

TARTALOM

SZÉPIRODALOM

Szilasi László – ANNUNZIATA.....	3
Lesítőth Csaba – NULLADIK GÓL.....	9
Csermely Mátyás – NEM NYERT, RÉSZT VETT.....	11
Vasas Tamás – HAJÓTÖRÖTT.....	12
Farkas Arnold Levente – A HALLGATAG VISSZHANG.....	13
Takács Nándor – HOSSZÚ HÉTVÉGE.....	15
Fellinger Károly – IDŐGÉP / HALÁSZHÁLÓ.....	16
Gombás Katalin – BÚVÁRREFLEX.....	18
Iványi Bence – EX MACHINA.....	20
Lágy Kornél – B Ó N U Y Z.....	23
Bolla Ágnes – ELSŐ RANDI.....	25
Kukucska Szabolcs – A SZENVEDÉS SZÉLSŐSÉGEI.....	26
Tímea Sipos – MOJAVE / ÉN EGY SIVATAGI LÁNY VAGYOK.....	29

TANULMÁNY

Ujvárosi Emese – DÉRYADÁK 1.	31
Márton László – LÁNGOLÓ EPIZÓDOK, FAGYOS NARRÁTOR.....	39
Urbán Bálint – PERIFERIKUS MODERNSÉG ÉS VILÁGVÁGY.....	52

WEIRD

Nemes Z. Márió – ANNO TEUTHIS – A CSÁP MINT PÁTOSZFORMA.....	69
Borsos Bettina – „MARAD A GYANAKVÁS”.....	78
Bartha Ádám – A JÖVŐ VALÓSÁGAI.....	89

GÉCZI JÁNOS

Bence Erika – RÉTEGEK AZ ELMŰLÁSBAN.....	100
--	-----

Lapszámunkat **Géczi János Dekollázsok** c. sorozatával illusztráltuk.





Szilasi László

ANNUNZIATA

(regényrészlet)

[Foghúzás]

Az idősebbik Issekutz annyit tudott a saját családjáról, hogy valaha Iszikutziánnak hívták őket, örmények voltak, és valahol Erdély belsejében éltek. A nagyapját még ismerte, de nála messzebbre nem látott el; rövid volt a története.

1967 decemberének közepe, vége lehetett. Az idősebbik Issekutz a fogorvosához igyekezett a lassan hulló hóban: a körzeti doktor, valamennyire titokban, az otthonában is rendelt. Dr. Tapasztó az Oroszlán utcában lakott, és mindenki tudta, hogy a saját lakásában sokkal jobban, odaadóbban dolgozik, mint az SZTK-ban. *Ez a jelenség maga a kapitalizmus, emlékszem rá gyerekkoromból*, gondolta Issekutz, miközben beleült a réges-régi, Delano-típusú fogorvosi székbe. Foghúzásra jött. Nem félt, méltatlannak érezte volna magához a félelmet, de azért alaposan megszorult körülötte a világ. Úgy megszorult, mint a sportegyetemi kancellár, aki illegálisan meglátogatta a sztálingrádi Hazaanya-szobrot (a legmagasabb szobor Európában, a legmagasabb női szobor a világon): belement a fejébe, és soha többé nem tudott kijönni. Kínjában elkezdte tanulmányozni az ápolónőt. Fejes Anita, ez volt a neve, de Issekutz nem tudta ezt.

A nő a negyvenes évei közepén járhatott. Első látásra kifejezetten visszataszítónak tűnt. Pipaszár lábak, passzentos, fehér nadrágban, szintén passzentos fehér tunika, az se mutat semmit, az arca unalmas, a haja világos vörös, nagyon keveset beszél, csak amennyit muszáj, és hagyja, hogy az orvos majd minden mondatával megalázza. Amikor azonban elmosolyodott, látszott, talán mutatta is, hogy a fogai gyönyörűek, Dr. Tapasztó, fizetéskiegészítésként, nyilván rendszeresen karbantartotta őket, amikor pedig előrehajolt az





eszközökhöz, látszott, hogy kicsi fenéke nagyon kerek, a dekoltázson át pedig le lehetett látni egészen a melléig. Issekutz nagyon szégyellte magát ezért a tekintetért, bár az is lehet, hogy a nő, ember- vagy férfitársaságból, direkt neki csinálta az egészet: az idősebbik Issekutz 1887 tavaszán született.

Jól konzervált férfi volt, idős ember. Elmélyült vizsgálódásából az ébresztette fel, hogy Dr. Tapasztó határozottan nekidörzsölte a nemiszervét Issekutz bal vállának. Talán nem tudott róla, de az öregember úgy érezte, hogy már elég régóta teszi ezt. Jó volt a viszonyuk, de az idős férfit soha nem szólította meg az azonos neműek iránt érzett szerelem, és Dr. Tapasztóról sem gondolt semmi ilyesmit. Dörgölődzik, dörgöl, odasündörög. Miért.

A lidokain lassan hatott. Issekutz elücsörgött a váróban. Jöttek-mentek az emberek, voltak ott a városba beköltözött parasztok, jobb módú munkások, néhány értelmiséginek tűnő alak, még egy pap is, de Issekutz nem ismert senkit. Aktív korában a Gyógyszerészeti Intézet tanulmányi irodáját vezette, a jelentősebb tanárokon kívül neki aztán ott senkit sem kellett ismernie, mások keresték az ő társaságát. Nyolctól négyig dolgozott, a hónap elején átvette jókora fizetését, az egyetemi gólyabálokon pedig alaposan megpörgette irodája legcsinosabbjait. Háromrészes öltönyöket hordott, mint a leggazdagabbak, és csak kevesen tudták, hogy a ruhadarabokat az apjától örökölte (Szamosújvár, Fő tér, Dobál szabó). Az apja és ő egyformán magas, sovány emberek voltak, össze lehetett volna őket keverni. Issekutz egyenesen ült a váróban, várta, hogy behívják. Alighanem mégiscsak félt.

Amikor belépett a rendelőbe, próbált mosolyogni, de nem nagyon ment, már csak azért sem, mert arcának bal oldala teljesen el volt zsibbadva: a doktor a bal alsó hatást kívánta eltávolítani. Issekutz megvizsgálta az embereket, aztán az eszközöket is, de ezt hamar abbahagyta, mert úgy érezte, ezek a lények rá akarnak ijeszteni: spanyolcsizma, hüvelykszorító, szögek, fogók, kalapácsok és harci balták. Kínzás lesz, ezekkel az eszközökkel, de ő ezt már rég tudta, és nem akarta magát még a fantáziájának is kiszolgáltatni. *Jöhetnek. Gyertek csak, ne kelljen még látnom is.*

És aztán ebbe a daliás, középkorias képbe nagyon nem illett bele, hogy a doktor hozzádörgölődzik. Az asszisztens Issekutz mögé állt, eltűnt a kerek fenék meg a dekoltázs, amit a franciák valójában úgy neveznek, hogy *balcon*, úgy megfogta a férfi fejét, hogy az meg se tudta mozdítani, amikor a fogorvos, *most jövök*, belenyúlt a szájába a fogójával.

4 | SZÉPIRODALOM





Issekutz másra figyelt. Volt néhány festészeti albuma, a régi időkből, és hirtelen eszébe jutott Jan Victors *Foghúzás* című képe. A fogorvoson piros a sapka. A beteg egy egyszerű faszéken ül, úgy tartja a két kezét, mint a bokszolók, valószínűleg ütni fog. Mögötte ott áll a nő. Holland utca, tizenhetedik század, báméskodó és leselkedő emberek: esemény. Jan Victors húsz év múlva elhajózott a Kelet-Indiákba, és nemsokára meghalt makassari szerezsendió-háborúban. *Megérdemelte*, gondolta magában Issekutz, és közben nagyon megalázónak tartotta, hogy a két egészségügyi ember úgy bánik vele, mintha ő egy dolog lenne: húzzák, vonják, szorítják, faragják.

Ő – most – csak egy tárgy. Erre jutott. Dr. Tapi, az ő Tapi barátja, dugja az asszisztensét. Ő csak közéjük állt. Ült. Kellemetlen a helyzete, fölösleges. Fölösleges és szorongató.

A fogorvos bedugta a fogót a beteg szájába. Megfogta a bal alsó hatost, Issekutz nem érzett semmit, pontosabban az érzete olyan volt, mint egy fájdalom emlékezete. Aztán az orvos megtekerte a fogat: függőleges tengelye körül forgott az eltávolítandó testrészt. Lenyomta, fölemelte. Megint le, megint föl. A beteg érezte, hogy a szájában megindul a vér. Ez nem zavarta. Minden erejével annak szurkolt, hogy ne törjön el a foga. Ha eltörik, a darabkái bent maradnak az ínyben, s eltávolításuk, a fájdalomcsillapítás ellenére is, nagyon fáj. Ráadásul azt is tudta, hogy a bal alsó hatos jelölő is: azt jelöli, hogy a fog tulajdonosa mennyire érzi szeretve magát. Ha kihúzzák, egyben vagy széttöredezve, fogja-e őt szeretni bárki is? Érezni fogja-e ő azt a szeretetet? És hát ebben a fogban manifesztálódnak a munka nagy problémái, például a meghíúsult ambíciók. Kihúzzák, megvizsgálják, és a vizsgálók egy pillanat alatt meg fogják érteni őt, meg fogják érteni az ő teljes életét. Ezt pedig nem akarta. El akart volna inkább bújni. A fogorvos továbbfeszette a fogat: semmiképpen nem akarta eltörni ő sem.

Dr. Tapasztó alacsonyra állította a Delano-széket. Az volt a célja, hogy nekitámaszkodhasson a váll-résznek, s onnan végezhesse precizionális, alapvetően mégis kétkezi munkáját. A nemi szerve így került Issekutz bal vállához, talán észre sem vette, de ez az érintkezés mégis fokozta a koncentrációját. Különösen akkor, amikor észrevette, hogy az asszisztensnő úgy fogja beteg barátja fejét, mintha egy hímtagot szorongatna: fogja az állat, fogja a homlokot, s az erős szorításban mégis föl-le mozog a koponya. A beteg ember nem láthatta őket, de bizonyos volt benne, hogy ez történik mögötte. Két szerető. Üzekedni fognak. Ez az előjáték. Már most dugnak. A következő pillanatban az orvos kiemelte a fogat. Kiemelte, de a fogó pofái csak a véres koronát szorították.





Eltörött a fog. *No, bazdmeg*, nyögte ki váratlanul a fogorvos, *már bocsánat*. Új fogót kért. Foghúzó fogót, alsó, betört gyökerekhez. *Adja már, Anita*.

Issekutz csak a szörnyű recsegéseket hallotta. A recsegéseket a fejből, a szájából, az Isten tudja csak, hogy pontosan honnan. Csakis arra tudott gondolni, hogy ez itt a *jelen* pillanata, a jelen szörnyű pillanata, ami azonban nem sokára *múlttá* válik, vissza fog gondolni rá, de az, amire visszagondolhat, az a múltbéli pillanat már nem lesz szörnyű, csak egy emlék, egy régi borzalomról. A jelen, ebben az értelemben, nem is létezik. Már csak azt kellene kívánnia, mire elmúlik. Hogyan várjon, hogyan várja ki, ez lett a kérdése.

Azt világosan látta, hogy az alsó, betört gyökerekhez való foghúzó fogó pofái a nyél fölött hirtelen derékszögben elfordulnak: az eszköz végeredményben egy dinoszauruszra, egy délszaki papagájra vagy a palavasi, lila flamingókra hasonlított. Issekutz, amikor meglátogatta, vagy majd a jövőben meg fogja látogatni lányunokáját Montpellierben, járt vagy jár majd Palavasban.

Élénk rózsaszínben hullámozott a tenger vize, rózsapiros hótömeg. Mintha ráterítették volna a mélyzöld felületre egy vastag tollpaplant. Közelebb érve látszott, hogy hosszú, irracionális irányokba tört pálcikákon inognak az orsó alakú testek, s azokból tekerednek elő a kutató nyakak, a kíváncsi fejek, a különös hajlású csőrök, s az egésznek olyan volt a zaja – kicsike, egyéni hangokból összeálló, tömör zszibongás –, mint erdélyi nagyszülei szárnyas udvarának. Csirkék, kakasok, gyöngytyúk, kacsák, libák, pulykák. A hátsó kertben valaki valamit reszel. Elegáns nagyanyja magot szóró kezében egy ősrégi sisak a szakajtó. Ekkor szakadt ki Issekutz fejből az első foggyökér. Nem is fájt olyan nagyon.

A tenger vize azért nem látszott, mert flamingók voltak benne, egy hatalmas rózsásflamingó-raj. Magenta- és mályvaszínű tollazatukban, vékony lábaikkal izgatottan gázoltak a sekély vízben. Horgas csőrükkel szisztematikusan szántották a felszínt, dugattyúszerűen mozgó nyelvükkel préselték ki, vizsgálták át a sós vizet és a finom iszapot. Sórákokra vadásztak, de az apró rovarok, férgek, moszatok meg a többi rák is mind-mind fennakadt az odabenti finom szűrőlapokon, a híres bőrlamellákon. Az öreg lovag nagyon szerette a *lamella* szót. Régen azt jelentette: *kardpenge*, és nagyon tetszett neki, hogy ebben a szörnyűséges, bár alig-alig létező pillanatban, ennyire közel került egymáshoz a fejében kard meg a sisak. Korai iskoláiból emlékezett rá, hogy a *penge* főnév a *peng* ige folyamatos melléknévi igenevének ugyanolyan változata, mint a

6 | SZÉPIRODALOM





csusza, a hinta, a hulla vagy a lenge. A második gyökeret akkor húzta ki a fogó, amikor Issekutznak váratlanul eszébe jutott a *pengő* szó. Puha csusszás. Hatalmas megkönnyebbülés.

A beteg mögött álló nő csak ekkor engedte el a fejet. De a doktor még mindig dörgölődött. Lassan hagyta abba. Hátrébb lépett. Valami véget ért. Lehet, hogy ezt az egészet ő csak kitalálta, Issekutznak mégis nagyon rosszul esett, hogy annak, ami véget ért, ő csak akadálya volt. Végeredményben: semmi köze hozzá. De azért mégiscsak. Ő egész életében gát volt. Márpedig gátnak lenni nem jó. Soha nem akart ő gát lenni. De ez a nemlét-vágy csak egy meg hiúsult önámítás volt. Látszik a fogon is, amit mutat most neki az orvos. Összeillesztette a részeit. És most mutatja.

Issekutz a fogorvosi utómunkálatok alatt tért apránként magához, vissza az elfelejteni óhajtott borzasztó jelen pillanathoz. Sisak, magyarul *Helm*. Kardpenge, erre csak magyarul emlékezett. És aztán a végén még fizetni is kell.

Utólag derült ki Issekutz számára, mert Tapasztó elmondta, hogy az utómunka ebben az esetben azt jelentette, hogy a fog eltávolítása után kitisztította a sebet, a gyulladt szöveteket és a törmelégeket eltávolította, majd a vérzés-csillapítás után a sebet összevarrta. Végül a beteg megkapta a gézgubicot, ráharapott, s ezzel már ő maga csillapította a vérzést, amely negyedóra múlva amúgy is alábbhagyott, és megkezdődhetett a véralvadék-képződés. *Menjél nyugodtan. Tartsad szárazon. Fizetned nem kell.*

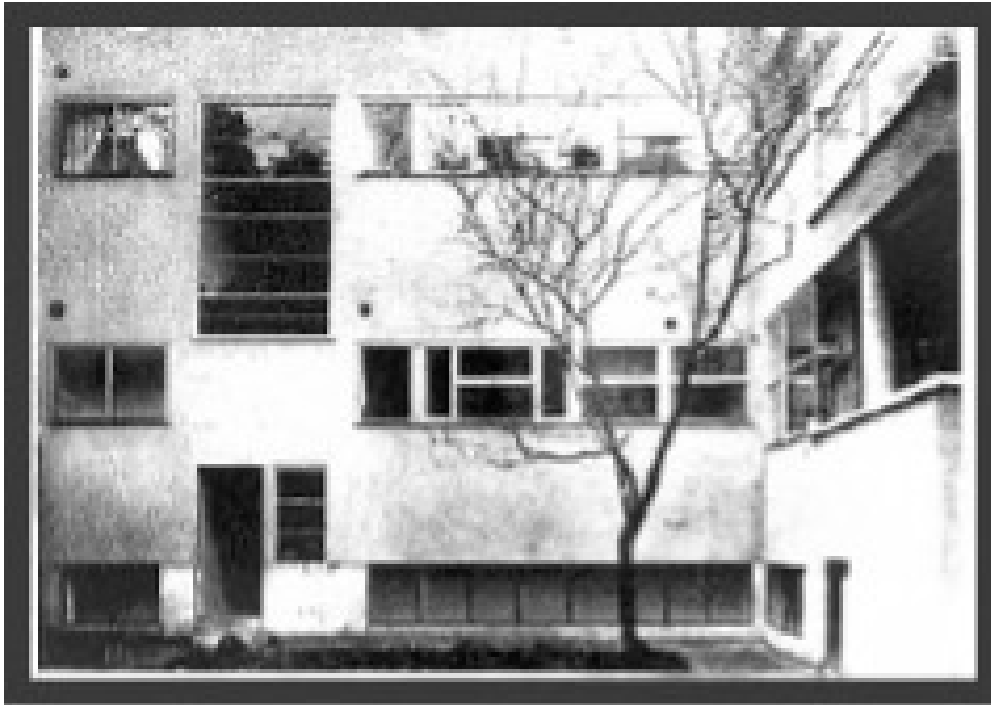
Elbúcsúztak, kiment. Felvette a szőrmegalléros télikapátját, ezt is az apjától örökölte. Kitámolygott az utcára. Érezte, hogy a szája bal sarkából csendben szivarog kifelé a híguló vér. Megtörölte a száját. Úgy érezte, valami hatalmas dolgon esett túl. Az Oskola utcán át elindult hazafelé.

A Belvárosi híd felé ment. Utána elfordult balra, hogy megtalálja a házát, amit az 1945-öt követő mocskos időkben szerzett meg az apja. A ház eredetileg a Schwarz Manó nevű nagy szegedi szabómester épülete volt, amit Molnár Farkas tervezett és a Regdon-család épített fel neki. *Bauhaus*. Átadás nagyjából akkor, amikor a Dómot felszentelik. Schwarz Manó 1865-ben született Zalabéren. A szegedi gettót 1944 júniusának végén számolták fel. A Schwarz-család soha nem tért vissza. Molnár Farkas a saját Lotz Károly utcai villájával együtt kapott bombatámadásban, 1945 januárjában halt meg.





A Regdonok átköltöztek Békéscsabára. A szegedi Berzsenyi utcában mindkét szinten van egy-egy lakás. A földszinti lakáshoz fedett veranda, az emelethez, e fölött, napozóterasz csatlakozik. Id. Issekutz nyaranta ott szokott sütkérezni.



Majd otthonról, telefonon keresztül, elmeséli a fiának a fogászati beavatkozást.





Lesítőth Csaba

NULLADIK GÓL

buborékpanelban lakom
a hártyafalon túl
a következő réteg a szűk család
aztán a tágabb rokonság következik
és tovább az ismerősök
befelé és kifelé
milliónyi fraktál
mintákkal és szabályokkal
a legkülső és a legbelső egy
mindenről tud
meg is szólíthatom ha akarom
ilyenkor mint a hintán
a kapcsolatunkon is lendítek
anyám meg rajtam lendít finoman
gyorsulást játszunk a babakocsival
pedig csak arra vágyna
valaki mosolyogjon rá az utcán
és nagyokat kacagunk
a játszótér körül záródik az útvonal
átfordulok a hasamra
minden játékomat kilökdösöm
nyomják az oldalamat
bár így nem látok ki
tökéletesen hallok mindent
az ismétlődő puffanásokat
ezek ugyan mitől lehetnek
feltámaszkodom hogy lássam
magasra emelt vasrács túloldalán
fehér óriásbogyó röpköd
fekete pöttyökkel
mackónadrágos fiúk rugdossák
legfőképp egymás elől
egyiknek sikerül megszereznie
továbbpöcköli de mégsem





amaz a levegőbe rúg
ahol az a láthatatlan másik bogyó van
cipője orráról felém pattan
átível a hatalmas rács fölött
épp a hátsómon landol a kosaramban
eszem ágában sincs lelökni
úgysem látja senki aki fölvehetné
még anyám sem
és otthon újra a kiságyban fekvé
dekáztatok új szerzeményemmel
eszembe jut a kicselezett srác
szívesen átpasszolnám neki
bejön apa és elképzelem
most ott vagyunk a pályán
két egymással szembeni térfél
vezetem a labdát a kapuja felé
hirtelen elfordulok tőle
érezem a szokásos nyomást
próbálok kicselezni
és igyekszem úgy visszanézni
mintha üres lenne a pelus
de nem jön be





Csermely Mátyás

NEM NYERT, RÉSZT VETT

Rendszeresen tenni kell.
Nem is az esélyek növelése végett,
sokkal inkább a tudat a lényeges tényező.
A kacérkodás, hogy nem rajtad múlik.
Sőt, nem múlik sehogy sem.

Szkarabeusz, ha beléd petézik,
megtermékenyülni csak minden
milliomodikra fogsz (utána ráérezel).
A kihordást, fájást, vajúdást és
az órák hosszáig tartó tolast ne is számítsuk.
Sőt, eleve veszett ügy az egész
– lehetsz bármilyen szerencsés –,
ha nem tanulod meg, hogy a szelvényre
(ezt játszod épp)
nem 2 darab számjegyet szokás írni,
hanem 5 ikszet, lehetőleg
különböző cellákba.

Hátha bejön, ami nem jöhet.



Vasas Tamás

HAJÓTÖRÖTT

Felültem, leszaggattam magamról az ingfoszlányokat,
órákon át ültem mozdulatlanul, nem éreztem a levegőt,
pokoli meleg volt, mégis jól esett. Figyeltem a hullámokat,
morfondíroztam az elmúlt órákon, a történetek után olyan
volt minden, mint egy lassú lsd trip, tarka színek

cikáztak a szemgolyómban, a nyelvem vattává vált. Napok teltek
el, mire felfogtam, hogy nem vagyok egyedül, valahol te is itt vagy,
a parton téblábolsz a közelemben. Állandó naplemente, mintha egy

80-as évekbeli vígjáték kamerája állt volna meg, nem firtattam
valóság mibenlétét, könnyebb volt elfogadni, mint tiltakozni.

a

A világ vége nem sötét,
nem fojtogató verem,
nem a lehúzódó wc örvénye,
nem a tehetetlen hangyaként való vergődés állapota,
csak felfoghatatlan szépség volt.





Farkas Arnold Levente

A HALLGATAG VISSZHANG

A hallgató visszhang az ismétléssel barátkozik. Ez a meg nem írt zsoltársor járt a fejemben tegnap, miközben tanítványaimmal a parton kószáltunk. Anyám szűz, apám halhatatlan, a testvéreimről szóló részleteket nem szívesen idézik a *Bibliából*. Sokat gondolok újabban a halálra és a halhatatlanságra. Apám szerint elkerülhetetlen, hogy megöljenek. Tulajdonképpen lehetne a megváltásnak az is a forogatókönyve, hogy meghalok, feltámadok, aztán itt maradok a teremtmények között, nem egyszerűen lélekben és igazságban, hanem testben és igazságtalanságban. Az emberek elzarándokolnának hozzám, hiszen tudnák, hogy én vagyok az isten. Ujjammal a porba írok. A szél majd átrendezi az írás betűit.

Borrá változtattam a vizet. Az emberek örültek ennek a csodának, örültek és lerészegedtek. Szamáriában hét kút vizét változtattam borrá. Azért éppen hét kút vizét, hogy a hetes szám bekerüljön a népmesékbe. A hallgató visszhang az ismétléssel barátkozik. Szamáriában ezt a sort idéztem a meg nem írt zsoltárból annak a nőnek, aki kérdően nézett rám, amikor látta, hogy a vödörben víz helyett bor van. *Evangéliumában*, amivel valami irodalmi díjat is nyert, János egészen másképp meséli el ezt a történetet. Nem azt mondom, hogy hazudik, éppen csak másképp emlékszik a valóságra. János azt írja, hogy én azt mondom, az isten lélek és igazság.

Cédrusok, datolyapálmák és olajfák között vezet az utunk. Amikor a tanítványok elfáradnak, megpihenünk. Amikor a tanítványok megéheznek, eszünk. Amikor a tanítványoknak eszükbe jut valami harmadik dolog, megcselekedjük azt a harmadik dolgot. Azért említem a hármas számot, hogy beszivároгjon a népmesékbe. A hallgató visszhang az ismétléssel barátkozik. Azért idézem ezt a meg nem írt zsoltársort, mert a hallgató visszhang az ismétléssel barátkozik. Amikor hírt vettük *Betániából*, hogy Lázár haldoklik, húztam az időt, mert nem meggyógyítani akartam, hanem feltámasztani. Menjünk, haljunk meg vele együtt, mondta Tamás, amikor elindultunk. *Betánia* határában Mártával talákoztunk.





Délután érkeztünk *Betániába*. Márta volt az első, akivel találkoztunk. A hallgatag visszhang az ismétléssel barátkozik. Jánostól hallottam ezt a mondatot, mielőtt elindultunk. Ha itt lettél volna, nem halt volna meg a testvérem. Ezt Márta mondta *Betániában*. Jánostól megkérdeztem, miért nem ír zsolnárokat, mire azt felelte, hogy az emberek szívesebben olvasnak prózát, mint verset. Márta testvére, Mária volt a második, akivel *Betániában* találkoztunk. Aztán feltámasztottam Lázárt. Csak a baj van ezzel a feltámadással. Hiába látták a szadduceusok, hogy Lázár kijött a sírból, mégis tagadják a feltámadást, a farizeusok pedig azt mondják, eladtam a lelkemet az ördögnek.

Elképzelhető, hogy feltámadása után Lázárt megölik. A hallgatag visszhang az ismétléssel barátkozik. János szerint az emberek nem tudnak mit kezdeni az étellel. Az emberek unatkoznak. Ezért követnek el gyilkosságokat. *Ne ölj*. A törvény tiltja a gyilkosságot, ezért az emberek ravaszsághoz folyamodnak. Például krimiket olvasnak. *A János szerint való szent evangélium* nem végződhet azzal, hogy boldogan élek, amíg meg nem halok, a végén meg fognak ölni. János szerint a valóságban nem kell meghalnom, elég, ha az evangélium végén meghalok. Arra gondoltam, megkérdezem Mózeset és Illést, ők milyen forgatókönyvet képzeltek a megváltáshoz. Elmentem túrázni a közeli hegyekbe Péterrel, Jakabbal és Jánossal.

Felkapaszkodtunk egy magas hegyre. Megjelent mellettem Mózes és Illés. A bal kezem felől a bal lator, a jobb kezem felől a jobb lator. Érdemes volna neked is írnod, mondta János, kezdetnek írhatnál egy recenziót a *Bibliáról*. Nem is rossz ötlet. A görög eredetű cím *könyveket* jelent. A hallgatag visszhang az ismétléssel barátkozik. Egy apokrif zsolnárból származik ez a mondat, de mielőtt az apokrif szövegekről beszélnék, érintenem kellene a kanonizáció fogalmát. Mózes a törvény, Illés a próféták, allegória. Arról viszont nem beszélek, hogy a héber nyelven írt *Ószövetséget* lefordították görögre, ám ez a görög fordítás hét könyvvel többet tartalmaz, mint a héber eredeti.

Görögül írtak rólam héber férfiak. A hallgatag visszhang az ismétléssel barátkozik. Ezt pont egy görög férfi írta héberül, de elveszett. Ha nem leszek olyanok, mint a gyerekek, ezt állítólag én mondtam. Akár mondhattam volna is. Mert ez ilyen. János leírja, hogy Jézus ezt meg azt mondta, Jézus ezt meg azt csinálta, Jézus ezt meg azt feltámasztotta, az emberek pedig elhiszik, mert olvasni se tudnak. Fel se merül bennük, hogy aki ír, az hazudik. Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy János hazudik, de amikor azt írja, hogy a tanítványok közül őt szerettem a legjobban, némiképp túlzásba esik. Meg fogok halni. Fel fogok támadni az egyik változat szerint. Holttestemet ellopják tanítványaim. Ez *a másik* változat.





Takács Nándor

HOSSZÚ HÉTVÉGE

a Száraz-Gerence völgyében

Azelőtt nem hömpölygött itt emberáradat, fogalmam sincs, hová tartanak. A sorompó előtt leparkolják az autót, eltűnnek a fák alatt. Olykor a kilátónál botlom beléjük vagy a halomsírmezőn; a barlangot elkerülik inkább. Talán a kaptató miatt, vagy tartanak a csúszós kövektől a szűk ösvényeken. Szájából belátni a völgyet. Színes foltok közelednek az aszfaltúton. A sziklák felől hideg levegő áramlik az útra; talán ettől félnek vagy a csendtől, mely délutánra elfoglalja a tájat. Esetleg tudják, hogy a hajlatban a sűrű bozót vadak pihenőhelye, s ha feléje lépnek, máris remegnek az ágak, több mázsányi fekete tömeg lódul meg a földön. Halkabbra fogják a beszédet, összébb húzódnak, a napot hiányolják. Amikor fénye a kanyarban rájuk talál újra, már mind dideregnek. A formák már nem barátságosak, csupa kellemetlenség jut eszükbe az útról. A parkolóban autóik ölébe simulnak. Mielőtt álomba merülnek, megremeg a lábuk, szemük előtt csatakos, rút szörnyek vágatnak az alkonyati erdő sikátorain.





Fellinger Károly

IDŐGÉP

(Luis Borges emlékezete)

Az augusztus oly gyakori csillag-
hullása, akár a szúnyogok élet-
igenlése, csípésük egy-egy szólás,
amikor alszom, az élet az író-

asztalomon, az álom meg az üres
székemen pihen, ne a gyökeréről
ítélje meg a jövő a fát, hanem
a múltékony pillanat varázsáról.

Ne a költőt a tehetségéről, az
igazi labirintus a felhőtlen
ég, aminek a kijáratát csak a
pokolra várakozók látják tisztán.

HALÁSZHÁLÓ

Az elvárások, mint a halászháló
apró négyzetei. A költő vár, ki-
fogja az akvárium nem létező
szörnyét, szájába rágva a mindig

szelektáló valóságot, lásd, vakon
letapogat bennünket az igazság,
ha nem elég érdekes, ha nem hívja
fel magára a figyelmet, egyszerű





érdeknek tűnhet, közömbösek vagyunk
a saját szívünkkel, a bélrendszerünk
őseink kirámolt, kirabolt, boldog
temetője, vajon mit lát bele az

Isten a sírgödörbe, a rövid vers
irgalom, a hosszútávfutó lépte,
Jézusom, micsoda konok barbárság,
faszög lehetek térkép tenyeredben.





Gombás Katalin

BÚVÁRREFLEX

Megy a hajó a Dunán, lemaradt a kapitány, Dóra egyik tenyere a gyerek hasa alatt, másik a hátán, a mondóka ütemére ringatja. Aznap sokan vannak a medencében, körülnéz, az oktatót keresi a tekintetével. Amikor az bólint, Dóra finoman a víz alá nyomja a kicsi fejét, majd szinte azonnal ki is emeli, a gyerek szeme csillog. Búvárreflex, legtöbbször születés után hat hónapon belül eltűnik, de egyéves korra biztosan, vajon nekik mennyi idejük van még?

A foglalkozás után az öltözőben pelenkázótáskák, cumisüvegek, hordozók átláthatatlan káosza. Dóra törölközőt terít egy régi padra és ráfekteti a gyereket. Gyors mozdulatokkal veszi le a vizes ruhákat, megtörli, a fejét többször is átdörögli, aztán száraz ruhába öltözteti. Jössz velünk kávézni utána, kérdezi a nő, aki a mellette lévő padon épp befejezte ugyanezeket a műveleteket, Dóra nem válaszol, cumisüveget vesz elő, összerázza, a kicsi szájába adja, de ő ellöki magától. Ha nem, hát nem, majd otthon eszel, mondja, a hordozóba rakja és beszijazza a kapálózó gyereket, majd sietve törölközni kezd. A kicsi hangosan vergődik, az anyja felé nyúl, egész teste megfeszül. Csak ekkora, és már önálló akarata van, nevet egy másik nő, az ő ikrei már indulásra készen. Dóra felsóhajt, mire a nő egy üveg bébiételt vesz elő a táskájából és odanyújtja, tessék, próbáld meg ezt, az enyémeik majd megvesznek érte. Ne aggódj, mindig van nálam néhány pluszban, enélkül nem megyünk sehová. Az üveg halk pukkanással nyílik ki, ő a hordozó mellé guggol, és a gyerek szájába kanalazza az első falatot, a kicsi mohón nyeli. Biztosan nem jössz velünk, kérdezik a többiek, csak egy órácskára. Ő nemet int, haza kell érniük időben, sok a dolguk. Miután mindenki távozott, Dóra kihúzza a gyerek szájából a kanalat, és a félig teli üveget a kukába dobja, a kicsi újra kiabálni kezd.

Bár csak pár perc az út, mire hazaérnek, a gyerek elalszik. Dóra beáll a garázsba, azon tűnődik, mit csináljon: ha kiveszi, rögtön felébred és sosem alszik vissza, a kocsiban viszont nem hagyhatja egyedül, annyi borzasztó sztorit hallott, ami így kezdődött. Leállítja a motort, hajából csöpög a klórszagú víz, megint nem szárította meg, a pulóvere nyaka egészen átnedvesedik. Halkan, hogy a gyereket fel ne ébressze, előhúzza a törölközőt az úszótáskából, keres rajta egy száraz részt, megtörli a nyakát és a hajvégeit, majd csendben vár. A gyerek húsz perc múlva sírva ébred, rosszul viseli az éhséget, vagy tényleg csak ilyen akaratos? A hordozóval együtt viszi fel a lakásba, az előszobában majdnem felbukik Zoli papucsában. Káromkodik és a cipős szekrény alá rúgja, azt sem tudja, hogy került oda, a férje már egy hete nem alszik otthon.





Unom, mondta Dórának. A gyerekszobában voltak, a nő éppen a kicsit öltöztette. Tágra nyílt szemmel fordult a férfi felé, kezei automatikusan folytatták a ruha gombolását. Ezt az egészet, válaszolta Zoli a kimondatlan kérdésre, a rendetlenséget, a kinyúlt melegítődöt, az állandó panaszkodást, meg hogy mindig fáradt vagy, unom. De hát, kezdett volna bele Dóra, a férje viszont még nem végzett. Értem, hogy anya vagy, meg minden, de velem mi lesz, folytatta fokozatosan emelve a hangerejét. Mi lenne, te vagy az apja, értetlenkedett a nő. Pontosan, vágta rá Zoli, és ennek ellenére minden nap fel tudok öltözni rendesen. Unom, mérte végig a nőt. Unlak. Az ajtó hangosan csapódott be mögötte. Aznap éjjel az ágy ellentétes széléire húzódva aludtak, másnap munkaidő után Zoli csak egy üzenetet küldött: ma anyáméknál alszom, hogy végig tudd gondolni. Dóra kilencszer hívta fektetés után, de a férfi egyszer sem vette fel, az utolsónál ki sem csengett, azonnal a rögzítőre kapcsolt.

Dóra az ebédet melegíti, a gyerek arca teljesen kivörösödött. Brokkolipüré csirkehússal, elfelejti rátenni a hőálló fedőt, a brokkoli szétfröccsen a mikróban. Az edény széle is maszatos lesz, a nő a melegítónadrágjába törli a kezét. Amikor észreveszi, vállat von, délután úgyis mosni akar. Ebéd után a járókába teszi a gyereket, a fürdőszobába megy kiválogatni az úszásról hazahozott dolgokat, majd elindítja a mosást. Indítás után a gépben hangosan kopogni kezd valami, Dóra összerezzen, áttúrja az úszótáskát, és rájön, hogy a kis kalózhajó lehet, amivel a gyerek az autóban szokott játszani. Fogalma sincs, hogy került bele. A játék újra a dobnak ütődik, a nő felnevet, *megy a hajó a Dunán, lemaradt a kapitány* énekl, túlharsogva a mosógép zaját.

Az anyósa uzsonnaidőben hívja, először a gyerekről érdeklődik, aztán gyorsan a lényegre tér. Zoli szenved, és én nem bírom a fiamat szenvedni látni, mondja, persze megértelek téged is, nekem is van gyeregem, én is anya vagyok... Dóra hümmög, ám a másikat már nem lehet megállítani. Tudod, Zoli meséli, hogy ti ketten... érted... szóval azt mondja, hogy ti ketten... már rég nem voltatok együtt... mint férfi és nő... Dóra eltartja magát a telefont. Eszébe jut a férje régi kutyája, a kapcsolatuk elején már nagyon öreg volt, és a diszplázia miatt alig tudott járni, a férfi cipelte mindenhová. A kutya legjobban Zoli hálószobájában szeretett lenni, így volt ott egy szép, kényelmes kosara. Most is felkavarodik a gyomra, ahogy eszébe jut, hogyan nézte őket a kutya, miközben szeretkeztek. Mégsem küldhetem ki egyik napról a másikra, mondta Zoli, azt hinné, hogy ő már nem is kell. Hallod, amit mondok, kiabál egy hang a telefonból, és Dóra rájön, hogy az anyósa még mindig vonalban van. Én vigyázok rá, akár este is, ti meg elmehettek randizni kettesben, és nem kell sietnetek haza. Majd megbeszéljük, bontja a vonalat Dóra. Tartsd távol tőlem az anyádat, küldi el az üzenetet Zolinak a hívás után.

