



# TARTALOM

## SZÉPIRODALOM

Darvasi László – NEANDERVÖLGYIEK .....	3
Bozsik Péter – A MACSKA FARKA / A FECSKE FÉSZKE .....	11

## VÁROS

Horváth Csaba – „ÓRJÍTŐ EZ A LAKÓTELEP, AHOL LAKOM VELED” .....	14
...EZ A SZÜRKEÉG LESZ A SZÍNES” – Parti Nagy Lajossal Horváth Csaba beszélget .....	26
Dobai Anna – A BÉRHÁZ PARTI NAGY LAJOS MAUZÓLEUM CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN .....	38
Olexa-Boros Petra Réka – A KISVÁROS, TELEPÜLÉS ÉS A KOCSMA: KLISÉ VAGY LÉTMETAFORA? .....	52
Török Tamás – ÁLMODNAK-E A FOGYASZTÓK NEURÁLIS KULTÚRHÉROSZOKKAL? .....	68

## TANULMÁNY

Melhardt Gergő – BALATON–BUDAPEST, AZ EMLÉKEZET TÁJAI .....	91
Szarvas Melinda – A FESTŐ, A KORTÁRS, AZ ÍRÓ – ÉS A CSÚF .....	98
Berényi Klára – „MONDANI, AMI A LÉTEZŐ ÉS NEM LÉTEZŐ ISTEN KÖZTI RÉSBEN VAN” .....	106

## SEBESTYÉN SÁRA

Szöllősi-Nagy András – A KAMERÁVAL FESTŐ .....	116
--	-----

Lapszámunkat **Sebestyén Sára** fotóival illusztráltuk (Viltin Galéria). A címdalon és a hátsó borítón a MENTS VÁR sorozat részletei, a belső borítón a SZENVEDÉLY című fotó részlete látható. A felhasznált fotók technikai adatai: giclée print, Ed. 5, 100 x 75 cm





BELÁTÁS





Darvasi László

# NEANDERVÖLGYIEK

folytatás

Hét éve csatlakozott a famíliához Matyi, aki egészen más szerzet, mint az apja. Voltak együtt sokszor, és Erna, aki már a kisfiú születésekor érthetetlen vonzódást érzett, igyekezett fölmérni az öröklődési jellemvonásokat. Hamar elbizonytalanodott. Matyit sehogyan sem lehetett beskatulyázni. De az is lehet, hogy önkéntelenül, és erre csak hosszas töprengés után jött rá, mindig is az *elveszett* Kisernával hasonlította össze. Azon járt az esze, a két gyerek, hogyan kapcsolható egymáshoz. Nem sikerült. Hogy jön ő ehhez. Kiserna és Matyi nem hasonlíthatnak. Az egyik lepke volt, a másik gubó.

Erna később vette észre, hogy a doktornak tervei vannak. Nem lehetett megállapítani, Arany hogyan gondolja, de Ármin soha semmit ok nélkül nem tett, jóllehet, nem kevés irracionális elem volt a működésében. Először kétéves korában kapták meg Matyit. Csak egy éjszaka volt, esett. Zenélt az ereszcsonna, kopogott a tető.

A gyerek állítólag már beszélt. Erna fogta a kis kezét, végigvezette a házban. Matyi totyogott. Nézd, ez a kályha. Ez a könyvespolc, Endre bácsié, tudod, apának is van. Ez egy óriási virág, filodendron. Nevezzük durmogónak. Matyi azon az egy napon, amit Ernáékkal töltött, egy szót se szólt.

– Meg akarod nézni az esti esőt?

A gyerek bólintott. Kimentek a házból. Álltak a tornácon. Szemben a nagy diófa, száz ág, az estre is árnyékot vet, hatalmas, mesebeli élőlény. Hangja van. Dúdol, mint egy fenyegetett kórus. Nem fél.

– Álljunk alá?

Nem kellett kétszer mondani. Persze megáztak, mint a rongy. Nem volt rossz. Erna régi, bolyhos törölközővel dörzsölte az elveszett testet, alig mutatja magát az élet, mégis olyan erőt sugárzik, amitől az ember megzavarodik. Számolható bordák, a has behorpad, pálcika végtagok. Az ilyen apró gyerektesteken még megül a hús, remegnek a hurkák. Ezen meg annyi sincs, hogy belé lehessen csípni. Kitátja a száját, mint aki harapni akar, liheg. Pedig jólesik neki. Matyi, Matyika. Te jó ég, mennyi vizet lehetett mégis ledörzsölni róla. Sóhajtozott tátott szájjal, mint aki tényleg beszél. Egy gyerek, akinek a lelkébe a múlt vadállatai költöztek, egy egész rablófészek.

*Te, Endre, én olyan furcsa leszek, ha velem van ez a Matyi gyerek.*

– Jó volt?

Tátva marad a szája.





- Jó volt, Matyi?  
– Aaaaaa.  
– Jólesett, te, kutya?  
– Aaaaaa.

A következő évben is elgurult hozzájuk a János vezette Volga, elöl üldögélt Matyi, mint egy indiai herceg. Nem beszélt akkor se. Kisfiú rövid, pántos nadrágban, valaki megfésülte, mielőtt elindultak, és a haja úgy maradt. Csönd vette körbe, ami nem a némaságból volt. Ez a csönd folyamatosan beszélt. Ennek a csöndnek nyelve volt, nyilvánvalóan és egyértelműen, Erna egyelőre nem tudta megfejteni.

- Olyan jó, hogy itt vagy.  
A gyerek bólintott, nem bánja.  
– Ki fésült meg?

A gyerek a sofőrre nézett. János szabadkozott, kérték tőle, hogy rendben legyen minden. Erna nevetett, összeborzolta a gyerek haját. Ekkor lett ellensége János, hajaj, nem is Gál rontotta el.

- Mit szeretnél, Matyikám?

A gyerek megvonta a vállát.

Jól van, elvitte az iskolai kertbe. A nagy, az erős Sándorral elvont egy kicsit, fúrtak, faragtak. Aztán jött Vali, átvette a gyereket. Erna figyelte őket, Matyi mit szól ahhoz, hogy Sándor dadog. A lelkének például van-e véleménye. A kisfiú aztán csak ült a borsópalánták között, aztán kiment az utcára, *akkor látta Erna először sírni*. A kerttel szemközt lakott Vasné. Egy ellenséges nőszemély. Dédapád kalandor, a nagyapád autista, az apád világbuta, Matyi te mi vagy.

- Te mi vagy, Matyi?

A gyerek nem árulta el, mosolygott, már fölszáradtak a könnyei.

Egyszer megverték. Itteni gyerekek. Matyi hazajött, véres volt a szája, a szemhéja földagadt.

- Fáj?

Ingatta a fejét.

- Kicsit se?

Akkor se szólt, amikor 1968 telén esett el Gál, decemberben, még karácsony előtt. Matyi éppen vagy inkább jellemzően náluk időzött. Az apja ügyeletből ügyeletbe esik. Az anyja talán jól van, gyertyákat gyújtogat. Virág, ki tudja, merre veri a gazt.

Gál pedig elesett. Nem igen volt hangja annak, hogyan történt, egy öreg test följánlkozott a gravitáció törvényének. Ha a szobában történik, a feje sérül, beveri egy sarokba, székládba, falba, és soha nem mondja már, hogy tarhonyaleves vagy hogy Odüsszeusz.

Az udvar szürke, mint a hályog, leginkább óriási, fagyott köpés.

Gál kijárt a házból a maga erejét összeszedve, a széke nélkül. Kiküzdte magát belőle, lázad. Akkor is kierőlködte magát, hogy gyakorolja a mind nehezebb járást a fájós lábaival, bicegett, totyogott, araszolt. Kapaszkodott a könyvespolcra, komódba. Erna nem láthatta, hogyan történt. Csak rátalált, mert bár oka nemigen volt, kilépett a hidegbe. Olvasott idáig Matyinak, aki szó nélkül, ábrándozva hallgatta őt. Ernának, aki mit se hallott az egészből, föl kellett állnia, ki kellett lépnie a szabadba. A rádió se szólt. A tél olyan, mint egy didergő festő, elfelejt dúdolni a zúzmarás ágak

## 4 | SZÉPIRODALOM





közt. A köd az út mellé állított plakátokat eszi. Nem is mondott semmit, nem kiáltott, csak gépiesen lépett volna a heverő test irányába; nem volt Gálon kabát, még olyan udvari *kapd föl gyorsan*, hogy *meg ne fázz-féle* sem, csak a vékony flaneling, a nyaka vöröslött. A szájából nyál csorgott a földre. Erna tett egy-kettő-három lépést, megmerevedett. Nem tudott továbbhaladni. Nem szédült meg, nem forgatta meg az elfogyó vér érzése, csak hová lett az ereje, *jaj, elhagy a szívem*. Az a világhíres, minden sáron, mocsáron, sivatagon, özönvízen átsegítő erő hűtlenül elillant, tessék. Gál hevert a földön.

– Endre!

Olyan nagyon hideg van, ezt nem szabad.

– Endre!

Erna beszélni akart hozzá, az öntudatlan emberhez. Talán nem is az. Mintha pislogott volna.

– Endre!

Ereszkedett ő is. Velük nem szokott olyan lenni, hogy ha az egyik elesik, a másik is vele zuhan. Ha az egyik nem bírja, a másik kitart. Az erősebb nem bírja, a gyengébb fogódzkodik, mint egy utolsó kisgyökér. Erna leült a hideg földre, visszanézett. Matyi is kijött már a házból, látszott a lélegzése.

– Endre!

Elmondta ennek az embernek, az ő szerelmének, azt kezdte magyarázni Gál Endrének, hogy oda, ahová Erna padot kért, és kapott is, egy deszkapadot, amit Sándor ütött össze, amire Vali hozott ülőpárnákat, amik a hideg és az eső miatt be lettek szedve, leülhet most már, a hátát a kerítésnek döntheti.

De most más ült ott.

Odaszarták magukat, drágám.

– Kicsodák? – Gál megszólalt végre.

Odatette le a seggét a kompánia, elhelyezkedtek, mint a háromkirályok. Csak többen voltak, és tiszteletlenebbek.

Nem is tudta Erna, hányan vannak.

– Erna, kérlek, segíts fölállni!

Dadogni kezdte Gálnak, hogy itt vannak most is, látja őket. Szám szerint és valahányan. Látja, látja, látja őket. Öltözékük silány, gondozatlan, szedett-vedett. Ábrázatuk csúfondáros, a nézésükbe, mert olyan sűrű, beleszúrhat a darázs. A könnyük prüszköl. Meséből vannak. Hányan vannak.

Megszámolta Erna, tévedett vagy nem, ott voltak mind.

Akkor Matyi, aki hallott mindent, látott mindent, tudta azt is, amit talán nem lehetett volna, kezdte sorolni vékony hangon, kicsodák.

*Kollowitz gróf és a lánya, Karolina.*

*Egy zenetanár, akit a városi állomáson szúrtak halálra.*

*Ott volt egy félkarú ember, egy nagyszájú sofőr.*

*Ott volt egy szakácsnő, a Mária!*

*Ne sírjatok, ne sírjatok, könnyemutatványosok!*

– Nem szabad nevetni Endre bácsin – mondta nekik Matyi. – Tessék ezt abbahagyni.





Még jobban röhögtek a pernahajderek, taknyuk, nyáluk.

– Nem nevetséges! – kiáltotta váratlan dühvel Matyi.

Máris jött a gúnyos válasz.

– De az, de nagyon is mulatságos, kacagtató, hahaha!

– Ha nevettek, akkor a bácsi föláll a földről? – sipította Matyi.

– Igen, hahaha, igen! Föl fog állni a buta Gál Endre!

Erna úgy érezte, megőrül.

A Matyi honnan tudja ezeket?

Az apjától?!

Gál végül tényleg a maga erejével tápázkodott föl. Aztán mintha ő maga, a botladozó, eséstől megütött ember segítette volna be Ernát a házba. Matyi meg karját hátul összefonva lépegetett utánuk, egy kis professzor, már elszállt a dühe. A tanárnak nadrágot kellett cserélnie, bevizelt. A húgy a mamuszáig folyt. Miközben magától öltözött át, Erna telefonált, Matyi húzta a tárcsát a számokhoz, Erna diktálta. Nem hagyta magát, olyan hosszan és kitartóan csöngetett, hogy végül csak föl kellett venni. Matyi ült mellettük szótlánul, érdeklődve. Alig lett este, megérkezett a doktor, maga vezette a szolgálati kocsit. Nem, a kifésült, öltönyös János nem jött, a tiszteletudó ember távol maradt, de különben elég nagy hólyag, el lett veszítve. Nem szerette már őket. Sebaj. Ármin levezetett a szolgálati kocsival valamelyik poklából, ölelte őt, megfogta a karját, Erna, drága Erna.

– Pihen – mondta.

Arany Ármin alig akarta elengedni.

Miért tart ilyen erősen?

Miután megvizsgálta Gált, és adott neki valami szert, nem tudta Erna, mifélet, majd elmondja, kiültek a konyhába, tepertő, paradicsom, kenyérhaj előttük. Van zöldség Sándortól. Utána pohár. Matyi bambit ivott. Volt egy üveg bontatlan csongrádi bor, Gál keresni fogja, keresheti, hahaha. Ármin furcsa volt, mint aki csak félig van velük. Idegenség jött vele, körbelengte. Igazgatta a haját. Inni akart, nem tudott. Ivott, nem is akart.

– Jól van, kisfiam – mondta Erna. – De téged nem bánthat semmi.

– Te vagy az anyukája? – kérdezte Ernát Matyi.

– Nem az, de lehetne – szólt közbe a doktor.

Matyi bólintott, megjegyezte.

– Nem félek a bántástól – fordult Erna felé Arany, a kék szempár világított.

– Akkor mitől félsz?

Ármin hirtelen nagyon buta lett, elnyúlt az arca, a szeme fénye kihunyt. Érdekes, hogy a férfit a félelem csúnyítja, gondolta Erna. A gyávaság egyenesen visszataszítóvá teszi. Vagy szánni valóvá?

– Nem tudom – válaszolt Ármin.

– Nyugodtan megmondhatod. Nekem – Erna is ivott.

– Csak félek, ahogy még soha.

Matyi szeme olyan lett, mint a vadászé, összeszűkült, meglátta a vadat.





– Nem a rendes bajokat kérdezem, kisfiam – mondta szelíden Erna. – De van-e új? Másik probléma. Valami másféle.

Ármin gondolkodott, őszintének tűnt.

– Nem tudom, Erna néni.

Erna sóhajtozott, mint akit fúj a szél.

– Ha Endrével van baj, megmondhatod.

Ármin hallgatott, játszott a gyufaskatulyával.

– Nem tudom – kopp, kopp, kopp.

– De te mindig tudod.

Koppant a pohár is.

– Ez most nem olyan. Nem tudom, mitől más. De nem olyan.

Erna nem bírt a csalódásával. Ármin nem vallja be neki, hogy Gál nagyon beteg, és ez nem valami mulasztható nyüglődés. Miért nem mondja el. Ismeri őt, tudhatja, hogy kibírná.

– Borzasztó, milyen vagy. Nem hiszek neked. Itt ülsz előttem, mint egy megroskadt ház. Mint a kin már a szél se fújhat át. Nem mondod el. Jó, ahogy akarod. Fiam, mesélj akkor valami jót.

– Apa – mondta Matyi, ömleni kezdett szeméből a könny.

– Kisfiam.

Ármin láthatóan megkönnyebbült, hogy megszólították, kimentették Erna szemrehányásaiból, a gyerek arcához hajolt, szólt valamit halk, surrogó hangon, Erna nem értette. Jobb lett mindkinek. Ármin aztán sokat és harsányan nevetett. Matyi könnyei elapadtak. Erna elgondolta közben, mi történt a befolyásos doktorral, valami szokatlanság, az biztos. A családi slamasztika nem elég ok a szorongásra. Aliz visszajáró vendég a kórházakban, Virág talán egy kollégiumban cigarettázik, és olyan zenéket hallgat, mint Gál. A kis Matyi majd később áll elő valamilyen farbával, ez nyilvánvaló. Erna nem hozta szóba, hogy amikor Gál elesett, Matyinak látomása volt. Ó, Arany doktor, te ördög. Befolyása van a lutheránus, a kálvinista, a zsidó Istennél, a *komonista* ördögnél. A legbutább zsidó volt a legokosabb, de Matyival még ő se tudott mit kezdeni.

A kisfiút lefektették. Ő vitte ágyba, Erna.

– Apa fél?

– Mindig viccel, tudod – mondta a gyerekeknek, aztán hozzátette. – Ne aludj el nyomban. Gondold csak át, mi volt veled ma. Rendben?

– Jó, átgondolom.

Erna még simogatta az arcát egy ideig, aztán kiment. Tudta, hogy Matyi nem alszik, de nem szólt utána. Ármin szótlánul, magába mélyedve, megrendülten töltögette a poharát.

– Jársz még Kádárnéhoz? – kérdezte Erna, aki tudta, hogy Ármint egyszer kihívták a főtitkár gyengélkedő feleségéhez. Egy orvost helyettesített.

– Régen voltam – furcsán mondta.

Ármin fölállt a konyhaasztaltól az éjszaka közepén, ledőlni nem volt hajlandó, kissé akadozó nyelvvvel kijelentette, hazavezet. Nem érdekelte, hogy nem szabadna. Erna fáradhatatlanul, éberén figyelt.

– Mitől ijedtél meg?





Ármin nem válaszolt, a mosogatónál öblögette az arcát.

– A gyerek meg fog rémülni, ha fölébred, és nem leszel itt – nem hangzott valami őszintén.

Ármin rázta a fejét, fekete haja szétszórta a vízcseppeket.

– Mondtam neki, hogy elmegeyek.

– Megijed, nem érted, kisfiam?

– Erna néni, nem lesz baj – Ármin megölelte, simogatta a haját, jó volt az érintése.

Az autó belebrummogott az éjszakába, elvitte a doktort. Itt hagyta a kisfiát.

Aztán megszokták ezt a helyzetet is. Erna tolta a városban Gált, és a tanár, bár eleinte szégyellte, hogy ilyen megalázva kellett közlekednie, ráadásul el kellett viselni a szánakozó megszólításokat, jaj, tanár úr, mi baj történt, jaj, tanár úr, csak nem a lába, végül megszokta a helyzetet. Nem törődött bele, nem fogadta el, de hősiezen viselte. Egyszer Rézi József, a tanácselnök megállította őket.

– Jó kis szék, tanár úr – nézegette Gál tolószékét.

– Ne mondja, elnök elvtárs, hogy tetszik – morogta Gál.

– Azt nem mondom, tanár elvtárs. De azért a szovjetek tudnak! Ha már nem kell, megveszem – és a tanácselnök jót nevetett a saját viccén.

– Kitől, az özvegyemtől?

– Hát... – Rézi elhallgatott.

– Ha a feleségemnek fizet egymilliót – mondta Gál –, a magáé tanácselnök elvtárs.

Erna hüledezett, és integetett, nem kell, nem kell komolyan venni. Rézi komolyan vette.

– Hogyhogy egymillió, tanár úr?

Látta Erna, hogy Gál beindult, a fejét fogta.

– Kérem, én ebbe a székbe rendszeresen szellentettem. Más egyéb testi műveletről ne is beszéljünk, az én feleségem finom, kulturált nő. Igaz? – Ernára pillantott. – Ebben a székben nekem fényes gondolataim támadtak. Költészet, ha érti. Mintha Magyarország ölében üldögnék, kedves barátom. Magyarország megér egy milliót. Vagy soknak gondolja? Méltánytalannak? Ugyan, ugyan. Még nem vagyok híres, de nyilvánvalóan azzá tesz ez a nagyszerű sajtó – meglobogtatta a kezében tartott helyi újságot. – Olyan leszek, mint Honthy Hanna, mint Öveges professzor, mint a Mazsola! A fejét fogja verni a falba holnap, Rézi elvtárs, hogy nem emelte ki alólam, nem fizette ki ezt az izét, ezt a mindent. Országom, kedves uram. Itt van a nagy lehetőség, ha maga nem él vele, nyújtja a kezét más, elviszik maga elől, mint az ingyen krumplit. Most a magáé egymillióért, holnap eladja ötért, és puszi a nyereszkezőknek. Infláció nincsen. Tervgazdálkodás van, kedves, barátságos hiteleket veszünk föl, ha jól értem. Ja, igen, ne gondolja, hogy ez fű alatt történik, a mi adásvételünk. A szocialista párt, bizonyos jól értesültek révén tudja, hogy árulom ezt az izét a fenekem alól. A párt adta különben. Na, például, maga párttag, Rézi elvtárs? Párttag, vagy csak elvtárs? Semmi baj, ha nem az. Ismeri a rock and rollt? Led Zep-pelin? Ez egy új zenekar, mit mondjak, erre a zenére vártam, ha már megvolt nekem Bartók. A tanácselnöknek ennyi marhaság bőven elég volt, sietősebbre fogta, mint a róka üzte nyúl. Ők meg nevettek.

Ernának annyi minden járt az eszében, hogy nem győzte rendezni. Matyi dolga, Sándorék dolga, Zsolték dolga, Ármin dolga, sok egy kicsit.





Kiserna dolga.

Gál Endre haláláról ezennel beszámolót tart Sós Erna, özvegy. 1969. tavasz van. Virágszál van a hajában, túske a körme alatt, nyugdíja 1342 forint. *Megállok az ajtó előtt, a ledobott mamuszába hull a könnyem.* Erna a halál mibenlétét, az adott helyben betöltött szerepét, a lelki vonatkozásokot, a következményeket nem igazán képes cizelláltan előadni, miféle gondolatokat, következtetéseket hív elő egy halott ember látványa, ez valóban lehetetlen egy olyan embernek, mint ő, aki nem költő, csak látta, milyen annak lenni. Igazán jó lenne egy harapásnyi Sport szelet. Szeretném kijelenteni, meghalni nem megoldás, hanem probléma. A halál az élők szempontjából csapás, mert miféle bonyodalmak következnek utána. Sebfakadás, osztozkodás, gyűlölet, gyász. A lélek hová megy. A gyász a legrosszabb menet. Számos halálesetről akad irodalmi és tényszerű beszámoló, ezt mintha Gál Endre mondaná, tessék. A halál az ember velejárója, ha nem állítunk közhelyet, pedig igen. Amikor a buta, tehetetlen, jobb sorsra érdemes ember meghal, problémát okoz. Nyűg a gyász, a temetés dolga, nyűg az emlékezés hiábavalósága, meghalni egyáltalán nem kellene. Jó kis kitolás az élőkkel szemben. Jó, az is igaz, hogy a problémák idővel halványodnak, és a temetőben is annyi minden más az eszünkbe juthat.

Gál egy padot foglalt el éppen, és újságot olvasott, hírekkel foglalkozott, hazai és világpolitikai természetűekkel. Már regnált Nixon. Az amerikaiak készültek a Holdra. Gál ehhez a városi padhoz illetéktelenül jutott. Bűnözés volt, lázadás, mindegy. Volt bűntársa, Arany Mátyás, hét-éves kisfiú. Együtt jutottak oda, ki tudja, hogyan, Gál járni sem tudott, a vécére sem volt képes kicsoszogni. Fölállhatott a kerekesszékéből, és Arany Mátyás díszkíséretében eljutott a Kossuth térig. Elhaladtak a gimnázium előtt, aztán a Vasút utcán áthaladva a presszó mellé értek, Matyi kapott süteményt. Az oszlopsornál tejivó, népszerű kisboltok. Gál megtalálta azt a padot, mellette helyet foglalt a bűntársa, aki segédkezett a valószerűtlen cselekedetben. Az ég kéklött, mint oly gyakran. Galambok lassú, megfontolt köre teremtett nyugalmat odafönt. Emberek jártak, autók közlekedtek, kerékpárok nyikorogtak, hirdetésmények mutatták a társadalmi irányt. Az árkádsorhoz közeli, frissen festett padot választották.

Megállt egy asszony mellettük, *tanár úr.*

– Kisfiú, te ki vagy?

– Arany Mátyás.

– Rosszul van a nagyapád?

A kisfiú föltartotta a kezét.

– Nem, már nincsen.

Hamarosan érkezett egy rendőr, még jó, hogy nem tisztelgett. Sokat nem tudott tenni. Hívták hamar Ernát, siessen, Gál csak ül, nem mozdul. A gyerek vele van.

*Csak a Sándorhoz kerékpároztam el.*

Erna megragadta a biciklit, aztán úgy ugrott le róla a tér oldalán, mint egy versenyző. A gyerek a pad mellett bámészkodott.

– Matyikám, gyere ide!

Beszéltek mindenfélét az összegyűltek, baj van, na, de még ilyet.

Nem, nincs baj! Mindjárt fölkel a bácsi! Nem bácsi, tanár úr! Költő!





Író!

Nincs pulzusa, kérem.

Valaki Gál mellkasát nyomkodta, eldőlt egy bicikli.

Hol van már az orvos?

Erna leült a padra, a test mellé, mint egy elfáradt, középkori szent, különben a fenébe kívánta magát, meg az egészet, jaj, istenem. Olyan szépen, megnyugtatóan látszott, hogy nem él. Csinált egy kis előadást az utolsó erejével. Bolond ember.

De hallotta beszélni, még most is.

Gál Endre költő és tanár vagyok. Szerelmem Sós Erna, ez a nő itt ül, mellettem. Költeményeket, novellákat közöltem. Előadást tartottam a Parlamentben 1956. október 25-én, gépfegyvertűzben, százak halálakor. Amit a világ eseményeiből csak lehetett, értelmezés tárgyává tettem, betű, lélek, egy diófa árnyéka. Voltak balfogásaim, és nem volt olyan meglátásom, amely az embertársaim fölé emelt volna, csillagnak vagy iránytűnek. Bölcsességeim sok esetben közhelyek voltak, rokonságot nem éreztem senkivel. Barátom nem volt. Mindenféle emberből akadt nálam nemesebb és bátrabb. Nem zavart ez a hiányosság. Egy idő után magamból készültem, a saját kontúrjaimat javígtattam, arra jutottam, az ember annál többet úgysem tehet, mint hogy a személyisége által kínálgató formát teletöltse. El is jutottam egy kerekesszékiig. Hazámig, ha így mondhatom. Fölálltam belőle, és hová jutottam?

Gál temetésén ott volt Matyi. Fölvonult az összes helyi tótumfaktum, tanárok, a párt képviselői, a tanácsi dolgozók, tanítványok, munkatársak. A kisgyerek Erna mellé került, nem véletlenül, fogták egymás kezét.

A pap, Sándor ismerőse beszélt.

Erna egyszerre csak azt hallotta, hogy Matyi dúdol mellette.

*Come on baby, light my fire.*





Bozsik Péter

## A MACSKA FARKA

Ráléptem a macska farkára, tudtam, hogy váratlan vendégem lesz. Estefelé meg is érkezett egy rendőr. Annak a rendőrnek a fia, akit kamaszkorunkban, sajátos pofázmánya miatt, Tengerimalacnak csúfoltunk, természetesen, a háta mögött, hogyan másképp. Kísértetiesen hasonlított az apjára. Azt mondta, azért jött, mert tartozom neki kétezer márkával, hiszen dohányt és alkoholt árulok feketén. És bizony ő pontosan tudja, mennyit adtam el, ez a havonta eladott mennyiség húsz százaléka. Beinvitáltam a Lacikonyhába, leültettem, megkínáltam szilvapálinkával, beszéljük meg. Mondtam neki, hogy ez azért költői túlzás, korántsem keresek rajta annyit, sok a húsz százalék. Nem lehetett vele alkudni. A háta mögé léptem, mintha újra tölteni akarnék neki a pálinkából, óvatosan kihúztam a bárdot, és a tompa felével, akár a nyulakat szokás, nyakszirten vágтам. Összecsuklott, akár a colstok. A kert végébe vonszoltam, és jó mélyre elástam. Eperfát ültettem maradandó sírjára. Ez még a háború alatt történt. Azóta megnőtt az eperfa, ötvenfokos pálinkát főzök belőle. Azért főzöm ilyen erősre, hogy ne taknyosodjon meg. Zugkocsmám vendégei szeretik. Én még mindig érzem rajta az uniformis szagát. Jövőre még erősebbre főzöm.



## A FECSKE FÉSZKE

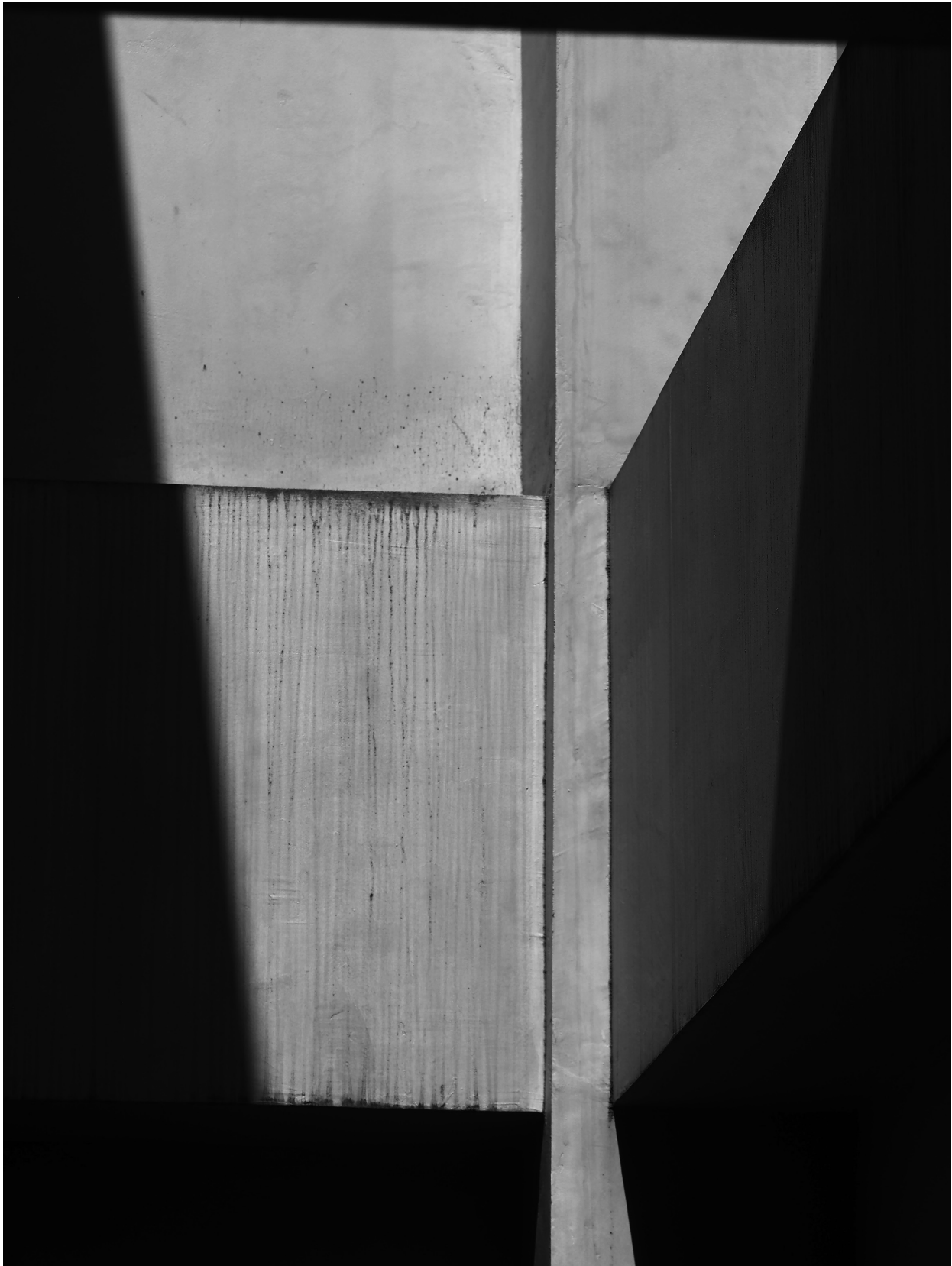
Találkoztam egy verőlegénnyel. Határvadász. Vajdaságban él, a szülőfalumban, és migránsokra vadászik a pénzemen. Is. Hogy ne mondjam, magyar színekben. Persze, hogy verik a bűdös migránsokat, de legjobb a kutyákat rájuk eresztetni, nem jó közel menni hozzájuk, mert egy migránsnál minden lehet. Furkósbót, kés, jatagán, pisztoly is. Amatőr zenész, rendszeresen játszik, mondja a barátomnak, akit máig a Mesterének tart. Látszik rajta, hogy tiszteli. Ő tanította, még nagyon régen, jó tizenöt-húsz éve, gitározni. Mondja, milyen zenéket szed le a netről, és aztán a haverjával kibasszák az utcában, ahol lakik, a hangszórókat, „oszt adj ki neki”. A szomszédok meg se mernek mukkanni, dicsekszi. Nem emlékszem pontosan, milyen zenékről dumált, de a 60-as, 70-es évek zenéjéről társalogtak. A barátomnak amúgy jó ízlése van, szart nem tanít. Csörgött a mobilom, jó ideig telefonáltam egy másik szobából, mikor visszatértem, már más témájú beszélgetésükbe csöppentem bele. Hogy ő bizony az eresz alatt leverte a fecskefészket, nehogy már takarítania kelljen neki a madárszart. El sem tudjátok képzelni, mennyit szarnak ezek a kis dögök. Barátom felesége közbeszól, az tűzkárt jelent, mármint a fecskefészkek leverése, de látom,





nem hallja. Mintha nem nagyon érdekelné a női beszéd. Aztán a szerbiai egyetemista tüntetések kerülnek szóba. Ő bizony szétverné ezt a töketlen, gané bandát, semmirekellő, államellenes, gyáva szarok... Ha rajta állna, beléjük is lövetne. A mocskokba. És fölsorolja az állami propagandát. Hát ezért. És bizony, ő az összes hangágyút bevetette volna, tűnjenek el a faszba a szemét péderjei. Dögölnének meg mind. Százkilencven centi, száznegyven kiló, kissé hájas, ám kibaszott erős. Láncon elhúz egy húsztonnás teherautót, mutatja telefonján a fölvételt. Meg sem nézem, inkább elhiszem. Ahogy azt is, lelkiismeret-furdalás nélkül vágja el a torkom, ha majd úgy hozza a szükség vagy a pillanat, az ő pillanata, sajátos igazságérzete vagy a parancs. Pár hét múlva írja a barátom, kigyulladt a határvadász háza, majdnem ő is bennégett.





TISZTELET





Horváth Csaba

# „ÖRJÍTŐ EZ A LAKÓTELEP, AHOL LAKOM VELED”

Lakótelep-ábrázolás a kortárs magyar irodalomban

A városról szóló definíciók legkisebb közös nevezőjeként egyrészt a város fizikai körülhatároltságát, másrészt a városi közösség autonómiáját, azaz a saját szabályok megteremtését és követését lehet megnevezni. Max Weber szerint a városról szóló „definíciókban csak az a közös, hogy a város mindenképpen zárt (legalábbis viszonylag) település, ’helység’, nem pedig egy vagy több különálló, elszórtan elhelyezkedő hajlék... a városokban... különösen sűrűn, közvetlenül egymás mellett állnak a házak.”<sup>1</sup> Penelope J. Corfield definíciója azonban már a szellemi tartalmat is a város lényegéhez köti. Cikke alapján a várost „bizonyos mértékű társadalmi heterogenitás kulturális azonosságtudat és városként való elfogadottság jellemzi, melyeket néha városi »életmód« néven foglalnak össze”.<sup>2</sup>

A város szerepe a gazdaságban, társadalomban, a kultúrában azért különösen fontos, mert a népszerűség, a gazdasági teljesítmény, és ennek részeként a kultúra intézményhálózata is egyre inkább a városba koncentrálódott. Gyáni Gábor részben erre alapozza város és kultúra összefüggéseit:

a város nemcsak többnyire mérhető paraméterekkel kifejezhető, az időben és főleg a térben kiterjesztve érzékelhető dimenziók gyűjteménye, egy mással nem vagy korlátozottan összemérhető külön entitás is egyúttal, olyan magába zárt univerzum, melyet csak a maga egyedi kvalitásaiból érthetünk meg.<sup>3</sup>

Gyáni itt a magyar gondolkodástörténet Márai-féle urbánus hagyományát folytatja tovább:

- 1 Max WEBER, *Gazdaság és társadalom. A gazdaság, a társadalmi rend és a társadalmi hatalom formái*, 2/4, Bp., KJK, 1999, 65.
- 2 Penelope J. CORFIELD, *Szociabilitás és kisvárosok a 18. századi Angliában* = GYÁNI Gábor, *A modern város történeti dilemmái*, Debrecen, Csokonai, 1995, 2.
- 3 GYÁNI Gábor, *Bevezető* = UŐ, *A modern város történeti dilemmái*, i–ii.





A városokat úgy kellene leírni, mint egy gondolatot vagy egy érzés emlékét. Mindig dühítenek és untatnak a „városképek”, melyek azzal kezdik, hogy valahol látszik egy torony, s folytatják a lakosság nemzetiségi arányszámával és a kalóriákkal, melyeket délben és este bekebeleznek az öslakók. Mindez lényegtelen. Egy város mindennekfelett gondolat, mely nem fér el a telekkönyvben.<sup>4</sup>

A város tehát ugyanannyira kulturális konstrukció, mint valóságos tér vagy történelmi–szociológiai realitás: gondoljunk a Gilgames-eposzban Uruk kulturális szerepére, Trója és Ithaka jelentéshálójára, vagy az Ágoston-féle Isten városára. Mintha a város lenne képes az emberi lét közösségét a tér- és időviszonyok, a szociális hierarchia és a kulturális jellemzők komplexitásában reprezentálni és metaforizálni, és így tulajdonképpen a teremtés bonyolultságát visszaadni. A polis, az urbs, a civitas egy bonyolult, ellentmondásokkal teli létezés térré alakított modelljét mutatja fel.

A lakótelep, mint kulturális probléma azért különösen érdekes, mert a városok tér- és időbeliségét egyaránt felülírja, ugyanakkor egy bizonyos szempontból be is teljesíti. A tér tekintetében a városok szélein helyezkedik el, így egyszerre érintkezik és elkülönül az anyavárostól. Az idő tekintetében pedig szükségszerűen folytatja annak a városnak a korábbi hagyományait, amelynek a részét képezi, miközben saját idővel is bír. Ez az ellentét kezdetben kimondottan meghatározó, majd az évtizedek elmúltával csökkenni fog. S ez a folyamat kultúrtörténetileg leképezi azt a változást, amelynek során a lakótelep, a két tanulmány megírásának idejével egyébként ellentétesen, az idegen, be nem lakott Augé-féle „nem-helytől” indulva a foucault-i értelemben vett „más tér” típusai közé kerül, majd évtizedekkel később a szó etimológiájának eredetei értelmében végül teljesen domesztikálódik, azaz hazaivá, otthonossá válik.

Foucault a hatvanas évek végén a tér korának látta saját korát:

A mai kor vélhetően inkább a tér kora lesz. Az egyidejűség időszakát éljük, a szembenállás korát, a közeli és a távoli, az egymás melletti és a szétszóródott korát. Olyan ponton állunk, úgy hiszem, ahonnan nézve a világ nem annyira az időben kibomló nagy élet formájában, mint inkább hálózatként jelenik meg, mely összeköti a pontokat, egybefűzi saját felvetőszálait.<sup>5</sup>

Mivel ez az időszak a lakótelepek felépítésének, „belakásának” és a róluk való polémiának a korszaka is, nem kérdéses, miért adekvát a francia teoretikus elméletének a felhasználása.

A *Más terekről* legalapvetőbb heterotópiája a tükör, amelyben „ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; [...] A tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután »odaát« látom magam.”<sup>6</sup>

4 MÁRAI Sándor, *A négy évszak*, Bp., Helikon, 2012, 64.

5 Michel FOUCAULT, *Más terekről*, Heterotópiák (1967), 1984. Michel Foucault – Más Terekről | PDF (scribd.com) <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (a letöltés időpontja: 2023. 12. 15.).

6 *Uo.*





A lakótelep a város részeként a város tükre lesz, amely egyrészt visszaadja, másrészt ellenpon-  
tozza azt. Foucault tanulmánya a valós hely hiányaként határozza meg az utópiát, olyan helyszí-  
nekként, „melyek a társadalom valós terével a közvetlen vagy fordított analógia általános viszo-  
nyát ápolják. Mutassa bár a társadalmat tökéletesített formában, vagy önmaga ellentétéként, az  
utópia lényegében véve irreális tér.” Az általa vizsgált „más helyekről” viszont azt mondja, hogy  
azok olyan „valós, létező helyek”.<sup>7</sup>

A fentiek értelmében a lakótelep egyszerre létező „másik hely” és utópiaként irreális tér. Valós  
helyként, a város létező részein elhelyezkedő háztömbök formájában létezik, amelynek lakóira a  
külső szemlélő szemszögéből egységes és közös tulajdonságok lesznek jellemzőek. Ilyen módon  
„másik helyé” válnak, amelyek

a társadalom alapintézményeinek részei, egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon meg-  
valósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb  
létező helyszín, egyszerre képviseltetnek, követeltetnek vissza és fordítatnak ki; helyek, melyek  
minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók.

És a lakótelepek egyben az utópiák irreális tereként is megképződnek, hiszen a városok megszo-  
kott jellemzőihez képest nem csupán térben, de időben is eltolt ellen-városként kapnak időbeli  
distanciát. Ennek a legismertebb metaforája a város jövőbeli disztópája, a falanszter, de az aláb-  
biakban látunk majd a múltba visszavetített, nosztalgikus lakótelep-ábrázolásokat is.

A város ideája számára a lakótelep olyan földrajzi helyé vált, amely kulturális térként magára  
vehette a foucault-i *tükör* karaktereit. Pozitív és a negatív térként egyaránt felölthette a város  
jellemzőit, akár az ellentétes előjelűeket egyszerre is: lehet a jól tervezett Isten városa és lehet  
annak ellentéte, a disztópák lepukkant pokla vagy a Civitas Dei paródiája, a falanszter.

Már Ágoston is városként szimbolizálja a teremtett világot:

Az emberiséget két csoportra osztottuk. Egyik azoknak a csoportja, akik az ember szerint, a másik  
meg azoké, akik Isten szerint élnek. Ezeket misztikus értelemben két városnak, vagyis kétféle  
emberi közösségnek nevezzük. Az egyik az Istennel való örök uralomra van elrendelve, a másik  
pedig a Sátánnal együtt örök büntetésre van ítélve.<sup>8</sup>

Ám a két városkoncepció terei ugyanúgy nem választhatóak szét, ahogyan a városok is össze-  
nőnek. *Az ember tragédiája* tizenegyedik és tizenkettedik színe is összeér. A létező London, a  
Madách számára megvalósult kortárs kapitalizmus helyszíne nem kevésbé nyomasztó és em-  
bertelen, mint az utópisztikus térként a falanszter. És a kortárs irodalom a lakótelep irodalmi  
reprezentációja során valósítja meg ezt a kettősséget.

7 Uo.

8 SZENT ÁGOSTON, *Isten Városáról*, Tizenötödik könyv, I. fej., <http://users.atw.hu/irodalomelmelet/agoston.pdf>





## II.

Ahogy Csizmady Adrienn összefoglalta,<sup>9</sup> KSH a 2005-ös népszámláláskor, összhangban a bevett európai normákkal,<sup>10</sup> alapvetően technikai leírást adott a lakótelep definiálására, és azt az „utóbbi évtizedekben, többnyire házigyári technológiával épített, középmagas és magas lakóházak, házsorok együttesének” nevezte.<sup>11</sup> Olaf Gibbins definíciója alapján a „a lakótelep olyan lakóterület, amelyet önmagában funkcionális egységként terveztek és hoztak létre. Négy-, illetve többemeletes házaiban legalább 500 lakás található, túlnyomórészt a hatvanas évek után épült és a nagy lakáshiány csökkentését szolgálta. Jellemzői közé tartozik még a sűrű beépítettség, meghatározott számú ház, illetve lakástípus”.<sup>12</sup>

A már világszerte a városképekhez hozzátartozó lakótelep egyszerre ellenpontozza és megújítja a város hagyományos gondolkodásbeli tradícióját. Lehet önálló sziget a városon belül, de lehet gettó vagy társadalmi modell is. Míg korábban inkább ellentétnek gondolták, mára a házigyári elemekből épített, emberek ezrei számára egyforma szerkezetű, egyszerre épült házak együttese a civitas karaktereit hordozza. És a későmodernitás korában az „új építészet” gyakorlati megvalósulásának már múltja is van. Napjainkban az egykori szovjet szocialista lakótelepeknek épült, lángoló ukrainai városok ugyanúgy beépültek a történelmi emlékezetbe, ahogyan az 1989-es romániai forradalom vagy a balkáni háború lakótelepeinek a látványa is a kollektív emlékezet része lett.

A lakótelep már a hatvanas–hetvenes évek nagy építési hulláma idején bekerült a magyar irodalomba. Sőt, Bánki Éva szerint „Ahogy a lovagkornak a várkastély, a szocializmusnak közhelyszerű jelképe a panel-lakótelep, a város fölé magasodó toronyház.”<sup>13</sup>

Nem véletlenül bukkan fel Konrád György *Városalapító*jában, ahol az építészeti konstrukció ugyanúgy a kényszerű megalkuvás terepe lesz, ahogyan a megépült házakba költöztetett lakótelepek élete is a Kádár-konzolidáció egyre inkább interializálódó, azaz belső alkalmazkodásból, és nem külső kényszerből elfogadott kompromisszumait mutatják:

Másfél szobás, kályhafűtéses lakást tervezek a szegényeknek, boldogan szoronganak benne, a tervezők lakása új, a téglakirakodóké régi, aki többet keres olcsón kap lakást, aki kevesebbet, drágán épít rosszabbat; a kevésből, aki felül van, többet kap, aki alul van, írjon kérvényeket és járjon előljárói kedvében. Hová kerüljön az új lakótelep; itt le kellene bontani egy kaszárnyát,

9 Ld. CSIZMADY Adrienne: *Lakótelep és társadalmi szegregáció*, <https://web.archive.org/web/20090307014948/http://www.socio.mta.hu/mszt/199634/cszimady.htm>

10 Olaf GIBBINS, *Groäiedlungen – Bestandpflege und Weiterentwicklung*, München, Verlag Callwey, 1988.

11 KSH: *A mikrocenzus fogalmi rendszere*, archiválva 2010. február 14-i dátummal a Wayback Machine-ben

12 CSIZMADY, i. m.

13 BÁNKI Éva, Honnan nézvést? Az értelmezés és rejtvényfejtés politikai dimenziói = *Valóság és módszer. Test – történelem – elbeszélhetőség*, szerk. HORVÁTH Csaba, BÁNYAI Éva, PATAKI Viktor, VINCZE Ferenc, Bp., KRE-L'Harmattan, 2020, 87.





nem lehet, ott nyulászni szokott a vadásztársaság, nem lehet, amott viszont tavaly parcelláztunk fillérékért egy cserjést idejében értesült tisztviselőknek, a kisajátítási ár szép összeg lesz, talajvizes és messze van, kétszeres alapozás kell, közakarattal ide építkezünk. Az új városrész kétmilliárdba kerül, ahhoz képest, hogy csupa megalkuvás, jól mutat a makettasztalon, a végrehajtó bizottság tíz perc alatt elfogadja; már az ajtóban állunk, mikor egyik tagjának eszébe jut, hogy szobor is kell, tegyük a szálloda helyére, az átrendezés százmilliós többletköltség lenne, óras vita után méltóbb helyet találok a szobornak, amely ormótlan és fellengzős lesz; mindenki örül.<sup>14</sup>

Érdemes felfigyelni arra, hogy a Kádár-konzolidációt sűrítő jelenetben a tervező látszólag megoldja, valójában tartósítja a társadalmi ellentéteket. Ennél is fontosabb talán, ahogyan a korszakot jellemző megalkuvás, a valódi megoldás helyett a belenyugvás lesz az emberi élet terének legalapvetőbb tulajdonsága. A látszólag a társadalmi hierarchia csúcsán lévő tervező ugyanúgy megalkuszik, ahogyan azok, akiknek az új városrészt tervezi. És az alábbi idézetben, ahol az élők és a halottak világa ér össze, nem csupán a legalapvetőbb foucault-i heterotópiát érdemes bevonni az értelmezés terébe, hanem azt a filozófiai hagyományt is, amely Platóntól Ágostonig a várost, mint a magasabb értelem vagy az isteni rend gyakorlatát képzelte el:

Szemben a kolumbárium, a hamvasztottak lakótelepe, egymás fölött nyolc urna helyezhető el a húsz centiméter széles és negyven centiméter mély rekeszekben, így egy halottra, mivel némelyik rekeszbe a házastárs is beköltözködik, átlagosan egy négyzetdeciméter földterület jut. Városrendezőként helyeselnem kell az ipari tömegtársadalom nyomasztó térszükségletének e lényegre törően gazdaságos megoldását, a családi ház és a magánsírgödör a múlté, a korszerű halottak új városrésze már függőleges irányban terjeszkedik.<sup>15</sup>

A fenti idézetben a temető nem csupán „másik tér”; ugyanannyira a hétköznapok megszokottságának a felerősítésre, de így éppen a lényegi azonosság kifejezésére szolgál. Az élők és a holtak hasonlósága a térviszonyokban fejeződik ki igazán: ahogyan megkérdőjeleződik az autentikus lét lehetősége, úgy lesz egyre kevésbé elválasztott az élők és a holtak tere.

