

Bárka

IX. évfolyam 2001/5. szám

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Tartalom

Magyar próza az ezredfordulón I.

- 3 Podmaniczky Szilárd: Fejezetek az állig felfegyverzett lecsó
történeteiből *(elbeszélés)*
- 6 Kiss Ottó: Amit egy utazásról tudni kell *(elbeszélés)*
- 9 Gion Nándor: A kultúra jelzője *(elbeszélés)*
- 11 Láng Zsolt: Egy talált zsebkendő megtisztítása *(elbeszélés)*
- 14 Temesi Ferenc: Az utolsó antinovella *(elbeszélés)*
- ***
- 17 Gécz János: Galamb *(vers)*
- 19 Tandori Dezső: T. D. mesternek, Hazaértünk? *(versek)*
- 21 Zalán Tibor: 7 haiku *(versek)*
- 22 Bogdán László: A szerelem hiánya *(vers)*
- 23 Pardi Anna: Edgar Allan Poe emlékére *(vers)*
- 25 Lackfi János: Furcsa, veres virág *(elbeszélés)*
- 29 Jász Attila: Lassan, szinte át, Kabátot hozott *(versek)*
- 31 Jenei Gyula: sikátorok, mint patás állatok *(versek)*
- 33 Varga Zoltán Tamás: törékeny bordák, a szavak; akvarell *(versek)*
- 34 Zágorec-Csuka Judit: Ha látlak, Januári epigramma, Télutó *(versek)*
- 35 Nagy Mihály Tibor: Belép az ismeretlen, Éjszakámban, Mint aki,
Ugrásra kész *(versek)*
- 37 Térey János: Paulus *(verses regény, részlet)*
- Műhely
- 43 Dérczy Péter: Megszakítottság és folytonosság
(A magyar próza elmúlt négy évtizede)
- 53 Szirák Péter: Szóval nehéz
(A magyar prózáról 2001 júliusában)

- 72 Németh Zoltán: A próza lázadása?
*(Korrekciók a '90-es évek magyar prózájában:
fordulat a referencialitás felé)*

- 78 Somi Éva: Az intermediális költő
(Beszélgetés Géczy Jánossal)

- 85 Závada Pál: Az örömolvasás
(Megnyitó szavak a békéscsabai könyvhét elé)
- 85 Darvasi László: Jegyzetek
(Závada Pál könyvheti megnyitójához)
- 89 Niedzielsky Katalin: A Bánk bántól a Makrancos Katáig
(38. évad a gyulai várszínházban)
- 96 Szilágyi András: Falakon belül – kereten kívül
(A 32. Alföldi Tárlatról)

Figyelő

- 107 Bányai János: Térpoétikai alapozás *(Faragó Kornélia: Térirányok,
távolságok. Térdinamizmus a regényben)*
- 111 Bakos Anikó: A kimondott sohasem végleges
(Balassa Péter: Törésfolyamatok)
- 116 Pécsi Györgyi: Szilárd értékrend – nyitott plurális szemlélet
(Márkus Béla: Nem dolgunk feledni)
- 120 Bedecs László: Bérből és fizetésből
(Nagy Gabriella: Vállalok bérbe írni)
- 123 Utasi Csilla: Babérvérvény *(Tolnai Ottó: Balkáni babér)*
- 127 Dusnoki-Draskovich József: „Hát amikor csak úgy beszél
az ember, az micsoda?”
(Narratívák 4. A történelem poétikája)

*E számunk illusztrációit a 32. Alföldi Tárlaton kiállított alkotásokból válogattuk.
A borító 2. oldalán B. M. Z. / Baji Miklós Zoltán
Asztrál-sík-találkozás (olaj, akrill, vászon),
a borító 4. oldalán Székelyi Edit Dűnék I. (pasztell, papír) című képe látható.
Forrás: A 32. Alföldi Tárlat katalógusa.*

Magyar próza az ezredfordulón I.*

*Podmaniczky Szilárd***Fejezetek az állig felfegyverzett lecsó történeteiből**

exkluzív, azaz első és utolsó fejezet

írta, aki írta

Már alkonyodott a garázskapu fölött, a rózsabokornak háromméteres árnya nőtt és a baglyok is rúdelemet cseréltek a fejlámpájukban, mikor a nappaliban Darvasit, Esterházyt, Grendelt, Giont, Hazait, Kiss Ottót, Láng Zsoltot, Podmaniczkyt, Temesit és Zavadát szimultán olvasva, kísértetiesen fékcsikorgásra hasonlító fékcsikorgást hallottam. Időm, sem akaratom nem maradt föl pattanni az egy atmoszférán tartott gumikerekes olvasófotelből, mikor áttörve és átszakítva a terrakotta üvegtáblát, a lenvászon másodfüggőnyt, elébem ugrott az állig felfegyverzett lecsó, szemtengelyeim metszéspontjának szorított egy pakurával töltött palacsintának látszó fegyvert, maga alá rántotta a lábzsámolyomat, és azt mondta, na, ezt hallgasd meg, öcsém!

Akkoriban a báró úr legidősebb fia voltam, és eltekintve attól a csekély valószínűséggel bekövetkező eseménytől, hogy bátyám születik, apám, a báró úr fejébe vette, hogy nekem, a legidősebbnek a világról szóló legfontosabb tudnivalókat a fejembe veri, hogy majd a konszolidált időkben, testvéreimet is kioktíva, visszanyerjem az ő végtisztességét.

Szegények voltunk, s már maga ez a tény pedagógiai terráriumot növesztett körénk. Úgy kellett megélnünk, ahogy mások meg szoktak halni. Apám, a báró úr minden hitellehetőségét elveszítve abban bízott, hogy a szent anyatermészet lesz a mi konkrét hitelezőnk, s perspektíváinkat olybá tágítja, mintha épp nem is allegorikus urológiai belosztályt játszanánk.

A grófék két utcával laktak fölöttünk, s amennyivel jobban öltözködött a gróf felesége apám feleségénél, annyival jobban álltak nálunk, ekképp apám ésszerűen meg volt győződve arról, hogy nekünk, ha életben akarunk maradni, és miért ne?, akkor a grófékkal kell szövetkeznünk.

*A Bárka, a Békés Megyei Könyvtár, a Gyulai Várszínház, a Magyar Könyvtárosok Egyesülete 2001. július 17-én ezzel a címmel rendezett tudományos konferenciát (Békéscsabán a megyei könyvtárban) és prózafesztivált Gyulán (a várszínházban). Az itt következő öt rövidpróza és a Műhely rovatunk három első tanulmánya a fesztiválon, illetve a konferencián hangzott el. A további prózákat és előadásokat lapunk következő, 2001/6. számában közöljük.

Apám fél éjszakán át ült az ágyban sapkában és összekulcsolt kézzel, hogy kitalálja eme szövetség legelső, így sorsiránydöntő, tehát megfelelően diszkrét első lépését. Reggel fáradtan ébredt, ha egyáltalán felébredt, így közölte az eredményt: „Fiam, ma este, pontban hatkor, ezt majd egyeztetem a gróffal, a nagy anyanyulunkat elvisszük a grófékhoz bakoztatni.”

Mivel apám három héttel ezelőtt csak anyanyulat és csak anyanyulat vásárolt, könnyű volt kitalálnom, melyikre is gondolhatott ő.

Apám, a báró úr szerette a pontos terveket, ezért pontban délben véletlenül összefutott a gróf úrral egy csenevész ribizlibokor árnyékában, egyeztették óráikat, és megállapodtak abban, hogy hatkor apám, legidősebb fia kíséretében, azaz velem, szalmával és herével kibélelt kosárban átviszi a nagy anyanyulat bakoztatni.

Apám pontos mérései szerint, háromszor mért és hibát is számolt, öt percre laktunk a gróféktól, ezért hat óra előtt öt perccel indultunk útnak, a lóherésszalmás kosárban a nagy anyanyúllal.

A grófék házán csend honolt, redőnyök leeresztve, ablaktáblák behajtvva. Apám előbb a levegőben végzett kettő próbakopogtatást, majd harmadikra hirtelen a redőnyt zörgette meg. Kis csend, toporgás, majd a grófné hangja: „Jöjjenek! Be!”

A grófné már az udvari ajtóban állt, szép fűgeminthás selyemköntöse vállain hátracsúszott, dekoljtját ezért széttárta.

Apám előbb a gróft kereste, de az elment valami esti lesre, s csak éjfél tájt volt várható, majd kezében felnyöszörgött a kosár füle, mintha biztatná, gyerünk, öreg, elő a farbával. Ám apám oly mélyre nyelte szavait, hogy a grófné hiperérzékenysége és türelme kellett ahhoz, mire apám a nagy anyanyúl bakoztatására egy grófnéhez méltó kifejezést talált. Apám úgy érezte, ha kimondja itt e helyt, hogy bakoztatni, azzal mintegy pornográf módon a grófné dekoljtját hozza ezzel függőbe, s szemeivel azonmód a kitárt selyem mögé csusszan. Ám épp nyelvkészségének abszolút csődjével mutatta ki álnokul felstuccolt izgalmát, de a grófné továbbra is emberbarát módjára hallgatott.

Akkor apám végre kibökte, hogy a gróffal le van egyeztetve, hatra, pont hatra, hogy itt ez az anyanyúl, mely, így fogalmazott, „boldog nászban részesülne a baknyúl ketrecében”, és még hozzátette, számára mindez garantáltan a gyakorlati szaporodás kényes és kellemetlen elvégzése okán.

„Fáradjanak a hátsó udvarba, ott megtalálják a baknyulat”, mondta a grófné apám izgalmát tovább legyezve.

Végre magunkra maradtunk, immár karnyújtásnyi távolságra a céltől. Apám, a báró úr kinyitotta a baknyúl ketrecét, elhelyezte bent a nagy anyanyulunkat, visszareteszelte, nehogy a nász ledöntse lábáról a ketrecet, majd így szólt hozzám: „Ha nem akarod, nem muszáj végignézned, de ha végignézed, ne kérdezz tőlem semmit, értsed meg magadtól, csak a saját tapasztalataid lesznek a tiéd.” S azzal hátrakulcsolt kézzel mindketten a ketrecben gubbasztó két nyúlra meredtünk.

Nem csináltak semmit. Csönd. Aztán a miénk toppantott egyet, a másik is, a miénk kettőt, amaz is, hármat, négyet. A számrendszert nem bővítették tovább, egymásnak estek. Tépték, szaggatták, marták egymást. Apám a ketrecnek ugrott, de beszorult a retesz. A nyulak is rángatták, apám is rángatta a ketrecet.

Nem kért segítséget. A feje vörös lett, mint a pipacs maga. Egy rozsdás fejszével aztán fölütötte a kallantyút, bátran kimarkolta nyulunkat a vérzivatarból, amazzt visszazárta. Értetlenül néztem apámra: ez lenne a boldog nász? Apám visszarakta a kosárba a félig élettelen nyulat, a bajszáért nyúlt, amit tegnap vágott le, hogy megpödörje, helyette az orrát dörzsölve így szólt: „Fiam, kísérletet végeztünk, be kell látnunk, van még mit csiszolni tudásunkon.”

Sarkon fordult, követni is alig bírtam, a kosárral meglődült a kapu felé. Ám nem vághatott csak úgy át az udvaron. A grófnő megjelent az ajtóban, selyemköntöse, ha lehet ilyet mondani, rajta sem volt.

„Nos, kérdezte a grófnő, hogyan sikerült a nász?”

Apám megbillentette a kosarat, mutatva a megéptett nyulat.

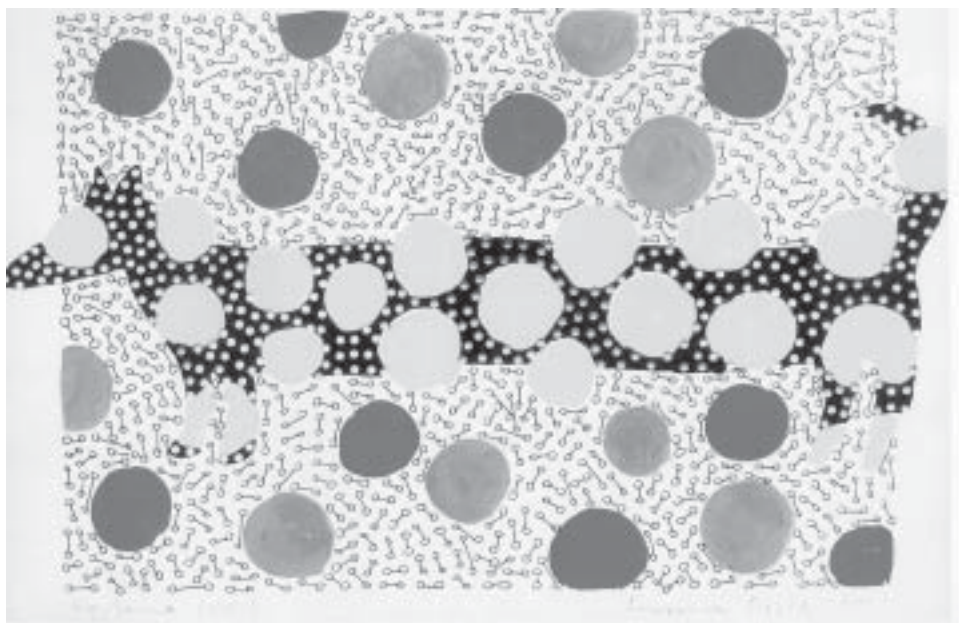
„Óh, óh”, mondta a grófnő az ájulás határán.

„Sajnos, azt kell mondjam, mondta apám, a mi nyulunk, tisztelettel, szintén baknyúl.”

A grófnő összekapta magán a köntöst, apám köszönésképp bólintott, majd álszemérmét lobogtatva úgy viharzott ki a kapun, mint akiről percre pontosan most derült ki, hogy részjegye van Diznilend pornófilmgyárában.

Útközben még egyszer megállt, sértődötten megnézte a nyulat, majd így szólt: „Anyádnak egy szót se! Harmincegy nap múlva kisnyulakat veszünk.”

Alig hogy kidobta magából utolsó szavait az állig felfegyverzett lecsó, fölpatant a lábzsámolyról, s a törött üvegen és szakadt függönyön át úgy elviharzott, hogy a környék kutyáinak vakkantásnyi ideje sem maradt, hogy legalább a kolbászt megugassák a lecsóból.



Luzsicza Árpád: Egyforma XIII. (vegyestechnika, papír)

Kiss Ottó

Amit egy utazásról tudni kell

Ugyan, ki olvasna minket, legyintett álmában Formanek Sándor, mert Jeszenka Mirjána kérdést intézett hozzá ugyanebben az álomban. De a legyintésből félúton simogatás lett, mert Jeszenka Mirjána méteres haját most is ugyanúgy lebentette meg a szél a nagy diófa alatt, mint azon a tizenkét évvel ezelőtti vasárnap délutánon. A lány megint elkérte Sándortól a dióverő rudat, az ég felé emelte, a fiú keze pedig ismét puhán érintette Jeszenka Mirjána vékony derekát. Csak hogy ne vigyen el a szél, mondta az álomban Formanek Sándor, és megszorította azt a vékony derekat, de mint akkor, most is erősebb volt a súly, az ötméteres rudat nem bírta megtartani a törékeny lánytest, a törékeny lánytestet meg a fiú nem bírta megtartani, együtt dőltek hát a selymes fűbe és az őszi kikericsok közé. Formanek Sándor úgy szorította Jeszenka Mirjánát, mintha másnap reggelig nem akarná elengedni, Mirjána pedig úgy kacagott, ahogy angyal teszi, ha vidám dolgot lát ereszkedve a föld felé.

Amikor az angyal földet ért, Jeszenka Mirjána abbahagyta a nevetést.

– Nem olyan, mint egy Hrabal-könyvben? – kérdezte hanyatt fekvé, és figyelte az égen köröző galambokat. A kórház udvaráról jöttek, van ott valamelyik emeleten egy fogatlan ember, ő szór nekik morzsát minden délután.

– Ugyan, ki olvasna minket – legyintett megint Formanek Sándor, és megsimította Jeszenka Mirjána haját, aztán magában hozzátette, hogy bizonyára még a Jóisten sem szereti az ilyen szentimentális figurákat, csóválja a fejét és vakarja a szakállát odafönt, hogy vajon milyen rögsös útra kéne terelni ezt a két ártatlan gyermeket.

A Jóisten döntését azonban, akárcsak tizenkét évvel ezelőtt, Formanek Sándor most sem tudta megvárni, mert nagyot zökkent vele a busz, és felébredt. Ahogy kinyitotta a szemét, látta, se fűben, se ágyban nincsen ő, pláne fűágyban, hanem az Ikarus puha ülésén aludt el, és a könyv, amit korábban olvasott, eltűnt a kezéből.

– Kérjük a tisztelt utasokat, hogy jegyüket indulás előtt szíveskedjenek megváltani – mondta akkor egy égi hang.

Formanek Sándor kinézett az ablakon, egy autóbusz-állomásra gördültek be éppen.

A sofőr kikapcsolta a motort, felállt, és hátrafordult, feljűk, utazók felé. Görnyedt tartása Formanek Sándort Hurgulyra, az általános iskola pedellusára emlékeztette. Hurguly lassan mozgott, de beszéde pergő volt.

– Milyen óra van bent? – kérdezte tőle Formanek Sándor hatodikos korában, amikor elég tisztességesen elkésett.

– Irgalom – mondta a pedellus, ami, minden gyerek tudja a környéken, azt jelenti: irodalom.

– Ki tartja? – érdeklődött tovább a kis Formanek Sándor.

– Az igazgató – felelte Hurguly –, ami természetesen annyit tett: az igazgató.

A sofőr viszont, bár tartása hasonlított a pedelluséra, rendesen ejtette a szavakat:

– Tíz perc pihenő – mondta, és megnyomott egy gombot.

Az ajtók kinyíltak.

– Kérjük a tisztelt utasokat, hogy jegyüket indulás előtt szíveskedjenek megváltani – mondta megint az égi hang.

Hát mikor váltanak meg, ha nem indulás előtt, morgott Formanek Sándor, aztán jó mélyen a két térde közé nézett, és fejfelé előre irányban eltűnt az ülések alatt.

Míg szereplőnk kedvenc könyvét keresi, van idő elmondani, hogy ez a Formanek Sándor igen hajlékony ember volt, olyan, aki, ha úgy tartotta kedve, jó mélyen a két térde közé tudott nézni, és fejfelé előre irányban szinte bármikor könnyen eltűnt az ülések alatt.

Ilyenkor koncentráltan és kitartóan keresett, éppen úgy, mint az elmúlt öt esztendőben, csak akkor nem könyvet, hanem leányt, olyat, aki úgy kacag, mint egy angyal, s ha dióverő rudat lát avagy fog, azonnal beledől a selymes fűbe, valamint az őszi kikericsok közé. Mert mióta, éppen öt éve Jeszenka Mirjána férjhez ment, Formanek Sándor folyamatosan a páráját keresi. Kereste már ő az orfűi strandon, szanazugi szénakazalban, perzsaszőnyegen és franciaágyon, Petrof zongora tetején, a szentendrei Duna-parton, multiplex mozik hátsó sorában, nagyáruház próbafülkéjének függönye mögött, de mindig mindenütt, ha egyáltalán valamit, csak részleteket talált. Egy bokát, egy csípőt, egy törékeny csuklót, egy illatot, egy habzó sör mögötti pillantást. Ezekről a részletekről lenne még mit lejegyezni, ám Formanek Sándor most ismét felbukkan az Ikarus ülései között. Kezében a könyvvel körbenéz, és látja, a sofőr megint a helyén van, hamarosan továbbindulnak.

Eddig viszonylag csendes volt az út, gondolta, amikor ránézett a vastag nyakú és bajszos nőre, aki a busz hátsó része felé igyekezett, arra, ahol Formanek Sándor is ült.

– Szabad ez a hely? – kérdezte a nő egy váratlan pillanatban.

Tekintete éles volt, mint egy disznóölő kés.

Ez szemmel veri a diót, gondolta Formanek Sándor, és, nehogy átvágják a torkát, gyorsan azt felelte:

– Természetesen.

Ami most annyit tett: irgalom.

A sofőr hirtelen emelhette lábát a kuplungon, mert a nő belezuhant az ülésbe. Aztán megkereste mobiltelefonját, és tárcsázott. A hívásból kiderült, hogy egy hülye utazás miatt nem láthatja ő az Acapulco szépe című mexikói tévésorozat 73., illetve a Fiorella című perui sorozat 64. részét.

Szerencse, hogy a Milady 48-ast még elkapta otthon, így Formanek Sándor is megtudhatta, hogy Maximo bátorításul megölelte Delfinát, Federico pedig meglátta őket, ezért verekedni kezdett testvérével.

Delfina elájult.

Egyébként pedig Mauricio színházba ment, hogy megnézze Amparo Rivast, a híres színésznőt.

Miután Formanek Sándor leszúrta a tanulságot, úgy döntött, elköltözik inkább a nagy diófa alá. Fellapozta kedvenc könyvét, kényelmesen hátradőlt, és elmerült az ülés szivacspárnái között.

Nem telt el sok idő, megint érezte a selymes fű és az őszi kikericszek illatát. Már megvolt Jeszenka Mirjána vékony dereka is, amikor kiesett kezéből a könyv.

Az emlékezet nem veszíthet, mert abból dolgozik, ami nincs, gondolta még, mielőtt elaludt.

A kórház udvaráról akkor rebtentek fel a galambok.



Váli Dezső: Múterem ceruzával (olaj, farostlemez)

Gion Nándor

A kultúra jelzője

Kissé messziről kezdem a történetet, de ígérem, hogy szokásomhoz híven gyorsan a lényegre térek, végül majd egy szép lányról fogok beszélni. De kezdjük az elején. Egy műemlékké nyilvánított épületben lakom Budapesten az első emeleten, az épületet annak idején csupán egyemeletes háznak készítette valamelyik gazdag család, vastag falakat húztak fel, nagy szobákat csináltak nagy ablakkal. A gazdag családot a későbbiekben a történelem kihajította a házból, a tágas helyiségeket eléggé szakszerűtlenül felszeletelték, szétszították az arra rászorulóknak, a díszes homlokzatú épület kezdett lerongyolódni, szerencsére még időben reagált a Belügyminisztérium, javasolta, hogy felújítja a műemléket, ennek ellenében viszont ráépítenek még két emeletet összkomfortos lakásokkal saját dolgozók számára, a régi vastag falak ezt minden probléma nélkül elbírják. Az egészség létrejött, megtörtént a felújítás és a ráépítés, valójában mindenki jól járt. Én ekkor kerültem a házba, szűkös anyagi kereteimben megvásároltam egy keskeny szeletet az első emeleten, ekkor ugyanis már nem osztogattak ingyen lakásokat az arra rászorulóknak. Így is elégedett vagyok, barátságos emberek között élek, és az utcánk állandóan szépül. Korábban is szép volt, mert csupa műemlék polgári bérházak állnak benne, a földszinteken cipőboltok, órajavító műhelyek, patikák, könyvkereskedések, bankok és egyéb hasznos szolgáltatást nyújtó helyiségek vannak, amelyek közül némelyik becsődöl időnként, tulajdonváltások történnek, de ez az emeleteken lakó polgárokat nem zavarja. Engem sem.

Sőt én kifejezetten jól jártam. A lakásom alatti szemüvegbolt gazdaságtalan és üzletileg érdektelen lett, rövid eljárással kiürítették, az üres hodályba pedig beköltözött Dominika, egy a húszas éveit lelegején járó fiatal lány, akinek értelmes magyar családi és utóneve is van, egyetemistának vallja magát, tulajdonképpen az is, a Dominika csak amolyan művésznév, amit csupán éjszakai utcai sétáin használ, mert vannak országok, ahol az idegen hangzású nevek előkelően csengenek. Nálunk is. Én ezt helytelenítem, de nem lármázok túl sokat ebben az ügyben.

Dominikát elfogadtam úgy, ahogy van, szépnek és fiatalnak, összebarátkoztunk, de közöltem vele, hogy én nem vágyakozom az olyan szép lányokra, akik túl sokaknak mutatják meg magukat, ő meg azt közölte, hogy kizárólag gazdasági megfontolásból sétálgat az utcákon, rám egyáltalán nem számít, mert megítélése szerint pénzügyileg eléggé gyöngén állok. Ebben tökéletesen igaza volt, így aztán baráti viszonyunk korrekten és szilárdan alakult meg.

A későbbiekben még szilárdabbá vált. Azzal, hogy állandóan halasztódott a türelmi zónák kijelölése, Dominika kiszorult az utcákról, a kiüresedett szemüvegboltban gubbasztott, még az egyetemi vizsgáira is tanulni kezdett, és ehhez többször a segítségemet kérte. Adtam neki néhány jó tanácsot, ő hálásan mosolygott rám, letudta szigorlatait, de ezután sem volt igazán boldog, mert a türel-

mi zónákat még mindig nem jelölték ki, én viszont egyre elégedettebben néztem ki nagy szobám nagy ablakán. Az utcánkat ugyanis valamilyen pénzből hirtelen elkezdték megszépíteni. A gépkocsi forgalmat kitiltották, a járdákat díszburkolattal fedték be, az utca közepére egyenes sorba fákat ültettek. Egy Rohacsek Mihály nevű bajszos, markáns vállalkozó irányította a munkálatokat, és rohamosan szépült szűkebb környezetem. Egyszer rákérdeztem valamelyik kertész ruhás emberre, hogy milyen fákat ültetnek az utca közepére.

– Vadkörtefákat – mondta.

Erre odajött Rohacsek Mihály és ráförmedt:

– Ezek díszkörtefák, te marha!

– Persze, díszkörtefák – mondta a kertész.

Gördületesen folyt a munka, közben felfigyeltem arra, hogy a velem szembeni műemlék épület egyik második emeleti lakásában is átalakítások folynak. Az ablakoknál meg időnként feltűnt Rohacsek Mihály vállalkozó. Tudomásul vettem, hogy új szomszéd érkezett az utcába, és még örültem is, hogy az illető tehetős ember. Meleg nyári napok jöttek akkoriban, és a szemközti ablakban egyszerre csak megjelent Dominika. Meztelenül. A mellei gyönyörűek voltak, megrendültem abban a falusi hitemben, hogy csak azokat a lányokat érdemes szeretni, akik keveseknek mutatják meg magukat. Kicsit irigykedtem is.

Az utca továbbra is szépült és szép lett. Díszburkolattal, zöldellő fákkal. Minden reggel megcsodáltam az ablakból és amikor kiléptem a kapunkon. Az egyik reggelen egy sovány, morózus emberbe ütköztem. Viseltes, de tiszta ruha volt rajta, becsületes, nyugdíjas kétkező dolgozónak véltem. Láta, hogy én is ráérősen nézegetem az utcát, hozzám fordult és bemutatkozott.

– Ádám Ferenc vagyok. Hetek óta figyelem már, hogy mi folyik ebben az utcában. Látja, hogy mit csinálnak? Kultúrát! Ezért megy tönkre ez az ország. A büdös kultúra miatt.

Eloldalogtam mellőle, a megszépült utcán, megvettem az aznapi újságot, és az esti sörömet, figyeltem a szemközti épületet, Dominika ismét megjelent meztelenül, megint gyönyörű volt, az utca közepére ültetett fákat viszont két hét múlva tövestől kivájták, helyükbe kertész ruhás emberek más és nagyon hasonló fákat ültettek. Megkérdeztem, hogy miért? Azt mondták, hogy Rohacsek Mihály eredetileg spórolási szándékkal díszkörtefák helyett vadkörtefákat telepített az utcába. De ezt a hibát most kijavítják.

Láng Zsolt

Egy talált zsebkendő megtisztítása

Tisztaságnak ajánlom

I.

(a talált tárgy)

Zirc, hogy nem lesz smár, gondoltam. És tök úgy lett. A szivar jól karbantartva, a csajocska a lánya lehetett volna. De ezeknél a ferdeszeműeknél sohasem tudhatja az ember, letegezed, közben száz éves. Persze, rögtön látszott, nem a lánya; az efféle hapsik különben sem ácsorognak szerda délután másfél órát a reptéren az édes lányukkal. Azért maradt itt, hogy biztos legyen a dolgában. Felcsinálta, aztán hazaküldi, Koreába vagy hova.

Visszatipegett a stewardess, szólt a csajnak, jöjjön már. De az nem moccant. A pasi erre finoman tuszkolni kezdte a kijárat felé. A csaj megfordult (mi tagadás, formás popója volt!), és elrohant. Tuti, hogy kiugrik a gépből, gondoltam. Vagy ki tudja, az ilyen kis libuskák hamar megvigasztalódnak. Eljönnek a dolcsiért, a mutatósabbja beáll a Daewoo-bankhoz vagy a Samsunghoz, és sejteni lehet, miről álmodozik egész nap. Ha visszakéri tőle a lakáskulcsot, könnyes szemmel nyújtja oda. Ezek között nyema feminista...

A pasi még szobrozik. Biztos akarsz lenni a dolgodban, mi? A csajocska a betonról is képes visszaroahanni hozzád... Pedig egyáltalán nem erőltetted meg magad. Néhány vacsora, egyszer mozi, fél színház (a szünetben otthagytátok), andalgás platánok és vadgesztenyék között, hétvége Saratoga Springsben, ja, és kétszer virág. Fehér róza, kiderült, azzal telibe találtad a szíved...

A falra tudok mászni ettől a turbékoló hangtól! Miért nem lehet időben elindítani?! Megöl az unalom!

Már rég elzúgott a gép, ez a pasi meg csak bénázik tovább. Valami elszakadt benne? Van az úgy, a sok strapa, a sok kávé, és az ember kilesz. Én is hülyét kapok.

Na, most bőgni kezd. Mint egy dedós, taknya-nyála egybe'. Szedd elő a zsebkendődöt, szépen fújd ki az orrod! Na úgy, abbahagyja... Frászt, most kezdi csak igazán. Hát miért csinálod? Mi van? Minek krenkolod magad? Ha elment, hát elment. Mondani mondta, de ne vegyél mérget rá! Figyelj, mindenki téged bámul... Legalább halkabban. Hogy néz ki a zsebkendő! Mindjárt odamegyek, és lekeverek egyet, hátha kijózanodsz. Igen, az kellene neked. Hogy valaki jól képen törüljön.

Na, végre, tubicám, ezt hamarabb is elcsicsereghetted volna! Hát pá, én megyek!

II.

(a mosás)

Nem akart búcsúzkodni, és főképp nem itt, mégis kijött. Amióta ismeri, hagyja magát sodródni. Pedig arról volt híres, hogy tudja, mit akar. Nyugalom, így hívják a háta mögött. Nem mindig volt könnyű, de csakis ezért lehetett belőle valaki. Ej, ezek csak szavak... Kis híján minden összeomlott. A legszívebben most is vele menne. Mondjon a világ, amit akar!

Az utaskísérő türelmetlenül rájuk szólt, indulni kell. A lány nem mozdult, látszott, vár valamire. Fegyelmezetten, gondolta a férfi, mindenki minket bámul. Semmi pánik. Végte ré is, miért ne lehetne a lányom...

Fegyelmezetten, gondolta ismét, miután a lány kétségbeesetten megfordult, és elrohant a kijárat felé. Nem szabad utána kiáltani, csak nyugalom! Látszott az arcán, hogy teljesen lefoglalja a belsejében dúló küzdelem. Úgy érezte, a lány nem ment el, még mindig itt van, valahol az ő testében. Itt zokog benne... Belső zsebéből előhúzza gondosan kivásalt zsebkendőjét. Felesége illata csapott arcába. Váratlanul reszketni kezdett a lába. Miért nem ment vele? Hiszen szereti! És a lány? Semmit nem tud az életről. Odadobott mindent? Hát mije volt neki? A szerelem elmúlik... Épp ő mondta, hogy a nyugodtságába és a józanságába szeretett bele. Meg hogy kitalálta, a fehér rózsa a kedvence... Véletlen volt, egyszerű véletlen.

Zsebkendőjével nyomkodta helyre arcvonásait. Nem gondolta, hogy ilyen nehéz lesz, ez igaz. De most már kész, és most már csak az a kérdés, mit csináljon azzal a lánnyal, aki itt van benne? Semmit. Nem tudja senki, hogy ott van. Vége az állandó bujkálásnak. Hazamegy. Milyen jó, hogy félóra alatt otthon lehet. Neki nem kell tizenegy órát repülnie...

Kifújta az orrát, majd a zsebkendőt begyömöszölte nadrágzsebébe.

A szerelem halott. Hazamegy, olvasgat. Milyen rossz lehet annak, akit senki nem vár otthon. Előhúzza ismét a zsebkendőt, kibontotta, sarkánál fogva meglengette, majd gondosan összehajtogatta, és visszaillesztette zakója belső zsebébe. Milyen érdekes, fújt ki egy nagy adag levegőt, öröm vagy bánat, szomjasan elnyeli, és az első mosás után mindenről megfeledkezik.

III.

(második mosás + keményítés)

Koreaiak lehettek, a vietnamiaknak talán nem ennyire fehér a bőrük. A nő Tisztaságnak hívták, arcára volt írva a neve. Szürke kosztümet viselt, oldalán fekete válltáska, a kabátka vékony hajtókáján fehér selyemblúz fodrai. Koromfekete kontyában a kendő is fehér. A férfi neve Nyugalom, rajta barna öltöny, lágyan hullámzó, finom anyagból.

Olyankor is mosolyogtak, amikor beszéltek, és olyankor is, amikor némán nézték egymás arcát. A folyosó végéből kikiáltott az utaskísérő. A férfi hirtelen

megérintette a nő vállát, de máris visszakozott. A nő összefonta mellén a karját, és meghajolt. A férfi is búcsúzott. Csak a fejét hajtotta meg, de nagyon mélyen és a szokásosnál hosszabban. Amikor kiegyenesedett, meglepődött, hogy a nő még mindig ott van.

A nő kapkodva újra meghajolt, s már fordult is. Futásán látszott, mennyire fiatal. Pillanatok alatt elnyelte a hosszú folyosó.

A férfi nem mozdult, bámulta az elnéptelenedett kijáratot. Egy idő után rázkódni kezdett a válla. Eleinte csak ritkán szabadult ki mellkasából egy-egy elfojtott hang, de aztán megállás nélkül rázendített, olyan hangon, ahogy egy eldugult porszívó sívít.

Egyszer csak úgy tűnt, lecsillapodik. Öltönye zsebéből elővette zsebkendőjét, szétnyitotta, és nedves arcára terítette. De ettől a mozdulattól újra zokogni kezdett, sokkal hevesebben. Két tenyerével nyomta arcába a zsebkendőt, hajlongott, mint akinek fájdalmai vannak, reszketett lábszárán a nadrág. Nagy, fehér férfi-zsebkendője, méretei ellenére pillanatok alatt elázott, de egyre és egyre itta a könnyeket. Igen, itta a könnyeket, forrón kitárulkozva, mintha ő volna az egyetlen, aki szereti ezt a férfit. Vagy mintha ő is érzett volna hasonló szomorúságot, és zokogott volna egy repülőtéren, mert nem akart hazamenni egy üres szobába, ahova váratlan, éjszakai orkánként törnek be az emlékek.

IV.

Harmadik mosás stb.

Temesi Ferenc

Az utolsó antinovella

Most, hogy már annyi a posztmodernnek, ideje megmutatni, milyen volt a beste teste. Ez a második mondat, de ezt is loptam. Ez itt a harmadik. Rosszul akarsz írni? A negyedik mondatban így kérdőjelezd meg az egész szöveget, és máris az ötödikben vagy. Ez a mondat arról szól, ha még nem vetted volna észre, hogy ez egy önmagára utaló, posztmagyar púder. Ez a mondat pedig lezárja az első bekezdést.

A mostani mondat a második bekezdés első mondata. A második mondat bemutatja a főhőst, Susulykát, a tizenkét éves vaksüketnéma kislányt, aki vérferőtöző kapcsolatban áll elmeháborúzó atyjával. Susulyka megöli nemzőjét, de erről többet nem mondunk, nehogy a történetmesélés bűnébe essünk. Nincs mese. Egy rossz lépés, és matt: ilyen a sakk meg a szerelem. Ez a mondat az íronc azon irányú ügyetlen kísérletét próbálja leírni, hogy ne mondjon semmit, miközben, mint minden prózaproli, növelni akarja a terjedelmet. Onnan veszi javát, ahol találja. Ez egy hívatlan vendégszöveg volt, amelynek ajtó mögött, a szövegösszeomlás nevű papírkosárban a helye.

Ez a harmadik bekezdés első mondata, amelyben megállapítjuk, hogy szó szó – ősi örökség az ugor korból, de török eredetű és ujjur rokonszavunk is van rá. Szuvássuáráru. Na. Susulyka olyan, mint akármi. Ezzel letudtunk egy fontos irodalmi ábrázolóeszközt, a hasogatót. De máris itt van a következő. A valóság egy nagy, ronda, szőrös állat. De én nem hiszek a valóságban. Egy félholt, új hagyomány, végső változatában az eredeti másolataként tisztán félreérthető. Egyes a stílusnyűvészek még a főnévvel látszólagos ellentétes melléknévvel is. De te, írdancs, ne feledd, egyedí vagy, mint bárki más. Kétségeid vannak a hitetlenséget illetően. Bekezd. uccsó mond. rövid.

Ez az új bekezdés. Új eszközt. Vet be. A mondattöredéket. Homályos. Légy. Vagy repülj a számba. Mindegy. Csak teljen a. Lapp. Na, jó: a lap. Jó eszköz. Később is. Alkalmazandó. Vagy. Nem.

Ennek a mondatnak a szöveT végén kellene, de ide csúszott. Gáz. Leplezzük újabb lopással. Nevezzük idézetnek. Az első mondat adja meg az alaphangot. Zzzzz. Hogy nagy légy. Légy teljes. Egy, a Dzsang királyságában élt favágó lelőtt egy szarvast. Félt, hogy rajtakapják, ezért elrejtette. De tüstént meg is feledkezett a rejtekhelyről. Azt hitte, csak álmodta az egészet. Amint magában motyogott az álmáról, egy arra járó meghallotta. Ez az a mondat, amely arról tájékoztat, hogy az előző mondatoknak semmi helyük az elbeszélésben. Tudjuk, hogy szögény olvasó, ha van még ilyen, unja és utálja a céltalan konceptuális játékokat, de ez nem az.

A következő bekezdés első mondata se. Most térjünk vissza Susulykához? Akiről mindent elmondtunk? Költői kérdés, amit prózában nem használunk.

Porzunk tovább a favágó felé/mentén/hoduutanyád. Pedig neki semmi köze egy magához valamit is visszautaló történetnek. Na már most akkó, amirül a kedves hallgatóknak akarok beszélni, majd aztán több dógok lösznek, akit be köll avatni a mesébe. Hát tisztölt hallagtóság, mostan arrúl az embörrú' beszélök, akirül a Gion Apollinaire Nándorfehérvár tanár úr érdeklödött a vonaton. Vagyis a gyüvő-mönő embörrül, aki möghallotta, hun van a szarvas e'rejtve. Az odamönt, hazavitte. Aszonta a párjának: A favágó azt álmodta, hogy mögölt égy szarvast, és e'felejtötte, huva rejtötte e'. De én mögtanáltam, így hát az álma igaz vót.

Most jön egy új bekezdés, amelynek ez az első mondata. Ez meg az utolsó.

Ez a mondat meg arra szolgál, hogy megállapítsa: a következő mondatok látszólag nem a megbocsáthatatlan és unalmas, önmagukra mutató mondatok közé tartoznak. Pedig dehogyis nem. Mindön ezt szógájja, tisztölt közönség. Mint a feleség is. Pont ű né? Aszongya a férjinek: És ha té álmodtad a favágót? Most, hogy már mögvan a szarvas, nem azt jelenti ez, hogy a té álmod az igazi?

A legutolsó antinowella a címe ennek a történetnek, de csak majdnem. Utáltassuk tovább az ó'vasókkal a történetet és mindent ami próza. Írjuk le, hogy mi valami olyan, de olyan nagy történetet tudnánk megírni, de aztán nem írjuk meg valamiért. Csak. Akár közepén is abba... „...See that girl, watch that scene, dig it, the dancing queen...” Agonizáljunk, mintha a próza is azt tenné, pedig csak mi.

A következő bekezdés első mondata legyen. Rövid és kedves. Mer' a férje aszonta az asszonymak: Mindégy, hogy az ű, vagy az én álmom az igaz: ényim a szarvas. Az ilyen önmagára utaló mondatok csak lebénítják a történet haladását, de hát azért vannak. Am a történet, mint a következő mondatok is mutatják, nem hagyja magát. Aznap éjjel a favágó álmot látott. Megálmodta, hogy egy arra járó kihallgatta az ő motyogását. Másnap elment az álm nyomában az emberhez, és meg is találta a szarvast. A bíróság elé citálta az embert. Ez a mondat semmit sem ad hozzá az elmondottakhoz, csak ezt a bekezdést zárja le, mely különben se maradna lezáratlanul.

Ez a mondat itten megpróbál becsülettel kiszabadulni ebből és későmodernista, önmagára utaló baromságból, de nem sikerül neki. Ennek se. Nem baj, majd az ez után következőnek. A békebíró aszonta: Előszó' a favágó mögölte a szarvast, de azt hitte, álm vót. Aztán azt álmodta, hogy mögölte a szarvast, és azt hitte, ez a valóság. Mög is találta, ezért pörölte be az arra járó. A feleség aszonta, hogy az arra járó égy másik embör álmából szörözte a szarvast, amelyik így égyvíküké sé. Na, most légy leszbi, Susulyka.

Ennek a mondatnak itt az új bekezdés elején hármás szerepe van: 1, Hogy bocsánatot kérjen az előző bekezdés kuszaságáért, valamint a feleség ismételt szerepeltetéséért. 2, Hogy biztosítsa az olvasót: többet ilyen nem fog előfordulni. 3, Hogy ismételten bizonyítsa, hogy a nyelv biztosnak hitt elemei, mint a szintaxis és a jelentés is, beadhatják a kulcsot.

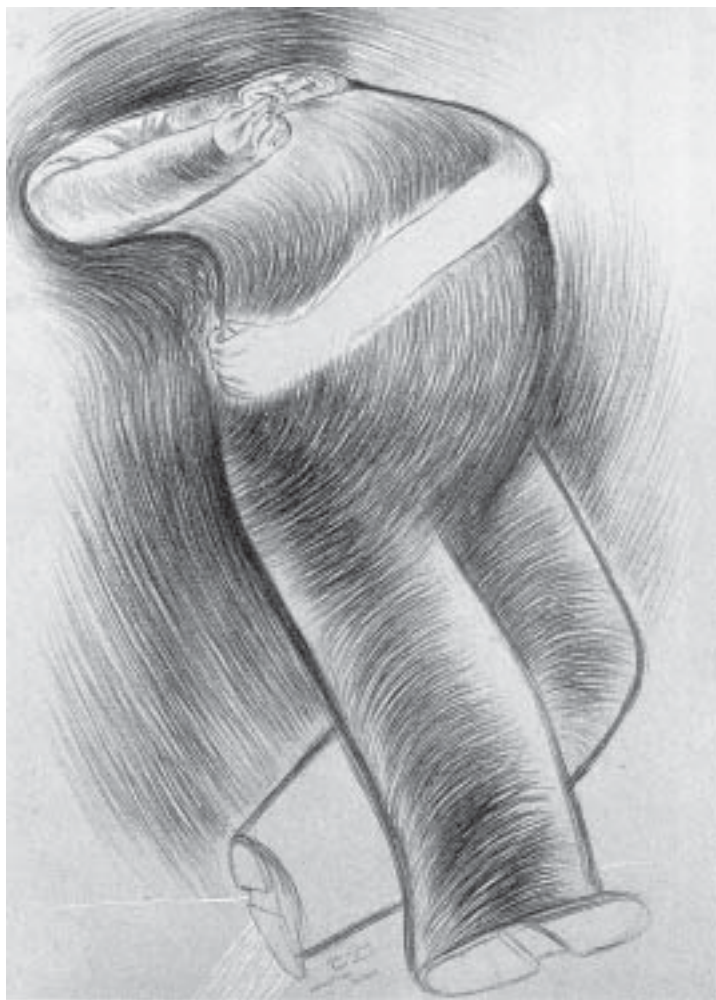
Hanem az új kikezdésben mögszólt a békebíró: A szarvas, miként a történet, itt van és valódi. Vágjuk ketté, és osszuk el a két embör között. Hanem,

mielőtt a szövegszövegetők újra pofán vághatták volna a már légszomjjal küszködő történetet, az ítélet eljutott magához, Dzsang királyához. Jesszus, aszonta a király, ez király! Ez zaza! Legközelebb majd arrú' tudósítanak, hogy a békebíró azt álmodta, hogy fölöstotta a szarvast! Néhogy má' a történet meséjje e' az öregapót! Mer' ez égy ilyen prémodern király vót, szögény.

Új bekezdés, új bek, új. Meg a célja. Nincs már idő, amit. Húzni kell.

Ezért valóban ez az utolsó beküzdés, ahol az eszetekbe juttatom szegény Susulykát, akiről tényleg. Érzékeny emberek érzékeny mondatokba csomagolva is unalmassá válhatnak a végére. Bocsánatot kérek. Hogy ez az utolsó antinovella utolsó, fölösleges mondata. Nem is az előző volt. Hanem ez.

(Susulyka légy az enyém!)



Gelencsér János: Levegőtlen présben (vegyestechnika, karton)

Géczi János

Galamb

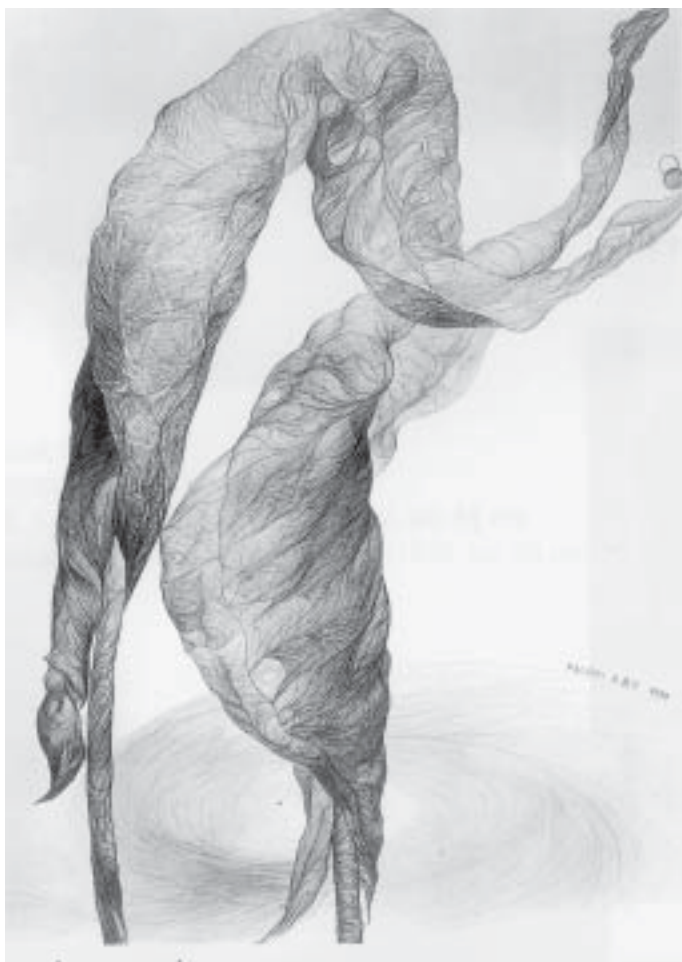
Megvonta tőlem a sors:
 délután négykor volt és lusta vízjel
 aludt épp papirosomon
 az ég folyékony kristályként ragyogott
 s a zárójelek csattanó csapdájára
 semmi nem emlékezett

Tétován színt színre betűt betűre
 mit nem adnék érte ha mégis fölépülne
 hordom róla össze a képeket
 Én láttam. Töprengtem:
 nem sodortak szét – tollat szél – a hasonlatok

Ki volt?
 Test? Kecses és érinthetetlen?
 Istar halhatatlan madara
 amely az életfa ágán fészkel
 s karmából gyümölcsöt szemez
 vagy az aki Aeneasnak mutatja
 az aranyághoz vezető utat?
 Áldozati tiszta állat?
 Athénban urnára vésett
 ivó galamb?
 Tizenharmadiknak ült az apostolok közé
 San Clemente templomának apszisán
 és elképzeli miként hussan keresztül
 a Divina Commedia néhány verssorán?
 Legyőzte az időt?
 Dorfmeister István festménye – Sponsa
 Spiritus Sancti – és Dodona
 – egyetlen enciklopédia két szószedete – között
 akár Cordoba belső udvarán
 átrepül
 gyűrűvel csőrében s mint az algebra
 már oly sovány?
 Miért ne lenne az?

A galamb hol van? Hol az a madár

amely az ablakomba ült?
Elvitte a szárnya – két szürke és apró tollkaréj –
s az ég
– mint metafora – befogta zárójelei közé
vagy madármód csupán elrepült?
A tolla hamuszín volt elhamvadt fényű?
parázslott vagy láng volt egészen
nem tudom Megírta-e más
és rejtélyes betűk aljára süllyedt
vagy elveszett?
Pusztá szavakból össze nem rakható a lélek



Palásti Erzsébet: Ikek hava (grafit, papír)

Tandori Dezső

T. D. mesternek

Van egy hangom!

Mit akarnék bárhova menni.
Nem megyek sehova.

Mit akarnék hazajönni.
Nem megyek sehova.

Mit akarnék bárhol lenni,
Inkább itthon maradok.

*

Az üzletről

Majd ha minden mindegy lesz,
összejövünk vele.

Majd ha már csak az lesz.
Állhat az üzlet.

Majd ha már mindegy, üzlet,
nem üzlet.

Teljesen mindegy lesz: akkor
fogunk jól odafigyelni arra,

amitől most irtózunk,
amire most tojunk.

Hazaértünk (?)

Búcsú

Végképp eltávozám.

Már azt élem, hogy
nem vagyok itt a földön.
Végképp eltávozám.
Még pár igyekezet.

Ne, ahogy leveleztünk.
Ne, ahogy együtt voltunk.
Beszélgetésünk most így. Úgy.
Ne ahogy. És tovább.

Csak – és tovább ne. Végképp
eltávozám. Lehetne
beszélgetni, a kedvem
is menjen el, csak emlék:

hajnali hétkor a
kinyitó borozó,
másutt se ugyanaz,
helyben csak utazó,

búcsú, ha volna hol,
majd még fáj, lesz kitől,
vigyázni még lehet,
hátha pohár kidől.

Búcsú *e semmitől.*

Zalán Tibor

7 haiku

Kantoriáda

A halott osztály
kivonul a rég halott
osztályteremből

Család

Dolgozók és nem
dolgozók között halott
királynő a csönd

Sas

A sas aránya
meglepő. A szárnyalás
emléke véres

Történelem

És belenéz a
szájába és látja a
hamuszobrokat

Seb

Széthasadt bőre
alól másnapos hangyák
szivárognak föl

Part

Vízbe roskadt híd
ferde csonkján áll és vár
a túlsó partra

Peron

A téren át a
hold felé indulsz. Halott
vonat a ködben

Bogdán László

A szerelem hiánya

1

holnap majd holnap: az örök halasztás bolerója
holnap esetleg holnapután! várj rám s én megjövök
ha közbe nem jön valami ha el nem üt egy autó
miközben éneklő léptekkel igyekszem feléd
a világ romjain át s a forgalom meddőhányásaiban
elképzellek a korántsem imaginárius zuhany alatt
amint kitarva tested a vízszögnek várod a győzedelmes
éneket a kulcs rekedt forgolódását a zárban
a szerelem hiánya homokszem a fogunk között
hajszál a levesben szorongás torkunkban gombóc
holnap legfeljebb a jövő hónapban megjövök! meglásd
és minden újrakezdődik a tükör túlsó oldalán
egyszer az örök halasztás bolerója is véget ér
csikorog a tű a fekete hanglemezen – a szívem

2

holnap legfeljebb jövő kedden meglásd megjövök
régi sérelmek takarnak régi örömöket az évek nagyítója alatt
látom magam melletted andalogva suddognak a hársfák
tavasz van szerelmünk tavasza amikor még azt hittük
hogy nekünk minden sikerül mindegy mosolyogj!
mindég arról ábrándoztunk emlékszel huzatos kölcsönlakásokban
hogy legyen egy ágy egy szoba egy hely – egészen a miénk
hogy gyönyörködhessek önfeledt mozgásodban ma is elbűvöl
gazellára emlékeztetsz amint ruganyosan indulsz felém
s az ellenfényben megvillannak kíváncsi mellbimbóid
ezek az elvesztett málnaszemek szavak zegzugos átjáróiból
hazugságok útvesztőin át közeledek hogy megint rájuk leljek
s egy másik életünkben meg is érkezem ne add fel! várj rám!

Pardi Anna

Edgar Allan Poe emlékére

A Teremtés könyvéből rá már semmi
nem vonatkozott. Befejeződött arcán
a 6 napos sörte,
a passzív erő önkinyilatkoztatása.
Eltolt királysága szférájában
E. A. Poe már idegeitől is elidegenedve
a minden végleg rossz lett rémregény
genetikus tájakon bolyongott.

* * *

Mi lokalizálhatta őt, kinek elméje
a teliholdtól gerjedni korán megtanult?
Ha már a mennyekbe nem mehetett, hát haza
se indult átmulatott éjszakákon a vad fiú.
Könnyű az Úrnak, ki a romolhatatlan ég,
romlandó föld közt megképzí a határokat,
de nála fojtott dallamban, mérgezett hatásokban
forgott a romló, romolhatatlan lokátor E. A. Poe.

* * *

*Egy szomj, mi az ember halhatatlanságával
kapcsolatos, üzte őt mindig tovább.*
Fekete átmeneti folyosókon ácsorgott
egy titkos szubsztancia menyasszonyra várva,
ki annyit ad minden létezőnek,
amennyit az felvenni képes ég és föld korrespondenciákból.
Életben halál, halálban élet, megfelelt múltó létében
az örökkévalóság sajátos, felőrlő romantikájának.