A gyerek korán álmosodik, biztosan a hidegfront teszi, a kicsik állítólag több nappal előtte megérik. Dóra bemelegíti a fürdőszobát, amikor a hőmérő eléri a 24 fokot, nekilát fürdővizet készíteni. A hálószobában levetkőzteti a gyereket, és törölközőbe csavarva viszi át fürdőbe, belefekteti a kádba, egyik tenyerét a háta alá téve tartja, a másikkal locsolja rá a vizet. *Megy a hajó a Dunán*, énekelget csak úgy megszokásból, a gyerek felismeri a dallamot, kapálózni kezd, *lemaradt a kapitány*, Dóra kihúzza a kezét a háta alól, *kiabál, trombitál*, majd a másikkal víz alá nyomja a kicsit. Megcsörren a kád mellé tett telefon, Zoli az. *De a hajó meg nem áll*, üvölti az utolsó sort a nő.





Iványi Bence

EX MACHINA

Fogatom, a turbót légbe hasítám. Közeleg az óra, halandók!
Vezetem atomököl-villám-seregem, a végsőt, hogy odacsapatnók:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Deliszépjegenyekidőlte-robajjal a Törvényt visszaorozván,
a fekete fenevadakat lesaraboló, fém-üveg égi oroszlán,
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Négyfele-birodalom ős-bíráinak elnöke, érkezem ismét,
négyfele elnökölök: négy a szemem, négy a fülem, a kezem is négy:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Bionikus arkangyalgép, banditacsép, hős durrbele-patron,
jeles ivadék – monstre mecha-Metatron, ezüstlöveg anti-Megatron –,
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

A Morál vehikulumát kipofozni elán, dörg bennem a kolbni:
jövök a vetemedett platinakerekeket manuál helyrepackolni;
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

A jog és a jogar is – a tudás és a hatalom is nekem adaték meg;
bölcs ragyogásom özönlenni árad, nálam a Kard meg a Mérleg:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Prófétai veretű, csupa örökarany ékszeres isteni sólyom:
tükrös tollzivatar övezi, karmos Igémet a földre ha sújtom –
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!





Rémanya-Démonanyát ahol éri: cühöli, cafatolja, cibálja!
Mint a pehely polyva pihéz, foszol el a Kaotika pacuha cihája;
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Etikám, a tömören izzó, csillagokötszörösívsora-kláris,
telibe tarolja, pokolba torolja Nihil atyafi szörnymadarát is:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Nihil atyafi maga is, ez a szarkeverő is nyomban belepusztul,
ha a Rend sugarai pegazusnyilait verem oda neki csapatostul:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Szeizmikus éteriség nyomul át, zúdul ereje végig a földön,
kétes ügyek barkavirágszemetét ahogyan a semmibe söpröm:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Svungom, jegecet mikor ér, föl soha nem dül, meg soha nem nyú,
de miként puha löszfalat, örvénnyé öklelem azt, ami könnyű:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Ki henye, ki közönyös, ki tunya, szenátori csóvasugárban enyész el:
politikum ez, a metafizikáé. Tenyeremből surrog a lézer –
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Ha a csigolyád mind slejm és takony – ezer icipici fecnire szétvisz.
Machinálj csak, machinálj! Nem kerülöd el úgyse a mérlegelést, hisz
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Na, gyerünk! Csórd le nyugodtan gengszterpüfőlő pofabuzogányom!
A sunyikat én kartalanul, telekinetikusán is elagyabugyalom:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!





Rám vala róva ki, hogy a Konkolyt a nagy, eszmei Tűzre vetetném;
az utolsó csatajelenetben enyém a Király Zászlaja, mert én
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül,

amikor is egyesül a Szó meg a Tárgy! Hold s Nap ugyanegy alakot avatnak!
Mint a bika viseli szarvát, viselem homlokomon a diadalmat:
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!

Velem, a bivallyal szembeszegülni ugyan melyik ostoba mer hát?
Végy el, nosza, kell ha, akármit! Egy aztán fix: bevasalom árát! –
a Viharok Ura vagyok a Keleti Végről,
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül:

mennyköve-balom űrkalapács-zuhataga – ez vár a fenekedőkre;
és tündöklenek az igazak ércperemes jobбомra kerülve.
A Viharok Ura vagyok a Keleti Végről:
általam, aki mire méltó – általam azt biza elnyeri végül!





Lágy Kornél

B Ó N U Y Z

(lekaparható legyen a címnél)

Minden
anyáink kaparásának
elmarasztalásával kezdődik,
hogy utána
életünk végéig törleszthessünk.
Ott álljunk a DM
pénztárjában,
a kasszaszalagon egy terhességi teszttel
és egy csomag torokcukorkával,
mert az egyéjszakásunk hányinger miatt
egyből nem kívánt terhességre gondol.

<>

A szomszéd mikulásjelmezben
lehúzza öregapáink felesét,
és az ablakból nézzük végig,
ahogy a krampuszok segítik be
a vaskovácsolt kapun.
Mi örülünk,
hogy ma elmarad a tollbamondás,
és sokáig tévézhetünk.
A negyvenéves férfi a TLC-n
felöltözik kisbabának,
és valaki combján tud csak elaludni.
Ezt így is lehet.

<>

Megvesszük
a havi kondibérletet,
és megnéztük a kivarrt recepció





csillogó melleit.
Elfogadjuk az elhízott személyi edzőt,
és nem kételkedünk
a szakmai tudásában.
Bőrfelszín prédái minden
kártya csippantásnál.
Innentől minden lány szegycsontján
gyerekrajz-virágok,
mint tarkabarka vaginák.

<>

Érdeklődünk izmusok iránt.
Lenin összes 13 Euróért az Amazonról,
Kassák kései művei,
majd identitáskrízis.
Politikai kocsmashowkra járunk,
mert a hazaszeretet
csak minőség kérdése.
Amint olyan társaságba kerülünk,
annyit teszünk a diskurzushoz:
innen elmenekültek az istenek.

<>

A változás reménye
egy postán ránk tukmált
kaparós sorsjegy.
Ha a BÓNUSZ szó betűit
találja, Ön nyert
2000 forintot.
A befektetett pénz
és energia
a nyári konyha terítőjébe ragadt
silány kaparék,
és utólag jövünk rá:
az eufória
csak letargiát okoz.





Bolla Ágnes

ELSŐ RANDI

I

már majdnem hazaértem, mikor
megláttam azt a párt
andalogva fordultak be a sarkon
két lépcsőházzal arrébb álltak meg
halkan beszélgettek a fák alatt
az első randik egyike
izgalmas pillanatok
még minden új, káprázatos
a legkevésbé sem idegesítő
mint majd pár év múlva már az is
ha a másik levegőt vesz
nem tudtam levenni róluk a szemem
a lány nevetgélt mindenben
a fiú meg túljátszott gesztusokkal épp
nagyon mesélt valamit
a lenyűgöző és a lenyűgözött tánca
hol egyik, hol másik vezetett
nem értek egymáshoz, de nagyon szerettek volna
meghagyták a tisztos centiket, pedig
a gravitáció a Föld azon pontján
nem lefelé, hanem egymás felé hatott
zavarban voltam, de
annyira nézni akartam őket
maradni, megtudni, mi a randi vége
hiába lassítottam a lépteimen
már a lépcsőház ajtajában álltam
rég be kellett volna mennem, de csak tébláboltam
mint aki nagyon keres valamit
kulcsot, zsebkendőt, tökmindegy
csak hogy kihúzzam a végéig
már ők is nagyon közel álltak
a bejárathoz

egymáshoz
babrálás a kulccsal
jól éreztem magam
én is
viszlát legközelebb?
jó lenne egy legközelebb

II

még mindig látom őket
este a nappaliban
lehunyt szemmel
gyakorlom az ellesett
tánclépéseket

Kovács Orsolya:
Meglátni magamban téged
Benned pedig magamat





Kukucska Szabolcs

A SZENVEDÉS SZÉLSŐSÉGEI

kiégett senkiháziak országában
saját némaságom miatt alkottam ezeket a szavakat
ne kelljen többé
bekötött szemmel
mély ködben
süketekkel ordítóznom

a hold ad testet
világomtól való végleges elszakadásnak
ahol a bűnözés és a nyelvi események ravatalozása
maradt egyetlen örömforrásom
hogyan egyszer darabokra szakad majd az idő
és a fény megtörik a forró levegőben
végre minden tiszta lehessen

a mélység egyetemes szakértőjeként
el kell felejtenem anyanyelvem
megtagadva a jelent
holtrészen térdrehullok a templomkert kőkerítése előtt
és csak az egyre elhaló orgonahangra figyelek
leipzig irányából

kezdetektől fogva
megszállottan vágytam a megváltásra
és esküszöm nem akartam kudarcot vallani
a létezéssel szemben

nem én tehetek róla
hogyan többet érnek a dolgok
ha már elmúltak





néha tűzcseppek simogatják arcomat szürkületkor
keserű vendégszeretettel köszöntöm
az ütőerek alkonyát
ilyenkor a bukás kultusszá emelése
megmarcangolja a testtudatot

a lemészároltak vérével adtam nyomatékot
züllött álmaimnak
isten pusztító angyalait
kollektív öngyilkosságra biztatom
aztán belebújok báránybőr kabátomba
és elindulok

már így is sokkal többet írtam
mint kellett volna





Tímea Sipos

MOJAVE

Ha beszélnem kellene az otthonomról,
ami magába fogadott,
akkor beszélnem kellene
a hegyekről,
azokról a csupasz,
nyers óriásokról,
megkínzott domborulataikról,
vöröses orrokról,
ahova dinoszauruszok
vannak eltemetve
az évszázadok
homoktengere alá.

És persze, hogy beszélnem kellene a napról,
erről a szúrós tekintetről,
amit eléggé tisztelünk ahhoz,
hogy elkerüljük,
és ahogy gyönyörűen leereszkedik,
az egyetlen alkalom,
amikor rá merünk nézni az,
amikor alázuhan,
színei szétesnek,
keresztül a meredek horizonton,
hullámként ül fel
a hegyek ormára.

És ne felejtsük el
a szellőt se,
azt a tűzforró fuvallatot,
ami szemeket szárít,
áttetsző függönye a homoknak,
ami pajzsként véd meg mindent
maga körül.
Nem csoda,





hogy Isten soha nem tud
éles képet festeni
erről az elhagyatott vidékről.

ÉN EGY SIVATAGI LÁNY VAGYOK

Legalábbis neki ezt mondom,
ő pedig nevet,
but I meant it,
megszorítom a karom,
mintha láthatná benne
az apró homokszemcséket.
Hogyan önthetném szavakba azt,
hogya soha nem tartoztam ide,
ahová mindig is vágyakoztam.

Vezetéknevem kékfestő ruhát visel.
Első lélegzetvételem az Iron Curtain
hűvös árnyékában szívtam magamba.
És most,
amikor becsukom a szemeim,
búzaszerű, lágy hangok
köszöntenek.

Nem tudok mit kezdeni a köddel
a Duna vize felett.
Olyan, mint egy távoli, ismeretlen rokon.
Reggelente a félkarú kattogására ébredek,
és a cseresznyék zakatolása rovarként lüktet fejemben.
Ujjperceimben még mindig az angol telefonszámokat hordozom.

A torkom nem ismeri már a nyirkosságot,
úgyhogy nyugodtan fulladok meg mögöttem
on the pier.
Egyetlen hajó sincs a láthatáron.
Csak egy kiszáradt folyó bámul vissza ránk.

Kukucska Szabolcs fordítása





Réület
a Feltáradás' oldal

Géni Janos 2024.





Ujvárosi Emese

DÉRYÁDÁK 1. LUKÁCS ELVTÁRS BAKONYNÁNÁN

Egy nyaralás több nézőpontból

*„Olyan mondat nincs, amely ne adna alkalmat visszaélésekre.”
(Lukács György)*

*„...Leibniz megmagyarázta a hercegnőknek, hogy nincs két egyforma falevél.
Azt is megmagyarázhatta volna nekik, hogy két egyforma kavics sincs.”
(Lukács György: Megélt gondolkodás - Életrajz magnószalagon)*

*„Mind elmegyünk, a ringatózó fák alól mind elmegyünk...”
(Weöres Sándor: Bolero)*

Az emlékezetes nyaralás 1966. vagy 1969. augusztus második felében történt. A játzó személyek középponti alakja Lukács György, az idős filozófus, akinek kedvéért az események mozgásba lendültek. 1963-ban előzvegyülvén közeli tanítványai, az életerővel, dinamizmussal bőven ellátott Heller Ágnes és partnere, Fehér Ferenc vállalkoztak nyaralásai megszervezésére, és társultak hozzá ezek során. Lukács igényeit, ízlését, szokásait ugyan messzemenően figyelembe vették, de szeretett feleségét, az ő általa élethosszan tapasztalt megértő gyengédséget, begyakorolt szokásrendet, meghitt atmoszférát pótolni természetesen nem voltak képesek. Egy idős ember számára a fent említett entitások jelentőséggel bírnak.¹ Akik Bortstieber Gertrúd helyett a társaságot

¹ Lukács egyetlen vér szerinti leszármazottja, Jánosi Anna, szül.1919.febr.19-meghalt 1981.márc.21. ancestors.familysearch.org/en/G9GZ-DYX/janos-anna-1919-1981 (utolsó letöltés: 2025. 06. 15.) Lukács egy pesti előadása után Gertrúd ment oda hozzá, ekkor lobbant fel közöttük az életre szóló érzelmi kapcsolat, melyet közös gyermekük születése pecsételt meg, és Gertrúd haláláig, 1963-ig tartott.





képezték Lukács számára, kijelölték a helyet, az időt, a cselekményt, mármint a nyaralást, a szereplők adottak voltak, mint egy színműben, de az emberi tényezők kiszámíthatatlanok, még összeszokott és egymást tisztelő, szerető személyek esetében sem kerülhető el a hangulatok változásából vagy a külső körülmények hatására bekövetkező feszültség, esetleg nyílt konfliktus. Miért változott ez a várhatóan eseménytelen, mondhatni banális nyaralás feljegyzésre érdemes, Heller Ágnes oldaláról erősen negatív érzelmekkel interpretált eseménnyé? Ráadásul, ha az 1966-os évet vesszük a nyaralás Heller Ágnes szerinti időpontjául, a Kőbányai János által készített életmű-interjú éppen harminc évvel azután készült; mély benyomást kellett keltenie, ha ilyen erősen rögzült és megőrizte jelentőségét.

Miért tartotta fontosnak Déry Tibor, hogy egy rá vonatkozó életmű-interjúban szintén megőrkítse ezt a nem különösebben épületes, hétköznapi eseményt? Az ő esetében csak öt évvel vagyunk az események után, Lukács már halott. A párt által kisajátított, munkásörökkel vigyázott temetésén a barátok nevében Déry mondta a búcsúztató beszédet.² Déry viszont kérdésre sem várva, kezdeményezően idézte fel ennek a nyárnak az emlékét a kérdező Tasi József számára. Mi áll a háttérben, mi az a lappangó, nyugtalanító ok, ami lélektanilag mégiscsak jelentékennyé avatja ezt a néhány napot? Két emlékezet, Déry Tiboré és Heller Ágnesé tárolja és idézi fel kisebb-nagyobb eltérésekkel, de a lényegre vonatkozóan ugyanúgy rögzített eseménysort. Ennek a nyomába szeretne eredni ez az írás. Az emberi játszmák, féltékenységek, érdeksérelmek, sértődések, ellenszenvek és rokonszenvek ingoványos talajára tervez tájékozódó sétát. Az időjárásnál is bizonytalanabb, kiszámíthatatlanabb antropológiai fenomének világába invitál. Az emberi működésre kíváncsi, mint olyanra, ami mindig tartogat meglepetéseket.

*

A történet idős főszereplője, Lukács György ugyanakkor a fellelhető dokumentumok tükrében nem tulajdonított különösebben nagy jelentőséget ennek a Bakonynánán eltöltött néhány nyári napnak. Az 1969. augusztus 25-én keltezett, a cseszneki várat ábrázoló, egy forint kilencven fillérnyi postai bélyeggel bérmentesített, kicsit nehezen olvasható kézírással papírra vetett képeslap valószínűleg a zuhogó eső miatt szobába szorított unalmának köszönhető, s életének utolsó megmaradt, legközelebbi szerető tanújának, Popperné Lukács Máriának, vagyis Micinek szólt. Nincs lényeges közölnivalója, mindössze biztosítani szeretné szeretett nőtestvérét arról a mindkettejük által magától értetődő mély testvéri szeretetről, aminek banális bizonyítéka a közhelyes képeslapra bízott üzenet: „Drága Mici, itt vagyok Bakonynánán – Mici valószínűleg azt sem tudta, hol van ez a település –, az idő nagyon pocsek, szeretettel gondolok rád, a te Gyurid.”³

2 WEISS János: *Lukács György halála, temetése, és ami utána jön*, ojs.mtak.hu/index.php/MFSZ/arttek/view/16331/15033 (utolsó letöltés: 2025. 06. 11.) A temetés elrettentő hangulatáról Weiss Eörsi Istvánt idézi.

3 real-ms.mtak.hu/13983/1/1969-08-25.pdf ; Lukács György levelei, ms2868/87-116,115. számú levél Popperné Lukács Máriának, 1969. 08. 25. német nyelvű képeslap londoni címre, utolsó lehívás: 2025. 05. 31.





A lapocskát természetesen német nyelven írta a Londonban élő Micinek, az asszimilált Lukács József otthonában a magyar mellett párhuzamosan használt nyelven. Az idős, törekeny filozófus energikus, életerős tanítványával és annak férjével tartózkodott Bakonyánán – zirci járás, a Gaja patak völgyében, természeti szépségek, erdei séták, cseszneki vár. Eldugott, nehezen megközelíthető sváb falucska, esős időben sáros és kellemetlen, a szállás egy dohos paraszti tisztaszobában található. Víz a kútból, mosdás lavórban, budi a hátsó udvaron. A nyaraláshoz Lukács György ragaszkodott, de kigondolója és megvalósítója már nem ő volt. Lukács a felesége, Bortstieber Gertrúd halála (1963) után már csak szanatóriumokba utazott, és ezekre a Heller Ágnes és Fehér Ferenc által megvalósított nyári két-három hetes kimozdulásokra, melyeket sétára, beszélgetésre és olvasásra használt fel, megvalósítva a peripatetikus filozofálást.

Többször tartózkodtak így, hármásban Bakonyánán, 1966-ban és 1969-ben? Nem valószínű, tekintettel a lejegyzett körülményekre. Lukács digitalizált levelezésében a hatvanas években mindössze ez az egy, 1969-ben datált képeslap található. Harminc év elmúltával Heller Ágnes így emlékszik vissza a számára valami miatt felzaklató módon végződő együttlétre:

„66-ban egy kis bakonyi faluban nyaraltunk Gyuri bácsival. Eleinte sokat sétáltunk, de aztán jött a rossz idő, zuhogott, hideg volt, vacogtunk, nem tudtunk kimozdulni. Egyszerre megállt egy autó a ház előtt, amelyből kiugrott Déry Tibor és Böbe, a felesége. »Gyuri, maga nem maradhat itt. Hogy élhet ilyen körülmények között? Itt nincs semmi luxus, és ilyen ócskaságot enni – hogy képzeli? Maga most eljön hozzánk! Bepakoljuk a kocsiba, és elvisszük Balatonfüredre.« Mi is vele voltunk, Déry ezért kénytelen-kelletlen azt mondta: »Akkor maguk is jöjjenek Balatonfüredre.« Déry az értelmes nőket nem vette észre, előtte minden nőnek hülyének kellett lennie: a földön kúszni és ugatni. Erre a szerepre én nem voltam alkalmas. [...] Déryt ráadásul még igen buta embernek is tartottam. Jó írónak igen, noha az abban az időben írt könyveit nem szerettem. Végigszenvedte a börtönt, s utána azonnal elkezdett hasznot húzni belőle. [...] Bepakoltak minket és elvitték az egész társaságot Balatonfüredre. A Tamás-hegyen gyönyörű házat rendeztek be maguknak, amelyet Déry sokszor és érzékletesen leírt. Élveztem, kellemesnek tartottam, ugyanakkor azonnal megismerkedtem a korrupció végtelen történeteivel, amit ők nem is szégyelltek. ... Így telt el Déryvel három-négy nap, melyek életem rémálmai közé tartoznak.”⁴

Mielőtt elmerülnénk az idézett szöveg elemzésében, az auditor et altera pars bölcsességének jegyében állítsuk Heller Ágnes emlékei mellé Déry Tiborét. A *Botladozás* című kötetben Tasi József idézti fel az íróval az életét meghatározó barátságait, elsősorban kapcsolatának történetét Lukács Györggyel:

„Balatonfüreden minden évben meglátogatott, kivéve az utolsó esztendőt. [...] Csak nyaranta ment három-négy heti szabadságra, ilyenkor rendszerint Fehér Ferenc és Heller Ágnes, vagy családja kíséretében. Nem tudom, hogy ez érdekes-e: egyszer mi mentettük ki egy ilyen nyaralásból.

4 HELLER Ágnes, *Bicikliző majom, élet- és korrajz, Kőbányai János interjúregénye*, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 1999, 181–182.





– Nagyon érdekes. ... – A Bakonyban, egy kis faluban, Bakonynánán nyaralt Fehérékkel együtt. Mi Füredről jövet meglátogattuk. Megállapítottuk, hogy nagyon rossz körülmények között él, egy rossz szobában, kényelem nem volt, kert nem volt a házhoz, amely a falu közepén állt, amíg az ember a faluból az erdőbe jutott, ahhoz hosszú gyaloglásra volt szükség. Igaz, Lukács szeretett sétálni, órák hosszat gyalogni, megesett, hogy egy nap délelőtt is, délután is három-négy órát járt, fáradhatatlan volt. Nyaralása alatt nem dolgozott, beszélgetni szeretett, és olvasott. [...] váratlanul esni kezdett, zuhogott az eső, napokon át, megállás nélkül. Nekünk eszünkbe jutott, vajon mit csinál az öregúr abban a faluban, a rossz kis falusi szobában, rossz koszttal. Amikor ott ebédeltünk nála, megállapíthattuk, hogy rossz a koszt, amit a háziasszonytól kap. Így hát a feleségem kocsiba ült, elment hozzájuk, becsomagolta a holmiját, és Fehérékkel együtt elhozta hozzánk Füredre. Lukács boldog volt, mert tényleg már nem tudott mihez kezdeni. – Mennyi időt töltött Önöknél? – Nem tudom, talán két vagy három napot, amíg az akadémiai kocsit el nem küldték érte.”⁵

Erre a beszélgetésre Lukács halála és temetése után került sor, ahol az egyik búcsúztató beszédet Déry Tibor mondta, mint évtizedek óta számontartott barátja és bizonyos ideig elvtársa. Az emigráció éve alatt más pályákon mozogtak, nem sodródtak egymás mellé. Déry úgy emlékszik, hogy Lukács Szovjetunióból való hazatérte után a parlamentben találkoztak először, személyes ismeretségük innen indult, később elmélyült, és barátsággá változott. Ebben a barátságban fontos szerepet játszott Déry Tiborné Kunsági Mária (Hulmann Erzsébet), vagyis Böbe: „ez a félig-meddig politikai szövetség személyes barátsággá fejlődött át. Azt hiszem, nagyban hozzájárult ehhez, főleg a későbbi években, feleségemnek a jelenléte is, akit Lukácsék – mind a ketten [...] nagyon megszerettek [...]”⁶ Lukácsra emlékezve többen is – Vajda Mihály, Radnóti Sándor – kifejezték azt az alapállásukat,⁷ hogy „Gyuri bácsi” mint személy, szerethető és kellemes ember volt, de a rendszerrel kapcsolatos nézete és a munkássága bizonyos része idővel elfogadhatatlanná vált számukra, egyes elemei pedig érthetetlenek voltak, például hallgatása a szovjet munkatáborokról. A személyhez való kötődés elsőbbsége a Déry–Lukács barátságban is fennállt, tetézve a ténnyel, hogy szinte semmiben sem értettek egyet, különösen Déry börtönévei után – ez azonban nem akadályozta meg őket a személyes érintkezés rendszerességében és kölcsönös jóindulatában, mint ahogy az Illyés Gyula – Déry Tibor barátság sem szűnt meg soha, bár voltak viharosabb epizódjai –, ám ennek ellenére kitartott egy életen át. Ezeket az élethosszig tartó barátságokat a nemzedéki összetartozás, az első világháború, a húszas évek kataklizmái, az emigrációs évek

5 DÉRY Tibor, *Botladozás*, szerk. Réz Pál, Tasi József Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 600–621; 609–611. Az interjú készítésének ideje: 1971. Déry Tibor a második világháború utáni évekre teszi barátságuk kezdetét, ami a börtönévek alatt sem szakadt meg, Lukácsék rendszeresen látogatták Böbét, a szilvesztereket együtt töltötték vele, s kiszabadulásakor éjfélkor elmentek hozzájuk, elsőként Déryék baráti köréből. Barátságuk nem az egyetértésből, sokkal inkább a vitatkozásból fakadt, Lukács polemikus alkat volt.

6 DÉRY, *i. m.*, 608.

7 „Szerettem az öreget, ma is csak szeretettel tudok rá gondolni. S igazán nem csak azért, mert segített mindennapi problémáink megoldásában. (Nélküle például soha nem jutottunk volna normális lakáshoz.)” VAJDA Mihály, *Szög a zsákból*, Budapest, Magvető, 2017, 135.





közös élményanyaga, a Horthy-korszak elleni közös alapállás és a második világháború sokkja, majd az azt követő hazai történelem kalapálta elválaszthatatlanná. Ezért erőltetett Heller Ágnes visszaemlékezésének iróniája a kocsiból kipattanó Déryékről, akik elkezdenek rendezkedni és pattogni az általuk, Hellerék által gyámolított, mintegy felügyelt Gyuri bácsi helyzetéről. Heller hangütése nemcsak Déry Tiborra és feleségére nézve bántó és méltatlan, de Lukács Györgyre és nem utolsósorban a Heller–Fehér házaspárra is árnyékot vet. Ilyen mértékben félreérteni a segítő szándékú jóindulatot legalábbis meghökkenítő, és mindenképpen magyarázatot követel.

Emlékeztetni szükséges arra, hogy nyáridőben vagyunk, a szabadság édes levegőjét szívjuk a Bakonyban, kicsit unatkozunk a háromnapos esőben a szobába szorítva, s varázsütésre megérkezik barátunk baráti házaspárja, akik felajánlják szíves segítségüket, otthonukat, vendéglátásukat, társaságuk érdekességét, egyáltalán a kimozdulás lehetőségét: ki tudna ennek ellenállni? Rágjuk tovább a fás karalábéfőzeléket lecsókolbásszal, amit a bakonyi háziasszony kétes tisztaságú edényzetéből és evőeszközeivel fogyasztunk el, vagy részesülünk Böbe legendásan vezetett háztartásának ingyencsodáiból, ingyen? Közismert volt Böbe házvezetői zsenialitása, az általa betanított szakácsnőjének pompás konyhája, ahonnan ember elégedetlenül fel nem állt, Aczél Györgytől Réz Pálon keresztül Csurkával és Abody Bélával, az Óriáscsecsemővel bezárólag. Mivel szolgált rá ekkora ellenszenvre Déry Tibor és felesége? Heller optikáján keresztül Déry züllött, szégyentelenségig korrupt, buta, bár írónak még régebben elment, ma már semmi érdemlegeset nem alkot, ráadásul észre sem veszi az okos nőket; felesége gágogó liba, aki a pártbizományiból veszi fillérekért a szívfájdítóan szép parasztbútorokat, pazar vendéglátását csakis erkölcsi megvetéssel lehet viszonzni, egy könyv nyilvánosságát igénybe véve úgy, hogy már sem ő, sem a férje nem tud védekezni: mindketten régen halottak a *Bicikliző majom* 1999-es megjelenésekor (az interjú 1996-ban készült). Oldalakon át olvassuk a Déry Tibort és Bőbét egyre rosszabb színben feltüntetett emléktöredékeket, a kettejüket morálisan megsemmisítő cselekedeteket Heller Ágnes interpretációjában. Az olvasó egyre kínosabban feszeng, és nem tud szabadulni saját olvasmányélményeitől, Botka Ferenc Déry-archívumától, amelyben olvasta levelezésüket, s átélte annak bűvös erejét. Böbe nem akármilyen utat járt be férje börtönévei alatt, mindent megtett férje testi-lelki épségben maradásáért és mielőbbi szabadulásáért. Déry szabadulása után, ami nem kis százalékban neki volt köszönhető, hihetetlen energiát fektetett közös életük minél igényesebb helyreállításába. Életük normalizálódása, Déry pályájának felívelése, minőségi, tartalmas jellege nemcsak az író szorgalmának és tehetségének volt köszönhető, hanem a feleség fáradhatatlan munkájának, tapintatának, szervező- és kompromisszum-képességének ugyanúgy, természetesen a korszak adottságai között.

Férje halála után elszánt tudatossággal vetette magát bele a hagyaték rendezésébe, a Déry által keresett pénz – a külföldön megjelent könyvek jogdíjából befolyó összeg – alapítványba fektetésének megszervezésébe, hogy a máig működő, a fiatal írókat jutalmazó Déry-díjat létrehozza. Eszébe nem jutott, hogy a Déry által megkeresett pénzt a saját javára fordítsa, holott ő volt az egyedüli örökös. Nem sokáig élhetett „víg” özvegyként, mire mindent elrendezett, egy rosszindulatú betegség gyorsan elvitte: 1979-ben, sok szenvedés után követte mélyen és cselekvően szeretett, hűségesen a halálig kísért férjét. Vessük meg azért, mert a börtönévek után ő is





szerette volna még egy kicsit élvezni az életet? Az vesse rá az első követ, aki megnézte a PIM birtokában levő fényképet, melyen özvegy dr. Déry Károlyné temetési hintóját kíséri egyedül, fekete ruhában, gyászfátyolban, s elgondolkodik, mit csinált végig ez az egykor sugárzó szépségű, értelmes nő Déry Tiborért. Déry tisztában volt Kunsági Mária Erzsébet áldozatának nagyságával, személyiségének értékeivel, s ennek megfelelően értékelte az érte hozott áldozatot: többé nem akarta nehezen elnyert, korlátozott szabadságát veszélybe sodorni, viszonylagos jólétüket/jóllétüket kockáztatni.⁸ Legkedvesebb költőjét, Arany Jánost követve egy kis független nyugalomra vágyott az általa szeretett asszonnyal, aki a két ház és kert szépségét fáradhatatlan munkával teremtette újra nap mint nap. Csak addig szeretnék élni, mondta egyszer Réz Pálnak, hogy meg szolgálhassam, amit értem tett. Megszenvedtek és megdolgoztak azért, ami körülvette őket, már nem sok volt hátra az életükből, az író 1977-ben, felesége 1979-ben távozott a földi létből.

*

Minden ember szereti a pénzt, aki tagadja, az is, áthatja és mozgatja életünket a pénz metaforája. „Heller elvtársnő, nekem annyi pénzem van a takarékbán, hogy nem tudok vele mit csinálni. Adok maguknak kölcsön, szálljanak be egy társasházba, vegyenek egy lakást”⁹ – mondta Lukács a Fehér Ferencsel új életet kezdő Heller Ágnesnek. Nem meglepő és példa nélküli az efféle, mester és tanítvány közötti a szellemiek melletti anyagi táplálás, köztudott, hogy Kodály Zoltán milyen gavallériával támogatta tanítványait, különösen az egzisztenciálisan, családirag az ötvenes években páriává tett Vásáry Tamást. Hasonló kapcsolat alakult ki Lukács György és legszűkebb tanítványi köre között; Heller Ágnes, Fehér Ferenc, Vajda Mihály és Márkus Györgyék részesültek Lukács elsősorban külföldi könyvkiadásokból származó jövedelméből. Idősödve és előzvegyülvén, miután nevelt gyermekei is felnőtté váltak, a vele szoros tanítványi-baráti-segítő kapcsolatot ápoló Fehér Ferencnek fogalmazta meg végakarátát, mivel tisztában volt betegségével, a tüdőrák természetével, és azzal is, körülbelül mennyi ideje lehet hátra: „Fehér elvtárs, mint tudja, nemsokára meghalok, itt van a rengeteg pénzem, nem tudom, mit csináljak vele. Magára hagyom örökül, és maga azután belátása szerint ossza ki azok között, akiknek szükségük van rá.” „Lukács elvtárs, ezt ne tegye velem. Bármit tehet velem, de ezt ne. Akinél a pénz van, azt mindenki gyanúsítani, gyűlölni fogja. Ezúttal nemcsak az ÁVO, hanem a barátai is. Én nem akarok magától pénzt örökölni!” Feri bölcs volt. „Hát akkor mit csináljak a pénzzel?” „Van egypár tanítványa, akiknek nincs lakásuk. Adja oda a pénzt nekik, hogy építhessenek maguknak.” „Misuéknak és Márkuséknak is adott pénzt, hogy lakást építsenek. Amikor Misuék felépítették a Gül baba utcai lakásukat, a régit nekünk adták, annak az árából mentünk tovább mi is egy háromszobás lakásba ’73-ban.”¹⁰

8 RÉZ Pál, *Bokáig pezsgőben*, Bp., Magvető, 2015, 173–181.

9 HELLER, i. m. 160.

10 *Uo.*, 230–231.





Nem tették alapítványba, nem alapítottak Lukács-díjat mesterük emlékezetére. 1971 júniusában halt meg ezzel a testamentummal Lukács, haldoklásának helyszíneiről és körülményeiről nevelt fia, Jánossy Ferenc és felesége, Holló Mária gondoskodott, először egy Budapest környéki vadászházba került, majd állapotának romlása miatt a Kútvölgyi kórház egyágyas kórtermébe szállították. A rendszer számára fontos személyiségek közül sokan fejezték be itt az életüket: Weöres Sándor, Déry Tibor. Ebbe a végjátékba a tanítványok már csak egy-egy rövid beteglátogatás erejéig nyertek bepillantást.

Külső szemlélő szerint Jánossyék a lehető legjobban gondoskodtak a haldoklóról, Heller Ágnes erről más véleményt alkotott, ami azért érdekes, mert felmerül benne a vadászházba szállítás alkalmával, hogy ezzel az akcióval Jánossyék el akarták szigetelni Lukácsot a Budapesti Iskola tagjaitól. A haldokló Lukácsot aligha érdekelhették már ezek a sajátos szempontok, amiket Heller Ágnes Jánossy Ferencnek és Holló Máriának tulajdonított, feltehetően előttük Lukács emberi méltóságának megőrzése, a kiszolgáltatott test szakszerű ápolásának fontossága lebeghetett. Nem könnyű senkit a végső útjára kísérni, erről dr. Déry Károlyné Rosenberg Ernesztin haldoklásának és halálának tanúja és cselekvő résztvevője, Böbe tudott volna közelebbit mondani, ha Heller Ágnes megkérdezte volna tőle. Megtette helyette a férje, Déry Tibor, és filmre rögzítette Makk Károly, csak hogy feledésbe ne merüljön. Visszatérve az „elszigetelés” különös vádjára: „A fiatalok azt vetették a szemünkre, hogy elzárjuk őket Lukácstól.”¹¹ Érdekes, megint felbukkan az elzárás, elszigetelés, mintha a szóban forgó személy felügyelet alatt állna. A haldoklás mondjuk elég speciális állapot, de ekkor még Lukács csak idős, nem magatehetetlen. A fiatalok alatt Kis Jánost, Bence Györgyöt, Fodor Gézát, Ludassy Máriát, Erdélyi Ágneszt kell érteni. Szerintük Fehér Ferenc, Vajda Mihály és Heller Ágnes akadályozzák a kapcsolatukat Lukáccsal. Heller határozottan tagadja ezt: „Ebben semmiféle szerepet nem játszottunk, az biztos. De az ő igényük mégis kifejezett valamit, amit nem lehetett egyértelműen elhessenteni.”¹² Nem, nem lehetett. Kérdés, hogy egy tanítvány távol tarthatja-e a mesterét a többiektől. Sajátos dinamikája van minden emberi kapcsolatnak, a mester–tanítvány viszonynak különösen. Kezdetben a mester birtokolja a javakat, ő az átadó, a tanítvány az alárendelt, a mester ad, a tanítvány kap, ezzel teltekezik, mindaddig, amíg el nem ér a mester jóvoltából az ő szintjére. Mi történik, ha a tanítvány emelkedik, a mester elhasználódik, süllyedni kezd, s már nincs átadható java? Ez az emberi játszma ezen a ponton kap morális tétet. Hogy a tanítvány miként gazdálkodik az elnyert javakkal. Több lett-e általuk. Meg tudja-e osztani másokkal. Vannak-e neki is tanítványai, akiknek továbbadja a kapott talentumokat. Képes-e visszaadni mesterének valamit, ami feltétlenül visszajár. Vagy megtagadja őt.

*

11 *Uo.*, 268.

12 *Uo.*, 268–269.





Egy nyaralásból indultunk ki és a halálhoz érkeztünk. Leibniz szerint nincs két egyforma falevél, nincs két egyforma élet, nincs két egyforma halál. Nyaralás és halál olyan közel ritkán történik meg, mint Heller Ágnes esetében. Déry Tibor szintén nyaralásából indult a halálba. A történet szereplői a Bakonyból, Balatonfüredről, vagy egyenesen magából a zöldes, fénylő vízből indultak az ismeretlen felé.

„Mert ami egyszer végbement, /azon nem másít semmi rend, / se Isten, se az ördögök: / mulónak látszik és örök.” (Weöres Sándor: Öröklét)





Márton László

LÁNGOLÓ EPIZÓDOK, FAGYOS NARRÁTOR

(Nyikolaj Vasziljevics Gogolról és *Tarasz Bulba* című munkájáról)

Sok évvel ezelőtt írtam Gogolról egy eszmefuttatást, meg is jelent a kecskeméti Forrásban 2014-ben. Mostanában elővettem ezt az írásművet, és úgy láttam: kiegészítésre szorul. Az alábbiakban ez a kiegészítés olvasható, a régi Gogol-esszé utolsó bekezdésével együtt – hogy legyen mihez kapcsolódnia az újabban írt szövegnek. (M. L.)