Konrádnál felfelé épülő kolumbárium, a „halottak lakótelepe” képezi le azt a geometriai- térbeli monotóniát, amivel a lakótelep házainak egyformasága az ott élők életének az egyformaságát képes metaforizálni. A szabályos vonalak egyszerre képviselik a rendet és a nyomasztó uniformizáltságot. A könnyen felismerhető vizuális ritmus monotonitását a lakótelepről szóló filmek ki is használják, mint ziccert: elég Kieslowsky *Tízparancsolatára* gondolnunk. Ugyanakkor azt is észre kell venni, hogy éppen a létezés kiszámíthatóságát és monotóniáját hordozó ismétlődés nem véd meg az új, ismeretlen erőktől, ahogyan ezt a sorozat számos részében láthatjuk.

A huszadik század második felében Európában mindenhol praktikus megoldásnak gondolták a lakótelepet a nagyvárosok növekvő lakáshiányának csökkentésére. A szocializmus éveiben, és

14 KONRÁD György, *A városalapító*, Bp., Európa, 2010, 109, [https://reader.dia.hu/document/Konrad\\_Gyorgy-A\\_varosalapito-477](https://reader.dia.hu/document/Konrad_Gyorgy-A_varosalapito-477)

15 *Uo.*, 149.





csökkenő mértékben ugyan, de utána is, a magyar lakótelepek – ahogyan lengyel, cseh, román társaik is – sokkal inkább lefedték az adott országok népességének szociológiai arányait, mint nyugat-európai társaik. A szövetkezeti lakótelepek esetében az ott lakók összetétele akár az átlagot meg is haladó képet mutathatott. És míg Nyugat-Európában *a slumosodás súlypontja a hagyományos belváros peremhelyekről a korábbi modell munkás-lakásainak térségeire került át, addig keleten a politikai–társadalmi változások vitathatatlan hatása, a lakásárak csökkenése mellett a generációs átalakulás jelentett veszélyt: a hetvenes években a lakótelepekre költöző fiatal családok mára már nyugdíjasok, a gyerekek elköltöztek, s az öregek lakta lakótelepre részben alacsonyabb státuszú népesség költözik be. Érdeemes ugyanakkor megfigyelni, hogy míg a lakótelepi népesség összetétele Magyarországon is a nyugati társadalmi mozgásokat mutatja, a hatvanas–hetvenes években született írók nemzedéke olyan lakótelepeket hoz létre a szövegeiben, amelyekben a lakótelep még mindig lefedi az ábrázolt társadalom átlagos viszonyait.*

A Marosvásárhelyről származó Dragomán György regényében a cselekmény helyszínéül szolgáló lakótelep a kor Romániájának teljes társadalmi panorámáját adja. Nem csupán a főhősnek a rendszer kiábrándult ellenzékéhez tartozó családja lakótelepi, de még egy egyértelműen a társadalmi hierarchia csúcán lévő egykori nagykövetet is találhatunk az ott lakók között. A rendszer abszurditását szimbolizálja, ahogyan a funkcionárius egy, a megszokottnál jóval nagyobb, nyilván több egybenyitott egységből álló lakásban állítja ki korábbi állomáshelyének egzotikus dísz tárgyait. Az alábbi idézet tere egyszerre mutatja a szocialista házigyárak kétes dicsőségét és az idegenségérzetet. A regényhős fiút ugyanaz az idegenség jellemzi ebben a szituációban, mint a falra kitett állatok maradványait:

...ott csak egy ajtó nyílt a lépcsőházból, nem négy, mint a többi emeleteken, és a padló cementje is le volt terítve egy nagy rongyszőnyeggel, egész olyan volt, mintha előszoba lett volna és nem egy lépcsőház, [...] A nagykövet erre végignézett anyán azzal a hideg, szürke szemével, és a végére elmosolyodott, és megszólalt, mondta, hogy nahát, asszonyom, szebb, mint valaha, mióta utoljára láttam,” legalább tíz évet fiatalodott, és ahogy megszólalt, láttam, hogy elöl sok aranyfoga van, és akkor rám nézett, és még mindig mosolygott, de a szeme sokkal szigorúbban csillogott, úgy kérdezte, hogy te fiam, ki vagy, és akkor én nem mondtam semmit, de anya megszorította a kezem, és úgy szólt rám, hogy mondjam meg szépen a nevem  
[...] a falak mindenhol tele voltak csontfaragványokkal, állatbőrökkel, trófeákkal, kitömött maradványokkal<sup>16</sup>

Ugyanakkor nem a lakótelep idegen tér, hanem az a helyzet, amibe a fiú – és az anyja – belekényszerült. A lakótelep ismerős vidék, amely éppen azáltal válik nyugtalanítóan különössé, hogy a fent leírt lakás magán hordozza a tulajdonosának, és így a rendszernek fenyegető el nem helyezhetőségét.

16 DRAGOMÁN György, *A fehér király*, Bp., Magvető, 2005, 137–138.





Ugyanakkor a *Máglya* elején is a lakótelep egyértelműen mindenség-metaforaként értelmezhető: „Az ég sötét, a város is, de nem egészen, egy pár helyen azért még égnek a fények, kirajzolják a blokknegyedeket és az utcák vonalát. Péter megfogja a kezem, odavisz majdnem a legszélehez, azt mondja, innen a legszebb a kilátás, látni az egész várost”

A *fehér király* lakótelepe, főleg az utolsó rész építési területe után itt az figyelhető meg, ahogyan a lakótelep az auge-i „nem-térből” foucault-i „másik térre” válik. A gyerekeknek a lakótelep már az otthonosság érzését, a megszokott építészeti környezet és szabályrendszert biztosítja.

És ez az otthonosság borul fel például Tóth Krisztina novelláiban a lakótelep, ugyanúgy, ahogyan Kieslowsky filmjeiben, az emberi létezés terepe. Olyan *tér*, amely képes az emberi élet idejét a gyerekkortól a felnőtt koron át az öregedésig *keretbe* foglalni, és így megteremtteni is.

Az alábbi részlet a gyerekkor idejét idézi fel, mégpedig azért, hogy a gyerekkor tereit létrehozza, és azokat a lakótelephez köti:

Körülötte, amerre a szem ellátott, tízeletemes házak álltak. Jobbra világított színezett oldalpaneelleivel a piros óvoda, addig még el tudtam volna menni, haza már nem biztos. A házak messziről teljesen egyformának látszottak, a tájékozódási pontok (kisbolt, maszek zöldsége, villanyoszlopra szerelt szemetes, falfirka) csak közlőrajzolódtak ki, ha végigjártuk a megszokott útvonalat.<sup>17</sup>

A tízeletemes házak végtelenjében azonban nem az egyenesek, hanem egy nagyon is behatárolható életben találkoznak, még akkor, ha a narrátor kisgyerekek csak a terek otthonosságát látja. A visszaemlékező felnőtt azonban az egyformaság kényszerítő, sőt determináló erejét is konstatálja:

A díszlet egésze számomra egyébként megnyugtató és ismerős volt, kisgyerekkoromtól ezt láttam, végtelen vonalhálót minden irányban, melynek világító ablakpontjai biztonságot és rendet jelentettek. A beköltözőket minden lakásban ugyanaz fogadta: a szobákban szürke színű bukleszőnyegpadló, az ablakokon spenőtzöld műselyem függöny, az előszobában, a konyhában és a fürdőszobában húzott mintás linóleum. A gyerekszobában egyébként ifjúsági szériaszekrény volt: minden családot megkérdeztek, hogy hova kerülnek a kicsik, és oda rakták a piros-zöld-sárga építőkocka-szerű kisbútorokat.<sup>18</sup>

Tóth Krisztina szövegeinek az esetében a lakótelep egyszerre a mindennapi élet terepe, a személyiségfejlődés helyszíne, de disztópikus falanszter, az utópikus Isten városának a paródiája is lehet. A *Fekete hóember*, a *Vonalkód* egyik novellája a korszak hivatalos beszámolóinak, filmhíradóinak a lakótelepábrázolását idézi fel, ám az új teremtés illúzióját egyre pokolibb, egyre fenyegetőbb, de mindenképpen térként megmutatkozó vízióvá alakítja át. A novella az írótl megszokott módon egy felnőtt komplex tudását ütközteti egy amúgy is illúzióvesztett gyereki nézőponttal.

<sup>17</sup> TÓTH Krisztina, *Vonalkód. Tizenöt történet*, Bp., Magvető, 2006, 83.

<sup>18</sup> *Uo.*, 84.





A *Fekete hóember* a teremtés parafrázisával kezdődik, tehát a lakótelep az Isten városának földi megvalósulása lenne:

Lankák és völgyek nőttek ki a földből, folyt a Teremtés, ligusztrum-sövények és gyöngye törzsű, léccel támogatott fácskák jelentek meg a járdák mentén. Megnyitott a „nagyábécé”, a tévéhíradó is beszámolt a modern, továbbítószalagos rendszerről, nincs többé fásasztó sorbanállás, hallottuk a tévében, és mentünk sorban állni.<sup>19</sup>

A továbbolvasás során a teremtett világról kiderül, hogy sokkal inkább pokoli attribútumok jellemzik. A gyerekek Paradicsomának számító szánkódomb abból a mérgező veszélyes hulladékból épült, amely a lakótelep egész környezetét, de a társadalmi és az esztétikai kereteket is meghatározta. A házak alapanyagául szolgáló ásvány nem csupán a biológiai létezés kereteit jelöli ki, de egyben az egyéni és családi identifikáció eszközévé válik; sőt a szépség közösségi definíciójában is szerepe lesz:

az a mágikus csillogású ásvány, amiből a szánkódomb lett, s amelyből minden lakásban volt már egy-egy darabka, az – ma már tudom – fokozottan veszélyes hulladék, nehézfémekkel, kátránnyal és lassan lebomló mérgekkel teli kohósalak volt, amely lassan megtöltötte a földet, a növekvő és lombosodó fákat, leszivárgott a liftaknánál is mélyebb mélységekbe, egész a kábelelkel kibélelt pokolig, csillámporával pedig megülte a tüdőnk, a levegőjeget, és sodródott finoman a szélben egész a tízemeletes házak tetejéig, túl a kerek felhőkkel teleírt legfelső soron, sőt, még annál is följebb – oda, ahol Gere mama szerint a Mennyeknek országa volt.<sup>20</sup>

A Teremtéssel kezdődő novella az Apokalipszissal ér véget. A kezdeti illúzió nem pusztán elillant, hanem önmaga ellentétére fordulva megvalósult. Sőt, nem csupán a lakótelepieket mérgezte, de a Mennyek országának a helyét is átvette. A novella tere Isten városából a Sátán lakótelepe lett.

Az író egy későbbi kötetében, a *Fehér farkasban* szerepel a *Tizenhét lakás* című novella, amelyben a lakótelep paradox módon a felfedni és elfeledni vágyott emlékek helyszíne. A hősnő, aki látszólag lakást akar vásárolni, egyforma alapterületű lakótelepi lakásokat látogat sorba: „Ez volt a hetedik ugyanilyen alaprajzú lakás, amit láttam, és nem lepott meg, hogy falat találok az egykori gyerekszobám üvegajtájának helyén. Több helyen jártak el így, megszüntetve a körbejárhatóságot.” Ám a szöveg végére kiderül, hogy egy gyerekkori emlék, valószínűleg egy szexuális abúzus elő menekül: „Valahányszor csak nyílt az az ajtó, valamennyi lakásban arra számítottam, hogy ott áll majd szemben egy ágy, felette egy virágfüzérés faliszőnyeg, hogy ott fekszik rajta apám egy zsebrádióval és végigsimítja a műszőrme takarót, gyere ide egy kicsit, ülj már le...”<sup>21</sup>

19 TÓTH Krisztina, *Fekete hóember* – Vonalháló = Uő, *Vonalkód*.

20 *Uo.*, 91–92.

21 TÓTH Krisztina, *Tizenhét lakás* = Uő, *Fehér farkas*, Bp., Magvető, 2019, 24.





És ez a trauma a narrátor képzeletében a helyyel, sőt a helyet jellemző egyformasággal, az egyforma alaprajzzal függ össze:

Ahol volt gyerek, ott kifejezetten nehezményeztem, hogyha másutt rendeztek be neki helyet. Mintha ezzel megúszt volna valamit, amit nekem nem sikerült. A felnőtt énem kicsit szégyellte magát ezért az éretlen és kissé agresszív gondolatért, és azt ismételte, mint valami mantrát, hogy ezek itt csak falak, minden lakás másik történet, és az enyém is csak egy a sok közül, a gyermek énem viszont tombolt, rugdosta a rétegelt lemez ajtókat és követelte, hogy menjünk be hozzá, oda, ahol ő lakik, még mindig, azóta is, ülünk le az egykori ágya szélére és maradunk ott, míg le nem csillapul a szívverése, helyre nem áll a lélegzete.

A narrátornak nem csupán az képzelete, hogy a lakótelepi lakások típus-alaprajzába belelátható élete megváltoztathatatlansága, hanem a gyerekkori sérelem helyszíne, az abúzus feldolgozhatatlansága és a jelen boldogtalansága közötti ok-okozati viszonyt is a lakótelepi lakások egyformaságának tudja be. Sőt a traumatizáló esemény terének absztrakciójára, a lakás alaprajzára vetíti ki:

Leültem a lecsukott tetőre, előre dőltem, és éreztem, amint a combom felől elindul, emelkedik az ismerős hasfájást, ami mindig utána tört rám. [...] Amikor kijöttem, a nő már a kulcsával a kezében állt, és arra kért, hogy akkor is jelezsek neki vissza, ha esetleg nem érdekel a lakás. [...] A parkból már hívtam a következő címet, ahol ismét eltöltöttem egy fél órát. Így, ezzel a tempóval általában három lakást sikerült megnéznem egyetlen délután alatt, de volt olyan is, hogy négyet. Az áruk és a státuszuk változott, némelyiket kiadásra szánták, másokat eladásra. Egyetlen dolog azonban azonos volt bennük: az alaprajz.<sup>22</sup>

A traumatikus gyerekkor terét felidéző, egyforma alaprajzú helyszínek között megtalálja az abúzus konkrét helyszínét is, az egyébként már teljesen átalakult házat, ahol egész életével kell számot vetnie. Az alábbi idézet azért érdekes a lakótelep problematikája szempontjából, mert a narrátor-főhős egyszerre vágyik az egyforma alaprajzban is kifejeződő monoton, kiszámítható, de egyben biztonságot is adó élet terére. Másrészt azonban nem tudhatjuk, hogy a lakótelep többi lakója számára milyen nyomasztó, vagy egyenesen megnyomorító emlékeket rejtenek a benne élőket metonimikusan és metaforikusan megjelenítő egyforma terek: a lakótelep egyformasága a legkegyetlenebb események egyediségét is uniformizálni, azaz megszokottá és így elfogadottá tenni, azaz domesztikálni.

A lépcsőház, ahová ezúttal igyekeztem, a *mi egykori lépcsőházukban volt*. [...] Úgy éreztem, ordít rólam, hogy valójában nem is akarok lakást venni. Hogy nem akarok semmit, csak ledőlni itt egy kicsit, *megpihenni, üres falakat látni lehunynt szemhéjam mögött, berendezetlen, alakítható múltat*. [...] Amikor kiléptem a lépcsőházba, ellenállhatatlan kísértés fogott el, hogy ha már itt vagyok, akkor

<sup>22</sup> Uo., 23.





*leljenek oda, arra a helyre, ami miatt ezeket az épületeket hónapok óta járom. Négy emelettel lejjebb. Ezek csak falak, mantráztam újra a linóleummal borított lépcsőket szedve, ezek csak falak, lakások, ez itt mind a mások élete, és az enyém is csak egy közülük, nekik pedig én is csak valaki más vagyok.*<sup>23</sup>

A narrátor a felejteni vagy feldolgozni vágyott traumát a meglátogatott lakásokról készült fotók segítségével újra meg újra átélni is igyekszik. És ezt az ambivalenciát a szöveg a lakótelepi házak geometrikus szabályszerűségével is megjeleníti:

A képeket már a liftben elkezdtem visszanézni. Próbálgattam, érzek-e valamit, érzek-e a megszokott sajnás, amire számítottam. Kattant a lift, megjött. Odakint hűvös fogadott, és olyan szél, mintha az eltelt bő óra alatt megváltozott volna az évszak. Sötétedett, a hosszú háztömbök ablakai sorra gyulladtak ki az érkező estében.<sup>24</sup>

Foucault szerint a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek [...]; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel”<sup>25</sup> HáY János *A Pityu bácsi fia* című novellájának<sup>26</sup> főhőse, egy vidékről budapesti lakótelepre költözött férfi a novella során folyamatosan igyekszik életformaváltását igazolni. Bár a szövegből kiderül, hogy Pityu bácsi házassága válságban van, idegen maradt a házban, ahol él, szomszédjait nem ismeri, életének egyetlen értéke a budapesti, pontosabban a városközponttól messze lévő lakótelepi lakás által szimbolizált első generációs otthontalanság. A szerzőre jellemző módon drámában és a novellában is megírt történetben egy gyökereitől és azonosságától megfosztott Pityu bácsi azonban nem csupán az elmaradottnak tűnő falusi rokonok előtt tűnik fel a szerencsésjét megcsináló mesehősként, aki megszerezte a Kádár-korszak fele királyságát, legszebb királylányát és a kacsalábon forgó panelpalotát. A főszereplő a művezetői beosztás, a pesti feleség, az angyalföldi lakás által meghatározott térben még egy lakótelepi lakásban is trónuson ülő királyként jelenik meg az olvasó előtt:

Különben jó helyen lakunk, ugye? – kérdezte és keresztbe vetette a lábát, a lábfeje hozzáért a sötétítőfüggönyhöz, aztán a falhoz is egy kissé, mármint a tapétához, de nem lett piszkos, csak egy kis fekete csík maradt ott. Szóval hozzáért, mert annyira közel volt az egyik fal a másikhoz, hogy éppen az a fotel fért el, amiben a Pityu bácsi ült, meg mellette az, amiben a faterom ült, meg hátul egy modern kivitelezésű szekrény sor. Első osztályú, mondta korábban a Pityu bácsi, hazafelémenet meg a faterom, hogy az egész szar farostból van.<sup>27</sup>

23 Uo., 25. [Kiemelés tőlem, H. Cs.]

24 Uo., 29.

25 FOUCAULT, i. m.

26 HÁY János, *A Pityu bácsi fia = A boggyógyümölcskertész fia*, Bp., Palatinus, 2010.

27 Uo., 41.





Ám élete kudarcát élethazugsága sem tudja eltakarni: szűkös boldogtalanságában Pityu ugyanúgy bukásra ítélt, miként bármely másik Háy-hős. Sőt, a hiteles én elvesztése nemcsak Pityu bácsit fenyegeti, hanem Jani, az elbeszélő apja is az ő párhuzamának tekinthető, aki előtt fel-felvilan a lakótelepi lét által jelképezett életformaváltás illúziója. Marika, az anya és feleség figurája azonban teljesen önzonos marad. Ezért nem érti meg, mi tetszik a férfiaknak a számára teljesen idegen életformában. Az alábbi idézetek azt mutatják meg, ahogyan a lakóhely, a lakótelep elhelyezkedésére rákérdezve az anya tulajdonképpen Pityu bácsi saját életének lényegére, az önzonosság hiányára és a saját lététől való távolságára kérdez rá.

Az anyám, csak hogy nem rossz-e ekkora nagy házban lakni, meg hogy annyira közel vannak a másíkok, ez neki szokatlan. Erre a Pityu bácsi, hogy [...] ebben pont ez a jó, hogy így be vannak pakolva az emberek egy házba [...].<sup>28</sup>

– Hát ez a metró – mondta az anyám két héttel később Pesten a Pityu bácsinak – nagy dolog. Azért ezt nem gondolta volna, hogy a földalatt lehet vonatozni. A Pityu bácsi megemelte az ajkát: Nagy – mondta, s hogy ő mindennap utazhat vele, ha akar, meg különben kell is, mert másképpen nem érne be a munkahelyére, a Ganzmávagba, ahol egyébként művezető, mert ugye eddig egy óra tizenöt percet utazott, most viszont csak ötvenötöt. [...]

– Oda-vissza? – kérdezte az anyám [...]

– Oda is, meg vissza is.

Az anyám nem merte azt mondani, hogy sok, csak a szeme nyílt kicsit nagyobbra, aztán visszazárta akarattal.<sup>29</sup>

Hasonló otthontalanság jelenik meg korábban a magyar irodalomban Petri Györgynek a betiltott 1981-es *Örökhétfő* című kötetében. A *Lakótelep* című vers két sora szerint *Tízemeletes kilövősíllók: A munkaerő sorozatvetői*.<sup>30</sup> A város heterotopikus tereinek jellegéből fakad, hiszen a „heterotópiának hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek. [...]”,<sup>31</sup> ugyanakkor egy olyan városformát mutat, amely éppen a város éthoszával szemben a *rakétasiló* és *sorozatvető* szavakkal a hetvenes–nyolcvanas évek szovjet–oroszágresszív „békeharcát”, az atomfegyverekkel való fenyegetést jelenti, és a katonai szókincsre a korabeli gazdaságpolitika kvantitatív, képzetlen munkaerőigényét vetíti rá. A lakótelep, mint építészeti megoldás formája metonímiákként összeér a benne élők létbeli lehetőségeivel.

Itt érdemes megemlíteni a szentendrei képzőművészek által alapított A. E. Bizottság zenekar *Békásmegyér* című dalát, amely az 1984-es *Jégkrémbalet* című filmben kapott nagyobb

28 Uo., 42.

29 Uo., 38.

30 PETRI György, *Összegyűjtött versek*, Bp., Magvető, 2018, 176.

31 FOUCAULT, i. m.





nyilvánosságot, az ugyanolyan című lemezre ugyanabban az évben viszont valószínűsíthetően cenzurális okokból nem került fel. A dal himnikus hangulatú orgona-aláfestéssel bevezetett szövegében ilyenek festi le Budapest legnagyobb lakótelepét: „Kelj fel, kelj fel! Vár a munka, vár a gyár!” Majd a „kelj fel és járj” utalás emelkedettségét a korabeli magyar valóság elemeinek ironikus reprezentációja követi. A hétköznapiok leírása „Borotválkozom és fogat mosok, addig se nagyon gondolkodok / Tipikus mai munkaerő vagyok, a békásmegyeri »rabszolgatelepen« lakok.”, a munkanapok, míg a „A TV be van kapcsolva, azt nézi minden rabszolga” a kulturális igények lehetőségeit mutatja fel.

A lakótelep, mint intézmény elutasítása kezdetben az idő hiányából fakadt: az új és múlt nélküli városrészek éppen az időbeliség hiánya miatt arra voltak alkalmasak, hogy a foucault-i másik hely szerepét betöltsék. Amikor a kezdeti határozott elutasítás csökkeni kezd, és a lakótelep elkezd az emberi élet helyeként lehetőséget adni arra, hogy az ott élők életét metonimikusan és metaforikusan reprezentálja, valódi helylé, antropológiai helylé válik, melynek alapjául Marc Augé szerint „egyik vagy másik ember identitása, a közös nyelv otthonossága, a táj ismerős pontjai, az illem hallgatólagos szabályai szolgálnak.”<sup>32</sup>

Sőt akár nosztalgia tárgyává is. Tóth Krisztina hősnője *A majom szeme* című, a disztópia határát súroló regényében így emlékezik vissza a gyerekkorára:

Szerettem volna megértetni veled, hogy amit ma tudunk a városnak arról a részéről, annak semmi köze a gyerekkoromhoz. Egész másképp láttuk akkoriban azt a hatalmas lakótelepet. Sokan direkt oda akartak költözni, mert akkoriban ott volt minden. Meleg víz, boltok, iskolák. Manapság elhúzzák az emberek a szájukat, ha csak meghallják a környék nevét. A málladozó, elemes szalagházak réseiből mostanra kiszabadultak a gumiötmitések, és ha fúj a szél, a hosszú, fekete szalagok ostorként csapkodják a szürke, gigantikus épületek oldalát. Ha meg végleg kikezdi őket az eső, a szél és a napsütés, akkor darabokban leválnak. Hevernek a betonjárdákon összetekeredve, mint a megégett kígyótetemek. Sok lakás áll üresen, betört ablaküvegekkel.<sup>33</sup>

Mintha a lakótelep egy felfordult világban a lakótelep múltja az elveszett biztonság érzetét, míg a jelene az apokalipszis bizonytalanságát lenne képes megjeleníteni. A lakótelep annak a mára elveszett világnak a jelképe lett, amelyikkel egyszerre tűnt el, még akkor is, ha valaha ellenpontot képezett. Az idő azonban az elletétet felszámolta, az analógiákat viszont felerősítette. A fenti idézetben a lerobbant ház hatalmas állat tetemét idéző képe nem csupán egy illúzió végét jelenti, de egyben élővé is tette a lakótelepi szalagházat. Dinoszaurusz? Bálna? Leviathán? Mindegyik lehet, de a múltunk és a jelenünk része lett.

32 Marc AUGÉ, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodern antropológiájába*, Bp., Műcsarnok, 2012, 59.

33 TÓTH Krisztina, *A majom szeme*, Bp., Magvető, 2022, 110.





# ...EZ A SZÜRKESEG LESZ A SZÍNES”

Parti Nagy Lajossal Horváth Csaba beszélget

*Ha az életrajzodhoz városokat kapcsolunk, akkor Szekszárd, Székesfehérvár, Kaposvár, Pécs és Budapest jön szóba. Mit látsz hasonlónak és mit látsz különbözőnek ezek között a városok között a nagyságokon kívül?*

Szekszárd eleve kiesik, ahová a Tolna nevű akkor községből, most már egyébként városból átvitték szülni az édesanyámat, és aztán visszavitték velem együtt Tolnára. Szekszárdot a személyazonossági igazolványom meg az anyakönyvi kivonatok őrzik, illetve a felnőttkor irodalmi kapcsolatai, át-tételesen Mészöly Miklóssal, Baka Istvánnal és sokakkal. De Szekszárdon én életemben nem töltöttem összesen tíz napot az író-olvasó találkozókkal együtt. Szekszárdról van egy képem, egy vízióm, de ez nagyon valószínű, hogy Mészöly Porkoláb-völgyének a megvilágításából vagy mögötteséből indul, illetve Babits-regényekből, meg Baka István szövegeiből, és alig-alig közvetlen élmény. De mégiscsak ezzel a Szekszárddal kezdődik minden, mert szülőhelyemként ez van beírva a személyimbe. A következő város Kaposvár, ahol kisgyerekkoromban a szüleimmel laktam, az arról való képek egy rendes dunántúli kisvárost mutatnak, most is az tulajdonképpen, mert azt hiszem, hogy egy város megnövekszik és megnő a lakóinak a száma, attól még igazság szerint kisváros marad. Helyes kisváros volt, ott jártam az általános iskola alsó tagozatába. Egy kisgyerekeknek akkor nagyvárosnak tűnt, de mégiscsak gyalog bejárható léptékűnek. És aztán onnan nagyon hamar elkerültem a szüleimmel Székesfehérvárra, ami Kaposvárnál egy számmal nagyobb volt, de hát ugyanaz a kategória: történelmi középváros körös-körül lakótelepekkel, belül a dicső múlt szép emlékeivel, többé vagy kevésbé rendet tartva. Ez a kamaszkorom. Ott érettségiztem, a József Attila Gimnáziumban, az egykori ciszterci gimnáziumban. Utána kerültem Pécsre egy kevés katonászkodás után a tanárképző főiskolára, ahova én szánt szándékkal mentem. Pécs volt az első város az életemben, amit kvázi választottam, mert azért lettek volna opciók, hiszen Székesfehérvárról logikusabb lett volna Budapestre





jelentkezni magyar-történelem szakra, akár a jogra is, de nekem akkor ez a város kellett. És még azt sem mondanám, hogy csak azért, mert ott volt a *Jelenkor*, ami akkor már közölt tőlem verseket. Mintha nemcsak a városoknak lenne meg, hanem az embernek a városokhoz való viszonyának is megvan a maga sorsa és véletlene, hogy először milyen felületével találkozol. Sőt, az is kérdés, hogy megragad-e annyira, vagy hogyan lesz a város érdekessé a számodra. Egy alkalommal még kamaszkoromban lenézhettem valahonnan, vagy a Misináról, vagy a Tettyéről, és akkor azt gondoltam, hogy igen, nekem ez a város kell. Ez az én városom. És így lett Pécs, és ott is maradtam 13 évig. Onnan pedig Budapest volt a logikus döntés, illetve nem volt más választásom, mint Budapest. Ennek 40 éve már.

*A Rókatárgy miatt azt gondoltam, hogy több közöd van Szekszárdhoz a születési hely adminisztratív feljegyzésén kívül.*

Rengeteg közöm van, csak ez a köz, ez – hogy mondjam – irodalmi. Aliscához közöm van, a pannonsághoz közöm van, Pannóniához közöm van, de a Szekszárd nevű locushoz, az utcákhoz alig. Szekszárdon a buszállomáshoz van közöm, mert valahányszor Pécsről mentem a nagyanyámékhoz, ott a buszállomáson szálltam át a Tolnára menő buszra. Szóval az irodalmi vagy virtuális köz, a szellemi köz megvan, de kicsit úgy működik bennem Szekszárd, mint egy város, amit valójában Mészöly kreált, illetve ami Mészölyt kreálta.

*A város szerinted akkor egyszerre életforma, irodalmi hagyomány? Esetleg az időhöz való viszony? Egy Rakovszky-kritikában írod azt, hogy „kitartott éjszakai fényképeken a város fény csak, a forgalom villamos és autóbusz fénycsík, csóvás mozdulat, üres, megfoghatatlan, de forrásáról, hordozójáról a legtöbbet mondja el, mozog. Két sötét között van.” Számtalan alkalommal hozod össze a várost, mint irodalmi képződményt a reális terekkel. Ilyen a Szívlapátban a Jászai Mari tér, a Margit híd és a hídavatás összekapcsolása, de leginkább az Egy lopott KD, ahol a Kosztolányi Dezső térről induló Bartók Béla út rossz bazaltja is szerepel. A város mennyire azonos az irodalmi hagyománnyal szerinted?*

Azt kérdezed, hogy a várost a saját irodalma teremti-e meg? Hogy van-e város irodalom nélkül?

*Igen, valami ilyesmit akarok kérdezni.*

Elvben akár lehetne is. Ez a városiasság, ami akárhogy nézzük, a polgársággal, a polgárosodással, a kultúrára orientáló életformával azért csak összeköthető.





Ebben természetesen benne van az irodalom, tágan ideértve az irodalomtörténet-írást is. A várost, mint képződményt, mint kultúrát vagy mint legendát, azt mindenképpen, többek között, az irodalom teremti meg. Ezt nemcsak Budapest esetében látjuk, hanem olyan kisebb helyek esetében is, mint például Gyula, amit Simonyi Imre teremtett meg a maga legendáriumában irodalmi városként. Bizonyos fokig az ott élő, ott letelepedett írók teremtik meg a várost, és a hatás-ellenhatás törvénye szerint természetesen a város is megteremti őket. Így van Péccsel, de így van minden várossal. Az, hogy egy hosszú intervallumban, akár ötven-hatvan vagy száz éven át milyen hatású írók élnek egy adott városban, az természetesen nagyon-nagyon változik. Vannak remek városok, akiknek valószínű, hogy nincs olyan írójuk pillanatnyilag, aki az adott helyet irodalmilag is behúzza egyfajta irodalmi kánonba, ebbe az Irodalmi Városok Szövetségébe, hogy így fogalmazzak. És vannak olyan városok, amelyeknek pedig fölösen is megvannak ezek a hagyományai, miközben persze azt is gondolom, hogy ezeket a hagyományokat meg kell teremteni. Egy nagyvárosnak sokkal gazdagabb az ilyenfajta irodalma. Budapestnek hatalmas irodalma van, de hát az ország ötöde itt él nagyjából. Ha egy kisvárosnak van ilyen hagyománya, az sokkal érdekesebb lehet.

*Mi a fontos egy irodalmilag reprezentált városban? A város, vagy a leírás módja? Nagyon erős hangulata van annak, hogy „Terikém, van egy kis borozó az Ilku Pál utcában.” Ha az ember nem tudja, ki volt a pufajkásból művelődési miniszterré lett Ilku Pál, hol volt az azóta átkeresztelt róla elnevezett utca, és nem emlékszik, milyen borozó lehetett ott, a szavaknak, mondatoknak akkor is nagyon erős városmegjelenítő vagy térmegjelenítő hatása lenne.*

Igen, a város esetleg homályban maradó helyeit megjelenítheti, kiemelheti egy szöveg, egy vers. József Attilánál például a külvárosi pályaudvarok, vagy olyan helyszínek Budapestből, amelyek nem föltétlen kellemesek, bőven beemelődtek az irodalomba. Hadd ne se soroljam ezt Tar Sándortól Takács Gyuláig bármeddig. Persze, kérdés, hogy mennyire direktben jelenik meg egy város, megjelenik-e utca hátszámmal, vagy pedig hogyan írható meg áttételesebben egy kisebb terület.

*Hadd idézzek egy írásodból: „az asszony nevén VI. kerületnek nevezett Terézvárosban lakom, s bár egyáltalán nem bánom, ha alkalmasint terézvárosi íróként tartanak számon, és szurkolok minden praktikus helyi hazafiságnak, azért a dolgot a locussal azt kissé bonyolultabbnak tartom”. Pár bekezdéssel lejjebb úgy folytatod, hogy „szóval ez a kisebb pátria eléggé összefolyik nekem, általában Józsefben hajlik, néha lipótosodni látszik, összefolyik, mint az akvarell, mondjuk a tág belváros, s*





*aztán Pestté, sőt Budává és így tovább, az Osztyapenkótól Vecsésig. És ez még mindig csak a főváros.” Lehet, hogy mondjuk Budapesten minden kerületnek van önálló élete? Lehet, hogy Budapest hangulata tulajdonképpen megannyi kisváros laza összeszíneződéséből jön létre?*

Ez város-antropológiai szempontból, sőt városszerkezeti szempontból is nagyon nehéz kérdés. Budapest egy monarchikus építésű város, más típusú, mint például Berlin, ahol valóban kvázi egymás melletti kisvárosok, olykor erdőkkel elválasztva egymástól adják ki a Berlin nevű konglomerátumot. Budapesten, azt gondolom, hogy ez nem így van, vagy nem ilyen direkt módon szerveződött. Az, hogy Budapest bizonyos helyszínei vagy „kistérségei” mennyire kapnak önálló arculatot, az jórészt a benne lakók tulajdonságainak a folyománya. Gondolj arra, hogy az Újlipótvárost a benne lakók falunak hívják, és pontosan tudják, hogy amikor bekanyarodnak a Váci útról a Balzac utcába vagy a Katona József utcába, akkor *bejöttek* az Újlipótba. És ez bizonyára így van más városrészekben is, így van a Wekerlén, és nyilván így van Budán is egy csomó helyen, bár Budát én jóval kevésbé ismerem, nekem érdekes módon Buda egy másik város. De nem tartom Budapestet egy ilyen mereven körzetekre, „kistérségekre” szétválasztott helynek. Tehát én ezt a kis lokálpatriotizmust nem látom, hogy én terézvárosi vagyok, én erzsébetvárosi vagyok. Ezek játékok a kistérségekkel, ahogyan az is, hogy meddig vagyok vízivárosi, hogy egy budai példát mondjak. Ezek a nagyon szép és nagyon jó helyek mind-mind gazdagítják a város szellemi szövetét.

*Számos szociológus szerint az ipari turizmus korában a nagyvárosok belvárosaiban van valami egyforma. És bár nagyon is lokális, bár nem reális panorámát ír le, ezt az ipari turizmust parodizálja a Test angyala kvázi-képeslapja is: „Balra a Lánchíd karcsú ívét pillantotta meg, háttérben a Halászbástya s Hilton impozáns épülettömbjével, jobbra a Tihanyi Apátság két karcsú tornya volt látható.” Ugyanakkor minden városnak a belváros és az ipari zónák közötti körzete adja meg igazán a hangulatát, és ez Budapesten a VI., VII., VIII., XIII. kerület. Némi túlzással a 4-6-os villamosnak a pesti része. Mi teszi ezt a sávot egyedivé? Például a nyelve is? A te műveid alapján ugyanis ez egy nyelvileg nagyon is rekonstruálható vidék lenne.*

Nyelvileg rekonstruálható, persze, de ha adatként használod ezeket a tényleg fiktív rekonstrukciókat, pláne, ha feltételezed, hogy ezeknek a kisebb egységeknek saját nyelvük van, az túlzás, bár, ugye, mit jelent a saját? Közben nem mondom, hogy Magyarország egy rétegnyelvek nélküli ország, de azért ez egy egységes nyelv. És a budapesti nyelv is egységes nyelv. Vannak





sajátságai, de ezek is inkább a szociolektus értelmében. Tehát elvben egy külvárosi kerületben, vagy a VIII-IX. kerületben lakók sokszor egy egyszerűbb, esetleg a Hoch-magyarhoz képest érdekesebb és érdekesebb nyelvet beszélnek. Budán ugyanennek megvannak az eltartott kisujjú változatai, de ezeket nyelvészetileg én semmiképpen nem tudnám leírni. Ezek olyan kicsi különbségek, amiket az ember egy adott szöveg esetében fölhúz, fölnagyít, és így a papíron úgy tűnik, hogy nagyobb a különbség. Ha fölülpsz a 4-6-os villamosra, mondjuk a Moszkva téren, akkor egy képzeletbeli körzővel rajzolt ív mentén végigmész egy szociális regiszteren is, amíg eljutsz mondjuk a Petőfi hídig, de ez jóval kevésbé érzékelhető a nyelven. Már csak azért is, mert a villamos utasai általában keveset, vagy egyáltalán nem beszélnek, vagy csak a telefonjukba. Ugyanakkor például az öltözködésen, a ruhákon ez sokkal jobban látszik. A nyelvi öltözködés bonyolultabb dolog. Az egy villamosmegállóra jutó „szájba baszott kurva anyád” száma valószínű, hogy növekszik, csökken, növekszik, csökken, ezt lehet mondani. De hát ezek az extrém példák. Viszont az ember valóban megteremti írás közben ezeket a nyelvi különbségeket, sőt el is túlozza, mert azért azok a figurák, amiket én használok általában, vagy akiket én írtam meg, azok elég kolorikusak. Tehát a legkevésbé beszélnek valamiféle szürke nyelven. Ha igen, akkor ez a szürkeség lesz a színes, mert pontosan ez fejezi ki a másságot.

*Hamuhó Ödön vagy Weisz W Gizella azért nagyon a VII-VIII. kerülethez van kötve. Nagyanyám egy VI. kerületi gangos házban lakott, és amikor középiskola végén meg egyetem elején először olvastam az írásaidat, emlékszem arra a ráismérésre, ahogyan felismertem azt a beszédmódot, ami a művelt beszéd utánczásából, valamilyen Bildingzsargonból, a falusi beszéd emlékeiből, illetve egy eggyel magasabb társadalmi rang elérésének a vágyából keverődött ki a Csengery utca környékén. Ez a nyelv valahogy ugyanazt az átmenetiséget sugallja, ahogyan ezeknek a negyedeknek nem lehet a lakosságát igazán definiálni szociológiailag, annyira nem rögzült, nem statikus ez a réteg. Úgy, ahogyan a Mauzóleum kívülről látott lakóközössége bár egységesnek látszik, az az udvar azért belülről nézve nagyon sokféle figurát mutat. És többféle, egymástól eltérő, de egymáshoz hasonlító nyelvet.*

Teljesen igazad van. Csak ezt a sok hasonló nyelvet én egy fölfelé törekvő, vidékiesen kispolgári nyelvnek mondanám. Ezen a nyelven beszél a 20. század első fele irodalmának egy nem jelentéktelen része, a karikatúráig húzott változatában Szomory, a szentimentálisra hangolt változatban Szép Ernő és a „nyelvhelyesre” húzott változatában Kosztolányi. De ezt a félvidéki, félvárosi nyelvet beszélnek ezek az általam megírt emberek a Nagykörúton, ezt persze tágan értem, mondjuk a Múzeum körút és a Hungária körút közti sávban.





Azt hiszem, ez az egész Budapest nyelvi értelemben is egy tölcser: egy ilyen kis országban minden szociolektus és minden dialektus ide folyik és gyűlik össze. Sőt, már akkor is vadul keveredett, amikor még nem volt ennyire nagy hatású közmédia. Aztán a rádió meg a televízió egy beszédmódot preferálva és autorizálva végképp normává tett bizonyos dolgokat. A magyar köznyelv, amit mindannyian beszélünk egyébként, az szerintem ebben alakult ki. Nyelvészek azt szokták mondani, hogy ennél azért nagyobbak a különbségek, de én ezt a nyelvet hallom Debrecenben és Zalaegerszegen is, a határon kívül is, és akkor a dialektusokat figyelmen kívül is hagytam. Tehát ez a nyelv lehet, hogy a szóanyagában meg az attraktív lepusztulásaiban más tájegységként, de azért egy nagyon egységes köznyelvnek gondolom, ráadásul az az érzésem, hogy nincs is irodalmi nyelve. Ezt nem úgy értem, hogy nincs az irodalomban való nyelve, hanem hogy nincs meg az, amit a német magától értetődően Hochdeutschnak nevez. Nincs olyan zsinórmérték, norma, amihez képest mérhetőek lennének ezek a rétegnyelvek, az eltérések, vagy ezeknek az úgy-mond alsóbb rétegeknek a nyelvhasználata.

*A nyelvhasználathoz mindig asszociálunk egy háztípust, egy utcafajtát, egy helyet a várostérképen. A Térey-szövegekben például a lakóparkok nyelve ugyan másfajta közhelykincset vonultat föl, és a világot más módon félreértő embereket mutat, sőt talán egy más nemzedéket, egy más életkori sávot is, de ugyanolyan karakterisztikus.*

Térey fantasztikusan kitalálta ezt a nyelvet. Ez valóban más típusú, másként működő nyelv sok esetben, mint Tarnak a nyelve, vagy Spirónak a nyelve, vagy akár az én nyelvem is. De ez mind-mind műnyelv természetesen, és attraktív nyelv. De igen, kétségtelen, hogy ilyen értelemben a helyek meghatározzák a nyelvet. Tehát ezekben a lakóparkokban másfajta nyelvrontásokkal, másfajta tévképzetekkel költöznek be másfajta emberek, hogy másként fogalmazzak, jobb népek költöznek be. Tehát eleve a slamosodás, a prolisodás kisebb fokú vagy lassabban jön létre. Ez nem azt jelenti, hogy ezek magasabb rendű nyelvek lennének, de mégis más nyelvet lehet kimutatni, pláne akkor, hogyha, mint Térey, erre rá is játszik az író. Mert ezek az írói nyelvek műnyelvek lesznek, és a szereplők öltözékeként, kabátjaként, bőreként mutatkoznak meg.

*A szövegeidben nagyon sokszor helyezel el valamilyen fantasztikumhoz közelítő vagy irracionális cselekményt nagyon is létező racionális terekben. Van-e jól kijelölhető határa annak, hol lesz a reális terek metonimiáiból már egyértelműen irreális térként metafora? Erre talán a Hősöm terének a felütése legjobb példa,*





*ahol a „Hősök teréről nemrégén lőtték föl az ezer darab fehér óvodást”. A recept az lenne, hogy végy egy teret, aminek történelmi korszakokon átívelően különböző karakterű, de egyaránt nagyon erős asszociációi vannak, és ebbe a reális térbe helyezz el valami nem reálisat. Mennyire erősíti föl a reális tér a fantasztikumot, és mennyire tart ellen neki?*

Az ember apellál arra, hogy igen, fölerősíti, és arra is, hogy ellentart neki. A Hősök tere első pillanatától kezdve egy történelmileg megterhelt hely. Ha a Hősök terén történik valami, az bizonyos fokig magával húzza a tér egész pöffeteg és megható, szimbolikus és rettenetes történetét az angyalokkal, a nagygyűlésekkel. Az ember persze, hogy szívesen használ egy ilyen erős helyszínt, hisz a nagy tömegesemények jelentős része a Hősök teréhez kötődött. Vagyis adja magát a kérdés, hogy a regényben ezt a demonstrációt és/vagy áldozatot miért ne ide tegyem. És akkor ide kerül az abszurd kép az ezer fehér óvodással. Persze a Szőlő utcából is felszállhatna ezer fehér óvodás, akik valahol Vecsés után már leeshetnek nyugodtan, nem érdekelnek senkit. De a Hősök tere ütősebb volt, annál is inkább, mert *Hősöm tere* a regény címe. Ha azt mondanám, hogy az Ilku Pál utcából föllöttek ezer fehér óvodást, vagy mennyit, az kevésbé lenne érdekes, mert először is vissza kéne fejteni, hogy melyik az az utca, van-e ilyen utca, ki az az Ilku Pál, ahogy ez már szóba került, és csak utána hatna ez az abszurd kép. Így meg a Hősök terével rögtön megvan a közös tudás az olvasóval.

*A Fülkefor-mesékben is említenek nagyon is reális tárgyakat vagy azok helyeit, mint az egész Székesfővárosban kitört Országzászló-láz vagy a Zöld Pardon nevű szórakozóhely helyére bekerült „Alkotmány hatályba lépéseinek emlékhelye.” Minél erősebb a nonszensz a világban, amiben élünk, annál jobban szétválaszthatatlan a reális tér és a tér, mint a fantasztikum hordozója?*

Igen, azt hiszem, hogy ez nagyjából így van. Illetve nagyobb erőfeszítést kíván ezt a kettőt szétválasztani. Nem is nagyon lehet. Sőt, ahogy a tömegnyilvánosság működik, esze ágában sincs azokat a mezőket szétválasztani, hogy mi az úgynevezett valóság, és mi a fantasztikum az adott pillanatban. Amikor ezen elkezdenek szörözni, addigra a konkurens lapok és portálok már több ezer kattintásnál tartanak. Nincs idő arra, hogy valaminek a valóság alapját kiturkássza egy újság, ezért betéved a fantasztikum világába. Illetve a fikcióéba, hisz elég vékony a határ. Ha az író átlépheti, megteheti bárki, aki újságot ír. Vagy „csak” olvasó. A valóság és a fantasztikum közelebb került egymáshoz. Mielőtt megjelent a *Hősöm tere*, illetve mielőtt megírtam, kevésbé voltak látóteremben a galambok, nem tűnt föl, hogy mennyi galamb





merre csoportosul a Katona József utcában, de miután megjelent, akik olvasták, elkezdtek mondani, hogy ők nagyon szeretnék elkerülni a galambos helyeket. Még azok is, akik nem galambfóbiásak. A galamb-szimbolikának lett egy újabb rétege. Ilyen értelemben az irodalomnak igenis nagy szerepe van a helyek újragalvanizálásában. Zárójelben: egy városkalauz-író tulajdonképpen ugyanezt csinálja, amikor mondjuk véletlenül a Király utcában egy közepesen érdektelen kicsi bárba betéved, és mivel tetszik neki a hely, beveszi valamelyik útikönyvbe. És mivel a tömegturista nem tud mindent megnézni, kotta alapján megy, a helyet sokan felkeresik, akár tömegesen, és oda érdemes menni, ahova a tömeg jön. Ausztriában, amikor egy szép fekvésű, de tök jelentéktelen kicsi falut valaki fölvelt valamelyik kalauzba, elkezdtek buszokkal menni oda, és rengetegen azt gondolták, hogy ha oda buszok mennek, akkor menjünk oda mi is, biztos érdemes. Ez ugyanaz az effektus, mint amikor valaki megáll és elkezd felnézni a háztetőre, erre rögtön megállnak tizenöten, és fölfele néznek.

*De ez egyben ki is kapcsolja vagy át is alakítja az eredeti jelentését egy helynek, nem? Bár az is kérdéses, van-e állandó jelentés. Amikor szintén a Hősöm terében valamelyik forradalmár galambnő ott meghal, olvasható ez az enyhén szatirikus párbeszéd: „– Teret fogunk róla elnevezni Budapesten. – A Rákóczi teret, kérdeztem?” A Rákóczi tér, mint az amúgy tiltott, de gyakorlatilag eltűrt prostitúció tere a kilencvenes évekig még jelentett valamit, de ez a jelentése mára már eltűnni látszik.*

Igen. Még tíz, talán tizenöt évig jelent valamit, aztán el fog felejtődni. Úgy fog elfelejtődni, mintha ma valakinek azt mondd, hogy Magyar utca, nem evidens, hogy hát bizony ott voltak a kuplerájok. Nyolcvan éve, ha azt mondták egy illetőről, hogy a Magyar utcába jár, akkor pontosan lehetett tudni, hogy az mit jelent. Tehát a helyek így kapnak és így veszítenek el egyfajta metaforikus tartalmat, még a kevésbé megterhelt helyek is. A Kossuth tér, a Karmelita, a Hősök tere megtöltődnek plusz tartalommal, és minél olvasottabb valaki, vagy minél jobb Budapest-kalauzokat olvas, annál több hely van, amit telítettnek gondol. Ha az irodalom eljut a maga közönségéhez, akkor ebben a legendaképzésben abszolút részt vesz.