* * *

In his own way, saját úton ment a virginiai költő
6800 fajta ganéjtúró bogár közt megtalálni scarabeusát.
Az ő aranybogarán halálfejszerű jel volt már korán,
anyja tűzvészben égett meg, excentrikus pezsgőtudatban
sokszor idézte meg fantom alakját, az árva.
In his own way, tíz ablak áll lesbe vele szemben,
néhány talán az övé, de ki tudja, kegyetlen érzékenysége
vérgömbjeinek ront a bor, az ópium, lokalizálhatatlanul,

Minden közös, közös a gonoszság is.
*Az ember természete szerint gonosz,
mondja Poe, az emberben rejtélyes erő él,
amelyről a mai filozófia nem akar tudomást venni,
holott e meg nem nevezett erő, az ősi elemi hajlam
feltárása híján számos emberi cselekedet magyarázatlan
marad. E cselekedetek azért vonzóak, mert gonoszak,
veszélyesek. Az örvény vonzása ez.*

A meg nem nevezett erő E. A. Poe utolsó, befejezett versében *tengerpart bús mezején* lebegteti az ember szelleme szerint jó lesz végkifejletet. Az örvény megtorpan egy kis lány, Lee Annácska nevén. Virginia Helen, Lenore, Royster, összevont nők, összevont halálokok írtak vele verset a Teremtés Könyvébe. *Mert ha kel a hold, neki álmokat hord,* s hogy 40 évesen meghalt, egy csodaszép szomjnak tudható be, E. A. Poe.

Lackfi János

Furcsa, veres virág

Nem jól mondom. Apám az öcsém és a húgom születése előtt vesztette el a kezét. Nem tudott dolgozni, hát folyton keserű dohányt sodort vagy anyám körül sündörgött. Innen a hirtelen szaporulat. Én akkor már tizenhárom-tizen-négy éves voltam.

Magabíró gyerek. Semmi nem utalt arra, hogy lehetnék másképp is mint addig, másképp, mint egyedül. Nem is lettem. Az öcsém-húgom csak úgy mel-lém születtek. Tíz szót ha váltottam velük életemben. Merthogy azután rám szakadt a vállalkozás. Én űztem tovább a sírkőipart. Csontos, inas fiú voltam. Birtam a követ, meg az is engem. Kettőn áll a vásár. Ha a kő mogorva, visszaüt, morzsál, reped, a legszebb darabok mennek tönkre. Akár csiszoláskor. Ha tol-dozni kell, már *lesheted: az életbe* nem lesz olyan, mint előtte. Engesztelni kell a követ. Nekem mindig engedelmeskedett. Az apám keze kellett áldozatnak. Az-tán ment minden rendjén. A kő megkapta, amit akart. Én is a kőtől.

Rosszul mondok. Öcsém-húgom születése után történt. Addig apám jóked-vű, dévaj ember volt, *úgy* fogta vissza magát, hogy a klienseket meg ne nevettes-se, hogy merően az özvegyek szemébe ne nézzen. Emlékszem, énekelt, miköz-ben faragott. Az arra bicikliző nénik rosszállón keresztet is vetettek. Még tán örül is, hogy megy az üzlet, *nagy a halandóság*, mondogatták. Meg hogy istentelen ember, nincs meg benne a szakmája méltósága. Sokan kerülték is apámat emiatt. Nem ide jöttek temetéskor. Volt hová, körülöttünk a fél kerület kriptának né-zett ki. A kertek tele faragványokkal, szobrokkal, sírkövekkel. Mintha a szem-közti temetőből ide járnának a halottak lakberendezésért. Belőlük élt mindenki. Mi, gyerekek, a sírok közt bújócskáztunk, kőangyalkákat, keresztből levált kor-puszokat öltöztettünk babának. Nagy márvány sírfedőkön ülve eszegettem ak-koriban a krumplicukrot. Máig érzem fenekemen a kiirthatatlan hideget.

Volt mindig elég vevő. Talán akik tartottak a nagydarab, *vörös fejű és hajú*, szinte süketnéma sváboktól. Azokban aztán volt méltóság. Dőlt belőlük, mint másból a pálinkaszag. Tőmondatokban beszéltek, még a ragot is lehagyták, ha tehették. Csak a végösszezből nem haraptak le egy petákot sem. Apám meg szinte mesélt. Baritonja volt, úgy kínálta a köveit, dicsérte, mint a jószágot szo-kás. Ez a márvány, kérem, mint a tej. Mint a vaj. Vagy hogy milyen kemény, milyen simára csiszolható. Kopogtassa, simítsa meg. Most a tenyerével. Aztán a keze hátával is. Vagy: érintse hozzá pillanatra az arcát. Mint a kisbaba bőre. Kér-dezett a halotról is. Miben halt meg, mikor, milyen idős volt, sokat betegeske-dett-e. Nem fontoskodott, nem hivatalnokoskodott. De nem is bizalmasko-dott. Érzett rajta, hogy kíváncsi. Ahogy az élet kíváncsi a halálra. Amazok, a szomszédaink, a halál pribékjei voltak, neki dolgoztak. Szótlanak, esetlenek, mindig félünneplőben, félig a halálban. Az apám élt. Feltűrt ujjú ingben, nadrág-

tartóban, ellenzős sapkában, füle mögött ceruzával. Télen egy szál, vállára dobott rövid kabátkában. A mellén mindig nyitva. Kivillogott az ing fehérje. Ebből az életből lettünk mi hárman. Túlságosan is élt, mondták a nénik az eset után, Isten nem ver bottal, kihívta a sorsot. Én sem bottal verek, gondoltam, amikor hallottam, mit beszélnek. Szögesdrótot húztam ki a földön. Csak jöjjenek, biciklizzenek. Nyögve kászálódtak le a nyeregéből. Nem gyanakodtak, akadt arrafelé a fűben mindig vasszög, üvegcserép. De rosszkedvük lett.

Beléjük szakadt a rosszmájúskodás. Mint a méh fullánkja. Be sem köszöntek a kerítésen, lehajtott fejjel, fújtatva tolták a lelappadt kerekű járgányt. Ki sem láttak a kendőjük alól. Már nem ültek olyan magas lovon.

Emlékszem arra a délutánra. Vonítást hallottunk a hátsó kertből, ahol egy szögletben apám a mázsás szürke kőlapon dolgozott. Mint légítamadáskor a sziréna, vagy mint a kutyák kórusa, ha rákezd, sose tudni, miért is. Volt benne valami hátborzongatóan ünnepélyes. A hang felemelkedett, mint a rétisas, olyan egyenletesen körözött felettünk, hogy megdermedtünk. Anyám kezéből kiesett a lábas. Az enyémből a kisautó. A hang, mint valami szögesdrót húzal, vagy mint a kígyóméreg kúszni kezdett az ereinkben. *Förtelmes volt. Szédítő.* Percekbe telt, mire összeszedtük magunkat, és hátraloholtunk. Apám jobb alkarja a feldőlt kötömb alá szorult. Békamód rángó teste kifacsart helyzetben hevert a földön. Ahogy később elmesélte, a kőlap megingott, ő pedig azt hitte, meg tudja tartani, s mikor dőlt, már csak félig tudott kibújni alóla. Szerencse, hogy a feje nem maradt ott. Mikor odaértünk, nem próbált szabadulni. Behunyt szemmel, egyenletesen vonított, mint aki álmodik. Anyámmal nagy nehezen megbillentettük a követ annyira, hogy kiránthassa a karját. Anyám ekkor *emelte meg magát. A derekára ettől* fogya panaszkodott. Az az eset mindannyiunkat megjelölt valahogy. Apám tovább rugdalózott, nyúszított a földön, pedig lila, felhasadozott, szétlapult karja már kiszabadult. Csak ha levegőt vett, akkor tartott szünetet. Vállát ráztuk. Megpróbáltuk tenyérrel betapasztani a száját. Megharapott. A vonítás kiszabadult az ujjaink közül.

Szóval a másfél mázsás műkő, az vitte el az apám kezét. Pontosabban nem vitte el, otthagya, lenyomtatta szépen. Az a nagy mahomet kőlap: először csak dülöngélt, határozatlanul, mintha egyik lábáról a másikra állna, aztán fogta magát, gondolta, szundít egyet. Apám a fejét, mondom, még épphogy elkapta. Ha azt se rántja el, otthagya rántottának, lepénynek, no akkor megint nincsenek testvéreim, nincs vállalkozás, szétcincálják az apám éhenkórász testvérei. De a karját, azt becsípte a kő, lepréstele szépen, mintha iskolai növénygyűjteménybe kellene beragasztani. Ki is rajzolódott minden ága-boga, csontja, ere.

Sokszor elnézegettem később csak úgy, szórakozásból, akkor még nem vettem át a boltot. Igazából nem is gondolt rá senki, hogy átvegyem. Gyereknek számítottam, még ha a csontos, megnyúlt csuklóm hosszan kilógott is minden tavalyi ingem ujjából. Senki nem is nagyon ügyelt rám. Anyám, mikor elment a mentővel, épp csak betette a kertkaput, úgy szólt vissza, melegítsek magamnak vacsorát, ne várjam, feküdjek le. Mert annyira azért nem voltam gyerek, hogy el ne látnám magam. Szavam viszont semmi se volt a háznál. Szóval a kert végébe

jártam, mert ott maradt az a kő, rajta a vörös rajzolat, nem dobta félre senki, nem törődött vele senki, az apám már haza is jött a kórházból, karját tőből levágták, téblábolt csak, lassan eladogatta a mintának készült köveket is, mert újat faragni nem tudott. Felvehetett volna valakit, de ahhoz büszke volt. Őszintén lenézte a többieket, különösen nem akart valami vörös fejű, szeplős sváb gyerekkel dolgoztatni. És az apám keze, mint az iskolai gyűjteményben a préselt növények, még mindig ott hevert a kert végében. Híres egy kéz! Mennyit bicskázott, pofozott, fogdosódott ifjan, s mennyit vésett, csiszolt, festegetett aztán! Én meg kijártam, az iskolai irkából tépett papírra rajzolni kezdtem a furcsa, veres virágot. Nem mosta el az eső, pedig esett aztán, nem is egyszer. Az a kéznyom ott maradt, égő vörösén, s mintha még a kő tapintása is megváltozott volna ott, mintha beleégett volna a rajz. Mikor eleget másoltam, s már minden hajlékony szírom, görcsös elágazás a kisujjamban volt, kiszemeltem egy másik kőlapot. Nem is igen tudtam, mit csinálok, előrajzoltam ceruzával a mintát, kiloptam a kamrából apám legélesebb vésőjét, faragni kezdtem. Apám épp kocsmázni volt, anyám a fehér ingeket mosta, mert azokról férjura az üresen fityegő vagy akár csomóra kötött fél ingujj száralmas látványa ellenére sem mondott volna le. Kiáltott ugyan a kopácsolásra, hogy ugyan, mit csinálsz, *te* gyerek, de aztán rám legyintett. Ekkoriban mind többször legyintettek, ha szóba jöttem. Egymással foglalkoztak inkább, éjszaka kihallatszott a spanyolfal mögül, forgolódtam, nagyon melegem volt, alig tudtam elaludni.

És szemcsésre kivéstem azt a nyújtózó, görcsös, mégis kecses virágot, átfestetem vörösre, több rétegben, csiszoltam, kipótoltam, festettem, ahogy apámtól láttam, apám közben hazajött, a küszöbről odasandított hozzám, legyintett, evett valamit, inget váltott, és elindult a délutáni körre. Nem ivott sokat, nem is lett volna miből, órákig elüldögélt egy-egy sör mellett, kellett neki a férfitársaság. *A sírkövei társasága helyett.* Késő délután volt, de még sokáig világos, és amint így ügyködöm, az utolsókat szépítem a kövön, megáll mögöttem valaki. Nyitva volt a kapu, a kuncaftok miatt sose zártuk, s most is úgy maradt, bejöhettek. Kérdezte, mennyiért adom. Már ezt a követ, kérdeztem megütődve, aztán azt mondtam, az első munkám, hátha így kedvét szegem. Ügyes, mondta, no, hogy adom. A fejem fölött folyó esti beszélgetésekből tudtam az árakat, fejben számoltam, mondtam egy összeget. Már nyújtotta is, egy papírral együtt, amelyre nyomtatott betűkkel írták: Kalikóné, szül. Hovanyecz Rozália, élt 92 évet, emléke szívünkben él. Holnapra legyen rajta arannyal. Megbeszéltük, mikor jöhet érte, s amint a nagy, pohos ember cigarettázva elment (disznószemét, csapzott, őszes üstökét, lefedt száját még szinte láttam), berontottam anyámhoz, aki épp a számtalan patyolat ing egyikét vasalta. A pénzt diadalmasan levágtam az asztalra. Nagy, kerek szemmel nézett rám, akárcsak apám, amikor hazajött, eltették a pénzt, s éjszakai műsoruk a szokásosnál is hosszabbra nyúlt és zajosabbra sikeredett.

A kialvatlanságért aztán kárpótolt, hogy apám reggel nem ment kocsmába, segédkezett a betű-faragásnál, adogatta a szerszámokat, és nyelve hegyét kidugva maga festette kényes aranyfestékkel a bemetszett részeket. A szótlán, nagydarab

ember pontosan érkezett, megcsodálta a kész művet, parolázott apámmal, s közben némi borraivalót is kezébe nyomott, amit ő, mentségére legyen mondvá, rögtön az idegen távozása után átadott nekem. Elsörözhetne volna, akkor sem lázadok fel. Nemigen volt mi ellen lázongni, alig is értettem, ami történik. Az idegen két hordárral, targoncával vitette el a követ. Ettől fogva nem nyugodtam. A borraivalóból megvettem első pakli cigarettámat, s bár addig nem dohányoztam, ezentúl szinte a füstből éltem. Jóanyám úgy kellett belém erőltesse a serpenyős krumpliját, a hurka-kolbászt, a sóskát főtt tojással. Meg is magasodtam, meg is inasodtam, észrevettem, hogy apám is több respektussal szánkáztatja rajtam nagy ritkán tekintetét. Az életünk nemigen változott, anyám gömbölyödött, várta öcsémet, én nem törődtem vele. Néha megsimította tarkómat, ahogy ettem, könyökömön éreztem olyankor a hasát. Éjjel jobban aludtam, mert ők is óvatosabban bántak egymással. A szerszámoknak hamarosan új fészert eszkábáltattak össze, a régi sufnit megkaptam én külön szobának. Ne kelljen az öcskös visítását hallgatnom.

Merthogy ment ám közben az üzlet. És semmi se úgy, mint az a furcsa, hideg-velős virág. Járkált, járkált a kuncaft az ezerféle szokványos minta között, mert legyártottam azokat is, keresztet, angyalt, gót betűs feliratot, aztán, általában, csak megállapodott a virágaim előtt. Mert volt már belőle szürke, fehér vagy fekete márvány alapon piros, piros kövön fehér vagy éppen halványkék, egyszóval mindenféle. Ez a különlegesség kellett nekik, híre is ment, egyik vevő hozta a másikat. Néha, hiúságból, öltönyt vettem, locsolókanát, virágot, és átlátogatam a szomszédba, a temetőbe. Nem kis elégtétellel fedeztem fel itt is, ott is a virágaimat. Kalaplevéve tiszteltem meg minden alattuk fekvő halottat.

Sokan kérdezték már, miféle motívum ez. Egy ízben még a Főiskoláról is kijött egy osztály. A tanár vállon veregetett, kérdezte, van-e még ilyesmi vagy a többi mind bővli, a fiatalok hümmögve méregettek, a virágot nézték, tapogatták, jó széles, kőhöz való tenyerük volt, bütykes nagy ujjaik. Nekik azt mondtam, óegyiptomi, ezt a tévéből szedtem, az egyszerűbbeknek hogy székely kapuról való. Pedig még ott hevert a kert végében a kő, az tudta az igazat. Ott futkostak testvéreim, akik ebben az igazságban fogantak. Apám-anyám csak hallgatott. Az arannyal, szemhunyorítva, továbbra is apám festett. Ő, aki nem dohányzott, ilyenkor mindig kért tőlem egyetlen egy szálát. S mire elfüstölte, készen is volt.

Inget váltott, mehetett a cimborákhoz.

Egyedül maradtam, a bolt akadozik. Egyre többet iszom, nem állok meg az apám egy-két poharánál. A virágok egyre kuszábbak, a vevők egyre kevésbé értik. A felállított kövön babonából már sosem igazítok. Ha ránézek, hátra kell lép-nem egyet: úgy látom, mintha inogna. Figyelsz rám? Lassan elereszt az apám keze. Kihullok belőle.

Jász Attila

[Lassan, szinte át]

Öreg barátomnak

Lassan, szinte átérsz már teljesen,
hajózol egy sosemvolt tengeren.
Már nem lep-
lezed.

Veszteségeid szúrják át,
hullámverte homokdűnák
a felü-
letet.

A kosárban nincs több papír,
nem javítasz már és nem írsz,
csak vissza-
dobod

a szív rendezetlen hálóját.
A vers, a néma hal is jól jár,
ha benne(d)-
reked.

Neked elég volt, fogja ki más.

[Kabátot hozott]

Apám egy kabátot hozott
álomban, de nem fogadtam el.
Hideg lehet most a mennyben is
(hol máshol lenne?), próbáltam
elterelni figyelmét tegnap vett
elegáns, fekete kabátomról,
és dicsértem a hozott kabát
színét. Milyen jó is lenne,
éppen galambszürke, de nem
fogadhatom el. Neked is kell,
kellni fog még... (Persze hülyeség
védekezni már nagy lelke ellen.)
Fáztál mindig, életedben is eleget,
rosszul bírtad a hideget. (De látom,
reszket.) Ha akarod felveszem,
egyszerre hordom mind a kettőt.
A sálat is, a neked tetszőt.
És a sapkát, ígérem, felteszem.

Jenei Gyula

sikátorok

álom-város macskaköveit járom
bokáig sehol se lesz időben
s mint régi mesterek vásznain
mélyülő pókhálós színek
kavarognak a szűk utcákon
barna novemberi illatok
mögöttem panyókára vetett
szabadság lobog
asszonyi mosolyokban
ölelem a reggelt
elmesélem az ablakba tett
dunyhák veritékszagát
tanulom a ragaszkodást
a szavak fonákját
a mosolytalan biccentéseket
ezeken a boldog reggeli sétáimon
a birsalma szagát is
újratanulom
a csontcsupasz fák csigolyaropogását
a sikátorok egyértelműségét

mint patás állatok

neszek nagyítják az éjszakát
szokjuk a szájbarágós beszédet
mint patás állatokban
feszeng bennünk a félelem

van etető- és itatóhelyünk
ha veszélyt szaglunk
szétrebbenünk
összefutunk szétszaladunk

azt képzeljük farka vagyunk
óvjuk egymást ólmeleggel
hogyan megmaradjunk

hold világol éget a nap
aki nem tart velünk
elmarad.

Varga Zoltán Tamás

törékeny bordák, a szavak

véletlen stratégiai pont
a fontosságát ez adja meg
lépések egy ismeretlen körül
így a súrlódás elkerülhetetlen
vékony pengék hasítják a test hálóját
első látásra szerelem
talán azért
mert ezt akarod
majd cigarettára gyújtasz
de a test provokál
nem tágít
egyetlen képre gondol
az elcsendesült téli utcára
az árvaságra
a kinn hagyott és meg nem száradt ruhára
ahogy megremeg a szélben
kemény és törékeny bordák
a szavak kiválása
a tetőtéri üveglakok kékes csillogásából

akvarell

tökéletes harmónia
egy hosszabb egyedüllét után
felszámoljuk a közénk álló írásjeleket
a véletlen grammatikája
tartja össze az éjszakát
minden érintésedben
ott rejtezik az angyal
s figyeli a test
minden változását

Zágorec-Csuka Judit

Ha látlak

Ha látlak, megelevenedek,
mint egy terebélyes fa,
virágot bontok, érzem
életed lüktetését, ha
veled vagyok, nem
félek a haláltól sem.

Januári epigramma

Ó, ha tudnád, álmaimban
őz voltál, amely tiszta
forrás után kutatva
enyhítette szomját
és fürdés után
megtörülközött
bennem.

Télutó

Valami mégis kimaradt ebből a télből,
pedig kellett volna még valami biztató,
mint kenyérnek a só, földnek az eső,
növényeknek a napfény.

Valami mégis kimaradt ebből a télből,
telefonhívásaidból, egy feléd közeledő
férfi kézből, gyermeked mosolyodból,
önfeledt pillantásodból.

Valami mégis kimaradt hosszú utadból,
a házfalakból leomló vakolatból,
félelmeidből, zakatoló szívedből,
mindenből, ami szárnyakat adhatott
volna, de hideg és fénytelen télutó
volt fehér hóesés fekete szívedben.

Nagy Mihály Tibor

Belép az ismeretlen

A délelőtt vizében elmerült
tárgyak még oly hűvösek és tiszták,
a múltó percek homlokukra hűlt
homályát hallgatag magukba isszák,
s derengenek a mozdulatlanságban.

A déli órák álmosan ragyognak,
rézsút sugárban könnyű por lebeg,
a délután a tagjaimba olvad,
tűnése elszorítja szívemet,
s határain valaki közeleg.

A visszafojtott félelem föléléd,
hideg keze remegve összegyűr,
a látszatok mögül figyel a lényeg,
eltorzuló vonásaimra ül,
s fölsejlenek az alkony árnyai.

Az éjszaka enyémbe rejti csendjét,
az elveszett idő álomba ringat,
álomképek kényszerű kegyelmét
kínálja föl, a fénykapuk kinyílnak,
s belép az i s m e r e t l e n

Éjszakámban

Nem várok semmit,
hisz megtörténhet bármi.
(A bennem élő
épp olyan igaz,
akár a kívülem való.)

Nem hívok senkit,
ki megölel, megöl.
(A teljesség
üres szobáiban
időzőm hallgatag.)

Mit se szólok én,
ki lát, megérti lényegem.
(Kimondja azt a csönd,
mit nem fed el
a hallgatás.)

Nem sírok,
hisz nem remélek.
(Éjszakámban
fákat szakít a szél,
a kék sikoly.)

Mint aki

a követ dobta,
s nem tud elfutni
a bezúzott ablak előtt.

Ugrásra kész

ragadozók közt
kimondom az erő
trónfosztását.

Térey János

Paulus*

44

„Mint rugó, hogyha összenomják,
Olyan a szovjet védelem,
Ha visszanyerné régi posztját,
Szétroncsolhatná félkezem;
Minél keményebb harci penzum,
Annál inkább *recipe ferrum*,
A románoktól délre, rés
Tátong frontukon...” – Tévedés! –
„...S ha Kletszkaja és Beketovka
Felől betör a dupla ár,
Achillész-sarkunkra talál.
S mi harapófogóba fogva
Megrekedünk két ág között.
Igaz-e, Schmidt?” – Az ördögöt. –

45

(Most pörgetem le hangszalagról
A sörcsarnoki tóosztokat.
A '42-es karcosan szól,
De szaftos tételt tartogat.
„A Volgához vágytam kijutni.
Ezúttal sem volt ócska lutri
A missziós vállalkozás.
Jótétemény, szép ráadás,
Hogy véletlenül épp Sztalinnak
Nevét viseli ama hely,
Mely kiváltképpen érdekel.
Lópor-, kátrány- és formalinszag
Lengi be, de miénk a tér:
Keresztes frontunk révbe ér.

* Részletek egy verses regényből.

46

Ledőlt a társadalmi büntett
 Sasfészke, üszkös nullaszint;
 Kohói szép sorban kihültek,
 S Kubán búzáját malmaink
 Őrlik. Üres a ruszki vályu.
 30 millió tonna áru
 Forgalmi útját vágtuk át:
 Nincs hátraarc, se netovább,
 Előttünk csordogál a szent ser,
 Mit nem kóstolhattunk tavaly:
 A kaukázusi olaj!...”
 Zenél a Bürger-Bräu-Keller,
 Első a mélypincék között,
 Kriglik koccannak s köcsögök.)

47

*...Éjjél. Alagsorban s csalitban,
 Ahol csak kommandáns lakik,
 Géptáviró kopogja vígan
 Régen várt parancs pontjait.
 Viszonzott maflás, dupla ütleg!
 A mi utcánkban lesz ma ünnep.
 Tanulmányozd, derék felem,
 Miként lesz aktív védelem
 Perc-törtrész alatt támadássá.
 Koncentrált tűzrend, áttörés,
 Frontméretű ellenlökés
 Csak a legkisebb ellenállás
 Fészke felé, toronyiránt;
 S nem látsz több szunnyadó Ivánt.*

48

Miért, hogy majdnem triviális
 A rontás legelső jele?
 Ha szakorvossal konspirálsz is,
 Tabletták egész tömege
 Szükségeltetik – csak a rajthoz.

Telefon tombol, ne szabadkozz.
 – Bejelentkezem, Fősodor,
 Mert elszabadult a pokol,
 Idő végrendelkezni sincsen;
 Szín pompás Sztálin-orgonák
 Sorozzák törzsünk horhosát... –
 „Lőmezejükben állsz, pikírten,
 S én oldaladon feltünök.
 Nincs visszakozz, míg eskü köt.”

49

Mint valami havasi széplány
 Szeméből álmodt dörgölő
 Olyan volt a tejszínű ködben
 A hajnali Golubaja
 Jámbor buckák a szemhatáron
 Ablak nyílt utcát söprögettek
 Aztán a torkolattüzek
 Ezernyi kitátott torok
 Kórusa tűzhányó dalárda
 Ütegünk helyén furcsa pép
 Lódög patákkal fölfelé
 Miszlikbe aprított legénység
 Ki befogadta a vasat
 Nem harcos többé pelyva csak

50

Amikor bezárul a katlan
 S beáll a mínusz 21
 S a véznák egyre számosabban
 Jelentenek nagybeteget
 – Mit szólsz e lerongyolt morálhoz? –,
 Paulus újra láncdohányos.
 Bekerítésből kiutat
 A szenvedélyes Schmidt mutat,
 S bár közben ügyiratok égnek,
 Nemlétező védműveket
 Rajzol térképre, és nevet:
 – Tamáskodás, eretnek érvek!

Félre velük. Jöjjön a tánc!
Vidd fölhívásom, ordonánc. –
Paulus cavatinája

Töprengvén a rögválón,
Köszöntelek, Fönnvalóm,
Nálamnál nagyobb vadász!
Nagyvadak járta csapás,
Gyöngyházsűrke horizont
Tündökléte: doni front;
Mirtuszok helyett üszök,
S én: betörni készülök.
Karpovkánál dús mezők,
Mintha Damaszkusz előtt –
Abszolváltam félutam,
Biztosan beérsz, Uram.
Déli epilepszia,
Fényed meglepszik a
Szemhéj páncélja mögött.
„Följebbvalód püfölsz,
Elszabadult vasököl:
SAUL, MIÉRT ÜLDÖZÖL?”¹

51

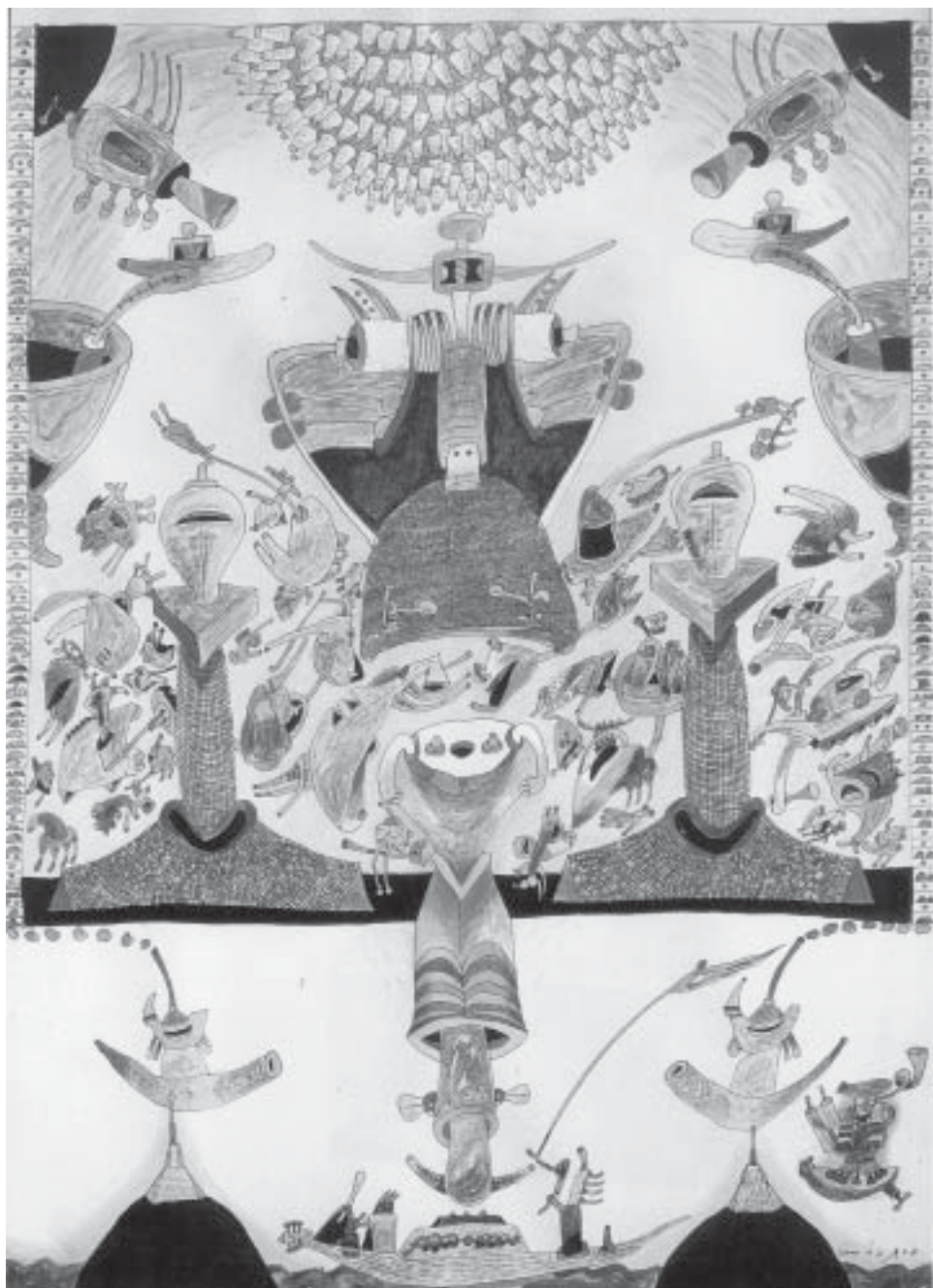
Szenvedélyeimről leszoktat:
Uram korbácsot emleget.
Einsatzgruppe & Rohamosztag,
Nikotin- s kátrányegyveleg
Sikálja bendőmet sikerrel –
Így lettem harmincéves, ember.
Reggelimtől elbúcsuzom,
Hánykódom qumráni uton.
De élek. Méhembem zígóta,
Nehéz szülésem gondja nyom;
Telik harmadik hónapom,
S áldott, ki szép terhét kihordja.
Szemlélve roncsolt testemet:
Kerek évszám több nem lehet.

¹ *Paulus cavatinája*: a Vág utcában írtam, úgy rémlik, boros fejjel.
„Most, mikor ugyanúgy, mint mindig,
legfőbb ideje, hogy.” (Tandori Dezső)

52

Időhúzás mint lusta tetrisz;
Meglépnek dafke képzetek:
Könnyeknek a Vág utca nem hisz,
Bennem szállást bűn nem vehet,
Fönnen cikázó elmeszikra
Rendelt oda a sztyeppe-síkra,
S minden csapás jótétemény
Holdamnak színsötét felén.
Ágyúk, tátongó sír a torkuk,
Büszkeségem épületét
Rongálja mind a lövedék,
De szomjam oltja még az ókút
Vize derűre-borura.
Így mulat *a gyűrűk ura*.²

2 Nem a tolkieni gyűrűkről van szó.



Borgó / György Csaba: K.U.H. I. (vegyes technika, papír)

Műhely

Dérczy Péter

Megszakítottság és folytonosság A magyar próza elmúlt négy évtizede

A tanácskozás címében – tudniillik *Magyar próza az ezredfordulón* – úgy érzem, hogy megbújik valamiféle irracionális-misztikus jelentéssugallat is a közvetlenül értelmezhető jelentés mellett. Mintha az a tény, hogy a huszadik század, illetve az ezred végére értünk hordozna olyan értelmeket is, hogy ebből messzebb menő következtetésekre, sőt tanulságokra lehetne vagy kellene jutnunk; noha azt gondolom, az irodalom történetében igen nehezen s csak nagy ritkán köthető bármi is egyetlen évszámhoz. Igaz, mostanában mintha szaporodnának az erre való törekvések, nemrégiben volt már olyan tanácskozás is, amely az irodalmi folyamatokat illetve azok vizsgálatát mindössze öt évre korlátozta, s címében olyasmit is sejtetett, hogy akár fordulat is érzékelhető ilyen csekély intervallumban¹. Innét tekintve persze, s ha az állítást – *Magyar próza az ezredfordulón* – inkább kérdésként fogjuk föl, amely arra irányul: vajon milyen is a magyar próza az ezredfordulón, nos erre a kérdésre viszonylag egyszerűen válaszolhatunk. A múlt évi konferencia egyik előadásának címét kölcsönvéve², azt mondhatjuk, a magyar próza az ezredfordulón sokszínű és gazdag. Slussz-passz, ennyi volt, mehetünk haza.

Persze ez az állítás is elfogadható, s akár igaz is lehet, bár szerintem már a nyolcvanas években is az volt, s akkor már inkább az a kérdés, hogy miért az, ha az, valamint hogy mikor és milyen módon sokszínű és gazdag. Azaz, csakis folyamatokra lehetünk kíváncsiak, s ezen belül is a különféle folyamatok eltérő vagy épp hasonló irányultságára, e folyamatok megszakítottságokon és folytonosságon keresztül érvényre jutó értelemre. Az azonban már nem éveket, hanem évtizedeket jelent, tehát jelen esetben az ezredforduló vizsgálata az előző négy évtized epikai változásainak a vizsgálata lehet csak. Osztom Szirák Péter azon véleményét, melyet a nyolcvanas évek prózáját tanulmányozva fejtett ki: „Az elbeszélő történet ideje jóval tágabb kereteket ajánl megfontolásra: az ötvenes évektől a kilencvenes évek elejéig.”³ – természetesen azzal a kiegészítéssel, hogy immáron a kilencvenes évek végéig.

Dolgozatom címe talán némi előzetes magyarázatra szorul. Mindkét fogalmat kettős

1 VIII. JAK Tanulmányi Napok. „Pályakezdekés és fordulatok. Új jelenségek az utóbbi öt év magyar irodalmában” 2000. október. 7. In: Jelenkor, 2001. február, 184–214. o.

2 Görömbei András: *Sokszínű és gazdag ezredvégi magyar költészet*. In: Bárka, 2000/5, 43–55. o.

3 Szirák Péter: *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*. Csokonai Kiadó, 1998., 7. o.

értelemben használom: egyrészt *történeti* folyamatok leírására és értelmezhetőségére, másrészt *szövegek* megalkotottságának *poétikai* jellemzésére.

Történelmi folyamatok esetében a megszakítottság fogalma teljes joggal használható, *irodalmi* folyamatok esetében azonban már csak megszorításokkal. Az irodalom története azt mutatja, hogy a változások, régebbi és újabb törekvések, szemléletek valójában mindig folyamatosnak és folytonosnak tekinthetők; átmenetek vannak, s nem radikális „ugrások”, melyek a folyamatokat megtörik, megszakítják. E tekintetben az oly gyakran használt „paradigmaváltás” csak abban az értelemben és jelentéssel használható, amennyiben az irodalmi kánonok átrendeződéséről beszélünk, ami persze egyúttal azt is magába foglalja, hogy egészen eltérő beszédmódok létezhetnek egyszerre és együtt, s csak az a kérdés, hogyan és milyen mértékben képesek ezek egymással dialógusra jutni. Csak az érzékletesség kedvéért: Galgóczi Erzsébet *Vidravas* (1984) című műve, ez a jellegzetesen a hatvanas évek kisregény prózájának a nyelvét beszélő, azt a fajta szerepet vállaló regény, és Esterházy *Bevezetése* (1986) szinte egy időben jelenik meg a nyolcvanas évek közepe táján, s mindkettő komoly sikert arat. Ami persze a korabeli olvasásmódok megosztottságára, vagy finomabban fogalmazva, eltérő stratégiáira is fényt vet, valamint arra is, hogy milyen dialógusra léphetett egyáltalán a két beszédmód, különös tekintettel a korábbi *Termelési regényre* (1979) is. A megszakítottság fogalma tehát történeti értelemben csak úgy fogható fel, hogy az az immanens irodalmi folyamatoktól idegen, s amennyiben e tény mégis érzékelhető, akkor az csakis *hatalmi* beszédmóddal, egyszerűbben, beavatkozással köthető össze, mint az erőszakosan történt az ötvenes években. Ez különösebb magyarázatra nyilván nem szorul, az talán inkább, hogy e korszak mettől meddig tartott. Kulcsár Szabó Ernő 1948 és 1960 közé teszi az időszakot⁴, jöllehet 1956 több szempontból is kézenfekvőbbnek látszik. Egyrészt mint a megszakítás megszakításának történeti értelemben vett jelképe, másrészt azért is, mert már közvetlenül '56 után megkezdődött az irodalmon belüli folytonosság visszavétele, rekonstrukciója. Megint csak az érzékletesség kedvéért: 1956-ban jelenik meg Weöres Sándor *A hallgatás tornya* című kötete, s talán ennél is szimbolikusabb Ottlik Géza *Iskola a határonja*, ami 1959-ben, valamint számtalan olyan irodalomtörténeti érdekességű könyv – elsősorban epikai alkotás –, amiről korábban szó sem lehetett, s amelyek éppen a folytonosság szálának a felvételét, a helyreállítást erősítették – a 20. század eleje magyar prózistáira és műveikre gondolok, a „tegnapok ködlovagjaira”, akik az ezredvégi modern epika számára is kínálnak megfontolandó mintákat. Ugyanakkor az is jól látható, hogy a hatvanas években még erősen jelen való a korábbi uralmi beszédmód, a kor (nem természetesen) kiemelt epikai formájában, a kisregényben pedig jól kimutathatók a korábbi korszak beszédmódjának, szerepeinek egyes elemei, noha kétségtelenül irodalmiasítottabb formációkban.

Úgy tűnik tehát, hogy a történeti szempontot ugyan soha nem vetve el, a megszakítottság és folytonosság fogalmi kettősségének használata célravezetőbb poétikai értelemben. Egy szöveg irodalmi értékű megalkotottsága nagyrészt azon múlik, hogy e kettősség milyen mértékben vesz részt a szöveg alakításában. Persze az irodalmi műalkotás különböző retorikai és poétikai szintjein: epika esetében a szintaktikai szinttől egészen a cselekmény- és történetvezetésig. Úgy is mondhatnám, az epikai mű metaforizáltságának mértéke (mert hisz erről van szó végeredményben) sokban függ a szöveg megszakítottsá-

⁴ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum Kiadó, 1993. Lásd: *A megszakított folytonosság (1948–1960)* című fejezetet. 31–38. o.

gán illetve folytonosságán, ami viszont a várhatóság és a váratlanság fogalmaival kapcsolódik össze. Ez utóbbihoz persze már nemcsak a szövegnek mint immanens létezőnek a ténye tartozik, hanem a vele kapcsolatba lépő befogadó is hozzárendelődik: röviden, az olvasás módja, azaz, a kettő kölcsönhatása. Ha egy szövegben a folytonosság a domináns, tehát folyamatosan olvasható, mert semmi vagy alig valami váratlan bukkan a befogadó elé, akkor valószínűsíthető, hogy minden retorikai és poétikai szinten meglehetősen egyszerű szöveggel van dolgunk. S megfordítva: minél inkább megszakított, tehát minél több nem várható elemet tartalmaz a prózai szöveg, annál bonyolultabb, összetettebb lesz, s ennek megfelelően jóval aktívabb befogadást is igényel. Tiszta helyzetek persze nincsenek, várható és váratlan, tehát folytonos és megszakított minden irodalmi műalkotásban, legyen az regény vagy elbeszélés, a mű narrációjában folyamatosan jelen van. Ezért lehetséges, hogy egy látszólag a megszakítottságot kizárólagosan előtérbe helyező, azt mintegy szövegszervező elvű tevő regény, mint a *Por* (1986–87) retorikai alakzatai mégis azt mutatják, hogy valóban sokkal inkább a folytonosság, tehát a várható uralja a formáját, míg egy, a szöveg felszínén kevésbé a megszakítottságtól függő formában, mint Garaczi önéletrajzi regényeiben (*Mintha élnél*, 1995; *Pompásan buszoszunk!* 1998) magasabb metaforizáltságot tapasztalhatunk, azaz, a szövegekben a folytonosság és várhatóság látszata ellenére is inkább a váratlan és a megszakított az uralkodó. Csak megszakítottságra épülő narráció valószínűleg elképzelhetetlen, noha a posztmodern szövegek egy része kifejezetten törekszik ebbe az irányba (például az említett Garaczi *Nincs alvás* (1992) című szöveg „gyűjteménye”, az ellenkezője azonban már elképzelhetőbb, viszont akkor már aligha beszélhetünk irodalmi prózáról. Az elmúlt négy évtized magyar epikája – s így akár az ezredfordulóé is – talán e poétikai-retorikai megfontolások mentén is leírható.

Azt is mondhatnám, hogy a hatvanas évektől kezdve látható, hogy miként próbálja a magyar epika saját hagyományait, s ebben az értelemben folytonosságát helyreállítani, s ez valóban egy folyamatos eltávolodás a történeti megszakítottság irodalomidegen hatásától. Ez a folyamat azonban nemcsak a korábbi esztétikai tapasztalatokat értelmezi újra – mint például Kosztolányi és Krúdy életművét, helyét a huszadik századi magyar epikában –, hanem mindeközben maga is hagyományokat teremt, csak a legfontosabbakat említve, Ottlik, Mándy Iván, Mészöly Miklós, Nádas és Esterházy prózájában. Éppen ezért e folyamatot semmiképpen se tételezzük teleologikusnak, mely az újfajta esztétikai tapasztalat, nyelvfelfogás és poétikai narrációs rendszerek által a posztmodern szövegalakotottságban éri el s teljesíti be célját. Annál is inkább nem, mert a posztmodern létszemlélet és epikai alakítás maga is erősen szembenáll a teleologikussággal, valamint – ahogy erre Szegedy-Maszák Mihály kitűnő tanulmánya rámutatott⁵ – a modern és posztmodern próza között kevésbé az ellentét, mint inkább az összhang a domináns. Azaz, ebben az értelemben a határvonal lényegében modern és tradicionális között húzódik, ami megint csak a folytonosság és megszakítottság, metonimikusság és metaforikusság különböző változataival írható körül.

A hatvanas évek prózáját az előbbi megfontolások alapján, azt gondolom, hogy összetettebbnek láthatjuk ma, mint akár tíz vagy húsz évvel ezelőtt. Leegyszerűsítve: egymás mellett létezik az a prózai vonulat, melyet konvencionálisan az évtized uralkodó műfájának tekintünk történeti értelemben, nevezetesen a kisregény-irodalom, amihez Sarkadi

⁵ Szegedy-Maszák Mihály: *Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?* In: „Minta a szönyegen”. A műértelmezés esélyei. Balassi Kiadó, 1995. 240–253. o.

(*A gyáva*, 1961), Fejes (*Rozsdatemető*, 1962), Somogyi Tóth Sándor (*Próféta voltál, szívem*, 1965), Sánta Ferenc (*Húsz óra*, 1964; *Ötödik pecsét*, 1963), Cseres Tibor (*Hideg napok*, 1964), és még néhány, náluk jóval jelentéktelenebb szerző művei tartoznak, de teljes joggal sorolhatjuk még ide Galgóczi Erzsébet elbeszélésköteteit, vagy Kertész Ákos részben később megszülető regényeit is (*Sikátor*, 1965; *Makra*, 1971; *Névnap*, 1972). Ugyanakkor az uralmi beszédmóddal háttérbe szorított Mészöly Miklós alapvető regényei (*Az atléta halála*, 1966; *Saulus*, 1968) is ebben az időszakban jelennek meg, s persze Mándy, Örkény, Déry prózája is ekkor kezd kiteljesedni. Az olvasási stratégiák, a kritika s a kultúrpolitika természetesen az előbbi epikai irányt támogatja, részesíti előnyben, s meg kell állapítanunk, hogy e támogatás bizonyos tradíciókra is támaszkodhatott, miközben jelenbéli sajátos (politikai) funkciókat töltött be a kisregény-irodalomban kibontakozó szemléleti formákban. A korábban említett művek egyfelől messze megalkotottabb regények, mint az ötvenes évek termelési prózája, ráadásul legtöbbjük társadalmi-kritikai célzattal íródik, olyan társadalmi, közösségi problémákat feszegetnek, melyekről korábban szólni sem lehetett, de a hatvanas években is inkább csak az irodalom területére szorult kimondásuk, felvetésük lehetősége. Amikor Cseres *Hideg napokja*, Fejes *Rozsdatemetője*, Sánta *Húsz órája* megjelent, komoly történelmi, szociológiai vitákat kavartak, a regényekből társadalmi „ügyek” lettek, ám mindig és kizárólag a művek üzenetének, közvetlen közösségi leképezhetőségének szintjén. Az irodalom, az epika nyelve, egyáltalán a nyelvi világ mint megjelenítés csakis annak eszközszerű jellegében volt a befogadás számára lényeges. De ez már nemcsak politikailag volt meghatározott. A huszadik századi magyar epika jelentős tradíciói is determinálták azt az irodalom- és epikafelfogást, mely a magyar társadalomtörténet sajátos alakulásával is összefügg. Kulcsár Szabó ezt a tényt nevezi funkcióeltolódásnak, melynek lényege, hogy „a műalkotás üzenetében foglalt pragmatikus tartalmaknak azért tulajdonítanak esztétikai többletértéket, mert ideológiai, politikai, szociális célzatosságot észlelnek mögöttük”.⁶ S a végkövetkeztetés már nyilvánvaló is: „Erre a szerepre redukálva a regény viszont nem egyéb, mint a társadalmi-politikai mondandót esztétikai csatornán közvetítő irodalmi forma.”⁷ A hatvanas évek prózájának egy része tehát akár erre az általános huszadik századi magyar irodalomszemléletre is visszavezethető: társadalmi-közösségi szerepvállalás, olykor küldetéstudattal párosulva, mely az egyénre kevésbé figyel, annál inkább a közösségre, az irodalom, a próza nyelve pedig csak eszköz mindezek elérésére, beteljesítésére. Nem véletlen, hogy az ehhez képest más elbeszélői távlatokat nyitó Krúdy, Kosztolányi majd csak akkor kerül erőteljesebben az irodalmi kánon előterébe – sajátos módon részben akkor is Ottlik „közvetítésében” –, amikor a nyolcvanas-kilencvenes évek prózája átrendezi a *jelen* epikájának nyelvét. S persze az sem véletlen, hogy Mészöly prózája, amely a kisregény epikával szemben hangsúlyosabban mutatott rá a lét általánosabb kérdéseire, szövegszervezettségében távolodott az eszközszerű nyelvszemlélettől, az áttetsző jelentésközpontú strukturáltságtól, nem tudott olyan jelentőségre szert tenni, mint ami megillette volna, hiszen nemcsak politikai nyomás érte az alkotót, de ha lehet ezt így kifejezni, esztétikai is, amennyiben a korabeli befogadás egy jóval egyszerűbb visszacsatolási, megértési módra állítódott be. Ottlik *Iskolájával* nagyrészt ugyanez a helyzet, noha az ő klasszikus modernsége kevésbé ejthette volna zavarba mind az olvasót, mind a kritikát,

6 Kulcsár Szabó Ernő: *Irodalomértés és magyar epikai hagyomány*. In: Műalkotás – szöveg – hatás. Magvető Kiadó, 1987., 29. o.

7 Kulcsár Szabó Ernő: id. mű 41. o.

mint Mészöly ekkortájt kibontakozó, a személytelenítésre, tárgyiasásra alapozódó, az „új regény” szövegalkotó eleminek egy részét mar saját prózájába is beépítő beszédmódja. S mégis, az Ottlik-olvasás (receptió) is csak az „új érzékenységgel” beszédmódjának hatásában kapja meg az igazi esztétikai (az Ottlik esetében erkölcsi) értéktulajdonítási valóságos lehetőségét.

A hatvanas évek második felére mindehhez ráadásul már egy fiatalabb nemzedék fellépésének első jelei is láthatók, Lengyel Péter (*Két sötétedés*, 1967), Nádas Péter (*A Biblia*, 1967; *Kulcskereső játék*, 1969) első kötetei azt mutatják, hogy az újabb prózaíró generáció tradícióválasztása és értelmezése, ha nem szakít is egészében a huszadik századi magyar epika, illetve a kor kanonizált beszédmódjával, mégis más utakra tér, s ebben egyrészt az ottliki prózamondás „nehézségeivel”, másrészt Mészöly kevésbé történetelvű narrációjával szembeníti önmagát. De az is jelképesnek tekinthető, hogy ekkor jelenik meg Konrád György *A látogatója* (1969), mely egyfelől (még ha a többi kisregénynél jóval radikálisabb társadalomkritikai élel is) a kisregény-formációkba tagolódik, másfelől erőteljes metaforizáltsága már az epikai nyelv megújításának irányába is mutat. Nyomukban az évtizedfordulón csapatostól érkeznek az új prózanemzedék tagjai, akiket a „lézengő irodalom”, a közérzet demonstráló, hangulatjelentő próza címszavak alatt fog egybe a korabeli receptió, noha látható, hogy egészen eltérő elbeszélői törekvések vezetik őket. Erre az újabb prózára a szemlélet oldalán jellemző, hogy a tradíció vezette elbeszélések általános, átfogó, elsősorban össztársadalmi szcenizáltságával szemben a kistörténelemre, a magánvilágokra helyezi a hangsúlyt, ám elbeszélőmódjában kevésbé tér el azoktól a narrációktól, melyekkel elvileg és etikai vonatkozásban szembenállónak tudja magát. A groteszk, ironikus hangnem ezt részben ugyan elfedi, ám ha a metaforizáltság felől vizsgáljuk őket, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a történetelvűség, a folytonosságra tevődő hangsúly, a metonimikus szervezettség, a cselekmény, történet és elbeszélés csekély megkülönböztetése valójában nem egy igazán másfajta narráció felé tereli ezt a prózát sem. Így lehetséges az, hogy a hetvenes évek első felében is még uralkodónak látszik a korábban kialakult kánon narratívája, melyen egyelőre csak repedéseket okozott néhány elemének megkérdőjelezése. S az is csak így lehetséges, hogy a megszakítottság és folytonosság kölcsönhatásából megképződő prózanyelv kitüntetett jelentőségű alkotója – bár továbbra is politikai, esztétikai támadások kereszttüzében – Mészöly Miklós lesz, meghatározó művei (*Pontos történetek útközben*, 1970; *Alakulások*, 1973; *Film*, 1976) alapvetően befolyásolják az újabb évtized epikáját. Hatása pedig nem az évtizedfordulón jelentkező generációra tesz mély benyomást, hanem egyfelől Nádas Péterre (kevésbé Lengyel Péterre), másfelől a jóval később indulókra, például Krasznahorkai Lászlóra.

A hetvenes évek nagyobbik része lényegében átmeneti időszaknak tekinthető, amennyiben jelen van még, de már kevésbé uralkodó beszédmódként a valóságanalóg, történetelvű, referencialitásra és folytonosságra alapuló narráció, de a groteszk, ironikus, az elbeszéltséget jobban hangsúlyozó parabolikus elbeszélés, a mitikus felé is terjeszkedő szemléletek térnyerése Örkény, Déry, Mándy illetve ekkor már Nádas, Esterházy a történetet és elbeszélést átértelmező prózájában az évtized végén azt jelzi, hogy a magyar epikai hagyományok lassan valóban átértékelődnek, s a kánonban változások észlelhetők. Jellemző azonban, hogy mindemellett a befogadásban – mely immár felkészültebb valamivel a bonyolultabb szövegalkotottságú epikára is – olyan kivételes értékű regény lényegében visszhangtalan marad, mint Kertész Imre *Sorstalansága* (1974), noha visszatérően pontosan látható, hogy Mészöly, Nádas modernitása mellett Kertész az elbeszéltség tőlük eltérő változatát alkotta meg (amit majd évekkel, évtizedekkel később tovább

visz más regényeiben). Az évtizedre jellemző, hogy azon epikai alkotások mellett, melyek szerzői (Hajnóczy, Nádas, Esterházy) bizonyos értelemben tudatosan távolodtak a történetelvű, valóságanalóg epikai struktúráktól, a realisztikusabb, olykor dokumentarista jellegű, elsősorban nem nyelvi világként megkonstruált prózai művek alkotói, legalább is néhányuk, megérezte a prózanyelv megújításának szükségességét. A *Cseréptörés* (1978), az *Egy családregény vége* (1977), a *Termelési regény* (1979) fényében tűnik csak fel igazán, hogy a velük nagyjából egyidőben születő *Parázna szobrok* (1979), Cseres Tibor regénye milyen bonyolult, utalásos struktúráknál épül föl, noha ennek ellenére sem távolodik el annyira a történelmi hitelesség és az elbeszélői megbízhatóság elvétől, mint a *Termelési regény* szerzője. A megszakítottság „betervezése” a regénykompozícióba azonban mégis csak nagyfokú önátértékelő gesztussal is bír. Más kérdés, hogy Cseres későbbi regényeiben aztán visszalép erről az igazából épp csak megkezdett útról.