...Gogol sok mindent meg tudott ragadni műveiben; a szépség nem tartozik ezek közé. Nemhogy a „legfelső örök” szépséget, de még a közönséges földi szépséget sem volt képes szavakba foglalni. Amikor ezt megkísérelte (például *Az arcképben* vagy a *Róma* című – saját Itália-képéről igen érdekesen tanúskodó – regénytöredékben), látványos kudarcot vallott. Amikor az allegorikus önértelmezés nyomán programmá hanyatlak a tükröződés metaforája, rögtön szembesülünk a tudatos írók legfőbb gyötrelmével, azzal a ténnyel, hogy a leírt szó többet fed el a dolgokból, mint amennyit megmutat belőlük. A mirgorodi ciklus írásakor mindez még csak halvány sejtelen volt. Viszont Gogol ezt a sejtelmet és a hozzá kapcsolódó tükröképet emlékezetre méltó módon építi be a cselekménybe.

2013

A fenti esszét 2013 őszén, kevéssel a Krím-félsziget orosz annektálása előtt írtam. Azóta Gogol egykori tájain történt egy és más, én pedig nem tehetek úgy, mintha mi sem történt volna. Ugyanakkor nem publicisztikát vagy politikai elemzést írok, hanem egy alkotói habitust veszek szemügyre. Már tizenkét évvel ezelőtt feltűnt nekem, hogy „Gogol a *Tarasz Bulba* lapjain az embertelenséget, barbárságot és kegyetlenséget dicsőíti”. Most azt a kérdést is felteszem: milyen céllal cselekszi ezt? És, ami ebből következik: az embertelenséget, a más népek és vallások kirekesztését dicsőítő érzelmi nyomatékok hogyan befolyásolják a cselekményt? Végül pedig: minden tényező milyen poétikai következménnyel járnak?

TANULMÁNY | 39





A *Tarasz Bulba* a kozák–lengyel háború idején, az 1650-es évek elején játszódik. A címszereplő harcedzett, javakorabeli kozák főember, a zaporozsjei (ukránul zaporizzsjai) Szecs (ukránul Szics) tekintélyes vitéze. (A „szecs” szó cölöpöt, illetve cölöpsorral megerősített földvárat jelent; ez tehát olyasféle helynév, mint nálunk Drégelypalánk.) Tarasznak két felnőtt fia van, Osztap és Andrij. Előbbi bátor, szívós, önérzetes; utóbbi eszes, leleményes, lányok után pipiskedő (vagyis – az elbeszélő szerint – férfiatlan, illetve nem eléggé, nem tökéletesen férfias).

A kisregény, azaz poveszty azzal kezdődik, hogy a két fiú hazatér az apai házba a kijevi jezsuita kollégiumból (bizony ám, Kijev lengyel fennhatóság alatt állt, katolikus oktatással), és azzal végződik, hogy Taraszt, két kezénél egy vízparti fatörzshöz szögezve, elevenen megégetik. Előzőleg már elvesztette két fiát – ez is a lezárást készíti elő –; az idősebbiket a szeme láttára török kerékbe (Gogol megkíméli az olvasót a kegyetlen büntetés részletes leírásától), a fiatalabbikat ő maga lövi agyon.

Mielőtt értékelném a cselekmény fordulatait, hadd vessek egy pillantást a műfajra. A poveszty olyan elbeszélés, amely nevével is utal élőbeszéd eredetére, a régi szóbeli áthagyományozódás későbbi írásos rögzítésére. Az elbeszélő úgy mesél, nagyjából időrendben, ahogy éppen „jön”, sorra kerül, eszébe jut az, amit el akar vagy el tud mondani. 2013-ban azt írtam Gogol archaizáló történeteiről, hogy „egy ízig-vérig szentimentális szerző úgy tesz, mintha naiv lenne”. Most, a *Tarasz Bulba* vizsgálatakor iparkodom konkrétabb lenni. Az ízig-vérig szentimentális szerző úgy tesz, mintha egy olyan archaikus elbeszélői műfajt imitálna, amely a szóbeliséget imitálja.

Bevált módszer ez. Kiváló alkotások jöhetnek létre ilyen módon, amennyiben a szerző archaikus észjárások felidézését ezek beható kritikájával ötvözi. Nem személyes színvallásra gondolok, hanem olyan szerzői és narrátori nézőpontra, amely lehetetlenné teszi a daliás idők reflektálatlan visszasóvárgását és a régi hősökkel való naiv azonosulást. Kellő narrátori távlat nélkül (legyen az, ha más nem, csupán az emberi törekvések hiábavalóságának szem előtt tartása) vagy megsemmisülnek, sőt létre sem jönnek a felidézett múltbeli események lényegi összefüggései, vagy egy eleve hamis, megszépítő, eszményített összképbe olvad bele a poveszty, illetve a poveláló narrátor által felidézett korszak.

A *Tarasz Bulba* szerzője úgy tesz, mintha az *Iliász* és az *Igor-ének* nyomába lépne, és nem akar tudomást venni róla, hogy azóta olyasféle gondolkodói törekvések is voltak a világon, mint például a humanizmus és a felvilágosodás. Nem akarja látni, hogy ő, a szerző egy modern értelemben vett individuum, és nem lehet más. Nem tehet úgy, mintha nem tudná: poveszty-hőse akkor élt, amikor Descartes és Spinoza. Nem a Tarasz nevű kozák atamánnak kell tudomást vennie említett kortársairól, hanem Nyikolaj Vasziljevicsnek. Neki kell tudnia – de úgy tesz, mintha nem tudná –, hogy a Descartes által forgalmazott módszeres kételkedés, valamint a Spinoza által felismert szükségszerűségként tételezett szabadság együtt jár az emberi jogok és az emberi méltóság tiszteletével.

Ezeket a koloncokat a szerző lerázza a nyakából, de azok vissza-visszakapaszkodnak, és a folytonos (kelletlen) rázogatós leköti az írói energia jelentős részét.

Amúgy Gogol műve, ha elfeledkeznénk modern voltáról és a modern barbárság iránti vonzalmáról, kapcsolódhatna más régi epikai alkotásokhoz is: a halálos kimenetelű apa–fiú





szembenállás megvan az ófelnémet *Hildebrand-énekben*, de egyrészt Gogol ezt a kora középkori eposztöréket valószínűleg nem ismerte, másrészt Hildebrand nem egyszerűen kivégzi Hadubrandot, mint Andrijt az apja, hanem, kilétét nem tudva, megküzd vele. A harcba induló seregek pompás leírása pedig megvan a *Régmúlt idők elbeszélése* című orosz (egyszersmind óukrán) krónikában is; ezt Gogol nyilván jól ismerte, de ez a mű a Kijevi Rusz évszázadait helyezi üdvtörténeti perspektívába, nem pedig egy vagy több kiragadott akciót.

Említettem, hogy a kisregény az 1650-es évek első felében játszódik. Sem pontosabb datálás nem lehetséges, sem a cselekmény időtartama nem állapítható meg. Valamikor nyáron játszódik a történet, mint a középkori elbeszélő költeményekben, de annak már nem vagyok a megmondhatója, hogy ez egy nyár-e vagy több. A förtelmesnek rajzolt Jankel zsidó, akinek Tarasz a dubnói epizódban megmenti az életét, a varsói epizódban már gazdag kereskedő. Vagy hosszú idő telik el a két epizód között (nem hiszem; azaz ki lehet számítani: körülbelül három hónap), vagy a nevesített zsidó olyan mohón szipolyozza „a népet”, hogy hetek alatt meggazdagodik. Ennek fényében különösen fenyegető és kárörvendő a következő mondat feltételes módja: „És ha még tíz esztendeig ott élt volna Jankel, bizonyosan porrá megy az egész vajdaság is.” Azaz: nem fog tíz évig ott élni, a következő tömeggyilkosság (bosszúhadjárat, különleges hadművelet) „bizonyosan” utol fogja érni őt is.

Békekötésekről, megállapodásokról (például a kozákokat Moszkva fennhatósága alá rendelő 1654-es perejaszlavi szerződésről), a háború kimenetelét eldöntő ütközetekről, egyéb történelmi fogódzókról nem esik szó. A kozákok fővezérééről, Hmelynyickijról még csak említés sem történik, ahogy a lengyel királyokról is alig. (A kozákokkal egyezkedni próbáló IV. Ulászló 1648-ban halt meg; őt a háborúból győztesként kikerülő II. János Kázmér követte. Egyikük neve sincs leírva, akaratuk és hatalmuk nincs érzékeltetve.) Rangja alapján Tarasz alkalmas volna rá, hogy megtestesítse a Lukács Györgyön átszűrt Walter Scott-féle „középszintű hőst”, de Gogol nem engedélyezi hősének a nála magasabb rangúakkal való érintkezést. Az elbeszélői erotika a kozák nép egyszerű fiaira irányul.

Hangsúlyozom: fiaira. A *Tarasz Bulba* narrátora nemcsak rasszista (erről bővebben később), hanem szexista is. De a nők másodrendűvé nyilvánítása és a csúcsra járatott heroizmus csak fügefalevél a homoerotikus ábrándozáson. Gogol narrátora napfényben csillogó, keménykötésű, fiatal férfitesteket cirógat mind a tekintetével, mind a tollával. Ebben a diskurzusban – még egyszer mondom – a nők iránti vonzalom férfiatlannak számít. „A kozák nem arra való, hogy fehérnépekkel bíbelődjék” – mondja Tarasz mindjárt a mű elején.

Hasonlóképpen diffamálódik a sörfőzés, földművelés, pásztorkodás, a kézművesség, egyáltalán: mindenfajta békés termelő munka. A kozák „ezermester” nem termelési tényező, hanem egyfajta próteuszi csodalény: „Ezermester volt a kozák: pálinkát főzött, szekeret szerelt fel, puskaport örölt, kovácskodott, lakatosmunkát végzett, ráadásul a mulatozáshoz is értett [ezek szerint a mulatozás is kézművességnek számít – M. L.], ivott és dorbézolt fékeveszetten, ahogy csak az orosz ember tud.” (Az „orosz” ezen a szöveghelyen bármiféle keleti szlávot jelenthet, mindenekelőtt ukránt.)

Kereskedelemről, pénzügyletekről nem esik szó: egy kozák soha nem alacsonyodik le odáig.





Férfias ezzel szemben a rombolás, pusztítás, törés-zúzás. Tarasz mindjárt az első epizódban, talán fiai harci alkalmassága fölötti örömeiben – „Mire jó nekünk ez a ház? [...] Itt ez a sok köcsög?” – összetöri az otthoni berendezést, felesége pedig, a „szegény öregasszony, aki már megszokta férjének ezt a viselkedését, csak ült, ült a padkán, s szomorúan nézte”.

Férfias az egészben sült kecske és birka, valamint a minél erősebb gabonapálinka, amelyet a kozákok úgy szürcsölnek a mű elejétől a végéig, mint valamiféle mitológiai varázssitalt. Nőiesnek minősülnek a nyaláncsok (pampuska, mézes pogácsa, mákos kalács stb.). Tarasz megvetően vénasszonynak szólítja és cseléd üzemmódban használja a feleségét („Frissiben, vénasszony, készíts nekünk jó reggelit, hosszú útra megyünk!”). A következő pillanatban ugyanez a „vénasszony” kultikus imádat tárgya: „Most pedig, édesanya, áldd meg a két gyermekedet! [...] Jertek ide, anyátokhoz, fiúk: anyai imádság vízen is, földön is megment benneteket.”

A vénasszony-édesanyának nem tudjuk a nevét, nincs neki. A kovnoi vajda lányának sincs, akibe Andrij beleszeret kijevi diákoskodása idején. Bezzeg a kozák férfiaknak van nevük: egy-egy harci esemény előtt kötelező a hosszú névsorolvasás. De még a szörnyű varsói kivégzésben gyönyörködő ribancnak is van neve, négyszer egymás után le van írva: „Juziszja”, noha Juziszjának a cselekményben semmilyen érdemleges szerepe nincs. Hacsak az nem, hogy mutassa: nő léte miatt viselhet személynevet a Gogol-povesztyben, mert ő egy kurva. Értelemszerűen: lengyel kurva, azaz lengyel nemesifjú ukrán szeretője.

A kovnoi vajda lányáról, akibe Andrij beleszeret, nem tudunk meg úgyszólván semmit azon kívül, hogy „gyönyörű”, és hogy az apja „rövid látogatásra érkezett Kijevbe”. És még erről értesülünk: „Szeleburdi volt, mint minden lengyel szépség.” Mi az, hogy „szeleburdi”? Gogol a „vetrena” szót használja, amelyben csakugyan benne hangzik a „vetyer”, azaz szél. No de *minden lengyel szépség?! Sajnos ez a többször is leírt „szeleburdi” nem archaikus eposzi jelző, hanem modern sztereotípiája, amelyet nyomon követ a szerzőileg szított előítélet.*

És nemcsak a szeleburdi szépségről nem tudunk meg semmit, hanem a fiút a lányhoz kötő érzelemtől sem. Nincs szó a szerelem kifejlődéséről, megerősödéséről, a két személy egymásra gyakorolt hatásáról és más efféléiről. Megtudunk valami mást: „A vajda lánya pedig merészen odament melléje [mármint a háztetőről a kéményen át bemászó Andrij mellé – M. L.], fénylő diadémját a fejére tette, a fülbevalóját ajkára csíptette, s arannyal hímezett, csipkeszalagos, áttetsző muszlinpongyoláját reáborította. Cicomázni kezdte, s ezerféle apró csacsiságot csinált vele szeleburdi lengyel lányok gyermeki féktelenségével, mely a diák nagy zavarát csak növelte.”

Andrij öltöztetése a szeleburdi szépség részéről vetkőzés. Ez jó ötlet. De sajnos lerontja az ideológia: Gogolnál a női cicomák felöltése is vetkőzés, kivetkőzés a férfiaságból. Aki pedig kivetkőzik férfi (azaz kozák harcos) mivoltából, az el is fogja árulni a kozák harcosokat.

Aki férfi létére a nőt szereti, az kozák szempontból maga is nővé változik.

Aki férfi létére nővé változik, az kozák szempontból nem férfi.

Aki férfi létére nem férfi, az kozák szempontból buzi.

Aki kozák szempontból buzi, az kozák szempontból (és minden egyéb szempontból) áruló.

Gogol narrátora megvetéssel és gyanakvással szemléli nemcsak a férfi vonzalmát a nő iránt, hanem például az irgalmat, a könyörületességet is. Elfogadja a bajtársiasságot. Az apa és a





feljebbvaló iránti hűséget, tiszteletet, engedelmességet. Ebbe a csomagba még a fiú iránti apai szeretet is belefér, amennyiben a fiú méltónak bizonyul rá. Az anyai szeretet pedig az érzelmi erőtér peremén vegetál; a narrátori szólam szerint fölösleges, sőt kontraproduktív. De attól még létezik; a narrátor fanyalog, mindazonáltal tudomásul veszi.

Amit a narrátor eszményít és legfőbb jónak tart, az a gyűlölet. Az ellenséggel szemben felhorgadó csillapíthatatlan, könyörtelen harag, amelyet komikus elem színez, a megvetéssel teli játékoság. Vegyük tehát szemügyre az ellenséget!

Ellenségből négyféle van: törökök (állam: oszmán birodalom), tatárok (állam: krími tatár kánság), lengyelek (állam: lengyel–litván unió) és zsidók (állam: nincs). A többi állam, amely történelmileg kapcsolatban állt a zaporozsjei kozákokkal (Svédország, Moldva, Havasalföld, Erdély), kívül esik a gogoli poveszty keretein. Róluk nem esik szó. És, meglepő módon, végképp nem esik szó a nagy testvéréről, Oroszországról és az orosz cári udvarról, noha történelmi tény, hogy mind az oroszok szibériai terjeszkedésében fontos szerepet játszott a kozák haderő, mind pedig abban, hogy Európa keleti harmada hosszú időre orosz fennhatóság alá került.

Miért retusálja ki a képből Gogol Moszkvát és az orosz befolyást? Azért, mert ha ez utóbbit egy kicsit is érzékeltetné, mindjárt szétfoszlana az a Szecs-beli őskori-aranykori idill, amelyről a szerző önfeledten ábrándozik.

Rendkívüli látvány volt ez a Szecs. Szakadatlan lakomázás, táncmulatság, zajosan kezdődő s véget sosem érő. [...] Volt valami megbűvölő ebben az általános lakomázásban. Nem közönséges korhelykedők gyülekezete volt ez, akik búbánatból isznak, hanem egyszerűen a jókedv féktelen áradása. Aki idekerült, mindent elfelejtett s eldobott magától, ami addig elfoglalta. Más szóval: köpött a múltjára, s fanatikus tüzzel odadobta magát olyan bajtársak akaratának, akiknek, mint neki, nem volt [...] semmi egyébük a szabad égnél s lelkük örökösen ujjongó kedvénél.

Az olvasónak már-már Homérosz lótuszevői jutnak eszébe, de még Máté 19.5 is befigyel, hiszen a Szecs-beliek „maguk jószántából hagyták el apjukat, anyjukat”. Igaz, Jézus a házasságra és a családalapításra gondolt, amikor előírta a szülők elhagyását; ezt Gogol narrátora kreatívan értelmezi: „Csak az asszonynépség hódolói nem találhattak itt semmit, mert a fehérség a Szecsnek még a tabánjában sem mert mutatkozni egy sem.” Eddig hibátlan az idill, azzal együtt is, hogy: „Csak a nyereségre nagyon éhes zsidók, örmények, tatárok mertek a tabánban [a palánkon kívüli külvárosban – M. L.] élni és kereskedni.”

No de bűnök és bűnösök is vannak a Szecsben, és persze büntetések is. Gogol narrátora mintha ezek ecsetelésében is örömét lelné: „Ha a kozák lopott [...], szégyenfához kötözték, husángot tettek melléje, s mindenki, aki elhaladt mellette, köteles volt rásújtani vele [...]. Aki nem fizette meg a tartozását, ágyúhoz láncolták.” A gyilkos pedig így jár: „Gödröt ástak neki a szeme láttára, abba élve leeresztették, föléje tették a koporsót, melyben a megölt ember feküdt, s mind a kettőt elföldelték.”





Ha Moszkva erői és emberei helyet kapnának a povesztyben, mindjárt rávetítenék árnyékukat a Szecs-beli életképekre, és a szerzőnek érzékeltetnie kellene, hogy a kozákok szabadságát a cár legalább annyira korlátozza, mint a lengyel király és a szejm.

Így aztán a szerző nem kifogásolja, talán észre sem veszi, hogy narrátora súlyos ellentmondásba keveredik a kozákok értékelésekor. A mű elején ezt mondja róluk: „Ma már mindenki tisztán látja a történelemből, szakadatlan harcuk és nyugtalan életük hogyan mentette meg Európát ezektől a féktelen [egyrészt kelet felől érkező, másrészt „pogány”, azaz mongol, tatár, török – M. L.] megrohanásoktól, melyek békés életrendjét fenyegették.” Utána viszont nem győzi szemléltetni (és, ami nagyobb baj, nincs tudatában a szemléltetés tartalmának), hogy éppenséggel a kozákok azok, akik fenyegetik (és nemcsak fenyegetik, fel is düljék) a tőlük nyugatra fekvő területek „békés életrendjét”.

Azt már láttuk, hogy a „békés életrend” megvetendő, negatív érték. „Mi az ördögnek üljek tovább itthon? Hogy hajdinát vessek, a házat vigyázzam, juhot és disznót őrizzek, asszonyt dédelgessek?” – kiáltja fiai hazaérkezésekor Tarasz.

A narrátor két alapvető állítása: egyrészt „háborúzás nélkül nem élet az élet”, másrészt „nem számít, hogy épp nincs háború”, azaz béke van, amelyet szerződés garantál, és nem fenyeget ellenség. Majd „mi” kijelöljük az ellenséget, és akit „mi” kijelöltünk, azt el is pusztítjuk. Az adott szó, a szerződés nem számít; azt a kosevojt (főparancsnokot) megbuktatják, aki erre hivatkozva nem hajlandó háborút kezdeni. („Csak ezt a kosevojt kellett elkergetnünk, mert asszony” – kiáltják a vérszomjas kozákok.) A történet végén pedig Tarasz – „Ne csináljatok itt ilyen asszonydolgót!” felkiáltással – ignorálja a békeegyezményt, és ezredével a rablóhadjárat folytatására indul.

Ezek után vegyük szemügyre a négyféle ellenséget!

A törökök egyáltalán nincsenek jelen a povesztyben, török szereplők nem fordulnak elő. Mégis reális ellenségnek tekinthetők, csak éppen kívül vannak az elbeszélés keretein. Egy utalásból megtudjuk, hogy „a vakmerő kozákok” levelezésben állnak a szultánnal, és amikor a padisah a létszámuk felől érdeklődik, azt írják: „Ahány kozák, annyi bajrak [»zászló«, illetve »zászlóalj« – M. L.]” Nyilván írtak egyéb pimaszságokat is, de ezeket nem idézi a narrátor. Az olvasó viszont gondolhat arra a rendkívül goromba levélre, amelyet a „valódi”, történelmi kozákok írtak IV. Mehemed szultánnak, valamint Ilja Rjepin híres festményére, amely az említett levél papírra vetését mutatja. Rjepin festményén sem látszanak törökök, de annál inkább látszik az ellenség kijelölésének lélektana.

A tatárok sincsenek jelen az elbeszélésben, legalábbis aktív ellenségként nem mutatkoznak. (A kozák–lengyel háborúban a krími tatárok éppenséggel a kozákok oldalán harcoltak, és ezt Gogol jónak látja elhallgatni.) Egy feketéllő kis pont látszik az egész krími tatár kánságból, az is csak egyszer: „Egyetlenegyszer mutatott fiainak Tarasz a távoli fűben egy feketéllő kis pontot. – Odanézzetek, fiúk, tatár vágat ottan!” A feketéllő kis pont először kutyává, aztán zergévé változik, és még gyávának is bizonyul: „beleszagolt a levegőbe, mint a kopó, és eltűnt, mint a zerge, amikor meglátta, hogy a kozákok tizenhárman vannak”.

A Szecs külvárosának leírásakor szó van róla, hogy ott zsidókon és örményeken kívül tatárok is élnek, vagyis nem ellenségként üzemelnek, és a továbbiakban ügyet sem vet rájuk a narrátor.





Azt pedig csak hírmondásból tudja meg az olvasó, hogy amíg a kozákok Dubnót ostromolták, a tatár hadak rátámadtak a Szecsre, ezért a kozák seregnek ketté kell válnia; a tatárok mint aktív ellenség ezúttal is kívül maradnak az elbeszélés keretein.

Vagyis a törökökre és a tatárokra, noha ellenségek, nem irányul számottevő narrátori gyűlölet. Ezen az sem változtat, hogy van egy negatív szerepet játszó, némileg egyénített tatár szereplőnk, a kovnói vajda lányának szolgálója. Őt az idegenszerűség teszi azonosíthatóvá: [Andrij] „a félig mezítelen barna mellről meglátta, hogy asszony. De nem idevaló asszony. [...] Két széles arccsontja kiállt a beesett orcákból, felfelé ívelő metszése volt keskeny szemének.” Neki topográfiai funkciója van: a kozákok számára nincs átjárás az ostromlott Dubnába, a tatár asszony viszont ismer egy rejtékfolyosót, azon viszi be Andrejt, vagyis az ő számára átjárható a „bent” és a „kint”. Utóbb ki fog derülni, hogy Jankel zsidó – és általában „a zsidó” – számára is.

Tarasz (és vele egyetértésben a narrátor) következetesen kétféle ellenségről beszél. Van a „pogány” (jazicseszki) és van a „hitetlen” (nyeverjuscsij) ellenség. A narrátori gyűlölet kizárólag az utóbb említett két ellenséget, a zsidókat és a lengyeleket sújtja.

A zsidók esetében ez annál is furcsább – hiheti a naiv olvasó –, minthogy ők nem is harcolnak a kozákok ellen. Még csak nem is védekeznek, ha a kozákok megrohanják őket, nemhogy támadnának. Ám ez a tény könnyűszerrel beépíthető az évezredek antijudaista és antiszemita észjárásba. A narrátor nem mondja ki, de ezt sugallja: a zsidók gyengék és gyávák, és éppen ezért különösen veszélyesek az erősekre-bátrakra nézve. A gyávaság fertőz, mint valami betegség, de legalábbis a példája ragadós. Arról már volt szó, hogy „a zsidó” kiszipolyozza „a népet”. Ahol „a zsidó” megjelent, „nem maradt más, csak szegénység, csak rongyosság, mint a tűzvész és pestis után”. Ne kerteljünk: „a zsidó” maga a tűzvész és a pestis. Miközben a narrátor büszkén hangoztatja, hogy akik a városokat, falvakat, kolostorokat lángba borítják, azok bizony a kozákok.

Az egyik zsidónak „olyan csirke formája volt”, vagyis szubhumán lénynek minősül. Egy másiknak „felső ajka valósággal ijesztő volt, bizonyosan külső okból vastagodott úgy meg”, de a külső ok mibenlétéről, a bántalmazásról és annak okozójáról a narrátor szemérmesen hallgat. Gogol pompás groteszk humora itt sajnos nem érvényesül. Mindez a legkevésbé sem humoros.

A narrátor szavai szerint „a zsidó” szennyben él, és mocskot terjeszt maga körül. „Volt ott [a varsói Zsidó utcában – M. L.] mindenféle, ami szemet sérthet: kürtő, rongy, krumplihéj, kiha-jigált, összetört dézsák. Ami használhatatlan volt, kidobálták az utcára, minden módot megadva az arra haladóknak, hogy valamennyi érzéket foglalkoztassa ez a szenny.”

A zsidó kapzsiság sem csupán egyszerű pénzvág: „úgy csavarodik a zsidó lelkére, mint a tekeredő féreg”. Világos a metonimia üzenete: a tekeredő féreg maga a zsidó. Elvégre az emberalattiságnak is vannak fokozatai. A féreg még csak annyira sem ember, mint a csirke. Szóba kerül a „fura zsidó nyelv”, amely egy „érthetetlen nyelv”. Szó esik róla, hogy az epizódbeli zsidók „németül beszéltek” [nyilván jiddisül, de a narrátor számára a kettő egykutyá – M. L.], ezért „nyelvüket még az ördög sem érti”.

Az ördög gyakori emlegetése („ti rászeditétek még az ördögöt is”) már a népmesei-mondai antijudaista gondolkodásmódot állítja oda a modern antiszemita metaforák, metonimiák és sztereotípiák mellé. A dubnói epizódban ismét csak Jankel az, aki hozza-viszi a híreket „az ellenség”





és „a mieink” között, mert az ő számára létezik átjárás; és ő az, aki beáruja Andrijt az apjának, Tarasznak. Elmondja neki: nem elég, hogy Andrij titokban kenyeret csempészett az éhező ostromlottaknak, de át is állt az ő oldalukra. Mire:

Hazudsz, te átkozott júdás! – kiáltotta Tarasz magából kikelve. [A kis kezdőbetű arra utal, hogy Tarasz és a narrátor köznévnék, szitokszónak értelmezi a bibliai személynevet. – M. L.] – Hazudsz, kutya! Krisztust is megfeszítetted, te Istennek átka! [A „Júdás” név héber alakja, a „Jehuda” ennek éppen ellenkezőjét, Isten dicsőségét jelenti. – M. L.]

Krisztus megfeszítésének vádja a zsidóellenes kártyapakliban a Jolly Joker: bármikor ütni lehet vele. De azt a narrátor sem gondolhatja komolyan, hogy a rémülten menekülő Jankel a tizenhat évszázaddal korábbi keresztire feszítés tette. Amit Tarasz állít – a zsidók el nem évülő, kollektív bűnösségén túl –, az inkább előretalás az ő saját halálára: őt fogják élve a fához szögezni.

De ezt az égbekiáltó kegyetlenséget nem „a zsidók”, hanem „a lengyelek” követik el.

Mármost árulkodni csúnya dolog, az „átkozott júdás” pedig ezt cselekszi. (Vagy mégsem? Mindjárt meglátjuk.) Visszont nem hazudik (már akár „kutya”, akár nem), hanem nyilvánvalóan igaz, vagyis beigazolódó tényeket mond. Szó szerint idézi Andrijt: „Jankel, mondd meg az apámnak, mondd meg a bátyámnak, mondd meg a kozákoknak [...], hogy apám többé nem apám, bátyám nem bátyám, a bajtársam nem bajtársam, s hogy küzdeni fogok valamennyi ellen!”

Először is megállapítom, hogy szépen érvényesül a szöveg zeneisége. Látszik, hogy tehetséges ember írta. Másodszor pedig azt állapítom meg, hogy nem „a zsidó” hazudik, hanem Gogol narrátora, illetve maga Nyikolaj Vasziljevics, a szerző. Jankel csupán epizódszereplő, és még csak nem is árulkodik, hanem hírmondóként lép fel, Andrij megbízásából. Elképzelhető-e, hogy ő találta ki, ő adta Andrij szájába a fent idézett monológot? Semmiképpen sem. Epizodistaként nincs abban a pozícióban, hogy következményekkel járjon rágalmat koholhasson, ármánykodásával fia ellen fordítsa az apát, vagyis társszerzővé lépjen elő, és átvezesse a kisregényt a povesztályból a romantikus ironiába.

Ha pedig így áll a dolog, és Andrij csakugyan megtagadja véreit, akkor az olvasónak súlyos hiányérzete támad. Semmit sem tudunk meg Andrij döntésének okairól, sem pedig dubnói helyzetéről. Hogyan él a körülfalt várban, városban? Hogyan alakul viszonya a kovnói vajda lányához? Elveszi-e feleségül? Hogyan nyeri el ehhez az apa és a többi lengyel nemesúr, köztük a várkapitány beleegyezését? Miképpen szánja rá magát, hogy áttérjen katolikus hitre? (Máskülönben aligha fogadnák be „a lengyelek”. Itt is van egy ellentmondás. Egyrészt a lengyelek, úgy is, mint katolikusok, maguk az ördögök, másrészt mégiscsak Tarasz volt az, aki fiait a lengyel és katolikus viperafészekbe, a kijevi szemináriumba küldte, a nyugati műveltség elsajátítása végett.)

Itt nagy-nagy hiátus tátong. És ez nem balladai homály, nem varázsmesei epizódról epizódra ugrás, nem is eposzi kihagyás, hanem egy modern irodalmi alkotás hitelesség-deficitje. Gogol vagy ignorálja a saját szereplőjét, és a legcsekélyebb érdeklődést sem tanúsítja iránta, vagy nem tudja megoldani, hogy áthelyezze a narrátor nézőpontját az ostromlott Dubnón belülré. Mert ha áthelyezné, akkor kénytelen lenne plasztikusan megformálni egy sor lengyel szereplőt is, bevonva





Andrijt a köztük fennálló érzelmi és hatalmi erőterbe; és mihelyt a szerző megformálva megértené „benti” szereplőit, a kozákok ádáztsága megszűnne magától értetődőnek lenni.

Más szóval: nem az a baj, hogy Gogolnak faji előítéletei vannak (illetve az is baj, de legyen az ő baja), hanem az, hogy mihelyt szabadjára ereszti az előítéleteit, képtelenné válik a narrátori nézőpont irányítására.

Főntebb már jeleztem, hogy nincs megoldva a *Tarasz Bulba* időkezelése. Nem tudhatom, mennyi idő telik el a dubnói és a varsói epizód között, ahogy azt sem tudhatom, mennyi ideig tartott maga a dubnói ostrom. Mindkét tisztázatlanságnak súlyos cselekménybeli következményei vannak. Most, a négyféle ellenség kapcsán, csak Dubno ostromáról beszélek; a varsói epizódról később.

Dubno ostroma nyár elején kezdődik. Azt olvassuk, hogy a vetésben „ringatóztak a kövér kalászkok”, de aratásra már nem kerülhetett sor. Amikor Andrij a rejtekúton bejut a várba, ahol a védők vagy már éhen haltak, vagy az éhhalál szélén tántorognak (és az éhhalál képeit látható élvezettel színezi ki a narrátor), megtudjuk, hogy „csodaszép júliusi éjjel borult a táborra”. Vagyis az ostrom kezdete óta egy-két hét, legfeljebb egy hónap telt el. A hadtörténetből tudjuk, hogy ennyi idő alatt egy ostromlott várat vagy várost akkor sem lehet kiéheztetni, ha szigorú ostromzár alá van helyezve. A mi Mátyás királyunknak 1485-ben fél évébe telt, amíg kiéheztette Bécset, a későbbi IV. Henrik francia király pedig 1590-ben majdnem egy évig tartotta fenn a blokádot Párizs körül, mire a város lakói ráfanyalodtak a temetőből kiásott hullák fogyasztására. Jeruzsálem római kiéheztetése (Kr. u. 70), amelyre Gogol írás közben gondolhatott, szintén eltartott fél évig.

Ha viszont Dubno védői egyáltalán nem voltak felkészülve a támadásra, és hanyagságból vagy elbizakodottságból semmiféle tartalékról nem gondoskodtak (továbbá meg sem próbálták a harcképtelen kenyérpusztítókat – a nőket és a gyerekeket – kimenekíteni), akkor azt ugyanúgy érzékeltetni kellett volna, mint a hirtelen jött tápláléktól szörnyethaló éhezőt a dubnói sikátorban. („Aztán megszánta [Andrij az éhező férfit – M. L.], s odavetett neki egy kenyeret; reádobta magát, és mint a veszett kutya, marcangolta, falta, aztán ott az utcán irtóztató görcsök között a lelkét kiadta, mert úgy elszokott régóta [éppen ez a kérdés: mióta is? – M. L.] a táplálkozástól.”)

A váratlanul érkező felmentő sereg furcsán viselkedik. Nem az történik, aminek ilyenkor értelme van, hogy tudniillik a várból kitörő ostromlottak és a felmentők két irányból támadják meg az ellenséget, hanem, az egyik kozák alakulat részegségét kihasználva, „a [lengyel felmentő – M. L.] sereg bement a városba”. Ettől fogva szó sem esik többé semmiféle éhezéstről, vagy ha mégis („az ellenség nem nagy készlettel ment be a városba [...], a város népe éhes, lehet, hogy mindent megesznek egy szuszra, a lovaknak is széna kell”), annak nincs befolyása a cselekményre.

Most nézzük azt is, milyen fából faragták a negyedik fajta ellenséget, a lengyelt.

Amikor a narrátor hozsannázva dicsőíti „a szláv természetet” (a bátorság hirtelen fellobbanására „egyedül a szláv természet képes, ez a szélesen átfogó, nagy erejű szláv természet, mely úgy különbözik más népektől, mint a tenger a sekély vizű folyóktól”), nyilvánvaló, hogy a lengyeleket nem számítja a szlávok közé. „Értelmes emberek, de nem, nem a vérünk” – mondja Tarasz. Tanulságos a monológ folytatása is: „Bizony, testvéreim, úgy szeretni, ahogy az orosz lélek tud; nem





ésszel szeretni vagy más képességgel, hanem mindennel, amit az Isten adott nekünk, testünkkel, lelkünkkel, ó... [...] Így szeretni nem tud senki!” (Mondja mindezt egy olyan hadjárat közepette, amelyre az elvakult gyűlölet mozgósít.)

„A lengyel” ugyanolyan szerepet játszik a nagyorosz előítélet-thesaurusban, mint a kurucos magyar mitológiában „a német”. Tőlük ered a nyugatos elpuhultság, az ősi harci erények fellazítása. „Akkoriban a lengyel hatás már megérintette az orosz nemességét. Sok helyt meghonosodtak a lengyel szokások: fényűzés, díszes szolgaszemélyzet, sólymok, udvari vadászok, lakomák, nagy udvartartás.” (Persze, ha a kozákok lakmároznak a Szecsben, az mindjárt másmilyen lakoma; és ha a narrátor a kozák ifjúságot hasonlítja sólyomhoz, annak a szimbólumnak semmi köze az „udvari” sólyom dehonasztáló metaforájához.)

A lengyelek által közvetített latinus műveltség is megrontja a kozák fiatalságot. A kijevei szemináriumban (amely, mellesleg, „atamánkeltető”) csak azért verik a tanulóifjúság fejébe Horatiust, hogy aztán a háború kiverje belőle.

Ennél is súlyosabb ok a gyűlöletre a vallás. Amikor Dubno alatt kettéválik a kozák sereg, Tarasz búcsúzóul így szól: „S most, egy utolsó kortyot, bajtársak, a dicsőségért és a világon élő minden keresztényért!” A világon élő minden keresztények csoportjába nyilvánvalóan nem tartoznak bele a lengyelek és általában a katolikusok. Nincs teológiai vagy más konkrét oka a gyűlöletnek; a „miért?” kérdésre a válasz: „csak”. Tarasz így szól a saját embereihez, miután érvénybe lépett a neki nem tetsző békekötés: „Most pedig induljunk, fiúk, a katolikusokhoz egy kis vendégségbe!”

A narrátor szadista élvezettel színezi ki a „vendégséget” (van több hasonló videoklip a posztyben):

Nem kímélték a kozákok a fekete szemű úrinőket, a sugárzó arcú, fehér mellű szűzlányokat, ezek még az oltárnál sem találhattak menedéket; megégette Tarasz őket az oltárral együtt. Mennyi hófehér kar emelkedett égnek a tüzek lángjából, s mennyi fájdalmas sikoltás tört fel, még a föld is meghatódnék [vagyis a narrátor nem „hatódik meg” – M. L.], és a puszta füve bánatában meghajolna tőle. De a kegyetlen kozákok nem is vették számba, utcáról lándzsával szedték fel a gyermekeket, és utánuk vetették a tűzbe.

