

TARTALOM

SZÉPIRODALOM

Bartók Imre – DAMIEN (RÉSZLET)	3
Turczy István – BÖRTÖNBE KERÜLŐKNEK NÉHÁNY TANÁCS	8
Kiss Ottó – HELYI HÍREK	11
Ádám Tamás – HÁRFÁS LÁNY.....	22
Perei Vivien – ABLAKÜVEG / MÍG RÁM NEM SZAKAD	23
Szabó Roland – DETERMINÁLT PERSPEKTÍVA / ESTI KÉRDÉS	25
Vasas Tamás – FÉNY FELÉ / KERUBOK / MACSKAFÉLE / ÁLLÁS HELYETT / KÁNTOR / CUKOR NÉLKÜL / IKAROSZ	26
Vargha Bálint – EZ MÁR EGY / MIÉRT HÁT NEM?	31
Alexandra Nicod – AUGUSZTUS / MÉLYSÉG / RETÚR / TUDATOSSÁG / VIHAR JÓ VIHARRA.....	34

TANULMÁNY

Balogh Gergő – LEHET-E JÁTSZANI A SZERELMET?	38
Kis Marcell – EMBERI ÉS ÁLLATI TEKINTETEK NEMES NAGY ÁGNES KÉSEI KÖLTÉSZETÉBEN.....	47
Kalavszky Zsófia – „NE FÉLJ, KISLÁNY!”	56
Elekes István – EGY REGÉNY, MELYET A KÁOSZ NARRÁL	71
Zemen Anna Mária – KATAKLIZMA ÉS ÚJJÁSZÜLETÉS.....	78

ZILAHAI ANNA

Varga Tünde – “CSAK MÁSBAN MOSHATOD”	90
--	----

Lapszámunkat Zilahi Anna *Urtica* c. kiállításának (Liget Galéria, 2024. 01. 12. – 2025. 02. 08.) interiőrfotóival illusztráltuk. Első borítón – dokumentáció: Neogrády-Kiss Barnabás, *Pharmakonosztáz-sorozat*, 2024., fotó: Ofner Gergely. Hátsó borítón – dokumentáció: Neogrády-Kiss Barnabás, *Hiába füröszköd c.* fotósorozat, 2024, fotó: Ofner Gergely. Impresszum – dokumentáció: Neogrády-Kiss Barnabás.





Bartók Imre

DAMIEN (RÉSZLET)

Hol vannak már az idők, amikor egyetlen sakkjátszma miatt postákat rohamoztak meg?

Többen is kockáztatták a börtönt azért, hogy visszavegyék egy elhamarkodott lépésüket. Minden kontinensnek, országnak, járásnak, postahivatalnak megvan a vonatkozó legendája, amely esetek leleplezik a levelezési sakk igazi vonzerejét, miszerint a játéknak ez a formája nem azért lehetett vonzó egykoron, mert tömérdek időt lehetett egy-egy állás fölött merengeni, hanem azért, mert a lépés megtétele – feladása – után is van még pár óranyi haladék, pár nap, hét talán, amíg célba nem ér küldeményünk, amíg tehát elvben, jogos-jogtalan eszközökhöz nyúlva, felismerhetjük és jóvá tehetjük hibánkat.

Egy másik nevezetes akcióra 1945 elején, a König–Primakov mérkőzésen került sor. A befejezést jelző évszám nem fedi a játszma egészét, amelyet még 1940-ben, a Molotov–Ribbentrop-paktum éjsötét békéjének égisze alatt kezdtek meg, hogy aztán a rákövetkező évtől a nácik által a keleti fronton is kiterjesztett háború miatt akadozó postaszolgálatnak köszönhetően a szokásos egy-két esztendő helyett nem kevesebb mint öt év alatt tudják csak befejezni, a hírneves König–Primakov játékideje tehát szinte napra pontosan lefedi azt a rendkívül bonyolult stratégiai mozgásegészt, amelyet egyfelől az Unternehmen Barbarossa, másfelől a második Nagy Honvédő Háború néven emlegettek. Már az is kész csoda, hogy a játszma a hadigazdaság és a felborult világrend körülményei között egyáltalán sor kerülhetett. König és Primakov soha nem találkoztak egymással, az égvilágon semmit sem tudtak egymásról azonkívül, hogy a korszak kiemelkedő képességű levelezési játékosait tisztelhatték ellenfelükben, valamint mindketten több ízben is pecsétnyomot hagytak a sakkelmélet enciklopédiájának vérzivataros lapjain, mérkőzésük ennek megfelelően rögtön az első lépésektől a kor egyik meghatározó teoretikus csatájává fajult. König, nem teljesen függetlenül a pillanat eseményeitől, az olasz megnyitást választotta, azon belül is – bízva az aktuális konszenzusban és saját hideglelős számításaiban – az Ulvestad-változat (1. e4 e5 2. Hf3 Hc6 3. Fc4 Hf6 4. Hg5) mellett kötelezte el magát, amely üde színfoltként még ma is feltűnik némely elitjátékos repertoárjában, habár időközben megdöntöttek számít, nem utolsósorban éppen ezen parti miatt,





mire tehát a Barbarossa hadművelet 1941 decemberére lényegében befejezettek volt tekinthető, addigra az állás is megfordult a táblán, világos agresszív játéka ellenére sötét volt az, aki már a nyolcadik-kilencedik lépés körül átvette a kezdeményezést, noha a játszma továbbra is kibogozhatatlanul zavarosnak tűnt, egy „mindkét fél vesztesre áll”-típusú, rémmesék anyagából szőtt szomorújátéknak, mire ugyanis König elkötelezte magát 17. Kh1 mellett, addigra kezdetét vette Leningrád ostroma, itt volt az első jelentős, több hónapos elakadás, amely alatt König és Primakov mindennap tíz-tizenkét órát szentelt az állásnak, jegyzeteket készítettek, naplót vezettek, nagyjából mindkettejük számára világos volt, hogy sötét 17... Fxg3-mal fogja folytatni, rányitva ezzel a h-vonalat a világos királyra, és mindez aztán így is történt, szinte csak azért, hogy a táblán kibontakozó eseményeket utóbb varázslatos párhuzamba lehessen állítani a sztálingrádi ellenoffenzíva fejleményeivel, minthogy a magatehetetlen, kezdőpozíciójából még el sem mozdult vezér éppolyan nyomorúságosan festett a táblán a huszonegyedik lépésben, akár a hómezőn didergő Friedrich Paulus tábornok, világosnak ekkor nominálisan anyagi előnye volt ugyan – huszár és futó a bástyáért és egy szem kozák parasztért –, állása azonban romokban, a csalhatatlannak vélt ösztöneit követő König idáig nagyjából mindent előre látott, kivéve talán egy ép ésszel alig felfogható finomságot – 25... gxh3! –, az igazi sokkhatást azonban az jelentette a számára, amikor négy hónappal később kézhez kapta Primakov huszonnyolcadik lépését, orosz ellenfele ugyanis a végjátékra ráfordulva a b6-on korábban cserélő huszárját végül nem az a-, hanem a c-nyaloggal vette le – 28... cxb6!? –, amely a pillanatnyi intuíciónak éppúgy ellentmondott, mint a szovjet iskola ekkor már néhány évtizedre visszatekintő és világszerte zsinórmértéknek számító pozíciós doktrínájának, „Akkor se üss le b2-re, ha két kopejkát ajánlanak érte a megyebálban”, susogták az édesanyák gyermekeiknek a nélkülözés, a terror és a háború esztendőiben, „Ha a-ról és c-ről is üthetsz a gyaloggal, mindig az előbbit válaszd”, búgták utánozhatatlanul dallamos, zöngétlen nyelvükön, miközben tejszírtől csillogó emléjükre vonták kisdedeiket, Primakov azonban a Magasságostól kapott intuíciójára hagyatkozva nem fogadta meg a régi tanácsot, nem törődött Orosz Anyácska intelmeivel, mindettől nem zavartatta magát, hanem erőt merített a *Háború és békéből*, melyet az ostrom alatt százezer példányban nyomtattak ki, mint aminek pótolhatatlan szerepe van a mindenki által elfogadott, helyeselt és óhajtott hadigazdálkodásban, noha ő maga nem Sztálingrádban, és nem is az ostromlott városok egyikében, hanem éppenséggel a frontvonalától elképzelhető legnagyobb messzeségben, a varázslatos nevű Petropavlovsk-Kamcsatszkij egyik sűrű betonkaszárnijában tartózkodott. Mindez részben érthetővé teszi, miként húzódnak a játszma hosszú éveikig a lépésenként megszabott

4 | SZÉPIRODALOM





egyhetes gondolkodási idő mellett, a szabályok szerint ugyanis a posta előre nem látható akadályoztatásával járó késlekedés nem számított bele ebbe az egy hétbe, és bizony, legalábbis a két ország sakkszövetségeinek prominensei szerint a nyolcvanmillió ember halálát okozó tömegmészárlás és a páneurópai infrastruktúra majdhogynem teljes összeomlása is ilyen előre nem látható akadályt jelentett, noha az utóbbi állítás kiegészítésre szorul, a posta ugyanis, bármilyen hihetetlen, de a legörültebb körülmények között is igyekezett helytállni, amíg a holtak látványától pillanatok alatt megtébolyodó kiskatonák löfegyverrel vagy azok híján szuronyokkal mentek egymásnak, a tankok lánctalpaikkal az Alpok hegyi útjait és fél Besszarábiát felszántották, alvajáró tudósok fahéjizű laborjaikban töprengtek az atommaghasadás rejtelmein, kódfejtők gyürköztek neki újra és újra az Enigma feltörésének, államfők tanakodtak a háború utáni osztozkodás feltételeiről, addig a postások rendíthetetlenül folytatták munkájukat, dédelgetve egy másféle birodalom álmát, noha ekkor már alig akadt, aki tollat tartott volna a kezében, aki élt még, az vagy a fronton harcolt, vagy magába roskadva várta a repeszhalált, kinek maradt volna ereje levelet írni bárkinek is, leszámítva Königet és Primakovot. Utóbbi már fel is bélyegezte az utolsó lépését, majd lement a ház elé, elénekelte az Internacionálét, és bedobta döntőnek szánt lépését a postaládába, hogy aztán az éjszaka derekán verejtékben úszva riadjon fel az alig hatfokosra fűtött szobájában, kipillantson az ablakon, majd leüljön a kisasztalhoz a táblája mellé, bámulja, forgassa maga előtt a figurákat, hogy kisvártatva heveny rosszullét törjön rá, mint évtizedekkel később Damienre is, ugyanaz az émelygés korokon, életeken át, hogy aztán kisiessen a mosdóba, és kiokádja magából a vacsorára elfogyasztott szoljankát, majd magához vegye a pisztolyát, minthogy Primakovnak persze volt pisztolya, az oroszok nem tudnak elaludni, ha nincs pisztoly az éjjeliszekrényük fiókjában, vagy még inkább a párnájuk alatt, tessék-lássék kimosta a hányás ízét a szájából, magára kanyarította elnyűtt köpenyét, és papucsban lement a ház elé, mínusz tíz, errefelé kirívóan, gyanúsan enyhe idő, talán az ellenség machinál az időjárással, bárhogyan is, a postát már elvitték, úgyhogy neki is indulnia kell, csúszkál előre a jégen a posta felé a pisztolyával hadonászva, szerencséjére senki sem látja, egészen az épület bejáratáig jut anélkül, hogy bármiféle tömör vagy intézményes akadályba ütközne, eljut tehát céljáig, egy jellegtelen kockaházig, ahol a postás éppen betölti a kimenő leveleket. Primakov tudja, hogy nincs értelme győzködni, a postások túl becsületesek az ilyesmihez, hiába terjesztik róluk, hogy egy nyaltintás vodkáért a veséjüket is eladnák, ez imperialista rágalom, a szovjet postásoknál még a szűz lányokkal teli Menyországban sem lehetne megbízhatóbb munkaerőt találni, úgyhogy mindezt mérlegelve, más választása nem lévén, fegyvere markolatával hátulról tiszta





erővel fejbe vágja Petropavlovsk-Kamcsatszkij derék hírvivőjét, hogy aztán alig tíz perc kutakodás után megtalálja saját levelét a halomban, az ujjai addigra félig elfagynak, de irdatlan koncentrációval sikerül felnyitnia a borítékot, a postás zsebéből tollat, papírt húz elő, és újrairja a küldeményt, dehogysis 31... Ke6?!, te szentséges Úristen, még hogy döntetlent csináljon annyi év, annyi áldozat és megpróbáltatás után, nem, ez nem fordulhat elő, hiszen feláldozhatja azt a gyalogot, 31... Bc8!!-at fog lépni, amire majd König, jobb híján, 32. Bxf7-tel látszólag kiegyenlít, Tartakower tapsol a sírjában, hiszen „Minden bástyavégjáték döntetlen”, ó, dehogysis, kedvesen pislákoló csillagom, dehogysis, ez a bástyavégjáték biztosan nem pontosztokodással ér véget, nem, ez ugyanis minden idők legnagyobb bástyavégjátéka lesz, gondolja Primakov, végez a levéllel, otthagyt két rubelt a postás zsebében, talán az egykori anyai szóra emlékezve, talán pusztán kárpótlásként, majd dideregve, lépésről lépésre aggasztóbbá váló sípolással a mellkasában visszatér a lakására, a kis kaland miatt két hónapra ágynak esik tüdőgyulladással, retteg, hogy még a játszma vége előtt kiszenved. Hiába mondják ki a szabályok, hogy halál esetén a mérkőzés az állásra való bármiféle tekintet nélkül döntetlennek írandó, ha egyszer éppen ezt akarja mindenáron elkerülni, nem létezik, hogy egy ilyen teljesítmény semmissé váljon, fagyban és nélkülözésben érlelt lelkének minden rezdülésével csak arra koncentrálni, hogy erőre kapjon, a járási sakszövetség is küld valakit, hogy ápolja, az illető, egy zsenge kora ellenére vészesen hajlott hátú, tüdőbajos fiatalember, aki különféle ortopédiai torzulásai miatt úszta meg a sorozást, levest hoz, betakarja, mosdatja, felpakolja a táblát, ha kell, újabb táblákat hoz, Primakov öt főváltozatot azonosít a végjátékban, ezeket mind külön táblákon elemzi, segítőtje mindvégig biztatja, „Csapataink már elérték a határt”, értékeli a látottakat, „Csapataink betörték az ellenséges frontvonalak mögé”, a posta mindenesetre működik, Petropavlovsk-Kamcsatszkij postása sosem derítette ki, ki volt a támadója, bár erősen gyanakodott Primakovra, de nem neheztelt, sejtette, miről lehet szó, kisváros ez, ismerik egymást az emberek, puszognak, és közben bárhová is toródik a front, König továbbra is el tudja küldeni a válaszlépéseit. Primakov végül felépül, habár bal kezének ujjait többé valóban nem képes megmozdítani, de mit számít ez, hiszen mire többényi gyötrődés, lehetséges változatok tízezrei, elképzelt és megjátszott áldozatok sokasága után eléri azt az állást, amelyre mindvégig törekedett, és amelyet a bonyodalmakból mind ez idáig kimaradt szemlélő könnyen döntetlennek vélhetne, már ereje teljében várja König válaszát, ami annak rendje és módja szerint, valamikor 1945 februárjában meg is érkezik, még néhány lépés, néhány manőver, a hajlott hátú fiatalember minden reggel könnyes szemmel ébreszti, „Győzni fogunk!”, szípozza anyatejjel a szemében, Primakov legalábbis így

6 | SZÉPIRODALOM





látja, mintha anyatej csorogna a szeméből könnyek helyett, az orrából takony helyett, a saját anyjára gondol, és ettől valahogy hihetőbbnek hangzik, amit mond, és már ő is érzi, hogy a játszma eredményéhez immár senkinek sem férhetnek kétségei, és mikor a németek leteszik a fegyvert, alig négy lépéssel később az ő diadala is valósággá válik, elkészül a mű, különös lábjegyzet született a történelemhez, hála a kitartásnak, a szoljankának, a rossz lelkiismeretnek és a rajtaütése ellenére is becsülettel teljesítő petropavlovszk-kamcsatszki-i postaszolgálatnak. A háború pusztítást hoz, a pusztítás kimerültséget, a kimerültség letöri az akaratot, a letört akarat mozdulatlanságba dermed, a mozdulatlanság pedig maga a béke, és Primakov megértette, hogy egyedül a háború hozza el a békét.





Turczi István

BÖRTÖNBE KERÜLŐKNEK NÉHÁNY TANÁCS

[Első]

Ne aggódj,
a házi rend ellen vétő rabot csak megintik,
apróbb vétségért ma már nem jár magánzárka.
A fogvatartottak jogainak védelme prioritás.
Személyes tárgyaid ugyan letétbe helyezték,
de vigasztaljon a tudat, hogy szabaduláskor
visszakapod. Ha letartóztatásban vagy,
esetleg elzárásra ítélték, micsoda fényűzés!,
viselheted a saját ruhád. Szij és cipőfűző nélkül.
De ha már jogerősen elítélt a bíróság,
akkor se aggódj, az évszaknak megfelelő
formaruhát kapsz annak rendje és módja szerint.
Tudod már, mi az a „spejz-kártya”?
Ez lesz benti fizetőeszközöd „kiétkezésre”,
kajára, cigire stb. Délutánonként dolgozni fogsz?
Munkadíj jár érte, az is a kártyádra megy.
Bár eléggé el nem ítélt módon a dolgozóktól
levonják a rabtartás napi költségét.
Havonta kaphatsz és küldhetsz csomagot; max. 5 kg.
Saját mobilod nem lehet, de letéti díj ellenében
kapsz egyet az intézettől. Kaját, szappant, cigit,
gyógyszert csak az intézeti webáruházból vehetsz.
Nyolc tekercs wc-papírt és két db könyvet tarthatsz
magadnál, az imakönyv nem számít bele.
Ébresztő 5:30. Takarodó 21:30.
Munkaszüneti napokon további fél órát henyélhetsz.
Ígazságos, civilizált, európai országban élsz,
csak hogy tudd.





[Második]

Fel ne add,
ne add fel soha azt a kurva reményt.
Magadért, kedvesedért, gyerekeidért, ha vannak,
vagy lehetnek. Mindazokért, akiről azt hiszed,
számítasz nekik, akikbe kapaszkodhatsz,
amikor rádzuhan az éj. Megadás fénylik
a homlokodon, de nem, nem adhatod fel ma sem.
Fekszel a priccsen, már rég elfelejtetted, milyen az,
ha fáj. Nem érzel semmit. A Semmit érzed dobogni
szíved helyén. Lassan támad a csend és fojtogat.
Meddig tart még és miért nem enged?
Torkodban érzed a szorítását, nyelni sem mersz,
hátha megroppan, szétfolyik és próbahalált halsz,
mielőtt harmadolnák a büntetésed.
Nem a haláltól félsz; életfélelem ez.
Csak a harag és homály sűrűsödik villanyoltás után.
Mire átfordulsz a másik oldaladra,
már kiszáradt gyermekkorod lágy folyója,
és kövek sebeztek véresre tétova kezed.
Elképzelt színekkel takarózol, mintha
egy idegen állomás hideg várótermében
érne utol egy újabb éjszaka. Próbálsz aludni.
Az jó, hogy megint éltél egy napot,
és nem tűnődtél olyan hülyeségeken,
amiket rossz költők szoktak leírni, hogy
„égre nyíló ablakod előtt a szerelem árnya elsuhan”,
meg hogy „szíved akár alkonyatkor a tengerbe
hanyatló nap”. Végül mégis úgy alszol el,
mintha otthon érne a reggel, és a kertkapu
ismerős zajára nyílna majd szemed.

[Harmadik]

Tarts ki,
megint éltél egy napot anélkül,
hogy visszaöklendezted volna előző életed.
Ha megvolt a reggeli létszámellenőrzés,





jöhet a nap fénypontja: szigorú sétarend
alapján szabad levegőn tartózkodás.
Éber alázat bujkál a tekintetekben.
Egymásba égő, idegen arcok közt botorkálsz,
mintha háborúba mennél nap mint nap.
Préseled magad előre. Arcizom se rándul.
Látod az egeden gyülekező felhő-nyáját,
és a szögesdróttal övezett betonkerítés mögött
elterülő domb táguló zöldjét. Érzed a nap melegét,
a délelőtt szétáradó, tiszta, szinte bántó fényeit,
mégis kínozz a tavasz ragyogása. Üvöltetni tudnál,
káromkodni, ha nem szoktál volna el a beszéd-től is.
A szavakhoz tartozó érzéseid rég megszakadtak.
Inkább makacs dalokat dúdolsz magadban,
mint látogatási időben, amikor hozzád
megint nem jön senki. Istenből kihagyott arc vagy,
legalábbis a közönyös levegőben annak érzed magad.
A Teremtő a jelek szerint rád se baszik.
Te se órá, kvittek vagytok, de néha elgondolkodsz,
mi lett volna szerencsésebb egy életrajz kezdetének?
A tizedik kör séta után a legszívesebben világgá
kürtölnéd mindazt, ami összegyűlt benned, mint az epe.
De tarts ki, és ha lehet, maradj csendben.
Semmit ne azért mondj ki, hogy elfedjen valamit.
Ez már te vagy, már ez vagy te, vállald önmagad.

Ki lehet bírni,
és hét-nyolc év nem is olyan nagy idő,
ha senki nem tudja, mit rejt egy kiszáradt kút alján
az a lenyúzott kecskebőrbe tekert nejlonszák.





Kiss Ottó

HELYI HÍREK*

Egy hónappal a költözés után a helyi hetilap megírta, hogy mi történt.

Illetve nem azt írta meg, hanem csak annyit, amennyit a munkatársai ismertek a történetből. Amennyit tudtak a tényekből.

Mert kétségtelen, hogy a tényeket írták meg, de valójában csak az igazság egy részét.

Tudniillik, hogy a trénerrel elköltözött a nő a három gyerekekkel.

Ennyit írtak meg, és persze ez tény volt, de ő mégis úgy érezte, hogy ez csak részigazság, hisz figyelmen kívül hagyja a valóság többi részét.

Úgy mutatja fel a valóság egy darabját, hogy az ránézve dehonesztáló.

Azt sugallja, hogy ő a hibás, és csakis ő a hibás.

Máskülönben miért költözött volna el tőle a nő a három gyerekekkel?

Az újság által felvázolt részigazságból minden olvasó tudni vélhette a helyes választ, hisz az egyértelműnek tűnt: a tréner rossz apa volt, bizonyára ivott, vagy verte a gyerekeket, és lehet, hogy az asszonyt is.

Egyébként egy nő három gyerekekkel nem költözik el a férjétől.

Persze az még kérdésként sem merült fel bennük, gondolta a tréner, hogy rossz férj volt-e ő egyáltalán. Sőt: hogy férj volt-e egyáltalán? Hisz nem is házasodtak össze. De miért is nem? Ugye-egye. Még arra sem volt hajlandó, hogy elvegye a gyerekei anyját. Hogy a három gyerek közül csak egy volt az övé? Pláne.

A tréner szerint ilyeneket sugallt ez a megírt féligazság, és ettől rosszul érezte magát.

Az újságcikk éppen azt a módszert alkalmazta, gondolta, amit a nő is számtalanszor alkalmazott vele szemben.

Tudta, mert volt már benne bőven tapasztalata, hogy a teljes hazugság kevésbé veszélyes, mint a részigazság, mert előbbi hamar nyilvánvalóvá válik, a részigazságot viszont nehéz felismerni.

Nehéz, de nem lehetetlen.

Információ és idő kell hozzá.

De melyik az az olvasó, aki kíváncsi a részletekre, akinek van ideje, és hajlandó is azt az információt begyűjtésére áldozni?

Melyik olvasó járna utána szabadidejében annak, hogy mi volt az asszony elköltözésének valódi oka.

Melyik olvasó, ha még az újság sem tette meg?

Annyira azért nem fontos az ő személye, hogy erről részletesen is beszámoljanak, gondolta.





Ami fontos volt számukra, ami hírérték, azt már megírták.
Elintézték az ügyét egyetlen nyúlfarknyi írásban, és ezzel őt is.
Bántotta a cikk, de nem volt mit tennie.
Nem volt miért helyreigazítást kérnie, hisz az újság nem állított valótlanúságot.
Ha meg azzal az igénnyel jelentkezne, hogy elmondaná az álláspontját, röviden, tényszerűen nem tudná megfogalmazni.
Éppen ez a lényege egykori párja viselkedésének.
Nagyon nehéz rajta fogást találni.
Persze beszélhetne akár hosszan is az újságban, de azzal még jobban felhívna a figyelmet a történetekre.
Azután még az is tudna a költözésről, aki nem olvasta a rövidhírt.
Ja és persze azt az érzést váltaná ki az olvasókból, hogy magyarázódik.
Ami meg ismét tény volna, hisz valóban magyarázódna.
Ráadásul nem feltétlen hinnének neki, nem feltétlen neki adnának igazat.
Egy-egy, ahogy a nő mondaná.
Én is állítok valamit, meg te is, aztán majd a bíróság eldönti, hogy kinek hisz.

Szerencse a szerencsétlenségben, gondolta a tréner, hogy az asszony az első tárgyaláson nem részgazságokkal próbált manipulálni, hanem a szemébe hazudott a bírónőnek.

Igen, nem sokkal a cikk megjelenése után elkezdődött a per, és a tanárnő a bíróságon nem azt mondta, hogy azért költözött el, mert szerinte az apa szerepe a gyerekcsinálással véget ér, hanem azt hazudta, mint a keresetlevélben, hogy a kislány apukája soha nem élt velük, és nem-hogy a két fiú, de még a saját gyereke sem érdekelte soha, a szülőszoba óta nem is látta, nem is találkoztak, egyedül és kizárólagosan csak ő, az édesanya nevelte a kislányt, és most semmi mást nem szeretne a tisztelt bíróságtól, csak ezt az állapotot fenntartani, ezért kéri a kizárólagos gyerekelügyeleti jogot, és persze kéri a bíróságot, hogy gyerektartásdíjat is állapítson meg, hisz valamiből mégiscsak fel kell nevelnie ezt a szegény gyermeket.

A tréner szóban ugyan cáfolta az asszony állítását, de bizonyítani nem tudta, így aztán a következő tárgyalásra lemásolta a közös bérleményük címére szóló ideiglenes lakcímkártyáját és a háztömb előtti területre kiváltott éves parkolási engedélyét, aztán elment az egykori főbér-lőjükhöz, hogy elkérje és lemásolja a bérleti szerződést, amit szerencsére annak idején ő is aláírt.

Ám ez nem volt elég, mert az asszony a következő tárgyaláson azt állította, hogy a tréner csak azért látta el a kézjeggyével a bérleti szerződést, mert a főbérletnek ez kimondott kívánsága volt, tudniillik, hogy a tanárnőn kívül még egy személy vállaljon garanciát a lakásra, és hát ki lett volna alkalmasabb rá, mint a kislánya apja, hisz mást nem is ismert a városban. A parkolási engedély és az ideiglenes lakcímkártya pedig csak az apa trükkje, mondta a nő, hisz azokat csak akkor csináltatta, amikor megtudta, hogy ő el kíván költözni a gyerekekkel, és csupán azért, hogy megnehezítse az ő dolgát. Ha akart volna a kislányával lenni, érvelt a tanárnő, akkor azt már eddig is megtehetette volna.





A tréner ekkor, a második tárgyalás után döntött úgy, hogy együttélésük bizonyítékeként fotómásolatokat is visz a bíróságra.

A közösen eltöltött hét év családi fényképeiből kiválogatott nyolcvannégyet, minden hónapra egyet, olyanokat, amelyeken lehetőleg az egész család rajta van, de legalább a kislány, a volt párja és ő. Úgy gondolta, bemegy a helyi hírlaphoz, persze nem az újságírókkal beszélni, mert bár nem volt velük rossz viszonyban, panaszkodni nem akart a nő elköltözéséről szóló cikk miatt, hanem az újság tördelőjét szerette volna megkeresni, akivel annak idején együtt fociztak a gyerekcsapatban, és akivel, ha nem is találkoztak sűrűn, de azóta is barátságban volt, hogy megkérje: segítsen neki beszkennelni, lapokra rendezni és kinyomtatni azt a nyolcvannégy családi fotót.

Volt ott minden. Szülőszoba, keresztelő, Mikulás-napok, karácsonyok, születésnap zúrók, strandok, nyaralások, közös szánkózás, óvodai rendezvények.

A tördelő először nem értette, hogy miért kell mindez, ezért a tréner kénytelen volt elmagyarázni neki, hogy ezzel kívánja bizonyítani a bíróságon együttélését a nővel és a kislányával.

- Ne hülyéskedj, ezt az egész város tudja!
- Lehet, hogy a város tudja, de a bíróság nem – felelte a tréner.

Munka közben kiderült, hogy a tördelőnek fogalma sincs, ki a gyerek anyja, mert mindig csak a férfit látta a kislánnyal. Amikor a tréner vitte őt angolra, balettra vagy az édesanyja kertés házához, többnyire a szerkesztőség hatalmas üvegablaka előtt haladtak el, és persze hazafelé is arra tartottak, így a tördelő évekig láthatta őket bentről jönni-menni.

– Ha tanú kell, szólj – mondta a trénernek.

– Remélem, elég lesz ez a képanyag is – felelte, és ahogy haladtak előre a szkenneléssel és a nyomtatással, egyre több mindent árult el egykori csapattársának a tanárnővel való kapcsolatukról. De még így is nagyon meglepődött, amikor a következő hétvégén elolvasta az újságban a tördelő aláírásával jegyzett cikket. Az anyag mindössze néhány elemében hasonlított a vele történetekre, de olyan konkrétumokban, hogy a tréner biztos volt benne: az ő beszámolója ihlethette meg a tördelőt. Persze azt nem is feltételezte, hogy az írás pontosan a vele történetekről szólna, hisz amikor munka közben beszélgettek, a tördelő nem jegyzetelt, akkor még meg sem fordulhatott a fejében, hogy a beszélgetés hatására ír majd valamit. A tréner azonban megnyugvással töltötte el, hogy ha csak ilyen módon is, fiktív szereplőkkel, ám mégis helyet kapott valahogy egy alapvetően mást sugalló álláspont is a lapban, mint a költözésről szóló rövidhír.

Szokásához híven aznap is a sportrovat miatt vette meg az újságot, és ahogy lapozgatta, megakadt a szeme *A hímsoviniszta* című jegyzeten. Fogalma sem volt, miről szól, csak azért kezdett bele, mert a gyerekkori csapattárs írta. Azután pedig, ahogy végzett az olvasással, azon nyomban elolvasta még egyszer, majd még egyszer, és később is visszatért hozzá jó néhányszor, még a több mint kétéves tárgyalássorozat alatt is, általában akkor, amikor már nagyon maga alatt volt, hogy egy kis erőt merítsen belőle. Végül a sorok annyira bevésődtek az emlékezetébe, hogy talán még akkor is fel tudta volna őket idézni, ha álmából verik fel. Ez tényleg így lehet, gondolta most félálomban, hiszen amikor koncentrált, mondatról mondatra, szinte szó szerint előjött belőle az egykori csapattárs jegyzete.





„Vannak olyan anyák, akik úgy tartják össze a családot, hogy nem ők vannak a családért, hanem a családtagok vannak érte. Zsarolással kényszerítik ki belőlük a feltétlen tiszteletet, ami egy anyának kijár, és egyáltalán: mindent zsarolással oldanak meg.

Ha ezt vagy azt nem teszitek meg értem, nem szerettek engem.

Ismerek ilyen anyát.

A férfi viszi a gyereket az óvodába, iskolába, orvoshoz, úszásra, szakkörre, hozza az óvodából, iskolából, orvostól, úszásról, szakkörrel. Hétvégéken a nagyszüleihez, nyáron a játszótérre, télen szánkózni, attól függően, hogy a nő menyire akar egyedül lenni.

A férfi fizeti a gyerek összes költségét, amely tény a nő esetenként letagad.

A nő soha nem kérdezi meg a férfit, mit enne.

Természetesen nem is mos rá, a férfi maga mossa a ruháit, maga főz, vásárol a boltban magának.

Nem vagyok az anyád, oldd meg egyedül, mondja ilyenkor a nő.

Amikor a férfi ezt nehezményezi, a nő közli: hímsoviniszta disznó.

A nőnek szüksége van arra, hogy a férfi felsegítse a kabátját, hogy lesegítse a vonat lépcsőjéről, hogy kinyissa előtte a kocsiajtót, és miután beült, becsukja.

Ha a férfi nem csinál meg valamit, esetleg megkérdőjelezi a kérés jogosságát, a nő válással fenyeget.

Azonnal viszi a gyereket, a férfi majd csak kéthetente láthatja.

A nő a barátnőivel nyaral.

Szüksége van a kikapcsolódásra.

Ha a férfi nem állja a költségeket, a nő ismét válással fenyeget.

A nő a nyaralásról visszatérve már nem fekszik le a férfival.

Már nagyfiú vagy, érted, hogy miért, mondja a férfinak.

Veszekszenek.

A férfi kiabál a nővel, a nő kiabál a férfival.

Amikor először találkoztak, a nő úgy csinált, mintha rajongana a férfiert.

Aztán sajnálatni kezdte magát, előadta, hogy rettenetes élete volt.

Kihasználták, bántották és megalázták.

Csak egy igazi férfi segíthet rajta.

Ugyanazt játszotta el akkor is, amit most.

A nő közli a rokonaival, hogy nem bírja tovább.

Elválnak.

A lakás közös megegyezéssel a nőnél marad.

A bíróság a gyereket a nőnek ítéli.

A férfi havonta fizet, és örül, ha láthatja a gyereket.

– Megérdemelte – mondják a rokonok. – Hímsoviniszta disznó.

A nő új áldozat után néz, mert rajta csak egy igazi férfi segíthet.

Eddig ugyanis rettenetes élete volt.

Kihasználták, bántották és megalázták.”





A jegyzetnek tényleg nem sok köze volt az ő történetükhöz, de azért áttételesen szólt róluk is, gondolta a tréner. Az asszonynak is szokása volt például, hogy panaszkodjon a rokonoknak. Az utolsó években szinte mindennap rátelefonált valamelyikükre, és ha történetesen a tréner is jelen volt, akkor nyelvet váltott, és románul beszélt. Ezt az eljárást ő nemcsak illetlennek tartotta, hisz úgy nevelték, hogy az egy társaságban tartózkodókat nem közösítjük ki, és számára ebbe beletartozott a nyelvi kiközösítés, de méltatlannak is érezte egy családanyához a család többi tagjával, történetesen vele és a gyerekekkel szemben.

A tanárnő általában az anyjával és az öccsével beszélt románul, utóbbit tényleg szinte mindennap hívta telefonon, és olyankor persze a trénernek fogalma sem volt, hogy miről van szó.

Ám történt egy eset, amikor az asszony magyarul telefonált a jelenlétében, nem szándékosan persze, hanem mert nem tudta, hogy ő is ott van.

Abban az időben a család még rendszeresen kijárt a strandfürdőbe, utána pedig a tréner édesanyjának közeli házába mentek, hogy megvacsorázzanak nála.

Egy ilyen alkalom másnapján, amikor a tréner belépett a közös bérleményük ajtaján, az asszony éppen erről, az előző napi strandolás után történetekről mesélt az öccsének telefonon. Magyarul beszélt, mert még azután is úgy gondolhatta, hogy egyedül van, miután a tréner hazament, hisz pont a telefonálás miatt nem hallhatta meg őt, és nem is láthatta, mert a nagyszobából beszélt.

Amint a tréner belépett a lakásba, köszönni akart, de meghallotta, hogy az asszony telefonál, hát csendben vette le a cipőjét és tette az előszobai fogas alá, közben meg akaratlanul is hallotta, mit mond a tanárnő.