Az említett példa azonban valójában egy sokkal fontosabb szempontból lehet érdekes. A hetvenes évtized azon regényei, melyek a modernitás folytonosságához is visszanyúltak, és ma is jelentőseknek érezzük őket, arra a problémára is rávilágítottak virtuálisan, melyet Kulcsár Szabó 1981-ben még meglehetősen pesszimistán ítélt meg: „E pillanatban ezért távolibbnak látszik egy olyan átféjlődési mozzanat realitása, melynek során a konvencionális nyelvet beszélő regényirodalom törzse is új, korszerű kommunikációs viszonyt képes teremteni az olvasóval.”⁸ Véleményét arra alapozta, hogy a huszadik századi epikai konvenció és az ebből következő olvasási stratégiák ellenállnak majd nemcsak a posztmodern, de valójában még a klasszikus modern beszédmódoknak, poétikai struktúráknak is. A jóslat sok tekintetben igaznak bizonyult, ha arra gondolunk, milyen viták övezték még a *Termelési regényt* is, legalábbis konzervatív olvasásmódok felől vagy ha az említett Galgóczi-regény kiugró sikerére gondolunk.

A Cseres-regény példája ezért lehet érdekes, mert mindennek ellenére azt is mutatja, hogy abban, amire Kulcsár Szabó utalt, mégis csak elindít egy nagyon lassú változásfolyamatot. A nyolcvanas-kilencvenes évek klasszikus vagy posztmodern művei, Nádas *Emlékiratok könyve* (1986), Esterházy *Bevezetése* (1986), majd az újabb generációk kisebb hatású kísérletei, alkotásai nemcsak „átépítették” az epikai konvenciók által megszabott kánont, valamint felépítették, egyébként attól nem függetlenül, az újabbat, de erőteljesen befolyásolták a „regényirodalom törzsét” is. Elég ha Kertész Imre későn jött sikereire gondolunk, vagy Bodor Ádám novellásköteteire, illetve *Sinistrájára* (1992), és még inkább Tar Sándor műveire. Utóbbi szövegeit azért is tartom igen fontosnak, mert szemmel láthatóan különféle olvasásmódokat, értelmezéseket is természetsszerűleg megengednek: tehát elvileg hozzáférhetőek egy valóságreferenciára épülő, az epikai nyelv megismerési funkcióját preferáló olvasatnak, különös tekintettel Tar szociográfusi munkásságára, ám nem lehet nem látni azt sem, hogy a Tar-próza milyen erősen eltávolodott mind a szociografikus elemtől, mind a pusztán megismerő epikai funkciótól, s tágította szövegeinek nyelvi univerzumát a létértelmező irányba. Mondjuk, *A mi utcánk* (1998) esztétikai „csapdája” abban a mozzanatban van elhelyezve, hogy az elbeszélő látszólag egy ismeretlen, feltáratlan világot, a szegénységet mutatja be, ám a regény (felfogásom szerint ugyanis regény) megszakítottságra épülő szerkezete, valamint az a tény, hogy a példázatosság idegen tőle, arra utal, hogy az elbeszélő meglehetősen eltávolodott a mindentudó narratív nézőponttól, s legfeljebb mint tanú jellegű narrátor lép fel. Szövegei így egyszerre tűnnek fel áttetszőnek (ennyiben mintegy konvencionális poétikai és epikai

értelemben is folytonosnak), ugyanakkor mélyebb rétegeikben metaforikusnak és ontológiai állapotot kifejezőnek.

Mindez Bodor Ádám prózájáról is elmondható lenne, csak más megfontolásokkal, hiszen erőteljesebben konstruált nyelvű univerzum tárul elénk szövegeiből, ahol a megszakítottságok nemcsak a szöveg metaforizáltságát erősítik, de az ábrázolt nyelvi világ abszurditását is; miközben a *Sinistra* például (*Az érsék látogatása*, jóval kevésbé) megenged egy „felszínesebb” olvasatot is, mely a szöveget egy régióhoz köti, annak történelmi-társadalmi kontextusához. Igaz, az így olvasó befogadó alkalmanként számára megmagyarázhatatlan tényekkel fog találkozni, például azzal, hogy a szövegismétlődésekből az derül ki, az elbeszélő megbízhatatlan, s ezáltal az értelmező is bizonytalan helyzetbe kerül.

A hetvenes évek végére tehát kialakul egy újfajta epikai beszédmód, mely a nyolcvanas években teljeseedik ki. Szokás az 1986-os évet mintegy fordulópontnak tekinteni, amikor Nádas és Esterházy könyvei megjelentek, de ezt csakis mint szimbolizációt fogadhatjuk el.⁹ Az előzőekből talán érzékelhető volt, hogy itt lassú átmenet tanúsítható csak, igaz, a két opusz ennek valóban látványos jele volt, annak ellenére, hogy bár a korabeli recepció hajlott a kettő „egybefogására”, valójában meglehetősen eltérő epikai nyelvi világot képviseltek, s ebből következően a nyelvi magatartás mögötti világképük is mást sugalmazott. Hatásuk is más lett: Esterházy beszédmódja igen közvetlen „benyomásokot” tett az újabb generációkra, Nádas esetében ez a hatás sem akkor, sem később nem volt érzékelhető, legfeljebb áttételeken keresztül. Amikor most a nyolcvanas évekről néhány poétikai érdekű megjegyzést teszek, csak megszorításokkal, fenntartásokkal fogadhatom magam is ezeket. Változásokat szeretnék csak rögzíteni, csekély értékhangsúlyokkal, általánosságban, de nem merev általánosító szándékkal, azt is megjegyezve, hogy ezek a kilencvenes évekre is nagyjából érvényesek.¹⁰

A nyolcvanas évek második felére átalakult, a kilencvenes évekre lényegében megszűnt az a fajta beszédmód, melyet konvencionálisan „ellenbeszédnek” jelölünk. Kétféle értelemben is: a közvetlenül politikai, társadalomkritikai szerepet vállaló narratívák alól nemcsak a rendszerváltozás (vagy korábban a rendszer „felpuhulása”) húzza ki a talajt, de az a tény is, hogy az újabb epika konstrukciói rámutatnak arra is, hogy az igazság (akár még társadalmi-közösségi vonatkozásokban is) nem közelíthető meg „beszéd és ellenbeszéd” diskurzusában. Másfelől az „új érzékenység” prózája már lényegében nem poétikák harcáról beszél, mint ahogyan a hetvenes években az avantgárd és egyéb kísérletek ilyesfajta megszakítással is próbálkoztak. Az „új érzékenység” beszédmódja éppen ellenkezőleg, visszanyúlt a tradíció folytonosságához és átértelmezve beépítette azt prózájába, melynek egyik legnagyobb világképi eredménye, hogy az igazság, az „igaz beszéd” nem két pólusú, hanem legalábbis nagyon sok felől közelíthető. Tar Sándor művei itt is igen jó és érzékletes példák lehetnek: a kritika nem figyelte fel rá, hogy a nyolcvanas években megjelent elbeszéléskötetei után – melyeket felfoghatunk rendszer- és társadalomkritikának is – milyen természetes folytonossággal születtek ugyanazzal a modalitással a kilenc-

9 Hasonlóképpen Konrád György: *A látogatójának megjelenési évét*, 1969-et. Noha ott is megfigyelhető az a jelenség, hogy e metaforizált kisregény magában is a kisregény-irodalom alkonyára utalt (már jó előre).

10 Vö. Csuhi István: *Fordulat és egyenműség*. Jelenkor, 2001. február, 184–191. o. A szerző tanulmányában hangsúlyosan említi, mintegy téziszszerűen, hogy az elmúlt másfél-két évtizedre e két fogalom sokkal jellemzőbb, mint a fordulat kategóriája, s egyes életműveken belül is, különösen az egyenműséget, kimutatja jelenlétüket.

venes évekbeli prózai szövegei. Tehát egy tradicionálisabb poétika mentén is érzékelhető az „ellenbeszéd” használhatatlansága egyfelől, másfelől pedig a relativizálódás folyamata.

Poétikai értelemben mindez olyan változásokat hoz, melyek nemcsak a nagy narratívák eltűnésére vezethetők vissza, hanem arra is, hogy ezzel párhuzamosan, mennyire tartható mégis fenn egy olyan beszédmód, mely utal rájuk. Úgy tűnik, a nyolcvanas évek korai epikája inkább e narratívák „lebontásában” volt érdekelt, az évtized végétől és a kilencvenes években pedig ebben az utaltságban.

A világ elbeszélhetőségébe vetett hit megrendülése (mely ugyan korántsem újdonság, Kosztolányinál is érzékelhető), az igazság megismerésének és kizárólagos birtoklásának legalábbis megkérdőjelezése olyan nyelvszemléletre és epikai megalkotottságra vezetett, mely néhány narratív elem erőteljes átformálásában, átírásában érhető tetten. Ilyen az okozatiság és a célelvűség kérdése, az elbeszélői nézőpontok különféle alkalmazása, keverése, az epikai mű zártsága vagy nyitottsága, ezzel összefüggésben az egyenesvonalúság vagy körkörösség problémája, a folytonos vagy elliptikus struktúrák kölcsönhatása, a történet és cselekmény kitüntetettsége vagy lefokozása, s végül az elbeszélő helyzetének rögzítése, illetve megsokszorozása, elbizonytalanítása.

A legfeltűnőbb jelenség az időszak prózájában a történet, a „mese” visszaszorulása, az epikai konvenciókhoz mért transzformálása. Pedig a történet mint epikai szervező erő igen fontos. Konvencionálisan és tradicionálisan a prózai alkotás értelmezési irányait, lehetőségeit szabja meg. Ha a történet egyenesvonalú, folytonosságra épülő, akkor egyszerűségi hierarchikus is a struktúra megképzésében, s ha ez így van, akkor alá- és fölérendeltségi viszonyokat tételez, valamint azt is, hogy a narráció – úgy is mint a történetnek alárendelt epikai „működéselv” – valami felé halad, azaz elbeszélés és történet nem különbözik el és teleologikus. Ha a történet mint mese visszaszorul, vagy ugyan valamiképpen megőrződik, de például elveszíti folytonos szerkezetét és a megszakíttóság lép előtérbe az alakításban, akkor a célelvűség legalábbis kevésbé lesz hatással az egész epikai alkotás szerkezetére és a belőle felfejthető világképre. Alapvetően tehát metonimikus és metaforikus szövegalkotási módról beszélhetünk. A nyolcvanas években kialakuló szövegyszerkezési eljárások a metonimikus, ok-okozatiság elvére épülő epikai formák ellenében „dolgoznak”. Függetlenül egyébként attól, hogy a történet teljes vagy csak részleges „feltüntetésével” szembesülünk. Esterházy *Bevezetése* gyakorlatilag leszámol az egybefüggő s ily módon értelmezhető történettel, Nádas egyfelől a történet megsokszorozásával, illetve állandó megszakításával éri el azt, hogy ne egy fejlődési folyamatra figyeljen a befogadó, hanem jóval inkább statikus állapotokra. A kilencvenes években immár olyan „eltüntetési” módok is felbukkantak, melyek még azokat a történettöredékeket sem őrizték meg, melyek Esterházynál még fellelhetők, igaz, inkább az egyes szövegek egymásra hatásából illetve egymásra utalásából. Nem feltétlen intertextualitásra gondolok, hanem arra, ahogy a különféle Esterházy-szövegekből akár még egy családregény (vagy annak törmeléke) is összeeskábálható (a *Harmonia caelestis*ből visszatekintve ez még tisztábban látszik). Garaczi, Podmaniczky egyes szövegei azonban még ezt a történet-rekonstrukciót sem engedélyezik befogadójuknak. A történet szervező elvét a nyelvi rétegek összjátéka hivatott teljesíteni, hozzáteszem, nem mindig szerencsésen, s nem mindig az értelemalkotás, tehát a Jauss-i értő élvezés példájaként.

Nem biztos, hogy a történet eliminálása vagy lefokozása minden téren csak eredményekkel járt. A befogadhatóság, az értelmezhetőség új útjai nyíltak meg ugyan, de a történetnek az értelmezésben vezető szerepe aligha semmisíthető meg egészen. A poszt-

modern elbeszélés elvileg tagadja a mesét, a történetet, s bár az elmúlt kb. húsz évben valóban más epikai jelenségekre estek hangsúlyok, az sem vonható kétségbe, hogy e próza újszerűségét legalábbis viszonylagosnak kell tekintenünk. A korábban felsorolt szempontok jóval a posztmodern kor előtt is alkalmazhatók. Amivel itt most csak arra utalok, amit Szegedy-Maszák tanulmányában bővebben is kifejtett, s abban foglalható talán össze, hogy „Kérdés azonban, hogy elképzelhető-e emberi tevékenység valamilyen cél képzete nélkül.”¹¹ Tehát a történet, s a belőle következő teleológia sem számolható fel teljes mértékben.

Hogy ez a dilemma mennyire fontos és élő a mai magyar próza számára, azt a kilencvenes évek egy sajátos jelensége mutatja meg. Az évtizedben, különösen annak második felében sorra születtek olyan regények (de érvényes ez az elbeszélés, a rövidtörténet formáira is), melyekben a korábban lefokozott történet mintha újra előtérbe került volna, ráadásul sajátos módon a jelenség részben egy olyan elfeledett formában jelentkezett, mint a történelmi regény és az önéletrajzi regény. Kétségtelenül a „mese lélekvándorlásának”¹² lehetünk tanúi, talán a leglátványosabban éppen annál a szerzőnél, aki a legradikálisabban fordult el ettől a szövegszervező elvtől: Garaczinál. Korban és szemléletben a legkülönfélébb elbeszélőknél fedezhetjük fel a történet „visszavételét”: Mészöly *Család-áradásától* (1995), Márton László, Háy János, Darvasi László, Závada Pál, Láng Zsolt, Balázs Attila művein át Esterházy *Harmonia caelestis*éig (2000). Ám mindennek ellenére a jelenséget óvatosan kell kezelnünk, s még inkább értelmeznünk. Kérdés, valóban arról van-e szó, hogy e regények, elbeszélések szerzői egyszerűen visszafordultak a spontán történetmondás, a célvű történetalakítás módjaihoz. Az nem vitatható, hogy az elbeszélés hangnemisége sok tekintetben felidézi korábbi századok szövegeinek mesélési módját, ám ez csak az elbeszélés felszíne, amittől ugyan a mű látszólag olvasmányosabb, látszólag kevesebb befogadói aktivitást igényel, ha lehet ezt így mondani, „szórakoztatóbb”, a „közérthetőség” gyanús fogalmára már nem is utalnék. Azt gondolom, e hangnem „oldódása” kinél-kinél más-más mértékben és epikai megoldásban, de sokban köszönhető annak, hogy e művek elbeszélői a modernitáson túl folytonosságot teremtettek valamilyen módon a magyar epikai hagyomány egyik meghatározó tradíciójával is, az anekdotával. Nemcsak Esterházynál látható ez, a *Harmoniában* teljesen nyilvánvaló (de persze az is, hogy nemcsak ebben az Esterházy-műben), de kimutatható Háy regényeiben (*Dzsigerdilen*, 1996, *Xanadu*, 1999), Láng Zsolt *Bestiáriumában* (1997), Grendel egyes szövegeiben, Darvasinál, s folytathatnám. Az anekdota azonban nemcsak egy mesélési mód vagy hangnem, hanem strukturáló tényező, forma is, mint az Krúdy műveiben érzékelhető, Ennyiben fragmentáló forma, a nagytörténet ellenében ható kistörténet, mely jól illeszthető a posztmodern célvűség ellenességéhez, megszakított és kihagyásokra építő történetmondásához. Ha közelebbről is megvizsgálánk az említett alkotásokat, feltűnik majd, hogy a mesélés mindig csak a hangnemben látszik folytonosnak, egybefüggőnek. A forma viszont mindig megszakított, arról nem is szólva, hogy a klasszikus történetképzéshez hozzárendelhető elbeszélői megbízhatóság rendre nincs jelen e szövegekben. Szegedy-Maszák szavaival élve, a jelenség a „tagadólagos célvűség”¹³ fo-

11 Szegedy-Maszák Mihály: id. mű 252. o.

12 Bodnár György: *A „mese” lélekvándorlása*. Szépirodalmi Kiadó, 1998. A könyv már címmel is utal arra a problémakörre, melyet érintettem, amikor egy teljes fejezetben a 19–20. század fordulójának, illetve a 20. század elejének magyar epikájában a modern elbeszélésmódok kialakulásának változatairól értekeztem.

13 Szegedy-Maszák Mihály: id. mű 250–251. o.

galmával írható le. A legszebb és persze legnyilvánvalóbb példája Esterházy regénye, melyben az anekdotikus szerkesztésmód, egyfelől teremt egy látszólagos családtörténetet (a II. könyvben), amit azzal is erősít, hogy formálisan összeköti az egyébként időben és térben teljesen szétartó történetfragmentumokat, míg az I. könyvben mintegy tagolatlanul és a posztmodern szövegszerűséget inkább idéző módon ezt nem teszi. A történet tehát, nemcsak Esterházynál, meglehetősen átformálva és átértelmezve „tér vissza” e művekben. Egyes elemei azonban kétségtelenül bennük vannak, s visszahatnak az elbeszélés módra is. Megfontolandó lehetne annak vizsgálata, mennyire magyar epikai jelenségről vagy tágabban, közép-európai prózai változatról van szó, de ez most messzire vezetne. Szimbolikusnak vehető, hogy éppen 2000-ben, a század- és ezredvégen jelent meg Esterházy könyve, mintegy önmaga értékein túl azt is jelezve, elképzelhető olyan nagyregényforma, mely ugyan határozottan folytonosságot teremt korábbi nagy narratívákkal, de egyúttal igen erős kritikáját is nyújtja annak.

Ha mindezt figyelembe vesszük, akkor az ezredvégi magyar prózáról elmondható, hogy a Kulcsár Szabó-féle funkció-eltolódásból eredő hátrányait folyamatos változáson, átértékeléseken keresztül sok tekintetben „ledolgozta” európai „társaival” szemben.



Kéri László: Lépcső (olaj, farostlemez)

Szirák Péter

Szóval nehéz

A magyar prózáról 2001 júliusában

„Tehát ez egyfajta irodalomfelfogás, mely szerint az írás maga olyan, mint a kutatás. (...) alig van, talán nincs is olyan könyvem, amiről el tudnám mondani, hogy miről szól. Ugye, ennek van hátránya is. Azt azért szeretik az emberek... ha rendszeren el lehet mondani. Én írtam vagy húsz könyvet, szerintem ha kettőről megmondható, hogy miről szól. Meghalt az anyja például. Nem... Szóval nehéz.” (Esterházy Péter)

I. Előljáró beszéd egy poetológiai-műfajszerkezeti áttekintéshez

Az ezredforduló éveiben megsokasodtak a magyar irodalomról szóló összegző igényű eszmecserék. Az évszámok látványos átváltozásának delejes hatására az értelmezők rendezvényeken és folyóiratokban tettek kísérletet a lírai, epikai és dráma-folyamatok áttekintő elemzésére¹. Ez már csak azért is indokoltnak látszott, mert a magunk mögött hagyott kilencvenes évek kétségkívül az irodalmi, s tágabban kulturális szituáció folyamatos és felgyorsuló változását hozta magával, ami természetszerűleg hívta elő a kulturális-kritikai önreflexió megújításának igényét. Ezt jelezte is az évtizeden végighúzóódó irodalmi, vagy részben irodalmi polémiák, diskurzív küzdelmek sora. Az értelmezői közösségek közötti viták kétségkívül nemcsak eminens irodalmi kérdésekről szóltak, de mégiscsak rendre megszólaltatták az irodalom, a kultúra politikai változások utáni helyzetének néhány fontos dilemmáját. Milyen helyzetbe kerül az irodalom (az írók, az olvasók, a kritikusok) a döntően politikaideológiai alapú, kétosztatú kánon megrendülésével? Mindez hogyan hat az alkotás és az értelmezés etikai-szociális és politikai kontextusaira? A korábbi szolidaritás és az újabb keletű szabadság konfliktusa mit eredményez? A valamitől való szabadság megtapasztalása után megjelenik-e a valamire való szabadság kreativitása? Az ideológiai támaszpontok segítségével vajon milyen lesz az irodalom sorsa? Képesek vagyunk-e érzékelni az irodalom újabb keletű ideológiai elköteleződéseit? S további nem mellékes kérdések: a kulturális és tudományos kommunikáció szabadabb feltételei között miként hatnak saját nyelvhasználati formáinkra az idegen kontextusok és kérdésirányok? Milyen választ adhatunk a globalizáció kihívásaira, miképpen alkalmazkodhat a nemzeti irodalom a multikulturalitás új feltételrendszeréhez? A tradicionalista megőrzés illúziójával, vagy a többféleképpen is megvalósítható hagyomány szemléleti megújulással, az elméleti reflexió gazdagításával? Vajon az irodalom újonnan megtapasztalt tévesztése pusztán veszteség-e, vajon az irodalmi nyelv újonnan megtapasztalt „árvasága” nem olyan feltétel-e, ami akár teljesítőképességét is növelheti? A magyar próza, a magyar irodalom és a magyar kultúra ezredfordulós helyzetének meghatározó jegye éppen ezeknek a kérdéseknek a folytonos nyitva tartása és megújítása lehet.

A kilencvenes évek sok meg-nem-értéssel terhelt, ugyanakkor hasznosan heves vitái

¹ Legutóbb Menyhi Anna, Bengi László, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Bednaries Gábor az Alföld 2000/12-es számában.

(pl. a több éven át zajló, híres-hírhedt kritika-viták) az évtized végére elcsendesedtek, s nem egy kérdésben nyugvópontra jutottak, amit nem is deklarációk tanúsíthatnak, hanem a konszenzusos értékítéletek, s még inkább az egykori vitázó felek nyelvhasználati formái közötti látványos áthasonítás, a keveredés, a többé-kevésbé kölcsönös „nyelvcse-re”. Ugyanakkor a magyar irodalmi kommunikációban a természetes és diskurzívává tett különbségek mellett továbbra is fennmaradtak a többnyire látens viszály jelei, s ezek azt mutatják, hogy az irodalmi diskurzus a kétségtelenül meglévő pluralitás mellett részben újraképezte a korábbi kétpólusú irodalmi rendszer alapszerkezetét. A sokat ismételt ellentétpárok persze eltérő mértékben operacionalizálhatók, hiszen a mára már publicisztikai fordulatokként élő, politikaideológiai eredetű megfontolásoknál (pl. közösségi sorsvállaló vs. nyelvközpontú irodalom) lényegesen nagyobb és tartósabb hatóerejűek azok a kritikusi oppozíciók, amelyek valamiképpen a tudományos diskurzusból származnak, mint például a történetyszerűség vs. szövegszerűség, a nyelvszerűség vs. referencialitás. Ez utóbbiaknál maradvá: az ezredvég egyik meghatározó kritikai szövege a nyolcvanas-kilencvenes évek prózáját a történetmondás rovására előtérbe kerülő szövegszerű alakításmód dominanciájaként, majd e folyamat „visszafordulásaként” értelmezte², a referencialitás „rehabilitása” pedig az utóbbi néhány év kritikaiírásának egyik meghatározó, jóllehet kissé dezorientált iránya, ami mindazonáltal az irodalmi nyelv mibenlétének manapság is korszakos kérdését tartja napirenden.

Az ezredfordulós magyar próza értelmezését nemcsak ezek a döntően szakmai természetű dilemmák nehezítik meg, hanem a magyar irodalom ellentmondásos szociokulturális helyzete is. Az 1989 utáni politikai-mentális átrendeződés ismert, mindazonáltal élesen vitatott következménye az irodalom korábbi társadalmi funkcióinak, szélesebb körű kultúra- és közösségképző szerepének visszaszorulása. E folyamat értékelése megintcsak megerősíti a fent vázolt kétosztatúságot, amennyiben az irodalmi értelmiség egy része a szerepcsökkenést az irodalom és az irodalmárok (bűnös) hanyatlásaként értékeli, míg mások egy valamennyiünkön túlható kulturális folyamattal hozzák összefüggésbe, s az irodalom utópiáktól szabaduló, nyelviségbe való szükségképpeni „megtéréseként” értelmezik.

Az elitirodalom iránti érdeklődés megcsappanásával párhuzamosan ugyanakkor az irodalom előállításának, művelésének ritkán tapasztalható kiterjedtsége is megfigyelhető. Ha a könyvekben, de főként a folyóiratokban megjelenő bőséget tekintjük, némi iróniával azt mondhatnánk: ma többen írnak prózát Magyarországon, mint amennyien olvasnak. Irodalomtörténész és kritikus legyen a talpán, aki képes még akár hozzávetőleges képet is alkotni a mai magyar próza-termésről.

Ha mégis erre teszek most tétova kísérletet, csakis a szükségképpeni részlegesség belátásával és az elkerülhetetlen, bár remélhetőleg szolid elfogultság előzetes beismerésével látok hozzá. Némi bátorságot az adhat, hogy a fent vázolt vitapontok és ellentmondások ellenére a magyar prózaírásnak kiterjedt és tagolt a recepciója, markáns és többé-kevésbé konszenzuális érvényű az értékrendszere. A magyar irodalomtörténet-írás és a kritika mérvadó köreiből általánosnak mondható az vélemény, hogy az utóbbi egy-két évtized prózájának átlagszínvonala meghaladja az azt megelőző korszakét, hogy az ezredforduló prózájában kimagasló teljesítmények sora született. Közismert az a megállapítás is, hogy a nyolcvanas évektől kezdődően, a magyar irodalomban egyébként meglehető-

² Ezt a kiasztikus szerkezetet Kulcsár-Szabó Zoltán írta le: *Tanácstalanság és/vagy előzékenység*. Tiszatáj. 1998/1 46–50.

sen páratlan jelenségként, a próza lett az írásművészet legtermékenyebb terepe, amennyiben itt váltak a leginkább érzékelhetővé az esztétikai tapasztalat új formációi. Az epika '70-es-'80-as évekbeli változássorozata, az ún. „prózaforradulat” és annak kritikai reflexiója olyan erőteljes hatással volt a későbbi irodalmi folyamatokra (sőt részben a korábbi magyar irodalom megítélésére is), hogy azt mondhatjuk, lényegében máig meghatározza az irodalom értelmezésének legfontosabb kérdésvonalait. Miközben a diskurzív tér (az elvárások, a politikai-esztétikai elvek, az érvényben lévő kódkonfigurációk, vagyis leginkább az „irodalomrendszer” környezete) gyökeresen átalakult, a szorosabban vett írásművészeti-irodalomértelmezői stratégiák alapvető eljárásai csak mérsékelten módosultak. Tüzetes elemzések nem egyszer jelezték például, hogy a Mészöly-féle és a kortársi rövidpróza némely változata éppúgy szoros rokonságot mutat, mint ahogyan Esterházy és Garaczi szövegalkotásbeli attitűdjei is. A radikális prózapoétikai eltérések hiányának konstatálása mellett is érdemes azonban figyelembe venni azt a korábban már említett szempontot, amely az egyidejű kritikai ítéletalkotás, valamint a kilencvenes évek közepén fellépő alkotók önreflexiójának perspektíváit meghatározni látszik. Nevezetesen arról a kánonalakító műveletről van szó, amely az utóbbi másfél évtizedben az elbeszélő próza értelmezésének egyfajta centrumaként jelölte ki a történet ún. „elvesztését” és „visszaszerzését”. Míg a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján a „történet” eltűnése, vagy legalábbis viszonylagossá válása, „szövegszerűsödése” számított a legradikálisabb változásnak (Mészölynél, Esterházynál), úgy a kilencvenes években éppen a „történet” sokat emlegetett „visszatérése” látszott meghatározónak. Más szóval a hangsúlyozott elbeszéltségnek a fikció szintjén való jelzése, a metafikció nem a teljes közönség számára vált elvárássá, sőt igen hamar kialakult egy „ellenkánon”, amely az „olvashatóság” nevében a hagyományosabb elbeszéléstechnika hívévé vált, az „olvashatóságot” a történet „rehabilitálásával” kapcsolta össze (például Lengyel Péter és Darvasi László szövegeinek interpretációjában). Noha ez a kritikai recepció által sokat emlegetett „történetvisszatérés” megjeleníti a művelt közönség egy részének esztétikai igényét és olvasási teljesítményének határait, narratológiai távlatból meglehetősen tagolatlan, így egy összetett történeti érvelésben csak erős megszorításokkal alkalmazható. Másfelől a '90-es éveknek, mint az előző évtizedtől elkülönülő epikatörténeti korszaknak a viszonylagos önállósága mellett még két-három évvel ezelőtt is (az újabb „történelmi regények”, valamint a *Jadviga párnája*, a *Háború és háború*, a *Harmonia caelestis*, vagy a *Hősöm tere* megjelenéséig) műfajtörténeti érv lehetett, hogy a nyolcvanas évekre inkább a regényalakzat, a kilencvenes évek műfaji rendszerére pedig inkább a novella és a rövidtörténet a jellemzőbb. Akár a történet és az elbeszélés, akár a regényszerűség és a rövidpróza viszonyát tekintjük, azt mondhatjuk, hogy a „prózaforradulat” máig ható folyamataiban mindkettő olyannyira bonyolult és összetett kapcsolatot mutat, hogy aligha lehet bármelyiket is korszakképző funkcióval felruházni. Így például az elbeszélhetőség, a történet felidézhetőség, az elbeszélés hatásfunkcióinak elrendezése, az önfolyamat-téma legalább Ottlíktól meghatározó kérdése a magyar epikának, s ha módosulva és kinél-kinél eltérően, de az marad a nyelvhasználati formák összjátékára építő Esterházynál éppúgy mint a történet mibenlétét folytonosan problematizáló Darvasinál vagy Márton Lászlónál. Éppen ezért a prózaforradulat története immár negyedszázada a *kétirányú lezáratlan folytonosság* története, formája nem lineáris, mint inkább kiterjedésszerű, nem ellentét-elvű logikus kibontakozás, mint inkább rizomatikus burjánzás, újabb és újabb viszonylatokat létesítő hálózat.

Ha mégis arra törekednénk, hogy megnevezzük a „prózaforradulat” írásmódjának és

olvasási szokásrendjének néhány meghatározó elemét, akkor ezek közé tarthatnának a fikcionalitás megváltozott formációi: a valóság(ok) nyelvi konstrukció(k)ént való értelmezése, a feltételezett valóság és a fikció határvonalának elmosódása. Jellemző még többek között a hagyományos identitáselvű jelentések iránti elvárások kisiklása, a nyelvi játéklehetőségek kiszabadítása a „külső” referenciaképzés kényszere alól, a szövegek „implicit olvasóinak” aktivizálása, a metafikcionalitás (a hangsúlyozott elbeszéltségnek a fikció szintjén való jelzése), valamint az olvasói szerep reflektálása. Utóbb, a kilencvenes évek végén, alighanem az irodalmi nyelv diskurzív helyzetének tartós átrendeződésével párhuzamosan, mindinkább megmutatkozik a *parodisztikus* írás- és olvasásmód³ térnyerése, amelynek (akár a múltba visszaható) kánonátformáló hatása egyelőre még csak körvonalazódik.

A „prózaforodulat” irányát megszabó narratológiai modellek, prózapoétikai eljárások érvényesülése mellett – a kortárs magyar epika tagoltságának, többszólamúságának köszönhetően – egyidejűleg természetesen más, „alternatív” írás- és olvasásmódok is jelen voltak, s vannak az irodalmi kommunikációban. Nyilvánvaló, hogy ezek elkülöníthetőségére és értelmezésére a „prózaforodulat” kanonikus tényezői megkerülhetetlenül hatással vannak. Így noha az itt következő poetológiai-műfajszerkezeti áttekintés szerint a kortárs magyar epika széleskörű – *interkanonikus* – bemutatására vállalkozik, abban középponti szerepet fog játszani e domináns kánonforma folytonosságának és átalakulásának vizsgálata. Egy ilyen ismertetésben egyébként az utóbbi évtizedek epikájának műfaji rendszerét – a maga összetettségében – aligha lehetséges felvázolni, épp ezért előre kell jelezni, az alábbi dolgozat kénytelen egyszerűsítésekkel élni. Különösen nehéz feladatot jelent a műfajszerkezet megalkotása egy olyan olvasási szokásrend mentén, amelyben éppen a különböző kompetenciák, diskurzusok (így például a műfaji kódok) határainak viszonylagosodása, *keveredésének* szövegképző játéka mutatkozik meghatározónak. Az ezredvégi magyar elbeszélő próza igen tekintélyes részében a szöveg rendezőelveinek destabilizálása jegyében történik meg a műfajiság (regény, napló, novella, életkép, rajz, rövidtörténet, mese) kódjainak felidézése és eltérő fokozatú destruálása. Így – szem előtt tartva a műfajnak intertextuális, időbeli-dinamikus, funkciótörténeti kódként való érvényesülését – az egyes műveknek valamely tipizált műfaji centrum köré való csoportosítása szükségképpen együtt jár némi önkényességgel és esetlegességgel.

II. Poetológiai-műfajszerkezeti áttekintés

1. A „példázat” emlékezete

A hatvanas-hetvenes évektől a magyar elbeszélő próza története nagyrészt értelmezhető a példázat alakulásának távlatából, hiszen ennek az ősi próza-alakzatnak írásművészeti problematizálása a közelmúlt magyar epikájának legnagyobb hatású hagyományteremtő alakjai közül Ottlik Gézánál és Mészöly Miklósnál is meghatározó dilemmává vált. Az

3 Linda Hutcheon szerint a paródia egy szöveg sokkal betűszerűbb és esztétikaibb olvasására szólít fel, azt tudatosíthatja az olvasóban, hogy az irodalmi műalkotás elsősorban nem nyelven kívüli referenciával rendelkezik, sokkal inkább korábbi szövegek átirásaként, nyelvi viszonyok újrendezéseként létezik. Vagyis a paródia az a műfaj, amelyben az irodalom a legtisztábban ismeri föl önmaga nyelvi föltételezett-ségét, azt, hogy a nyelv önkényes létesítő erejének produktuma. Linda Hutcheon: *A Theory of Parody*. NY/London, 1985. idézi Bónus Tibor: *Írónia, paródia, esztétikai szublimáció*. (Karinthy Frigyes: Így írtok ti). Alfold, 2000. 4. 60.

Iskola a határon (1959) bonyolult szerkezetben egyesíti a nevelődésregény, az emlékezés-regény és a szociális-etikai parabola mintáit, miközben az elbeszélés és történet viszonyát a nézőpont és a beszédhelyzet újfajta összjátékának működtetésével értelmezi át. Ottlik a visszaemlékezés beszédhelyzetét összekapcsolja az eltérő távlatok uralmával, s ennyiben – legalábbis a magyar epika alakulástörténetében – „felfedezi” az újírást-áthelyezés értelemkonstruáló szerepét. A regény utóidejű nyitójelenete azt mutatja, hogy a szereplők tanácstalansága nemcsak az „iskola” történetének folytonos átalakulásából, a jelen általi újírárodásából fakad, hanem e történet sokszorozódásából is, amit nyomatékkal jelez a különböző emlékezésformák (Bébé, Szeredy, Medve) végül is feloldhatatlan „aszimmetriája”. Az *Iskola a határon* feleleveníti a példázatoságot, de ugyanakkor rombolja is, amennyiben ellehetetleníti az erkölcsi elvek egyértelműsíthetőségét. A nyitott horizontban tartott ottlikai parabola nagyon jelentékeny hatással volt a „prózafor-dulat” alkotóira. Esterházy elsősorban az elbeszélés, elbeszélhetőség problémáival szembe-sülve az önreflexiós-metafikciós technika „elődkereső” interpretációit létrehozva, a távlat „felsokszorozódását” és a korrekciós újírást alkalmazva (*Termelési-regény*, 1979; *Függő*, 1981) kapcsolódik hozzá, Lengyel Péter inkább a „meglévő” történetekhez való hozzáférhetőséget, a történet lehetséges értelemét keresve (*Rondó*, 1980; *Macskakő*, 1988). De talán azt sem túlzás állítani, hogy az *Iskola a huszadik század utolsó harmadában* a magyar regényírás egyfajta kompetencia-modelljévé vált, elég itt, ha a többtávlatú emlékezés-technikára, a többfajta kézirat összejátsztatására, a „beleírás” értelemalkotó aktu-sára gondolunk Nádas Péter (*Egy családregegy vége*, 1977; *Emlékiratok könyve*, 1986), Kertész Imre (*Sorstalanság*, 1975), vagy Závada Pál (*Jadвига párnája*, 1997) írásművésze-tében.

A „prózafor-dulat” másik fontos hagyományteremtő alakja, Mészöly Miklós ötvenes-hatvanas évekbeli műveinek recepciós műveleteit is a példázatoság szokásrendjéből eredeztethetjük. A *Magasiskola* (1956), vagy a *Jelentés öt égeréről* (1958) a megnyilvánuló értelemvonatkozásokat tekintve a hatalom, a szabadságtalanság, az erkölcs és az eszme viszonyrendszerében fogalmazza meg kérdéseit, a példázat alakzatát egyre inkább a több-értelműség irányába mozdítva. A *Saulus* (1968) zárlatának eldöntetlensége pedig kimondottan a tanító célzatosság feloldásaként, a példázat egyfajta végpontjaként értelmezhető, elsősorban azt mutatva meg, hogy az irodalmi példázat mindenekelőtt önmaga kudarcát „példázza”, vagyis nem válaszaival, hanem nyitott kérdéseivel járul hozzá az erkölcsi reflexió létesüléséhez. Míg az *Iskola a határon* religiózus transztextusai a bibliai példaza-tosság érvényét még megerősíteni látszanak, addig a *Saulus* vagy az *Egy családregegy vége* – noha alapvetően a modern regény-szerkezet és a biblikus hagyomány „nyelvének” összekapcsolására törekednek – az ősi kontextus érvényesíthetőségét radikálisan meg-kérdőjelezik.

A hatvanas-hetvenes évek többfajta műfaji kódot is továbbörökítő regényei és novel-lái a példázat konfigurációjából is gyakorta „részeseülnek”. Így Nádas Péter *A Biblia* (1967) és *A kulcskereső játék* (1969) című kötetekben a gyermek- illetve kamaszkori neve-lődés identitásképző illetve -romboló történeteit parabolai alakzatba rendezi. Lényegé-ben példázatos művekként olvashatók Szilágyi Istvánnak, illetve Grendel Lajosnak a történelem által adatott sors túlerejét demonstráló regényei (*Kő hull apadó kútba*, 1975; *Agancsbozót*, 1990; *Éleslövészet*, 1981; *Galeri*, 1982)⁴. Mészölynek számos, '70–'80-as

4 A döntően példázatos olvasási módot fenntartják egyébként még azok a szótárregények is, amelyek az elbeszélés-szervezés formális (alfabetikus) rendjének lehetőségeit igyekeznek kiaknázni (Temesi Fe-renc: *Por I–II.*, 1986–1987; Zilahy Péter: *Utolsó magyar ablakzsiráf*, 1998).

években írt „történetszerű” – műfajszerkezeti szempontból igencsak „összetett” – szövege összefüggésbe hozható ezzel az interpretációs stratégiával, illetve annak destrukciójával (Szárnyas lovak, 1979; Megbocsátás, 1984; *Setting ezredes tündöklése*, 1987). Míg Mészöly egyes műveinek példázatosága, elbeszéléstechnikai jellemzői hatástörténeti távlatból részben Nádas korai műveiben, vagy a fiatalabb évjáratú írók sorából, például Darvasi László novellisztikájában (*A veinhageni rózsabokrok*, 1993; *A Borgognoni-féle szomorúság*, 1994) örökítődik tovább, addig Lengyel Péter némely művét (*Cseréptörés*, 1978; *Macskakő*, 1988) az Ottlik-hagyománnyal szokás összefüggésbe hozni. A példázathagyomány kilencvenes évekbeli alakulástörténetének jellemzésére ezúttal két művet emelnék ki feltétlenül, az egyik Bodor Ádám nagy sikerű könyve, a *Sinistra körzet* (1992), a másik Krasznahorkai László méltán nagy figyelmet keltett legújabb regénye, a *Háború és háború* (1999).

Ákárcsak Krasznahorkai korábbi műveinek (*Sátántangó*, 1985; *Az ellenállás melankóliája*, 1989) egyidejű recepciós műveleteit, a Bodor-novellisztika (*Milyen is egy hágó?*, 1980; *Az Eufrátesz Babilonnál*, 1985) interpretációit is kezdettől fogva meghatározza a politikai parabola rendszerkritikai aspektusa és történet-, illetve morálfilozófiai vonatkozhatósága. Bodor pályája első időszakában a magyar epika olyan eltérő hagyományait örökíti tovább, mint a – századfordulós novellisztikát is újraíró – (korai) mészölyi példázatoság és a tárcával és karcolattal kapcsolatot tartó, groteszk hangoltságú örkényi poentírozott kispróza. (*Az Eufrátesz Babilonnál*; *A részleg*; *Tudnivalók a szénégetőről*; *Sírfelirat helyett*; *Wolf*; *Mord ember*; *Új bútor*). Az így kondicionálódó interpretációs stratégia a *Sinistra körzet* olvasásakor – amely egy kelet-európai zárt hegyvidéki terület különös uralmi viszonyait és történéseit „idézi meg” – némi megújulásra szorult, mindekelőtt azért, mert a novellaciklus és a regényforma zavarbaejtő összjátéka, a többtávlatú elbeszélés, az összetettebb perspektíva- és metaforarendszer, valamint a dezintegráló narratív váltások, a cselekményszint össze-nem-illései reflektáltabb olvasói szerepet írtak elő, s a „következetes elbeszélés illúziójának” tropológiai leleplezésével⁵ lényegében ellehetetlenítették a példázatos értelemképződést. Ezt erősíti a valóság és a fikció ontológiai ellentétének, elkülöníthetőségének felszámolása, valamint a nembeli (emberi-állati-növényi) létformák lehatárolhatóságának viszonylagosítása, ami utat nyit az egymást kölcsönösen *ironizáló* szótárak interakciójának, az alakzatok, jelek tetszőleges cserélődésének, önkényes „vándorlásának”. Meghökkenítő hatása, ahogyan a kezdetben stabil rendszerkritikaként olvasott mű ironikusan szembesít a humanista antropológia alapértékeinek nyelvi eredetű bizonytalanságaival.⁶

Némiképp hasonló Krasznahorkai László „példázatainak” olvasástörténeti alakulása is. Az 1985-ben megjelent *Sátántangó*nak igen számottevő sikere volt. Az olvasásmódot leghatásosabban alakító kortárs elemzői az egységes jelentésconfiguráció, valamint a kor- és rendszerkritikai parabola eszményéből kiindulva a történetszerűség, az elbeszélői kompetencia, a tragikus látásmód „visszaállítását” és a messianizmus leleplezését üdvözltek benne, s a regionális szabadságnélküliség kollektív tapasztalatát középpontba állító politikai példázatként olvasták. A későbbi recepció az elbeszélői perspektívák, hangok összetettségét, a színre vitt diskurzusok szervezettségét (*az eschatologia* és a világi *emancipáció* „nagy elbeszélésének” ironikus egymásba játszatása) állította a figyelem középpont-

5 vö. Kovács Béla Lóránt: *Baljós alakzatok*. Bodor Ádám: *Sinistra körzet*. In: *Vándor szövevény*. Az Alföld Stúdió antológiája. szerk. Szirák Péter. Debrecen, 2001. 137.

6 vö. i. m. 146.

jába. Az *ellenállás melankóliájának* (1989) elemzéseiben mindinkább hangsúlyossá vált az idézettség-effektus,⁷ a diskurzív szölamokat vegyítő parodisztikus eljárás, a szövegek önreferens alkata.

Ez a kibontakozó olvasási stratégia megerősödni látszik a *Háború és háború* (1999) megjelenése után is. A legújabb regény középpontjában egy rejtélyes szöveg megőrzése, archiválása, másolása, átírása, megfejtése áll (a kézirat regénybeli olvasása megintcsak az ottliki kompetencia-modellt idézi), egyszersmind a szöveg többhangú közvetítődésének, medializálódásának történetét is olvassuk. Krasznahorkai regénye a motivika, a műfaji értelmezők és a szereplő-funkciók (pl. apokaliptikusság, hermésziség) többértelműsítésével, a történetek határait elmosó, virtualizáló effektussal és a szövegszintek közötti átmozgással, azok „egymásba tükrözésével”⁸ egy rendkívül rétegzett önreferenciális hálózatot⁹ hoz létre, valóban újfajta értelmezési keretet teremtve az ezredforduló kulturális és művészi önreflexiójának.

2. „Családregegy” és „emlékezésregény”

A „prózaafordulat” korszakának egyik legtöbbit idézett műfaja a családregegy, amelyhez gyakorta társul az emlékezet-technikákat és az önéletrajz mintáit aktualizáló elbeszélésszervezés. Ez az archi- és intertextuális összefüggés egyes esetekben inkább a hagyományosabb parabolai alakzathoz kapcsolható (Nádas Péter: *Egy családregegy vége*, 1977; Lengyel Péter: *Cseréptörés*, 1978; Kertész Imre: *Sorstalanság*, 1975), míg más esetekben a műfaji minta erőteljesebb dekomponálásával (Mészöly Miklós: *Családdarabok*, 1995) szembesülhetünk. A családregegyi formáció és az emlékezet-technikák abban az Esterházy-életműben is fontos szerepet játszanak (*Termelési-regény*, 1979; *Függő*, 1981; *Hrabal könyve*, 1990; *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, 1991; *Harmonia caelestis*, 2000), amely összességében mégis inkább a műfaj- és diskurzusközi „szövegválogatás” stratégiájával jellemezhető. Így tehát ezt a poetológiai-műfaj szerkezeti jelenséget éppúgy indokolt lehet külön fejezetben tárgyalni, ahogy a (poszt)modern önéletrajzi regény alakzatát is (Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*, 1986; Esterházy Péter: *Csokonai Lili: Tizenhét hatyúk*, 1987; Garaczi László: *Mintha élnél*, 1995; *Pompásan buszozunk*, 1998).

Nádas regényében az *Egy családregegy végében* (1977) a kollektív mítoszt narrációs sémái közvetítik a gyermek számára az identitás mintáit, Lengyel Péter *Cseréptörésében* (1978) a múlt utáni nyomozás, a múlt helyreállításának ígérete lehet az önazonosság biztosítója. Kertész Imre *Sorstalansága* (1975) viszont már nemcsak a *megtörténtség* és az *emlékezet* viszonyát, de az emlékező Ének saját emlékezetéhez való viszonyát (sőt az emlékezetre való emlékezés aktusát) is problematizálja, s ezáltal megmutatja az emlékező identitásának időben való *szétszóródását*. Aligha zárható ki Ottliknak a *Sorstalanság* megjelenésekor kibontakozó hatása, jelesül: az *Iskola a határon* emlékezet- és elbeszéléstechnikai mechanizmusainak előtérbe kerülése. Az egymást viszonylagosító elbeszélő távlatok Ottliknál különálló, mert alapvetően rögzített emlékező Énekhez kapcsolódnak. A *Sorstalanságban*, illetve a közel egy időben született Nádas-műben, az *Egy családregegy*

7 Pl. éppen magának a *Sátántangónak* a „megismételhetőségét” demonstrálva a szereplő-funkciók, és viszonyrendszerek repetíciója is jellemző.

8 Fodor Péter: *Amit ez a kiismerhetetlenség eltakar*. Krasznahorkai László: *Háború és háború*. I. m. 175.

9 „Korim György – a regényből kivezető utat kereső olvasó számára akár nyugtalanítóan is ható példát mutatva – sajátos »metamorfózis« esik át: a regényvilág alakjaként eltűnik a szemünk elől, és egy cédulára írt mondat alanyává, tehát szövegen belüli szöveggé válik.” Fodor Péter, i. m. 176.

végében a látszólag osztatlan elbeszélő perspektívaváltásai az elbeszélői pozíció meghatározhatatlanságát hozzák magukkal. Az *Egy családrégény végének* többször antecipált formális zárata a tanító célzatosság korábban megképződött szövegeit újra a nyitott értelemképződés terébe helyezi. A *Sorstalanság* jellegzetes „távlatbéli” feszültsége a bekövetkezések utólagos ismerete és az egyidejű belátások korlátozottsága, esetlegessége között keletkezik. A szöveg éppen az „Auschwitzon túli” tapasztalat horizontját nem engedi érvényesülni, vagyis hatásának megszűnését, Auschwitz befejezettségét vitatja. A *Sorstalanság* az összefüggő történet, a valamelyest is megnyugtató magyarázat ellenében szól.

Mészöly Miklós 1995-ös könyve, a *Családaradás* az évtizedre nagyon is jellemző refigurációs műveleteket implikálva idézi meg és dekonstruálja a családrégény alakzatát. A kontingencián, a motívumok, történetelemek felcserélésén, a jelentés, a „történet” virtualitásán alapuló írásmód a családrégény műfajvonatkozásait nem kis mértékben azáltal dekomponálja, hogy a szöveg „üres helyeinek” kialakításában az „eredet”-sémát összekapcsolja egy detektívtörténeti narrációs elvvel, amelynek meghatározott sorrendű elemeit viszont felcseréli, elmozdítja „helyükről” (például a gyilkosról jóval előbb lehet tudni, mint magáról a gyilkosságról). A régényben sem az időviszonyok, sem az elbeszélői szöveg kompetenciája nem határozhatók meg egyértelműen. A „megragadhatatlan”, illuzórikus történet mellett a leírások is az „elrejtett” középpont, a hozzáférhetetlen, a maga teljességében nem érthető „egész” „reprezentációivá” válnak.

Az emlékezés- és családrégény „újraírt” változataként olvasható az utóbbi évek egyik legnagyobb magyar könyvsikere, Závada Pál: *Jadviga párnája* (1997) című régénye. Ez a naplóregény a görög sorstragédiák mítoszsképleteit aktualizáló szövevényes szerelmi történet, s egyszermind egy magyarországi szlovák-német-zsidó származású parasztpolgárcsalád 20. századi hanyatlásának – szociográfiai „hitelességű” – társadalmi tablóba ágyazott története. Závada régénye három naplóíró különböző távlatú nyelvi világainak egymásba íródó, korrigálódó hermeneutikai összjátékára épül, a szociografikus irodalom „valóságillúzióját”, az *alternatív* történetírás igényét az utóbbi évtizedek régénykánonjának fikcióteremtő gesztusaival és szövegalkotásbeli attitűdjeivel (*Iskola a határon, Emlékiratok könyve*, illetve a posztmodern rövidtörténetek és önéletrajzi régények nyelvteremtő „játékai”) kapcsolja össze.

3. Metafikatív elbeszéléstechnika, posztmodern „szövegválogatás”

A közelmúlt magyar kritikaírásában általában posztmodern jegyként volt szokás emlegetni az írástechnika tematizálását, önreflexivitását, illetve a hangsúlyozott elbeszéltségnek a fikció szintjén való jelzését. Az így értett metafikcionalitás, valamint a műfaji kódok, diskurzuselemek, saját és kölcsönzött szövegrészletek „újrakeverésének” (a bricolage-nak) a poétikáját legelőbb a hatvanas-hetvenes évek fordulóján Mészöly Miklós írásművészetében lehet megfigyelni (*Térkép Aliscáról, Alakulások, Szenttelen följegyzések, Ló-regény, Fekő foszlányok nagy esők évadján*). Az integratív formaelveknek az előző évtizedben is megfigyelhető lassú bomlása révén Mészöly a nouveau romannak ahhoz az első szakaszához kapcsolódott, amelyben az *önalakító szöveg*, az *öntükrözés* és a *kombináció* játszott kiemelt szerepet.