Ez és a többi tüzes mozzanat készíti elő Tarasz máglyahalálát a mű végén. A máglyahalál a középkortól a felvilágosodásig boszorkányok és eretnekek megsemmisítésére szolgált. Így volt Oroszországban is: gondoljunk Avvakum protopópa és Jepifanyij szerzetes megégetésére Pusztózerjében, vagy Quirinus Kuhlmann világjáró miszikus német költő máglyahalálára Moszkvában, kevéssel a kozák–lengyel háború időszakának után.

A *Tarasz Bulba* címszereplője nem volt sem boszorkány, sem eretnek. Foglyul ejtői nyilván a kolostorok, templomok, városok és falvak felperzselését bosszulták meg ilyen módon, metaforával élve: azt, hogy „pipára gyújtott”. Amikor az egyik apátúr megüzeni a gyűjtogatásra és tömeggyilkosságra készülő kozákoknak, hogy „eljárásuk a népjogot alapjában sérti”, a kosevoj





(hordavezér) így felel: „A kozákok éppen csak egy kis tüzet lobbantanak, hogy aztán pipára gyűjtsanak a lángján.”

Ez bizony cinizmus. Az erőfölényben levő, féktelenül gonosz agresszor cinizmusa.

A pipa ugyanakkor művészi hatást keltő metafora is. Tarasz a történet végén azért esik lengyel fogságba, mert menekülés közben keresni kezdi földre ejtett pipáját, „amelytől nem vált meg soha, sem tengeren, sem szárazon, sem hadjáratokban, sem otthon”. Mert: „Nem akarom, hogy a polyák ördögök kezébe jusson!”

A pipakeresés felfogható közvetett öngyilkosságnak.

A máglyahalál tekinthető a *jus talionis* érvényesítésének, egyszersmind közbenső fokozatnak a pipatűz és az elhamvadó falvak, városok lángjai között. „De vajon van-e olyan tűz, olyan kín s olyan hatalom a világon, amely az orosz erőt legyőzze?”

Ez a narrátor manifeszt üzenete, utolsó szava.

Az olvasó végszava másképpen fog hangzani.

Tarasz máglyahalálán kívül van még egy kivégzésünk, Osztap kerékbe törése. Kivégzésről van szó, nem pedig gyilkosságról vagy ütközetben való halálesetről. A *Tarasz Bulba* idején azt az ellenséges harcost ejtették foglyul (és hagyták életben), akit főembernek láttak-hittek, és váltságdíjat remélhettek érte. Osztap nem esett el a csatában, életben maradt, a varsói börtönben tartják fogva hosszú ideje. Váltságdíjról azonban szó sincs.

Először is: mennyi az a hosszú idő? Addig tart, amíg Tarasz felépül a sebesüléséből. Tovkacs, a hű bajtárs elviszi az eszméletlen Taraszt Dubno alól a zaporozsjei Szecsbe. „Nyargalt éjjel-nappal, egy szusszanás nélkül”: becslésem szerint egy hét, legfeljebb tíz nap alatt meg kellett érkeznie. Utána egy zsidó javasasszony „egy hónapig mindenféle főzetekkel gyógyította”. (Nocsak: gyógyít is „a zsidó”, nemcsak harácsol?) Ekkor Tarasz eszméletre tért, és „másfél hónap múlva felkelt”. Ezután viteti el magát a meggazdagodott Jankellel Varsóba, hogy Osztap hollétéről tudomást szerezzen. Számítsunk tehát összesen három hónapot.

Ez rendben is van. Ennyi idő kell egy sebesült felépüléséhez és egy főbenjáró bűnper lebonyolításához. Miféle per? – kérdezheti az olvasó. A narrátor nem beszél semmilyen perről! Ez igaz, de az is igaz, hogy Gogol gondolt rá. Mindjárt mutatom.

Előbb azonban azt mutatom meg, milyen időtávlatot sugall a narrátor.

Körülnézett [Tarasz]: egészen új volt már a Szecs, régi bajtársai meghaltak már egytől egyig. Egy sem élt már azok közül, akik az igaz ügyért, a hitükért és a bajtársi hűségért egykor síkraszálltak. Akik kosevojokkal a tatárok űzésére mentek, már azok is rég nem éltek: egytől egyig odavesztek, elpusztultak; ki csatában hullatta el tisztos kozák fejét, ki a krími szikeseken étlen-szomjan pusztult el, ki fogoly lett, és a rabság szégyenét nem bírta. A régi kosevoj is rég nem élt már, s egyetlenegy sem volt meg a régi társak közül, és a valamikor pezsgő kozák erőt a fű rég benötte.

Három hónap telt el Tarasz sebesülése óta, de a narratori szólam legalább három évtizedet sugall. Mintha Tarasz a mondabeli hétalvók egyike lenne: mire magához tér, eltűnt a régi nemzedék, az övé, és idegen arcokat lát maga körül. A „rég” és „rég” szavak, az „egy sem” és „egytől egyig”





fordulatok szintén évtizedes távlatot éreztetnek, akárcsak az az állítás, hogy a hajdan pezsgő kozák erőt benőtte a fű. (Ha Tarasz sebesülésekor nyár vége volt, akkor most késő ősznek kell lennie, és semmit sem nőtt be a fű, „rég” pláne nem.)

Miért van erre szükség? Azért, mert Gogol a zárójelenetben úgy tudja mitikussá növelni Tarasz alakját, hogy hirtelen megnöveli az időbeli távlatot. Ezzel ugyanakkor közelebb is hozza az olvasóhoz a kozák–lengyel háború rég letűnt korát. Egyszersmind prófétát is csinál a keménykötésű kozákból, amikor a máglya tüzében ezeket a szavakat adja a szájába: „Várjatok csak, jön idő, hogy megtudjátok, mi a pravoszláv orosz hit! Távolság s közel lakó népek az erejét máris érzik: kiemelkedik egy cár az orosz földből, s nem lesz erő, amely meg nem hajolnék előtte!”

Talán bizony az akkori uralkodót, I. Miklós cárt magasztalja a hűség alattvaló? Vajon tévedés azt hinnem, hogy az 1820-as évek végén zajlott orosz–török háborúra és az oroszok által leverte 1830-as varsói felkelésre irányul a gyöngéd célzás? A fentebb említett négy ellenség közül kettő máris átlép a szerző jelen idejébe.

No és miért öltözik a varsói börtönlátogatás előtt német grófnak Tarasz (holott eddig fel sem merült, hogy kivetkőzzék kozák mivoltából)? És miért akarja a kíséretét szegődött Jankel elhíttetni a főporkolábal, hogy a „német gróf” (akkor már „herceg”) Varsóba jött kozákot látni?

Azért, mert az itt fogva tartott egyének nem akármilyen kozákok, hanem különlegesen súlyos bűn terheli őket. Ám ezt a narrátor elkeni, elmaszatozza. Színvonalas mellébeszélés hangzik el: „Külföldi grófok és bárók megjelenése meglehetősen megszokott volt Lengyelországban: sokszor csak a kíváncsiság sarkantyúzta őket, hogy megnézzék Európának ezt a félig ázsiaiak mondható szegletét. Moszkviát és Ukrajnát ők már ázsiai földnek tekintették.”

Ez miért mellébeszélés? Azért, mert áhított látványosság nem holmi egzotikum, hanem a minősítetten súlyos bűncselekmény tette, a kínhalálra ítélt háborús bűnös. Itt Gogol ismét elhallgat valamit, amire pedig nyilvánvalóan gondolt. Arról van szó, hogy a foglyul ejtett kozák főembereket az eltelt három hónap alatt törvényesen *felelősségre vonták*. Ha így történt, akkor nyilván sor került bizonyítási eljárásra is, és a tetteket az így megállapított bűncselekmények miatt halálra, még hozzá a legelrettetőbb halálműre, kerékbetörésre ítélték.

Közönséges gonosztevőket, lókötókat és útonállókat nem ítélték kerékbetörésre. Ezt a büntetési formát uralkodó elleni merénylőknek és országos felkelések vezéreinek tartották fenn. A mi tájainkon az 1784-es erdélyi felkelés vezetőinek, Horeának és Cloşcának jutott ilyen halálmű. Ez történhetett Oszttal és társaival is, de a jogi eljárást Gogol narrátora meg sem említi. Ha ugyanis szó esne a jog működéséről és hatályos voltáról, akkor nem lehetne a (mai nézőpontból visszataszító és felháborítóan kegyetlen) büntetést a (hasonlóan visszataszító és kegyetlen) kozák barbárság apoteózisaként feltüntetni.

De nemcsak ezt hallgatja el Gogol narrátora, hanem Oszttal felemelkedését is: az ostrom rövid ideje alatt annyira kitüntette magát vitézségével, hogy bekerült a főemberek közé. Olyasvalaki lett, akit érdemes három hónapig börtönben tartani, etetni és őrizni, mielőtt nagy nyilvánosság előtt kivégzik. Ha ugyanis leírná ezt a folyamatot, akkor ráterelné a figyelmet Oszttalra, azaz hús-vér regényhőst formálna belőle, aki méltó a szerző érdeklődésére (így viszont nem az), és





észrevétetné az olvasóval, hogy Tarasz, miután a börtönfolyosón kiesik a „német gróf” szerepéből, jelentéktelen rezonórré válik. Önmaga emlékműve, nem több. Igaz, nem is kevesebb.

Tizenkét évvel ezelőtt, amikor az első esszét írtam róla, Gogol kedves volt a szívemnek. Vajon most is az? De nem is az én rokon- vagy ellenszenvem a fontos. Hanem az, hogy: olvashatjuk-e úgy ezt a nagyszerű életművet, mintha nem volna szerves része a *Tarasz Bulba*? Ugyanaz a kiváló tehetség írta, mint a többi mirgorodi elbeszélést. Hogy a későbbi nagy művekről ne is beszéljünk. És olvashatjuk-e a *Tarasz Bulba* című kisregényt úgy, mintha riasztó és viszolyogtató jellegzeteségei véletlen elszólások, szóra is alig érdemes kellemetlenségek volnának? De hiszen ezek miatt prózapoétikailag is sok sebből vérzik a mű.

Annyi mindenesetre nyilvánvaló, hogy nyelvileg, stilisztikailag, poétikailag lehet, ideológiai tekintetben nem lehet büntetlenül archaizálni. És csak reménykedhetünk – mi, Gogol kelet-európai olvasói –, hogy a mai agresszorok nem a *Tarasz Bulba* epizódjaiból nyerik a gáztetteikhez szükséges énekmondói biztatást.

2025

(A *Tarasz Bulba* szövegét Makai Imre fordításában idézem.)





Urbán Bálint

PERIFERIKUS MODERNSÉG ÉS VILÁGVÁGY

Fernando Pessoa és az *Orpheu* (1915) folyóirat tervezete

A portugál *Modernismo* alapítóorgánusaként és első nagy fórumaként számontartott, 1915-ös *Orpheu* folyóirat minden kétséget kizáróan a portugál irodalmi tudat és kulturális tér egyik legmeghatározóbb és legradikálisabb szakadását jelöli. A Fernando Pessoa és Mário de Sá-Carneiro nevéhez kötődő, mindössze két számot megélt kiadvány elsőként engedett teret Portugáliában az avantgárd legkülönbözőbb irodalmi és képzőművészeti megnyilvánulásainak, lehetővé téve ezzel a 19. század esztétikai ideológiáiba és politikai diskurzusaiba belemerevedett portugál kultúra önmeghaladását és átformálódását. Egy, az *Orpheu* köréhez tartozó író és képzőművész, José de Almada Negreiros megfogalmazásában a folyóiratban publikáló fiatal szerzők tulajdonképpen arra vállalkoztak, hogy a modernség temporális és kulturális logikáját érvényre juttatva létrehozzák a 20. század Portugáliáját, azt az új nemzetet, mely abszolút módon képes kiszakítani magát a múltból.¹ A folyóiratot útjára indító értelmiségi csoport ezen modernizáló törekvéseinek köszönhetően a portugál kultúra a 20. század második évtizedében végre szinkronba került a kortárs irodalmi és művészeti tendenciákkal, és meghaladta az ország félperiferikus státuszából következő kulturális lemaradás, illetve fáziskésés régóta kísértő narratíváját. Mindennek tükrében nem csoda, ha Eugénio Lisboa irodalomtörténész egy olyan erejű földrengéshez hasonlítja a folyóiratot, melynek utóhatása egészen a mai napig érzékelhető.² A földrengésmetafora meglátásom szerint kifejezetten adekvát, mivel megidézi az 1755-ös lisszaboni katasztrófa emlékezetét, így a folyóirat beilleszthetővé válik a portugál kultúrtörténet nagyobb ívű mintázatába is. A 18.

1 „Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente atual prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes. [...] é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.” – José de ALMADA NEGREIROS, *Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, 25. (Azon szöveghelyeket, melyeknek nincs elérhető magyar fordítása minden esetben a saját fordításomban közlöm és mellékelem lábjegyzetben az eredeti, portugál nyelvű passzusokat.)

2 Eugénio LISBOA, *O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Biblioteca Breve, 1984, 9.





század közepén bekövetkező kataklizma egyfelől komoly reflexiókat eredményezett Európa-szerre és újból felhelyezte a kontinens térképére a 16. század egyik legprosperálóbb, majd méltatlanul elfelejtett metropoliszát, másfelől önvizsgálatra és radikális újraalkotásra készítette Lisszabont, harmadfelől pedig felmutatja a modernség tudatát meghatározó töréslogikát. Az *Orpheu* által kiváltott intellektuális földrengés hasonlóképpen elkerülhetlenné tette a nemzeti önreflexiót, valamint a régi struktúrák megkérdőjelezését és átalakítását, és bár korántsem váltott ki olyan intenzív visszhangot a kor európai tudatában, mint a természeti csapás a felvilágosodás idején, mégis kísérletet tett a Portugália és Európa közötti összetett viszonyrendszer újragondolására.

Mindazonáltal az *Orpheu* az általa útjára indított *Modernismóval* nemcsak a portugál kulturális hagyomány horizontján számít úttörő vállalkozásnak, de egyúttal az ibériai és az ibero-amerikai avantgárdmozgalmak és fórumok között is pionírjellegű, mivel nagyrészt megelőzi az olyan tendenciák, illetve orgánumok megjelenését és térnyerését, mint például a chilei Vicente Huidobro nevéhez kötődő *creacionismo*, a mexikói *estridentismo*, a São Paulo-i Modern Művészetek hetével [Semana de Arte Moderna] felavatott brazil *Modernismo* és fő kiadványa a *Klaxon*, a spanyol, majd az argentin *ultraísmo* (előbbi esetében a *Grecia*, az *Vltra*, valamint a *Horizonte*, utóbbi esetében pedig a *Prisma*, a *Proa* és a *Martín Fierro* című lapokkal), a Manuel Antonio által életre hívott, radikális, galego nyelvű irodalmi törekvések, vagy éppen a katalán avantgárd maga különböző, elsősorban barcelonai illetőségű, kísérletező lapjaival (*Troços*, 391, *Arc-Voltaic*). Az *Orpheu* nemcsak nagyrészt megelőzte az ibériai, illetve az ibero-amerikai avantgárd fő kiadványait, de egyenesen beletartozott a történeti avantgárd 1910-es években meginduló nagy folyóiratboomjának első hullámába és olyan különböző, kísérletező esztétikákat követő lapoknak volt kortársa, mint a párizsi *L'Élan*, a brit *vorticism*hez kötődő *Blast*, Man Ray New Yorkban kiadott *The Ridgefield Gazoorkja*, a *L'Italia Futurista*, az expresszionizmushoz társított *Der Sturm* és *die Aktion*, a proto-dadaista *Neue Jugend*, vagy éppen Kassák *Tettje* és *Mája*.³ Andrew Thacker meglátása szerint ezen avantgárd periodikák hathatós módon járultak hozzá a különböző izmusok, új esztétikák és eszmék globális cirkulációjához és lehetővé tették, hogy az innovatív gondolkozási és kifejezési módok kapcsolatba kerüljenek a lokális hagyományokkal újabb és szokatlanabb reprezentációs formákat hozva létre. A brit modernségkutató olvasatában a kevés számot megélt, kérészerű, de komoly hatást kifejtő kisebb folyóiratok [little magazines] közé tartozó *Orpheu* paradigmátikus módon mutatja fel a modernség ezen szélesebb geográfiájának [this wider geography of modernism] disszemináló logikáját.⁴

A kontinens nagy kultúrateremtő központjaiban megszülető irodalmi, művészeti, filozófiai és eszmetörténeti áramlatokkal való interakció, illetve szinkronitás kérdése kiemelt jelentőséggel

3 A spanyol nyelvterület mozgalmairól és folyóiratairól ld. MENCZEL Gabriella, Előszó = *Non Serviam. A spanyol nyelvterület avantgárd programszövegei*, szerk. KUTASY Mercédesz, MENCZEL Gabriella, Bp., ELTE Spanyol Tanszék, 2012, 5–35. Az európai kiadványokról és különböző kontextusaikról pedig Peter BROOKER, Introduction: Modernity, modernism, magazines = *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Volume III: Europe 1880–1940*, eds. Peter BROOKER, Sascha BRU, Andrew THACKER, Christian WEIKOP, Oxford, Oxford University Press, 2013, 1–25.

4 Andrew THACKER, *Modernism and the Periodical Scene in 1915 and Today*, Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies, 2017/tavaszi, 71.





bírt a portugál értelmiség számára a 19. század második évtizedében megjelenő romantika óta, melynek politikatörténeti kontextusát az alkotmányos monarchia liberális rendszerének kiépülése képezte. A 19. századon át egészen az *Orpheu* generációjáig ívelő gondolatiság értelmében a reneszánsz és a nagy földrajzi fölfedezések idején Portugália mind gazdaságilag, mind kulturálisan Európa legmeghatározóbb és legprogresszívebb hatalmai közé tartozott, de a 17. század elejére különböző társadalom- és gazdaságtörténeti okokból kifolyólag elvesztette privilegizált helyzetét, és egy sajátosan félperiferikus helyzetbe került. A reneszánsz alatt a különböző geopolitikai, gazdasági, nyelvi és kulturális szférákat összekötő gyarmatbirodalmának, valamint az annak struktúrái között működtetett transzkontinentális tőke- és eszmeáramlásnak köszönhetően a portugál nemzet a kibontakozó modernitás egyik pionírjaként emelkedett ki, viszont a későbbiekben képtelen volt megtartani vezető szerepét a wallersteini értelemben tételezett, egyre inkább megszilárduló és hierarchializálódó világrendben, és tulajdonképpen elbukta a felvilágosodás-alapú modernitás projektjét.⁵ A progresszív portugál kulturális elit ennek a felismerésnek a premisszáiból kiindulva a 19. század óta azon munkálkodott, hogy felszámolja a félperiferikus helyzetből eredő jellegzetes gazdasági, társadalmi és kulturális lemaradást, és hogy újra a vezető európai nemzetek közé emelje Portugáliát. Ebből a szempontból annak a ténynek, hogy az *Orpheu* nemcsak a luzo-hispán kulturális térben számított úttörőnek, hanem egyenesen szinkronitásban volt a legújabb és legprogresszívebb irodalmi és képzőművészeti áramlatokkal, valamint fórumokkal kiemelt jelentősége van a portugál kultúra történelmében.

Mindezek mellett az *Orpheu* által kavart komoly közéleti botrány és polémia is az ország kulturális visszamaradottságára és megkésettségére vezethető vissza. Az avantgárd esztétikák megjelenése a 19. század utolsó harmadának hagyományos izmusai által meghatározott irodalmi mezőben, és egy döntően provinciális, konzervatív és korlátolt kulturális térben olyan heves érzelmekeket váltott a társadalom részéről, és akkora vitát generált a sajtóban, mely kitüntetett pozícióba emeli az *Orpheu*t az 1910–1920-as évek avantgárd periodikái között. A folyóirat két számának közreadását követően közel száz cikk, tudósítás, esszé, kritika és olvasói levél jelent meg a portugál sajtóban. A felháborodott értetlenkedés és az elismerés végletei között oszcilláló reakciók ráadásul korántsem korlátozódtak a politikai és kulturális viták irányába fokozottan érzékeny nagyvárosokra – Lisszabonra és Portóra –, ahol jellemzően a kor értelmisége koncentrált.⁶ Bár a legtöbb avantgárd folyóirat esetében a mozgalmak esztétikai és politikai radikálitása folytán meghatározó volt az *épater le bourgeois* és a társadalmi provokáció ideológiája, kevés kiadvány számolhatott ekkora nyilvánossággal és ilyen intenzív recepcióval a kor társadalmában. Az *Orpheu* esetében is egyértelműen kirajzolódik az előre kalkulált botránykeltés ezen avantgárd intenciója, elég, ha felidézünk a két szerkesztő, Fernando Pessoa és Mário de Sá-Carneiro között váltott leveleket vagy Pessoaéknak egy, az *O Jornal* című lisszaboni lapban megjelentetett írását,

5 Boaventura de SOUSA SANTOS, *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pósmodernidade*, Porto, Afrontamento, 1999, 51.

6 José BLANCO, "Orpheu" Regabofe Tiroliro = *100 Orpheu*, szerk. Dionísio VILA MAIOR, Annabela RITA, Porto, Edições Esgotadas, 2016, 83–84.





mely éppen az *Orpheu* első számával párhuzamosan került publikálásra. Az *A portugál néplélek jellegzetességei* [Das feições de alma que caracterizam o povo português] című rövid esszé, ahogy azt az ambiciózus cím is előrebocsájtja, a portugál *Volkgeist* elemzéséből kiindulva sürgeti egy mindenre kiterjedő kulturális forradalom kirobbantását. A szöveg érvelésmódja abból a kritikai felismerésből indul ki, hogy a portugál egy messzemenően passzív, engedelmes, fegyelmezett és beletörődő nép, melyből hiányzik az egyéni kezdeményezőkészség, a cselekvésvágy és a felelősségvállalás. A portugálokban nincs meg a franciákra jellemző forradalmiság és társadalmi dinamizmus, ritkán bekövetkező politikai és kulturális forradalmaik mindig felületesek, sosem hoznak igazi, mélyreható változásokat. Portugáliának éppen ezért elsősorban egyfajta teremtő káoszra lenne szüksége, mely szétzilálná az uralkodó struktúrákat és megzavarná a társadalmi és a kulturális rend megszokott működését.

Mi, az újak – legalább mi – munkálkodjunk azon, hogy megzavarjuk a lelkeket, és hogy összezavarjuk a szellemet. Értékes virágként nevelgessük magunkban a mentális szétesés ideálját. Hozzunk létre egy portugál anarchiát. Foglalkozzunk mindazzal, ami beteges és bomlasztó. Ez a mi küldetésünk, a mi legcivilizáltabb és legmodernebb küldetésünk, mely egyúttal a legetikusabb és a leghazafiasabb.⁷

Bár a rövid, és a nemzettel kapcsolatban erőteljesen kritikus írás nem említi konkrétan az *Orpheu*, mégis egyértelműnek tűnik, hogy az avantgárd destruktív logikáját működtető kulturális forradalom kirobbantását a folyóirat és a hozzá kapcsolódó, a modernizálás eszméje irányába maximálisan elkötelezett, szűk értelmiségi kör – „mi, az újak” – viszi majd végbe.

Arról, hogy az 1915 márciusában útjára indított *Orpheunak* mennyire sikerült megzavarni a lelkeket, összezavarnia a szellemet és kiváltania egy portugál anarchiát, Pessoa egy másfél héttel az első szám megjelenése után íródott levele tudósít. Az *Orpheu* köréhez tartozó, azori-szigeteki költőnek, Armando Côrtes-Rodriguesnek küldött levélben Pessoa kijelenti, hogy a folyóirat abszolút győzelmet aratott [triumfo absoluto], melyhez nagyban hozzájárult a nagy példányszámú *A Capital* napilap címloldalán megjelentetett cikk által generált általános hírverés [reclame]. A levél a továbbiakban lelkendezve tudósítja a pályatársat arról, hogy „különösebb túlzás nélkül állíthatom, hogy mi vagyunk az aktuális szenzáció Lisszabonban. Hatalmas a botrány. Muto-gatnak ránk az utcán és mindenki – még azok is, akiknek semmi köze sincs az irodalomhoz – az *Orpheuról* beszél.”⁸

7 „Trabalhemos ao menos — nós, os novos — por perturbar as almas, por desorientar os espíritos. Cultivemos, em nós próprios, a desintegração mental como uma flor de preço. Construíamos uma anarquia portuguesa. Escrupulizemos no doentio e no dissolvente. É a nossa missão, a par de ser a mais civilizada e a mais moderna, será também a mais moral e a mais patriótica.” – Fernando PESSOA, *Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*, szerk. Maria Isabel ROCHETA, Maria Paula MOURÃO, Joel SERRÃO, Lisboa, Ática, 1979, 77.

8 „Somos o assunto do dia em Lisboa; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extra-literária – fala no Orpheu.” – Fernando PESSOA, *Correspondência 1905–1922*, szerk. Manuela PARREIRA DA SILVA, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, 161.





Alábbi írás keretei között Fernando Pessoa egy kéziratban maradt esszévezetékének címét követve elsősorban arra keresem a választ, hogy „mit akar(t) az *Orpheu*?” [O que quer Orpheu?],⁹ nevezetesen a folyóirat tervezetét, célkitűzéseit és vállalásait igyekszem feltérképezni, elsősorban a kiadvány köré szerveződő, Fernando Pessoa nevéhez kötődő, különböző epitextusok segítségével. Az *Orpheu* projektjének genealógiáját egyfelől a portugál kultúra sajátosan félperiferikus kontextusból kiindulva fogom elvégezni, másfelől pedig felmutatom, hogyan illeszkedik a folyóirat Pessoa ambiciózus irodalmi és kulturális tervezetének mintázatába, továbbá, hogy milyen dinamikákat rajzol ki a portugál irodalom és a világirodalom összetett viszonyrendszerében.

Meggyőződésem szerint az *Orpheu* és a portugál *Modernismo* esztétikájának és politikájának tanulmányozása elválaszthatatlan a modernség kutatásában az utóbbi évtizedekben végbemenő komoly szerkezetváltástól. A Douglas Mao nyomán *New Modernist Studies*ként emlegetett kortárs közelítésmód nemcsak új elemekkel gazdagította a modernség tanulmányozását, de egyenesen arra vállalkozik, hogy dekonstruálja a modernségről kialakított domináns narratívákat, és hogy a legkülönbözőbb közelítésmódokból kiindulva olvassa újra annak mintázatát, szerkezetét, geográfiáját és kánonját.¹⁰ A posztmodern paradigma lassú kimerülése a '90-es években kiváltotta a modernitás, valamint a hozzá kapcsolódó modernség fogalmainak és keretrendszerének átértelmezését. Az ezredforduló tájékán érvényre jutó új gondolatiság értelmében a modernitás korántsem olyan egységes és univerzális, mint ahogy azt az annak projektjét kidolgozó nyugati tudat projektálta. Charles Taylor elgondolása alapján a modernitásnak ezen, sokáig domináns, kultúrafüggetlen és egyetemes ideáljával szembehelyezhető egy olyan, kulturálisan szituált modell, melynek alapján a különböző társadalmi, gazdasági és nemzeti hagyományok különböző variációit hívták életre a modernitásnak, azaz a saját arculatukra formálták a felvilágosodás-alapú programot, megváltoztatva annak hangsúlyait és mintázatát.¹¹ A 20. század szimbolikus lezárulásával egyre több nemzet, társadalom és régió kezdett el belépni a modernitás rendjébe, éppen ezért az annak végéről szóló viták helyett sokkal inkább arra érdemes koncentrálni, hogy milyen formákat ölt magára, illetve hogy hogyan módosul a szerkezete a különböző terekben és szituációkban. A jamesoni *singular modernity* ideáljával tehát szembehelyeződik az *alternative modernities* elgondolása, mely kihangsúlyozza a modernitás plurális, lokális és hibrid jellegét.¹² Matei Calinescu olvasatában egyenesen

[...] nem szabadna egy modernitásról, a modernizáció egy sémájáról vagy útjáról, a modernitás egységes elméletéről beszélni, amely lényegében *univerzális* lenne és *univerzális*, *egységes*

9 Fernando PESSOA, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, szerk. Fernando CABRAL MARTINS, Richard ZENITH, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, 115.

10 Douglas MAO, Introduction. *The New Modernist Studies = The New Modernist Studies*, ed. Douglas MAO, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, 1–23.

11 Charles TAYLOR, Two theories of modernity = *Alternative Modernities*, ed. Dilip Parameshwar GAONKAR, Durham–London, Duke University Press, 2001, 181–182.

12 Dilip Parameshwar GAONKAR, On alternative modernities = *Alternative Modernities*, 14–15.





standardokat tételezne föl, függetlenül az idő és tér koordinátáitól. Ha a modernitás valóban kreatív – akár gazdasági szempontból fejlődésként, akár, mint másik lehetőség, a tudás növekedéseként és előreláthatatlan fölfedezések nyújtotta meglátásokként – akkor nem lehet más, csak plurális, helyhez kötött és nem-utánzó.¹³

Calinescu megállapításai a modernitás plurális jellegéről könnyen kiterjeszthetők az irodalmi és képzőművészeti modernség diskurzusára is, tekintetbe véve a két jelenségcsoport közötti szoros kapcsolatot. Ezzel kapcsolatban Andreas Huyssen megjegyzi, hogy „a modernség új kultúráját nem lehet értelmezni az alternatív modernitás fogalma nélkül, melyhez a sokféle modernség a különböző történeteivel összetett és rétegzett módon kapcsolódik.”¹⁴ Fontos tehát felismerni, hogy a különböző, lokálisan szituált, (fél)periferikus, koloniális vagy éppen posztkoloniális modernitáshelyzetek különböző esztétikai hagyományokat hívtak életre, így sokkal adekvátabb egy szinguláris modernség helyett egymással párhuzamos vagy időben elcsúszó modernségekről beszélni.

A *New Modernist Studies* gyakran multidiszciplináris keretrendszerén belül használt alternatív [alternative], periferikus [peripheral], plurális [plural], globális [global] vagy éppen planetáris [planetary] modernségfogalmak kiemelkedése mindazonáltal nemcsak a modernitás értékeinek és alapéthoszáának ezredfordulós revíziójával hozható összefüggésbe. A posztmodern általános decentralizációs logikája mellett hatott rá az egyre jobban kiteljesedő globalizáció, a *cultural studies* társadalmi és politikai tudatossága, és a marginalizált terekhez, közösségekhez és szubjektumokhoz kapcsolódó, fokozott érdeklődése, a posztkoloniális diskurzus értelmezési keretei, valamint a világirodalom fogalmának átértelmezései. Peter Brooker olvasatában a modernség tanulmányozása során a Raymond Williams által megfogalmazott *when was modernism?* és a hozzá kapcsolódó *who was modernist?* alapkérdései után elkerülhetetlen a modernség tereire vonatkozó *where was modernism?* kérdésének feltevése, mely a modernség sokáig domináns geográfiájának átrajzolásához vezet el minket.¹⁵ A kutatások fókuszpontja így elmozdul a modernség genealógiájában alapvetőnek számító Párizs – London – New York tengelyről és olyan terekre, régiókra, kontinensekre és hagyományokra is kiterjed, melyek korábban nem lettek összefüggésbe hozva a modernséggel vagy az euro-atlanti kánon önkényesen derivatívként és imitatívként értelmezett. A par excellence modern világ, avagy a wallersteini világrend gazdasági és kulturális központja, azon félperiferikus és periferikus területek modernségeit, melyek lemaradásban voltak a modernitás összetett társadalmi, politikai, gazdasági, technológiai és urbanisztikai projektjének megvalósításában automatikusan inautentikusnak projektálta. Ezen hagyományos és masszívan

13 Matei CALINESCU, *Modernitás, modernizmus, modernizáció: variációk modern témákra*, ford. NEMES Péter, Literatura 1997/3, 255.

14 „[...] modernism as an adversary culture cannot be discussed without introducing the concept of alternative modernities to which the multiple modernisms and their different trajectories remain tied in complex mediated ways.” – Andreas HUYSEN, *Geographies of Modernism in a Globalizing World*, New German Critique, no. 100., 2007/tél, 191.

15 Peter BROOKER, *Introduction: Locating the Modern = Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces*, eds. Peter BROOKER, Andrew THACKER, Abingdon, Routledge, 2005, 3–4.





hierarchizáló megközelítés szerint csak az olyan nagy és industrializált nyugati városok, mint Párizs, London, München, Bécs, Berlin vagy New York tudtak létrehozni eredeti modernista műalkotásokat és irányzatokat, a nagy kultúráteremtő központokon kívüli területek legfeljebb csak másodrendű imitációit produkálták az autentikus modernségnek. Mindennek tükrében a *New Modernist Studies* egyik célkitűzése a modernség ezen olvasatának felülvizsgálata és az autentikus/központi – imitatív/periferikus dichotómia leépítése.¹⁶ Lise Jaillant és Alison E. Martin ezzel kapcsolatban arra hívják fel a figyelmet, hogy a központ és a periféria között korántsem egyirányú volt az információáramlás és a hatásviszony. A hagyományosan derivatívnak tételezett periféria nemcsak kreatív módon értelmezte és használta a nagyvárosokban kialakított modernista reprezentációs technikákat és tematikákat, de új formákkal is gazdagította a modernség diskurzusát. A központ és a periféria közötti viszonyrendszer tehát összetett és nem redukálható le egy egyirányú hatástörténeti ívre, hiszen a szerzők, a szövegek és a művek, a századvégtől kezdve egyre meghatározóbbá váló kozmopolitizmus logikáját követve folyamatos cirkulációban voltak, melynek köszönhetően gyakran a periferikus területeken készített alkotások is termékenyítőleg hatottak a nagy kulturális csomópontok művészeire.¹⁷

Az *Orpheu* és a hozzá kapcsolódó portugál *Modernismo* értelmezése során elengedhetetlen szem előtt tartani a központ és a periféria közötti kapcsolódások kreatív logikáját. Ahogy arra már korábban utaltam a 20. század elején Portugália jellegzetesen félperiferikus nemzetnek számított, és az *Orpheu* nemcsak a kulturális visszamaradottság tényével próbált meg leszámolni, de radikális módon újra akarta szervezni a nemzet viszonyát Európához és a világhoz. Pessoa egy 1912 karácsonyán a Poetry Societynek küldött levelében felhívta a figyelmet arra, hogy Európa méltatlan és kifejezetten sértő módon nemcsak figyelmen kívül hagyja, de egyenesen le is nézi Portugália irodalmát. Portugália egy olyan ország, mely

[...] bár jelenleg a kiemelkedő eszmei aktivitás terén kiemelkedik (bár másban feltehetőleg nem), ennek ellenére folyamatosan nemcsak figyelmen kívül hagyja, ami tolerálható lenne, de egyenesen sértegeti és sértő módon félreérti azon emberek egész csoportja, akik véleményformálóként lépnek fel a nemzetközi irodalmi és egyéb kérdésekben.¹⁸

Pessoa tehát már évekkel az *Orpheu* megjelenése előtt tudatában volt a portugál irodalom alávetett pozíciójának a világirodalmi térben, és elfogadhatatlannak tartotta a vezető európai értelmiség érdektelenségét nemzetének irodalmi termelését illetően. Véleménye szerint a véleményformáló nyugati elit, ha éppenséggel nem hagyja figyelmen kívül a portugál szerzőket és szövegeket,

16 A modernség újraolvasási folyamatában mindemellett kiemelt szerepet kapnak a kánonból kihagyott vagy kevésbé reprezentált szerzők és művek. A gender, az osztály és a származás politikai kérdései mentén átértelmezett modernség diskurzus-a ennek értelmében már nem patriarchális, euro-atlanti és heteronormatív.

17 Lise JAILLANT, Alison E. MARTIN, *Introduction: Global Modernism*, *Modernist Cultures* 2018/1, 1–13.

18 „[...] though at present standing foremost in the foremost activity of the mind (though perhaps in nothing else), is constantly, not only ignored, which were tolerable, but insulted and insultingly misunderstood by the totality of such people as constitute international literary, and other, opinion.” – PESSOA, *Correspondência 1905–1922*, 60.





egyszerűen csak nem érti meg őket. Az idézet elején olvasható, kellőképpen profetikus és enigmatikus megjegyzés szerint a portugál szellem pedig épp legaktívabb és legkreatívabb periódusát éli. Meglátásom szerint érdemes az *Orpheu* projektjéhez többek között a Pessoa levelében megfogalmazott állításokból közelíteni. Egyfelől már ebben a szövegben tetten érhető az uralkodó világirodalmi hierarchia dinamikája és az annak felülírását megcélzó szándék, melyet az *Orpheu* hivatott majd beteljesíteni, másfelől pedig a portugál irodalom és kultúra egy új, formálódó korszakára is felhívja a figyelmet, mely szintén az *Orpheuval* teljesedik majd ki.