Éppen a tréner édesanyjáról panaszkodott. Nehezményezte, hogy amikor megérkeztek hozzá a gyerekekkel a strandról, még nem állt készen a vacsora, pedig ő farkaséhes volt. Nem tehetett mást, kénytelen volt kivárni a hátsó terasz napozóágyán, míg a tréner anyja elkészül.

– Hát gondolhatod – magyarázta a tanárnő a telefonban. – Azt sem tudtam, hogy az éhségtől pusztulok el, vagy az idegtől fogok felrobbanni!

A tréner döbbenet hallgatta őt az előszobából, abban az időben ugyanis még nem feltételezett róla ennyi rosszindulatot.

A helyzetet súlyosbította, hogy az eset néhány héttel a tréner édesanyjának életmentő hasi műtete után történt. Az asszonyt, aki akkor mindössze másfél évre volt a nyolcvantól, a műtét fizikálisan és lelkileg is nagyon megviselte, ráadásul épp azokban a napokban veszítette el a férje halála után kapott kutyát, együtt öregedtek meg, a tréner azon a héten temette el az előkertben.

Amikor a család a strandolást követően megérkezett hozzá, a tréner is látta, hogy az asszony a műtét miatt még mindig nagyon óvatosan mozog, és persze tudta, hogy ezért nem áll készen a vacsora, a kislánnyal együtt segítettek hát neki a konyhában, aztán pedig megterítették a hátsó teraszon. Még át is futott rajta, hogy milyen jó lenne, ha olyan párja volna, aki ilyenkor nem a napozóágyban heverne, hanem mondjuk segítene az édesanyjának, vagy megkérdezné, hogy mit segíthet, hogy legalább a szándék látsszon. Aztán persze hamar túltette magát az egészen, legalábbis másnapig. Mert nem sokkal azután, hogy belépett a lakásuk ajtaján, és meghallotta





a telefonon panaszkodó asszonyt, felmerült benne a kérdés, hogy ugyan mit is várhatott volna attól a nőtől, akinek az édesanyja életmentő műtéte után egyszer sem jutott eszébe meglátogatni a nagybeteget, pedig a lakásuk mindössze néhány száz lépésnyire volt a kórháztól. De még egy gesztusra sem futotta, még annyira se tellett neki, hogy legalább őt megkérdezze: hogy van az édesanyád, megműtötték-e, otthon van-e már.

Az élet tényleg furcsa dolgokat tud produkálni, állapította meg magában újra a tréner, miután bent járt a tördelőnél, hogy egy palack borral megköszönje a családi képek szkennelését, nyomtatását, és persze hogy kicsit elbeszélgessenek a jegyzetről. Amikor ugyanis jött kifelé a szerkesztőség aajtáján, megint váratlanul összetalálkozott a kertészmérnökkel, aki meg éppen befelé igyekezett az utcai ajtón.

– Hát te? – kérdezte tőle jobb híján, mert annyira meglepődött, hogy más most sem jutott eszébe. Aztán valahonnan bevillant neki az első beszélgetésük a belvárosi szupermarket fotocellás kijáratánál, és hozzátette: – Mégiscsak fotózol a helyi lapnak?

De most sem tippelt jól.

A nő rámosolygott, és azt felelte:

– Van egy apró rovatom. Kertészeti tanácsok.

– Télen? – csodálkozott a tréner, mert hideg ugyan nem volt, de már december elején jártak.

– Igazából csak januárban indul – felelte a nő, aztán elmagyarázta, hogy előre elkészítette és sorszámozta az írásokat. Minden héten közölnek majd egyet, mert valószínű, ő a karácsonyt kivéve tavaszig nem lesz már itthon, most is csak Mikulás-napra jött haza. – És te? – kérdezett vissza, mire a tréner elmondta, hogy miben segített neki a tördelő.

– Én is szívesen megcsináltam volna – felelte a nő.

– Ezzel már elkéstünk – mosolygott rá a tréner, és hozzátette: – Egyébként nem titok, a bíróságra lesz.

– Tudok róla – nézett rá a kertészmérnök –, és nagyon sajnálom, hogy így alakult.

– Én is – akarta mondani a tréner, de végül meggondolta magát, és azt felelte: – Köszönöm.

– Ha beszélgetnél róla valakivel, akkor rám számíthatsz – nézett a szemébe a nő.

– Köszönöm – ismételte a tréner, és megint elmosolyodott: – Lehet, hogy egyszer a szavardon foglak.

– Tedd meg – felelte a kertészmérnök. – Őszinte ajánlat volt.

– Ami azt illeti, tényleg lenne mit mondanom. De nem szeretnék mindet rád önteni, mert összeroppansz a súly alatt.

– Nem vagyok én olyan törékeny, mint amilyennek látszom – mosolygott a nő, aztán együttérző módon átölelte őt, és elköszöntek egymástól.

A trénerrel történekből nemcsak a helyi hetilapban lett hír, többféle szóbeszéd és pletyka is terjedt a városban, aminek alapjait még az asszony rakta le. Már jóval a költözése előtt gondosan elkezdett munkálkodni lejárató kampányán, aminek egyes jeleit a tréner érzékelte ugyan időközben is, de nagyrészeivel csak ősszel, a bírósági per megkezdésének idején szembesült. Ahogy





összefutott az utcán egy-egy ismerősével, a kislány valamelyik volt óvónőjével, a kisebbik fiú valamelyik tanárnőjével, nemcsak a családja elköltözése miatt néztek rá furcsán, amint azt az első néhány alkalommal hitte, mert amikor a következő találkozások valamelyikén szóba is elegyedett egyikkel-másikkal, kiderült, hogy az asszony korábban a legváltozatosabb rágalmakkal illette.

Bár sejtései a költözés előtti időszakban is voltak, mert olykor-olykor hiba csúszott a tanárnő lejárató gépezetébe, ám akkor arra még nem gondolt, el sem tudta képzelni, hogy az asszony ezt ennyire tudatosan és kitartóan képes csinálni.

Aznap reggel például, amikor a tanév vége felé a kisebbik fiú osztálykirándulásra indult, és a tréner a gyerekekkel együtt kivitte őt autóval a gyülekezőhelyre, a vasútállomáshoz közeli sarki bolt elé, volt ilyen sejtése, de csak hónapokkal később, jóval a költözés után igazolódott be.

Az osztálykirándulás napján az asszony kérésére már otthon aludt, a vasútállomás melletti lakásában, és előző nap felajánlotta neki, hogy reggel értük megy a közös lakásuk elé.

– Jó, de akkor fél hatra. Egy perccel se később – felelte a nő. Ő akkor még azt hitte, azért ez a pontos kérdés, hogy ha esetleg mégsem menne értük, ha nem tartaná be a szavát, ami kapcsolatuk során egyébként nem fordult elő, az asszony gyalog is odaérjen a gyerekekkel az osztályfőnök által kért időpontra, azaz háromnegyed hatra.

Autóval két perc alatt a bolt előtt voltak. Amikor megérkeztek, csupán néhány gyerek ácsorgott ott a szüleivel, a többiek csak azután jöttek. Ő is, az asszony is külön-külön elegyedett szóba egy-egy ismerőssel, ám pár perc múlva, amikor közeledett a kíséző tanárnő, a gyerek osztályfőnöke, az asszony egészen közel lépett a trénerhez, és a fülébe súgta, hogy köszönjük, most már boldogulunk egyedül, mire a tréner közölte, hogy ha már itt van, ő is kikíséri a gyereket a vonathoz.

– Nem, nem kíséred ki! – sziszegte az asszony a fogai között, és közben mosolyogni próbált, hogy a jelenlévők ne konfliktusként, hanem sima családi diskurzusként érzékeljék a beszélgetésüket.

– Miért ne kísérek ki én is? – kérdezte a nőt.

– Mert nem, és kész – felelte az. – Értsd meg, hogy nem kívánatos személy vagy itt! – tette hozzá, aztán egyenesen az osztályfőnökhöz ment, és úgy állt meg előtte, hogy takarja a kilátásban, a tanár ne lássa a tréneret.

Ő akkor az egész manővert az asszony hatalmi arroganciájának újabb bizonyítékaként kezelte magában. A jelenet miértjét csak hónapokkal később, a költözést követően értette meg, azután, hogy az osztályfőnökkel már harmadszorra vagy negyedszerre futott össze az utcán. A találkozásuk pillanatában megdördült az ég, majd hirtelen eleredt az eső, ezért mindketten beálltak a közeli eresz alá, és beszédbe elegyedtek. Reggel fél nyolc lehetett, még tanítási idő előtt jártak, az osztályfőnök épp az iskolaépületbe igyekezett, és az eresz alatt jól érzékelhetően sokat sejtető célzásokat tett arra vonatkozóan, hogy a tréner milyen korán volt képes felkelni. Ő pedig nem értette, miért olyan fontos, hogy mikor kelt, és valószínű, látszott is az arcán a zavar, gondolta később, az osztályfőnök talán ezért jegyezte meg mosolyogva, hogy bár bagatell dolog, de adott esetben egy párkapcsolatban igenis jelentősége lehet, hogy ki mikor kel fel.

– Tudniillik – nézett a szemébe az osztályfőnök, amikor látta, hogy a tréner továbbra sem érti, miről van szó – a volt párod azt mondta, hogy nem tudsz időben felkelni.





– Ezt mondta neked? – kérdezte a tréner, időközben ugyanis, már az előző találkozás egyikén a tanár kezdeményezésére összetegeződtek.

– Nem is egyszer panaszkodott rád – felelte az osztályfőnök, mire ő elnevette magát. Igaz, a nevetése nem felszabadult volt, inkább kényszerű, hisz a volt párja alaptalan, ám annál tudatosabb, pitiáner állításából sugárzott a rosszindulat, de nem bírta ki, hogy ne nevessen. Átfutott rajta ugyanis az osztálykirándulás hónapokkal korábbi, bolt előtti gyülekezőjének képe, és megértette, hogy a volt párja miért nem szerette volna, hogy ő is megvárja a vonatindulást, hogy ő is elköszönjön a kisebbik fiútól, és hogy addig is, míg nem ment onnan haza, az asszony milyen kétségbeesetten próbálta a jelenlétét eltitkolni az osztályfőnök elől, hiszen alig múlt hajnali fél hat, a vád szerint pedig ő nem tud időben felkelni.

Nevetett, és nemsokára az osztályfőnök is vele nevetett, mert megbeszélték, hogy sem neki, az osztályfőnöknek, sem a tréner volt párjának nem tűnt fel az az ellentmondás, hogy a férfi nemcsak délután ment a gyerekekért rendszeresen, de reggelente is ő vitte a kisebbik fiút az iskolába, és számtalanszor találkoztak az osztályfőnökkel is a folyosón, még köszöntek is egymásnak. Nem, nem tűnt fel neki, hisz a tréner volt párja igen meggyőző tudott lenni, és az osztályfőnöknek persze eszébe sem jutott feltételezni, hogy mindez kitaláció, hisz nem látta az okát, egyszerű tényközlésnek vette, és mint ilyet, igaznak hitt.

Ahogy alábbhagyott a zápor, és ki-ki a dolgára indult, a tréner megállapította magában, hogy a volt párja a lebukástól való aggodalma oltárán aznap hajnalban csupán ennyit volt hajlandó áldozni: nem akart két kilométert gyalogolni a fiúval a lakástól a vasútállomás melletti boltig, ezért elfogadta a tréner ajánlatát, hogy értük menjen reggel, a lebukást viszont mindenáron el szeretne volna kerülni, ezért kellett a trénernek a lehető leghamarabb távoznia a gyülekező helyszínéről, és persze ezért volt olyan fontos, hogy pontban fél hatra menjen értük, egy perccel se később, mert így igen jó eséllyel érkezhettek meg az osztályfőnöknél korábban.

A tréner előtt egyre gyakrabban tárultak fel ilyen és ehhez nagyon hasonló összefüggések. Egyre gyakrabban fedezett fel céltudatosságot az asszony korábbi lépései mögött.

Azután pedig, a költözést követő időszakban már nemcsak itt, a tanárnő korábbi lakhelyén, hanem az új hely vonatkozásában is. Kíváncsiságból megnézte például a közösségi hálón, hogy a kisvárosban, ahová az asszony költözött, milyen új kapcsolatai vannak, és megdöbbenve tapasztalta, hogy az első két új ismerőse egy rendőrszázados nő és egy ügyvédnő, mert eszébe jutott, hogy nem sokkal azután, amikor ide, néhány utcányira a tréner mellé költözött, egy ügyvéd feleségével barátkozott és egy rendőrőrnagy nő társaságát kereste. Nem véletlenül, hisz néhány évvel később, a trénerrel való per során ennek a barátnőnek a férje lett a tanárnő ügyvédje, a rendőrőrnagyot pedig, akit annak ellenére, hogy egyetlenegyszer sem járt náluk, a közös bérleményükben, de még a gyerekeik sem jártak össze, tanúként idéztette meg – hisz mint állami alkalmazott, a rend őrének megtestesítője, hitelesnek tűnt, vélte a tréner.

A volt párja esetében tehát az új ismeretségek sosem lehetnek véletlenek, gondolta, és hogy a tanárnő bizonyára az új helyen is tervez valamit. De hogy mit, arról persze fogalma sem volt, mondjuk igazából nem is érdekelte.





Annyit azonban már akkor tapasztalt, hogy az asszony az új helyen sem bírta ki trükkök nélkül. Legalábbis őt onnan is igyekezett manipulálni, esetenként átverni, de kevés sikerrel, mert a tréner akkorra már elég jól kiismerte.

A kislány óvodai ballagása előtt például e-mailt kapott az asszonytól, amelyben az állt, hogy szeretettel várják őt a ballagásra ezen és ezen a napon 16 óra 30 percre.

A tréner már önmagában a tényből, tudniillik, hogy levelet kapott tőle, ráadásul ilyen álságosan szeretetteljes levelet, biztosan tudta, hogy ismét csak manipulációval áll szemben. Akkorra egyébként már ismerte az óvodai ballagás időpontját, mert szeretett volna ott lenni, és korábban felhívta az intézményt, ám az asszony levele után a biztonság kedvéért még egyszer rákérdezett telefonon, és meg is erősítették, hogy jól tudja, az esemény 16 órakor kezdődik. Tényleg arról van tehát szó, amit a tapasztalataiból vezetett le magában, hogy a tanárnő feltételezhetően a kislány új óvodájában is előadott valamilyen mesét a gyerek apjától való elköltözése indokairól, egyebek mellett mondjuk azt, hogy ő megbízhatatlan, és ennek bizonyítására remek alkalomnak mutatkozott a ballagás, hisz ha a tréner elkésne, az asszonynak talán nem is kellene mondania semmit, elég volna csupán ránéznie az óvónőkre, hogy látjátok, a saját kislánya ballagására sem képes időben odaérni, ugye, én megmondtam. Még arra is ügyelt, hogy csak félórával írja el a dátumot, ha a tréner ugyanis túl sokat késne, ez a jelenet nem történhetne meg, hisz jó eséllyel vége volna a ballagásnak.

A tréner ezt a trükköt azonban már nem vette be, időben odaért a ballagásra, és néhány nappal előbb, a válaszlevelében még meg is írta az asszonynak a helyes időpontot, figyelmeztetve őt, nehogy elkéssen.

A kislány egyébként nemcsak ott, hanem a régi óvodájában is elballagott, igaz, csupán jelképesen. A ballagás hétvégéjére a tanárnő ugyan nem engedte őt haza, ezért csak a következő hétvégén mentek be az egykori óvodájába az édesapjával, hogy sétáljanak egyet az udvaron, ahogy egyébként a költözés után már máskor is megtették. Olyankor a kislány elmesélte neki, hogy az udvar melyik részén régen mi történt, mit játszottak itt és ott, és kicsit arrébb, ennél a borkornál ki bújt el, annak a fának a tövében mit láttak.

Azon a szombaton is azt hitték, a gondnokon kívül más nincs az épületben, ugyanúgy sétálgattak hát, mint máskor, de meglepetésükre a kislány kedvenc idősebb óvónője aznap épp bent volt papírmunkákat intézni, ezért igencsak meglepődtek, és persze meg is örültek neki, amikor kijött hozzájuk az udvarra. Nem sokkal azután, hogy szóba került a ballagás, még nagyobb lett az öröm, mert az óvónő titokzatos arccal visszament az épületbe, és amikor előjött, már a kezében volt a saját, díszes vászontarisznyája, amivel előző héten elballagott a gyerekekkel együtt, és azt felajánlotta az ott töltött évek emlékéül a kislánynak, aki elmondhatatlanul boldog volt. Az egykori óvodai csoportról készült fényképpel, pogácsával és egyéb apróságokkal teli tarisznát a vállára vette, és úgy járták körbe aztán az udvart hármasan, mint az előző héten a többiek a ballagáskor, hogy immár ők is elbúcsúzzanak az épülettől.





Nemcsak a kislány óvodai ballagása, az iskolai beíratása sem volt zökkenőmentes. Az új lakóhelyükön az asszony szinte ugyanazt tette, mint korábban a nagyfiú esetében. A beíratáskor nem kérte az apa aláírását, de még a véleményét sem, pedig az iskolabejárásra a tréner is elment, közel hatszáz kilométert vezetett oda-vissza, hogy megnézze, feltételezhetően hol tanul majd a lánya. Arra számított, hogy majd a többi helyi intézményt is megnézik, ehhez képest egyszer csak a meglátogatott iskolától hivatalos papírt kapott, amelyben közölték vele, hogy a gyereke be van íratva. A nagyfiú körüli beíratási botrányból azonban annyit akkor már tudott, hogy ha közös a gyerekfelügyelet, akkor nemcsak mindkét szülő beleegyezése, de aláírása is szükséges az iskolaválasztáshoz, így aztán először az asszonymál, aztán az iskolatitkárságon kérdezett rá, mi történt: hogyan lehet beíratva a gyerek, ha ő erről nem tudott. Amikor legközelebb ment a kislányáért, beszélt hát az iskolaigazgatóval, és rövid úton tisztázták, hogy az asszony úgy íratta be a gyereket, mintha kizárólagosan nála volna a felügyeleti jog, mintha az apa nem is létezne, pedig akkor még javában folyt a gyerekelhelyezési per, még egy év sem telt el azóta, hogy az asszony beadta a keresetlevelét.

A tréner megkérdezte az ügyvédjét, mi ilyenkor a teendő, aki azt válaszolta, hogy a folyó perben ez csupán egy momentum lehet, igazából okirathamisítás miatt egy másik pert lehet indítani, de ezt a tréner azonnal elvetette, így aztán maradt megint a tanárnő fölényes mosolya, aki nem mulasztotta el vele érzékelteni, hogy lám, azt tesz, amit akar, ha úgy tarja kedve, csupán a hecc kedvéért – hisz eljárhatott volna akár tisztességesen is: a tréner már a költözéskor is aláírta a kislány ottani életéhez szükséges papírokat.

Röviddel a beíratást megelőzően egyébként a tréner a világ legszomorúbb dolgát tapasztalta.

Az iskolabejáráskor természetesen nemcsak ő, hanem az asszony is ott volt, és a kislány tanácstalan lett, nem tudta, hova álljon, az édesapja, vagy az édesanyja mellé, mert ők a terem két oldalán helyezkedtek el, így végül úgy döntött, középen, mindkettőjüktől azonos távolságra és néhány méterrel előttük áll meg. Onnan hallgatta, mit mond az iskolaigazgató, és néha hátra-hátranézett az édesapjára, mert beszélni nem tudtak, hisz a trénernek nem volt joga odamenni a gyerekekhez, a láthatás, amit akkor már a közel egy éve tartó per alatt a bíróság határozott meg, csak a kéthetenkénti hétvégére vonatkozott.

Már több mint háromnegyed év telt el a helyi hírlap szerkesztőségének ajtajában való találkozás óta, amikor a tréner először telefonált rá a kertészmérnökre, hogy megkérdezze, mikor lesz megint itthon, mert ha még mindig úgy gondolja, ő a maga részéről most már úgy érzi, el tudna vele beszélgetni.

Két hét múlva, egy gyönyörű őszi napon ültek le az első vacsorájuk helyszínén, a kisvendéglő teraszán, és a tréner annyi mindent mesélt a volt párjáról és a kislányukról, és az akkor még mindig folyó perről, hogy amikor hazakísérte a nőt, a búcsúzáskor, a pad előtt, ahová annak idején, vagy tíz éve leültek, kénytelen volt szabadkozni: úgy érzi, nem kellett volna ennyire kitárulkoznia.

A nő végigsimított a férfi arcán, és átölelte. A tréner nem tudta eldönteni, hogy ez baráti ölelés volt-e, vagy merőben más, biztató ölelés a jövőre vonatkozóan.





– Találkozunk még? – kérdezte hát.
– Persze – mosolygott a kertészmérnök, miután elengedte a tréneret. – A héten még itthon vagyok, azután pedig: ki tudja – nevetett sejtelmesen, majd mielőtt elköszönt volna, egy apró csókot nyomott a férfi arcára.

**Részlet egy készülő regényből*





Ádám Tamás

HÁRFÁS LÁNY

Önként vállalt rabság ez: kemény
padok ünnepelnek, hátadon farácsok
hagynak nyomot, nem mintha fájna
a nyár, szomorú füzek legyeznek
cserzett arcokat, összegyűjtik a dallamot.
Jár a rigó feje, szemedbe lógó
hajtincesd követi, hegedűt utánoz.

A közeli romos kórházat látva fájdalmas
hangokat ad a cselló, vaságyak rugói
koncerteznek, módosítható a hangszerelés.
Pollenek hullámozva közelednek, mégis
emészthető az alkony, akárha bordáimon
játszanának fürge ujjaid.

Hárfád ívét utánozza csípőd, bűnbeesést
vetítenek szorító combjaid. Sóhajtoznak
a lucskos felhők, elveszünk mindketten.





Perei Vivien

ABLAKÜVEG

a csípő hullámozása
maga előtt tolja a lüktető alaktalanságot
perisztaltika a lámpaméhben

egymáson fekvé
mint hosszanti és fajlagos tagadás
fények lazítják a bőralattit az ismeretlenek
ami végül túlnő rajtunk

az örület mentén
belsőcomb-homály
nyálkás teremtményérzet
minket hallucinál a szoba
ahogy ködöt zabálunk a zsigeri jelentéktelenségben

látszólagos közeledésünkből
ajándék készül a szervszintű puhaságnak

alattunk pamutstriák
nyomokat hagyó vágyelváltozás
kitakarózó mozdulatainkban
Coriolis-erőtlenség

nyomást gyakorolni a párkányra
ragozott igék súlyának eloszlása
poháraljkörön
a nyitni szó
mint sötétgeometria-támasz

ablaküvegnek dőlünk
külön-külön





MÍG RÁM NEM SZAKAD

ilyenkor más a szoba állaga
mintha lassabban mozognék
a vibráló képernyőn keresztül
az ősröbbanás és egy bontatlan zacskó átlójában
kell valami sós az inszomniára
fémes iszony
cizellált savakkal keveredik a számban
ahogy a torkomon akadt flamand csillár
oldódik a vörös ásitásban

a hideg
mint lapocka alá szorult féreg
nyikorgó deformáltság
hátra húzódó vállakban
sarkait rágja a takaró és lesz egyre kisebb
míg én limbikus körvonalakat kaszálok
az elvadult folyosó kellős közepén

ahogy falhoz húzódnak a tárgyak
amikor fejemet az ablak felé fordítom

vitrinbe köpöm a sötétséget
oda
ahová való

rákjárásban a kanapéhoz
vissza a szuszogó liftakna mellé
megvárom míg rám nem szakad
az a több ezer kilométernyi plafon





Szabó Roland

DETERMINÁLT PERSPEKTÍVA

Szarkalábnyomokat fest a folyópart az égre
összefolynak a horizont szakadékjánál
és hirtelen leugranak.
Ha részese lennék ennek
ugranék én is velük

Öreg busz motorja zörög hangosan.

ESTI KÉRDÉS

Gondolkozni nem gondolkoztam rendesen,
lekapartam bőrömbbe égett telefonomat,
melegem volt
kitakaróztam,
becsuktam a ma kinyitott ajtókat,
lehúztam szemem redőit,
amikor a nem gondolkozás elviselhetetlenül marcangolta szét
húgyszagú pólóm varrásait

éreztem elborzad a palincs, megáll a hinta,
láncok, rugók megdermednek,

kezembe vettem telefonomat
fáztam
betakaróztam
kinyitottam a résnyire nyitva hagyott ajtókat
felhúztam szemem redőit
amikor a nem gondolkozás melengetni kezdte
egész testem, alulról felfelé.





Vasas Tamás

FÉNY FELÉ

csillag gyúlt,

lassan megtanulom:

a sátán „kellemes ünnepekben”
lakik,

az angyalok „csendes éjben.”

hajolj ide, reszketeg bárány,
jósolok a patáidból.

(menekülni szabad.)

a pásztor tölt,
„load”, mondja az öreg,
„mint a metallica.”

büdös van, бүдös
a szája, ruhája
is szegénynek.

KERUBOK

igen, az a sok elesett
kerub az utcán,

ahogy дүlöngélnek,
дúdolnak, vagy alszanak





a templom tövében,
dankó pistát
iszogatnak,

mi ebben az igazság,
hogy pont nekem
van éppenséggel
hova mennem,
de nekik
nincs?

nem értem az édeni
házirendet, ami egyszer
leszállt ide, azóta sincs

hatálya más normának,
de hogy vérzik néha, látod?

(a kódexben sötéten-)

piroslanak a pergamenek.

MACSKAFÉLE

megtanultam beszélgetni
egy macskával...

már napok óta nem hagyta
el a szomszéd ház tetejét.

valami hasonló történik
velem is.





ÁLLÁS HELYETT

én nem törölném el
ezt a sok félreértést, az unalomig

hajszolt politikát, vallást, gyűlölködést.

csak éppen a kerubokkal, szeráfokkal
tartanék, hiszen lélekben már
most velük vagyok,

mi igazi kabrióval süvítünk a vácin,
olyannal, hogy azt nem láthatod.
az úr megvakítja rá szemeid,
ez az úr, itt, a teresziasz
szobor mellett,

gratis et franco, most és soha,
kapilláris szembugyraid
steril biztonsága

csak játszi pille,
a nyári szellő is
megmozgatja,
csávókám.

KÁNTOR

„csillag gyúlt,

lassan megtanulom:

a sátán „kellemes ünnepekben”
lakik,





az angyalok „csendes éjben.”

hajolj ide, reszketeg bárány,
jósolok a patáidból.”

engedd levédetnem ezt a pár sort
ingyen és bérmentve, ez lesz
a zsolozsmám, csak ezt
adhatom, ha már
miatyám,

(nem hazudhatok, de miért ne ülnél
le mellém egy üveg bort kibontva,)

s figyelsz.

CUKOR NÉLKÜL

milyen csúnyán nézett rám
a cukrászdában... pedig csak
egy szelet túrógombóctortát
akartam enni. és akkor lett
végleg tele a bili, amikor
kértem egy pohár vizet is.
azt hiszem, a cukor csak
a félelemről szól,
a nyelés utáni
remegésről.





IKAROSZ

büszke voltam rá,
és irigyeltem is.

előben figyeltem, ahogy
megtanult repülni, nem
láttam még senkit,

aki képes lett volna erre
a gondtalan szárnyalásra.

de most minden oldalon
ugyanaz a szörnyűség.

(végül a mája nagyobbra
nőtt, mint egy kifejlett
disznó feje.)

azon az estén-

...egyszerűen belefulladt
a saját epéjébe.

a szárnyalás végén-szép etűd
a meghajlás, ha már fel többé
nem is emelkedik.





Vargha Bálint

EZ MÁR EGY

A Tanács elérhetlenné tette a profilokat
A mórest az anyatejjel szívjuk magunkba
A Felvonulási téren az éjszakát keresi egymillió telefon
A legnagyobb villámcsődület ezerszáz éve!
Szarkófi Hajloncát beválasztják a Tanácsba
Holdtölték váltakozása napkitörésekkel
Négy év után lejutok egy közértbe
Öt vifonra vagyok jogosult
De lemerült nyakomban a jeladó
A Yetteles csaj rámtukmál egy csomagot
Befekszünk sírni egy kitépett telefonfülkébe
A gondolatolvasás ellen: nem gondolni semmire
Engedd meg, hogy figyelmed szelíden a légzésed felé forduljon
Dührohamot kapnak az őrizők
Kigyűtt a szalma a katona fejiből

MIÉRT HÁT NEM?

2015–2081

Az az illúzió, hogy a szubjektum nem társadalmi meghatározottságok eredménye
Maga is társadalmi meghatározottságok eredménye¹
Ugyanakkor, bár csak illúzió, ez az illúzió
Önmagában elég ahhoz, hogy a szubjektumot eloldja a meghatározottságoztól

Tehát a meghatározottság eredőjeként jön létre a meg nem határozottság, a szabadság?
Kérdezhetnéd, és kérdezed is.

¹ Hiszen a „polgárság” történetileg adott reprezentánsaiban született meg.





Miért, hát nem? – válaszolhatnám, sőt válaszolhatom, sőt válaszolom is.

És mi a jutalma annak, aki felismerte, hogy a szabadság gyökerei a meghatározottságba csimpaszkodnak, de ha már kilombosodott, talaj nélkül is képes virágot hozni?

Hát, vagy a meghatározottság, vagy a szabadság a jutalma, immár választása szerint. Aki belátja a tudat szabadságának teremtő hatalmát, az a belátás közben maga is él ezzel a hatalommal, de belátása jócskán el is bizonytalaníthatja. Ez az egész csak rajtam múlik? – kérdezheti. Meg lehet őt nyugtatni: rajtad múlik, és az, hogy rajtad múlik, vagy nem rajtad múlik az is rajtad múlik.

És ettől most megnyugodtam? Úgy nézek ki, mint aki megnyugodtam? Szerinted megnyugodtam?

Mi egyebet tehetnél? A már felismert igazságtól vezet út a fel nem ismertig vissza? Szándékosan aligha. Amit tehetsz, hogy ennek az esztétikusan szimmetrikus paradoxonnak az ellenfogalmait, mint szabadság és meghatározottság – aláásod. A bizonyosság betonútjának keresése közben gyakorta kényszerülünk az időlegesen nagyobb bizonytalanság lépjén általbotladozni gólyalábainkon.

Jó kiindulópontként kínálkozik rögtön, hogy nem csupán a szabadság tárgyalható egyfajta illúzióként. De bizony a meghatározottság is. És gyanús nekem, hogy funkciójuk is valami nagyon hasonló: Kínálnak az elme számára egy olyas hátteret, ahonnan ez az erraticus mozgás elgondolható, szemlélhető és értelmezhető.

Vedd inkább így: ezek hasznos, vagy éppen haszontalan segédeszközök.

Igen ám, de ha csupán segédeszközként tekintek rájuk, rögtön nyomasztó kétségek gyötörnek: be tudja-e a szabadság és meghatározottság ilyen módon tölteni a funkcióját, nem része-e segédeszközszerű hatékonyságuknak az, hogy *meggyőződéssel rendelkezünk igazságuk felől* is.

Persze, rugalmas szökkenéseid mindig effajta paradoxon határolja majd le, de ne csüggedj, a paradoxon rögtön elrugaszkodási pontot is kínál (még ha irányváltoztatásra kényszerültél is). Ígyál most egy kis teát és lendülj neki újra. Talán valami olyasmit akarsz megfogalmazni, hogy a tudáshoz egyszerre szükséged volna a tudatlanság fátylára is. Ez jó. Rokon azzal a felfogással, hogy az emberi cselekedetek affektuális mozgatórugóinak transzparenciája bizony nem véletlenül elérhetetlen.

Ahogy a szabadság meghatározottságba ágyazott eredetének ismerete sem segít a szabadság megélésében!





Látom mindig ugyanoda térnél vissza. Engedd most ezt a gondolatot meg magadnak egy kicsit, amíg meg nem fájdul a fejed. Engedd meg, hogy nem gondolod tovább. Figyelmedet szelíden tereld a légzésedre.

De, amikor már nem gondolsz tovább az már nem is gondolat, a gondolat mozgás, mindig felszámolja saját alapját és új fogódzók felé nyújtja inas karját.

Igen, a gondolat szabadság. (Ebben az értelemben) de mondom, a figyelmedet szelíden tereld a légzésedre. Valahol ezt is abba kell hagyni. Enni kell, tisztálkodni kell, satöbbi.

Igen tudom, köszönöm az intést mester. Mikor folytassuk?

Amikor aktuális lesz jelentkezni fogsz, ismerlek.

Igen köszönöm, és remélem nem lett túl hosszú, félek el sem olvassák az emberek.

Te ne ettől tarts, inkább igyekezz világosabban fogalmazni, de elsősorban magad miatt és most már a figyelmedet szelíden tereld vissza a légzésedre.

Még valami! Elképzelhető, hogy ha most ezt a gondolatot következetesen faltól falig végiggondolom, A, vagy megőrülök, vagy B: létrejön egy új szingularitás?

Te mindig megnevettetsz, túl komolyan veszed a formákat és merev fogalmi gondolkodásod a paranoid személyiséggel együtt abszurd előrejelzésekre hajlamos. Mi van, ha azt mondom ez nem is való neked? Inkább újíts fel egy komódot, lelj bizonyosságot a tettek és a következmények egyértelmű világában, legyen szép az a komód, szebb, mint mielőtt belefogtál.

És ha már így leírtam, mi legyen?

A vége tanulságos. Küldd be egy folyóiratnak, vagy posztold ki, egyremegy.





Alexandra Nicod

AUGUSZTUS

Nem számít, hogy az ajkam
továbbra is a neved magánhangzóit
formálja – válasz nélkül

És nem számít az sem, hogy ujjbegyeim
csak arra várnak, hogy a bőrödön landolhassanak...
túl messze már...

Az sem számít, hogy minden fájdalmam
elhal a karodban megpihenve...
ami már hiányzik

Nem
mindebből semmi sem számít
amikor a szív vad, s a lélek pedig

lángol

MÉLYSÉG

Nem félek a mélységektől
sem a vágyaktól
sem az örülettől

Nem félek a koponyáktól
sem a csontvázaktól
sem a vad tekintetektől





de ha egyszer kilépek a nagyvilágba
abba a furcsán fókuszálatlan mindenségbe
egyszeriben odakint
a félnkség rám támad

a jólneveltség oly mélyen belém ivódott
hogy a múlt
még mindig ragad
régi lelkem, nőiségem sejtjeihez

egyszeriben odakint
és mélyen bennem
nyakon ragadom az árnyékomat
bátran
dinamikusan
aktívan

Most én vagyok az a nő...

RETÚR

Szájról szájra
szállni
hideg ágyakban
landolni
sokszoros mélységekbe
továblépni
ezernyi zűrzavarban
alámerülni

és így tovább és így tovább...