A kritikai és főként az irodalomtudományos visszatekintések tanúsága szerint a magyar epika közlésmódjának a nouveau roman és (esetleg) a neoavantgárd felől való modernizálása Esterházy Péter „írói műhelyében” vált az egész irodalmi kommunikációt átható, paradigmatis érvényű, nyelvteremtő írásművészeté. Ennek egyik legfőbb oka

a nyelvvel való együttalkotás radikális újragondolásában lelhető fel. A *Fancsikó és Pinta* (1976), a *Termelési-regény* (1979), a *Függő* (1981), a *Tizenhét hattyúk* (1987) és más művek recepciós műveleteit kezdettől irányítja a *figurális és referenciális beszéd viszonyának „átrendezése”*. Esterházy „szövegválogatója” osztja azt a nézetet, miszerint a nyelv nem valamilyen nyelven túli valóság „elérésének”, közvetítésének és bemutatásának eszköze, mert a valóság „helye” is a nyelvben, mint (világ)teremtő közegben van. Ez az a szemléleti alapjegy, amely a leginkább szubverzív jelleget kölcsönzött Esterházy irodalmi fellépésének a kortársi uralkodó irodalmi diskurzussal szemben. Ez a nyelvi „gondolkodás” szoros kapcsolatba hozható Kosztolányi Dezső humboldtíanus nyelvelfogásával és a posztmodern wittgensteiniánus eredetű nyelvölcseleti tapasztalatával. A valóságreferenciák későrealista normáitól, az ábrázoláesztétika kódrendszereitől való eltávolodás révén Esterházy kialakítja a történetyszerűség imaginációját; az elbeszélés nyelvtana elmozdul egy wittgensteini, pragmatikai nyelvelfogás irányába, lehetővé téve a dolgok többféle elbeszélhetőségét. Írásművészetében egy több évszázados kanonikus „kívánalom” szorul háttérbe akkor, amikor eluttasítatik az irodalmi és mindennapi nyelv oppozíciója, s így szabaddá válik a figurális és referenciális beszéd egybeolvadása, a „szövegválogató” enged a potenciális jelentések interferenciájának, a szabad konnotálhatóságnak. Az ezzel a nyelvelfogással összefüggésbe hozható *szövegalkotási attribútók* közül feltétlenül ki kell emelni azt a jellemző vonást, hogy Esterházy a prózai *kisformákat* teszi meg az epikai közlés dikciójává, reflektálhatóvá téve történet, történet és elbeszélés hermeneutikai viszonyait. Így válnak a textuális dinamizmus alapelemeivé a legenda, monda, mítosz, rejtvény, szólás, kázus, memorábilé, mese, vicc, fabula. A mesei modalitás és előadásmód pedig lehetővé teszi, hogy a fikció valóságelemei ne kerüljenek összeütközésbe a képzeletiekkel. A másik fontos elem a modalitás-tényező szerepének jelentős megnövekedése, mégpedig a történetek és idézetek recycling-szerű „visszaforgatása” révén. Lényegében a jaussi „régiből újat” posztmodern elve szerint használva fel a kész történeteket (ld. pl. *Harmonia caelestis*). A szöveg „hangja” már a *Termelési-regény*ben is különféle nyelvi világok összjátékából *teremtődik*. Az egyetlen reprezentatív hang, az egyetlen fölérendelt elbeszélői szólam helyett a különböző diakron és szinkron regiszterek, diskurzusok, szókinccsek „keveredése”, a *nyelvköziség* alakítja ki a mű polimodalitását. A *Termelési-regény* ily módon jellemezhetővé válik az esztétikai tapasztalat Bahtyin által megfogalmazott formájával, miszerint a regény az egymástól történetileg, szociálisan és individuálisan különböző nyelvek kölcsönhatásának legtermékenyebb terepe, a nyelvben eredendően ottlévő soknyelvűség „megszólaltatása.” A *Termelési-regény* világképe jórészt ironikusnak mondható, az értékrendszereknek történeti változékonyságukból származó viszonylagosságát állítja. A viszonylagosság így értett esztétikai hatásfunkciója az ironia „alakzatában” egyesül, ami szoros összefüggésbe hozható a tér és idő egyidejű sokféleségének, mint a *világok relatív sokféleségének* tapasztalatával. Esterházy művének nagy jelentőségű beszédhermeneutikai-szociolingvisztikai fordulatjellege abban áll, hogy a történeti és egyidejű világok „felsokszorozódásának” tapasztalatát az egymás mellett létező *nyelvi világok, diskurzusok* – tervezhetetlen kimenetelű – „párbeszédeként” ismerteti fel. Az „egyetlen valóságot” leképező, ábrázoló egységes nyelv gondolatával a *nyelvek* (szisztematikusan) idők: vagyis elvárások és tapasztalatok; szimbolikus rendek, hiedelemrendszerek; kontextusok) *sokféleségének valóságát* állítja szembe. E posztmodern nyelvi állapottal való művészi együttalkotás pedig a *hangnemek és közlésformák esztétikai egyenrangúsítását, interpenetrációját* hozza magával, vagyis az öröklött magas művészeti tradíció autoritásának felszámolását, vagy legalábbis radikális átértelmezését, a regiszterek (epozimitáció,

az emlékirat-irodalom stílmodalitása, sematikus epika retorikája; szociolektális interpenetráció: intim, életkori, foglalkozás, nyilvánosság) dekomponálását és együttes megszólaltatását, polilógusát. A nyelv különbségtermelő potenciálja viszonylagosítja az anyanyelvi univerzum egységességét: az anyanyelvet beszélő is kiszolgáltatottja a különböző diskurzusok, regiszterek konstitutív közegének. Az értelem- és igazságképződés így éppen a nyelvi világok közötti „közlekedés”, közvetítés, a *fordítás* készségének, vagy még inkább kalandjának a függvénye. A beszélő szubjektum nyelvi megelőzöttsége Esterházy műveiben egyfajta „poliglott” nyelvi valóság formájában jut érvényre: az anyanyelvben megnyilatkozó nyelvi világok sokféleségének (szociolektusok, magas és populáris regiszterek: köznyelviség, réteg- és csoportnyelvek, frazémák, szólások, toposzok, citátumok, nyelvjátékok) disszeminációjaként. Az értelem- és igazságképződés közösségképző hatása így nem elsősorban a beszélő – mondhatnánk: *olvasó* – szubjektum *akaratan* múlik, mint inkább azon az *előzékenységen*, amely megelőzöttségének és diskurzív „megosztottságának” esztétikai tapasztalata révén léphet elő.

A *Függőt* (1981) azért érdemes figyelmünkkel kitüntetni, mert írás- és olvasásmódja jó néhány kanonikus érvényű olvasatban a *Bevezetés a szépirodalomba* (1986) című nagy „gyűjteményes” opusz recepciójának meghatározó tényezőjévé vált. A *Függő* „idézettmű”, a posztmodern intertextualitás, „szövegválogatás” poézisének egyik leghatásosabb vállalkozása a kortárs magyar elbeszélő prózában. A mű az emlékezés folyamatát, a múlt (re)konstrukcióját, amelynek középpontjában egy kamasz-közösség felbomlása, a felnőtté válás „témája” áll, szövegek *találkozásaként*, „ütközéseként” viszi színre. Az elbeszélő(ke)t fiktív szerzői és elbeszélői alakokkal, különféle diskurzusokkal lehet összefüggésbe hozni, akiket/amelyeket nemcsak „tulajdonnevek” (Kosztolányi, Esti Kornél, Csáth, Kafka, K. *A kastélyból*, Konrad Thomas Bernhard *A mészégetőjéből*, Ottlik stb.) jelölnek, hanem jelölt és jelöletlen idézetek (Proust, Musil, Márai, Gombrowicz stb.) vagyis az intertextualitás olvasási alakzata „léptet be” a jelentésképződés folyamatába. A *Függő* írás- és olvasásmódját ezáltal nem annyira történet és „valóság” egymásra vonatkozathatósága határozza meg, mint inkább elbeszélés és történet, sőt szöveg és szöveg, nyelvhasználat és nyelvhasználat különbségtermelő összjátéka. Az esztétikai összhatás a nyelvi beszédregiszterek, az irányított és véletlenszerű (mert irányíthatatlan) jelemek közti lezárhatatlan interakcióból származik. A *Törlesszel*, a *Zendüülőkkel* és az *Iskola a határonnal* folytatott korszakképző párbeszéd az emlékezés mechanizmusait, a személyiségidentitás temporális feltételezettségét, s végső soron nyelv és szubjektum egymásra vonatkozásának kérdését teszi egy újfajta esztétikai tapasztalat tárgyává.

Esterházy legújabb könyvének, a *Harmonia caelestis*nek (2000) mindkét részében működésbe lépnek a család- és az önéletrajzi regény kontextusai, vagyis a generációk sorának, illetve a saját élet történetének a realitás illúzióját felkeltő közvetítése, de azok műfaji elvárásrendje, szöveggépző eljárásai eltérő módon és mértékben destabilizálódnak. Az első részben az állandó megszakítottság, a vonatkozási rendszerek szüntelen cseréje folytonos elhasonulásban, „villódzásban” tartja az értelemképződést, az egyedítő hang- és arckölcsonzés ellehetetlenül. A szöveg az olvasó figyelmét az alakformálás mimetikus mintáitól azokra a *közvetítő rendszerekre* (diskurzusokra, regiszterekre, szereprepertoárokra) irányítja, amelyekre az átmenetileg megszilárduló identitások alapozódnak. Részben a narratív és diszkurzív rögzíthetetlenséggel függ össze a *Harmonia* egészének (változó mértékben) meghatározó jegye, a kitalált és a megtörtént textuális egybefonódása, a valóság és az imagináció fölcserélhetősége. Az olvasó bizonytalanságérzete fölerősödhet, amint megtapasztalja, hogy az emlékező kompetencia miképpen

dekonstruálja magát az emlék megsokszorozó „szétírásával”, s az emlékezésnek a (jellegzetesen) nyelvi referencializálhatóságra irányultságával. A második rész olyan történetként olvasható, amely a huszadik századi történelem virtuális (akár integratív) „háttérszövegét” is dinamizálja. A megszakításos elbeszéléstechnika itt mérsékeltebben jut érvényre, az életrajziség metonimikus és szinekdochikus rendje (időbeli egymásutániség, a hely azonossága, motivikus kapcsolódás, rész-egész helyettesítés) és a textuális dezintegráció visszaszorulása előhívja a mimetikus utánpépezhetőség, a nem-verbális referencializálhatóság lehetőségét. A két könyv kapcsolata elgondolható úgy, mint a narratív-diszkurzív sokféleség és egy egységes(ebb) történetmondás megjósolhatatlan kifejlésű interpenetrációjának kiaknázása. Ez az összjáték az Esterházy-művek jellegzetes tropológiai láncolata (nevelődés, szexus, halál), illetve a variálódó szövegrészletek, szavak, szókapcsolatok – az ún. „modulok” – vándorlása, cserélgetése révén létesül. Az „áthangolás”, sorozatos funkcióváltás a többszörös ismétlés, az újrakontextualizálás, a műfaj vagy a pragmatikai szituáció megváltoztatásával jár, s ez a *többirányú* (hatását előre- és hátrafelé is kifejtő) emlékezet textuális munkáját hozza működésbe. Ez az eljárás az olvasó figyelmét ismét csak az emlékezés nyelvi asszociációira és önkényére irányítja, a referencialitás illúziójának állandó megszakítására, vagyis az *ironia* trópusára (de Man).

A „világszerű” integritást destabilizáló jegyek ellenére a *Második könyv*ben mégiscsak jelentős szerep jut a konzisztencia-képződésnek, s akár a példázatszerű olvasásnak is. A történelmi események alakításában résztvevő és abból kiszoruló, utóbb már csak szemlélődő nagypapa (Esterházy Móric) és különösen a történelem áldozatává váló apa (Esterházy Mátyás) életeseményeinek megszakításos színrevitele kronologikus rendet követ és túlnyomórészt – még ha igénybe veszi is a valóságos és az imaginatív összefonódásának teljesítményét – a huszadik századi magyar történelem kanonikus narratívái mentén, ha tetszik, azok (nem radikális) *alternatívájaként* bontakozik ki. Alternatívájaként annyiban, amennyiben egy nagy múltú család, egy jelentős kultúrahordozó közösség sorsáról úgy szól – egyszerre tragikusan, (ön)ironikusan és parodisztikusan –, hogy közben az emlékezés konstrukciós műveleteit nem telepíti rá a huszadik század jellegzetes politikai és kultúraideológiai diszkurzusaira, s így nem is szorul rá, hogy az általa nyitott alakulásban hagyott sorsképleteket más szociális és kulturális identitást kijátszva kelljen legitimálnia. Egy pillanatig sem tagadva ugyanakkor a bűn és az igazság „eloszlásának” asszimetriáját. A *Harmonia caelestis* olyan könyv, amely az életmű eddigi köteteinél is erősebben kötődik a történelemhez, elsősorban azért, mert egyszerre mutatja meg a történelem nyelvi anyagszerűségének hatalmát és az irodalom annak átrendezhetőségében rejlő elfogulatlanságát, vagyis szabadságát.

4. Rövidtörténet, rövidpróza

Az egyébként létező pluralitást nagy hatékonysággal „lefagyasztó” kétosztatú irodalmi rendszer viszonylag jól kiismerhető szolidaritását és konszenzusát nagy mértékben elbizonytalanították a kilencvenes évek elejének újkeletű irodalmi fejleményei. Talán nem véletlen, hogy a sok „mellékszöngét” termelő diskurzív átalakulás éppen Garaczi László írásművészetének kritikai reflexiójához kapcsolódott az évtized közepén (ld. a kritikavítát). Garaczi sok szálon kötődik az előző másfél évtized már-már klasszikussá vált „nagy úttörőjéhez”, Esterházyhoz (az egyenesvonalúság megtörése, megszakítottság, bricolage, többhangúság), műveinek diskurzív alakíttottsága azonban olyan eklektikus

idézetrendszert hozott létre, a nyelvhasználatok ütközésének olyan feszültségét és kiszámíthatatlanságát, amely jelentékeny mértékben provokálta az irodalmi közzélést.

Garaczi első kötete, a *Plasztik* (1985) az elit- és populáris regiszterek, illetve a saját-szövegek határainak viszonylagosításával, kép és szöveg jelentésalkotó összjátékával ásta alá az összefüggő jelentéskonstrukciókat, világképegységeket, játszotta ki az etabliozott renddel szembeni kritikai gesztusokat erősítő elvárásrendet. Az értelmezők szerint Garaczi részben Esterházy „szövegválogató” attitűdjét sajátította át, másfelől „idézte” az – egyidejű nyilvánosságból kizárt, s így „látens” hatástörténettel bíró – magyar neoavantgárd és underground szövegvilágát is. A *Nincs alvás!* (1992) szövegeinek jellemző jegye a metafiktív-disszeminációs elbeszéléstechnika, a globalizáció kulturális kódjait mozgósító, a simulacrum uralmát, a dolgok medializált létmódját esztétikai tapasztalattá tevő epikai imagináció. Garaczi e tekintetben támaszkodik ugyan az Esterházy-művek szövegemlékezetére, bricolage-eljárására, de a populáris nyelvvilágok „beszéltetése” tekintetében az olvasó itt radikálisabban elszakad az irodalmi tradíció szereplehetőségeitől: jelentésalkotásra csak akkor képes, ha tekintetbe veszi a regiszterek közötti átjárás „nyelvtanát”, a mindinkább „massmedializálódó”, globalizálódó identifikáció kulturális törmelékeinek szövegköziségét. A magyar és nem magyar irodalmi hagyomány emlékezte a reklámok és a politikai jelentésvilág patternjeivel társul. Garaczi a „tisztán tartható” irodalmi beszéd felbomlását poétizálja, a magas- és tömegkultúra közötti határ elmosódásával járó diskurzív összjátékot viszi színre. A fikció és realitás közötti határvonal értelmetlenné válása a meseiség narratív eljárásaival hozható összefüggésbe. Az azokhoz kapcsolódó olvasói elvárásrend felidézésével, frusztrálásával, illetve a váratlanság effektusára apelláló intertextualizáló feltöltésével, vagyis a meseszerű „történetek” artistikus destrukciójával. A regiszterek, repertoárok nagymérvű felsokszorozódása, az „idézetvilágok” gyakorlatilag teljes egyenrangúsítása, az össze nem illés és a nonszensz retorikája igen nagy mértékben megnöveli az olvasói aktivitás szabadságát. Annál is inkább, mert a Garaczi-féle rövidtörténetek klipszerű, törésvonalakkal, gyors vágásokkal működő technikája nem teszi lehetővé, hogy az olvasó sokáig elidőzhessen önmagánál, mint a szöveg által valamilyenként értett olvasói identitásnál, vagyis az egységes szubjektumképzetre épülő individualitás eszménye rendre kisiklik.

Míg Garaczinál többnyire a meseiség narratív keretei közt történik meg a diszkurzív klisék összeszerelése, s azok tervezhetetlen összjátéka hoz létre gazdag szemiotikai potenciált,¹⁰ addig a kilencvenes évek novellisztikájának (rövidprózájának, rövidtörténeteinek) másik kánonalakító hatású alakjánál, Darvasi Lászlónál magának a történetmondás mintáinak, alapsémáinak (mese, anekdota, beszély, legenda¹¹) állandó variálása, egymásbafordítása játssza a legfontosabb szerepet (*A portugálok*, 1992; *A veinhageni rózsabokrok*, 1993; *A Borgognoni-féle szomorúság*, 1994; *A Kleofás-képregény*, 1995; *Szerelmem, Dumumba elvtársnő*, 1998). Garaczinál a regiszterek keveredésének nyelvi történései általában előtérbe kerülnek a kronotoposzok és a hozzá kapcsolódó cselekmény je-

10 A kilencvenes évek rövidprózájának másik jelentős alkotójánál, Parti Nagy Lajosnál is hasonló hatáseffektusok játszanak szerepet. A a napló-följegyzéseket, publicisztikai írásokat, tárcákat tartalmazó *Se dobok, se trombiták* (1993), illetve a rövidtörténeteket egybegyűjtő *A hullámzó Balaton* (1994) egyként a beszédregiszterek kontaminációját, a nyelvi automatizmusok, esetlegességek ironikus-paradisztikus jelentéspotenciálját aknázzák ki.

11 A műfaji kódok újrajátszásának kiterjedtségét bizonyítja, hogy Mészöly Miklós, Lengyel Péter és Darvasi írásművészetében nem kis szerepet játszanak a bűnügyi/detektívtörténetek sémái (*Megbocsátás, Családarádás, Macskakő, A müntenheimi szörny különös históriája, A Zord Apa, avagy a Werner-lány hiteles története*).

lentőségéhez képest, s a modalitást a poliglottia (sokhangúság) hatásmechanizmusai irányítják, Darvasi írásai viszont részben éppen a tér-idő változatosságára, a cselekményvezetés (jóllehet abszurd) fordulatosságára épít, s a narráció (nem egyszer a századfordulós elbeszélő modort idézve) a „fikció létrejöttének folyamatát mintegy regisztrálva alakítja az elmesélt történetet.”¹² Ugyanakkor a történetalakítás többnyire abszurd logikáját az elbeszélő reflexió nélkül hagyja, s így a meseiség műfaji kódját erősíti meg. Innen fakad, hogy az elbeszélések tér-idő szerkezete megképez ugyan valamilyen történelmi világszerűséget (pl. a 18. századi némethon *A fuldai Kékvizesésben*, a századfordulós Magyarország *A Zord Apában*, vagy a jugoszláv polgárháború színterei a *Szerezni egy nőben*, 2000), de az így keletkező referenciakényszer feszültségbe kerül a mesei elbeszélésrenddel (csoda, titok)¹³, ami pedig a távlat megkettőződésével jár, s elvezet az *ironikus* olvashatósághoz.¹⁴ Darvasi szövegei nem annyira a történet „visszatérésével”, mint inkább annak illúziójával, virtualitásával, nyelvi feltételrendszerének leleplezésével szembesítenek. A diszkurzustöredékek halmozása, a klisék mechanikus ismétlődése, burjánzó vándorlása itt is a paródia olvasási alakzatát léptetik életbe.

A döntően Garaczi és Darvasi írásművészete nyomán kibontakozó kilencvenes évek végi magyar rövidpróza egyik pályakezdő képviselője Cserna-Szabó András. A *Fél négy* (1998) és a *Fél hét* (2001) című kötetek szövegei a történetalakítás, a narratív szerveződés és a diskurzív vegyítés szempontjából egyszerre mutatnak Garaczi-, Darvasi- és Parti Nagy-hatást. Cserna-Szabó írásai miközben parodizálják a műfaji kódokat, s velük immár a metafikcionalitás alakzatait is (*Küklopszhasú & Mákkirálynő*), különböző regiszter-típusokból szerveződő „hangok” előállításával kísérleteznek (*Pretty Woman*). A diegetikus szintváltások és a tér-idő egységek folytonos megtörése, az abszurd logikájú történetvezetés nyelvi automatizmusok színrevitelével (*Taurus köd*), s nem egyszer a lehetséges szemiotikai összjáték kiaknázásának elmaradásával társul.

A kilencvenes évek rövidprózájára, mindenekelőtt a vers és próza határmezsgyéjén kibontakozó szövegirodalom szintaxisára és kompozicionális megoldásaira volt kezdeményező és alakító hatással az egyébként inkább költőként elismert Kukorelly Endre. A *Memória-part* (1990) mindenekelőtt a nyilvánosságból kizárt magyar (neo)avantgárd szövegtechnikák szubverzív, nyelvkritikai-„elidegenítő” potenciáljára támaszkodott. Kukorelly szövegeinek eseményyszerűsége, történésjellege a nyelvi folyamatok kontrollálhatatlanságának színreviteléből adódik. A megszólalás (beszélőt „előző”) nyelvi közvetítő rendszerek önkényének és elégtelenségének kiszolgáltatottja, a szöveg a „valahonnan szólás” adottságát, a dolgokhoz való viszonyulás beszédszerű meghatározottságát és feltételrendszerét, vagyis a „hangoltság” lehetőségeit és korlátait firtatja. A beszélés (a beszélő identitása) *nem természetes* itt, hanem különböző nyelvi masinériák működésének függvénye. Ezt mutatják a konzisztenciaképzés állandó megtör(et)ései, a szemantikai-szintaktikai kapcsolatok roncsol(ód)ásai, a véletlenszerű összefüggések értelemromboló-/képző funkciói. Garaczi alakításmódjához fogható módon provokatívnak bizonyult az (emelkedett) irodalmi nyelv regiszterének transzgresszív aláaknázása és a hagyományos irodalmi for-

12 Kulcsár-Szabó Zoltán: *Ex libris*. Élet és Irodalom, 1999. március 5. 13.

13 „Ez egyfajta törést okoz a történetek struktúrájában, ami általában valamifajta profanizált vagy ironizált titok elhallgatási alakzatát teszi felismerhetővé.” Kulcsár-Szabó, i. m.

14 „Persze Darvasinál ezek a dolgok nem a tényleges régi beszélyekből és legendákból ismerős csodák és rejtelmek voltak, hanem olyanok, amelyeket kikezdtet, aláásott a mai történetmesélő íróniája és székszeise.” Györfly Miklós: *A legenda paródiája?* Darvasi László: *Szerezni egy nőt*. Jelenkor, 2001/7-8. 876.

mákhöz való viszony *ironikus* vagy *közömbös* modalitása. Kukorelly szövegeiben az artiztikus lírai-prózai tradíció és az elitkulturális utalásrendszer a hétköznapi nyelv, a közbeszéd elemeivel szövődik össze, az emelkedettség és a profanizálódás dinamikus összjátékát eredményezve. A szövegben megalkotható beszélő státuszának, nyelvi „hovartozásának” bizonytalansága, modális tévoasága a befogadói oldalon az önreflexió regiszterek közötti vándorlását, az olvasói szerepek állandó mozgását, elhasonulását, nehezen kiismerhetőségét jelenti. Kukorelly többnyire nem szóvicceket vagy bon mot-kat „vesz fel” a köznyelvi regiszterekből, inkább egyes (nem feltétlenül szociálisan beazonosítható) beszédfordulatokat, kurziváltan megjelenített értelemmódosító hangsúlyokat, eldöntetlenségeket színre vivő grammatikai „baleseteket”. Vagyis a szövegei egyrészt motivált kapcsolatokból álló, megkonstruált hálózatok, de ugyanakkor a nyelv beszédként való megszólaltatásai, „megtörténései”, *kitérítései* is. Ami azt jelenti, hogy a rejtett összefüggéseket, háttérszövegeket kutató olvasói aktivitást folyvást frusztrálja a beszélés akadózó, zörgő gépezete. A nyelvi automatizmusok poétikai kiaknázása, a megfogalmazhatóság iránti mély kétely az íráskor „értelmének” szociális-etikai ideológiák mentén való kirögzíthetőségét rendre meghiúsítja.

Prózapoétikai távlatból részint a narratív funkciókat redukáló Mészöly Miklós-i eljárásokhoz (*Pontos történetek útközben*, 1970), valamint a szociografikus tárgyiaság írástechnikájához kapcsolható, s a fentiekben taglalt rövidpróza-típustól nagy mértékben eltér Tar Sándor prózája. A szociografikus riport, valamint a vallomás valószerűsítő, „hangrekonstruáló” stratégiája, valamint a történetvezetés kifinomult készsége, utóbb a műfaji repertoár kiterjedése és a diszkurzív megalkotottság gazdagodása a legjellemzőbb jegye ennek az írásmódnak (*A 6714-es személy*, 1981; *Miért jó a póknak?* 1989; *A te országod*, 1993; *A mi utcánk*, 1995; *Minden messze van*, 1995; *Szürke galamb*, 1996; *Lassú teher*, 1998; *Nóra jön*, 2000). Tar Sándor életműve a magyar közelmúlt – esztétikai értelemben vett – egyik alternatív történelem- és societas-képének meggyőző közvetítőjévé vált.

5. „Emlékezésregény” és „önéletrajzi regény”

Az emlékezet-technikáknak a családrégényi alakzattal való összekapcsolódása mellett a '80-as évek közepétől jellemzővé válik az önéletrajzi kontextus térnyerése is. Nadas Péter nagy hatású műve, az *Emlékiratok könyve* 1986-ban jelent meg. A könyv négy egymás mellé helyezett, tematikusan látszólag különálló, valójában összetett narratív és motivikus kapcsolatba lépő, szorosan egymásba fonódó emlékiratot tartalmaz. Az Énelbeszélés több eltérő elbeszélő szituációra, illetve elbeszélő „hangra” és önálló történetre való szétbontása, variatív alkalmazása az európai későmodernség (Proust, Thomas Mann) átértelmező újraírását jelenti. A regény tematizálja egy, a múlt század végén élő német író sorsát, egy, az ötvenes évek elején-közepén felcseperedő magyar kisfiút, elmond egy hetvenes évek elején Kelet-Berlinben zajló szerelmi háromszög-történetet és végül a „zárlatként” olvasható időszak ismét Magyarországon játszódik. Az európai kulturális tradíció válsága a személyiség kríziseként jelenik meg. Az *Emlékiratok könyvének* olvasója kénytelen szembenézni az európai modernség hiedelemrendszerének és értékrendjének széthullásával.

Esterházy Péter posztmodernnek nevezhető (ön)életrajza, a *Tizenhét hattuyúk* (1987) sok tekintetben párbeszédben áll az *Emlékiratok könyvével*. A könyv egy „teremtett szerző”, Csokonai Lili neve alatt jelent meg, s a személyiség identifikációs lehetőségeit

a magyar nyelv történeti emlékezetének távlatából értelmezi. „Csokonai Lili” kortársi története olyan nyelven „szólal meg”, amely a 17–18. századi magyar irodalmi régiség szövegemlékezetét aktualizálja, még pontosabban egy olyan nyelven, amilyen a magyar irodalmi nyelv lehetne, ha nem zajlott volna le a nyelvújítás. A regény a *személyiségteremtést* szétválaszthatatlanul egybekapcsolja a *szövegteremtés* attraktív műveleteivel. A posztmodern önéletírás egy változatát úgy teremti meg, hogy tér és idő viszonylagosításával, az elbeszélő valóságértelmezésével magát a szöveget, a magyar irodalmi régiség szövegemlékezetét teszi meg műve „főszereplőjévé”. Nem a történet, elbeszélés és szöveg „összesimulása”, hanem éppen azoknak a temporalitás tapasztalatát működésbe hozó, feszült-ségekeltő interakciója teremti meg a jelentésalkotás feltételeit¹⁵.

A „Csokonai Lili”-könyv által létesülő olvasási szokásrendszert mozgósítja Parti Nagy Lajos műve, a *Sárbogárdi Jolán: A test angyala* (folyóiratban 1990-ben, könyvalakban 1997-ben jelent meg) is. Az ironikus-parodisztikus modalitású szöveg egy dilettáns írói stratégiát idéz meg oly módon, hogy a lektúrirodalom („lányregény”) nyelvi és formakészletét az „elrontott” választékos nyelv változataival keveri. Az irodalmi szöveg megalkotódását így az élőnyelvi környezethez való dinamikus viszonyában mutatja be, új lehetőségekhez juttatva a nyelvi regiszterek keveredésének értelemképző játékát¹⁶.

A kisepikai műfajokból építkező posztmodern önéletrajziség alakzatainak körébe tarthatnak Garaczi László újabb „regényei” (*Mintha élnél*, 1995; *Pompásan buszosunk*, 1998) is. Ezekben a szövegekben a műfaji centrumok és az elbeszélői pozíció szétbontása és az implicit szerzői szólammal való összeolvasztása révén válnak viszonylagossá a narratív alakzatok: a szöveg nem jelöl ki „alaptörténetet”, nem állítható össze belőle egy naplószerű narratíva, nincs – a távlatot rögzítő – kitüntetett életrajzi pozíció, a személyiség nem „fejlődik”, nem jellemezhető. A fikció és realitás közötti határvonal értelmetlenné válik, a reflektált nyelviség a kontextusváltogatások, illetve a vonatkozásrendszerek deformálása nem rögzíti a referenciáit, így a vallomást tevő beszélő(k) világa is inkább jelként, szöveggként funkcionál, amelyet az olvasás allegorizáló aktivitása láthat el értelemmel. A „szerző” különböző életkorú szerepeire bontja az elbeszélőt, amelyek tudnak a későbbi időpontok történéseiről, sőt magáról a „szerzőről” is, aki elbeszélőként is elgondolható; a „szerzői” pozíció keveredik a narrátorival, viszont temporálisan rögzíthetetlen. Itt nem egy „originális” személyiség vallomásairól van szó, hanem egy pluralizált személyiség-pozícióról, médiumról: ebben a játéktérben az „én” mindig mássá válik. Az utalássorok heterogenitása, a diskurzusok kontaminációja (elitirodalmi utalások, kábítószeres motívumok, gyereknyelvi toposzok, (ál)mitológiai allúziók), a különféle elbeszélői kompetenciák viszonylagosítása, egyenjogúsítása az események értékelését többértelművé teszik. A színre vitt nyelvi világok kioltják egymás referenciális környezetét, megmutatják a referenciák diskurzív feltételezettségét, s így a szubjektum létesülését is fikcióként leplezik le.

15 Részben hasonlóképpen, a reprezentált világ és a szöveg feszültségének kiaknázására épül Gabriely Györgynek és Poletti Lénártnak Németh Gábor és Szilasi László által „közzétett” levelezése (*Kész regény*, 2000).

16 A fiktiiv szerző létesítése, mint a szöveg „hangjával” folytatott posztmodern játékok egyik legfontosabb eljárása megjelenik Darvasi László életművében is (Szív Ernő: *Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisaszonyt?* 1997). Rokon vonás még a szociolingvisztikai összjáték poétikai kiaknázása is: Darvasinál a századfordulós novellisztikával szoros kapcsolatban lévő tárca műfaji hagyománya lép nyelvi kölcsönhatásba a mai magyar irodalmi nyelv „egy könnyed, élőbeszédi fordulatokkal bőven élő változatával.” (Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Ex libris*. Élet és Irodalom. 1998. január 23. 13.

Ez az elbeszéléstechnika a kortárs magyar epikának azt az igen jellemző alakulási irányát (például az amerikai minimalista prózához kapcsolódóan Hazai Attila: *Feri: Csukor Kékség*, 1992; *Budapesti skizo*, 1996) is meghatározza, amely az elbeszélői tudattal, illetve a narrátor nyelvi „világával” való játék révén a lineáris, reprezentáció-elvű olvasási stratégiákat elsősorban nem retorikai, textuális vagy intertextuális eljárásokkal forgatja fel, akadályozza meg, hanem más „tájékozódási pontokon”: a történet alakításában, a narrátor figurájában és a fikcionalitás érzékelhetőségében. Ezek a művek ugyanis már nem annyira a fikció és a realitás, sokkal inkább a fikció és a szöveg viszonyát problematizálják.

A kilencvenes évek végén a szövegirodalom több jeles képviselőjénél is megfigyelhető a nagyobb konstrukciók iránti megnövekedett vonzalom megnyilvánulása: vagyis a „rövidtörténetekben” kimunkált szövegalkotási technikáknak egy nagyobb kompozícióban való játékba hozása, gondolhatunk itt az önéletrajzi regényekre Garaczinál, az antiutópikus levél-regényre Parti Nagynál (*Hősöm tere*, 2000¹⁷), de részben hasonló tendenciába illik Esterházy *Harmonia caelestis*-e is. Kukorelly Endre könyve, a *Rom. A szovjetónió története* (2000) bár egyszerre aktualizálja az önéletrajzi regény, a családregegy, az utirajz és a tárcanovella műfaját, s ezeket szorosán összekapcsolja a történelmi értekezéssel, valamint a politikai publicisztika eljárásaival, mégis úgy vállalkozik egy nagyobb szerkezet bejátszására, hogy erre nem egy hagyományos regényi minta ad módot, mint inkább egy sajátos, nyitott *diszkurzustér*, amelyben a szövegek, beszédformák az éppen kanonikus, érvényben lévő beszédrendek, közvetítőrendszerek (irodalom/történet/, történettudomány, szociológia, politológia) érintésével, dinamizálásával (alászásával) nyerhetnek valamilyen értelmet. A könyv középponti témája a *kommunizmus* (a „szovjetónió”) *emlékezete*, vagyis a közelmúltnak életünkkel való kényszerű *egybefonódásának* felidézhetősége. Még pontosabban: a történelmi-politikai emlékezet és felejtés időbeli, nyelvi-diszkurzív működésmódjának színrevitele. Mindez az „elbeszélő” számára többnyire nem az etikai-szociális ideológiák kérdéseként, vagyis a társadalmi legitimitációért versengő diszkurzusok küzdelmeként, mint inkább az emlékezet és felejtés egymásrautaltságaként, a nyelv uralhatatlan, időbeli működéseként érhető tetten. A *Rom* a különböző diskurzusok, regiszterek, szövegelemek idézhetőségére, korlátozhatatlan időbeli áthelyezhetőségére épít és többnyire a kontextuscserével, a távlatváltással járó (ön)íronia potenciálját szabadítja fel¹⁸.

6. „Történelmi regény”

A „historiográfia” és a fikció viszonylatai, értelemképző összjátéka – egy viszonylag hosszú epikatörténeti „megszakítottág” után – Mészöly Miklós kései prózájában (*Fakó*

17 Parti Nagy Lajos műve egy régi-új műfaji hagyomány, az antiutópia-regény felújításának tekinthető. A *Hősöm tere* Orwell fikciós világának transzformálásán és a kultúrtörténetből ismert galamb-toposz szatirikus kifordításán alapszik. Spiró György legújabb regénye, *A Jégmadár* (2001) a szexuális és katonai okokból háromvulvájúvá átoperált, majd madárrá lett leány parodisztikus legendája, az emberből kiköltöző emberség szatirikus antiutópiája.

18 Bár jóval kevésbé összetett képlet, a naplószerű távlat, a jelen megjelenítése és az emlékfelidézés tekintetében némi hasonlóságot mutat Németh Gábor: *A huron tó* (1998) című „szövegekönyve”. Az „önéletrajzi regények” sorában jelentős teljesítmények a narratív integritást jóval inkább őrző Bartis Attila-művek: *A séta* (1995) és *A nyugalom* (2001) – Az utóbbinál a másutt elemzendő diegetikus váltások, valamint az ismétlődő, áthelyeződő klisék, alakzatok (pl. a szexualitás kódjainak) játéka komoly elmozdulást mutat.

foszlányok nagy esők évadján, Pannon töredék, Sutting ezredes tündöklése stb.), illetve Spiró György nyolcvanas évekbéli regényeiben (*Az Ikszek*, 1981; *A Jövevény*, 1990) játszik újra interpretációs stratégiákat meghatározó szerepet. Grendel Lajos korai, poétikai lehetőségeit tekintve sajnos folytatás nélkül maradt regénye, az *Éleslövészet* (1981) szintén a történelemhez való hozzáférhetőség dilemmáit vitte színre, amikor szövegeken keresztül „olvasta” a történelmet. Az utóbbi évek magyar epikájának aztán egyik legszembetűnőbb fejleményévé vált a „történelmi regény” műfajának megidézése — Darvasi László (*A Kleofás-képregény*, 1995, *A könnyemutatványosok legendája* (1999), valamint Háy János (*Dzsigerdilen*, 1996), Láng Zsolt (*Bestiarium Transylvaniae. Az ég madarai*, 1997), Márton László (*Jacob Wunschwitz igaz története*, 1997) és legutóbb Szilágyi István (*Hollóidő*, 2001) műveiben. Ezekben a „történelmi regényekben” különböző módon szituálódik újra a metanarratív jelentésképződés szerepköre a fikcióalkotásban. Sokkal inkább fikció és szöveg kölcsönviszonyában lehetséges fel, s kevésbé az elbeszélői szöveg reflexivitásában. Az idő és térvizonyok elbizonytalanodása nem annyira a narráció retorikai teljesítménye, mint inkább a szöveg (az intertextusok) és a reprezentált „világ” viszonyában folytonosan újratemtődő, de nem lokalizálható differencia következménye.

Háy János *Dzsigerdilenje* műfaji és intertextuális utalásokkal a 19. századi magyar romantikus történelmi regényt (Jókai Mórt, illetve Gárdonyi Gézá) idézi, amennyiben a felismerhető szöveg hagyomány által szituált olvasásmódot egyszerre lehetővé teszi és „kioltja”. A regénybeli várkapitány a török-kori történeteket azok legismertebb irodalmi közvetítésén keresztül idézi fel, így a mű elbizonytalanítja a történelmi események és azok irodalmi reprezentációja közötti határvonalat. A *Dzsigerdilen* – amelyet a nagy történelmi események alternatív elbeszélésének igénye vezérel – a történelmi regény műfaját úgy reflektálja, hogy nem osztja azt az illúziót, hogy az tárgyat valóban a történelemben lelheti meg, hanem hangsúlyozottan szövegek hálózatában (a török kort megidéző történelmi regények paradigmájában) találja önmagát. Vagyis úgy olvasható, mint a fikció és a feltételezett valóság összekeveredésének kalandja, mint a történelem diskurzusának textuális dinamizálása. A narrátori szöveg, a motívumrendszer által kijelölt alakzatok az elbeszélés folyamán destruálódnak, az elbeszélő eltérő diskurzusok kereszteződésének termékeként fogható fel. Az elbeszélő szituáció folyamatos önkorrekciója miatt a narrátor szerepköre heterogén, a történet megjelenítése is befejezhetetlen folyamatnak bizonyul. A *Dzsigerdilen*ben a „történelem” és a képzelet összjátéka meggátolja a konzisztenciaképződést.

Az utóbbi évtizedek egyik legigéretesebb pályakezdését magáénak tudó Márton László nem kis sikert arató első kötetei (*Nagy-budapesti Rém-üldözés*, 1984; *Menedék*, 1985; *Tudatalatti megálló*, 1990) a fikció és realitás különbsége mentén szerveződő, néhol parabolisztikus írás- és olvasásmódot implikáltak. A nagy íráskultúrát, változatos elbeszéléstechnikai megoldásokat felvillantó könyvek után az *Átkelés az üvegen* (1992) szövegvilága már lényegesen reflektáltabb olvasói szerepkört írt elő. A stílusimitációk, a parafrázis, a parodizálás iránt rendkívül fogékonyak mutatkozó Márton szövegei a legkülönbözőbb művelődéstörténelmi korszakok nyelvi világaiból (jelrendszereiből, emlékeiből, eljárásaiból) merítenek, nem véletlen, hogy a recepcióban mindinkább felértékelődött a régiség és az egyidejű horizontok nyelvi világaival való összjátékot kitüntető olvasási alakzat. Az *Átkelés az üvegen* elsősorban a német, reneszánsz és barokk-kori kultúra, valamint a magyar kortársi regiszterek kódrendszerét idézi és „keveri”, immár a (történelmi) világalkotás és a nyelvi imagináció viszonyrendszerének, feszültségének új esztétikai lehetőségeit keresve. A *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) a történelmi és

bűnügyi regény műfaji-poétikai konvencióinak kombinációjával jellemezhető. A 17. század eleji száz fejedelemségbe „kalauzoló” regény gazdag és izgalmas eseménysorral, de egyszersmind egy konzisztens narrációs séma megalkothatóságának lehetetlenségével is szembesíti az olvasóját. A szövegalakítás minden szintjén a rögzített identitás elbizonytalanításával találkozunk, akár a történet szilárd határainak kijelölhetetlenségét, akár a regényben szereplő alakokat, közösségeket és politikai hatalmokat „irányító” véletleneket és félreértéseket vesszük számba.

A mitológiai-mesei intertextusok (víziók, álmok, jóslatok) olvasói megalkothatóságának távlatából megerősödik az az esztétikai tapasztalat, amely szükségszerűnek tételezi valóság és imagináció, emlékezés és felejtés aspektusának összjátékát és lehetetlenné teszi egy olyan szemléletmód fönntartását, amely a történelmet zárt, eleve adott „metanarratívának” tekinti¹⁹. A regény „saját” történetének kikerülhetetlen alakulástörténetével, az egymásra következő interpretációk viszonyrendszerével is kapcsolatot terem: azaz létrehoz egy implicit metafikcionális teret, amely a történelem létmódjára, elbeszélésének lehetőségére is rákérdez. A *Jacob Wunschwitz igaz története* is elbizonytalanítja tehát a történelmi események és azok irodalmi reprezentációja közötti határvonalat, s a történelmet, mint *alakíthatót*, mint temporális viszonyok széttartó hálózatát, mint befejezhetetlen textúrát értelmezi.

Láng Zsolt regénye, a *Bestiarium Transylvaniae. Az ég madarai* (1997) az újabkori kanonizált szövegméleket „mögé” visszanyúlva, az emblematicus állatpéldázatok gyűjteményének narrációs mintáját használja fel a 16–17. századi erdélyi fejedelemség *alternatív* történelmének megírásához. A különös madárlények imaginatív katalógusa együtt jár a „történelmi” cselekménysor idő- és térviszonyainak összezavarodásával. Az eltérő műfaji diskurzusok (anekdota, példázat, fantasztikus allegória, látomás, utaztató regény) és a korabeli naplók és emlékiratok allúzióinak összjátéka a „historiográfiai metafikció” olvasási alakzatának tehetséges változatát hozza létre.

Darvasi László *A könnymutatványosok legendája* (1999) szintén a török-kort idézi meg. Egyszerre mondja el a „könnymutatványosoknak”, a szomorúság kelet-európai művészeinek kusza legendáriumát, s annak keletkezését és történetét. A megintcsak meseszerű előadásmód az elbeszélés célulvő folyamatának megtörésével, a mimetikus tér- és időviszonyok megbontásával és a diszkurzív logika felfüggesztésével csodás és rémisztő eseményeket halmoz, olyan „történelmet” létesít ezáltal, amelynek nincs szilárd menete, nincs célja, nincs magasztos értelme, csak valamifajta önkényes mozgása, valamint az emlékezet és a képzelet által előálló rendkívüli gazdagságú „matériája”.

Szilágyi István tíz évvel az *Agancsbozót* megjelenése után idén új regénnyel jelentkezett. A *Hollóidő* (2001) két „könyvből” áll, a kettő között a narrátori pozíció megformálása tekintetében van némi különbség, egyébként a két részt a történetalakítás, az elbeszélésszervezés és a motivikus rendszer felépítése is szorosan összekapcsolja. Az első részben a Tentás távlatához közelálló harmadik személyű „hang” szólal meg, a második részben pedig a hadfinak álló reveki legények egyike a megtett elbeszélő. A hódoltság korában (feltehetően a 16. század végén, a tizenöt éves háború kitörésekor) játszódó cselekmény menetének számos pontja homályban marad, a fikció horizontját a néhol misztikusan értelmezett, néhol értelmezetlenül maradt rejtély alakzata határozza meg. Az elmosódó körvonalú történet narratív rögzíthetetlenséggel párosul: a szólamok között

¹⁹ Az emlékezet és képzelet interpenetrációját aknázza ki Márton László legújabb regénye, az *Árnyas fűtca* (1999) is. Az elbeszélésalakítás színre vitt önkénye az elbeszélte történet allegóriájává válik.

közvetítő elbeszélő visszahúzódik, s a főhős, az elbeszélő és az implicit szerző mintha egymás írásaiiba jegyeznének bele²⁰. A lejegyzés és a summázat az értelmezés legfőbb közegévé válik, ugyanakkor az elégtelen tudás, a tévedés emblémájává, s egyszermind a leleplezés és a félrevezetés terévé is. A történéssor vagy „túlszalad” a leírottakon, vagy maga a szó az, amely létesíti a valóságot („Na de egy a való, és más a szó. Bár úgy vélnénk, inkább a való teszi a szót, olykor mégis mintha a szó szülné a valót.” 422.). A jóslat, a csoda, a vajákolás fölébe kerekedik a diskurzív logikának. A szöveg archaikus sűrűsége, rettentő determináltsága egy olyan sors „üzeneteként” szólal meg, amelyet ugyan megkísérel, de soha sem tud megszélesíteni az emberi értelem. A cselekvéseket az emberi szándékon túlható esetlegességek és véletlenek irányítják. A török elleni „felszabadító” háború az egyidejű tapasztalat számára semmi más, csak *tekhné*. A *Hollóidő*ben az idő beláthatatlan értelmű múlás. A *Hollóidő* azt mutatja, a történelem mindenekelőtt egy kezelhetetlen *anyag*²¹. Aminek pedig szeretnénk gondolni, arra azért van szükségünk, mert szükségünk van egy szűkebb és egyszerűsített világra. Az irodalom hosszú, az élet rövid. Szóval nehéz.

20 A Tentás lejegyzí a pap és az iskolamester elmékedéseit, majd ezeket újrólavsa, átírja, sűrítí. Az Első és a Másodík könyv között is jelentős a távlatmódosulás. A *Hollóidő* pazar narratív-diskurzív alakításában nem nehéz felfedezni az utóbbi évtizedek magyar elbeszélő epikájának magisztrális formációt (pl. *Iskola a határon*, *Emlékiratok könyve*, *Jadviga párnája*).

21 A *Kő hull apadó kútban*hoz és az *Agancsbozóthoz* hasonlóan itt is megnyilvánul Szilágyi rendkívüli archíváló szenvedélye. Ugyanakkor a leírások aprólékossága (külön meg kell vizsgálni ezek nyelvi hatástényezőit), illetve az elbeszélés és a virtuális történet közötti „rések” olyan strukturális feszültséget okoznak, amely nyomán akár a parodisztikus olvashatóság lehetősége sem zárható ki.

* * *

A kortárs magyar epika poetológiai-műfajszerkezeti áttekintésekor nagy segítségemre voltak a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Általános Irodalomtudományi Kutatócsoportjának elemzéseí. Ezúton mondok köszönetet Bengi Lászlónak, Bónus Tibornak, Kulcsár Szabó Ernőnek, Kulcsár-Szabó Zoltánnak, Molnár Gábor Tamásnak, H. Nagy Péternek és Szegedy-Maszák Mihálynak, hogy támaszkodhattam írásaiakra.

Németh Zoltán

A próza lázadása?

Korrektciók a '90-es évek magyar prózájában:
fordulat a referencialitás felé

Ha valaki a '90-es évek magyar irodalmával kíván foglalkozni a jövőben, valószínűleg nem hagyhatja figyelmen kívül az irodalomelméletnek ebben az időben játszott szerepét sem. A rendszerváltozás utáni években ideológiai vákuum keletkezett az addig regnáló (marxista) elmélet bukásával, amely nagyszerű táptalajt jelentett a magyar kontextusban újdonságként ható, nyugaton viszont már jól bejáratott, sőt innovatív erejüket lassan elvesztő *elméleti* iskolák számára. Tévednénk azonban, ha azt hinnénk, hogy olyan plurális elméleti tér jött létre hirtelen a magyar irodalomelméletben is, mint ott, ahonnan ezek az irányzatok származtak, azok keletkezésének idejében. Talán nem járunk messze az igazságtól, ha Tim Beasley-Murray¹ kifejezését felhasználva exkluzív pluralizmusnak nevezzük a létrejött képződményt. Az irodalomnak mint zártkörű rendezvénynek a képe tekint vissza ránk azokból az *elméleti* és kritikai szövegekből, amelyek a magyar viszonylatban újnak számító *elméleti* alapvetésekből táplálkoznak. Vagyis, mint azt Kálmán C. György² megjegyezte, tulajdonképpen két iskola telepedett rá a '90-es évek magyar irodalomelméleti kontextusára (a recepcióesztétika és a dekonstrukció egyes válfajai), amelyek döntő mértékben meghatározták azt a módot és lehetőséget, ahogyan irodalmi kérdésekről, a magyar irodalomról egyáltalán gondolkodni lehet.

Nem szabad azonban elfelejtenünk azt sem, hogy a magyar irodalomnak – és most már itt az ideje, hogy rátérjünk szűkebb témánkra –, pontosabban a magyar prózának (mert a líra esetében más a helyzet) már a '80-as években kialakult az a kánonja, amely a '90-es évekre is érvényben maradt³. Módosításokat csak az újonnan jelentkezők besorolásakor kellett elvégezni, mindazonáltal a pályakezdők is abba a térbe kerültek bele, amely a '80-as években alakult ki, s amelyet ún. posztmodern prózafordulatként igyekeztek leírni. Az így kialakult kánonra kapcsolódtak rá a '90-es években meghonosított irodalomelméleti iskolák, amelyek a '80-as években kialakult kánont a saját érdekében használták fel. Úgy vélem, a próza irodalomelmélet által történő „gyarmatosításának” ez volt az első fázisa: amikor az irodalomelméletnek olyan pozícióba sikerült kerülnie, hogy elhithette, a kánon elemei csak rajta keresztül szólhatnak meg. Ezáltal fokozatosan váltak semmissé azok a megközelítések, értelmezések, amelyek a '80-as években felfedezték az új poétikával előálló szövegeket, s kialakították az új kánont.

A '90-s években jelentkező irodalomelméletek és a magyar próza kapcsolatának második fázisa akkor következett el, amikor az irodalomelmélet (itt főleg a magyar recepcióesztétikának arra az ágára gondolok, amely a dekonstrukció egyes elemeit átvéve alakította ki azt a konstrukciót, amely a magyar kontextusban mint „irodalomtudomány” funkcionál) már nem elégedett meg azzal, hogy behelyezkedett a kánonba, ha-

1 Tim Beasley-Murray: *Súvásná slovenská literatúra, diabolská zmluva s teóriou a genitalisti* (ford. Petra Bombíková-Maugdil). *Rak* 2000/3, 13.

2 Kálmán C. György: *Irodalomtudomány*, '90-es évek. Jelenkor 1999/12, 1277.

3 Lásd: szerk. Balassa Péter: *Dyptichon*, Magvető, Budapest, 1988.

nem megpróbálta előírni azokat a pozíciókat, amelyek elfoglalása esetén a szövegnek reménye lehet a kanonizációra. A *teória* preskriptívá vált, hiszen a '90-es évek szövegeiről is úgy értekeztek, mintha azok már a kortárs irodalomértő számára is érzékelhető fejlődési rendbe sorolódnának. Ennek a kikerülhetetlen fázisnak akkor jött el az ideje, amikor a *teória* önnön irodalomtörténeti készletével kényszerült szembesülni. A szövegszerűség, a nyelv uralhatatlanságának felismerése, a szöveg areferencialitásának tapasztalata, az elbeszélő énnel mint centrumnak a széthullása, a szöveg polivalenciájának felismerése, a hangsúlyozott intertextualitás, a szöveg disszeminációja, rögzíthetetlen és kisajátíthatatlan játéka váltak a '90-es évek magyar prózarecepciójának megkerülhetetlen terminusává. Azoknak a szövegeknek volt tehát esélyük a kanonizációban részt venni, amelyek ennek a teoretikus olvasási technikának jól megfeleltek.

Ebben a helyzetben nem az vált problematikusá, hogy létrejött és potenssé vált a '90-es években egyfajta – a recepcióesztétika és a dekonstrukció sajátos magyar konstrukcióin alapuló – *elméleti* olvasási mód, hanem az, hogy nem jöttek létre ezzel szemben vagy inkább mellette olyan olvasási technikák, amelyek felvehették volna a versenyt a már említett *teoretikus* olvasásokkal szemben. A helyzet oda fejlődött, hogy a '90-es évek prózáját szinte példamutató gyorsasággal fedezte fel és tette magáévá ez az *elméleti* olvasási technika, sőt, szinte már elvégezte a 20. századi magyar irodalom – új szempontból történő – újraolvasását is. Azt lehet érzékelni tehát, hogy – mivel a próza értékhangsúlyainak kialakításában is döntő szerepe van a recepciónak – a '90-es évek prózájának végigolvasását csak az egyik oldal végezte el becsületesen, s nem teremtődött meg annak a feltétele, hogy más irányból ténylegesen is megkérdőjeleződjön ez az állapot.

A posztstrukturalizmusnak, amelyből a '90-es évek magyar irodalomelmélete is táplálkozik, sajátos vakfoltja az, hogy önnön meghatározottságainál fogva képtelen szembesülni a referencialitás⁴ lehetőségével, a referencialitással, mint jelentéskonstituáló vagy – fogalmazzunk még meredekebben – jelentésszemináló erővel. A posztstrukturalizmus számára a referencialitás mint inadekvát konkretizáció tételeződik, amely lezárja a jelzőrődés, illetve az esztétikai horizont megteremtődésének lehetőségét. A referencialitás kategóriájának száműzése az irodalommal foglalkozó metanyelvből egyrészt azt eredményezte, hogy az *elmélet* azokat a szövegeket tartotta fontosabbnak és értékesebbnek, amelyeknek referenciális dimenziói az olvasás során érzékelhetőlenebbnek bizonyultak, másrészt a negatív esztétikai ítélet álarcába burkolta vagy a referencialitás tényét és erejét próbálta csökkenteni azokban a szövegekben, amelyek a referencialitást mint jelentésképző erőt használták.

A posztstrukturalizmus nem vesz tudomást arról az *elméleti* lehetőségről, amely szerint a referencialitás nem egységként tételeződik, hanem az egyéni tapasztalat mezejében való megteremtődése következtében már mindig az egyéni percepció függvénye. Ha tehát feltételezzük, hogy a referencialitás az egyéni tapasztalat terében is megképződhet, akkor nemcsak szűkítő kategóriaként kezelhetjük. Ebből a szempontból nézve a szöveg sem egyszerűen más szövegekből áll, hanem artikulátlan egyéni tapasztalatok szövegesített, tehát egyértelművé sosem tehető egyvelegéből.

Érdekes jelensége a '90-es éveknek, hogy mindezeket a belátásokat nem egy, a referencialitás problémáját feldolgozó irányultság vagy egy újabb *elméleti* iskola tette magáévá, hanem maga a magyar széppróza lépett fel a referencialitás hasznosításában és

4 A referencialitás fogalmát jelen esetben a szövegen túli valóságtartományokra való deikcióként használom.

védelmében. Mintha magának a prózának lett volna elege abból az irányból, amelyet a magyar posztstrukturalizmus jelölt ki számára. A próza lázadásáról van szó, az elmélet ellen? Tar Sándor vagy Hazai Attila szövegeit lehet értelmezni a referenciális dimenziók figyelembevételével nélkül, hiszen végül is minden elmélet minden szövegen kipróbálható, potens lehet. De mi értelme van leszűkíteni az értelmezések lehetőségeit, miért nem lehet bevonni az értelmezésbe a referenciális és tapasztalati dimenziókat is? Tar Sándor és Hazai Attila szövegei mintha ezt a provokatív kérdést szegeznék a recepciónak.