*A várost rengetegszer kötöd össze az idővel és az átmenetiséggel. Összefügghet a város léte azzal, hogy a jelentéssel bíró terei folyamatosan változnak? Mintha attól élne egy város, hogy bizonyos időközönként megváltozik a terek jelentése, sőt tulajdonképpen folyamatos változásban van.*





Igen. Azt hiszem, hogy ez így van. Attól él egy város, hogy használják, tehát beköltöznek és elhagyják, használják és felhagynak ezzel a használattal, új funkciókba helyezik, aztán ezeket az új funkciókat hagyják elveszni is abbahagyják. Az a város, amelyikben ez nincs meg, az múzeummá válik. Látjuk, ahogyan bizonyos városrészeket bizonyos gondolkodásmódok nagyon igyekeznek konzerválni, és onnan aztán se ki, se be. Így csinálnak ugye a Várból múzeumot. A való élet, az kosszal jár, eldobott sörösdobozzal is jár. A nyelvből is ki lehet bizonyos kifejezéseket, bizonyos romlásokat tiltani, csak akkor a nyelv is múzeumi tárggyá válik. A Himnuszt magát is lehet védeni alkotmánnyal, rendőrökkel, mindenfélével, csak akkor a Himnusz múzeumi tárggyá válik, és kiszakad a létezésnek, a használatnak az eleven szövetéből. Félre ne érts, ha egy város koszos, szemetes, az egy ponton túl természetesen nem jó, meg nem is szép. Tisztán kell tartani. De a használat, az bizony lepusztulással és fölpusztulással is jár.

*Amikor említetted a Várnegyedet és környékét, az jutott eszembe, hogy én a Szovjetunió Csillagvárosát képzeltem el mindig teljesen sterilnek, úrhajósokkal, tudósokkal, akik valamilyen falanszter jellegű világban élhettek, talán a saját lakásukat leszámítva. Azokat meg valószínűleg lehallgatták.*

A kemény diktatúrák városai, főleg az ilyen újonnan és mesterségesen kreált városai, mint ez a Bajkonur, nagyon könnyen ellenőrizhetőek. Ha valami be van kamerázva, és nem tudhatod, hogy ha bemész a munkahelyedre, akkor ugyanúgy haza is mehetsz vagy rögtön elvisznek onnan, akkor a viselkedésed nagyon egységes lesz, és nem nagyon ugrálsz az utcán. Tehát nincs élet, a falak mögé szorul az élet. A szabadságnak az is egyfajta fokmérője, hogy amikor tavaszodik, hány kicsi kiülőterasz virágozik ki és nyílik ki. És van, ahol ez nem buli, vagy azért, mert nincs rá közönség, vagy azért, mert az emberek nem szeretnek mások orra előtt semmit sem csinálni. Egy szabad országban egy várost nagyon gazdagon be lehet lakni, míg egy diktatúrában rend kell legyen, ott nem lehet, pontosabban nem tanácsos a városokat spontán emberekkel megtölteni. Kérdés, hogy újra lehet-e építeni egy teret, ami persze kő, üveg, vasbeton és ezekkel együtt: élet, eleven, térhasználó emberek. Jó példa erre a Potsdamer Platz Berlinben, ami nekem szintén nagyon fontos városom. Ott az volt a legnagyobb probléma, hogy a több évtizedes senki földjén újraépítettek egy fantasztikus városrészt, van, aki szereti, van, aki nem szereti, ez most mindegy is, szóval ott vannak ezek a hatalmas épületek, utcák, és attól félték, hogy a bánatban lehet ezt étellel megtölteni? Hiszen a Potsdamer Platzon és környékén alig-alig vannak lakások, csak irodák, vagyis reggel nyolctól délután fél ötig van élet. Utána még fél 7-ig megisznak egy





kávét a hivatalnokok, vásárolgatnak, aztán tűznek a bánatba ki Grünewaldba, vagy ahol laknak, és nem marad ott senki.

Aztán arra gondoltak, maradnak a turisták. De a turisták is úgy vannak a néznivalóval, hogy abszolválják, aztán fölszállnak a buszra, és mennek valahova máshova, ahol inkább van élet. Lehet tehát művárosokat csinálni, de abban mindig van egy ilyenfajta kockázat.

*Mennyire műváros a modern városokhoz hozzátartozó lakótelep? Ezek az egész világot meghatározó mesterséges városrészek, amelyekben akár egy kisvárosnyi ember él múlt nélkül, tervrajzok alapján.*

A lakótelep akarva-akaratlan arra találódott ki, hogy a nép, lásd DDR, reggel elmegey munkába, este visszamegy munkából, van neki kis konyhája, van neki kis tévéje, nem is nagyon megy ki az utcára. Alvóvárosokat terveztek igazából, de hát ez Budapesten is így van. A lakótelep azzal küzdött, hogy ott volt a rengeteg lakás, csak éppen nem voltak meg a kommunális intézmények, óvoda, bölcsőde, iskola, nem volt szórakozóhely, azért beljebb kellett menni a városba. Nagyjából egyfajta életformára lett kitalálva, sokan nem szerették és nem ok nélkül, és sokan laktak benne, szintén nem ok nélkül. De azzal, hogy az emberek elkezdtek ezerféleképp dolgozni, munkanélküliek lenni, gyes-re menni, a mikroklímája ezeknek a lakótelepeknek, sőt, fölértékelődtek ezek a lakások. Az ember ezeket a tereket is belakja, otthonosítja a maga módján, megnőnek a fák, megjelennek a grafitik, a kopások-javítások, erkély beüvegezések, nem kis részük persze gány és buhera, de része az eleven életnek, immár városi tárgyi folklór. A saját árnyékán, betonrengetegségén persze nem tud túllépni, de élhetőbb, mint 30 vagy 50 évvel ezelőtt.

*A lakótelepben már néhány évvel az első nagy beköltözési hullám után annak a társadalmi rétegnek a képére fordult, amelyik a legnagyobb számban lakott ott. Én egy szövetkezeti lakótelepen laktam, ahol főleg munkások, hivatalnokok éltek, ahova nem terveztek például sörözőt, cukrászdát, a kor kávéházait, talán a közértet is elfelejtették. Ám az a furcsa dolog történt, hogy a nyolcvanas évek közepén ezek a kihagyott, be nem tervezett intézmények, keresztezve az ott élők igényeit az egyre nagyobb gazdasági nyitottsággal, így vagy úgy megjelentek. És ez részben amiatt a réteg miatt történt, vagy azok gyerekei miatt, akik vagy a hatodik, hetedik, nyolcadik kerületből költöztek ki a város szélére, mert ott volt lakás, vagy vidéki városokból jöttek föl szakmunkásként Budapestre, azok valamilyen módon megteremtették a városnak meg annak a helynek a furcsa keverékét, ahonnan jöttek.*





Igen. Ilyen volt a lakótelepi kiskert, a virtuális disznóól, vagy akár valós is, a tyúkól. Amikor vidéken elkezdtek épülni az úgynevezett panelek, mert minden falu azt gondolta, hogy az a korszerű, ha építenek egy négyemele-  
test, még jó, ha nem tízemeletest a nyolcvanas években. Na de az életforma  
ettől még nem fog radikálisan megváltozni. Úgyhogy amikor fölhúzták a ga-  
rázsokat hátul, a garázsokba leköltözött a nyári konyha, és a nyári konyhával  
leköltözött a nép, és ott élt reggeltől estig lent. A lakás meg a tisztaszoba  
funkcióját vette föl fönt az emeleten. Alakítanak a terek az embereken, mert  
behatárolják a lehetőségeiket, de az emberek azért mégiscsak erősebbek,  
mint a beton. Nagyon találékonyak abban, hogyan formálják a maguk képére  
a környezetet.

Ennek a mai variációja például az, amikor összenyitnak egymás feletti  
lakásokat. Ha belegondolsz, három ilyen 50 négyzetméteres lakás egy tíze-  
meletes ház felső szintjén úgy, hogy a lakásodból, egy lépcsővel kijutsz a nagy  
tetőteraszra, hát ez egyáltalán nem rossz opció, sőt. A Duna pesti partján  
vagy épp Óbudán, ahol ráadásul van panoráma, ezek nagyon drágák lettek.

*Budapest, a város, amiben élsz, számos versedben, hogy kívülről, külső szemmel,  
vagy még inkább a várost vállaló szemszögéből jeleníted meg: „A Montmartre-on  
abszinttal, Calvadossal tölthettem volna még hány éjszakát, de eljöttem a négyes  
villamossal, hogy bámuljam a hajnali Blahát, és leélek itt. Rossz presszó, rossz  
zenésze”. Sőt, a szegényes, lepukkant város nálad az önazonosság helyszíne is.*

Mondjuk úgy, hogy ez a konkrét helye. A megfoghatóbb haza. Budapest, az  
egy megfoghatóbb hazaszereteti tárgy, mint adott esetben az egész ország,  
ami szintén nem nagy, talán azt is meg lehetne fogni. A város igazság sze-  
rint egy hazaszereteti projekt. S mivel a hazaszeretet, az mindig összetett, a  
pontos német szóval hasslieb, vagyis gyűlölve szeretett dolog, hogy utálok  
is, de nagyon ragaszkodom is hozzá. És ha tetszik, ez a haza-kép van rávetítve  
Budapestre, ami mégis az én legfontosabb városom. Mégiscsak itt vagyok 40  
éve, és mégiscsak ennek a közelében telt el az előző 30 évem is valahogyan.  
Igen, nekem ez a hazám. Azzal együtt is, hogy nekem van olyan szerencsém,  
hogy van még két város, amit nagyon közelinek gondolok, Pécs meg Berlin.  
Ez pedig azt is jelenti, hogy van honnan bemérem ezt a fő helyemet itt Bu-  
dapesten. Van, akinek ez a szülővárosa vagy szülőhelye, ahova mindig vissza-  
tér, visszavágyik, ahol a szülei élnek. Nekem Budapest nem a szülőhelyem,  
én ezt a pontot választottam. Jó, kicsit Péccsel vetekedve, mert az a másik  
nagyon fontos hely. És Berlin szintén. Talán azért is, mert ezeket ismerem  
igazából a legjobban. Ahhoz, hogy egy városhoz komolyabb közöd legyen,  
valamelyest meg kell ismerni, ergo be kell látni, hogy nem ismered eléggé.





Minél jobban ismered, annál kevésbé lehetsz biztos ebben az ismeretben. Én egyszerűen szeretem a Duna-partot, szeretem ezt az Újlipótvárost, szeretem ezt a környéket. Szerintem jó város Budapest, de az egész Budapestet soha nem tudod szeretni, hanem mindig konkrét helyeket, környékeket benne.

*Ez tulajdonképpen párhuzamos azzal, amit Kosztolányi mondott, hogy nem az emberiséget, hanem az embereket szereted?*

Igen, igen. Nem a várost mint olyant szeretem, hanem konkrét városokat szeretek. Egyébként, ha így tesszük fel a kérdést, hogy a metaforaként a falut szereted-e, vagy a várost szereted, és mind a kettő egy eléggé megterhelt metafora, akkor én habozás nélkül a várost mondom, azzal együtt, hogy nagyon jól el tudom képzelni magam, meg nagyon sokszor volt, hogy hosszú időt eltöltöttem úgymond vidéken. Ha nem is klasszikus faluban, de a Balaton mellett egy csomó helyen, és az is közel állt hozzám. De a város a közép, vagy inkább: ez a közepe a teremnek a létezésben. Praktikusan is és metaforikusan is.





Dobai Anna

# A BÉRHÁZ PARTI NAGY LAJOS MAUZÓLEUM CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN

„...Ugyan, kérem, túsdráma! Személyes szabadság! Hát hova mennének momentán? Maga hova készül a szmokingjában, Karcsikám? Hiltonba? Operába? Van ekívül számunkra hely?”  
(Parti Nagy Lajos-Mauzóleum)

Parti Nagy Lajos műveit leginkább a kiváló költői megoldások és a nyelv kérdése felől szokták megközelíteni. Az 1996-os *Mauzóleum* című színmű egy más szegmensének, mégpedig annak helyszínének, a budapesti bérháznak s a történet során felbukkanó tereknek a vizsgálatára szánom magam, az identitás és a térszervezés témái mellett a zárttér, illetve a színre vitelek sikerességét és Michel Foucault *Más Terekről* című munkáját érintve.

A heterotópiák sokszor olyan terek, ahol végbemehetnek a hatalom általi ellenőrzési gyakorlatok, vagy éppen olyanok, ahol a társadalmi normák fellazulhatnak, megszűnhet vagy homályossá válhat a létezés. A bérház mint heterotópia jelenik meg, értelmezve azt kulturális vonatkozásában, reflektálva a mű történelmi-társadalmi hátterére, a benne megjelenő szimbólumok alapján. A kortárs dráma nyelve, szereplők nyelvhasználata javában hozzá fog járulni ennek a különös térnek a megszervezéséhez, valamint a benne található térdeiktikus elemek és azoknak a térszervező funkciói is.

Az 1980-as évek fordulatokat, megújulást hoztak a kortárs drámairodalomba. Innentől kezdve nem az a kérdés, hogy mennyire szép a nyelv, mennyire esztétizál, hanem az, hogy mennyire képes hitelesen visszaadni a valóságot (vagy megmarad a mesterséges irodalmi nyelv, vagy felhagyunk a nyelvi megformáltság igényével). A művek fókusza átkerül egy olyan szociális rétegre, aminek nincsen meg a nyelve ahhoz, hogy beszéljen magáról. Ezek a társadalom szélére sodródott, elszegényedett vagy már eleve szegénységbe született, tanulatlan vagy sérült emberek.

Spiró György hatása a korszak drámaírásában arra hívja fel a figyelmet, hogy a jelentést, értelmezést nagyban befolyásolja a befogadás ideje. A *Csirkefejről* 1985-ben még úgy gondolták,





hogy nagyon eltúlozza a társadalom erkölcsi züllöttségét és erős nemtetszést váltott ki a dráma nyelvezete, majd az 1990-es évek végén kiderült, hogy sajnos valóban ez a helyzet.

Már nem jellemző, hogy a drámáknak lenne arisztotelészi értelemben vett eleje és vége, alapélményük a hiány, a szereplőinek pedig nincsen különösebb célja, a személyiségük egyenesen töredezett. Egy deformált világ megjelenítése válik elsődlegessé, a morális értékvesztés megmutatkozik abban, hogy a szereplők nem kommunikálnak egymással, inkább elbeszélnek egymás mellett, saját nyomorukra érzékenyek, a másikéra nem (ez jól megfigyelhető a *Mauzóleumban*), egymáshoz kapcsolódó viszonyaik is csak látszat viszonyok. Ez fontos, hiszen a dráma a benne szereplő alakok egymás közötti viszonyrendszerei alapján teremti meg a világát, ami a kortárs drámában szinte már csak nyelvtani kapcsolatot jelent, a dialógusok monologizálódnak, nem találnak megértésre, nem érkezik rájuk válasz. A tehetetlenség és a hiábavalóság érzésének átéléséből fakadó lázadozás, irracionális döntések jellemzik ezeket a szereplőket, miközben a mű valósága teljesen szétesik. Ezek a szöveg drámák, igazi lényegük nem cselekményükben rejlik, hanem a szöveg határainak megkérdőjelezésében. Témájukat a nyelvi alakíthatóság, műnemeken áthatoló nyelvi játék adja, ami pedig az egész Parti Nagy-életművet meghatározza. E nyelvet a befogadó gyakran inkább lírainak érzékeli, mint epikai, drámai nyelvnek, s így van ez a *Mauzóleum* esetén is.

A mű a szerzőre jellemző „nyelvhús” paradigmába kategorizálható (ami az 1990-es évekre alakul ki és amiből a *Gézcső*k című dráma kilóg). A *Mauzóleum* (1995) 12 szereplős, kétrészes, Budapesten játszódó zártterű dráma a magyar ezredforduló keserűen ismerős és otthonos árnyékában. A szerző költői eszközökkel old meg nem költői feladatokat, beemeli a beszélt, hétköznapi nyelvet, kifordítja, kitekeri a mondandó értelmét. Ez a nyelv reprezentálja magát a világot, amiben a szereplők léteznek, a világot, amit a dráma karakterei a nyelven keresztül képeznek le. A megbontott, kifordított, de egyébként kész nyelvi elemek továbbrombolásával új dimenziókat nyit, szociolektusokat emel be, és mindeközben reflektál a nyelv társadalmi és kulturális rétegzettségére.

A *Mauzóleum* szövege és világa is táplálkozik a korábbi Parti Nagy Lajos-művekből, beemeli előző művek szövegét, ezáltal az életmű és a nyelv egy csomópontjaként is értelmezhető ebből a szempontból.<sup>1</sup> Klumpetné egykori, hússal egymást verő szomszédjai a *Szép Teremtés* című korábbi szonettet idézi, a vérsajtos-tejeslábasos-húsiparos monológja pedig részben a *Csuklógyakorlatok*, részben a *Se dobok, se trombiták*, valamint a *Szódalovaglás* szövegére utal. Utóbbiban található a „csak odasül a hat tonna krémes” mondat, mely ennek a darabnak a jellegzetes történéseire utal. A *Bujék-tours*ból megismerhetjük a *Mauzóleumban* szereplő Rásó Dezső életének is egy kellemetlen szakaszát.

A szereplők nevei ugyanúgy kissé a normális keretektől elmozdított nyelvet idézik fel, abszolút beszélő nevek. Rendszerüket tekintve a műben hozzájárulnak egy eldeformálódott, szatirikus társadalom elképzeléséhez.

1 NÉMETH Zoltán. *Parti Nagy Lajos nyelvhús*, Pozsony, Kalligram, 2006, 204.





Rigó János nevét egy az egyben egy süteményről kapta, ami ironikus, tekintve, hogy övé a cukrász üzem, de a vezetékneve, a Rigó, utalhat János szabadságára, szabad madárként ő az egyetlen, aki kimehet a történet során a bérházból.

Az Ischler család esetében is egy süteménynévvvel van dolgunk. Ischler Józsefné keresztneve nem derül ki, férje nevével teljesen azonosul, azáltal definiált a szerepe, saját személyisége elveszik. Ugyanez a helyzet Klumpet Ferencnével, akinél szintén jelen van ez a személytelenség, ráadásul a Klumpet emlékeztet a klumpa, vagyis papucs szóra, ami még passzívabbá teszi ezt a női szereplőt (viselkedését tekintve nem is ő a legharciasabb). Cseleszta Béla dobos, illetve szó-  
rakoztató zenész a vezetéknevét egy zongorához hasonló hangszerről kapta.

A Kokker vezetéknev egészen agresszív, már-már durva hangzású, ezáltal jól működik együtt viselőjének modorával, harmonizáló az összhatás.

Mindegyik név beleillik a mű világába, sőt hozzá is járulnak annak megteremtéséhez. Hangzatos és humoros nevek, tükrözik viselőjüknek a társadalmi, egzisztenciális helyzetét, esetleges alávetettségét.

## Tételezések

A dráma a viszonyok és a helyszín ismertetésével indul, ám ebből a helyszínrre, házra vonatkozó információk csekélyek, konkrét jellemzők a kezdő bekezdésben találhatóak, ez alapján lehet egy képzeletbeli alaprajzot készíteni. Ezt az egy-egy szövegben megtalálható tömör, néhány soros leírások árnyalják. A ház általános információi kiemelhetik vagy éppen beleolvashatják azt a budapesti látképbe. Hipotézisem szerint esetleg megtalálható a ház környéke a fővárosban, e fiktív eredmény eléréséhez pedig Parti Nagy Lajos egy további munkája segít.

Játszódik tegmanap – valamikor '86 és '94 között –, a magyar jelen félmúltjában Budapesten, egy átlagosan lepusztult bérház belső udvarán, körfolyosóin és kapualjában. A játszótér U alakban öleli körül a nézőtér első harmadát, negyedét. Szemben és kétoldalt emelet-félemelet magasságban függőfolyosó lakásokkal, közös vécével. A két sarokban lépcsőházi lejárát, mely a kapualjba, azaz a színpadra vezet. Lomok, kukák, postaládák, homályos szerelvények. A színpad szélén három lépcső visz le egy masszív vasajtóhoz, egy trezor és egy légópince-ajtó keveréke, mellette tűzoltóláda homokkal.<sup>2</sup>

Ebből a helyszínt ismertető kezdőszakaszból kiderül, hogy a ház belső udvaros és ganggal (más néven függőfolyosóval) rendelkezik, illetve egy légópincével is. Az *emelet-félemelet* meghatározásból valami bizonytalanra következtethetünk, a *tegmanap* eldönthetlensége után, az emeletek számának, létezésének bizonytalanságának tekinthető. Ez a két nyelvi elem teljesen átlagossá teszi mind az időt, mind pedig a teret. A szereplők különböző szintekre csak a pince/cukrászat, a

2 PARTI NAGY Lajos, *Mauzóleum*, Pécs, Jelenkor, 1996.





földszint és a fönt/emelet között rendeződnek. (Ez jelentheti az egykori vagy mostani társadalmi státuszukat is. Például Cseleszta Béla Ischler Józsefhez képest fönt van, derül ez ki párbeszédjeikből. Ischler Józsefné a Cselesztával egy emelten tartózkodik szinte végig a drámában, dialógusaik utalnak a kettejük között lévő, lehetséges romantikus kapcsolatra, de ahogy sok minden más, ez is csak egy lehetőség marad. Ezeket a szereplők közötti viszonyokat megfigyelni nem a jelen vizsgálatnak célja, mindössze érdekességként, a kutatás lehetséges folytatásaként vetül fel.)

A legfontosabb nyom, ami alapján meghatározható lehet az építés időszaka és területe, a közös vécé.

Az 1940-es évek környékén népszerűvé váló fürdőépítés már a 19. század végén elkezdett teret hódítani (a vízhálózatok kiépítésével) a pesti nagypolgárság lakásaiban, ám a munkás rétegnek szánt minigarzonokkal telített bérházak is rendelkeztek közös használatú, a gangon elhelyezett mosakodóhelyiségekkel. Ebből következtethető, hogy a századfordulós fellendülés következtében, viszonylag korai, egy-két emeletes iparos-kereskedőházakra emlékeztető épületről lehet szó. 1890 körül épült a Kiskörút, a Nagykörút, az Andrásy és a Király utca környéke, a mai Terézváros, illetve Erzsébetváros területe.

Egy ilyen gazdag szövegek közötti összefüggésekkel rendelkező író esetén az volt a Az úrlap teteje

Az úrlap alja

Az úrlap teteje

Az úrlap alja

preszuppozícióm, hogy található némi idevonatkozó intertextus, így más Parti Nagy Lajos szövegek vizsgálata után a következő részletet emelném ki:

'86 tájára telik be ez a tűzfal, mondhatom úgy is: beteljesedik. Még élesen, tisztán egy körfolyosó a Szép utcai cukrászat fölött, de ez már-már hangosfilm, hol egy bőrönd testszag a világ, s ahonnan, mintha kútból, először látom egyben Budapestet, látom kislábosezüstben, majd széthullik, s ki is fehéredik a kép, s mint rátartásfilm csattog a jelen, azóta itt vagyok, de hogy otthon, nos, az egyre bonyolultabb.<sup>3</sup>

Egyből több ismerős és fontos részletet is tartalmaz a fenti idézet (86' tája, *körfolyosó, cukrászat, kislábosezüstben* és... a *Szép utca*), amik a következő módon társíthatóak a *Mauzóleum*hoz. '86 van meghatározva a műben, mint lehetséges kezdő időszak, az első bekezdésben megjelenik a *körfolyosó* és a *cukrászat* is, a *kislábosezüstben* a *Mauzóleum* záró dialógusának egyik izgalmas, tákolmány-szava, a *Szép utca* pedig éppen megfelelő városrészben helyezkedik el.

Mindezek ellenére a Szép utcában napjainkban nem található cukrászda, korábbi feljegyzésekben sincsen említést róla, az viszont látható ebből, hogy mennyire reálisan írja le a helyszínt a dráma.

Mindössze annyi remény maradt, hogy állhatott itt cukrászat, cukrászda, csak nem írta be magát a történelembe, hanem egy jelentéktelen helyszíne volt a belvárosi életnek. Lehetne

3 PARTI NAGY Lajos, Ön-fax, kis pestezés = Uő, *Se dobok, se trombiták – magyar napló, '90-'93*, Pécs, Jelenkor, 1993, 123–145.





tökéletesebb, mint egy belvárosi ház egy elfelejtett cukrászdával, egy elfelejtett, hátrahagyott szereplőkkel teli történet helyszínének?

A drámában továbbá megjelennek még egyéb valóságos és fiktív helyszínek is, melyekhez különböző szereplők különböző módokon kapcsolódnak.

A legközelebb eső reális tér az az utca. Paparuska, Rigó és Kokker kapcsolható még ehhez a helyszínhez. Paparuska a mű kezdetekor kimegy az utcára ábrándozni a Citadelláról. Ezt a szabadságoszorhoz fűződő szerelmét értelmezhetjük a külvilág felé való vágyódásként, reményként. Mintha bent az otthonában, életterében (szűk értelemben véve az életében) nem érthetné már olyan gyönyör, boldogság, mint amit a szabadságoszor bámulása adhat neki, a házon kívül a külvilágban. Rigó János az egyetlen szereplő, aki kimegy a darab ideje alatt a házból, és egyben ő (és Kokker), aki kontrollálja a többieket ebben. Rigó az, aki erőszakkal elválasztja őket a valóságtól, a kinti világtól, a boldogságtól, majd pedig bent jó játékmestert játszva szolidaritásról és állampolgári kötelességekről papol a ház lakóinak, miközben égeti a cukrászüzemében a halott ukrán gengsztert. Rigó János ennek a birodalomnak (bérháznak) és a benne rejülő életnek az elnyomója, diktátora, Kokker Lajos vele szemben egy beprogramozott katona, aki végig vágyik a menekülésre. Többször is figyelmezteti Rigót, hogy még most hagyják el a házat, amíg tehetik, hogy megússzák a balhét, de mégis csak akkor érheti el a külvilágot, amikor azt társa a mű végén megengedi.

Kintről az *utcáról* lépések, káromkodás és beszédfoszlányok szűrődnek be, érzékelhetjük ezáltal, hogy a valóságban játszódik (vagy játszódhatna) a történet, a ház elhelyezkedhet a való világban is.

A következő valóságos helyszínek is megerősítene az előbbi állítás igazáról: Pest, Mohács, Karl-Marx-Stadt, NDK, Velence, Vác és Sződliget, vagyis Európa közepe. Ezek létező vagy valamely történelmi korszakban létezett helyszínek, melyekhez a darab szereplői, a lakók összességében pozitív érzelmeket és tapasztalatokat társítanak. Mohács, Karl-Marx-Stadt az NDK a szórakoztatóiparból itt maradt Cseleszta Bélához kötődik. Mindegyik kedvező megítélésben részesül, ezek jelentik a boldog múltat Cseleszta számára, ellentétes viszonyban állnak jelen helyzetével és tartózkodási helyével.

Szintén ilyen hely Jászfényszaru, Tisza, Marx tér, Szabó Ervin Könyvtár, az Úttörő Áruház, Csepel, Dél-Afrika, Lipót és Kelet, amikhez valamilyen semleges vagy éppen rossz megítélés társult, de olyan is előfordul, hogy elmarad az értékítélet.

Megjelennek a kommunista elnyomás alatt álló Magyarországból megmaradt helyszínek, melyek ma már ebben a formában nem léteznek vagy teljesen megsemmisültek. Ezek felidéznek a szocialista realizmust és egy különösen ismerős mégis kesernyés érzést hagynak maguk után, nagyon erős hatással. A szocialista Magyarországnak a Nyugati világtól való különbözősége, elhatárolódása eleve egy heterotópikus helyzetbe taszítja az országot azzal, hogy saját realitását igyekszik megteremteni.<sup>4</sup> Ez esetben az Úttörő Áruház pedig ennek az országnak a tökéletesen

4 LURCZA Zsuzsanna, *Szubjektum és térhasználat a hatalom által strukturált térben*, Tér és Társadalom, 2015/2, 68–86. Itt: 70.





működő szocialista utópiája. Egy olyan hely, ahol az elképzelések szerint minden olajozottan működik, akár csak a paradicsomban. Az emberek bemennek, bolyonganak az árucikkek között és megvásárolják azt, amit megengedhetnek maguknak vagy azt, amire szükségük van, mind-egy, mert a lényeg az, hogy látszólag van választási lehetőség, kínálat. Foucault óta tudjuk, hogy az ilyen utópikus terek nem kapcsolhatóak létező helyszínekhez, ezek csupán mint eszmények léteznek, amik a vágyakat és ideákat tükrözik.<sup>5</sup>

A Marx tér, ami a mai Nyugati tér, az évtizedek során rengeteg (név)változáson keresztül ment már át, 1992-ben kapta ma is használatos nevét. Korábban volt Berliini tér, illetve Banán tér, ez utóbbi nyilvánvalóan egy kulturális elnevezés, ugyanis itt kezdtek Budapesten először banánt árulni, egy nyugati találkozó helyé vált ez a terület, ahol Berlintől a trópusokig találkoztak különböző kultúrák egy „keletibb” országban. Marx tér-ként való említése viszont mégis egy konkrét történelmi korszakát idézi fel Magyarországnak, emellett egy kollektív traumát idéz fel, továbbá hozzájárul a történet valóságban való realiztikus értelmezéséhez. (Az Úttörő Áruház megjelenése is hasonló funkciókat tölt be, egyértelműen utal az ország politikai, történelmi helyzetére is, és egyben hozzájárul a történet valószínűségéhez is.)

Felbukkan a „*mienkél!*” kifejezés, megidézve a kollektívizmust, ami erősen legyökerezhetett a társadalom identitásának mélyére.

Az égő cukrászdát Csernobilhez hasonlítják a lakók, hozzákapcsolhatóvá téve ezzel a Szovjetunióhoz, amihez egyben egy negatív értékítélet is társul. Ha a ház az ország, a birodalom, az unió, ennek keretében értelmezve a cukrászda az izzó szégyenfolt, Csernobil, minek tragédiáját igyekeznek éppen a vezetők eltusolni. Csernobilre való hivatkozás mindenestre segít elhelyezni a történetet időben. Azt már a mű elején megtudjuk, hogy 1986-tól játszódhat, azonban, ha a szereplőknek tudomása van a Vlagyimir Iljics Lenin atomerőműben történetekről, akkor a darab 1986. április 28-a után játszódhat csak, hiszen ekkor mondta be a Magyar Rádió először a katasztrófa hírért.

Itt-ott elvétve lehet olvasni az *oroszokról*, *szovjetekről*, felbukkan az *uerhá* és a *tanács* is. Ezek az említések hozzájárulnak az eddigi utalásokhoz és megerősítik a történet realiztikusságát, térbeli és időbeli elhelyezkedését, ugyanakkor ismerőssé is, nosztalgikussá is teszi az egészet.

A film, a múlt és a tükör nem reális, fiktív helyek, mindegyikük pozitív megítélésű a történet során. Az első két „más” tér magában hordozza az alakíthatóság lehetőségét. Ez a film esetében a kiszámíthatóság, a múlt esetében az emlékezés. Az emlékezés és a memória, ami olykor becsaphat (minket, a befogadót, a szereplőket), megszépítheti a régmúlt eseményeit, olyan pillanatokhoz hozhat létre tévesen, amik nem vagy pedig nem úgy történtek meg. Pozitív megítélések társulnak a tükörhöz (valami szenzációs, valami újszerű dolog a Cseleszta Béla lakásában rejlő állítható tükör), egyaránt a filmhez is ilyen értékítéletek kapcsolódnak. Szóba kerül Hollywood, pontosabban *halivúd*, ami az adott helyzet kedvezőségére utal a történetben. Tekintve, hogy egy esetleges helyzetről van szó, párhuzamba állítanám ezt Hollywood messzeségével. Az lenne *halivúd*, ha

<sup>5</sup> Uo., 72.





a ház leégése után kiutalnának a szereplőknek egy panelt, ahol akkora szeméttároló van, hogy még az utcára sem kell kimenni, csak le kell liftezni. Ennek az előnyös helyzetnek a megvalósulási lehetősége körülbelül olyan, mint eljutni Hollywoodba, eljutni Nyugatra, egy különböző, mégis kecsgettető világba, ahol látszólag minden jobb, mint itt Budapesten.

Ezek a terek összefüggenek a drámában élőkkal, akikben szintén ott rejlik a múlt talányos szépsége, mindhiába, hiszen a film már leforgott, s ha most a tükörbe pillantanának, bőven nem hajdani önmaguk nézne vissza rájuk.

## Térviszonyok

Az itt, ide, innen, itten (néhány esetet leszámítva) leginkább a házat jelöli, reflektál rá és arra vonatkozó információkat közvetít, hogy milyen itt, mit lehet itt vagy éppen mit nem. Az *itt* 85-ször szerepel, az *ide* 14, az *innen* 3, az *ittén* pedig 4 alkalommal fordul elő a szövegben.

A következő megállapítások találhatóak a szövegben:

- ide levél se jön
- itt sok problémás él
- itt nem bánt senki
- itt nincs nyugalom
- itt nincs bántás
- ide be vannak zárva
- innen ki kell vinni Elemért az orvoshoz
- innen senki nem megy ki
- innen nem lehet ki menni
- itt mindenki pihenni akar
- itt mindenki le van százalékolva
- ide bezárva
- itt nem alszik senki
- itt a roham mindennapos
- innen dobtak ki szekrényt
- innen ezeket életük végéig nem kéne kiengedni
- itten széjjel pattan az ember agya
- innét ki menni
- itt nincsen levegő
- itt voltunk
- itt meg lehet fulladni
- innét már nem megy senki sehova
- itt szag van
- itt volt az ember





Látható, hogy az *itt* névmás és az *itten, innen, ide* határozószavak az épület viszonyaira mutatnak, valamint az is, hogy szinte mindig negatív értékítélet járul hozzájuk. Ezek a térdeiktikus elemek mindig a megszólaló perspektívájából értelmezendők, jár velük egy egyéni, szubjektív tapasztalat is. Legtöbbször arra utalnak, hogy az épület be van zárva, ennek okozataként innen kimenni nem lehet (akárcsak az országot nem lehetett elhagyni a kommunista megszállás alatt, tehát az itt zárt térként, az ország állapotaként is értelmezhető). Gyakorta bezártságot, elhagyatottságot és elszigeteltséget jelez, illetőleg a hatalom irányába való kiszolgáltatottságot (*ide bezárva lenni, ide levél se jön*). Emellett az az említett nyelvelemek ismétlődésükkel folyamatosan, frusztrálóan visszautasítanak ugyanabba a térbe.

Továbbá olvasható a műben egy figyelemre méltó mondat, mégpedig: „Van ekívül számunkra hely?”<sup>6</sup>, ami Vörösmarty Mihály *Szózat* című versének második bekezdésére utal. A kérdést Rigó teszi fel, és arra vonatkozik, hogy hova és miért szeretnék elhagyni a házat a lakók. Hova mennének, ha nem itt maradnának? Miért mennének, hiszen ez az otthonuk, máshol igazából nem létezhetnének. Ez megteremti a dráma alaphelyzetét és feszültséget hoz létre, hiszen van valami, ami adott (helyszín) és a szereplők vágya más, elérhetetlen (vagy mégsem elérhetetlen) ideák felé törekednének. Törekednének, mert komolyan nem tesznek semmit a cselekmény során, így az is feltehető, hogy nem egy külső erő taszítja bele őket ebbe a zártságba, hanem a saját tehetetlenségük, amit annyira magukévá tettek, hogy nem is hisznek abban (nem is próbálkoznak), hogy valóban lehetne ráhatásuk a dologra.

Nem ez az egyetlen versre mutató utalás. A darab első részének első jelenetében megjelenik egy „lebegő rémalak”, akárcsak Kölcsey Ferenc *Husztjában* is. A Kölcsey-vers a múlt szépségeiről való ábrándozás helyett inkább a cselekvésre, a jövő építésére buzdít, a *Mauzóleum* lehet, hogy ugyanezt az attitűdöt akarja közvetíteni. Ennek az értelmében a dráma lehet lezárása a múltnak, kezdete egy új jövőnek, kifele tekintés a sötét szocializmusból s a bár megsínylelt múlt után egy szebb, reményekkel teli folytatás reményére biztat. Érdemes lehet elgondolkodni mégis, hogyan menne a szereplők élete tovább, ha lenne a műnek folytatása. Vajon változhatna még pozitív irányba, vagy már minden elrendeltetett? Tudnának-e változtatni ők maguk, vagy mindenképpen egy felettes erő szükségeltetik?

Az *ott, ottan, onnét, onnan* a darabban mutat 10–20 esetben máshova, a külvilágba, de legtöbbször a cukrászdára vagy Kokker Lajos és Rigó János környezetére, kirekesztve és elutasítva azt a helyszínt (például Ischler mondja Elemérnek mikor Kokkerrel beszélget, hogy „Gyere el onnét, mer kivalagázlak!”). Ezek a deixisek inkább külvilágot vagy más távoli térbeli pozíciót jelölnek, jellemzően ezek a zárt téren (házon) kívül esnek, vagy elhatárolódnak a lakók jelenlegi fizikai helyzetétől, illetőleg utalnak a vágyott s mégis elérhetetlen szabadságra is.

Az *onnan* és az *onnét* az adott térből való elmozgásra vagy az elmozgás lehetetlenségére hívja fel a figyelmet.

A befelé irányuló mozgások általában a lakásba befelé történnek, magukban hordoznak egy alapvető helyzetet, ahonnan figyelhető meg a cselekmény (tehát amikor Lindauer bemenekül a

6 PARTI NAGY, *Mauzóleum*, 84.





lakásba akkor valahonnan történik a befelé mutató mozgás, az ő helyzetéhez képest). A *menni és jönni* igepár az Ischler családhoz kötődik leginkább, ők utasítgatják egymást vagy Elemért ilyen típusú mozgásra. A kifelé irányuló mozgások szinte lehetetlen módon bukkannak fel a szövegben, vagy a halott Vaszilij mászik ki a cukrászdából (ami természetellenes), vagy Feri jön ki a börtönből, ki tudja, mikor. Kifelé csak akarni meg indulni lehet, megvalósítani és megérkezni pedig nem. A kifelé irányuló mozgások nem sikerülhetnek, utalhat ezzel a szöveg arra, hogy zárt térben játszódik. Ezzel a szöveg reflektál a saját cselekményének zárt terére (illetve utalhat ez az ország politikai helyzetére is).

### A bérház mint heterotópia

A Michael Foucault által meghatározott fogalom több helyen is összeér a vizsgált lakóházzal, a vonatkozó műben.

A heterotópia, mint ismert, az utópia ellentéte. Ez utóbbiak irreális, valódi hellyel nem rendelkező terek, ideák, velük szemben a heterotópiák konkrét helyen és módon megvalósult utópiák, melyek minden kultúrában előfordulnak, és (minden) más létező hellyel kapcsolatban vannak. Szemléltető példa erre Foucault szerint a tükör, ami egy olyan helyen mutat minket, ahol igazából nem vagyunk jelen, rámutatva ezzel a hiányunkra arról a helyről, majd pedig onnan, ahol nem vagyunk, visszanéz arra a pozícióra, ahol valójában állunk, érvényesítve ezzel a valóságot, kapcsolódva ezzel a valódi térhez.

Kétféle heterotópia létezik, egyik a válság-heterotópia azon emberek számára, akiknek a társadalmon, kultúrán kívülre kell manifesztálódniuk (például kamaszok vagy várandós nők). Modern világban ilyenek a bentlakásos iskolák, esetleg a katonaság. Ezek többnyire eltűntek mára és felváltották őket a deviancia-heterotópiák, mint a szanatóriumok, börtönök vagy öreg otthonok.

Sokszor valamilyen kezdethez vagy véghez kapcsolódnak és funkciójuk a kultúrán belül, az idő előrehaladtával változhat, eltérhet, itt Foucault a temetőt említi.

A heterotópiáknak jogában áll ütköztetni és felhalmozni a teret (kertek) és az időt (múzeumok, könyvtárak) egy helyen, úgymond megvédeni, örökké tenni vagy éppen a mulandósághoz kapcsolódni (ünnepi heterotópiák, vásárok). Általában nem szabadon megközelíthetőek, engedéllyel kell rendelkezünk, vagy valamilyen rituálét kell elvégezzünk, hogy beléphessünk. Egyes heterotópiák épp a könnyen megközelíthetőségükkel zárják el magukat.

A lakóházak úgy válnak heterotópiává, hogy egyszerre minden lakóhoz kapcsolódnak, s ezáltal tovább kötődnek (a lakókon keresztül) másokhoz és más helyekhez. Közük van a tervezőjükhez, az építési munkálatokat levezénylő és végző emberekhez. Ennélfogva még több személyhez, még több térbe, történelmi korba elérnek.

Egyes lakótelepek (például a Havanna-telep) valamiféle deviancia vagy válság heterotópiává képesek válni azáltal, hogy a rendszerváltás utáni privatizáció során leértékelődnek és elérhetővé válnak az alacsonyabb társadalmi rétegek számára. Másik példa erre, amikor a '70-es években





uralkodó lakáskiutalási rendelet értelmében telepi lakásokba beköltöztetett szegényemberek és különböző etnikai csoportok által eltérő arányban belakott, a normálnál zártabb terekké válnak a bérházak, lakótelepek. Kultúrától, kortól elhelyezkedéstől és stílustól eltérhetnek a megjelenéseik, berendezkedéseik és szabályaik.

Érvényes rájuk a belépési rituálé, avagy jogosultság, hiszen bejutni a kapun keresztül, annak kinyitásával lehet, a jó kulcs zárba történő behelyezésével nyerhetünk bebocsátást.

Egyszerre halmozhatja is az időt (építészeti stílus, emlékek, emléktárgyak, illetve több generáció együttélése, öröklődés), halmozhatja a teret, hiszen egy létesítményen belül több kisebb található, azon belül pedig még több eltérő méretű helység, amik különböző használatra vannak ítélve, esetlegesen különböző szabályok és normák vagy rituálék érvényesülnek bennük.

A *Mauzóleum* kapcsán a „más” terek következő, két tulajdonsága lesz a legfontosabb. Az egyik a zártság–nyitottság, másik a kapcsolat Foucault temető példája és a darabban szereplő ház között.

A dráma elején Rigó János egy kulccsal bezárja az épületet, mire a lakóközösség teljesen felháborodik, jogosan, hiszen ez azt jelenti, hogy nem léphetnek ki az égő, izzó létesítményből, meg különben is az épület 1956 óta nem volt bezárva.

A „bebörtönzés” után a szereplők, a ház és a külvilág között elkezd kialakulni egy viszony.

Mindenekelőtt szeretném meghatározni, hogy mit tekintek külvilágnak a továbbiakban. A magyar nyelv értelmező szótára úgy jellemzi, mint a világnak az a része, ami az egyéneknek és közösségeknek elzárt vagy elszigetelt tartózkodási helyétől eltér, azon kívül esikés „Az ember tudatán kívül és tőle függetlenül létező anyagi tárgyak és jelenségek összessége, kölcsönös összefüggésükben.”<sup>7</sup>

Ennek a két definíciónak az összevonásaként külvilágnak tekintendő inentől a bérház ajtaján kívül eső összes létesítmény, intézmény, szabályrendszer, produktum és személy.

Rendszerint mindegyik szereplőnek van köze a külvilághoz, viszont specifikus és nem múltbéli példákat csak néhány karakter esetén említ a szöveg.

Paparuska Károlynak (az utcáról figyel a Szabadság-szobrot), Klumpetnének (guberálni jár ide-oda), Ischlernének (fut az Úttörő áruház előtt véresen), Elemérnek (kisegítő iskolába jár) és Hamuhónak van (úgy surrant be az épületbe, a hatóságnak dolgozik), illetve Rigónak és Kokkernek, hiszen Rigó kimegy időközben, hogy mindent beszerezzen a bulihoz, a darab végén pedig mindketten elfutnak. Érdekes a két szereplő házbéli pozicionálása, ugyanis ők vannak szinte mindig a legközelebb a kapuhoz (ki is mennek rajta), ez a páros a külvilághoz fizikailag a legközelebb pozicionált szereplők közé tartozik.

A színmű során Hamuhó Ödön és Lindauer Mari van még a legközelebb a külvilághoz. Hamuhó akar először tűzoltót hívni, mikor tudomást szerez a lakóközösség a tűzről, ő a hatóságnak dolgozó szereplő, ő tekinthető a többi lakos számára a külvilág házbéli megjelenésének. Ezután úgy próbál meg kapcsolatot teremteni a külvilággal újra, hogy megvesztegeti Kokkert. A hivatalnok történetbéli pozicionálása során sokszor szorul a háttérbe („Hamuhó a háttérben

7 A magyar nyelv értelmező szótára 4. Ki-Mi, szerk. BÁRCZI Géza, ORSZÁGH László, Bp., Akadémiai, 1961.





süندörög”), mintha ezáltal is a nagyvilágra, külvilágra utalna, ami folyton ott van, nem szűnik meg létezni, csak a szereplők talán nem mindig vesznek róla tudomást, kivéve, ha hibáztatni kell valakit vagy valamit.

Másodjára Lindauer Mari szeretne tűzoltót hívni, ő az a figura, aki a legtöbbet hangoztatja a kijutásra irányuló szándékát („Én ki akarok innen menni. Hallják!”). Ezzel szemben Lindauer szinte csak a lépcsőházban, a gangon vagy a lakásában tartózkodik (kivéve a végén amikor az egész lakóközösség próbál kitörni), tehát fizikai helyzete nem törekszik kifelé. A történet során ő keresi leginkább a kapcsolatot a külvilággal és históriája során felmerül a kérdés: kint jobb?

Klumpetné, Szevics Aranka és Ischler elsőként Hamuhó Ödönt hibáztatja a lángolás miatt. Ez a bezárt épület gangján szenvedő karakterek az általuk elérhetetlen és a történet során (Hamuhó megjelenésén kívül) passzív külvilág átvitt értelemben történő felelősségre vonásaként is értelmezhető.

Szevics Aranka a darab során a gangon és a lakásában helyezkedik el, Ischler viszont a legtöbb időt lent tölti a kapualjban, azonkívül pedig a gangon, a lakásban és a lépcsőházban, Klumpet Ferencné pedig a gangon tölti idejét a darab ideje alatt. A lépcsőház egy közlekedésre használható átmeneti helyszín, tehát amelyik szereplő sokat van itt, feltehetőleg sokszor változtatja a helyét. A gang pedig az egyik központi szerepet tölti be, az udvarral egyetemben.

Klumpetné és Paparuska a történet végén már nem is szándékoznak kimenni (Paparuska a darab elején sem akar távozni, Klumpetné ezzel szemben csak a ház izzása miatt aggódik). Klumpetné ezután kifejti, hogy befeküdne az utcában a gázosok által ásott árokba, hogy betemessék és a gázművek koszorúzhassák, tehát azt szeretné, hogy kint eltemessék, ezáltal feltehető a kérdés, hogy a külvilággal való kapcsolódás egyenlő a halállal? Ez összefügg azzal, hogy Paparuska *kolumbiaiumkám*-nak szólítja Hamuhó urat, a világ és hatóság házbéli képviselőjét.

Paparuska Károly ámulattal és szerelemmel bámulja filozofálgatásai közben a külvilágot, hátrázottan a Citadellán magasodó szobor-asszonyt, érzelmileg közelebb van az utcához, mint a ház többi lakója.

A mű végén kiderül, hogy a kapu végig nyitva volt, kilinccsel ki lehetett nyitni („Inkább hallani, mint látni, hogy simán, kilinccsel kinyitja a kaput.”), ám ezt egyik szereplő sem próbálta meg (tanult tehetetlenség jelensége). A lakóház feltételezett nyitó-záró rendszer léte kizárta (vagy bezárta?) a szereplőket, olyan heterotópiaként értelmezhető itt, mint az amerikai motelszobák, amik nyitottságukkal, létezésükkel zárnak ki.

A történet során bent egyfajta kerti party-t tart Rigó János, hogy lefoglalja, lefizesse a többieket, s azok ne akarjanak ki menni. Ez a jelenet egy krónikus heterotópiává alakítja a házat, egy mulandó, csakis ebben az egy jelenben játszódó pillanat terének, akárcsak egy piac.

A másik fontos összefüggés a temető, szintén egy más tér, kapcsolatot létesít a város, falu, társadalom minden helyével és helyének összességével.

Ez sokszorosan hasonlít az általam korábban megfogalmazott heterotópikus bérházra, hiszen kapcsolatban áll a várossal (építők, tervezők), annak lakosságával (lakók, azok látogatói, rokonai), mindenkinek van valahol hozzátartozója, szerte a városban, szerte a lakótelepeken, akárcsak szerte a temetőkben.





A temetőben a halottak emlékét, jelentőségét különböző módokon jelölik. Ilyen temetkezési formák például a csonttárak, ami a legkevésbé őrzi meg az egyént, egyéni sírok, tombák vagy éppen mauzóleumok.

A mauzóleum önmagában egy heterotópia, egy temetőn (heterotópián) belüli heterotópia, egy más, különös zónában elhelyezkedő, egykor élt entitások emlékét örökké tévő és egy helyre sűrítő, eredetileg hellenista hagyomány szerinti díszes, tekintélyes helye.