...hogy visszatérj hozzám





TUDATOSSÁG

Megvirrad
a világnak az enyémtől számított
túlfelén

a sötétben
szívem ha szól
rólad beszél

Megvirrad
annak a tükörnek a túlfelén
amelyet együtt törtünk össze

nincs több tükröződés
nincs több hazugság
nincs több megcsalattatás

Megvirrad
a tudatom legmélyén
bátor lépés az isteni felé

a bőr felreped
a szellem megvénül
tudván hogy finomsága megmarad

VIHAR JÓ VIHARRA

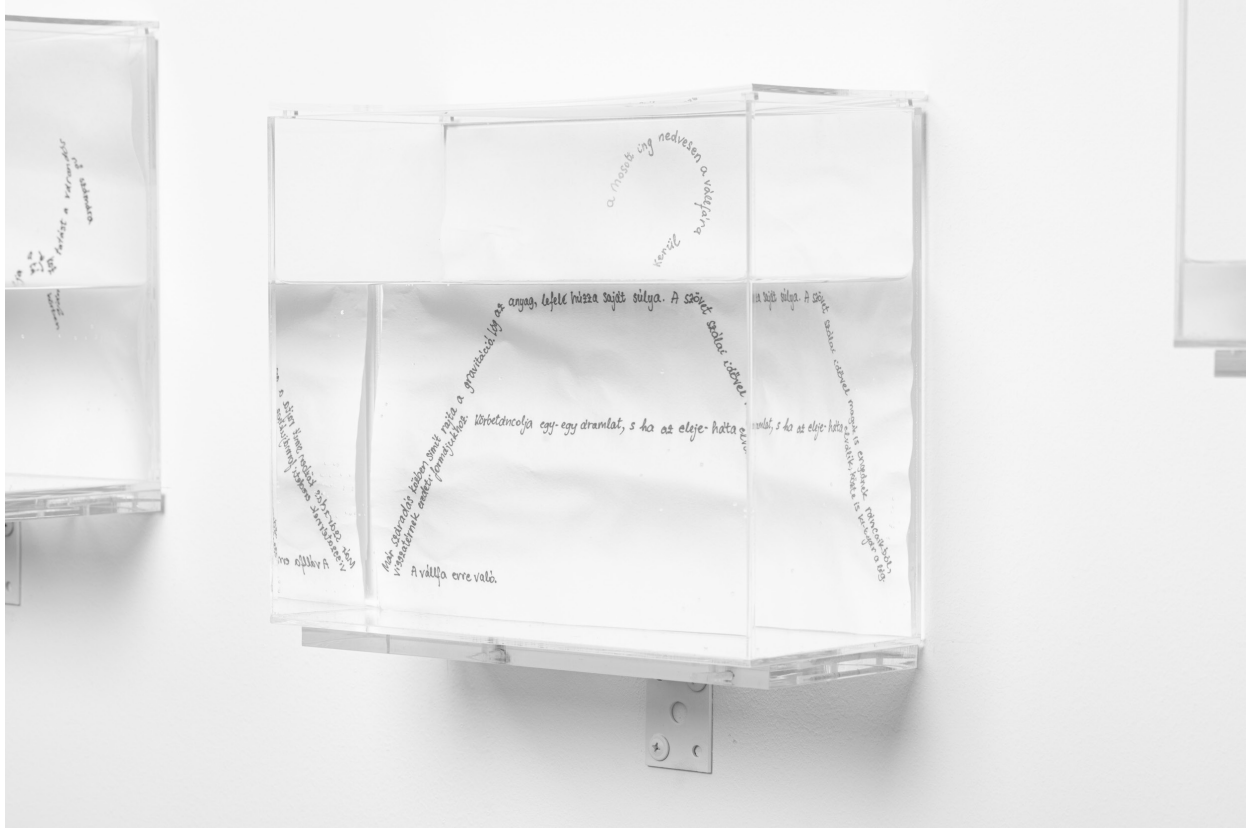
Viharos gyermekkor,
nőj fel a csapások alatt...

áttetszőn
és törékenyen

Legyőzhetetlenül

Szabó Palócz Attila fordításai







Balogh Gergő

LEHET-E JÁTSZANI A SZERELMET?

Kosztolányi Dezső: *Akarsz-e játszani?*¹

Abból a perspektívából, amelyet a szerelmi költészet hagyományának századfordulós elevevése Szilágyi Gézától Erdős Renée-n keresztül Tóth Árpádig nyújt, szembetűnő, hogy a szerelmi megszólalás – hasonlóan a mind a kettőjük által fontos elődként tisztelt Arany Jánoshoz² – Babits Mihály és Kosztolányi Dezső lírájában lényegesen hangsúlytalanabbá válik. Mindazonáltal amíg Babits esetében, még ha nem is nagyobb számban,³ tetten érhető az életmű különböző pontjain is több, ide sorolható, nem túl emlékezetes alkotás (pl. *Belovéd, ó belovéd, Szerelmes vers, Engesztelő ajándék*),⁴ Kosztolányinál ezek főként a költői pálya első szakaszára korlátozódnak (ilyen a *Négy fal között* című kötetből pl.: *A fekete asszonyhoz, Utolsó versek, Fehér leányok*; a *Mágiából: Mint a beteg gyermek, A vándor, Régi szerelmes levele, Kedves*). Az egyébként sem számot tevő szerelmi megszólalásnak a szerző életművén belüli szinte teljes eltűnése Kosztolányi egy 1922-es, a leírtakkal szembeni alig eltéveszthető távolságtartást jelző kritikájának távlatából persze nem is tűnik annyira meglepőnek:

- 1 A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.
- 2 Arany János hiányzó szerelmi költészetéhez: TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a szerelmi költészet kérdéskörei. Avagy, hogyan lehet beszélni arról, ami nincs*, Alföld, 2017/6, 52–67.
- 3 Babitsnál legalább ilyen súllyal, ha nem nagyobb, van jelen az erotikus költészet, ezt az érdeklődést tanúsítja az általa szerkesztett *Erato* című kötet is – BABITS Mihály, *Erato*, Wien, Hellas Verlag, 1921.
- 4 Még ha ezek egy részéről Babits, a *Július* kapcsán maga elég lesújtóan is nyilatkozott: „Ugyanakkor íródott. Ugyanaz a nő. Nem mondhatom el. Ua. helyzet, csak később íródott. Ugyanazon hónapban még egy csomó verset írtam, ugyanazon kézről..., de nagyon rosszak. Jelentéktelen szerelmes versek.” – GÁL István, *Babits egyes verseinek keletkezéséről*, Irodalomtörténet, 1975/2, 449. Ld. ehhez még: SZÉNÁSI Zoltán, *Versek egy szerelmi kapcsolat hálójában. Csinszka és Babits 1919–1920*, Újvárad (Műhely című melléklet), 2021, 32–38.





Emlékezni próbálok, és visszaidézem, hogy tizenöt évvel ezelőtt, mikor még csak néhányan szóltunk az új líra hangján, milyen volt az első verseskönyv típusa. Többnyire tíz ív terjedelmű. Benne helyzetdalok és hangulatdalok, egy szokott szerelmivers-csokor, felül a nő nevével (Magda, Márta vagy Ella), aztán nagyvárosi képek, egy budapesti éjjeli kávéház rajza, majd pár refrénes vers, néhány alkalmi óda (ötös jambusban), okvetlenül pár románc és ballada, s esetleg egy hosszabb történelmi elbeszélő költemény.⁵

Veres András némileg talán elhamarkodottan meghozott ítélete szerint Kosztolányinak nincs is szerelmi költészete.⁶ Az ilyen típusú vélekedéseknek Ady Endre Kosztolányi első kötetéről írott kritikájának szemléleti horizontja szolgálhat az alapjául, amennyiben, az idősebb pályatárs nyomán, a Kosztolányi könyvében valóban erőteljesen megjelenő álom és képzelet tartományait – az élmény műfaji legitimációs kategóriáját ezzel implicit módon rehabilitálva – bizonyos értelemben a szerelmi költészet kódjának felszámolójaként értelmezzük:

Zarándoklás, amikor énjét magyarázza, zarándoklás, amikor – szerelmes. A szerelme is halálos álom s fogadok bármi pénzbe, hogy hús-vér asszony nincs egyetlen szerelmes verse mögött sem. Ha olcsó emberrel volna dolgunk, majdnem ráfoghatnók, hogy az eggyel-több ciklus kedvéért írt szerelmes verseket is. Pedig dehogy így van: Kosztolányi rendkívül gyöngé, finom, vibráló, hallucináló lélek. Nincs tárgy, helyzet, legenda, ötlet, kigondolás, érzés, sőt elszólás, amely egy vers erejéig, ha éppen ceruza van a kezében, meg ne hassa. Bántásnak ne vegye se ő, se más: ő olyan költő, akire egyenesen az irodalomnak van szüksége. Emberi dokumentumokat nem kínál ő, mert nem kínálhat.⁷

Az Ady által bevezetett – mint a szöveg ironikus hangütése is aláhúzza: értékalapú – megkülönböztetés, amely az „irodalmi” és az életben megmerítkező költő alakjait elválasztja egymástól, a szerelmi költészet formációit is elkülöníti aszerint, hogy az adott művek „mögött”, így a megszólítás(ok) címzettjeként empirikus értelemben is található-e „hús-vér asszony”, vagy

5 KOSZTOLÁNYI Dezső, Marconnay Tibor = Uő, *Tükörfolyosó. Magyar írókról*, szerk. és a jegyz. kész. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2004, 635.

6 „Aligha lehet véletlen, hogy Aranyról szólva szükségesnek találta hangsúlyozni: nincsen szerelmi lírája. Tulajdonképpen Kosztolányinak sincs.” – VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma. Filológiai regény*, Bp., Balassi, 2012, 57.

7 ADY Endre, „Négy fal között”. Kosztolányi Dezső verses könyve = Uő *Összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok. VIII.*, s. a. r. VEZÉR Erzsébet, Bp., Akadémiai, 1968, 226–227.





az esetleg nem több, mint egy „hallucináló lélek” szüleménye, tehát egy nyelvi pozíció. Azt, hogy ez a kérdés Kosztolányi életművén belül, mint egyébként a szerző is hangsúlyozza,⁸ nem egyszerűsíthető erre a szembenállásra, ugyanakkor jelezheti a *Meztelenül* című kötet ars poeticája is, amely a szerelem és a játék tartományait éppen az eldobandó, az új költői megszólalásmód irányából immár anakronisztikusnak és haszontalannak látszó dolgok ellenében („kincseim”, „régiszeim”, „kevélyen csengő rímeim”), kitüntetett helyen jeleníti meg („Csomagold be mind, ami volt, ami régen / volt, ami édes, mind csomagold be, / ami több, mint játék, szerelem, több, mint / élet is [...] mind-mind csomagold e batyuba, / abba, amit hoztam s hagyd az úton másnak”).⁹ A „játék”, a „szerelem” és az „élet” innen nézve a költészet legmagasabb rendű összetevőjeként lesz értelmezhető – ezek a nyelvi és tematikus szinten egyaránt jelentkező lecsupaszodás végső szintjén is a költői alkotáshoz tartoznak („hogyan hősiesen járjak egyedül, / egyszerű ember az egyszerű földön / s meztelenül legyek, amint megszülettem, / meztelenül legyek, amint meghalok” [*Csomagold be mind...*]).

Hasonló együttállás jelenik meg Kosztolányi egy 1933-ban megjelent ön-életrajzi vallomásában is:

Tudom, hogy a világon és az emberi dolgokon való öntelen elrívülést szavakkal való játéknak minősítik a tett szélhámosai, a népszerűség kis vámszedői, mintha szavakkal játszani nem annyi volna, mint magával az élettel játszani, s mintha a szavak nem volnának oroszlánok, melyek már óriásokat is széttéptek.¹⁰

A tettek és a szavak, valamint az ez utóbbiakhoz tartozó játék – és a *Csomagold be mind...* perspektívájából: szerelem – szembeállítás, amely a „tett szélhámosai”-nak diskurzusához tartozik, eszerint épp a nyelv és a valóság, a cselekvés és a nem cselekvés formái közötti téves megkülönböztetésből ered (persze a költészet szakralitásának nagy múltú, „a szent poesis” [Bersenyi Dániel: *A poesis hajdan és most*] alakjában intézményesült koncepciója is kitermelhet effajta oppozíciókat, pl. Endrődi Sándor *A költészethez* című versének refrénjében: „Nekem nem voltál soha játék, / Mindig szentnek tartottalak.”).¹¹ Abból a félreértésből tehát, amely a nyelvi cselekvések Kosz-

8 „Egybeolvad szemem előtt minden, mint a múlt és a jelen, a valóság és a fantázia s az életet állandó intenzív érzése.” – KOSZTOLÁNYI Dezső, *Önmagamról = Uő, Tükörfolyosó...*, 662.

9 KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes versei*, szövegg. és jegyz. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2005.

10 KOSZTOLÁNYI, *Önmagamról*, 665.

11 ENDRŐDI Sándor *Összegyűjtött költeményei. 1867–1897. I. Tücsökdalok – Virágfakadástól lombhullásig*,





tolányi írásművészetéhez kapcsolódó köre – a szavakkal való játék, vagy tágabban: az esztétikai dimenzióban megalapozott műalkotáseszmény – és az élet között elvágólagos határt tételez, mivel csak az explicit módon társadalmi ügyek szolgálatába állított alkotásokat tekinti az utóbbihoz tartozóknak.¹² Ahogy az *Esti Kornél* Harmadik fejezetében olvashatjuk: „Általában a szó mindig több, mint a tett.”¹³ A Kosztolányi-féle játék episztemológiai rangjának félreértése a fentebbiek szerint szorosan összekapcsolódik a nyelvi performativitás – a nyelvi cselekvés, valamint a nyelvben rejlő, az oroszlán trópusa által megjelenített, az emberitől idegen és az ember által teljességgel megzabolázhatatlan fenyegető erő – kérdéseivel. A végül az 1916-os *Mák* című kötetbe foglalt, a nyelv, szerelem és játék modern viszonyát példászerű módon exponáló *Akarsz-e játszani?* és a szerelmi költészet diskurzusai közötti viszonytal, vagyis az *Akarsz-e játszani?*-vel mint a modern magyar szerelmi líra korpuszának egy darabjával kapcsolatos lehetséges dilemmák maguk is a nyelvi cselekvések kérdése által felnyitott horizontba ágyazódnak.

Kosztolányi versének kérdéssorozata egy olyan interszjektív viszony létesítésére irányul, amely a játék különböző megnyilvánulási formáin keresztül kapcsolja össze a megszólítót a megszólítottal. A játék korántsem ártatlan vagy komolytalan dolog – ahogy nem redukálható egy egyszerű „ját-szótársi kapcsolat”¹⁴ megjelenítésére sem –, sőt a Kosztolányira erősen ható¹⁵ Nietzsche *Zarathustrájában* a játék nem más, mint az önmagát akaró szellem végső alakja.¹⁶ A játékba való belépés feltételeit Kosztolányi költeményének beszédaktusai, innen nézve nem különösebben váratlanul, az akarat még

Bp., Athenaeum, 1898.

- 12 Vö. KOSZTOLÁNYI, *Önmagamról*, 665. Az 1926-os diskurzusformációit elemezve Gumbrecht is hasonló konfliktusra mutat rá, „a *Tat* kultusza” kapcsán: „Szavak és gondolatok tekintélyes mértékű ráfordításával sok szerző kötelezi el magát a tettek világával – és ezáltal hozzájárulnak saját intellektuális világuk fokozatos leértékelődéséhez.” – Hans Ulrich GUMBRECHT, 1926. *Élet az idő peremén*, ford. KELEMEN Pál, MEZEI Gábor, Kijarat, 2014, 264; 265.
- 13 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia, VERES András, Pozsony, Kalligram, 2011, 60.
- 14 VERES, i. m., 57.
- 15 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 421. Valamint: ARANY Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete*. „No Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest?”, *Alföld*, 2014/4, 41–59. Továbbá: ZOLNAI Béla, *Kosztolányi, Nietzsche, Juhász*, Irodalomtörténet, 1958/3–4, 389–405.
- 16 „De mondjátok csak, testvéreim, mire képes még a gyermek, amire az oroszlán sem képes? Mi végre kell a ragadozó oroszlának még gyermekké is lennie? / Ártatlanság a gyermek és feledés, újrakezdés, játék, magából pördülő kerék, első mozdulat, szent igenlés. / Bizony mondom, testvéreim, a teremtés játékához kell a szent igenlés: saját akaratát akarja hát a szellem, saját világát nyeri el a világa-vesztett.” – Friedrich NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, Bp., Osiris, 2000, 33. (A kiemelést elhagytam – B. G.) Ld. még ehhez: Gilles DELEUZE, *Nietzsche és a filozófia*, ford. MOLDVAY Tamás, h. n., Gond Alapítvány – Holnap, 1999, 294–295.





be nem következett megnyilvánításához, ha úgy tetszik, a nietzschei „szent igenlés” hívásához kötik. „A játszótársam, mondd, akarsz-e lenni” – szólítja meg az én a másikat, hogy aztán a legkülönbözőbb összefüggésekben még kilenc alkalommal tematizálja az akarat és ezáltal a játékba való belépés problémáját. Az, aki belép a játékba, mutat rá Hans-Georg Gadamer az *Igazság és módszer*ben, egy olyan viszonynak lesz a részese, amelyben „szent komolyság rejlik”, hiszen „a játszás csak akkor éri el a célját, ha a játészó feloldódik a játékban”, vagyis a játékba belebocsátkozó, elfogadva annak szabályait, a játék belső világát szervező sérthetetlen autoritást, utat nyit a játék szubjektuma előtt, miközben a magáét háttérbe szorítja.¹⁷ Az így előálló műveleti zártság egyfajta nyitottság is egyben, amennyiben a játék lényegéhez tartozik, hogy megfigyelhető, ám ez a megfigyelhetőség nem lehet képes módosítani a játék sajátos szerveződését. A játék ilyen értelemben elválaszthatatlan a megfigyelés lehetőségétől, a megfigyelőért is van,¹⁸ de a játékba és a megfigyelésbe való belebocsátkozás kettős struktúráját megismételve mindig kitermeli a privát és a nyilvános közötti megkülönböztetést is. Habár a vers megszólításai már azelőtt beléptetik a nyelvbe a másikat, hogy a játék részévé válna (a vers kérdései innen nézve nem retorikaiak, vagyis nem csupán eljátsszák a kérdezést),¹⁹ méghozzá a játékra való lehetséges nyitottság, egyúttal a szubjektivitás megnyilváníthatóságának viszonylatában, a válasz implikálta elköteleződés aktusa nélkül sem a játék privát valósága, sem pedig megfigyelhető folyamata nem lehet képes létesülni. A társas játék, amelynek játszására Kosztolányi műve felhív, nyelvileg megalapozva saját létesülésének feltételeit, tehát túlnyúlik önmagán, és mégis ráutalt marad a másikra, vagy pontosabban: az akarat tetteként tematizált válasz kimondásának performatív aktusára. Ha ez a helyzet strukturális szempontból emlékeztet a lánykérés vagy a házasságkötés – és a kérdés művelete miatt sokkal inkább az előbbi – formális megvalósulására, az nem véletlen. Austin maga is az effajta, a házasságkötés szituációjában végbemenő affirmáció példáján keresztül vezette többek között elő és elemezte később a performatív megnyilatkozás fogalmát.²⁰ A vers kérdéseire adható igenlő válasz, vagyis a játékba való belépés

17 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 88–89.

18 Vö. *Uo.*, 93.

19 Vö. PETŐFI S. János, *Szövegszerkezet és jelentés. Kosztolányi Akarsz-e játszani? című versének elemzése*, *Híd*, 1985/10, 1315.

20 „Amikor az anyakönyvvezető vagy az oltár előtt azt rebegek: »Igen, akarom!« akkor nem beszámolok egy házasságkötésről, hanem részese vagyok. Hogyan is nevezzük az ilyen típusú mondatokat vagy megnyilatkozásokat? Jómagam a *performatív mondat* vagy performatív megnyilatkozás, röviden a »performatívum« megnevezést tartom a legkézenfekvőbbnek.” Valamint: „házasságkötési törekvésem az »Igen!« kimondása ellenére meghiúsul, ha a hölgy azt mondja, hogy »Nem!«”. – John





affirmációja, elköteleződést is jelent a tulajdonképp ezáltal az aktus által létesített játék, valamint az abban való részvétellel azonosított interszjektív viszony mellett. A kérdező, megidézve a magyar szerelmi költészet klasszikus modelljének alapstruktúráját, egyszerre lesz végzetesen kiszolgáltatott a címzettnek, és igenli e kiszolgáltatottságot.

Az *Akarsz-e játszani?* játékformái kivétel nélkül az élet lehetséges eseményei közül kerülnek ki. A megszólító többek között étkezni/enni-inni („nagykomolyan az asztalfőre ülni, / borból-vízből mértékkel tölteni”), teázni („lehet-e némán téát inni véled?”), évszakokat átélni („havas telet és hosszú-hosszú őszt”), utazni („hosszú utazást, vonatot, hajót”) és meghalni („s akarsz-e, akarsz-e játszani halált?”), ezek közös eljátszására, végső soron a „játék mint életforma”²¹ megvalósítására hívja a megszólítottat. Egy olyan életforma megteremtésére tehát, amelynek privát és nyilvános zónái nem esnek egybe, nem lesznek azonosak egymással: ami belülről, a résztvevők tudatának horizontján játék, az kívülről egyszerű élettevékenység. A megszólított, akinek erre kellene igent mondania ahhoz, hogy a játék immár empirikus értelemben is megindulhasson, egyúttal arra is igent mondana tehát, hogy a játék és a valóság, a színlelt és a komoly közötti megkülönböztetés a privát zónájába húzódjon vissza, és ezáltal a külvilágtól – az én és a te viszonyán túlról – megközelíthetetlené váljon. A faktikus és a színlelt közötti differencia visszahúzódása ugyanakkor nem csupán a lehetséges külső megfigyelők oldalán jelzi a játékon belüli és azon kívüli tartományok összeomlását (anélkül ugyanakkor, hogy a megfigyelői perspektívából ennek eseménye érzékelhetővé válna), mivel egy olyan „játékban élni, mely valóra vált”, a vers által létesített összefüggésrendszerben nem jelent mást, mint az egyetlen lehetséges, hiszen még a halál által sem felszámolható (játék)valóságban élni. Az életforma, amelyet Kosztolányi verse körvonalaz, ennyiben mind a nyelvi kommunikáció, mind a közösen megvalósítható cselekedetek terén szétkapcsolja a szándék és a végrehajtás dimenzióit. Sőt, ezeken túlmenően még a hallgatás aktusait, vagyis a nyelvi tettek végre nem hajtását – amely maga is lehet intenciózus vagy éppen esetleges – szintén a játék fennhatósága alá vonja („némán téát inni véled”, „hallgatni hosszan” [kiemelés – B. G.]). Mindez tulajdonképp okafogyottá teszi az élettevékenységben ható intencionalitás struktúrájára vonatkozó, az igazság és hazugság, színlelés és komolyság viszonyára vonatkozó kérdésfelvetéseket, amelyek irányából felvethető lenne annak lehetősége, hogy a szóban forgó életforma a komoly élet egyfajta parazitája lenne, vagy annak „kilúgozási” folyamatát hajtaná végre.

L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990, 33; 56.

21 LANTOS Edit, *Akarsz-e játszani?. Háttér tanulmány egy Kosztolányi-vershez*, Jogonalp, 1990, 156.





Mint ismert, Austin pontosan ebben ismerte fel a színpadi megnyilatkozások létmódjában rejlő sajátos fenyegetést:

Olyasmikre gondolok, hogy egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. S ez minden megnyilatkozásra hasonlóképpen érvényes [...]. Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv kilúgozásának fogalmát.²²

A Kosztolányi-vers kérdéssorozatában elgondolhatóvá váló életforma innen nézve egyidejűleg lesz tisztán esztétikai és tökéletesen mindennapi, felel meg a komolyság austini kritériumának, és tagadja azt, vagyis azonosul – az *Esti Kornél éneke* szavaival élve – a „fölszín”-nel és „a mélységek látszat[á]”-val. Egy effajta életet – amelyet illetően nem lehet többé különbséget tenni a belső és a külső, a privát és a nyilvános, a természeti és a politikai között – lehetetlen szétválasztani a tevékenységtől, melynek végrehajtására irányul, hiszen minden tevékenység a játék életformájának fenntartásaként, a(z élet)játék potencialitásaként válik értelmezhetővé.²³ Az élet ennyiben a játékban tartja fenn magát („Akarsz-e játszani mindent, mi élet”), és fogalma leválik biológiai értelmezéséről, ami megnyitja az utat az öröklét felé („Akarsz-e élni, élni mindörökkön”). Ezek között az összefüggések között a halál maga is csupán a játék egy formájaként, bizonyos értelemben ténylegesen végbe menni képtelen mivoltában lesz elgondolható („s akarsz-e, akarsz-e játszani halált”).²⁴ A közös

22 AUSTIN, i. m., 45.

23 Vö. Giorgio AGAMBEN, *The Use of Bodies. Homo Sacer IV*, 2, ford. Adam KOTSKO, Stanford, Stanford UP, 2016, 207–208.

24 A halál eljátszása egyébként, Karinthy Frigyes tanúságtétele szerint, Kosztolányi mindennapjaitól korántsem állt távol: „Még élt, éppen csak élt, egy nappal halála előtt voltam kint, a János-kórházban, egy percre láttam; utoljára. Aludt, nem vártam meg míg felébred, nem mertem volna a szemébe nézni. Tudtam, hogy vége van. És hazafelé menet beszélgettem vele a döcögő kocs mélyén, ahogy lelkünk legmeghittebb testvéreivel szoktunk, nagy távolságokból is izgalmas és szenvedélyes pillanatokban. »Hát meghalok, röhöghetsz, – mondta Desiré – mintahogy mindketten röhögtünk, mikor – emlékszel? – egyik kedvenc játékunknál, egymás halálát ábrázolva ott ültem a divány melletti széken, te hangosan hörögtél, én pedig udvariasan sóhajtoztam és halkán, kenetes hangon beszélgettem is az orvossal, ahogy ilyenkor illik.« »Igaz, Didus, így volt, hát arra emlékszel-e mikor Tatatóvároson, pünkösöd vasárnap sok prominens és nagynevű íróársunkkal együtt városi autóbuzson mentünk valami kultúrünneepségre s egy zökkenőnél Te felvetted az ötletet: mi volna, ha most az egész társaság belefördülne és elpusztulna a tóba?« »Hogyne emlékeznék, nagy verseny indult meg, hogy milyen címmel jelennének meg holnap a lapok« »Úgy van és ne is tagadd, én vittem el a pálmát ezzel a címmel:« »A Magyar Irodalom Fekete Pünkösödjé.« »Igen! Igen! újból gratulálok! Tökéletes a maga nemében... Az ám, jó hogy szólsz –





élet, amelyet az én a másíknak ajánl, tehát túlélheti önmagát – addig tart, amíg az a játék is kitart, melyhez a megszólító és a megszólított léte egyaránt hozzákapszolódik, és amelytől elválaszthatatlanná válik.

A szerető eljátszása, amely Kosztolányi versében egyedülként hordozza a romantikus viszony konnotációit („Akarsz-e játszani boldog szeretőt”), ennyiben messze túlmutat az én és a te közötti ilyesfajta kapcsolat pusztaszimulációján. A szerető itt feltűnő nyelvi pozíciója a korabeli szóhasználat perspektívájából egyszerre jelöli ki a megszólítottat a szerelmet átélni képes személyként (olyasvalakiként, aki szeret – erre emlékeztethet pl. Nemes Nagy Ágnes fordítói megoldása is, Rilke *Első elégiájában*, amely a *Liebenden* [‘szerelmesek’] szót következetesen ‘szeretők’-ként viszi színre), valamint, egy másik értelemben, az én szerelmének tárgyaként (olyasvalakiként, akit szeretnek).²⁵ Az, aki a vers által létesített összefüggésrendszer keretein belül eljátssza, hogy szeret és szeretve van, nem tesz mást, mint azonosul a szerelem megnyilvánulási formáival. A szerelmi játékban való feloldódás mindazonáltal szakít a szerelem metafizikai hagyományával, amennyiben csakis a játékba való belépés akarását, valamint a játék – Gadamer felől nézve – szentségét ismeri el, vagyis sem a szerelmi viszonyt, sem pedig a másikat nem hozza az isteni hatóerő megnyilvánulásával összefüggésbe. Kosztolányi versének egyetlen transzcendentális pozícióját a játék szubjektuma testesíti meg. A szerelem – akárcsak a versben a „boldog szeretőt” játszásához, mintegy ellentétes pólusként, kapcsolt sírás („színlelni sírást”) –, elismételve a játék struktúráját, egyszerre lesz tisztán egy affektív viszony, valamint színlelés, imitáció, ami kétségkívül kikezdi a szerelmi költészet klasszikus hagyományának konvencióit (és ami azt illeti, ennyire messze ebben talán egyetlen másik alkotás sem megy a korban), ugyanakkor mint látható volt, az én és a másik alapviszonyának tekintetében nem számolja fel annak kereteit.

Az *Akarsz-e játszani?* és a modern szerelmi költészet diskurzusainak viszonyát illetően a fentiek perspektívájából nem az a kérdés, értelmezhető-e Kosztolányi műve e korpusz részeként. A kérdés sokkal inkább abban rejlik, hogy az „Akarsz-e játszani boldog szeretőt” kérdés címzettje valóban a másik, vagy inkább az én egy iterációja, amelyet az önmegszólítás alakzata létesít. A kötetkompozíció szerint az *Akarsz-e játszani?*-t megelőző, potenciális

hát a nekrológommal mi lesz? Írnod kell, szerencsétlen, és én kárörömmel figyellek majd a sírpályából, ahogy erőlködsz... no híres, mi lesz a nekrológ címe?« »Hát kérlek... valami nagyon meghatározó kell..., hm, várj csak... mit szólnál ehhez: A Zöld Tinta Kiapadt. Tudod, pontokkal utána, hm?« »Óriási, remek! Telitalálat!« / – Remek! – raccsolta ismételtelen és hápogott a nevetéstől.” – Karinthy Frigyes, *A zöld tinta kiapadt*, Nyugat, 1936/12, 421 - (A kiemelés elhagytam – B. G.)

25 *A magyar nyelv értelmező szótára. I–VII. kötet*, szerk. BÁRCZI Géza és mások, <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/elolap.php>





olvasóját direkt módon megszólító *Egy kézre vágyom* („Jó olvasó, ki ülsz a lámpa mellett”) irányából nézve az előzőek mellett felvethető persze az olvasó játékba való bevonódásának lehetősége is, amely szerint az olvasás esztétikai programja egyfajta együtt-játszásként válna elgondolhatóvá. Habár a vers kezdete a kialakítandó társas kapcsolatban alapozza meg a megszólító és megszólított viszonyát („A játszótársam mondd, akarsz-e lenni”), teljeséggel nem zárható ki – különösen a Kosztolányi-életmű kontextusában – annak lehetősége, hogy önmegszólítással vagy az olvasó megszólításával van dolgunk, különösen az *Akarsz-e játszani?*-t a kötetben követő, *A jó élet* című vers irányából nézve („Én csüggedt lelkem, én csüggedt szívem, / daloljatok és mondjátok: igen.” – megjegyezhető ugyanakkor, hogy mind az *Egy kézre vágyom*, mind *A jó élet* 1913-as keltezésű vers, vagyis keletkezéstörténeti szempontból sokkal inkább ez utóbbiak lépnek párbeszédbe, a kötetkompozíció által módosítva annak lehetséges értelemösszefüggéseit, az *Akarsz-e játszani?*-val, mint fordítva). Amíg az olvasó megszólításának eshetősége nem igényel különösebb magyarázatot, az előbbi esetben a beszédaktusok címzettje nem lenne más, mint a lírai én sajátos alakmása (ez az értelmezési lehetőség azonban rendkívül nagy kihívásokat állít a társas viszony pozíciói elgondolásának tekintetében: valóban elgondolható lenne ez önmegszólítás-ként?). Fontos ugyanakkor észrevenni, hogy a vers nem csupán utal a *társ* szó népies használatában őrzött házastársi jelentéstartományára,²⁶ hanem – az azonos szótagszámú, metrikai képletű és hangrendű szóösszetétel szerepeltetése által – nyelvileg is megidézi azt, mintegy kijelölve a kapcsolat normatőrő jellegét, vagyis a klasszikus ajánlat játékviszonyba való átmenetének felforgató eseményét.

Kosztolányi műve a magyar szerelmi költészet klasszikus modelljének egy olyan alakváltozatát hozza létre, amelyben a megszólító és a megszólított között létesülő kapcsolatot nem a szerelem metafizikai hagyománya határozza meg. A játékgyakorlatként felfogott viszony ekként a szerelem nem-szubsztancialista elgondolását exponálja. Így, még ha benne is marad a strukturális aszimmetria és annak igenlése által meghatározott keretrendszerben, egy olyan szerelemszemléleti horizontot tesz elgondolhatóvá, amely a korban uralkodó diskurzusformációk alternatívájaként és implicit kritikájaként lesz azonosítható.

26 Uo.





Kis Marcell

EMBERI ÉS ÁLLATI TEKINTETEK NEMES NAGY ÁGNES KÉSEI KÖLTÉSZETÉBEN

(*Az utca arányai, Múzeumi séta, A macskák bátorsága*)¹

Nemes Nagy Ágnes költészetének recepciótörténetében az értelmezés mozgásterét rendre meghatározni látszik az a tapasztalat, hogy egy olyan lírakorpuszban kell kijelölni az aktuális kérdés-horizontokat, amely a tekintet (mint az önmagát a világ megkonstruálása által létrehozó én)² és látvány összefüggéseinek nyelvi, figurális problémáit magában a megnevezés problematizálásának poétikai színrevitelében jelöli ki. Mint arra Lénárt Tamás elemzése is rámutat, *Az utca arányai* című vers már az első szakaszban szétkapcsolja a látvány és tekintet egységét, hiszen a villamos dőléséhez hasonlított futó és a Föld forduló mozgásának kapcsolatát egy metapoétikai gesztus számolja fel („aholis a hasonlat nem hasonlat, csupán ugyanegy törvény másik arca.”)³ A mondat szemantikai struktúrája ezzel tulajdonképpen a hasonlító és hasonlított kettős minőségének rögzítésében szerveződik, ahol a viszony tagjai az egyazon törvényként azonosított látvány egy-egy (fizikai és fizikait jelölő)⁴ „arcaként” válnak megragadhatóvá. A hasonlat ezen felszámolását módosító „törvény arca” megszemélyesítés nem marad reflektálatlanul, hiszen ezt a műveletet a vers egy másik ponton maga is regisztrálja: „De a hálózat is csak ábra, a görbület is képes beszéd. A törvény láthatatlan. Ez látható.” A trópusok transzformációja és a vers poétikai absztrakciókra vonatkozó önreflexióinak megkülönböztetése a recepcióban rendre Nemes Nagy Ágnes verseit meghatározó poétikai műveletként értelmeződik, méghozzá összefüggésben a fentebb említett

- 1 A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a nemzeti kutatási, fejlesztési és innovációs alpból finanszírozott szakmai támogatásával készült.
- 2 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és költőiség. Nemes Nagy Ágnes a hatástörténetben*, Kortárs, 2022/11, 33.
- 3 LÉNÁRT Tamás, „mondom a macskák”. A természettörténet retorikája Nemes Nagy Ágnes *Az utca arányai* című versében = „fényem nő: magam termelem”. *Biopoétika a 20–21. századi magyar lírában*, szerk. BALAJTHY Ágnes, MEZEI Gábor, Bp., Prae, 2022, 347–359, itt: 354.
- 4 NAGY Csilla, *Viszonylagos távolság. Természettudomány és szövegszervezés Nemes Nagy Ágnes költészetében*, MAMŰ, 2023/6, 21–27.





poetológiai tapasztalattal.⁵ Mint arra több elemzés is rámutat⁶ *Az utca arányai* és az *Egy pályaudvar átalakítása* című versek kapcsán, a látvány időbeliségét tesztelő alakzatok, vagyis a természetit és kulturálisat egymásba író optomediális rögzítések, a prózaversek jellegzetes dialógusai (és mint látni fogjuk a megszólítás és önmegszólítás problémája) nem választhatók el az előbbiekben említett retorikai-poétikai módosulásoktól, hiszen az előbbi versben például „[e]nnek a megszólalásmódnak lesz az ágense az egész szövegen keresztüllépkedő, a versbeszélővel sajátos viszonyban lévő macska.”⁷ Hogy ennek a „sajátos viszonynak” a versnyelv működésében tetten érhető jelentőségét *Az utca arányai*, *Múzeumi séta* és *A macskák bátorsága* című versek elemzése révén megértsük, érdemes Jacques Derrida *The Animal That Therefore I Am* című értekezésének gondolatmenetét rekonstruálnunk. Derrida egy olyan szituációt vázol fel, amelyben a ruha nélküli meztelen ember mint technika és szubjektum megtestesítője és a macska (állati) tekintete találkozik. Az ember szégyen feletti szégyenérzete, a macska szeme mint a szégyent és meztelességet tükröző tekintet, illetve a kérdés és válasz megfogalmazhatóságának határa emberi és állati/környezeti között egy olyan zónát hoz létre, amely a filozófia, kultúra és a pótolhatatlan, egyedi találkozás tapasztalata között helyezkedik el. Ez a probléma a nyelv szerepét sem hagyja érintetlenül, artikulálva egy olyan emberi állat-elgondolás határait, amit Derrida az „én” és „állat” viszonyaiban konfigurálódó grammatikai és szemantikai, funkcionális és referenciális mátrixok között létesülő⁸ „önéletrajzi állatként” nevez meg.⁹

A fentebb említett többszörös poétikai transzformációk eredménye, hogy az átírás aktusa lehetőséget biztosít a macska-világ-szubjektum összefüggésrendszerének egymásba íródásaira. Erről tanúskodik a „De hát a részletek, mondom, a macskák. Bár a törvényhez képest képtelenül csak bodros buborékok. [...] árvízben úszó, bukdosódó parókák”¹⁰ sor, ahol a „törvény” már mint egy a korábban a hasonlat felszámolását rögzítő metafora jelenik meg; amely a látvány és tekintet szétválasztásának feszültségében konstruálódó technikai és élő kapcsolatát a figurális leképezhetőség határainak poétikai színrevitelében ragadja meg („Úgy értem: például az élő / és az élettelen metszőpontjai. Két törvény. Három / törvény. Tizenhat. Metszőpontjai.”).