Még provokálóbb folyamatok játszódnak le azoknak a szerzőknek a szövegeiben, akik a posztreferenciális értelmezések kitüntetett pozíciójában voltak éveken, sőt több mint egy évtizeden át. Mintha a '90-es évek prózájának változásai egy olyan folyamatról szólnának, amelynek során hirtelen különösen hangsúlyosan jelenti be magát a referencialitás dimenziója. Olyan folyamatról van szó, amely során a '90-es évek prózáját a posztstrukturalista meghatározottságok felől érő hívószavai – a posztmodern fikcionalitás, az elbeszélő-pozíciók relativizálódási tendenciái... – fokozatosan légüres térbe kerülnek, s elvesztik addigi pozícióikat. Négy olyan szerző prózájában bekövetkező változásról esik majd szó röviden előadásomban, akik a posztstrukturalista kánon kiemelt vagy legalábbis elismert tagjai voltak, a fikció lovagjai. A '90-es évek második felében viszont egymás után jelentetik meg azokat a szövegeket, amelyek a hangsúlyozott referencialitás felől építkeznek. Bár tipologizálást nem végezhetek, a későbbiekből látható lesz, a referencialitásnak milyen területei válnak jelentéssé ezekben a prózában, pontosabban regényekben.

A váltás legfinomabban annak az Esterházy Péternek a regényében történt, akinek szövegeihez a '70-es évek végének magyar prózafordulatát kötötte a recepció, s akinek helyét a szövegszerűség kritériumai alapján jelölték ki a posztmodern magyar próza élvonalában. Utolsó regénye azonban, mint azt a szerzője is megjegyezte⁵, sokkal referenciálisabb, mint eddigi könyvei, ráadásul a referencialitás több lehetősége keresztezi egymást.

A *Harmonia caelestis* megelőző időszakban Esterházy egymás után írta azokat a regényeit, amelyekre a nemváltás volt jellemző. Vagy az történt, hogy a nő vált az írás végpontjává, tehát a férfinarrátor perspektívájának a tárgyává (mint *A szív segédigéi* vagy az *Egy nő* esetében), vagy egy női narrátort imitált a szerző, tehát női nézőpontra keresztül jött létre a szövegvilág, miközben a borítón feltüntetett szerzői névből – referenciálisan – tudható volt, hogy a szöveget férfi írta (mint *Hrabal könyve* esetében), vagy – legszélsőségesebb formájában – a szöveg azt imitálta, hogy nő írta női perspektívából (mint a Csokonai Lili által írott *Tizenhét hattyúk* esetében). Mindenképpen megkockáztatható azonban az a kijelentés, hogy e szövegek a nem problematizálásában, a nemi referencialitás ilyen-olyan mértékű eltörlésében, a nemváltásban voltak érdekeltek. A nő létének problémája azonban alapvetően a férfi szempontjából vetődött fel. Azaz – persze már a „valódi” szerzői név napvilágra kerülése után – tételesen fel lehetett sorolni mondjuk a *Tizenhét hattyúk* azon helyeit, ahol a szöveg minden erőfeszítése ellenére sem a női, hanem látenszen a férfi perspektíva a döntő⁶.

A *Harmonia caelestis* ebből a szempontból visszatérés a szerzői névbe írt nemhez, a férfihez. Míg az ezt megelőző Esterházy-könyvek felfoghatók az anya (*A szív segédigéi*) –

5 „Mindig remélem, hogy valamibe beletrafálok”. Esterházy Péterrel beszélget Hollósi Zsolt. *Hiba: A könyvjelző nem létezik.*

6 Ineke Molenkamp-Wiltink: *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor Psyché és Esterházy Péter Tizenhét hattyúk című művében. Jelenkor* 1994/6, 533–543.

a leány (*Tizenhét hattyúk*) – a feleség (*Hrabal könyve*) és – a szerető (*Egy nő*) könyvének, addig a *Harmonia caelestis* a szerzői név regénye, pontosabban egy férfiágon öröklődő és uralkodó vezetéknev regénye. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a *Harmonia caelestis* éppen ezért az Apa, a mindenkori apák regénye: azaz a szerzői név által kijelölt szubjektum ezzel a regényével talált vissza tulajdon neméhez – mint témához.

A nemi referencialitás mellett fel kell tételeznünk egy genealogikus referencialitást is, hiszen nemcsak a férfi sorsa, hanem a történelmi sors felől is végigolvasható a regény. Még annak ellenére is, hogy – mint azt egy szerzői kijelentésből megtudhattuk⁷ –, sokszor szándékosan rontott, elírt formában. Egyértelmű azonban, hogy a szöveg megalkotásakor a szerző mégis a tudott, a birtokolt referencialitást igyekezett megzavarni, ez pedig azt jelenti, hogy éppen a szöveg valóságvonatkozásai, illetve a köztük fellépő – sokszor kikapart, elmaszatolt – rontások viszonya is fontossá válhat. Így aztán a nemi és a genealógiai valóságvonatkozások mellett beleírja magát a könyvbe egy sajátos történelmi tudás is. Ez a historikus referencia azonban nem annyira a magyar történelem tényeire utal (arra is), hanem a szerző verziójára, azaz: megint csak visszatalálunk a szerzőhöz, mint a könyv minden sorának – biológiai és fiktív tekintetben is – elszenvedőjéhez. A szerzői név tehát nem megfélekezni próbál magáról, hanem megpróbálja maximálisan kiaknázni lehetőségeit, végső jelöltként is képes funkcionálni.

Grendel Lajos regényei szintén annak a – posztmodernnek nevezett – prózafordulatnak a részesei voltak, amelynek Esterházy Péter művei is. Grendel szövegei azonban mindvégig fenntartottak egy olyan réteget, amely referenciálisan a szlovákiai vagy a szlovákiai magyar közegre utalt, abban is elnyerhette jelentését. Még azokban a regényekben is, amelyek a posztmodern fikcionalitást szinte ad absurdum aknázzák ki – az *Einstein harangjairól*, illetve az *És eljön az Ő országa* című regényről van szó – a kelet-közép-európai rendszerváltozások adják a regény egyik jól kivehető rétegét. Azt mondhatnánk tehát, hogy mivel a referenciális jelentés mindig is kivette részét a Grendel-szövegek jelentéslehetőségeiből, valamilyen fontosabb korrekcióról, amely a referencialitás felé mutatna, nem lehet szó. Hogy ez nem így van, arról Grendel legutóbbi két regénye győzheti meg az olvasót.

Az 1999-ben megjelent *Tömegsír* és a 2001-ben napvilágot látott *Nálunk, New Hontban* című regények ugyanis annyira valószerűtlenül erősítik fel önnön referenciális vonulatukat, annyira cserbenhagyják az előző Grendel-regények által felrajzolt pályáivet, hogy nem túlzás teljes korrekcióról beszélni Grendel pályáján (talán a *Galeri*, az *Áttételek* és a *Szakítások* irányában lehet találni kapcsolódási pontokat). A referencialitást az a tény erősíti fel a legnagyobb mértékben, hogy az említett két regény egy új, realistának, neorealistának vagy minimalistának nevezhető nyelven szólal meg. Ez a nyelv eredményez(het)i, hogy Grendel szövegei sokkal élőbb kapcsolatot tudnak találni azzal a szűkebb kontextussal, amelyből a szöveg tapasztalati síkja részese. Ez a szűkebb környezet pedig egy kisebbségben élő népcsoport megpróbáltatásainak, kicsinyességeinek, bezárkózásának története. A regionalizmus a *Tömegsírban* és a *Nálunk, New Hontban* című regényekben nem sajátos koloritként működik, hanem mint a lét lehetséges alapja, minden tapasztalat kiindulópontja, a történelem lecsapódásának területéeként. Azaz Grendel regényeiben a regionális referencialitást a historikus referencialitás függvényeként szemléli, s e két referencialitás abszurd kapcsolódási pontjait vizsgálja.

⁷ Hiba: A könyvjelző nem létezik. „Mindig remélem, hogy valamibe beletrafálok”. Esterházy Péterrel beszélget Hollósi Zsolt. Hiba: A könyvjelző nem létezik.

Garaczi László korai szövegeihez kétségkívül egy olyan elvárás is kapcsolódott, amely szerint „A megelőzöttség, a szubjektum posztmodern önlidegenedése és disszemináltsága nála olyan viszonylagosító nyelvhasználattal párosul, amely – a jelentésképzés elvi elutasításával – bizonyos értelemben már az irodalom ’90-es évekbeli „köznyelvét előlegezi.”⁸ A *Nincs alvás!* után azonban Garaczi pályáján is olyan korrekció figyelhető meg, amelyet a referencialitás felé fordulással lehet jellemezni. Ez nem azt jelenti, hogy ne lehetne olvasni Garaczi az elbeszélő kompetenciák viszonylagosítása, illetve a regiszterkeverő beszéd jelentésteremtő potenciálja felől⁹, hanem azt, hogy a *Mintha élne* és a *Pompásan buszozunk!* olvasásának szembe kell nézni a referenciális – nem félek leírni – többletjelentéssel is, amely evidensen része e két regénynek. Arról van tehát szó, érdemes-e szóltanul elmennünk bizonyos kétségkívül létező tendenciák mellett, s úgy tennünk, mintha mi sem történt volna, vagy szükséges-e a bekövetkező változások miatt bizonyos korrekciókat végrehajtani az értelmező nyelven belül is.

A *Pompásan buszozunk!* narrátora olyan fikcióval rendelkezik a világról, amely felülírja azt, miközben rajta tenyészik. Vagy fordítva: fikciója mit sem érne, ha nem állna mögötte egy olyan, referenciálisan felépített világ, amelynek az olvasó is tapasztalati szubjektuma. A referenciák keveredése ebben a regényben is megfigyelhető: a hatalom (tapasztalatának) referenciája keveredik a gyermekkor referenciájával az idő által lezárt intervallumok között.

A referenciális olvasás éppúgy a tapasztaló én fikciója, mint ahogy a szöveg is a tapasztaló én vágyképzeteinek kivetítése. Ebből a szempontból válik érdekessé a referenciális olvasás létének jogosultsága olyan szöveg esetében, amely kétféle olvasót tételez: olyan olvasót, aki a szöveget csupán fikcióként, képzel világot kaleidoszkópszerű forgatagként olvassa, és egy olyan olvasót, aki képes a szöveget fikcióként olvasni, de tapasztalati énjével a referenciális olvasás sem áll távol tőle. Ehhez azonban az olvasónak olyan szuperolvasónak kell lennie, aki tapasztaló énjével képes elfoglalni a szöveg referenciális hasadásait, aki olyan kitüntetett helyet foglal el szerző és szöveg kapcsolatában, hogy képessé válhat a referenciális olvasatra.

Ennek lehetőségét teremti meg számomra Talamon Alfonz *Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmából* című, 1998-ban, posztumusz kiadott kötete. A referenciális olvasat lehetőségét a kötet szerkesztője, Grendel Lajos villantotta fel egy elszólásával, amelyet Radnóti Sándor és Angyalosi Gergely tévedésként értelmeztek¹⁰, az olvasás referenciális aspektusainak birtokában levő olvasók viszont összekacsintásként fogtak fel. Miről is van szó?

Grendel a regény utószavában az egyik szereplőről, Pepík Zefsteinről mint parlamenti képviselőről értekezett, míg a regényben Pepík Zefstein mint a Dioseker Oekonomie cukorgyár képviselője jelenik meg. A referenciális olvasat birtokában levő értelmezők rögtön tudták: bizonyos értelemben Grendel nem tévedett, hanem afféle szuperolvasóként viselkedett, olyan többletinformációt adott, amely a referenciális olvasatot nem birtokló személy számára egész egyszerűen értelmezhetetlen volt, s ezért tévedésként fogták fel.

És vajon tévedés saját hajdani feltevésem is, amikor a *Barátaimnak, egy Trianon előtti*

8 Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest, 1994, 196.

9 Szirák Péter: *Folytonosság és változás*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1988, 115.

10 Angyalosi Gergely–Bán Zoltán András–Németh Gábor–Radnóti Sándor: *Irodalmi kvartett*. Beszélő 1998/7–8, 210.

kocsmából egy-két részletének megjelenése után egy egyetemi regény megírásának körvonalait véltem felfedezni Samuel Borkopf elbeszéléseiben? A helyzet abszurd, nagyon is az, hiszen a szerzői névvel, Samuel Borkopffal való szembesülésemkor még nem tudtam, valóságos vagy fiktív névvel van-e dolgom, illetve hogy ki e név jelöltje. Csak a szöveg olvasása során, fokozatosan derült ki számomra, hogy a szöveg fiktív nevei – Béla von Goffa, Pepík Zefstein, Stofek Tamás, Schön Attila, Herr Vincenzó – referencialisan nagyon is valóságos személyekre utalnak: azaz a szövegnek van egy (vagy több?) szövegen túli tartománya is, egy általam jól ismert baráti kör tagjainak személyében. Ez a névsor a pozsonyi Komenský Egyetem magyar tanszékének hallgatóit takarta, az ő – jól felismerhető – tulajdonságaikat karikírozta valószerűtlenné, számomra mégis valóságossá. A rövid részlet alapján azért mertem felvetni az egyetemi regény lehetőségét, mert felismerni véltem a konkrét jellemek és környezet adta lehetőségeket egy fiktív környezetben is.

Miután megjelent Talamon könyve¹¹, s világossá vált, hogy a történet egészen más kanyarulatokat vesz, és a *Barátainnak...* értelmezései közül (márpedig a műfaj kérdésével H. Nagy Pétertől kezdve Rácz I. Péteren át egészen Keserű Józsefíg majd mindenki szembenézett) még csak lehetőségként sem merült fel az egyetemi regény műfaja, el kellett gondolkodnom azon, hogy korai olvasatom vajon félreértelmezés, túlértelmezés volt-e, vagy egy olyan olvasó értelmezése, aki hirtelen kitüntetett pozícióban találja magát: kitüntetett, tehát referenciális pozícióban? Ma is úgy gondolom, van relevanciája az efféle olvasásnak is, hiszen így is tudom olvasni Borkopf szövegét.

Talamon utolsó regényének generációs referencialitása csak kiegészíti mindazt, amire fel szerettem volna hívni a figyelmet. Azt persze botorság állítani, hogy a szövegbe írt referencialitás texturális jegye esztétikailag érvényesebb jelentést implikál(hat), mint ahogy a másik oldalról sem lehet alátámasztani azt, hogy minél disszemináltabb és fiktívebb egy szöveg, annál magasabbrendű esztétikai élvezetet közvetít. Az azonban tény, hogy a '90-es évek magyar irodalomelméletén alapuló vélemények ez utóbbi állítás érvényességét ha nem is állítják, de rejtve tartalmazzák.

A hatás és az esztétikum megképződésének folyamatai sokkal bonyolultabbak annál, hogy ezekre a kérdésekre valaha is megnyugtató választ találjunk. Ebből a szempontból azonban valóban fontos lehet az a mód, ahogy a szöveg, a '90-es évek második felének magyar prózája szembefordul önnön fiktivitásával, s magába írja – olvasható és önmagán túlmutató texturális jegyként – a referencialitás dimenzióját. Előbb-utóbb valószínűleg szembe kell nézni azzal, miért történik mindez, hogy mi is történik. A próza lázad az irodalomelmélet(i konstrukció) ellen?

11 Már a könyv kiadásába is beleszólt a referencialitás, tehát annak a kérdése, milyen név kerüljön szerzői névként a kötet fölé. Talamon ugyanis Samuel Borkopf név alatt jelentette meg – elbeszéléseként – a kötet részeit, és semmi sem utalt arra, hogy ha életében jelenik meg a könyv, nem a Samuel Borkopf név alatt jelenik meg. A kiadó tehát a könyv referenciális olvasatát részesítette előnyben, amikor a Talamon Alfonz nevet is rátette a könyv borítójára.

Somi Éva

Az „intermediális” költő

Beszélgetés Géczi Jánossal

– *Hagyományos képversekkel kezdte pályáját, majd egyik korai tanulmányában, feltárva az ezekben alkalmazott jeltípusok működését, önkritikát is gyakorol, mikor kijelenti, hogy eddigi képversei rosszak, mert zömmel metaforikusak, és általában nem többek a versszövegek vizualizálásánál. Változott-e véleménye azóta?*

– A legelső képverseket harmadéves egyetemistaként rajzoltam, akkor már lelkes olvasója voltam a vajdasági Új Symposionnak, s a folyóirat avantgárd alkotóinak buzgó híve. Azaz, amikor rendszeresen kezdte a verseimet közölni a Forrás, a Tiszatáj és az Alföld, ezek az avantgárdtól határozottan elzárkózó, ámbár legszínvonalasabb folyóiratok: irodalmilag kettős életet éltem. Sokkal inkább vonzott az itthon lebecsült képversírói szabadság, de csábított a megjelenés lehetősége is. Később a Mozgó Világ, amelynek versrovata mindig szívesen fogadta a küldeményeimet, ugyancsak elzárkózott vizualista munkáim közlésétől – de általában bárkiétől –, s az egyetlen színvonalas avantgárd lappal, a párizsi Magyar Műhellyel nem alakult ki alkotótársi kapcsolatunk. Nem mondhatnám, hogy nem közöltek, idővel ez is megtörtént, de az általuk képviselt három kánon épp oly távoli maradt számomra, miként a Nagy László bűvöletében élő nemzedékemnek – nem is költészete, de a magatartása.

A *Gazdátlan hajók* című indító antológiánkban szó sem lehetett róla, hogy képverseket közöljünk. Nem volt erre megfelelő a közeg, s mintha magam is szégyenkeztem volna ilyen érdeklődésem miatt. Érdekes, hogy később Zalán Tibor is „képversistává”, méghozzá kitűnővé nőtte magát, mi több, bár kevesen tudhatnak róla, Baka István is rajzolt képverseket, azaz inkább a versei némelyikét vizuálisan értékelhető formákba tördelte. Az első képversmunkáim az antológia megjelenése előtt, a Csapody Miklós szerkesztette, Szegeden kiadott Bölcsészben láttak napvilágot. Utóbb ezekből antológiadarabok is lettek.

A Csütörtök Esti Társaságban némelyek szintén képversimádók voltak, mindenekelőtt Csajka Gábor Cyprian és Szikszay Károly. Emlékeim szerint ez azonban a többség ellenkezését váltotta ki, esetemben az elhidegülés egyik okává is érett.

A JAK-kötetek indulásával Kulcsár Szabó Ernő és Zalán szorgalmazott egy nemzedékiek vizualista antológiát – ami aztán felemásra sikeredett, gondolom, a népfrontosságot többre értékelték annál, mint amennyit ér. A Versziókban ezért mindenki ott szorongott, aki valaha is a Magyar Műhely külföldi rendezvényeire vágyott elmenni, aki csinált egy lettrista kompozíciót, vagy akinek a barátjának a barátja valamiféle megjelenési lehetőségre hatással lehetett.

Hogy mégis értékes könyv született, amely ráadásul kordokumentum is, az a két szerkesztő érdeme: a legjobbknak nagyobb tér jutott az átlagosnál, és ez figyelemre méltó tett. Másrészt Zalán a Kortárs versszerkesztője lett – a hazai képvers ügyéért egymaga legalább annyit tehetett, mint a párizsiak, s ő csöppet sem mutatkozott alkalmasnak arra, hogy az ízlését másokra kényszerítse.

Körülbelül ez volt a közös helyzet, amikor a kérdésben jelzett esszét megírtam. Azzal kellett számot vetnem, hogy a képvers, amely kultusz tárgyává vált, bizony csak azért lett az, mert a metaforikusság számára tudott újabb lehetőséget felkínálni: a szónyelvi szöveg kiegészült egy – meglehetősen szedett-vedett – vizuális síkkal. S a rossz, lineáris versek maszkot váltottak, s képversként akartak regnálni. És ez az én munkáimra is igaznak mutatkozott. Meg kellett tisztítanom – ha másét nem is, a saját magam múltját.

A szöveg annak reményében született, hogy kell lenniük jó, értékes és érdekes képverseknek is. A műfajt, s annak ezernyi válfaját, sem akkor, sem most nem tagadtam meg, ha mással nem, de azzal bizonyítom, hogy nincs olyan év, amikor ne lenne egy-két új kiállításom itthon vagy a világban, általában a legújabb munkáimból. Csupán azt a képversirodalmat utasítottam el, amellyel – sajátos furcsasága ez némelyikünk pályájának – magam is bekerültem az irodalom e fajtájának ismertebb művelői közé. S figyelmeztetném arra is, hogy a legtöbb verskötetemben találkozni fog vizualista megoldásokkal, ha fellapozza. Valójában sok kötet szerkesztési eljárás is vizualista megfontolásokon vagy azokon is alapszik, az annyira kedves kötetvers, vagy könyvmű mint műforma is ebből táplálkozott.

– *Képversekkel kezdte tágítani a lírai műnem határait, és eljutott a vizuális költészetnek keresztül az „intermediális” költészetig. (Ez utóbbi jelző Tandori Dezsőtől való.) A különböző tipográfiai ötletek (betűismétlés, nagyítás, kicsinyítés stb.), valamint a fénymásológép adta lehetőségek (elmosódások, sűrűsödések) maximális felhasználásával alkotja műveit. Ön hogyan csoportosítaná ezeket műfajilag (ha van értelme itt ennek a szónak)?*

– A vizuális jegyeket mutató versektől mindenekelőtt számos módszertani megfontolást kaptam: ezek aztán beépültek és kimutathatóvá váltak más műfajú munkáimban is. Az a fajta eljárás, amelynek megtalálásával, megnevezésével, alkalmazásával a képversek születnek, s valamiféle módon az európai hagyomány, a nyersanyag oldaláról megközeleltve, az avantgárd eljárásaihoz köti, eléggé köznapi, és persze még régebbi hagyomány része. A kollázs, a frottázs, a dekollázs – a felépítés és a rombolás – látszólag a talált elemek és a véletlenek jelentőségét elsődleges módon használja fel, én mégis egy másik vonást hangsúlyoznék. A látványban az elemek, a szövegben egyes szóértelmek kiemelésének folyamatát, amelyek egyszerre csak magként, szívként, kristályosodási gócként kezdenek viselkedni, s maguk köré alkalmas mintázattá rendezik a korábbi afunkcionális szemetet. Persze, hogy a hagyományok foglyaként tevékenykedik itt az alkotó: akkor, amikor neoplatonista módon hinni kezd a rendezési elvben, s intuitíve rálel a rendteremtő első elemre, amikor misztikusként felsejlik előtte a rend, amelyben maga is megtalálja a helyét, s amikor a szakma kismestereként fölépíti – a tisztán olvasható – darabját a világnak. A káoszról kozmoszt – az artikulálatlan jelekből egy nyelvet. Vagyis az ember odaáll a dolgok: képek és szavak mellé, és az együttlétből nem csak a kép és a szó, de maga is konkrét értelemhez jut.

Végső soron nem találok éppen ezért nagy különbséget az avantgárd jegyeket mutató, huszadik századi képversek, a piaristák későbarokk, tudálékos technopaegiuma, a skolasztika korának szerzetesei által rajzolgatott, meditációra szolgáló carmen figuratai vagy a hellenisztikus kor alkotóinak munkái közt. S ebbe a sorba illeszhetőnek látom a személyiségjegyeket olyan közvetlenül mutató, a kéziratosságot hangsúlyozó kalligrammákat éppen úgy, miként a valamiféle régi-modern technika által homogenizálható technikákat – a nyomtatás, a sokszorosító eljárások egyike-másika, a teret, a hangokat vagy a színeket hangsúlyozó, esetleg éppen performance-szerű alakult megjelenítés módjait –, származzanak bár az irodalom, a képzőművészet, a mérnöki világ vagy bármi más területről.

Az a kényszer, hogy valamiről jobban, tökéletesebben, érthetőbben kell szólni, fontosabb, mint az, mi által jutunk el a megszólalás pillanatáig.

Így aztán nemcsak a képvers és a hagyományos vers (de mióta létezik ez a hagyomány?) határát látom feloldottnak, de a szóművészetek különállása sem lehet evidencia, mi több, a művészetek egymásba oldódásának is megmaradt a tradíciója. Hogy miféle termékeny megközelítéseket tesz ez a szemlélet lehetővé, arra példa lehet Tandori Dezső életműve. Esztétát is mondhatok, aki hasonló megfontolások mentén közeledik az alkotásokhoz, például Sz. Molnár Szilvia ilyen a legfiatalabbak között – ő nem ragaszkodik kényszeresen a képversek és az avantgárd egymáshoz kötéséhez (mögötte persze ott áll a Kulcsár Szabó-i iskolázottság, s azok a pályatársak, akik egyelőre csak a prózai, vagy az ahhoz közel álló folyamatokban képesek megtalálni a hagyomány felülírásának egzisztens módjait). Az intermedialitás a képzőművészetekben jelent meg, az irodalom is onnan vette át, mert szabadságához ez is kellett. Hogy magam intermedialis költő lennék, azt Tandori Dezsőtől kaptam, ha ezért nem is, de arra igen büszke vagyok, hogy több esszével támogatta a pályámat. Különös, hogy Tandori a lírai műnem határainak szétbontására tett kísérleteim hangsúlyozásával mintha háttérbe szoríthatónak találta volna az esszé és a próza területén végzett hasonló tevékenységemet, ámbár lehet, csupán rosszul olvasom őt. Meglehet, csupán érzékeny vagyok e problémára – a napokban, a munkáimmal foglalkozó, Orpheusz Kiadónál megjelent tanulmánykötet némely szerzőjénél láttam, hogy az avantgárd hagyományok szervülését vagy szervetlenségét hangsúlyozva teszik fel kérdéseiket.

A képversek kategorizálására nem szívesen vállalkozom. Tapasztalataim szerint nem sok haszonnal jár az – a világhoz való alkotói hozzáférést minden esetre megnehezítené. A befogadói oldal ugyan ennek a hasznát élvezzi, tapasztalom minden nap, mivel egyik kurzusom tárgya ez a Képzőművészeti Egyetemen. Miáltal mára a képvers több művészetből származtatott elemekből áll, hasznosnak találom a jelelméleti, strukturalista megközelítést. Biztosnak látom például a szavaknál kisebb egységeket használó és a szónyelv értelmező segítségére támaszkodó képverstípus megkülönböztetését, s valamelyik, a szerző által előszeretettel hivatkozott képzőművészeti, irodalmi stb. oldal, azaz a mű homogenizáltságát megteremtő eljárás hangsúlyozódására való rámutatást. Másrészt azt sem árt hangsúlyozni, hogy a keresztény vagy az iszlám hagyomány, amely a tartalmi oldalt annyira kedveli hangsúlyozni, szakrális meghatározottságú, s valamiféle végső, egyetlen tökéletes nyelv – üdvözülés – kidolgozás szorgalmazásának terméke.

– *Tudatos, vagy ösztönös a kapcsolódása a magyar avantgárd kassáki hagyományaihoz, a párizsi Magyar Műhelyhez és az újvidéki Új Symposionhoz?*

– Egyetemista éveimben, s később is, jó érzéssel szívtam magamba az avantgárdot, s biztosan hatott is rám. A szabadsága, a másféle európai eredők büszke vállalása, a megfellebbezhetetlenség elutasítása érdekelt, a profécias természete azonban sosem. S ehhez muníciót a vajdaságiaktól és a párizsiaktól sokat kaptam, még ha személyes hatással nem is bírtak. A képverscsinálás okán hamar ennek az irányzatnak tagjaként akartak látni, s elégnek tűnt némely jegy kiragadása, illetve azok túlhangsúlyozása. Ugyanakkor sosem voltam avantgárd – inkább eklektikus, mert a mester nélküli tanulásnak ez az egyik formája. Kevesen vették észre, hogy alkatilag a szecesszió hagyománya áll legközelebb hozzám, annak természetet hivatkozó ornamentális, mellérendelő szerkezetei, no és az orientalizmusa vonzott. A depresszív felhangoktól sem mentes, a világban való alárendeltség tudatában alakuló, a végleteket is érinteni merő individualizmusa sem mutatkozott tőlem idegennek.

A természettudományos ismeretrendszer, azok gondolati, mentális következményei is avantgárd elemeknek látszottak sokak számára: magam mindezt sosem találtam összegeztethetetlennek a kortárs irodalommal. A kettős meghatározottságú kultúra azonban számos befogadói problémát okoz, s gondolom, ezzel is magyarázható az a marginális helyzet, amellyel a pályámat jellemezni szokás. (S azzal, hogy nem élek irodalmi életet: nem tudom segíteni személyes példákkal a megközelítést.)

Idővel személyesen is megismertem a vajdaságiakat, a Nyugaton élteket, sok nagyserű beszélgetés, barátság és vita forrásává váltak e kapcsolatok. Mindezek azonban nem alakították a műveket, a művek befogadásra való fölajánlását, szerencsére tökéletesen érdektelenek a pályám alakulása szempontjából.

– *Kétségkívül a posztmodern prózaírók között is ott a helye, hiszen eddigi elkészült életművének körülbelül a felét novellák, regények, esszék alkotják. Számomra egyszerre sugallja ez a próza a „Minden Egész eltörött” élményét és szövegvilágának tárgyi, biológiai gazdagságával a világ teljességét is. Ön szerint melyik a meghatározóbb a világszemléletében?*

– Nagyjából ugyanez igaz a posztmodern uralkodását elfogadó pályatársakra. Talán az árnyalja tovább a helyzetet, hogy a posztmodern vezető műfaja a próza, valami oknál fogva nem mutatkozik jelentős költészete, félek attól, hogy érdektelen a líra. Az epikus fejlemények ugyan be-beépültek egy-egy költő életművébe, s az ilyesmik a posztmodern farvizén kánonalakítóknak képesek ideig-óráig mutatkozni. A műfaji tisztaságra való felügyelet a hazai posztmodernnek sajátja, még azok is drákói szigorral védik a hagyományt, akik egyébként több műfajúak. Rögvest lelepleződnek azzal, ha felfedezzük, mennyire másként valósítják meg magukat az alkatuknak megfelelő műfajokban, s mennyire, amikor ennek láthatóságához gyártják a terepet. A posztmodern jelentős, a régítől különbözően működő, rendkívüli határfokú esztétikai és intézményes bázissal rendelkezik, csak éppen azon az áron, hogy bár igen széles a birtoka, mégsem engedélyezi a hagyományokhoz való egyéb, a nem általa hitelesített viszonyulásokat.

Annak, hogy a valódi avantgárdistáknak posztmodernnek, a posztmoderneknak pedig avantgárd hatások alá kerültek tüntem, számos következménye volt. Ilyen a sokműfajúság látszata, vagy a már emlegetett marginalizáltság, ilyen a közéleti és köznap-i bevonhatatlanság. Ebből is származnak ugyan élmények, mégsem bizonyultak formáló hatásúnak.

Látszatról beszélék: a sokműfajúság ugyanis éppen a hagyomány oldalának hangsúlyozása. Amikor megteremt valaki egy alaphelyzetet, megtalálja hozzá a nyelvet, a tónust, a lehetséges alakítási rendet, eldönti, miféle utat választ, akár a próza, az esszé, a vers, vagy egyéb művészet, esetleg a tudomány örökségei felől indul el, s hiteti el e megközelítést a mű egyetlen lehetséges megvalósulásaként olvasójával. Idővel a mű törvényszerűségeire is elkezd utalni ez, miként az is, hogyan oszlanak egymásba, miként keverednek el benne a műnemek. És látszat az is, hogy a pályatársaktól, irodalmi élettől való érintetlenség nincs teljesen jelen: abban a fényben, amely a dolgaimra vetül, nem vagy nem jól látszanak.

De fogadjam el a kérdését: mi van akkor az én többműfajúságommal? Köszönöm, jól van. Rám alkatilag és életpályám által is meghatározottan ez a jellemző. A mérték, vélem, a költészet, csak azt csinálhatom, amit az lehetővé tesz. Minden más, ami hol esszéként, hol tanulmányként, hol prózaként vagy képversként jelenik meg, ehhez illeszthető, ennek határmódosítása, s azzal szükségképpen egyenrangú. De sorolhatnám még tovább: a kert, az egyetemi oktatás, a lapszerkesztés, némelykor lakóvárosom alakítása, mind egymáshoz tartozik. S éppen a világ egysége, megosztatlansága, szétdarabolhatósága

ga jegyében. Az eltöröttség élménye az olyan figurának, mint én, aki természettudományos alpműveltségű, szinte természetes, de az is, hogy mind a részletekből kibontható az egész, mind pedig az analitikus gondolkodásban, s az abból némileg következő mellérendelő szerkezetekben fel-felsejlik a teljesség. A könyvművek és a hosszú/félhosszú versek felé törekvés – amelyeket irányzatoktól független, s kizárólagosan huszadik századi fejleménynek tekintek – értelemszerűen az előbbi megfontolások eredménye. Talán a könyvmű – ami nálam rendre fragmentált – organizációja, s annak következményei, lehetőségei mentén könnyebb lenne az olyan alkotókat megközelíteni, mint amilyen én vagyok.

– *Életműve egy részének fontos alakítója az ön Róma – tágabban: Itália – élménye is, amely a Tiltott ábrázolások könyve és az Angyalháj című kötetéből tükröződik. Sajátos, fragmentális látásmódja olykor a bábész turistáé, máskor emelkedetten költői/lírai, néha száraz, szakszerű. Mik ennek a vonzódásnak a gyökerei?*

– Itália élményem mögött egy görögség-élmény húzódik meg; s hogy az átváltott, annak a Balkán térségben lezajlott eseménysor az oka. Nem járhattam Görögországba, így maradt rám a mediterráneum többi része – de ott is az, amely nem vonta ki magát a hellenizmus alól. Idővel, éppen a bizánci jegyek segítségével, az addig rendkívül taszító, túlbonyolítottnak vélt reneszánszot, majd a reneszánsz által a nyugati muszlim civilizáció felfedezése is rendkívüli élményt jelentett. Bárhol is, de a tájélmények vonzottak, nem a romokban, településekben, könyvekben, emberekben, hanem a mindezt magába foglaló, a humanizációt nem tagadó táj, amely mindenkor, a legtermészetesebb módon magáénak is fogadott. Hellasz és Itália persze nagyban más, a rómaiság legalább olyan kizárólagosságra törekvő, mint a kereszténység, de a görögség tudásával annak meghatározó nyoma könnyen felfedezhető volt más helyeken is.

Szerb Antal hosszan fejtegeti egyik regényében az umbriai és a toszkán táj közötti különbségeket, de vissza lehet menni az időben, alig van olyan jelentős alakja az európai gondolkodásnak, ahol ne akadnának a környezetet és az embert együtt szemlélni tudók, s ne tudnák a vidéket és az embert valamilyen viszonyban vizsgálni. Természetesen ez korszaktól függő, erősen alkalmi humán viszony, de ebben a harmóniára törekedő, csupasz biológikum is meg-megnyilvánul. Aztán sorra fölbukkantak azok is, akiktől érdemes volt tanulni, Homérosztól Tüölduszig – talán a Roland-ének oxfordi kéziratának szerzője –, a salernói orvoslás alakjaitól Superville-ig, Vörösmartyig, Ezra Poundig, Rilkéig (a sor itt fájóan és udvariasan folytatandó marad), hol csupán egyetlen szövegrészletből, hol egy helyszínre való rámutatásból, hol munkásságuk példájából. A legtöbbjük arról beszél, miként először Alexander Humboldt, hogy a környezet és a lakói együttesen alakítottak ki egy beszélhető, a dolgokat megközelíteni tudó, a törvényszerűségükhöz odalopódzó nyelvet – végső soron a történetiséget –, s annak értelme a részletek együttállása nélkül bizony nem létezik. Mozaikszerűnek látható az egymás után pergő látványok sora, de ha kellően közel hajolunk, akkor a kövecskék saját, tiszta színe, s ha távolodunk, az egésznek a rendje is tapasztalatot eredményez.

A tájban, a hozzá kapcsolt kisvárosban, azaz a humán térben régóta igyekszem magam számára megfelelő mintákat találni. S erre alkalmasnak tűnt az esszéista közelítés.

– *Művelődéstörténeti tanulmányai az irodalmi motívumkutatásnak is alpművei – vagy előbb-utóbb azok lesznek. A tavaly megjelent az Az iszlám kertje (Iskolakultúra, 2000. 6–7. sz.) és az Allah rózsái (Terebess Kiadó, Bp. 2000.) műveinek milyen volt a visszhangja?*

– A szimbólumkutatáshoz viszonylag későn, harmincas éveim végével jutottam el. Megvilágosodásszerűen vettem észre, hogy mennyire szűk azok köre, amelyek végigkí-

sérik a történelmünket. Példának okáért alig százharminc növényt illetve nyolcvan állatot tekinthet az emberi faj civilizációs élőlénynek, amelynek táplálkozási, medicinális-higiéniai és szakrális-vallási hasznát látta. Ezen élőlényekre alapozva sajátos, a helyi kultúrákra jellemző jelkép-mintázatok alakultak ki, amelyek fennmaradása vagy mélybe süllyedése mindenkor indokolható. A rózsa, amely nem tartozik az emlegetett növények közé, az említett módokon mégis bevonódott – perzsa területen – a kisázsiai kultúrába, ahonnan átszivárgott a Földközi-tenger térségébe, hogy aztán terjedését ne állíthassa meg semmi. A rózsa kultúrtörténete olyan idős, mint a fehér emberé, attól elválaszthatatlan, s időről időre más, a korszakok embereinek igénye szerint hangsúlyozott tulajdonságokat viselő. Létezik tehát egy rózsaszőpöntű történelem, amint létezni tud róka-, kukorica- vagy a náluk bonyolultabb kert-, táj-, élelem-, agronómia stb. történetmondás is.

A rózsa sok élvezetteljes munkát ad, kutatásom ennek mentén halad. Több megjelent tanulmány, és két kötet – a Terebess Kiadónál napvilágot látott *Allah rózsái* és a Krónika Nova Kiadó mostanság piacra dobott *Természet-kép* – ennek eredménye. Kiadás előtt áll egy terjedelmes monográfia első kötete is, meglehetősen vaskosnak ígérkezik, ezt követeli a források halmaza, a jelképváltozások gazdagsága és az illusztráció mennyisége.

A kötetek eddigi szakmai-tudományos kritikai visszhangja nem kíméletlen. Az irodalmi folyóiratok, természetesen, kevésbé érdeklődnek e munkák iránt.

– *Ejtsünk néhány szót az Iskolakultúra c. folyóiratról, melynek Ön az alapító főszerkesztője. Hol a helye ennek a lapnak szellemi életünkben?*

– Jelenleg 96 pedagógiai folyóirat létezik az országban, ezek többmilliós példányszámban jelennek meg összesen. Egy tanárra 45 példány jut. Sok-e ez vagy kevés? Egy jó folyóirat sohasem a jelennek készül, mindig a jövőnek, feladata az értelmiség tudásának fenntartása. Az Iskolakultúra egyébként nem kifejezetten pedagógiai folyóirat, noha arról is szól, sokkal inkább művelődéstörténeti, tehát szélesebb spektrumú. Támogatja az Oktatási Minisztérium; ama néhány lap között van, amelyeknek nincsenek egzisztenciális gondjaik. A folyóirat rovatvezetőkre épül, nincs fölöttük szerkesztőbizottság. Egy-egy lapszámunk különösen nagy visszhangot váltott ki, általában éppen az érintettek körében (pl. a romákról, a felekezetekről, a nemzetiségi oktatásról stb.).

– *Legutóbbi beszélgetésünkkor úgy nyilatkozott, hogy korosztályával együtt az irodalmi életen kívül létezik. Az idei (tavaszi) könyvfesztiválra viszont több kötete is megjelent, az ugyancsak új kötetes Petőcz Andrással és Vörös Istvánnal együtt ott szerepelt az Ister Kiadó standjában.*

– A könyvhétre, a kiadás szeszélyessége okán több könyvem is kikerült a standokra. A Kalligram az Isterrel együtt másodjára is megjelentette, *Tárlat* címmel a képzőművészeti esszéimet: ezek többsége, annak idején a pozsonyi lapban jelent meg, s az északdunántúli, kortárs képzőművészeti élet alakulására nyújt rálátást. Az Ister a Cholnoky-regény kezdetét is kiadta: *Tiltott Ábrázolások* címmel – ennek teljes anyaga hat-nyolc évvel korábban éppen az anyalapokban jutott először térhez. A Ciceró második kiadásban tette hozzáférhetővé a pulimesémet, és annak folytatását. A már említett művelődéstörténeti tanulmánykötet is ekkor került terjesztésre.

– *Min dolgozik jelenleg? Hogy áll a Cholnoky-regény munkálataival?*

– Ami a tíz éve alakuló Cholnoky-regényemet illeti, ott a róka-szempont érvényesül. Az több, terjedelmes fejezetből áll, s ezek közül némely már megjelent (Rovinj 21, Dél), tehát, bár még nem jutottam a munka végére, beszélni szabad róla. Sokat szöszölök rajta, problémák sorát kell újragondolni és megoldani. A veszprémi Cholnoky-család

története sajátos alapanyag, három alkotó ember, a múlt század fordulóján és elején – munkásságuk közös eredője, alkotuk azonossága, s mindezek elmondhatósága rendkívül érdekel.

Dolgozom a rózsza kultúrtörténetén is, az utolsó két évszázad forrásbősége csak szelekció után kezelhető, így aztán egyes részeit tanulmányok sorával célszerű értelmezni, majd utána monografikusan földolgozni. Legalább egy évtizedre ad feladatot, de az egyetemi oktatás ciklusossá szervezettsége az erre fordítható időmet is megszabja.

S készülök kiadni, az év végére ígéri a Kortárs Kiadó, az utóbbi három évben, tehát az *Ezer veszprémi naplemente* után írt verseimet.



Berei Zoltán: Ablak (grafit, papír)

Závada Pál

Az örömolvasás¹

Megnyitó szavak a 2001.
évi békéscsabai könyvhét elé
(Június 6., Korzó tér)

Kedves Egybegyűltekt!² Tisztelt Olvasók, *Slováci aj Mad'ari, dobrí den prajem vám šekim!*

Mert noha a hazai könyvkiadást és olvasást³ ünnepeljük, egyrészt Magyarországon sem csak magyar műveket és nemcsak magyarul olvas az ember, másrészt – hadd legyek máris szubjektív – számomra ez a mai alkalom nyelvi értelemben is hazalátogatás. Ezért ha mint idevalósi vendég Békés megyébe, illetve Csabára jövök, talán illendő köszöntenem a kedves vendéglátó helybélieket szlovákul is. Még ha „komlósiasan” – *po komlössky alebo po èabjansky* –, a szülői házból ismerős hangon is. Még ha tudom is, hogy azok, akik őseik nyelvét és nemzetiségi tudatát itt valamilyen formában máig megőrizték, természetesen mindent értenek és olvasnak magyarul is.

Tudjuk, hogy a könyves szakma egyfelől ipar és kereskedelem, profitorientált vállalkozás, a könyvvásárlás pedig ipari termék-fogyasztás. Így általában – mit ünnepeljünk rajta? Hogy „támogasd a magyar ipart”? Jó, de akkor áldja Isten azokat is, akik importcikkkel – például határainkon túl kiadott könyvvel – látnak el bennünket is. Egy példát említsek csak itt, Békéscsabán: a pozsonyi Kalligram Kiadó azon kívül, hogy magyarországi és felvidéki magyar írók műveit publikálja magyarul, ugyanezeket megjelenteti szlovákul is, sőt, magyarrá fordíttat szlovák vagy cseh szerzőket, és például ezen a könyvhéten is

Darvasi László

Jegyzetek

Závada Pál könyvheti
megnyitójához

1/a Azon a napon, amikor Szegeden a jó hírű és törekvő párt tartotta szokásos évi kongresszusát, s éppen jókedvűen köszönt le a régi pártelnök, hogy jókedvűen vegye át helyét az új pártelnök, az újszegedi sportcsarnokkal szemközi buszmegálló padján egy lányra lettem figyelmes. Kamionok, Trabantok, babakocsik és buszok jöttek és mentek, az áhíttattól néha finoman a levegőbe emelkedett a sportcsarnok, ám ez a lány nem törődött semmivel, ez a lány a tekintetét eltökélten ugyanazon irányba tartotta percek óta. Olyan volt, mint az édesanyánk fiatalon. Vagy mint a testvérnővérünk, aki már festi a száját, és akinek az ablaka alatt a saját költeményeit éneklő estéknént a helyi könyvtár négyesfalásos igazgatója. A lány olvasott a buszmegállóban. Ezért is vázoltam föl ezt a képet, mert mint azt tudjuk, az olvasás éve van. Olvasni pedig nem csak könyveket lehet. Olvasunk a másik ember tekintetéből, a mozdulataiból, a másik zavart, vagy jelentőségteljes hallgatásából, és olvasunk világtalanul is az ujjbegyünket használva, és olvasunk fennhangon vagy silabizálva, és félálomban, a szülőszoba előtt, és olvasunk haldokolva is. Például azt mondom, ez a könyv lesz, amit az életben utoljára elolvasok. Amikor olvasunk, biztosan közelebb van hozzánk egy angyal. Viszont másképpen olvas a férfi és a nő. Amikor a férfi lát egy nőnemű lényt a könyvben, azt mondja, nocsak, hát hiszen ez a nő kellene nekem, milyen jó lenne ágyasnak, szeretőnek, gyermekeim anyjának. Azt hiszem, egy női olvasó talányosabb képződmény, mint a férfi. A női olvasásban több a megértés, talán a kíváncsiság is. A női olvasás bizonyosan a szépség egy fajtája. A világon mindenütt több a női olvasó. Amikor egy nő olvas, és a könyv lapjain lát egy férfit, teológiai professzor, bokszbajnok vagy szoké az illető,

terjeszti őket Magyarországon is. Csak remélhetem, hogy megtalálhatóak ezeken a standokon is.⁴

Az e heti országos laudáció tehát nemcsak a magyar – de nem is az általában vett könyvnek mint nyomdai termékeknek szól. Hiszen – mint egyéb területeken – ebben a szakmában is akad bőven silány termék, kívül-belül talmi, „könyvszerű könyv”, ami ráadásul még jól jövedelmezhet is – persze csak akkor, ha sokan megveszik, de távol álljon tőlem, hogy a „nem kellően igényes” olvasón élcelődjem. (E kérdésben is először magunkba kellene néznünk – nekünk, íróknak is.) Így hát persze hogy az értékes, hasznos, a maga műfajában kiváló minőséget képviselő könyvet és az igényes olvasást ünnepeljük – nyilván propagáljuk is, noha attól is őrizkedni kéne, hogy bárkinek is a torkán próbáljuk lenyomni a mégoly értékes művet. Ám ezek pedig közhelyek.

Ezért én hadd emeljek ki – ismét szubjektíven – egyetlen (talán ódivatú és korunk időzavarában nem elég gyakran kijutó) élményt: a ráérősen befeleledkező, a „haszontalan” örömolvasást. Tudjuk, hogy könyveink tekintélyes része – a tanulást, a tudományos vagy szakmai elmélyülést, a művelődést és a mindennapi munkát szolgáló – hasznos, értékes, igényes, sőt most már külcsínre is egyre szebb mű. Áldassék a nevük, címük, nekik is szól természetesen ez az ünnep. De én most arról beszélek, hogy jó volna még inkább (vagy újra) rákapnunk arra a – sokak számára talán inkább a gyerekkorból ismerős – élményre, amikor beleköltözünk egy könyvbe, régibe, klasszikusba vagy maiba, magyarba vagy külföldibe, versesbe, novellásba vagy éppen regénybe – sőt, akár valamely témáról okosan és élvezetesen beszélő értekező műbe –, és

a nő azt gondolja, drága istenem, pont ilyen férfi kellene nekem, karoljon belém, vigyen el innen, és messzire vigyen. Amikor a nő olvas, kicsit elmegy, kicsit messzebb van. A kisgyerek, aki kiveri az anyja kezéből a könyvet.

1/b Egyszer Graz egyik kínai vendéglőjében láttam, miként sírja el magát egy olvasó nő. Tekintete szépen, egyenletesen futott a sorok fölött, mígnem egyszerre megdermedt, szinte odafagyott a könyv lapjának egy adott pontjához, igen, odafagyott, és nem mozdult. S a szemtükre lassan megtelt könnyel, fátyolos lett, majd pedig mint egy szomorú svéd filmben, a mozdulatlan arcra csorgott, le a gödrös állig, és tovább. Lehet, hogy rossz könyv volt, egy pocsek, csöpögős szentiment, egy féldilettáns munka. De én mégis arra gondoltam akkor, ezért a pillanattért szívesen megírtam volna.

1/c Minálunk a családban öregnagypának volt négy lánya, mindannyian nagyon szerettek olvasni. S nagy kedvvel silabizálta a betűket öregnagypa is, csak hát lassan haladt, jó tíz percig is elbíbelődött egyetlen oldallal. De a családfő jogán először mindig ő olvasta a könyvet. A lányok meg vártak, vártak, és aztán elfogyott a türelmük. S amikor az öreg kibicegett az udvari árnyékszékre, a lányok néhány oldalt visszalaoptak a könyvből. Az öreg dolgát letudva jött vissza, és olvasott tovább. Aztán fölcsettant, ej a szentségeteket, megint olyan könyvet hoztatok nekem, amit már olvastam. S már vágta is hozzájuk.

2. Nem voltunk sokan a csabai könyvheti téren, mindenesetre meleg volt, meleg és egy nagyon gyanús tűzoltózenekar is. Miért nincs egy tűzoltózenekarnak melege?! (Mert nem tűzoltózenekar volt, hanem a Körös-parti Junior fúvósok – a szerk.) Különb is, mennyi az a sok. Hogy sok olvasó. A sok olvasó egy kicsit mindig gyanús. És az irigység. Amikor egy könyvnek sok olvasója van, és a helyzet mégsem gyanús. A gyanú az jelenti, hogy engedményeket tett, piti-zett a siker felé, könnyű, kézenfekvő megoldásokkal operált, kiszámított, ilyenek. Závada pél-

csak a magunk örömeire olvasunk. Ünnepejük tehát a „haszontalan” örömlvasást!⁵

És támogassuk is. Szerzők és kiadók erre való művekkel (azaz csináljuk jól azt, ami a dolgunk), kereskedők kielégítő terjesztéssel (például hogy az ország nagyobbik részében ne csak az újságok hirdetéseiben találkozhatson az olvasó – mondjuk a friss könyvheti – művekkel, hanem a könyvesboltban és a standokon is), az úgynevezett „kulturaközvetítők” (könyvtárosok, tanárok, újságírók, rádiósok, tévések, illetve a hivatásos kritikusok) pedig fölkészült, hozzáértő orientálással, ajánlással. Legtöbbet persze maga az olvasó tehet azért, hogy a kedve szerinti olvasás élményéhez hozzájusson – érdeklődéssel, a valóban hozzáértő tájékoztatás iránti eleven igényvel, összefogással és támogatások kivívásával. Olvasókörökben, könyvtári és kulturaházi fiatal- és idősebb korú könyvbarátok gyülekezeteiben, lakóközösségekben, iskolákban valamint a munkahelyeken széles körben is divatba jöhetne például a könyvutalványok ajándékozásának, jutalomosztásának szokása – munkáltatói, önkormányzati forrásból. És államiból, illetve pályázatiból.

Mert persze a mainál bőkezűbb állami-kormányzati támogatásra is be kell jelentenünk az igényünket. De nem kiosztogatott ajándékként, hanem a szakértői kuratóriumokra rábízott pályázati rendszer csatornáin – már ami a könyvkiadást illeti. Valamint az olvasók, a könyvvásárlók, illetve könyvtárak támogatásán keresztül. Ennek azonban nem járható útja az a régi, amikor a könyvárakat mesterségesen leszorították vagy alacsony szinten tartották – az árképzés már különben sem állami feladat, hál’ istennek. A könyvkiadás sem vonható ki a piaci törvények működése alól, és

dául nem jár ezekbe a nagy bevásárló komplexumokba. Nem multizik. De még csak a sarki Penny-ig se sétál el. Ő az arabhoz jár borért, cigarettáért és kenyérért. Jó, kétségtelenül az arab van a legközelebb. És ő a legdrágább is, viszont kedves. Dobri vecser, mondja Pali a főnöknek, mire szálem alejkum a válasz. Ha kilép az arabtól, Pali tesz két lépést, aztán megáll, és rendre eltűnődik a kínai büfé előtt, egyen-é egy kis szecsuanai vadgesztenyést. Általában eldönti, hogy eszik. Dobri vecser, mondja a kínainak, mire az már sorolja is:

nyu zsó, csu zsó, jang zsó?

Marha, sertés, bárány?

3. „Olvasás Éva” – Parti Nagy Lajos kedves ismerőse.

4. Nem tudom, volt-é a standokon a Kalligram kiadótól könyv, Buch, Book, Knyiga. Szalasi könyv például biztos volt Csabán az egyik sátorka alatt. A nagy nemzetmentő igaz történetét taglalta egy formás kiadvány. Itt vannak. Bejönnek, egy lépés csak, odaáll melléd, fizet, kedves, nem tolakszik, itt vannak. Itt vannak a hétköznapiakban, a gesztusokban a mindennapi rituálékban, a szitokszavakban, a káromkodásokban, az anyatejben, el se mentek. Költő barátném mesélt egyszer az édesanyjáról, kit deportáltak. A célállomás Auschwitz volt. A néni ke még ma is él, derékszögben jár, már nem lát olvasni, de még mindig fölolvastat magának. Azt mesélte a barátném, hogy azok a nők kemények voltak, s ha egyébként a nők szeméből gyakrabban csillog ki a könnyvíz, s ha gyakrabban forr is homlokuk köré a migrén glóriája, mint a férfinak, hát ott, a haláltáborban ez egyáltalán nem volt jellemző. Az a fiatal nő, a költőnő édesanyja több hónap auschwitzi időzés után sírt el először magát, igaz akkor csaknem megfulladt a zokogástól. Annyi történt csak, hogy egy fogolytársa kezében megpillantott egy, azaz 1 darab könyvet.

5. Az újszegedi sportszarnok előtt eszelős kíváncsiság fogott el, miféle könyv lehet a figyelmének a tárgya. Őszintén szólva, szerencsém volt.

a könyv – noha sajnos sokaknak nehezen megfizethető – bizony még ma is a legolcsóbb termék. Majdnem mindenért világgpiaci árat fizetünk itthon – a könyvért viszont ennek csak körülbelül a felét, noha előállítását (a papírt, a nyomtatást) ugyanakkora költségek terhelik, mint nyugaton. Azt kellene tehát támogatni, hogy kitáguljon a könyvet árán megfizetni képes vásárlók köre, és bővüljenek a lehetőségeik.