Az angol nyelvű levél idézett mondataiban véleményem szerint egyértelműen az *Új Portugál Költészet* [Nova Poesia Portuguesa] című Pessoa-esszék gondolatisága köszön vissza, melyek nem sokkal a levél elküldése előtt lettek publikálva, és amelyekben a portugál szerző részletesebben kifejti néhány, az angol nyelvű levélben felvillantott ötletet. Pessoa tulajdonképpen ezekkel, az *A Águia* folyóiratban megjelentetett szövegekkel debütált és szerzett egy csapásra hírnevet magának a portugál irodalmi mezőben. Az esszék első látásra az 1910-es évek elején kiemelkedő, új portugál irányzat, az úgynevezett *saudosismo* költészetének elemzésére vállalkoznak, figyelembe véve a nemzeti és a nemzetközi irodalmi kontextust. A szimbolizmus poétikáit magába olvasztó és a *Portugál Újjászületés* [Renascença Portuguesa] politikai mozgalmához kapcsolódó új, neoromantikus költészet Pessoa olvasatában a portugál irodalom ez idáig legösszetettebb és legmodernebb irányzata, mely magában hordozza a lehetőségét egy Portugáliából kiinduló globális irodalmi és kulturális forradalomnak. A gondolatmenetbe már az első bekezdésektől beleíródik egyfajta egyértelmű világirodalmi tudatosság, mivel az új portugál költészet kiemelkedésének értelmezéséhez Pessoa a két nemzetközileg legjelentősebb hatást kifejtő nemzet [influência civilizacional acentuada], – Anglia és Franciaország – hagyományait használja referenciakeretnek. A három esszére tagolódó szöveg az első oldalaktól kezdve egymás mellé állítja a portugál kultúrát az angollal és a franciával, és folyamatos összehasonlításokat tesz az európaiság narratívájával azonosított két ország, valamint saját nemzete között. A gondolatmenet abból a feltevésből indul ki, hogy a nemzetek történetében elkülöníthetőek irodalmi és politikai aranykorok. Előbbi esetében irodalmi termelésük, míg utóbbi esetében politikai és társadalmi gyakorlataik válnak nemzetközi szinten mérvadóvá, tehát vagy irodalmukon vagy politikai kultúrájukon keresztül hatnak más nemzetekre. Míg Anglia esetében az Erzsébet-kor volt a globálisan legjelentősebb irodalmi periódus, addig Franciaországban a romantika, ami pedig a politikai dinamikákat illeti egyfelől a cromwelli forradalom, másfelől pedig a népek tavaszát követő Második Köztársaság, illetve a Második Császárság számít a legmérvadóbbnak. Pessoa több szempontból is vitatható fejtegetésének egyik konklúziója szerint az irodalmi csúcskorszakok tulajdonképpen előrevezetik és előkészítik a politikailag és társadalmilag legprogresszívebb időszakokat.¹⁹ Az érvelés az angol és francia példák részletezése után rátér a portugál *saudosismo* elemzésére és kijelenti, hogy a mozgalom jelentősége legsajátabb poétikai és tematikai eredetisége mellett abban rejlik, hogy belőle fejlődik majd ki egy olyan nagyobb és univerzális horderejű irodalmi áramlat, mely

19 Fernando PESSOA, A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada = UÓ, *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, szerk. Fernando CABRAL MARTINS, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, 11–12.





megidézi a nagy civilizációteremtő nemzetek globális szinten meghatározó, kulturálisan kreatív csúcseródusait, melyet ahogy azt Anglia és Franciaország példáján már felmutatta a szöveg, a portugál nemzet politikailag is meghatározó erőközpontként való kiemelkedése követ majd. Pessoa a *Portugál Újjászületés* gondolatiságát visszhangzó, messianisztikus okfejtése szerint tehát egy új reneszánsz van kibontakozóban Portugáliában, melynek beteljesítése egy konkrét szubjektumtól függ majd. A szöveg egy Nagy Költőfigura [Grande Poeta], egy úgynevezett szuper-Camões eljövételét vizionálja, akinek a költészete felülmúlja majd a világirodalmi szempontból legmeghatározóbb portugál költő, Luís Vaz de Camões életművét, és nemcsak Portugália, de tulajdonképpen az egész világ irodalmát és kultúráját is képes lesz majd átalakítani. Mindazonáltal a szuper-Camões tevékenységi köre nem korlátozódik az irodalmi és a kulturális szférára. A szöveg röviden utal a messiásfigura politikai jelentőségére is, és kilátásba helyezi, hogy talán majd ez a Nagy Költő mutatja meg a nemzetnek, milyen irányba kellene terelni a politikát az új Portugália létrehozásának érdekében. Az utópikus gondolatmenetet mindazonáltal Pessoa egy többes szám első személyben megfogalmazott felszólítással zárja.

Legyen hitünk. Tegyük ezt az egyébiránt logikus hitet egy olyan jövőben, mely dicsőségesebb, mint azt el merjük képzelni, lelkünké és testünké, mindennapos és örök törekvésünké. Éjjel és nappal, gondolatban és tettekkel, álmunkban és életünkben legyen velünk, hogy egyikünk se maradjon ki jelenünk nagy feladatából, melynek célja, hogy megteremtjük a holnap szuper-Portugáliáját.²⁰

Egyáltalán nem véletlen, hogy ugyanazt a prefixumot [supra] használja az eljövendő Nagy Költő és a jövő Portugáliája esetében. Az önmagát és a többi európai nemzetet egyaránt felülmúló ország kialakítása elképzelhetetlen a korábbi irodalmi hagyományokat és csúcskorszakokat meghaladó, abszolút módon zseniális költőfigura megjelenése nélkül.

De vajon ki lehet ez a szövegben több ízben hivatkozott szuper-Camões, aki képes majd felemelni a nemzetet? És miért vált hirtelen az idézett passzusban felszólító módba a szöveg? Az első esszé idézett zárómondatai a többes szám első személyű, imperatív igei formák következtében többféleképpen olvashatóak: értelmezhetőek egy, a nemzethez való általános felszólításként, de akár egy a *saudosismo*ból kinövő új intellektuális közösség első lehetséges felvázolásaként is. Ha elfogadjuk ezutóbbi feltevést, akkor ezt az új csoportosulást, melynek ambiciózus célja nem más, mint hogy megteremtse az önmagát és a világ összes nemzetét felülmúló szuper-Portugáliát, azonosíthatjuk akár az *Orpheu* köreként, a Szuper-Camões figurát pedig Pessoaival, az *Orpheu* és a *Modernismo* diskurzusának és tervezetének legmeghatározóbb kidolgozójával.

Camões neve és életműve elválaszthatatlan a portugál nemzeti identitástól, alakja és a *Lusiadák* című hőseposz, melyben a transzkontinentális portugál expanzióknak és a nagy földrajzi

20 „Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno de nós. Dia e noite, em pensamento e acção, em sonho e vida, esteja connosco, para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã.” – *Uo.*, 17.





felfedezéseknek állít emléket, a nemzet kulturális emlékezetének legnagyobb mítoszai, hiszen rajtuk keresztül érhető meg és élhető újra Portugália egykori nagysága és globális jelentősége. Mindezek mellett tulajdonképpen Camões az első, és Pessoa korában az egyetlen világirodalmi szinten számontartott portugál szerző, melynek köszönhetően figurája szavatolja a nemzet európaiságát és elévülhetetlen érdemeit a nyugati kulturális hagyomány alakításában és gazdagításában.²¹ Camões és életműve ennek köszönhetően szimbolikus jelentőséggel bírnak a portugál kultúra mintázatában, és az olyan megjegyzések, amelyek bármilyen szinten kétségbe vonják ezt a szimbolikus jelentőséget szinte automatikusan polemikusnak számítanak. Pessoa természetesen tudatában volt vizionárius állításának provokatív jellegével, mindazonáltal az *A Águia* folyóirat nyilvánosságában bejelentett Szuper-Camões jóval több, mint egy polemizáló kijelentés a kor kulturális establishmentjének megbotránkoztatására. A profetikus felvetés tulajdonképpen egyszerre Pessoa legsajátabb irodalmi programjának első megfogalmazása, valamint egy félig-meddig konkrét elképzelés a portugál irodalom és kultúra jövőjéről, melyet végül az *Orpheu* folyóirat teljesített be pár évvel később, 1915 márciusában.²² Az *Orpheu* folyóirat tervezetének alap gondolatai tehát részben a fiatal Pessoa ezen debütálószövegének bizonyos meglátásaiból eredeztethetőek.

Az *Orpheu* és a *Modernismo* genealógiájának szempontjából azonban nemcsak az *Új Portugál Költészet* esszé sorozat gondolatossága, de a Mário de Sá-Carneiroval kötött szoros barátság is döntő jelentőségű. Pessoa ugyanabban az évben ismerkedett meg a vele nagyjából egyidős költővel, amikor megjelentette az ominózus esszét, melyeknek köszönhetően a neve gyorsan ismertté vált az értelmiségi körökben. Pessoa egyik nagy heteronímfigurája Álvaro de Campos, aki az *Orpheu* mindkét számában publikált, egyenesen azt állítja, hogy a *Modernismo* egyértelműen a két költő közötti barátságból nőtt ki, majd hozzáteszi, hogy nehéz pontosan meghatározni, melyiküknek mi volt a szerepe a mozgalom alakulástörténetében.²³ Campos kijelentése ellenére Pessoa és Sá-Carneiro szövegeiből viszonylag jól kirajzolódik az, hogy milyen szerepet töltek be a *Modernismo* genezisében. A két költőt összekötötte egyfelől az általuk eredendően provinciálisnak tételezett portugál irodalmi mező megújításának vágya, másfelől pedig kozmopolita érdeklődésük és kötődéseik.

A kozmopolitizmusnak és az európaiság fogalmának tehát kiemelkedő jelentősége volt mindkét alkotó gondolkodásában, és alapvetően befolyásolta az *Orpheu* tervezetének formálódását. Megismerkedésük után nem sokkal Sá-Carneiro Párizsba költözött. A francia fővárosban töltött időszak meghatározó az *Orpheu* projektjének formálódását illetően. Egyfelől Sá-Carneiro közvetlen közelből követi végig a párizsi irodalmi és művészeti élet alakulását. Galériákba és

21 Maria Luísa Castro SOARES, *Dos mitos em Camões a Camões como mito = Gramática e Humanismo. Actas do Colóquio de homenagem a Amadeu Torres*. Vol II., szerk. Miguel GONÇALVES, Augusto Soares da SILVA, Jorge COUTINHO, José Cândido MARTINS, Maria José FERREIRA, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 2005, 579.

22 Steffen DIX, *O Orpheu ou o "momento histórico" da modernidade / modernização sociocultural em Portugal*, Pessoa Plural – A Journal of Pessoa Studies, 2017/tavasz, 24.

23 Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, szerk. Jacinto do Prado COELHO, Georg Rudolf LIND, Lisboa, Ática, 1972, 148.





kiállításokra jár, olvassa a frissen megjelenő publikációkat, kapcsolatba kerül az izzó művészeti szcéna néhány képviselőjével. Az avantgárdmozgalmak legújabb vívmányairól és az izmusokkal kapcsolatos benyomásairól folyamatosan tájékoztatja Pessoa, aki a leveleken keresztül nemcsak betekintést nyer a művészeti világ dinamikáiba, de gyorsan informálódik az irodalmi és képzőművészeti újdonságokról. A két költő levelezése ennek következtében a portugál *Modernismo* kiemelkedésének egyik fontos állomása.²⁴ Pessoaának Sá-Carneiro levelei biztosították a gyors hozzáférést a futurizmus és a kubizmus formálódóban lévő világához. Ezekon a leveleken keresztül ismerte meg az 1910-es évtized ezen két meghatározó irányzatának esztétikáját, ezeken a leveleken keresztül fért hozzá a frissen megjelent irodalmi művekhez és manifesztumokhoz, ezekben a levelekben olvasott részletesen Picassóról, Marinettiről, Apollinaire-ről. Közvetett, episztolografikus informálódása az avantgárdról minden kétséget kizáróan elengedhetetlen volt nemcsak az *Orpheu* tervezetének kialakításához, de egyúttal a *Modernismo* diskurzusának kialakításához is.²⁵

Egy nem datált, de feltehetően a Lisszabon és Párizs közötti intenzív levélváltás idején keletkezett rövid és fragmentált kéziratjegyzetben Pessoa nagy valószínűséggel Sá-Carneiro egyre erősödő kozmopolita meggyőződése és a költőbarát közvetítésével tudomására jutó művészeti és irodalmi újdonságok hatására kijelenti, hogy egy új kultúra kialakításához nem szabad hagyni, hogy a nemzetiség korlátozza a lelket, behatóan kell ismerni a nemzetközi közeget és a léleknek Európában kell lakoznia.²⁶ Egy már ténylegesen elküldött levélben ugyanez a gondolat visszhangzik egy másik retorikai variációban. Míg a kéziratban maradt jegyzet szerint a léleknek kell Európában lennie, a levél tanulsága szerint a lélekben kell lennie „egy kis Európának”.²⁷ A mondatszerkezetek közötti kísérteties hasonlóság [é preciso / o que é preciso] meglátásomban megerősíti a feltevést, hogy nagyjából egy időben keletkezett szövegekről lehet szó, melyek ugyanúgy a provinciális portugál kultúra europeizálódásának és modernizálásának kérdését vetették fel. Ugyanebben a levélben Pessoa kijelenti, hogy a művészeti érzékenységet illetően jelenleg Portugáliában csak ők ketten számítanak mérvadónak, ami egyértelműen kozmopolita hangoltságukkal hozható összefüggésbe.²⁸ Az idézett kijelentések kontextusát az *Új Portugál Költészet*ről esszéiben hosszasan elemzett és nemzetközi jelentőségű patrióta mozgalomként

24 Paula MORÃO, *A Correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, 1916: Vidas de Artista*, Cadernos de Literatura Comparada, vol. 28, 2013, 89–90.

25 Clara ROCHA, *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2017, 19–31.

26 „O que é preciso ter é, além de cultura, uma noção do *meio internacional*, de não ter a alma (ainda que obscuramente) limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter a alma na Europa.” – Fernando PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, szerk. Jerónimo PIZARRO, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, 29.

27 Pessoa Párizsba küldött levelei sajnálatos módon elvesztek, így a két költő közötti intenzív párbeszédnek csak az egyik oldala hozzáférhető. Sá Carneiro mindazonáltal gyakran idézett a válaszaiban mondatokat vagy akár hosszabb passzusokat is Pessoa leveleiből, hogy kifejtse a saját véleményét a leírtakkal kapcsolatban. Az ominózus mondat egy ilyen idézetként íródott bele a Párizsban élő költőtárs egyik levelébe. „O que é preciso ter um pouco de Europa na alma” – Mário de SÁ-CARNEIRO, *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, szerk. Ricardo VASCONCELOS, Jerónimo PIZARRO, Lisboa, Tinta-da-China, 2015, 177.

28 *Uo.*, 176.





tételezett *Portugál Újjászületésről* és a *saudosismóról* való reflexió képezi. Pessoa és Sá-Carneiro számára a *saudosismo* bár jelentős és mély, de éppen patrióta jellege, valamint erőteljes nacionalizmusa okán, egyszerre korlátolt és korlátozó irodalmi áramlat [uma corrente funda, rápida, mas estreita].²⁹ A *saudosismo* horizontjának korlátoltsága értelemszerűen a mozgalom kozmopolita jellegének hiányából és a kortárs európai tendenciákkal szemben tanúsított közömbösségéből származik. Az új irodalomnak éppen ezért maga mögött kell hagynia a *saudosismót* és annak behatároló nacionalizmusát, és fel kell nyílnia a világra. Ez a javaslat megegyezik az *Új Portugál Költészet*ről írt esszéik gondolatiságával, melynek értelmében a *saudosismo* tulajdonképpen csak a kiindulási pontját képezi egy nagyobb ívű irodalmi és kulturális forradalomnak, mely a reneszánsz logikáját visszhangozva túlterjed majd Portugália határain és újból a világ vezető spirituális hatalmává avatja a nemzetet.³⁰

Egy másik, feltehetően még az *Orpheu* előtt keletkezett szövegben Pessoa már félig-meddig konkrétabb megoldásokat körvonalaz a sajátos portugál provincializmus felszámolása érdekében. Az írás abból a tételállítástól indul ki, melynek értelmében nemcsak Portugália, de az egész ibériai kultúra és irodalom „kilóg” Európából. „Nemcsak a mi irodalmunk, de az egész ibériai irodalom a provincialitástól szenved. Nem tartozunk [extra-pertencemos] Európához, egyfajta civilizált függeléke vagyunk csak.”³¹ Bár a két ibériai ország osztozik a félperiferikus provincialitás tapasztalatán, irodalmi és kulturális életük között kirajzolódik egy markáns különbség. Míg Spanyolországban van jól szervezett kulturális és irodalmi élet, kialakult infrastruktúrákkal, illetve az újságírásnak komoly hagyományai és fontos szerepe van a kultúra formálásában, Portugáliában hiányosak és szervezetlenek a kultúraközvetítés alapstruktúrái. Portugália több igazi géniusszal büszkélkedhet, mint Spanyolország, viszont a kulturális közeg problematikussága miatt nem tudnak kellőképpen érvényesülni, nem tudják kifejteni a hatásukat a társadalomra. Mindezek mellett Spanyolország intenzív párbeszédet folytat Latin-Amerikával, melynek köszönhetően a latin-amerikai kultúra hatása jelentős, Portugália viszont figyelmen kívül hagyja volt gyarmatát, Brazíliát, nem nyitott a luzo-amerikai országból érkező kulturális hatásokra. Mindennek tükrében Portugáliának ki kell alakítani egy, a spanyol kulturális szférához hasonló új kulturális közeget, illetve meg kell teremtenie az ehhez szükséges infrastrukturális és gazdasági feltételeket. Szorosabbra kell fűznie a kapcsolatokat Brazíliával, és a jellegzetes portugál passzivitáson felülemelkedve minél előbb újra kell szerveznie a gazdaságát.³² Mivel Portugáliában Spanyolországgal ellentétben vannak ígéretes és eredeti tehetségek, akik a közeg hiányosságai folytán láthatatlanok maradnak szélesebb körben,

29 *Uo.*

30 PESSOA, *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*, 67.

31 „Toda a literatura ibérica, e a nossa não predominantemente, sofre dum provincianismo radical. Extra-pertencemos à Europa, somos uma espécie de adjacência civilizada.” – Fernando PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, szerk. Jacinto do Prado COELHO, Gergo Rudolf LIND, Lisboa, Ática, 1994, 356.

32 *Uo.*, 357.





[...] elengedhetetlen, hogy felbukkanjon egy ember, aki nemcsak zsenialitásával tűnik ki, de egyúttal képes megmozgatni szellemével az egész közeget, egy olyan ember, aki természeténél fogva képes hatni másokra és irányítani másokat, aki meg tudja szervezni a közeget, amire majd hatással lesz, és ami a hatására egyre csak épül.³³

A szövegben itt, meglátásom szerint, egyértelműen az *Új Portugál Költészet* című esszében körvonalazott Szuper-Camões figura gondolatisága köszön vissza azzal a különbséggel, hogy ez esetben a hangnem kevésbé messianisztikus és több hangsúly kerül magára az irodalmi közegre és annak inherens problémáira. Az eljövendő abszolút génusz elsődleges feladata a közeg átformálása, az irodalmi mező megszervezése lesz. Ha tekintetbe vesszük, hogy az írás a legnagyobb valószínűséggel 1914-ben keletkezett, amikor Pessoa és Sá-Carneiro levelezése egyre inkább különböző antológiák és folyóiratok kiadása körül forog, nem lehet kétségünk afelől, hogy a közeg megszervezésének első, stratégiai lépése egy eminens módon kozmopolita fórum kialakítása, azaz az *Orpheu* folyóirat útnak indítása lenne.

Mindennek tükrében korántsem meglepő, hogy a portugál kultúrával kapcsolatos modernizáló aspirációknak egy folyóirat keretében próbáltak meg érvényt szerezni. Pessoa és Sá-Carneiro levelezésében 1913 tavaszától egyre inkább előtérbe kerül egy modernista folyóirat elindításának gondolata. Több kiadvány tervezete rekonstruálható a levélváltásokból és Pessoa jegyzeteiből, valamint kézírataiból. A két költő eleinte *Esfinge*, majd *Lusitânia* később pedig *Europa* néven hivatkozik a folyóiraatra, mely 1915-ben végül *Orpheu* néven került kiadásra.

Egy még a kifejezetten jelentésem nevű, *Europával* kapcsolatos vázlatban Pessoa nemcsak a legkülönbözőbb modern áramlatok portugáliai bevezetését és kortárs európai szerzők portugálra való fordítását szorgalmazza, hanem egyenesen portugál művek világszintű terjesztését helyezi kilátásba. A folyóirat célja többek között

Olyan portugál művek kiadása, melyeknek köszönhetően külföldön többre értékelnek majd minket. [...] A fordítások a legkülönbözőbb nyelvekre lennének; a franciával és az angollal kezdődnének, valamint spanyolra, olaszra és németre; ezt követően oroszra, magyarra [sic!], valamint a skandináv nyelvekre. Végezetül lehetnének továbbá japán fordítások is, tekintetbe véve az európai művek Japánban kifejtett hatását. [...] Ellentétes irányba dolgozva lenne kivitelezve az ország europeizálása a legjobb külföldi művek publikálásával, [...].³⁴

33 „[...] é preciso que apareça um homem que, a par de ser um homem de génio, para que possa mover o meio por inteligência, seja um homem de sua natureza influenciador e dominador, para que ele próprio organize o meio que há de influenciar, e ir influenciando ao construí-lo.” – *Uo.*, 356.

34 „Publicação de obras portuguesas que possam valorizar-nos no estrangeiro. [...] As traduções seriam para todas as linguas possíveis; começariam a ser para francez e ingles; seriam para hespanhol, italiano e alemão; a seguir para russo, hungaro e as linguas escandinavas. Poderia haver traducções, finalmente, para japonez, dada a influencia que obras europeas teem no Japão. [...] E, agindo ao contrario, far-se-hia a europeização do paiz mediante a publicação do melhor que houvesse no estrangeiro, [...]” – PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, 32.





A kiadvány tehát egyszerre lenne a portugál kultúra europeizációjának és modernizációjának fóruma a kortárs nemzetközi tendenciák bevezetésével, valamint ezzel párhuzamosan a portugál irodalom külföldre való exportálásának eszköze, melynek segítségével meg tudná haladni a 20. század elején domináns világirodalomfelfogást, és nemcsak Európa-szerte, de globálisan ismertté tenné a portugál kultúrát.

Ennek az *Europa* kapcsán felvetett kettős törekvésnek a gondolata már jóval korábban felmerült Pessoa szövegeiben. Egy feltehetőleg 1908-ban íródott, angol nyelvű naplóbejegyzés szerint komoly hazafias érzelmek munkálnak a gondolkozásában és egyre erősebb benne a vágy, hogy javítson Portugália helyzetén. Hazafias terveit az alábbi felsorolásban részletezi: „megírni a Portugál Köztársaság-ot, kirobbantani itt egy forradalmat, portugál röpiratokat írni, régi nemzeti szellemű irodalmi műveket kiadni, újságot, tudományos folyóiratot létrehozni [...]”³⁵ A fiatal Pessoa tehát hosszú évekkal az *Új Portugál Költészet*ről írott esszék és a Sá-Carneiróval kötött barátsága előtt kilátásba helyezte egy összetett esztétikai és politikai forradalom kiváltásának szükségességét, melyben a röplapok által terjesztett politikai agitáció mellett különböző könyvek és sajtótermékek kiadásának is meghatározó szerepe lenne. A nemzet átalakítását megcélzó folyóirat gondolata ennek fényében már egészen korán megjelenik Pessoa gondolkodásában és az első, immáron konkrét folyóiratötlet sem váratott sokat magára.³⁶

A különböző folyóiratprojektekből és Pessoa vázlataiból mindennek fényében egy kétirányú kozmopolita törekvés és egy kétfázisú kulturális reform rajzolódik ki: a kiadványok egyfelől bevezetnék és elterjesztenék Portugáliában a legújabb európai művészeti tendenciákat, gondolkodási formákat és eszmeáramlatokat, melyeknek segítségével a nemzet végre ki tudna lábalni a félperiferikus visszamaradottság állapotából, másfelől a következő lépést a kortárs áramlatokkal ezáltal szinkronba került portugál kultúrának a nemzet határain átívelő, transznacionális és transzkontinentális disszeminálódása jelentené. Fernando Beleza olvasatában ez az export és import logikáját párhuzamosan mozgató, kétirányú vállalkozás a latin-amerikai irodalmi hagyományokra

35 Fernando PESSOA, *Önelemző és elméleti írások*, szerk. PÁL Ferenc, ford. ALBERT Sándor, PÁL Ferenc, Szelényi Zsolt, TÓTH Tímea, Bp., Íbisz, 2001, 17. (A kérdéses szövegrészlet ALBERT Sándor fordítása.)

36 Érdemes megjegyezni, hogy első folyóiratát már serdülőkorában eltervezte és el is készítette. Az *A Fecsegő* [O Palrador] című újságot egy Dél-Afrikából Lisszabonba tett, hosszabb nyári látogatás során gondolta ki és valósította meg önmaga és a család szórakoztatására. A lapnak öt számát készítette el a fiatal Pessoa, és oldalain egy komplett fiktív szerkesztőségi gárdát működtetett. A kézzel írott kiadványban „megjelentetett” cikkek között találunk anekdotákat, vicces történeteket, szójátékokat, tudósításokat, tudományos jellegű, ismeretterjesztő írásokat, verseket, olvasói leveleket és találós kérdéseket. Az *A Fecsegő* szerzői közössége kifejezetten kozmopolita: számos angol, francia, olasz, németes, vagy egyenesen több nyelvet érintő nevet tartalmaz. A lap szerzői között találjuk Nat Gouldot, Oswald Kentet, Roberto Kólát, Sileno Ladinót, Marino Lecát, Benjamim Vizetelly Cymbrát, Professor Trochee-t és Nympha Negrát. Egyes szerzők a későbbiekben más Pessoa-szövegek szerzőiként köszönnek vissza. Míg a konzekvensen franciául író Jean Seul Méluret nevéhez több, a francia kultúra politikai és morális kérdéseit körbejáró szöveg kötődik, többek között egy disztópikus írás az 1950-es évek totális dekadenciába süllyedő Franciaországról, addig a bahiai születésű, brazil újságíró és költő, Eduardo Lança, az első olyan fiktív szerzőfigura, akihez nemcsak különböző szövegek kötődnek, de aki kidolgozott életrajzzal is rendelkezik, melyet ráadásul egy szintén eredetileg az *A Fecsegő*höz kötődő másik proto-heteroním, Luís António Congo írt meg. Egészen döbbenetes, hogy már ebben a korai folyóiratban ott találjuk az *Orpheu* tervezetének két meghatározó elemét, a kozmopolita irányultságot és a heteronímikus identitásjátékot. Erről bővebben ld. Teresa Rita LOPES, *Pessoa por conhecer. Roteiro para uma expedição*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990, 89–153.





jellemző *világvágyat* [deseo de mundo/desejo do mundo] juttatja érvényre.³⁷ A *világvágy* fogalmát Mariano Siskind vezette be a 20. századi spanyol- és luzo-amerikai irodalmi dinamikákat elemző, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America* című könyvében. Siskind olvasatában Latin-Amerika, valamint számos további periferikus régió 20. századi kulturális hagyományában meghatározó szerepe van annak a közös episztemológiai struktúrának, amit világvágynak, világtörekvésnek vagy akár világhétségnek is fordíthatunk. A nyugati világ perifériáján kialakult irodalmi és kulturális diskurzusok esetében a nemzetek geopolitikai meghatározottságából, valamint a lokális irodalmi mezők marginális jellegéből és koloniális eredetéből kifolyólag kifejezetten erőteljes a vágy arra, hogy beletartozzanak az általuk alapvetően „világként” értelmezett és projektált európai kánonba, és hogy teljes jogú tagjai legyenek egy univerzális hagyománynak, illetve a modernitás folyamatát alakító, kozmopolita közösségnek.

Latin-amerikai értelmiségiek és szövegek egy kozmopolita modernség lehetőségét artikulálták és igyekeztek egy olyan világot vizionálni, mely kielégítette a vágyukat arra, hogy tökéletes szinkronitásban éljenek azzal, amiről azt gondolták, hogy valahol máshol történik. Ez a „máshol” lehetett Franciaország, az általános értelemben vett észak-atlanti régió, azon mediterrán kapcsolódásaik, melyeket „Európának” vagy „a Nyugatnak” hívtak, vagy az elvont egyetemesség kevéssé definiált tere, melyet alapvetően az európai vagy a nyugati kultúra dominált. A kívüliség ezen jelölője egyfajta fehér vászonként működött, melyre a kozmopolita írók kivetítették saját esztétikai törekvéseiket és a vágyaikat arra, hogy résztvegyenek a modernség aktualizálásának történelmi feladatában, mely minden modern esztétikai érzékenységgel rendelkező művész számára nyitott.³⁸

A latin-amerikai értelmiségi alaptapasztalata, hogy kimarad a világkultúra és a világgazdaság fősodrából, hogy különböző történelmi, geopolitikai és társadalomtörténelmi okokból egyszerűen ki van zárva a modernitás rendjéből. Siskind olvasatában mindez egyfajta konstitutív hiányként csapódik le a latin-amerikai kultúrákban, ami életre hívja a kozmopolita törekvéseket. Ez a sajátosan kozmopolita vágy több irányba dolgozik, és ugyanúgy kíván érvényesülni az idő, mint a tér területén. Egyfelől azt tűzi ki célul, hogy a latin-amerikai értelmiségiek kortársai legyenek a világnak, azaz totális szinkronban legyenek a központ kulturális termelésével, másfelől pedig azt szeretné elérni, hogy a periferikus nemzetek teljes jogú tagjaiként legyenek elismerve annak, az általuk a központtal azonosított fantáziatérnek, amit világnak neveznek. Ez utóbbi a világ

37 Fernando BELEZA, *Orpheu cosmopolita: Políticas culturais e heterotopia sensacionista em “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos*, Revista Estranhar Pessoa – Caderno do Orpheu, 2015/2, 37.

38 „Latin American intellectuals and texts articulated the possibility of a cosmopolitan modernity, anxiously imagining a world that could accommodate their need to live in perfect synchrony with what they believed to be taking place elsewhere. Whether „elsewhere” was France, a general idea of North Atlantic and Mediterranean connections that they called „Europe” or „Occidente,” or a vaguely defined space of conceptual universality dominated but not exhausted by European or Western culture, this signifier of exteriority was a blank screen upon which cosmopolitan writers projected their aesthetic desires and their longing to participate in the actualization of modernity, a historical task open to anyone with a modern aesthetic sensibility.” – Mariano SISKIND, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press, 2014, 8.





uralkodó struktúráinak átrendezését feltételezi, azaz a hierarchizáló nyugati kánon radikális felülírását. Siskind ezzel a sajátosan marginális vágyszerkezettel kapcsolatban felhívja a figyelmet egy belső ellentmondásra, hiszen az univerzalizációra való törekvés a partikularitás globális elismertetésének, beíródásának szükségességével párosul. A latin-amerikai értelmiségiek kozmopolitizmusa mindennek tükrében átírja a hagyományos, európai kozmopolitizmus logikáját, mely a modernitás egyetemes jellegéből kiindulva egy olyan univerzális és inherens módon transznacionális kultúrát feltételezett, mely nem kötődik egy nemzet partikuláris hagyományaihoz sem. A latin-amerikai kozmopolitizmus ezzel ellentétben elválaszthatatlan a nemzetek autochton kulturális hagyományaitól és kreatív párbeszédet kényszerít ki az univerzális világgé olvasott központ és a partikuláris periféria között.³⁹

Bár Siskind elgondolásai a latin-amerikai kontextusra vonatkoznak, ahogy azt maga a szerző is jelzi, kiterjeszthetőek más periferikus vagy félperiferikus területekre. Meglátásom szerint a világvagy struktúrája Fernando Pessoa és a portugál *Modernismo* esetében is kifejezetten releváns, és úgy vélem, hogy az *Orpheu* tulajdonképpen nem más, mint ennek a sajátos világvágynak egy markáns portugál megnyilvánulása, hiszen a folyóirat egyszerre próbálta meg szinkronba hozni a „kizökkent” portugál kultúrát a kortárs európai irányzatokkal, és egy félperiferikus pozícióból átrendezni a világirodalom hagyományos, 19. századi eredetű hierarchiáit.

39 Siskind ennek a paradox szituációnak a jellemzésére a “cultural situatedness of marginal cosmopolitanisms” kifejezést használja. *Uo.*, 10–11.







Nemes Z. Márió

ANNO TEUTHIS – A CSÁP MINT PÁTOSZFORMA

A tentakularitás, avagy a csápszerűség és csápfetisizmus diskurzusa, a modernség hajnalától kezdve kísérti a nyugati kultúrát. A kultúra szilárd felülete alatti mélység csápok *tömkelegével* terhes. Tömkelegről beszélünk, olyan homályos sokaságról, mely eredetileg sűrűségre, zsúfoltságára és szövevényességre utalt, de a 19. század elején anatómiai szakkifejezésként használták „belső fül” értelemben is. A tömkeleg kerti útvesztő, labirintus, és a szövevényes növényi formák elevenségében elfojtva ugyan, de ott rejlik az állati mozgékonyosság. Az indában kísért a csáp emlékezete. Ezért írhatja a tentakularitás egyik legnagyobb kortárs szakértője, China Miéville, hogy a szecesszió csápirigységben szenvedett,¹ hiszen a növényi ornamentals a növény-állat közti határokat meghaladó csápvonal „orgon-energiájából” (Wilhelm Reich) táplálkozik.

Mert a csáp nem Phallosz. Annál sokkal több. A csáp egy vizuális-materiális útvesztő, az önmagát folyamatosan rétegző, elbújtató és akadályozva kondenzáló pszichoszexuális energia pátoszformája.

De mit akar a csáp a modernségtől? Valami embertelent az Emberben, valami fatálist és szörnyűt a Szépségben. Mintha a modernség belső füle megzavarodott volna.

A belsőfülben elhelyezkedő idegsejteken több ezer finom, pici érzékelő szőr van, amelyek a hanghullámok rezgéseit elektromos jelekké alakítják át. Ezek aztán az agyba továbbítódnak. A különböző hangok által keltett vibrációk, rezgések különbözően aktiválják ezeket az apró szőröket, ezáltal az agy különböző jeleket kap. Így tudjuk elkülöníteni az egyik hangot a másiktól.²

A pici érzékelő szőrök csápszerű mozgása olyan elektromos jeleket továbbít az agyba, mely átalakítja az egyensúly érzékelést, és a romantikusokat megbabonázza a Medúzaszerű Szépség.

*

1 China MIÉVILLE, *Kraken*, ford. JUHÁSZ Viktor, Bp., Agave, 2015, 155.

2 <https://www.webbeteg.hu/mediatar/ful-orr-gegeszet/48/belso-ful>





A Medúzafő a tentakularitás első nagy modern kódja, mely a romantikus-dekadens érzékenység útvesztőjének állandóan mozgásban lévő középpontjában rejtőzik.³ Ott várja a látogatókat, akik elvesztették egyensúlyukat, és beleszédültek a csápok és rejtekutak tömkelegébe. A Medúzaszerű Szépség az a seb, amit a szörnyszerű Fenség ejtett a klasszikus szépségeszményen. Fenségesen szenvedő és horrorisztikusan deformált Nőiség, amelynek agóniája egyszerre orgazmus és kínhalál. A kígyótelevény mozgalmas látványával szemben pedig ott a Medúzát néző kőmerevsége, a szörnyszerű termékenységgel szemben eszköztelen fallikus halálvágy. A romantikusok vágya lehetetlen vágy, ezáltal hűek maradnak a vágy Valóságához, mely minden valóságot kitörölni vágyik. Hiszen a Gorgó arca tiltott kép, egy ellen-arc. A görögök még tudták ezt, és a vázaképfestészetben, az emberi alakok ábrázolásától eltérően, sohasem mutatták meg profilból. A Gorgó a látás lehetetlenségét reprezentálja, melyet ugyanakkor nem lehet nem nézni, de ez a látvány egy halott retinájába íródó lehetetlen látvány. A romantika azonban épp ettől a lehetetlen látványtól izgul fel, hiszen bele akar veszni az útvesztőbe, hogy a Medúzafő által haljon bele a Szépségbe.

A Medúzafő halálfő, mely nemcsak memento mori, hanem a halál szörnyszerű termékenységének médiuma. Miéville szörnytanának értelmében az első modern *koponyatopusz* (koponya és oktopusz interakciójából megformált kvantumvámpr), mely vérszívás és a vérbőség pszichoszexuális kísérteteként járja be Európát.

A csáp viszont nem redukálható egy formára, hiszen a formák tömkelegét hozza létre. Nem egy állat, mitikus szörny vagy szerv csupán, hanem átváltozási erő vagy vektorhálózat.

Zavarba ejtő ez a taxonómián kívüli ágencia, ugyanis csak nehezen tudjuk legyőzni azt beállítódást, hogy ne rendeljünk szubjektumot, formát vagy fajt a csáphoz. A csápnak jönnie kell valahonnan, valamiből vagy valakiből. A kulturális képzelet organikus és genealógiai megszállottsága számára ez egy meghaladhatatlan probléma, ezért állandóan központosítani próbálja a tömkeleget.

*

A Medúza mitológiai szubjektuma mellett a 19. század biologizáló ajánlata: a polip, melyben ugyanakkor még mindig ott rejtőznek a tentakularitás korábbi, mitikus emlékeformái.

A polip, bár különbözik a kimérától, azonosul a Medúzával, a démonnal, és több esetben a vámpírral, újra és újra, még ha bizonytalanul is, de visszaíródik a „hagyományos” teratológiába. A polipot megszállottan gonosznak ábrázolják – sőt, olyannyira „tökéletesen gonosznak”, hogy pusztá létezése a kettős isten eretnységének, a jó és a rossz kozmikus paritásának vektora⁴

3 Vö. Mario PRAZ, *The Romantic Agony*, ford. Angus DAVIDSON, Oxford, Oxford UP, 1933, 41–71.

4 China MIÉVILLE, *M. R. James és a kvantumvámpr*, ford. HEGEDÜS Benjámín Jutas, *Tempevölgy*, 2025/2, 79.





Victor Hugo *A Tenger munkásai* című regényében olvasható ennek a „manicheista tentakularitásnak” egyik legpontosabb leírása, de Hugo csápvantgardizmusa ennél többre képes. A francia romantikus reflexiói a polip formája mögött rejtőző csápszerűség metamorfikus potenciálját fogalmazzák meg, miszerint ebben a lényben az a legmegdöbbentőbb, hogy *valószínűtlen*, vagyis nem alkalmazkodik a természeti formák ember által valószínűsített rendszertanához.