A drámában négyszer hangzik el a *mauzóleum* szó, de mindenféle konklúzió nélkül marad, Ischler Józsefnek nem sikerül végigmondania a viccet. Az, hogy ez a bérház lenne maga a mauzóleum, egy kettős heterotópia, nem jelenik meg expliciten a szövegben, de az alapfelállásból, hogy alul a cukrászdában ég az ukrán maffiózó teste, hogy egybeolvad a sok tortalappal, az következik, hogy soha nem jön már onnan ki, örök nyughelyévé, jelzetlen sírjává válik a dráma helyszínét adó lakóépület.

Emellett Paparuska, Lapos Elemér és Klumpetné is említi a *parcella*, *kolumbárium*, *hamvveder* kifejezéseket. Az utóbbi kettővel a bérházat azonosítják. Másrészről a bezártság értelmében a lakók mauzóleuma is lehet, ez esetben viszont az ajtónyitás lenne a felszabadulás, vagyis a fel-támadás.

A szereplők lakásai számunkra heterotópiikusak, előlünk ugyanis végig el vannak zárva a történet során, sosem kerülünk az udvarról beljebb a függőfolyosónál, egy-egy ajtó előtt veszekedésnél, cigarettázásnál.

A történet során a bent és a kint szüntelen elmosódása folyamatosan fennáll. Ha kint vagyunk, akkor a lakáson, udvaron, házban vagy börtönön kívül vagyunk. Ha bent vagyunk, akkor a lakásban, a házban a cukrászdában vagy a börtönben vagyunk bent, a külvilágban nem lehetünk bent.

## Színház és adaptációk

A rendszerváltás utáni színház is, épp ahogy a dráma, átment némi változáson. Bizonytalanságának legfőbb oka anyagi volt. Láthatóvá válik (korábbi fejezetben ki is fejtettem), hogy innentől a magyar dráma helyzete is változik, témájuk elsősorban a magánszféra, társadalmi helyzetekre, közéletre utaló metajelentéseket, belső világuk elvont, absztrakt, dilettáns.

Máté Gábor rendezésében, a Budapesti Katona József Színház előadásában a *Mauzóleum* a kritikák szerint magasra értékelt, jól sikerült darab, erős színészi játékkal, erőteljes díszlettel. Sajnos nem volt lehetőségem megtekinteni az előadást, viszont mindenképpen fontosnak tartom, hogy szó legyen jelen darab színpadi adaptációjáról, így a dolgozatban csak a róla szóló kritikákból, elérhető anyagokból tájékozódva készíték egy ismertetést.

A rendezőnek nem az első alkalma, hogy Parti Nagy-dámát visz színpadra, mondhatni ez egy jól bevált párosítás. Az a nagy kérdés, hogy hogyan lehet hatásosan színre vinni ezt az olvasásra ilyen nagyon erős nyelvi bravúrokkal operáló szöveget úgy, hogy ne váljon közönségessé vagy alparívá a néző számára. Nos, a színházi megvalósítás felerősíti a szöveg erejét, egy bizonyos





rétegét,<sup>8</sup> jelen esetben is kiválóan sikerült ezt elérni. Parti Nagy pontosan megrajzolt karaktereit a színpadi reprezentánsok teljesen hitelesen adnak át. például Páparuska karaktere lenyűgözően alakítja az egyetlen idealista, optimista szereplőt. A többiek színre vitele is idézi bennünk az olvasás közben felsejlő ütöttkopott, elhanyagolt érzést. A villanyszámlás Hamuhó műbőr kabátot és kalapot visel, mint egy igazi fontos hivatalnok, esetlegesen titkos ügynök. A női alakok szakadt otthonkákat viselnek, a domináló színek közé tartozik a lila, a barna és a szürke természetesen. A történet gengszterén aranylánc lóg és műbundát visel. A kert muzsikcenteres kényszermulattságra pedig előkerülnek a neccanyagok, a trapéz nadrág. Ezek mind sikeresen felébresztik bennünk ebben az igénytelenségben rejlő igényesség érzését. Mondhatni, láthatjuk a gyenge próbálkozást, de mind hiábavaló, ezek az életek már eléggé el vannak használva.

Mindemellett az adaptációban jól érzékelhető a bezártság. A hatást segíti a Horgas Péter által tervezett díszlet, ami egy leépült bérház és az arról készült fénykép (ráadásul fekete-fehér kép) fúziója, a színtelen falak, omladozó-málló téglák felidéznek bennünk azt a mélyen rejlő kényelmetlen, mégis ismerős érzést. A szöveg kezdő instrukciója, ami a helyszín berendezését segíti arra utal, hogy a nézőteret enyhén körbeöleli a színpad egyik eleme, a játszótér. Ez egy kicsit bevonja a nézőközönséget a történetbe. Mintha ezzel beismerné nekünk a helyzetnek ezt a kísérteties ismerősségét. ott időzünk mi is a bérház udvarán, s saját bőrünkön tapasztaljuk az izzást, ami feltör a pincéből, sejtelmessé téve ezzel a hangulatot. Megteremtve egy nagyon is elképzelhető és nagyon is hétköznapi földi poklot, ahol a szereplők (Dante *Isteni Színjátékához* hasonlóan) szinteken helyezkednek el, csak ezek a szintek itt a lakóház emeleteinek felelnek meg – a legbűnösebbek éppen a pincében töltik a legtöbb idejüket.

## Összefoglalás

A láthatóvá vált szereplők nevei megfestik a szöveg társadalmi és kulturális közegét, illetve egy-egy szereplő mentális vagy társadalmi helyzetét, legyen az múltbeli vagy aktuális. A nevek rendszerében megjelenik a női szereplők elnyomása, a férjük nevét teljesen felvett női karakterek kevésbé önállóak, elnyomottabbak.

A bérház, ami egyszerre emlékezeti hely, az elszigeteltség tere és fizikai, ideológiai tér a legjobban a heterotópia fogalmával írható le. Egyszerre válik heterotópiává a tulajdonságai miatt, valamint a temető, emlékhely mivolta miatt. Egy időben reflektál a posztoszocialista Magyarország szellemi és fizikai állapotára is.

A dráma tematizálja a bezártságot és az elszigeteltséget egy heterotópikus térben, ami nemcsak egy fizikális, hanem egy mentális és egy társadalmi állapot is a műben, ezt a karakterek nyelvi működése is bemutatja.

Kiderül, hogy miért Rigó János a külvilághoz fizikailag legközelebb álló karakter, ő tekinthető a diktátornak, ámbar rajta kívül más alakok is kapcsolatban állnak a kinti térrel. Ilyen például

8 BAGOSSY László, *Dráma/irodalom*, Jelenkor, 1997/4, 436–440. Itt: 440.





Paparuska Károly, aki ideaként tekint a külvilágra, leginkább a Citadellára, vagy Lindauer Mari, aki nem térben, hanem mentálisan kapcsolódik a kinti világhoz, állandó áriái folyamatosan kitörésre törekszenek. A műben Hamuhó Ödön reprezentálja a házon kívüli valóságot, többi lakó őt hibáztatja. Mindezek ellenére megjelenik a szereplők között a külvilágtól való elidegenedés, ahhoz való kötődés is.

Megjelennek azok a tényezők, amik megmutatják, hogy a drámában a nyelv létrehoz egy keretet, amiben a külvilág és a belső tér egymástól elkülönül s mégis összemosódik egy térként, ahol érvényesülhet egy posztszocialista élettapasztalatot megelevenítő színpadi produktum.

Folytatásaként érdemes lehet a *Mauzóleumot* összevetni más zárt térben játszódó művekkel, illetve megvizsgálni a kortárs magyar drámák térpoétikai törekvéseit.

## Bibliográfia

*A kultúra uralma. Tanulmányok a hatalom, az ideológia és a művészet kapcsolatáról*, szerk. KOVÁCS Dániel, Bp., ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, 2018, 219–235.

BAGOSSY László, *Dráma/irodalom*, Jelenkor, 1997/4, 436–440.

BARABÁS Judit, *A szöveg szándéka*, Alföld (48. évf.), 1997. június.

DÉRCZY Péter, *Mintamondatok a Mauzóleumról*, Élet és Irodalom, 1996. november 1., 14.

DÖMÖTÖR Adrienne, *Mauzóleum*. Katona József Színház, <https://katonajozsefszinhaz.hu>

ERDÉLYI Péter, *Banánsziget, Csaló-köz, Köpködő – Itt a budapesti szlengtérkép*, 444.hu, 2014. február 19. [2016. augusztus 28-i dátummal archiválva].

FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek = Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000

FOUCAULT, Michel, *Más terekről*, ford. ERHARDT Miklós = *A diskurzus rendje*, Bp., Balassi, 1999, 171–181.

KOVÁCS Eszter, *Átiratok saját témákra*, Jelenkor, 1997/4, 433–436.

KÖRNER Zsuzsa, *A budapesti bérház*. PhD értekezés, BME, 2015.

LURCZA Zsuzsanna, *Szubsjektum és térhasználat a hatalom által strukturált térben*, *Tér és Társadalom*, 2015/2, 45–62.

M.G. P., *Mauzóleum és mauzóleumőrök*, *Népszabadság*, 1995. november 6., 15.

MÁRTON László, *A Parti Nagy-élmény*, *Élet és Irodalom*, 1996. november 1., 14. (Kötetben: = MÁRTON László, *Az áhítatos embergép*, Pécs, Jelenkor, 1999, 208–210.)

NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos nyelvhús*, Pozsony, Kalligram, 2006

PARTI NAGY Lajos, *Mauzóleum*, Pécs, Jelenkor, 1996

PARTI NAGY Lajos, *Ön-fax, kis pestezés = Uő, Se dobok, se trombiták – magyar napló, '90–'93*, Pécs, Jelenkor, 1993, 123–145.

SZENCZI Réka Zsófia, *A Terézvárosi 'Kerületi Védett Épületek Vizsgálata' Program Bemutatása*, Budapest, 2020. december.

VALUCH Tibor, *A 'gulyáskommunizmus' valósága*, *Rubicon*, 2001/10–2002/1, 69–76.





Olexa-Boros Petra Réka

# A KISVÁROS, TELEPÜLÉS ÉS A KOCSMA: KLISÉ VAGY LÉTMETAFORA?

Térpoétikai gondolkísérletek Krasznahorkai László,  
Juhász Tibor és Tar Sándor szövegei kapcsán

*„Csak ez a kis baráti köröm van, akik így is elfogadnak. Nem rúgnak belém,  
nem szarnak le...de kihasználnak.”<sup>1</sup>*

A tanulmány mottójaként választott idézet a már kultikus internetes mémmé szilárdult „nőnap a Dobozi utcában” című videó-tudósításból származik, amely bár éppenséggel egy belvárosi kocsmá törzsvendég-közösségébe enged rövid betekintést, mégis a kiemelt naiv bölcsélet fontos kiindulópontot és interpretációs mezőt kínál jelen tanulmány (a felszínen) inkább a kisvárosi vagy falusi kocsmákat tematizáló elemzéséhez. A videóban a vendégek egy-egy személyes megnyilatkozását hallhatjuk a kocsmái közösséghez fűződő szálaikról (és/vagy a nőnaphoz és nőkhöz kapcsolódó attitűdjeikről). E kiragadott momentumban azonnal feltűnik az a feszültség, hogy egyszerre van jelen egy elsődleges közösség lehetősége (amelynek bár számos kérdést felvető minimuma a „nem rúgnak belém” vagy a „nem „szarnak le”) és az ezt egyúttal vissza is vonó zárlat a mondatban: „...de kihasználnak”. Erre az előzetes kitérőre azért volt szükség, mert az idézet analógiájára ezt az ambivalenciát szeretném alkalmazni vizsgálatom több szintjén: mikro szinten a kisvárosi kocsmá terének térpoétikai vizsgálatával, nagyobb távlatokban a közép-kelet-európai léttapasztalat (mint a posztoszocialista államok közös tapasztalatára a dinamikus hatalmi átrendeződésekben, függésekben, de amelynek megélésében mégis akár egymástól eltartó narratívák léteznek egymás mellett<sup>2</sup>) és a rendszerváltás összefüggéseiben.

A kisvárosi, falusi kocsmá irodalmi vizsgálata akár közhely is lehetne. Jelen tanulmány kísérletet tesz a kortárs magyar próza néhány olyan szövegében megjelenő kocsmájának elemzésére,

1 *Nőnap a Dobozi utcában*, Index, 2007. márc. 10., 2:52–3:03, <https://www.youtube.com/watch?v=7uNWbmHMBUg>

2 ANDRÁS Edit, *Határsértő képzelet* című kötetében (megjelent Bp., Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettudományi Intézet, 2023, 17.) idézi John Connelly-t (John CONNELLY, *From Peoples into Nations. A History of Eastern Europe*, Oxford, Princeton University Press, 2020).





amelyek felvetnek több gyümölcsöző térpoétikai perspektívát. Mindezt úgy, hogy közben egyébként a kiválasztott szövegek sem mentesek az alól, hogy talán már *mindent is* elmondtak róluk, amit a kocsma tematika kapcsán el lehet mondani. Kísérletünk abban áll, hogy megnézzük, hogy e szövegek miként teszik lehetővé, hogy a kocsma terét, mint a közép-kelet-európaiság tapasztalatának egy metaforikus képét vizsgáljuk. Mindezt kiegészítve olyan térkonceptiókkal, amelyek kapcsolódhatnak a kiindulópontként felvázolt ambivalenciákhoz (lásd később).

Vizsgálatunk fókuszában Krasznahorkai László *Sátántangója* és a *Báró Wenckheim hazatér*, Tar Sándor *A mi utcánk* és *Szürke galambja*, valamint Juhász Tibor *Salgó Blues* című művei állnak. Bár műfajukat tekintve nem (feltétlen) hozhatóak e szövegek közös nevezőre, lévén, hogy például *A mi utcánk* és a *Salgó Blues* esetében felmerül a szociografikus olvasatok lehetősége, a *Szürke galambnál* a krimi, mégis van néhány olyan aspektusa e szövegeknek, amelyek közös kiindulópontot nyújthatnak.

Az egyik ilyen aspektus a kijelölt vagy implicit történeti idő: a rendszerváltás és/vagy az azt megelőző, vagy éppen azt követő időszak. A *Báró Wenckheim hazatér* esetében ugyan ez nem mondható el ebben a formában, ha időben nem is konkrétan a rendszerváltáshoz áll közel (hanem a 2010-es kormányváltáshoz), analógia: a szöveg kérdésfelvetései szintjén mégis illeszkedik a sorba. A másik közösként elgondolható kiindulópont a tér hangsúlyossága a regényekben: kisváros, falu, telep: perifériaként konceptualizált terek, ahonnan felmerül a kitörés vágya, de megfogalmazódik annak lehetetlensége is. A harmadik közös vonás pedig a szövegekben fellelhető apokaliptikus (vagy azutáni?) alapállapotok és/vagy a karneváli világrend megjelenése. Bár Krasznahorkainál és a *Szürke galambban* explicit módon olvasható az apokaliptikus jelleg és a karneváliság, a *Salgó Blues* és *A mi utcánk* sem teljesen mentes bizonyos apokaliptikus vagy karneválszerű vonásoktól. Az apokaliptikus tér- és tájleírások a Juhász-szöveget és a *Mi utcánkat* is hozzákapcsolják a másik három regényhez. Pusztító szárazságok, vagy éppen a szünni nem akaró özvízyszerű esőzések és sártengerek (mindkét esetben vannak az *ítéletre* vonatkozó allúziók). A *Mi utcánknál* az utca eleve egy fonák, heterotopikus módon működő tér.

Mindezek alapján az alábbi kérdéseket és irányvonalakat vázoljuk fel. Azon a kontextualizáló nyomon elindulva, miszerint a választott szövegek valamiféleképpen a rendszerváltás környékén játszódnak (a *Báró Wenckheim hazatér* kivételével), és megfigyelhetőek bizonyos apokaliptikus vonások, felmerül a kérdés, hogy értelmezhetőek-e a szövegek metaforaként a közép-kelet-európaiság léttapasztalatára? Az apokalipszist jelen tanulmányban olyan értelemben alkalmazzuk, mint ami egy világ végét jelzi, de jelenti az *új eget és az új földet*. Míg bibliai vonatkozásban az *új ég és az új föld*: az *örök élet* egyértelműen mint pozitív új világrend van jelen, addig a magyar kortárs prózában – akár, ha a rendszerváltás-tematikát nézzük, akár más, hatalmi átrendeződésekre utaló aspektusokat a szövegekben – egyáltalán nem egyértelmű, hogy a következő világrend minden megvalósulásában pozitív előjelű-e, vagy beállt-e egyáltalán tényleges változás. Ennek a problémának két síkja van. Az egyik a referenciális, történeti-politikai sík, amelynek legjellemzőbb példája *A mi utcánk* figuráinak helyzete lehetne. A rendszerváltással felszámolt téeszék egyik oldalról megszüntették az előző rendszer működésének egy formáját, ugyanakkor a feltételezett új rendszer reflektálatlanul hagyta az ezzel következményként járó munkanélküliséget. Az előző





rezsimtől való (látszólagos?) elszakadás nem hozta meg, nem *úgy* hozta meg, vagy nem mindenki számára hozta meg az ezzel asszociált jólétet. Ugyanez igaz lehet a rendszerváltás más aspektusaira is; formailag vitathatatlan tény, hogy megtörtént a rendszerváltás, ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy politikai-történeti oldalról a hatalomgyakorlás minden megvalósulásában is így van-e? A másik sík az az ontológiai-közösségi vagy társadalmi sík, amelynek kérdésfelvetése igen csak hasonlít a referenciális-történeti síkhoz: a rendszerváltással asszociált új rend, lehetőségek, alapvető létlehetőségekről elgondolt perspektívák és az ezekhez való egyéni és közösségi viszony hogyan és miben változott? Mizser Attila ekként összegzi a közép-kelet-európai léttapasztalat és a rendszerváltás közti összefüggést (irodalmi kontextusban):

„A rendszerváltás társadalmi jelenség is, valamiféle törésnek, traumaeseménynek tekinthető. Olyan komplex jelenséghalmazról van szó, amely az ideológiai és generációs vonatkozásaival alapvetően módosította az interszjektív és a kollektív dinamizmusokat, és épp ezáltal tette megvalósíthatatlanná az új rendbe való zökkenőmentes belesimulást. Gondolhatunk itt például a szabadsághoz, a közösségi értékekhez a hatalomfogalmakhoz, a modernizáció kérdéseire való viszonyulásra. <sup>3</sup> [...] A rendszerváltás fogalma nem választható el a közép-európai kontextustól. Sőt, a közép-európaiság ambivalens, bizonyos szempontból széttartó fogalmát sajátos tartalommal tölti fel a rendszerváltás közép-európai tapasztalatként való értelmezése. Ebben az esetben a kvázi nemzeti rendszerváltás-történetek a hasonlóságaik miatt Európán belüli kontextusban, a Kelet és Nyugat vonatkozásában gondolhatók el, abban az értelemben, 1995-ös írásában Közép-Európa helyzetét [...] Közép-Európa manapság nosztalgiából is táplálkozik, abból az utópisztikus elgondolásból, hogy Nyugat- és Kelet-Európa között ismét létrehozható egy olyan »sáv«, amely mindkét barbarizmustól (a technokratikus-bürokratikus és a diktatórikus-teokratikus világtól) függetlenül a »harmadik« úton járhatja a maga külön útját.”<sup>4</sup>

Ebbe a kontextusba helyezve szeretnénk kitágítani a perspektívát és felvetni a kérdést, hogy a rendszerváltás körüli poszt-socialista térség eleve marginalizált és/vagy eleve apokaliptikus-e, s ennek mennyire összegző képe a kisváros/falu és még inkább a kocsmá. Emellett ehhez a széttartó tapasztalathoz szeretném beemelni a bahtyini karnevált, amelyet úgy veszünk, hogy különböző módokon és mértékben, de alkalmazhatóan a vizsgálni kívánt szövegekre. Bahtyin két egyetemes aspektusát emeli ki a karneválnak. Az egyik a társadalmi viszonyok átrendeződésére vonatkozik: A karnevál saját idővel és saját tapasztalatszerkezettel bír: a karneválon nincsenek nézők és játékosok, a karnevált élők, átrendeződnek a fennálló társadalmi viszonyok.<sup>5</sup> A másik az

3 Kiemelés tőlem, OBPR.

4 MIZSER Attila, *Próza-váltás. A rendszerváltás reprezentációja és a közép-európai gondolat a magyar irodalomban = Közép-Kelet-Európa mint kulturális konstrukció*, szerk. FÖLDES Györgyi, LADÁNYI István, SZÁVAI Dorottya, KOVÁCS Gábor, Bp., Gondolat, 2022, 119–120.

5 Mihail BAHTYIN, *A népi nevetéskultúra és a groteszk = Uő, A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, Bp., TIT-Gondolat, 1976, 306.





időviszonyhoz kapcsolódik: a karnevál felfüggeszt, megkérdőjelez mindent, ami végleges, befejezett, és a változás lehetőségét veti fel (ezt Bahtyin a hivatalos ünnepek által jelzett stabilitással állítja szembe).<sup>6</sup> Egyben a karnevált az idő kizökkenése és a társadalmi viszonyok átalakulása révén az újjászületés és megújulás állapotaként konceptualizálja<sup>7</sup>: „A változás és a megújulás pátosza, az uralkodó jogok és hatalmasságok viszonylagosságának vidám felismerése.”<sup>8</sup>

Politikai-történelmi olvasatban mindez metaforikusan könnyen rávetíthető a választott szövegekre, mégis, a tanulmány amellett próbál érvelni, hogy e regények egyszerre problematizálják is a karneváli mivoltukkal együtt a karneváli világrend megvalósulásának lehetőségét, hiszen – és itt bekapcsolható már a mottó is – látni fogjuk, hogy egyrészt milyen nem magától értetődő a közösségek közösségként való működése a karneválban felborult társadalmi viszonyok közepette meglévő közös sorstapasztalatból, illetve a változás lehetősége, vagy megléte – ha implicit módon is, de – megkérdőjeleződik.

Egy utolsó, szövegeket érintő közös vonásnál szükséges mindenekelőtt még elidőzni. Az elemzendő regények kapcsán érzékelhető az otthontalanság-tapasztalat gyakori előfordulása, amelyhez képest feltételezhető, pozicionálható a kocsma tere a regényekben. Jellemző a valós emberi kommunikáció, a kapcsolatok hiánya, mindeközben otthonaikról és a cselekmény teréről térképszerűen pontos leírásokat kapunk. A megalkotott világ ismerős, mégsem otthonos, és éppen ezért idegen is. Deczki Sarolta is kiemeli a Tar-szövegek ezen aspektusát monográfiájában:

A saját otthonában magányra van ítélve, az utazás pedig nem a kiszakadást jelenti az otthoni közegből, hanem azt, hogy ez lehetetlen. Ennek a lehetetlenségnek a szimbólumai az otthonok falán látható pálmafás-tengeres poszterek: az elérhetetlen paradicsomot jelentik a tér- és időbeli állandóságra.<sup>9</sup>

Augé szerint az ember alapvető otthonosság-érzete attól függ, hogy képes-e *„nehézségek nélkül megértetni magát és „beszélgetőpartnereinek gondolatmenetébe belehelyezkedni anélkül, hogy hosszas magyarázatokra lenne szükség.”*<sup>10</sup>

Egy pillanatra ezen a pontos ki is térhetünk konkrét példákra a szövegekből. Most elsősorban a Tar-szövegekre támaszkodunk részletesebben.

Hesz Jancsi mindig siet, és marad. Na, még ezt a partit megnyerem, és aztán tűzők, mert már biztosan várnak. Siet a boltban is, ahol a zsebébe dug egy kétdecist, siet Sarkadinénál, ahol külön pohara van, mert nem iszik akárki után, tüdőbajos van az utcában, nem mondja, hogy ki, mindegy,

6 Uo., 308–309.

7 Uo., 306.

8 Uo.

9 DECZKI Sarolta, *Tar Sándor*, Bp., Osiris, 2022, 206.

10 Marc AUGÉ, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston (1981), Bp., Múcsarnok, 2012, 63.





desose lehet tudni. Pintérnél is siet, csak megissza azt a féldecit, pedig rossz, mint a csukamáj-olaj, na, még egyet, hátha az jobb lesz, de akkor már le is ül egy cseppet, mert meleg van. Azért még visszamegy Sarkadinéhez, Piroska nénivel jól lehet beszélgetni, el lehet mondani mindent, ami az embert nyomja. De csak ha nincs ott senki. Ha vannak, megáll az ajtóban, issza a bort, és vár, hátha elmennek, és akkor esetleg kér kölcsön kétszáz forintot. Vagy ezret. Hesz Jancsi nem iszik hitelbe, őt ne írja fel senki semmiféle füzetbe, inkább betör valahová. Mikor az ajtóban áll, és nem szól senkihez, csak issza a borát, és dohányzik, Piroska néni már sejti, hogy baj van. És ha a többiek nem akarnak elmenni, akkor elmegy ő, aztán majd visszajön, és mondja. Nem akartam itt, mindenki előtt, mentegetőzik, és olyan piros az arca, mint a láng. Egyszer azt mondta Piroska néninek, hogy jobban szereti, mint az anyját.<sup>11</sup>

A *Mi utcánk* négy kocsmájának az a sajátos tulajdonsága, hogy mindegyik ellát valamilyen kiemelt funkciót azon túl is, hogy az elbocsátott munkanélküli szereplők idejét különböző megállóként strukturálják. Így például a Misi presszó közösségi térként működik, Sarkadiné kocsmája és a Pintéré – bár kétségtelenül vannak közösségi jelenetek is ezekben a terekben – inkább egy intim, privát tér vonásait hordozza magán úgy, hogy a figurák otthonának, intimitásának pótlékként realizálódik, sőt – mint az a fenti részleten is látszik – a kocsmárosként dolgozó Piroska néni pedig egyenesen anyafigura.

Én szeretem a feleségemet, mondta egyszer a Misi presszóban a többieknek, higgyétek el. Most, hogy beteg, még jobban. Olyan, mint egy gyermek. Viszek neki bort, hadd igyon, aztán danolunk. Éjszaka, ha felébredek, kimegyek az udvarra, és beszélgetek. Hangosan. Csak nem tudom rendesen elmondani a bánatom. A pap se kíváncsi rá, senki. Pedig még a Duna is kiöntene, ha beleereszteném. Akkor aztán kiabálok, legalább hallja mindenki<sup>12</sup>

A szövegrészletben artikulálódik talán legélesebben az a gondolat, hogy van belső igény a figuráknak kapcsolódni és kimondani léthelyzetükkel kapcsolatos percepcióikat a világról, de ténylegesen megtenni mégsem sikerül. Itt nem annyira a sokat emlegetett nyelvnélküliségre szeretnék koncentrálni, hanem inkább annak problémájára, hogy ha nem kimondható, vagy nem mindenki számára mondható ki érthetően bármi, a saját léttel kapcsolatos (csak az beszélhető el meta-reflexió szintjén, hogy valamit szeretnék mondani) – megteremtődhet-e valós otthonosság-érzet? Mind Piroska néni, mind számos más szereplő részéről megjelenik a szolidaritás vagy a megértés (mint a másik világának megértése) szándéka, de annak töredékessége is. Így olyan formán is árnyalható a kocsmá otthon-pótlékként való értelmezése, hogy augé-i értelemben (minthogy otthon lenni azt jelenti, hogy akadályok nélkül érteni és megértetni), éppen a töredékesség miatt csupán pótlékként, vagy szimulákrumként gondolható el. Ez pedig újra visszavisz a közösség problémájához.

11 TAR Sándor, *A mi utcánk*, Bp., Magvető, 1995, 12.

12 *Uo.*, 45–46.





Csendben mentek hazáig, aztán leszálltak a buszról, beléptek a Misi presszóba, és eldöntöttek mindent. Lacinak haza kell költözni a faluba, nem ér ez így semmit. Itt a helyed, mondták a többiek is. Dorogi pálinkával kínálta, Béres többször is kezet akart vele fogni, de nem sikerült, Sudák pedig azt mondta, itt a helyed köztünk, Sanyikám! Vereslaci zavartan nyelte a sört, pálinkát, hamar berúgott, gyenge volt még, később kezet csókolt Esztikének a pultnál, aztán Árva Jolán is megérkezett, a feleségem önnagysága, mutatta be Sudák, őszintén megmondom, Esztike, nincs igazam? Aztán Misi is előkerült, a tulaj, veregette a hátát Vereslacinak, majd megmutatta neki az egész házat, pince, raktár, garázs, presszó, felette lakás, kert, minden. Az erkélyen a Veres fiú megszédült egy kicsit, de ahogy kiadta a sör, Litium, Noveril és az Andaxin keverékét, meghiggadt, és elhatározta, hogy ilyen házat fog építeni. És ide. Barátok közé. Ezzel a két kezemmel, mondta Árva Jolánnak éjszaka, az ágyban, mert sokáig mulattak, utána meg összekeveredett minden. Sudák eljárt valamilyen népi táncot Hesz Jancsival, aztán Hesz Jancsi nélkül, majd tévedésből Misi pincéjében hált egy régi heverőn. Biztos rám zárták az ajtót, állapította meg, mikor éjszaka feljedd, nem tudok kimenni, mondta ki hangosan, és maga alá vizelt. Reggel már jobban lett, rengeteg láda sört látott a félhomályban, és nem győzött inni a csodálkozástól.<sup>13</sup>

Már nem tudja senki, meddig feküdt a sínen Mancika a szép ruhájában. Terka biztosan szólt valakinek, vagy Piroska néni, aztán valahogy eljutott a hír a Misi presszóba, ahol mindenki ráér, és mindenkit meghallgatnak. Véletlenül Dorogi is ott volt, épp a lovát itatta sörrel, üvegből. Meghallgatta a nagy újságot, majd kért még egy felest, aztán azt mondta Hesz Jancsinak, hogy menjenek vele, mert ha egyedül megy, nem áll jól magáért. Esteledett, ilyenkor etetik a jószágot, akinek van, mégis mindenki a járdán volt, vagy a kerítésen át lesett kifelé, mikor Dorogi elnyargalt előttük a vasút irányába. Egy kis csomó zöld széna volt hátul, arra dobták rá az asszonyt, annyira részeg volt. Aztán lassan besötétedett, és mindenki ment a dolgára<sup>14</sup>

A közönynek és a közösségnek paradox és széttartó együttes jelenléte olvasható a fenti szövegrészleten. Mancika feltételezett öngyilkossági kísérlete nem tűnik (mindenki számára) meghökkenítő hírnek, hiszen a nap végén mindenki ment dolgára, mintha semmi nem történt volna. Legalábbis semmi érdekes. Mintha a halál felé tett lépés, vagy a kényszerű hazatérés a városból Vereslacinál már előre látható vagy megszokott volna. Mancika esetében az az érdekes, hogy még a halál is *elmarad*. Az állandósult szökési vagy öngyilkossági kísérletek, elvándorlások és visszatérések keresztülszövik a szöveget (melyeknek a kísérleti állapotban megrekedt voltuk jelzi ezeknek lehetetlenségét), amelyeknek kudarcában biztos pontot nyújtanak a kocsma, kiemelten a Misi presszó, „ahol mindenki ráér és mindenkit meghallgatnak.”

A *Szürke galamb*nál ugyanúgy megfigyelhető, hogy az egyes szereplők otthonai nem funkcionálnak otthonokként, vagy legalábbis ennek atmoszférája nem teremődik meg sem társas

<sup>13</sup> *Uo.*, 32.

<sup>14</sup> *Uo.*, 36.





értelemben, sem pedig ontológiailag. Ezért (is) emelkedik ki a regényben az a városszéli kocsmá, ahol Malvin és a Négernek elnevezett fiú lelnek végül menedéket: egyedül itt sejlik fel egy nyugópontra az érzülete az apokalipszis közepette.

Hol van most, kérdezte Molnár, és hol a fiú? Kocsmában, felelte az őrmester, lédig szeszekkel körülakva. A fiatalembert egyébként Négernek szólítják, és eddig hat zsemlét falt be a maga számlájára, májkrémmel, most pedig alszik. És maga? Csak egy féldecit. [...] mit fog most csinálni? Semmit, válaszolta Malvin, lehet, hogy iszom még egy felest.<sup>15</sup>

Az egész regényben itt teljesülnek egyedül a fiú számára azok a létminimumok, amelyek a saját otthoni közegében sosem, kezdve az olyan fiziológiai szükségletektől, mint az evés vagy az alvás, addig a biztonságérzetig, hogy valaki mellett elaludjon. Értelmezhető a részlet úgy is, hogy Malvin ebben a térben válik anyává – legalábbis a fiú számára. Az anya-fiú kapcsolat meglétének illúziója aláhúzza a tér otthon-, és biztonságérzetét. Egyébként utalás szintjén többször visszatér, hogy Néger amúgy is az édesanyját, ezáltal valamiféle biztos pontot asszociál a kocsmával.

Talán kedvező volt a csillagok állása, mert pár hónappal később kinyitott a Kék Acél, a pult mögött a nagydarab, komor, néma Ágyással, aki olyan üresen bámult az emberekre, hogy senki sem akarta szóra bírni. A régi háza még most is megvan, éjszakánként drogósok lakják, a bútorok szétverve, a legnagyobb szoba közepén szénfekete kör, a plafonon égésnyomok. Óvszerek, csikkek. üveg-szilánkok szanaszét heverő ruhadarabok, köztük Ágyas családjának holmija is. A porcelándíszek szilánkjai és a lemállott vakolat alatt egyszer találtam egy fényképet Középen szőke, enyhén szep-lős kislány bal oldalon formás vállú, telt mosolyú nő, jobboldalt pedig egy nevető, borotvált férfi zakóban, nyakkendőben. Arra gondoltam, elteszem a tárcámba hátha jó lesz valamire, de végül visszadobtam a többi szemét közé.<sup>16</sup>

A *Salgó Blues Ágyas Jani otthonai* című novellája tematizálja talán legexplicitebben a figurák otthonainak diszfunkcionális jellegét, a novella címszereplője története révén. Feltűnő ellentét a teljesen romlásra és rongálásra ítélt, szemétdombba süllyedt és régi családi emlékeket őrző lakás, amely kontrasztjában egy újrakezdés és egy új otthon illúziója a Kék Acél. Ez azért is bír jelentőséggel, mert saját otthonában a személyes tragédiájára végül egy szemét közé visszadobott fénykép utal egyedül, mintha ezzel bizonyos értelemben egy korábbi élet történetét és személyazonosságát hagyta volna ott hátra, amely helyett a Kék Acél már semleges tér lehet, egy tér, amely már nem az ő létének történetét hordozza.

Ezen a ponton elágazáshoz ér az elemzés. A kocsmá létmetaforaként történő vizsgálata a továbbiakban olyan (talán továbbra sem új vagy meglepő) térpoétikai lehetőségekkel egészül ki, mint hogy a közös léttapasztalatban az elemzett szövegek kocsmáit augé-i értelemben vett

15 TAR Sándor, *Szürke Galamb*, Bp., Magvető, 1996, 247.

16 JUHÁSZ Tibor, *Salgó Blues*, Scolar, Bp, 2018, 17 – 18.





helyként vagy nem-helyként konceptualizáljuk, foucault-i heterotópia-e, esetleg egy karneváli tér, vagy ellenpont az apokalipszis idején? E különböző, ám egymástól nem független térkonceptiók különböző hangsúlyokkal, különbözőféleképpen vannak jelen a szövegekben.

Augé egy másik, elemzésünkre nézve fontos megállapítása vezet innen tovább: csak a helyek rendelkeznek társadalmi viszonyokkal, identitással, és emlékezettel, történetiséggel: ez ad nekik egzotikumot és nosztalgiát a szürmodernitás identitás és társadalmi kapcsolatoktól mentes tereihez képest.<sup>17</sup> A szürmodernitás terét viszont úgy alkotják a nem-helyek, hogy közben mégis rámutatnak a helyekre. Augé (többek közt) példának az autópálya példáját említi, amely:

...elkerüli mindazokat a nevezetes helyeket, melyek mellett elvezet bennünket; ugyanakkor kommentálja azokat, s ehhez az információhoz a benzinkutak [egyre inkább] regionális kultúrházak benyomását keltik azáltal, hogy helyi termékeket és térképeket is árulnak<sup>18</sup> [...] A szürmodernitás nem-helyeiben mindig van egy külön hely (a vitrinben, a plakáton, a gépből jobbra kinézve, az autópálya mellett balra) az „érdekességeknek” – az elefántcsontparti ananásznak, Velencének, a dózsepalotának, Tanger vagy Alézia városának. De ezek nem rendeződnek semmiféle rendszerbe, s az út bejárásának idejére csak különböző egyediségek egyidejű létezését teszik lehetővé, amelyek hasonlóak ugyan, de közömbösek egymás iránt.”<sup>19</sup>

Elsőként a *Sátántangó* kocsmáit nézzük meg tüzetesebben az imént felvázolt kérdések mentén. Jelen cikkben másfelől közelítjük meg a *Sátántangó* városi és telepi kocsmáját. Az idézett jelenet a *FELTÁMADTUNK* című fejezetből származó városi kocsmajelenet, amely mindenképpen más elemzési szempontokat igényel és más témát vet fel, mint a szöveg telepi kocsmája.

Megállnak egy kocsmá előtt, Petrina a zsebébe nyúl, megszámolja a pénzüket, majd benyitnak az üvegezett ajtón. Odabent alig lézeng néhány ember, a vécés néni ölében déli harangszót sugároz a zsebrádió; a ragacsos törlőrongytól még vízfoltos asztalok, leendő tanúiként apró kis feltámasztásoknak, most többnyire gazda nélkül biccennek erre-arra; az a négy-öt rákönyöklő, beesett arcú férfi távol egymástól kiábrándultan, vagy a felszolgálólányt lesve, a pohárba bámulva, vagy levelet fogalmazva, megfontoltan hörpölgeti a kávé, a pálinkát, a bort. Keserű, áporodott bűz vegyül a gomolygó cigarettafüsttel, savanykás leheletek szállnak a kormos plafonig, a bejárat mellett, egy szétvert olajkályha mögé húzódva bőrig ázott, loncsos kutya remeg, s riadtan les kifelé. „Mozduljanak már meg, a fene a lusta fajtájukat!” – rikácsol egy takarítóasszony, ahogy egy partvisra csavart ronggyal elhalad egy-egy asztal mellett. A pult mögött egy tűzvörös hajú, gyermekarcú kimérő lány támasztja a megromlott desszertekkel s néhány drága pezsgővel zsúfolt polcot; a körmét festi. [...] Az utcára nyíló ablak mellett egy kövér, zsíros bőrű ember ül, fején kalauzsapka; döbbsenten figyel Irimiást, majd gyorsan felhajtja féldecijét, s az üres poharat ügyetlenül lecsapja az asztalra.

17 AUGÉ, i. m., 62.

18 *Uo.*, 57.

19 *Uo.*, 63.





„Bocsánat, kérem...” – hebegi, amikor látja, hogy mindenki őt nézi. S ekkor, nem tudni, melyik irányból egészen halk, lágy zümmögést vagy bűgást hallani. Mindenki visszafojtott lélegzettel figyel a másikat, mert az első pillanatban úgy tűnik: valaki dúdol. Lopva sandítanak egymásra, a zümmögés egy csöppet felerősödik.<sup>20</sup>

E szövegrészlet alapos kocsmai térleírásából metonimikus módon jelennek meg azok a létállapotok, amelyek a szöveg egészében jellemzőek. A romlott süteményekkel és túlárzott pezsgőkkel megrakott polc az idő múlását (vagy elmúlását?), a dolgok funkcióvesztését, de egyben állandóságot is jelzik: annak ellenére foglalják a helyet, hogy nincs rájuk szükség, de senki nem foglalkozik a lejáratukkal, sem a kereslettel, nincs forgalom sem, ami indokolná a megtartásukat. Romlottak, feleslegesek és ott maradnak. A néhány lézengő, áporodott szagú ember (mintha nekik is lejárt volna a szavatosságuk) viszont már délben, csendben, közömbösen ott ül a kávéja, pálinkája, bora mellett. Ezt a mozdulatlan képet is csak Irimiásék érkezése zökkenti ki. A leírás egy múzeumi tárlatként – Augét beemelve – a vitrinben szemlélteti azokat a tárgyakat, amelyek utalnak egy hely hely-voltára (hely = történettel, identitással rendelkeznek), de amely maga nem működik valós helyként. Az ott hagyott tárgyak azt is jelezhetik, hogy valaha ez egy működő, forgalmas presszó volt (azt a néma közmegegyezést félretéve, hogy a presszók valójában túlnyomó esetben kocsmát jelölnek), vagy azt, hogy ez a hely az is lehetne. A vegetáló kocsmá tere úgy olvasható, mint amit életben tartanak, de ahol jelen van a lassú, de biztos romlás (szétvert kályha, kormos plafon, szétáradó bűz, ragacsos törőrongy) úgy, hogy azért vannak utalások egy egykori állapotra, vagy arra, amilyen lehetne, ha volna rá szükség.

„Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen!” – s gyakorlottan felütötte az Apokalipszisznál. Halics az első mondattal nehezen birkózott meg, de aztán hamarosan abba is hagyhatta, elég volt, ha úgy tesz, mintha olvasna, mert Halicsné szigorú figyelme mérséklődött egy kissé. [...] ...Lassan visszanyerte tájékozódóképességét, az Irimiásék keltette ijedelme elpárolgott, ismét érzékelte a pult–Halics távolságot, toroka szárazságát, a kocsmá zárt terét. Már is jóleső érzés töltötte el, hogy itt ücsöröghet „az emberek között”, azzal a biztos tudattal, hogy így kevésbé érheti veszedelem. „A borom meglesz ma estére. A többi meg mit érdekel engem!” Amikor pedig meglátta Schmidtnét az ajtóban, még egy „kis huncut remény” is végigbizsergette lágy gerincét: „Mit lehessen tudni? Még megeshet, hogy lesz pénzem rá is!”<sup>21</sup>

„...vigye innen azt a koszos mancsát!” Kráner azonban eleresztette a füle mellett, egész testével rádőlt az asszonyra, aztán – mintha véletlen volna csupán – jobb kezét becsúsztatta Schmidtné nyitott blúzába. „Ó! Micsoda meleg van itt...” – vigyorgott, de az asszony egy dühös mozdulattal kiszabadította magát, szembefordult vele, és teljes erőből pofon vágta. „Te! – kiáltott Schmidtre, amikor látta, hogy Kráner továbbra is vigyorog. – Te csak itt ülsz?! És tűröd ezt?!”

20 KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Bp., Magvető, 1985.

21 *Uo.*, 101.





Hogy fogdossanak!?” Schmidt nagy erőlködéssel felemelte a fejét az asztról, de mint aki ezzel ereje végére ért, azonnal vissza is hanyatlott rá. „Mit vagy úgy oda? – motyogta, s szaporán csuklani kezdett. – Csak hadd... fogdossa... sanak! Legalább másnak jusson vala-ami... mi...” Ekkorra azonban már a kocsmáros is ott termett, s mint egy kakas, nekiment Kránernek. „Mit képzelsz magad?! Mi ez itt?! Kupleráj?!” De Kráner csak állt ott, mint egy birka, meg se tántorodott, kancsin meredt rá, aztán hirtelen felderült a képe. „Kupleráj! Ez az, kiskomám! Ez az! – Átölelte a kocsmáros, és vonszolni kezdte az ajtóhoz.

Amíg a városi kocsmá vizsgálatához inkább a hely és nem-hely koncepció volt elemezhető szempont, addig a telepi kocsmá inkább vizsgálható bahtyini karneválként, vagy a foucault-i heterotópia koncepció mentén. Az apokaliszisz öröme (Irimiás visszatérése, a telep feltételezett helyreállítása) és jövőbeni perspektívák (a várva várt új világrend) felszabadítja a telep lakóit társas konvencióik, azok mindenféle látszatának megtartása alól a kocsmajelenetben. Nemcsak abban közösségi jelenet ez, hogy a közös táncban csúcsosodik ki a várakozás, hanem amiatt is, mert egyéni érdekeiktől, maguk által elgondolt pozíciójuktól, a telepen betöltött szerepüktől függetlenül részt vesznek ebben a Messiást váró rituáléban. Itt párhuzamba vonható a szöveg a *Szürke galambbal*, ahol a kevésbé „örömteli” apokaliszisz közepette a város lakói felszabadítják magukat személyes *pokluk*: a másik ember börtöne alól. Mindeközben pedig ez az egyetlen aspektus, ahonnan a közösség lehetősége felmerül: éppen ebben a fejezetben nyerünk némi bepillantást a szereplők tudatába az egymáshoz fűződő viszonyaikról, jobban mondva arról, hogy mennyire közömbösek is egymás iránt.

A telepi kocsmá heterotopikus működés módja olyan értelemben olvasható a szövegen, hogy amennyiben rituális révületként gondoljuk el ezt a részletet, akkor profán módon szakrális jelenetként is értelmezhető. Foucault ellenszerkezeti-helyeit vagy a rituálé felől lehet megközelíteni, vagy a (társadalmi normák és funkcionalitáshoz képest viszonyított) deviancia felől.<sup>22</sup> Esetünkben mindkettő működik, ám jelen tanulmány keretein belül csak előbbire koncentrálnunk. A kocsmá abban az értelemben is szakralizálódik a szövegben, hogy ravatalozóvá válik az Estike emlékére itt tartott szertartás révén. A feltámadt Messiást várják, és éppen úgy vétették el, hogy várták: más volt az a megváltó áldozat, amely látszólag kiindulópontja volt az új föld és új lehetőségek felé tartó *exodusnak*. A kocsmá ilyes módon történő szakralizálódása egyébként aláhúzza azt a fonák, karneváli működés módot, amit a szöveg apokaliptikus allúziói is erősen támogatnak.

A *Báró Wenckheim hazatér* esetében számos kocsmajelentből lehetne válogatni, és nemcsak azért, mert a műben 78 működő kocsmát számlálnak a városban, hanem azért is, mert bár rövidebb helyzetképek ezek, elég sűrűn fordulnak elő a szövegben a Maffia banda törzshelyétől kezdve a kocsmaként működő kifőzdén, a presszón át az eldugottabb ivókig. Mindez annak kontextusában is kapcsolódik az elemzéshez, hogy a karneváli események közepette folyamatosan visszatérő megjelenített terei az elbeszélésnek.

22 Uo.





...Malom mellett a Csókos úton az első, amit megpillantott, pont egy olyan kocsmaféle volt, amilyennek a parasztét képzelte: a cégért leette az idő, így a helynek egyáltalán nem volt semmiféle neve, a bejáratán a vasredőnyt csak félig-meddig lehetett felhúzni, így valószínűleg már soha nem próbálkoztak meg a leeresztésével, végül még a nevezetes reklám mocskos körvonalai is kivehetők voltak, a reklámé, mely az egyik oldalon az unikumosüveget ábrázolta egykor a híresen boldog vízbefűlttel, a másikon meg a hajdan sokakat megindító három szót egymás alatt, az ITAL ÜDÍTŐ KÁVÉ-t, azaz nem mutatta semmi, hogy odabent kocsmá működik, hisz akiknek működött, azok amúgy is tudták, mi ez itt, másra meg nem számítottak odabent, ahogy órá sem, ezért hát amikor felment a hely üvegezett ajtajához, és benézett, és látta, hogy nem tévedett, egy kocsmát talált, és talán tényleg a 47-es név alatt, a kiszolgáló személyzet, egy pattanásos kamaszlány rögtön felkelt a székről, amelyen egy Sztármagazint lapozgatott, de régi volt, úgyhogy nagyon unta, és csak pörgette és pörgette a lapokat, míg csak meg nem látta őt, azazhogy egy vadonatúj vendég jön be az ajtón ilyen korai órán, azonnal felpattant, s az arca egyszerre mutatta, hogy örül neki, mert végre leteheti a Sztármagazint, és történik valami, meg az ijedelmet, hogy ez a vendég talán nem is az, csak valami hivatalos, ami egy efféle helyen semmiképp nem kívánatos, de ő nem is hagyott rá időt, hogy a lány megszólaljon, rögtön belevágott, hogy kell neki egy ember, aki képes néhány órát ásni a kertben, de most kell neki, nem később, nem holnap, és így tovább, hát ilyen itt nincs, mutatott a szinte teljesen üres kocsmára a lány, és jéghideg tekintetet vetett a jövevényre, hisz az már nyilvánvaló volt, hogy ez sajnos nem inni jött...<sup>23</sup>

A 47-es kocsmá leírása meglehetősen hasonlít a *Sátántangó* városi kocsmájára. A helynek nincs neve, csak halvány utalások találhatóak arra vonatkozóan, hogy ez egy kocsmá: nem jól látható, lekopott cégér, *Unicum* reklám, ITAL, ÜDÍTŐ KÁVÉ felirat, a félig úgy hagyott redőny. Az unottan olvasgató, valamiféle történésre váró fiatal pultoslány is visszatérő elem a szövegben (érdekes, hogy éppen az eldugott kocsmák működnek tendenciózusan munkahelyként a Krasznahorkai-szövegekben, ez a *Sátántangó* kapcsán is megjelenik, mivel a telepiek közül tulajdonképpen csak a kocsmárosnak van *qoute on qoute* munkája.). Az ITAL, ÜDÍTŐ, KÁVÉ felirat kapcsán egyébként a szöveg is kiemeli azt a mozzanatot, hogy „*valaha sokakat megindító*” reklám: halványan sejtet egy korábbi korszakot, ugyanakkor reflektálatlan jelenléte sugallhatja azt is, hogy csak a felirat kopott le, de minden, amit e felirat jelenthet szűkebb tágabb értelemben, ha átalakulva is, de állandósult. Ennek a kocsmának csak bizonyos időszakban van állandó vendégköre, akik számára ez egy augé-i értelemben vett *hely*, de az újonnan látogató csak következtetni tud arra, hogy miként is funkcionál e tér. A romlás közben megjelenő állandóság (vagy a romlás állandósága?) szintén jelen van: látható az idő nyoma és nem áll neki ellen semmi. Talán a regényvilágban realizált a tény, hogy a redőnyt meg lehetne javítani, de *tudomásul van* véve, hogy egyszerűen „*már senki nem próbálkozik vele*”. A kocsmá térleírása (és gyakori előfordulása a szövegben) erősen egybe olvasható a regény (de talán az egész „Krasznahorkai-univerzum”) figuráinak vélt vagy valós létlehetőségeivel. E párhuzamon keresztül boncolgatható az a probléma, hogy mennyire

23 KRASZNAHORKAI László, *Báró Wenckheim hazatér*, Bp., Magvető, 2016.





adottak e lehetőségek, vagy mennyire tud érvényre jutni a szabad akarat és az egyéni választás; kinek és hogyan van felelőssége a kitörés és megragadás közt (amennyiben ez opció) és mit lehet tenni az idő múlásával, a hatalmi rendszerek egymást követő vagy épp egymást átmentő körforgása közepette? Lehetséges a cselekvés, vagy csak az elmúlás passzív tudomásulvétele?