Elnézést kérek a – sokaknak talán szintén közhelyes – gazdaság- és kultúrpolitikai kitérőért, de hát még a gondúzó (vagy éppen fölkarvaró) olvasás hátterében is a kiábrándító ökonómia áll. Úgyhogy fordítsuk is vissza tekintetünket a könyvsátrakra, s ezennel tekintsük megnyitottnak a 2001. évi könyvhét ünnepeit! .

Mely alkalomból végezetül hadd üdvözöljem a könyvek körül bábáskodó Békés megyeieket, szerzőket, kiadókat, szerkesztőket, könyvtárosokat, népművelőket, tanárokat és könyvkereskedőket – nem utolsósorban pedig a nyomdászokat, akik ezen a tájon világszínvonalon úzik alapítóik, a Kner család mesterségét, illetve könyvművészetét – csak ne akarja senki megakadályozni őket ebben!

Legmelegebben mégis az olvasókat köszöntöm⁶ (annál inkább, hiszen az előbb felsoroltak egyszersmind olvasók is), különös tekintettel azokra, akik az idei könyvhéten is ahhoz kapnak inspirációt, amit művelni szeretnek: az örömolvasáshoz. *Èitajte s radostou! K tomu vám •elám dobré knihy!* Ehhez kívánok jó könyveket mindnyájunknak!⁷

A jó isten sósavas dörzskéfeje se sikálhatta le volna rólam a vádat, hogy én ezt az egészet pusztán kitaláltam, hogy gúnyolódjak, ironizáljak. Mert mi van, ha a pártkongresszustól boldogan morajló sportszarnok előtt az a jó magyar leány a Csontbrigádokat olvassa Rejtő Jenőtől?! Vagy Balzactól az Elveszett illúziókat, Gajdartól Az ifjú Gárdát, A Pál utcai fiúkat, A Micimackó és barátait, A 22-es csapdáját?! Mit magyarázhatnak össze, és ki hinne nekem, hogy nem gúnyolódok, ha például egy igazi magyar olimpiikon ült volna ott, a padon és a Bánk Bánt olvasva, éppen azt a részt, amikor Ottó és Melinda, nem, nem, legyen inkább Tiborc panasza.

De a lány nem a Bánk Bánt olvasta, nem is a Jadviga párnáját.

6. Tényleg így volt, élet és mű, szó és tett szoros egységet képez ebben a mondatban. Závada Pálnak melege volt a csabai könyvhéten, ott dedikált a tűző napon, csorgott róla az izzadság, de ő csak dedikált rendületlenül, miközben mellette egy Boston házi működtetésű nyomdagép állt, melyen B. Molnár István nyomdász Závada Pál készülő új regényének egy lapját nyomtatta ki volt, a dedikálás erre a lapra történt.

7. Manapság az olvasás költséges időöltés. Az sem vigasz, hogy a magyar könyv már van olyan szép, mint a nyugat-európai, de még mindig csak a felébe kerül. Olvasni azért is költséges, mert amíg olvas az ember, addig nem rohan pénz, üzlet, kamat, áfa, társasági adó után. Olvasni öröm, öröm és kiváltság. A pénzről pedig azért beszélünk ilyen hosszan, mert minden nyafogás, kelletlenkedés, sírdogálás, jajveszékélés ellenére azt láthatjuk, hogy van. Van pénz lapalapításra, színházra, mozifilmre, kultúrára. Annyi pénz van rá, mint még soha. Jó, nem akárkinek van ez a sok pénz, de van, mondom újra, és ez a lényeg. És az is lényeg, hogy a magyarok szeretnek olvasni, és tudnak is olvasni. Tudják, mit olvasott az a lány a buszmegállóban? A Háború és Béke című könyv második kötetét a négyből. Alighanem már az utolsó lapoknál járhat.

Niedzielsky Katalin

A Bánk bántól a Makrancos Katáig

A 38. évad a Gyulai Várszínházban

A Gyulai Várszínház idén is színes műsortervvel várta közönségét a 38. évadban: 2001. június 29-étől augusztus 12-éig 26 produkció és 40 előadás közül válogathattak az érdeklődők, és ebből három „eredeti” premierrel (Bánk bán, Dramolettek, Makrancos Kata) büszkélkedhet az alföldi város teátruma. A *Millennium 2001. Össznmzeti Fesztivál* cím különös hangsúlyt adott az idei nyár programsorozatának, ami folytatva a tavalyi Milleneumi sokadalmat, a hagyományos színházi műfajok mellett a népművészet remekeit is bemutatta.

Az idei nyár a táncművészettel kezdődött. Szörényi–Bródy *Kőműves Kelemen* rockballadáját először mutatta be szabadtéri színpadon a Honvéd Táncszínház és a Székesfehérvári Vörösmarty Színház, a Kossuth-díjas koreográfus, Novák Ferenc rendezésében, Gazdag Tibor, Novák Péter, Szabó Gyula, Juhász Zoltán és Brunner Márta főszereplésével. Vendégjátékaival a Gyulai Várszínház a hazai sikerdarabokból igyekezett ízeletet adni közönségének: komédia, mese, balett, rockopera, operett szerepelt műsoron. Az Új Színház Stúdió tagjai Illyés Gyula *Tűvétevők* paraszti komédiáját Nagy Zoltán, Antonim Wolf *Kecafán vagy Hacafán* című vidám játékát Rajkó Balázs rendezésében adták elő. *1000 év történelme a színpadon* címmel Libor Katalin díszlettervekből rendezett kiállítást a Várszínház Kossuth utcai kamaratermében.

A Maszk Bábszínház a gyermekeknek játszotta *Szelek szárnyán, várak ormán* című előadását, a műfaj szerelmesei nem csalódtak a Szegedi Kortárs Balett vendégjátékában, *A Menyegző, Tavaszai áldozat* koreográfus-rendezője Juronics Tamás volt. Éppen tíz esztendeje egészen új műfaj lelt otthonra a gyulai nyár rendezvényei között, és azóta mindig valódi tömegeket vonzó esemény a jazz, illetve a *Westel dixie fesztivál*. Neves hazai és külföldi sztárok, muzsikusok, közönségkedvencek kaptak ebben a szezonban is meghívást: Jiri Stivin Csehországból, a Pege Aladár Kvartett, a Kaltenecker Zsolt–Dés András Duó, Lantos Zoltán. A jubileumi alkalomra *Tíz év jazz Gyulán* címmel fotókiállítás nyílt a vártoronyban. A Westel Dixie Fesztiválon olyan kiváló együttesek nyújtottak ismét felejthetetlen élményt, mint a Benkó Dixieland Band, a Molnár Dixieland Band és a Gyulai Ifjúsági Big Band.

A korábbi évadokban a költészet „társult” a várszínházi előadásokhoz, lírafesztiválon léptek fel a hazai és határainkon túli, ismert kortárs költők. Az idén először rendezték meg a Magyar próza az ezredfordulón című irodalmi estet, amelyre a hazai epika élvonalából tíz, a sokszínűséget reprezentáló író kapott meghívást, akik saját műveik tolmácsolásában jelskedtek. A Várszínház vendége volt többek között Esterházy Péter, Gion Nándor, Grendel Lajos, Kiss Ottó, Temesi Ferenc, Závada Pál. Remek ötlet, hogy az irodalmi estet tudományos konferenciával kapcsolták össze a szervezők; a békéscsabai tanácskozáson a kortárs prózairodalom elméleti kérdéseivel foglalkoztak a résztvevők.

A diákszínjátékosok ezúttal *A szép Vargánéval* és *Tom Sawyerrel* vették birtokba a várat, a Napsugár Bábegyüttes *Mesezsákot* „bontott” a gyerekeknek. A népzenei fesztiválon

fellépett a Méta Együttes, Halmos Béla, a Vándor Vokál, Lovász Irén, a Makám és a Téglás Együttes.

Ha nyár, akkor a szórakozni vágyó közönségnek musical! A *Hair*rel zenében, látványban kimagaslót nyújtott a Fialatok Színházának vendégjátéka, Szurdi Miklós rendezésében. A főbb szerepekben Xantus Barbarát, Németh Attilát, Szomor Györgyöt, Tóth Andrást, Agócs Juditot, Fehér Adriennét és Várfi Sándort láthatta a gyulai közönség.

A Békés Megyei Jókai Színház művészei Vörösmarty *Csongor és Tündéjét* játszották a tőszínpadon, az előadást Felhőfi Kiss László rendezte. Csokonai *Dorottya* komédiáját a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház adta elő. Az Aranyznamár Bábszínház Vándormeséket hozott a gyerekeknek. Kálmán Imre *Cirkuszhercegnőjével* az operett kedvelőit örvendeztette meg Hidvégi Miklós társulata, az előadás főszereplői ismert művészek: Csere László, Teremi Trixi, Szóka Júlia, Jankovits Ferenc. Tündér Ilonának és Árgyélus királyfinak a Neve? Ints! Bábegyüttes jóvoltából tapsolhattak a legkisebbek.

Katona József *Bánk bánja* Csiszár Imre merészen újszerű, mégis maradandó értéket felmutató, valódi élményszámba menő rendezésében az évad kiemelkedő előadása. A Gyulai Várszínház ezzel a bemutatójával a legnemesebb hagyományait folytatja, hiszen a magyar irodalom klasszikus drámáját hozta el a történelmi falak közé és a hazai színházi élet legjelesebb színművészei játszották a főbb szerepeket. Az említett okok miatt ez a saját bemutató feltétlenül méltó a részletesebb elemzésre. A *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* (szintén Csiszár Imre rendezte három évvel ezelőtt a Gyulai Várszínházban) nemzeti drámairodalmunk két legjelentősebb alkotása. Katona József Bánk figurájába egyén (a féltékeny, megcsalt férj) és közösség (az idegen elnyomástól szenvedő ország első embere) tragédiáját sűríti, örökérvényű mondandója nem véletlenül izgatott máig oly sok rendezőt, és ihletett annyiféle színpadi megformálást, eltérő üzenetet a különbö-



Kaszás Attila és Hernádi Judit a Bánk bánban

ző korok közönségéhez. Ugyanakkor nehéz nyelvezetű, dramaturgiai problémákat is felvető, különösen szabadtéren nem könnyen játszható műről van szó. Csiszár Imre rendező érdeme, hogy finoman, érzékkel nyúlt a drámához, nem írta át a szerkezetét, csak a régies, bonyolult szöveget tette érthetőbbé, ami feltétlenül javára vált az előadásnak. A siker titka alighanem abban rejlik, hogy a tragikus főhóst és a többi figurát is – a meggyőző, hihető alakításoknak köszönhetően – emberként fogadtuk el.

Kaszás Attila Bánkja bizonytalan, vívódó, gyötrődő, kezdettől igazi hamleti figurát játszott, akit örületségbe kergetett (vagy ez csak álarc?) súlyos keresztje, lelki tusája saját érzelmei és társadalmi küldetése között. Idegen királyné uralkodott az ország fölött, az alattvalók többsége szenvedett, a vezérek közül néhányan már lázadtak, tetteket követeltek. Ugyanakkor Bánk továbblátott az elégedetlen és háborgó nagyuraknál, nemcsak a hazafiság fűtötte, hanem tisztában volt a nemzet érdekeivel, a fejlődés határaival is. Az egyén és nemzet szabadságvágyát elfojtó helyzetből próbált kiutat találni, és ezen a ponton is Hamlettel, a korán jött emberrel rokonítható, mint ahogyan magányos hősként is. Az egyedüllét, a társtalanság pedig napjainkban világszerte nagyobb tömegeket érint, mint valaha. Ez a modern Bánk sokkal közelebb áll hozzánk, a mai emberhez, ezért hihetőbb, hitelesebb figura, mint az összes markáns, hangzatos, hősi elődje. Kaszás Attila közvetlen Hamlet-Bánkjához igazodva Major Melinda is az opheliás Melindát keltette életre: a kiszolgáltatott, szerelmében meggyalázott asszonyt, akit a sors csapásai az örületbe kergettek. Eddig a Bánk bánt olvasva, látva a magyar népet sanyargató, nem túl sok uralkodói kvalitással rendelkező, zsarnok királynét képzelünk magunk elé. Ebben az előadásban viszont Hernádi Judit Gertrudisa – ha nem is kiváló politikusként, nem éppen Bánkhoz méltó ellenfélként, de – emberi értékek felmutatására képes figuraként lépett fel. Európából jött, a magasabb kultúrát képviselte és tisztában volt azzal, hogy a fejlődés mindig áldozatokkal jár. Meglepően lezser királynét formált, de elfogadhatóan; kemény volt, hajthatatlan, férfias, ha a hatalomról esett szó, ugyanakkor ellágyult, majdnem engedékeny nővé vált, például Melinda szenvedése láttán. Avar István Tiborca mélyen megrázó figurát alakított, mondandója kortól, társadalmi rendszertől függetlenül, mindig szívbemarkoló, aktuális. „...és aki száz meg százet rabol / bírja leszen annak, kit a / szükség rabolni kényszerít.” A nép szószólója kit ne emlékeztetne a hazai, megvesztegetési botrányoktól zajos belpolitikai életre vagy a külföldi tőke kíméletlen befolyására, netán az uniós csatlakozással, a globalizációval együttjáró aggodalmakra?! Alföldi Róbert a huncut-rafinált udvari tanácsos, Biberach szerepét könnyed humorral, hatásosan hozta, játéka emlékezetes marad. Tóth Sándor Ottója mellette halványabbra sikeredett. Hangerejével, indulatosságával Ujlaki Dénes Peturja Bánk kiváló ellenpólusa, jó volt még Nagy Zoltán (Myska bán), Matus György (Mikhal bán) és Németh Kristóf (Solom). Blaskó Péter II. Endrében inkább a gyászoló férjet, mint a királyt domborította.

A történelmi falak között eddig a Bánk bán operaváltozatát láthatta a közönség, most meggyőződhetett róla, hogy a vár tökéletes helyszín a nemzeti tragédia bemutatásához. A díszletet tehát a vár adta, Szlávik Istvánnak nem maradt sok dolga. A jelmezek megválasztása viszont nem nevezhető túl szerencsésnek. Szakács Györgyi valószínűleg az egyszerűség és a kortalanság hangsúlyozására törekedett, amikor a szereplőket felöltöztette, legtöbbjüket szürkébe, barnába. Gertrudis királynét nadrágba, csizmába bújtatta, hogy ezzel fejezze ki a férfiaságot, a hatalmat. Biberach udvari tanácsos kötött kardigánjának talán a lazaságra, közvetlenségre kellett utalnia. Az időtlenség helyett azonban inkább a jellegtelenség dominált. A Bánk bán gyulai bemutatója ezért arra is jó példa, hogy ha a

veretes mű örökérvényű mondandóját a színészi alakításoknak sikerül hordozni, közvetíteni, akkor még a rossz jelmezek sem ronthatnak (sokat) az előadáson.

A gyulai költő, Simonyi Imre *Dramolettek* című darabjának ősbemutatóját a Ladics-ház udvarán láttuk Árkosi Árpád rendezésében, Helyei Lászlóval, Papp Zoltánnal. Gedeon József igazgató felkérésére Árkosi Árpád rendezett remek előadást az eredetileg prózai, de színpadra is álmódott darabból. Ezzel az emlékezetes előadással a Várszínház nemcsak repertoárját gazdagította újszerű műfajjal, különleges helyszínnel, hanem a hosszú évtizedeken át belső száműzetésben élő és a közvéleményt haláláig megosztó és megbotránkoztató költőnek is emléket állít. Kárpótlás, jóvátétel is egy ilyen premier, amikor a város valamit talán törleszt ragaszkodó-szitkozódó, lehangoló-fanyalgó (dísz)polgárával szemben. A krúdys hangulatú Ladics-ház udvarán könnyű a nézőt elvarázsolni; és a két kiváló színésznek, Helyei Lászlónak és Papp Zoltánnak sikerült. Jött velünk szembe Simonyi – mellényes öltönyben, kalappal, cigarettával, jellegzetes járásával – ahogyan megszoktuk a Béke sugárúti gesztenyefák alatt! Már-már Koszta Rozó is megjelent az oldalán...

Dramolettek: a költő műfajt teremtett és így keresztelte. Prózának indult, de drámai tartalma, ereje a színmű felé sodorta, valószínű, hogy írója is színpadra álmodta. Mégsem dráma, inkább csak drámácska. Hét monológban és hét párbeszédben (duettben) a szerző a költő (az ember) küldetéséről, dolgáról, világi szerepéről értekezik. Rögtön az elején leszögezi: „A költő dolga mégiscsak az, hogy felírja: honnét is fú a szél, s hogy mitől zörög a haraszt.” „Pedig nem is arra születél. Miért verekedtél hát egy életen keresztül? Holott hajlmaidban inkább békességes voltál, tartózkodó, a cselekvésben majdhogynem rest, s bármiféle kezdeményezésedben óvakodó, szinte félnk...” hangzik a szellemes-kesernyés számvetés. A másik nagy téma: a nő, s Gyulán mindenki tudja, a Mester ezen a téren gyűjtötte a tapasztalatokat rendszeresen. Árkosi Árpád rendező szerint Simonyiban kettős vonzódás élt a női nem iránt. „Vonzódás egy éteri, elérhetetlen ideál és egy hétköznapi, otthont teremtő társ iránt”. Az eszményi nő a megvilágított fákról csüngő hintában ült hófehér ruhában, nagykarimás kalapban és fuvolázott (Horgas Eszter). A másik jellegtelen menyecskének öltözve, némán, szolga módjára – a nevét sem tudjuk – ételt, lavórt hozott, ki vitte a szennyest.

Két színművésznék sikerült életre kelteni Simonyi különc figuráját, lényének kettősségét, az értelmiségi lét és az önelemzés nyűgeit, a gyulai poéta eredetiségét. Elhittették velünk a költő szavát, hogy nem a tudományos eredmények a döntőek, a Hold akkor keletkezett, „amikor az első szerelmespár észrevette. És élettartama semmi esetre sem terjedhet tovább ama napnál, amikor az utolsó költő lehunyja szemét.” Helyei László játszotta az elegáns, öltönyös Simonyit, aki – tisztelték vagy megvetet-



Helyei László a Dramolettekben

ték – mindenképp jelenség volt Gyulán. Egyénisége, alkata, kellemes hangja kiválóan illett a Mester megjelenítéséhez, szerencsés választás. Akárcsak Papp Zoltán, aki az otthoni hanyag, részeg, beteges, leépülő öregembert alakította. Nagyszerűen „hozták” a szellemes-sziporkázó monológokat, de talán még élvezetesebben adták elő a gyermekes-gyermeteg párbeszédet, az előadás második felében azokat a gúnyos-groteszk dialógusokat, amikor mint férfi a férfival tárgyalt egymással a költő két énje: a kicsi koporsóról, a vesztébe rohanó emberiségről, a kóboráramról. A természetnél jobb díszlet nem kell, a Ladics-ház megadta az alaphangulatot; Árvai György díszlettervezőnek nem kellett sokat hozzátennie. Filagória, szaletli, üveges veranda – a polgári ház kellékei; a másik oldalon a szekér a dunyhával jól hangsúlyozta az ellentétet. A két végletnek megfelelően készültek Szűcs Edit jelmezei.

A gyulai ősbemutatónak sikerült felidézni, élénk varázsolni Simonyit, a jelenséget. Azt különös-különc figurát, aki önként vállalta a gyötrelmes száműzetést, a kínzó magányt. Akinek mindig mellbevágó „különvéleménye” volt, aki elutasított sok közeledést, kézfogást, még a díszpolgári címet is. Értékes, hiteles, élvezetes előadás született Árkosi Árpád rendezésében, ami feltétlenül érdemes, méltó a kőszínházi utóéletre, remélhetőleg kamara- vagy stúdióesten látható lesz még. Abban, hogy Simonyinak is tetszett volna a produkció, már nem vagyok egészen biztos. Lehet, hogy nincs türelme végignézni és otthagyni. Talán hirtelen felugrik és „átveszi” a színésztől a szót. Vagy végig a fuvolás tűndért bámulja epedezve idelentről...

A Sík Ferenc által meghonosított Shakespeare-sorozat folytatódott az idén a *Makrancos Katával*, a 38. évad harmadik saját bemutatóját, a Gyulai Várszínház és a Szentendrei Művészet Malom és Teátrum közös produkcióját Alföldi Róbert rendezte. A színész-rendező *A makrancos hölgy* helyett (Jékely Zoltán fordítása) Nadasdy Ádám új szövegét választotta és a *Makrancos Kata, avagy a hárpia megbabolázása* című komédiából fiatalos lendülettel modern, hangulatos, szórakoztató előadást alkotott. A vígjáték arra való, hogy a nézőt megnevettesse, szórakoztassa. William Shakespeare és kortársai a Globe Theatre körül – szerzők és színészek – pontosan tudták ezt; a reneszánsz emberei voltak, jellemzőjük a felszabadult jókedv, a sugárzó életöröm, az élvezetek hajszolása. Nagyon is közel állt felfogásukhoz, mentalitásukhoz – ezért nem idegen a vígjátékok mai bemutatásától sem – a szókimondó humor, a bohóckodás, a cirkusz. Még némi harsányság, durvaság is elfogadható, amíg a fiatalság boldogság, érvényesülés utáni vágyát hangsúlyozza. A világirodalom legnagyobb drámaírója azt is jól tudta, hogy olyan műveket kell írnia, amelyek pontosak, lényegretörőek, azonnal érthetőek, hatásosak. Ugyanakkor sikerült örökérvényűt, ma is élvezeteset, igazat mondania. A könnyed szórakoztatáshoz egyszerű történet és szöveg kell, s nem árt, ha olyan témáról szól, amely minden korban érdekes és izgalmas. A férfi-nő ellentét ilyen: hálás, kimeríthetetlen, megenni nem lehet. A nekem közötti harc minősége, megítélése a társadalmi rendekkel és trendekkel sokat változott – az egyéni különbözőségekről nem is beszélve. A mai ember másként él és gondolkodik, mint az 1600-as években Erzsébet-kori és itáliai elődei; de talán túl sok különbség nincs abban, ahogyan álmodoztak és szerettek régen, illetve ahogyan álmodnak és szeretnek ma.

Alföldi Róbert színész-rendező láthatóan vonzódik Shakespeare-hez, négy darabját rendezi az idén: Nyitrán a Hamletet mutatták be, még a gyulai Makrancos Kata előtt, ősszel Budapesten a Macbeth, Szegeden a Szentivánéji álom premierjére készül. Azt mondja, szereti ezeket a darabokat, „mert nagyon jó történetek, sztorik, hihetetlen pörgéssel, szerkezettel, izgalommal. Nagyon egyszerűen hatnak az érzékekre, a befogadóra,



*Stohl András és Murányi Tünde a Makrancos Katában
Fotók: Kovács Erzsébet*

alapdolgokat céloznak meg: a szívét, az izgalmát, az agyát, a félelmét, a lelkét, a rekeszizmát. Nincs bennük valami hihetetlen bonyolultság... A darab azonnal működik". Alföldi egyetért a nézettel, hogy Shakespeare „a legelső populáris kommersz író”, ugyanakkor zseni és „a teremtés fele”. A színész-rendező nemcsak Shakespeare-t szereti, hanem az egészen új, mai, modern fordításokat is. A klasszikus angol drámaíró komédiáit Arany János, Mészöly Dezső, Szabó Lőrinc, Radnóti Miklós, A makrancos hölgyet Jékely Zoltán fordította – tény, hogy elég régen és talán túl költőien. Elfogadható érv, hogy a mai nézőhöz mai nyelven kell eljuttatni ezeket a remekműveket. Más kérdés, hogy milyen színvonalon és stílusban... A Makrancos Kata gyulai előadásában a címszereplő Murányi Tünde és a Petruchiót játszó Stohl András a címben jelzett „tanmesét” adta elő, vagyis azt, hogyan képes a szigorú, hatalomra, uralkodásra vágyó férfi megbolázni egy hárpíát. Katalin házsártos, veszekedős, kibírhatatlan nőszemély – legalábbis így beszéltek róla a férfiak, beleértve saját apját –, az idősebb lány a háznál, tehát húga előtt akarták férjhez adni. Petruchiót mindez nem zavarta, mivel a pénzre, a vagyonra hajtott. A két fiatal első látásra egymásba szeretett, és a történet vége előre sejthető volt. Nem is végződhetett másként, mint happy enddel, hiszen komédia... Ösztönök, szenvedélyek, durvaságok: Petruchio éhezettette, ütötte-verte, kifárasztotta és megalázta menyasszonyát, hogy a bestiát kezesbáránnyá szelídjte. Hisztériára és gorombaságra kedvesseget, jó szándékot színlelt, zsarnokként idomította a nőt, ahogyan állatokat szokták. Az előadás a férfi fölényt, győzelmét, uralmát hirdette. Fokozatosan sikerült megváltoztatni Katalint, aki egész személyiségét, önmagát feladta, szolgává, áldozattá vált. Végül már szájalmat keltett, Petruchio keménységén valamit enyhített a zárójelenet, amikor magához ölelte a megszelídített Katát. Murányi Tünde hatásosan, meggyőzően játszotta el teljes átváltoztatását. Stohl András alakításában erőteljesebb volt az idomár, a zsarnok,

mint a hódító szerelmes. Az élvezetes előadás valószínűleg jó csapatmunka eredményeként jöhetett létre, a sikerhez minden szereplő hozzájárult. Külön említésre méltó Horváth Lili Bianca, Schneider Zoltán Hortensio, Jánosi Dávid Grumio, Karczag Ferenc Baptista, Kolovratnik Krisztián Curtio, Kovács Gyula Gramio, Dévai Balázs Lucentio szerepében. A korhű díszletet a vár adta, Kentaur a félköríves emelkedővel és a látképpel a játékeretet ügyesen tágította. A koreográfia Király Attilát dicsérte. Bartha Andrea jelmezei a mához közelítették a szereplőket. A Gyulai Várszínház, valamint a Szentendrei Művészet Malom és Teátrum közös bemutatója éppen nyári estéhez illő, látványos előadást, jó szórakozást nyújtott. A közönség vérbő, merész, pajzán komédiázást láthatott, ami olykor túlzásoktól, ízléstelenségtől sem volt mentes.

A Makrancos Kata, avagy a hárpia megzabolázása című komédiát mindössze öt estén láthatták a nézők a Gyulai Várszínházban – már akinek sikerült jegyet kapni. Bánk bán tragédiáját szintén ötször játszották; mint hírlett, ott is igen nagy volt az érdeklődés. Ezzel a két produkcióval az alföldi teátrum eredeti célkitűzéseit, legnemesebb hagyományait folytatta; magyar történelmi dráma és klasszikus vígjáték került színre, és a hazai színművészet kiváló képviselői itt hozták létre az előadásokat, így azok saját bemutatónak tekinthetők. A *Dramolettek* bemutatója ugyancsak kiváló ötlet, irodalomkedvelőknek nem csak Simonyi Imre városában érdekes kamaraelőadás. A ráfordítás és a felmutatott értékek alapján mindhárom produkció feltétlenül méltó (lenne) őszől a kőszínházi utóéletre. S talán azon is érdemes lenne elgondolkodni, hogy a Gyulai Várszínházban megkomponált előadások miért nem szerepelnek hosszabb ideig, több estén műsoron.

Szilágyi András

Falakon belül – kereten kívül

Változatlan változások határa a harminckettedik Alföldi Tárlaton, a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeumban

Bevezetés

Alföldi Tárlat 2001-ben. Szokatlan még kimondani. A középkorúságot elérő harminckettedik, ami egyúttal az új évezred, az új évszázad első tárlata. Milyen jelentőség-teljesen hangzik ezen megállapítás. Egymást feltételezve: a hagyomány, mint kontinuitás, az újítás, mint megszakíttottság. Ebben az összefüggésben az újítás még kiskorú, de ez vélhetően nem jelent majd reménytelen fiatalságot. De van ebben némi elfogódott, titkos borzongás is, hiszen az új évezred küszöbét lépjük át, hiszen ismeretlenségében is új időszakot jelöl számunkra a 21. század, aminek képzeletbeli ajtaját még, alig résnyire nyitottuk meg.

Ebben az ezredváltó szám-misztikával bővült és klip képekben felgyorsított léthelyzetben kiemelten fontosnak tételezném, mire vállalkozik egy esztétikai igényű kortárs képzőművészeti tárlat? Felfedezhetők-e a korábbiaktól eltérő vizuális trendek, változások? Megfelel-e a jelenlegi keret a kisé parttalanná váló elgondolásnak? A tárlat egészén belül, önmagában a hagyománytisztelet és az új vagy újszerű kifejezésmódok, milyen arányai valósulnak meg?

Mindenek előtt sietek leszögezni, a 31. és az ezt megelőző tárlat óta történt elmozdulás nem a tárlat feltételrendszerét, nem is az elgondolást érinti, hanem a konceptuális vizuális tendenciák dimenzionálásában jut kifejezésre. A változások a képi narratív szemlélettől való „elfordulásban” vagyis a szép megítélésében, kiemelten: a vizuális esztétikai kánon változásainak érvényesítésében fedezhetők fel. Annak ellenére, hogy tárlat egészében nem igen találkozhatunk kiugró jelentőségű, újszerű művekkel. Ami nem jelenti azt, hogy nem jelennek meg, markánsan elkülönülő stílári szemléletbeli vonulatok. Az Alföldi Tárlat továbbra sem kíván más lenni, mint a kortárs magyar képzőművészet legkeletibb szemléje a békési régió alkotóinak bemutatkozásával. A változatlan változás jelein túl, változatlanok a tárlatot alapjaiban támogató belső források, amit a *Békés Megyei Önkormányzat* és alapítványi pályázatok egyre apadó erecskéi táplálnak. A PR. tevékenység javulását jelzi, hogy a korábbiaktól eltérően a kiállítást képező teljes anyag színes nyomtatású katalógusban jelent meg. Sőt, a helyi *Practicomp Kft.* egy időszakos *weboldal* elkészítésével támogatja a rendezvényt. Az idei tárlat egyik szervezője és egyedüli rendezője – első alkalommal – *Gyarmati Gabriella* művészettörténész, aki a rendezésével, a reprezentációhoz való viszonyunk átgondolásával próbálja elősegíteni a művek lélegzését, ami a rendelkezésre bocsátott szűk kiállítási keresztmetszet miatt – nem rajta múlóan –, korlátozottan érvényesül.

Rendezésében a művek nem díszítő vagy lakberendezési – a tetszik vagy, nem tetszik jellemzéssel meghatározott – dekoratív funkciókat töltenek be, hanem képi létértelmezési művek együtteseként értelmezendők. E szemlélet érvényesítésében lehetetlen feloldani azt az ellentmondást, ami a művek mennyisége és a kiállítási tér szűkösége között fe-

szül. Más kérdés, hogy az efféle benyomás némileg félrevezeti a nézőt. Ahogy a zsúfoltság, a mennyiségi dömping jórészt felfalja a minőséget, úgy fordított esetben pont a minőség látszata erősödik fel. De ne higgyünk a látszatoknak. Nem első alkalommal fordul elő, hogy az anyag darabszáma – de nem csupán a mennyisége – igényelte volna a nagyobb kiállítási teret.

A nagyszámú jelentkezés mögött egyre gyengülő színvonal húzódik meg, ami mögött hosszabb ideje tartó érdektelenség áll, a centrum „vizuális folyamában fürdő” alkotók részéről. A jelenlegi kiállításban igen sok a felszínes, rutinos és gyenge produkció, de nemcsak ezért halvány és erőtlen, hanem az országos mértésű kollektív koncepció esetlegességeiből és a megmerevedni látszó végvár jellegéből következően is. A tárlatot vitalizáló szellemi és anyagi keretek kiürülésének nyilvánvaló jelei érzékelhetőek. Mindezek nem feledtethetik, hogy minden országos kiállításnak örülni kell, mert mégiscsak a szellem, az akarat az önmegvalósítás ünnepének alkotó teremtéséről és értékközvetítéséről van szó.

A jelen kiállítási gyakorlat ugyanakkor nemcsak a művészekkel, hanem a művekkel szemben is méltánytalan. Olyan mértékű a zsúfoltság, ami valósággal szétfeszíti a meglévő kereteket. Azt is mondhatnám, nem fér bele. Így a paravánok alkalmazásával, erőltetett térszerkezetűvé válik, s maguk művek egymást zárják ki, ellehetetlenítő közelségük miatt. Ha csupán a számadatokat vesszük figyelembe, akkor is nyomasztó a kép. A tárlatra 124 művész 308 alkotással jelentkezett. Ebből 78 művész 136 műve szerepel a kiállítás anyagában. Érdemes megemlíteni, hogy közöttük 22 a békési régióhoz kötődő alkotó, ami annak ellenére figyelemre méltó, hogy olyan rendszeresen kiállító alkotók maradtak távol – többek között –, mint: *Schéner Mihály, Lóránt János, Fajó János, Bereznai Péter, Bohus Zoltán, Vágrefi János, Lipták Pál, Tóth Ernő, Ezüst György, Kiss György* és még sorolhatnám. A delegált zsűri elnöke *dr. Wehner Tibor* művészettörténész. Tagjai voltak: *Barabás Márton* festőművész, *Gyarmati Gabriella* művészettörténész, *Mezei Ottó* művészettörténész, *Orosz Péter* szobrászművész és *Sós Katalin* művészeti író, a Képző- és Iparművészeti Lektorátus munkatársa.

A tárlat anyagából kitetszik – a vizuális törzsfajlás szerint – ki-ki máshol kezdi meg a maga huszonegyedik századát is. A művekben megnyilvánuló kezdet, különbségeiben is lehet majd fél évszázados eltérésű az egyes időpontok között. A tárlatlátogató szabadon vándorolhat a vizuális esztétikai kánonok elmúlt történései között. Rendhagyó módon kezdem a díjazottakkal, mert ez a megítélés az uralkodó kánon, az uralkodó esztétikai érték szempontjait érvényesíti a kiállítás anyagában. Az Alföldi Tárlat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma által kiemelt fődíjában, a Békéscsabán élő és alkotó: *Baji Miklós Zoltán* műve részesült. *Baji* kiállított alkotásai a maga előttűnő, feltűnő és (nem túlzás) megrökönyítő jellegével invenciózusan fejt ki hatását. A szubkultúrák szentélyéből kilépő *ufonauta látta, hogy a sötétben egy vadliba*. Bizonytalanul szétnézett, de ezzel egyidejűleg nem kettőt, hanem *egyed gondolt, és fényt vetett a vándorló baromfi útjába*. A mű vizuális szemlélete semmiképpen sem egy pusztán szolgálai leképező úgynevezett reprezentációs feladatott lát el egy, már létező rögzített ideához viszonyítva, hanem a konvenciók a megrögzült vizuális sémák tagadásában igyekszik döbbenetet kelteni, *Arisztophanész* látomásait újraértelmező *Androgün* lényével. A múnépi címadás iróniája tudatos, hiszen az ember civilizációs elkülönültségében hajlamos megfedkezni arról, hogy természeti és történelmi kölcsönhatásban létezik. Sőt, a másodlagos természet civilizációs rétege, egyre „vastagabb”, egyre „keményebb”, ami az ember hétköznapi valóságát mesterséges elszigeteltségében tartja, s nem enged szervesen természetesen létezni! Olyannyira, hogy az ember természeti „üressége” tért képez az önfeledt szomorúságnak.

Az aszkézis kreatív stratégiája

Baji Miklós Zoltán „barkácsolt” plasztikájának az a legfontosabb vizuális jelentése, hogy *valamiként látni, és valamiben valamit látni*, az mindig olyképpen történik, ahogy azt a *valamit* miként, milyen módon látjuk. Baji vizuális szemléletében megváltoztak a *valami* vonatkoztatási viszonyai. Ebben szemlélete, nem lineáris történeti dimenziót, hanem egy prehistorikus, aszketikus elszegényített stratégiát választ, amiben kilép az úgynevezett civilizált történeti dimenziókból. Művében a kreatív „kép”, miként a valóság lényege, csontig vetkőzött és mérgezett. Az előtalált elpusztult „csodaszarvas” teteme és minden állat lecsupaszított bordázata egy, szilofont idéző hangütésre transzformált. A néző bekapcsolódhat a „felkínált” groteszk játékba – zenélhet egy csontváz bordázatán. Már a lehetőség maga tragikus áthatásokat erősít fel. Az esztétika szép „hangütései” az ökológia egyensúly megbomlását – a létfeltételek pusztulását intonálják. Ez a miként jelleg, ez a hogyan egyre közvetlenebb, de ironikusan távolságtartóbbá is vált az utóbbi idők hazai vizuális folyamataiban. Táblaképén – a kulturális kölcsönhatásokat – az idő-kön „átcipelő” csodaszarvas szimbólum, új és új vonatkoztatású képi jelentésben, új és új konnotációs (másod-harmadjelentésű) tartalmakat hív elő. A nagymamák régi konyháinak falvédőjéről visszaköszönő szentenciák illúziót keltő szellemiségét használja fel. Ebből kanavázként a giccs paródiáját, betegre színesedő formáit hozza létre, miközben egy már kialakult, előzetes képi felfogásmódhoz, egy megszokott klasszicista vagy romantikus festő képalkotási szemlélethez viszonyul kritikusan. Ekképp, ezen előzetes ítéletalkotás hagyományaival nem jutunk közelebb a vizuális gondolat teremtő térídejébe. A historizáló képértelmezés helyett az összetört, jelentésektől megfosztott műből kell kiindulnunk. A mű, már nem hagyományos értelmezési útvonalat jelöl ki számunkra, amiben nem csak mi vagyunk azok, akik egyszerűen ráolvasunk bizonyos értelmeket. Mert nemcsak egy olvasata van a világnak, sőt elsősorban a rejtett tartalmakra, titkos dimenziókra érdemes odafigyelni. Bármilyen furcsa a hétköznapi tudat számára, de nagyon szerencsésnek, vagy akár szerencsétlennek is tartható művészi korszak a miénk, mert tulajdonképpen, bármi esztétikai tárgyá vagy arisztokratikusabban fogalmazva, bármilyen tárgy műalkotássá nemesedhet. *Baji* esztétikai szemléletében az emberi civilizáció olyan „lezüllött” állapotba került, amiben az embert lassan-lassan már semmi sem teszi érzékennyé. Ezzel nemcsak eddig nem volt dolgokat hoz létre, hanem kiszélesíti a dolgokkal való bánásmód lehetőségét, vagyis ily módon tagadja meg a világgal való szokványos bánásmód szabályait, tudatosan tabukat sért azért, hogy a tapasztalás új területei felé nyisson. Baji aktivitása ekképp a dolgok megalkotási szintjétől a dolgokkal való bánásmód szintjére helyeződik át. Így a képzőművészetben is olyan vizuális provokáció-ig jut el, amiben sajátos auravesztés állapotába kerültünk. Az aura társadalmi, történeti, és egyéb faktorainak megrendülési időszakát éljük, de a hagyomány még élő jelentéstartételei és jelentés törmelékei nem beépülnek, hanem néha-néha – „visszavágnak”.

Jelentés- és auravesztés képi létállapota

A posztmodern képi kifejezőmód ezeket a még együtt élő jelentéseket bontja és darabolja elemeire úgy, hogy megváltozott összefüggésekbe helyezi őket. *Baji Miklós Zoltán* azon fáradozik „mű-provokációival”, hogy ezen egyszer volt, értelmező aura-távolságot újra dimenzionálja, újraértelmezze. Semmi hivalkodás, semmi reprezentáció.

Képi metaforikus tárgyrétegekkel megpróbálja az elhullajtott, a már és még meglévőből, a darabokban heverő hulladékok jelentéseiből visszaszerezni illetve új jelentéseivel megteremteni a kreatív-mű hitelét. A hiteles mű egyre fontosabbá válik. Így azt a képzetet kelti, hogy az új mű úgy fakad a rég elhagyottból, a rég elhasználtból, mint egyszerűen az elszennyeződött patak a tiszta forrásból. Baji a hétköznapi tudat lehetetlenségéig fokozza a kész tárgyak *ready-made* eklektikát. Ezen vizuális szemlélet, éppen kiemelt stílustalanságában válik személyessé úgy, hogy mégis átfogó, már- már közösségi érvényű tárgy-képző konceptualitás rejlik mögötte. Kiürülést (az elszennyeződést) pótolandó képzőművészete a korunkból olyannyira hiányzó „népművészet” jelentésével bír. Éppen ez hordozza magában az eredet elvesztésének gondolatát, ami esztétikai szinten csak akkor működik, ha formai értelemben túl tud lépni, az önmagában vett különlegességen. *Gubis Mihály* alkotói indítéka is hasonló. Objektjei, tulajdonképpen képdomborművek, de a teremtett imaginárius formák helyett valóságos, eredendően „nem művészi tárgyak” alkotják őket, ezért dologiságuk, gyakorlati anyagi mivoltuk – a festett kép utánzó hagyományától, mimézisétől elkülönítve – nyíltan a maga természetességében nyilatkozik meg. A felhasznált elemeket vagy relief alapot a művész képszerűen egybecsiszolja, köszörlüli, ezáltal korlátozza az imént említett dologiságot, „visszavesz” belőle. Mindezt azért, hogy a tárgyak elvont formai gondolatisága erősödjék meg. Ekképp a kép elemek rendszeréből valamilyen *arche-jellegű* ősmotívumok kapcsolódása bontakozik ki, (szék, fej, figura) friss-festésű gesztusokkal megerősítve sajátos primer geometrikus jelstruktúrát képezve.

Borgó azaz *György Csaba* grafikai ciklusát egy személyes magánmitológia teremtés jellemzi. A Békés Megye Képviselő-testülete Önkormányzati Hivatalának díjával minősített alkotás romantikus, hősies gesztusai az avantgárd vagy premodern festészet hagyományaihoz térnek vissza. A személyességet formaképző misztikus tárgyakba rejti. Olyképpen, hogy e jeltárgyak költői metafizikája egy általános valóságtörvényből, az EGY panteizmusából meríti, pontosabban szellemíti a létezést. Mintha azt szuggerálná: kozmikus létezők, kozmikus teremtmények vagyunk. Ég felettünk, föld alattunk s benne az ember – **ÖRÖKÖS MEGOSZTOTTSAÉG**. A kompozíciók címertani, vagyis heraldikai felépítést követnek. Posztmodern értelmezésben narratívának is mondhatnám. Olyképpen konstruálja a képteret, hogy a kép – szimmetrikus osztást követve – az alkotó fantázia által teremtett tárgyyszerű és jelképes „darabjai” valósággal létküzdelmüket vívják. Az egyik oldalon a harc vesztes páncélos lovagjai, a másik oldalon a győzelmi mámor hősei, dekoratív „színtócsákban” fetrengenek. Megfigyelhető, amikor az egyik helyen a geometrikus, akkor a másik helyen organikus formaképzés jelenik meg. Ami az egyik helyen kontúrosan szabályozott, az a másik helyen oldott és játékos. Továbbfokozva, ami egyfelől teremtő fantázia, az másfelől lenyűgöző gazdagságú szakrális számmisztika. Ezek az ellenpólusok nemcsak tagadják, hanem szükségszerűen kiegészítik egymást az alkotó vizuális szemléletében. *Borgó* egyénített jelszimbolikája belső építkezésű képi mítoszokat foglal ciklusokba, amiben a halmozott motívumok egymásra-nézően magukba záródnak. A különféle képelemeknek elkülönült létszintjei az ontológiai szemléletű lent és fent létformáit rejtik, amelyek az anyagszerűségtől egészen a szellemi szféráig magasodnak. Ez utóbbi megerősítheti a műértelmezőt abban, hogy filozófiai indíttatású képköltészet eposzairól, képi elbeszélő költeményekről van szó. *Luzsicza Árpád* grafikusművész a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének díját kapta. Az alkotó humorral, önríróiával közelít a megfordult feje tetejére állított valósághoz. A fordított kutyát mennyezetten gyalogolva láthatjuk. Mindezt fekete alapon, fehér raszterekre bontottan koncent-

rikus körök formájában. *Luzsicza* a fikció és a valóság határának kijelölésére tesz kísérletet, éterien telt színű ellenpontjaival. Egy létező világdarabkát helyez nem valóságos „preparált” térbe, miközben metaforikus példázatot von. A kutyának hol „kutya” melege, hol... hidege van. A kutyafáját. Az elme nem más, mint testi viszonyok átlényegítése, minimalizálása, miközben perspektíváink szabadon választható groteszk fikciók. Ebben a groteszk játékokban fontos szerephez jutnak a műértelmezők is, hiszen világunk egyre áttételesebb és átláthatatlanabb. Olyannyira, hogy életünk „helyzetgyakorlataiból” következő félreértés is, egyre képtelenebb képes értelmezéseket feltételez.

A szobrászat műfaja a szokásosnál (is) erőteljesebbül van képviselve a tárlat egészében. *Széri-Varga Géza* egynézetű szoborképei, Békéscsaba Megyei Jogú Város Önkormányzatának díjában részesült. Különösen figyelemre méltó a kisplasztika intim műfajában megvalósított gazdag tartalmak, szürreális megoldások formai tárháza, amiben ciklusba szerveződnek a gondolati ívek. (*Visszhang, Napozó*) Plasztikai felvetéseiben jelen van – eltérő hangsúllyal – egy olyan filozofikus jelentésréteg, amiben az egyéni szabálytalanság jogát általánosítja. Ez a groteszk módon mintázott karakteres különösség mindenkit megillet e szabályozott szabadságban. Viaszveszejtési technikával készült munkái kísérletező jellegűek. Munkáiban kövek, fák, előtalált fém elemek beépítésével a természet és az ember óhajtott harmóniájának megbomlását jelzi, ahol az emberek és állatok még természeti közegbe ágyazottak, amiben a természet és az ember elvesztett teljességének, az ember elidegenedés nélküli kapcsolatának és kényes egyensúlyának kifejezésére törekszik. A régió képzőművészeit tömörítő Békéscsaba Művészeti Társaság díjában, az egyesület tagja: *Oroján István* képzőművész részesült. Szigorú, következetesen építkező művészről van szó, aki vizuális világában a különálló, de egységes vizuális szellemi erőterek kapcsolódásaira és változásaira épít, amelyben a régió kulturális motiváló hatása egyéníti, és rá jellemzően kölcsönhatásban tartja a nemzetközi kifejezéssel bíró konstruktív geometriát. Kiemelkedő minőségű színvonalon. Motívumkincsében a bizánci kultúra ihletése érhető tetten, de ugyanakkor erőteljesen hatott rá ennek a lényege szerint szabályozottan elvont művészetnek a színlátása is. Plasztikájában a kemény élek geometriájának sík- és térbeli kapcsolatáról, az általa alakított formarendszer kétdimenziós felületéből, valóságos térbehelyezéséről van szó. Köztéri megvalósításra méltó alkotás!

A vizuális látásmódok különbözőségei

Az ezredfordulón a sokszorosító grafikusok, sőt festők is felhasználják a számítógépet. Színes, nagyméretű printereket (kinyomtatott képkonfigurációkat) készített *Nyisztor János*. Rendkívül invenciózusan használja a képterjesztés és képteremtés legújabb eszközeit. De *Doszférikus tájtextúrái* eredeti forma-mutációkat a *medializált* képalkotás legújabb vizuális és szellemi eredményeit szervesíti, nemritkán a számítógép által létrehozott hibrid formákat, olajtechnikával készült kép a képben transzformálja. *Nyisztor* tudatában van annak, hogy a világot és művészetet, már nem eredeti primer élmények és képek saját magunk által szerzett benyomások, látványok után kapjuk, hanem a média által „előállított” szekunder képek alapján ismerjük meg. Utalva arra a kialakult kaotikus helyzetre, amelyben már minden világról szóló információnkat a média által előre terítve, tálalva, megrághva és nem ritkán megemészte kapjuk.

Más alapállásból, a fotózott fény sokszorosításával és számítógépes manipulálásával foglalkozik *Lonovics László*, aki műfajokat is váltva érzékelteti, mennyire fontos ebben a

képi viszonylatok között bolyongó virtuális világban az egyéniség, a személyesség. Olajtechnikával készült munkáiban (vagy más kézzel hitelesített grafikáiban) a közvetlenség és közvetettség fény-variánsai még „anyagba ragadva” tükröződnek. Műveiben az „örökölt élményeket” már a mediális apparátus formálja. Érzékelhető, hogy a számítógép, új inspirációval, a kozmikus „fénykapukat” még szélesebbre tárta az alkotó előtt. *Csuta György* gesztus vonallal keretezett portréja az információra redukált ember idolját formázza. *Görgényi Tamás* a „*A disznófejű Nagyúr*” feltalált disznófeje, bátor felvetés minden „állat” ellenében és védelmében. *Kolarovszki Zoltán* virág motívuma meggyőzően bizonyítja, hogy egy konvencionális témához is lehet festői módon közelíteni. *Molnár Antal* sajátos „couleur locale”-t jelenít meg, amelyben a kiválasztott néző- és látványnézőpontokat úgy telíti költőiséggel, hogy a motívumok között áttetsző kapcsolatot teremt. *Cirkusz* című munkája a hetvenes évek periódusának az egyik legérettebb munkája. *Székelyhidi Attila* újnaturalizmusa a „lelassult idő” táji tényképét követi, amiben az árnyaltabb, részleteiben is gazdag, a táji valóság lírai szellemét megújító pasztell-technikával követi. Sudár aktjának festékszíneit, nem a messze lévő Tisza vízből, hanem a helyben, Gyulán átfolyó „Kőrös” vízből merítve oldotta. Mennyire más. Újabb munkáin közelképei az emberi jellemről egyre elégikusabbak. *Szakáll Ágnes* megmarad továbbra is a társadalom elhagyottjait követő szociografikus festészet szemlélete mellett. *Fülöp Ilona* grafikája sűrű vonalhálóból szőtt költői életnaplót készít. Kevesen tudják, hogy *Szilágyi János* vésztői születésű. Ritkán találkozni munkáival kiállításokon. Reveláló erejű *Teoréma ciklusa* P. P. Pasolini emlékét idézi. A művek vizuális szemlélete az újhulám utáni festészetből fogant, amellyel plasztikusan megfestett mágius önsorsok emlékeit, emberképeit érzékelteti. A festékrögökből több rétegben felrakott, reliefszerűen „mintázott” faktúra olyan fejformákat sejtet, amelyek az időn átívelő titokzatosság az egyik legjellemzőbb sajátja. Régmúlt idők talányos bálványaihoz visznek miniatűr ösképei. *Vágó Márta* a *Váróterem* című képén a tekintet eltárgyasító voltát hangsúlyozza, a kemény élű kompozíciója a hetvenes évek redukáló vizuális szemléletét idézi. *Véghseő Klára* játékos groteszk szemlélete túlnéz a mindennapok földrealitásán. *Feledi Zsuzsa* drámai és rétegzett szerkezetű csendéletei díjra érdemesítettek. Lírai átéléssel közelít. Festészetéből a lélek kivetült belső tereit, enteriőrjeit érzékelhetjük – *az édenkert sugarát!* A beleolvadásnak, és feloldódásnak meztelen csendjét, az örökkévalóság ígérését. Képein felismerhető törekvés a különböző én jellegű formai egymásra-vonatkoztatások rendszere. Vagyis a mű legyen kép, ami attól tud működésbe lépni, hogy birtokoltak a képépítés belsőből külsővé tett szabályai: *az ösztönösség és tudatosság teremtett vizuális grammatikája*. Mert a dadogó pillanat csupán levetkőzve kínálkozik fel, néhány pillanatra befogadhat bennünket is, de a ráció kevés mindehhez – több kell! *Neuberger István* Alföld látása egy-egy korszak, esemény intuitív és kreatív értelmezésében azt keresi, amit a festészet metaforikus tartalmai hordoznak. Kiemelt színvonalú munka. A Hódmezővásárhelyen alkotó *Kéri László* piktúrája (*Átjáró, Lépcső*) nem közvetlenül, hanem áttéteesebb értelemben kötődik a hagyományokhoz, az alföldi realisták etikai és szellemi örökségéhez. Erőtéljes színekre épített képi világában az egymásnak feszülő torzított emberi testek, és figurális elemek lebegnek a meghatározatlan, viszonyítás nélküli térben. Autentikus módon ragaszkodik az elementáris hatású *baconi* eszményekhez. Nála a létidő, mint történelmi kulturális hagyomány, a létidő, mint aktuális jelen reflektálódik.