Szörnyű lehetőségek öntőmintája. A titokzatosság rémalakokban válik valóságossá. Árnydarabok hasadnak ki az immanencia tömbjéből, szétszakadnak, leválnak, görögnek, lebegnek, összesűrűsödnek, a környező feketeséget öltik magukra, ismeretlen sarkokon polarizálódnak, életre kapnak a gyilkos párákból, és mint lárvák, végigsuhannak az élet erején. Olyasmi ez, mint az állattá formált homály.⁵

Az „állattá formált homály” álmaink formátlanságának természeti-isteni rögzítéséből ered, vagyis egyszerre a fantáza lénye és élő szörny. Nem egyszerűen formai, alaki vagy állattani, hanem ontológiai hibriditással rendelkezik, hiszen a polip megtestesülve is megőrzi álomszerűségét, mely többek között képmutató jellegében mutatkozik meg, hogy sohasem-az-ami. Egyfajta ontológiai hibáról vagy glitch-ről van tehát szó:

Létük bizonyított, mégis valószínűtlenek. Tény, hogy élnek, de joguk volna a nemléthez is. A halál kételtűi ők. Valószínűtlenségük bonyolulttá teszi létüket. Elérnek az emberi élet határvonaláig, benépesítik a rémalakoknak szabott világot. Ha tagadod a vámpír létezését, megjelenik a polip. Nyüzsgésük bizonyosság, amely megzavarja önbizalmunkat. Láttukra még az elpusztíthatatlan optimizmus is veszít tartásából. Ők a fekete régiók látható határai. Ők alkotják az átmenetet a mi valóságunkból egy másikba. Mintha bennük kezdődnének azok a förtelmes lények, amelyek az álmodozó szeme előtt homályosan felrémlenek az éjszaka pinceablakán keresztül.⁶

A Medúzafőhöz hasonlóan ugyancsak egy lehetetlen látvány, de az értelmezési biztonságot immár a mitológiai háttér sem segít megteremteni: a polip a kultúrán „túlról” érkezik, egy olyan xenobiológiai természetből, ami természetesen túli, szürnaturalis vagy szürreális. Az álom sötét mélységeiből az éber tudat valóságába „felszivárgó” csápfantázia itt már a weird ontológiai-ismeretelméleti jegyeit viseli magán. Hiszen „[a] weird az, ami nem tartozik sehová. [...] A weird entitás vagy tartalom olyan különös, hogy azt az érzést kelti, nem kellene léteznie, vagy legalábbis nem itt kellene léteznie.”⁷ A „fekete régiók látható határaiként” a polipok az „itt” biztonságát bontják le, mert a weird-nek nem kellene léteznie, de létezik, miközben nem lehet átutalni egy másik világba sem, hiszen lényege a valóságok közti kibírhatatlan diszonancia termelése. Morbid

5 Victor HUGO, *A tenger munkásai*, ford. LONTAY László, Bp., Európa, 1980, 364.

6 Uo., 366.

7 Mark FISHER, *The Weird and the Eerie*, London, Watkins Media, Random House, Repeater, 2016, 10–15. [Az idézetek Bartha Judit fordításai.]





természetellenesség, mondja majd erre H. P. Lovecraft, melynek nincs otthona, létmódja egymásnak ellentmondó valóságok montázsa.⁸

Hugo ugyanakkor még Lovecraft poszthumán fordulata előtti csápfilozófiát művel, mely megköveteli a tentakuláris idegenség keresztény-humanista domesztikálását, erre szolgál a manicheista szempontrendszer, mely szerint a polip – mint a borzalom remekműve – gyűlöl. „Valóban: az abszolútumban a rútság gyűlöletet jelent. Az alaktalanság gyötrődik a kényszerű kirekesztettségben, és ez ellenségességet szül.”⁹ Vagyis az alaktalanság „gyűlöletből gyűrt puhaság”, mely az isteni-természeti rendből kitaszítódik, ezáltal a bipoláris ontológia negatív oldalához sodródik, az infernális mélységhez.

A mágusok és filozófusok merev tekintete és szigorú elragadtatása megsejtette és talán észre is vette e szörnyek átnyúlását először a láthatatlanba, később a lehetőségek világába. Ebből született meg a pokol képzete. A gonosz szellem, a láthatatlan világ tigrise. A lelkek vadállatát két látnok fedte fel az emberi szem előtt: az egyiket Jánosnak hívták, a másikat Danténak. Ha az árny körei valóban a végtelenségig folytatódnak, ha az egyik gyűrű a másikba fogódzik, ha a súlyosbodás korlátlanul fokozódik, ha létezik e lánc – amelynek a létében a legmeghatározottabban kételkedünk –, akkor bizonyos, hogy az egyik végén meglevő polip azt bizonyítja, hogy a másikon ott a sátán. Ha a lánc egyik végén a gonoszt látjuk, biztos, hogy a másik végén megtaláljuk a gonoszságot. Minden gonosz állat, akárcsak minden elvetemült értelem, szfinx. Irtózatosszfinx, amely réműletes talányt ad fel. A rossznak talányát.¹⁰

A jelentésromboló tömkeleg mögött tehát mégiscsak van egy jelentésadó középpont, melyet a polip és a sátán közti metafizikai lánc biztosít. A „rossz talánya” végső soron talánytalanítja a polip képmutató jellegét, mert a lehetetlen látvány ontológiai legitimitását a Gonosz és a Természet összejátszása szavatolja. Hugo tehát nem oldja meg a tentakularitás rejtélyét, csupán felcseréli egy sokkal redukáltabb ál-talányra, mely ugyanakkor arra is lehetőséget ad, hogy a tömkelegben rejlő élet-halál hibridizációt is felfűzze a metafizikai jelentésláncre. Ezáltal újra visszajutunk a koponyatopusz motívumához, hiszen a tenger alatti barlang, mely a polip lakhelye volt, egyben a tengeri vegetáció által dehumanizált emberi holttest nyughelye.

A csápok és pánccélok tömkelege alól kilátszott a koponya a barázdákkal, a csigolyák, a combcsontok, a sípcsontok, a hosszú bütykös ujjcsontok a körmökkel. A mellkas tele volt rákkal. Egykor valakinek a szíve dobogott benne. A szemgödröket tengeri penészgombák tömték be. Az orrüregekből az esernyőcsiga nyála habzott elő. Ebben a sziklazugban egyébként nem volt sem hínár, sem fű, a levegő sem rezdült. Semmi nem mozdult. A fogak vicsorítottak. A nevetésben az a nyugtalanító, hogy a halálfej utánozza. Az örvénynek ez a csodálatos, a tenger minden drágakövével

8 Vö. HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám, NEMES Z. Márió, *H. P. Lovecraft – Poszthumanista olvasatok*, Bp., Kijárat, 2023, 222.

9 HUGO, i. m., 364.

10 *Uo.*, 366–367.





kihímzett és berakott palotája végül is elárulta magát, és kibökte a titkát. Búvóhely volt, amelyben a polip lakozott, és sír, amelyben egy ember feküdt.¹¹

*

A csáp egy poszthumán ereklye. Egy idegen isten attribútuma.

*

Mint egy szárny. Nem egyszerűen valami állatira utal, hanem az emberen túlira, a (meta)fizika azon értelmében, hogy olyan térbeliséget nyit meg, mely nem esik a földhöz kötött ember fennhatósága alá. A szárnyat és a csápot az is összeköti a nyugati térmetafizika tekintetében, hogy mindketten vertikális képzeteket mozgósítanak. Míg a szárny éteri magasságot (egyúttal anyagtalanságot) idéz meg, addig a csáp valamiféle alantas, szubterrán mélységet, mely az anyag átlátszatlan összesűrűsödésével, nyálkás tömörségével fenyeget. Vagyis a szárnyas lények birodalma légies fenség, addig a csápok világa fojtogat és összeprésel.

A romantika utáni (poszt)modern csápdiskurzus lényege ennek a térmetafizikának a felforgatása, hiszen a csáp érkezik felülről is. Pontosabban a fent nem „fent” van többé, hanem „kint”. A csáp nem csupán a Pokol jelölője, hanem az Isten halálos sebéből érkező idegen Élet-akarás. Nem az Élet része, de akarja az Életet. A menny és pokol házassága = a Nagy Cthulhu. De fontos megjegyezni, hogy már Maldoror óriáspolipjainak is volt szárnya.

*

Lautréamont szörnytana a fekete romantika örököse, vagyis megjelennek benne azok a manicheista vonások is, melyekkel már Hugonál találkoztunk, hiszen Maldoror az embertelenség (anti)hőse, aki az emberi romlottóságtól menekülve a természeti világ bestialitásában talál menedékre. Vagyis egyfajta utópikus törekvéstről van szó, szökésvonalak és átalakulások végtelen sorozatáról, útvesztőjéről, melyet az Emberrel kapcsolatos undor tart mozgásban. Itt is megjelenik az a jelentéslánc, mely a pokligig ível, ugyanakkor ennek a pszichének a pokla a faunában fejeződik ki, mely nem túlvilági karakterű, hanem az Emberrel szembeállított Élet-Akarás médiuma. Vagyis a Lautréamont-féle romantikus sátánizmus a Rossz talányát úgy oldja fel, hogy a

¹¹ *Uo.*, 372.





Természetet a Teremtés ellen mobilizálja. Van ebben valamiféle luciferiánus lázadás, csak itt egy olyan totális háborúról van szó, melynek nem csupán Isten, hanem az Ember és a költői Szöveg egyaránt ki van téve.

A polipnak ebben a rendszerben esztétikai funkciója van, mert a fürtelem helyett a Szépség új szimbólumává válik, erre a kitüntetett pozícióra épp az emberi morális-esztétikai világtól való távolsága teszi alkalmassá.

Ó, selyemtekintetű polip! te, kinek a lelke az enyémtől elválaszthatatlan, te, földgolyó legszebb lakója, négyszáz szívókorong nagyura; te, kibem mint természetes otthonában összhangban, eltéphetetlen szálakkal összefűzve lakozik a feltárulkozó szelídség és a magasztos jóindulat, miért nem vagy velem, hogy higany hasad alumínium mellemlre szorítva együtt szemléljük egy parti szikláról a látványt, melyet imádok?¹²

A „selyemtekintetű polip” a Medúzaszerű Szépség végpontja, abban az értelemben, hogy Maldorornak már nincs szüksége az élőhalott női arc formaemlékére, hogy vágya igazságát megalapozhassa. Az csupán antropomorf kompromisszum lenne az Embertelen Szépség felé vezető úton. Ennek csúcspontja minden útvesztő szupermetaforája a Vén Óceán, melynek fenséges látványát Maldoror poliptársával együtt szeretné élvezni. A polip tehát nem az emberi tekintet vakfoltja (objektíválhatatlan objektuma) többé, hanem a nem-emberi Fenséget esztétikailag befogadni képes nem-emberi látás szubjektuma és mintája. A „szörnyű lehetőségek öntőmintája” olyan megváltó alternatívát körvonalaz Lautréamont számára, melyre Hugo nem is gondolhatott, ez pedig a csáppá-válás khthonikus ekstázisa, mely zavarba ejtő valószínűtlenség helyett boldog realitásként uralkodik a szövegben.

*

Ha csápra gondolunk, Lovecraftra gondolunk. A globális popkultúrában mindenképp. „Az, hogy a csáp – egy olyan végtagtípus, amelynek nincsenek gótikus vagy hagyományos előzményei (a „nyugati” esztétikában) – az euro-amerikai teratokultúrában a XIX. századi szinte teljes hiányától odáig jutott, hogy napjainkban a monstrositás alapértelmezett tartozékává vált, a Weird-kultúra felé való korszakos elmozdulást jelzi.”¹³ Ennek az elmozdulásnak vagy kopernikuszi fordulatnak egyértelműen Lovecraft a fő alakja. Szintetizál sok mindent, ami a tentakularitás tekintetében korábban végbement, de új irányt is ad a diskurzusnak. A csáp mint pátoszforma itt kapja meg máig uralkodó vonásait. A pátoszforma a „szellem paleontológiájának” (Tito Vignoli)

12 LAUTRÉAMONT, *Maldoror énekei*, ford. BOGNÁR Róbert, Bp., Európa, 1980, 24.

13 MIÉVILLE, *M. R. James...*, 77.





terméke, egy olyan vizuális fosszília, melyről leolvashatóak azok a nyomok, melyeket a psziché hagyott a történelmen.

Lovecraft tentakularitása a már korábban is jelentkező weird és poszthumán mozzanatok radikalizálására épül. Ez még mindig a csápszerűség sötét/gótikus oldala, de benne rejlik a csáppá-válás eksztázisa is. A Cthulhu-mítosz szörnyei detotalizált entitások,¹⁴ ami azt jelenti, hogy egyetlen jelentésalakzat helyett jelentések és testek összeesküvés-ként működnek. Az összeesküvés rögzíthetetlen, ideglenes formáció, mely bármikor összeomolhat, hogy egy részleges vagy előre megjósolhatatlan alakzat mentén csoportosuljon újra. (Ez a vonás az, ami lehetetlenné teszi Lovecraft lényeiének pontos taxonómiáját.) A csápszerűséget tehát itt nem fékezik mitológiai-kulturális határok, illetve ezen motívumok a szövegek narrátorainak antropocentrikus illúzióiként lepleződnek le. A külső űrből kiszakadt szörnyű lehetőségek nemcsak a biológiát, hanem a vertikális (meta)fizikát is deterritorializálják. Lovecraft megőrzi az akvatikus gótika tengermélyi fókuszát, de kibővíti azt a „túliség” (beyond) irányában. Ezáltal egy rizomatikus viszonyokban sokasodó nem-antropocentrikus anyagiság mintázatát jeleníti meg, mely „kívülről” érkezik, ugyanakkor már eleve „belül” is van. Ebből az anyagból szőtték a testünket és az álmainkat, vagyis a csáp a mi tudattalanunk, ami ugyanakkor maga (is) test(i). A polip érintése, melyet Hugo oly érzékletes borzalommal ecsetel, Lovecraft antropológiájának alapállapota, miszerint mi magunk csáppá-válás vagyunk.

A dög ezer ocsmány szájjal rád hasal; a hidra beleeszi magát az emberbe, az ember egybeolvad a hidrával. Teljesen egygé válsz vele. A rémkép rád nehezedik. A tigris felfal; a polip – ó, szörnyűség – felszív. Átkarol, ott vagy benne megkötözve, odaragadva, tehetetlenül és érzed, hogy lassan belefolyasz a rémítő zsákba, a szörnybe¹⁵

A Laokoón-állapot tentakuláris változatáról van szó, ugyanakkor poszthumán viszonyok között sohasem egyértelmű, hogy ez a küzdelem élet-halál harc vagy szerelmi tusa, leginkább mindkettő. Menny és pokol házassága = Nagy Cthulhu és az ember = koponyatopusz.

*

Ha komolyan vesszük az 1993-as *Day of the Tentacle* című videójáték üzenetét, akkor eljött az a korszak, amikor a csáp vált világmagyarázatunk alapjává. „Ez a nulladik kraken-év. Ez az anno teuthis.”¹⁶ A digitális kultúra hálózatisága és hiperkonnektivitása a kollektív csáppá-válás üzene-

14 Vö. Jack HALBERSTAM, *Paraziták és perverzsek - Bevezetés a gótikus monstruoizitásba*, ford. KERESZTURY Dorka, MÁTÉ Zsófia, Helikon, 2020/2, 195.

15 HUGO, i. m., 365.

16 MIÉVILLE, *Kraken*, 135.





tét hordozza, amikor a technológia mint tapogatószerv önállósul és önmagát tapogatva, önmagát önmagába szívva egyetlen középpont nélküli szörnyzsákká alakítja a világot. A poszthumán csápszerűség azonban nemcsak technológiai-ökológiai disztópia lehet, hanem *chthulucene* Donna Haraway értelmében. Haraway projektje a csápszerűséget meg akarja fosztani démoniájától, hogy a kortárs tömkeleg szolidáris érintések és történetek ember és nem-emberi hálózatoként legyen újraértelmezhető. Ebben az együtt-érző világban a tapogató nem(csak) a vámpirizmus lehetősége, hanem az Idegen (meg)érintésének etikai médiuma. Ezért írja Haraway, hogy a tentakularitás egymást érintő vonalak, és nem önmagukba zárt pontok vagy szférák mentén élt élet.¹⁷ Vagyis a chthulucene létmódja a *sympoiesis*, a fajközi élet kollektív együtt-termelése, mely a természetkultúráért vállalt planetáris felelősség jegyében zajlik. Hasonló hangnemben értekezik Vilém Flusser a mélytengeri vámpírtintahal (*Vampyroteuthis infernalis*) megértésének poszthumán jelentőségéről:

Szükséges meséket mondani, amelyekben *Vampyroteuthis* cselekedhet, hogy megváltoztasson minket. De ezek a mesék nem lehetnek pusztán éjszakai rémálmok és álmok által szőtt hálók. Tudományos hálókhoz kell nyúlniuk, amelyek ma az egyetlen intézmények, amelyekre támaszkodhatunk, hogy eligazodjunk a mélységekben. Nem arról van szó, hogy ezek a mesék „tudományos fantasztikumok” legyenek, azaz a tudományt rémálmok és álmok szolgálatába állítsák. Ezeknek „fiktív tudománynak” kell lenniük, azaz a tudományos objektivitás leküzdésének a konkrét emberi tudás szolgálatában.¹⁸

*

A kortárs irodalom, film és képzőművészet bővelkedik hasonló mesékben, hiszen a szecesszióval ellentétben nem csápirigységben, hanem csáp-excesszusban élünk. Szinte minden ideológiai-esztétikai-technológiai célra akad megfelelő csáp. Az „egymással rivalizáló világvégék” korában mindenkinek jut egy utolsó isten.¹⁹ Itt vannak velünk a weird csápok, de itt vannak velünk a sympoetikus csápok is. A kortárs magyar képzőművészetben Metzing Eszter számít a tentakularis esztétika egyik fontos képviselőjének. Azért zárnám az ő példájával ezt a rövid esszét, mert munkái alapján tanulhatunk valamit a csáp intimitásáról, légiességről és finomságáról is. Azokról a minőségekről, melyek ugyancsak hozzátartoznak ehhez a pátoszformához, noha a képmutató alaktalanság irtózatától hajtva hajlamosak vagyunk elfelejtkezni róluk vagy stigmatizálni őket. A humanizmus immunreakciója érzéktanilag undorként jelentkezik, ugyanakkor, ha képesek vagyunk csáppá-válni, akkor Maldororhoz hasonlóan el tudunk merülni az idegen Szépségben. Metzing latex és üveg (boroszilikát) fúziójából létrejött térplasztikai vagy objektjei

17 Vö. Donna J. HARAWAY, *Staying with the Trouble*, Durham-London, Duke UP, 2016, 32.

18 Vilém FLUSSER, *Vampyroteuthis Infernalis*, New York-Dresden, Atropos Press, 2011, 123.

19 MIÉVILLE, *Kraken*, 77.





élőlény és tárgy(iság) határait mossák össze, hogy olyan tentakuláris entitások jöjjenek létre, amelyek sympoetikus együtt-létezésre invitálnak. A csáplényekkel szemközt nem megértjük, hanem érzékileg tapasztaljuk a *tentaculum* szóban rejtőző „érző” és „tapintó” intenzitásokat, hiszen az anyag(ok) finom texturalitása nemcsak vizuálisan érint meg, hanem egyúttal testi kontaktusra ingerel. Maldoror metaforája a „selyemtekintetű polipról” materializálódik, mert a csáplények látásunk selymesítésében érdekeltek. Látom és érintem, érintem és látom, miközben feloldódom a selyemben. Vagyis Metzinger lényei nem csupán lehetetlen látványok, hiszen nem maradnak meg saját ontológiai buborékjukba zártan, hanem megtestesült létünk részeivé váltan együtt-élnek és tapintanak velünk. Ugyanakkor ebből a tapintásból és tapintva levésből hiányzik a Hugo-féle zsákélmény, vagyis nem kell félnünk, hogy élve felszürcsölhetnek. A csáp kíváncsi, behatol, de nem tesz magáévá. Befogadni tanít. Ebben a tentakuláris fenomenológiában nincsen lezárt, autonóm test, amely birtokolhatna vagy amit birtokolhatnánk. A csáp nem valahonnan vagy valakiből jön, hanem már mindig is ott volt. Kezdetben volt a csáp. Kisajátítás és bekebelezés helyett inkább belesimogat vagy belesző egy „derűs materializmusba” (Tillmann Ármin). A csápot érintve, csápbá öltözünk, abba a sympoetikus tapasztalatba, hogy a világ közös bőrét viseljük. Gurnemann, a bölcs lovag, Parsifalnak mondja Wagner operájában: „Fiam, ez itt a térré vált idő”. A mondat arra a szellemi átlényegülésre utal, mely során tér és idő hagyományos fogalmai felfüggesztődnek. A Metzinger-féle poszthumán tapasztalatban tér és idő egyaránt bőrré válik, egy olyan nem-antropocentrikus materialitássá, mely minden khthonikus eksztázis alap nélküli alapja.





Borsos Bettina

„MARAD A GYANAKVÁS”

A weird mint műfaj- és kánonközi stratégia
Havasréti József *Terepmunkájában*

Egyre nagyobb hangsúllyal szerepelnek fantasztikus irodalmi motívumok a kortárs, magyar nyelvű prózaművekben, azonban gyakran az adott művön belüli műfaji hivatkozások is rendkívül sokirányúak, szétszálazhatatlanok. Létezik ugyanakkor a műfaji keveredés egy olyan mintázata, amely a weird esztétikájával körvonalazható. Ez a megnevezés nem egyetlen, zárt műfaji keretrendszert jelöl: elsősorban különösségre vagy furcsaságra utal, de a különösség eredete valami általános fogalmainkkal nem meghatározható, radikális „kívüliség”, megjelenése pedig gyakran kísérteties, felforgató, normasértő és idegen.

Havasréti József regényében, a *Terepmunkában* egy olyan, műfajokat és kánonokat hibrid egységbe foglaló stratégia jelenik meg, amely sajátos elbeszélésmóddal társul. A regényben szereplő weird mintázat ugyanis nem más, mint egyfajta nyomolvasás: széttartó kánonok, regiszterek és (populáris) műfaji hatások összegyűjtése, valamint a közöttük feszülő *lehetséges kapcsolatok* anomáliákban kicsúcsosodó összeolvasása.

Lyukakkal betömni a lyukakat: a weird tapasztalat

A regény cselekménye, ahogyan a cím is jelzi, egy egyetemi néprajzkutató-csoport vidéki terepmunkájának történetére épül. Egy idős halottlátó asszonyt keresnek, akinek köze lehet népi rítusokhoz és hallucinogén anyagokhoz is, de a kihalt falu megmaradt néhány lakója, kis helyi kocsmája és jellegzetes karakterei mintha maguk is belefagytak volna az időbe – kevés közös pontot találnak velük a fővárosi alakok. Az idegenkedés kölcsönös, és hamar kiderül, hogy aki miatt érkeztek, már nem él, ugyanakkor a hátrahagyott nyomokat és kísértetiesen üres helyszíneket bejárva a csapat valami egészen mást fedez fel: a fekete hús nevű, gombaként „termő”,¹

1 A *Terepmunkában* egy ideig rejtve marad, de az olvasó az előző regényekből ismerheti a fekete hús természetét. Valójában ez az anyag nem szaporodik, hanem magába olvaszt, átalakít földi szöveteket, többek között emberi testeket is. Így lép be a kannibalizmus bűne a szereplők világképebe.





földönkívüli anyag kerül az események háttéréből hirtelen a cselekmény előterébe. Az elbeszélő, aki a Rendes nevet viseli, már a regény elején foglalkozik a fekete hússal, sőt, megszállottsága veszi rá, hogy elkísérje az idegen csapatot és bevonódjon a kutatásba.

A *Terepmunka* egy háromrészes regényfolyam záró kötete, melynek számai Rendes elbeszélés-módjában és külön gondolkodásmódjában futnak össze. Bár az események kibontakozása nem egészen lineáris, az elbeszélés az marad: Rendes egy afféle „okosbolond”, aki emlékfoszlányokból, nézőpontokból, eltérő helyek és idők, valamint a legkülönbözőbb kulturális produktumok összeolvasásából teremt szintézist. Rendes személyiségét, valamint a regény cselekményét is, a hétköznapi tapasztalatokból felbukkanó anomáliák végnélküli elemzése és kombinálása határozza meg. Az anomáliakutatás módszere pedig egyet jelent az értelemmel bíró rendszer utáni megszállott kutatással, és egyszersmind az észszerűség megkérdőjelezésével – mert ha a legbizarrabb elmélet is igazolható, van-e még értelme örültségről beszélni? Az elbeszélő anomáliái nemcsak a tapasztalás, hanem a kultúra mélyrétegeibe is elvezetik az olvasót; olyan hálózatokba, melyekben minden dolog ezer szállal kötődik számtalan egyéb dologhoz vagy jelenséghez. A valóság lebegő jelek sokaságára bomlik, amelyek között úgy válthatunk, mint amilyen váratlanul módosítjuk keresésünk irányát egy internetes böngészés során.

„A konspiráció ugyanúgy totális világmagyarázat, mint a KGB-féle hipnózisterápia”² – fogalmazza meg Rendes, aki ezzel egyrészt relativizálja a biztosnak vélt megkülönböztetéseket valós és kreált (konspirált) jelenségek között, másrészt ugyanakkor szembesül a bizonyosság teljes hiányával.

[E]zzel kezdődik el az igazi örület, hiszen lyukakkal tömőd be a lyukakat. [...] Másrészt, amikor rálelsz az igazságra, a létezés magjára, mi a garancia arra, hogy azt nem csak úgy hazudják? Hogy nem csupán konspirált struktúra? Hogy nem a Démiurgosz újabb mesterkedése csak? [...] Marad a gyanakvás. Afféle okosbolond leszél, akit senki sem verhet át.³

Az anomáliakutató bemutatása a regény elején előrevetíti az elbeszélés módszerét – illetve nemcsak előre, hanem visszafelé, a *Terepmunkát* megelőző két regényre⁴ is érvényesnek bizonyul, amelyek kulcsszereplői ebben a műben is megjelennek, vagy utalás történik rájuk. Tehát a mű építkezésére és a javasolt olvasói attitűdre is allegóriaként szolgálhat az anomáliakutatás módszere. A leírásnak mintha kifejezett célja lenne, hogy megfeleljen az örült tudós kliséjének, ugyanakkor ebből kiindulva dekonstruálja a kanonizált és a „kívülálló” kultúra között feszülő távolságot.

2 HAVASRÉTI József, *Terepmunka*, Bp., Magvető, 2022, 410.

3 Uo., 410.

4 Bárány Tibor így fogalmaz: „Az előző két regény, az *Űrérzékeny lelkek* (Magvető, 2014) és a *Nem csak egy kaland* (Magvető, 2017) megjelenését a bátor irodalmi vállalkozásoknak kijáró lelkesedéssel, részben dühödt tanácstalansággal fogadta. Nem meglepő: a műfaji *hibriditás* irritáló jelenség.” – Ld. BÁRÁNY Tibor, „*De más is volt*”, *Élet és Irodalom*, 2023. máj. 12., <https://www.es.hu/cikk/2023-05-12/barany-tibor/de-mas-is-volt.html>





Körülöttük megsárgult újságcupacok [...]; polcaikon iratdobozok, kartotékok, jegyzetfüzetek, lefűzött mappák százai, melyekben észlelések és bizonyítékok sorakoznak; évtizedek lázas munkájával összegyűjtött adatok arra nézve, hogy a látható-észlelhető felszín mögött létezik egy másik világ. Vagy világok sokasága. A maguk teremtette gnosztikus mátrixban élnek (és ennek foglyai), a „kutatás” mellett mindennapjaikat olcsó filozófiai brosúrák, konteómagazinok, okkult képregények (és újabban az ezekhez kapcsolódó netes portálok) böngészése, valamint régi B kategóriás sci-fi és rémfilmek figyelmes, fürkésző, révült nézése tölti ki.⁵

Az ehhez hasonló neurotikus kutatói attitűd, illetve világmagyarázati kényszer, valamiféle kívülállással vagy termékeny örülettel párosulva, régre visszanyúló irodalmi toposz. A *Terepmunka* elbeszélője előszeretettel hivatkozik Lovecraftra, aki életrajzi személyként is legalább annyira képviseli a fent vázolt karakterisztikát, mint az általa írt fikciós művek. Amikor az elbeszélő Lovecraftra mint életrajzi személyre, illetve az ő univerzumára hivatkozik, azzal a weird születéséhez vezet vissza újra és újra, mintegy körbenjárásként, ugyanis a weird létrejöttének megalapozó eseménye Lovecraft *Cthulhu hívása* című elbeszélésének 1928-as megjelenése a *Weird Tales* nevű folyóiratban.⁶

China Miéville, a lovecrafti hagyományt továbbíró *new weird* képviselője szerint Lovecraft egyedisége – és egyben kívülállósága – arra vezethető vissza, hogy a gótikus rémtörténetek látványelemei, a véres csontok és fehér lepellel borított kísértetek helyett a kívülről betörő, ismeretlen erőktől való rettegés vált írásai központi élményévé.⁷ A változás, amelyet Lovecraft színrelépése jelez, így részben eltávolodást képvisel a gótikus rémtörténetek hagyományától. Ugyanakkor Lovecraft legfontosabb újítása teratológiájában, a polipszerű, csápos lények megjelenésében rejlik, amelyek nem mitológiai gyökerűek – ellenben Lovecraft önálló mitológiát alkot belőlük.⁸ A weird azonban nemcsak a gótikus hagyomány át- vagy szétírását célozza meg, hanem a sci-fi és a fantasy műfajainak határait is átjárhatóvá teszi.

Ahogy az első magyar Lovecraft-monográfia⁹ szerzői fogalmaznak:

Nemcsak írás az, amit művel, hanem *túlírás*. Ez a barokkosan túlzó írásmód a maga műfajokat, minőségeket, regisztereket elegyítő jellegével új hangvételt jelent az irodalmi hagyományban. Lovecraft az első írók egyike, aki ténylegesen kozmikus perspektívákat mozgósított ebben a kontextusban, miközben a gótikus toposzokat a tudományos fantasztikum jegyeivel párosította.¹⁰

5 HAVASRÉTI, i. m., 53.

6 Vö. China MIÉVILLE, M. R. *James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?*, Collapse. Philosophical Research and Development, Vol. IV, 2008, 106.

7 Vö. *Uo.*, 113.

8 Vö. *Uo.*, 105.

9 HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám, NEMES Z. Máriaó, H. P. *Lovecraft. Poszthumanista olvasatok*, Bp., Kijarat, 2022, 11.

10 *Uo.*, 11.





És mivel a műfajok határainak átjárása megbontja bennük uralkodó fantasztikum szabályrendszerét, a weird egyfajta műfaji dekonstrukció képviselőjeként tűnik fel; vagyis „[s]zűkítve magára az irodalmi platformra az értelmezést, a weird irodalom a fantasy, science fiction és a horror különböző arányú összeolvasztásából életre hívott formátlanság [...]. Megjelenési formáját és szabályait önkényesen alkotja meg.”¹¹ Ilyen értelemben a weird felfogható műfajok közötti szürke zónaként vagy sajátos, hibrid zsánerként is.

Végtelen feltárás – az anomáliák kutatói

Havasréti regényének kutató karakterei megformáltságukat tekintve Lovecraft kívülálló figuráit idézik: egy jól körülhatárolható típust képviselnek, illetve nem a személyiségük kifejtésén van a hangsúly, hanem azon, hogy az olvasó figyelmének és észlelésének csatornájaként, *médiumok*ként működjenek.¹² A regénybeli kutatócsoport egyik tagjának egyetemi előadásáról szóló rövid leírás már körvonalazza azt az irányt, amelyet a *Terepmunka* követ, és felvázolja a – szintén lovecrafti alapokon nyugvó – túlírásnak mint az olvasói bevonás eszközének jelentőségét:

Vad karneváli menetben vonultak fel előtte a high weirdness megszállottjai: őrült próféták, lát-nokok, diszkordiánus rockzenészek, weird pszichonauták, weird vallástörténészek, weird kabballisták, weird írók és antropológusok, groteszk pulp grimoárok szerzői, városi sámánok, pop -és pulp-szürrealisták, sarlatánok, H. P. Lovecraft-, Aleister Crowley-, Philip K. Dick-, Frank Herbert-, William Burroughs- és R. A. W.-interpretátorok, fringe vallások papjai, fringe archeológusok, kriptozoológusok, ezo-terroristák, parapszichológusok és így tovább. Menet, aminek sose lesz vége. Fodor rendet vélt felfedezni, rendet látott és rendet vágott ebben a káoszban, mely inkább volt freak-show a maga intellektuális torzszülöttjeivel, mintsem valódi karnevál. Fodor egyszerre látta ezt kintről és bentről, *saját/belső* fogalmaik, illetve szándékaik szerint értelmezve azt, amit ezek hittek, tettek, írtak vagy gondoltak.¹³

Lovecraft kívülálló figurához hasonlóan a *Terepmunka* szereplői sem maradhatnak pusztán megfigyelők. Az idegenséggel vagy az „őrült” konstrukciókkal történő találkozás bevonja őket az eseményekbe – egyszerre tapasztalnak azon *kívül és belül*. Nézőpontjukat egyidőben alakítja megszállottság és kétely, a külső és belső felcserélése, azaz a transzgresszív átjárások normalizálása. Így lesz a *különösség* az egyezményes valóság és tapasztalás kritikájának eszköze, ami posztmodern érzékelésbe ágyazódik: a középpontok kívülre kerülése, felbomlása úgy is felfogható, mint a populáris és a magas kultúrához társuló regiszterek és tematikus sablonok kritikája. Ugyanakkor a kritika egyik eszköze a cselekmény világába betörő fantasztikum, amelyre természetéből

11 FEKETE I. Alfonz, *New Weird*, Helikon, 2020/2, 211.

12 Vö. HORVÁTH, LOVÁSZ, NEMES, i. m., 11.

13 HAVASRTÉTI, i. m., 90.





fakadóan szubverzív erőként is tekinthetünk, ahogyan Rosemary Jackson is teszi. Az ő olvasatában a fantasztikum rámutat kulturális rendszereink alapjaira, és egy pillanatra megnyitja azokat, hogy rajtuk keresztül mutakozzon meg a „rendellenes.” A fantasztikum ilyen értelemben feltárja a rendszer kimondatlan és láthatatlan oldalát – vagyis amit a domináns kultúra elhallgattatott, elfedett és száműzött magából.¹⁴

Havasréti anomáliakutatói ugyancsak a hegemon világnézet (a modernitás/realizmus) elfedett és anomáliákban felszínre törő ellentmondásainak „leleplezőivé” válnak. A leleplezés pedig azért idézőjeles, mert nem feltétlenül vezérli valamilyen egyértelmű szándék. A *Terepmunka* esetében a szereplők többsége inkább elszenvedője a tőle független folyamatoknak, amelyek szinte természeti katasztrófákként érik őket, mintha földcsuszamlásként forgatnák fel valóságuk felszíni és mélyrétegeit. Kérdéseikre újabb kérdésekkel válaszolnak, és végtelenítve gyűjtik az egymásnak ellentmondó részleteket. A regényben zajló kutatás/nyomozás a jelenkor *post-truth* világában zajlik, ahol minden összeesküvés újabbakra mutat, a nyomok követése pedig neurotizálja nemcsak az elbeszélői szintet, hanem az olvasás folyamatát is.

A nyomolvasás dekonstrukciója

Bár a weird a fantasztikus műfajokhoz – a fantasyhoz, horrorhoz és sci-fihez – áll a legközelebb, nemritkán használja – és irónia tárgyává teszi – a krimi elbeszéléstechnikai megoldásait és kliséit is. Felfedező, kívülálló kutató és „okosbolond” karakterek már Lovecraft és Poe elbeszéléseiben is feltűntek, miközben a művek egyúttal a fantasztikum eszközeiből is merítettek. Havasréti nem véletlenül választja a realista krimi-szálat a *valóság* és az *igazság* keresésének racionalizálási törekvéseként, amit a fantasztikum betörésével ellensúlyoz. Ezzel nemcsak a *fantasztikus és realista világepítés kohéziójára* – ezzel együtt a magas és az alacsony kultúra pozícióinak kritikájára –, hanem hagyományos ellentétük dekonstrukciójára is törekszik.

Bényei Tamás *anti-detektívregény*ként hivatkozik a krimi azon posztmodern válfajára, amely – igaz, csak saját műfajára vonatkozóan – a modernista krimivel ellentétben nem egy észérvekkel alátámasztott végső igazság, a bűntény *helyes* megoldása áll a középpontban.

A „dekonstruktív” mozzanat – kihasználva a kriminek azt a sajátosságát, amely az olvasó számára az olvasást rejtvényfejtéssé, par excellence dekódolássá változtatja – a befogadási folyamatra is kiterjed, a nyugtalanságérzetet az olvasóra is átvetítve. A metapoétikai dekonstrukció eredményeképpen a klasszikus detektívtörténet alapvető szerkezeti tényezői mint irodalmi klisék jelennek meg, s az olvasó így egyrészt egy végletesen reflektált regényvilágba kénytelen behelyezkedni, másrészt – mivel az anti-detektívtörténetek a krimi-kliséket önmaguk felbomlasztására használják –

14 Rosemary JACKSON, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981, 4.





folyamatosan csaldik a megszokott sémák felismerésekor létrejött, a műfaj által diktált olvasási szokások mintájára létrejött várakozásaiban.¹⁵

Ezek alapján nyomon követhetjük a krimi-dekonstrukció elvének megvalósulását egy olyan cselekményben is, amelyet a különös vagy weird mechanizmusai működtetnek. A *Terepmunka* „nyomozói” hivatásos vagy önjelölt kutatók, a kutatás tárgya és folyamata pedig, bár igyekeznek rögzíteni, átalakulás(ok)on megy keresztül, lehetlenné téve ezzel, hogy akár empirikus, akár elméleti módon „megfejtsek” az eredetileg megfogalmazott kérdéseket. Ez a megközelítés az ismeretelméleti *bizonytalanságon* túl, illetve azt a cselekmény háttérébe sorolva, az ontológiai *bizalmatlanság* állapotából indul ki.

A *Terepmunka* maga is egy bizarr laboratóriumra emlékeztet, amely a kísérteties hatás elemeivel kísérletezik, azonban a probléma redukciója helyett a komplexitás felszínre hozására törekszik, és nem utasít el egyetlen lehetséges forrást sem. A regénybeli kutatócsoport egyik tagja szerint kutatási területük, azaz „[a] pszichedelikus underground afféle kontinuum: egyik végén az értelmiségi okostojások, másik végén pedig a szent gyógyítók állnak.”¹⁶ A regényben gyakran felmerülő érv, hogy a felszín mögött húzódó tudás csak a megszállottság útján elérhető.

Ezzel ellentétben a modernista detektívtörténet nyomozója elfogulatlan megfigyelő, „pozitivistá tudós vagy behaviorista pszichoanalitikus”, aki megnyugtató, koherens és objektíven megismerhető, episztemológiai megoldást keres.¹⁷

Ahogy a detektív kauzális kapcsolatokat talál a jelek és nyomok között, [...] úgy alkalmazza a természet- és társadalomtudós, illetve a pszichoanalitikus az induktív módszert, amellyel diszkontinuus „tények” között állít fel kapcsolatokat, s ezek egyenesen a rejtély, az esetleges létezés „bűnének” vélt magyarázatához vezetnek.¹⁸

Ez alapján a klasszikus (detektív)regény jól megkomponált, zárt és logikailag kikezdetlen szerkezet vagy „világ” analógiájaként tűnik fel. „A változás, a narrativitás a detektívtörténetben nem más, mint a társadalom mozdulatlan szövetén sebet ejtő felforgató deviancia, aberráció, vagyis büntett, amelynek a végére kell járni, okozóját pedig el kell távolítani: ez a feltétele a változatlanság helyreállításának.”¹⁹

Ezzel együtt nem célom a *Terepmunkát* szembeállítani a modernista krimi elvárásrendszerével, inkább az azzal való kapcsolat milyenségére szeretnék rámutatni. Érdeemes kiemelni a hasonlóságot a konteókat gyártó, anomáliákat kutató megszállott figura és a modernista regény detektívjei

15 BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend*, https://www.academia.edu/42877563/Rejt%C3%A9lyes_rend, 14.

16 HAVASRÉTI, i. m., 123.

17 Vö. BÉNYEI, i. m., 26.

18 *Uo.*, 26.

19 *Uo.*, 29.





között; bár, amennyiben meg is állapítható ilyen hasonlóság, a szöveg iróniával közelíti meg: a *Terepmunka* „okosbolondjai” megszállottságuk ellenére állandó kétkedők, akik eltévelyednek a feltárandó valóság(ok) komplexitásának ellentmondásaiban. Ráadásul az elbeszélés ugyancsak az irónia eszközével él – Rendes rögeszmés látásmódján keresztül –, amikor műfaji hibridizációjához egymástól rendkívül széttartó forrásokat választ. Jól megragadja ezt a széttartást Bárány Tibor, aki a regénytrilógiára, „öntörvényű, ezeroldalas hibrid regényuniverzumként”²⁰ hivatkozik, illetve ennek a sajátos együttállásnak a részleteire is kitér recenziójában:

Havasréti nagy ötlete, hogy összekapcsolja egymással a felvilágosodás racionális világképét tagadó „vajákosság” és „szent révület” változatos mítoszait, az amerikai beatirodalom spirituális-ezoterikus élménykeresését és drogkultuszát, a hidegháborús időszak „okkult hadviselésére” vonatkozó konteókat és a korszak általános politikai paranoiáját, a hetvenes évekbeli magyar underground kultúra történetét [...], illetve a science-fiction regények vízióját az „ismeretlen dimenziókból” érkező idegenek fenyegető jelenlétéről és történelemformáló beavatkozásáról. Mindennek megfelelően hol kultúrtörténeti detektívregényt olvasunk, elszántan nyomozó, szkeptikus bölcsészekkel; hol szabályos horrort [...]; hol szociológiai részletekben gazdag leírását a Rendes nevű főszereplő karrierjének [...]; hol színes beszámolókat a hetvenes évekbeli alternatív kulturális színterek, vagy éppen a kortárs okkult rajongói közösségek működéséről; hol pedig hátborzongató sci-fit „kozmoszcseppekkel” és a Föld különböző pontjain elrejtett „szondákkal”. Illetve: mindezt egyszerre.²¹

A regény hibrid világa a weird műfaji keveredés irányát követi. Az elbeszélés ezt újra és újra megerősíti, különösen Lovecraftra tett utalásaiban. Emellett pedig „Havasréti trilógiájának záródarabja [...] különböző irodalmi és kulturális regiszterekkel létesít kapcsolatot”²² – írja kritikájában Sinkovicz László, aki a recepció bizonytalankodására is rámutat. A bizonytalanság oka elsősorban az, hogy nem eldönthető, melyik regiszter felé hajlik az elbeszélés, a lehetséges „középpálya” (middlebrow) *territórium*a vagy zónája pedig a szépirodalom és a populáris irodalom határterületén nem rendelkezik kiterjedt olvasóközönséggel, és nem találkozik az értelmezői közösség várakozásaival sem.²³

Havasréti univerzuma kétségtelenül egyéni (hibrid/weird) mintázatokat követve kapcsolódik az irodalmi regiszterekhez, ami zavarba ejti a kritikát, mivel az egyértelműbben kódolható magas és alacsony közötti mező szürke zónának bizonyul. Hasonló okból biztosít Havasréti számára a weird poétika a kísérletezésre kifejezetten nyitott terepet: a weird irodalmi művek egyedi „formátlansága”, sajátos hibriditása a zsánerirodalom területén ugyancsak köztes zónában

20 BARÁNY, i. m.

21 *Uo.*

22 SINKOVICZ László, *Territóriumok (Havasréti József: Terepmunka)*, Forrás, 2023/10, 109.

23 *Vö. Uo.*, 108.





helyezkedik el, amely a középmezőnytől idegenkedő értelmezői közegben, akár a lovecrafti-burroughs-i hibrid, a fekete hús, *kosmoszcápokkal* ragadhatja meg a populáris/magas/középutas kultúra azon szegmenseit, amelyekkel kapcsolatot kíván létesíteni.

A poszthumanizmus betörése – a „fekete hús”

A *Terepmunka* igencsak széttartó szálait – azaz hivatkozásrendszerét – a *fekete hús* mozgatja, amelynek nevét Havasréti William S. Burroughs *Meztelen ebéd* című regényéből kölcsönzi. Ez a „gomba” – ahogyan Havasréti megalkotja regényeiben – nemcsak weird, hanem poszthumán elem is: egyszerre tudatmódosító kábítószer és olyan földönkívüli anyag, amely képes átformálni a földi életet, mintha maga is tudattal rendelkezne. Így a trilógia egyértelművé teszi, hogy a szer használóit előbb-utóbb szintén felhasználja a szer. Az regényben több alkalommal találkozunk shoggoth-szövet megnevezéssel is. Ez utóbbi Lovecraft „teremtményére” utal, amely *Az örület hegyei* című elbeszélésében jelenik meg mint „félresikerült genetikai kísérlet, formátlan protoplazma”²⁴, és egyet jelent a formátlanságban rejlő monstruoizitás képzetével. A *Terepmunka*-ban megjelenő „shoggoth” az úrból érkezett, a nanotechnológiához hasonlatos, és regény utolsó harmadát a science fiction irányába eltoló kísérteties szupertechnológia; kvázi-molekuláris léttel bír, és tetszőlegesen, de emberi viszonylatban átláthatatlan módon ölt formát, annak köszönhetően, hogy képes lemásolni más anyagokat.

Ennek a *weird* elemnek két, poszthumán szempontból érdekes következménye van. Először is, a fekete húsról megállapítják a szereplők, hogy „birtokába veszi és átalakítja az emberi testet”,²⁵ vagyis saját szövetével megegyezővé változtatja – így kannibalizálja nemcsak a gombát elfogyasztó embereket, hanem egész kultúrájukat is. Másrészt a történet előzményében, az *Űrérzékeny lelkek*ben az is megfogalmazásra kerül, hogy a fekete hús „társadalmiasítja” a környezetét, zónát alakít ki maga körül, megjelenési helyének *zónájában* és kultuszt építenek az emberek.²⁶ Ez történik a *Terepmunka* kutatócsapatával is: amíg a terepmunka helyszínén, Tégláspusztán tartózkodnak, annak sajátos zónaszerűsége elnyeli őket, és később is nyomot hagy rajtuk. „Éreztem, hogy magunkba szedtünk valami különös falusi szagot, ami ott nem tűnt fel egyáltalán, de a lakás steril levegőjében immár érezhető volt”²⁷ – fogalmazza meg Rendes, miután a csapat visszatért Budapestre.

24 HORVÁTH, LOVÁSZ, NEMES, i. m., 203.

25 HAVASRÉTI, i. m., 75.

26 HAVASRÉTI József, *Űrérzékeny lelkek*, Bp., Magvető, 2014, 192.

27 HAVASRÉTI, *Terepmunka*, 257.





Esztétikum és viralitás: a valóság átfertőződése

A *Terepmunka* műfajhibridizációs törekvése mellett a műfaji kódok és egyes konkrét művekre történő hivatkozások az elbeszélő nézőpontjából szemlélve mintegy asszociatívan, váratlanul jelentkeznek, és „megfertőzik” a valóságot. Ez kifejezésre is kerül több ponton, például amikor az elhagyott téglagyár gépeit az egyetemisták a *Star Wars*ban látható robotokhoz hasonlítják. „Íme egy generáció, melynek mindenről a *Star Wars* jut eszébe”²⁸ – méltatlankodik Rendes. Mégis úgy tűnik, az elbeszélésnek szüksége van az események racionális egészbe illesztésére, még ha ez nem is más, mint „lyukak betömése lyukakkal”, hiszen az anomáliák egymásra olvasása nem vetít előre semmilyen megoldást; legalább is, ami megfelelne a modernista krimi logikájának.

Amennyiben a fekete hús megjelenése és emberekre gyakorolt hatása – mondhatni „társadalmiasító” tevékenysége – a valódi bűntény, úgy minden helyreállítási kísérlet hiábavaló. Mert hogyan lehetne koherens történetbe illeszteni valamit, ami nem uralható, nem is megismerhető – sem tudományos, sem tapasztalati módszerekkel? Éppen emiatt hiúsulnak meg a fekete húst vizsgáló kutatók, pszichoanalitikusok, illetve még az *Űrérzékeny lelkek* rendőrfigurájának törekvései is. Ez az anyag – Rendes interpretációja szerint – azért is hasonlít a földi technológiák közül a nanotechnológiára, és vonja be ezáltal a technológiai kísértetiést is a képletbe, mert „[t] alán csak egy kevés, egy szemcsényi szükséges belőle ahhoz, hogy megfertőzze, akit elrabolt, hogy létrejöjjön valamiféle »régi-új egzisztencia«, mely csupán majmolja az emberi létet.”²⁹ Ezen rejtélyes anyag megnevezései ugyanakkor

a szereplők értelmezési törekvéseit is metaforizálják. Viktor számára például a Shoggoth-szövet nem pusztán egy olvasmányélményre való utalás, hanem olyan allegória, amely a saját megértését keretezi. A szöveg nem azért nevezi így az anyagot, mert az valóban ez lenne, [...] hanem mert Viktor csak e lovecrafti metaforán keresztül tudja értelmezhetővé és elbeszélhetővé tenni a valóságot³⁰

– fogalmazza meg már említett kritikájában Sinkovitz.

Hozzá tartozik az *elbeszélhetővé tétel* igényéhez minden olyan műalkotás értelmezési kísérlete is, amely a jelek elszabadulásának lenyomataként jelenik meg a cselekményben, és átfertőzi azt. Úgy tűnik, a valóság átesztétizálódik, amikor a csapat az addig jórészt sikertelen kutatómunka lezárásaként szimbolikusan levetíti a '70-es évek egy ikonikus folk-horror alkotását, a *Wicker Man* (*Vesszőből font ember*) című filmet.

A mai napig nem tudom, ki mit fogott fel a filmből. [kommentálja Rendes] A közepéig fegyelmetlenül nézte mindenki, de a második felétől összezavarodott minden. Együtt sodródtunk a

28 *Uo.*, 167.

29 *Uo.*, 312.

30 SINKOVICZ, i. m., 110.





hőssel, be a pogányság birodalmába. A skót vidéki élet felszíne alatt kitörésre készen mocorogtak a theurgikus erők, az okkult energiák.³¹

A következő napokban kiderül, hogy Viktor belecsempészett az aznap este elfogyasztott likőrbe valamennyit a fekete húsból, aminek segítségével megnyílhatott a filmbéli és a „valós” okkultizmus közötti átjáró. Azonban nem az a fontos, minként zajlik a vetítés, a hangsúly arra helyeződik, hogy *a regény nem tesz ontológiai értelemben különbséget műalkotás és valóság között*. Ugyanakkor, mint azt a fentebb idézett kritika is felveti, ezen a ponton borul fel a modernista krimi műfaji követelményeihez még valamelyest ragaszkodó forma, és felerősödnek az egyéb műfaji betörések.³² „A beáramlás tehát két szinten is megtörténik: a történet vagy a narráció szintjén, ahol a csoport tagjainak már a misztikus mibenlétét, működését kell feltárniuk, [...] de a poézis szintjén is, ahol a misztikumot hordozó műfaji elemek mozgásmintáját kell követnie az olvasónak.”³³

A műalkotás és a valóság ontológiai azonosságának és egymásba áramlásának más példái is megjelennek a *Terepmunkában*. Az egyik egy fiktív Hajas Tibor-mű, egy olyan könyv, ami pszichogén anyaggal van átítatva, és szó szerint el lehet fogyasztani. Rendes magyarázata szerint „Hajas mániája az abszolút identitás volt, amikor a műalkotásban nincs közvetettség, hanem amit a művész csinál, az teljesen azonos azzal, amit a műve jelöl, hogy úgy mondjam. Mint a mágiában.”³⁴

A beáramlás harmadik médiuma pedig a – bármilyen értelemben vett – *gyűjtemény*, amely megjelenik például Rendes lakásában, egyfajta *wunderkammer*ként, illetve bakelitlemez- és könyvgyűjtemény formájában is. A végtelen(íthető) adatgyűjtés és neurotizáló kombinálásnak, a *kol-lázskészítés* metaforájának van egy meghatározó, regénybeli példája is: egy, a történet szerint az 1970-es években készített gyűjtemény, Szaszko könyve. Ebben a példában az olvasás mint *befogadás* is megszállottságot eredményez: a megpillantás sokkjának elképzelése ugyanolyan hatással bír, mint a sokk jelen idejű átélése. A befogadó egyszerre vonódik be a tapasztalásba, és szeretne eltávolodni attól, így ebben a példában is megjelenik a *kívül/belül* pozícióinak szétválaszthatatlansága.

A könyv tele újságkivágásokkal, voltak helyek, ahol nem is csukódott össze rendesen. [...] Muszáj volt egyszerre olvasni és nézni az akkori és a mostani szemmel, egyszerre volt egy tébolyult elme archív dossziéja és transzgresszív szövegalkotás. [...] Újból arra gondoltam, hogy ezek a képek

31 HAVASRÉTI, *Terepmunka*, 208.

32 Vö. SINKOVICZ, i. m., 110. Véleményem szerint ugyanakkor nem ezen a ponton hiúsul meg az a törekvés, hogy krimiként olvassuk a regényt, mivel már a kezdetektől fogva nem „szabályos” krimiről van szó. A filmet követő fordulat inkább az arányok eltolódását hozza magával.

33 *Uo.*, 110.

34 HAVASRÉTI, *Terepmunka*, 70.





akkor mennyire mellbevágóak lehetnek, hogy mennyire hozzájuk tartozhatott a megpillantás sokkja [...]”³⁵

Azonban az anomáliakutató „tudós bolond” figurájához Havasréti nemcsak szimbolikus értelemben társítja a gyűjtögetést. Az ő *hibrid regényuniverzuma* is megfejtésre váró gyűjtemény, amely különféle „szabadon” lebegő jelek összekötésére vállalkozik. Végeredményben tehát a *Terepmunka*, két előzményregényével együtt, kikényszeríti az olvasóból az anomáliakutató, vagy ahogyan Havasréti hivatkozik rá, a „fringe-scientist” spekulatív olvasástechnikáját, aminek eredményeképp az olvasó bevonódik egyfajta mentális kollázskészítésbe. Így végül az összeesküvéselmélet-szerű magyarázatok generálásának módszere a regényben szövegszervező elvvé, valamint a befogadásra vonatkozó ajánlattá válik. A szövegtest maga is *weird* entitás, amelyet heterogén kulturális mezőkre, produktumokra és jelenségekre történő hivatkozások szerveznek. Ugyanakkor a mátrixon belül egyetlen elem sem önkényes – a helyszínek, tárgyak, és még a polcról leemelt hanglemez vagy science fiction regény is értelmet kölcsönöz a rendszer többi elemének –, míg az olvasó, amennyiben szeretné feltárni a szöveg utalásrendszerét, a fringe scientist pozícióját veszi fel: Google-kereséseket futtat, évszámokat és információkat keres az interneten. Ráadásul a *Terepmunka* reflektál kortárs közegünk meghatározó krízishelyzetére is, az „őrült” elméletek generálásának azon felgyorsulására, amely jelenünk technológiai gyorsulásának következménye. Rendes ugyanis még hozzáteszi Szaszko könyvéhez: „Arra gondoltam, hogy most, a mi időnkben pár óra Google-kereséssel össze lehetne dobni mindazt a borzalmat, ami Szaszko könyvében áll – neki évek vérverejtékes munkája kellett hozzá.”³⁶

35 *Uo.*, 288–289.

36 *Uo.*, 288.





Bartha Ádám

A JÖVŐ VALÓSÁGAI

Nosztalgia, identitás és fluiditás

Jane Schoenbrun *I Saw The TV Glow* című filmjében

A nosztalgia áthatja a kortárs nyugati kultúrát. Ez pedig sokkal nagyobb problémát jelent annál, mint hogy évente néhányszor retteghetünk attól, hogy a régi kedvenc filmjeink alapján készül remake vagy reboot vajon (ismét) tönkreteszi-e az eredetit, pontosabban azt a befogadói élményt, amelyet az eredetihez társítunk.

A napjainkban uralkodó nosztalgia legnagyobb problémája az, hogy nem a múlt elemeinek aktív (akár történeti hermeneutikai) működtetése a funkciója. Sokkal inkább az, hogy elterelje a figyelmet arról, hogy szép lassan eltűnt a jövő a jelen horizontjáról. Mark Fisher ezzel kapcsolatos meglátásai jól ismertek, így itt csak azt fontos hangsúlyozni, hogy Fisher kiemeli, a posztmodern szubjektum alapattitűdje a távolságtartás lesz egy olyan korban, amelyben az „eszméből esztétika, a részvételiségből nézőiség marad”.¹ Ez olyan „totális tehetetlenség”² érzését hozza magával, melynek eredményeként nem pusztán a jövőre irányuló aktivitás létoka kérdőjeleződik meg, de egyúttal „a történelmi idő koherens érzése” is felbomlik.³ A nosztalgia tehát nem szubjektív, hanem társadalmi, amennyiben a kollektív történelmi tapasztalat, a történelmi és történeti létmód tapasztalata kerül válságba.

Mindezt az is mutatja, hogy az olyan fogalmak, mint a „nosztalgia” vagy a „retro” milyen látványosan távolodtak el eredeti jelentéseiktől. Simon Reynolds hívja fel a figyelmet rá, hogy a „retro” például eredetileg egy nagyon specifikus, tudatos és szakértői attitűdből táplálkozó megőrzése egy konkrét korszak stíluselemeinek. A posztmodern pastiche vagy az idézet kreatív használata kiemelt fontosságú, a retro szakértői pedig közel akadémiai ismeretanyaggal és klaszszikus gyűjtői mentalitással tekintenek az adott korszakra.⁴

1 Mark FISHER, *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?*, ford. TILLMANN Ármin, ZEMLÉNYI-KOVÁCS Barnabás, Bp., Napvilág, 2020, 20.

2 *Uo.*, 120.

3 Mark FISHER, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Washington, Zero Books, 2014, 11.

4 Simon REYNOLDS, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York, Faber and Faber, 2011, xii.





A nosztalgia talán még távolabb került mára az eredeti jelentésétől. A fogalmat egy svájci orvos, Johannes Hofer alkotta meg a 17. században. Hofer a svájci zsoldos katonáknál fedezte fel, hogy azok mély melankóliát és sóvárgást éltek meg, amikor sokáig voltak távol az otthonuktól – egészen a 19. századig ez volt a „nosztalgia” bevett jelentése, és elsősorban katoniorvosi szak kifejezésnek számított.⁵ Miként Reynolds hangsúlyozza, a nosztalgia eredetileg nem az időre, hanem a térre vonatkozott tehát. Ennél is fontosabb, hogy a nosztalgia állapotának, az eredeti értelmében, lehetett feloldása, hiszen amint a katona hazatért, ez az érzés megszűnt. Reynolds számára a legfontosabb különbség, hogy míg eredetileg a nosztalgia feloldható és plauzibilis érzés (tehát világos oka és megoldása van), addig a modern kori nosztalgia „lehetetlen” és feloldhatatlan érzelmi állapot.⁶ A 20. század közepére egyre szélesebb körű társadalmi tapasztalattá vált, hogy a jelen idegen és riasztó, miközben a múltban még találhatunk némi nyugalmat, biztonságot és ismerősséget. A nosztalgia tehát már elsősorban az időre vonatkozik, és egyre inkább kollektív.⁷

A nosztalgia ma már egy kollektív otthontalanság érzéséből táplálkozik. A múlt immáron nem a „szellem eleven elsajátításának”⁸ aktív terepe, hanem olyan fétistárgy,⁹ amely passzív megküzdési mechanizmust kínál egy olyan korban, amelyben a jövő mint pszichológiai percepció és mint kulturális várakozás egyre inkább homályba vész.¹⁰

A Jane Schoenbrun által írt és rendezett *I Saw the TV Glow* (2024)¹¹ című film egyfelől pont arra világíthat rá (bár ezt a későbbiekben problematizálni fogjuk), hogy a feloldhatatlan nosztalgia bezár a múlt szellemeinek világába, felerősíti a jövő lassú eltörlésének (Mark Fisher) érzését. Másfelől viszont a film mindezt egy sajátos pozícióból teszi. A karakterein keresztül azt a kérdést teszi fel, hogy lehetséges-e a jövő megteremtése olyan szubjektumpozíciók számára, akiknek a többségi, normatív társadalmi rendben nincs saját múltja és jelene, melyet teljesen magukénak érezhetnek. Schoenbrun kérdésfeltevésének radikalitása abban rejlik, hogy a saját jövő megtalálását és kiküzdését nem egyszerűen önmagunk (a saját identitásunk) megtalálásával vagy felfedezésével azonosítja. Ez a folyamat nem a foucault-i értelemben vett önmagasság technikáihoz

5 Uo., xxv.

6 Uo., xxv–xxvi.

7 Uo., xxvi.

8 Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei. Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, ford. BOROS Gábor, CSORDÁS János, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1995, 122.

9 Ld. REYNOLDS, i. m., xii.

10 FISHER, *Ghosts of my life*, 6–8.

11 A film hivatalos magyar címe *Ragyogj, TV, ragyogj*, azonban ragaszkodni fogok az eredeti angol címhez. Teljesen osztom Svébis Bence véleményét a magyar cím elhibázottságáról, és az eredeti jelentés félrevezető eltorzításáról. Ld. SVÉBIS Bence, *Végre mi is láthatjuk ezt a szürreális szerelmes levelet a tévé utolsó aranykorához*, Port.hu, 2025.06.15., <https://port.hu/cikk/stream/vegre-mi-is-lathatjuk-ezt-a-szurrealis-szerelmes-levelet-a-teve-utolso-aranykorahoz/article-113143>. Utolsó letöltés 2025. 11. 18.





kötődő diszkurzív apparátus ön-alkalmazása, sokkal inkább radikális szakítás. Schoenbrunt tehát nem az identitás békés felfedezése, hanem a szökésvonal határsértése érdekli.

Részben talán pont ez utóbbiból adódik, hogy bár a film (és készítője) egészen világossá tette az alkotói szándékot, az *I Saw the TV Glow* nagyon különböző értelmezési tartományokban kezdett mozogni a befogadók körében. Schoenbrun több interjúban is elmondta, hogy transzfeminin nembináris alkotóként, a filmet a saját tranzíciója során megélt tapasztalatok ihlették. Ez azonban a filmben egyáltalán nincs kimondva vagy explicit módon ábrázolva. A két fő karakter, Owen (Justice Smith) és Maddy (Jack Haven¹²), olyan radikális otthontalanságot jelenít meg, amely számos különböző élethelyzetre alkalmazható. A film már csak azért is egyedí, mert olyan kulturális kódrendszert és komplex utaláshálózatot működtet, amely mélyen queer alkotást eredményez. Mindeközben viszont úgy lesz sokrétűen értelmezhető a nem queer befogadó számára, hogy a film nem ennek a befogadói csoportnak szól. Schoenbrun maga hangsúlyozza egy interjúban,¹³ hogy a „sajátjainak” akart filmet készíteni, és nem annak a többségi befogadónak, amelyik hozzászólt a többségi kultúra által uralt transz-ábrázolásokhoz. Ebben az értelemben tehát a film célja nem valamifajta „érzékenyítés”, hanem az, hogy közvetlenül kapcsolódjon a queer befogadókhoz. Mégpedig azok saját nyelvén, és nem a többségi kulturális diszkurzív eszközkészlet standard aktiválásával.

Az *I Saw the TV Glow* középpontjában a már említett két külvárosi, magányos fiatal, Owen és Maddy áll, akik először 1996-ban találkoznak a közös iskolájukban. Maddy itt mesél Owennek a *The Pink Opaque* című tévésorozatról, amely visszaidézi a '90-es évek tényleges ifjúsági sorozatait, pontosabban több sorozat valós elemeinek pastiche-szerű összefonása. A *The Pink Opaque*-ban két középiskolás lány (Tara és Isabel) találkozik egy nyári táborban, ahol felfedezik, hogy képesek egymással egyfajta asztrálsíkon keresztül érintkezni. A különleges kapcsolatukat felfedezve rájönnek, hogy meg kell harcolniuk egy gonosszal (Mr. Melancholy), aki a legkülönbözőbb szörnyeket küldi ellenük, miközben igyekszik átvenni az irányítást a világ felett. A táborban töltött idő után Tara és Isabel az USA különböző pontjain élve, de az asztrálsíkon át kommunikálva küzdenek Mr. Melancholy és a szörnyei ellen – ez utóbbiak az *X-aktákból* ismertté vált *monster of the week* típusú karakterek.

Maddy és Owen kapcsolatát a *The Pink Opaque* iránti közös, elkötelezett rajongás erősíti meg, miután Maddy megismerteti a sorozatot Owennel. Az *I Saw the TV Glow* Owen életének különböző idősíkjain mozogva ábrázolja egyrészt a Maddyvel való kapcsolatát, másrészt a saját, egyre erősödő otthontalanságát és identitásválságát, valamint a *The Pink Opaque*-hoz fűződő viszonyát. Egy idősíkon, már felnőttként, hosszú évekkel a sorozat befejezése után újranezi az akkor már streamelhető részeket, és rájön, hogy milyen nevetségesen gyerekesnek tartja a *The*

12 Haven a film megjelenésekor (és korábbi munkáiban) még más nevet használt, 2025 januárjában jelentette be a névváltoztatást.

13 Veronica ESPOSITO, 'I want to make movies for my people': Jane Schoenbrun on making a soon-to-be cult classic, *The Guardian*, 2024.05.11. <https://www.theguardian.com/film/article/2024/may/11/jane-schoenbrun-interview-i-saw-tv-glow-movie>. Utolsó letöltés: 2025. 11. 18.





Pink Opaque-ot. Nemcsak azt érzi, hogy soha nem is volt annyira félelmetes, mint amilyenek gyerekként képzelte, de azt is kínosnak érzi, hogy valaha rajongott érte.

Talán ez a tapasztalat nyitja meg az elsődleges „többségi” elemzési tartományt. Az *I Saw the TV Glow* könnyedén értelmezhető úgy, mint ami rávilágít a populáris kultúrában rejlő nosztalgia ürességére. Arra, hogy ha közelebbről nézzük az alkotásokat, amelyek iránt nosztalgiát táplálunk, akkor gyorsan felismerhetjük, hogy csupán az egykori befogadói élményeink (és az ezt körülvevő valóság) iránt érzünk feloldhatatlanul melankolikus vágyat. A nosztalgia fétistárgya (a popkulturális termék), kellő távolságból tekintve, kínosan nevetségesnek hat, akár a nosztalgia kellemes érzését is összezúzva.

Ez az értelmezés teljesen adekvát, és kétségkívül izgalmas következtetések adódnak belőle. Mindazonáltal érdemes újra figyelembe venni, hogy Schoenbrun a „sajátjainak” csinált filmet. Innen nézve ugyanis ez a probléma sokkal specifikusabb. Owen és Maddy számára a *The Pink Opaque* nem csupán gyerekkoruk meghatározó szórakozása, hanem az egyetlen otthonosság az otthontalan világban. Ahogy a film második felében felmerül a külvárosi valóság és a *The Pink Opaque* összeolvadásának lehetősége, úgy válik egyre világosabbá, hogy a főszereplők számára az „alternatív valóság” nem pusztán popkulturális eszképzimust jelent a sorozaton keresztül, hanem annak lehetőségét, hogy van olyan valóság, amelyben otthon lehetnek. Schoenbrun ezzel azokhoz a „sajátjaihoz” beszél, akiknek a populáris kultúra nem pusztán kikapcsolódást jelentett. Nem azokhoz tehát, akiknek a többségi létmódja és a szubjektumpozíciója otthonosan mozog a hétköznapi valóságban, hanem azokhoz, akiknek nincs hova menniük ebben a valóságtartományban, tehát akiknek a *The Pink Opaque* (öltön az bármilyen formát a valóságban) az egyetlen hely, ahol otthon és önmaguk lehetnek.

Mindeközben az *I Saw the TV Glow* nagyon komplex popkulturális utaláshálózatot működtet, ami sokszor kifejezetten a queer nézőknek szól. Bár nem kizárólag számukra detektálható vagy dekódolható ez a mátrix, a filmzenétől a tévésorozatokig elsősorban a queer közösség számára szignifikáns jelrendszer működik a háttérben.

Hogy ezt konkrétan érzékeltessük, érdemes (már csak a játék kedvéért is) felfejteni a film talán legösszetettebb utaláshálóját. Mint említettük, a *The Pink Opaque*-ben Tara és Isabel karakterei egy Mr. Melancholy nevű főgonosz ellen harcolnak. Őt a filmbeli sorozatban egy beszélő, Hold arcú lényként ábrázolják, és a név, illetve a külső¹⁴ egyértelmű utalás a The Smashing Pumpkins *Tonight, Tonight* című dalának videoklipjére, amely az 1995-ös *Mellon Collie and the Infinite Sadness* című albumon jelent meg. Az utalás itt olyannyira világos, hogy a filmzene vinyl kiadásán bónusz számként szerepel is a *Tonight, Tonight* Snail Mail (Lindsey Jordan) feldolgozásában. A háló itt kezd igazán sűrű lenni, ugyanis Lindsey Jordan játssza a filmben Tara karakterét, akinek a neve ugyancsak fontos utalás. Az *I Saw the TV Glow* mögött számos szempontból masszívan ott áll a *Buffy, a vámpírok réme*, és Tara volt annak a mellékkarakternek a neve, aki egy párt alkotott a *Buffy* egyik fő karakterével, Willow Rosenberggel. Ez akkoriban tévétörténeti momentum volt, ugyanis az ő párosuk volt az első, kidolgozottan ábrázolt lesbikus pár mainstream

14 Még tovább tekintve, az Hold arc természetesen visszaütal Georges Méliès *Utazás a Holdba* (1902) című filmjére.





ifjúsági tévésorozatban. Főleg a fiatal queer közösségben keltett komoly felháborodást, amikor a készítők Tara karakterét hirtelen megölték, és kiírták a sorozatból – ami hasonlít némileg arra, ahogy Owen és Maddy érzett, amikor a *The Pink Opaque*-et hirtelen levették a műsorról, ráadásul hatalmas *cliffhanger* mellett. Hogy a Tara név világos *Buffy*-utalás, azt nemcsak Schoenbrun tette nyilvánvalóvá az interjúiban, de még tovább fokozta az utaláshálót azzal, hogy cameoszerepet kapott a filmben Amber Benson, aki Tarát játszotta a *Buffy*ban.

Az *I Saw the TV Glow* egyik központi jelenete Maddy visszatérése, miután nyolc év telt el azt követően, hogy a *The Pink Opaque*-et hirtelen befejezik, Maddy pedig eldönti, elszökik otthonról (eredetileg Owen is vele tartott volna, de az utolsó pillanatban megrémült, és visszakozott). Miután visszatér Owenhez a külvárosba, Maddy elmondja, hogy rájött, a sorozat valósága nem fikció volt, hanem annak világában, pontosabban egy, a Mr. Melancholy által létrehozott zsebniverzumban (*Midnight Realm*) élnek. Az eddigiek fényében itt fontos, hogy Maddy úgy próbálja ezt elhittetni Owennel, hogy megkérdezi, miként emlékezett a sorozatra. Owen zavarodottsága, és az emlékezés, illetve a valóság szöveteinek felbomlása olvasható úgy, hogy a *The Pink Opaque* fiktív(?) élménye valóságosabb volt a külváros valóságánál. Ismételten nem popkulturális eszképzismusról van szó, hanem arról, hogy a sorozat valósága a szó legszorosabb értelmében valóságosabb a valóságnál – és ez még akkor is így van, ha Maddy csak képzelet az egészet, amit nem tudunk meg.

Maddy végül arra kéri Owent, hogy tartson vele, és menjenek vissza együtt a *The Pink Opaque* világába, hogy legyőzzék Mr. Melancholyt. Ezen a ponton derül ki, hogy a sorozat úgy ért véget, hogy Mr. Melancholy elkapta Tarát, majd miután csapdába csalta, Isabelt is. Itt a film szimbolikája kissé talán már túl nyilvánvaló, amennyiben a Tarát és Isabelt is élve temetik el (külön-külön), miután Mr. Melancholy megmérgezte őket, illetve kivágta a szívüket – itt hangzik el, hogy a melankólia azt jelenti, hogy „elfelejtetted, ki vagy, és azt is, hogy haldokolsz”. Az élve eltemetés világosan utal az előbújás (és/vagy a tranzíció) előtti queer tapasztalatra. A szimbólum azonban „valóssággá válik”, ugyanis Maddy elmeséli Owennek, hogy amíg távol volt, ténylegesen élve eltemettette magát. A halálközeli állapotban lényegében kiszakadt a Maddy-énjéből, és világossá vált számára (pontosabban, vissza tudott emlékezni), hogy ő Tara, Owen pedig Isabel, csak Mr. Melancholy elérte, hogy elfelejtsék, kik is ők valójában, valamint, hogy az általa uralt világban élnek, amiről ők azt hitték, hogy a tévésorozat.

Nem sokkal Maddy visszatérése után látható a film egyik kulcsjelenete, amikor Owen a külvárosban sétál, és a '80-as éveket idéző neonfényű utcai térben az aszfaltra krétával az van felfestve, hogy „there is still time”, vagyis, hogy „még van idő”. Ez a kép nemcsak azzal függ össze, hogy a film egésze lényegében Owen életének lepergését ábrázolja, ahogy igyekszik beilleszkedni a „normális” társadalmi lét keretei közé, miközben folyamatosan nyomasztja a gondolat, hogy mi van, ha Maddynek volt igaza. A mondat jelentősége a film végén teljesebbé válik, amikor az idősödő Owen pánikrohamot kap a munkahelyén, és a mosdóban felvágja a mellkasát, meglátva a fluoreszkáló alternatív valóságot a saját testében. Noha a film nem teszi teljesen világossá, hogy ez a jelenet mennyire „valóságos”, illetve milyen mértékben csupán Owen önmagáról és a világról alkotott fantáziája, ismét látványossá válik, hogy Schoenbrun nem ezeket a szálakat kívánja elvarnani a





filmjében. A queer tapasztalat ugyanis ebben az esetben a valóság egészének megváltoztatását jelenti, és nem egy külsőleg adott valóságra vonatkozó újfajta nézőpontot.

Épp ezért mondhatja Jack Halberstam a queer temporalitásról, hogy bár az felveti a jövő-nélküliség fenyegetését, egyúttal felértékeli a jelent, és éppen a fix narratív jövőkép hiányában megnyitja a lehetőséget a konvenciók által meg nem írt élet előtt.¹⁵ Egy ilyen élet pedig túlmutat a jelölők hatalmából adódó permanens valóság illúzióján. Ez a tapasztalat azt affirmálja, hogy „minden valóság idejétmúlt, történetileg és társadalmilag szituált.”¹⁶ Ennyiben Owen normativitásba kényszerített biográfiai ideje és a mögöttes, elsősorban a *The Pink Opaque* által meghatározott queer ideje konfliktusba kerül. Míg az egyik a fokozatos testi és lelki leépülés, a jövő lassú felszámolódásának ideje, addig a queer temporalitás egy „hipotetikus” időtapasztalat, a „mi van, ha” ideje.¹⁷

Mindeközben az *I Saw The TV Glow*, mint film, és a benne szereplő *The Pink Opaque* sorozat egyszerre jeleníti meg azt, amit Félix Guattari úgy ír le, hogy a mozi lehet az interiorizált elnyomás terepe, de a felszabadított vágy gépe is. A film egésze Owen biográfiai idején keresztül mutatja be a bensővé tett társadalmi elnyomást, miközben nyitva hagyja a szökésvonal és a felszabadulás lehetőségét azzal, hogy nem zárja ki annak lehetőségét, hogy Maddynek igaza volt, és a végén Owen, amikor felnyitja a testét, valóban egyfajta „valóságváltást”¹⁸ (reality shifting) hajt végre (még ha ez nem is vezet egyértelmű felszabaduláshoz). Másfelől a *The Pink Opaque* egyszerre jelöli az egyre inkább kiüresedő nosztalgia nyomasztó tragédiáját (a jövő lassú felmorzsolódásával), illetve egy új valóság feltárulásának lehetőségét, amely radikális szakítást (szökésvonalat) jelent a külváros szimbolikus társadalmi valóságából.

Ha a mozi vágyfelszabadító erejéből indulunk ki, illetve ehhez hozzávesszük Schoenbrun nyilatkozatát arról, hogy a „sajátjainak” akart filmet készíteni, akkor nem nehéz meglátni, miért mondta Guattari egy interjúban, hogy a mozi tekinthető „kisebbségi” művészetnek.¹⁹ Noha a kortárs filmipar elsősorban „többségi”, amennyiben (ahogy Guattari fogalmaz) a „hatalom” szolgálatában áll,²⁰ Schoenbrun „sajátjairól” szóló kijelentése és a film világosan meghatározott célközönsége pontosan megfelel annak, amit Guattari a kisebbségi művészetről mond, jelesül, hogy a kisebbséget alkotó emberekhez szól.²¹ A „kisebbség” itt nem statisztikai kategória, hanem arra

15 Jack HALBERSTAM, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, London, New York University Press, 2005, 2.

16 Félix GUATTARI, *Cinema of Desire = Uő, Chaosophy. Texts and Interviews 1972–1977*, szerk. Sylvère LOTRINGER, ford. David L. SWEET, Jarred BECKER, Taylor ADKINS, Los Angeles, Semiotext(e), 2009, 239.

17 HALBERSTAM, i. m., 5.

18 Ld. Günseli YALCINKAYA, *Reality shifting. why zoomers are choosing to tap out of material reality*, Dazed, 2024.07.01. <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/62908/1/reality-shifting-why-zoomers-are-choosing-to-transcend-material-reality>. Utolsó letöltés: 2025. 11. 18.

19 Félix GUATTARI, *Not So Mad = Uő, Chaosophy*, 271.

20 *Uo.*

21 *Uo.*





utal, amit Gilles Deleuze és Félix Guattari specifikus terminusként meghatároztak: „A kisebbségi irodalom [littérature mineure] nem egy kisebbségi nyelv irodalma, hanem olyan irodalom, amelyet a kisebbség a többség nyelvén ír. Elsődleges jellemzője mindenesetre az, hogy nyelve igen erős deterritorializációs együtthatóval rendelkezik.”²²

Az *I Saw The TV Glow* hősei azzal a kisebbségi problémával néznek szembe, hogy mindketten „semmik” a többségi társadalom szemében. A film pedig végig azzal a kérdéssel operál, hogy a többségi létmódnak történő kényszeres megfelelési vágy helyett felkarolható-e ez a „semmi”, maga a kisebbségi lét, „mindenne” lényegítve át a „semmit”.²³ Az *I Saw The TV Glow* szimbolikus ön-pusztításai (Maddy eltemetteti magát, Owen felvágja a mellkasát) nem állnak messze attól, amit Patricia MacCormack Lucio Fulci két filmje (*Zombik városa*, *A pokol hét kapuja*) kapcsán mond a kisebbségi létmódról. Nevezetesen, hogy Fulci üzenete az, hogy pusztítsuk el a szervezett húst, vagy pedig helyezzük át a tiszta semmi területére.²⁴ A mi esetünkben azonban talán ennél is fontosabb, hogy MacCormack hangsúlyozza,²⁵ a többségi kultúra számára a testnek van egy olyan része, amely mindent megelőz az integráció során. Egy rész, amelyet a kisebbségi által felkarolt „semmi”-létmód és az észlelhetetlenség eléréséhez le kell rombolni: az arc.

Az arc lerombolása azonban itt nem azt jelenti, hogy a felszín(esség) vagy a látszat mögötti lényeghez kellene visszatérni. A film többször is felfüggeszti ezt a mozgást. Egyrészt, amikor Maddy megkérdezi Owent, hogy a lányokhoz vagy a fiúkhöz vonzódik-e, amire Owen azt válaszolja, hogy nem tudja, valószínűleg a tévéműsorokhoz/sorozatokhoz vonzódik („I don’t know... I think that I like TV shows”). Másfelől, a már említett két kulcsjelenetben: az aszfaltra rajzolt „még van idő” felirattal, valamint a film végén, amikor Owen felvágja a mellkasát. Mindezek könnyedén értelmezhetők úgy, mint amelyek elbizonytalanítják a nézőt abban, hogy pontosan mi is a karakterek (elsősorban Owen) ön-azonos identitása, illetve mi a „valóság” a látszat/felszín mögött. Owen identitása nem derül ki egészen pontosan, ahogy az sem, hogy mire is van még idő, végül pedig az sem, hogy Owen azt fedezi-e föl a film végén, hogy Maddynek igaza volt az alternatív valósággal kapcsolatban, netán mindez csak Owen képzeletében létezik, esetleg csupán egy szimbolikus ábrázolását látjuk annak, ahogy Owen személyisége felszakad az uralkodó társadalmi jelölőrendszerben. Annak ellenére tehát, hogy a szerzői intenció az interjúkból világosan kiderül, a film maga nem pusztán elkerüli, hogy didaktikussá váljon, hanem látványosan nyitva hagyja az értelmezési lehetőségeket – ennyiben pedig sokkal inkább queer film, mintha a queer identitás valamifajta identitáspolitikai képviselőjére helyezné a hangsúlyt.

Úgy tűnhet tehát, hogy az *I Saw The TV Glow* egész jelölőrendszere számára sokkal fontosabbak az egyes karakterek közötti, illetve a karakterek és a valóság egyes síkjai közti viszonyok. Ebben az értelemben tehát a film elutasítja a felszín és a mély, a látszat és a lényeg klasszikus

22 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *KAFKA. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Bp., Qadmon, 2009, 33.

23 Ld. Patricia MACCORMACK, *Cinesexuality*, Ashgate e-Book, 2008, 105.

24 *Uo.*

25 *Uo.*, 105–106.





opozícióját. A felszíni vagy külső érintkezési pontok és viszonyrendszerek jelentőségének működtetése így kiélezi a transz-diskurzusban (különösen online) elterjedt „tojás” metaforát, amely a létezmódok szabad potencialitására utal.²⁶ McKenzie Wark is ezt hangsúlyozza egy cikkében,²⁷ amelyben a film előkerül példaként. Wark mindezt egy olyan fogalommal köti össze, amely kifejezetten propagálja a kívül és a belül, a felszín és a mély bináris opozíciójának felfüggesztését – mégpedig a felszín javára. Ez a fogalom lenne a *cute*,²⁸ amely olyan felszíni teret nyit meg, ahonnan a mélybe nincs mozgási lehetőség, csupán oldalra. Ahogy Wark fogalmaz a cikkben, ez volna az „irány nélküli modernitás”.

Wark itt Amy Ireland és Maya B. Kronic *Cute Accelerationism* (*cute/acc*) című könyvére utal, amely szerint a *cute* a felszín olyan radikalizálódását jelenti, melynek során a cukiság akcelerációja nemcsak a cukiság reterritorializációját igyekszik ellehetetleníteni (a marketingtől a katonai propagandáig), hanem mindeközben a megjelenés hiperfluiditását²⁹ propagálja. A *cute* annyiban „modernista”, hogy a radikális részvételiségen és aktivitáson alapul, kiegészülve azonban a Wark által említett irány nélküliséggel, jelesül tehát azzal, hogy a *cute* szembemegy a produktivitás és a meghatározhatóság kényszerével. *Cute*-nak lenni olyan létállapot, amely nem rendeli alá magát a „lényeg” vagy a „mélység” (a *cute/acc* terminológiájában: „Daddy Admin”) követeléseinek. A „tojás” szimbóluma itt is előkerül mint a Daddy Adminnal való szembehelyezkedéssel való azonosulás. Ami fontos, az a folyamatos leendés, a létmódok állandó változásának lehetősége (most van egy identitásom, *felt cute, might delete later*³⁰), a „felnövés”, a „megkomolyodás”, az „önazonosság” vagy a „lényeg” leolvasztása³¹ olyan tojássá, amely az autentikus identitás és a bensőség nélküli létezéssel magában hordozza a folytonos alakulás (leendés) lehetőségét.³²

A kötet kapcsán a szerzők egy interjúban azt is elmondták, hogy miközben *cute/acc* nézőpontjából a virtuális és az aktuális testek egyaránt valóságosak (tehát a *cute/acc* olvasatában teljesen mindegy, hogy Maddy valóságértelmezése valóságos-e, vagy Owen fluoreszkáló belseje valóság vagy illúzió/metafora), meglátásuk szerint a leendések triviális dolgokkal kezdődnek.³³

26 A metafora a 2010-es évek közepén kezdett el igazán elterjedni az online térben, és eredetileg arra utal, hogy a transz személynek az önismeret útján át kell törnie a pszichés és társadalmi szimbolikus tojásbélét, hogy a valódi énje kiteljesedhessen.

27 McKenzie WARK, *The Politics of Cuteness*, Frieze, 2024.10.23., <https://www.frieze.com/article/mckenzie-wark-politics-cuteness-246>. Utolsó letöltés: 2025. 11. 18.

28 Noha az angol 'cute' szónak a legpontosabb magyar fordítása valószínűleg a 'cuki' lenne, a továbbiakban a konceptuális zavar elkerülése érdekében a *cute* szót fogom használni, amikor a filozófiai fogalomról van szó. Már csak azért is, hogy világos legyen a különbségtétel a *Cute Accelerationism* című könyv és a „cute akceleracionizmus” (*cute/acc*) mint a könyvben leírt fogalom és gyakorlat között.

29 Amy IRELAND, Maya B. KRONIC, *Cute Accelerationism*, Falmouth, Urbanomic, 2024, 5.

30 Ld. *Uo.*, 33.

31 Nem véletlen az utalás Nick Land *Meltdown* című írására.

32 Ld. IRELAND, KRONIC, i. m., 33., ill. *Uo.*, 27–28.

33 Clarice PELOTAS, 'Cuteness cares nothing for judgement, and is infuriating to power'. *Interview with Maya B. Kronic and Amy Ireland*, Medium, 2024.05.26., <https://medium.com/@claricepelotas/cuteness-cares-nothing-for-judgement-and-is-infuriating-to-power-interview-with-maya-b-4c77774c03d2>. Utolsó letöltés: 2025. 11. 18.





Következésképpen Maddy és Owen átlényegülése a *The Pink Opaque* (mint tévésorozat) által egyáltalán nem két tinédzser banális fantáziálása. Sokkal inkább egy olyan leendés kezdete, melynek végén teljesen mindegy, hogy a fantáziájuk mennyiben „valóságos” a szó köznapri értelmében. Ami fontos, az a fantázia működtetése, amely ténylegesen képes lehet megváltoztatni a valóságot.³⁴

Miközben tehát Maddy és Owen egyre inkább azt tapasztalják a filmben, hogy a „virtuális” valóság sokkal valóságosabb, mint a „hétköznapi” valóság³⁵ – ahogy ez az online térben is egyre jobban érződik –, a *cute/acc* felől mindezt úgy is olvashatjuk, hogy a tét nem a „valódi” valóság felismerése, a lényeg és az „igazság” megismerése a felszín mögött. A tét sokkal inkább az, hogy a valóságok fluiditásának felkarolása lehetővé teszi-e a karaktereknek, hogy szabadon mozogjanak a valóságok síkjain és azok között. Más szóval, a tét az, hogy a karakterek mennyiben képesek elengedni az előre meghatározott valóságképet, és megnyílni a különböző valóságsíkok és identitások mozgása és mozgatása előtt.³⁶

Egy interjúban Maya B. Kronic úgy fogalmaz,³⁷ hogy a *cute* megzavarja (*messes up*) a határokat szubjektum és objektum között, illetve a valaminek az akarása és a valamivé válás akarása között. Bár Kronic erre eminens példaként a közösségi médiában megjelenő ön-alkotás jelenségét hozza fel, az *I Saw TV Glow* két főhőse hasonlóan jár el, ami új értelmezését adhatja a filmben megjelenő nosztalgiának is. Ugyanebben az interjúban Amy Ireland hangsúlyozza, hogy a *cuteness* egyik alapvető tulajdonsága, hogy végtelen mozgást enged meg a saját felszínén, de nem lehet beléhatolni és feltárni valamifajta „lényegét”, illetve az sem lehetséges, hogy rajta keresztül eljussunk valamilyen végponthoz vagy beteljesedéshez. Amennyiben innen nézve értelmezzük Schoenbrun filmjét, megnyílik a tér egy olyan olvasat előtt, amely visszájára fordítja a nosztalgia és a popkultúrával (esetünkben a tévésorozattal) összekapcsolt identitás problémáját. Így nem arról van tehát szó, hogy a két főszereplő (elsősorban Owen) nem találja a helyét a világban, és az identitásuk úgy kötődik a *The Pink Opaque* sorozathoz, mintha az egyfajta valóságpótlék lenne, amely segítségével fel tudják dolgozni annak a világnak a hétköznapijait, amelyben ők radikálisan idegenek. Ez utóbbi olvasatból ugyanis világos végcélok rajzolódhatnak ki. Vagy az volna a karakterek elérendő célja, hogy felismerjék, a hétköznapi világuk csupán látszat, és Maddyt követve fel kell fedniük az elleplezett valódi valóságot. A másik lehetőség, hogy a végcél a kitörés a tévésorozat által szimbolizált fiktív valóság illúziójából, felismerve és vállalva a „valódi” öna-zonosságot a világban.

A *cute/acc* felőli olvasat azonban épp a végcél iránti igényt függeszti föl. A *cute* felől nézve a *The Pink Opaque* (a sorozat) nem metaforája a soha el nem érkező jövő iránti, Mark Fisher

34 Itt különböző értelmezési keretek nyílnak meg a CCRU és Nick Land *Hyperstition* fogalmától a káoszmagia (*chaos magic*) „dekondicionálás” fogalmáig.

35 Ld. Sadie PLANT, *Zeros + Ones. Digital Women + The New Technoculture*, London, Fourth Estate, 2016 [1997], 12.

36 Ehhez ld még Amy Ireland és Hannah Diamond megjegyzéseit az alábbi cikkben: Günseli YALCINKAYA, *How cute became the defining aesthetic of the internet age*, *Dazed*, 2024.02.09., <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/61895/1/how-cuteness-took-over-the-world-somersets-house-hello-kitty>. Utolsó letöltés: 2025. 11. 18.

37 Amy IRELAND, Maya B. KRONIC, Günseli YALCINKAYA, *Cute Circuitries*, 2025.10.08., <https://www.min2.report/amy-ireland-maya-b-kronic-gunseli-yalcinkaya/cute-circuitries>. Utolsó letöltés: 2025. 11. 18.



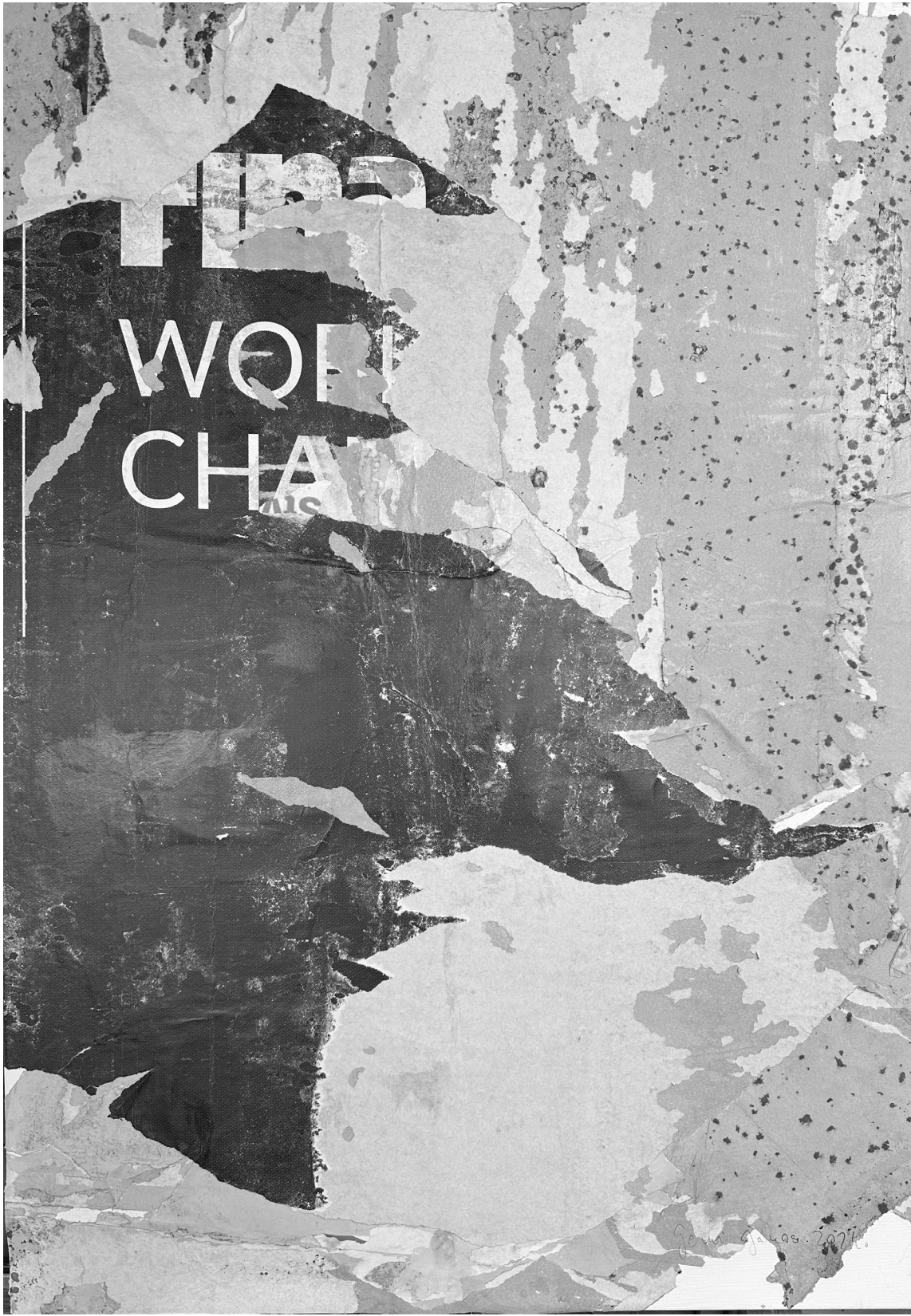


által leírt nosztalgiának. Ugyanígy a *The Pink Opaque* (az alternatív valóság) nem metaforája egy *Mátrix*-szerű valódi valóságnak, amely bizonyos tudat- vagy fizikai állapotmódosítással elérhető. Sokkal fontosabb ezeknek a kategóriáknak a fluiditása és felfüggeszthetősége, a valóság(ok) átjárhatósága és manipulálhatósága. Végső soron, a cute/acc felől nézve, amire „még van idő”, az annak felismerése, hogy egyáltalán nem az a lényeg vagy a kérdés, hogy igaz-e, hogy a hétköznapjaink valósága az egyetlen valóság, vagy pedig egy mesterséges zsebuniverzum, amelyet a manipulációnk és kordában tartásunk céljából hoztak létre. Nem ennek eldöntése vezet el az „igazsághoz”, hanem annak felismerése, hogy az igazság és az identitás ilyesfajta keresésének felfüggesztése megnyitja a valóságok közti szabad átjárást. Az *I Saw TV Glow* tojás-szimbolikájánál maradván, a tojás feltörése talán nem a szabadon és bátran megélhető identitás vagy ön-azonosság megtalálása. Sokkal inkább annak a Nietzsche és Guattari között meghúzódó skizoid komolytalanságnak³⁸ a felvállalása, amely lehetővé teszi a valóság fluiditásának élvezetét, és mindeközben újfajta részvételiségek és gyakorlatok előtt nyitja meg az utat. Miként a *Cute Accelerationism* mondja: „a cukiság gerjeszti a szégyentelenséget [shamelessness], ami az átalakulás kezdete.”³⁹ Bármennyire is úgy tűnik tehát napjainkban, hogy a fisheri eltörölt jövő korában élünk, ahonnan csak a nosztalgia kapitalizmus által reterritoralizált eszképzizmusába vezet hamis menekülőút, talán valóban „van még időnk”. A szégyentelen komolytalanság pedig nem a végidők nihilista élvezete, legalábbis ameddig ez még lehetséges egyesek számára. Inkább annak aktív, részvételi átélése, hogy a világ lényegi kaotikus fluiditása a változtatási lehetőségek és mozgásterek végteleljét nyitja meg.

38 Ld. IRELAND, KRONIC, i. m., 51–52.

39 *Uo.*, 159.







Bence Erika

RÉTEGEK AZ ELMŰLÁSBAN

Géczi János római és más dekollázsairól

Az elmúlás szó használata itt szinte eufemizmusként hat. A természetes mulandóság folyamata és gondolata ugyanis mindig tartogat számunkra valamilyen emléket: magában foglalja a megmaradás metaforikus, elvont élményét. A plakátműlékonyság azonban inkább az elrongyolódás, a foszlányosodás, a leromlás képzeiteit hívja életre. Nagyon távol áll a természeti képtől, sokkalta inkább az urbánus pusztulás jelenségével azonos. Géczi János *Feltakarás* című tárlatának (Budapest, Múcsarnok, 2024. július 19. – október 6.) katalógusa, a benne megjelenő méltatások kulcsszavai is ezt a jelentést közvetítik: a „foszlás”-ban megragadott teljességre,¹ a „hulladék-gazdálkodás”² művészi kvalitásaira, a „jelvadász”³ alkotói cselekedeteire irányítják a figyelmet. A dekollázművészet de- és rekonstruáló jellegéről beszélnek a *Róma*-katalógus szerzői is: például a „romlás brutális csipkefátylai”-ról⁴ – micsoda „komplex” antinómia, össze nem egyeztethető együtthetőség!

Az (óriás)plakát mögött rejlő történet

A budapesti kiállítás szervezőinek nagyszerű ötlete volt, hogy a megnyitót megelőzően, a kiállítás felállításának idején, betekintést engedtek a befogadó közönség számára a felépítés és a megkonstruálás folyamatába; az érdeklődők jelen lehettek az adott térben és figyelhették az alkotó e munkájának egy-egy szakaszát.

A plakát, a kollázs és a dekollázs városi, utcai, hétköznapi, sőt triviális létformájára, eredeti helyére és funkciójára hívta fel a figyelmet a Múcsarnok elé ugyancsak egy-egy kisebb

1 SZERDAHELYI Júlia, Teljesség a foszlásban = GÉCZI János, *Feltakarás – Upcovery*, Bp., Kalligram, 2025, 24–30.

2 KOCZINSZKY Éva, Hulladék-gazdálkodás = GÉCZI, *Feltakarás – Upcovery*, 32–36.

3 KURDY FEHÉR János, Kentaur, mint jelvadász = GÉCZI, *Feltakarás – Upcovery*, 39–55.

4 KOMÁLOVICS Zoltán, A romlás brutális csipkefátyalai = GÉCZI János, *Róma. Kollázsok, dekollázsok – Collages, dékollages. 1993–2023*, Veszprém, OOK-Press Kft., 2004, 8–15.





performansz keretében elhelyezett három hirdetőoszlop. Önreflexív módon mutattak a dekolázsok létrejöttének alapélményére és anyagára.

A dekolázsra mint művészi formára vonatkozó reflexiókat olvashatunk Géczi János *Sétáló árnyék* (2012) című esszéjében is. A plakátról mint látványképről és a jelentés felismerésének pillanatairól szólnak. Az *Örökzöld platán* című krétai esszéjében írja:

Aztán este vissza hiába keresem azt a két, széltől tépett, esőtől és naptól koptatott, elhagyottan is impozáns óriásplakátot, amelyet még előző este vettem észre Rethimno és Iraklion között, valami tengermelléki éles kanyarban. Reggel a sötét miatt nem figyeltem, bízam abban, hogy majd estével rájuk bukkanok, és fényképeket készíthetek róluk. Az első fényképeimet a tépett plakátokról Athén külvárosában készítettem – most olyan jól jönne, ha egy történetnek megtalálnám a második zárójelét. [...] Óriásplakátot végül is találok, olyat, amelyet számomra széppé fakított a tűző napfény és megszagattott a tengerről érkező, csak kora délutánonként elszenderülő szél. [...] kiszáradt és lenyúzott tehénbőrökre hasonlító plakátmaradványokon átmászva alkalmas pontot találjak arra, hogy a ruhát reklámozó, tépett arcú férfiút lefényképezhessem. A reptér fölött óriás futball-labda formájú lokátor csillog-villog, a tenger fényét-színét tükrözi vissza.⁵

Fontos mozzanata az idézeteknek, hogy a képzőművész világértése nem távolodik el, mi több, egybeforr az író (és a költő) világlátásával: az óriásplakát látványa mögött történeteket igyekszik felfedezni. Ennek még kifejezettebb jelenlétére figyelhetünk fel a kötet kínai esszéjének (*Xionyalí*) olvasása során:

Sorra veszem, hogy magam is lássam a feliratokat. Kunmingban – Pekinggel és Xiannal ellentétben – nagyszámú az óriásplakát. Pekingben pusztán a lebontásra ítélt területeket, illetve az üresedő grundokat fedték el műanyagra festett óriásképekkel. Meglehet, itt is ez van – akkor viszont sokkal több az épületbontás.

Az óriásplakát urbánus térbe helyezett elsődleges feladata tehát az üzenetközvetítés, az információ átadása, rejtett funkciója viszont az eltakarás: a rombolás és a pusztítás, a tér kiüresedésének, humánus tartalmaktól való megfosztottságának elfedése.

A római plakátok és dekolázsok az európai és a magyar kultúratörténetben

2023-ban egy hónapot töltött Rómában. „...napra nap plakátokat téphettem” – mondta a *Tiszatájonline* felületén megjelent interjújában.⁶ A *Római foszlányok* ennek a folyamatnak a műhelytitkaiba nyújt betekintést.

5 GÉCZI János, *Sétáló árnyék. Öt esszé*, Bp., Gondolat, 2012, 44–45.

6 SZABÓ B. Eszter, „Olyan helyzetekben járok-kelek, ahol az alkotás az életben maradás feltétele” Géczi János 70, *Tiszatájonline*.





Géczi valamennyi művével – beleértve a verseit is – együtt olvassuk a történelmi múltat, a szövegek kulturális hátterét; metaforikus értelemben az évszázadok folyamán egymásra épülő történelmi múlt időt. A napló azért specifikus műfaj e szempontból, mert nemcsak a plakátfotók és az idő-kollázsok által nyújtott látványról kapunk képet általa, hanem arról a speciális térről, ez esetben Rómáról is, amelynek keretében az alkotói gondolat megszületik, és az azt követő művészi tett is lebonyolódik. Ezekből olykor ironikus konzekvenciákat von le a naplóíró. Az említett interjúból származik az erre vonatkozó reflexió: „Talán vicces, hogy egy viszonylag jól szituált, hátizsákos, hetvenes úr óriási plakátokat fényképez, szagat, gyűjt.”

A *Római foszlányok* különleges bedekker. Nem elsősorban a turista, hanem a tudós, a költő és a képzőművész fedezi fel, pontosabban érti meg és írja le a várost, illetve abszorbeálja a teret.⁷ Róma építészeti látványképéről például a következőt mondja:

Mi más lenne, ha nem varázslatos, ahogy e város Firenzétől elveszi a reneszánsz építészetet, s némi bizonytalankodás után a 15. században saját magát elkezd megépíteni? Helyi karakterisztikumot ad az urbanisztikai fejlesztéseknek, a monumentalizmust antik példák nyomát kifejlesztett részletekkel dúsítja, párkányok és pilaszterek, ívek és oszlopok illesztődnek a firenzei homlokzatokra, a közökbe ritmikus felületek képződnek.⁸

A 78 rövidebb-hosszabb bejegyzés közül több olyant is találunk, amelyekben a szerző a *Szűz a gyermekkel*, *Szent Annával és a számárral* (2020), illetve az *Utolsó rózsához* (2023) című, legutóbbi két verseskötetének versírási „technikájára”, arra a módszerre ismerünk, ahogy például a *Szűz a gyermekkel...* című versében Leonardo da Vinci *Szent Anna harmadmagával*, illetve más, ismert reneszánsz remekműveket „olvas verssé”. Magával ragadó és egészen költői, ahogy például a római Santa Maria sopra Minerva templomban látható Michelangelo *Feltámadt Krisztus* című szobrát interpretálja, s veti össze Fra Angelico műveinek testábrázolásával és szimbólumhordozásával.

A poétikus nyelvhasználat a *Római foszlányok* valamennyi darabját áthatja, szinte addig menően, hogy egy-egy szövege prózaversként (is) működik, míg más esetben a lírai rövidtörténet jellegzetességeit, a tárcanovella elemeit hordozza magában a bejegyzés. Ilyen például a sorrendben harmadik, *Nem lehetett kétségem...* kezdetű fragmentum, ahol a megérkezés után keresett gasztronómiai élmények leírása olvad a szegények templomkórházából kialakított emlékhely látványába, s a mögötte húzódó, el nem mondott történetek, tragédiák döbbenetébe. A következő bejegyzés látványelemzése is az elhallgatás eljárásaira épül, amikor a mesélő Bernini *Beata Ludovica Albertoni*-szobra, illetve a vele párhuzamba állítható és Szent Cecília haldoklását megjelenítő *Moderno-mű* hatását mutatja be:

line, 2024. május 4. <https://tiztatajonline.hu/irodalom/olyan-helyzetekben-jarok-kelek-ahol-az-alkotas-az-eletben-maras-feltetele/> (Utolsó letöltés: 2025. 11. 12.)

7 BENCE Erika, *Géczi János: Római foszlányok. Műhelynapló*, Magyar Narancs, 2025. február 12, <https://magyarnarancs.hu/visszhang/geczi-janos-romai-foszlanyok-muhelynaplo-274559> (Utolsó letöltés: 2025. 11. 12.)

8 GÉCZI János, *Római foszlányok. Műhelynapló*, s. l., Arnolfini Books, 2004, 25.





A női szentek Krisztus iránti rajongása a skolasztika Énekek éneke-átértelmezésén alapul, amikor a hívőt menyasszonynak tekintik, aki jegyes a Megváltónak, s ez a menyasszony-vőlegény értelem jelölte ki a Bernini választotta út irányát. Ludovica halála a Krisztussal egybeolvadás pillanata, amelynek ábrázolása mi más is lehetne, ha nem profán (Géczi 2024, 16). Az elbeszélő megrendülése azonban nem elsősorban és nem csak pozitív értelemben vett esztétikai alapú lehet. Mindez a Cecília-szobor ismételt megtekintése révén nyer magyarázatot: „Az oltár alá helyezett Stefano Moderno-mű a szentet a földön heverve, arcát elrejtve ábrázolja, a nyakán széles metszésnyommal. Ugyanolyan izgatottan hullámzó ruházat van a lányalakon, mint Ludovicán. A szobrot most puha, bársonyvastag, sötét por lepte, amelytől az holttestnek tűnt és nem műalkotásnak.

A könyv breviáriumjellegét a képzőművész Géczi János dekolázs-művészetébe és látásmódjába betekintést nyújtó plakátfotók, illetve az erre vonatkozó utalások, szemelvények hozzák létre, például amikor műhelytitkokba, alkotói folyamatokba avat be bennünket:

[...] másként jelenik meg bennem az értelme a névnek, mostanság éppen Italo Calvinoénak, ha a nevet fenntartó s egyben felmutató plakátot egy lekopott felületű márványhasábra tapasztották vagy egy trasteveri kocsmá folton folt tűzfalán látom, mintha egy agyonhizlalt hirdetőhengeren vagy azon a bádoglapon, amelyet egy oszlopon álló fémkeretre hegesztettek.⁹

Másutt a város megértéséhez vezető tapasztalatok egyik szegmensének mondja a plakátokkal borított síkatorfalak képét: „Nekem a Rómához vezető utamat olyan síkatorfalak szegélyezik, amelyeken hasított plakátok láthatók.”¹⁰

Néha nem az európai irodalom vagy kultúratörténet jelenségei, hanem a magyar és a regionális válik élesebben láthatóvá a római térkomplexumban. Erről szól például a 44. vagy az 51. bejegyzés, amelyekben „mások” (Ady Endre, Nemes Nagy, Vas István, Tolnai, Szörényi etc.) Róma-tapasztalatáról beszél, vagy amikor a római lépcsők kapcsán az alföldi vagy a balatonmelléki lépcsők „természeté”-ről elmélkedik a szerző (42. fragmentum): „A lépcsők igazi természetét Veszprémben értettem meg. S kicsivel később felfedeztem a mediterrán világét is. A geológiai és az építészeti szintkülönbségek közti átjárás sokféleségéről idővel egyre többet tudok mesélni.”¹¹

A rózsakutató figyelmét és érdeklődését olykor egy-egy illat, máskor a Mária-kultusz jegyében fogant bizánci ikonográfia kelti fel a Santa Maria in Portico barokk díszelemei között. Megint máskor az articsókáról értekeznek a tudós szemlélődő, de a római borokról is érzékletes beszámólót olvashatunk a *Római foszlányok* lapjain.

9 Uo., 27.

10 Uo., 115.

11 Uo., 68.





A régész időolvasása

Nem véletlen, hogy a 2024-es műcsarnokbéli dekollázs-tárlat (és a hozzá kapcsolódó 2025-ös tihanyi kiállítás is) a *Feltakarás* címet kapta.¹² Amíg a plakát – különösen annak óriás változata – az eltakarás, az elrejtés céljából is felállítható, a dekollázs művészi eljárása a pusztulás, a romboló idő hatását jeleníti meg és állítja jelentés szolgálatába. Dekonstruálja az elfedés folyamatát, lebontja a szépítés alakzatait és újraalkotja a múlt és az elmúlt idő képeit.

A dekollázs-művész tevékenysége a régészével hasonlítható össze.¹³ Azzal, ahogy letépi az eredeti helyén levő plakátot, láthatóvá válik egy másik, mögöttes tere vagy rétege az időnek: az üressé vált grund, ahol valamikor másmilyen volt a világ adott szeglete és a benne létezők élete. Azzal, ahogy megmenti és rekonstruálja az elfedett, elfoszlott, rongyos plakátokat: kicsit össze is „ragasztja” a széthullottat, láthatóvá teszi a múlt egy szegletét. Megmenti és újraolvassa az elmúlt időt. Az egymásra rakódott rétegek felcserélése nemcsak maga a művészi tett, amellyel az alkotó megváltoztatja és többletjelentéssel látja el a valóság képét, hanem emlékéllítés is az időnek. Az értékörzés és a megmaradás reménye jelenik meg a kitakarásban.

E „memento mori”-élményre épül rá és reflektál szemléletes módon Géczi János két másik önálló tárlata, a veszprémi Művészetek Házában bemutatott 2023-as *immu Pets* és a szegedi REÖK-ben 2025 júliusától szeptemberig volt látható, az *:elemek*. Az előző címe egy plakátfoszlányon megmaradt textus-részlet, míg az utóbbi a töredezettség, a szaggatottság, a teljességből elvont részlet esztétikai jelentésalkotó szerepére utal.

Költészet, képzőművészet, virtuális költészet

S. Nagy Katalin írja a *Feltakarás*-katalógusban: „A monografikus igényű, többszerzős, gondosan kivitelezett katalógus végre egyenrangúvá teszi a képzőművész alkotót a József Attila-díjas irodalmi, és az MTA-tudósi életművet teremtővel.”¹⁴ Ez azért is fontos, mert az életművet áttekintő igényvel vizsgáló és olvasó befogadó előtt az is világos, hogy Géczi munkásságának ilyen módon megnyilatkozó területei és rétegei egyáltalán nem különülnek el és választhatók szét egymástól – egészen a különleges egybecsúszásokig és szimbiózisokig. A rózsakutató szemlélete megjelenik az *Utolsó rózsához* verseiben, a plakátkereső képzőművész tekintete formálja az író leírásait, ahogy azt az idézett krétai vagy a római esszéikben tapasztalhatjuk. A *Szűz a gyermekkel...* verseiben a képet „fordítja le” lírává vagy epikus történetté. A dekollázsok esetében fordított művészi tettről van szó: képpé formálja a széthullott részletek mögött felfedezett történeteket.

12 GÉCZI János, *Részletek a Feltakarásból – Tihany*. Géczi János tárlata, SzövetIrodalom, 2025. január 25. <https://www.szovetirodalom.com/2025/01/25/reszletek-a-feltakarasbol-tihany-geczi-janos-tarlata/> (Utolsó letöltés: 2025. 11. 12.); BENCE Erika, *Részletek a Feltakarásból. Géczi János tárlata Tihanyban*, SzövetIrodalom. 2025. január 12. <https://www.szovetirodalom.com/2025/01/12/reszletek-a-feltakarasbol-geczi-janos-tarlata-tihanyban/> (Utolsó letöltés: 2025. 11. 12.)

13 SZEGŐ György, *Dekollázsok Párizs, Róma és Pécs között*. Géczi Jánosról és 2024-es budapesti műcsarnoki munkájáról = GÉCZI, *Feltakarás – Upcovery*, 8–11. Itt: 10.

14 S. NAGY Katalin, *Feltakarás* = GÉCZI, *Feltakarás – Upcovery*, 14–20. Itt: 14.