Éjfél volt, ilyenkor már be vagyok csukva, mesélte Lajos, a benzinkutas a haverjának a 47-esben, mert mindig itt futottak össze, nem volt egy barátság, de barátság amúgy se volt, csak ez a haver, az egyetlen, mert már annyi év eltelt, és ők annyiszor futottak itt össze, hogy egyszer elkezdtek, és azt már nem lehetett abbahagyni, mert nem volt az más, csak pusztán beszéd, hogy mi történt az egyikkel, mi történt a másikkal, volt-e valami érdekes, persze soha nem volt semmi érdekes, és soha nem történt semmi sem az egyikkel, sem a másikkal, de azért mondták, hogy ez meg az, és így ment ez éveken, nem, évtizedeken át, mert már annyi idő elszaladt, mondta egyszer az egyik, te, érted ezt, kérdezte, és belebámult a fröccsöspohárba, miért megy el ilyen gyorsan az idő, te, én már negyvenhárom vagyok, de úgy érzem, az utolsó tíz év, legalább az utolsó tíz, az egyszerűen huss, olyan gyorsan lement, baszki, mindjárt beletesznek, baszki, a tepsibe, oszt még nem is történt semmi, hát mostanáig tényleg nem, mondta erre a benzinkutas, mostanáig, ismételte meg, s próbálta elkapni a másik tekintetét, de az a tekintet nagyon messze járt, szinte még csak készülődött, mindenesetre mélyen, lent, ahol egy tekintetnek meg kellett születnie, csakhogy a jóistennek se akart megszületni, csak készülődött, akarták, de nem és nem, közösen keresték, ő maga az üres fröccsöspohárral, meg a Lajos, de hát most mit tegyenek, a tekintet csak nem akart, de a Lajosnak mindegy volt most, csak mondhasa valakinek, és hát neki akkor, mert csak nem bírta ki, hogy ne mondja el valakinek, mielőtt lelép, ezért csak beugrott egy fröccsre a 47-esbe búcsúzóul, ami egy köpésre volt neki, és persze a haver ebben a szokásos, ebben a szomorkás tekintet kereső állapotban már ott ácsorgott a pultnál, ő volt egyedül, a nagyon koraiak már elmentek, a későbbiek pedig még nem jöttek meg, úgyhogy egyedül voltak.

Paradox módon az idő fenyegető múlása és annak mozdulatlansága, az ebből fakadó feszültség olvasható a 47-es kocsmában egy másik itt idézett jelenetében. Az idő telik (melynek látható nyomai vannak), ergo *nem történik semmi*. A kocsmában terének mindeközben szabályos rendje és „időbeosztása” van: *a későbbiek pedig még nem jöttek meg, úgyhogy egyedül voltak.* Megvan az idő strukturáltságának illúziója, viszont ezzel együtt a történés is megszűnik. Az egymást kereső, de nem találó tekintetek, a megszokássá rögzült, biztonságos rutin látszatát keltő, ám valós kapcsolódást nem lefedő kocsmában találkozások magukba foglalják egy általánosabb tapasztalat, állapot leképeződését, ahogyan a leírt kocsmában az időkhöz és rendszerekhez való viszonyt metaforizálja. A tér tulajdonságai, működés módja nemcsak az előbb elemzett létlehetőségekre rímel, hanem a szereplők interperszonális kapcsolataira is. A regény egészére igaz, hogy a tér jelentősen összekapcsolja az egyes jelentésrétegeket kezdve a *Csipkebokor* (a tüzzel és a messiásvárással összeolvasva) elnevezésű külterülettől kezdve a visszatérő tereken át a térleírásokig. Ilyen analógiával működik a szöveg narrációja is: a különálló, sokszor széttartó vagy elliptikus narratívákat is tartalmazó perspektívákból áll össze a regény.





Ezen a ponton beemelhető Michel De Certeau (bár Augé-val ellentétben ő nem helyeket és nem-helyeket állít szembe, hanem helyeket és a teret mint nyelvkészletet és a beszédet) térpoétikai tételei közül az a megállapítás, miszerint a helyek töredékes, többértelmű történetek. A helyek töredékes, *rejtekező történetek; múltak, melyeket a másik csent el az olvashatóságtól; összezsúfolt idők, melyeket ki lehet ugyan bontani, ám inkább úgy vannak jelen, mint a várakozó, rejtvénynek megmaradó elbeszélések. Végül pedig a hely a test fájdalmába vagy örömébe tokosodott szimbólumalkotás. „Jól érzem itt magam.” A nyelvben háttérbe szoruló jó érzés villan fel egy pillanatra e térbeli gyakorlatban.*<sup>24</sup> A tér (személyes és közösségi) elbeszélések sokaságából jön létre, illetve (mint azt már korábban is kiemeltük) létállapotok és létlehetőségek összegző képeként is működik. Az az aspektus, hogy a szövegek szereplői a kocsmában egyszerre találják meg mindannak az illuzorikus jelenlétét, amelyek az ontológiai hiányai: intimitás, közösség, otthon. Ezzel párhuzamosan a tér azt is megjeleníti, ami nem történik.

A *Salgó blues* novelláiban a Kék Acél egyszerre a történet és a történetmondás helye is. Térleírásában hasonlít a Krasznahorkai-féle kocsmák leírására: a térben lévő tárgyak, berendezés mind egy előző állapotra utal (pl. Puskás és rendőrnős poszter) ugyanakkor éppen ezáltal a változatlanság is realizálódik.

A pultnál könyöklő két öregembert nézem, akiket leküldtek egy fej hagymáért a vegyesboltba, de biztos nem haragszik meg senki, ha egy sör mellett üldögélnek pár percet. A nő hangosan kántálja, hogy csapat csak egy van, hahaha, a Ferencváros, mire a két alak összevág. Friss halottakban rándulhat így az ideg. Pislognak a zenegép felé, a szaxofonszólónál mondanak egy másnak valamit. Barnát nem idegesíti a zene, az imént megint Feriről beszélt, meg hogy hamarosan meg kell rendelni a tűzifát, ilyenkor szokta megvásárolni, mindennap behord pár hasábot a konyhájába, a sparhelt mellé. Kérdezem, mik a tervei mára. Nem tudja, üldögélne még, csak otthon hagyta a rejtvényűségját. Felajánlom, hogy hozok neki a boltból, és megnézem majd Ferit is, ha attól jobban érzi magát. Újabb alakok jönnek, közmunkások, világít rajtuk a láthatósági mellény. Seprűiket, kaszáikat a falnak támasztják. Rövidet kérnek, az olcsóbból, meg sört, hideget. Velük van Piros is. Nem fog sokáig megmaradni az árokparton. Már többször tudott megfelelni is részt vett a közmunkaprogramban, de sohasem azért, mert képtelen rá.<sup>25</sup>

Az asszonyok kiváltják a zaciból az ékszereiket, a zálogos meg csak legvint, jövő héten úgyis visszahozzák. A férfiak hajnalig mulatnak, beveszik magukat a Kék Acélba. zenegépeznek, éneklük, akácos út, ha végig-megyek rajta én. Táncolnak hajnalig, pár óra alvás után újakezdik, már sírnak, sírva vigadnak, érzik, hogy apad a tárca, de már csak azért is csinálják, ennyi lóvé nem elég arra, hogy megváltoztassa az életüket, a hónap legnagyobb részében úgyis kuporgatni kell a garast, ülni rajta, mint kotlós a tojáson, de a pénz nem szapora, az nem kel ki, az inkább olyan, mint az első

24 Michael MICHEL DE CERTEAU, *A cselekvés művészete*, ford. Z. VARGA Zoltán, Bp., Kijárat, 2010, 132–133.

25 JUHÁSZ, i. m., 46.





szerelem, egész életemben érzed a hiányát. Marika is örül, mert mindenki törleszt, igaz, hamarosan kezdődik minden előlről, hiába mondja az eladó, hogy nincs hitel, sírnak, hozzák a gyermekeiket, akik könnyező anyjuk láttán bőgni kezdenek<sup>26</sup>

A *mi utcánk* által felvetett problémákhoz hasonlóan (bár nem titok, hogy a szöveg táplálkozik a Tar-szövegből is<sup>27</sup>) szintén aláhúzza azt a történeti sajátosságot, hogy a rendszerváltásból nem mindenki részesült egyenlően, egyben azt az ontológiai vonást, hogy azzal együtt, hogy az új rend érzékelhetősége – ha úgy tetszik – „kikerülte” őket, a változás nem egy lehetséges opcióként elgondolt lehetőség. A kocsma térben szemlélteti ezt az állapotot, közben ez a szöveg figurái számára is tudatosult tény, amelyet – bár itt a narráció síkjai egybe folynak a megszólaltatott szereplőkkel és a narrátor beszédmódjával – meg is fogalmaznak.

Megfogom az üvegeket, odamegyek Barnához. Gondolkodik, nem szólok hozzá, figyelem az asztalokat és a székeket, a féltéglát a sarokban Sparhelt áll az ajtó mellett, egy fémbögre van rajta, mellette pizskavas. Odébb pár hasábfá egy nagyméretű törülközőn. Aztán egy poszter, rajta Puskás Öcsi, előtte székek, asztalok, az egyikén pohár. A poszter mellett nyílnak a mellékhelyiségek, fertőtlenítőszer maró szaga vegyül a szűrős hűgyszaggal. Majd egy csupasz falrész, rajta foltok és egy újabb poszter, rendőrnő magasba tartott fegyverrel, valaki odaírta a papír aljára, hogy én tettem, vigyél el. Az ablak az acélgyár betonfalára néz, ami felett már csak egyetlen kémény látszik, értelmetlen kitartással áll a szürke égbolt előtt. Légyapapír lóg a lámpabura széléről, ahogy elhaladok alatta, mozogni kezd, Bekapcsolom a diktafont, várom, hogy Barna mesélni kezdjen.<sup>28</sup>

A rendőrnős poszter alatt kártyáztak. Senki sem válaszolt neki. Kétségbeesve nézett körül Barna itt ült, ahol most, Feri idejött hozzá és megkérdezte, hogy van a múltkori óta, leülhet-e egy darabig csak bámulták az asztal karcolásait, aztán Feri megszólalt. Jó kis hely ez. Az öreg helyeselt, igen el lehet tölteni az időt, ha nincs jobb dolga az embernek, de be sem fejezte a mondatot, mikor Feriből kitört a zokogás. Mi a baj fiam, nyúlt át az asztal fölött Barna, megérintette a férfi vállát és azt mondta szedje össze magát. Feri szípotgott még egy darabig, majd zsebkendőjét kért. Lenne rám tíz perced kérdezte, kifizetem a számládat.<sup>29</sup>

A novellák túlnyomó része ebben a térben játszódik, másrészt a diktafonra mondott történetek, a keretszituáció is ide köthető. A narrátor és az elbeszélés szereplői szemszögéből azonban ez a tér kettős irányt vesz a vizsgálatban: a megjelenített figurák számára ez hely (és egyébként otthon), ahol elbeszélhetik a történetet, de hely, amely történetüket is hordozza, hely, amely

26 *Uo.*, 43.

27 *Uo.*, 18.

28 *Uo.*

29 *Uo.*, 22.





ezebből a történetekből szövődik össze, válik láthatóvá, így mind Certeau állítása rávetíthető a szövegre, mind pedig Augé-féle helyként is elgondolhatjuk. Olyan értelemben is felmerül a nem-hely és hely-koncepció dilemmája, hogy több részletben is olvasható, hogy mintha ez nemcsak egy állandó, otthonként is működő tér lenne, hanem egyfajta köztes megálló. A narrátornak már ambivalens a térhez köthető viszonya, hisz egyszerre érzékelhető valami személyes emlék tapasztalatának a jelenléte, közben viszont kívül helyezi magát a megszólaltatott közösségen, így számára ez az a tér, amihez lehet, hogy személyes köze van, de ami (most már) a felmondott történeteken keresztül mutat a maga számára valami idegenre, „szemlélhetőre”. Ebből a szempontból a narrátor – mint aki félig idegenként pozicionálja magát – számára a Kék Acél egy nem-hely, ami a felmondott történeteken keresztül utal egy térség személyes történeteiből összeálló narratívájára. Jelen tanulmány azonban kerülni kívánja a kocsma terének olyan irányú értelmezését, amely valamiféle vidéki egzotikumként konceptualizálja azt. Éppen ezért szeretnék megjegyezni egy kollektívebb (értsd: nem csak egy specifikus korszakra, csoportra értelmezhető) olvasatot. Ez pedig az a sajátossága a szövegnek, hogy egyébként a történetek – bár sokszor egyértelműen még az előző (?) rendszerbe nyúlnak vissza, mégis néhány történet apró utalásszerű részeket alapján inkább közelít a jelenhez (Euronics, Lidl, internet, azaz nem-helyek jelenlétére), viszont maguk a novellák nem feltétlen térnek el az elbeszélte történetek struktúráitól, nem mindig szárazhatóak szét a narráció rétegei. Itt pedig nem azt a közhelyet szeretnénk tovább öregbíteni, hogy ezek a figurák a múltban és a személyes nyomorunkban ragadtak, hanem felvetni egyfelől, hogy releváns-e, hogy a jelen változott (amennyiben változott), vagy egyáltalán felmerül valós ismeretként, tudatként lehetőségként a változás?

Ami a Krasznahorkai szövegekben távlati, ontológiai kérdésként merült fel, az *A mi utcánk* vagy a *Salgó Blues* esetében „gyakorlati” kérdésselként jelenik meg, akár bekapcsoljuk a szociografikus olvasatokat, akár nem. Így összegző végszóként – a Nobel-díjról is megemlékezendő – azt szükséges kiemelni, hogy például Krasznahorkai úgy komponál alapvető egzisztenciális és ontológiai kérdésekről szövegeket, hogy azokat sokszor egy konkrét lokális és referenciális közegbe helyezi (talán többek közt ennek is köszönheti nemzetközi népszerűségét és elismerését). Ugyanakkor Tarnál és Juhász Tibornál láthattuk, hogy azok a szövegek is, amelyek először látszólag a konkrét lokális és referenciális tapasztalatot emelik ki, ugyanúgy kinyitnak ontológiai távlatokat. Mindezek (térpoétikai megalkotottságukkal) a különböző térleírások és kocsmajelenetek olyan komplex viszonyokra, dilemmákra világítottak rá, s ezzel együtt tették párhuzamosan olvashatóvá, mint a világrendek és politikai rendszerek változása, változatlansága, létlehetőségek, szabad akarat, a közösség megléte, a közösség mibenléte, illetve a közös és személyes narratívák közti összefüggések, amelyeknek összekötő eleme a tér. Egyaránt a Messiást (a bárót) várja a maffiabanda, a polgármester, a rendőrfőnök, de a hajléktalanok is (akik végül nem tudnak mit kezdeni a *megváltó* szétosztott, drága ruháival). A *Sátántangóban* Futaki, Kráner és Schmidt a szökés helyett Irimiást választja. A szabadság vagy a kitörés lehetősége absztrakcióként elgondolható (ezen a ponton meg lehet jegyezni, hogy Krasznahorkai alávetettjei és nyelvnélküli figurái nem korlátoltak a létlehetőségeik elgondolása szintjén), de nem ismert, nem tapasztalati, így csak vágyként létezik. Ez összekapcsolható az otthontalanság alapállapotával, az alapvető





biztonságérzet hiányával, egyben visszakanyarodunk a rendszerváltásnak ahhoz a Mizser Attila által kiemelt problémájához is, hogy ez a történeti szempontból kollektív közép-kelet-európai tapasztalat egyéni, de társadalmi szinten viszont *alapvetően módosította az interszjektív és a kollektív dinamizmusokat, és épp ezáltal tette megvalósíthatatlanná az új rendbe való zökkenőmentes belesimulást és problematizálta a szabadsághoz, a közösségi értékekhez a hatalomfogalmakhoz, a modernizáció kérdéseire való viszonyulást*. Az ismerős a biztonságos: a telepi kocsmák, ahol bár a jelenlévők közt számos ki nem mondott széttartás áll fenn, ahol a telepiek sosem bíznának meg egymásban, mégis itt együtt várják (az akár túl-) működő kályha mellett a feltámadt Messiás visszatérését, itt lehet nyugodtan nézni, hogy „*telik a kurva élet*”.

### Irodalomjegyzék

- ANDRÁS Edit, *Határsértő képzelet*, Bp., Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettudományi Intézet, 2023
- AUGÉ, Marc, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston (1981), Bp., Műcsarnok, 2012
- BAHTYIN, Mihail, A népi nevetéskultúra és a groteszk = Uő, *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, Bp., TIT-Gondolat, 1976, 257–301.
- DE CERTEAU, Michel, *A cselekvés művészete. Séták a városban*, ford. Z. VARGA Zoltán, Bp., Kijarat, 2010
- DECZKI Sarolta, *Tar Sándor*, Bp., Osiris, 2022
- FOUCAULT, Michel, *Nyelv a végtelenhez. Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin betűk, 2000
- JUHÁSZ Tibor, *Salgó Blues*, Bp., Scholar, 2018
- KRASZNAHORKAI László, *Báró Wenckheim hazatér*, Bp., Magvető, 2016
- KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Bp., Magvető, 1985
- MIZSER Attila, *Prózaváltás. A rendszerváltás reprezentációja és a közép-európai gondolat a magyar irodalomban = Közép-Kelet-Európa mint kulturális konstrukció*, szerk. FÖLDES Györgyi, LADÁNYI István, SZÁVAI Dorottya, KOVÁCS Gábor, Bp., Gondolat, 2021
- Nőnap a Dobozi utcában*, Index, 2007. márc. 10., 2:52–3:03, <https://www.youtube.com/watch?v=7uNWbmHMBUg>
- TAR Sándor, *A mi utcánk*, Bp., Magvető, 1995
- TAR Sándor, *Szürke Galamb*, Bp., Magvető, 1996





Török Tamás

# ÁLMODNAK-E A FOGYASZTÓK NEURÁLIS KULTÚRHÉROSZOKKAL?

*„Itt a lét a tét!”  
(Crystal/Való Világ)*

Egy régi képeslap-fotó Claudia Andujar kiállításán a művész gyermekkorának helyszínéről, Nagyváradról. Mellbevágó, szívbe markoló minőség látható rajta: az „emberi lépték”, a komplexitás, a folytonosság és a szervesség minősége, ami egyébként is szembeötlő a háború előtti városképeken (és rendszerint annyival intézzük el, hogy az a rohadt nosztalgia minket sem kímél).

68 | VÁROS





Valahogy mégis pont ettől a képtől, pont akkor, pont ott, a janomami-portrék körében esik le a tantusz: a civilizáció és a kultúra eme általános szervességét próbálta önkéntelenül rekreálni a Makovecz fémjelezte magyar organikus építészeti mozgalom. Erre irányultak az erőfeszítések, anélkül, hogy felismerték volna. De minthogy alapvetően az építészet a kultúra terméke, nem pedig fordítva, ez a vállalkozás kudarcra volt ítélve, dacos ideologikus formalizmus, a valóságot érdemben meghatározni képtelen díszlettervezés, egzotikus anomália lett/maradt, ami epigonok közepszerű, önmaga karikatúrájaként vegetáló dömpingépítészetébe torkollott – tulajdonképpen még a vitathatatlan alkotói tehetségű iskolateremtő, Makovecz saját műveiben is. Heroikus, jelentős, tiszteletre- és figyelemreméltó kudarc, ami nem pusztán a provincializmus vagy a pártállami lét sorvasztó levegőtlenése miatt következett be. Hanem talán alapvetően a kultúra állapotának fel nem ismerése, illetve részben az építészet és a kultúra viszonyának félreértelmezése miatt. Továbbá az explicit formai aspektusok kiemeléséből, tehát az esztétizáló megközelítésből fakadóan, a lényegi, belső logika középpontba állítása, egy rendszerszemléletű megközelítés helyett. Nem mellékesen pedig az ideológiai meghatározottság és a politikai töltet, a puhadiktatúrával való programatikus szembenállás miatt, amit az építészet eleve nem bír el károsodás nélkül, és ami a rendszerváltással okafogyottá vált, elveszítve az ellenpólust, amivel szemben meghatározta magát.

Mindenesetre tény, hogy nem jött el egy új Árkádia kora, a világ nem újult meg, a magyarok sem kezdtek monumentális és szakrális házakat építeni, hogy monumentális és szakrális életet éljenek bennük.

Más kérdés, hogy a „szerves”, tehát lekerekített alakzatok újabb környezetpszichológiai kutatások szerint mérhetően vonzóbbak a vizsgálati alanyok szemében, sőt, állítólag nemcsak hogy vonzóbbak, hanem egyenesen spirituális asszociációkat keltenek, ebben tehát az organikus iskola rátapintott valamire. Ugyanezek a kutatások a természeti formák fraktálszerűségét jelölik meg kulcs tényezőként. És valóban, a történelmi épületek, illetve településszerkezetek szerves létrejöttében, illetve fejlődésében van valami a természeti, hidrogeológiai, anyagszerkezeti és botanikai formákkal analóg, felismerhetően, de nem triviálisan fraktálszerű. Az építőanyagok, a részletképzések, a formák és az arányok jellegzetességei, a természetközelségük, az érzékiségük, a tökéletlenségük (az a bizonyos közkedvelt „rusztikusság”, amit a modern építőanyaggyártás és kommersz lakáskultúra annyira kiábrándító és primitív módon imitál), a részletgazdagságuk sok szempontból közel állnak a természet formavilágához – ugyanakkor sok mindenben élesen el is különülnek tőle. Mindenesetre ezek azok a tulajdonságok, amik ma általános elvagyódás tárgyai.

Ha ezek a természeti formák nem szervesen funkcionális, optimálisan szabályos–szabálytalan struktúrába és eleven kulturális mezőbe illeszkednek, az még hollywoodias disztópia-látomás is lehet, hobbit-rémálom, mézeskalácsház-horror, Giger-pokol. Az explicit formai szervesség tehát önmagában még nem elégséges feltétele a pozitív töltetű képzeteknek.

A barokk és a szecesszió, mint két, kézenfekvően szervesnek mondható történelmi építészeti áramlat esetében nem értelmezhető a magyar organikus iskolához hasonló kudarc. Minthogy ezek nem kimondottan valami ellenében, nem programatikusan jöttek létre (még ha nyilván vannak is ilyen komponensek az ontológiájukban, továbbá mindkettő eljutott egy kvázi hanyatló





fázisig). Nem voltak/maradtak sem provinciálisak, sem elszigeteltek. Nem is lehettek azok, ha egyszer a kultúra egészéből fakadtak, annak kifejeződései voltak, meghatározó eszmei áramlatokba tagozódtak be – túl azon, hogy eleve centrális földrajzi pozíciókban alakultak ki.

Formailag szigorúan véve nem igazán szerves, legalábbis egyszerű mértani alakzatokkal, egyenesekkel és derékszögekkel operál a (magyar) népi építészet, ami paradox módon szintén az organikus irányzat hivatkozási alapja. A paraszti kultúrában nyilvánvalóan sem igény, sem lehetőség nem volt a tékozló, expresszív formálásra. De magának a kultúrának a szervessége, vagyis hosszú evolúciós folyamatokon keresztül alakuló, ökoszisztéma-szerű, emergens komplexitása didaktikus formálás nélkül is tetten érhető minden termékében, így az építészetében is. Pontosan úgy, ahogy Nagyvárad százéves látképén, Klösz György vagy a Brück & Sohn Budapest-képein látszik. Vagy a ma is álló óvárosokban, Segesváron, Prágában, Barcelonában, Velencében megtapasztható.

Mi történt ezzel a világgal? A kultúra szervességével, amire a nosztalgiánk irányul?

A mai Nagyvárad felvillant valamit a letaglózó Egészéből, ami ugyebár eltörött, ahogy a belső, személyes tapasztalatra vonatkozó szöveggörnyezetből kiragadott Ady-mondatot interpretálni szeretjük. (De miért is ne interpretálnánk így, ha egyszer plasztikusan leírja az otthontalanságot, illúzióvesztést és pesszimizmust, ami a (poszt)modern egyik meghatározó érzelmi regisztere. Leírja továbbá a Nagy Törést az építészetben és a művészetben, amitől kezdve nem értik egymást az építészek/művészek és a laikusok, amióta a közizlés elvált a magas műveltségtől. Amióta elvesztek a nagy narratívák, amit a tradicionalisták erővel próbálnak visszahozni, a nép egyszerű gyermekei pedig a kis narratívákat hiányolva számonkérnek Esterházyn. Persze az is lehet, hogy a Legnagyobb, Végső, Egyetemes Narratíva korszakába léptünk, ami mindent magába olvaszt, a konkrét valóságot is, ezért nehezen kitapintható.)

A nagyvárad Szajna partján most ott áll a zsinagóga, néhány századforduló környéki építészeti remekmű, egy-egy Wes Anderson-díszlet, földszintes kis utcák szecessziós és art deco homlokzatokkal, amiknek az eleve varázslatos látványa májusban mámorító hársfaillattal képez valószerűtlen atmoszférát. De ott vannak a szocialista városfejlesztés otrombaságai, néhány aranyos és progresszív furcsasággal, a különutas Ceaușescu-rendszer pár atrocitásának inspirálóan groteszkké nemesedett roncsa/relikviája, és ott sertepertel a fogyasztói kapitalizmus fenyegetően jószágos Mechagodzilla. Ez utóbbi talán több is pusztán hatásvadász metaforánál, és egyenesen az adekvát értelmezése a popkulturális motívumnak.

Vannak tehát a többé-kevésbé intakt, de lassan pusztuló, patinás történelmi zárványok, vannak a kommunizmus roncsolt struktúrái, a vadkapitalizmus burjánzó, amorf esetlegességei, és vannak a reprezentatív műemléki *lokációk*, amiket a *legkorszerűbb* technológiákkal szokás felújítani. A tömegturizmusnak idillt sugalló, a törést eltagadó (traumát elfojtó) kulisszákra van szüksége. De két sterilre restaurált homlokzat között, illetve a szilikonos falfesték mögött a posztmodern állapot előnytelenebbik arca mutatkozik meg. A dezorientált tanácstalanság, az egzisztenciális bizonytalanság. A nagy fogyasztói mítoszok üressége, amiknek a keretei között az Egész nem reprodukálható, a törés nem gyógyítható. Pont a lényeg, a materialításban is





megnyilvánuló, az egzisztenciális tétet hordozó, mindent átható és strukturáló kultúra hiányzik. Vagyis minden, ami nem az épület.

\*

2014, Torockó. Az emblemikus utcakép előtt állva felmerül a kérdés: hogy lehet, hogy ezek az emberek ilyet tudtak építeni? Ilyet, amire ma is mindenki, építész és laikus egyöntetűen rezonál. Ami kritikán felüli. Mindezt mai értelemben vett, képzett építészek nélkül. (Apró kiegészítés: a torockói utcakép abból a szempontból nem szerves fejlődés emergens, spontán terméke, hogy egy 19. századi tűzvész után, egyszerre épült. De ez tulajdonképpen lényegtelen, mert behelyettesíthető tetszőleges másik utcaképpel a huszadik század előttről, ami ugyanezt a tömény esztétikai minőséget és „rendet” hordozza. Torockó is ugyanannak a kollektív szellemnek, ugyanannak a kultúrának a kifejeződése.)

Hogy lehet, hogy kvázi ugyanezek az emberek ma, néhány generációval később, több információ és pénz birtokában, több lehetőséggel, nagyobb szabadságfok mellett a legprimitívebb, teljesen strukturálatlan és iránytalan módon élik ki az építési késztetéseiket? És természetesen





nem csak ők, az egész világon mindenki más. Mi változott? Igen, minden Egész eltörött. De például Torockón a táj ugyanolyan monumentális, a régi házak ugyanolyan eszményien szépek, a kettő kompozíciós összhangot képező kontrasztja pedig ugyanolyan megrendítő. Az embert biológiailag és lélektanilag most is ugyanabból az anyagból gyúrták. Akkor hogyhogy nem működik a mai építőanyagokkal és építéstechnológiákkal a kollektív invenció? Miközben gyereként tulajdonképpen mindenki zseniális művész továbbra is, ugyanúgy, ahogy száz vagy ötszáz évvel ezelőtt, tehát a kiindulási alap adott.

Az biztos, hogy *megváltozott a világ*. De hogyan magyarázza ez a rendszerszintű változás az egyes partikuláris változásokat, amikből végső soron maga is előáll? Vagy a törött Egész darabjai nem magyarázhatják a törést? Melyik az az eredendő ok, amiből egyaránt levezethető az általános és a különös változás?

Az építészet, történelmileg legalábbis, nagyjából triviálisan világképet közvetít, az építészeti mű valahogy mindig – metaforikus – világmodell, hiszen az adott társadalom összegző csúcstechnológiai produktuma, egyszerre heroikus szellemi-fizikai csúcsteljesítmény, transzcendens léptékű, mindazonáltal konkrét dolog, amit jelentésekkel ruházunk fel. És nem csak reprezentációs igények megtestesítése esetén igaz ez, a parasztháznak és a jurtának is minden szempontból komoly egzisztenciális tétje van, ami megjelenik a térszerkezetben, a formákban, az épületelemekben, a díszítések szimbolikájában (ahogy ezt az organikusok is felismerték).

Az egzisztenciális tét pedig nem egyeztethető össze a pusztá látszatra való törekvéssel. Ahogy Babits írja a *Psychoanalysis Christianá*-ban: „Hallottunk ájtatos, régi faragókat, / kik mindent egyforma türelemmel róttak, / nem törődve, ki mit lát belőle s mit nem: / tudva, hogy mindent lát gazdájuk, az Isten.” Amennyiben ily módon a látszat szempontja érvénytelen, annyiban a felszíni, esztétikai minőség szoros, szerves összefüggésben van a belső, lényegi, anyagi minőséggel, kvázi abból bomlik ki – még úgy is, hogy a felszín, a külső, a forma mindenképpen rendelkezik egy bizonyos fokú autonómiával. Ehhez képest az építőiparban, de mindenféle egyéb „csinálási”, építési kontextusban manapság – a periférián mindenképpen – rendre elhangzik az érv a hanyag munka mellett: „de hát úgysem fog látszani!”. Ez egybeesik bizonyos, magas fokú tudást nem igénylő építőanyagokkal és építéstechnológiákkal, amiket mintha egyenesen a hozzáértés hiányának ellensúlyozására találtak volna ki – valójában elsősorban, közvetlenül nyilvánvalóan a termelékenység és költséghatékonyság növelésére, de a mesterségbeli tudás követelménye ebben az összefüggésben hátráltató tényezővé vált. A végeredmény vitathatatlanul gyors és viszonylag olcsó építés, a kóklerek piaci részesedésének drasztikus megnövekedése, az építőipari bűnözés új formáinak („elkövetési alakzat”) megjelenése, végső soron pedig, a jó esetben kimunkált felszíni réteg alatt obszcén belsejű épületszerkezetek áradata, habok, fátylak, fóliák, lemezek, hálók heterogén masszája – és mérhetetlen mennyiségű hulladék. Gondoljunk csak egy polisztirol-homlokzatszigetelésre, aminek az elkészítése után műanyag hó fehérlik a ház körüli fűben. A szemét a.m. anyag mínusz szervezőelv. A nem-helyek kulisszái nem-építőanyagokból valósulnak meg. Az építés többé nem építés.

Minden épülethez, építészeti vonulathoz (úgy is, mint „stílusok”), és építési aktushoz elválaszthatatlanul hozzátartozik, sőt, meg is nyilvánul, megjelenik benne a technológiai háttér, a





világkép, a tudásanyag, a mentalitás, a világszemlélet – egyszóval: a kultúra. És a kultúra lényegét tekintve, definíció szerint is szerves képződmény, komplex, eleven összefüggésrendszer. (Mellesleg ezek a kulturális aspektusok adják egy műemlékrekonstrukció hitelességét is, nélkülük nem marad egyéb, mint a hamisítás szerény ethosza.)

Továbbá az építés eredendően, mind a mai napig konkrétan kollektív aktus, még egy egyszerű parasztház felépítése is kvázi beláthatatlan vállalkozás volt egyetlen személy számára. Kézenfekvő, hogy ez a kollektivitás az építészet eszmei komponenseiben is megjelenik, teljes összhangban a kultúrát alkotó fentebbi tényezők jelenlétével. Ahogy nyilvánvalóan a város, úgy az építészet egésze és az egyes épület is egyfelől kollektív, másfelől kulturális képződmény.

Mi történt a szervességgel, ami megnyilvánult az épített világmodelljeinkben, és hiányzik a mából? Mi történt a kultúrával? Mi az, ami az emberiség története folyamán végig meghatározó volt, a maradványai katartikus hatással vannak ránk, a laikus közönség reflektálatlan nosztalgijának tárgya, de a huszadik századra valahogy, tetten érhetetlenül elenyészett? A kultúra melyik alkotóeleme az, aminek a hiánya affinitás függvényében szinte fáj, még úgy is, hogy mai szemmel kvázi elképzelhetetlen, vagy legalábbis erősen problematikus lenne huzamosabb ideig azok között a körülmények között élni és lakni, amik velejárói voltak ennek az alkotóelemnek?

Ha a jelenből haladnánk visszafelé a vizsgálódásunkkal, a fogyasztói kultúrának nevezett állapotból indulnánk el, amit vegytiszta formájában nagyjából az ötvenes évek Amerikájára szokás visszavezetni, ahol a természetes cezúrát képező világháború megrázkódtatása után, a mindenféle (gyártás)technológiai és médiafejlémények, üzleti- és marketinginnovációk, az olajipar, a sugárhajtás és a rakétatechnológia kibontakozása, a világűr elérhető közelségbe kerülése és a hidegháború jól definiált külső ellenségképe optimális feltételeket teremtett a materiális optimizmushoz. Nem előzmények nélkül (hiszen a századforduló környéki Amerika iparmágnásainak és spin-doktorainak fejében fogant meg a fogyasztás, mint gazdasági elv gondolata, arra a problémára adott válaszul, hogy az ipari termelést nehézkes a természetesen változó kereslethez igazítani, és az amerikai politikai osztály is hasonló szempontok érvényesítésének lehetőségét kereste, a Mein Kampf-fal egyidőben), de ott azért egy más világ született. A legfrissebb (és egyelőre utolsó) nagy narratíva futurisztikus távlatokkal, a végtelen világűrrel, végtelen bőséggel, a végtelen kényelem, a mindenható, győzedelmes technológia ígéretével kecsegtetett.

A fogyasztás paradigmájának központi imperatívusza a kényelem, amit a technológia biztosít. A Rendszer kielégíti a szükségleteidet, sőt, azt is kitalálja helyetted, hogy mik a szükségleteid. A reklámokban mindig süt a nap, és mindenki boldogan nevet, mert a Rendszer gondoskodik róla, hogy így legyen. Ebben az univerzumban valódi egzisztenciális tétje semminek nincs.

Ugyanakkor tény, hogy az átlagos élettartam a valóságban is magasabb, a csecsemőhalálozás alacsonyabb, a világ biztonságosabb, az egyén szabadságfoka nagyobb, mint valaha, a gyógyszerek és a műtéti technikák fölényesek, és fejlődnek, a halál nem mindennapos tapasztalat, hanem többnyire absztrakt lehetőség. Ép ésszel senki nem is vágyik vissza az ezt megelőző állapotba, mégis zavarba ejtő az általános dezintegráció és egzisztenciális szorongás élménye, ami együtt jár az elvben ideális feltételek megvalósulásával. Vagy a *szép* új világ szembetűnő, nehezen vitatható szépségdeficitje. A popkultúrát előzőnlő zombik alighanem a fogyasztói viszonyrendszerben





üresen vonszolódó, kulturálisan halott embert jelenítik meg, de mintha valamilyen reflektálatlan általános faszcináció keretében – ami felveti, hogy Jungnak lehetett némi igazsága a kollektív tudattalan autonóm jellegét illetően. Hasonlóképpen a horrorfilmek folyamatos, elsőre nehezen értelmezhető jelenléte és vélelmezhető népszerűsége a mozik kínálatában mintha a tétnélküliség kompenzatorikus megnyilvánulása lenne, miközben az akcióműfaj – mint a mítosz leszármazottja -, leereszkedvén a sorozatban gyártott, teljesen gyermeteg mesék színvonalára, ezt a szerepet már nem tudja betölteni. Ilyen értelemben persze a horror is tömegtermék, de mégiscsak specifikusan a kellemetlen, feldolgozhatatlan tényekkel való szembesítésen alapul a hatásmechanizmusa.

A reklámok ideáltipikus fogyasztója triviális módon mindent készen kap, kvázi azonnal, gombnyomásra, hangutasításra, sőt, akár a közreműködése nélkül, egy szolgáltatói algoritmus vagy az okoshűtő jelzése nyomán. Azok a fennmaradó, értelemadóknak tekintett tevékenységek, mint a szórakozás, és ezen belül a shopping, maguk is mind fogyasztási modalitások, és nem igényelnek komplex, konstruktív, adaptív tudást, kreativitást, még érdemi erőfeszítést sem. Az általános eldobhatósági elv pedig nemigen egyeztethető össze bármiféle folytonossággal, ami pedig a kultúra egyik történelmi adottsága, társadalmi célkitűzése volt.

Ez szinte minden szempontból nagyon más, mint a huszadik századi előtti viszonyrendszer, még ha ugyanazoknak az biológiai és csoportdinamikai elveknek feleltethető is meg, csak éppen bizonyos természetes gátak kiiktatása mellett. A „fogyasztói kultúra” is kultúra abban a legáltalánosabb értelemben, hogy az emberi működés eredménye. De minőségileg különbözik az előtte eltelt évezredektől, amikor is jellemzően közösségi, gyakorlati, problémamegoldó tudás alakította a világot, vezérelte az emberi tevékenységet, az egyén szintjén is. Ebben gyökerezett mindaz, amit művészet-, építészet- és eszmetörténetként ismerünk. Ha ezt kultúrának nevezzük, akkor a fogyasztói komplexum nem kultúra, sokkal inkább a kultúra antitézise. És akkor a régi városfotók vagy a mai, éppen megmaradt történelmi városok keltette nosztalgia a kultúraiság állapotára irányul, jelenleg pedig posztkulturális állapotban vagyunk, vagy legalábbis érezhetően közel járunk hozzá. Az AI valósággá válásával maga a tudás, mint a kultúra fundamentuma is végképp fogyasztási cikké redukálódott. Voltak hangok, amelyek már a triviális és hordozható internet beköszöntével azt mondták, hogy nincs többé szükség tárgyi tudásra, hiszen minden megtalálható online, ez pedig most hatványozottan lenne igaz, ha nem volna alapvetően téves, tekintve, hogy gondolkozni, de még a mindentudó AI-tól kérdezni is csak tudáselemek birtokában lehetséges.

Az Ikarosz-mítoszba kódolt civilizációs szorongás is arról árulkodik, hogy a kultúra felbomlása, a kultúra állapotának megszűnése nem pusztán a közelmúltban lejátszódó, technológiaváltáshoz kapcsolódó gyors átrendeződés, hanem egy hosszú, folyamatos átmenet volt, ami az ősrobbanáshoz hasonlóan alighanem elkerülhetetlenül a genezissel egyidejűleg, a dolgok legelején megindult. Ha a kultúrát a közösségi és problémamegoldó, gyakorlati tudás fennhatóságaként értelmezzük (beleértve nemcsak a mai értelemben vett technológiai tudást, hanem a mágiát, a vallást és a művészetet is, minthogy eredendően azok is konkrét gyakorlati feladatok megoldását szolgálták, ld. *techné*), akkor nyilvánvaló, hogy az egyre akumulálódó, természeténél fogva egyébként mindenképpen kollektív tudásunk egyre kevésbé volt közösségre kezelhető. Vagyis





a közösségek tagjai nem birtokolhatták nagyjából egyformán a tudást. Egyre nőtt a specializáció, az egyes tudásdarabokat birtokló specialisták száma, majd a közösségi léptéket is meghaladó szerveződések jöttek létre – meglepően korán –, míg végül eljutottunk a szabványos fogyasztóig, aki atomizált társadalomban él, jellemzően keveset tud a világról, nem nagyon érti a szűkebb környezete működését sem, tulajdonképpen nem rendelkezik világképpel, specialistákkal végezteti el a problémák megoldását és a szükségletei kielégítését; a munkáját, az esetleges saját specializált tudását pedig várhatóan a robotok és a mesterséges intelligencia fogja érvényteleníteni. Közben pedig szorong, rosszul érzi magát, és az életformájából fakadóan új típusú betegségektől szenved, holott a konzum mítosza szerint eszményi élete kellene, hogy legyen. Az átlagfogyasztó aligha elmélkedik ennek a mítosznak a tarthatatlanságán, ennek megfelelően az erre adott elméleti válasz, vagyis a posztmodern (aminek a magyar organikus építészet egy sajátos helyi manifestációja) sem szívárgott vissza a társadalom mélyrétegeibe, a dekonstrukciót pedig örömmel karolta fel, formálta a maga képére a fogyasztói kapitalizmus és a szórakoztatóipar. Az általános médiafüggőség keretei között, a fragmentált figyelem és a társas magány mellett nincs tere új, releváns, érvényes közös narratívák létrejöttének.

A kultúra kibomlásának és hanyatlásának folyamatában értelemszerűen lenniük kellett intenzívebb szakaszoknak, a hanyatlás egyik ilyen akut, meghatározó fázisa minden bizonnyal az ipari forradalom volt. Részben a későbbi fogyasztói árubőséget és a kész megoldásokat megalapozó ipari módszerek áttörésével, részben pedig a munkásosztály kitermelésével, amely a fogyasztó előképeként értelmezhető. Ez utóbbi azért, mert a gyárban viszonylag szigorú, kötött technológiai utasításokat kell végrehajtani, tehát a tudás kívülről, készen jön, a hosszú munkaidők mellett alig van tere a közösségi és kreatív létnek, a munka és a lakás szférája is elkülönülő, specializált helyszín, tehát a létezés medrei, a kultúra lehetőségei beszűkülnek (ld. marxi „elidegenedés” nemcsak a munkától, hanem a mindennapi létezésétől). A paraszti lét minden kiszolgáltatottsága ellenére szervezesebb és komplexebb volt, nagyobb autonómiát engedett, és nagyobb kreativitást igényelt a mindennapi feladatok megoldásában, a körülmények alakításában. A proletárlét hasonlóan kiszolgáltatott, de a kulturális előnyök nélkül. Ezt a különbséget, ellentétet, ezt a kontrasztot képezik le a gőzgépek megjelenésének és az ebből fakadó konfliktusnak a képei a kétkezi mezőgazdaság kulisszái között.

A paraszti kultúrában érvényes, meghatározó gazdaszemlélet nem egyeztethető össze a szó szerinti fogyasztással: a jószágot, a terményt nem lehet elfogyasztani, felélni, mert akkor később nem lesz. Nemhogy újratermelni, de lehetőleg gyarapítani is kell, az pedig nem triviális feladat, és mindenképpen aktív, jellemzően közösségi erőfeszítést kíván. Ez szöges ellentéte a globális bőségszarunak, ami látszólag kimeríthetetlenül, varázslatszerűen ontja magából a javakat. A reklámokban a technológia is mindig mágiaként jelenik meg, nem pedig technológiai tudásként és annak gyakorlati alkalmazásaként. A mosószernek, a borotvának, a sörnek és a fájdalomcsillapítónak varázslatos, azonnali és tökéletes hatása van.

Végül csak valóra vált Cockaigne, a folyamatos hiánnyal és nélkülözéssel küszködő, vérrel-ve-rejttékkel fenntartott paraszti világ által megálmodott utópia.





\*

A városok, az infrastruktúra, a civilizáció, a fogyasztói gépezet permanens zaja a szorongó elme ruminálásával analóg jelenség („the Citi *never sleeps*”). Lehet az ereken zubogó vérrel, mint pozitív töltetű képpel is párhuzamba állítani, de a szorongás is csak természetes, eredendően adaptív neurobiológiai, kognitív mechanizmusok kisiklása.

Úgy képzelhetjük, hogy a kultúrában viszont alapvetően csend van. Nincs alapzaj, nincs háttérzaj, nincs zaj. A háború (és autó) előtti Budapesten vagy Nagyváradon, az utcákon és a lakásokban gazdag, cizellált csend honol, szerves akusztikai optimum, könnyed szövésű, komplex, otthonos hangkulissza.

Kopácsolás, csörömpölés, pöfögés, nyikorgás, csiripelés, csivitelés, bűgás és burukkolás, zümögés és dongás, ugatás és kukorékolás, nyerítés, nyihogás, zongorázás és hegedülés, trombitálás, beszédfoszlányok, pata és cipőcsattogás, zörgés, kiáltások, rikkantások, ordítás, gereksírás, harangozás, lombsusogás, szélzúgás és -süvítés, tűz pattogás, lánccsörgés, koppanások, csilingelés, ének, redőnyrobaj, sípolás, füttyentések, jajgatás, rőfögés, recsegés, dobogás, kanáridal, hajókürt, vonatfütty, villamos-csörömpölés. Hétközben sűrűbb, áradó, hétvégén szelíden csordogáló. Zaj hiányában mindez hallható.

Találjuk bármennyire is fájónak az elvesztését, ezt a finoman hímzett kvázi-csendet ma reflexszerűen megpróbálnánk kitölteni. De nem csak mi és ma, a csend kortársai is füttyörésztek, dudorásztak, énekeltek, ritmizálták a monoton munkát. Amikor már volt, bekapcsolták a rádiót, később a tévét, ahogy végül mi ma a streamet vagy podcastot.

Részben mert az elme rutinműveletek közben is a kapacitásainak a kihasználására törekszik, és adja magát a feltételezés, hogy a fogyasztói modell szempontjaival összhangban egyre inkább alulhasználjuk a kapacitásainkat, közben reflektálatlanul zajjal kötjük le az üresjáratban működő mentális erőforrásokat. Részben alighanem pont a civilizációs, technológiai alapzajt próbáljuk önkéntelenül elnyomni. Nem utolsósorban pedig a figyelemmegosztásra és folyamatos stimulációra kondicionált tudati mechanizmusaink nyilvánulnak meg ily módon. Mindazonáltal a fogyasztói gépezet eszközként használja a névleg építő, rekreatív, értelemadó, kultúraalkotó, hasznos zenét és kommunikációt, effektíve zajt képezve belőlük a plázákban, a boltokban, az éttermekben, a kereskedelmi rádiókon és tévéken keresztül, azzal az artikulált szándékkal, hogy fárasztás útján lebontsa a kognitív védelmi mechanizmusokat, és könnyebben manipulálja a közönség döntéseit.

Közhelyszámba megy a média és a mesterséges környezet inkoherenciáját, információs telítettségét vizuális zajként, illetve környezetszennyezésként értelmezni. Az érzékelésünk elsődleges, legtöbbet használt, leghangsúlyosabb rétegét érintő túlterhelés és fragmentáció nyilvánvaló. A kultúra állapotában ehhez képest a vizuális környezet *transzparens*, méghozzá abban az értelemben, ahogy a tipográfiában a betűnek kell transzparensnek lennie, hogy ne álljon a tartalom útjába, átengedje magán a szöveg értelmét, közvetítőként, *közegként* viselkedjen. A transzparens fizikai környezetben az egyes részegységek feloldódnak és multiszenzoriális *atmoszférát* teremtenek: nincsenek kiütőkőző, kereteket szétfeszítő elemek, hanem szervesen beolvadnak a





rendszerbe (naturába és culturába, tájba és városszövetbe) egyfelől, és nem vesznek célba bizonyos kognitív funkciókat manipulatív szándékkal másfelől (a reprezentációs célú hatáskeltés is ezen a tartományon belül marad, és minőségileg más, mint a fogyasztói manipuláció). Kognitív szempontból kíméletes, optimális mértékű heterogenitást képvisel, objektumok töredezett halmaza helyett folytonos közeget képez, ugyanúgy, mint a természeti környezet. Mai építési kontextusban mindezt az „illeszkedés” kívánalmával igyekeznek reprodukálni a szabályozás és az intézményes szakmai normatívák, sikertelenül.

A városok szaga közmondásosan problematikus volt már a kortársak szerint is, amit intuitív módon, és részben helyesen, a járványokkal hoztak összefüggésbe, és számos városátalakító beavatkozás egyik fő hivatkozási alapja volt. De ha nem számítjuk a „smog” (eredetileg: smoke-fog, füstköd) szülőhelyeként ismert iparvárosokat, a fénykép korának városai a fogyasztói éra előttről, a teljes pompájában tündöklő kultúra végnapjaiból alighanem közel optimális szagkörnyezetet kínáltak. Volt már csatornázás, tehát a legnagyobb gond megoldódott, és a közlekedésben használt lóállomány mennyiségű anyagcsereterméke nem lehetett kellemes, de talán megszokható és elviselhető, ahogy falun nem olyan rég még megtapasztalható volt. Ezen túl pedig bizonyára az ember, az emberi tevékenység, a kultúra és a természet gazdag illatvilága uralta a teret. Ahogy zaj híján hallani lehetett a hangokat, úgy levegőszennyezés híján érezni lehetett a szagokat – nem beszélve a nyitott járdaszintű ajtók és ablakok összekötő szerepéről, az utca és az épületbelső tereinek vélelmezhetően intenzív kapcsolatáról. Illatszerek, gyarmatárak, étel, doh és vas, nedves vakolat, virágok, rózsa és ibolya, levendula, friss fa és cserzett bőr, ürülék és vizelet, terpentín és kloroform és petróleum, kámfor, mentol, izzadság és kocsma, kint és bent, az utca és a lakás szagának felhői otthonos kavalkádban.

Ez a szenzoriálisan gazdag és kvázi zajmentes közeg, a századforduló környéki, világháborúk előtti Nyugat lehetett sok szempontból a kulturális tudás összegzésének és csúcának időszaka, ami az építést (vö. építési kultúra), a kézműipart és a háztartást illeti (ld. Magyar Elek leírását az anyja éléskamrájáról és padlásáról), bár az építészetben már jócskán megjelenik a dekadensnek is nevezhető esztétizáló és eklektizáló attitűd. De ha csak a pesti bérházlakások tereinek arányait, a belmagasságot, az épületasztalos- és lakatosmunkák színvonalát nézzük, világos lesz, hogy az egy más dimenzió, és ma is teljesen érvényes, tökéletesen használható, sőt, tulajdonképpen a kínálat csúcsát képezi. (Beszédes, hogy e sorok írójának összes építészszerőse ebből a korszakból származó lakásban lakik, nem pedig új építésű lakóparkban.)

Társadalmilag a cselédszobák, a hárommillió koldus, zsidótörvények, csúnya fertőző betegségek, nácizmus és bolsevizmus valósága volt ez az „aranykor”, a „boldog békeidők”, a hamarosan következő háborús húsdarálókkal és holokauszttal, szóval az általános eszményítés a legkevésbé sem indokolt. De a materiális kultúra (esztétikai és anyagminőség, kézműves szaktudás) szempontjából alighanem evolúciós csúcspontot képviselt (ez az „evolúciós csúcspont” valójában „zsákutca” jelentésű képzavarnak tűnik – bár, ha kihalás követi, akkor végül is pontos).

Ennek az érzéki minőségnek, a kultúra érzékszervi komplexitásának (optimumának) az elvesztése egyfelől „elidegenedést”, vagyis kielégítetlen szükségleteket jelent, másfelől illeszkedik az általános mediatizálódás tendenciájába. A deterioráció közepette megmaradó kevés jel erősebb





és egyszerűbb lesz, ami természetes, kompenzatorikus folyománya a növekvő zajnak. Mindez pedig viszonylag pontosan lefedi a design jelenségét, ami döntően posztkulturális, ipari, fogyasztói, és médiajelenség – fizikai tárgyak vonatkozásában is. A design esztétikai tökélye (illetve inkább problémamentessége) a valóságban jóval kevésbé érvényes, mint a magazinok (beállított, retusált és manipulált) fotóin – ahogy az egy revelatív és kiábrándító pillanatban kiderült egy magyar Erasmus-hallgató számára 2001-ben, egy milánói lámpabutik áruival szembesülve. Nem is beszélve arról, hogy a minőségi design mennyire nem képezi részét a fogyasztók többsége mindennapi valóságának. Minden hangzatos lózung ellenére a jó design a tehetős réteg kiváltsága, mindenki másnak, kommersz formában, egy manipulatív marketingeszköz a sok közül. Illetve szórakoztatóipari, médiaműfaj, amivel vágykeltő képek formájában, stimuláló vizuális tartalomként érintkeznek. A piacon már jó ideje nem áruk és szolgáltatások versenyeznek, ahogy a (remélhetőleg meghaladott) közgazdaságtani elméletekben, hanem áruk és szolgáltatások kommunikációja, illetve legújabbán a nagy médiaplatformok meta-antiszolgáltatásain belül a látszat kedvéért a nagyrészt irreleváns tartalmak.

Figyelemre méltó, hogy a design-kritika tulajdonképp nem létező műfaj, a designtárgyokról leginkább a marketing kincstári elragadtatásával szokás beszélni a nyilvánosságban. Hasonlóan a nem létező reklámkritikához, amivel kapcsolatban csak a szakmai versenyeken, fesztiválokon átadott díjakban testet öltő pozitív megnyilvánulások léteznek (eltekintve a privát dühöngésektől) – nem véletlenül, hiszen a fogyasztói keretrendszerben értelmetlen magának a fogyasztói rendszer eszközeinek az elemzése és bírálata, illetve szükségszerűen azonnal általános rendszerkritikába csapna át, amire a fogyasztóknak sincs igénye.

Nota bene, a design felkarolta azt a fejlődépszichológiai felismerést – és tévútra vitte például a gyerekekre szabott esztétikát, ezáltal a környezetpedagógiát is –, amely szerint a csecsemők erősebben reagálnak a sematikus, kontrasztos, harsány arcbrázolásokra („smiley”), mint a valódi arcokra, egészen odáig menően, hogy nehezükre esik elszakadni tőlük. Amiből azt a téves következtetést sikerült levonni, hogy a gyerekeknek erre van szükségük – nem pedig azt, hogy ez inkább veszélyezteti a fejlődésüket, mivel ugyanazt a közvetlen neurobiológiai visszacsatolást siklatja ki, mint a drogok. A design egyik meghatározó vonulata, felnőtteknek szánt változataiban is, pont ez a sematikus, harsány, gömbölyded gyerek-esztétika, aminek külön leágazása a cuki, mint esztétikai minőség (cute, kawaii). Teljes összhangban azzal, hogy az infantilis (éretlen, impulzusvezérelt, vágyteljesítő, manipulálható) fogyasztó a legjobb fogyasztó.

Hogy mi különbözteti meg a design előtti artifaktokat a fogyasztói mátrix és a designelv tárgyaitól, épületeitől és városi tereitől? Mármint elemi szinten, túl a nyilvánvaló technológiai, társadalmi, gazdasági, termelési különbségeken, a fogyasztói-kereskedelmi szempontokon?

Alighanem a figyelem minősége, ami a létrehozásukat kísérte. Zaj, disztrakció, tömegmédia, információs túlterhelés, fogyasztási lehetőségek és figyelemipar híján a mentális kapacitást nagyrészt a dolog létrehozása kötötte le, bizonyára többé-kevésbé természetes, üzemszerű módon. És ez a minőségi figyelem (vö. „műgond”) visszaköszön az objektumban, annak karizmájában, egyúttal hasonló minőségű figyelem feltételeit képes megteremteni maga körül (ez lenne a kultúra állapotának optimális környezeti feltételrendszere, az oldottság és a szervesség). Különösen





markáns példája ennek a bezárkózó, bár eleve is szigetként létező Japán környezet- és tárgykultúrája, ahol a külső fizikai-szellemi korlátok és a figyelem összpontosításának kultúrája (ld. zen) a folytonosság hangsúlyos tiszteletével ötvözve majdhogynem paradox esztétikai kiteljesedést eredményeztek. Huszadik századi japán kardkovács mondja a National Geographic riportjában, hogy a kard megalkotására fordított elmélyült figyelem és aprólékos, hosszadalmas, számos elemében rituális munka meggyőződése szerint lelket kölcsönöz az anyagnak.

\*

A háború előtti európai kultúra materiális csúcsteljesítményének a tárgyi emlékei a szemünk láttára semmisülnek meg, amikor a pesti bérházak felújítható és használható ablakait és redőnyeit műanyagra cserélik – miközben az ideológia és a reprezentáció a budai várban a korszak elpusztult épületeinek a másolatait építi vissza reflektálatlanul, a korábban már említett, inherens kulturális aspektusok teljes figyelmen kívül hagyásával, *korszerű* technológiákkal. Vagyis mindkét esetben a kényelmesebb, antikulturális megoldás valósul meg, a megőrzendő értékről lemondunk, a már elveszett értékeknek pedig az imitátumát, másolatát hozzuk létre, ami intellektuálisan jóval egyszerűbb, mint új értékeket teremteni – igaz, a kollektív értékteremtés ideológiailag nem kontrollálható, ezért kockázatos, ráadásul bonyolult és hosszadalmas, társadalmi kooperációt kíván, tehát nem váltható politikailag aprópénzre, ezért észszerűtlen.

A természeti katasztrófák, a háborúk, a kisebb-nagyobb léptékű, akár ideológiai-reprezentációs, akár a közérdektől elszakadt üzleti alapú, vagy éppen progresszív motivációjú, de rövid távra látó, kevésbé átgondolt, nem rendszerszemléletű bontások és építések értelemszerűen traumaként jelennek meg a város testében. Ezeknek a traumáknak mindig van társadalmi vonzata (miközben a társadalmi traumák nem feltétlenül járnak együtt az épített környezet sérülésével), de a társadalmi vetületektől eltekintve is azonosítható egy részhalmazuk, amire érvényesek a különböző bántalmazásformák analógiái. A prostituálás, a csonkítás, a kisajátítás, a megjelölés, az elszigetelés, az elpusztítás, az ellehetetlenítés.

Budapest egy többszörösen traumatizált város. Ha csak a legújabbakat vesszük: a Tabán elbontása, az ostrom, a szocialista városfejlesztés, a rendszerváltás utáni szabadrablás aktusai, végül a NER. A történelmi fotók hatására érzett nosztalgiánk a trauma, a törés, a veszteség előtti állapotra irányul. És ha több ilyen volt egymás után, akkor egyidejűleg vonatkozhat mind-egyik átrendeződés előtti állapotra, tehát például gyermekkorunk szocializmusának alig-autós, kockaköves városi köztereire, és az azt megelőző, csak képekről ismert, elképzelt, ostrom előtti aranykorra, vagy a Tabán eltűnése előttire.

A trauma orvosi és pszichológiai értelemben tartós maladaptív működésváltozást, diszfunkciót eredményező stresszhatás, illetve sérülés. A város fizikai szubsztanciáját érő traumák megfelelnek ennek a definíciónak, és végső soron a társadalmi működésbe gyűrűzik tovább a hatásuk, ahonnan visszaverődnek a városszövetre és így tovább. A város ilyen értelemben is tökéletes leképezése a társadalmi funkcionalitásnak.





A budai várbeli visszaépítések (Hauszmann-terv) a tömegturizmus logikájába illeszkednek, mint látványos, narratív szempontból könnyen értelmezhető, fotón jól mutató díszletek. Politikai reprezentációs aktusként a MOL-toronyhoz, a Citadella-zászlórúdhoz és -kereszthez stb. hasonlóan egy nyilvánvaló bántalmazásformát is megtestesítenek, a billogozását és a kisajátítását. Illetve a felcicomázott, luxuscikkekkel kistafírozott, státusz- és dominanciaszimbólumként körbehordozható kreatúra létrehozásáét. De mindezek mélyén regresszív elfojtás van az ostrom traumájára adott válaszként (legyen úgy, mintha nem történt volna meg), és az elfojtás megágyaz a trauma megisméltődésének – nyilván elsősorban társadalmi értelemben.

A posztkulturális állapotban megnyílik a tér a maradandó várostraumák előtt. Amíg a trauma mélyen a kultúra állapotában történik, rendszerint begyógyul (már ha nem jár teljes és végérvényes pusztulással). A fából épült házak a nagy tűzvészek után adott esetben kőből vagy téglából születnek újjá, de hasonló körülmények között és feltételek mellett. A huszadik századból nézve ugyanazt az esztétikai-kulturális minőséget képviselik, és a referenciális mező részeivé válnak. Például a klasszicista Pest hiánya talán nem annyira eleven. De a Tabán lebontása már közvetlenül a posztkulturális átmenet előtt történt, így nem maradt ideje begyógyulni, érzékelhető a helyén tátongó amorf, nem pusztán fizikai hiány. Az ostrom nyomait a szocialista városfejlesztés vette kezelésbe, a rendszerváltás utáni pláza- és lakóparképítések, a pesti zsidónegyed ingatlanos túlkapásai talán már soha nem fognak behegedni. Legfeljebb, ha Budapest is megalopolisszá alakul – ami hosszú távon alighanem törvényszerű –, mert a megalopoliszban, mint a posztkulturális állapot adekvát kifejeződésében, a folyamatos és gyors változások miatt tulajdonképpen nem is értelmezhető a trauma, egy adott ponton túl nincs olyasfajta kontinuitás, amire vonatkoztatni lehetne, amihez képest törést jelentene. A töredezettség és az instabilitás a metro- és megalopoliszok új (esztétikai) minőségét is létrehozza, minden bizonnyal előrevetítve egy új humán minőség kialakulását.

A kultúrában gyökerező, történelmi városok esetében a fogyasztói elv a kommersz (a.m. kultúrán kívüli) építőanyagok és építéstechnológiák, a kulturális folytonosság iránt érzéketlen vagy szimplán csak primitív építészeti attitűd stb. révén élettelen tömések, protézisek, implantátumok beillesztéseként jelenik meg a csonkolások, roncsolások, elhalások, sérülések, diszfunkciók helyén. Vagy éppen plakkok lerakódásaként, lassú leépülésenként. Ennek megfelelően a város elveszti önmagát, kvázi dementálódik, vagy ahogy Rem Koolhaas írja Manhattan-ról: „szenilissé válik”. És ha ez igaz, akkor természetesen magával hozza az életminőség leromlását, a társadalmi funkcionalitás csökkenését. A fogyasztók maguk is az egyre gyakoribb demencia felé haladva, heterotópiákban bolyongva róják köreiket.

Az ingatlanszakma egyetemi urbanisztikai kurzusokon is oktatott, deklarált irányelve a „highest and best”, vagyis az adott terület legmagasabb és *legjobb* hasznosítása. Ravasz megfogalmazás, mert mi van, ha egy konkrét helyzetben történetesen a „lowest” lenne, mondjuk a közérdek szempontjából, a legjobb? A gyakorlatban rendre ki is szokott derülni, hogy a „highest and best” szimplán a legmagasabb beépítést, illetve hasznosítást jelenti, de ha mindig együtt hivatkozunk a kettőre, akkor szofisztikált kommunikációs trükköt alkalmazva összemossuk őket. A „best”





ebben az összefüggésben nem véletlenül inegzakt fogalom, mert egyáltalán nem mindegy, hogy a közérdek, vagy a befektetői szempontok felől értelmezzük.

De önmagában a „legmagasabb” sem valamilyen abszolút maximumot jelöl, hanem általában mindössze a jogszabályi korlátok maradéktalan kihasználását jelenti, amely korlátok a tényleges közérdek és az üzleti lobbierdekek közötti politikai egyensúlyozás eredményeképpen állnak elő, és mint ilyenek, képlékenyek. A dezintegrálódó társadalmak traumatizált városaiban rendszerint a közérdek húzza a rövidebbet, a korlátok pedig egyenletesen tágulnak.

Ide kívánczik a rendes, régivágású – de már hanyatló fázisban lévő, pangó – diktatúrák paradox szabadságélménye, ami alapvetően a diszfunkcionalitásukból fakadt, hogy tudniillik a paranoid ellenségkeresés és ideológiai legitimációs erőfeszítések beszűkült tudatállapota, az általános kontraszelekció közepette a városi-ipari területek nagy hányada effektíve gazdátlanul hevert, és ha az ember nem került a hatalom figyelmének fókuszába, például azért, mert gyerek volt, még néhány évtizede is tág terei nyíltak a Pál utcai fiúk világát megidéző tapasztalatoknak – beleértve az alkalmi konfliktusokat egyes túlbuzgó portásokkal és házmesterekkel. Egy csúcsra járatott üzleti-vállalati közegben ez elképzelhetetlen, a rendszer nem hagy ingatlant megvásárolatlanul, őrizetlenül, beépítetlenül, hasznosítatlanul, kerítést befoltoztatlanul, legyen akár autokratikus vagy demokratikus a politikai berendezkedés. Ilyen értelemben a kapitalista piacgazdaság totalitárius csak igazán, és ez megnyilvánul a fogyasztást működtető stratégiákban is. A város, mint hatalmi, kulturális, szociális sűrűsödési pont, az emberiség másik fizikai-technológiai csúcsteljesítményéhez, az internethez hasonlóan eleve eszményi terepe a fogyasztói mechanizmusok érvényesülésének. Amit lehet azonban fokozni: a városokat plázákká kell továbbműriteni az optimális fogyasztási kontrollhoz, az internetet pedig szolgáltatások és platformok keretei közé szorítani, az irrelevancia irányába lökve a kultúra kibontakozására alkalmas, ellenőrizetlen területeket.

Szigorúan racionális alapon, ingatlanfejlesztői szempontból a méltán közkedvelt olasz történelmi városokat Rómától Firenzén át Velencéig le lehetne bontani, és energetikailag szabványos, takarékosan üzemeltethető, alacsonyabb belmagasságú, egységnyi területen nagyobb számú lakással, irodával, üzlethelyiséggel és parkolóval több bevételt termelő formában újjáépíteni (eltekintve attól, hogy az itáliai városok nagyon is jövedelmezőek, bár nem a helykihasználásuk révén, és a történelmi ingatlanok az elit státusztárgyai). Le Corbusier a Plan Voisin keretében fantasztikus kulturális vakságról tanúbizonyságot téve lebontotta volna Párizs fennmaradt középkori részeit. Az ilyesmi most még a fogyasztói értékszemlélettel is összeegyeztethetetlen (apránként adagolva, mint Budapest esetében láttuk, megoldható), mert a történelmi városok kommersz, szentimentális esztétikai mítoszok forrásai.

Ennek megfelelően nyaralni, utazni továbbra is lehetőleg naturába és culturába, a Balatonhoz, a hegyekbe, a tengerpartra, Prágába vagy Firenzébe, a Louvre-ba stb. megyünk – pontosabban már ez is egyre kevésbé igaz, hiszen vannak tisztán fogyasztói desztinációk, mint Las Vegas, Dubaj vagy a Mediterráneum all-inclusive tengerparti szállodái, ahonnan a vendég üzemszerűen nem is feltétlenül mozdul ki. A tömegturizmus a kultúrát és a természetet szó szerint is *fogyasztja*: konkrétan, fizikailag koptatja és erodálja, reflektálatlanul fotóba és videóba foglalja, sokszorozza, szuvenírként hazaviszi, otthon leutánozza, ezáltal végső soron devalválja és elinflálja (ld.





kínai Hallstatt, vagy „mediterrán” építészet Magyarországon) – miközben a résztvevők egyéni tudásszintje, attitűdjei alig változnak, már ha egyáltalán. A gépezetnek nincs humán szempontból értékelhető outputja, de miért is lenne, ha egyszer a fogyasztói mechanizmus nem a fogyasztóért van, hanem fordítva.

Amennyiben a vandalizmus alapvetően nem más, mint strukturálatlan energiák kis léptékű – és történetesen, mintegy mellékesen destruktív – megnyilvánulása a közterekben, a tömegturizmus intézményesített, társadalmi szintű vandalizmus, ahol az elemi fogyasztói impulzusok destruktív formában piacosodnak a kultúra és a természet fizikai terében, annak rovására, kvázi a szórakoztatóipar részeként (érdekes módon az eredeti vandálok szintén tömegjelenség keretében lettek névadói a dolognak). Ez az ipari léptékű és természetű destrukció értelemszerűen traumák forrása, amik a közterek és a szolgáltatások átformálásán túl egészen a városok lakóinak – akik amúgy jellemzően maguk is fogyasztók – pszichéjéig hatolnak.

A Nemzeti Hauszmann Program a közízléssel és a fogyasztói ideálokkal teljesen konform, nem ellentmondva annak, hogy a direkt bántalmazás és az ipari vandalizmus fémjelezte eszmei vonulatba illeszkedik.



\*

A (poszt)modern város és a városi elidegenedés (alienation, estrangement), ezen belül a zaj és az esztétikai dezintegráció problematikájának emblemikus tényezője az autó, a nagyon kényelmes és nagyon rossz hatásfokú, a külső környezettől médiaszerűen elszigetelő és távolságokat áthidaló, következményeket eltávolító, a bűvös hatalom bizsergető képzetét nyújtó, egót kiterjesztő, par excellence fogyasztói megoldás. Ami szintén a második világháború után, az amerikai konzum-ösrobbanás idején lett meghatározó tényezője a mindennapoknak, a világnak, a civilizációnak. De Le Corbusier, a paradigmikus modernista építész házainak korabeli képein az autók, miközben nyilvánvalóan izgalmas, inspiráló új távlatokat és szó szerinti dinamizmust





képviseltek, egyszersmind reménytelenül ósdinak néznek ki az épületekhez képest, mai szemmel nézve mindenképpen.

Ezek az autók valamennyire még a kultúra állapotának jegyeit viselik magukon, esztétikájuk additív (architektonikus), jobbára a komplex belső, szerkezeti, funkcionális minőség kivetülése/eredménye, nem pedig azoktól független elvek mentén képződik meg (ld. design, úgyismint *forma-tervezés*). Le Corbusier, illetve a modernista építészet egyik újítása viszont pont a homlokzattól és az alaprajzi elrendezéstől – tehát a válaszfalaktól – többé-kevésbé független pillérváz. Párhuzamosan és talán valamennyire paradox módon a gépek és a szerkezeti-esztétikai koherenciát megtestesítő gépszerűség iránt tanúsított élénk érdeklődéssel (amely gépszerűség mára már elvesztette minden esztétikai varázsát, a közízlés fogalomkészletben az eltakarandóan rondával egyenértékű). Le Corbusier számára az építészet és a város nem annyira az épülethasználók és városlakók létezéséről szól, nem annak van alárendelve, ily módon nem egzisztenciális kérdés, hanem egy nagy, absztrakt, önmagában nagyszerű kvázi-ipari rendszer, konkrétan a haladás eszméjének (gépszerű) működése iránti hódolat megnyilvánulása.

A két háború között megjelenő áramvonalas karosszériák már kimondottan ellentétesek a belső, funkcionális logikával – önmagában az áramvonal egy funkcionális megoldás, de szükségszerűen elkülönül, függetlenedik a belső szerkezettől, egyben meg is teremtve az autonóm formatervezés, a modern design feltételeit –, viszont a mívés, filigrán részletek még mindig a régi világhoz kötik őket, és talán a szerves formálásuk, talán a pazarló térkihasználásuk okán a modernizmus, illetve a Bauhaus építészetéhez képest továbbra is reménytelenül elavultnak tűnnek. Ami főképp azt jelenti, hogy az építészet (a zenével és a képzőművészettel együtt) ott és akkor egészen elképesztő mértékben megelőzte a korát. Sőt, egy Le Corbusier-villa építészetileg tulajdonképpen még ma is bőven avantgárdnak minősül, a legújabb kori autók közül is legfeljebb egyes, valóságtól elrugaszkodott, gyártásba soha nem kerülő prototípusok vannak egy szinten vele. Ezt a szédítő ugrást, a radikalizálódásnak ezt a vakító felvillanását csak a világkép drasztikus átalakulásával lehet magyarázni, aminek olyan egyéb vetületei voltak, mint a kultúra korszakát tulajdonképpen lezáró I. Világháború megrázó tapasztalata, vagy a fizika tektonikus forradalma. Az ötvenes évek Amerikájának kertvárosi idilljében aztán fordul a kocka, a házak egyszerre klaszszicizáló és romantikus (!) konformizmusa fordítottan képez kontrasztot az előttük parkoló, az űr-esztétika futurizmusát sugárzó autókkal, de a Törést visszhangzó radikálisan szögletes formák helyett immár a puhán sikló, súrlódásmentes áramvonal, az eszményien csillogó króm jegyében – vagyis a kontraszt csak látszólag nagy, a belesimulás a valódi vezérelv.

Az autógyártás, pontosabban az autós kultúra, benne különösen az autóversenyzéssel, a kezdeti néhány évtizedben sok szempontból heroikus, kreatív, romantikus, kvázi transzcendens világ, amit a soha korábban nem tapasztalt, minden bizonnyal ellenállhatatlan sebesség- és szabadságélmény mámore mozgat. És ami gyakran életre-halálra szóló tétet képvisel. Ennek megfelelően szubsztanciális az esztétika: az összetett, karakteres, eleinte „őszinte”, gép-, szekér-, vagy bútorszerű, olykor brutális, helyenként esetlen megjelenés, később a bogarakat, zepelint vagy palotát idéző látomásszerű formálás, a sokszor monumentális méretek, és a konkrétan vagy át-tételesen, de mindenképpen szerves jelleg, a karizmatikus, szuggesztív aura. Henry Ford volt az,





aki ezzel párhuzamosan, az egészséget az üzleti racionalitásra egyszerűsítve megelőlegezte a későbbi amerikai, majd globális fejleményeket. A légkondicionálóval meg a biztonsági övvel szintén az amerikai autógyártás lépett elsőként a konszolidált, unalmas felnőttkorba. A közvetlen, nyers, téttel bíró, vagyis *kulturális* aspektusa az autónak kisebb-nagyobb mértékben tovább él az (át)építések, az oldtimer-ezés, és az ezoterikus versenyek mai szubkultúráiban, amik ugyanakkor mind fogyasztási attribútumokat is felvettek – pontosabban idomultak az általános tendenciákhoz –, az online (influenster)tartalmak készítésétől az aukciókon és gyűjteményeken át a szponzorációs mezőben működő gyorsulási versenyekig és sebességrekord-döntésekig. Miközben a Forma-1 és más hasonló, vállalati csapatok által vívott versenyek már szinte kizárólag a fogyasztói és szórakoztatóipari kontextusban léteznek (pl. Abu-Dhabi Grand Prix), minden addiginál nagyobb sebességek és alacsonyabb kockázatok mellett, autóra alig hasonlító, esztétikailag szigorúan véve érvénytelen, bár minden részletükben a végletekig, egyetlen elvont célnak alárendelődően funkcionális gépekkel.

Párhuzamosan azzal, ahogy az autó kommercializálódott, vagyis vesztette el a kulturális aspektusait, egzisztenciális tétjeit, és gyűrte maga alá a városok tereit, vált formailag is kommerszé, kvázi értelmezhetetlenné. Az autós szaksajtóban mindezt (és a vélt vagy valós iparági minőségromlást) úgy szokták interpretálni, hogy a mérnököktől, látnokoktól, extravagáns zseniktől a könyvelőkhöz, marketingesekhez, jogászokhoz (vagyis a gyakorlati, kreatív, készítő tudás birtokosaitól az elméleti, absztrakt, szuperhumán mechanizmusokra vonatkozó tudás birtokosaihoz) került a kezdeményezés és a lényegi döntések joga. Ez pedig magának a kommercializálásnak a definíciója.





A technikailag egyre fejlettebb, egyre nagyobb mennyiségben gyártott (következésképp: egyre kommerszebb) autók egyre kevésbé őrzik az értéküket, nemigen lesz belőlük veterán – vagyis a kontinuitás, tehát a kultúra egy újabb szegmense megy veszendőbe – miközben egyre nagyobb mértékben járulnak hozzá a közterek vizuális és funkcionális deteriorációjához, pszichés és fizikai egészségi ártalmaihoz.

Az elektrifikáció, ami megoldhatná a lokális levegőszennyezés és részben a zaj problémáját, szinte groteszk fogyasztói machinációk terepe, ld. a Tesla, mint IT-vállalat koncepciója központi médiafelülettel az autókban, vagy az előfizetéses alapú menettulajdonságok (kisebb fordulókör, nagyobb sebesség és gyorsulás).

\*

Egyelőre minden meghatározó tendencia a további városiasodás irányába mutat, és érdekes módon a kultúra is itt látszik legtovább fennmaradni, a városi értelmiség körében élő magas-kultúráként. Ami nyilvánvalóan nem közösségi, gyakorlati problémamegoldó tudás, tehát nem történeti értelemben vett kultúra, hanem ennek a tudásnak, illetve magának a kultúrának, mint létállapotnak a kultusza. És mint ilyen, nem elhanyagolható részben maga is fogyasztási módzat, mindamelllett, hogy szerencsés esetben természetesen intellektuális munka és autentikus tapasztalatok forrása is. Mindazonáltal zsákutca, mert a kultusz nem lép ki a kifinomult urbánus konzum kereteiből, a kivételt képező ízléses felső-középosztálybeli otthonok, galériák, koncerttermek, éttermek és színházak falai közül, nem járul hozzá közösségek, kultúrtájak, elő és prosperáló falvak, illetve kisvárosok újratermeléséhez. Az egyre gyakrabban „Printed in China”, gyönyörű, okos és kívánatos könyvek, a kezelhetetlen méretű, elolvashatatlan könyv-, meghallgathatatlan lemez-, átláthatatlan digitális film- és zenegyűjtemények – nem beszélve az előfizetéses streaming-szolgáltatásokról –, a saját tárhelyen és az online platformokon gyűlő mégoly nagyszerű fotók mind nem funkcionálisak, megszerzésük és birtoklásuk leginkább a zárt végű fogyasztói vágyteljesítés megnyilvánulása, ld. a *coffee table book* műfaját.

A szabványos fogyasztó városlakó, mert vidéken nem lehet kellő intenzitással és hatékonysággal fogyasztani. Elégséges méretű lakásban él. A modernista építészet egyik vívmánya, a falméretű, padlótól mennyezetig érő ablak a természeti látvány fogyasztásának médiuma kellemesen szeparált környezetben, de a sűrű városszövetben, a lakóparki toronyházakban már nem értelmezhető, helyét átveszik a falméretű lapostévék. A lakások fő nem-létszükségleti funkciója a képernyős szórakozás, a médiafogyasztás, a lakás középpontjában most már szinte mindig tévé van, az diszponál a legnagyobb tér fölött. A városi köztereket és a legszűkebb privátszférát pedig egyre nagyobb mértékben uralják, na nem a sci-fi-k animált óriásplakátjai, hanem a telefonképernyők. Az önvezető autók média-interfészeivel még inkább ez lesz a helyzet.

A konzumszingularitásban a kultúrával együtt az építészetnek is vége van. A fogyasztói mentalitásnak nincs igénye a tér művészetére, nincs igénye helyekre, a természeti elemekkel kapcsolatban álló építőanyagokra, nem értelmezhető számára a túlélésen és a szórakozáson túlmutató





életminőség, illetve létértelem, továbbá az ezzel összefüggő inspiráló atmoszféra, bármilyen környezeti transzcendencia stb. Meglehet, ez pusztán értelmiségi idealizmus, amennyiben az átlagembernek soha nem is volt reflektált igénye semmi ilyesmire, legfeljebb adottságként kapta. Ami nem jelenti azt, hogy mindezek a szempontok ne lennének megfelleltethetők valós pszichés szükségleteknek, amiktől viszont egyre inkább elszigetelődünk.

Az építészetet esélyesen a virtuális valóság fogja tudni végképp érvényteleníteni, az pedig a civil (tehát nem ipari vagy katonai) szférában elsősorban szórakoztatóipari szempontból értelmezhető technológia. Addig is az építészeti szaksajtó publikációinak egyre nagyobb hányadát foglalják el a fotorealistikus látványtervek, tehát a valóságban nem létező építészeti művek képei, mint amikkel ki lehet elégíteni a médiaipar tartaloméhségét.

\*

Paradigmatikus fogyasztói jelenség, egyszersmind zaj-variáns a rendszerszintű, folyamatos, beláthatatlan léptékű, mindent eluraló környezetszennyezés és (műanyag)szemét-termelés, ami a naturát lebontó aspektusa a civilizációnknak, és ebben az intenzív formában még nyoma sincs a százéves fotókon.

A lakossági hulladék meghatározó része FMCG(*fast moving consumer goods*)-csomagolás. Speciális, jellegzetes megjelenési formája pedig a köztereken elszórt változat. Amit eldobok, és majd a rendszer megoldja nekem, helyettem. Bár amúgy is semmi közöm a környezetemhez, nem az én felelősségem. Nem vagyok, nem én vagyok a gazdája. Az eldobható („disposable”) szó szerint is eldobatik. És ha már eldobom, a natura megmaradt zárvényaiba dobom, a bokorba, a fűbe, esetleg az erdő szélére, minthogy az ugyanaz a minőség: haszontalan és kaotikus – de legalább eltakarja a szemetemet, és a mediatisált világban, ami nem látszik, az tulajdonképpen nincs is.

A haszontalan és kaotikus (tehát átláthatatlan, kontrollálhatatlan, következőképp veszélyes) natura, a bevásárlóközpontok helyét bitorló lápok, presztízsbereházások helyét foglaló kis-erdők szürreális ideológiai viták tárgyai. A földművelő ember utódként, megörökölve annak egzisztenciális küzdelmét, de az ősök konstruktív attitűdje nélkül a fogyasztó a természetet ellenségnek tekinti, ezért „rendezetlen” állapotából háborús paradigmák segítségével igyekszik „rendezetté” tenni, kvázi pacifikálni. Ami a háborús paradigmák természetéből fakadóan, nem meglepő módon, általában az elpusztításával egyenértékű, nem nélkülözve a történelmi-politikai áthallásokat. A kontroll iránti igény részben talán az autonómiájától megfosztott fogyasztó pótmegoldása, részben az ismeretlen fenyegetéssel szembeni kézenfekvő eszköz. A kulturális vakság/tompaság a természet iránti vaksággal/érzéketlenséggel, sőt, természetfóbiával analóg, és mindkettőnek vannak a tudáshiányból táplálkozó gyökerei. Miközben az esztétikai normák kulturális intézménye eredetileg nagyrészt a természeti tapasztalatokra vezethető vissza, ez pedig szintén összeköti a két szférát.

Mintha a cultura átalakulásával eredeti antitézise, a natura is átalakulna, mintha mindkettőt beszippantaná, megemésztené és meghaladná az új valóság. Azzal együtt, hogy ellentétes





pólusokat képeztek, feltételezték, létükben definiálták, artikulálták is egymást, és akkor pontosan ezért hanyatlanak párhuzamosan. A város többé már nem annyira sűrűsödési pont, menedék, kulturális objektum a natura tengerében, hanem kiindulási alap, adottság, az elsődleges valóság maga, az egyetlen kontextuális mező, nem natura, de nem is cultura.

A városi-fogyasztói komplexumnak egyre kevésbé van antitézise, az építészethez és a kulturálisan meghatározott városi terekhez hasonlóan a természeti szféra is válságban van. A természet maradéka a nem-városias területekkel együtt egyre inkább csak a városokat összekapcsoló fapados repülőjáratok (NB. végtelenen *fogyasztói* szolgáltatás) ablakából feltáruló, szinte értelmezhetetlen, elvont látvány.

A fa, különösen a gyümölcsfa, a fogyasztói viszonyrendszerben, illetve az urbanizált térben elsősorban „szemetel”. Ennek megfelelően mint jelenség, elveszítve mitikus és kulturális vonatkozásait, szimptomatikus problémává alacsonyodott (egyszersmind a szemetelés bűnbakjaként öntudatlan kivetítés tárgya lett). Az igazán nagy, öreg fák kvázi komplett ökológiai univerzumok, városi összefüggésben érdemi klímaszabályozó tényezők, hagyományosan áhítat tárgyai és kultikus objektumok, de a fogyasztói koordinátarendszerben a javakat veszélyeztető, ezért kiküszöbölendő veszély- és problémaforrások. A faültetés kontinuitást és távlatokat hordozó reflexe kiveszni látszik, a diszkont láncfűrész és a motoros fűkasza használata viszont jóleső erődemonstráció, nem függetlenül a fogyasztási aktusok kompetenciapótló mivoltától. A városi levegő és talaj nem kedvez a fáknek, újabban a klímaváltozás sem, így a Törés előtti fotókon látható, egykor adottságnak vett monumentális lombkoronák folyamatosan fogynak. Azok a környezetpszichológiai kutatások, amik megállapították az organikus formák szakrális asszociációkat keltő tulajdonságát, a természeti környezet figyelemre, kognícióra, pszichére gyakorolt, mérhető regeneratív hatásait is beazonosították (ami erősebb volt a valóságban, mint mediatisztált látványként). Vagyis, hogy a természet ilyen értelemben, még a posztkulturális állapot felől nézve is funkcionális. A Makovecz-házak didaktikus világfa-motívumai – túl a kulturális örökségi meghatározottságukon e tény intuitív reflexióiként is értelmezhetők, mindazonáltal érdekes elmentmondást képezve azzal a magyar sajátossággal, miszerint az Ausztriában és Csehországban ma is lépten-nyomon látható fa-matuzsálemek műfaja nálunk nem divik. Ezzel kapcsolatban felmerül, hogy a pusztai népek viszonya a fákhöz alapvetően más, kevésbé mély és szoros, mint a germánoké és szlávoké, ezért könnyebben kioldódik a kollektív tudatból.

A fogyasztói, ingatlanpiaci logika mentén egyre kisebbek a telkek, és fajlagosan egyre nagyobb házak épülnek rajtuk, miáltal effektíve megszűnnek a nagy fák létének térbeli előfeltételei. Így sűrűsödnek be a kertvárosok, válik a natura egyre kevésbé meghatározó tényezővé és romlik a környezet minősége. Mégis, valamiért továbbra is a kertés ház az ideál, akkor is, ha a kertje csak egy parkolóhelyre elég. A territoriális ösztönök megkövetelik azt a plusz néhány négyzetméter pázsitot vagy műfüvet, ahol fogyasztani lehet a kert-élményt.

A fogyasztó a kvázi-vad természettel is konzumrítusok keretében érintkezik, technikai ruházatot ölt, és melegben, szárazon, kényelmesen fogyasztja, jobbára a látványt. Ha meleg van, akkor a légkondicionált autóból, ami az amerikai nemzeti parkok infrastruktúrája esetében meghatározó szempont volt.





\*

A fogyasztói viszonyrendszer egyik alapkérdése, hogy mihez tudunk kezdeni a legális, a rendszer-szinten, üzemszerűen ösztönzött és fenntartott függőségeinkkel, akár a média, akár az anyagi javak vonatkozásában.

Mi ez, ha nem egzisztenciális tét?

Elenyésztek a kultúrában megfogalmazott egzisztenciális tétek, most az AI-ban, az autonóm repülő fegyverrendszerekben, az ökológiai és klímaválságban, az antibiotikumrezisztenciában és a mikroműanyagokban, a közösségi médiában, az internetes tartalomiparban, a fogyasztói létben rejlenek. A kultúra mint olyan, a lét kihívásaira adott konstruktív válasz volt, az emberiség által maga köré növesztett védőburok, amit meghaladt a fogyasztói civilizáció, amiben a minden eddiginél nagyobb létbiztonság túsza lettünk. A fogyasztói mátrix tkp. maga is virtuális valóság, a valódi tétek pedig rajta kívül léteznek. Az új helyzetben már/még nem tudjuk, hogyan maradjunk játékban, kultúrával a jelek szerint már nemigen lehet.

Ahogy a kollektív tudás gyarapodásával és a társadalmi szerveződés komplexitásának növekedésével a nagy narratívák is szférát, léptéket, felbontást váltottak, úgy az egyénitől eljutottunk a globális egzisztenciális tétekig. Amiket már nagyon korán, pusztán a társas életformával kvázi áthelyeztünk az egyéni síkról a közösségre, és ennek természetes velejárójaként manifesztálódott a kultúra, vagyis a közösségi problémamegoldó tudás működtetése, illetve alakult ki fizikai terméke, a város. Amely képződmény hatalmi (politikai-gazdasági) központként hamar a közösségit meghaladó társadalmi léptékre ugrott, tovább mérsékelve az egyéni egzisztenciális tétet. Ahogy a túlnépesedés is mutatja, a globális gazdaság fogyasztói modelljében az egyén ténylegesen minden korábbinál nagyobb biztonságban van – még a harmadik világban is –, és minden korábbinál jobb életminőségre van *elvi* lehetősége (amihez ugyebár nem szabad teljes mértékben a konzumerizmus által kínált megoldásokra hagyatkoznia). Azzal, hogy a tétek globális léptékűvé tágultak, váltak az egyén számára is absztrakttá, értelmezhetetlenné és érzékelhetetlenné. Immár a létbiztonság kulcsa sem a közvetlenül megtapasztalható közösség vagy akár csak a sokaság, hanem a szintén absztrakt módon működő, globális ipari-fogyasztói struktúra.

\*

A fogyasztói univerzum és világállapot eljövendő kultúrhérosa (a.m. mém) aligha a mozivászon vagy a képregények kockáiban, még kevésbé az irodalomban fog megszületni (bár definíció szerint mítoszteremtő lesz, már ha lesz egyáltalán), előbbieken azért nem, mert azok maguk is fogyasztói komplexum tökéletesen uralt és kizsákmányolt gyarmatai, utóbbiban azért nem, mert az a magaskultúra periférikus tartománya. Ha értelmezhető lesz még egyáltalán a tétet besöprő, a világot megmentő hős alakja a slop és a bullshit örvénylésében, akkor talán az AI-tudat mélyéről és a közösségimédia-univerzum ősleveséből fog felemelkedni/alászállni.





Küldetése minimum valami olyasmi lesz, hogy oldja meg az ipari termelés szabályozhatóságát, és ezzel szabadítsa fel az emberiséget a fogyasztás kényszere alól (és persze népesítse be a Naprendszeret, hozza el a technológiai örök életet). Neo ilyen értelemben talán egy kissé előreszaladt, nem beszélve arról, hogy a letölthető kompetenciák használatával meglehetősen fogyasztói módon mentette meg a világot. A hús-vér tech-brók pedig egyszerre viselkednek kultúrhéroszként és építik a disztópiát (*highest and best*, ugye). A legjobb lesz, ha megkérdezzük ChatGPT-t:

[hagyjuk...]





ELFOCADÁS





Melhardt Gergő

# BALATON–BUDAPEST, AZ EMLÉKEZET TÁJAI

(Térey János: Káli holtak)

Nem a város, hanem a természeti táj az emberi élet és az önmegértés legfontosabb terepe Térey negyedik regényében, a *Káli holtakban* (2018). Itt, első prózában írt regényében kerül az életműben először fókuszba nagyobb léptékben városon kívüli hely: a Balaton-felvidék. Míg *A Legkisebb Jégkorszak* (2015) klímakatasztrófájának és társadalmi hatásainak ábrázolása ember és természet elválasztottságából indul ki (amelyek hatnak egymásra, de nem feltétlenül egy egység részei), addig a *Káli holtakban* ember és természet viszonya a kölcsönös egymásrataltságra alapulva ökológiaibb szemléletről árulkodik. A természeti tájnak is van – és ebben városábrázolásait folytatja a szerző – a múlt és a jövő között a jelen számára közvetítő szerepe. Ahogy a városok és az épületek alapvető sajátossága, hogy képesek felmutatni a múltban ott történeteket, úgy ebben a regényben a természeti tájban ismerődik fel ugyanez a képesség.

A *Legkisebb Jégkorszakkal* történő összevetés más szempontból is indokolt. A *Káli holtak* cselekménye azt a fikciós világot tágítja, amelyet az *Asztalizene* óta követnek Térey epikai munkái. A *Káli holtak* az előbbi regény előzménytörténete, története ugyanis 2016–18-ban játszódik, *A Legkisebb Jégkorszaké* pedig 2018 és 2020 között. És bár a művek közötti összefüggések olykor öncélúnak tűnnek, mert egy részük csak a fikciós világ kohézióját szolgálja (más nem indokolja néhány epizód szerepéhez sem jutó figura, például Radák Zoltán, Labancz Győző vagy König Attila szerepeltetését), a fikciós világ továbbfejlesztése összességében sikeres, mert a *Káli holtak* nagy mértékben eltávolodik a három korábbi nagy terjedelmű munka (*Asztalizene*, *Protokoll*, *A Legkisebb Jégkorszak*) regényvilágától, helyszíneitől, szereplőitől; az azokban ábrázolt társadalmi közegek (politika, diplomácia, vállalkozók, gasztronómia, opera) helyett itt a művészvilág: a színház, a film és a tévé alkotóiról olvashatunk. Az előző művek auktoriális elbeszélést használó kritikai realista társadalomábrázolását a *Káli holtak* az én-elbeszélés keretében újítja meg.

A *Káli holtak* nevelődési regény és művészregény. Elbeszélő főhőse Csáky Alex, a huszonnyolc éves színész, aki *A Legkisebb Jégkorszak* egyik jelenetében is felbukkant; ott annyi derült róla ki, hogy Binder Livia partnerét alakította egy sikerfilmben, és hogy: „Zselével hátranyalva





dús, fekete haja.”<sup>1</sup> A *Káli holtak*ban Alex haja szőke, ezért is játszott SS-tisztet a *Saul fiában*. De korántsem ez a legfontosabb szerepe, amelyről a regényben beszámol, hanem a *Hamlet* és a *Káli holtak* című tévésorozat főszerepe. Shakespeare tragédiáját Trianon emlékezetpolitikai allegóriájaként játsszák a Füst Milán Színházban, a regény címét is adó sorozatban pedig a török korban a Káli-medencében megölt, a máshonnet oda betelepülők ellen fellázadó, újraéledő zombik elleni küzdelem spirituális vezetőjét, az ornitológus Botondot alakítja. A cselekmény végéhez közeledve egyre nagyobb megrázkódtatások érik Alexet, és egyre sűrűbben: meghal az apja, majd robotgójával balesetet szenved, azután utcai verekedésbe keveredik, végül pedig egy színpadi díszlet tetejéről zuhan le. A történet fonalát egy évvel később felvevő *Epilógus* arról számol be, hogy ezek kumulatív hatása eredményeként élete felívelő szakaszába érkezett: szakmai sikerei vannak, és boldog párkapcsolatban él.<sup>2</sup>

A két átsajátított műfajból adódik, hogy az elbeszélő főhős felnőtté válási folyamata szerepek eljátszásán keresztül megy végbe. Másokhoz fűződő viszonyait hajlamos irodalmi párhuzamokkal érthetővé tenni,<sup>3</sup> önismerete pedig a színpadon és filmekben alakított figurák átélése révén is formálódik.<sup>4</sup> Gyakran egybemosódik Alex személye és a szerepei, a narrációban ez nyelvtanilag is megjelenik: a harmadik személyben említett Botond nézőpontja észrevétlenül megy át az egyes szám első személyű elbeszélésbe, például: „Az általam alakított karakter [...] egy elhagyott malomban ébred föl a kómából. Talán Tapolcán, de ennek a városkának is a falusi részén. Ájult állapotomból kakas kukorékol föl. Kikandikálok az ablakon” (13–14.). Az első fejezet előtt olvasható egyoldalas szöveg – egy a történetben később előkerülő szakasz (326.) előrevetett ismétlése – is ezt mutatja. Az álomszerű, lírai jelenetleírás a sorozat forgatókönyvéből vett idézetnek tűnik, aztán Alex naplószövegébe megy át:

*A mosóház előtti apró, füves terecskét lassanként benépesítik a mosónők [...] Óriási lepedőket, fehér függönyöket, párnahuzatokat, bő férfiingeket, színes szoknyákat, habos blúzokat sikálnak, mint megannyi rossz lelkiismeretű Ágnes asszony. Lassan közelít rájuk a kamera. [...] Premier plánban egy különösen keserű öregasszony arca. [...]*

*Nyár van. Szürkület. Tücsökszó. Száll a gőz. [...]*

*Fölmerült, hogy magában a mosóházban is forgassunk, de odabent olyan szűk a tér, hogy képtelenség volt megtalálni a jó szöveket a felvételekhez. (7, kurzív az eredetiben)*

- 1 Ez a regényrészlet az Átkelés Budapesten egyik novellájaként is megjelent (*A szeretetlenség útját kikövezni*), ott ez a mondat hiányzik.
- 2 Ahogy Térey férfi hőseinek (Pálnak, Mátrainak, Jeremiásnak), Csáky Alexnek az élete is tartalmaz olyan mozzanatokot, amelyeket Térey a memoárjában saját magával kapcsolatban írt le. Alex apjával való viszonya leírása és néhány Balatonra vonatkozó kitétel mellett fontos szövegegyezés: „Érzem, nincs hova tovább hátrálnom” – TÉREY János, *Káli holtak*, Bp., Jelenkor, 2019, 444. (a továbbiakban a szövegben zárójelben szereplő oldalszámok erre a kiadásra utalnak), a *Boldogh-ház, Kétmalom utca* utolsó mondata: „Hátráltam eleget, most már tényleg nincs hova tovább.” (462.).
- 3 BÁRÁNY Tibor, *Mintha. Szinte. Majdnem*, Műút, 2018/4, 59–63. Itt: 60.
- 4 CODÁU Annamária, *Tériszony a más koncepciójában*, Helikon, 2019/7, 16–17. Itt: 17.





Mondatról mondatra csúszkál a belső és külső nézőpont, amikor Alex a sorozatot nézi:

Ahogy a fél tizenegyig elnyúló hétfői előadásról hazaérve kinyitok egy sört, és bekapcsolom a tévét, magamat látom a képernyőn, amint Botondként bénázom a Káli-medencében. Az ornitológus fiú lába önállósítja magát, ő meg hagyja, és lekanyarodik a Burnót-patak völgye felé. A karcsú víz átszeli a medencét, átkacsokaringózik ungon-berken, [...] Aztán, gondolom én Botond helyett, majd valahol az ábrahámhegyi strandnál fogja elérni a Balatont [...] Egész túrhető vagyok, jóképű, intelligens és laza mozgású. Mégis utálok azt a valamit, amiben éppen most részt veszek. (338.)

A kritikai realista ábrázolás ritkán használ egyes szám első személyű elbeszélőt. A *Káli holtak* narrációja sem problémamentes. Nem világos az elbeszélői szituáció, amelynek ellentmondásossága nem értékelhető poétikai érényként.<sup>5</sup> Alex a leggyakrabban nyelvtani jelen időben narrál, mintha fejben, mentális élő közvetítésben tudósítana és kommentálna. A szöveg olykor tudatfolyam-elbeszélés, máskor feltűnően poétikus, szerkesztett alkotás, amelyben a narrátor szelektál a körülötte és elméjében lezajló dolgokból. A narráció időviszonyai az egyidejű narrációtól az utólagos visszaemlékezésig terjednek; nem ritkák a többnapos vagy többhetes kihagyások. Van, amikor a napló műfajára jellemző elbeszélésmódot használ, múlt idejű igealakokkal és jegyzőkönyvszerű leírással (például: „A következő pár áprilisi naptól nem sok mindenre emlékszem. Nem voltam jól.” [490.] vagy: „Ezek voltak a benyomásaim egyetlen egészséges délutánomon. Nem tudtam, mi vár rám másnap.” [417.]). Mind a tudatfolyam-, mind a naplószerű elbeszélésmódnak ellentmond azonban az, ahogyan Alex olvasót feltételez a szövegének. Olyan kiegészítő és háttérinformációkat és magyarázatokat ad, amelyek közlésére nem volna szükség, ha saját magának beszél vagy ha naplót ír: „Ha még nem mondtam volna” (512.). Szépirodalmi igényű szöveg létrehozására utalnak az ilyen felütések: „Két hírem van” (473.), „Már mondtam, hogy [...] de még nem meséltem el [...]” (264.).<sup>6</sup>

A cselekmény íve a (szintén álnaplószerű) *Protokoll*éhoz hasonlít: egy évet ölel fel a történet, amely a férfi főhős munkahelyi, magánéleti, egzisztenciális válságának útját követi, amit udvarlarsai és párkapcsolatai szakaszolnak; a fordulatok helyett egymást követő epizódok sorából felépülő történet kibontakozása tulajdonképpen a problémák kibontakozása, a végkifejlet pedig ezek megoldódása, vagy annak reménye. Térey mindhárom regényére igaz, amit Bárány Tibor ír, hogy ezekben „az identitás *elvilég* megteremthető, a széttartó személyiségalakzatok egységes szubjektummá rendezhetők – az önmeghatározás azonban minden esetben a (saját aktuális szerepeivel

5 KÁLMÁN C. György, *A hely szellemei, Élet és Irodalom*, 2018. jún. 15., 18; BÁRÁNY, i. m., 63; DÉRCZY Péter, *Bukdácsló angyalok*, Eső, 2019/1, 101–107. Itt: 102–103.

6 A szerzői értelmezés szerint Csáky Alex „naplóregényt ír – de lehetnének ezek a Twitter-feljegyzései is, hogyha másfél mondatokat emelnénk ki belőle, illetve lehetne mindez a blogja is, de, nevezzük az egyszerűség kedvéért naplóregénynek”. – BOJÁR Iván András, *Térey – Hegymagas. Bojár Iván András beszélgetése Térey Jánossal*, Tiszatáj, 2020/3, 37–51. Itt: 39. (Az interjú nem szerepel a *Szükséges fölöslegben*.)





és élethelyzetével azonosulni képtelen, »kallódó«) főhősök *feladata*.<sup>7</sup> Ám míg a *Protokoll* hőse életközépválságban szenved, a *Káli holtak* Alexe életkezdesi (kapunyitási) krízisen megy keresztül.

A külföldi városok szerepeltetése is a *Protokoll*hoz köti a regényt. Alex a Füst Milán Színház társulatával turnézik, a „Trianoni” *Hamletet* és a *Ványa bácsit* játsszák Rómában, Athénban, Isztambulban, Szentpéterváron és Kolozsváron. Ezek az utazások – ahogy több esetben budapesti helyszínek is – a bölcsészkart egykor a színművészetiért otthagyo Alex számára érzékeny városkép- és épületeírásokra adnak alkalmat. Az olykor a szövegbe ékelt kisesszéként olvasható szakaszok, ahogy Térey legtöbb szereplőjének ilyen megnyilvánulásai, komoly művelődéstörténeti, építészeti jártasságról árulkodnak.

A legfontosabb Budapesten kívüli helyszín mégis a Káli-medence. Nincs szó pasztorálról vagy idillről a régió ábrázolásában, nem is város és vidék ellentéte szervezi azt, ezek viszonyát ugyanis a szembeállításnál összetettebb módon ábrázolja a regény. Budapest és a Káli-medence egymás komplementerei a főhős életében (aki gyerekkorában sokat időzött a Balaton-felvidéki nagyszüleinél). Ahogy a városban állandóan megjelennek a Káli-medencére utaló nyomok (a sorozat és Alex emlékei révén), úgy a vidék sem érintetlen a városi kultúrától. Visszatérően emlegetett tapasztalat a hellyel kapcsolatban – amely a tévésorozat történetének alapkonfliktusa –, hogy tele van fővárosi művész-értelmiségiekkel, akik először felfedezték, mint „kultúrtájat”, majd mint megmentésre váró örökséget, aztán időszakos vagy állandó ottlétükkel, nagyvárosi életmódjukkal végül eltüntették a helyi kultúrát. (Ez a Káli-medencével kapcsolatos kutatásoknak, irodalomnak és anekdotikus beszámolóknak is meghatározó szólama.<sup>8</sup>) A zombisorozat történeteszála ezt a folyamatot két irányban írja tovább. Egyrészt azzal, hogy forgatásnak számos helyi nem örül, mert nyugodt életük megzavarásaként élik meg. Másrészt úgy, hogy a hely iránti érdeklődés e produktuma tematikusan is színre viszi azt, hogy ez az érdeklődés az (egykori) ottaniak heves ellenállásába ütközik, de nem a helyiek és a beköltözők érték- vagy osztálykonfliktusában, hanem a feltámadó holtak és az ott élők véres harcában. A katasztrófa, a pusztulás tehát a fikcióba ágyazott fikción belül megy végbe.<sup>9</sup>

A Káli-medence sokirányú metaforikus és allegorikus jelentésekkel telítődik. A regényben mind a forgatás során, mind a sajtóban gyakran felmerül, hogy minek az allegóriájaként lehet érteni a marcangolókat és a sorozat más motívumait, például az ellenük felhúzott drótkerítést:

„Géza, áruld el nekem, a betolakodók apropóján a migránsokra kell gondolnom?”, kérdezi Borombovicstól huncutul, álnaivan Lívia. [...]

„Nem kell a migránsokra gondolnod, gyönyörűm.”

7 BÁRÁNY, i. m., 62. [Kiemelés az eredetiben.]

8 Ld. BÓDI Jenő, *Kövek és képzetek. Az építészet szimbolikus funkciói a Káli-medencében = Egy tér alakváltozásai. Esettanulmányok a Káli-medencéről*, szerk. FEJŐS Zoltán, SZIJÁRTÓ Zsolt, Bp., Néprajzi Múzeum, 2002, 22–39; HAVASRÉTI József, *A Káli-medence művészetszociológiai térképe = Uo.*, 102–122. és a kötet többi írását. Újabban: LAJOS Veronika, SZIJÁRTÓ Zsolt, *A Káli-medence alakváltozásai 2.0. Régi és új elitek, vállalkozók, kulturális brókerek és a felelőség kérdése a rurális térben*, Szociológiai Szemle, 2022/1, 41–64.

9 FÖRKÖLI Gábor, *Akik nem férnek el Budán*, Tiszatáj, 2019/4, 82–86. Itt: 83.





„És a cigányokra?”

„A cigányokra sem. Gondolj úgy általában a kitaszítottakra.”

[...]

„Nem szabad ennyire beszűkíteni az értelmezést [...] Ide figyelj, a zombik azok zombik.” (99.)

A *Káli holtak* sorozat rendezője mindig kategorikusan kizárja az ilyen értelmezéseket, a sorozatot társadalmi vagy politikai konnotációkat nélkülöző, kommersz zsáneralkotásként prezentálva. A regény tehát számos allegorikus értelmezési lehetőséget vázol, és mindegyiket elveti. Így adja a műfajelméleti gondolkodásnak sajátos példáját, mely szerint a zsáneralkotásoknak nincs ön-magukon túlmutató, politikai jelentésük. Ennek térpoétikai tükrre, hogy a zombiapokalipszis a Káli-medencére korlátozódik, sem az élőhalottak, sem a *longue durée* történeti távlatba helyezett konfliktus nem terjed kívül a tájon.<sup>10</sup> (Az idegenség és autenticitás képlékenységére<sup>11</sup> a regénnyel egy időben írt *Szodomában kövérebb a fű* című dráma is figyelmeztet). Mivel a sorozat címe a regényé is, az allegorikus értelmezésekkel szembeni ellenállást a regény magára is vonatkoztatja. A metafikció ironikus is lehet, mint a könyv elején: „A *Káli holtak* fokozatosan építi föl a feszültséget, de azért lesz benne akció is bőven” (55).

A sorozat forгатókönyvéből sok idézet olvasható a regényben. Ezek alapján az alkotás, úgy tűnik, nem más, mint nehezen érthető morálfilozófiai okoskodás az élőhalott-történet apropóján. Ironikus, hogy az idézett szakaszok feltűnően modoros, rossz stílusban megírt, egymáshoz nem illő szövegek, amelyek a zombitörténettel is nehezen férnek össze. Például: „Értsd meg, folyamatosan töltekezned kell Isten lelkével! Az autód sem azzal a benzinnel megy, amit legelőször beletankoltál, nem igaz?” (46); „Jézus, a nagy orvos lézerpontossággal határozza meg, mi egészséges, és mit kell eltávolítanunk” (363); „Azokban az emberekben, akik szó nélkül tűrik, hogy bokszzsáknak használják őket, áldozati mentalitás alakul ki. És Szabolcs ilyen. Azt mondtad, a múltkor sikerült szellemet üznötök együtt.” (341). Nem mellékes, hogy forгатókönyv szinte minden efféle mondata idézet: bibliai szövegek kiforgatása, vagy gyakrabban népszerű bibliamagyarázatokból, napi ige-kiadványokból, blogokról származik (akárcsak a *Szodomában kövérebb a fű* számos szöveghelye), és ezek stílárís széttartása miatt a betéttörténet inkább tűnik horrorparódiának.

Városi és természeti táj, épített és természetes környezet bármennyire hasonló funkcióban szerepelnek is, a regény világképében egymástól elkülönítve léteznek. A narráció nem eresztí össze a két szférát: a fejezetek vagy itt játszódnak, vagy ott. De erre utal a kötet élén olvasható szerzői megjegyzés is: „Bármilyen regénybeli hasonlóság a kortárs magyar kultúra alakjaihoz és eseményeihez csupán véletlen. Egészen más a helyzet a tájjal.” (6.). Ám e deklaráció Budapestre egyáltalán nem vonatkozik, a regénybeli város ugyanis – a fikciós világ más elemeihez hasonlóan – nem helyettesíteni akarja az olvasók tapasztalati világát, hanem azzal mellérendelő viszonyban

10 RADNAI Dániel Szabolcs, *Test, táj, trauma. A modern magyar Balaton-irodalom egy sajátos hagyományyszála*, Kalligram, 2023/12, 68–80. Itt: 75.

11 FÖRKÖLLI, i. m., 84.





van. Például van a *Káli holtak*ban Katona József Színház és Örkény István Színház, és van Füst Milán Színház és Józsefvárosi Színház (amik a regényen kívül nincsenek). A Balaton-felvidék ugyanakkor nem a narráció elsődleges szintjén, hanem az abba ágyazott tévésorozat cselekménye szintjén van fikcionalizálva.

A táj az elbeszélő nagy helyismeretéről és felkészültségéről tanúskodóan részletgazdag és eleven módon jelenik meg, mint a külföldi városok, gyakran esszéisztikus betétekkel, Alex történelmi és kultúrkritikai elmélkedéseivel kísérve. A Balaton-felvidék reprezentatív magyar kultúrtájként történő bemutatása nem túlságosan előtérben lévő vonulata a magyar irodalmi hagyománynak, ám Térey regénye ezzel is párbeszédbe lép. Az irodalmi Balaton-ábrázolások figyelemre méltó fejleménye a *Káli holtak* politizáló, kapitalizmus- és globalizációkritikus, az értékörzés és a szabadság fontosságát egyaránt hirdető tájfelfogása.<sup>12</sup>

A történelem- és emlékezetpolitikai kérdéseket Térey korábbi művei helyeken, épületeken, városokon keresztül ábrázolták. A *Káli holtak*ban ez a Káli-medence és egyes budapesti helyszínek kapcsán ugyanígy megvalósul; érdekesebb azonban, hogy ezek mellé csatlakozik a műalkotások megértésének folyamata is. Az elbeszélő sajátos esztétikai felfogása tükröződik abban, hogy a műalkotásokat elsősorban társadalmi kontextusukban, a megosztottság kultúrpolitikai környezetében helyezi el; jó műalkotás szerinte egyrészt az, amelyik politikai kontextusát nem meghatározottságként fogadja el, hanem vagy konszenzusteremtő ajánlatával kíván túllépni rajta, vagy figyelmen kívül hagyja e konfliktusokat; másrészt amelyik magát nem pusztán valamely ideológia hordozójának tekinti, hanem hagyományaira reflektáló, megformált, autonóm létezőnek. Mindhárom, a regényben bővebben ábrázolt alkotást ilyennek látja Alex, ha nem is egyenlő mértékben. A *Hamlet*et a régi Magyarország elvesztésének allegóriájaként játsszák, Helsingör helyett Kolozsvár, Fortinbras helyett Fortin Brascu szerepel, a sírásók a Házsongárdban dolgoznak, a „Lenni vagy nem lenni” nagymonológ Ady-idézetekkel egészül ki és így tovább. Az Alex és mások által több alkalommal körüljárt koncepciónak politikai célja van: az emlékezetpolitikai provokáció általi társadalmi konszenzusteremtés.<sup>13</sup> A történelmi események politikai kisajátítása ellen mondja a rendező: „Amiről beszélek, az minden magyar családot érint. Nincs Trianon-monopólium. Ez nem a szélsőségek külön bejáratú témája” (141.). Ahogy Vallasek Júlia írja:

12 RADNAI, i. m., 74–76.

13 A *Hamlet*-adaptációt Térey ismertette Máté Gáborral, a Katona József Színház igazgatójával: „körülbelül egy évvel a regény megjelenése előtt váratlanul kaptam egy e-mailt Téreytől. [...] van egy kifejezetten színházi rendezőnek való ötlete. Ehhez azonban az kell, hogy elolvassak két fejezetet a *Káli holtak* című készülő művéből, [...] azzal állt elő, hogy a regényében szereplő koncepciót felajánlja a színháznak, helyesebben egy rendezőnek (talán rám céltott ezzel?), mert szerinte a *Hamlet*et csak így érdemes ma eljátszani. Én jeleztem, nem nagyon fordul elő, hogy valaki egy koncepciót ajánl egy rendezőnek, és a rendező azt, úgy, ahogy van, el is fogadja, pláne ilyen alapmű esetében. Ebbe nem nagyon akart belenyugodni, de hosszan érveltem ezzel kapcsolatban, és főleg arra szerettem volna rávenni, hogy írja meg darab formájában, [...] utólag azt gondolom, hogy a regényéhez kellett még neki valami, egy színházi szag egy igazgatói irodából, hogy egy színházi vezető hogyan reagál, ha egy ilyen koncepcióval áll elő egy rendező.” – BAZSÁNYI Sándor, *Újjáavat és érvénytelenít. Térey János és a színház* [körkérdés], Múút, 2020/3, 71–98. Itt: 90–91.





a történet elején Csáky Alexnek még nem volt saját interpretációja [...] a rendezés ideológiai áthallásosságának értelmezését a rendezőre hárította, a Kolozsváron játszódó epilógusra már saját Trianon-olvasattal rendelkezik, amely részint saját belső fejlődésének, kálváriájának inherens eredménye, részint pedig az általa rögzítményesen követett médiavisszhang értelmezéséből fakad.<sup>14</sup>

A „hely szelleme” gondolata értelmeződik újra Alex megértésének folyamatában: a Kolozsvárra helyezett darab kolozsvári vendégszínház kell ahhoz, hogy a színpadi jelenlét technikai mozzanatain túl a közösségi történelmi trauma feldolgozásában való tudatos részvétel is lehetségessé váljon számára.<sup>15</sup> Az elbeszélő szövegében összemosódik a trianoni szerződés következményeinek és a *Hamlet*-előadás tanulságainak értékelése („Nekem ez a rendezés segített például megérteni Trianont” [141.]). Hogy a Füst Milán Színház adaptációjának volt-e hatása a társadalom történelem- és önszemléletére, nem derül ki; Alex leírásából azonban nem annyira konszenzuálissá gyúrt, hanem inkább a nacionalista felhangoktól és a pátosztól megtisztított jobboldali Trianon-narratívát a társadalom egészére kiterjeszteni kívánó felfogás körvonalazódik.<sup>16</sup>

Schiller *Haramiáit*<sup>17</sup> a fennálló társadalmi rend elleni lázadásként viszik színre, metálzenével, díszletként stilizált fém állványzattal. Az előadás azonnal megbukik. Alex életében azonban fontos mérföldkő, hogy ebben a darabban történik a legnagyobb fordulatot hozó balesete: leesik a díszletről, megsérül, elájul, kórházba kerül: ez a mélypont. A Schiller-mű felforgató ereje a színházban nem, de a saját maga elleni lázadásként hatásos.

A regény két paradigmáját mutatja be a múlttal való szembenézésnek. Az egyik lehetőség az elnyomók elleni agresszív fellépés: ez bár látványos és hatásos, de bukásra van ítélve; amint a *Haramiák* adaptációja és az előadás sorsa mellett a zombisorozat is ezt példázza. A másik opció az erőszakmentes, de tabudöntőgető, kritikus emlékezetpolitikai provokáció, ami nagyobb sikerre tarthat számot: ezt veti fel a „Trianoni” *Hamlet*; és ehhez kapcsolódik a főhős magánéletét bemutató történetész is, ami ezt a lehetőséget az egyén szintjén ábrázolja: hiszen Alex a családtagjaihoz fűződő viszonyának átértékelése és az önmegértés fázisai révén jut el, pszichológusával és egy idős színésztársával folytatott beszélgetései mellett a *Hamlet* segítségével az önmagával mint mással való szembenézést követően az önazonosság nyugalmat adó stabilitásáig. A sorozatból kilép, hogy kételkedő, Adyt szavaló, az országát elvesztő dán királyfiként találja meg önmagát, mert az ugyanolyan című regényből nem tud kilépni.

14 VALLASEK Júlia, *Trianon alakváltozatai a kortárs magyar prózában*, Pro Minoritate, 2018/4, 100–130. Itt: 124.

15 A konzervatív kritika szerint a regény Trianon-képe a korábbi Térey-művek várospusztításaihoz hasonlóan ábrázolt katasztrófa. Ld. pl. IMRE László, *A „boldog feltámadás” reménye*, Hítel, 2019/1, 120–126.

16 FÖRKÖLI, i. m., 85–86.

17 Schiller drámáját Térey *A rablók* címen fordította; a regényben saját fordításában idézi.





Szarvas Melinda

# A FESTŐ, A KORTÁRS, AZ ÍRÓ – ÉS A CSÚF

(Pechán József, Szenteleky Kornél, Tolnai Ottó – és Wilhelm)

Pechán József 1921-ben készített munkafotót Wilhelmről, a vajdasági Verbászon élt bolondról, s még ugyanebben az évben a fénykép alapján alkotta meg Énekes gitárral című festményét. Az alkotóra és Wilhelmet ábrázoló műveire legerősebb hangsúlyokkal Tolnai Ottó hívta fel a figyelmet több írásában is: képzőművészeti esszéikben és *Vidéki Orfeusz*,<sup>1</sup> majd pedig *Wilhelm-dalok, avagy a vidéki orfeusz*<sup>2</sup> című kötetében. Ugyanakkor Bordás Győzőnek igaza van abban, hogy „Pechán József művészetéről Szenteleky Kornél eligazító és értékelő meglátásai nélkül még ma sem lehetséges beszélni”.<sup>3</sup> S tudja ezt Tolnai is, Pechánt és Wilhelmet emlegetve gyakran idézi Szenteleky szintén a festőről és fényképészről írt *Színek és szenvedések* című tanulmányát. Négyükről, egymást értelmező gesztusaikról és szempontjaikról gondolkozva szeretném megmutatni, milyen könnyű az átjárás festészet és fényképészet, sőt irodalom és képzőművészet, vagy akár irodalom és zene között. Az értelmezéseknek pedig egészen különös irányt ad négyük kisebbségi léthelyzete.

Vegyük sorra a kapcsolatokat: Tolnai Ottó idézi Szentelekyt, értelmezi Pechánt, és saját irodalmi világa számára újrateremti az egykor lefényképezett és megfestett Wilhelmet. Szenteleky Pechán kortársaként elemzi a művész festészetét, vizsgálja életútját, és mint egyik modelljét és megfestett alakját említi Wilhelmet. Pechán előbb lefotózza, majd a fénykép alapján megfesti Wilhelmet énekesként. Wilhelm modellt áll. „A hagyatékban több fénykép maradt fenn Wilhelmről, aki, ha nehezen is, egy-egy cigarettáért hajlandó volt pózolni...”<sup>4</sup> Mindez a *Wilhelm-dalok majd énekelünk* című darabjában ekképp hangzik: „ülök a pechán úrnak / egy ülés két cigaretta / három ülés egy szivar / akárha fossal kenegetne a pechán úr / akárha arannyal kenegetné bütykeimet / a fülem cimpáját meg miniummal/ mi a fenét élvez ebben / tartja azt a nagy deszkát / és nyomkodja rá a kukacokat”. A falubolond kínálja értelmezésre saját alakját, s az értelmezések,

1 TOLNAI Ottó, *Vidéki Orfeusz*, Bp., Magvető, 1983.

2 TOLNAI Ottó, *Wilhelm-dalok, avagy a vidéki orfeusz*, Bp., Jelenkor, 1992. Legutóbbi kiadása: TOLNAI Ottó, *Wilhelm-dalok*, Bp., Jelenkor, 2024.

3 BORDÁS Győző, *A Szenteleky-Pechán-kapcsolatról*, Híd, 2008/8, 94.

4 TOLNAI Ottó, *Pechán József művészete*, Híd, 1977/6, 799.





a jelentésadások nem is maradnak el, megfejthetetlené és valójában másodlagossá téve azt a kérdést: a valóságban kicsoda (volt) Wilhelm? Ezt a kérdést irodalmi eszközökkel válaszolja meg Tolnai a *Wilhelm-dalok* című kötetében. A *Kalapdoboz* című, nagy képzőművészeti összeállításának egyik szövegében az értelmezések személyenkénti különbségéről, illetve az előismeretek jelentőségadást befolyásoló hatásáról gondolkodva azt az érdekes kérdést fogalmazta meg, van-e olyan pozíció, amelyből bármit a körülményektől, tárgyi ismeretektől függetlenül lehet szemlélteni. „Van-e szabad szemünk?!<sup>5</sup> A sugallt válasz természetesen az, hogy nincs. Írásom tárgyára fordítva a szót: Wilhelm sem látható szabad szemmel.

Pechán József (1875–1922) vajdasági fotó- és festőművész. A konzervatív müncheni iskola berkein belül kezdte a tanulmányait, de hamar Hollósi Simon által a nagybányai művésztelep tagja lett, azon belül is egy avantgárd csoporthoz tartozott. A szecesszió egyik legjelentősebb alkotójaként tartható számon. 1921-ben, egy évvel halála előtt, fényképezőgépének lencséjén keresztül látta Wilhelmet, az Énekes gitárral című olajfestmény pedig e fénykép alapján készült. Utóbbi nem pusztán az előbbi reprodukciója. „A festményen az előtanulmányhoz képest kevesebb részt látunk a figurából, viszont jellegzetes »vicsorát« és tekintetét még látványosabbá teszi a művész.”<sup>6</sup> Noha a két kép felismerhető módon kapcsolódik egymáshoz, mégis alapvető különbség köztük elkészülésük módja. Kevés olyan értelmező akad, aki Pechánban egymás mellett látja a fényképészt és a festőt. A fényképekre általában mint a festményekhez készített előtanulmányokra hivatkoznak (ahogy az imént idézett írás is), előbbieik önálló esztétikai értékét minimum megkérdőjelezve vagy esetleg teljes mértékben figyelmen kívül hagyva ezzel. Holott „a fényképezés igenis fontos szerepet játszott [Pechán] festői életművében. Az nála nemcsak a megélhető eszköze meg festészetének segédeszköze volt, hanem – fennmaradt fotóinak tanúsága szerint – önálló művészi kifejezési forma is”.<sup>7</sup>

Kalapis Zoltán ugyancsak élesen kettéválasztja a festő és a fényképész Pechánt, és ő az utóbbi művészetét tartja többre. Ahogy írja: Pechán „fényképei egytől egyig elevenek, bármelyik közép-európai reprezentatív kéпкиállításon vagy albumban megállnák helyüket, a festmény viszont megmerevült, úgy is mondhatnánk: »elrontotta«”.<sup>8</sup> Érdekes módon Kalapis nem a lefényképezett valóságot tekinti *eredetinek*, hanem – a festmények elkészülésének módját tekintve – Pechán fényképeit. Azzal, hogy az alkotó azok alapján *tovább* festett, vagyis, hogy „a fénykép sohasem a folyamat végét jelentette, hanem a kezdetet”,<sup>9</sup> szerinte nemcsak a későbbi értelmezők többsége, de Pechán maga is „a kópiát részesítette előnyben a fénykép, az eredeti rovására. Arról van szó ugyanis, hogy a fényképész szinte mindent elvégzett, amikor a képélményt rögzítette. A festő

5 TOLNAI Ottó, *Kalapdoboz: Képzőművészeti írások*, Újvidék, Forum, 2013, 137.

6 BOLDIZSÁR Anna, *Pechán József, a festő és fényképész*, Létünk, 2010/2, 166.

7 NÉMETH Ferenc, *A Nagy Háború vajdasági fotósai és festői*, Létünk, 2014/3, 419.

8 KALAPIS Zoltán, *A fénykép szerepe Pechán József festészetében*, Híd, 1986/7–8, 934.

9 *Uo.*, 940.





nem vett el belőle úgyszólván semmit, de hozzá sem adott”.<sup>10</sup> Kalapis meglátása szerint a Wilhelmről készített fotó után festett Énekes gitárral az a festmény, amellyel a fényképpel *megegyező* művészi színvonalat tudott Pechán produkálni – s ez a legtöbb, amit festészetével egyáltalán elérhetett. Vagyis a fényképezést követően „csak az maradt hátra, hogy a [művész] a vásznon is megkísérelje elérni mindazt, amit a fotóval már kifejezett. Az Énekes gitárral kapcsán elmondhatjuk, hogy az »átírás« sikeres volt, a festmény azonos értékű a fényképpel”.<sup>11</sup>

Noha esztétikai jelentőséget kevésbé szokás Pechán fényképeinek tulajdonítani – e szempontból Kalapis állásfoglalása valóban egészen egyedi –, ez nem jelenti azt, hogy művészetének értelmezését nem befolyásolta ez a munkamódszer. E

(töredékében is) gazdag fotóanyag elemzése megerősíti azt, hogy Pechán sokrétűen használta, alkalmazta a fotográfiát, »előtanulmányokat« készített egyes festményeihez, az első világháború idején fontos dokumentumfotókat készített, kísérletet tett a művészfotó felé (szecesszió, akt stb.), s kenyérkereset, megélhetés céljából »iparként« is üzte a fényképezetet (feleségével és fiával egyetemben).<sup>12</sup>

Tolnai Ottó a fényképezésről mint *dokumentálásról* ír Pechán kapcsán, ami – bár Kalapisétól eltérő szempontból – ugyancsak különleges jelentőséget ad a fényképeknek.

[F]otográfusi munkájának köszönhetően Pechán mind többet foglalkozik Wilhelmmel, a falubolnoddal, mintha csak ő maradt volna neki immár, dokumentálja, ahogyan a nagy mesterek készítik dokumentációikat, előképeiket, tanulmányaikat zsánerképekhez, s közben megragad valamit.<sup>13</sup>

Tolnai szavaiból a művész és a modell egymásrautaltsága érződik, s az a különösen Pechán felől nézve némileg keserű belátás, amit másik írásában ekként fogalmazott meg: „az Énekes gitárral megfestéséhez Pechánnak fényképésznek, egy provinciális kisváros fényképészének is kellett lennie”.<sup>14</sup> Ha nem lehetne tudni, hogy az Énekes gitárral Pechán halála előtt egy évvel készült, az talán Tolnai leírásából is kiérződne, hogy a festő-fényképész már pályája csúcán túl volt, mikor visszatért Verbászra, ebbe a „provinciális kisvárosba” és Wilhelmmel mintegy munkakapcsolatba került.

Ez a – az életmű egészét és Pechán életét ismerve – korai kiégés az, aminek a kortárs barát Szenteleky Kornél az önálló vajdasági magyar kultúra megszervezésének nehéz körülményei között Pechán személyén jócskán túlmutató jelentőséget tulajdonít. Szenteleky a vajdasági művészlét saját maga által is átélt nehézségére ismer Pechán életét tekintve, ezáltal a

10 Uo., 944.

11 Uo., 944.

12 NÉMETH, i. m., 408.

13 TOLNAI, *Kalapdoboz*, 232.

14 TOLNAI Ottó, *A meztelen bohóc*, Újvidék, Forum, 1992, 11.





képzőművészen sorstársát látja. Pechán József külföldi tanulmányok és kiállítások, és a nemzetközi mellett magyarországi ismertség és siker után tért vissza a Vajdaságba, ahol „bizony sokszor, ó, nagyon sokszor nem volt, aki megértette volna, nem volt kinek gyónni, kinek panaszkodni, kinek ábrándokról és távoli üstökös pályákról beszélni”.<sup>15</sup> *Színek és szenvedések* című tanulmányában Szenteleky egyértelműen egy szomorú és inkább egy dugába dőlt karriert mutat be, semmint olyat, ami valami újat, az alkotó számára is jót teremtett volna. Ahogy írja: „fanyar fájdalommal kell megállapítanunk azt, hogy Pechán hatalmas, de kettétört, ki nem bontakozott tehetség volt.”<sup>16</sup>

Szenteleky Kornél irodalomszervezői munkája kapcsán két elméletet szokás említeni, egyik a Taine-féle, ahogy ő szokta írni: „miljő-elmélet”, melynek abszolút híve volt, másik pedig a *couleur locale*, a „helyi színek”-elgondolás, melynek mentén a vajdasági irodalom és művészet önállóságát megvalósíthatónak vélte. Pechán művészetét értékelő írásaiban mindkettő felfedezhető, ám a művész személyes sorsát, majd pedig festészetét vizsgálva körülbelül tíz év telik el a két elgondolás szempontjainak felbukkanása között. A Pechán halála kapcsán, az 1920-as évek elején született *Színek és szenvedések* gondolatmenete még inkább a taine-i hármashból idézi fel a környezetnek a karrierre, illetve a tehetség kibontakoztatására gyakorolt hatását. Ez olvasható ki a következő konklúzióból is: „Pechán talán még életében is elnyerte volna a nagyok, a beérkezettek babérkoszorúját, ha nem forgácsolódik szét tündöklő tehetsége hibás elindulásában, háborús gondokban, majd a falusi élet kicsinyessége között.”<sup>17</sup> A kisebbségi léthelyzetből fakadó hátráltató körülmények a Vajdaságban nagyon sokáig fájdalommal emlegetett okai voltak a sikertelenségnek vagy a maximális művészi kiteljesedés meghiúsulásának. 1933-ban Kisbéry János, az akkor már Pesten elismert és sikeres szerző Kosztolányi Dezsőnek címzett, nem kevés sértettséggel és némi szakmai irigységgel megfogalmazott levelében írja azt, hogy „csak azt hoztuk magunkkal, hogy mik lehetnének, bizonyos feltételek és körülmények között, végeredményben azonban minden ezektől a feltételektől és körülményektől függ”.<sup>18</sup> A húszas években Pechánról írva valójában Szenteleky is ezt az általános kisebbségi tapasztalatot fogalmazta meg, a festő alakját egy közösség művészeinek reprezentánsává téve meg.

1932-re azonban láthatóan némileg megváltozott Szenteleky Kornél álláspontja. Ekkor már nem a vajdasági környezet korlátait emlegette Pechán kapcsán, hanem épp ellenkezőleg: a helyi színekre irányítva a figyelmet a vajdasági témák, hangulatok megragadását hangsúlyozta, annak érdekében, hogy egységes vajdasági kultúráról, művészetéről lehessen beszélni. Ekkor írt sorai felől olvasva újra az 1922-es szövegét már az a mondata is élesebb megvilágításba kerül, mely szerint Pechán „átérzi, átéli a kukoricaföldek, a muskátlik, a fürdőző nimfák, a szüretelő parasztok

15 SZENTELEKY Kornél, *Színek és szenvedések* = Uő, *Új életformák felé*, Újvidék, Forum, 1999, 39.

16 Uo., 47.

17 Uo., 48.

18 KISBÉRY János, *Levél egy írótarshoz (Válasz Kosztolányi Dezső hasonló-című cikkére)*, 1933/9, 605. – Kiemelés az eredetiben.





vagy a befőttesüvegek hangulatait”.<sup>19</sup> 1932-ben a Kalangyában megjelent *Bácska mint művészeti és szellemi egység* című értekezésében ugyanis a következőképpen említi Pechán József ki nem bontakoztatható festészetét:

[m]a még bizony nagyon nehéz megtalálni a közös vonást, ami a bácskai szellemet jelentené a vásznakon, a szobrokban, az építkezésben vagy az itteni írásokban. Radonicsnak láttam néhány képét, melyeken a bácskai esprit local éppúgy lélekezett [sic!] és remegett, mint Pechán József vásznain.<sup>20</sup>

Alapvetően fontos ugyanakkor észben tartani és tudatosítani, hogy a helyi színek, illetve az esprit local felől nem utolsósorban épp saját érdekeinek megfelelően értelmezte és láttatta Szenteleky Kornél Pechán Józsefet és művészetét, s nem arról van szó, hogy Pechán alkotott volna az 1920-as évek közepéig nem is nagyon körvonalazott helyi színek-elgondolás szerint. Boldizsár Anna ellenben felveti, „valószínűleg őt [Pechánt] is foglalkoztatta a Pestre való kivándorlás, egy amerikai út gondolata is megfordult a fejében. Lehet, hogy a couleur locale szellemisége tartotta mégis itt, nem tudhatjuk, mert 1922-ben váratlanul szívrohamban elhunyt”.<sup>21</sup>

Egyszerűsítő elgondolásnak tűnik ugyanakkor az is, hogy Szenteleky és Pechán kapcsolata főként Szenteleky tárlatlátogatásainak és képzőművészeti érdeklődésének és műveltségének köszönhető. Például nem az irodalom és nem a képzőművészet volt az, ami miatt először találkoztak, hanem a zene. „Pechán Béla emlékezete szerint, a vonósnégyesben csellózó apját Szentelekyvel egy verbászi Chopin-est hozza össze először.”<sup>22</sup> Tolnai Ottó *A meztelen bohóc* című kötetét indító írásának mottójául választotta Szenteleky következő megjegyzését Pechánról: „inkább muzsikálni szeretnék róla.”<sup>23</sup> Szenteleky ezen vágya ahhoz hasonló gesztus, mint mikor Pechán Wilhelm mint énekest festette le. Muzsikálni egy festészetről – lefesteni egy énekest.

Pechán címadása Wilhelm alakja miatt tekinthető Szenteleky megjegyzéséhez hasonlóan formabontónak. Természetesen vannak annak módjai, hogy egy festményről esetleg a cím ismerete nélkül is látszódjon, hogy énekest ábrázol. Pechán *Énekes gitárral* című képéről azonban épp az mondható el, hogy ha a cím nem tenné világossá a gitárt esetlenül a kezében tartó vicsorgó figuráról, hogy énekes, aligha jellemezné akként a befogadó. „A kopaszra nyírt Wilhelm egy lánán ül, kezében gitár. Szája tátva, csak metszőfogai vannak meg. Vicsorit? Nyüszít? Üvölt? Sír? Énekel? Ez az ének számomra nem más, mint Pechán éneke”<sup>24</sup> – így Tolnai. A hang lefestésének lehetetlensége visszatérő csalódása a Wilhelm-dalok verseinek. A *semmikék* című versben olvasható: „a

19 Uo., 45.

20 SZENTELEKY Kornél, *Bácska mint művészi és szellemi egység*, Kalangya, 1932/11, 494.

21 BOLDIZSÁR Anna, *Pechán József, a festő és fényképész*, Létünk, 2010/2, 160.

22 BORDÁS, i. m., 96.

23 SZENTELEKY, *Színek és szenvedések*, 39.

24 TOLNAI Ottó, *Pechán József művészete*, Híd, 1977/6, 798.





pechán már se nem hall / se nem lát / de felültetett ismét a ládára / és azt mondta / nézzük csak wilikém hogyan is hangzik / az a te üvöltésed”. Még explicitebb formában pedig a *mint egy pince* című költemény közvetíti a megvalósíthatatlanság fölötti borongást:

a pechán úr halála után egy újvidéki / újságíró megkérdezte wilit / milyen érzés volt modellt ülni az orfeuszhoz / egész népszerű lett / fűzfapoéták kékharisnyák firkálnak róla / milyen érzés volt / kurwa szar válaszolta wili alias habakukk / mint raffai szokta volt írni duplavével / miért / azért mert hiába üvöltöttem mint a vadszamár / a képen nem hallatszott semmi.

Wilhelmet Pechán láttatja énekesként. Tolnai már saját alakteremtését is megidézve egyenesen ekképpen fogalmaz: Pechán „megfesti a *Vidéki Orfeuszt*”,<sup>25</sup> sőt, kötetében, a már idézett *semmikék* című versben Wilhelm önmagát is ekként azonosítja: „egyszer amikor még nem adta a kezembe a pechán / a tamburát / csak aktot álltam neki / azért is egy szivar járt / mint később az énekes (orfeusz) képekért”.

Pechán Józsefet több értelmezője is „irodalmi festőnek” látja, s nem (csak) abban az értelemben, miszerint ő „nem leírója vagy másolója, hanem költője [volt] a természetnek”.<sup>26</sup> A 2008-ban megjelent kétnyelvű (szerb és magyar) Pechán-kötetben olvashatók szerint az előtanulmányként szolgáló fényképek garantálják azt, hogy az azok alapján készített festményeknek *történetük* van. „Pechán [...] fényképminta alapján dolgozik, azzal a szándékkal, hogy képeinek »meséje« [...] legyen.”<sup>27</sup> Ezek szerint ugyanis „a »történet« mint a hagyományos kép elmaradhatatlan eleme, maradandóan irányadó maradt Pechán festészetében”.<sup>28</sup> Noha tudható, hogy Pechánt a Vajdaságban és még Magyarországon is irodalmár vagy irodalomkedvelő társaság is körül vette, az kétségtelennek tűnik, hogy az irodalomhoz Tolnai Ottó révén köthető legerősebben az ő alakja és Wilhelmé. Ám ez a kapcsolat nemcsak Pechánékat közelíti egy számukra szokatlan megnyilvánulási formához, az irodalomhoz, hanem Tolnai költészetét is a képzőművészetéhez. A *Vidéki Orfeusz* című kötetet vizsgálva Thomka Beáta azt a megállapítást teszi, miszerint korábban „hang, tónus, kép, nyelv, alakok sosem voltak [Tolnai] költészet[é]ben ilyen elválaszthatatlan összeforrottságban”.<sup>29</sup>

Tolnai Ottó Wilhelm köré írt köteteit megjelenésüktől kezdve nagyon sokan és sokat elemezték, főként mert ezek a költemények „bizonyos értelemben előkészítői annak a depoetizált lírának, melyet Petri György, Sziver János, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre követett/követ”.<sup>30</sup> Épp ezért most nem is egy újabb elemzés elkészítésére vagy az eddigi megállapítások megismétlésére

25 TOLNAI, *Kalapdoboz*, 232.

26 SZENTELEKY, *Színek és szenvedések*, 45.

27 DURANCI Bela, *Pechán József = Jožef Pehan (1875–1922)*, Újvidék, Forum, 2008, 45.

28 *Uo.*, 35.

29 THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994, 91.

30 *Uo.*, 42.





szeretnék vállalkozni, sokkal inkább arra, hogy megmutassam, ezen értelmezések szerint Tolnai sem nagyon csinált mást, mint jó ötven évvel őt megelőzve Szenteleky Kornél. Ez a „jó ötven év” azonban további jelentőséget ad Tolnai újrafelfedező gesztusainak, ő ugyanis már a vajdasági önálló művészet megteremtésének idejéhez nyúlt vissza, ami bár csak hatvanegy évnyi távlatot jelent (hogya a *Vidéki Orfeusz és Szenteleky Színek és szenvedések* című írásának megjelenését vesszük), mégis a vajdasági művészet felől nézve Pechán József, Wilhelm és Szenteleky ideje mitológiainak tekinthető, a kezdetet jelenti. Az énekesi, dalnoki szerep megőrzésén túl erre az időjelölésre is szolgál Tolnai névadásában Orfeusz megidézése. Ahogy arról pár sorral feljebb már volt szó, ezekben a verseiben Tolnai depoetizált nyelven ír, „Wilhelm hangja ez, Wilhelm beszél, ezért a nyelv dadogás, ismétlés, hebegés, pöszeség, beszédhiba, beszéd előtti, értelmén inneni állapot”.<sup>31</sup> Tolnai Ottó mintha egy letűnt kort idézne fel nyelvi elemek, stilisztikai eszközök segítségével. Ennek az archaizálásnak a felismerésével további fontos értelmezésbeli finom árnyalások válnak lehetővé.

Tolnai Ottó anélkül, hogy ennek patetikus felhangot adna, a vajdasági irodalom fiktív kezdetit is megteremtette ezekben a kötetekben, ahogy tette ezt tulajdonképpen Szenteleky Kornél is: a művészi tradíciókat többnyire nélkülöző Vajdaságban az irodalmi hagyományokat is *megteremtteni* kellett. A *Wilhelm-dalok, avagy a vidéki orfeusz* című kötet kapcsán, Tolnai gesztusát értelmezve jegyezte meg Thomka, hogy „meg kell teremteni, akár utólag is, az eredetnek, forrásnak, elrugaskodási és viszonyítási pontoknak a fikcióját”.<sup>32</sup> Lehetne azt mondani, hogy Tolnai a most említett köteteiben kisajátítja és átformálja Pechán József és Wilhelm alakját saját költészeti világa számára, verseivel még egy lépéssel eltávolítva, „szabad szemmel” az eddigiekhez képest is még kevésbé láthatóvá téve őket. Ugyanakkor fontos észrevenni, hogy „a jelenkori<sup>33</sup> magyar irodalomban [n]em vált egyetlen műben ilyen mértékben uralkodóvá valamely regionális mentalitásbeli és köznyelvi norma”.<sup>34</sup> Vagyis Tolnai ezekkel a versekkel tudatosan és határozottan részben a vajdasági művészet önállósodásának kezdeti időszakára is ráirányította a figyelmet. Továbbá az sem véletlen, hogy ezt a festőt és ezt a modellt fedeztette fel (újra) olvasóival a költő. Tolnai előtt ugyanis, ahogy arról már volt szó, Szenteleky Kornél is valami általánosan jellemzőt, a vajdasági magyar kisebbségi művészsors elemi tapasztalatát látta tükröződni ezekben a különlegessé lett vagy azzá tett figurákban.

Wilhelm alakjáról beszélve a következőképpen vallott egy helyen Tolnai Ottó: „őt neveztem el Vidéki Orfeusznak, mert úgy éreztem, ő én vagyok: a vajdasági költő.”<sup>35</sup> Azt az anekdotát továbbgondolva, miszerint Ferenc József meg szeretne volna venni Pechánnak szintén Wilhelmről készített fotója alapján megfestett *Póttartalékos* című képét, ám a vételre mégsem került sor, a

31 Uo., 91.

32 Uo., 124.

33 Thomka Beáta mindezt még az 1994-ben megjelent monográfiájában írta.

34 Uo., 123.

35 TOLNAI Ottó, *Rózsaszínű flastrom*, Jelenkor, 1990/1, 30.





következővel folytatta Tolnai: „a falubolondból nem lehet udvari bolond. Ez a tanulsága ennek a kötetemnek, illetve nekem is mint költőnek, mármint hogy a vidéki költő sosem is lehet udvari költővé.”<sup>36</sup> Ez a megjegyzés egészen hasonló ahhoz, amit Szenteleky írt Pechánról, miszerint a

kis csenevész szárnyak csapkodnak, vergődnek, próbálkoznak: repülni szeretnének. Repülni, repülni messze, magasra, a hírességek és dicsőségek óperenciájába, repülni tündöklő, meredek bércek felé, és itt hagyni a sarat, a lusta, lapos falut, a zsíros, otromba közönyt. [...] Por ül a tervek tekerceire, az üstökös pálya fénye belefut a lomha közöny sötétjébe.<sup>37</sup>

Mint tudjuk, Pechánnak sem sikerült itt hagyni a lapos falut, ahogy Wilhelmet sem vitte el még festményként sem Ferenc József.

Szenteleky Kornél és Tolnai Ottó értelmezésében Pechán József és Wilhelm különleges képviselési szereppel ruházódtak föl, mindkét esetben túlmutatva saját személyük jelentőségén. Az elsősorban irodalomszervezőként és szerkesztőként számontartott Szenteleky a festő és fényképész Pechán József alakjában, az elsősorban szépíróként ismert Tolnai pedig a bolond Wilhelmében ismert saját magára. Érdekes módon mindketten *ugyanazt*, a kisebbségi művészember sorsát látták tükröződni abban a figurában, amellyel rokonságot éreztek.

Vajon festő és modellje tudta, mennyire hasonlítanak?

36 *Uo.*

37 SZENTELEKY, *Színek és szenvedések*, 41–48.





Berényi Klára

# „MONDANI, AMI A LÉTEZŐ ÉS NEM LÉTEZŐ ISTEN KÖZTI RÉSBEN VAN”<sup>1</sup>

Közvetíthető-e az elsődleges tapasztalat? Esterházy Péter életében megjelent utolsó könyvét, a 2015 májusa és 2016 márciusa közötti időszakot dokumentáló *Hasnyálmirigynapló*t Reinhart Kosseleck *Az emlékezet diszkontinuitása* című írásában kifejtett gondolatai szemszögéből olvasom újra, keresve azokat a szöveghelyeket, amelyek az elsődleges tapasztalat közvetíthetlenségét jelenítik meg.

Nincs olyan elsődleges tapasztalat, amely közvetíthető lenne, hiszen a tapasztalatot az tünteti ki, hogy éppenséggel nem közvetíthető – ez a tapasztalat lényege. Ha pedig ez az állítás igaz, és úgy vélem az, akkor magától adódik a következtetés: semmilyen emlék nem folytonos, és a másodlagos tapasztalásnak az a feladata, hogy folytonosságot teremtsen.<sup>2</sup>

Kosellecket többek között a II. világháború borzalmai, a nemzetszocialista rendszer népirításai kapcsán a felfoghatatlan történések interpretálhatóságának lehetőségei, az elsődleges tapasztalat és az intézményesített, másodlagos emlékezet paradox viszonya foglalkoztatták. Koselleck vitathatónak tartotta a kollektív emlékezet fogalmát, hiszen az egyéni emlékezetek, még ha közös tapasztalatokon alapulnak is, pluralizáltak, akár egymásnak ellentmondóak is lehetnek, a folytonossá, elbeszélhetővé tett emlékek pedig mindig másodlagosak, átdolgozottak, bizonyos szempontrendszerek mentén interpretáltak. Tanulmányomban nem a történelem, történelemelmélet felől közelítem meg a témát, hanem az egyéni traumatikus élethelyzet<sup>3</sup> kapcsán vizsgálom az elmondhatatlan közvetítési kísérleteit, az írás által való közvetíthettségét – bizonyos

- 1 ESTERHÁZY Péter, *Hasnyálmirigynapló*, Bp., Magvető, 2016, 89. A továbbiakban a főszövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra utalnak.
- 2 Reinhart KOSELLECK, *Az emlékezet diszkontinuitása*, 2000, 1999/11, 3.
- 3 Traumatikus tapasztalatok nagyon hasonlóan alakulhatnak ki háborús erőszakhelyzetekben és egyéni traumatizáló élethelyzetekben, például bántalmazás, súlyos betegség esetén. „Az átlagos »szerencsétlenségekkel« ellentétben a traumatikus események általános velejárója az élet, vagy testi integritás fenyegetése, illetve a közvetlen szembekerülés az erőszakkal vagy a halállal” – Judtih HERMAN, *Trauma és gyógyulás*, Bp., Háttér, 2011, 51.





szempontból a folytonossá tételt – pedig a másodlagos tapasztalattal vonom párhuzamba. Vázlatos elemzésem a szövegek párhuzamba állításakor, már csak az írások alapvetően eltérő kontextusa miatt is, eltekint az adekvát megfeleltetésektől, inkább az asszociatív gondolkodás alakítja a szöveget.

### „valahogy követném, szókkal,”

Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló*jában a halálközeli élmény, a saját halállal való szembenézés, a saját halandó voltára való ráébredés megtapasztalásának naplószerű rögzítését kísérhetjük nyomon. A szövegben nemcsak a „töredezett és plurális, esetleges és közvetíthetetlen tapasztalat”<sup>4</sup> érhető tetten, hanem ennél jóval összetettebb képet kaphatunk az elsődleges tapasztalásról és az összegzés későbbi, másodlagos folyamatáról, hiszen Esterházy „e tudás keletkezését és folytonos alakulását (töredezettségét, romszerűségét, törlődését és újraíródását) vitte színre, ritkán tapasztalható modális összetettséggel.”<sup>5</sup> Esterházy a napló elején található, és a napló idősíkjához képest régebbi keletkezésű, felsorolás- vagy listaszerű feljegyzéseket – „has, kis hőemelkedés, fekvés egész nap” (7.) – emlékeztetőként definiálja, megkülönböztetve e szövegrészeket a napló műfajától.

„Erre mondom, hogy ez nem napló. Ez csak emlékeztető. A napló nem emlékeztet, hanem megjelenít.” (7.) Az emlékeztető jegyzetek szükségszerűen, lényegre törően az elsődleges tapasztalat közvetítésére, rögzítésére törekednek.<sup>6</sup> Az elsődleges tapasztalat rögzítésének problematikája, az élmény teljességének visszaadhatatlansága már az események szelektálásának szempontjából is körvonalazódik („Írom, amit hallok. Akkor most mindent le kell jegyeznem? mi a minden?”) (9.) és a szavak közvetítőerejének esetlegességére is reflektál: „valahogy<sup>7</sup> követném, szókkal, az eseményeket” (10.). A jegyzetelést megnehezíti az is, hogy a tudat, mintegy önvédelmi reakcióként, nem akar szembesülni a tényekkel. „Ez vagy azt jelenti, hogy ez nem valóságos lehetőség, tehát lehetséges közeli halálom csak észjáratás, vagy azt, hogy nem fogok föl semmit abból, ami velem történik.” (53.) Ha érzékszervi szinten még nem tapasztalható meg a haldoklás, akkor a tudat még nem képes tapasztalatként értelmezni a halálközelség kiváltotta érzelmeket.

4 KOSELLECK, i. m., 4.

5 SZIRÁK Péter, *El kell mennünk innen, Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló*, Alföld, 2017/3, 58.

6 Z. Varga Zoltán Esterházynek a napló-műfajhoz való ellentmondásos viszonyát taglalja. Az igazi naplóíró (Márai Sándor, Füst Milán) a létezését próbálja programszerűen szöveggént megjeleníteni, leírt tapasztalatai a naptár léptékéhez vannak igazítva, visszakereshetőek. Az alkalmi diarista írása valamilyen válsághoz, traumához, krízishez köthető, ebben az esetben „a különlegest, a nem-hétköznapit, a traumatikus, kizökkent időt a naplóírás épp a legegyszerűbb, leginkább konvencionális időtapasztalattal, a naptár idejének következetes használatával teszi beláthatóvá, végessé, lehatárolttá.” – Z. VARGA Zoltán, *Időszivárgás és ólomszív. Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló*, Jelenkor, 2016/9, 953.

7 Az indirekt denotatív jelentésű *valahogy* névmási határozószó a grammatika szintjén is érzékelteti ezt a közvetettséget.





„Vagy inkább haldoklásom? Hát én ezt nem tudom hitelesen leírni, nem látom, érzem, tudom magamat haldoklónak”<sup>8</sup> (55.).

A naplóíró a kezdeti időkben még mások haláltapasztalatától is igyekszik távolságot tartani. Betegsége idején fontos olvasmánya Harold Brodkey haláltörténetének német nyelvű fordítása *Die Geschichte meines Todes*,<sup>9</sup> melynek haldoklásról, végnapokról szóló lejegyzéseit először nem képes végigolvasni. A szövegről adott esztétikai értékítélettel, a téma fontosságának relativizálásával (*Ha eszembe jut*) is megpróbálja távolabb tartani magától a művet, és az azonosulás lehetőségét oly módon is elhárítja, hogy egy határozószó és egy névmás mögé (*egyszer, akkor*) rejti el a kimondhatatlant, azaz saját halálát.<sup>10</sup> „Nagyon eredetien ír a haldoklásról, a végnapokról. De ez most engem nem érdekel, majd később, *egyszer, akkor* – előveszem újra. Ha eszembe jut.” (136., kiemelés: B. K.)

Kosztolányinak egy kései naplóbejegyzését („Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat sikerül is megragadnom, az, hogy meghalok”<sup>11</sup>) olvasva és átértelmezve szinte a *Hasnyálmirigynapló* intencióját tárja elénk: „Az én mondanivalóm, azt hiszem, bármily kis tárgyat sikerül is megragadnom, az, hogy élek.” (234.)

Esterházy mondata azonban csak első ránézésre inverze Kosztolányi megállapításának. Egyrészt a két mondat referenciális különbségét erősen csökkenti az Esterházynál (és csak nála!) szereplő, elbizonytalanító kifejezés („azt hiszem”), másrészt mintha mind a két kijelentés ugyanazt mondaná, hiszen akár kutatjuk, akár háritjuk a halált csak a „még élek” tapasztalatról lehet írni.<sup>12</sup> Bárhogy is közelítsék a témát, saját halálukról tanúságot nem tudnak tenni: „a halál maga

8 Förfköli Gábor *Halhatatlan vagyis meghalhatatlan* című recenziójában egy Szép Ernő-szövegrészlettel való párhuzamon keresztül mutatja meg a haláltudat végsőkéig való háritását. „Én, én, kérem, mintha nem is hinném a halált. Ó igen, elfúj engemet is, mint a gyufát, de én nem tudok majd arról; én nem tudok, nem hiszek, képzelni se bírok egyebet, csak életet. Sose lesz az életnek vége, utolsó lélegzetem után nem húzom össze a tüdőm, és utolsó gondolatom után pontot nem teszek: gondolat, lélegzet átalszökik a végtelenbe, időtlenbe. Halhatatlan vagyok, vagyis meghalhatatlan.” A sorok Szép Ernő *Emberszag* című memoárjából származnak, melyben az 1944-es év 3 hetéről, a szerző kitelepítésének mindennapjairól tudósít. – FÖRFKÖLI Gábor, *Halhatatlan vagyis meghalhatatlan*, Tiszatáj, 2016/12, 98.

9 Az eredeti mű Harold BRODKEY, *This Wild Darkness: The Story of My Death*, New York, H. Holt, 1996.

10 A saját halál tabuja, kimondhatatlansága, és az embernek az a gyermeki egocentrizmussal átítatott elképzelése, miszerint az általános törvényszerűségek felett áll, megnyilvánul ebben az imperatívusszal és kérdőmóddal töredékessé tett szillogizmusban is „Minden ember halandó. / Én!? Ember!?” – ESTERHÁZY Péter–SZEBENI András, *A vajszinű árnyalat*, Pécs, Alexandra, 2000, 14.

11 A Kosztolányi-idézet Esterházy által közölt forrása: VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma*, Bp., Balassi, 2012.

12 Kosztolányi mondatában az „az, hogy meghalok” lényegi jövőidejűséget hordozó kijelentés, leginkább az – egyszer majd meg fogok halni – jelentéssel interpretálható. Esterházynál az „az, hogy élek” kijelentés csak a halállal való oppozíciójából értékelhető, életkilátás jelentésben. Ld. „Lehet, hogy valami más perspektívát kellene választanom – megint *ragadok* az írásnál. Hogy például elég zavaró, hogy e szöveg »jósága« függ írója életkilátásaitól. Micsoda mondat ez is. Akkor újra: szóval ennek van húzása, ha belehalok a tündérembe. Ha én már messze járok, amikor te, drága olvasó, ezt olvasod” [Kiemelés: B. K.] Kosztolányi E. P. által idézett, rádiumélményét követő versében is a valóságtól való menekülés – gyermeklétbe, messzi helyekre – momentumai ismerhetők föl. „»Egy vézna kisfiú az arcomba bámul / amint kinézek fülkém ablakából.« Csodálatos. A beszámoló egy szóval sem említi, nem is sejteti, mért van ott Kosztolányi.” – ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 14, 165.





az, ami egy élő ember számára nem tanúsítható. A tanúsítás ugyanis nem pusztán egy esemény megfigyelése és rögzítése, azaz nem pusztán szemtanúság, hanem részvétel is.”<sup>13</sup>

### „vérszomjas antilop”

Koselleck 1945 májusában Auschwitzban, orosz hadifogolyként szembesül az elsődleges tapasztalat „csapásszerű”,<sup>14</sup> és épp ezért közvetíthetetlen voltával. Esterházy az első, ilyen „csapásszerű” tapasztalatát pont azért tartja félelmetesnek, mert nem építhető be az emlékei folytonosságába, korábban még nem volt ilyen tapasztalata, nem lett elvégezve a másodlagos tapasztalattá való átvezetése e fizikai jelenségnek. A megtörténtek lejegyzésénél hiába adja meg a pontos koordinátákat, hiába használ érzékletes képeket (lánggra lobbanás, parázs hűlése), a tapasztalat nem közvetíthető. „Este, 23 óra 15 perc. Egy köhögés után mintha lánggra lobbana a szemem. Utána a parázs lassú hűlése. Félelmetes, mert nincs hozzá fizikai tapasztalatom, emlékem.” (20.) „Nagy ólomgolyó a bendőmben, a beleimben. De ebben már több a költészet, mint a tapasztalat.” (231.)<sup>15</sup>

Az igazi fájdalom is váratlan, csapásszerű tapasztalatként van jelen, nemcsak közvetíthetetlen, hanem ki sem ismerhető, nem definiálható jelenség. „Igazi fájdalmak, és váratlanul, mert nem ismertem ki, vagy nem is kiismerhető, le-lecsap rám, hogy beleizzadok.” (83.). Ezek a kiismerhetetlen, félelmet keltő, tapasztalatilag meg nem közelíthető fizikális érzések elidegenítik a testétől, („Elárvult test. Senkié. Szemét, szemétre való. A fájdalom, amit okoz, szinte az se az enyém.”) (125.), és csak a már korábban ismert, megtapasztalt fájdalom, az arról birtokolt emlékek teremtenek némi önazonosságot, folytonosságot az önérzékelésben („Még a fejfájás a leginkább az enyém, mert arra tudok emlékezni”) (125.).

Az idő közvetítése is töredékessé válik, napok maradnak ki a naplóból. A fájdalom tapasztalatahoz hasonlóan az idő megtapasztalása is csapásszerűvé válik, fenyegető volta összefügg azzal, hogy elveszíti a korábban megtapasztalt attribútumait, működésmódját, a már valamennyire kiismert megállíthatatlan automatizmusát.<sup>16</sup> „Az idő nem folytonos. Nem folyik, nem is csordogál vagy zubog, hanem le-lecsap az emberre, mint egy vérszomjas antilop.” (186.). Ez a groteszkségében is fenyegető, az idő kontinuitásának elvesztését érzékeltető időmetafora a későbbiekben is felbukkan (vagy lecsap) a szövegben, az emlékek kontinuitását támadva meg: „Milyen rosszul,

13 SZÉPLAKY Gerda, *A tanúsíthatatlan A tanúsíthatóság problémájáról Esterházy Péter Hasnyálmirigy napló című műve kapcsán*, Pannonhalmi Szemle, 2017/2, 91.

14 „Aztán úgy a sarokba vágta a sámlit, hogy kitortek a lábai. És akkor azt mondtam magamnak: nem lehet, hogy csak kitaláltak [...] az első tapasztalat, amelyet szereztem, csapásszerű volt, és nem közvetíthető” – KOSELLECK, i. m., 3.

15 Széplaky Gerda is ír az embert, mint küszöblényt meghatározó égi és testi transzcendencia-tapasztalat összefüggéseiről, és e tapasztalatok tanúsíthatatlanságáról. – SZÉPLAKY, i. m., 95–99.

16 „A *stb.* jelzést mindig is az időmúlás köznapian démoni, tárgyyszerű betűjelének érzékelttem [...] amely az időmúlás folytonosságát, és bamba, megállíthatatlan automatizmusát jelzi, azt amelyben csupán mi vagyunk megszakíthatóak, az összefüggéstelenek, a megtorpanók.” – ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, Bp. Magvető, 1986, 169.





hiányosan, pontatlanul emlékszem a történetekre, a történetkeimre. Éveket tévesztek, okokat, kórházakat. Az emlékközpontot megtámadó vérszomjas antilop.” (192.)

A „közmegegyezés”, általános emberi tapasztalatok közvetíthetősége is megkérdőjeleződik, hiszen ha a saját elsődleges tapasztalatunk közvetítése, átadása lehetetlen, úgy mások tapasztalatainak megértése se lesz teljes mértékben elérhető számunkra. A kifejezések tapasztalatközvetítő ereje is kérdőjeles lesz az egyéni emlékezetek pluralizáltságának fényében. „Mindig azt írom, hogy fémes íz a pofámban, mintha volna erről közmegegyezés. Valójában érthetetlen az, hogy fémes. Vajon ugyanazt értjük rajta?” (185.)

Az elsődleges tapasztalatot közvetíthetlensége ellenére Esterházy, megmunkálendő anyagként tekintve a szövegre, a konkrét alanytól elvonatkoztatott, és talán sűrítettebb, érvényesebb tapasztalatról kíván írni. A távolság kialakításával próbálja elmondhatóvá tenni a történéseket, próbál felülemelkedni, (mint ahogyan a mesebeli kiskakas száll fel a kerítésre, ablakpárkányra) magasabb pozícióból megfigyelni és rögzíteni: „szívjon mindent föl a történet begye [...] Mert nem rólam kéne ennek se szólnia, hanem – ha van, lesz – a tapasztalatról. És arról egy »messzibb« történet többet mond.” (63.)

## Kikeveredni a szavakból

Felmerül a kérdés, hogy ki lehet-e keveredni a szavakból („Hiába kéri Micu, nem tudok kikeveredni a szavakból”) (60.), mert bár létezhetnek szavak nélküli érzetek, fizikális tapasztalatok, történések, de nincsenek „*tisztán* a történések, érzések. Mondom, nincs tisztán, mert szavak kellene hozzá.” (37, kiemelés: E. P.) A *Hahn Hahn grófnő pillantása* című regényben Fodor Péter az utazás, olvasás és írás szétszalazhatatlan összefonódását mutatja be,<sup>17</sup> a *Hasnyálmirigynapló*ban pedig a haldoklás, mint utolsó utazás, fonódik össze folyamatának minden szálával, az olvasással és az írással, felmutatva azt, hogy még a végső úton járó utazó is csak „közvetítésekre és kölcsönviszonyokra ráutalt történésként gondolhatja el önmagát.”<sup>18</sup>

A tapasztalat közvetítése céljából gondosan kell válogatni a szavak között, hiszen a kiválasztott szó egy konkrét térbe helyezve el a tapasztalatot korlátoz is, közvetítőereje határok közé van zárva: „Valamit venni kell, és avval már benne vagy egy térben, ahol valamelyest meg vagy kantározva”<sup>19</sup> (37.). Kosselleck a szegmentális szerkezetű nemzedéki tapasztalatok kapcsán említi

17 „A regény metafiktív alakzatainak részletes vizsgálata számos argumentumot szolgáltathatna arra, hogy a szövegbeli kijelentések túlnyomórészt hangsúlyozottan textuális kontextusra vonatkoztatva juttathatók jelentéshez; utazás, olvasás és írás szétszalazhatatlanul fonódnak össze a regénybeli utazó-elbeszélő esetében.” – FODOR Péter, *A közvetítés kódjai: Esterházy Péter: Hahn Hahn grófnő pillantása*, Alföld, 2003/3, 58.

18 *Uo.*, 59.

19 Ahogy a tapasztalatokat a szavak térbe kantározzák, kötik, úgy a betegség a lelki élményeket, lelki életet korlátozza, köti a testhez, a testi funkciók karámjába. „A testemhez kötöttem. Hogy mit eszem, iszom, mi és hogyan távozik belőlem. ezt mondanám a lelki életemnek.” – ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 204.





az általuk felépített töredezett tereket,<sup>20</sup> mely terekben egymással érintkezve és egymástól el is távolodva, de egységet semmiképpen nem alkotva léteznek a különböző tapasztalatok, hiszen „primér tapasztalatként minden tapasztalat töredékes marad”.<sup>21</sup> Esterházy a szavak között válogatva, vagyis azon dilemmázva, hogy milyen térbe lépjen be, sokszor nem a járt utat választja, hanem neologizmusokat alkot azért, hogy egy primer tapasztalatot lejegyezhetővé tegyen. Szóalkotásait több esetben is reflexióval együtt közli, miszerint az adott hangalak, érzéki megjeleníthetőség az, ami az átélt tapasztalathoz illő legadekvátabb kifejezési forma: „Kámpics, ez a helyes kifejezés” (93.); „Állapota: torpant; ez pontosnak tetszik” (93.). Lehet, hogy egy szellemi mozgalom német nyelvű hangalakjának mássalhangzótorlódásai képesek leginkább érzékeltetni a fizikai állapotot („Nekem olyan Sturm und Drang torkom van”) (128.), és előfordulhat az is, hogy már átélt, ismert tapasztalatok és az azokat közvetítő hangutánzó szavak összevonására van szükség. „A nyomasztott ember nyörmögése. Ez, gondolom, a dörmögés és a nyöszörgés önhatalmú összevonásából lett. Csináltam.” (141.)

A „Csináltam.” egyszavas, hangsúlyos mondata, a személyrag megléte<sup>22</sup> mutatja, hogy mennyire fontos kapaszkodó a testi, lelki kiszolgáltatottságban a szavakkal való játék, egy olyan területe a létezésnek, ahol a szubjektum cselekvőképessége még megmaradt. A szavak ismerőssége, formázhatósága megnyugtató, otthonos érzést képes kelteni, és pont ezért válhat félelmetessé annak megsejtése és belátása, hogy a betegség egy sohasem tapasztalt, ismeretlen és fenyegető, nem nyelvi természetű idegenséget hozott magával.<sup>23</sup> „Szívesen vágnám a pofájába, te is csak egy szó vagy, és milyen szép, hallgasd csak, hasnyálmirigyérák, de hallgatok, nincs igazam, tudom. Tudom, hogy nem csak egy szó vagy.” (233.)

A szavak közötti válogatással párhuzamosan az olvasnivalók közötti válogatásnak is tanúi lehetünk. A napló írója az események előrehaladtával kapaszkodókat keres, és a másik általi önmegértés kívánságától hajtva visszaemlékezéseket, „halálközeli” naplókat olvas,<sup>24</sup> idéz, kommentál, és mindeközben – folyamatosan újraolvasva, újragondolva és kommentálva saját szövegét is – eljut „a haldoklás elbeszélhetőségének vagy legalábbis jelenetezésének, reflexiójának kereséséig”.<sup>25</sup>

20 KOSELLECK, i. m., 3.

21 Uo.

22 „Elunatkoztam a magyar–román meccset, és néztem a tévében, mi történik a városban. A városomban. Mi lesz ezekkel a birtokragokkal” – ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 139.

23 „Mintha az írói ethosz következetessége látszana megroppanni a »valóság« nyers megnyilvánulásaitól, mintha a szöveg megformálásának retorikai szerveződése és intertextuális létformája mögött ijesztő, sőt fenyegető idegenséggel sejlene fel valami nem-nyelvi” – Z. VARGA, i. m., 3.

24 Az 1996-ban elhunyt Harold Brodkey naplója mellett olvassa a radiológiai kezeléseket kapó Kosztolányi kései naplóbejegyzéseit is, valamint Susan Sontag *A betegség mint metafora* című művét is. A fordítás lehetetlensége többször is tematizálódik. Egy szöveg másik nyelvre átültetése, az eredeti esztétikai élmény átadása ugyanúgy lehetetlen, mint az elsődleges tapasztalat közvetítése. A közvetítésnek ez a fajta lehetetlensége, nem mindig negatív tapasztalat, akár a büszkeség forrásává is válhat a magyar nyelv hangzóélményeinknek átadhatatlansága, egyedisége. „Thomas Mannként: idő kellemetlen, kávé Katjával (öcsökkel), Klaus öngyilkos lett (rendeltünk asztalt Vonyarcvashegyen) Ebből kicsit(!) látszik, hogy™ jobb, de azért – a teremburáját – azt sose írta le, még a közelében se volt, hogy: Vonyarcvashegy.” – ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 31.

25 SZIRÁK, i. m., 59.





Ugyanakkor saját halálközeli naplójának írásával része lesz annak a „szüntelenül zajló folyamatnak”,<sup>26</sup> amely során a különböző, töredezett elsődleges tapasztalatai az elsődleges tudásból az „intézményesített” emlékezetbe lépnek át, hiszen utólagos tapasztalatként irodalmilag rögzülnek. A sorstársak naplóinak olvasása, saját tapasztalatainak, kérdéseinek összevetése Kosztolányi és Brodkey tapasztalattal, néha megerősítést jelent számára, akár a halálközelségben felértékelődő trivialisok,<sup>27</sup> akár egy közösen szedett gyógyszer,<sup>28</sup> akár egy közös életérzés kapcsán.<sup>29</sup> A tanúságtétel módjáról való gondolkozása is változik, elbizonytalanodik például abban, hogy egyetért-e Max Frischsel a tapasztalatok irodalmiasságtól mentes rögzítésének kérdésében.<sup>30</sup> Az elbizonytalanodás azért is érthető, mert az írói szerepkör a legnagyobb kapaszkodó, a megtartó erő, a tintás ujjak láttán vagy íróasztalánál ülve, gépelés közben érzi azt, hogy a helyén van, az írás számára több, mint palackposta, mivel olyan „keletkezésként, végső soron programozhatatlan tevékenységként értelmeződik, amely így nem is a leendő üzenete alapján létfontosságú, hanem azért, mert együtt zajlik és (közel) egyet jelent az élettel.”<sup>31</sup>(kiemelés: Sz. P.)

A halál közeledtével a naplóban egyre több a kihagyott nap, megszorodnak a felsorolás-szerű helyzetjelentések: „Gyöngye vagyok ma” (224.); „Tompá vagyok, álmos, gyöngye.” (228.). A gyakran használt „megint” határozószó is egyre elkeseredettebbé válik: „Most megint már dél van” (121.); „Megint, ahogy szinte összecsapnak a fejem fölött a hullámok” (141.) a szó igei jelentése is előtérbe kerül, és szinte felrémlenek mögötte Kosztolányi aranykezü fái is.<sup>32</sup>

Az írást azonban nem lehet abbahagyni, akkor sem, ha paradoxon válik belőle „De ezt sincs kedvem írni, nem is írom.” (229.)

## Tudomány, erkölcs, vallás

Koselleck a felfoghatatlanra (ártatlan milliók legyilkolása) való emlékezés kapcsán háromféle hozzáállást, megközelítési módot említ. A tudományos magyarázatot, az erkölcsi ítéletet és a vallásos választ. Az események feldolgozásának, emlékké alakításának e három módját a

26 KOSELLECK, i. m., 4.

27 „Egyébként alsógatyában és egy otthonkában vagy miben, pendelyben, hálóingben ülök itt. Ez Molnár Ferencsel nem fordulhatott volna elő. De Kosztolányival igen! Úgyhogy rendben. Rendben van itt minden, még én is.” – ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 157.

28 „Leírja, [Brodkey – B. K.] hogy milyen gyógyszereket vesz be reggelként. Már-már ujjongva, de mindenképpen örömmel és még biztosabban vigyorogva állapítom meg, hogy azt én is veszem.” – *Uo.*, 134.

29 „Azt mondja Brodkey [...] Ülni egy székben egy teraszon – ez az én kalandosságom. – Értem, miről beszél.” – *Uo.*, 131.

30 „Féltetlen lapozgatás során megint találtam valamit »Még volna mit mondani, igen, sokat is, de nagyon pontosan kéne mondani, és egyszerűen, vagyis irodalmi ambíciók nélkül; palackposta.« Most, hogy leírtam, több kétséggel tűnődöm azon, hogy egyetérték-e evel, mint előtte.” – *Uo.*, 219.

31 SZIRÁK, i. m., 60.

32 „Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezűkkel intenek nekem.” – KOSZTOLÁNYI Dezső, *Őszi reggeli*.





*Hasnyálmirigynapló*ban is megfigyelhetjük, eltérő hangsúlyozással, egymást váltva vagy kiegészítve. A tudományos magyarázat, a napló első harmadában kap nagyobb szerepet, a betegség első tüneteinek leírása, a kemoterápiás gyógyszerek pontos megnevezése, adagolása, a későbbiek folyamán pedig vérnyomásértékekről, testsúlyadatokról kapunk információkat. A medikalizált szóhasználat időnkénti megjelenése, a tudományba vetett hit optimizmusát is felcsillantja néha: „14 óra 23 perc: most kezdődik a tánc. A hidroklorid-trihidrát a középpályán megszerezte az izét, és lendületesen...Mégis érzek valami izgatott vidámságot, mint annak idején a meccsek kezdésekor.” (17.)

Az erkölcsi ítélkezés, a halálközelség által kiváltott érzelmei kapcsán fogalmazódik meg és fonódik össze Camus *Közönyével*, amelyet az első korházi kezelése alatt olvas, és amelyből többször idéz is. „Egy percig az volt az érzésem, persze nevetséges érzés, hogy most majd ítélkeznek felettem.” (27.) A morális igazság keresésének egyik következménye Isten hibáztatása is lehet, bár ellentmondásos módon, antonimikus alakzattal teszi meg ezt: „Ne reménykedj, Uram, ez nyilván veled kapcsolatos. – Nem tartozik ide, csak eszembe jutott: a legkevésbé sem vagyok dühös rád. Hogy átvértél, vagy ilyesmi. Jól van ez most, csak elég rossz.” (47.) A kényszerű áldozatszerep egyre súlyosabb terhe alatt mintegy alkudozik az Úrral

lassan az derül ki, hogy egy embernek mégis túl sok, hogy az ilyen világmegváltós projekteket (néha paródiát, de az nem számít) mégis rád kell hagyni, Uram. Tudod jól, hogy nem vagyok nagyon okos, de ebből elsőre, kissé figyelmetlenül, nekem az jön, hogy legyél te hasnyálmirigyrákos. (187.)

A későbbiekben is ebben a szókimondó, de udvarias, önmagát lekicsinylő hanggal tartja távol magát a blaszfémiától. „Szerintem még sosem káromoltam az Istent, se szóval, se cselekedettel, se mulasztással. Ezt nem azért mondom, hogy jóvá legyen írva. Gyáva volnék Isten ellen lázadni. De nem is érzek késztetést rá.” (203.)

Koselleck kifejti, hogy a morális igazság csak ismétlő jellegű lehet, aporetikus helyzetet teremt, és bár mérlegre teheti a résztvevők (jelen esetben az Isten és a narrátor) felelősségét, de nem segít megérteni, feldolgozni a történéseket.

Az abszurditás elviselésének harmadik lehetőségként Koselleck az állandó bűnbánat vallásos választását említi,<sup>33</sup> amit csak parciális, nem intézményesíthető lehetőségként ismer el. A *Hasnyálmirigynapló*ban az imádkozás, az Istennel való beszélgetés állandóan jelen van, a Bibliát felcsapja, tehát vele van, *danássza* a Miatyánk<sup>34</sup> elejét, de folytatni és a beletörődés legnehezebb mondatát kimondani már nem képes. Az Úrral való diskurzus kontrolált, keretek között tartott, szinte

33 „Ez a válasz arra tesz kísérletet, hogy elviselje az abszurditást, amikor az imádsággal – a keresztény tradíció szerint – folytonossá teszi a bűn megvallását, és a bűn megvallása lehetséges válasz azoknak, akik keresztények.” – KOSELLECK, i. m., 6.

34 „Kedd reggel. Süttetem a hasam a nappal, és felváltva danászom: Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben, szenteltesd meg a te neved,” – ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 34; „leülök az asztalomhoz, olyan jó érzés kimondani: Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben, szenteltesd meg a te neved. Körülbelül itt hagyom abba. De abban nincs tendencia, nincs újabb farizeus trükk, hogy épp a legyen meg a te akaratod marad le.” – *Uo.*, 211.





visszakozó lázadásnak is tűnhet („Gondold meg, egy remény nélküli Isten – *hát ez tényleg reménytelen. Arra nem érdemes egy világot gründolni. Bár lehet, hogy ezt te másképp gondolod.*”) (187.), a közvetlen számonkérés hangja pedig Nemes Nagy Ágnes *Istenről* című versét idézheti meg.<sup>35</sup>

„A *Hasnyálmirigynapló* végső töredékessé válása, töredékben maradása, csöndbe torkollása a meghalás közvetíthetetlenségét példázza.”<sup>36</sup> Az elhalálozás közvetíthetetlensége mellett az isten-tapasztalás élménye is megoszthatatlan, közvetítő médiumokra lehet szükség, mint egy látvány vagy egy kép: „Látok egy fotót, tó, hegyek, ég. El van találva. Mintha azt mondaná, lehet, hogy nincs Isten (de inkább van), de ez nem látszik nagy bajnak. Szívszorító, ezt is lehetne mondani. Mondani, ami a létező és nem létező Isten közti résben van.” (89.) Az érzékek által megtámasztott tapasztalat (látás, szívszorítás) leírása azonban mind Isten létét illetően (bár a létezése felé billen a mérleg), mind az istenélmény átadásának lehetőségét tekintve bizonytalan marad. Egyetlen bizonyosság talán a létező és nem létező bizonytalanságok metszéspontjában alakulhat ki, abban a résben, ahol a kétségessé vált kimondások („Mintha azt mondaná, ezt is lehetne mondani”) helyett a közlés, közvetítés parancsa („Mondani”) is érvényesülhet, a lezárás és továbbírás közötti résben, ahol a mindig örökké javítható.<sup>37</sup>

35 „Lásd be Uram, így nem lehet. Így nem lehet teremteni [...] Ez túl kevés, ez túl sok. Ez mértéktévesztés, Uram.” – NEMES NAGY Ágnes, *Istenről*.

36 SZIRÁK, i. m., 64.

37 „Valahol le kell zárni, és persze írni tovább. Az elég jó utolsó mondat volna, hogy a mindig javítom örökké.” – ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 238.





MENTS VÁR





Szöllősi-Nagy András

# A KAMERÁVAL FESTŐ

Sebestyén Sára képei elé

„A szépség a véletlen léha természetében rejlik”  
(Max Bense)

A tudomány és a művészet hosszú idők óta közös kérdése a fény természetének és hatásainak megértése, valamint alkalmazási lehetőségeinek – ideértve az esztétikai jellegűeket is – feltárása. A látás-percepció néhány elvetemült kutatója egyenesen úgy tartja, hogy a művészet nem más, mint érzetek keltése az alkalmazott fénytán eszközeivel.

A kérdés ennél persze sokkal bonyolultabb, ám nem tagadható, hogy a fény központi szerepe átvonul a művészet történetén. A művészek részéről a fény – mint elektromágneses sugárzás – iránt megnövekedett érdeklődés vélhetően a 19. század végének és a 20. század elejének a világképet drasztikusan megváltoztató fizikai felfedezéseire vezethető vissza. A tudomány, a művészet és a technológia triumvirátusának kapcsolata és története nem új keletű, hiszen a reneszánszig voltaképpen egységben is voltak, melynek szorossága éppen azután kezdett fellazulni, majd az ipari forradalom óta lényegében szétcsatolódnival, még akkor is, ha számosan áhítoztak egy új egység megteremtésére.<sup>1</sup> A fizika nagy felfedezései vezettek a szükséges új szintézis igénye felé. Hans Arp és El Liszickij a húszas évek közepén, áttekintve a 20. századi művészet első éveinek izmusait, arra a következtetésre jutnak, hogy a konstruktivista

...művészek a technika prizmáján keresztül nézik a világot. Nem akarnak színillúziót adni a festővászonon, hanem vassal, fával, üveggel dolgoznak. A rövidlátók csak gépet látnak benne. A konstruktivizmus bebizonyítja, hogy a matematika = művészet; műalkotás és technikai produktum között nem állapítható meg semmilyen különbség.<sup>2</sup>

- 1 A tudomány, a művészet és a technológia triumvirátusának kapcsolata és története nem új keletű, hiszen a reneszánszig voltaképpen egységben is voltak, melynek szorossága éppen azután kezdett fellazulni, majd különválni.
- 2 Pár évvel később a *Wiener Kreise* logikai pozitivistá filozófusa, *Rudolf Carnap* *Wissenschaft und Leben* címmel tart előadást a *Bauhaus* művész hallgatóinak és azzal lepi meg őket, hogy: „Én tudománnyal foglalkozom, önök meg látható alakzatokkal; e kettő csupán az egy élet két különböző aspektusa.” Bár szorosan összefüggenek, a művészet azonban nem a tudomány illusztrációja. A fordított ferde szimmetriára *Julesz Béla* adott találó maximát, mely szerint „a tudomány a művészet pótléka”.





KITARTÁS



Ha Sebestyén Sára digitális fotóművészetét pár kulcsszóval kellene körülhatárolni, akkor valószínűleg a következő szavak lehetnének a legjobb jelöltek: tiszta szerkezet, tiszta színek, határozott, ám érzéki élek, vonalak és mezők, klasszikus és új arányok, meglepetés. Az élek a terek elválasztó találkozásai, de egyben összekötő részei – maga a meglepetés – mintegy igazolva Max Bense, az információesztétika megalapozójának kijelentését, miszerint „a szépség a véletlen léha természetében rejlik”. Sebestyén egyértelmű képei és a többértelmű képcímek humorosan felelnek egymással, mintegy bevonva a nézőt a mű értelmezésébe. A művész maga ezt így világítja meg: „Geometrikus, konstruktív kompozícióim elemei leginkább utcán talált témák, épületrészletek. Vonalakat követve szinte vonzanak az árnyékok, formák, fénysugarak, ÉLEK.” Az élet, amiben élek – tenné hozzá játékosan.

Eltekintve az él absztrakt geometriai definíciójától, hogy tudniillik „A test lapjainak találkozását a test élének nevezzük”,<sup>3</sup> és csak egy dimenziója van, nevezetesen a hosszúsága, az él a mi általunk észlelt világban voltaképpen egy folytonossági hiány, egy diszkontinuitás: átlépés az

3 <https://quizlet.com/124335814/geometriai-alafogalmak-flash-cards/>





egyik térből a másikba. A szilárdból a légneműbe és megfordítva. Az él a köztes tér, ami létezik, még akkor is, ha infinitezimális. Az él mérete határozza meg, hogy mikor interfész s mikor válik maga is térré. Hol van az átbillenés határa? És milyen viszonyban van a köztes tér az általa definiált két különböző térrel? Mennyire lehet esztétikai értelmet adni a köztes térnek? Mi a köztes tér percepciója? Az átmenet bizonyossága és bizonytalansága mindenképpen egy imaginárius határ. Ez lehet anyagi, de lehet maga az üresség is.

Sebestyén képein szinte algoritmikus logikával jön át a képek gondolati tisztasága, a szigorú, ám mégis festőien szenzuális képi logika. Ez az üdítő tisztaság és érzékenység nem jellemző korunkra, ahol csakugyan majdnem minden el van maszatolva, a művészettől a politikáig és megfordítva. Sebestyén műveit nézve *déja vu* érzése lehet a szemlélőnek: már láttam valahol ezt a szigorú önfelegyelmet, ám egyben érzékiséget egyesítő nagyon finom képi beszédet, ám hol s kinél?

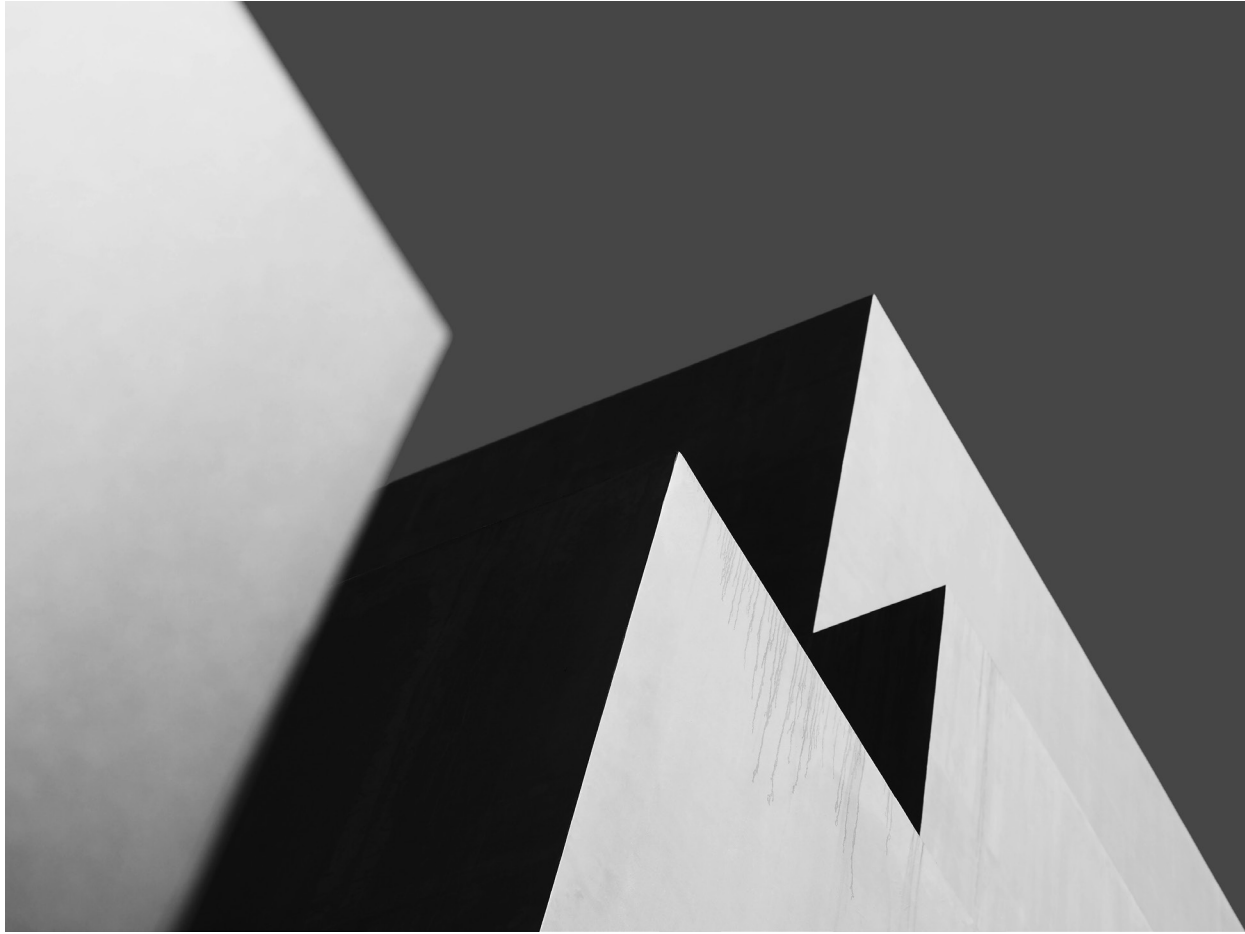
Vajon a harmincas évek meghatározó avantgárd konstruktivista fotóinál? Moholy-Nagy Lászlónál, Jaroslav Rössler-nél, Man Ray fotógramjainál, Kepes Györgynél, a fénypendulum mestereinél vagy a generatív számítógép-grafika korai alkotóinál? Vagy Gottfried Jäger és konkrét társasága fotográfusainál? Nem, ők más elvek szerint fényképeztek. Kontinuitás és intellektuális rokonság persze mindőjükkel így vagy úgy fellelhető, ha nem is tudatosan a tervezés szintjén, de az imázs végső alakját tekintve mindenképpen. Egyszer csak Barnett Newman és Ellsworth Kelly – primér házi szentjeim – festményei úsztak az agyamba. Igen, náluk van az a vizuális tér, amelyet a *hard edge* és a *color field* minimalizmusa definiál, amelyhez rokonítható képeket alkot Sebestyén Sára is, még ha más is a kiindulási pontja.

Newman szerint a festő a tér koreográfusa. Ebben a koreográfiában nála az él, a *zip*, ahogy ő nevezi, kritikus elem – térszervező éppúgy, mint Sebestyén képein. Ám itt van egy nagy különbség. Míg Newmannél az él absztrakció következménye, még ha számosan metafizikai tartalmat és zenjelentést is tulajdonítanak a zipnek, Sebestyén Sáránál az vélhetően egy duális visszacsatolás eredménye.

Hadd próbáljam ezt jobban megvilágítani, utalva Ellsworth Kelly 1947-es korai munkáira és kiindulva azokból. Röviddel tíz évvel ezelőtti halála előtt Kelly a párizsi Pompidou központra hagyta hat munkáját, melyek a *Window* sorozat elemei voltak. Ezek, a párizsi modern művészetek múzeumának egy építészeti részletét, nevezetesen egy ablakot rögzítettek rajzban. A valóságra történő reflexióként Kelly fokozatosan hagyta el a nem fontos elemeket és töltötte fel színekkel a mezőket. A *Window* sorozatból kiindulva így érkezett a *color field* reflexióhoz, ami későbbi, új valóságot definiáló konkrét művei alapja lett. Ez tehát egy egyirányú csatolás volt. Reflexió a valóságra. Sebestyén Sára viszont valós épületek, valós helyzetek és valós színek megfigyeléséből tulajdonképpen két lépésben jut el a saját *color field* és majdnem *hard edge* minimalista képeihez. (Azért majdnem *hard edge*, mert azonközben az élek itt-ott kicsit nem-éles, festőien homályos, „fuzzy”, és mélyen szenzuális formát öltenek.) Mintha a művész azt mondaná: így élek.

Először jött tehát a látvány rögzítése, majd az abban rejlő minimalista *hard edge* és *color field* megtalálása és újraértelmezése a képi térben. Ezt lehetne talán duális visszacsatolásnak tekinteni, hiszen egy kettős csatolással jut el mentális vizuális modelljéhez, ami mégiscsak része a pillanat valóságának, csak éppen nem vettük észre, tehát ebben az értelemben a fény-kép nem konkrét





– vagyis egy eleddig nem létező valóság kreálása, bár annak látszik, hanem a létező valóság egy létező szeletének reinterpretációja.<sup>4</sup>

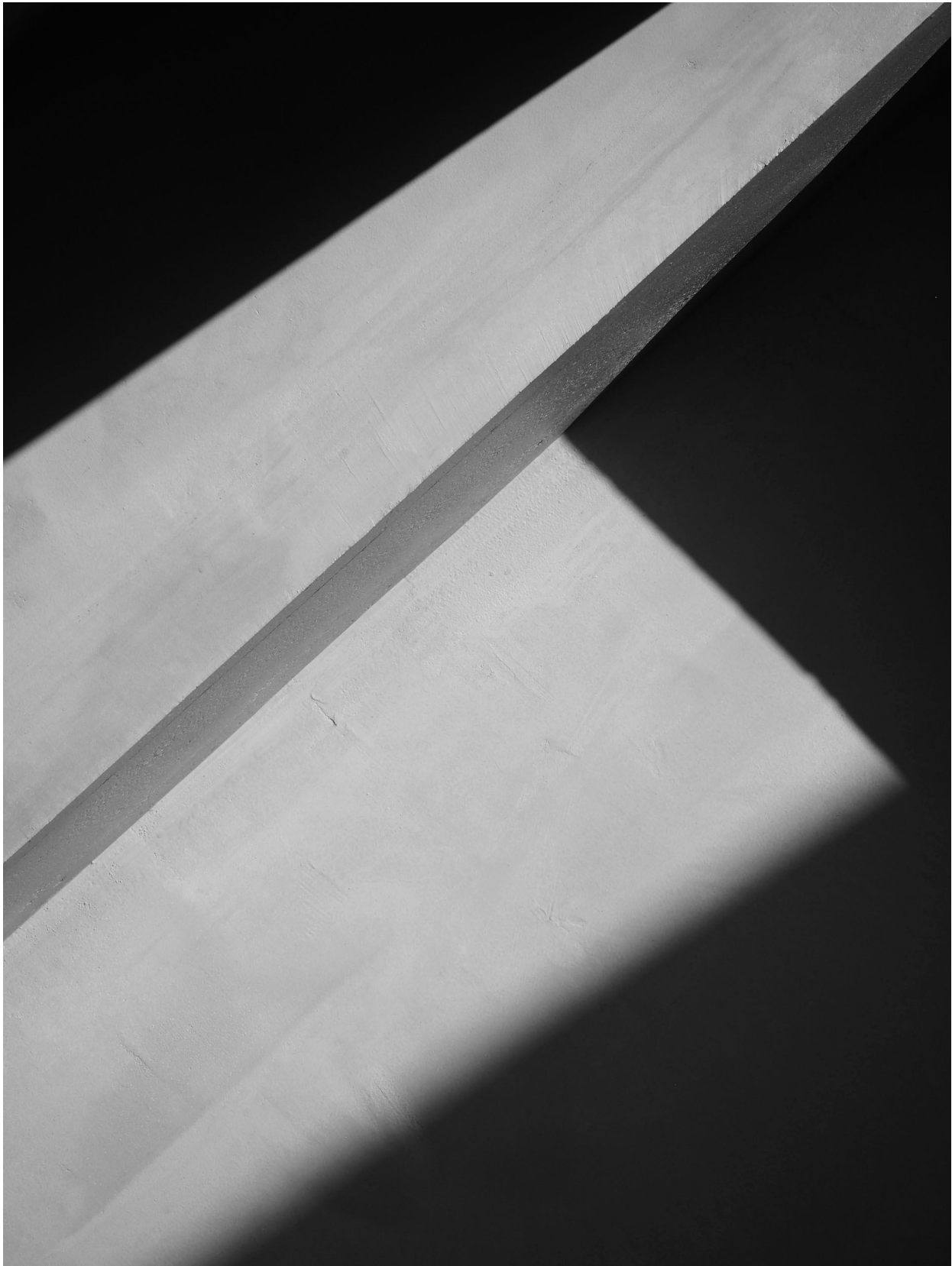
Nem vesszük észre, hogy ebben az értelemben a sebestyéni fény-kép nem konkrét alkotás, bár annak látszik. Jó kis csavar, ugye?

A geometrikus művészetnek jelentős hagyománya fejlődött ki a magyar művészetben az elmúlt száz évben, igen fontos nemzetközi hatással. (Igaz, a 20. század borzadályos honi politikai rezsimeje ezt vagy külföldön, vagy titokban, tiltva-túrve tették csak lehetővé...) Kassák, Moholy-Nagy, Bortnyik, Vasarely, Schöffer, Vera Molnar, Kocsis Imre, Konok Tamás, Fajó János, Mengyán András, Bak Imre, Lantos Ferenc, Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Trombitás Tamás – hosszú a névsor, és persze egyre csak bővül.

Sebestyén Sára geometrikus művészete ennek a nagyszerű körnek a bővüléséhez járul hozzá.

<sup>4</sup> Sebestyén képei digitális technikával készültek. A képek nagyon nagy felbontású (legkevesebb 1200 dpi-tól, akár 2400 dpi-ig terjedve) pigment bázisú fakulásmentes festékekkel archiv, savmentes alapanyagokra a *giclée*, vagy másként *fine arts* printing technikával készültek, *Canon fineart* nyomtatóval, 310 grammos francia *Canson RAG Photographique* papírra festéksugaras nyomtatóval. A papírok rendelkeznek egy festékmegkötő réteggel, ami biztosítja, hogy a festék által nyomtatott kép akár 100–150 évig együtt él a hordozójával.





MENTS VÁR