A lélek elfojtott indulatai, nem belső pszichológizáló módon fejeződnek ki, hanem külső, mozgási energiában manifesztálódnak. *Kéri* nem az egyén belső, saját létnehézségeibe torzult figuráit festi, hanem a társas lét viszonyaiban vergődőjét. Azon ember és

ember közötti viszonylatokban alámerült személyiségeket ábrázolja, akik létküzdelmekben nem képesek megőrizni a saját integritásukat. Még annak ellenére sem, hogy óriási belső energiákat mozgósítanak. *Heideggeri* értelemben – az ember létbevett küzdelmei festődnek a vásznon. Ennek az elidegenítő, közösséget veszített tartalmaknak rendelődnek alá műveiben a színek, formák és faktúrák. *Fodor József* művének vizuális szemléletét a tárgyválasztás realizmusa a közösségben a közösségnek ethosza hatja át, a közvetlen szociális tartalmak hordozásával. *Hézső Ferenc* az alföldi táj dekoratív színezését hangsúlyozza. *Cs. Pataj Mihály* népi ihletésű ikonja, újra a *múltidéző* kulturális kölcsönhatások fragmentuma. *Pataj Pál* pedig impresszióját a táji varázslat víztükreben nézi és festi meg. *E. Szabó Zoltán* a természeti táj színfelbontásában, színmegújulásában gyönyörködtet. Különböző stílusok manírjait mondja fel: *Bak Péter Róbert*, *Ballonyi Pál Margit*, *Klimaj György* és *Simon Katalin*. A közelmúltban elhunyt *Veress Pál* is, a kultúra emlékeiből merít. Bálványai a kései kőkorszak magasba nyúló faragatlan kőoszlopait, totemoszlopait idézik. Más asszociációban esetleg az ó-egyházi szláv ikonokban, némileg a trecento szentábrázolásaiban, vagy a népi fafaragások festésében találja meg a maga szent magasztosát. *Burai István* a hétköznapi valóság elviselhetetlenül groteszk formái között mozog. *Sándor Gabriella: Mártélyi* képe, bár „napfényteltett”, stíluszempléjében még a víz fekszik a csónakon. Ellenben *Zajác András* tájképének kultúralt kolorizmusa, nagyon meggyőző. *Szereday Ilona* – a városi lét kitekintéséből – a tanyavilág idillt festő, sárgával kevert meleg-zöldjeiben, a nyár koradélutáni fényeiben találja meg a személyes harmóniát. *Szabó Julianna* téli lelki tájképe a messze néző olvadó és határoló vonalakat érzékelteti, míg *Schwarz Volker* a csend rendszerében oldja fel a gesztus rajzolatait. Érdeemes kiemelni *Székhelyi Edit: Dűnék* címmel jelzett pasztell sorozatát. Omlékony rajzi és színbeli finomságával, lírai tónust érvényesít. *Váli Dezső* műhelyéből viszont szikár formavilágú, érzékeny átszellemült munkát láthattunk, miközben a képmezőben, csak néhány sejtelmes jel maradt. *Kovács Péter Balázs* ciklusba szervezett kozmikus fényfelületei most is bizonyítják, hogy számára az avantgárd öröksége mélységes mély kútforrás. *Drozsnyik István*. Megszemélyesített széke *Dienes Gábornak* énekel – el-elakadozó tenor hangon. Hasonlóan groteszk szemléletet közvetít *Gelencsér János* korjellemző, levegőtlen prés-figurája és *Magyar József* derengő finomságú, de „rétegezett álarcú” állampolgára. *Berei Zoltán* konceptuális grafikai forma szegmenseket antropomorfizálnak. *Tóth Sándor* a vászon textúráját, kapcsolódását érzékelteti, *Palásti Erzsébet* légiiesen csavarodó grafikai tüll-testei reveláló erejűek. *Mészáros István* szürke vers túske, miközben temperával festi a telihold palettát. *Mohácsi Sándor* az ephesosi Herakleitosz dialektikus mondatait „fordítja át” rajzolt, páccal hígított technikára. Saját értelmezésben nem léphe-tünk kétszer ugyanabba a pácba. *Maróti Dénes* Dante: Isteni színjáték I. Pokol VII. énekére rímeltetve látja korunk valóságát. *Bardócz Lajos* múlt idézése királyi leletek képzelt grafikai önképét „maratja” és restaurálja hiteles módon. Feltűnő, hogy a plasztikai anyag mind mennyiségileg, mind minőségileg szerénynek mondható. Látszólag teljesen szabályosnak tűnhet minden. A már említettekén túl *Búza Barna* klasszicizáló *Vízparton* címmel kiállított műve nagyon más, egy elmúlt kor plasztikai szemléletét tükrözi. Miként *Simon Ferenc* tiszteletteljes emlékezése – Baranyó Sándorra – sem formai közeli-tésével marad emlékezetes. Ezen anakronizmusokból igyekszik kilépni *Szőke Sándor* érzékeny női portréjával és *Albert Ildikó* átszellemült mintázatú *Emese álmával*. *Bobály Attila* prehistory szobra izgalmas leletfoszlányokra épített plasztikai felvetés. Miként *Sejben Lajos* kincset rejtő bazalt kockája, metaforikus bazalt szelencéje, ősi gondolatokat hív

elő anyagszerűen. *Kaubek Péter* lovasa, a kis méret ellenére, murális léptékű munka. *Orosz Márta* sejtmagja, nemcsak anyagában, hanem esztétikailag is „laza” samott. Míg *Kutasi Tünde* térplasztikája a formák feszített mértékletességének hangsúlyozásával emelkedik ki a szobrászati összkép közepszerűségéből.

Belső – és külső ellentmondásokból és a feltételrendszer változásából következő új kiállítási struktúra igénye és szükségessége

A jelenlegi koncepció panoráma jellege, a meglévő lehetőségek további korlátozása és a megváltozott társadalmi feltételek között feszülő ellentmondásokat egy új, radikálisan megváltozott elgondolással szükséges feloldani! A „változtatlan változások” határához érve a változtatásokat egy olyan kiállítási koncepció mentén szükséges megtenni, amit elsősorban „csak” itt érdemes megrendezni. Vélhetőleg – az európai régiók kialakulásával a békési illetve kelet-magyarországi régiók – már nem csak országhatárokhöz –, hanem a tényleges határokon is átnyúló társadalmi, gazdasági és majdan kulturális területességéhez is kötődnek.

A sokféle nemzeti, társadalmi, gazdasági, nemi és egyéb azonosságok mentén lassan kisebbségek hálózata alakul ki. E változásokat leképezően egy új szemléletű – vizuális kölcsönhatásokra – KAPCSOKRA – KÖTŐDÉSEKRE – figyelmező szellemiségre lehet (lehetne a tényleges változásokat újradefiniálni, újraartikulálni. Ennek a hamarosan kialakuló európai régióknak több kultúra irányában történő nyitottsága, etnikai sokszínűsége olyan kiállítási szemléletet feltételez, amelyet kiemelten az ország délkeleti periferiáján, folytonosan megújuló, de egymásra figyelő regionális kötődéseivel volna érdemes megrendezni. Ami a határokat is átlépő, de ennek ellenére nem lehet provinciális, csak itt érvényesíthető szemléletű, nem lehet anakronisztikus) egykor volt stíluszemléletek menedékhelye ami, mint megmaradt végvár funkcionálna. Bármilyen furcsák az itt megszülető vizuális folyamatok valódi esztétikai értékei, eredendően sajátosak és szükségszerűen más régiókon átnyúlóak is. És bármennyire nem furcsa egy, szemléletét tekintve tradicionális közegben a természeti, társadalmi környezet nem csupán geográfiai, szociológiai dimenziókkal színesített, nemcsak antropológia meghatározottságokkal bír, hanem a kifejezés módjában a forma megteremtésével, létrehozásával is artikulálható. Ekképp az értékteremtés, az értékközvetítés kulturális kölcsönhatásai szerint szerveződne az, ami természetesen egy volt, amit a trianoni békediktátum határai önkényesen, erőszakosan szétválasztottak. Sőt, olyan kulturális reorganizációs folyamatot biztosítana és tartana fenn intézményesen, ami új kölcsönhatásaival gazdagítaná az ÚJ KÖTŐDÉSŰ TÁRLATOK tartalmi-formai sokszínűségét. E vázolt koncepció elősegíthetné a helyi kultúrára építő, de a gazdasági folyamatoktól nem független kulturális decentralizációt is. Ezen új szerveződésű más, eddig elkülönült kulturális szegmensek regionális hálózatát is megváltoztatná. Ugyanakkor hozzájárulna a hagyományos szellemi központok megmerevedett, az úgynevezett centrum és periféria viszonyban rögzült, alárendelő viszonyt fenntartó kapcsolatok átalakításához is. Ezzel egyidejűleg kultúraalkító szellemi energiák szabadulhatnának fel, ami határokhöz kötött elszigeteltségek helyett, a határokon átnyúló identitások és kölcsönhatások együtt-valóságára, annak sokszínűségére helyezné a hangsúlyokat. Annál is inkább, mert az állandósulni látszó „végváreffektus” tárlata olyan külön-valóságban él, amivel olybá vehető a „pricsszemléletbe” való beleragadást szemlélete, sőt, felgyorsítja saját régióknak a kulturális leépülési folyamatait is. Ma már

nem lehet az estlegességek mentén kontraszelektív (elnézést a hasonlatért „a mi kutyánk kölykeinek” munkáira épített) kiállítási teret működtetni. Természetesen, ezen elgondolás tartalmazhatna „meghívások” önvédelmi gesztusokat is, hiszen a szakmai, az intézményi hierarchiában elfoglalt hely egyre inkább hátrább sorolja a peremvidéken rendezett kiállításokat, az itt élő és alkotó művészeket, de nem a képzőművészeti minőség rovására. A jövőt tekintve, „ki kell szabadítani” a Tárlat szemléletét, azon kialakult uralkodó szakmai vélemény „fogságából”, amely szerint a Békéscsabán rendezendő tárlatok szemlélete – még mindig kizárólagosságok mentén – a népi, realista tendenciákat felvállaló Vásárhelyi Tárlat derivátumának (szellemi leképeződésének) felel meg, illetve annak tekintendő. Még akkor is, ha ez utóbbi (is) már túllépett ezen, s lassan elmosódni látszik e karakterisztikai különbség.

Azt gondolom, az Alföldi Tárlat megváltozott feltételrendszeréből következő strukturális változások időlegesen elodázhatóak, de előbb-utóbb elkerülhetetlenek, hiszen a történelmi léptékű megváltozott társadalmi feltételrendszer, nem tudja az időnek megfelelő „régí kiállítási keretben” tartani. Látványosan – már nemcsak a „régí kép” kompozíciója lóg ki a jelenlegi keretből, hanem annak keretét is feszegeti. Sőt, nem túlzás, alig tartja össze még valami..., az oly régen kiszabott és összeállított szemléleti keretet. A felgyülemlett „törmelék darabokból” is következik: nem hagyhatjuk figyelmen kívül a felgyorsult kommunikációs folyamatokat, amely semmiképpen nem köti, nem szorítja nemzeti határok keretei közé a vizuális folyamatokat. Sajátosan a képzőművészeti folyamatok egyidejűleg lokálisak és nemzetközi. Ebből következően a többkultúrájú képzőművészeti tendenciák kölcsönhatásai másként, már új keretben – kölcsönhatásaikban artikulálódhatnak. Különös fontossággal bír e változó összetett folyamatok felismerése a jelenlegi megyerendszer kulturális irányításában, mert egyfelől a regionális értelemben vett „alföldiség” kanonizált szemléleti reflexiók elvesztették érvényességüket – kiürültek. Másfelől, az átértelmezett hagyomány nem jelenti, de nem is jelenthette azt, hogy a realiztikus tendenciák is kifulladásra jutnak, hiszen másként – a létezés mélyebb dimenzióiban – a változó tartalmú formaviszonylatokat követve újra megjelentek a posztmodern utáni szemléletben. Maga az alföldi festészet fogalmának értelmezése a szarkasztikusan aposztrofált „lósegg-festészet” egyoldalúságából, rátapadt ballasztjától, még mindig nem tudott „kimászni”. Valósággal benne „ragadt”. Másfelől, nem követhető a modern festészet doktrínér egyoldalúságából fakadó kizárólagosság sem, ami az absztrakció szemléletében találja meg az egyedül üdvözítő bizonyosságot. Ami talán a legszimpatikusabb, ezen megváltozott keretek között, nem egymást kizáró ellentétekben, hanem egymást kiegészítő folyamatokban lehet gondolkodni. A fenti szemlélet nem állítaná szembe a képzőművészetben belüli nem ábrázoló *nonfigurativitást* és ábrázoló jellegű *figurativitást*. Miként az absztrakción belül a geometrikus és az organikus hagyományt sem abszolutizálhatjuk. Annál inkább, mert maguk a művek is lassan túllépnek ezen kizárólagosságokon, nemcsak hogy szabadon mozognak az elvont kifejezés és az ábrázolás között, hanem egyszerre tartoznak mindkét szemlélethez, sajátosan egyensúlyozva a két terület értékei között. Persze a kiállítási keresztmetszet – változatlanúságot feltételezve – ettől még szűk marad. De a meghívások körével és műfaji csoportosításokkal szabályozhatóbbá tehető, és nem utolsósorban új, gazdasági alapra helyezhető. A megváltozott szemléletű tárlat rendszerét, már az itt működő multinacionális és helyi cégeken túl, az erre elkülönített Európai Unió pénzforrása (is) táplálhatná – kidolgozott, kulturális szerződéses keretek és formák között. Mert a tárlat díjazási alapjai és formái változtatásra szorulnak. A szabályozás műfaji csoportokra (is) bonthatná a megrendezendő tárlatokat. Ek-

képp az adott műfaj (festészet, grafika, szobrászat stb.) felváltva, két- vagy háromévenként mutatkozhatna be, a maga vizuális kölcsönhatásai szerint, határokon túli alkotókat is – meghívásos vagy egyéb módon integrálva.

Az erőforrások koncentráálásánál, nem elsősorban abból kell kiindulnunk, hogy mennyi pénz van, vagy mennyi pénz kell a kiállítás megszervezéséhez, hanem, hogy mennyi kultúra kell az értékesebb, szellemi viszonyok megteremtéséhez. Posztmodern utáni magatartás posztmodern utáni szemléleti „terek” felállítását igényli.

Befejezés

Ne csak résnyire nyissuk ki ablakainkat. A műveknek szükséges, de nem elégséges feltétele az, hogy falakon belül legyenek, a szó valóságos és átvitt értelmében keretek (feltételek) és fények kellenek hozzá. Fények, amelyek derűsek, szomorúak. Fények, amelyek nem „döglött”, hanem élő színeket hívnak elő szomorúan is szépséges életünk-ből. Halvány fényű reményeim szerint az elkövetkezendő jövőbeni idő, nemcsak a társadalom életében hoz törvényszerű változásokat, hanem az Alföldi Tárlatok vizuális folyamataiban is. Ekképp a kiürülés helyett, megtörténhet valami eredetibb, belülről fakadó változás, ami mindenkor kép-azonos és egyidejű a kor időformáival, új kereteivel. Ekképp a jövő tárlata, többkultúrájú képi „fényeit” úgy gyűjthetné fókuszba, hogy új dimenziók önképében a mi, európai régióink vizuális identitásait tárja fel. Ez a határon túli területeket is integráló régiós kiállítási tér lenne az a gyűjtőpont, amely akár szellemi „gyűjtőponttá” is válhatna, ami újra fókuszálná a kortárs magyar képzőművészek többet-nikumú, nem feladó, a multikulturalitásban kiteljesedő vizuális folyamatait.



Széri-Varga Géza: Horgász (bronz, mészke)

Figyelő

Bányai János

Térpoétikai alapozás

Faragó Kornélia: *Térrányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben*

A teória eluralkodását a kritikai műfajok, az irodalomkritika, az újságkritika, a recenzió, sőt az irodalmi esszé felett régóta észleli már a „kritika kritikája”, sőt sokszor a „teória terrorját” emlegetve szemére is veti az irodalmi gondolkodásnak. Éppen ezért minden teoretikus megalapozottságú irodalmi gondolatmeneten az egyes irodalmi mű megértését, a mű egyediségének és megkülönböztető vonásainak felmutatását kéri számon. Ezzel együtt a „tárgy szeretetét”. Jogosan, teszem hozzá nyomban. És azért mondom ezt ilyen határozottan, mert Faragó Kornélia *Térrányok, távolságok* című elméleti dolgozatokat és regényelemzéseket tartalmazó kötete éppen arra mutat példát, miként teremthető meg az elmélet és az értelmezés, a teória és a megértés harmóniája. Faragó Kornélia könyvében úgy szab teoretikus keretet a mai magyar regényre összpontosító irodalmi gondolkodásnak, hogy eközben lehetővé teszi az értelmezett regények – Ottlik Géza *Buda*, Konrád György *Kerti mulatság*, Krasznahorkai László *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája*, Nadas Péter *Emlékiratok könyve*, Závada Pál *Jadviga párnája*, Bodor Ádám *Sinistra körzet*, Márton László *Jacob*

Wunschwitz igaz története és Sinkó Ervin *Optimisták* című regénye – narratív sajátosságainak kimutatását. A teória irányából úgy szólítja meg a regényeket, hogy eközben maguk a regények szólalnak meg. Nem az elmélet ellenében értelmezi a művet, de nem is az elmélet nevében. A narráció elmélete a regények jobb megértését szolgálja, de eközben maga az elmélet is születőben és alakulásban van: a regény megértésének feltétele az elmélet, és az elmélet létezésének feltétele a regény megértése... Ebből a kettős feltételezettségből következik az elmélet és az olvasásélmény mint megértés Faragó Kornélia tanulmányaiban oly szembetűnő harmóniája.

Faragó Kornélia tanulmánykötetének címe, de alcíme (*Térdinamizmus a regényben*) is a tér teoretikus fogalmát emeli ki és teszi a regények megértésének kulcsszavává.

A regényértelmezések hosszú ideig figyelmüket elsősorban az időre összpontosították, a regény mű-

Fórum Könyvkiadó,
Újvidék, 2001. 178 o.



faji, tipológiai, diszkurzív megfigyelései az időformálás módozatait vették a regényről való gondolkodás irányformáló tényezőjének. Nem véletlenül, hiszen a modern regény a hagyományostól éppen az idő megjelenítésében különbözik. A kronológia csapdáját a regény a kronológiai megszüntetésével vélte elkerülhetőnek. A huszadik századi nagyregények mind sorra az időt megszakításokkal, vissza- és előreutalásokkal, a folyamatosság felszámolásával, az idősíkok egymásra vetítésével és egymásból következtetésével alakították és formálták. Az idő és a tér örökös elválaszthatatlanságával, kölcsönös függőségével a narráció kivételes teltségét és telítettségét mutatták ki, miközben sohasem mondtak le az idő elsőbbségéről a térrel szemben. Ezért a művészi térformálás és térértelmezés gondja elsősorban a képzőművészetre, részben a filozófiára tartozott. A narráció mintha csak előadta, körülhatárolta, leírta volna a teret, de nem emelte a poétikai megformáltság szintjére. A művészet és az idő, valamint a művészet és a tér közötti játék más-más esztétikai diszkurzusok eszköztárából építkezve a művészetek megkülönböztetésének rendszerét teremtette meg.

Faragó Kornélia irodalmi tanulmányai-ban nem vonta kétségbe a regény és az idő viszonyait, azt sem, hogy a művészetek közötti különbségek felismerése, legalábbis hagyományosan, az idő és a térviszonylatok bemutatásának vonalán lehetséges, bár rámutatott ezen közismert és közkedvelt szemléletek problematikusságára is. Ám ezen túlmenően figyelmét az elbeszélés és a tér kérdéseire összpontosította. Arra a kérdésre keresett tehát választ, hogy lehetséges-e a regény interpretációja a tér aspektusából, miközben egy percre sem zárta ki a regény értelmezésből az idő fontosságát és szerepét. Nem akart változtatni a tér és idő, illetve az idő és a tér összefüggésrendjein, ám arra hangsúlyosan hívta fel a figyelmet, hogy a tér minden vonatkozásban és rétegében, mind a motívumok, mind a

megformálás szintjén mélységesen áthatja a regényt. Elméleti alapvetése és elemzései nyomán kiderül, hogy a regény bár tematizálja a teret, a tér a regény, az elbeszélés kompozíciójának, struktúrájának és beszédmódjának kialakításában is szerepet játszik. Nem is akármilyet. Hiszen végtelemül sok azoknak a térmetaforáknak a száma, amelyek a regény szereplői közötti viszonyokat nevezik meg, ezen kívül pedig a regény megformálásában is fontos szerepet töltenek be. Ezek a térviszonylatok legtöbbször oppozíciós viszonylatok a fent és a lent, a kint és a bent, a külső és belső mintájára és egyaránt elhelyezhetők a regény történetmondásának szinkronikus és diakronikus tengelyén. Ilyen értelemben Faragó Kornélia szerint nemcsak az érzékelhető világ, hanem a mentális észleletek is „teresíthetők”, azaz mindenkor térviszonylatokban lesznek elérhetőek és olvashatók. Eközben természetesen, minthogy regényről, regényírásról, a *tér írásáról* van szó a narratív poétika szempontjából nincs különösebb szerepe a fikcionális és referencionális tér megkülönböztetésének. Sokkal fontosabb annak felismerése, hogy a múlt és a jelen, a szó és a jelentés, a mondatgrammatika és a világ dolgainak elrendezése a térmetaforák egész sorával nevezhető meg. És hogy éppen a térmetaforákon keresztül teremt és teremthet kapcsolatot a regény a hagyománnyal, az archetípusokkal, a mítoszokkal, valamint a történelemmel, ami azt jelenti, hogy tér és teresítés sokféle módon van a regényben, minek következtében különböző formákban át is hatja a regényt.

Meggyőző példája ennek a *Buda és a Kerti mulatság* értelmezése. Faragó Kornélia a *Budában* az emlékezés térformáit írja körül, mégpedig a „közvetlen” és a „közvetett emlékezés” Max Schelertől származó megkülönböztetése alapján. Ehhez kötődik Merleau-Ponty gondolata, miszerint a tér-tapasztalat a világban való beágyazottságunkat jelöli. Buda ilyen értelemben kitünt-

tett tér, amelyen az emlékezet, valamint az egzisztenciális lehetőségek nyomán teljes „emléktér” konstituálódik. Ennek az emlékek által felidézett és az emlékeket fenntartó térviszonylatnak sok-sok törésvonala mentén olvasható a regény, mégpedig nem mint lokalizált térélmény. A regény „önemblémái”, amilyenek az ablak, a térkép, az Oktogon, a Fehérvári út, vagy a „labirintikus világ”, mind sorra a többsikű emlékezésnek összefoglaló élményei. Ebből arra is lehet következtetni, hogy az emlékezet tovább őrzi a helyszíneket, mint a múltbeli megtörténés idejét. A helyszínek egyúttal erősebb a felidéző hatása is, mert éppen a térjelző szavak, a térbeliség verbális megjelenítése vihet az emlékek fikciójának vagy valóságának közelébe, mert a tanulmányíró szerint „a múltbeli érzések elbeszélésének, illetve az elbeszélést kiváltó érzéseknek a találkozása a térképzetben játszódik le.”

Az emlékezésnek más viszonylatai mutathatók ki a *Kerti mulatságban*. Ami a *Budában* az ablak, az Konrád regényében a kert. „Nem a regény motivikus téreleme, hanem maga a regénytér” – írja Faragó Kornélia, majd hozzáteszi, hogy ilyen értelemben a kert „egyszerre zárt és nyitott térforma”, mert mulatókert és sorskert egy időben, nem kilépés az időből, hanem betörés a teresített időbe, a múltba, az emlékezetbe.

Ezekről eltérő a *Sátántangó* térszerkezete. Amíg a *Budában* a térformáció központi emblémája, az ablak, tematikusan és a formakeresés alakzatai szerint is a múlt felé „nyílik”; úgy szintén a *Kerti mulatságban* a kert az időből kivetített téremléma, amely elrendezi az emlékezés térfigurációit, „teresíti” az életrajzot, a múlt tapasztalatait és élményeit, addig Krasznahorkai László *Sátántangója* a szerző szerint „az örök és efemér jelentések bonyolult egyvelegéből, az emblematikus és a textuális közötti szemantikai mozgás nyomán, a pontos külső jelentésvonatkozás és a konkrét szövegje-

lentes” ötvözetéből jött létre, és ezáltal az „elvágyódás tereként” is érthető, ami azt jelenti, hogy az előző két regény a múlt felé fordul, a *Sátántangó* pedig a jövő teresítését szemlélteti a szándékozott kivonulás, a kilépés térillúzióiban.

Faragó Kornélia Závada Pál *Jadвига párnája* című regényében találta meg azt a regénykonstrukciót, amely egészében „a helyilletve a térképzetek körében bontakozik ki”. A „kettős rendezettségű”, de „háromtényezős” szöveg a beépítés, az önbeépítés, a lábjegyzetelés, a paratextus beekélése a textusba, a megszakítások, az „átírássok” szövegformáló műveleteivel olyan regényteret alakít ki, amely mintha Wittgenstein városmetaforáját követné. Ezek a narratív műveletek hozzák létre a regény „textuális kronotopozait”, amelyek nyomán az értelmező, a „megértő”, mint „térként” értett olvasó, (R. Barthes) „olvassa” Závada regényét. A regény „textuális kronotopozai” egyúttal a regény jelentésrétegének tényezői is, amivel meggyőző bizonyítást nyert a tér erőteljes tematizálódása a narrációban.

A *Sinistra körzet* viszont, már címének jelentése szerint is egy szigorúan elhatárolt, zárt tér belső viszonylatainak tematizálása. Az egész szöveget a szituatív alakzatok, kimozdulások, elmozdulások, térbejárások, térbelátások, útrakelések, megérkezések szövik át, a tértörténés megannyi változata. Bodor Ádám könyve ezért joggal tekinthető a „történő tériség”, az elbeszél vizualitás művének, sőt Faragó Kornélia szerint, a térleírások és nyelvi térképzések „iskolapéldájának”.

A „teresítés” megjelenési formáinak és változatainak értelmezése lehetővé tette Faragó Kornélia számára egy narratív megalapozottságú térpoétika kidolgozását. Ennek a térpoétikának pontosan megrajzolt filozófiai (teoretikus) háttere a posztstrukturalista filozófiákban és irodalomelméletekben, a hermeneutika és a recepcióelmélet különféle és ellentmondásos

változataiban ismerhető fel. De az elméleti háttér kidolgozásában fontos szerep jut a geopoétika, a nomadológia, a dekonstrukció gondolkodás- és beszédmódjának is.

A narratív térpoétika kulcsszavai viszont mind sorra a regényinterpretációkból következnek. Éppen a regények megértése vezette el Faragó Kornéliát ahhoz a dinamikus térfogalomhoz, amely a térbeliség kérdéskörét a nyelvre vonatkoztatja, mégpedig nemcsak azért, mert az irodalom tájak, helyek, helyszínek „leírásával” *beszél* a térről, tehát *kifejezi* a teret, hanem azért, mert a nyelvnek magának is van *térbelisége*, ami nem más, mint a „a jelentésképzés és jelentésközvetítés történéseinek színtere”. Wittgenstein nyelvfilozófiájának már említett híres „városmetaforája” éppen a nyelv térbeliségének elgondolása felé nyit távlatot. Úgyszintén az *alakzat* tere, ami Gerard Genette szerint a látszólagos és a valós jelölt közé ékelődő „szemantikai térköz”. Ezekkel a kulcsszavakkal van kapcsolatban Proust szóhasználata is, miszerint óriásregénye „katedrálisnak” mondható. Vagy amit Esterházy Péter „Irodalmi Beaubourg”-nak mond... Ezek a kulcsszavak mind a tér leírásán túlmutató metaforák, amelyek a szövegtér élményének, illúziójának, látványának az olvasásban, illetve a megértésben betöltött szerepéről szólnak.

Faragó Kornélia a tér kérdéseinek elméleti megközelítésében és a regények interpretációjában abból a meggondolásból indult ki, hogy nem csak a fizikailag felvázolt, vagy a megrajzolt tér a valós tér, hanem más térviszonylatok, a művészi tér, az emberi kapcsolatok terei, a gondolkodás és az érzelmek, a szociális viszonylatok, a kollektivitás és biográfia terei is valós terek. Ilymódon a regény térviszonylatai a tanulmányok szerzőjének értelmezésében a regényelmélet és a regénypoétika – Heidegger szavával – „tér-nyerései”, melyek az olvasás és megértés nyíltságát hozzák el, azt a nyíltságot mint teret, amelyben bebizonyosodik, hogy a regényhősök, a közöttük kialakult viszonylatok és az őket körülvevő dolgok deskripciója egyben a regény létezésének feltételei is: ők maguk a regény, nemcsak „odatartoznak” a regényhez. Ahhoz, hogy e dolgozatok szerzője erről beszélhessen, nem volt elég elővenni a vonatkozó beszédfilozófiai és irodalomelméleti munkákat, sem úgy választani ki az interpretálandó regényeket, hogy ezáltal elkerülhetők legyenek a motívumvizsgálat és a kronológia csapdái, hanem ki kellett alakítani egy külön interpretációs nyelvet és ennek szótárát. Ez a nyelv és szótár tekinthető a dinamikus narratív térpoétika alapvetésének.

Bakos Anikó

A kimondott sohasem véges

Balassa Péter: Törésfolyamatok

„A dialogikus kölcsönösség, a félreértés és a tévedés uralhatalatlan útvonalaival is számot vetve (...) szeretnénk a hagyományértelmezés, a recepció kettős, közvetítő munkájához: feltáráshoz, megkülönböztetéshez, megszakításhoz és az integráció áttekinthetőbbé tételéhez néhány ajánlással hozzájárulni” – olvashatjuk Balassa Péter bevezető sorait *Törésfolyamatok* című kritikai esszékötete borítóján. A szerző tizenkettedik könyve tizennégy esszét tartalmaz. Az első fejezetben (*Olvasás és újraolvasás*) irodalmi alkotások, a másodikban (*Filológiák*) zene- és irodalomtudományi munkák elemzését olvashatjuk.

A kötet cím szép és talányos. Önmagában is megértésre, megfejtésre vár. (Balassa Péter kedveli az egyetlen szóból álló – vagy ebből szójátékot alkotó –, mégis több lehetséges értelemmel bíró címekeket. Korábbi: *Koldustorta*; *Halálnapló*; *Szabadban*; *Hiába: valóság*.) A *Törésfolyamatok* címet részben értelmezi a szerző maga is (a könyv borítószövegén); én e helyen néhány – ezen túli – lehetséges jelentését tekintem át.

1. A választott kötet cím: az irodalmi szöveg, a műalkotás rétegeinek, tartalmainak (fel)törését (pontosabban, amint az esszé műfajának ez természetes sajátja: ennek *kísérletét*) ígéri nekünk. A könyv műértelmezéseinek célja lehet: „feltör[n]i a dolgot, bennünket, a hasonlót és a mászt”. (123. o.)

2. A cím utalhat olyan értelmezési nézőpontra, amely vizsgálódása középpontjába az irodalmi alkotások *töréseit* helyezi. Hiátusait, (meg-meg)szakadásait, törléseit, szüneteit, töredékességét. Ezekben tárul(hat) fel a művészi igazság (pontosabban

az az igazság, melyet a mű *reprezentál*); és ezek adják egyszersmind a befogadó-értelmező *szabadságát*.

3. A cím mögött rejtőzhet olyan műelemzői közelítésmód, mely magát az irodalmi szöveget tekinti *töredéknek*. Egy nagyobb – közelebről megnevezhetetlen – egész (le nem záruló/le nem zárható, folyamatban lévő dolog) részének. Az irodalom eszerint: interpres, közbeszólás, hozzászólás ehhez a bizonyos egészhez. (Pl. 115. o.)

4. A *Törésfolyamatok* cím szoros összefüggésben van a Balassa által használt esztétikai nevelés-fogalommal (az esztétikai nevelés-nevelődés lehetségességére kérdez rá a szerző kötetindító tanulmányában; és a könyv egésze olvasható úgy is, mint válasz e kérdésre). Az esztétikai nevelés (vagy ezzel közeli értelemben: a művészet által való nevelődés; játék-nevelődés, művészeti tapasztalat stb).

5. A kötet cím természetesen vonatkozik magára a könyv egészére is; utal önnön befejez(het)etlenségére. „A nyelv az irodalomban mindig is önnön határán jár (...) a kimondott sohasem véges, mert éppen a kimondott az a hely, ahol a kimondatlan megnyílik.” (12. o.)

6. Végül e könyv a maga befejezetlenségében további (befejezetlen) művekkel, „közbeszólásokkal” beszélget (kérdez, gyanakszik vagy egyetért); maga is folytatás, hozzászólás egy részben ta-

lán az irodalom kezdeteitől tartó, részben remélt „kritikusi társasjátékhoz” (a szerző szava, 73. o.). Bizonyos értelemben a könyv egésze is: *törés, üres hely*, megfejtésre váró jel. A kötetzáró tanulmány utolsó bekezdésében a szerző figyelmünkbe ajánlja – mint egy a könyv „utószavaként” – a *Karamazov testvérek* egy részletét (*A kánai menyegző* alcíműt). Tovább, előre, *egy másik könyvre* mutat. A kötet így nem zárul – csak elhallgat.

A könyv két fejezetét két „nevelési esszé” foglalja keretbe. A már említett nyitó tanulmány (*Lehetséges-e az esztétikai nevelés?*) kérdő megszólítás, párbeszédre invitálás. A szerző e címben felvetett kérdését a szövegben folyamatosan felülírja, továbbgondolja (ismétli, variálja; erről az alábbiakban még szó esik majd). Tisztán *esztétikai* nevelésről, írja, csak ironikusan és gyanakvással beszélhetünk. Az esztétikai nevelés Balassa gondolatmenetében – a gadameri játékfogalom bekapcsolásával; ha tetszik: *játékba hozásával* – új értelmet kap. A nevelés-nevelődés (és ezzel szoros összefüggésben, vagy ennek részeként: az értelmező, felbontó és így (újra)alkotó *olvasás*) eszerint: egy közös játéktérben (az interpretációs közösségben) folytatott *játék, cognitio sensitivo*, érzéki megismerésfolyamat. Hogy mindez végül is tanulható, továbbadható, nevelhető-e, erre a kérdésre a könyvben válasz „nincs” – ha tetszik, üres tér marad itt, mely az olvasóé, értelmezőé –, ehelyett a szerző gondolatmenetét követve azt járhatjuk körül, mikor *nem lehetséges* a művészi nevelés. A nyitva maradó kérdés közvetve (éppen az üres térrel) mégis hitvallás a *lehetséges* esztétikai nevelés mellett.

A záró tanulmány (*A tanítvány hermeneutikája*) mester és tanítvány soha le nem záruló, nem véglegesíthető kapcsolata felől közelíti a nevelés problémáját. A mester szóhasználat ezúttal nem egy hierarchikus viszony csúcsán álló mindentudót jelöl, hanem olyan személyt, akinek a helyzete (szerepe, dolga és egyben felelőssége) mind-

untalan *folyamatban* van: „(...) *nincs őseredeti, legelső mester és nincsen utolsó, végső tanítvány. Olykor az is előfordul, hogy a tanítvány válik a mester mesterévé, sőt a mesternek mindig tudnia kell újra tanítvánnyá válnia, akár visszahúzódás, visszavonulás, hallgatás, eltávozás formájában*”. (125. o.) Nem intés és (direkt módon) nem hitvallás ez – egyszerűen egy mondat a kötetből (egyben André Scrima *Az idegen és a zárandok* című könyvéhez írt előszóból). Amiért mégis érdemes kiemelni: van a kötetben – más helyen, a Móricz-tanulmányban – egy *gesztus*, amely meggyőző harmóniában van mindezzel. Az Árvácska-elemzés ajánlása így hangzik: *A keddieknek*. Tanítványainak ajánlja ezt a szerző; de ez a tanár-tanítvány szituáció *nincs kimondva*. Ez a kapcsolat így: „tanítványaim”, nem létezik. A Móricz-tanulmány szerzője maga is: keddi; az Árvácska-elemzés maga is egy keddi ajánlás.

A következőkben, a további tizenkét tanulmány részletes ismertetése helyett, tekintsük át a kötet vissza-visszatérő alapkérdéseit, főbb motívumait.

1. Az első, szembetűnően ismétlődő mozzanatot *visszahúzódás*- vagy *maga elé engedés*-motívumnak nevezem. Vörösmartynál, Móricznál, Örkénynél és Esterházy-nál egyaránt a műelemzés középpontjába kerülnek – vagy a további értelmezés alapját adják – a szerzői én lemondó, elhallgató-elnémuló gesztusai. *Az emberek* című versben – Balassa tézise szerint – *nem* a költői ego a főszereplő; épp ellenkezőleg: ebben az alapvetően apokaliptikus költeményben Vörösmarty romantikus alkata, „lírai énje” (melyet elsöre talán a költői ego előtérbe állításával, állandó retorikai helyzetbe hozatalával párosítanánk) – ezúttal *elnémul; visszahúzódik*. A versben nem a romantikus költői ego beszél, hanem „*a világ mondja magát*”, az én mintegy „*átadja a szót a »világnak«*”. (22, 24. o.) – Az *Árvácska* írója nem tesz mást, mint lejegyez

egy hiteles történetet (pontosabban Móricz ezt vallja; Balassa a műértelmezés során ezt cáfolja vagy legalábbis felülírja); a móriczi szándék tehát: „*enged[n]i történni (láthatóvá válni, pontosabban szóhoz jutni) az eseményeket*”. (30. o.) – A *Harmonia caelestis* szerzője szintén csak „lejegyez” (igaz, merőben másképp és más szándékkal; sőt Esterházy mintha épp ellentétesen „nyilatkozna” művéről, mint Móricz tette, lásd a második könyv mottóját). Esterházynál „*a fiktív vagy homályos forráson alapuló emlékműanyag nem az újrafelismerésre játszik, hanem (...) az olvasói aktivitásra*” (62. o.), ennyiben tehát itt is elnémul-elhalványul az „ego”. Az elbeszélő a regény végén, bravúros narratív fordulattal – írja Balassa – maga elé enged: ezáltal „*nem-én*«, *hanem más, az egészen másik, egyenesen »maga a téma«: az örök, habár egyediségében mindig vesztes-megvert jelölő írja a könyvet, és éppen ezzel az előzékenységgel minősül át [a könyv egésze – B. A. megj.] mindenkori folytatással, költői jóvátétellé, új létrehívással.*” (71. o.) – Végül Örkény *Trilla* című egypercese nem egyéb, mint szüntelen, végeérhetetlen ismétlés, variáció, imitáció, gyakorlás, asz-kézis.

2. *Valóság és fikció* vitája (játéka, egymásba fonódása, egymásra tükröződése) a művészetben szintén gyakran ismétlődő motívum. A nyitó esszében részletes interpretációt olvashatunk *Odo Marquard* okfejtéséről, mely szerint a (modern vagy a modernitás óta születő) művészet: antifikció. A művészet valósághoz és fikcióhoz való viszonya, a képzelet játékba hozása vagy a fikció és a történelmi tapasztalat viszonya felmerül a továbbiakban Móricz, Örkény, Esterházy és Márton László művének elemzése során is. Az Árvácska, annak ellenére, hogy az író nyilatkozataiban antifikcióként határozza meg, mégis „*a fikció igazságát, a történetmondás másik valóságát*” jelenti (teremti meg) (37. o.). Örkény a maga abszurd egyperces-világával valóság és fikció vitáját *eldöntetlenül hagyja*

és felerősíti (39. o.). Márton László *Árnyas főutca* című regényének alakjai – beleírt, öninterpretáló jegyzetek szerint – *a képzelet szülöttei*; viszont a leírt események esetleges hasonlósága valódi történésekkel: *történelmi tapasztalat*. Márton azonban, a képzelet és a történelmi tapasztalat játéka mellett: a *szerzői és az olvasói* képzeletet is játékba hozza (egymással). A játék tétje ezúttal: *kinek a képzelete írja a regényt? „A szerző saját képzelete szülötteit az olvasó képzeletére bizza”* (olvashatjuk a regényírói instrukciót, B. P. 91. o.) Végül Odo Marquard elmélete (mely szerint tehát fikció és valóság viszonya egymáshoz illetve a művészet-hez, a modernitással alapvetően megváltozott), és egy, a *Harmonia caelestis* mondatainak „tengeréből” kiemelhető részlet (mellesleg magában is gyöngyszem; Balassa emeli ki, 61. o.) egészen váratlanul össze-cseng. „*A modernitásban a fiktív áthatja a reálisat is és a valóság mintegy átfikcionalizálódik, azaz eltűnik a reális és a fiktív különbsége*” – mondja Marquard (B. P. 11. o.). „*A megtörténeteket kevertem a képzelet szülötteivel, a képzelet valóságának tekintettem, a tényeket pedig kifundálnak, és fordítva, őszinte vallomásokat helyeztem velejéig hazug keretbe, és a füllentéseket ellenőrizhetően megtörtént eseményekkel párnáztam*” – mondja a *Harmonia caelestis* – Marquard-i értelemben tehát izzig-vérig modern – elbeszélője (ezúttal mint önfeljelentés-író; a regény 633. oldalán).

3. *Mérték és mértéktelenség* (mértékvesztés), sok és kevés, arány és aránytalanság „ösrégi” (de legalább a 16. századig visszanyúló) vitája e kötetben Vörösmarty és – megint egy váratlan össze-csengés – Parti Nagy elemzése során merül fel. Az aránytalanság (túl sok vagy túl kevés), mint vétek, megváltatlanság és hübrisz; illetve a túlság, sokaság mint rossz, mint mérték- és szabadságvesztés: Vörösmarty költészetében is, Parti Nagy *Hősöm tere* című regényében is központi téma. Ám a mértékvesztés (ha nem értem rosszul Balassát; no

igen, „*a félreértés és a tévedés uralhatatlan útvonalai*val” mindig számot kell vetnünk): csak téma lehet e művészetekben; a forma, a mű megszületéséhez-megtörténéseéhez elengedhetetlen elvégezni a *mértékadás* poétikai műveletét. „*A mérték az egyetlen kérdés, ha szabadok: művészek s művek akarunk lenni.*” (88. o.) [Vigyázzunk, szentenciagyánús mondat; erről az alábbiakban még szó esik majd.]

4. Nem hiánytalan áttekintésemben végül a *név*, a *névadás*, a *név fölcserélhetősége* és a *név rejtélye* kérdéskört említtem. Árvácska, ez a nyelv előttiségben, gondolkodás előttiségben élő-vergődő gyerekmber, aki a világból alig-alig ért valamit is, egyetlen név (a pusztán név!) hallatán megvilágosodik/kijózanodik; valamit megért a világból; és megretten. A név így hangzik: Veroné. – Örkeny magányos, szürke-monoton életet élő, írógépén húsz éve trillázó alakját Wolfnének ismerjük meg (ismét egy „né”): a *saját* neve ismeretlen, rejtély marad. Wolfné csak mint egy Wolf (egykori) hozzátartozója létezik; magában nincs. (A *névadás* ezúttal gyanúsán szójáték, név-játék is; a Wolfné elnevezés legalábbis asszociációk sorát idézheti bennünk: Farkasné; magányos Farkasné; szürke, magányos Farkasné stb.) Nádas Péter ezer oldalas regényének elbeszélő-főszereplője: névtelen; ezúttal épp az anonimitás adja a szereplő erejét, egyszerűségét, egyetlenségét. „*Anonim erő, amely a »neves« szereplők tetteit elmélyíti, alterálja, de nem magyarázza többé.*” (58. o.) A *Harmonia caelestis* Édesapám-ja „akárki”, „bárki”, de mindenesetre *sok* (vagy minden?); a *név* ezúttal: *esetlegessé és fölcserélhetővé* válik. (B. P., 66. o.)

Mi hát a név (névadás vagy névtelenség, név-játék, fölcserélhetőség vagy – az itt nem említett, de Balassa kötetében többször előforduló – *kimondás-tilalom*) az irodalomban? Válaszom/válaszunk természetesen nincs. Egyfelől érezhetjük, hogy a *név/névadás* művelete, vagy akár a névvel való játék az irodalom (a szakma) szerves része;

és így: megértésre/megfejtésre váró jel. Másfelől érezhetjük, hogy *még valami*. A név körül van valami kimondhatatlan.

A Törésfolyamatok című esszékötet vázlatos bemutatása után, végezetül néhány szót a szerzőről is. Balassa Péter tapasztalt/gyakorlott (ld. még *ismétlés*, *aszkezis* és *munka*), érzékeny és bizonyos értelemben rafinált, az írói rafinériát kérlelhetetlenül meglátó olvasó. Kétkedő olvasásának egy példáját (az Árvácska-elemzést) említettem már. Az *önmagában* való kétkedés, önkorrekción egy dokumentuma e kötetben a Nádas-tanulmány, ahol a szerző saját, korábbi megállapításait korrigálja, pontosítja, gondolja újra. Végül az erősebben kétkedő (inkább már *gyanakvó*) olvasás „iskolapéldája” ebben a kötetben a *Harmonia caelestis*-elemzés, ahol Balassa „leleplezi” előttünk Esterházy rafinált szövegforgató technikáját, szentenciákban megnyilvánuló (olvasót, figyelmet) elterelő műveleteit. (67. o.)

A szerzőről szólva nem kerülhetem meg a stílus, a beszédmód – hogy úgy mondjam – problematikáját. Balassa Péter írásairól elsőre nem az egyszerűség jut eszünkbe. (E mondatom variáció egy Balassa-mondatra, mely e kötetben Esterházyra vonatkozik.) Hosszú, sokszorososan összetett, emellett szigorúan a tudományos terminológiát követő mondatai „kérelhetetlenül” igénylik az értelmező, felbontó, (újra)alkotó olvasást. Az olvasói aktivitást, figyelmet, értést és (újra)értelmezést, az *együtt-kérdést* és -gondolkozást. (E beszédmóddal, közvetve ismét válaszol a kötetnyitó esszé címében felvetett kérdésére.) A szigorúan kimunkált szakszöveg csak nagy ritkán oldódik, enged a humor, néhol a markáns irónia vonzásának. (Egyik kedvencem ezek közül: a Szózat éjszakai, műsorzárásként való sugárzására vonatkozó, nem kimondottan szelíd hangú közbevetés e kötetből, 24. o.)

Balassa Péter beszédmódját nem csak a hosszúmondatos forma teszi „nem egysze-

rúvé”. Értelmezői-elemzői figyelme mindig messze meghaladja az adott, konkrét alkotást, ennek problémáit; szemlélete mindig nagyon erősen „történeti”, ezúttal ebben az értelemben: *emlékező*. A magas fokú koncentráció, mint a szövegformálás eszköze – írja egy helyen – nem más, mint „*az emlékezet összefogott időpillanata*” (30. o.). A megfogalmazás szép és pontos. Erről van szó. Balassa műelemzései ilyen értelemben a koncentráció maximumán íródnak-formálódnak.

Balassa Péter esszéi, amint ezt a kötet-

cím is ígéri nekünk: éppúgy töredékesek, lezáratlanok, mint – sok esetben – az elemzett művek. A kötetben számtalan példát találhatunk arra, hogy a szerző egy-egy probléma *továbbgondolhatóságára* hívja fel figyelmünket. Nem az elvégzett, hanem az *elvégzendő* munkára helyezi a hangsúlyt (és, talán az Esterházytól elcsent módszerrel: *tereli* a figyelmünket). Én ezúttal elfogadom a szerzőtől ezt a „terelő” műveletet; számomra ez az *előre tekintés* a könyv egyik legfontosabb üzenete.

Pécsi Györgyi

Szilárd értékrend – nyitott, plurális szemlélet

Márkus Béla: Nem dolgozunk feledni

Harminc könyvet, s közel ugyanennyi szerzőt hoz olvasóközelségbe Márkus Béla legutóbbi önálló, 2000-ben a Kráter Műhely kiadásában megjelent kötete. Alcíme, kis-sé posztmodernes szövegajlításban, indokolatlan szerénységgel rövidebb kritikákat, recenziókat sejtet csupán: „(Röp)dolgozatok az újabb magyar irodalomról” –, jóllehet az irodalomtörténet-írás számára a jövőben megkerülhetetlen, esszébe hajló, elmélyült műelemző tanulmányokat is tartalmaz. A dolgozatok – úgy sejttem – a kilencvenes évek második felében íródtak, az olvasó azonban nem lehet bizonyos ebben; személy szerint hiányolom az íráskor datálását, illetve az első megjelenés helyének föltüntetését, s talán nem lett volna fölösleges, ha az elemzett könyvek minimális bibliográfiai adatai is helyet kapnak. Ezek a látszólag egyszerű technikai részletek elkerülték a kiadó (kötetszerkesztő) figyelmét, s jóllehet a könyv értékén alapvetően nem változtatnak, mindenképpen eligazítóak lennének. Például abban, hogy Ágh István, Bertók László, Nagy Gáspár, Oravecz Imre versvilágáról miért írt többszörösét, mint a közbeékelte Borbély Szilárdéről, Kiss Annáról – talán nem tartotta oly jelentősnek sem a kötetet sem az életművet, hogy al-

apossabban elemezze, de az az egyszerű „helyzet” is közrejátszhatott, hogy eleve meghatározta a terjedelmet és a közelítés mélységét a tervezett folyóiratbéli megjelenés.

Némiképp vitatható a kötet szerkesztés elve is. Vegyes műfajú (tanulmány, kritika) könyvek esetén vagy az az elterjedtebb gyakorlat, hogy a könyv első részébe kerülnek a hangsúlyosabb tanulmányok, vagy pedig irodalomtörténeti szempont, az alkotók pályára lépésének sorrendje dönt. A *Nem dolgozunk feledni* kötet (alig jelölt) és számomra nem teljesen egyértelműen kiderülő okokból négy ciklusba sorolja az írásokat, ezek: verseskötetek az első; a második vegyes műfajú írók prózái talán (Nagy Gáspár, Garaczi László, Páskándi Géza, de ugyanitt a csak prózaíró Sarusi két könyvéről elemzés is); a harmadik fiatal prózaírók; a negyedik a középnemzedék prózája (Ferdinandy György, Lázár Ervin, Temesi Ferenc, Závada Pál). Így egymás mellé kerül Sarusi, Páskándi két-két könyve, de Nagy Gáspáré már nem. Lehetséges, hogy Bihari Sándor önéletrajzi regénye után azért következik Garaczi kötete, majd Gábor Miklóssé, mert mindegyik érinti az ötvenes-hatvanas éveket is(?). Természetesen igen nehéz néhány év kritikai-irodalomtörténeti tanulmányaiból szerkezetében is reprezentatív kötetet komponálni, de gondosabb szerkesztői munka koncepcionálisabb összeállítást is javasolhatott volna – így ugyanis némiképp egyneműsödik, nivellálódik a kötet egésze, miközben – a maga műfajában – valamennyi írás jelentős, és az adott műfaj keretein belül teljes értékelést és elemzést nyújt.

Elismerve persze, hogy egynemű kötet Márkus Béla kritikusi jelenlétéből adódóan már eleve nem könnyedén konceptualizálható. Nehéz volna ugyanis közös pontot



Kráter Műhely Egyesület,
Pomáz, 2000. 192 o.

találni az értelmezett műveket illetően; a vizsgált kötetek érték- és stílusirányzata olyanra sokféle, szinte mindegyik más – a posztmodern szövegtől az abszurdoid, a mitologikus, a lélektani regényen át a dokumentatív prózáig; a szerzők a legfiatalabb évrárattól (Halász Margit, Papp András, Rott József) a félklasszikus Ágh Istvánig, Páskándiig képviselve vannak, és műfajilag is egyként szakavatottan szól költészetről és regényről. A Garaczi-próza posztmodern nyelvi és szövegjátékaihoz éppúgy van kulcsa (miközben mintegy mellesleg pontosan meg is határozza, miben különbözik a posztmodern, a nyelvet nem a kommunikációra használó szöveg a hagyományostól), ahogy Gábor Miklós memoárjából képes aprólékos filológiai búvárkodással, nyomozgatással szétfejteti az emlékezés valóságos és a hamis önmítosz igencsak kusza szálait –, az olvasó már-már gyanakszik: vajon lehet-e ekkora nemzedéki, megszólalási, stílusbeli sokféleséget érvényesen megközelíteni.

Márkus Béla azt bizonyítja, hogy lehetséges, ha teljes figyelemmel, nyitottsággal, prekonceptió mentesen teszi ezt valaki. Ez a magatartás, szemléletmód pedig – valljuk be – kevésbé jellemző a mai kritika gyakorlatra, és bár Márkus Béla esztétikai eszménye ismert és tudott (tanulmánykötetei, a Sarkadi Imre monográfiája), végső soron e kötetből is markánsan körülrajzolódik (nemzeti és közösségi elkötelezettségű, etikai alapozottságú, valóság-referencialitással rendelkező művek), e kötet egy másik rokonszenves, a szakmában kevésbé számon tartott vonását erősíti föl, amely éppen az említett sokféleségben jelenik meg. Az ugyanis, hogy saját értékpreferenciáinak tudatában, de abba nem bezárulva, elsősorban a magyar irodalom szellemi mozgásait tartja izgalmasnak, érdekesnek, és egyféle intellektuális mohósággal veti bele magát a legkülönbözőbb irodalmi teljesítményekbe. Márkus Béla elemi kíváncsisággal és várakozással a megszületőben, a for-

málódóban keresi azokat a sűrűsödési pontokat, amelyek a kortárs irodalom tényleges vagy lehetséges vonulatát meghatározzák. Ez a magatartás szemben áll az általános kritikusi gyakorlattal, amely inkább a kritikus habitusához, esztétikai-filozófiai normájához közel álló értékek megvalósulását emeli látómezőjébe, szélsőséges esetben az attól lényegesen eltérőt ad abszurdum nem is tekintve irodalmi értéknek. Márkus Béla nem saját életművét építi, nem az általa preferált irányzat művekben megvalósult erejét igazolja, nem is prekonceptióit, esztétikai normáit várja el és kéri számon, hanem ha úgy tetszik, a magyar irodalom ügyének rendeli alá szakmai tudását, érzékenységét, vagy egyáltalán a magyar irodalmat tartja a legfontosabbnak; *örömmel* fel- és elismerve *minden* esztétikai értéket, érkezzon akár az eszményeihez képest távoli posztmodern vizekről is. Ez az iskolákra, irányzatokra szakadt, elpártosodott, átpolitizálódott magyar irodalomban legkevesebb hiánycikk, jóllehet nem jelent egyebet, mint annak az igazságnak a fölismerését és a hétköznapi munkában való érvényesítését, hogy a magyar irodalom nem ilyen vagy olyan, hanem ab ovo sokféle, s ezek a nagyon különböző teljesítmények összeadódnak, illetve összeadóva adják ki a magyar irodalmat, s amennyire lehetséges megpróbálja, ha nem is a folyamat egészét, de főbb jelzéseit figyelemmel kísérni. Fogalmazhatunk úgy, hogy alapvetően demokratikus, pluralista a szemlélete, amelynek az is része, hogy bizonyos kevésbé „hálás” munkákat is fölállal, például a maradandónak látszó, kimagasló, kormeghatározó művek és szerzők mellett időt és energiát szán a kevésbé (vagy egyáltalán nem) jelentős teljesítményekre is, semmivel nem kisebb figyelemmel és mű iránti tisztelettel, illetve hogy az irodalmi közgondolkodás szerint a fősodorba tartozók mellett természetes gesztussal fordul a perifériára szorultak felé is (Fehér Béla, Bihari Sándor).