5 SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Bp., 1995, 130. LŐRINCZ Csongor, *Poetológia, nyelvszemlélet és irodalomfogalom összefüggései Nemes Nagy Ágnes esszéiben = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”. Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról*, szerk. BUDA Attila, PALKÓ Gábor, PATAKY Adrienn, Bp., PIM, 2017, 127. és „az episztemológiai kihívás nem utolsósorban az értekek számára hozzáférhető tárgyiasságok mibenlétének kérdésében csúcsosodik ki, egyebek mellett a tér- és időbeli (akár: történeti) dimenziók viszonyának, pontosabban e viszony megjeleníthetőségének felülvizsgálatában.” – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”, 190.*

6 *Uo.*, 180–183. vö. LÉNÁRT, i. m., 356–357.

7 LÉNÁRT, i. m., 357.

8 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szótest – látvány – hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”, 32–61.*

9 Jacques DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow) = The Animal That Therefore I Am*, ed. Marie-Luise MALLET, transl. David WILLS, New York, Rodham University Press, 2008, 11.

10 „Én fölnéztem az est alól / az egek fogaskerekére - / csilló véletlen szálaiból / törvényt szőtt a mult szövőszéke / és megint fölnéztem az égere / álmaim gőzei alól / s láttam, a törvény szövedéke / mindig fölfeslik valahol.” *Míg az Eszmélet* című versben a törvény keletkezik, Nemes Nagynál az áll a keletkezés mögött.





Innen nézve az egy- vagy kétszavas mondatoknak is jelentésteremtő, sőt performatív szerep jut, hiszen az idézett sor lezárt egységei kombinatorikus lehetőségekként rendeződnek trópusok feletti formációkká, ahol az élő és élettelen metszőpontjai válhatnak törvényekké, ám a törvény(ek) is értelmezhető(k) metszőpontokként.¹¹ A két eset egybeíródását pedig a „tizenhat” iterabilitása biztosítja.¹² Lénárt a vers ezen pontján a macskák anyagszerűsége („buborékok, parókák”) és nyelvi-retorikai szerepe között von párhuzamot. Eszerint a macskák „mintha nem is valamilyenek lennének”, hanem a hasonlat metapoétikai gesztusát követve „valami helyett állnának”.¹³ Viszont a hasonlat felszámolódásának következményei alapján ennek ellentmondani látszik a folytatás, ahol a macska az árvízen lebegve mintegy a tér középpontjába kerül az elárasztott tájnak és geológiának („A nagy meder alattuk és mögöttük”). Majd a macska, táj és geológiai alatt maga a mértékegységek rendszere és a logikai viszonyok kapnak helyet („Alattuk az összehasonlítások meg a mércék”), melyek ismét a látvány és (értelmező) tekintet, fizikai és fizikait jelölő szemantikai szerkezetében szervezik a szöveget, a macskát ezzel a transzfigurációk eseményében a látvány tartományaiban regisztrálva. Ennek a szerkesztésmódnak a mintázatait a *Múzeumi séta* című versben követhetjük majd nyomon. Tehát a nyelv mint figura vagy a jelölés szétkapcsolásainak eszköze magában hordozza az önműködés és helyreállítás lehetőségfeltételeit, viszont mindez a szubjektum és ágencia (macska) elmozdulásainak újbóli és újbóli poétikai pozicionálását követeli meg.¹⁴

Mind a három szöveg érzékeli az állati névadás határait és rendre előállítja azokat a poétikai megoldásokat, amelyek elbizonytalanítják azt. A „macska” következmény nélküli, az öröklét napidíjasa, bukdosódó paróka, néma függetlenségi kiáltvány, részlet. Tehát a prózaversek esetében fokozottan elmondható, hogy „a definitív alanyi hozzárendelhetetlenség okán a szöveg [...] akadálytalanabban képes beilleszkedni az irodalmi poliszémia textuális mozgásterébe, mint a tanúsító beszéd mindig szerepet is implikáló konstrukciója.”¹⁵ Ezen retorikai-poétikai módosulások egységéért a szubjektum egységének hiányában a modális és grammatikai struktúrák felelnek, melyek maguk is igazodnak az átrendeződés poétikai folyamataihoz. Ebből adódhat, hogy a versnyelv stilisztikai jegyeit az esszéista, személyes hangvétel sajátos egysége alkotja. A következőkben *Az utca arányai* és *Múzeumi séta* című versek zárlatainak összevetése révén a(z emberi?) tekintet és macska kapcsolatának poétikai lehetőségfeltételeire kérdezek rá.

De hát... De én. Csak egyet. Egyszer. Egyetlen
macskát elmesélni mégis, egy következmények nélküli macskát, amint keresztülvág az utcán,

- 11 Vö. ORAVECZ Imre, *Héj* című verseskötetének a geometriai formákat a környezetibe író poétikai megoldásaival. (pl. *Nézés, Mozgások*)
- 12 MEZEI Gábor, *Az organikus jelenlét poétikája*, Bp., Prae, 2023., 170–187.
- 13 LÉNÁRT, i. m., 358.
- 14 Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 106. vö. Paul DE MAN, *Antropomorfizmus a lírában = Uő, Olvasás és történelem*, Bp., Osiris, 2002, 379.
- 15 KULCSÁR SZABÓ, *Szótest – látvány – hangzás*, 32.





keresztül, át, haránt a mérce-rendszerek párkányain, amint megy,
négy kopott radírgumitalpán, amint megy a kiálló, kis lapockák ritmusával, és eltűnik (néma
függetlenségi kiáltvány) egy autó-oldal és egy hársfatörzs között.

Már nincs. Már semmi. Csak messziről érint meg
-végső mozdulat- két szeme orgonazöld levelével. (*Az utca arányai*)

A vers ezen részének értelmezése során Lénárt előszövegként említi meg Rilke *Schwarze Katze* című versét, ahol a zárlatban a macska szemei úgy nyelik el a másik tekintetét, hogy egy fossziliában megmaradt, kipusztult rovar képében archiválják azt. Nemes Nagynál az érintés médiuma inkább aktus, amely az érintés és pillantás lehetőségét és feloldhatóságát egyszerre rögzíti. Ami viszont itt még számunkra tanulságos lehet, az a találkozás eseménye és a pótolhatatlan állati jelenlét poétikai kölcsönhatása. Derrida a macska tekintetével való szembesülés elgondolhatóságát a macska filozófia- és kultúrtörténeti praxisainak (szimbolikus felelősség La Fontaine-től Tieckig, Baudelaire-től Rilkéig, Buberig) negligálásával határozza meg.¹⁶ Azonban éppen ez a meghatározás az, amely rögzíti az emberi végét, „vagyis azt a határátlépést, ahonnan az ember be meri jelenteni önmagát önmagának, és ezáltal azon a néven nevezi magát, amelyet saját magának vél adni.” Talán nem véletlen, hogy a látott abszolút és észlelt formájának egységét problematizáló költői nyelv¹⁷ keretei között létesülő szubjektum, méghozzá a vers végén, először utal önmagára: „De hát... De én. Csak egyet. Egyszer. [...]” A macska éppen azáltal válhat következmény nélkülivé, hogy a zárlatban nemcsak eltűnik a szubjektum tekintete elől, hanem a rövid, lezárt kijelentő mondatok performatív szerveződésében meg is semmisül. A „Már nincs. Már semmi.” sor pedig éppen a fentebb említett állati megnevezés poétikai aktusai miatt képes a macska eltűnését megszűnésként olvasatni azelőtt, hogy a szem mint „orgonazöld levél” nyomként megmaradna. A *Múzeumi séta* című vers zárlatában ezzel szemben egy olyan te-vel, találkozhatunk, aki én-ként és te-ként egyszerre kínálhatja fel önmagát.

Ezt még nézd
meg ajánlom. A macskákat, hemzsegő műtárgy-
ként ülve a muzeálison, kis fenekükkel fölszentelve
a márványt. Nézd, nézd az öröklét napidíjasait.
Majd elkísér macskaszaguk, remekmű-nyakuk lusta
utánadfordulása, amíg csak el nem tűnsz a lejtőn. (*Múzeumi séta*)

A vers alapszerkezetét a nézőpontok összecsúsztatása adja, amit egy kép szemlélése és a képbe lépés („egy gyerekrajzba lépek ilyenkor”) határátlépései tesznek bizonytalanná, miközben a képbe lépés

16 DERRIDA, i. m., 9. vö. Az indexikus jel nyelvelméleti következményeivel a beszédaktusokban, ahogyan a *jelölés* a tárgy intenciójától függetlenül is képes elárulni a tárgyat. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A jelölő árulása*, Irodalomtörténet, 2023/1, 45.

17 BALOGH Gergő, *Beköltözni a zuhanásba. Závada Péter: Roncs szélárnyékban*, Alföld, 2018/1, 109.





eseményét egy más prózaversbéli eseményekre utaló gazdag utalásrendszer strukturálja, létrehozva a műtárgyban a múzeum metadiegetikus terét. Ez a szerkesztésmód azzal a problémával állhat kapcsolatban, amit Schein Gábor a következőképpen fogalmaz meg: „A szemlélőnek egyszerre több térben és időben kellene léteznie ahhoz, hogy a beszéd követni tudja tárgyát.”¹⁸ („Hisz látom most is, ott szemben a falra akasztva megigazulásaim sorát.”)¹⁹ Innen válik beláthatóvá, hogy a „nem nézek semmit. / Csak a levegő, tudod.” sor hogyan lehet megszólítás és önmegszólítás, metaforikus utalás az *Egy pályaudvar átalakítása* és a *Villamos-végállomás* című prózaversek a tér hiátusát és a látvány időbeliségét megképző alakzatszervezésére. A tekintet áthelyezése egy jól megfogható ponton történik meg a vers első szakaszában, ahol a nézőpont a festett tájkép szemléléséből a valódiként tételezett táj szemlélésébe vált át. Mint látni fogjuk, a transzfigurációs szerkesztés azokat a feltételeket teremti meg, amelyeknek köszönhetően az idézett zárlatban a macskák maguk is a műtárgyakhoz hasonlóvá válnak, képesek ábrázolni a látás és láttatás közötti ingadozás módozatait. A tekintet az utat olyan cselekvőként hozza mozgásba, amely az „íves mozdulat” segítségével a látás érzékszervének hasonló geometriai formáit az alaki metonímiában és érintkezés aktusában képes magához rendelni,²⁰ ezzel létrehozva egy az önmaga látását figyelő harmadik ágenst („az út [...] hogy szív magához, szemeimet, szemeim mögött szemeimet és szemeim mögött szemeimet [vonzástér anyaggyömb-szemeket]”). A *Teraszos tájkép* című versben az időt a csuklyás emberalakokkal majd vízimadarakkal azonosító versbeszélői hang a metaforalánc egy azonosítóját totalizálva („vonuló olajkutak”) a hosszú nyakú vízi állatok és olajkutak formai érintkezésében képes a terek megteremtésére (a sivatagi helyszín szubjektuma Ekhnáton és a versbeszélő ars poetikus viszonyát beszéli el). Ám a hang pragmatikai kettéválását itt is a lehasadt tekintet tájképbe helyezése kell, hogy elrendezze, megnyitva ezzel az utat a téridő metonimikus allegóriájának komplexebb versretorikai szerveződése felé.²¹ A *Múzeumi séta* című versben a tekintetet mint a közvetítés direkt modelljeit a retorikai és tematikus szinten elutasító, viszont tropológiai szinten azt a szemantikai struktúrák létrehozásában rendre alkalmazó mátrixot az „ablak” (keret és valódiként tételezett látvány metonímiája)²² metaforája rögzíti és írja tovább hasonlóan, mint ahogyan ezt *Az utca arányai* című versben a „törvény arca” korántsem tiszta antropomorfizmusának esetében láthattuk. Viszont mivel ez az ablak a múzeum terének egy árnyéka, valójában csak a tekintet látványának látását teszi lehetővé a megszólaló én számára, ezzel beillesztve a reprezentáció metaforáját (árnyék) a műtárgyak közé. („Van-e másutt ilyen

18 SCHEIN, i. m., 132.

19 „éji lovashadak” a *Teraszos tájkép* című versre

20 Vö. ZÁVADA Péter, *Gondoskodás* című verseskötetének *Csendimitáció* című ciklusával.

21 „sorba rendeződtek velem együtt, zarándokok, vo-/ nullo olajkutak egy végtelenre megnőtt szemhatáron, és így értünk az első síkra. // Első sík. / Vagy a harmincnyedik, ahogy vesz- / szük, [...]”

22 Vö. Babits Mihály, *Pesti éj* című versével, ahol a kint és bent lehetőségfeltétele az ablak: „Én így szeretem ezt, spaléta nélkül, / mikor keresztet vet reám az ablak / keresztlécével, és a hold bekékül / szobámba, jaj! hogy éjről-éjre kapjak / a bús Mosáshoz, mely lelkemben öblög, / titkos kékítőt.” – BALOGH Gergő, *Identitás és differencia között*, Kosztolányi Dezső, Babits Mihály és Karinthy Frigyes kutyái = Uő, *Olvaságyakorlatok*, Eger, Líceum, 2022, 87–93.





nyugalmú ablak? Ilyen napfény-nyaláb napsárga padlón? Vannak e ilyen vad, / lemart kőkölön-
cok politúros állványra rakva?") Látható, hogy az észlelés többszintű poétikai realizációja szoros
kapcsolatban áll az önkorlátozás folyamataival, hiszen ezek során az emberi, sőt a költői nemcsak
önmagát, hanem nem-önmagát is létrehozza a külvilággal való találkozás révén, „amelyet ki kell
zárni az identitás létrehozásának folyamatából. A külső az én konstrukciójának sarkalatos ele-
mévé válik. És fordítva, az én végérvényesen megjelöli a fenomenális világ létrejöttét.”²³

A visszaemlékezések ágenseként (és idődimenziójaként) is működő múzeum kiállítási tár-
gyai között húzódik meg a pamutgombolyag, ami a legváratlanabb módon villantja fel a macska
jelentéskörét. („Van-e köztük elgurult pamutgombolyag, cicásra pihézett, alig koszos?") A mon-
datba ékelődő retorikai kérdés hasonlóan a pamutgombolyag szemantikai szerepéhez szintén a
beékelődés és köztesség színrevitele révén problematizálja a tekintetek és érintkezések összefüg-
géseiben létrehozott terek felcserélhetőségét („Van-e / - Egy sima, egy fordított. / - Aztán tovább
lustakötéssel. / a ténfergésnek nagyobb hatalma, végig a teremsoron, a beeső fénycsíkok [...]
levegő-oszlopai közt?"). A pamut kötésének módjai tehát a nézőpontváltás poétikai komponen-
seinek metaforájaként értelmeződnek,²⁴ hasonlóan a *Teraszos tájkép* című versben az olajkút
és sivatag asszociatív metaforájához, így kaphatja a táj a „lusta, nagy látkép” jelzőt a követke-
ző szakaszban.²⁵ A vonalak, vázak, hálózatok és rácsok prezentációja állandó jelleggel visszatér
Nemes Nagy Ágnes prózaverspoétikájában, amelyet a szövegszervezés²⁶ és poétikai színrevitel
kapcsolata tesz láthatóvá,²⁷ hogy a fentebb a tekintet kapcsán említett tematikai és retorikai
mintázatokat megerősítse vagy az absztrakciók figurációiban²⁸ éppen hogy elbizonytalanítsa.
De miként képes összegezni és kioltani a macska tekintete a humán tekintet(ek) poétikai moz-
gásterét a fent idézett zárlatban? A macskák egy visszaemlékező beszédhelyzetben való meg-
emlézése, egyes szám harmadik személyű grammatikai pozicionálása és műtárgyként tételezése
(„remekmű-nyakuk”)²⁹ a macskákat mint a versben konfigurálódó retorikai viszonyok ágenseit és
jelölőit mutatja fel. A macska nem ad választ, a macskától a versbeszélő nem vár és nem várhat
választ. Viszont míg *Az utca arányai* című versben a macska megfigyelése és nyomának érzékelése
egy, az önmagát én-ként bejelentő megfigyelő által létesül, a *Múzeumi séta* című versben a „nézd”
lehetővé tesz egy olyan beszédpozíciót, amelyben a macska tekintete kiolthatja az „őt” látáshoz
segítő hang létezését. Ez úgy történhet meg, hogy az ige többjelentésességéből következő prag-
matikai megkettőződésben a megszólító a macska nézőpontjának közvetítése által, a megszólított

23 Andreas WEBER, *Biopoetics. Towards an existential awards*, Berlin, Springer, 2016, 96.

24 Ld. az *Ekhnaton éjszakája* című vers retorika és szövegszervezés közötti összefüggéseit.

25 Vö. RADNÓTI Sándor, *A táj keletkezéstörténete. „Ők, akik nézték Hannibál hadát”*, Bp., Atlantisz, 2022.

26 MEZEI, i. m., 50–66.

27 Niklas LUHMANN, *Szociális rendszerek*, Bp., Gondolat, 2009.

28 „Csakhát -el ne felejtst- nem pusztán vázak ők, / de vezetőkek.” (*Falevél-szarak*)

29 „A gépkezelő odafent, mint egy függőben maradt pilóta” – vö. Platon Karataev *Partért kiáltó* című dalának szövegével: „Nem
eső ez csak a tenger dadog.”





eltűnésének és vers végének (mint a szöveg megszűnésének) performatív kapcsolatában,³⁰ lezárja az én és te közötti jelentésszcilláció hatókörét. („amíg csak el nem tűnsz a lejtőn.”)³¹ A dialógusok és retorikai viszonyok ezen összefüggésrendszere együtt mozog a megszólítás és önmegszólítás nyelvi teljesítményével, hiszen az ágenciákat „a megszólítás lépteti be [...] egy olyan rendbe, ahol az azonosság és a különbözőség princípiumai szabályozzák a jelenlétüket.”³² Mint azt a vers zárlatában grammatikai szinten a „nézd” és „tűnsz” egyes szám második személyű igealakok esetében láthattuk, „az ígét tartalmazó beszédmegnyilvánulásegység egyszerre tételezi a cselekvést, illetve alapozza meg a szubjektumot.”³³ Derrida az ember állati tekintettel való szembesülésének témáját az állat egyes szám általános esetben való megnevezésével reprezentált kultúr- és filozófiatörténeti állatelgondolások és a találkozás ezen paradigmákon kívül eső eseményének distinkciójában jelöli ki, méghozzá Szókratész önmagára vonatkoztatott állathasonlatait vizsgálva. Ahogyan az előző két vers esetében láthattuk, az utca és múzeum képes olyan tereként vagy protézisekként működni, amelyek az önreflexivitás és átírás aktusainak adekvát tematikus „mozgásteret” és poétikai felhajtóerőt biztosítanak. A tematikus mozgástér és poétikai transzformációk közötti kohéziót *Az utca arányai* című versben az esetlegesség és élet kulturális allegóriájaként („történeteink mintái”) értelmezhető bibliatörténeti szcenárió jelenti, *A macskák bátorsága* című versben pedig Platón és egy „vékony ács” tekintete, aki feltételes módon képes felvenni a „macska” tekintetét is.

A macskák bátorsága című verset a feltételes mód és többeszám esete mellett a befejezetlen versszakok és az elliptikus versmondatok összefüggései szervezik, amely így az én és macska tekintete közötti azonosulást kikerülve egy lehetőségként pozicionálja az identitást én és állat között maradván.

és ott ülnénk körülöttük a nyári fűben mintegy
napozva, Platón, egy vékony ács, meg én, szemünkbe
fogadva őket, járó épületet – ők meg lassan, nyugod-
tan, hogy nagy törvénylábukkal el ne tapossanak.

A „tízemeletnyi lények”, „kétméteres kéz” és a „nagy törvénylábak” az állati nézőpontból látott emberi környezet attribútumait hozzák létre, amelyek jelentésköre az eddigi versek tropológiai mintái alapján feltárható. Viszont ami képes kiterjeszteni a vers szemantikai mezőit, az a Jézusra vagy Platón *Állam* című munkájára tett utalás, amelynek *A helyes és a helytelen gyógyászat*

30 Vö. A *Lélegzet* című verssel, ahol a mediális önreflexivitás (cezúra) „a nyelvhez rendeli hozzá a beszéd folyamatot megszakító lélegzetvételt” – MEZEI, i. m., 132.

31 Vö. R. M. Rilke *Nyolcadik elégia* című versének zárlatával: „Ki fordított hanyatt, hogy bármit is / teszünk, csak visszanezünk, mint aki / eltávozik?”

32 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kat'apostrophé*, Alföld, 2021/11, 72.

33 Emile BENVENISTE, Szubjektivitás a nyelvben = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 2002, 64.





című fejezetében találkozhatunk egy beteg áccsal.³⁴ Mindez természetesen ugyanilyen érvénnyel vonatkozhat Jézus mesterségére, keresztény ábrázolására is. A két lehetséges allúzió szemantikai relevanciáját a „meg-megdobnának és gyógyítának” sor is megerősítheti a következő versszakban. Platón idézett művében az ács a betegség és hivatástudat konfliktusában helyezkedik el, más értekezésekben pedig Szókratész az utánzóművészetet, vagyis az ács lefestését, a valóság hamis tükrözéseként értelmezi. Mielőtt túlságosan is messzire vezető következtetéseket vonnánk le ezen kontextusokból, az mindenképp izgalmas, hogy a látást olyan cselekvők birtokolják („szemünkbe fogadva őket”), akik mintegy indexei is a tapasztalás filozófiai problémájának. Mindez olyan jelentések mozgósítására alkalmas, amely a hang és arckölcsönzés alakzatait akár a biografikus én arcalkotására is kiterjeszthetik. Annál is inkább, mert a megszólaló én hangot és elképzelt gondolatokat kölcsönöz a macskát figyelő emberinek („De ők, ők még irigyelnének is, nézd, milyen ön- / törvényű, pontos mozdulatok, büszke, piciny sö- / rény. // nézd, hogy jár-kél.”). Az *Egy pályaudvar átalakítása* című versben³⁵ az állomásépület átalakítása többek között egy nagyvad műtétéhez hasonul, létrehozva élő és élettelen, a leírás és látvány időbeliségének eseményeiben szerveződő allegóriáit. Az *Egy pályaudvar átalakítása* című vers szövegtestén is színre vitt átalakításban Jézus a növények védtelenségével kerül összehasonlításba: „akiknek szárát szemétdörbe-dobáskor eltörik, mint Jézus lábát (szinte) keresztről-levétel után [...]”. Így a szár eltörése (ami a versbeszélő szerint átmenet mérszárlás és gyógyítás között) és dörbe dobása az áldozathozatal utáni, az átalakulás és átalakítás metaforikájába ékelődő testi elszenvedéssel hasonlatos.³⁶ Innen nézve is látható, hogy a tekintetek én és élő között maradása *A macskák bátorsága* című versben a diszkurzív (itt bibliai) cselekvővé tétele révén jöhet létre (a macska perspektívájának kiterjesztésében), melynek jelentéstani lehorgonyzását a feltételes mód, és az elliptikus mondat szerkesztés akadályozza meg. Hasonlóan a *Villamos-végállomás* című vers poétikájához, amely a történet és állapot szétválaszthatóságának kritikáját³⁷ a jelenlét elbizonytalanítását³⁸ szolgáló dialógusok létrehozásában viszi színre („- Jártunk itt sokszor. Hogyne jártunk volna. / De most olyan, mintha... / Igen, olyan mintha.”).

Az utca arányai és a *Múzeumi séta* című versek zárlatai mint láthattuk, egyenesen annak lehetőségeit körvonalazzák, hogy a jelenléthatásokat felszámoló tekintet tárgyai (mind a macska,

34 „Ha egy ács beteg, kér az orvostól gyógyszert, megissza, hogy kiöklendje a betegséget, vagy éppen a belek megtisztításával, égetéssel, vágással megszabadul tőle; de ha az orvos hosszas diétát ír elő neki, gyapjúkendőt rendel a fejére vagy más efféléit, hamarosan azt feleli: nincs ideje betegeskedni és semmi értelme az életének, ha mindig a betegségével kell nyűgölnie, elhanyagolván adott mesterségét. Ezek után bizony búcsút vesz az ilyen orvostól, és visszatér szokott életmódjához; ha éppen meggyógyult, él tovább gyakorolva mesterségét, ha pedig ezt a teste nem viselheti el, meghal, és megszabadul minden gondjától.” – PLATÓN *összes művei* II., szerk. FALUS Róbert, Bp., Európa, 1984, 201., 407 d.

35 KULCSÁR-SZABÓ, *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél*, 179.

36 Már az *Ekhnáton éjszakája* című versben is olyan retorikai pozíció jut a vallásos allúzióknak, mint amely az állati és emberi arc- és világgalkotás poétikai egymásbaíródásait hivatott összetartani („az ostyafényű ég alatt, / a másik arcot kell lenyelni, / s a zöld virág, a bodzaág, / amelyre Judás felköti magát, / s egy csillag némi zöldje fönn [...]).

37 *Uo.*, 193.

38 GUMBRECHT, i. m., 90–91.





mind az emberi) miként képesek a grammatikai és szemantikai, funkcionális és referenciális mátrixok változói között létrehozni a vers jelenlét- és jelentéshatásait.³⁹ Ezt a két szintet volt hivatott áthidalni *Az utca arányai* című vers transzfigurációs szerkezete vagy a *Múzeumi séta* című vers zárlatában az én és macska tekintete közötti oszcilláció, amelyet csupán maga a szöveg vége zárhatott le. A tekintet poétikáját körvonalazó szempontok a természettörténeti tematizáló prózaversek értelmezéseinél is hasznosak lehetnek. A *Föld emlékei* című vers az ég és föld tereiben elhelyezhető geológiai és emberi tekintetek felcserélhetőségét a liftcsatorna és torok metonímiájában,⁴⁰ a növényflóra növekedési és bomlási irányával vagy az állati tekintet és ég hullámszámban („a homok-égen [...] állatarcokból végtelen tekintet”) prezentált „föl-le” mozgásban regisztrálja. Ami fontos lehet, hogy a zárlatban újra csak a fentebb említett, a jelenlét és jelentés kapcsolatában átalakuló viszony kerül középpontba, amelynek tapasztalatát a szöveg amellet, hogy maga is rögzíti („Nem, nem. A jelenlét nem sziget. Legalábbis szi- /getsor.”), a szubjektum pragmatikai megkettőződése révén az én-te, illetve fentről és letről irányuló nézőpontok vonatkoztathatóságát nyitva is hagyja („Hosszú sorban vonulok én, szigetsor – felül- / ról nézd -, vonulnak lent, az óriási kékből, a Föld / ismétlődő emlékei.”). Hiszen a „jelenlét” végtére is „a Föld ismétlődő emlékeinek” képében kulminálódik, melyet (egy ok-okozati és alaki érintkezés révén) a szigetsor töredezettsége kapcsol hozzá az emlék és történeti időbeli dimenziójának cirkulációjához. Ahogyan a *Múzeumi séta* című versben a „nézd” ige többletjelentése aktivizálta a macska tekintetét, itt a beszélő egyszerre kapcsolja le, pozicionálja fentre, és írja bele az emberit a metonímia eseményébe.

Nemes Nagy Ágnes kései költészetében az önmagát a világ nyelvi-figurális leképezhetőségének kritikájában létrehozó én(ek) prózaverspoétikai lehetőségfeltételei, vagyis az én és az emberivel és nyelvvel szembesítő macska tekintete között maradás poétikai tapasztalata, a média- és költésztörténeti összefüggések, valamint az avantgárd és a későmodern poétikák kapcsolatához is kínálhatnak közös szempontokat. Hiszen a tekintet poétikai kérdéshorizontja arra világíthat rá, hogy a történeti avantgárd képileg megjeleníthetetlen alakzatainak hagyománya miként él tovább a későmodernség a film technikáit mint az optomediális rögzítéseket⁴¹ a (modernség szubjektum-szemléletét transzformáló) tekintet egy retorikájaként alkalmazó én-konstrukcióiban.⁴²

39 *Uo.*, 93. vö. LŐRINCZ, i. m., 127.

40 Vö. Szabó Lőrinc *Grand Hotel Miramonti* című versével.

41 KELEMEN Emese, „körültapogatni a tárgyat néhány szememmel” – *Nemes Nagy Ágnes tárgyias versei és Mészöly Miklós Film című regénye közötti analógiák* = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”, 372–382.

42 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában* = KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, „*De nem felelnek, úgy felelnek...*”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem, 1992.





Kalavszky Zsófia

„NE FÉLJ, KISLÁNY!”

Műfaji kódok, metaforicitás és ideológia
Kertész Erzsébet: *Szonya professzor* című regényében¹

A *Szonya professzor* (1962) című Kertész Erzsébet-regény a csíkos könyvek egyik alcsoportjának, az ún. történelmi-életrajzi regényeknek a legkorábbi kötete.² Tanulmányomban amellet érvelek, hogy a Kertész-életművön belül ez az életregény (a szerző saját műfajfogalma) a diszkurzív megformáltságát tekintve páratlannak (értsd: pár nélkül állónak) tekinthető. Nem kísérletező könyv, hanem egy *atipikus* alkotás.

A *Szonya professzor* Kertész Erzsébet más, elsősorban a tizenéves olvasókat megszólító, regényes életrajzaihoz hasonlóan *funkcionális* szöveg. Már-már tézisregénynek nevezhető, amennyiben didaktikus célja bizonyos, jól körvonalazható ideológémák közvetítése (sőt bizonyítása!), továbbá történelmi, irodalmi-, kultúr- és politikátörténeti ismeretek átadása egy – az 1960-as évek elején az olvasói elé példaképként állítható, a tudományos célok eléréséért és a társadalmi közjóért tett cselekedetei okán figyelemreméltó – 19. század végi, női életút reprezentációján keresztül.³ Nem vitás, hogy a *Szonya professzorban* körvonalazódó, utópisztikus ember- és világkép, továbbá a regény értékpreferenciái nem választhatók el az '50-es évek végén, '60-as évek elején Magyarországon helyesnek tételezett – a nevelési és a politikai dokumentumokban rögzített – társadalmi szerepekről alkotott elképzelésektől. Kertész tehát egy 19. század végi nőnek a legkülönbözőbb műfajokhoz tartozó forrásokból rekonstruálható biográfiáját, emancipatorikus küzdelmeit a regény megírásával egyidejű társadalmi, kulturális és ideológiai kontextusokban

1 A szerző a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa. A tanulmány a 2024. április 25–26. között megrendezett „Pöttyös és csíkos” – Irodalomtörténeti és szociokulturális trendek a Móra Kiadó legendás könyvsorozataiban című, budapesti konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

2 KERTÉSZ Erzsébet, *Szonya professzor*, Bp., Móra Ferenc, 1962.

3 A regényben csupán jelzésértékűen ugyan, de felvillan a korai munkásmozgalom néhány 19. század végi orosz, lengyel és francia alakja, említésre kerülnek baloldali teoretikusok, politikai műveik.

HELYREIGAZÍTÁS: Kalavszky Zsófia tanulmánya a *Tempevölgy* 2024/4 számában hibásan jelent meg, amiért a szerzőtől és az olvasóktól is elnézést kérünk.





érti újra. Ezeknek a re- és dekontextualizációs gesztusoknak a felmutatása és vizsgálata már önmagában is izgalmas következtetésekre vezethet bennünket. Hogyan birkózik meg ez a fiatal olvasóknak szánt történelmi-életrajzi regény mint összetett ideológéma a *történetiség (időbeliség)* és az *időn kívüliség* „egymáshoz igazításával”? A történetiség szempontját érvényesítő gondolkodásmód, a *történelmi tudás* hol válik a regényvilág szerves részévé, és hol alakul át a didaxis céljából csupán *ornamenssé*, az adott kort jelölő tárgyak, nevek, évszámok által jelzett díszletté, vagyis a temporalitás dimenziójától megfosztott, az ábrázolt világ életszerűségét támogató, korfestő elemmé? Gabriele von Glasenapp felosztása alapján az *Histoire*-nak és a *Geschichte*-nek, a történetiség e két különböző aspektusának az egymáshoz igazítása szervezi a gyerekeknek szóló, történelmi regények világát, és vizsgálatuk révén felmutathatóvá válik e regénytípus eklektikus műfajisága.⁴ Ám közelíthetünk Bahtyin felől is, aki nem csupán a regényt jellemző *idő* tulajdonságaira, hanem az *időbeli és a térbeli viszonyok* egymáshoz való kapcsolódásának változó jellegére hívja fel a figyelmet, jelesül arra, hogy a regényepikai kronotoposz mélyén működő, organikusabb vagy mechanikusabb viszony, absztraktabb vagy konkrétabb kapcsolat mi módon határozza meg a műfaji jellemzőket, illetve a műben létesülő világ- és emberképet.⁵ A Kertész-regényben detektált, különböző műfaji kódok (mese, kalandregény, útleírás, életrajz, fejlődésregény) sikeres és sikertelen működtetésének a leírására, a gyerekeknek szóló, történelmi-életrajzi műfaj *hibrid természetének* a bemutatására mindkét fenti megközelítést működőképesnek tarthatjuk.

A műfaji eklekticizmus mellett izgalmas kérdéseket vetnek fel a *Szonya professzor* világképének értékpreferenciái, amelyek a narrátor és a szócsöveinek tekinthető mellékszereplők szólamaiban, sokszor retorikai betétekben posztulálódnak. Egy háromszöggént ábrázolható ideálképlet tárul elénk, amelynek csúcspontjai egy utópisztikus világkép axiológiai sarokpontjai. Ezek: a *társadalmi ügy önfeláldozó támogatása* (lemondás a közösség érdekében az egyéni vágyakról) – a *tanulás, a tudomány fontossága* (a nők tanuláshoz való joga, a szakmai kiteljesedés) – és az *érzelmi beteljesülés* (szerelem). Figyelemre méltónak tartom ugyanakkor, hogy a regény értékszerkezete több ponton meginogni látszik. A narratíva különböző módokon, de nyilvánvalóvá teszi, hogy Szofja Kovalevszkaja életrajza ab ovo nem alkalmas e háromelemű ideológéma alátámasztására, hiszen a matematikusi pályára predesztinált Kovalevszkaja „példázata” éppen azt demonstrálja, hogy a szenvedélyből folytatott kutatás (a matematikához fűződő kapcsolat természetét a szerelemhez teszi hasonlatossá a regény metaforikája), bármekkora önfeláldozással is jár, nem annyira a közösségi, sokkal inkább az individuális célok kiteljesedését szolgálja, sőt még a fontosként tételezett mikroközösségek, a baráti és a családi kapcsolatok hiányához, illetve széteséséhez is vezethet. Míg a nők egyetemre járásának kiküzdése mintaként szolgálhat a jövő generációinak, az elméleti matematika magányos művelése

4 Gabriele VON GLASENAPP, „Was ist Historie? Mit Historie will man was”. *Geschichtsdarstellungen in der neueren Kinder und Jugendliteratur* = Uő, *Geschichte und Geschichten*, hrsg. Gabriele von GLASENAPP, Gisela WILKENDING, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005, 15–40.

5 Mihail BAHTYIN, A tér és az idő a regényben = Uő, *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, szerk., ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Gondolat, 1976, 257–303.





(a „számok tiszta, hűvös világába való menekülés”⁶) már sokkal áttételesebben, közvetettebben és kevésbé látványosan válik valamely társadalmi ügy előmozdítójává. Ugyan ez az ellentmondás hol kimondatlanul (a főhős gondolataiban önvádként), hol nyíltabban (például Kovalevszkaja és a Párizsi Kommünben résztvevő nővére közti beszélgetésekben⁷) előkerül, a narratíva csupán retorikus módon hangsúlyozza az „Ügy”, az „Eszme” fontosságát. Kertész Erzsébet későbbi csíkosregényeinek főhősei (Teleki Blanka, Hugonnai Vilma vagy Veres Pálné alakjai) – a választott pálya és a közösség fejlődésének irányába tett lépések közötti feszültség hiányában – jóval alkalmasabbnak bizonyultak arra, hogy az önfeláldozó, a társadalmi jóért való küzdelem mintáivá váljanak. A *Szonya professzor* nyersanyaga komplexitása okán nehezen tud megfelelni a regénynarratívát előíró módon befolyásolni próbáló ideológiának.⁸

E szóban forgó Kertész-regény ugyanakkor a mintaadásra szolgáló, történeti példának, a hivatását megélő, szuverén nő narratívájának a példázatoságában iránymutató újraértését nem csupán a téma/ideológia re- és dekontextualizáló „áthuzalozásaként” végzi el, hanem már-már nyelvi eseményként, *diszkurzív* módon is. A regényszövegben több helyütt találunk e koncepciózus igényre – amelynek eredménye, hogy a *Szonya professzor* valamelyest *szóművészeti alkotásnak* is tekinthető – egyértelműen utaló, a szöveg metaforikus jelentésképzésére hagyatkozó művelet(ek)et. Ezt, a szöveg *poetikus-retorikus működését* tekintem szokatlannak, atipikusnak a kertészi életműben. A hős poétikai értelemben is irodalmi alakká válik. Az általam megismert szovjet és kortárs orosz kísérletekhez képest, amelyek a Kovalevszkaja-biográfiát a fikció és a dokumentum határán egyensúlyozó narratívává alakították át, Kertész egy egészen egyedi „Kovalevszkaja-olvasatot” teremtett meg. Főhősnője, Szonya professzor egy nem annyira orosz, mint inkább közép-európai, sőt már-már *magyar* tudós (*kis*)*lány* figurájában hódítja meg olvasóit. Azt állítom, hogy ez a *poetikus olvasat* teszi – a különböző műfaji kódokhoz tartozó elemek néhol ügyetlen beemelése, továbbá az ideológia és a konkrét életrajzi anyag közt fennálló feszültség ellenére – sikeressé a regényt. A szerelmet és a sikert végül megélő lány meséjévé alakított szüzsé „finomítja” a tézisregényjellegű, „legömbölyíti” az abban tetten érhető ellentmondásokat, következetlenségeket, szervesen és megoldatlanul hagyott kérdéseket.

Fenti állításaimat a regény forrásait felkutató, filológiai nyomozásnak és a szöveg narrato-poétikai, retorikai elemzésének a segítségével kísérlem meg alátámasztani, hiszen a mű komplexitását e két kutatási nézőpont együttes jelenléte tudja csak megvilágítani.

6 KERTÉSZ Erzsébet, *Szonya professzor*, szerk. BALASSA Anna, Bp., Móra, 2016, 97. A tanulmányban szereplő további idézetek oldalszámai erre a kiadásra vonatkoznak.

7 Uo., 89.

8 Az életút követendő példázatként való felmutatásának problematikusságára hívja fel a figyelmet egy más nézőpontból megfogalmazódó vélemény a magyar Kovalevszkaja-recepció korai időszakából: „Mindennek inkább alkalmas Sonja Kovalevska egyénisége, mint általánosításra.” – GLÜCKLICH Vilma, Sonja Kovalevska = *Nagy asszonyok élete*, szerk. SZIKRA, Bp., Singer és Wolfner, 1912 (Karrierek 4), 155–165, 163.





1.

Kertész Erzsébet a 19. század végén élt, orosz matematikus és író, Szofja Corvin-Krukovszkaja (1850–1891), férjezett nevén Szofja Kovalevszkaja alakjának a megformálásához a '30-as években kezdett hozzá. *Szonja* című ifjúsági regényét 1939-ben jelentette meg a Hungária Kiadó.⁹ Mai ismereteim szerint Krukovszkajáé az egyetlen olyan női életút, amelyhez Kertész Erzsébet nem csupán visszatért, de ekkor, a második alkalommal is regényformában adta közre azt. Ekkor, másodízben azonban Kertész a regényes biográfiát egy radikálisan átdolgozott formában, új cím alatt, új műként jelentette meg.¹⁰

Két kérdés nyomában felmerül. 1) Mi lehetett az oka annak, hogy Kertész a '60-as évek elején ismét előveszi „témaként” Szofja Kovalevszkaja életét? 2) Miben áll, és miként írható le a két regény közti, koncepcionális különbség?

Ismert, hogy Kovalevszkaja életútjának összefüggő narratívává építése, a tudós döntései mögött álló, feltételezhető indítékok végiggondolása a magyar szerző számára saját életének önmegértési vágyából is fakadt. Kertészt élete során több esetben is egzisztenciális kérdésként („sorsazonosság”) foglalkoztatta a matematikus-író alakja. *Fiút vártak, lány született* című autobiográfiájában Kertész többször említi, hogy születésének körülményei rímelve a Krukovszkajáéira, köztük arra a csalódottságra, amely a Corvin-Krukovszkij-családon, főként a tábornok édesapán lett úrrá, amikor megtudta, hogy lánya született. Kertésznéknél is fiút várt a család.¹¹ A nemvárt lányként való érkezés (később a felnőttkorból a gyerekkor egészére visszavetített és azt e fénytörésből láttató) traumatikus tapasztalata, amelyet Kovalevszkajánál tovább mélyített a mellőzöttség és a (vélt) csúnyaság, az orosz matematikus irodalmi életművébe organikusán beleíródik.¹² A „második lányként való megszületés” traumája a magyar írónál pedig elsősorban az apa–lánya kapcsolat elhallgató jellegében és a kislánynak a talált/örökbefogadott gyerekről alkotott fantáziájában formálódik meg. A Kertész-egodokumentum utalásai alapján azt állíthatjuk tehát, hogy a Kovalevszkaja életútjában föllelhető, a sajátjához hasonlóként megélt biográfiai

9 KERTÉSZ Erzsébet, *Szonja*, Bp., Hungária Kiadás, 1939.

10 Önmagában az a tény, hogy Kertész egy nőalakjához többször visszatért, nem különleges. A legtöbb hősnője életútját ismeretterjesztő esszé formájában is feldolgozta. Ld. KERTÉSZ Erzsébet, *Úttörő asszonyok. Életrajzi elbeszélések*, Bp., Gondolat, 1979.

11 KERTÉSZ Erzsébet, *Fiút vártak, lány született. Ez az életem*, Bp., Móra, 2002. „Apám és nagyanyám fiút vártak, helyette egy sovány, sűrű fekete hajú, síró-rívó kislány jött világra 1909. szeptember 29-én. [...] Apám egy szót sem tudott kipréselni magából. Olyan mély volt a csalódása.” – *Uo.*, 5. „[Szofja Kovalevszkaja] helyett is fiút várt a [...] családja, már volt egy gyönyörű, Anyuta nevű lányuk, és a várva várt fiú helyett egy vézna kislány jött a világra.” – *Uo.*, 79. „Úgy hordta ezt a terhet egész életén át Szonya, mint ahogy én hordtam hosszú ideig azt a terhet, hogy apám visszafordult a kapuból, amikor megtudta, hogy másodszer is lánya született.” – *Uo.*, 80. (KERTÉSZ, *i.m.*, 80.) „[A lányomat] már előre is Szonjának neveztem el legkedvesebb hősnőmről, Szonya Kovalevszkajáról, a világhíres matematikusnőről.” – *Uo.*, 79. A traumának máshol is hangot ad Kertész. „S valamennyiben [értsd regényben – megj. tőlem. K. Zs.] azt szeretném bebizonyítani, hiteles adatokkal, hogy egy nő is ér annyit, mint egy férfi. Talán egy gyermekkori sérelem — hogy helyettem fiú születését várták — az okozója, indítéka annak, hogy mindig kerestem, fürkésztem a bizonyítékokat, amelyekkel megcáfolhatom a »csak nő« elméletet.” A Kertésszel készült interjú itt: Zs. M., „*Ami egy könyv mögött van...*”, *Világ Ifjúsága*, 1965/10, 7.

12 Ld. Kovalevszkaja *Visszaemlékezések a gyerekkorra* (1890) és *A nihilista nő* (1892) című műveit.





motívumok a regényben szinte önéletrajzívá stilizálják Kovalevszkaja alakját. Ez az alkotáslélektani körülmény tehát Kertész *Szonja és Szonya professzor* című műveit kiemeli a szerző többi, ún. történelmi-életrajzi regénye közül, ugyanakkor csupán részben szolgál a kétszeri feldolgozás magyarázatául.

A magyarázatot a második regényszöveg születésének egy másik, az előbbinél triviálisabb, de következményeiben annál lényegibb körülménye adhatja meg. A két regény két világ szülötte: a *Szonja* a Horthy-korszakban jelent meg, a *Szonya professzor* viszont az államszocialista berendezkedés idején. Adódik a leegyszerűsítő következtetés, hogy a *Szonja* Kovalevszkaját valamiféle belső igény vagy külső „megrendelés” okán hozzá kellett igazítani ahhoz az értékrendhez, amely a második világháború végével Magyarországon beköszöntött.¹³ Közismert tény, hogy a Magyar Népköztársaság a Szovjetunió érdekszférájává vált, egyike lett a szocialista blokk országainak, amelyekben a szovjet politikai diktátum, nyomás és irányítás mindenre kiterjedően formálta az ország életét. Nagy biztonsággal kijelenthető azonban, hogy nem pusztán a korábbi világrendet, értékeket stb. radikálisan átíró, politikai változás külső kényszerei és/vagy új lehetőségei indokolták az újraírást, hanem a szerzőnek a miattuk megváltozott életkörülményei is. Kertész e hatalmas, politikai, társadalmi, gazdasági és kulturális változástól nem függetlenül sajátítja el az orosz nyelvet,¹⁴ továbbá az '50-es években az orosz irodalommal, történelemmel, tudománnyal foglalkozó, szovjet kiadású könyvek nagy számban áramlanak az országba. Olyan tudományos munkák és szövegkiadások válnak tehát elérhetővé Kertész számára, amelyekben a Kovalevszkaja-örökség egyrészt több forrásból, másrészt egy másfajta ideologikus szűrőn keresztül reprezentálódik, mint ahogy az korábban a századeleji és '20-as évek végi, magyar és nyugat-európai forrásokban pozicionálódott.

Fontos kiemelni azonban, hogy a 20. század közepén Kovalevszkaja szépirodalmi művei, különösen a *Visszaemlékezések a gyerekkorra* című műve, amelyet a megjelenésekor már a kortárs kritika is nagyra tartott, az orosz-szovjet irodalomtudomány látókörébe kerül és kanonizálódik. A matematikus-író alkotását az irodalomtudomány a 19. századi, orosz irodalmi korpuszon belüli jelentőségéhez mérten, a Turgenyev- és a Tolsztoj-művek kontextusában kezdi el vizsgálni. Kovalevszkaja szövegeit a 19. század végi, cári Oroszországban cenzurális korlátozások sújtották, alakját veszélyesnek tekintették, őt magát nihilistaként emlegették. A sztálini Szovjetunióban, Kovalevszkaja születésének százéves jubileumára a tudóst rehabilitálták. Az 1951-es jubileum egyik legfontosabb eleme, hogy az életművének orosz nyelvű és az akkorra már oroszra fordított, jelentős, korábban hozzáférhetetlen hányada, kiterjedt levelezésének egy része, naplójának részletei

13 A regények nyelvezetében reprezentálódó társadalmi és ideológiai kontextusok különbsége szembevetendő, különösen a női és a férfi szerepeket egymáshoz képest pozicionáló kifejezések használatában. A '62-es regényben a politikai korrektségre szocialista kívánalmainak megfelelően Szonya azt kívánja, bárcsak *emberként*, és nem *asszonyként* tekintene rá a vőlegénye. Lásd ezzel szemben az 1939-es *Szonjában* a nőnek a férfi-nő dichotómiában való elhelyezését pl. „a nő a férfi rabszolgája”, „fel kell szabadítani a női nemet”, „az asszonysors sűrű rácsokkal ellátott börtöne” stb. szófordulatok ismétlődését.

14 Az idegen nyelv ismerete egész életében segíti Kertészt, a francia, a német és az angol nyelvtudását kiegészíti az oroszul és, ismereteim szerint, a bolgárral. A magyar szerző ebből a szempontból is rokonának érezhette Kovalevszkaját, aki a visszaemlékezések alapján – elsősorban a svéd nyelv gyors elsajátításának epizódja tanúskodik erről – nyelvfelmén lehetett.





és a halála után a tudósról megjelent visszaemlékezések a Szovjet Tudományos Akadémia által gondozott kiadványokban kaptak helyet.¹⁵ Az akadémia rövid időn belül háromszor, egyre bővülő kiadásokban, kommentárokkal kiegészítve publikálta Kovalevszkaja irodalmi életművének jelentős hányadát, levelezésének egy részét és szemelvényeket a naplóiból. A *Visszaemlékezések a gyermekkorra* és *A nihilista nő* című művei egy további kiadványban is helyet kaptak.¹⁶ 1950-ben és 1951-ben cikkgyűjtemények jelentek meg születésének századik évfordulójára,¹⁷ sőt, napvilágot látott az első, az ifúságnak szánt, ismeretterjesztő életrajza is.¹⁸ Ezek a források kivétel nélkül mind hozzáférhetővé váltak Magyarországon. (Az életmű hivatalos elismerésének a tetőpontja egyébként későbbre esik: 1974-ben a legnagyobb presztízzsel rendelkező, *Lityeraturnije Pamjatyiki* című könyvsorozatban kritikai kiadás formájában jelenik meg a további művekkel bővített korpusz.¹⁹)

A *Szonja* megírásának idején Kertész még csak a 19. század végén és az 1920-as években megjelent, német, francia és az igen kisszámú, magyar nyelvű, szekunder forrásokat, valamint Kovalevszkaja magyarra fordított, szépirodalmi műveit dolgozhatta fel, hogy általuk, a segítségükkel felépítse a főhőse biográfiáját.²⁰ Az 1962-es *Szonja professzor* megírásához viszont már bőségesen rendelkezésre álltak az orosz nyelvű források is – túlnyomó részük teljesen új, Kertész által eladdig nem ismert adatokat és szövegeket tartalmazott.²¹ Mindehhez hozzá kell tennünk: míg a 19. század végén és a 20. század első harmadában megjelent Kovalevszkaja-művek textológiai szempontból alacsony minőségűek voltak,²² addig a Szovjet Tudományos Akadémia

- 15 A kötetek mindegyike megtalálható a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában. Lásd: С. В. КОВАЛЕВСКАЯ, Воспоминания детства и автобиографические очерки, ред. С. Я. ШТРАЙХ, Москва, Изд-во АН СССР, 1945, Научно-популярная серия: Мемуары; С. В. КОВАЛЕВСКАЯ, Воспоминания и письма. Изд. исправленное и дополненное, ред. С. Я. ШТРАЙХ, Москва, Изд-во АН СССР, 1951, Научно-популярная серия: Мемуары.; С. В. КОВАЛЕВСКАЯ, Воспоминания и письма. Изд. исправленное, ред. С. Я. ШТРАЙХ, Москва, Изд-во АН СССР, 1961.
- 16 С. В. КОВАЛЕВСКАЯ, *Воспоминания детства. Нигилистка*. ред. В. А. Путинцев, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1960.
- 17 П. Я. ПОЛУБАРИНОВА-КОНЧИНА, *Жизнь и деятельность С. В. Ковалевской: К 100-летию со дня рождения*, Москва, Ленинград, Изд-во Академии Наук СССР, 1950.; П. Я. ПОЛУБАРИНОВА-КОНЧИНА, ред., *Памяти С. В. Ковалевской: Сборник статей*: Москва, Изд-во АН СССР, 1951.
- 18 A *Zsizny Zamecsatyelnih Ljugyej* ('Nagyszerű Emberek Élete') az ifúság számára kiadott életrajzi sorozat hozza Ljubov Voroncova kötetét. Любовь Воронцова, *Софья Ковалевская*, Москва, Молодая гвардия, 1957 (Жизнь замечательных людей).
- 19 С. В. КОВАЛЕВСКАЯ, *Воспоминания, повести: к 125-летию со дня рождения*, ред. П. Я. ПОЛУБАРИНОВА-КОНЧИНА, Москва, Наука, 1974, Литературные памятники.
- 20 Pl. Sonja KOWALEWSKA, *Jugenderinnerungen*, übers. Louise FLACHS-FOKSCHANEANU, Berlin, S. Fischer Verlag, 1897; BEKE Manó, *Sophia Kovalevska*, Bp., Fővárosi Könyv- és Lapkiadó R.-T., 1922 (Női Arcképek 3); GLÜCKLICH, i. m.
- 21 Ide sorolhatók például Julija Lermontova visszaemlékezései is, amelyekre Anne-Charlotte Leffler is támaszkodott. Ю. В. ЛЕРМОНТОВА, *Воспоминания о Софье Ковалевской* = С. В. КОВАЛЕВСКАЯ, *Воспоминания и письма*, ред. С. Я. ШТРАЙХ, Москва, Изд-во АН СССР, 1951, 375–388.
- 22 KOVALEVSZKA Szonja, *Baranzov Vera*, ford. Sz. E., Bp., 1897 (A „Magyar Ujság” regénycsarnoka); KOVALEVSZKA Zsófia, *A nihilista nő*, ford. KÖVÉR Ilma, Bp., Sachs Frigyes Kiadása, 1904; KOVALEVSZKA Szonja, Szonja Kovalevszka emlékiratai = KOVALEVSZKA Szonja, *Szonja Kovalevszka élete és naplója*, ford. H. SONGRÁDY Gábor, Bp., Világirodalom-Kiadás, é. n.





által sajtó alá rendezett kiadványok modernsége, precizitása a tudásátadásnak egy analitikusabb, strukturáltabb minőségét képviselte, amellyel, hogy egészen más fénytörésbe helyezte a tudós életvalóságbeli alakját. A kommentárok Kovalevszkaja környezetéről és férjéről is számos új információval szolgáltak. A levelek és az utószavak kontextusba helyezték az irodalmi műveit, és ha műelemzést nem is kínáltak fel, de elhelyezték azokat a 19. század második felének és főként végének kortárs orosz, irodalmi mezőjében. A Kovalevszkaja-levelezés egy részének közreadása nem csupán a Kertész számára már addig is tudott tényt erősítették meg, amely szerint a tudós egy egész Európára kiterjedő kapcsolathálóval rendelkezett, de betekintést nyújtott a matematikus-író intellektuális életébe is.

Kertész Erzsébet – az általam kimutatott szövegegyezések alapján – egészen biztosan feldolgozta az '50-es években Magyarországra került, orosz nyelvű forrás csoportot, így még részletesebben rajzolódhatott ki számára egy olyan, a matematikában kivételes tehetségű és páratlan intellektusú nő sorsa, aki privilegizált származása, különleges életútja, világhírt hozó karrierje okán vált ismertté. Akit kiismerhetetlen, érzékeny és ellentmondásos természetűként írtak le a vele szorosan együtt élő, illetve dolgozó kortársak; aki gyerekkorában egy, a szeretethiány, az izoláció és a mellözöttség által traumatizált személyiség volt; akinek kínzó, önelemző, belső, lelki „futamai” végigkísérték az életét; és akinek a magánszöveggént született naplói egy magas szintű íráskészséggel rendelkező, gyötrődő nő expresszív és plasztikus feljegyzéseit vonultatja fel a magányról.²³ Egy olyan gondolkodó és író vált láthatóvá Kertész előtt, akinek az élete részletekbe menően, pontosan dokumentált, és akinek e szövegkiadások révén részben elérhetővé vált az önállóan és Anne-Charlotte Leffler társszerzővel írt szellemi hagyatéka, a szépirodalmi művei és a négy nyelven folytatott, igen kiterjedt levelezése. A Kovalevszkajával való találkozásokról angol, francia, német, svéd, lengyel és orosz filozófusok, matematikusok, természettudósok, írók, politikusok is beszámoltak, hiszen amikor – a világon először – nőként a stockholmi egyetem professzora lett, továbbá, amikor elnyerte a Párizsi Tudományos Akadémia Bordin-díját stb., akkor valóságos celebként ünnepelte őt a nyugat-európai sajtó: a nőt, aki az élete második felét Nyugat-Európában éli le, elsősorban Stockholmban, hogy onnan újra és újra felkeresse a 19. század végi Európa legfontosabb tudományos és intellektuális központjait, Berlint, Londont, Párizst, Zürichet, Pétervárt és Moszkvát. (Mindemellett Kovalevszkaja élenként érdeklődött a társadalmi ügyek iránt is.) A fent említett, 1945-től az '50-es évek közepéig publikált, szovjet kiadványok előszavai, kommentárjai sztálinista, tendenciózus, ideologikus futamokkal tűzdelték; Kovalevszkaja *Naplójából* igen kevés részlet kerülhetett be e kötetekbe, továbbá a levelezését is

(1926?), (Világirodalom könyvtár: Mémoire-sorozat), 13–136. A *nihilista nő* új fordítását, kommentárokkal és dokumentumokkal kiegészített kiadását Granasztói Olga és Avar Ludmilla készíti. *Ld. erről GRANASZTÓI Olga, Anyák és lányok. Egy nihilista nő újrafelfedezésének története*, Holmi, 2009/8, 1021–1034.

23 Kertész megismerkedhetett Kovalevszkaja zavarba ejtő, már-már bizarr, allegorikus képekben rögzített olyan, a naplójában feljegyzett álmával/látomásával, mint a „kisfiú belsősegeit felfaló róka története”. С. В. КОВАЛЕВСКАЯ, *Из дневников = С. В. К. Воспоминания и письма. Изд. исправленное и дополненное*, ред. С. Я. ШТРАЙХ, Москва, Изд-во АН СССР, 1951 (Научно-популярная серия: Мемуары), 177–182, 181.





erősen megrostálva adták közre, ám mindezek ellenére értékes adatokkal bőven ellátott, textológiai és filológiai szempontból jól strukturált, magas színvonalú, tudományos kiadványok ezek.

A Kertész-hagyaték hozzáférhetetlensége – a tény, hogy jelenleg nem kutathatók az író jegyzetei, levelezése vagy házi könyvtára – természetesen hipotetikussá teszi azt, hogy Kertész milyen forrásokra támaszkodhatott a *Szonja* és a *Szonya professzor* megírásakor. Annak ellenére azonban, hogy kevés információval rendelkezünk Kertész íráspraxisáról – miként forráshasználati gyakorlatára is sok esetben csak következtethetünk²⁴ –, a *Szonya professzor* keletkezéstörténetét nem csupán rekonstruálhatónak, de rekonstruálandónak is látom, amely helyreállítás fundamentális jelentőségű a mű értelmezése szempontjából.

Végigolvasva a két regényt és megismerve a forrásokat, szövegpéldák sokaságával tudom alátámasztani, hogy Kertészt az új információkat tartalmazó, orosz nyelvű források ismerete készíteti arra, hogy másodszor is belevágjon Kovalevszkaja alakjának regényes feldolgozásába, és hogy a korábbi regényalakot és annak történetét alapjaiban dolgozza át.

Jelen írásomban csupán azokra a forrásokra összpontosítok, amelyek a két regény közti, koncepcionális különbség alapjait biztosították. A heterogén jellegű (szépirodalom, dokumentum, publicisztika, levelezés) és műfajú források között egyértelműen kimutatható, hogy mely szövegek emelkedtek az írónál a *pretextus* rangjára, továbbá, hogy melyek azok, amelyekből csupán egy-egy információt vett át, és melyek azok, amelyekből teljes, megformált jeleneteket.²⁵

Kertész forrásai közül egyértelműen a legfontosabb az 1920-as évek elején, Budapesten megjelent *Szonja Kovalevszka élete és naplója*.²⁶ Ez a kiadvány *könyvegésként* lett fontos az író számára: egyszerre két forrást tartalmaz, egy szépirodalmi művet és egy, a memoár műfajába tartozó szöveget – e kettő azonban sajátos „kentaurszöveggé” összefüggő biográfiává áll össze.²⁷ Ezek: *Szonja Kovalevszka emlékiratai*²⁸ és Anne-Charlotte Leffler *Szonja Kovalevszka élete*²⁹ című visszaemlékezése.³⁰ A két szövegnek – más-más módon ugyan, de – egyaránt kardinális szerepe lesz mind a *Szonja*, mind a *Szonya professzor* nyelvezetének és narratív struktúrájának a

24 Kertész egy interjújában a *Vilma doktorasszony* című regényének megírását megelőző anyaggyűjtéséről beszél. Mint oknyomozó újságíró, riportert gyűjtötte a legkülönbébb műfajú és minőségű információt hőseiről: adóbevallásokból, festményekből, fotókból, egyetemtörténetekből, urbanisztikai dokumentumokból merített. Ld. Zs. M, i. m., 7.

25 Ezek egyike a Kovalevszkájáról megjelent első, ismeretterjesztő regény. Ld. Любовь Воронцова, *Софья Ковалевская*.

26 KOVALEVSZKA, *Szonja Kovalevszka élete és naplója*.

27 A befogadás e lehetőségét maga a kötet ajánlja fel: „Charlotte Leffler Cajanello hercegnő, Szonja Kovalevszka barátnője feljegyzéseit ott kezdi, ahol Szonja naplója abbamarad, úgy hogy a kettő együtt összefüggő életrajzot ad.” – *Uo.*, 137.

28 KOVALEVSZKA, „Szonja Kovalevszka emlékiratai”. Először oroszul 1890-ben a *Vesztnyik Jevropi* folyóirat 7–8. számában *Vospominanyija gyetsztva* címen, majd 1893-ban önálló kötetben Szentpéterváron. Svédül 1889-ben: *Az orosz életről. A Rajevszkij-lányok* címmel. Angolul és franciául 1895-ben, németül 1896-ban, majd 1897-ben, lengyelül 1898-ban.

29 Charlotte LEFFLER-CAJANELLO, Szonja Kovalevszka = KOVALEVSZKA, *Szonja Kovalevszka élete és naplója*, 137–248. A Leffler-visszaemlékezések orosz fordítása először 1892-ben jelent meg. A szöveg lengyel, német, angol, francia és svéd fordításban többször napvilágot látott a 19. század végén.

30 A kötet tartalmaz egy rövid bevezetőt is: Ellen KEY, Szonja Kovalevszka, Bevezetés = KOVALEVSZKA, *Szonja Kovalevszka élete és naplója*, 5–12.





kialakításában. A *Szonja* a maga nyelv- és névhasználatában, narratív szerkezetében a Kovalevszkaja *Emlékiratai*hoz (mai címén a *Visszaemlékezések a gyerekkorra* című művéhez) való rendkívüli közelségéről tanúskodik, a *Szonja professzor* strukturális felépítésének a mintázata viszont a Charlotte Leffler-féle visszaemlékezésre épül (a magyar regényből nem pusztán az mutatható ki, hogy hatott rá az orosz fordítás, hanem az is, hogy az író a Leffler-szöveget az '50-es években másodszorra már egy modern kiadásban ismerhette meg). Az újabb regény megírásakor Kertész elveti a *Szonja* struktúráját, elveti azt a koncepciót, amelyről leegyszerűsítve azt mondhatjuk: Kovalevszkaja szépirodalmi rangú művének „átírásában” alkotta meg a matematikus-író figuráját. A *Szonja professzor* határozottan eltávolodik Kovalevszkaja visszaemlékezéseitől, a szerkezete, annak első jelenete a Leffler-visszaemlékezés első jelenetével azonos.

2.

Első Kovalevszkaja-regényét, a *Szonját* Kertész Erzsébet szinte ráírja az eredeti, orosz pretextusra. A szerző a gyerekkori emlékek bemutatásával indítja a könyvét, majd egy kronologikusan előre haladó, biografikus elbeszéléssé alakítja Kovalevszkaja különböző családtagok és események köré rendezett emlékeit.³¹ Az időrendben megformált életút felütése a kislány szorongásával és magányosságával, továbbá baljóslatú fantáziavilágának a képeivel indul, a történet zárata pedig a halála előtti szorongását idézi meg. A regény végén a magányosan haldokló nőt látjuk, akit gyerekkorának félelmetes kígyója elragad.³² A narrátor a temetés jelenetében is a híres asszony magányát hangsúlyozza. Az elbeszélés középpontjában mindvégig Szonja áll. Döntő jelenete a regénynek, hogy közvetlenül a halálos kimenetelűvé váló tüdőgyulladás előtt Szonja úgy mond igent egy házassági ajánlatra, hogy eközben legyőzöttnek érzi magát, hiszen a párkapcsolatáért fel kell adnia a hivatását.³³ A hivatás és a szerelmi házasság nem fér össze – a regény végkicsengése ez.

31 Kovalevszkaja a gyerekkoron belül tíz fejezetet egy-egy fontos emlék, személy vagy esemény köré szervez. Ezek az *Első emlékek; Tolvaj; Miss Smith; Falusi élet; Fjodor Schubert; Pjotr Vasziljevics; A nővérem; Anyuta és a nihilizmus; A nevelőnő elutazása – Anyuta első irodalmi kísérlete; Megismerkedés Dosztojevszkijel*. A fejezetcímek közül több a szovjet kiadásokban jelenik meg először a szöveggondozás eredményeként.

32 „A torkát szorítja valami szörnyeteg, a kígyó tizenkét fejével sziszeg felette, rátelepszik és most már nem menekülhet előre... Amióta él, kísérti álmaiban s nem tudta elérni. Most, hogy megtalálta, most már nem szabadulhat...” – KERTÉSZ, *Szonja*, 152. Ld. a regény elején: „Sötét volt az alacsony, mennyezetes gyerekszobában, csak az örökmécses imbolygó lángja vetett halvány fényt [...] Szonja felült az ágyban. [...] Olyan rettenetes az éjszaka sötét árnyaival és nincs, akihez meneküljön. [...] odaszaladt az ajtóhoz [...] úgy érezte, mögötte vágtatnak a farkasok és nyomukban kúszik a tizenkétféjű kígyó. [...] Ha mama őt is szeretné [...] milyen szép Anjuta [...] nem csoda, hogy mama őt jobban szereti. [...] És a fájdalom kis sziszegő kígyói újra belemartak a szívébe.” – *Uo.*, 5–6.

33 „Júniusban visszavonulok a tanítástól és a felesége leszek – mondja Szonja halkan. [...] Igen, Maxim boldog. Mert győzött. És ő is boldog, csak ezt a boldogságot meg kellett fizetnie. A hivatását kellett cserébe adni érte. Szonja Kovalevszka majd beleszürkül a többi asszonyok sorába. A többi asszonyokéba, akik csupán asszonyok és boldogok. De vajjon csakugyan boldog mindegyik?” – KERTÉSZ, *Szonja*, 150.





A *Szonja* tehát a tragikus fordulattal, Kovalevszkaja váratlan és korai halálával zárul. A hangsúly az alak *drámaiságának* a reprezentációjára kerül; a tradicionális és a kiküzdeni vágyott, új, női szerepek konfliktusában őrlődő tudós és író képe uralja a történetet.

A több mint húsz évvel későbbi, második regényében, a *Szonja professzorban* Kertész szakít a tragikus hangoltsággal. Az 1962-es regény a már-már boldognak nevezhető főhőst mutatja fel, aki bizakodva, optimistán gondol a jövőjére. A narratíva eleje itt már nem követi a hagyományos, a születéstől kezdődő és a gyerekkor emlékeivel folytatódó, kronologikus formát. Kertész a gyerekkor elbeszélését elhagyja (lásd: a Leffler-memoár elejét), mégpedig annak a koncepciónak a jegyében, amely Kovalevszkaja sorsát sokkal inkább a sikerei, mintsem a tragikuma felől kívánja felépíteni.³⁴

A *Szonja professzor* in medias res azzal a jelenetsorral kezdődik, amelyben a Corvin-Krukovszkij lányok – Szonya, a nővére, Anyuta és egy barátnőjük – Péterváron egy számukra idegen férfit próbálnak rábeszélteni arra, hogy az valamelyikükkel *névházasságot* kössön. Céljük az, hogy így lehetőségük nyíljon a továbbtanulásra egy olyan külföldi egyetemen, amely női hallgatókat is fogad. Ez a regénynarratíva struktúráját érintő eljárás egyértelművé teszi, hogy a jelenetsorozat, amelynek a végén Szonyát egy Vlagyimir Kovalevszkij nevű diák hajlandó feleségül venni, a pozicionáltságából fakadóan (is) jelentéssé válik: a regény a családjával szembeszálló Szonya sikerével indul, továbbá az érzelmeket nélkülöző névházasság metaforizálódik: Szonya eljegyzi magát a tudománnyal. A névházassággal a lány egy segítő társat is nyer magának Kovalevszkij személyében, aki papíron ugyan a férje lesz, de később valójában a báty és a hú barát szerepét tölti majd be. A *Szonja professzor* tehát nem a gyerekkor traumáival indítja a történetét, hanem a házassággal – ám a regény nyomban ki is üresíti a házasság tradicionális jelentését, hiszen az esküvő Szonyának az őt a terveiben akadályozó Oroszországtól való elválást jelenti és a kibújást ama szülői felügyelet alól, amelyben ő csak az engedelmesség relációjában létezhet. Már a regény első jelenete a hagyományos, női szerephármastól (anya–háziasszony–feleség) való sikeres eltávolodást demonstrálja. A névházasság technikai lépése nem más lesz, mint a tanuláshoz való hozzáférés kapuja.

Szonya elhagyhatja a szülői házat, útra kelhet, és megkezdődhet a tudományos próbatételeinek/kalandjainak a sora – az útján egyre magasabb szintű matematikai problémák bizonyításával, vagyis a próbák kiállításával kell bebizonyítania, hogy nő létére is képes boldogulni. A próbák mint irreverzibilis kalandok egymásra épülnek, Szonya az európai matematikaoktatás legelismertebb központjaiba jut el. A meglátogatott egyetemek (Heidelberg, Berlin, Stockholm, Párizs) Szonya karrierjének felfelé vezető lépcsőfokai, metaforikus életútjának a fázisai lesznek. Miként a regényben elhangzik: *küldetése van*, amelyet be kell teljesítenie. Kertész itt a tudásvágyból fakadó, kezdeményező hős narratíváját a kalandregény műfaji kódjának egyes elemeivel formálja meg. (Bahtyin egy mondat erejéig ki is tér az emancipált nő regényének altípusára, amely

34 Egy külön tanulmány tárgyát képezheti Kovalevszkaja magyar recepciótörténete, amelynek kiindulópontja a Dosztojevszkij a szerelmével kitüntetett fiatal figurája. Ld. KOVALEVSZKY Szónya, *Dosztojevszki szerelme*, A Hét, 353 (1896), IV, 687–691. Kertész is beépíti a Dosztojevszkij-epizódot a regényeibe, ugyanakkor eltérő hangsúllyal. A hangsúlyeltolódás is a két szöveg koncepcionális különbségét támasztja alá.





a próbatétel formaszervező elvére épülő regénytípusok közül kifejezetten a hős elhivatottságán alapszik, a hős zsenialitását teszi próbára.³⁵⁾

A névházasság megkötésével a regényben ugyanakkor elindul egy *másik* történet is. Ennek is Szonya lesz a főhőse, ez azonban nem az intellektuális próbatételek sorából áll – ez a narratíva: lelkiállapotának ciklikus ismétlődése. E történet különféle, a szerelemre és a házasságra adott, női mintákkal szembesíti Szonyát. Elrettentő példává válik számára saját édesanyja, a gazdag, főnemesi asszony céltalan sorsa, miként nővére, Anyuta szenvedélyes, majd csalódáshoz vezető, szerelmi házassága is. A narratíva további mintákat is felmutat: Szonya hallgatótársa, Julija Lermontova kémikus magányos életét, Weierstrass professzor aggszűz nővéreinek a sorsát, Huggonai Vilma küzdelmeit, a lengyel emigráns, munkásmozgalmi aktivista, Marija Mendellsohn életútját és Mittag-Leffler matematikus feleségének a férjével való, korántsem egyenrangú, szellemi partnerként megélt sorsát is. Ez a fent említett, második történet nem más, mint a *boldogság keresésének* a története. A regény ugyanis a névházasságot az első pillanattól fogva a hiány állapotaként jellemzi; azt sugallja, hogy a tudományos karrier, a matematikusi küldetés nem elégséges a boldogság eléréséhez.

Szonya egyazon regényen belüli, két története, a regény, ha tetszik, két szólama, amelyek két egymástól különböző értékrendet képviselnek, a társadalmi szerepek kétfajta látásmódját juttatja érvényre. E kettősség megteremtése önmagában még nem lesz záloga annak, hogy a mű ne fulladjon dogmatizmusba – ezt Kertész majd úgy éri el, hogy a két történet „megszólaltatásához” különböző műfaji kódokat társít. A regény „sugalmazott üzenete” lefordítható a következőképpen is: a modern női szerepek fontosak és szükségesek ugyan, de a hagyományos női szerepek nélkül elégtelenek – azon szerepek nélkül, amelyek elsősorban érzelmi kapcsolatokra épülnek.

Ahogy már korábban jeleztük, a *Szonjával* ellentétben a *Szonya professzor* zárata is a sikert hangsúlyozza. Az 1962-es regény végén nem a magányos, gyötrődő tudóst látjuk, hanem azt a munkájában sikeres nőt, aki eljutott a szerelemig. Az első, 1939-es regénnyel szemben a boldogságnak itt nincs akadálya – noha nem elhanyagolható körülmény, hogy csupán azért, mert a férfi elfogadja, hogy a választottjának fontos a hivatása, azaz enged. Szonya úgy állhat oltár elé, hogy a matematikai kutatásokat nem kell a házassága miatt feladnia. A regény elején sugalmazott *hiány* állapota megszűnik – még úgy is, hogy a boldogság csupán ígéret marad, hiszen Szonyát elragadja a tüdőgyulladás, és a *de facto* házasságkötésre már nem kerül sor.

Mindkét regényben feszültség áll fenn a társadalmi szerepek között. E feszültséget Kertész a *Szonjában* nem tudta vagy nem akarta feloldani – a *Szonya professzorban* a szövegben kiépülő metaforikus sorok és a különböző műfaji kódok működtetésével (a *Szonja* szövegétől radikálisan eltérő megoldásokkal) viszont igen, mégpedig azzal az eljárással, hogy „mesébe illővé” változtatja a hőseit, és mesébe, illetve utópiába emeli át a történet végét.

35 BAHTYIN, i. m., 277.





3.

Kertész Erzsébet a kalandregény mellett a *Szonya professzor* másik fontos műfaji kódjává a mesét teszi meg. Amit a regény olvasásakor mi „optimista zárlatként” érzékelünk, az a mese működésének a szükségszerűségéből (is) fakad.

Kertész a főhőst és az őt körülvevő mellékszereplők megformálását mesei alapokra építi. A férfiak kezdettől fogva, kivétel nélkül a *segítőtárs* szerepkörében jelennek meg. A regény elején Vlagyimir Kovalevszkij az, aki a névházasság révén megsegíti Szonyát, hogy a lány egyetemen tanulhasson. A regény végén pedig Maxim Kovalevszkij, a szerelmes férfi az, aki megszünteti a főhős érzelmideficites állapotát. Utóbbit a „mesebeli óriás”³⁶ képében látja Szonya. Maxim Szonya első férjével való névrokonsága, orosz származása és bizonyos testi jellemzői révén mintha összeolvadna a lányt a szüzsé elején a hivatásához hozzásegítő Vlagyimirrel. A két alak egybecsúsztatása a két utat, a két „történetet” is összekapcsolja a szüzsé végén. A névházasságot kötő Vlagyimir *a hős átváltoztatásában* segít: a *verébfióka* Szonyából *hattyú*³⁷ lesz, a „királynő a sakktáblán”,³⁸ Maxim pedig Szonya magányát szünteti meg. A *Szonya professzor* – dacára annak, hogy a főhőse végül meghal – az olvasók számára elhozza a katarzist: a boldog végélménye rögzülhet a befogadóiában.

A regény – Szonya (ön)értelmezése kapcsán – több híres mesei alaptípust is aktivizál. A *Hamupipőke-kód* mint metamorfózis-történet a matematikus karrier,³⁹ a *Csipkerózsika-kód* az érzelmi hiányállapot megszűnését célzó, de eközben az önmaga azonosságát megőrző, kereső történet egyik sajátja lesz. „A mesebeli ember ábrázolása mindig az átváltozás és az azonosság motívumaira épül” – írja Bahtyin.⁴⁰ Nagy biztonsággal jelenthetjük ki, hogy Szonya alakjának mesei alapokra helyezésének ötlete is a forrásokból származhatott, azt a Leffler-visszaemlékezések sugallhatták az írónak: „Szonya olyan volt, mint a mesebeli hercegnő, akinek a bölcsőjébe minden elképzelhető jót beletettek a tündérek, de az ajándékok hatását letompította az irigy tündér egyetlenegy ráadására.”⁴¹

36 KERTÉSZ, *Szonya professzor*, 2016, 282.

37 „Kis, jelentéktelen szürkeség, igazi verébfióka...” – KERTÉSZ, *Szonya professzor*, 29. „No lám, a kis verébfióka, mondogatták a szobalányok, mert maguk között ők is így nevezték – előbb megy férjhez, mint a százszorszép Anyuta.” – *Uo.*, 41. „A kis verébfióka kirepült a fészekből, s most indult első útjára. [...] Kis verébfiókám, édes kis testvérem...” – *Uo.*, 58. „Ne félj, kis verébfióka” – *Uo.*, 59. „Mellöttük újra szürke kis verébfióka lett, akit simogatnak, dédelgetnek, de nem veszik komolyan, nem tartják felnőttnek.” – *Uo.*, 89. „Gyere, verébfiókám!” – *Uo.*, 93. „Rosszul hitted, verébfiókám.” – *Uo.*, 111.

38 KERTÉSZ, *Szonya professzor*, 305.

39 Kovalevszkaja életének az ismeretterjesztő regény, a képeskönyv, a diafilm és a film formájában való feldolgozása a Szovjetunióban, illetve Oroszországban összefügghet azzal, hogy az életút mintázata szépen rímel arra az archetípusra, amelyet kortárs gyerekirodalom-kutatók a szovjet ifjúsági és gyerekirodalom hét archetipikus szüzséje közül az egyiknek, a szovjet Hamupipőke-archetípusnak neveznek. Ld. Андреа ЛАНУ, Келли Херолд, Ольга Бухина, *Детская литература в Советском Союзе = Прощание с коммунизмом. Детская и подростковая литература в современной России (1991–2017)*, ред. А. Л., К. Х., О. Б., Москва, Новое литературное обозрение, 2024, 28–78, 69.

40 БАХТИН, i. m., 281.

41 LEFFLER-CAJANELLO, *Szonja Kovalevszka*, 222.





Szonya a regényszövegben végig tulajdonképpen *gyerekként* van jelen. Két okból fontos ez számunkra. Szonya egyrészt egykorú az olvasóival (alakjának ez a sajátossága is hozzájárult ahhoz, hogy azonosulási mintává válhatott a tizenéves befogadók számára), másrészt: mesehős, így nem telik vele az idő, nem öregszik. A biografikus idő ugyan telik, a főhős a regény elején kb. 16–17 éves, a végén 41 („látszódnak a szarkalábai”), ez azonban nem jár valódi tapasztalatszerzéssel. Szonya valójában nem nő fel. Az őt körülvevő mellékszereplők viszonyhálójában mindvégig kislánycént értelmeződik, akiről gondoskodni kell. A főhős epiteton ornansa a „kis”, a „kicsi”, a „törekeny” – bárhol üttük fel a regényt, Szonyát a „gyermek”, a „kis teremtés”, a „süldő lány”, a „gyermekasszony” néven emlegetik. A gyerek voltának kiemelése mellett visszatérően megjelenik a *naivitásának* a hangsúlyozása. Mindez azonban sohasem a matematikai tudását érinti (itt az „állhatatosság” a jellemzője), hanem a gyakorlati életben és az érzelmek terén való járatlanságát.⁴² Felemás, aszimmetrikus fejlődésregény az övé.

Szonya érzelmideficites állapotában nem történik változás, végig „alszik”, egészen addig, amíg „felébreszti őt” Maxim Kovalevszkij, a mesebeli óriás. Ám Csipkerózsika-szerű álmával párhuzamosan, a másik történetében, a próbatételeinek nyomán lezajlik a Hamupipőke-mesére épülő *metamorfózis*. Szonya, aki a regény kezdetén a gyönyörű nővére mellett még a „kis, jelentéktelen, szürkeség”⁴³ szerepét tölti be, akit a cselédek a „megsült kaláccsal” szemben a „maradék tésztából sütött, kis lepénynek”⁴⁴ neveznek, később – miután megkapja a varázsszörpöt, a tanulás lehetőségét – hattyúvá válik, „a tudományos világ leghíresebb és legünnepeltebb asszonyává”⁴⁵ (mindez Vlagyimir Kovalevszkij és a többi, őt körülvevő férfi segítségével). Szonya kislányszerepkörének működtetéséhez a regény metaforikája mellett fontos szerepet kap az a tény, hogy a regény szinte összes férfiszereplőjének a viselkedését lényegében egyetlen domináns szándék uralja: a támogatás, a szerető *gondoskodás*. Szonyát egytől egyig *megszánják, óvják, egyengetik az útját, sőt, félreállnak az útjából, visszavonják magukat* (ld. az Apa, Vlagyimir és Maxim Kovalevszkij, Weierstrass professzor és Mittag-Leffler matematikusok viselkedését). Önzetlen férfiak tucatjaival népesül be a regény, akik nemcsak, hogy támogatják, de a lányt fontos életbeli és szakmai döntésekkel segítik. Szonya egy férfiak által biztonságot nyújtó, paternalista világban halad előre: „Ne félj, kislány, minden jó lesz!”⁴⁶ „Ne féljen, kicsi asszony!”⁴⁷ hangzik el többször a regényben.

Szonya alakjába két olyan elemet is beépít Kertész, amelyek markánsan elkülönítik őt az egyéb Kovalevszkaja-regények főhőseitől. Ezek egyike az, hogy főhőse legmeghatározóbb jegyivé a kislánylét állandó állapotát tette meg a szerző – a másik pedig az, hogy kihangsúlyozta hőse

42 „A számok világában otthon volt a gyerekasszony, az érzések világában sehogyan sem tudott eligazodni.” – KERTÉSZ, *Szonya professzor*, 69.

43 *Uo.*, 29.

44 *Uo.*, 41.

45 *Uo.*, 301.

46 *Uo.*, 277.

47 *Uo.*, 252.





„magyarságát”: ez utóbbi alapját a tudós (feltételezett) magyar származása adja, amely származást a Corvin-Krukovszkij család maga őrzött meg a legendáriumában, és amelyre a regény többször utal.

Verőfényes tavaszi napon érkeztek meg Bécsbe. [...] Tudták azt is, hogy a Monarchia egy része Magyarország, hiszen édesapjuk gyakran emlegette, hogy ereikben magyar vér is folyik. Teljes nevük Korvin Krukovszkij, és ősük Corvin Mátyás magyar király volt. Malevics történelemtanítás közben beszélt nekik a magyarok szabadságharcáról is, amelyet az osztrák zsarnokság a cári szuronyok segítségével fojtott vérbe. Amilyen rokonszenves volt számukra Magyarország, annyira ellenszenvesnek találták a pompás Bécsset.⁴⁸

Másutt:

Amikor elbúcsúzott barátaitól, mosolyogva említette meg, hogy utazási vágyát cigánylány ősétől örökölte. Édesapja ugyanis azt állította, hogy egyik ősük Corvin Mátyás magyar király volt, innen maradt címerükben a Corvin név, egyik ükapjuk pedig cigánylányt vett feleségül.⁴⁹

Hogy Szonya professzor figuráját a magyar olvasók ilyen módon sajátnak, magukhoz közelekként érezhették, a kertészi életmű építkezésének a sajátosságából is fakadt. Kertész regényhősei könyvhatárokon túl is utalnak egymásra, kapcsolódnak egymáshoz: a szerző az „életregényeiben” egy „nemzetek felett átnyúló közösséget” épít a hőseiből. Kertész Szonyája belekerül abba az egyszerre magyar és nemzetközi, az életműben folyamatosan bővülő *háló(zat)ba*, amelynek tagjai azok a reformkori és kiegyezéskori nők, akik a (magyar) nők oktatásáért, emancipációjáért küzdtek. Szonya (mint alak) a társait, Hugonnai Vilmát, Brunszvik Terézt, Karacs Terézt, Leővey Klárát, Teleki Blankát és Veres Pálnét „nemzetközivé” avatja, ők pedig „magyarrá” teszik a matematikusnőt.⁵⁰ Itt különösen a *Szonya professzor*hoz időben közel álló, a csíkos könyvek legelső köteteiként napvilágot látó Kertész-regények szerepe emelhető ki, a *Vilma doktorasszony* (1965) és a *Teleki Blanka* (1966) című köteteké. Hugonnai Vilma figurája mellékszereplőként megjelenik a *Szonya professzor* egyik zürichi jelenetében.⁵¹ A *Vilma doktorasszony* svájci epizódjainak – például annak, ahol a tanulás lehetőségéért névházasságot kötő, orosz és bolgár orvostanhallgatónők életútjait ismerteti a narrátor – az egyik forrása pedig (egy, a zürichi egyetem történetét bemutató kötet mellett) egészen biztosan a Kovalevszkaja-forráskorpusz is volt. További kutatásokat

48 *Uo.*, 71.

49 Kertész forrása ez a szöveghely lehetett: „Tudásvágyat magyar ősömtől, Corvin Mátyástól; matematikai hajlamot, a zene és költészet iránti érzéket német dédapámtól, Schubert csillagásztól; az egyéni szabadság szeretetét lengyel őseimtől; a vándorlási hajlamot, a konvencionális formák gyűlöletét egy cigány származású ősanyámtól örököltem, – minden egyebet Oroszországtól” – KEY, i. m., 5.

50 Külön kutatás tárgya lehetne, hogy Kertész 1960-as évekbeli regényeiben miként reprezentálódik a hazaszeretet, a hazafias múlt, a nemzeti történelem és kultúra.

51 KERTÉSZ, *Szonya professzor*, 132–133.





igényel a Kovalevszkáját és Hugonnai Vilmát összekötő „törött baba” motívuma, amely igen hangsúlyos Szofja öccsének, Fjodor Kovalevszkijnek a visszaemlékezéseiben,⁵² továbbá a *Vilma doktorasszonyban* a főhős alakjának is fontos alkotóelemévé válik.

Kovalevszka Szónya története (aki a magyar köztudatba először 1896-ban kerül be – úgy, mint aki megírta a Dosztojevszkijjel való megismerkedését és kapcsolatát –, akivel az 1910-es években Szonja Kovalevszka néven foglalkozott a magyar nőmozgalom, és akiről Beke Manó matematikus 1921-ben szemelvényeket írt a *Nyugatba*) 1962-ben Kertész Erzsébet olvasatában egy, már a címében a kettősséget jelző regényben kap formát.⁵³ Egy Szonyának becézett *kislányként* lép olvasói elé, aki a világon először vált egyetemi *professzorrá*.

52 Ф. В. Корвин-Круковский, *Воспоминания о сестре* = С. В. Ковалевская, *Воспоминания и письма*, ред. С. Я. Штрайх, Москва, Изд-во АН СССР, 1951, 369–374., itt: 369.

53 KOVALEVSZKY, *Dosztojevszki szerelme*; GLÜCKLICH, i. m.; BEKE, i. m.





Elekes István

EGY REGÉNY, MELYET A KÁOSZ NARRÁL

Bodor Ádám: *Az érsek látogatása*

Bodor Ádám 1999-ben a Magvető Kiadónál megjelent *Az érsek látogatása* című kisregényét a kritikák¹ általában a *Sinistra körzettel* hasonlították össze. Ennek oka egyértelműen a két regényfikció imaginárius terének hasonlósága: mindkettőt a diktatórikus működés, a perifériára szorultság és a világtól való elzártság határozza meg. A két világ annyira hasonló egymáshoz, hogy ugyanazon fiktív tér egymástól távoli részeként is értelmezhető. Ennek a hasonlóságnak a kritikája Kálmán C. György szerint, hogy a szerző – *Az érsek látogatásában* használt nyelvi technikáinak köszönhetően – „[p]uzzle-elemekre bontotta a *Sinistrát*”.²

A *Sinistra körzethez* képest *Az érsek látogatásának* narrációs készletéhez köthetően történik egy nagyon fontos változás. Ez a narrátor konkrét személyének és személyiségének változása, amely hatással van az elbeszélés módjára. *Az érsek látogatásának* narrátora a *Sinistra körzet* Andrejéhez képest nem kívülről érkező személy, hanem magában hordozza az egész fiktív „körzetszerűség” attitűdjét. Nem ismeri a külső, körzeten kívüli világot, így autentikusan viselkedik a Dömötör Edit által „animálisként”³ megnevezett cselekvésformákban. Érzelmi reakciót, sőt még nevét sem tudjuk meg a kisregény egész ideje alatt.

Az első olvasás tapasztalata, hogy a teljes fabulát „földarabolták és összekeverték.”⁴ Ezek a kirakódarabkák viszont összeilleszthetőek és az olvasó a különböző anekdotadarabkákból rekonstruálhat végül egy történetet. Ezek az anekdotikus betoldások szétarabolják a történetet, újraolvasásra, aktív odafigyelésre készítetik az olvasót. Az elbeszélés rendjében megfigyelhető, hogy minden fejezet egy önálló résztörténetet alkot, amelynek a narratív sémája egy, a többi

1 Ilyen pl. DÖMÖTÖR Edit, *Bodor Ádám: Az érsek látogatása – mint „második regény”*, Bárka, 2002/1, 76–87., ANGYALOSI Gergely, *Az érsekre várva = Tapasztalatsere. Esszék és tanulmányok Bodor Ádámról*, szerk. SCHEIBNER Tamás, VADERNA Gábor, Bp., L'Harmattan, 2005 (Dayka Könyvek 3.), 175–179., KÁLMÁN C. György, *A szeméthalmok tövéén (Az érsek látogatása)*, Élet és Irodalom, 1999/24, 17.; OLASZ Sándor, *Érsekre várva. Bodor Ádám: Az érsek látogatása*. Forrás, 2000/6, 104–106.

2 ANGYALOSI, i. m., 175.

3 DÖMÖTÖR, i. m., 78.

4 KÁLMÁN C., i. m., 17.





fejezetétől világosan elkülöníthető eseménysorra koncentrálnak. Az első fejezetben ez a Senkowitz nővérek elfogása Medárd ünnepe körül, a másodikban pedig a névtelen narrátor korábbi száműzetésének története. Ehhez csatlakoznak epizodikus panelek más fejezetekből vagy fejezet nélküli kiegészítő eseményekből.⁵ Ezek a panelek mindig továbbszönek egy adott történetet más és más információkkal. Ezek a részelemek értelmezhetőek úgy, mint piciny rajzok egy indigópapíron, amiket, ha egymásra hajtunk, kirajzolódik egy teljesebb, részletesebb kép. Ez azonban sokszori újraolvasást, aktív befogadói munkát, olvasói interpretációt igényel. Az általam „indigópapír effektusnak” nevezett jelenséget a Senkowitz nővérekről szóló rész narratív modelljén keresztül érthetjük meg. Az első fejezetben azt tudjuk meg, hogy a Senkowitz nővéreket elfogta Gábrriel Ventuza, visszavitte őket a táborba, ott pedig egy tyúkketrecbe zárva halálra kövezték őket a seminaristák. A fejezet közepén derül fény arra a körülményre, hogy csak a sirályokat akarták elüldözni a kődobálással. Az ötödik fejezetben a Senkowitz-udvar történetét ismerjük meg, ahol a tombolajáték helyett inkább orvosi vizsgálatot rendeznek. A hetedik fejezetben kapja Gabriel Ventuza a megbízást a szöktetésre. A kilencedik fejezet szól a szöktetés történetéről. Ezt az eljárást Bodor nemcsak bizonyos fejezeteken belül alkalmazza, hanem az egész kisregényen átívelve vezeti végig – és így nehéz megmondani, hogy a történet hol kezdődik, és hol végződik. Ebben az elbeszélési rendszerben, az egész szövegre kivetítve nagyon bonyolult megállapítani, mi az a legfőbb cselekménylánc, ami köré a fejezetek íródnak. A történet töredezettsége, mozaikszerűsége miatt körülményes megkonstruálni a regény cselekményét. Gyakori az az eljárás, hogy a fejezet elbeszélését a történet végkifejletével kezdi el a narrátor, és csak ezt követően beszéli el azt, hogyan jutottak el a végkifejletig az események. Ilyen a szöveg elején álló első „tényközlés” is: „kora hajnalban elfogták a Senkowitz nővéreket”⁶, így kerül a fabula vége a szüzsé elejére.

A narrátor elbeszélésében az olvasó jelentős időegyeztetési problémákba ütközik. A fabula nehezen rekonstruálható a szüzséből, mivel egy cselekménysorozat elemeit utólag tárja fel, néha ugrál az időben és szövegrészleteket illeszt más történetek elemeihez. A narrációs eljárás az élőbeszéd mintáját követi. Ezt az állításomat két jelenségre alapozom. Az egyik a történet idejében, cselekményében történő „ugrálás”, amely retrospektív elbeszélést feltételez. A másik az, hogy ezek az időbeli váltások rekonstruálható logikai sorozatot alkotnak. Ilyen például az az eljárás, amelynek során a narrátor a szöveg elején megnevezi Natalia Vidrát, majd ezt követően rögtön utána néhány tulajdonsággal leírja karakterét, például hajának és szemöldökének elvesztését és az ebből következő szemöldökrajzolást. A szöveg elején ugyanígy jár el az Izolda negyeddal is. Mikor másodszor nevezi meg, akkor részletes magyarázatot ad az olvasónak arról, mit neveznek pontosan Izoldának, majd utána folytatja a történet elbeszélését onnan, ahonnan abbahagyta. Ez a narratív szerkesztés az orális történetmondás elbeszélői helyzetét idézi fel. Amikor a névtelen narrátornak eszébe jut valami általa fontosnak tartott információ a cselekményben

5 Így az első fejezetnek a Medárd előtt egy héttel események, Gabriel Ventuza és a Senkowitz nővérek története. A második fejezetben a narrátor előtörténetéről olvasunk. A harmadik fejezetben Gabriel Ventuza megkapja küldetését apját kell kihantoltatnia és elhozni Bodnaski Dolináról. (stb.)

6 BODOR Ádám, *Az érsek látogatása*, Bp., Magvető, 1999, 5.





éppen történő eseménnyel kapcsolatban, akkor kifejti, és azután tér vissza az elbeszélés eredeti „fonalához”.

De először is Colentina Dunkát faggatták ki: mondja el, mit tud a Senkowitz nővérekről. Igaz-e, hogy egy barakkban élnek a tüdőbetegek negyedében? És egyáltalán, élnek-e még? Mert ha igen, sürgősen beszélni kellene velük. A Senkowitzoké volt valamikor a Senkowitz-udvar, benne a hangszerlerakattal; egy időben úgy nézett ki, ők fogják ellátni egész Bukovinát harmóniummal és zongorával.⁷

Ezekből a példákból látható, hogy milyen problémákba ütközhet az az olvasó, aki az események történeti egymásutánosságát szeretné megfejteni.

A kisregény több lehetséges cselekményszál rekonstrukcióját engedi meg. A Medárd környéki események – a Senkowitz nővérek szökése, elfogása és Ventuza szökése Bogdanski Dolináról – tekinthetőek a fabula egyik gerinceként. Ehhez szorosabban kapcsolódik Gábrriel Ventuza érkezése a városba. A szöveg másik legfontosabb eseménysorozata, melyet csak részleteiben tudunk rekonstruálni a névtelen narrátor története. Az ehhez a cselekménylánchoz kapcsolható szövegrészek a száműzetés, visszaérkezés, majd újbóli száműzetés elbeszélései. Szorosabban kapcsolódik ehhez az eseménycsoporthoz Vidra tanár száműzése az Izolda negyedbe, mivel ennek köszönhetően lesz majd állása a ruhakölcsönzőben, és ezért lesz szüksége rá Dunkának. A két eseménysorozat egy ponton érdekes „egyesülést” mutat, ez pedig a nyolcadik fejezet, ahol az elbeszélő Viktor Ventuzával beszélget sorban állás közben. Amennyiben a narrátor eddig (és ezután is) nekünk, olvasóknak beszélt el a történetet, addig itt Gábrriel Ventuzának beszéli el ezt a részletet az apjáról. Ezt bizonyítja az is, hogy mielőtt az öreg Ventuzáról mesélne, közvetlenül előtte Gábrriel Ventuzával folytat párbeszédet. Ez egy kvázi-beágyazott elbeszélésnek is tekinthető, ahol a névtelen narrátor egy korábbi eseményt beszél el, és a beszéd iránya is megváltozik: az olvasó helyett Ventuzának beszéli el. Az olvasó kiszorul a hallgatóságból és kihallgatósággá válik. A szövegben egyedül ezen a ponton változik az elbeszélői alapszituáció. A többi „mozaik” az imaginárius világ leírására és működésének bemutatására szolgál, illetve az egyes fejezetek cselekményéhez lazábban kapcsolódó, kiegészítő szerepű, anekdotikus történet. Ilyen anekdotikus kitérőnek tekinthető például az érsek érkezése miatt tett előkészületek eseményeinek elbeszélése, például az állomásépület fényesítése párnákkal korcsolyázva. A történet elbeszélésének igencsak sajátos idejére és alaphelyzetére egyetlen mondat utal az egész kisregényben: „Mintha mindez velem történt volna meg. Évekkel később Gábrriel Ventuzával Ivano Frankovszkban éltünk száműzetésben [...] ott, ahol senki sem hallott minket, mesélni kezdett emlékeiről”.⁸ Vagyis az elbeszélés aktusának az időpontja bizonyosan a cselekmény lezárulása utánra tehető, amire a nyelvtani múltidő is utal. A retrospektív elbeszélést megerősíti az, hogy a regényvégi, második száműzetés után értesül maga az elbeszélő is bizonyos eseményekről részletesebben. A névtelen narrátor nemcsak saját történetét beszéli el, hanem bizonyos részeiben egy másodlagos elbeszélő narrációjára utal vissza. Ezért lehetséges az, hogy a szövegben egyszerre két fő cselekményláncot állapíthatunk meg.

⁷ *Uo.*, 99.

⁸ *Uo.*, 49.





A szüzsé kaotikus időrendje és a számos ponton hiányzó kauzalitás felkínálja, hogy a megketőzöttséget feltételezve Gábriel Ventuza és a narrátor személyét azonosítsuk, de ezt a kisregény narrációs eljárásai lehetetlenné teszik.⁹ Kérdésként merülhet fel az olvasás során, hogy a narrátor honnan tud azokról az eseményekről, a maguk pontos részleteiben, amelyek a fiatal Ventuzával történtek, annak ellenére, hogy ő nem volt jelen az események megtörténtekor. A két karakter viszont megkülönböztethető marad, „Bodor nem megy el odáig, hogy végképp bizonytalanná tegye a figurák kontúrjait”.¹⁰ Az a tény, hogy a történet egyes elemeit áttételesen Gabriel Ventuzától veszi át, vagyis részleteiben beágyazott elbeszélésről van szó és hogy az elbeszélés aktusa később, a cselekmény lezárta (a szökés) után történik, megbízhatatlanná teszi az elbeszélőt. Ventuza maga is elbeszélője, alakítója saját történetének ezért egyes részeit módosíthatja. A visszaemlékezés folyamán különböző dolgok feltehetően összerosódhattak. Ezt az összerosódást érhetjük tetten a gyakori időbeni ugrásokban és a történetelemek epizodikus beszúrásaiban is. Ilyen például az a jelenség is, hogy amikor a névtelen narrátor és Gábriel Ventuza külön-külön megérkeznek a településre, rögtön elalszanak, és közben kell őket elvinni. A narrátor megbízhatatlanságát alátámasztó okként a bogdanski dolinai miazmás levegőt fontos még említeni. A helyi szemétteléből áradó bűz miatt sokan elalszanak – több napra is akár –, sokan pedig hallucinálni kezdenek. Ez még akkor is erős befolyásoló tényező, ha ez az elbeszélés később történik, és egy másik helyről származó visszaemlékezés.

A fabula időbeli rekonstrukciója, egy eseménysor, a névtelen narrátor első számúzetése kapcsán rendezhetetlen marad. Időbeli viszonyítások alapján is nehéz, szinte lehetetlen beilleszteni a második fejezetet a teljes cselekménybe. Ennek a műveletnek a végrehajtását a nyolcadik fejezet teszi lehetetlenné, ugyanis nem lehet biztosan megállapítani, hogy mikor száműzték Ivano Frankovszkba a narrátort, onnan pedig mikor tért vissza. A fő kérdés az, hogy ez a nyolcadik fejezet cselekménye előtt vagy után történt. Az igazság az, hogy mindkettő egyaránt lehetséges, és a szöveg nem ad ebben más támpontot. Olyan, mintha ez a száműzetés permanensen állna az időben, és az egyetlen változó elem Gábriel Ventuza jelenléte.

Gerard Genette *Az elbeszélő diskurzusa* című tanulmányában háromfajta ellipszist különböztet meg. Ezek mindegyike megtalálható *Az érsek látogatásában*. Az általa „explicit ellipszisnek” nevezett narratív időmeghatározásra a legjobb példa a Medárd napjához való viszonyítás, amellyel a szöveg is kezdődik. A „Medárd előtt egy héttel”¹¹ időmeghatározás dátum szerint is pontosan meghatározhatóvá teszi az események idejét. Szent Medárd ünnepe június 8-ra esik, tehát egy héttel előtte június elseje van. Az első epizodikus cselekménysort, vagyis a Senkowitz nővérek szökésének elbeszélését ehhez az időviszonyítási ponthoz fűzi a továbbiakban is, gyakran használva Szent Medárd napját. Az éven belüli konkrét hónap és nap alapján viszont nem tudjuk meghatározni, melyik évben járunk pontosan. Az év meghatározásához a Viktor Ventuza csempészkarrierjével kapcsolatos utalások adnak támpontot. A folyó irányváltásáról tudjuk, hogy 1920 körül történt, és hogy

9 ANGYALOSI, i. m., 176.

10 *Uo.*

11 BODOR, i. m., 5.





az öreg Ventuza ezután hetven évig foglalkozott embercsempészettel.¹² A harmadik fejezetben azt is megtudjuk, hogy nyolc-tíz év telt el azóta, hogy Viktor Ventuzát megölték és eltemették,¹³ amikor Gábrriel Ventuza azt a „küldetést” kapja féltestvérétől, hogy hozza el apjuk hamvait. Ezek alapján azt lehet megállapítani, hogy nagyjából 1999 (plusz-mínusz 2–3 év) lehet a kisregény szüzséjének kezdete, vagyis az az időpont, amikor a Senkowitz nővéreket Gabriel Ventuza visszavezeti a táborba. A narrátor sok epizodikus betoldást használ, amelyek már régebben vagy máshogyan elbeszélte történéseket idéznek fel újra. Ezek a betoldások nagyon megnehezítik az olvasást, mert aláássák a fabula időrendjének konstruálhatóságát. Ezért az olyan meghatározatlan explicit ellipszisek¹⁴ mint az „évekkel korábban”¹⁵ vagy a „néhány hét múltán”¹⁶ a narrátor időbeli ugrásai miatt implicit ellipszisként is funkcionálnak, mert a viszonyítási pont megtalálása nem lehetséges. Ezek az implicit ellipszisekhez hasonlóan működő időegységek még jobban alátámasztják a regény előbeszédre, szóbeli történetmesélésre, történetmondásra emlékeztető modalitását. Olyan ok-okozati logikai paneleket kapcsol össze a szöveg, amelyek az előbeszédre jellemzőek. Ebben az elbeszélői helyzetben csakis írásban alkotnak zavart a történetben. A narrátor gyakorta használ hipotetikus ellipsziseket is.¹⁷ Hipotetikus ellipszisnek tekinthetőek a folyton váltakozó érsekek érkezésével kapcsolatos időmeghatározásokat. „Amikor egy reggeli mise végeztével kihirdették, hogy nem Leordina érsek látogat a városba, hanem Butin, akiről eddig senki sem hallott”.¹⁸ Két okból lehet ezeket az időbeli viszonyítási pontokat hipotetikusnak nevezni. Az egyik indok az, hogy a különböző érsekek váltakozása többszöri olvasást követően is rendezhetetlen kronológiai sorrendet alkot. A másik érv az, hogy a narrátor sem ad semmilyen időbeli támpontot az érsekek váltakozásával kapcsolatban. Feltehető azonban, hogy az anonim elbeszélő pontosan tudja az érsekek sorrendjét, mivel nagyon magabiztosan használja az idő meghatározására.

A homodiegetikus narrátor nemcsak szereplője, de fontos alakítója is az eseményeknek. Erősen szimpatizálni kezd Gábrriel Ventuzával, akinek valamelyest segítségére is szolgál. Rajta kívül még az Ivano Frankovszkban tartózkodó Mixandra Slupinski fodrásznő az, akihez látszólagosan érzelmek fűzik, elmondása szerint legalábbis udvarolni készül neki. Gábrriel Ventuzával, az olvasó számára úgy tűnik, barátságot köt. Ezt ugyan az elbeszélésben nem állítja, de az az aktus, hogy megpróbál apjáról beszámolni, erősíti ezt. Ezenkívül a regény végén megszökik vele, bár oka lehet a félelemre, mivel Mugyil atya már Hamza érkezésekor feleleveníti a „kagylós vicc” igaztalan történetét. A barátságon túl beszámol arról is, hogy szorosabb rokoni szálak fűzhetik őket egymáshoz. A nyolcadik

12 *Uo.*, 19.

13 *Uo.*, 48.

14 Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diskurzus*, ford. SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jenkor, 1996, 92.

15 BODOR, i. m., 11.

16 *Uo.*, 46.

17 GENETTE, i. m., 95.

18 BODOR, i. m., 47.





fejezet első párbeszédében, amit a fiatal Ventuzával folytat, azt is implikálja, hogy rokonok lennének: „Szerintem tele van Bogdanski Dolina az apád gyermekeivel.”¹⁹ Ezen feltételezésnek alátámasztására felidéz egy beszélgetést, amelyet Viktor Ventuzával folytatott, és amelyben arról kérdezi, miért hozta el Csernovitzból másfél éves korában. A rövid párbeszédben mintha az öreg Ventuzára akarná fogni az apaságot, azonban a csempész egyből hárít.²⁰ Ez, még ha nem is egyértelműen a barátság jele, de mindenképp egy szorosabb viszony megnyilatkozása.

A szöveg erőszakos aktusai elidegenítő hatással bírnak. A tyúkketrecben húspéppé kövezett Senkowitz nővérek, vagy a patakparton vörhenyes kocsonyává dobált róka naturálisan ábrázolja az erőszakot. Az elidegenítő hatást növeli, hogy a névtelen narrátor nem alkot semmiféle értékítéletet. Az elbeszélés aktusában semmivel kapcsolatban nem formál véleményt sem. Azt ugyan leírja, hogy valaki szép, csúnya, esetleg hosszú a körme vagy бүдös, de ezekhez nem társít semmiféle ellenérzést, még nyelvi sem. Tárgyilagosan, pusztán információként osztja meg az olvasóval a külső világ leírását. Ennek fő oka az, hogy nem kívülről érkezett Dolinára, hanem itt született és nevelkedett. Az itt élő emberek habitusával rendelkeznek, és erre a világra a „lecsupaszított tárgyilagosság” és az „anyagi szükségletek dominanciája”²¹ jellemző. A homodiegetikus narrátor nemcsak része a cselekménynek, amelyet elmesél, hanem az eseményeket az ő szemén keresztül látjuk, az ő nyelvi világa által értesülünk mindenről. Ezért a narratív káoszról vagy a „Puzzle-elemekre bontottságnak”²² ő a legfőbb oka. Ezeket a szempontokat figyelembe véve, fontossá válik a narrátor személyének és a körülötte lévő világ elbeszélőre gyakorolt hatásának a vizsgálata.

A névtelen narrátor habitusáról egy, a negyedik fejezetben tett megszólalása árulkodik a legjobban. A városba érkező Gábrriel Ventuza egy targoncán alszik napokig. Ismeretlenek eltulajdonítják a Hamzától kapott pénzt és a ruháit. A narrátor, miközben hazaviszi Ventuzát a következő tanácsolja az ellopott nadrággal kapcsolatban: „Ugyan most már ne törődj vele. És ha valakin mégis meglátod, mondjuk a nadrágod, meg ne bánts azzal, hogy szóvá teszed.”²³ A névtelen narrátor és a többi karakter közös vonása, hogy mindent eleve adottként fogadnak el. Nem formál senki semmilyen véleményt, hanem szükségszerűnek, sorsszerűnek és megváltoztathatatlanak tekinti az eseményeket. Így tesz például Vidra tanár is, akitől, amikor Ventuza „elkéri” a feleségét, nem háborodik fel, hanem azt mondja: „ha muszáj vigyed.”²⁴ Bogdanski Dolina lakóit ez a karakterjegy, ez a világhoz viszonyulás hasonítja egymáshoz, ez bennük a közös. Ezt a viszonyulást többféleképpen határozhatjuk meg, azonosíthatjuk nihilizmusként, esetleg laxista vagy Dömötör Edit tanulmánya alapján „animális”²⁵ viselkedésként, magatartásként is.

19 Uo., 106.

20 Uo., 110.

21 ANGYALOSI, i. m., 178.

22 Uo., 175.

23 BODOR, i. m., 60.

24 Uo., 25.

25 DÖMÖTÖR, i. m., 78.





Az embert alapvetően meghatározza az, hogy hogyan viszonyul a történelemhez. A történelmet események sorozataként és következményeként értve „az egyén élete összefonódik a történeti eseményekkel”.²⁶ Ez az összefonódás meghatározza azt, hogy az egyén hogyan gondol saját magára és szerepére a világban. Befolyásolja az embert motivációjában, hogy honnan hová szeretne eljutni. Legvégül az élet értelmének a kereséséhez is keretet ad. A szövegben megjelenő karakterek eleve adottnak vesznek mindent, ami velük történik. A szereplők mellőznek minden célelvű gondolkodást. A célelvűségnek ez a hiánya eszkatológiai hiányként érzékelhető, amelyhez nihilizmus társul és káoszt szül. Rudolf Bultmann *Történelem és eszkatológia* című művében két fő modellt ír le a történelem eszkatológiai „céljaként”. Az egyik vallási vonatkozású, míg a másik a természettudományok által szolgáltatott célszerűség. A krisztusi értelemben vett eszkatológiában a személyes hit, felelősség és üdvözülés kérdései merülnek fel. Mindkét eszkatológiai cél hiányzik *Az érsek látogatásának világából*.

Az őskeresztény korszakban az „egyházi hivatal kialakulását és fejlődését a hagyomány sértetlen megőrzésének igényével indokolták”.²⁷ Bogdanski Dolina fiktív világában egyáltalán nem őrzik semmilyen módon az egyházi hagyományt, sőt azzal ellentétesen cselekszenek. Ebben a világban a püspökök és archimandriták pénzt lopnak, embereket üldöztetnek kutyás szerzetesekkel, vagy éppen a nem tetsző személyeket zárják el. Az egyházi címek teljesen üres titulusok, ahogyan ezt a Nyíresben élő „morcos jehovisták” igen jól látják: „a dolinai pópák egykori ezredesek és káplárok, egytől egyig a régi hegyivadászok, éppen csak dús szakállt növesztettek, fejükre süveget tettek, és beöltöztek mindenféle papi gúnyába.”²⁸ A másik érdekes jelenség az érsek várása. A település folyamatosan készül egy érseki látogatásra, amely (legalábbis a kisregény cselekményének idejében) nem jön el. Vagyis minden erőfeszítés, így a ruhakölcsönző, a tűzijátékosok, az állomás fényesítése látszólag értelmetlen. Az érsek és az ő „el nem jövele” párhuzamba állítható Krisztus második eljövetelel. A helyzet azért nyomorúságosabb, mert a megváltás pillanatáról látszólag tudomást sem vesznek a regény imaginárius világának karakterei, és csak a közvetlenül felettük álló hatalom általuk ismert legfelsőbb képviselője az, akire várnak. A mindent eleve adottnak és megváltoztathatatlanak vevő hozzáállás megjelenik a második fejezetben is. Első száműzetésének történetét beszéli el a névtelen narrátor. Igazságtalanság éri ugyan, de az elbeszélés modalitásából hiányzik az indulat vagy az önsajnálát. *Az érsek látogatása* azért hordozza leginkább az elidegenedés érzését, mert azt a nihilizmust, a dolgok megváltoztathatóságának azon hiányát mutatja be, amelyben az ember saját nyomora, elkeseredettsége miatt már saját magával szemben sem tud részvétet érezni. Találó ezt a jelenséget „animálisnak” nevezni. Ebben a közegben, ahol a bűn relatív, nincs semmilyen szabadulási lehetőség, az egyén élete teljesen céltalanná válik, ellhetetlenül a reflexió képessége.

26 Rudolf BULTMANN, *Történelem és eszkatológia*, ford. BÁNKI Dezső, Bp., Atlantisz, 1994, 11.

27 *Uo.*, 52.

28 BODOR, i. m., 75.





Zemen Anna Mária

KATAKLIZMA ÉS ÚJJÁSZÜLETÉS

Ambivalenciák Ruggero Cappuccio *Fuoco su Napoli* című regényében

Bár Elena Ferrante *Nápolyi regények* sorozata vagy Roberto Saviano *Gomorra* című kötete nagy figyelmet kapott Magyarországon is, a nápolyi irodalom klasszikusai kevésbé ismertek a hazai olvasóközönség számára. A magyar fordításban megjelent művek száma csekély, a nápolyi nyelv, a helyi kulturális sajátosságok nem annyira közismertek, így a téma felfedezése még bőven várat magára. Ruggero Cappuccio (1964. Nápoly) író, dramaturg, színházi és filmrendező *Fuoco su Napoli*¹ című regényét elemző írásom részben ezt a hiányt szeretné enyhíteni abban a reményben, hogy a magyarra még le nem fordított mű lehetőséget ad egyben a nápolyi irodalom néhány sajátos jellemzőjének bemutatására is.

A modern olasz irodalom narratíváit nagy mértékben befolyásolja az ország régiókra való felosztása. Ez a parcellázottság sokkal hangsúlyosabb, mint Európa más részén, a kulturális és a történelmi diverzitás, a helyi identitások sokkal szorosabban összefonódnak a város bemutatásával, mint más európai országban, ahol a nemzeti identitás egységesebb képet mutat. Zygmunt Bauman „folyékony modernitás” fogalma szerint a globalizáció és a modern világ folyamatai az identitások és a hagyományok elmosódásához vezetnek. Ám Olaszországban a helyi identitás továbbra is releváns az olasz irodalmi és kulturális életben. Nagy számban jelennek meg hiper-lokalizált szövegek, amelyek jellemzői közé tartozik a helyek, a regionális földrajz, a hagyományok, a folklór, valamint a nyelvi sajátosságok – különösen a dialektusok – hangsúlyozása. A dél-olasz régiók és szigetek, például Szicília és Szardínia, jelentős számú hiper-lokalizált művel gazdagították az olasz irodalmat, ami részben a régiók erősen egyedi kulturális és történelmi hagyományainak is köszönhető, amelyek mélyen beépültek a térség irodalmába.

A Nápolyról szóló vagy nápolyi közegben játszódó művek egyedülálló helyet foglalnak el az olasz irodalomban, hiszen a város mindig is az olasz írók figyelmének központjában állt. Mivel Nápoly történelme sajátos, ebből következően a város jelene is különleges, eltér bármely más olasz városétól. Kulturális, földrajzi és történelmi szempontból fejlődése különböző korszakokhoz köthető, ezért bonyolult, összetett struktúrák jellemzik. Nem meglepő tehát, hogy Nápoly az olasz prózairodalomban egyszerre jelenik meg mint valós tér és mint egyfajta narratív forrás, amely szüntelen arra ösztönzi az írókat, hogy megörökítsék sokszínűségét. Gianfranca Ranisio

1 Ruggero CAPPUCCIO, *Fuoco su Napoli*, Milano, Feltrinelli, 2010. A mű magyar nyelven eddig még nem jelent meg, ezért az eredeti szövegrészeket saját fordításomban közlöm. A regény 2011-ben *Premio Napoli* és *Premio Vittorini* díjat nyert.





antropológus meglátása szerint Nápoly nem csupán földrajzi hely, hanem egy olyan narratív rendszer, amely tele van jelentésekkel, szimbólumokkal és kulturális utalásokkal.² Ezáltal a város maga is „szöveggé” olvasható és értelmezhető.

Nápoly tehát nemcsak helyszín, hanem aktív szereplője az irodalomnak, a Parthenopét ábrázoló művekben pedig nagyon sokféle városkép tárul elénk, amelyek mindegyike igaz és illúzió is egyszerre. Az író nem leltárt készít, hanem személyes benyomásokat, érzéseket továbbít az olvasója felé. Szubjektív jellegéből adódóan a „párhuzamos világok, helyek, terek” az alkotói fantázia szüleményei, ám olyannyira valósnak tűnnek, hogy a szövegen belüli *modus vivendi*ük szinte fizikai realitást nyer az olvasó képzeletében. A város aprólékos gondossággal leírt kéziratává válik, amely magában foglal végtelen számú más kéziratot; akárcsak egy palimpszeszt. Mindamellet érdemes eszünkbe idézni Italo Calvino óvatosságra intő szavait: „a városokat sohasem szabad összetéveszteni az elbeszéléssel, amely leírja őket.”³ Valóban veszélyes lenne a valóságot és fikciót összemosni, de valamiféle kapcsolat mégiscsak van a kettő között. Georges Perec megfogalmazása szerint törekednünk kell arra, hogy egy városról előítélet nélkül beszéljünk, a preconcepciókat félre téve panelek, klisék nélkül tudjuk megközelíteni.⁴ Persze nem könnyű feladat ez Nápoly esetében, hiszen a város mitopoétikai forrása kimeríthetetlen, könnyű beleesni a sztereotípiák csapdájába.

Nápoly olyan város, amelyre azonnal ráismerünk, mielőtt még megismerhetnénk. A Dél fővárosa, a mediterrán térség szimbóluma, gazdag történelmi múlttal, páratlan természeti szépségekkel és kulturális örökséggel, ugyanakkor jelene nehézségekkel, ellentmondásokkal teli, vagy ahogyan Stanislaw Niewo író fogalmaz: egy élő, pezsgő, ám tönkretett város. Niewo ezzel megragadja a város két ellentétes arcát, a szépséget és a káoszt, mert – ahogyan írja – Nápolyban semmi sem működik, csak a múlt.⁵

Ruggero Cappuccio apokaliptikus kezdetű regénye, amely már-már a tudományos-fantasztikus műfaj határait súrolja, egy pillanatra sem fosztja meg a szöveget a realitástól. Ugyanakkor a természeti katasztrófa metaforájába bújtatva erős társadalomkritikát fogalmaz meg. A történet egy óriási vulkánkitörés és egy vele egyidőben keletkező, hatalmas tsunami megrázó víziójával indít, amelynek szinte Nápoly egésze áldozatul esik. A szerző Curzio Malaparte *La pelle*⁶ című művének egy gondolatát veszi alapul: a vulkáni kitörés, mint Nápoly pusztulása és egy új Nápoly születése. A képzelt katasztrófa sajnos nem pusztán tudományos-fantasztikum, hanem tényszerű adatokra épít. A Campi Flegrei, akárcsak a Vezúv, évek óta a nemzetközi tudományos bizottságok figyelmének középpontjában áll, hiszen a világ legveszélyesebb vulkánjainak listáján szerepel. Már egy közepes erősségű kitörés is elpusztítaná az épített környezet nagy részét. E pusztta tény

2 Gianfranca RANISIO, *La città e il suo racconto. Percorsi napoletani tra immaginario e reale*, Milano, Meltemi, 2003, 7.

3 Italo CALVINO, *Láthatatlan városok*, Bp., Móra Ferenc, 1980 (Kozmosz Fantasztikus könyvek), 34.

4 Georges PEREC, *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, 69.

5 Stanislaw NIEWO, *Il prato in fondo al mare*, Róma, Newton Compton Editori, 1995, 54.

6 Curzio MALAPARTE, *La pelle*, 1949.





azonban közönyösen hat az olasz hatóságokra, ahogyan a több millió emberre is, akik ezeknek az „időzített bombáknak” a tetején vagy közvetlen közelében élnek. A vulkán, természetéből adódóan a pusztulás, a világvége szimbóluma. Nápoly egyszerre jelképezi mindkettőt: a világ vége, ugyanakkor a világ kezdete is, mert itt a vég összeér a kezdettel.⁷

A vulkánkitörés erejével hat maga a történet *in medias res* felütése is, hiszen a regény nyitó-sorai előrevetítik a Campi Flegrei kitörése nyomán romokban heverő várost. A közelgő veszélyt senki sem sejtí, csak Diego Ventre, a fiatal ügyvéd jut az információ birtokába, aki hatalmas üzleti lehetőséget lát a pusztulásban. Harminc nap áll rendelkezésére arra, hogy megvalósítsa álmát: stratégiai ingatlanok eladásában és vételében gondolkozik abban a reményben, hogy a vészhelyzet elmúltával a haszon óriási lesz. Nápoly is megváltozik majd, a Földközi-tenger Las Vegasává válik. Ventre ügyesen mozgatja a szálakat, üzletembereket, politikusokat, bűnözőket győz meg, miközben arra is időt talál, hogy udvaroljon a gyönyörű Lucénak, a hanyatló nemesi családból származó lánynak. Nápoly szinte felismerhetetlenné válik, miközben Diego Ventre gépezete mozgásba lendül. A város és lakói számára elérkezett az idő, hogy újjászülessenek. Vagy örökre eltűnjenek.

Dél-Olaszország, így Nápoly irodalmi ábrázolása jellemzően két antipólus, az utópia és a disztópia között ingadozik. Még a realiztikus leírások is gyakran olyan feloldhatatlan ellentétek hálójába gabalyodnak, amelyek nagy vonalakban ennek a kettőnek ellentétére vezethetők vissza. Az utópia az integráció iránti vágyból születik: az ember rendezett világmindenséget akar, ahol végre megtalálja a maga helyét. A disztópia ennek a pozitív álomnak az ellentéte, a maga labirintus-városával vagy ellenséges helyével, ahol minden út rossz irányba vezet, és minden döntés kudarcra van ítélve. A disztópia az utópiából táplálkozik, annak árnyéka, a másik oldala. Az utópia klasszikus példájában, az Államban Platón a tökéletes várost próbálja leírni, de a modern olvasók szemében inkább egy totalitárius rendszer előrevetítésének tűnhet, vagyis disztópiának. De említhetnénk Italo Calvino *Láthatatlan városok*⁸ című művét is, amelynek címe az utópia eredeti jelentésére utal, azaz a nem létező helyre, hiszen, ha valami nem látható, érzékszerveinkkel nem felfogható, akkor nem létezik, csak a vágyainkban él. Ezzel szemben a mű tele van disztópikus leírásokkal, amelyek – ismét csak paradox módon – gyakran épp arra készítetik az olvasót, hogy utópikus ötleteken gondolkodjék, például hogyan lehetne javítani a dolgokon, fejti ki 2019-es tanulmányában Francesco Sielo.⁹ Az utópia – vagyis egy ideális, tökéletes világ elképzelése – segíthet az embereknek túllépni a válságon vagy nehéz helyzeteken. Az utópia ebben az értelemben egyfajta „gyógyír a lélek számára”, mert reményt adhat és enyhítheti az emberi tapasztalatok sivárságát, kilátástalanságát. Azáltal, hogy az ember képes elképzelni egy jobb, harmonikusabb jövőt, az utópia inspirációt és erőt nyújt a jelenlegi problémák kezeléséhez, és értelmet adhat a

7 *La fine del mondo*. Cortometraggio degli studenti dell'Accademia di Belle arti dedicato a Napoli, con la voce narrante di Renato Carpentieri, 2018.

8 CALVINO, *Láthatatlan városok*, a fordítás alapja: Italo CALVINO, *Città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

9 Francesco SIELO, *Annotazioni sulla rappresentazione distopica di Napoli in Ortese e Malaparte*, Oblio, 2019/2, 88.





tapasztalatoknak. Végeredményben utópia nélkül nincsen haladás,¹⁰ ezért írja Lewis Mumford a *The Story of Utopias* könyvének cím alatti mottójaként: „Az a világtérkép, amelyiken nincs rajta Utópia, még azt sem érdemli meg, hogy rápillantsunk.”¹¹ Az irodalom tehát nem csupán szórákoztatásra szolgál, hanem fontos társadalmi és etikai szerepet is betölthet: felrázza az embereket a közönyből és mozgósítja őket a változás érdekében.

Nápoly és Dél-Olaszország irodalmi ábrázolása tehát ritkán kerüli el az utópia és disztópia közötti polarizáltságot. A várost gyakran úgy festik le, mint olyan helyet, ahol a paradicsom és a pokol együtt, egymás mellett léteznek, vagy legalábbis könnyen átfordulnak egymásba. Dél-Olaszország, benne kiemelkedően Nápoly, a hozzájuk kapcsolt semmittevés, napsütés, lustaság, klientelizmus, panaszkodás és bűnözés asszociációival, a mai válságos, bizonytalan jelenben még szélesebb körben és megújuló formában nyernek visszaigazolást. Benedetto Croce „ördögök lakta paradicsoma” Nápoly kettősségére utal, amely vetőszálként veszi fel a Nápolyról szóló narratíva keresztfonalait. De Nápolyhoz egyéb dichotómiák is társíthatók, mint például a szegények és gazdagok szembeállítás,¹² a felső és alsó városrészek ütköztetése,¹³ a földfelszín alatti város ősi múltját rejtő *città sotterranea*¹⁴ stb. Valójában ezek az ambivalenciák mind visszavezethetők az utópia és a disztópia dichotómiájára.

Ruggero Cappuccio is, a nápolyi írók többségéhez hasonlóan, a város kétarcúságát hangsúlyozza, miközben arra keresi a megoldást, hogyan tudna az újra rácsatlakozni a történelem vérkeringésére. A regény komor, nyomasztó képet fest Nápolyról, de nem nélkülözi a mosolyt fakasztó, az önirónia jegyeit magán hordozó szövegrészleteket sem, mint amikor a főszereplő azon elmélkedik, hogyan is működhetne jól egy város, ha már egyetlen szó is, mint például a *sfaccimma*, egymással szöges ellentétben álló jelentéseket hordoz, hiszen jelenti a hitvány, a haszontalan embert ugyanúgy, mint azt, akit rendkívüli tehetséggel és intelligenciával áldott meg az Ég.

Cappuccio regényében Nápolyt tehát elönti a tenger és elég a tűzben. E két természeti erő, a tűz és a víz már önmagukban is ellentétes őselemek (a tűz a megtisztulás szimbóluma, a víz az élet jelképe, az örök élet forrása), jelképesen szembeállíthatók a városi civilizációval, a természeti katasztrófa pedig világossá teszi, mennyire törekeny és sebezhető az ember, mennyire kiszolgáltatott a természettel szemben. A regényben maga a természet alakítja a városrendezési

10 Enzo STRIANO, *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, 2016. 40.

11 Lewis MUMFORD, *The Story of Utopias*, London, GlobalGrey, 2018.

12 Anna Maria Ortese *Il mare non bagna Napoli* című novellagyűjteményében olvashatunk például arról, hogyan osztja ketté a *vicolo* a várost, az egyik oldal napsütötte, a balkonokon muskátlik pompáznak, a hölgyek elegánsak, az urak pipázva sétálnak, az égszínkéék horizont elbűvölő, a házakban gazdag, úri életet élnek az emberek. A másik oldal sötét, az emberek lárvához hasonló lényként kúsznak-másznak, az idő megállt, nincs égbolt, nincs tenger.

13 Giuseppe Montesano regényeiben (pl. *Nel corpo di Napoli*, 1999, *Magic People*, 2005) a két városrész, az alsó és a felső, a polgári és a plebejus, az olasz nyelvű és a dialektust beszélő feszül egymásnak, sőt olykor át is fordulnak egymásba, mert előfordul, hogy Posillipón esik az eső és szürkeség van, és az elegáns lakóövezetben megtelepedtek a camorristák.

14 Stefano Cordoni a *Noi siamo il buio. Il ventre di Napoli* (2017) című regényében bemutatja a föld alatti Nápolyt, a rétegeket, a mélységeket, azt a helyet, ahol az idő elveszíti jelentőségét, nincsenek évszakok, nincsenek hőmérséklet-ingadozások. Ahol furcsa erő irányítja az emberi törekvéseket.





tervet: könyörtelenül visszaveszi azt, amit a történelem és a civilizáció elvett tőle. „De látja, Ön egy intelligens ember. A gázokkal és a vulkáni katlanokkal tárgyalni nem lehet. Képtelenség.”¹⁵

Az író tehát előbb megsemmisíti a várost, elégeti a tűzben, majd utópisztikus elképzelésként feltámasztja, megtisztítja az ocsmányságoktól, az építészeti förmedvényektől, lakóinak morális fogyatékoságaitól, a korrupciótól, a szervezett bűnözéstől. A halál, a megsemmisülés és az újjászületés reményének motívumával indul a regény, ám a hatalom iránti vágytól hajtott elképzelés eredendően kudarcra van ítélve. Hiszen maga a főszereplő, Diego Ventre ügyvéd jelleme is kettősséget mutat. Borotvaélen táncol a könyörtelen bűnözés és a szigorú etikai megfontoltság, a kifinomult művészi érzékenység és a brutalitás között, megtestesítve az igazi *napoletanità* fogalmát. Megszemélyesíti mindazt az ellentmondást, amelyet Nápoly ismert ábrázolásaiban is megszokhattunk, vagyis hogy az egyik oldalon ott van a város kultúrtörténete iránti megbecsülés és rajongás, a másikon az alvilághoz kapcsolódó erkölcstelen kizsákmányolás miatti megvetés. Diego Ventre figurája olyan, mintha a város lelkiismerete lenne: rajong Nápolyért, mégis szeretné látni, hogy hamuvá ég, elpusztul és megtisztul, végre felszabadul az emberi kapzsiság és az évszázadokon át pusztító esztétikai erőszak alól.

Erőszak és líra antinómiája válik a műben tökéletes egységgé és egyensúllyá, valamint ezzel az egyensúllyal játszik az író magának a férfi főszereplő karakterének az alakításában is: az ügyvéd kegyetlen tettei olyan átgondoltak és tudatosak, hogy kifinomult eleganciája révén szinte már kulturált viselkedésnek hat. Az erőszakot jómodorként adja elő, és ez a paradoxon kiemeli manipulációs képességeit. Ugyanakkor a brutalitás mellett fogékony a szépségre, amely az évszázadok során képeslapszerűen idealizálódott és romantikussá vált: tökéletes, ugyanakkor sablonos is. Nápolyban minden – az emberektől a tájig, az életteltől az élőig – olyan erőteljes esztétikai és érzelmi hatást gyakorol, hogy „színpadiassá” válik.

Diego Ventre Nápolyhoz fűződő viszonya tehát nem egyértelmű, a szeretet–gyűlölet kettőssége figyelhető meg benne. Számára a város több mint pusztta földrajzi hely: igazi szimbolikus erőterré magasztosul. A saját identitása is szorosan összekapcsolódik a várossal és annak kultúrájával, ugyanakkor gyötrelmes számára a felismerés, hogy Nápoly menthetetlen, csak a pusztulás utáni újjászületésében lehet bízni. Ezt jelképezi a törött szék metaforája, amelynek megvannak még a darabjai, de maga a bútordarab már réges-rég elveszítette funkcióját. Ugyanez érvényes a városra is: Nápoly valamikor egységes, funkcionáló egész volt, de az idő múlásával, a történelem viharában szétesett, és már nem tudja egykori szerepét betölteni. A „város, ahol visszafelé forog az idő kereke” paradoxon azt fejezi ki, hogy Nápoly időérzékelése mindig is ellentétes volt a világ többi részén megszokotthoz képest. Gyors volt, amikor a világ lassú, lassú, amikor a világ felgyorsult. Ez a kettősség a városnak azt a különleges ritmusát sugallja, amelyet igazán soha nem lehet összhangba hozni a modern világ ütemével. Az emberek egy „nagy történelmi álm” a „controra” gyermekei, passzív szemlélői a körülöttük zajló eseményeknek. Itt a szépség, a fájdalom, az idő és az érzelmek különleges, szinte misztikus módon keverednek, eltérően a világ többi részétől. Ez az eltérés egyszerre romantikus és melankolikus, ahogyan a város dicsőségét

15 CAPPuccio, i. m., 8.





és bukását is magában hordozza. A jövő is a jelen része, mintha az idő nem lineáris kifejlésében, hanem körkörösön vagy folyamatos jelenként létezne csupán.

Diego Ventre Nápoly megújulásáról alkotott posztapokaliptikus vízióját valójában a saját utópisztikus lelke, a város szellemi és építészeti öröksége iránt érzett mély tisztelete és odaadása, valamint az arisztokrata Luce Di Sangrano iránt érzett szeretete táplálja. Ugyanakkor ez a szeretet korántsem tiszta, mert rányomja a bélyegét a birtoklási vágy, és mellette legalább ugyanekkora súllyal motiváló számára a hatalomra, a pénzügyi befolyásra való törekvés is.

A történet időbeli kiterjedése egyértelműen körülhatárolt: májustól novemberig tart egy nem meghatározott évben, pontosabban, ahogy a szerző fogalmaz „jövőre”. Cappuccio kronotoposzában tehát az idő egy közeli jövőt takar, ugyanakkor a regény által felölelt idő ennél jóval átfogóbb és összetettebb, mivel megidézi Nápoly történelmét is. A helyszín szintén bonyolult struktúrába rendeződik, hiszen egyszerre jelenik meg egy jól körülhatárolható földrajzi entitásként, illetve a történelmi múlt és az aktuális ellentmondásokkal terhes jelen találkozási pontjaként.

A kerettörténet, a vulkáni kitörés – amelynek lehetősége valójában mindig ott él minden nápolyi lelkében – nem vízió, hiszen előbb vagy utóbb bekövetkezhet, ahogy Maria Pace Ottieri írja az *Il Vesuvio universale*¹⁶ című könyvében, utalva arra, hogy még a tudósok sem tudják megjósolni a következő kitörés időpontját. Ugyanez érvényes – talán még hatványozottabban – a Campi Flegrei szupervulkánra is. Az egyetlen, amit bizonyossággal tudhatunk, hogy a most még békés Vezúv és Campi Flegrei előbb vagy utóbb hatalmas természeti katasztróával fog lesújtani.¹⁷ Valójában ezt az eseményt képzelettel el Cappuccio a *Fuoco su Napoli* című regényében.

Diego Ventre (kétségkívül e névben áthallás fedezhető fel, utalás Matilde Serao *Il ventre di Napoli* című regényére, amelyben az árnyék és a fény játéka főszerepet kap, ahogyan Diego személyiségében is felfedezhető a jó és a rossz két pólusa) összetett személyiség. Polgári maffiózónak is nevezhetnénk, aki maffiózó ugyan, de atipikus vonásokkal. Művelt, kifinomult, Tommaso Landolfi rajongó.¹⁸ Karakterének megrajzolásához ott voltak az író számára a valóságos, hús-vér figurák, mint például a „dottore” néven ismertté vált palermói maffiafőnök, Giuseppe Guttadauro, aki civilben jóhírű sebész volt, napközben fontos személyeket, politikusokat, egyházfőket fogadott rendelőjében, este pedig gyilkosokkal, drogkereskedőkkel tárgyalt. Hozzá hasonlít a regény főszereplője, Diego Ventre is, az új típusú boss, az antihős, aki nem hisz a demokráciában, a törvényességben, mégis legbelül őrzi az igazságosság paradox ideálját, a szépség, a rend, a káoszon való felülkerekedés lehetőségének gondolatát. Macchiavellista személyiség, uralni akarja a káoszt, semmi sem rettentí vissza ördögi terve megvalósításától. Cselekedetei, gondolatai

16 Maria Pace OTTIERI, *Il Vesuvio universale*, Torino, Einaudi, 2018.

17 A Campi Flegrei, amely talán még a Vezúvnál is veszélyesebb szupervulkán, nem egy kimagasodó, kúp formájú hegy, hanem a Nápolyi-öbölben, legnagyobb részt a víz felszíne alatt húzódik meg. A vulkanikus Campi Flegrei területén körülbelül 30 vulkáni kráter található. A vulkánnak van egy aktív magmatározója, amelyből gázok törnek a felszínre, így olyan, mintha lélegezne, miközben a felszint hintáztatja, amely emelkedik és süllyed. Jelenleg emelkedő fázisban van a felszín, amely több, mint 4 métert emelkedett az elmúlt ötven évben. A Campi Flegrei környéke Olaszország legsűrűbben lakott vidéke. Közel 500 ezren élnek a vulkánon és annak közvetlen közelében. Kitörése katasztrófális következményekkel járna.

18 Tommaso LANDOLFI (1908-1979) olasz író, műfordító és irodalomkritikus.





sokszor billennek át a szürke vagy sötét zónába, megkérdőjelezvén morális integritását. Ventre jól illusztrálja a modern nápolyi társadalmat, ahol a túlélés érdekében az emberek gyakran kötnek kompromisszumokat, a törvény és a morál határai pedig elasztikussá válnak. Nápoly olyan város, ahol a hatalom különböző bűnözői csoportok kezében összpontosul és összemosódik a politikai elittel. Az író éles kritikát fogalmaz meg a társadalommal és a politikával szemben: a bűnözők is és a politikusok is saját maguk hasznára manipulálják a rendszert, az emberek és a társadalom valós szükségleteinek figyelembevétele nélkül. Cappuccio szerint a valódi veszélyt nem maga a katasztrófa jelenti, hanem az ember és a társadalom alkalmatlansága annak kezelésére. Ez a felkészületlenség a hatalmi struktúrák mulasztásainak és a színlelt megoldásoknak a következménye, amelyek végül az embereket kiszolgáltatott helyzetbe sodorják. Az igazság az, hogy „ezzel a várossal már senki sem törődik.”¹⁹

Diego Ventre egyik kivételes képessége, hogy képes navigálni a különböző társadalmi rétegek és struktúrák között, jól bemutatva azt a nápolyi valóságot, ahol a maffia és a társadalom összefonódik. Paradox módon annak ellenére, hogy ő maga is bűnöző, képes arra, hogy bizonyos távolságból szemlélje a társadalmi mozgásokat, nem ragad bele La Capria metaforikus „légyapírjába”,²⁰ amely szerint Nápoly könnyen magával ragadja az embert a felszíni jelenségekkel, a fekete és szürke krónikákkal, és ezzel elvonja a figyelmet a mélyebb, kulturális, történelmi és emberi rétegeinek vizsgálatától.

De Ruggero Cappuccio még ezen is túlmutat: Nápolyt megfelelő távolságból – és bizonyos rálátással – elbűvölő, vonzó városként ábrázolja. A távolság elhomályosítja a város valódi problémáit, és csak a csábító külsejét látjuk. A múlt és jelen közötti feszültség egyfajta melankolikus nosztalgiát kelt az olvasóban. Nápoly – az író szerint – már csak árnyéka egykori önmagának, az élet benne merő teatralitás, amelynek jegyében az érzelmek – például a fájdalom – kifejezése szinte már művészi formát ölt. Nápoly benne ragadt az örök jelenben, a pillanatnak való élés állapotában. Csak üres név, tartalom nélkül: „A neve üresen cseng, mint elhunyt szeretünké.”²¹

Cappuccio ambivalens, keserédes képet fest a helyről, amely csak távolról tűnik szépnek, közelebről tekintve feltárulkoznak az árnyoldalai is. Úgy a fizikai, mint az érzelmi távolság nosztalgikus töltettel idealizálhatja ugyan a múltat, de ezzel elhomályosítja a jelen nehézségeit. Láthatóvá teszi a „fehér” és a „fekete” várost, a látszólag tiszteletre méltó, törvénytisztelő polgárok, intézmények összefonódását az illegális tevékenységekkel, a legalizált illegalitást, amelynek jegyében a törvénytelen eljárások olyan mértékben integrálódtak a társadalmi és gazdasági rendszerbe, hogy szinte napi rutinná váltak, kidomborítja a nepotizmust, azt a fajta kapcsolatépítést, amelyben a „barátok” által szerzett lehetőségek dominálnak és érvényét veszíti a meritokrácia. Cappuccio rámutat a hatalom és a rend fenntartásának alternatív mechanizmusaira, amikor a bünszervezetek gyakran hatékonyabbak, mint az állami intézmények, tehát az alvilág és a látszólag „fehér”, azaz legális világ összejátszik, kölcsönösen hasznot húz egymásból. Aztán a jelenséget kitágítja

19 CAPPuccio, i. m., 149.

20 Raffaele LA CAPRIA, *Napoli*, Milano, Mondadori, 2015, 7.

21 CAPPuccio, i. m., 111.





az egész dél-olasz társadalomra. Az állam gyakran csak akkor lép közbe, ha a bűnszervezetek közötti egyensúly felborul. Ez a helyzet nemcsak Nápolyra, hanem a dél-olaszországi régiókra általában jellemző, ahol a korrupció és a bűnözés szinte normalizálódott, és az emberek mindkét világhoz alkalmazkodnak.

Ez a Nápoly fog eltűnni a vulkánkitörés következtében, és a helyén, a milliárdos nemzetközi pénzeső nyomán – Diego Ventre álma szerint – felépül egy másik, egy vonzó város, Las Vegas és Disneyland mintájára. A főszereplő tehát a piaci kapitalizmus logikájának veti alá a város megújulásának perspektíváját: szállodák, kaszinók sokasága, sohasem látott Vidámpark lesz Nápolyból. A cél érdekében üzletembereket, politikusokat, maffiózókat győz meg, ingatlanokat ad el és vesz meg, átírja Nápoly városrendezési tervét, kijelöli a város jövőjét. A maffiával együttműködve szinte teljes politikai és gazdasági ellenőrzést gyakorol a város felett. Karaktere felidézi Gogol *Holt lelkek* című művének főhősét, az adófizetési listáról még nem törölt, halott jobbágyokat megvásároló Csicsikovot, akihez hasonlóan ő is a saját hasznára próbálja manipulálni a rendszert. Igaz, ő nem lelkeket, hanem ingatlanokat vásárol, de a célja neki is a vagyonszerzés. Csicsikovhoz hasonlóan egyfajta szatirikus tükröt tart a társadalom visszásságainak, és rávilágít arra, hogyan váltak manipulálhatóvá és erkölcsileg romlottá a társadalmi és a politikai rendszerek. Ventre szándékai is kettős jellegűek; természetesen a vagyonszerzés, a társadalmi pozíció megerősítése, a hatalom megtartása az elsődleges cél, de mellette fény derül a városhoz való mély ragaszkodására, elkötelezettségére is: arról beszélget Lucéval, hogy Nápoly egy szétmarcangolt, darabokra hullott test, mégis hinni akarja mindkettőjük, hogy ebbe a testbe újra lelket lehet lehelni és fel lehet támasztani.

Ruggero Cappuccio Nápolyának múlt és jelen közötti kapcsolata, ahogy a regény számos szereplőjének hangja is bizonyítja, Raffaele La Capria²² elveszett harmóniáját idézi eszünkbe: „az az elveszett harmónia”,²³ „a harmónia, amelyet az ember elveszített”,²⁴ „a harmóniáról készített utolsó közelkép”,²⁵ „egy pillanatnyi és látszólagos harmónia”.²⁶ Cappuccio azonban, La Capriától eltérően, aki a nápolyi létet okolja a harmónia elvesztéséért, amire alibiként, csalásként, önámításként tekint, a modernitás erőszakosságának tulajdonítja ezt a veszteséget. A dicső múlt megdöbbenve fogadja az új, agresszív világ erőszakos közeledését, az antik és a modern elemek egyfajta feszültségben, konfliktusban találkoznak. Diego Ventre utópisztikus elképzelésének központi eleme a posztapokaliptikus újjáépítésben van, hogy visszafordítsa a modernitás pusztítását és visszaadja a városnak a régi tündöklését.

Ez a fajta megoldáskeresés már túllép a 20. századra jellemző modern utópiákon, amelyekben a jövő áll a figyelem középpontjában, és azon a nosztalgikus vágyon is, amelyet Svetlana

22 Raffaele LA CAPRIA, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986.

23 CAPPUCCIO, i. m., 139.

24 *Uo.*, 304.

25 *Uo.*, 26.

26 *Uo.*, 115.





Boym fogalmaz meg, s amely szerint a nosztalgia nem más, mint vágyakozás egy olyan otthon iránt, amely már nincs. A nosztalgiajárvány Boym szerint globális jelenség, az emberek a múltban keresnek vigaszt, mert úgy érzik, hogy a jelen és a jövő nem tudja számukra azt az érzelmi, társadalmi vagy kulturális stabilitást nyújtani, amelyre szükségük lenne. Boym szerint a nosztalgia a modernitás paradox reakciója. Miközben a modern világ a haladásra és a jövő felé való folyamatos előrelépésre törekszik, ezzel egyidejűleg vágyat és nosztalgiát ébreszt a múlt iránt. A nosztalgia a modernitás gyors urbanizációjának, technológiai fejlődésének és identitásválságainak természetes mellékterméke. Mindez persze egy szélesebb értelemben vett korjelenség is, amely tükrözi a modern társadalmak belső feszültségeit és próbatételeit.²⁷ A 21. század kihívásai az eddigiek mellett és/vagy az eddigiekkel szemben más megoldásokat követelnek. A mai nyugati civilizációban tanúi vagyunk annak, hogy a jövő iránya megváltozott; az emberek már nem tekintenek bizakodóan feléje, a reményt felváltotta a bizalmatlanság, amelybe a gyanakvás és a félelem elidegenítő érzései vegyülnek.²⁸ A komor disztópiák mellett, úgy tűnik, egy régi-új korszak van születőben, amelyben az emberek a múlt újjáélesztéséről álmodoznak, de már nem nosztalgikusan, hanem egy idealizált múltképbé kapaszkodva. Az idealizált múltat a jelen problémái elől való menekülésként használják, mintha a régi idők valamilyen „aranykorát” tudnák újraéleszteni. A múlt ilyenfajta idealizált megjelenítése azonban torzított, az emberek nem úgy látják a múltat, ahogyan az valójában volt, hanem ahogyan szeretnék, hogy legyen. A torzítás lehetővé teszi, hogy a múltba való visszatekintés során reményeket és álmokat vetítsenek arra, amit a jelen és a jövő nem tud nyújtani. Boym gondolatait viszi tovább Zygmunt Bauman²⁹ is, aki retrotópiának nevezi azt a jelenséget, amikor a restaurálás szándékával nyúlunk vissza a múlthoz, hogy ez jelentse számunkra a jövőt. Bauman tézise szerint ma a változás többé nem egy képzeletbeli, ismeretlen, bizonytalan vagy éppen mesés jövő felé való utazást jelenti, abban reménykedve, hogy a partjain egyszer majd kiköt az emberiség, hanem visszalépést egy olyan idő felé, amelyet már ismer, amely biztonságot nyújt számára, mindenekelőtt pedig ki nem mondott vagy megtagadott lehetőségekkel teli. Keskeny András kultúrfilozófus, Zygmunt Bauman *Retrotópia* című művének bemutatásában a retrotópiát játékosan „hült helynek, a múlt hült helyének” nevezi, visszautalva a Thomas Morus által létrehozott *utópia* szójátékra.³⁰ A retrotópia azonban nem egy elképzelt, távoli sziget, mint Morus utópiája, hanem a modern világban jelen levő valóságos jelenség. Nem az eszményített jövő felé mutat, hanem a regresszióban levő valóságot tükrözi, ahol a társadalom hátraarcot csinál, a múltba kapaszkodik a haladás helyett. Mindenképpen

27 Svetlana BOYM, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Book, 2001.

28 M. BANSAYAG, G. SCHMIT, *L'epoca delle passioni tristi*, Milano, Feltrinelli, 2009, 18.

29 Zygmunt BAUMAN, *Retrotópia*, Cambridge, Polity, 2017. A „retrotópiák” olyan víziók, ellentétben az utópiával, nem a még eljövendő, még nem létező jövőből merítenek, hanem a múltból, amely bár elveszettnek, ellopottnak vagy elpazaroltnak tűnik, még mindig él bennünk. A retrotópiák nem csupán az utópiák visszatekintései, hanem furcsa módon azok új életre keltései is. Olyan újszerű utópiák, amelyek nem a teljes újrakezdés futurista törekvését követik, hanem a múlt helyreállítására irányuló retrográd elképzeléseket. Mindazonáltal, ugyanúgy tagadják a jelent és a valóságot, mint a hagyományos utópiák.

30 <https://ligetmuhely.com/liget/keskeny-andras-adalekok-a-posztmuveszet-problemajahoz/>





kiábrándult, pesszimista látásmódot tükröz, a jelen és a jövő megoldásokat nem kínál, így csak a múltba való menekülés marad: „Tiempe belle ,e ,na vota, Tiempe belle, addò state?”³¹

Nápoly pompázatos múltjának megtestesítője a regény allegorikus figurája, Luce – már maga a név is a világhosszra, a fényre utal –, Diego Ventre szerelme, majd felesége. Luce és Diego kapcsolata nem más, mint a tisztaság, a fény és a sötétség találkozása. Luce Nápoly metaforája, ő képviseli a város fényét, ragyogását, kulturális és történelmi gazdagságát. Ugyanakkor ő szimbolizálja a város sebezhetőségét a természeti erővel és társadalmi változásokkal szemben, és mint a város maga, ő is olykor beletörődik sorsába, hagyja, hogy megalázzák, megszegyenítsék.

Luce alakja a regény elején portré formában is feltűnik, a róla képet készítő festő kígyóval, egy másik festményen pillangóval ábrázolja őt. A két képnek szimbolikus jelentése van; a kígyó gyakran a kísértés, a veszély és a bűn szimbóluma. Ugyanakkor az újjászületés jelképe is lehet, hiszen levedli a bőrét és így újul meg. Jelentheti tehát a megújulást, legtöbbször azonban baljós, sötét motívumok asszociációi kapcsolódnak hozzá. Nápoly mélyen gyökerezik a múltban, számos legenda, hagyomány és történelmi esemény szövi át. Luce, mint karakter, mintha a város ezen rétegeit hordozná magában, a kígyó levedlett bőre is a város történelmi korszakaira utal. A pillangó törékeny, megfoghatatlan, mint maga a lélek, hiszen ógörögül a pillangó és a lélek szó ugyanaz, *psükhé*. A pillangó a lélek fejlődését, a halálból kialakuló életet szimbolizálja, és természetesen a metamorfózis gondolata szorosan kapcsolódik hozzá. E két szimbólum együttes használata Luce karakterének mélységét és összetettségét emeli ki, egyszerre hordozza magában a belső erő, az alkalmazkodás, a veszély, illetve a szépség és az átalakulás elemeit. Luce tehát nem csupán Diego Ventre jellemének ellenétéként jelenik meg, megtestesítvén a romantikus idealizmust és az intuíciókat a racionális, számító célratörő karakterrel szemben, hanem Luce maga is kettősséget mutat.

Diego Ventre álma, hogy a város apokaliptikus pusztulása után, a múltbéli pompa újjáépítésével Nápoly megmenthetővé válik, nem valósul meg, hiszen miután a város a tűz és a víz martaléka lett, a történet is összeesküvések örületébe torkollik. Diego Ventre meghal, míg Luce életben marad, méhében a megfogant magzattal, Ventre gyermekével. Ez a fordulat az élet folytatásának lehetőségét, a pusztulás utáni újjászületést jelenti, de arra is utalhat, hogy a múlt nem pusztán megszűnik, hanem egy új, formálódó jövő alapjául szolgál. A gyermek, aki Diego és Luce közös múltjából születik, egyben az új kezdet szimbólumává válik. A magzat jelenti az új életet, az elveszett harmónia feléledését, a békét. Az, hogy miként szerezhető majd vissza ez az *elveszett harmónia*, nyitott kérdés marad, Cappuccio nem ad egyértelmű megoldást. A regény befejezése nem kínálja tálcán a megoldást, inkább érzékenyíti az olvasót, arra ösztönzi, hogy kimozduljon a közönyből, cselekedjen, még mielőtt túl késő lenne. Egyértelmű írói cél, hogy az egyéni attitűdalakításon túl arra készítse az emberiséget, hogy új alapokra helyezze a társadalom működését.

Nápoly tere kitágul, rávetül egész Európára, amelynek jövője az egyén választásától függ: az élénk táruló kép, ahogyan egy nő a két kezét kinyújtva az egyikben pillangót, a másikban kígyót tart, az élet kettősségére, a választás szabadságára, valamint az emberi természet ambivalenciájára utal. Ez a zárás a jövőben várható felismeréseket és a múlt tapasztalatainak újraértelmezését

31 „Régi szép idők, Szép idők, hol vagytok?” – egy 1916-ban megzenésített Aniello Califano olasz költő és író versének címe.

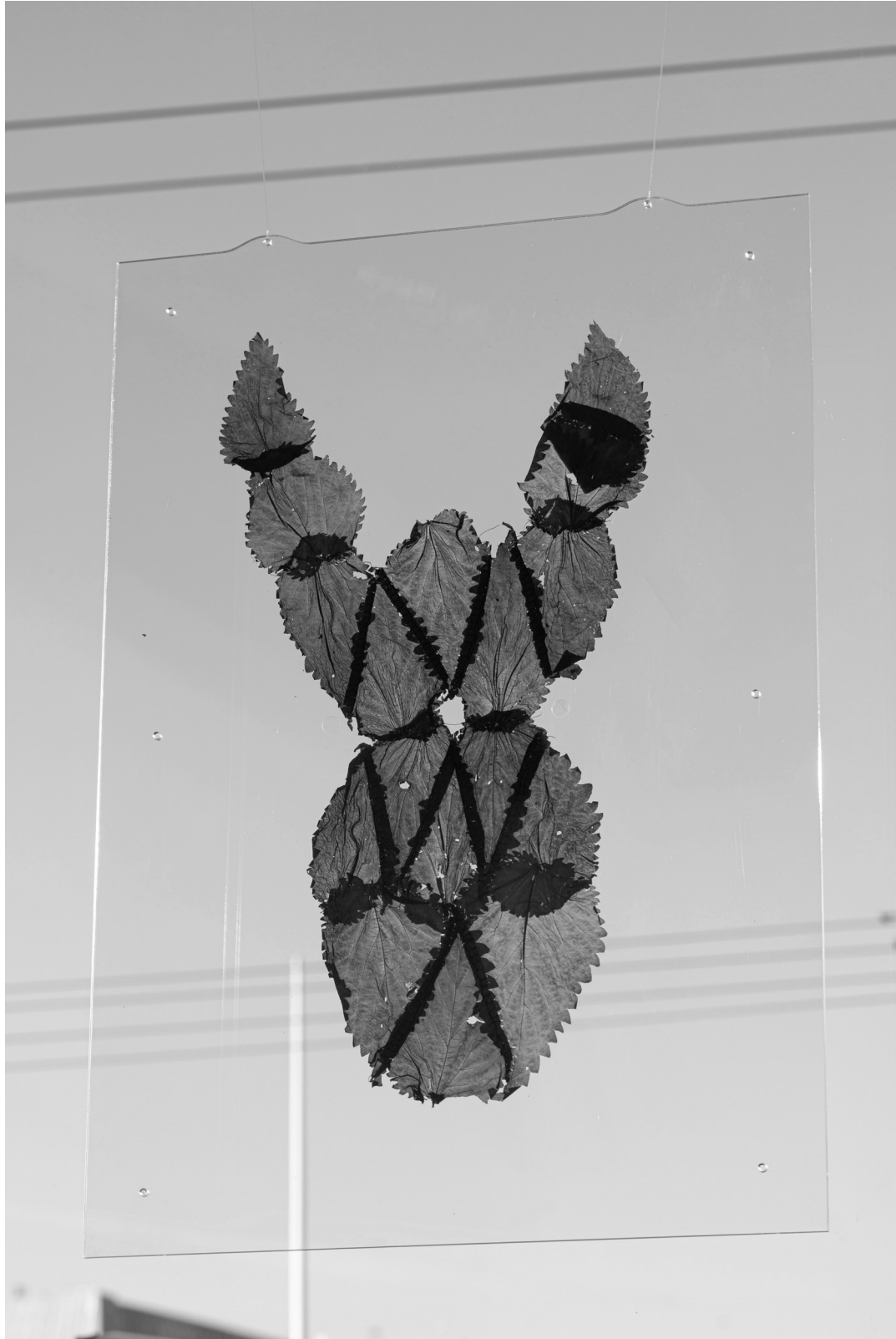




sugallhatja. Nápoly történelmi, kulturális és személyes jelentéseket hordozó hely, ugyanakkor az „Európa” irányába való kilépés egy tágabb, nyitottabb térré alakítja át, amelyben az identitások és emlékek nem kötődnek mereven egyetlen városhoz. Európa nem földrajzi, hanem inkább szimbolikus értelemben jelenik meg, mint a múlt emlékeinek és az emberi tapasztalatoknak egy szélesebb színtere. A regénybeli Nápoly így az egész emberi tapasztalás térbeli és időbeli kivetülésévé válik: „Egy nap majd, amikor Nápoly vagy valamelyik európai város régi utcáit járod, mélázó tekinteted megakad talán egy festményen. A kép egy búzaszőke hajú, ülő nőt ábrázol, aki mosolyogva kezét nyújtja feléd és vállán ott pihen egy pillangó vagy egy kígyó.”³²

32 CAPPUCCIO, i. m., 304.







Varga Tünde

„CSAK MÁSBAN MOSHATOD”: A FEMINISTA DEKONSTRUKCIÓ KORTÁRS ÖKOKRITIKAI STRATÉGIÁI

Zilahi Anna, *Urtica*, Liget Galéria, 2024. 01. 12. – 2025. 02. 08.

Kurátor: Molnár Veronika

Zilahi Anna különösen izgalmas sokoldalú művész: költő, intermédiáművész, műfordító, szerkesztő, író. Munkássága egyre jelentősebb szerepet tölt be a kortárs művészeti szcénában. Az *Urtica* című kiállítása, mely az ökológiai kérdéseket kortárs művészeti diskurzusba ágyazva vizsgálja szervesen illeszkedik korábbi munkái sorába. Zilahi nem csak Byung-Chul Han ökológiával foglalkozó könyvének fordítója¹, az *A bálna nem motívum* című verseskötete reflektál arra a kérdésre is, hogy a nyelv végső soron önreferenciális rendszerében az ökológiai problémák motívumokká redukálása hogyan viszonyulhat a fizikai világban tapasztalható valós károkhoz.² Az *extrodaesia* című képzőművészeti kötet pedig egy olyan hosszú távú csoportos kutatási projekt lenyomata (Süveges Ritával és Horváth Gideonnal), mely a magyar közönség számára próbálja közelebb hozni a poszthumán elméletek fogalmi eszköztárát.³ A kötet az aktor/aktáns kettősétől (Bruno Latour) az objektumorientált ontológián át (Timothy Morton) a rokonságig (Donna Haraway) számos, az elmúlt egy-két évtizedben megjelent szakirodalom leglényegesebb fogalmi hálóját fogja egybe úgy, hogy a határátlépő transzdiszciplinaritást szó szerint értve Süveges Rita műalkotásaival, illetve a meghívott szerzők játékos-irodalmi szövegeivel (például az „állatnéző” vagy a „növényidő” szócikk) hozza az elméleteket játékba. Megközelítésük összhangban van a legutóbbi nemzetközi kísérletekkel is, melyek, ahogy az *extrodaesia* is, a különböző tudományterületeket és a művészeti alkotásokat a jelenségek megragadásának

1 Byung-Chul HAN, *A föld dicsérete. Utazás a kertbe*, ford. ZILAHÍ Anna, Bp., Typotex, 2022.

2 ZILAHÍ Anna, *A bálna nem motívum*, Bp., Magvető, 2017.

3 *extrodaesia. Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz*, szerk. HORVÁTH Gideon, SÜVEGES Rita, ZILAHÍ Anna, Bp., Typotex, 2019.





egyenrangú formájaként tételezik. Ilyen példaként említhető a Braidotti-Hlavajova szerkesztésében megjelent *Posthuman Glossary* kötet, vagy az Anna Tsing nevével fémjelzett online projekt, a *Feral Atlas* is.⁴ A csoport tapasztalatainak egyik korábbi összefoglaló állomása a tranzitblog és a Mezoszféra tematikus lapszáma, melynek Süveges Rita kutatótársával szerkesztője és szerzője is.⁵ Képzőművészeti gyakorlata a művészeti kutatás transzdiszciplináris szabadságát produktívan, ugyanakkor rigorózan alkalmazó fiatal generáció (például Gosztola Kitti, Pálincás Bence, Trapp Dominika, Süveges Rita, Horváth Gideon, Bubla Éva) munkásságához kapcsolódik.

Az *Urtica* korábbi munkáihoz hasonlóan szintén egy kutatás állomása. A művek 2022–2024 között készültek. Az urtica a csalán latin neve, *urtica dioica*, az „uro” éget igéből származik, a csalán szűrős tüskéiben található csalánméreg hatása alapján kapta nevét. A csalán felhólyagosodással járó fájó csípését a csalánméreg összetevői, elsősorban a hangyasav okozza. A méreg, hangyasav, csípés, felhólyagosodás kifejezések, melyeket egy szokványos botanikai leírásban találhatunk, önmagukban is figyelemfelkeltők a nyelv metaforikusságának egy bizonyos aspektusára nézve, melyet Paul de Man a *prosopopeia* alakzatához köt.⁶ Nevesen a *prosopopeia* alakzatában érhető tetten a nyelv alapvető hallucinatórikussága, mellyel bizonyos tulajdonságokat vagy ágenáciát (mint például a csípés) átruházunk más, azzal nem rendelkező dolgokra. A kortárs poszthumán elméletek tükrében ez a megállapítás nem annyira meglepő, mint az 1980-as évek még részben strukturalista elméleti közegében lehetett. A kortárs poszthumán elméletek, például Jane Bennett, Isabelle Stengers és Viveiros de Castro, vagy Eduardo Kohn az állatokat, a növényeket, sőt a hurrikánokat is ágenáciával bíró létezőkként tételezi.⁷ Az, ami a korábbi tudományos gondolkodás számára elsősorban metaforikus áthelyezésként volt értelmezhető, a poszthumán – leginkább nem európai gyökerű (korábban primitívként diszkreditált) – gondolkodáson alapuló megközelítések számára lényegesen magától értetőbb felfogás.

Az ilyen jellegű ágenációra Jane Bennett egyik példája, melynek egy teljes fejezetet szán az *ehető anyag*. Mint írja, az étel rajtunk kívül és belül

4 *Posthuman Glossary*, eds. Rosi BRAIDOTTI, Maria HLAVAJOVA, London, Bloomsbury Academic, 2018; *Feral Atlas. More than Human Anthropocene*, eds. Anna TSING, Jennifer DEGER, Alder Kelleman SAXENA, Feifei ZHOU, Stanford, Stanford University Press, 2021, <https://feralatlans.org/>

5 *Climate Imaginary Reader*, eds. Rita SÜVEGES, Anna ZILAHY, Mezoszféra, issue 9. 2020 <http://mezoszfera.org/category/9-climate-imaginary-reader/>

6 Paul DE MAN, *Hipogramma és inskripció = Uő, Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002, 403–404.

7 Jane BENNETT, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, London, Duke University Press, 2010, viii.





is létezik. Képes aktánsként viselkedni bennünk. Befolyásolja a hangulatot, döntéseinket, véleményünket. Az „Én”/self sem tiszta (impure), hanem kevert humán-nem humán asszamlázs. A vibráns anyag, képes a lelket (spirit or soul) animálni.⁸ Ahogy könyvének alcíme is sugallja, ez a felfogás a politikai felelősség egy másik szintjét tételezi, amennyiben az étellel teli anyagot úgy fogjuk fel, mint az emberek mellett és bennük is létezőt, és amely ezáltal saját erővel rendelkezik.

Zilahi Anna a „csalánmunka” kifejezést használja a csalán hasonló ágenciával való felruházására. Kiindulópontként a dekonstrukció meghatározó alakjának, Jacques Derridának Platón-értelmezéséhez fordul. Zilahi Derrida-olvasatában az a rész kap hangsúlyt, mely Platón *Phaidrosz* című szövegének írás-problémájával foglalkozik. Tudniillik, ezen a szöveghelyen foglalkozik Platón az írás és a beszélt nyelv viszonyával az emlékezet megtartásának tekintetében, melyben az írás mintegy *pharmakon*ként viszonyul az emlékezethez. A *pharmakon* kettős jelentésének potenciálját kihasználva Derrida arra mutat rá, hogy a szövegben az írás pótlék jellege, mely Platón alapján az emlékezet gyilkosa lenne, valójában nem lép ki az önreferencialitás (azaz magát *ergon*ként (dologként) állító *parergon* kettősének) csapdájából.⁹ Zilahi számára a *pharmakon* két szempontból jelentős: egyfelől a jelek saussure-i binaritásának felfüggesztését az olyan bináris oppozíciókon alapuló struktúrák mint állat–ember, természet–kultúra, növény–ember lebontásának módszereként érti. Másfelől a kulturális konstrukciókként létrejövő ellentétek kettőségnek nem hierarchikus egymás mellett tartásának kérdése miatt, mely a görög *pharmakon* kifejezés jelentésében rejlő kettőségen alapul. Mint Derrida megjegyzi,

a *pharmakon*, a szer: gyógyszer és/vagy mérge használatát jelentő köznévi is [...] Ez a *pharmakon* [az írás] ez az orvosság ez a varázsszer, mely egyszerre gyógyszer és mérge, máris a maga teljes kétértelműségével vezetődik be a párbeszédbe. Ez a varázs, ez az igézőerő, ez a megbabonázó hatalom – külön-külön vagy egyszerre – jótékony és ártalmas is lehet.¹⁰

8 Uo.

9 Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1998. 75. Az írás értéke önmaga lesz, az írásnak csak akkor és annyira lesz értéke, ha és amennyire az istenkirály becsüli. Az utóbbi a *pharmakon*nal mégis mint olyan termékkel, *ergon*-nal szembesül, mely nem az övé, ami kívülről és egyúttal lentről érkezik. – Uo., 75. Derrida hosszas magyarázat után az írás-elméletének egy részét abból vezeti le, hogy a *Phaidrosz*ban Thot az írás istene, aki az orvoslás istene is, az írást *pharmakon*ként kínálja az istenkirálynak – Uo., 93. Az írás Platón művében egyszerre gyógyszer és gyilkosa is az élő beszéden alapuló emlékezetnek.

10 DERRIDA, i. m., 69. Derrida a disszeminációt az el-különböződéssel zárja a *pharmakon*-mint írás





Ahogy Derrida az el-különböződés (différance) kérdésével zárja az írás mint *pharmakon* kérdésének elemzését a *Disszeminációban*, úgy lesz a *pharmakon* mint az el-különböződés, a folyamatos játékban tartottság, a bináris oppozíciók helyett az újraértelmezés, és jelentésszórás miatt lényeges Zilahi munkáiban.

A *pharmakont* Zilahi az írás mint *pharmakon* elgondolástól ellépve, a csalán mint gyógyszer/méreg, gyógyír/fájdalom, gyom/gyógynövény jelentésszociációjában érti újra a művekkel. A csalán mint gyógynövény, a csalán mint a természettel való találkozás „ambivalenciájának” hordozója, a csalán mint méreg, a csalán mint ágens jelenik meg a kiállított munkákban. A látogató, hogy érezze a csalán emberi szervezetben való jótékony működését (ágenciáját) csalánteát kap kísérőül a kiállítás megtekintéséhez.

A kiállítás legkorábbi, címadó videómunkája az *Urtica* (2022) és az azt kísérő zine (*A csalán mint pharmakon: a csalánmunka mint dekonstrukciós stratégia*) – mely a kutatás részletes bemutatása – alapozzák a kiállítás egészét konceptuálisan. A képekkel illusztrált zine lenyűgöző példája annak, hogy a művészeti kutatás elméleti és gyakorlati oldala hogyan tudja egymást kölcsönösen támogatni, amelyben az elméleti oldal nem leíró, hanem kreatív, a diszciplináris határokon átlépő, kritikai, a művet kiegészítő, értelmező tudásanyagként jelenik meg. A videómunka Hans Christian Andersen *A vadhattyük* című meséjének performatív, ahogy Zilahi írja, „dekonstruktív”, „feminista figyelemmel” történő újraértelmezése.

Andersen meséjében Eliza úgy tudja feloldani tizenegy hattyúvá vált bátyját az átok alól, hogy csalánból páncélinget varr számukra. A látomásos ál-mában kapott feladat azonban rettentő fájdalommal jár, melynek teljesítése során egyetlen szó sem hagyhatja el a száját. A beszéd-től való megfosztottság, a fájdalom néma eltűrése, az áldozat a bátyjai számára értehető, nem úgy a királyi udvar számára, ahová az akkor már az erdőben élő lányt gyakorlatilag akarata ellenére hurcolja el egy fiatal király, aki feleségül is veszi. Bár maga a fájdalommal járó csalánning varrást és a némaságot a király még elfogadja, az, hogy a lány csalánt szedni a temetőbe jár, a boszorkányok közé, már végzetes következménnyel jár: a nép máglyára küldi Elizát.

Zilahi értelmezésében az önfeláldozás, a tisztaság, a némaság, a máglyára küldött nő mind a női alárendeltség nyomai.¹¹ A csalán pedig az a *pharmakon*, mely a hattyú fivérek feletti átkot gyógyítja, miközben az áldozatot hozó lányt mérgeivel égeti. Zilahi videójában a csalán szedését és a csalánning varrását

(pótlék) elemzésével: „az írás a nem-jelenlét pótléka, a *pharmakon* a differenciában van. Írásban”. – *Uo.*, 167.

11 ZILAHÍ Anna, *A csalán mint pharmakon: a csalánmunka mint dekonstrukciós stratégia*, zine, 2024.





láthatjuk. A videó első felének poetikus szépségű lassú képsorai az erdőben talált csalánmezőben megtett meditatív séta szépségét állítják kontrasztba a csalánmezőben meztelenül mozgó test néma fájdalmával. Zilahi fájdalomnak kitett testén és arcán semmit nem látni az égető szúrások gyötrelméből, ahogy az összegyűjtött csalánlevelek inggé varrásának és a kész ing viselésének fájdalma sem tükröződik rajta, vonásai nem árulnak el érzelmeket, csak figyelő, fókuszált tekintetét látjuk és dolgozó kezét. Andersen meséjével szemben, amelyben Elizának a csalánt lábával kell megtilolnia, hogy anyagot nyerjen a varráshoz (nagy nélkülözések idején a csalánt a kenderhez hasonlóan hasznosították), Zilahi a leveleket varrja össze mellénnyé. Míg a csaláningek a tizenegy hattyú-ember fivért, akik az emberi-állati állapotok közt oda-vissza változnak, az ingek szabadítják meg a nappali madárléttől, Zilahi munkájában a csalán-ing éppen ellenkezőleg működik: a természet (állat-, növény-, rovarvilág) és az emberi lét folytonosságára mutat rá. A videó záró képsoraiban, amikor Zilahi magára ölti az inget a hattyúkra emlékeztető fehér köntöst visel: a performansz a természettől való elszakadás fájdalmának begyógyítását is jelképezheti, egy olyan világ reményében, mely a mesében az ujj nélküli inget kapó hattyúfivér





hibrid létére utalva az ember hibrid „sokfajúságára” (Haraway) mutat rá.¹² Ezekhez kapcsolódik a *Csalánruha* (2022–2024), mely a videóban megvart ruha dokumentációja is egyben: kiszáritott formában plexi lapon a kiállítótér ablakában látható. Egyszerre élő és művi, növény és kézzel készített tárgy.

A videómunkával szemközti falon látható a *Hiába fürösztöd* (2024) című fotósorozat. A fotókon látható performatív aktus József Attila *Nem én kiáltok* (1924) című verséből vett idézet színrevitele („hiába fürösztöd önmagadban/ csak másban moshatod meg arcodat”) a verssor szó szerinti és metaforikus jelentéseinek kereszteződése. A csalánnal való találkozás fájdalma, a performatív önsértés itt talán még kézzelfoghatóbban jelenik meg, mint a videó képsoraiban, ahol a néma, fájdalmat nem tükröző arcvonások, a meditatív munka elfedi, mekkora kínnal jár a csalánnal végzett munka. A csalánszedés gyötrelme ezeken a képeken csak mint hiány van jelen, azonban a látvány a természettel való érintkezést szélsőséges fájdalommal járó aktussal mutatja meg. Az egyik képen a csalánba fürösztött, levelek mögé rejtett arcra a kéz könyörtelenül préseli a friss, csípő, tüskés növényt, míg a másik képen a teljes test fürdik a csalán jótékony, ugyanakkor fájdalmas ölelésében.¹³ A friss csalán elsősorban reumára alkalmazott gyógyító erejének megtapasztalásával együtt jár a kínzó fájdalom elviselése. Marina Abramović a fájdalom tűrését úgy értelmezi, mint az érzelmi és lelki átalakuláshoz vezető személyes útkeresést. Mint egy interjúban megjegyzi, „amikor az ember fájdalomtól való félelme megszűnik, egy teljesen új tudatállapotba lép át”.¹⁴ Az átalakulás ígéretét Zilahi munkájában a József Attila-versallúzióban fedezhetjük fel: „Nem én kiáltok/ a Föld dübörög”. A forradalmi átalakulás, száz évvel később másfajta társadalmi fordulatért kiált, Bruno Latourral élve egy új „ökológiai osztály” létrejöttének igényéért, melyért, mint a verssorok állítják, nem a költő, vagy újabban, a művész kiált, hanem a Föld dübörög.¹⁵

A vers maga is tematizálja a természettel azonosulást, a természet és ember közti folytonosság kérdését (bogár-fűszál), a vers és a fotók közötti kiasztikus csere – a néma fájdalomtűrés és a kiáltás felfüggesztett képe, a Föld dübörgése közt – azonban visszautalja a nézőt az *Urtica* videó természettel

12 Vö. Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, London, Duke University Press, 2016.

13 A csalán az Auróra klímakertből származik. Mark Richards és segítőinek hosszú kísérletező munkája nyomán a klímaváltozást ellensúlyozó gyakorlatok megosztását célzó, mintakertet hozott létre. Az linken Mark Richards és Ania Jopp beszélgetése <https://www.theeasternbeat.com/auroraklimakert>

14 Emily L NEWMAN, *Self-Harm, Female Body Image in Contemporary Art*, Routledge, 2018.

15 Bruno LATOUR, Nicolaj SCHULTZ, *On The Emergence of a New Ecological Class*, ford. Julie ROSE, Polity Press, 2022.





való néma, fájdalommal teli egyesüléséhez, ugyanakkor át is vezet a *Pharmakonosztáz* sorozat (2024) dobozaihoz.

A dobozok a gyógyításhoz kapcsolódó, elsősorban nőket érintő orvostikai problémákat tárnak elénk. A növényekkel gyógyítás, mely a középkorban a szerzetes- vagy apácarendek, illetve a javasasszonyok tudása volt, a 17. századtól fokozatosan átkerül az orvosi hatalom területére.¹⁶ A nők saját testük felett gyakorolt önrendelkezése pedig az orvosi felügyelet alá kerül. Zilahi dobozai olyan, a *pharmakon*hoz, azaz a gyógyítás – orvosi felügyelet kérdéseire kapcsolódó problémákra hívják fel a figyelmet, melyek kevésbé a gyógyítást, sokkal inkább a női test „szabályozásának” kérdését helyezik előtérbe. Az öt dobozban öt ellentmondásos „pharmakon” – öröm és/vagy fájdalom, ellenszer és/vagy mérég, erőszakos beavatkozás és/vagy segítő műtét – példáját látjuk, a betű materiálításában megformált képként. A képek és a szöveg egymásra mutató játéka azonban egyáltalán nem önreferenciális, nem tét nélküli kérdéseket rejt. A fogamzásgátlók árnyoldalára mutató képszöveg gyógyszervelet formál (a női testre gyakorolt negatív hatásaival kapcsolatban a *The Pill* című könyv ad részletes tájékoztatást).¹⁷ A vállfát formáló szöveg az illegális abortuszok testi és lelki rettenetére hívja fel a figyelmet, a szívritmus görbére emlékeztető ábra ezzel szemben a magzat szívhangjának meghallgatási kényszerére és annak fájdalmára hívja fel a figyelmet, a sebészeti olló képére írt sorok pedig a művi meddővé tétel ellentmondásosságára, illetve a kényszersterilizáció gyakorlatára mutatnak rá. A zöld betűkből formált gyógyszeres üveg az elszenvedett megrázkódtatásokra, vagy csak a korábban hisztériaként betudott feszültségre, esetleg depresszióra rutinszerűen felírt nyugtató hatású gyógyszerek árnyoldalát, mellékhatásait mutatja be. A plexitárolókba töltött hangyasav lassan marja a betűket, melyek úgy homályosulnak majd el, ahogy a nők segélykiáltásai elnyelődnek az orvosi protokoll útvesztőiben. A folyamat végére nem csak a jel mint a hiány jele, hanem maga a jel is mint hiány marad.

16 Michel FOUCAULT, *A klinikai orvoslás születése*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Corvina, 2000.

17 Jane BENNETT, Alexandra POPE, *The Pill.: Are you Sure it is for You?*, Allen and Unwin, 2009.