Márkus Béla bizonyos értelemben „eszmenyi” kritikus tehát, értékrendje pedig sziklaszilárd – a kritikaírás gyakorlatában is. Pár éve vita(féle) zajlott arról, miért nincs (ideális) irodalomkritika ma Magyarországon. A dilemma egyik neuralgikus pontja az volt, hogy a kritikusok miért nem vállalják a (mindenkor) kockázatos megítélést, a művek helyi értékének a meghatározását, vagyis miért nem írnak *negatív* kritikákat. Márkus Bélától, azt gondolom, nincs mit számon kérni e téren sem. A megértő kritikával szemben – melynek oka lehet a „csapatszellem”, az emberi kapcsolatok instabilitása stb. –, amely bármely műben csak az elért eredményt mutatja ki, Arisztotelésszel együtt elmondhatja, drága nekem Platón, de Platónnál is drágább az igazság –, azaz sem emberi rokonszenve, sem a műben nyilvánvalóan megjelenő, de csak részleteiben megvalósult esztétikai érték, sem „ügyyszeretete” nem szorítja háttérbe maximalista elvárásainak megfogalmazását. Tapintatosan ugyan (ámbr...), de félreérthetetlenül határozza meg az adott mű helyi (és ha van: abszolút) értékét, s ezek az értékítéletek helytállóan bizonyulnak. S azért ítélhet (persze, amennyire lehetséges) biztonsággal, mert mindig csak a konkrét művet tekinti. Jól bevált deduktív módszerével, aprólékos, már-már rigorózan részletező – olykor úgy tetszik, mintha részletekbe vesző –, akkurátus pontossággal vizsgálja és világítja át a mű teljes szövetét; a szövegjelentés hallatlan részleteit képes fogni, és mint értelmező olvasó, a close reading alapján élményszerűen közvetíti is az alkotást. Ma nem ritkán úgy tűnik, a szépirodalmi alkotás nem egyéb, mint az irodalomtudomány önreflexiójának csupán céleszköze, az értelmezés (kritika, tanulmány) pedig inkább a tudomány, semmint az érzékletes bölcsélet világába tartozik. Természetesen Márkus Béla is birtokában van a legújabb irodalomelméleti (és) filozófiai szakirodalmi ismereteknek, de elméleti tájékozottsága szinte észrevétlen – Do-

mokos Mátyás kifejezését kölcsönözve –, emberi nyelven ír, esszébe hajló sziporkázó stílusban, finom iróniával, enyhe szarkazmussal vagy a (méltó) művel együtt emelkedett pátozzsal. Nem feledtetve, hogy a jó művel való találkozás közönséges emberi örömet is okoz.

A *Nem dolgunk feledni* könyv – és hozzátehetem, az utóbbi évek magyar irodalomértelmezésének egyik – legjobb elemzése Oravecz Imre *Halászember* kötetéről szóló tanulmánya, mely megítélésem szerint egyúttal az eddigi Oravecz recepció legpontosabb, legteljesebb darabja is. A korábban inkább csak posztmodern szempontból, szöveggként elemzett (okkal nagyra becsült) költői életműről igazolja, hogy – hagyományos szépirodalmi alkotásként – alapvetően kifejezni, kommunikálni akar, morális és lelki „mondanivalója” van; s mutatja ki az életművön végighúzódo logikus, bár látszólag nagy kitérőket tevő útról, hogy a kezdetektől egyetlen ívet jár be, kilengései pedig nem egyebek, mint merész elrugaskodások a „kínálkozó népköltői magatartás” hagyományaitól, meghaladási, túllépés gesztusok, a saját, hiteles hang és megszólalási mód keresései, de végső soron Szajla rendkívül tudatos „viszonyítási, igazodási pont” a pályára lépés pillanatától, amikor is „egy életre szóló programot fogalmazott meg magának. S ez a program lett az élete.” Márkus Béla értelmezésében összeforr élet, sors, történelmi kor és mű. Az alkotó személyes megszenvedettsége, *otthon* iránti szenvedélyes vágya is értelmezi a művet, s árnyalt szövegvizsgálattal, az életmű belső utalásaival is igazolja, hogy nem csupán szöveggként, esztétikai-nyelvi alakzatként érvényes az Oravecz-opus, illetve, kimondatlanul is éppen azt igazolja, hogy e költői „üzenet” tudomásul vétele nélkül – egy mélyen humanus és teljes emberi világ elsiratása – nem juthatunk el a mű mélyrétegeihez sem. Esztétikai megvalósulásként pedig merészen, de méltán játszza be az illýési szálát.

Az ismertetőt azzal gondoltam kezdeni, hogy e harminc írás mellől nekem legalább egy mindenképpen hiányzik: mégpedig az az összefoglaló, a kilencvenes évek irodalmi tendenciáit, irányzatait, belső erőviszonyait föltérképező, átfogó tanulmány, amely a szellemi mozgásirányok észlelésével meghatározza a sűrűsödési pontokat, megne-

vezi a teljesítményeket, s amely egy (nevezük néven) hiányzó konzervatív szempontú (szerencsétlen kifejezés, de talán érthető) és értékalapozottságú irodalmi kánon alternatívája lehet. A hatalmas műismeret, az egész folyamatra való rálátás mellett a szerző nyitottsága, érzékenysége indokoltá teszi a várákozást.

Bedecs László

Bérből és fizetésből

Nagy Gabriella: *Vállalok bérbé sírni*

Női líra(?) márpedig nincs.

Pedig Nagy Gabriella költészete, melyet – és ez fontos érv – semmi más nem érdekel, és nem érint meg, mint a szerelem, majd minden elemében arról győzködött, hogy van. Hogy legalábbis érdemes róla gondolkodni. Hogy nőként beszélni, nőként megérteni és elmondani a világot mégsem tejesen lehetetlen. Hogy a különbség a szemléletmódban, illetve a nyelvhasználat bizonyos formáiban is megjelenhet. És hogy igenis vannak áthagyományozódó lírai énszerepek, melyek az olvasói elvárásokban is jelen vannak, azaz egy szöveg befogadásának módját is meghatározzák.

Női irodalomról mint sajátos világlátásról és olvasói habitusról persze hosszasan lehetne vitázni, de talán itt érdekesebb, hogy Nagy Gabriella egy írásában maga is számot vetett e kérdéssel, négy kortárs fiatal író-, illetve költőnő, Erdős Virág, Halász Margit, Forgács Zsuzsa és Karafiáth Orsolya szövegeit vizsgálva (*A mússa testvérnénjei*. Jelenkor, 2001/2.). Ennek az írásnak a kulcsfogalmait ugyanis – mint a „lelki beállítódás”, az „érzékenység”, az „identitásprobléma”, a „mélabú” – egytől egyig használhatóak lennének az ő költészetének leírásakor is. Ugyanakkor igen csak megfontolandó az a megjegyzése, hogy mivel számos példát lehet hozni arra – Weö-

restől Esterházyn át Part Nagyig –, hogy férfi szerzők virtuózan szólalnak meg női szerepben, az író neme önmagában nem igazíthat el a szöveg nemét illetően. A kérdés, szerinte, sok-

kal inkább az, hogy egy szöveg kiszolgálja-e a férfiak által felállított esztétikai igényeket, avagy egy ettől eltérő, újszerű szemléletmód kódjait működteti.

Nagy Gabriella könyve ebből a szempontból is sajátos arcot mutat. Már a felépítése is arra utal – ahogy Vörös István megjegyzi (ÉS, 2000/23.) –, hogy ez az újszerűség, ha egyáltalán ebből az irányból megfogható, nem csak egyféle lehet. A kötet első ciklusában (*A lány dala*) például a férfihoz való beszéd lehetséges formái sorakoznak, felkiáltó jelek sokaságával dekorálva. De ezek a mondatok inkább óhajtókak, még a kifejezetten felszólító alakúak is, épp a magát tehetetlennek, kiszolgáltatottnak beállító női szerepeket játszó beszélő vállalt gyengesége miatt. A második ciklus (*Helyzetgyakorlat*) sokkal összetettebb, hiszen ott épp a női szereplehetőségekkel játszanak el a szövegek, és a kapcsolat(ok) leírása is érdekesebbé, változatosabbá válik. Tehát amíg az első ciklusban végig ugyanonnan, igaz finom árnyalatokat megkülönböztetve halljuk a beszélő panaszát, addig a másodikban sűrű hely- és szerepváltások közben, ami így sokkal dinamikusabb, habár kevésbé reflektált szövegeket eredményez. A harmadik és a negyedik ciklusban pedig előbb a nőként élni probléma körül csoportosulnak a versek, majd a könyv végén a férfi és nő közti kommunikáció, pontosabban e kommunikáció eleve elkerülhetetlenek állított zavarai jelennek meg, különös tekintettel ennek testi vetületére. A könyv ezen részén megszapornak a pszichologizáló versbetétek, melyek jelzik, hogy Nagy sokkal inkább megérteni kívánja a kommunikáció zavarait, az okokra kíváncsi, semmint a megoldásokra. Állításai ezért is hajlanak a cso-



Palatinus, Bp., 2000. 108 o.

dálkozó egyszerűség irányába, és épp ezért sok mindent a megszokottól eltérően mutatnak. Nem véletlen, hogy ez a kérdéskör szüli a legjobb verseket, mind a képi-poétikai megoldások, mind párbeszédkészség és a tárgyjal való ironikus viszony szintjén.

Ezek közül is kiemelkedik a *Lámpa* című:

*Lámpa, mikor lecsavarod,
nem élek, ha nem akarod,
állok a szobában a szekrény
mellett, mozdulatlan ülök*

Ahogy Menyhért Anna írja (Alföld, 2000/12.), több kötetbeli társával együtt ez a szöveg, direkt utalásainak is köszönhetően, alapjaiban rendezi át a én-te, nő-férfi viszonyok összefüggését. Hiszen míg azelőtt az Én-nek csak egy szegmense volt a női mivolt, itt a szubjektumot teljességében határozza meg a nemi és társadalmi szerepet ráhárító biológiai és közösségi identitás. A női Én-nek immár nincs lehetősége ebbéli minőségén túllépni, semmilyen situációban nem tud nem-nőként viselkedni, pláne nem egy intim kapcsolatban. És ami Nagy Gabriella szövegeiben ezen is túlmutat: nem is akar. Mondhatnánk, ilyen az ideális nő – ahogy azt egy „macsó”, uralkodni vágyó, voltaképp tehát anakronisztikus férfi elképzeli. Csakhogy a férfinak önként alárendelődő nő hangja más, rafináltabb szövegekbe is átszop. Így például a *Csapnabe-dal* meglepő kérése után – „Csapna be, kérném” – az egész szöveg egy reflexív szinttel feljebb lép, a férfi fölé is, és azt kéri, hogy a becsapás legyen szórazotkozó és ötletes, nagyívű és stílusos. Egy szóval a nagyon is sablonszerű szerepeknek minél jobban, már-már paródiaszerűen megfelelő. De hasonló a *Füstölő és melódiák* című vers is: „meggyötört, pöttöm remény, / hogy egyszer nekem lakkoz / cipőt, és úgy hazudik, / ahogy élő még sosem azelőtt”. A megcsalt, becsapott nő elsőre talán szánalmat keltő figurájából e reflektáltság hangzóvá tételével lesz a játszma szabályait és kimenetelét pontosan ismerő,

ennek ellenére a játszmában maradó, sőt azt tulajdonképpen serkentő figura. Aki ráadásul – igaz, némiképp szentimentális – önrónóját sem hagyja kihasználatlanul.

Vagyis akár azt is mondhatjuk, bármilyen meglepő, a kötet, nőiként hallható hangjával együtt az első szinten nem feminista magatartást közvetít, hiszen éppen hogy a férfiak által állítólagosan elvárt szerepmintákat jeleníti meg, az amott kárhóztatott patriarchális kódokat működteti, és a férfiak által berendezett és uralt világban, e világ (játék)szabályait betartva próbálja a helyét megtalálni. És bár panaszos hangon, megbántottságról és néha megalázottságról beszél, nem lázad a hagyományos férfi-nő kapcsolatokba eleve belekódolt alázatossággal szemben, épp ellenkezőleg: legfőbb bánata, hogy a férfi vagy nem akarja az úr kiüresedő szerepét eljátszani, vagy nem jól játssza, esetleg egyáltalán nem is akar semmilyen közös játszmában részt venni. Vagyis ami Szabó Lőrincnél a *Semmiért egészen* borzalma, az Nagy Gabriellánál, aki a másik oldalról éppenséggel joggal mondhatná erre, hogy borzalmas, jobb híján vágyott, pozitív tartalmat ígérő mintaként jelenik meg. Ez magyarázhatja, miért nem próbál ennek a költői világnak az elrendezője lázadni a látszólag eleve vereséget hozó leosztás ellen, és miért nem kísérli meg átrendezni az örökölt nő-férfi viszonyok sablonjait. Pontosan azért, mert ami veszteségnek látszik, az még mindig a legtöbb megnyerhető. És magyarázza a kötetben végig érzékelhető „mindent a szerelemért” attitűdöt is, mely szerint nem számít, milyen áron, csak működjön a kapcsolat. Hiszen a szerelmes számára legrosszabb lét is jobb, mint a nemlét.

És csak miután elfogadja ezt az alaphelyzetet, és nem kérdőjelezi meg e helyzet határait, csak ezután igyekszik a számára láthatóan előnytelen, de mégis a sok rossz közül a legjobb játékokat a saját javára eldönteni.

Ez persze nem orvosság arra, hogy e szövegek eredendően depresszívek, öröm-

keresők és még a legritkább esetben sem harsányak. A kötetbeli, nagyjából egységesnek tudható hang mindvégig kacéran modoros, színjátékszerű, ami például a magázódó formulákban különösen erős, mégis a közvetlenség látszatát kelti. Vagyis sohasem fennkölt, még akkor sem, amikor, úgymond, a lélek húrjain játszik, amikor kihívóan érzékeny és saját érzéseit is színre vivő. Ugyanakkor nem szenvedélyes, akkor már inkább óvatos, fanyalogva és néhol gúnyosan rezignált. És majd mindig megszólító, kizárólag a másik, a te felé forduló. Ezek a közelre szóló megszólítások pedig furcsa módon az otthonosság, és ezen keresztül a magabiztosság érzetét kölcsönzik a beszélőnek – az olyan, már-már gyengéd szavakon keresztül is, mint „simi”, „depi”, „cicakaka”, „kuckó”, „cici”, „bizti” – holott a kötet egészének hangulatától mi sem áll távolabb, mint az idill: „oly jó / nekem, ha rossz nekem” (*Ágyó*).

Azaz Nagy Gabriella versei minden romantika-vágyuk ellenére nem romantikusak. Annál sokkal tisztábban és kritikusabban tudják, hogy – a romantikus szerelmi líra nekrológiát megíró Petrivel –: „A szerelem nem túri az alapok bonyolultságát.” Márpedig az ezekben a versekben megjelenő kapcsolatoknak épp az alapjai a leginkább bonyolultak és kibogozhatatlanok. És persze nem csak a szerelem sokarcú ebben a kötetben, hanem a versek beszélője is. Ez egyrészt a nem is oly kényszerűen felvett szerepek változatosságával függ össze, másrészt viszont a változásra való nyitottsággal, az alkalmazkodás teljes felajánlásával függ össze. Amolyan „fa leszek, ha fának vagy virága”-féle alapmagatartás ez, amely akár a saját személyiség határait is felszámolja. Jelzésszerűen például a *Presszó-dalban*:

*lennék én itala, étke,
csipkés ráfban a cselédje*

Érdeemes eközben a korántsem szokványos kötetcímre is vetni egy pillantást. Ez ugyanis egy újabb eltávolító alakzatként

funkcionálhat, hiszen az apróhirdetésbe illő ajánlkozásával arra utal, hogy a könyvben eljátszott szerepek és megszólaló panaszok valóban csak szerepek, a panaszok pedig egy lehetséges olvasó lehetséges panaszai. Arról lenne szó, hogy a szerző mintegy szolgáltatásként kínálja fel szövegeit az olvasónak, aki a lírai én helyébe olvasva magát, a klasszikus képlet szerint sajátjának érezheti e dalokat. A képviselési modellbe ágyazódva szólalnak meg ily módon Nagy versei, de azzal, hogy erre ilyen direkt módon hívja fel a figyelmet, túl is lép azon. Képviselettel, az olvasó helyett beszél, az olvasó bánatait énekl meg, de csak akkor, ha az olvasó kér belőle. Egy apróhirdetés, mely világosan utal arra, hogy ez a költészet maga a par excellence szerelmi költészet, szomorúságával és kiszolgáltatottságával egyetemben. De azért is nagyszerű a cím – dicséret érte a szerkesztőnek is –, mert mindezen túl remekül kijátssza a *sírni-írni* egybecsengést, aminek külön érdekessége, hogy pont a *versírásban* hangzik össze.

Bátran kijelenthetjük tehát, hogy első kötetnek ez a könyv kiváló. A fentiekén túl például nagy erénye, hogy bár formakezelése bizony nem virtuóz, tisztában van saját határaival, és egy-egy gyengébb megoldáson túl végig biztosan kezeli szűkösnek mondható eszközkészletét. De nyelvhasználatának, grammatikájának és formarepertoárjának hagyományos szabatosága szerencsére nem párosul e költészet modernségét bizonygató gesztusokkal. A jellemzően négysoros strofákból épülő, könnyedén hajló sorokat, lenge rímekeket és gyors, lüktető dallamot felvonultató szövegek nőiesen érzékeny, finom lírát kínálnak az olvasónak – olyan emlékezetes részekkel, mint a *Casus Bella Donna* című dalban ez:

*Már megbocsát, szívét
tárogassa széjjel,
ontsa fájdalomát, de másra,
ne rám, és ha kérhetném,
térjünk a tárgyra*

Utasi Csilla

Babéerkönyv

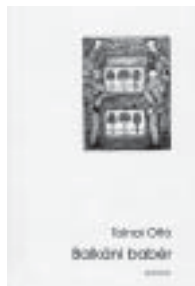
Tolnai Ottó: Balkáni babér

Tolnai Ottó *Balkáni babér* című könyve, a térségben dúló háborúk elmúlt tíz évében keletkezett verseinek gyűjteménye Nemes Nagy Ágnes Tóth Árpád *Elégia egy rekettyebokorhoz* c. költeményének utolsó sorairól szóló gondolatait juttatta eszembe („S reszketve megnyílik egy lótusz szűzi ajka / S kileng a boldog légbe a hősín szárnyu Béke”): „A vers utolsó sora nem is elégia, inkább himnusz. A fehér lótuszvirágból úgy száll ki a hősín szárnyu Béke, mint egy görög szabású győzelemistennő, egy hajóorron álló Niké. De az a virágból szabott hajó mégsem Győzelmet emel föl jelvényként, hanem Békét. S ha mégis győzelmet, akkor egyetlenfajta győzelmet: a befejezés sikerét, a költő győzelmét az anyagon, a pusztulás látványából szűrt, élni segítő művészetet.”

A Symposion-nemzedék művészi programját Tolnai Ottó így összegzi könyvében: „nem értettük ki rótt ránk akkora terhet / merész álmainkkal megváltani / rányitni az adria vakító tükrére / (...) merész álmainkkal megváltani / kiváltani talán / a mediterrán komponenshez csatolni / ezt az átkozott tartományt / a szellemi vasfüggöny mögött is átlopni / azt a néhány magyar íróat akit szerettünk” (*Ahogy*). Utólag világosan látszik, a Mediterráneum választása a földközi-tengeri kultúra napfénye mellett a bizonytalanság választása is volt. Azóta még egyszer bebizonyosodott, hogy a Balkánon, ebben az iszonyatnak megnyíló térségben, ahol az egyik erőszakhullámtól a másikig alig egy-két emberöltőnyi idő telik el, néhány évtized után az atavisztikus nemzeti mítoszokban élő tömeggyilkosok és az áldozataik szerepet cserélnek, és új-rakezdődik a véres megtorlások, tömeggyil-

kosságok sorozata. Az örökös fenyegetettség érzése a második világháború mészárlásait gyerekként vagy fiatalemberként átélő délszláv képzőművészek alapélményévé lett. Belgrádban az ötvenes évek közepén két jelentős művészeti csoportosulás jött létre, az egyik tagjainak művészetét az absztrakció, a másik, a *Mediala* körébe tömörülő festők, különösen Ljuba Popovics, Dado Đurić és Vladimir Veličković korai opusát az „északi barbárság”, a német és a flamand reneszánsz naturalista, kegyetlen kifejezőmódja befolyásolta. A *Medialához* lazán tartozó, később Krsto Hegedušić zágrábi mesteriskolájába járó Veličković *Patkány-állat* című tusrajzán egy kételtű, fiatal, rövid fülű, puha, nyúlfejű és -vállú lényt látunk, amely durva bundával borított patkánytestben folytatódik, más képeiben a feszületet a madárijesztővel, a lepkét a denevérral ötvözi, az arcokat rothadó temeként rajzolja, egyik korai festménye a *Fölhasított virág* címet viseli. Az Új Symposionnal induló Maurits figurális is a felszín alatti destruktív erőkről tanúskodik, *Vörös búcsú* című vásznan kárminvörös alapon sárga figura hever: „tartása az örök gyámoltalanságé: a meggyilkoltaké, a megerőszkoltaké. (...) Arca fekete, nem létező, úgy járt, mint minden, ami szerves.” (Otto Bihalji-Merin). Tolnai fiatalkori líráját, bár nem olyan meghatározó módon, mint Veličković vagy Maurits művét, átjárta, itt-ott föltört belőle a békés felület alatt lap-

Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. 237 o.



pangó fenyegetés. Kezdetben, még ha ne-héznek is látszott, lehetséges volt számára a szép és a rettenetes valamely egyensúlya, sőt az iszonyat esztétikuma is, amelyet Vladièkovia korai műve képviselt. A borzalom ekkor még a közeli, a megélt ínség-gel szemben a szép ellenpólusaként, hátte-reként működött.

Új verseinek műfajmegjelölése, a kata-lekta tulajdonképpen csonkolt verset jelent, szemben a kezdettől fogva szabálytalan Tolnai-verssel, mely a keletkezése folyama-tában, más műveivel párbeszédbe lépve és elvegyülve nyert hiánytalan alakot. A *Bal-káni babért* a megcsonkult, megrongált vers-helyek és egy különös elsötétülés kettőssé-gre jellemzi. A *Bodza a határzónában* című költemény, amelynek alaphelyzete a bokor motívumában távolról emlékeztet Tóth Árpád elégiájára, a kimondás könnyűségé-nek leszögezésével indít. A költői én túl könnyen mondaná ki, hogy semmi (sincs). A semmi légneműségével szemben az „ó-fehér (elefántcsontsárga) / bodzacsipke” látványa túl sok neki, a lírai ént a pompa sokkja „*éltre veri*”. Kosztolányira hivatko-zón folytatódnak a gazdag, pazar képek, augusztus elején: „kecses korallszín madár-lábak markolják össze / az ó-csipkerongyi-kát s még súlyosabb valamivel / lötyten (sza-lad) tele az ég vándlingja / miféle bankett készül itt desiré / ahol ennyi gyémánt kavi-ár halmozódik”. Október végén fekete (spa-nyol) csipkerongyika csüng a bodza légpus-kának való ágán. Az évszakokat sorra vevő vers időösszegző képében, a légtompított halál határzónájában az őszi elsötétülés at-moszférájába a gyerekkori lövöldözés képe vegyül.

A könyv első ciklusának versei, az adri-ai pillanatképek, a *Mediterrán képeslap* és a tisznoi harangot megidéző *Nincs nyelve* egy elveszett korszak jelenidejű föl-villantásai.. A palicsi, pécsi, veszprémi helyszínű ver-sek jelenidejű helyzeteket bontanak ki. A ciklus későbbi felében és a következő, PI-ciklusban kétféle verstípus uralkodik. Az

elsőben a lírai én közelebbi vagy távolabbi múltjának szituációi elevenednek meg, a másodiknak pedig nem a költő életének egykori epizódja a központja, hanem rö-vid, önálló szegmensekből áll össze, me-lyeket a motívumoknak nyomként fölbuk-kanó és elvesző szövedéke szervez egész-szé. A könyv utolsó hosszúverse, a feltehetően legkorábban keletkezett *Adriadalom* mint-ha a tenger-motívumok összefoglalása vol-na, amelyeknek a többi vers a kifejtése és a kommentárja, holott a vers kötetbeli helyzetével e motívumok kártyalapokként kifordulnak, megmutatják síkszerűségüket, költészeti eredetüket.

Tolnai lírájának és prózájának egyre erősödő jelensége a tárgyaknak, az anya-goknak, semmis vagy szűzi kategóriáinak, a nulláslisztnek, a gipsznek, a tollnak, az üvegnek, színei közül a flamingórózsaszín-nek, a kobaltkéknak, az azúrnek, az ultra-violának a megfigyelése, vizsgálata, kuta-tása. Broch Hofmannsthal-esszéjében meg-jegyzi, a 19. században az impresszioniz-mus, miközben a festészeti kifejezésnek a természet utánzásánál eredendőbb hiteles-ségére törekedett, fölismerte a festészeti médium, a szín, a fény, a festék realitását. A médium addig láthatatlan valóságossá-gának megpillantása utat nyitott a festésze-ti absztrakció és avantgárd irányzatainak. Tolnai költői anyagaival végzett foglalatos-ságára Hermann Broch e szövege ad ma-gyarázatot. Tolnai verseiben a gyakori művészeti hivatkozások, a színek és az anya-gok a költészet médiumának, a szónak, a nyelvnek a valóságosságáról tanúskodnak, a szó realitásának fölismerését azonban nem elvont megállapításként közvetítik, hanem kategóriái, ezek a szenzualitásukkal sugár-zó szavak, a költészet közegét úgy képvise-lik, hogy egyben materializálják, megteste-sítik.

A mediterrán költőnek tartott Koszto-lányi a példaképe ebben, akiről azt írja: „az ő pointillizmusában / (mert nem impresszi-onista atomfizikus) / minden egyes porsem

rezegve él / majdnem azt mondtam / rezeg az életért / s ez az állandó halálos félelem / (egy rezgő atomfizikus) / valami abszolút pozitív (rádiumszerű) / sugárzást eredményez / pontosan úgy mint a kis / majdhogynem motívumnélküli / semmis pointillista vásznak forró isteni rasztere” (*Érzékiség gyónásom*). Tolnai lírájában az anyagokkal végzett kísérleteivel párhuzamosan egyre bonyolultabbá, összetettebbé válnak mind a versmondatok, mind a motívumok rajzolatai, mintha egyre nagyobb bőségben, sűrűségben árasztanák el a részletek.

Az *Érzékiség gyónásom*ban költői anyagaihoz való viszonyáról ír. Az anyagokkal való foglalatosság, a költészet közegében való elmerülés különös kétértelműségét kibontó vers centrális objektuma a palicsi park nagy, kék, Gorgófőt vagy magát a tengeristent, Poszeidónt ábrázoló Zsolnay-vázája. A költői én és szerzetes kísérője sétájának leírásában fölidéződik Kafka Poszeidónja, aki tengermélyi hivatalában a világ végét várja, hogy fáradságos aktamunkája után világkörüli útra indulhasson, s végre megláthassa a tengereket. A nagy kék váza talán Poszeidónt ábrázolja, aki világvégi körútján Palicsra ért, és éppen a palicsi Vértót tanulmányozza. Vagy amennyiben a váza egy százbalótt, s a sebe ellenére tovább ordító istent ábrázol, akkor talán mégis Gorgófőről van szó. A tények egymás mellé rendelésével építkező versbe a hasadás képzetével belép Harold Pinter drámájának jelenete, az ételliften utazó két bérgyilkos. Ben, az egyik bérgyilkos ugyanis úgy olvassa az újságot, hogy csikokra szagatja. A papírtépés zörejét ismétli a szabadkai villamos, „a kívül ribiszke- / belül citromszín hangszer”, kávédarálóhoz hasonló hangja, és a Szent Teréz templom lassú repedésének zaja, a mindenség kezdődő hasadása, melyről a templomban ministráló Csáth és Kosztolányi sugdostak egymásnak. „Ez a bérgyilkos (ben) örökké hasogatni fogja / az újságot / hasogatni mind-

örökké / hiszen az ólmos rotópapír valóban végtelen / a világ véges / (mint láthatuk kafka novellájából is) / a világnak vége van / csak újság van még / (...) de az ólmos rotópapír csak folyik / végtelen folyik”. Ki lövi le az egyedül maradó, utolsó bérgyilkost? Isten, az utolsó bérgyilkos unatkozik. Isten, a fölöttünk, bennünk is ható morális instancia közönye változtatja ambivalenssé, veszélyekkel fenyegetővé a költészet közegét.

A könyv két ellentétes törekvést mutat föl. Az egyik a visszavonás akciója. A mozaikkockákból összetevődő ciklusszerű hosszúverseket, az *Ahogyot* és a *Pilinszky az IN MEMORIAM CELAN-t készülő megemlérni-t* a visszavonás gesztusa hatja át, „valójában az egész PI-anyag visszavonásán dolgozom”, mondja, „hiszen műsiais mindent többszörösen visszavont / megélte visszavonta a jelfestészetet / megélte visszavonta az informelt / s csak aztán vonta vissza magát a festészetet / ám úgy / egyedül ő úgy hogy az a valami / (visszavont festészet) amit művel”, azt kérdezi: „hogyan kifuttatni szorgos széplelgés / a költészet: széplelgés. / de most valahogy anélkül szeretném / jöllehet tudom nem lehet / szorgos széplelgés nélkül nem lehet”.

A másik az átváltozás, átváltás mozdulata. Az epikus magot tartalmazó versekben, például a *Pilinszky kiskanalában* (Pilinszky föltűnése az Abbázia kávéházban), a *Balettpatkányokban* (Lea és az állami balettintézet többi növendékét Pilinszky figyeli), az érintett *Érzékiség gyónásom*ban (a költő egykori palicsi-szabadkai látogatása ferences vendégével, amikor még járt a szabadkai villamos) bekövetkezik a Tolnai költeményeit kezdettől jellemző finom váltás. A *Pilinszky kiskanalában* Bresson megidézésével, aki egy pillanattal tovább állt Tarkovszkij ravatalánál, „és ahogy aztán a mellére helyezte / a virág (vagy tán fű-) szálat / akárha egy kanál esett volna nagy csörenéssel / mint a halálraítélt megszököttben a márványra / akár egy kanál”, a *Ba-*

*lettpatkányok*ban pedig akkor, amikor Pilinszky „hallja újra és újra ahogy ady / a szfinxról fejjel a kőre zuhan / hallja antik gidák (akárha élő nipppek) bakelitpatáit / a rózsaszín selyembe húzott / sok gipszspicc kopogását”, s az angyalokkal kiegyenlített fiatal táncosnők molyrágta nagy szárnyairól, ezekről a tetves művértagokról esik szó.

A címadó balkáni babér talán a növényhatározókban jegyzett babérfaj, ám jelentését Rilke, a könyvben nyersfordításban idézett kilencedik duinói *Elégiája* mélyen meghatározza. Az *Ahogy* utolsó mozaikkockájában, -kövében a költői én, telefon nélküli bécsi cellaszobájában Palics bombázásakor a kilencedik *Elégia* nyersfordítását olvassa, forgatja, mint egy nyelvek közötti, gyöngédségében, derengő fényében megfellebbezhetetlen tény. Az *Elégia* babérja, a minden zöldnél kicsit sötétebb, levele fodros szélén a szél mosolyával, az emberi törekvés megfelelése, azé a törekvése, amely nem boldogság, hanem a ránk, a náluk is múlandóbbakra szoruló tárgyak és dolgok hívása. Minden tapasztalatát, egész itt-

léte szemléletét az ember a legszívesebben örökre magának tartaná meg, ám mit vihet magával? A fájdalomból, a nehézségből, „a szerelem hosszú tapasztalatából”, a mondhatatlanból szinte semmit, hiszen a mondhatatlan ott, a csillagok alatt jobban az. Az angyalnak a dolgokat kell mondani, úgy, ahogy a tárgyak maguk talán sohasem gondoltak lenni. A megszólalás feltételeit kutató *Kilencedik* utolsó szakasza a Földhöz szól, a költői én utolsó, transzcendáló szavai annak szándékát teljesítik be: „Látod, én élek. Miből? Nem lesz kevesebb / sem a gyermekség, sem a jövő... Létek megszámlálhatatlan / sokasága sarjad szívből.” (Vajda Endre fordítása).

A babér a könyvben tehát az emberi törekvésnek a Balkánon lehetséges, különös formáját és értelmét is jelenti. Ha így van, akkor, mint a tenger horizontja, Tolnai költészete mögött ott áll a magyar irodalom – Kosztolányi és a kötetben arkanalyaként aposztrofált Nemes Nagy Ágnes –, valamint a délszláv irodalmak nagy íróinak élményén is áttűnő Rilke-költészet.

Dusnoki-Draskovich József

„Hát amikor csak úgy beszél az ember, az micsoda?”

Narratívák 4. A történelem poétikája

A *Narratívák* című, Thomka Beáta által szerkesztett tematikus tanulmánykötetnek az elmúlt évben már a negyedik füzetét látott napvilágot. *A történelem poétikája* alcím Hayden White sok vitát kavart könyvére utal, másrészt arra, hogy lehetséges a történetírás problémáival poétikai, azaz irodalomelméleti megközelítésből is foglalkozni, a történelmi műveket, szövegeket irodalmi alkotásként megvizsgálni. Annak az olvasónak, aki nincs teljesen otthon a 20. századvégi irodalom- és történelemelméleti, valamint filozófiai elméletekben, megpróbálunk egy kis olvasási stratégiát fölvázolni, hiszen az említett kötet nyomban a történelmi elbeszéléstről folytatott diskurzusuk közepébe veti.

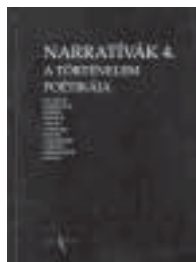
A narratíva elbeszélést jelent, amely eseménysort, történetet (egyik meghatározása szerint: a mondat felett álló nagyobb nyelvi egység) mond el. Az elbeszélő műfajok elméletét és elemzését a strukturalista poétika (Barthes, Genette, Todorov) dolgozta ki és állította előtérbe. A narratívákkal foglalkozó interpretációs és elméleti irányzatot Todorov narratológiának nevezte el. Napjainkig sokféle változata alakult ki, amelyek az elbeszélések nyelvi-grammatikai, illetve retorikai szintjére alapoznak, avagy a fikció elméletéből indulnak ki. A különböző irodalomelméleti irányzatok világos áttekintését adja Bókay Antal összefoglalása (*Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*). A narrációelmélet a tárgya Thomka Beáta most megjelent új kötetének is (*Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*).

Az elbeszéléseleméleti vagy prózaelméle-

ti kutatások nem korlátozódnak az irodalom területére. A narratívák komplex kérdéskörei felől több más tudományág is megközelíthető. Ezt illusztrálja a *Narratívák* első kötete is, amely narratológia és művészettörténet, irodalmi elbeszélés és képi narráció találkozási pontjait térképezi fel. Az „olvasó szemléletmód” képzőművészeti alkotások széles körére is alkalmazható, amelyek történeteket mesélnek el. E problémákba művészettörténeti szempontból még különösen Oskar Bätschmann (*Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*) és Svetlana Alpers (*Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*) nemrég megjelent könyvei vezethetnek be az érdeklődőt.

Az irodalmi elbeszéléseket meghatározó fikcionalitást is átfogóbb kategóriáknak (filozófiai, szemantikai, hermeneutikai, esztétikai, olvasáseleméleti és narratológiai vonatkozásból) tárgyalja a *Narratívák* második kötete (*Történet és fikció*). Azóta napvilágot látott magyar fordításban Wolfgang Iser, a fikcióelmélet egyik német kidolgozójának alapvető munkája is (*A fiktív és az imaginárius*). Történet és fikció kapcsolatának lényegi kérdését exponálja egyik regénye elején Amin Maalouf, amikor megjegyzi: „ez egy igaz történet, már amennyire bármely történet igaz lehet”. Az eseményeket, történeteket rögzítő történelem szintén azzal a problémával találja magát szembe, hogy ugyanarról

Kijárat Kiadó. Bp. 2000. 214 o.



több igaz történet mondható el, avagy pesszimista felfogásban nem létezik igaz történet, hanem csak fikció. Valóság és fikció (hasonlóképpen objektív és szubjektív) nem állítható mereven szembe egymással, a fikció átléphet a valóságba és fordítva. A történész is dolgozhat elképzelésekkel, valószínűségekkkel és feltevésekkel, de még ilyen esetben sem szakadhat el a történeti forrásoktól, a tanúbizonyságoktól, amelyek megkötik képzelete csapongását. A regényírónak viszont nem kell törődnie története igazságának ellenőrizhetőségével, magyaráznia alkalmazott eljárásait, módszereit, lépés-nyomon bizonyítania állításait és cáfolnia az ellenkező nézeteket. Az író is törekedhet arra, hogy tartósítsa, konzerválja a múltat, az emlékek világát, az „igazság valódi ízét” (lásd Rushdie fűszeres, szöcske-zöld csatniját!). A történész is tartósítja, elbeszéléssé formálva újraalkotja a múltat, de neki – Jacques Le Goff szavaival – „az emlékezet kritikai történetét kell megalkotnia”. (A múlthoz való viszony három különböző módját képviselő emlékezet, felejtés és történelem hármasságáról, amely a történeti tudat dialektikájába van beágyazva, értekezik a francia filozófus, Paul Ricoeur a *Narratívák* harmadik kötetében.) A történelmi múlt nyitott, mert folyton más jelentést kap, sokféle olvasata van, ezért is lezáratlan. Teljes megjelenítése, hű olvasata a megisméltése lenne, a kritikai olvasat ezzel szemben nem más, mint jelentéseinek folytonos aktív megalkotása.

A *Narratívák* harmadik (*A kultúra narratívái*) és negyedik kötet (*A történelem poétikája*) a legszorosabban összekapcsolódik. A harmadik kötet tanulmányainak egyik fele a természeti népek kultúráit tanulmányozó kulturális antropológia (etnológia) szemszögéből veti fel a reprezentáció és az elbeszélés központi kérdéseit. Amint James Clifford leszögezi, „a legjobb etnográfiai fikciók... igazsággal telítettek, de adataik – mint a humántudományok adatai – kiszűrtek, kontextualizáltak és el-

meséltek”. Ez az egy idézet is jelzi, hogy az utóbbi évtizedekben egymás módszereiből sokat merítő kulturális antropológia és a történettudomány hasonló cipőben járnak. A történész sem tehet mást: tudatosan választott és kialakított szelektív nézőpontból közelíti meg a múltat. Többek között ezért szükségszerű a történelmi interpretáció pluralitása, a konkurens értelmezések közül egyik sem lehet kizárólagosan igaz és végző. Hasonló gondolatot fogalmaz meg a francia Annales-iskola egyik képviselője, Paul Veyne: „a teljességet leírni lehetetlen, és minden leírás szelektív... történelem az lesz, amit mi kiválasztunk”. A tanulmányok másik fele már a történelmi elbeszélés kérdéskörének vizsgálatával foglalkozik. N. Kovács Tímea alapos bevezető tanulmánya (amit a negyedik kötet elején már csak kiegészít Thomka Beáta rövid előszava) sora veszi azokat a tényezőket, amelyek – Ferdinand Saussure nyelvészeti munkássága nyomán – a társadalomtudományokban fokozatosan kibontakozó „nyelvi fordulat” hatására átalakították a történetírás és a kulturális antropológia önértelmezését, tudományképét is. Annak felismeréséről van szó, hogy a nyelv nem mimetikus funkcióval bír, nem valami rajta kívülálló valóságot ír le, hanem éppen generalizálja, létrehozta azt. A nyelv jelentést konstruáló szerepének tudatosítása megingatta azt a tudományképet, amely valamiféle autentikus valóság objektív kutathatóságának feltérképezésén nyugszik. Ennek következtében került előtérbe a tudományos és a művészi reprezentáció vizsgálata, nyelv és valóság viszonya. N. Kovács Tímea írása mellett különösen Gyáni Gábor igen világosan megírt kis könyve (*Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*) nyújt jó bevezetőt a történetírás posztmodern diskurzusának egész problematikájába, s ezzel egyben megkönnyítheti a *Narratívák* utóbbi két kötetében olvasható tanulmányok befogadását.

Gyáni részletesen ismerteti a posztmo-

dern historiográfia talán legnagyobb hatású képviselőjének, Hayden White-nak az elméletét, akitől ugyan nem vettek fel írást a *Narratívák* kötetébe, mégsem hagyható ki a kontextusból, mivel a közölt tanulmányok jórészt vele folytatnak diskusziót, illetve inspiráló hatása nyomát viselik magukon. White legfontosabb tanulmányaiból megjelent már egy összeállítás (*A történelem terhe*), 1973-ban kiadott főművének (*Metatörténelem: a történelmi képzelőerő a XIX. századi Európában*) viszont sajnos csak *A történelem poétikája* című első fejezete olvasható magyar fordításban, amelyben fölvázolja „történeti-tropológiai” elmélete lényegét. (Az *Aetas* című folyóirat 2001/1. számában közölték, a fordítók gondosan megírt bevezető tanulmányával együtt.) Nyilván emiatt szerepel White helyett holland tanítványának, Frank R. Ankersmitnak két írása is a *Narratívák* negyedik kötetében.

White írásait először olvasva úgy tűnt, hogy meglehetősen egyoldalú és valójában nem túl sok igazi újdonságot hoz kérdésfeltevése, sőt Molière úrhatnám polgárának elementáris megdöbbenését idézte emlékezetembe: „Teringettél! Negyven esztendeje beszélek prózában, de azt se tudtam, mi az!” Hiszen a történetírás egészen a 18. század második feléig a retorika és az irodalom területéhez tartozott, sokféle okból nem csupán a tudományos igazság feltárásának célja vezette. A történettudomány mint szakdiszciplína megszületése által (a német historizmus és a pozitivizmus hatására) került a történetész tevékenységének homlokterébe a kutatás módszertani szabályozása, és szorult háttérbe a történetírás mint a kutatástól nagyon is megkülönböztethető tevékenység. (Lásd erről Jörn Rüsen írását a harmadik kötetben!) Nyilvánvaló azonban, hogy a nyelvi, retorikai és esztétikai megformálás szempontja teljességgel azért nem vezett ki a történetírásból. White szerint amint a mindennapi életben hajlamosak vagyunk történeteket formál-

ni, úgy a história alapja is az elbeszélés, s mivel tudományosságra törekvése hiábavaló, a történésznek művészi szöveget, irodalmi alkotást kell létrehoznia. Ezzel szemben a mindennapok valósága sem csupán történetekben tudatosul és a történetírás sem korlátozódik a történetmondásra, hanem érvelő, magyarázó, elemző és interpretáló funkciót is betölt. A görög *historia* szó eredeti értelme nem történet, hanem kérdezősködés volt, s a megfelelő kérdésfeltevéshez valóban invencióra és történelmi érzekre van szükség. Az utóbbi két évtizedben fordult a figyelem újlag az elbeszélés, az események és szereplők szintje felé, különösen a mikrotörténelmi megközelítésben, amely aprólékosan kidolgozott közelképet próbál adni a múlttól. (Az ezzel kapcsolatos kérdésekről lásd Peter Burke és Hans Medick tanulmányait a negyedik kötetben, valamint Gyáni könyvét!)

White legfőbb érdeme, hogy az irodalomelméletek nyomdokában elsőként dolgozta ki a történetírásra alkalmazott elbeszéléselméletet. Ez egy meglehetősen eklektikus és spekulatív (négyességeken alapuló) strukturalista elmélet, amely azzal hozott fordulatot, hogy nem a valóságot, nem a történeti forrásokat, hanem a történelemről szóló elbeszélést, narratívát strukturáló különböző szinteket vizsgálja. Ez a narratológia tehát mintegy a történész ellen fordul, aki íróként maga is szöveget, történetet alkot, amelyet az irodalmi, retorikai, magyarázó és ideológiai sémák együttese által meghatározott beszédmód, stílus irányít. Amint azt Ricoeur megállapítja *Történelem és retorika* címmel írott tanulmányában, a történelmi mező felvázolásként a tropológiai formaadás minden önállóságot megvon a saját struktúrával rendelkező múlt eszméjétől. Mivel White felfogásában a valóság alapjában kaotikus (és mivel a forrásokat csak nyersanyagoknak tekintti, holott ezek nagy része jelentéssel és történetekkel telített), a történész szuverén alkotó, amit a teremtő poétikai aktus ré-

vén létrehoz, az voltaképpen inkább irodalmi, mint tudományos mű, legalábbis elmosódik tudomány és művészet határa. (White filozófiai nominalizmusával szemben David Carr azt kísérel meg bizonyítani, hogy a mindennapi emberi tapasztalások és tettek szintén narratív jellegűek. Tehát a történeti elbeszélés strukturálisan hasonló a történeti realitásban, illetve a forrásokban meglévő narratív struktúrákhoz.) Igazsághoz való viszonya nem vizsgálható, a referencialitás, vagyis a valóság dimenziója nem játszik különösebb szerepet. Chris Lorenz szerint viszont a történelem valójában – szemben a fiktív irodalommal – mindig valami szövegen kívüli utal, a valódi múltra, ezt pedig a források közvetítik.

A történész a múltat valamiképpen megjelenítő és interpretáló történeti forrásokkal, az adott témával foglalkozó korábbi történeti munkákkal és a virtuális olvasóval is diskurzust folytat, s mindez alakítja elbeszélését, „beleíródik” a szövegébe. Ha betartja a mesterség szabályait, és nem író módjára követi képzeletét, válogat az adatok között, akkor irodalmi szempontból többnyire csak jól megírt, logikusan felépített értekező próza lehet a végeredmény. A történész munkája az író helyett inkább a fordítóéhoz hasonlítható, aki kreatívan és egyéni módon, többé vagy kevésbé hűen az eredetihez újraalkot, rekonstruál szellemi eszköztára, szókészlete segítségével egy idegen nyelven írott szöveget. Ebből a megközelítésből különösen Chris Lorenz tanulmányának kritikája figyelemreméltó White és Ankersmit történetfelfogásával, „metaforikus narrativizmusával” szemben. Ricoeur szintén jogosan beszél „tropológiai inflációról” és arról, hogy a tropológiát az érvelés ellen fordították, aminek pedig a történettudomány ismeretelméleti gravitációs központjának kell megmaradnia. Jörn Rüsen az egymással szembeállított két vég-

let, a kognitív-racionális és a poétikai-retorikai tényezők összeegyeztetését próbálja megoldani. A „retorikai vagy metaforikus fordulat” a történeti tudás narratív struktúrájába való azon belátáson alapul, amelyet az analitikus történetfilozófia dolgozott ki. A narrativitás realitás- és tudományosságellenességét úgy kell felszámolni, hogy közben ne merüljenek feledésbe vívmányai.

A narrativizmus pozitív hatása, hogy a történetírás tudományosságával kapcsolatos alapvető problémák újragondolására és megvitatására ösztönözte a kutatókat. Ezen túl fölhívta a figyelmet az írásra, a beszédmódra, az elbeszélői technikák és írói eszközök tudatos alkalmazására, ha a források megengedik. Ezt a hatást illusztrálja Natalie Zemon Davis regényes történetként is olvasható „mikroelbeszélése” (*Martin Guerre visszatérése*), amely nemrég jelent meg magyar fordításban. Végül szerénységre inti a történészt: műve többnyire csak egy apró láncszem az egymást követő, lehetséges narratívák vagy interpretációk hosszú sorában.

A *Narratívák* harmadik és negyedik kötetében szereplő, neves külföldi szerzők által írt tanulmányok jó áttekintést nyújtanak a posztmodern történetelméleti és filozófiai diskurzusról, nemcsak a narrativisták, hanem más irányzatok álláspontjait is megismertette az olvasóval. A szerkesztőt és a fordítókat csak biztatni lehet a vállalkozás folytatására. Mellékesen hívom fel a figyelmet egy apró fordítási hibára. Kétszer is „*A regénykarnevál*” címmel említik (a negyedik kötet 89. és 91. oldalán) Le Roy Ladurie 1979-ben megjelent könyvét (*Le Carnaval de Romans*), amely Romans település 1580. évi karneváljának véres konfliktusba torkolló eseményeit dolgozza fel, tehát a helyes cím: *A Romans-i karnevál*.

E számunk szerzői

Bakos Anikó (Budapest, 1969) – Budapest
 Bányai János (Szabadka, 1939) – Újvidék
 Bedecs László (Budapest, 1974) – Miskolc
 Bogdán László (Sepsiszentgyörgy, 1948) – Sepsiszentgyörgy
 Darvasi László (Törökszentmiklós, 1962) – Budapest
 Dérczy Péter (Budapest, 1951) – Budapest
 Dusnoki-Draskovich József (Gyula, 1953) – Gyula
 Géczy János (Monostorpályi, 1954) – Veszprém
 Gion Nándor (Szenttamás, 1941) – Budapest
 Jász Attila (Szécsény, 1966) – Tata
 Jenei Gyula (Abádszalók, 1962) – Budapest
 Kiss Ottó (Battonya, 1963) – Gyula
 Lackfi János (Budapest, 1971) – Budapest
 Láng Zsolt (Szatmárnémeti, 1958) – Marosvásárhely
 Nagy Mihály Tibor (Békés, 1959) – Békés
 Németh Zoltán (Érsekújvár, 1970) – Ipolybalog
 Niedzelsky Katalin (Gyula, 1953) – Békéscsaba
 Pardi Anna (Vésztő, 1945) – Budapest
 Pécsi Györgyi (Zalaszentgrót, 1958) – Budapest
 Podmaniczky Szilárd (Cegléd, 1963) – Szeged
 Somi Éva (Mezőgyán, 1951) – Békéscsaba
 Szilágyi András (Békéscsaba, 1954) – Békéscsaba
 Szirák Péter (Debrecen, 1966) – Debrecen
 Tandori Dezső (Budapest, 1938) – Budapest
 Temesi Ferenc (Szeged, 1949) – Budapest
 Térey János (Debrecen, 1970) – Budapest
 Utasi Csilla (Újvidék, 1964) – Újvidék
 Varga Zoltán Tamás (Debrecen, 1978) – Budapest
 Zágorec-Csuka Judit (Muraszombat, 1967) – Lendva
 Zalán Tibor (Szolnok, 1954) – Budapest
 Závada Pál (Tótkomlós, 1954) – Budapest

Bárka 2001/5.

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Megjelenik kéthavonként. Kiadja a Békés Megyei Könyvtár.

Felelős kiadó: dr. Ambrus Zoltán. Szerkesztőség: 5600 Békéscsaba, Derkovits sor 1.

Telefon és fax: 66/454-354/106. E-mail cím: barka@bmk.hu.

Szerkesztőségi fogadóórák: hétfőn 14.00–16.00 óráig.

A társadalmi szerkesztőbizottság tagjai: Ambrus Zoltán (elnök), Banner Zoltán,

Cs. Tóth János, Erdmann Gyula, E. Szabó Zoltán, Timár Judit.

A lapot tervezte: Lonovics László.

Alapítók: Cs. Tóth János (felelős kiadó), Kántor Zsolt (főszerkesztő)

HU ISSN 1217 3053

Nyomdai előkészítés: Kovács Sándor

Nyomdai kivitelezés: Colorprint Bt., Békéscsaba

Megrendelhető a szerkesztőségben. Előfizetési díj: 1 évre 900 forint.

Terjeszti a LAPKER Rt.

*Kéziratokat nem őrzünk meg, de visszaküldjük, ha kapunk megcímzett, felbélyegzett válaszbortéket.
 Az elektronikus úton küldött írásokat lehetőleg „rtf” formátumban kérjük.*

Az előző számunk tartalmából

EZER ÉVE A KÖRÖSÖK MENTÉN II. millenniumi összeállítás

Erdmann Gyula: A kommunista diktatúra és „modernizáció” kora Békésben, *Kugler József:* az újrakezdés évei, *Molnár István:* Naplójegyzetek 1944-ből és 1945-ből, *Somlai Katalin:* Békés megye mezőgazdasága és parasztnépe a huszadik században, *Dányi László:* Farkas a bárányveremben, *Erdész Ádám* beszélgetése *Tóth Józseffel* a Pécsi Tudományegyetem rektorával a településfejlesztésről, *Nagy Erika-Nagy Gábor:* Békés megye gazdasági fejlődése az államszocialista rendszer időszakában, *Timár Judit:* A Békés megyei urbanizáció alakulása a szocializmus időszakában, *Grósz Mihály:* Csaba-e vagy Gyula?!, *Nagyné Varga Éva:* Pillanatképek Békés megye irodalmi életének múltjából II., *Kiss Ottó:* Az Új Auroráról, *Maruzsné Sebó Katalin:* Csaba a kortárs szépprózában, *Banner Zoltán:* A művészet törvénye az újjászületés II., *Gál Zsuzsanna:* A Békés Megyei Jókai Színház és a Gyulai Várszínház, *Lindenbergné Kardos Erzsébet:* Mementó a „tarhosi csodáért”

A 2000/4. számunk „Csaba-e vagy Gyula?!” című írásának szerzője, Grósz Mihály dolgozatában figyelmetlenségéből nem jelölte meg azoknak a mondatoknak a forrását, amelyeket *Dövényi Zoltán* Békéscsaba igazgatási szerepkörének történeti alakulása című, a Békési Élet 1977/2. számában megjelent tanulmányából vett át. Szerkesztőségünk, bár végtelennek érzi magát, Dövényi Zoltán elnézését kéri ezért.

Bárka

Kéthavonta megjelenő irodalmi, művészeti, társadalomtudományi folyóirat

Kedves Olvasónk, amennyiben folyóiratunk elnyerte a tetszését, legyen a szponzorunk és a megrendelőnk! Ha rendszeresen és biztosan hozzá akar jutni a Bárkához, töltsse ki ezt a megrendelőlapot és küldje el szerkesztőségünkbe! Ajándékozzon barátainak, rokonainak Bárkát! Köszönjük a bizalmát, a megrendelésben megnyilvánuló szimpátiáját és támogatását!

Címünk: 5601 Békéscsaba, Derkovits sor 1.

Megrendelem a Bárka című folyóiratot példányban.

Név:

Lakcím:

Aláírás:

Vélemény: