

SZENTKUTHY

„Körbejárt, egyre kitaposottabb utakon”	005	Interjú Tompa Máriával
A szex mint gondolkodás?	014	Interjú Filip Sikorskival
Mit csinált Wermer András a szocializmusban?	018	Interjú Wermer Andrással
Payer Imre	025	Szentkuthy Miklós időszerűsége
Grendel Lajos	026	Szentkuthy az egyik legnagyobb szabálysértő
Marczinka Csaba	027	A metaforikus prózaköltő
Arany Lajos	028	Metafora-kincstárnok és eleváció-magiszter
Tokai András	031	Händel és egyéb „alkalmazott” szentkuthyismusok
Szentkirályi Krisztina	033	Sokkoló élmény
Fekete J. József	034	Szentkuthy, a szigetlakó argonauta
Balogh Endre	036	Egy agnosztikus író
Márton László	038	Szentkuthy erős jelenléte

PERMUTÁCIÓ

Solymosi Bálint	040	Versek
Sopotnik Zoltán	042	Versek
Emma Ovary	044	Jöjjön ki, doktor úr, megint tripperem van!
Schein Gábor	047	Versek
Lanczkor Gábor	048	Négyüknek
Farkas Tibor	049	Rubeóla, a darwini hős
Jorgosz Baia	052	Vendég
Wéber Anikó	053	Versek
Gerevich András	054	London
Rimóczi László	055	Szív mosolyai
Krusovszky Dénes	058	Versek
Tábor Ádám	059	Az ismétlés
Középkor-reneszánsz-kora újkor	060	Oswald von Wolkenstein

MODULÁCIÓ

Medgyes Tamás	067	A felszínesség és a pontosság alakzatai a populáris kultúrában
Kis Béla	088	A nyomozó olvasó

CODA

Dmitrij Prigov	099	Rendünk őre és mások (részlet)
----------------	------------	--------------------------------

ΣΕΠΤΗΜΗ



„KÖRBEJÁRT, EGYRE KITAPOSOJTÁBB UTAKON”

Amióta először megkerestem, Tompa Mária mindig készségesen, a racionális lehetőségeken túlmutatóan készségesen segített a Szentkuthy-kutatásban és népszerűsítésben. Ő gondozza a hagyatékot, és ő ismer minden egyes betűt vagy vesszőt az életműben.

Mikor, milyen körülmények közt ismerkedtetek meg Szentkuthy Miklóssal?

Most, hogy feltettem a kérdést, egyszerre lélegzetelállító, hogy mennyire régen ismerkedtünk meg, és mennyire a jelennek érzem. Szentkuthy mindig azt mondta, hogy a jelenben él, amit eleinte nehezen tudtam elhinni. De egyre inkább úgy látom, hogy nagyon igaza van: ha az ember a jelenben él, akkor lesz múltja, sőt jövője is. Ha a „itt és most” élünk intenzíven, akkor hosszú távú életet tudunk felépíteni. Ő ezt tette. Soha nem fedeztem fel rajta, hogy rövid távon élt vagy spekulált volna. Például a Jeles András féle videóban azt mondta, hogy a forradalmak lelkesítőek tudnak lenni, de „mi lesz utána? utána nem jó! jön a dezillúzió”. Tehát nem a forrófejűség, a pillanatnyi bolondéria a járható út. Ez tipikusan a sakkjátékos előrelátása.

De annyira régen volt, hogy a fiataloknak ez már történelem. 1977 januárjában jöttem vissza Párizsból 13 év után.

Szabad tudni, mit csináltál ott?

A férjemmel 1963-ban mentünk ki Párizsba, ott elvégeztem az egyetemet a Sorbonne-on, újságíró lettem a Francia Rádiónál. '77 nyarán egy ismerősöm megkért, hogy látogassam meg Szentkuthy feleségét, Dollyt. Aztán havonta egyszer-kétszer jártam náluk – Szentkuthy akkoriban visszavonultan dolgozott „barlangjában”, vagyis könyvtárszobájában, vele nem lehetett találkozni. Néhány hónappal később, '77 őszén kibújt a barlangjából, attól kezdve vele is találkoztam rendszeresen, mikor Budagyöngyén meglátogattam őket. Akkor vált még szorosabbá a kapcsolat, amikor 1980 tavaszán Dolly súlyos hepatitisszel a László Kórházba került, majd néhány hónap után gyógyultan hazajött.

De visszatérve az előző időszakra: 1978 februárjában kapta Szentkuthy a Magvetőtől a hírt, hogy kiadnák a *Prae*-t. Ekkor kért fel, hogy vállalnám-e a kötet szerkesztését. Még ma is csodálkozom, hogy habozás nélkül elvállaltam. Nem tudtam, hogy mibe kezdek. Az ő határozott koncepciója volt, hogy az eredeti, monolitikus, sűrű szöveget olvashatóvá tegyék. Ezt konkrétan oly módon tervezte, hogy az 1934-ben írt tartalommutatót a vonatkozó helyekre beilleszsem, a szövegbe sok bekezdést tegyek, és fejezetekre is bontsam a művet. A szöveg teljesen az eredeti maradt, csak a formája változott. Négy hónapon át hetenként kétszer jártam fel hozzá, hogy ellenőrizze a munkámat. Láthatóan meg volt elégedve, csak azt hangsúlyozta, hogy „még több bekezdést!”. Közérthetőbb formába akarta tenni az olvasók számára. Utólag tudtam meg, hogy valaki mást is felkért, de 1978 februárjában az én próbaszerkesztésem alapján engem választott.

Nem misztikus, amit mondok, de egész életemben mintha minden azért történt volna, hogy Szentkuthy mellett minél sokoldalúbban helyt tudjak állni: gyerekkorom-

tól vallásos nevelést kaptam szüleimtől, de nem voltunk soha bigottak. Szentkuthy nem viselt volna el egy ateista embert maga mellett. Érettségi után nem vettem fel az egyetemre, műtősnő lettem, ott aztán nagyon megtanultam az állóképességet, a türelmet, az összpontosítást. Férjemmel Párizsba kerültünk, ott elvégeztem az egyetemet, újságíró lettem, rengeteget jártunk színházba, kiállításokra, moziba, sokat olvastam, beutaztuk egész Európát. A szoros emberi kapcsolatok buktatóit is igen jól kiismerem. Évente többször is jártunk Olaszországban, Belgiumban, Németországban, Spanyolországban, hogy csak ezeket a gyakorta látogatott helyeket említsem. De jártunk kétszer Angliában is. Nem vagyok egyedül a sok utazással, de számomra ezek az utak bizonyos távoli perspektívák összekapcsolását jelentették. És Szentkuthy számára kényelmes volt, hogy félszavakból értjük egymást, úgy érezte, hogy otthonosan mozogok sok területen. Érdekeltek az élményeim. Ezeket gyakorta megbeszéltük. Persze nem tudtam, mibe kezdek bele, mikor elvállaltam a *Prae*-t. Ösztönösen indultam neki, de egy élet munkája és természetesen öröme lett belőle.

Tudsz olyan dolgozatról vagy irodalomtudományos munkáról, mely azt taglalja, miben különbözik a bekezdésekre bontott *Prae* az első kiadástól?

Nem, erről nem tudok. Csak szóbeli véleményeket ismerek. Vannak, akik az első kiadást szeretik és tekintik hitelesnek, mások viszont azt, ahol könnyebben el lehet igazodni a szövegben, a tagoltságnak köszönhetően. Akik még nem ismerik Szentkuthy Miklós stílusát, egy-egy bekezdést kellene csak elolvasniuk. Egy kis szövegegységben benne van sokszor az egész Szentkuthy. Erre nagyon jó az új formátum. Zéno Bianu, francia fordítója azt írja egy előszavában, hogy Szentkuthy a fizikai fraktál-elmélet irodalmi megvalósítója: a kicsiben (stílusban, témában, stb.) benne van a nagy és a nagyobbban a még nagyobb, s végül a kicsiben az egész.

Elhelyeztetek plusz címeket, Fejezet- és bekezdéskezdő mondatok lettek, amelyek fontosabbakká váltak a kiemelés folytán mint a többi mondat. Jobban befolyásolják a befogadást.

A tartalommutató, ez a csak Szentkuthyra jellemző „műfaj”, eredetileg is megvolt, 1934-ben írta, azt vettük alapul. Az ebben szereplő mondatok megadták már a bekezdésre való felbontás normál 'A' hangját. 1980-ban jelent meg a *Prae*. Dolly gyógyulása után már rendszeresen dolgoztam náluk, és be is jelentettek, mint titkárnőt. Sokan kérdezik tőlem, mi a csudának kellett Szentkuthynak titkárnő? Sokat gondolkoztam az igazi okokon. Mert az, hogy sokat futkostam könyvért, segítettem az új kiadások megszerkesztésében, ez igaz, de nem elég. Az igazi okra akkor jöttem rá, mikor egy tanulmányomat felolvastam valakinek, és a hangos olvasás révén rájöttem több változtatás szükségességére. Tehát ha az ember hangosan felolvass valamit, és persze nagyon komoly gondolati láncolatról van szó, akkor érti meg igazán. A némán olvasott szöveget teljesen másként értjük, mint a felolvasott, kimondott szót. Amikor hangosan kimondott valamit, szinte beleszólt a pedagógus múltja is az írói munkájába: tanítva tanult, kimondva értelmezett. És köztudomású, hogy amikor ő felolvasta saját művét, mennyire jól érthető, érzékelhető volt. A másik ok, az tulajdonképpen következmény volt: a vele töltött 10 esztendő nagyon jó tanulóidőszak volt a halála utáni munkához, hagyatékának gondozáshoz, posztumusz műveinek sajtó alá rendezéséhez, kiadásához.

Az, hogy Szentkuthy megbeszélte velem a készülő *Véres Szamár* vagy több tanulmánya vezérfonalát, az neki megkönnyíthette, meggyorsíthatta a munkát. Akkoriban már eléggé türelmetlen volt, gyorsan akart dolgozni. Ami engem illet, a *Prae* határátkö

volt, és csak akkor eszméltem rá, amikor kész volt. Attól kezdve már rengeteg szerkesztői munkát végeztem, a legfontosabb a *Véres Szamár* volt, amit teljes egészében rám bízott. Persze a kiadás előtt ellenőrizte a munkámat. Aztán még az életében a közös munkánk koronája: a *Frivolitások és hitvallások* című önéletrajzi interjúkötet, melyet Kabdebó Lóránt, a Petőfi Irodalmi Múzeum hangtárának akkori igazgatója kezdeményezett 1983 januárjában. A *Frivolitások és hitvallások* szerkesztésén éveken át sokat dolgoztam, akkor még nem volt szövegszerkesztő, részeket ollóztam ide-oda, kétszer letisztáztam, majd ő átolvasta, komolyan belenyúlt, hozzáírt, és így nyerte el a végső formáját, amit saját művének tekintett. És ennek örültem legjobban.

Öppen Kertész Imre K. dossziéját olvasom: az 1940–45 közti időszakról azt írja, hogy Márai Sándor bizonyos könyveit lehet relevánsnak tekinteni, és a *Frivolitások és hitvallásokban* Szentkuthynak az erre az időszakra vonatkozó emlékeit.

Igen, ezt én is olvastam az interneten. Ez fontos vélemény. Ez a mű címében egyébként azt hordozza, hogy a komolyság (a világ távlatból való szemlélése) és a játék (a közeli valósághoz ragaszkodás) szíami ikreként vannak jelen.

A Szentkuthy Alapítvány is a hagyaték gondozása során jött létre?

Igen, 1996-ra megérett bennem az, hogy egyedül, magányos Don Quijoteként nem futkoshatok bontott zászlóval az életműve további megismertetése érdekében. Az Alapítvány arra jó – és ma is örülök, hogy Molnár Mártonnal együtt megvalósítottuk, – hogy egy intézménnyel a hátam mögött, annak segítségével érjek el bizonyos eredményeket, kapjak könnyebben segítséget.

Volt egy pesti bölcsész bonmot, hogy talán több eredeti könyve lesz Szentkuthynak halála után mint életében...

Viccnek azt is hallottam, hogy én írom őket.

Mit készítettetek együtt?

A *Prae* és a *Szent Orpheus breviáriuma* a két súlypont. Aztán *Az egyetlen metafora felé* második kiadása (Szépirodalmi, 1985), és a *Fejezet a szerelemről* második kiadása (Szépirodalmi, 1984) tartalommutatójának megfogalmazását rám bízta, de persze azt is szigorúan átnézte, átjavította. A *Múzsák testamentumához* a tanulmányokat én szerkesztettem össze. A közös „főművünk”, amint már említettem: a *Frivolitások és hitvallások* 1500 oldalas kitévő nyersanyagának megszerkesztése volt. Egyrészt az élete kronologikus sorrendben ment előre a könyvben, másrészt, amint az a négy hónapig tartó felvételeken zajlott, felvetett a múltjától független témákat: munkamódszere, egy napja, olvasási módszere, ihletettségeinek elemei, jellemének kettősségei, nagy lelki rokonai, stb. De mindezt úgy kellett szigorú rend szerint megszerkeszteni, hogy az a beszélgető stílus könnyedségét, humorosságát megtartsa. Ez utóbbi, őszintén szólva könnyű volt, mert Szentkuthy nagyon színesen adott elő, és ezt a stílust, nem volt nehéz megtartani. A halála utáni tevékenységem egyrészt abból állt, hogy a már megjelent művek újrakiadásához asszisztáltam, ezekkel nem volt szerkesztői munkám; másrészt viszont a posztumusz kéziratok sajtó alá rendezése volt (és van) a feladatomban, ami tulajdonképpen a halála óta eltelt 20 évem szinte minden napját megtöltötte és igen komoly koncentrációt igényel.

Ezeket Fel tudod sorolni?

A *Cicero vándoréveivel* kezdődött a sor: még életében félig-meddig javította-formálta-helyesbítette: filctollal, színes ceruzákkal. Büszkélkedett is a javított kézirat színes-változatos külalakjával Réz Pálnak az 1986-os videó felvételekor. Ezt a kéziratot 1945-46-ban írta, de úgy maradt, mint annyi regénye, és csak 1990-ben jelent a Szépirodalmi kiadó gondozásában. A halála miatt abbamaradt javítást kénytelen voltam magam folytatni, természetesen nem nagy változtatásokra gondolok: például ha háromszor szerepelt egy mondatban a „hogy” szócska, akkor kicsit átalakítottam a mondatot. Minden kéziratot úgy vettem a kezembe, hogy nem tudtam, kiadható-e vagy sem. Nem akartam kompromittálni. A *Barokk Róbertet* 19 évesen írta (mindössze egy évvel a *Prae* elkezdése előtt!) a 17-18 éves önmagáról. Azért kértem ki a PIM kéziratárából, mert kíváncsi voltam, hogy vajon milyen. Mint kiderült, egy fantaszta kamasz különleges naplófolyama. És már csíráiban ott van a későbbi Szentkuthy.

Őn a nagyon fiataloknak általában ezt a könyvet szoktam ajánlani, mert olyan problémákról beszél, amelyek közel állnak hozzájuk, de egy másik történelmi pillanatban játszódik.

Igen, ebben a korban mindenkinek az a gondja, hogy egyszerre látja magát belülről és kívülről, egyszerre akar objektív és szubjektív lenni. Utána jött a Jelenkornál megjelent *Ágoston olvasása közben* című olvasónapló (nem a *Vallomások*, hanem a *De civitate dei* kapcsán). Ezt az *Orpheusba* szánta, ahogy a *Casanovát*, mint olvasónaplót, de végül is számunkra ismeretlen okokból nem került a *Szent Orpheus breviáriuma*-ba. Aztán következett az a könyv, amit a *Szent Orpheus breviáriuma* utolsó kötetének szánt, az *Euridiké nyomában* című kézirat. Döbbenetes volt, hogy az 1939-es szándékát így, élete végén megvalósította, a tíz kötet elkészült és 1994-ben megjelent a Magvető gondozásában. Azért *Euridiké nyomában* a címe (ezt ő adta), mert neki a könyv története szerint Monteverdi egy *Orfeo*-előadása kapcsán eszébe jutnak élete nőismerősei. Ám egyes egyedül Euridiké nem egy a sok nő közül, hanem maga az *életmű*. Még 1994-ben jelent meg a Jelenkornál a *Bianca Lanza di Casalanza*, amely 1947-ben keletkezett. Egy festőművész irodalmi művet akar írni, amihez képzőművészeti és irodalmi modellt keres: de nem írja meg, csak keresi a modellt. Ő mindig késleltetett, itt ez jelenik meg: mikor elolvastad a könyvet, még mindig nem kezdte el a regényt, nagyon trükkös a kompozíció, és nagyon olvasmányos a regény. Ekkor jelent meg az 1986-ban készült videófilm szerkesztett változata, a *Harmonikus tépett lélek*. 1995-ben jött ki a Magvetőnél a *Narcisszusz tükre*. Ezt a *Prae* után, illetve a nem-prae átlókkal egy időben kezdte írni. Nekem olybá tűnik, mint egy „Szuperprae”. A végén van egy elmélkedés a céltalan gondolkodásról, ami a kifejezetten *Prae* stílusában íródott. A *Narcisszusz tükre* a *catalogus amoris*, a szeretet katalógusa. Aztán 1998-ban jelent meg *Az egyetlen metafora felé* folytatása, az *Alázat kalendáriuma*. 2000-ben nyomtatták ki a *Bezárult Európát*, amit 1949-ben írt, egy római kori regénynek indul, majd egy oldalon egy kemény, vad napló-regénnyé alakul át: a címet a könyv szövegei közül vettem. 2001-ben a nem zárolt, korai naplót jelentettük meg, *Fájdalmak és titkok játéka* címmel. Itt található az illusztrációk, amelyeket először még életében, 80 éves korában a Francia Intézetben állítottak ki, majd a ti segítségetekkel, a *Thélème*-mel való együttműködéssel indult el egy 11 kiállításból álló sorozat az egész országban. Utána kezdődött el a szoros munkakapcsolat a Hamvas Béla Kultúrakutató Intézettel, Hankiss Ágnessel, aki 2001-ben kiadta az *Égő katedrát*, amely Szentkuthy Pfisterer Miklós, Fityó tanítványainak visszaemlékezéseit tartalmazza. 80 éves kora táján meghívták az Árpád Gimnázium öregdiákjai, ahova nem tudott elmenni, engem küldött maga helyett. Én magnetofont is vittem, és felvettem a visszaemlékezéseiket. Utána

még néhány emberrel külön is beszélgettem, például „a lányokkal”, akik 1955-ben érettségiztek a Márvány utcai Kossuth Technikumban, ők minden évben eljöttek hozzá kétszer, születésnapján és névnapján. Halála után kaptam egy érdekes visszaemlékezést egy volt tanítványától, ebben benne van Szentkuthy 1939. október 6-án a Madách gimnáziumban elmondott beszéde, melyben a hitlerizmusról, a háborúról, az erkölcsiségről beszélt a diákoknak nagyon higgadtan, nagyon hatásosan. Mamusich Tamás, egy tanítványa írta az első 90 oldalt – ez a könyv gerince. 2006-ban jelent meg *Az élet faggatottja* című riportkötet. Ennek a címe azt jelzi, hogy Szentkuthy gyakran az élet (máskor a „világ”) faggatottjának nevezte magát: nem ír, úgy tekint magára, mint Rablais, az „érudit”, vagy Montaigne, aki utazott, gondolkodott, és esszéket írt. (*A Szent Orpheus breviáriuma* például nem hagyományos értelemben vett regény, nála a műfaj nehezen lehet, vagy inkább fölösleges meghatározni.) De itt arra is kell gondolnunk, hogy gyerekkorában szenvedélyes gyónó volt, mint azt megtudjuk a *Barokk Róbert* naplóregényből. Később aztán, éppen a „catalogus rerum” koncepciója kapcsán mintha gyóntatóvá lépett volna elő. Hiszen sokszor emlegette azt, hogy a nagy kérdésekre hiába várunk választ, úgysem kapjuk meg, de legalább szigorú leltárba veszi ezeket a végső kérdéseket. Így fonódott egybe ezekben a meghatározhatatlan műfajú könyvekben a faggatottság és a faggatás.

Ön többek között a műfaj korlátokat úttörő jellege miatt szeretem a könyveit.

Ha megkérdezik, a *Prae* micsoda, akkor azt mondom, sokkal egyszerűbb a dolgunk, ha nem a műfaj felől közelítünk. Ő kifejtette a *Narcisszusz tükrében*, hogy mikor egy hosszabb lélegzetű művet ír, akkor nem tudja a hagyományos folyamatosságot megteremteni, mert impresszionista alkat lévén, rá igen mély hatással vannak az írás előtt és után eltöltött órák történései: az emberekkel való találkozás, a napfény változásai, az elköltött ebéd jó vagy rossz hatása, az idegrendszerére gyakorolt sok külső benyomás, stb. Ez mind változást idéz elő, mikor legközelebb nekiül a folytatásnak. A *Prae* számomra olyan, mint egy igen jó megfigyelőképességű ember életének pontos lenyomata. Tréfásan mondta egyszer Réz Pálnak, hogy nemcsak öt érzékszerve van, még többet is elő tud venni, ha kell.

Vannak azért olyan regényei, amelyek „igazi regények” – mint például a Doktor Haydn –: amelyeket rendelésre írt.

Réz Pál tette fel Szentkuthynak a kérdést, miért mondja, hogy nem regényeket ír, a *Divertimento* például nem regény!? Az, az volt – mondta Szentkuthy –, az valóban regény volt, mert akkor muszáj volt.

Neki ez volt a megalkuvása – imádnivaló megalkuvás a szocializmusban.

Például a Goethéről írt *Arc és álarcot* nagyon szerette, a legjobb önarcképének tartotta. Nos, aztán 2007-ben megjelent az *Örök közelség, ezer emlék* a válogatott dedikációkkal. Ez azért volt lehetséges, mert ahányszor Szentkuthy egy dedikált könyvet átadott vagy elküldött valakinek, előtte Szentkuthyné, évtizedeken át teljes rendszerességgel lemásolta a szöveget. A sok papír összegyűlt az évtizedek folyamán, és ez a hatalmas dedikáció-gyűjtemény tette lehetővé, hogy kötetbe álljon össze. Persze van még ebben más izgalmas vonulat is, el kell olvasni a bevezetőt, abból sok minden kiderül. Különben mostanában, 2008 Karácsonya táján fog megjelenni szintén a Hamvas Intézet gondozásában *Szentkuthy Miklós válogatott levelezése*: ez igen tekintélyes, vaskos kötet állt össze. És most, mikor visszatekintek a Hamvas Intézet által kiadott, immár négy

kötetre, látom, hogy mennyire sok szál fűzi össze ezt a négy kötetet, emberek, téma, hangulatok, Szentkuthy jelleme, stb. szempontjából. Tehát tulajdonképpen ez a négy kötet a keresztutalásokkal együtt olvasandó.

A nagy titkokról mikor lehet fellebbenteni a fátylat? A zárolt naplót mikor lehet megismerni?

Öt év múlva! Szentkuthy 1936 és 1939 közt kezdett napi rendszerességgel naplót írni, és 1948-ig lesz nyilvános 2013-ban, a későbbiek zárolva maradnak még.

Tehát ha fiatalemberként valaki a korszakot akarja kutatni, akkor jól felkészülhet, mert lesz itt egy nagy korpusz, amiben ő lehet az elmélyült tudás.

Igen. A végrendeletében azt írja, a könyvtárában található könyvekben a széljegyzetek kiegészítik a naplót, és a széljegyzetek is kevésbé érthetők meg a napló ismerete nélkül. Nemrég feldolgoztuk Parragi Márta muzeológussal a könyvtárat, azaz van a kilencezer kötetről egy katalógus, megjelölve, melyikben van széljegyzet. Ahol naplószerű bejegyzések vannak, azt is jelöltük, van belőle kb. 400. Sok olyan könyv van, amiben dátum szerepel, melyek utalások arra, hogy az akkori naplóban van bejegyzés. Itt említem meg, hogy a centenárium kapcsán, a Petőfi Irodalmi Múzeumban, születésnapja, június 2-án nyílt kiállítással egy időben megjelent egy gyönyörű, mozgalmas, szép füzet *Szentkuthy Miklós könyvtára* címen, melynek kivitelezése Parragi Márta muzeológus és T. Nagy György nevéhez fűződik. A kiállítás: *Iniciálék és ámenek* pedig Hegyi Katalin koncepciója alapján született, ő tervezte, és még 2009 márciusáig megtekinthető a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Mindenkinek ajánlom, mert nagyon tanulságos és izgalmas: a témák Szentkuthy által történt megközelítései nagyon közel hozzák a kultúra, a magas szintű gondolkodás szeretetét, még a kamaszok világához is. Ne felejtjük el, hogy Szentkuthy-Pfisterer Miklós közkedvelt tanár is volt. A centenárium kapcsán említésre méltó, hogy Vajda Ágnes muzeológus, szintén a PIM munkatársa elkészült a Szentkuthy-bibliográfia nagy munkájával, ami szintén fontos állomás Szentkuthy megismerése, kutatása céljából.

Visszatérve a naplójára: nagyon kíváncsi vagyok a pozíciójára, hogy honnan nézte az eseményeket. Azt is el tudom képzelni, hogy nem különbözik nagyon a már megjelent, naplószerű szövegektől, tehát a csodavárás nem helyes. Ám az is csoda, ha még sok olyanmi irat jön létre, mint Az egyetlen metafora felé.

A naplófüzete mindig ott volt nyitva az íróasztalán. Ha valamiért ki kellett jönni a könyvtárszobájából, és információhoz jutott, akkor betepegett, mert gyakran mezítláb járt, és azonnal leírta. Mindent leírt a naplóba. Egy nap keresztmetszete lesz benne mindenhol. Ez egy kicsit hasonlít ahhoz, amit a *Prae*-vel és a *Narcisszusz tükrével* kapcsolatban mondtam.

Milyennek látod a Szentkuthy-értelmezés helyzetét, hol áll ma szerinted Szentkuthy a magyar irodalomban? Mi a Thélème című lap különszámában a kultuszépítés helyett az értelmezésekre helyeztük a súlyt, persze tudván, hogy a kultusz nem csak rossz lehet egy író életművével kapcsolatban. Szerintem például a Prae nélkül nehéz elképzelni az 1945 előtti magyar irodalmat, ha a Nyugatnál többet is akarnak tanítani. A kísérleti írásmódot például könnyen meg lehet érteni vele kapcsolatban.

A kortársak nagyon pesszimisták voltak a befogadó közeggel kapcsolatban. A szindrómát Németh László így fogalmazta meg: olyan a könyv fogadtatása, mintha Magyarországon a bennszülöttek körülvennének egy meteorikövet, és értetlenül bámulnák. Szerb Antal a művelt magyar középosztály kapcsán mondta a '30-as évek végén, hogy ilyen nem létezik. Szentkuthy nagyon merész volt, hogy beledobta magát ebbe a közegbe. A *Prae* mára klasszikus modern, ahogy a *Szent Orpheus breviariuma* is az, vagy Bartók is az a zenében. Viszont Szentkuthyt mindig nehéz lesz megérteni. Sosem lesz bestseller-író. Ő több helyen pontosan megfogalmazta azt, hogy mi minden *kívül* helyezkedik el: többek között gyönyörű felsorolást olvashatunk erről az *Eszkorial* című Orpheus-részben, nevezetesen a Borgia Ferenc imájában.

Születtek olyan értelmezések, például a korai művek kapcsán H. Nagy Péter rámutat, a könyv műfaji sokszínűséggel, a töredékességgel, a lexikonregény irányába vezető útjával kivezet a modernségből. Egy másik elmozdulás a Szent Orpheus breviariuma kapcsán jött létre, jóval később: a történelmi regények iránti nyitottság, az ún. álltörténelmi regények, például Márton László, Háty János tollából. Ennek a vonalnak lehetne a megkoronázása a *Harmonia caelestis* Esterházytól. Ezekben a könyvekben én benne látom a Szentkuthy-regények tapasztalatát.

A *Saturnus fia* című regény új kiadásánál előrehoztam az utószót előszóvá, ebben épp arról írok, hogy milyen ne legyen és milyen legyen a mai történelmi regény. Erre ő nagyon nagy súlyt helyezett. Az ő történelemlátását nagyban meghatározta egyrészt az anakronizmusok alkalmazása, és ami ehhez szorosan kapcsolódik, a véleménye, hogy az ember az évezredek folyamán hatalmasat fejlődött a technikai forradalom szempontjából, de erkölcsében ugyanaz maradt.

Örömes lenne ezt összevetni Márton Lászlónak a történelmi regényekről írt hosszabb esszéjével. A másik lényeges pont számomra az, hogy Szentkuthy nem egy meglévő műfaji keretet akar kitölteni, azaz nem azt mondta, hogy írok egy krimi, vagy írok egy nagyregényt...

Meg akarta írni a *catalogus rerumot*. A *Fejezet a szerelemről* című regényben a szerelemről, a *Narcisszusz tükre* címűben a szeretetről, *Az egyetlen metafora* felében többféle pszichedelikus témakörben. Azért akarta megírni, mert szerinte a szavaink elégtelenek a fogalmak kifejezéséhez. Ezért érezte elégtelennek filozófiát is. Szavaink arra valók, mondta, hogy 1) a piacon meg tudjuk érteni magunkat az árusokkal, 2) hogy mítoszokat teremtsünk, és 3) hogy költészetet hozzunk létre. A filozófia ehhez képest zavaros. Hogy szavaink elégtelensége ellenére mégis írt... hát ezért volt mélységeiből eredően író. Sok jelzöt, sok hasonlatot, sok metaforát használ, hogy több oldalról megközelítse a témát. Ez olyan, mint egy körplasztika, amit sohasem egy oldalról vizsgálunk, mint egy festményt vagy rajzot, hanem körbe kell járni, szinte mozgásában érzékeljük a szobor megjelenítését. (Fekete J. József *Identitás és tautológia* c. írásának alcíme: *Körbejárt, egyre kitaposottabb utakon Szentkuthy műveiben*). A *catalogus rerum*, a jelenségek jegyzéke szerintem kapcsolatban van az ő mindent rögzítő és gyűjtő szándékával: a napló, a tízezer kötetes könyvtár, a lemezek, nem utolsó sorban a barátnök, akikkel kapcsolatban azt vallotta, hogy csak akkor érezte valóságosnak őket, miután bemutatta édesanyjának. Hát erről van szó: mindent csak akkor érzett valóságosnak, miután rögzített. Illetve azért rögzített mindent, hogy valóságos legyen, és nem azért, hogy maradandóság-szomját enyhítse. Egész életműve erről szól: egy hatalmas folyamatosságot érzünk benne, mintha minden műve egy hatalmas napló része lenne, és ezért műveivel kapcsolatban a befejezetlenség sem vetődik fel problémaként.

Mi a helyzet a külföldi fogadtatással?

Külföldön is Joyce, Borges, Proust környékére teszik, de nem a nagy olvasó tömegek számára. Franciaországban kilenc kötet jelent meg a Phaebus, a Corti, valamint a Seuil kiadók gondozásában. Spanyolul és portugálul is megjelent több könyve. Megírják, hogy különleges, élvonalba tartozó szerző.

Szerintem az nem várható, hogy Márai Sándorhoz hasonló karriert fusson be, mert összetettebb a szövegvilága.

Azt nem mondhatom, hogy öncélú író lett volna. A tanulmányaiban, riportjaiban például roppant közérthető, mégis szenvedélyes ember.

Tudott ő, ha akart – mondhatnánk némi maliciával. Sőt, műfajban is tudott írni: a tanulmányokban.

Igen, a szépirodalomban egész más mint a tanulmányokban. Amikor leült írni, akkor – ahogy kifejezte, a halántékára mutatva – valaki diktált neki. Nem volt misztikus alkat, de úgy tűnik, ez nála a valóság része volt. Érdekes kísérlet lenne, ha egy könyvét úgy jelentetnénk meg, hogy az írás magját külön vinni folyamatosan, és a saját „szélgjegyzeteit”, a szöveghez illesztett hosszú kommentárokat valamivel beljebb, akár egy második vagy harmadik „fiókot” is még beljebb, mert a szélgjegyzeteket is szélgjegyzeteli. Ezzel a tördelési módszerrel a történet fő vonalát követni lehetne. Csakhogy ezt nem lehet, nem szabad megvalósítani, azon egyszerű oknál fogva, hogy Szentkuthy nem ezt akarta. Ő egy mondat, egy bekezdés, egy fejezet egységébe mindent bele akart venni, ami abban a 10 percben vagy 2 órában történt a fejében, a gondolataiban, esetleg közvetlen környezetében, tehát az a bizonyos „diktálás” szerintem azt jelenthette, hogy elővette és munkába állította az írás közben az ötön túli érzékszerveit is.

Már ebből is látszik, hogy ezek a szövegek elég rendhagyó szerkezetűek: egy könyvet úgy elkészíteni, hogy egyszerre három könyv lesz belőle.

A *Véres számár* kapcsán dolgoztunk ki egy hasonló módszert. 1982-ben, a kézirat sajtó alá rendezése közben készítettem magamnak egy tartalommutatót, hogy megértssem a szöveg hol folyamatos, hol ide-oda ugráló történéseit, gondolati kifutásait, mert hát nem volt egyszerű. A tartalommutatóban összegeztem a történetet. A szövegbe beiktatott különböző kommentárokat (melyeket a színdarabokban úgy szoktak jelölni, hogy „félre”) beljebb tettem a mutatóban. És ha jött egy újabb „félre”, akkor azt még beljebb illesztettem. Így három, sokszor négy beljebb tolt szövegtömb jött létre. Miklósnak nagyon tetszett, ráírta a szövegem tetejére, hogy „Summa storica”. Tehát érdekes lenne ez. Viszont ez már nem Szentkuthy, ez én vagyok.

Mi jelenik meg még a közeljövőben?

Még megemlítem a közelmúltat, novemberben a Magvetőnél megjelent egy fajta nosztalgia-kiadásként az 1939-es fekete Orpheus-füzet kb. A/4-es formátumában a *Szent Orpheus breviárium*a első része, az annak idején rendőrség által elkobzott: *Szélgjegyzetek Casanovához*. Most tudatosult bennem az a hatalmas elszántság, ami Szentkuthyban megvolt annak idején: tudjuk, milyen lelkesen, milyen sokrétű szándékkal és ihlettel készült az *Orpheus*-művére, és amikor megjelenik az első rész... bezúzzák. De

Szentkuthy nem tört meg, nem omlott össze a hatalmas terv, hanem mint láttuk, az Euridiké nyomában kötetig tulajdonképpen az egész tervet közel fél évszázad íve alatt megvalósította.

És most végezetül a közeljövő: mint említettem, Karácsony táján megjelenik a válogatott levelezés. A Magvető pedig jövő tavasszal kiadja egyik posztumusz kéziratát, címe: *Pendragon és XIII. Apolló*. Ebből sok részt közöltünk már folyóiratokban, a *Kalligrammban*, a *Holmiban* sőt az *Iniciálék és ámenekben*, novellaként (mert akkor még nem tudtam, hogy ez tulajdonképpen regényrészlet). Ez a történet is egy fajta *catalogus rerum*: a sátán mesterkedéseiről és az emberi gyarlóságokról.

Az interjút Balogh Endre készítette

A szex mint gondolkodás?❖

Interjú Filip Sikorskival

Filip Sikorski, a Finnországban élő fiatal lengyel irodalomkutató Virginia Woolffal, Mallarméval és Szentkuthyval foglalkozik. Mi az utóbbi szerzőről faggattuk, s különös-képp az a felvetése nyerte el tetszésünket, melyben a szexről – csupán érintőlegesen – mint gondolkodásról beszél.

A Petőfi Irodalmi Múzeumban a Szentkuthy-kiállítás megnyitóján találkoztunk először. Tompa Mária mutatott be bennünket egymásnak. Remekül beszélsz magyarul. Mióta tanulsz a nyelvet?

Már tíz éve tanulok magyarul. 1998-ban kezdtem a varsói magyar tanszéken, és ott is végeztem 2003-ban. Aztán volt olyan korszakom, amikor nemigen tudtam használni. Kivándoroltam Finnországba, ott pedig nem sok magyar ismerősöm volt. Most, mióta ideköltöztem, érzem, hogy az elfelejtett szavak és kifejezések visszajönnek.

Általában valamilyen korszak vagy személy kezdi érdekelni az embert egyetemen: te hogy voltál ezzel? És miért épp a 20. század első felének prózairodalmával foglalkozol?

Tulajdonképpen minden irodalmi korszak érdekes. Szentkuthy munkássága is bizonyíthatja, hogy bármilyen korszakban megtalálhatjuk azt, ami most is modern és aktuális. De az első- és másodévesek még nem beszélnek olyan jól magyarul, hogy hosszú verseket olvashassanak, hát még egész könyveket. Főleg a stílusérzék olyan dolog, amit két év alatt nem lehet megtanulni, így nem is nagyon tudtam méltányolni Csokonai ósdi, zengő költészetét, Jókai olvasmányosságát, vagy Petőfi frissességét. Pont akkor kezdtem kicsit jobban érezni a nyelvet, amikor a *Nyugattal* kezdtünk foglalkozni az irodalomórákon. De persze ez még nem magyarázza meg a 20. századi próza iránti érdeklődésemet, pusztán meghatározza azt az időt, amikor igazán élvezni kezdtem a magyar olvasmányaimat.

* Filip Sikorski Varsóban született (1979. 12. 03.). 1998 és 2003 között magyar szakos a Varsói Egyetemen, kétszer ösztöndíjas az ELTÉ-n (2007 és 2008). Kutatási terület: magyar irodalom, irodalomtudomány, szemiotika, zenetudomány. 2003 óta Helsinkiben él, PhD-hallgató a Helsinkii Egyetemen, finnugor szakon. Tanulmányokat folytatott a szemiotika és a zenetudomány szakokon is. Készülő munkájának címe „*Az irodalom zeneisége. Szentkuthy Miklós és a Prae.*” Egy lengyel irodalmi internetes folyóirat, az „*Orgia myśli*” (‘Gondolatorgia’) egyik szerkesztője. Hobbi: magyar borok.

Az igazi magyarázat másban rejlik. Mindig nagyon érzékeny voltam a nyelvre. Kosztolányi verseit ugyanolyan élvezettel olvastam, mint a magyar nyelvtant. A nyelvészet és az irodalomtudomány közötti különbséget nem tartom egyértelműnek, hiszen mindkét tudományágnak ugyanaz a tárgya. Így olyan irodalom vonz, amely maximálisan kihasználja a nyelv lehetőségeit, akár hangtanilag, akár szövegtanilag, akár jelentésstanilag... Ez a nyelvre való összpontosítás egybeesik egy másik tendenciával a 20. századi irodalomban, tudniillik az ábrázolt világ azonosságának szétfoslásával és az új, folyékony identitások létrejöttével. Mindez már Adynál kezdődik, aki személyek helyett nem-személyes konstellációkat jelenít meg: nyílik a test, kijön a hús, folynak a testi váladékok, és emellett a nyelvhasználata is teljesen újszerű... Több író is felsorolhatnék, de ez most talán nem lényeges. A korai modernséggel kapcsolatban még azt el kell mondanom, hogy tetszik benne az egészséges naivitás és pozitív elitizmus, amelyek aztán hiányoznak a posztmodernizmusból. Mindez, amit említettem, persze Szentkuthyban is megtalálható.

Inkább irodalomelméleti vagy irodalomtörténeti szempontból tartod érdekesnek az általa kutatót területet?

Számomra az irodalomelméleti szempont sokkal fontosabb, bár ez nem jelenti azt, hogy az irodalomtörténeti megközelítést kevésbé gyümölcsözőnek tartanám. Az irodalomtörténeti szempont vizsgálata egyszerűen másfajta gondolkodást igényel. Szeretek szoros kapcsolatban lenni a szöveggel. A *Prae* elemzése természetesen nagy kihívás, de paradox módon nem félek tőle, nem úgy, mint a „Szentkuthy helye a magyar irodalomban”-témáról nyilatkozni. Persze tudom, hogy a két szemléletmódot nem lehet elválasztani egymástól. A szövegben található szerkezeteknek a gyökereit meg kell keresni a nagy folyamatokban, amelyekkel már az irodalomtörténészek foglalkoznak... De mivel Szentkuthyról eddig már elég sokat mondtak a magyar irodalomban való elhelyezését illetően, nekem most úgy tűnik, hogy tiszta lelkiismerettel összpontosíthatom a figyelmem a poétikai kérdésekre. E kérdések vizsgálata pedig egy kicsit el van hanyagolva. Sokan magyarázták már, hogy mi az, hogy *Prae*, de nincs olyan elemzés, amely alaposan megvizsgálná a poétika szempontjából a *Prae* nyelvének működését. Szentkuthy nyelve új és más, de hogyan új és hol más? Itt rejlik az igazán izgalmas probléma...

És hol más, hogyan új ez a nyelv, és nem utolsósorban: kikhez képest új?

A *Prae* belemerül a magyar nyelvbe és a magyar nyelvtanba. Persze a költők és az írók mindig is merítettek erőt a nyelvből, de a nyelv jelentős részben csak eszköz, nem cél, amiben különben nem látok semmi rosszat. Szerintem szükségünk van elbeszélő irodalomra, azaz olyanra, amely a nyelvet a történetet leíró eszközként használja. Ez volt, van és biztosan lesz is a hagyomány. Volt a Szentkuthyt megelőző realizmusban, van a mai irodalomban. Aztán van egy másik hagyomány is, olyan irodalom, amely nem ír le semmi történetet, hanem arra használja a nyelv lehetőségeit, hogy egy „nyelvi kompozíció” jöjjön létre... Szerintem ilyen a *Prae*. Mondok néhány példát arra, hogyan használja Szentkuthy a magyar nyelvtant. Érdekes a közép- és a felsőfok használata: „legénebb én”, „semminél is semmibb”, „legéletebb élet”, „azabban az”, a translativus használata: „csókká csókolt száj”, „ént énné semmisíteni”, „énné élezett én”, „levelet levelebbé erőszakolni” és egyéb ragok mint például: „a nőedik hatványra emelni”. Így kitarul előttünk az agglutináció metafizikája. A *Prae*-ben több ilyen jelenség található...

Mi a célad ezzel a kutatással? Pusztán egy szakdolgozat megírása, esetleg doktori kutatási terület, netán valami más?

A jelenlegi pillanatban egy doktori értekezésem dolgozom, amelynek az a munkacíme, hogy „az irodalom zeneisége”. Mallarmé verseit, Virginia Woolf *Hullámok* című regényét és Szentkuthy *Prae*-jét vizsgálom. A zenei szerkezet mindegyik írónál más szinten nyilvánul meg: Mallarménál a szavak szintjén, Woolfnál a jellemekén, Szentkuthynál pedig a fogalmakén. Olyan írókról van szó, akik a zenét nem utánózni akarták, hanem bele akarták vonni a nyelv szerkezetébe. Szentkuthy többször is nyilatkozott e szándékáról. A munkámban a *Prae* nyelvezetét elemzem. Érdekes megvizsgálni, hogyan jönnek létre ott a fogalmak, hogyan alakulnak át más fogalmakká, hogyan jönnek vissza más alakzatokban. Mindezzel a zenezemiotika foglalkozik, melynek a módszereit alkalmazom a *Prae*-vizsgálatomban.

De Szentkuthy iránti érdeklődésem nem csak a tudományos tévekenységemre szorítkozik. Lefordítottam lengyelre és megjelentettem már a három első fejezetet a *Narcisszusz tükréből*. A fordítást folytatni szeretném. Főleg a korai művei érdekelnek: *Narcisszusz*, *Metafora*, *Fejezet* és persze a *Prae*, amelyből az első fejezetet és legalább még egy pár töredéket szeretnék lefordítani lengyelre. A lengyeleket érdekli a magyar irodalom. Remélem, Szentkuthy is érdekelné őket.

Noha nem szeretem a „Budapest Kelet-Európa Párizsa” típusú szerkezeteket, mégis megkockáztatom a következő állítást: Szentkuthy lehetett volna, vagy még mindig lehetne a magyar irodalom Mallarméja. Miért? Persze a stílusukban, a metaforáikban, sőt, az életmű terjedelmében kevés a hasonlóság, de ezek csak felületes tényezők. Én valami másra gondolok.

Sok híres posztstrukturalista irodalomelmélet a francia nyelv területén született meg. Ez pedig azt jelenti, hogy a francia irodalmárok nyilvánvalóan a francia nyelvű irodalomban kerestek ihletet új elméleteikhez. Többek között Mallarmé műveit találták alkalmasnak erre. Így egyrészt adott Mallarmé, aki szimbolista és esztéta, és aki tökéletesen helyezkedik el a saját korszaka keretében. Másrészt van egy másik Mallarmé, aki küszködik az írással, a nyelvvel, aki új poétikát keres, aki átlépi a saját korszaka küszöbét. A francia posztstrukturalisták ezt a másik Mallarmét tartották fontosabbnak.

Nos, ilyen Mallarmé lehetett volna, vagy lehetne Szentkuthy is. Gondoljunk csak a *Prae*-re. Sok fontos irodalomelmélet már ott is megtalálható mint előzmény. Van benne például Deleuze nomádológiája (a regény részei mint akváriumban úszkáló halak) vagy Kristeva-féle fenotext és genotext megkülönböztetése (a genotext pontosan a „Nem-Prae”, ami úgy feszíti a *Prae*-t mint a nem létező húr a márványíves Ámor-szobrokon). Az ilyen összehasonlítás biztosan jó és hasznos gyakorlat, de nem az a fontos, hogy mit is jósolhatott volna meg Szentkuthy, hanem az, hogy a *Prae*-ben mennyire sok ismeretlen gondolat lappang még, arra várva, hogy valaki elméletté tegye őket. Ezek jutnak eszembe most: az „ember mint növény”, a „divat mint erkölcs”, „test és tárgyak”, „virág és gondolat”, „Krisztus és Pornosz” – mindegyikből ki lehetne fejleszteni egy egész doktori értekezést. Meg kellene tehát írni a *Prae*-ben idézett nem létező könyveknek a szövegét... De nem csak a *Prae*-re gondolok, és nem csak az ott leírt gondolatokra. A szövegszerkezetben és a stílusban is még sok mindent fel lehet fedezni. Tehát szerintem Szentkuthyt nem csak értelmezni kell; tovább is kell lépni. Az is fontos, hogy meghatározzuk a szerepét a magyar irodalomban, hogy kimutassuk a *Prae*-nek az előfutár-jellegét, de én azt a kérdést tenném fel elsősorban, hogy mit tanulhatunk Szentkuthy szövegeiből ma? Mi aktuális bennük? Sok példa közül ezt az egyet hozom fel: szexualitás, amely

Szentkuthynál baccháns és filozofikus, perverz és átszellemült egyaránt. Szex mint gondolkodás? És máris kezdődik valami új elmélet, amelynek Szentkuthy már csak ürügyéül szolgál...

Van rólátásod a lengyel irodalomra, és más nemzetekére is. Az említett szerzőkön kívül milyen tágabb kontextusba helyeznéd Szentkuthy munkásságát?

Ilyen kérdéseket mindig érdemes feltenni, mert szerintem Szentkuthyt demisztifikálni kell. Közhely lenne azt mondani, hogy Szentkuthy csak Szentkuthyhoz hasonlítható, mert ezt minden jó íróról el lehet mondani. Az pedig, akinek nincs stílusa, az talán nem is író... Szentkuthy stílusa egyedi, különc volt a magyar irodalomban, a regényei mégis olvashatóak, és a szerző mégis itt élt ezen a világon. A személyéről, a műveiről le kell rántani az ezoterika leplét. Az, hogy a munkássága milyen kontextusba helyezhető, számomra nem olyan nehéz kérdés. Erre tulajdonképpen részben válaszoltam is, amikor azzal a gondolattal játszottam, hogy Szentkuthy a magyar Mallarmé. Tudjuk, hogy a 20. századi európai irodalomban történt egy változás a nyelvhasználatban. Ennek az új jelenségnek – én az irodalom zeneiségének hívom, de van róla száz más elmélet is – Szentkuthy a magyar képviselője. Tehát az összehasonlítások Joyce-szal és Prousttal talán nem is voltak annyira elhamarkodottak. Magamtól hozzáadhatom Mallarmét és Virginia Woolfot, csakhogy szerintem nem az a legfontosabb, hogy kik voltak Szentkuthy lelki rokonai. Említettem már, hogy van két kérdés, amelyet sokkal lényegesebbnek tartok. Az első Szentkuthy poétikájára és nyelvének működésére vonatkozik, a második pedig a Szentkuthy írásaiban rejlő fel nem fedezett gondolatokra és elméletekre, amelyek a mai gondolkodásunkat tudnák átváltoztatni. Persze, ahhoz, hogy e két kérdésre választ kapjunk, meg kell oldani Szentkuthy hovatartozásának problémáját is. Szerintem a megoldás nem olyan problémás, mint amilyennek tűnik. De ez már nem az én feladatom, hanem a magyar irodalomtörténészeké.

Az interjút Balogh Endre készítette

Mit csinált Wermer András a szocializmusban?❖

A rendszerváltás évében készült el kisjátékfilmje, Jordán Tamás és Eszenyi Enikő főszereplésével. Még a szocializmusban, végzős filmrendezőként és forgatókönyvíróként vette kezébe Szentkuthy Miklós Gigi-novelláit. Wermer Andrással a sikeres filmgyártás stratégiáiról, Eszenyi Enikő és Molnár Piroska éjszakai pörköltigényéről és Szentkuthyról mint showmanról beszélgettünk.

Amikor ezen a számon gondolkodtunk, eszembe jutott, jó lenne veled beszélgetni, hiszen nem sokan készítették Szentkuthy Miklós írásainak adaptációjával játékfilmet.

Dokumentumfilm van róla...

Igen, de tudomásom szerint a fikciós munkáival elsőként te foglalkoztál, és kicsit később, 1993-ban Sályom András. Egyébként a dokumentumfilmek inkább „interjúfilmek”, melyben a száz éve született Szentkuthy mint élénk kultúremler ragad magával. Miképp kerültek a te kezédbe az írásai?

Ott volt a könyvespolcomon. A feltétlenül elolvasandók között. A *Prae* olyan munka, amit az ember ismer. Szerb Antal *A világirodalom története* című munkája kezdődik úgy, hogy ha az ember sokat olvas, elolvassa a fontos műveket, azaz a világirodalmat anélkül, hogy észrevette volna. Azt, hogy a *Prae*-nek mi a világirodalmi helye, nem tudom megítélni, és mivel nagyjából lefordíthatatlan, nem is biztos, hogy bármikor megtudhatjuk. Még magyarra is nehezen fordítható, kifejezetten nagy teljesítmény elolvasni. Fiatalkori munkája, amiben zsenialitását akarta megcsillogtatni – ez olyan mértékben sikerült neki, hogy nagyon nehéz a közelébe kerülni.

„Filmrendezőtanoncként” borzasztóan érdekelt az emberek belső világa, és annak megértése – mindig ez érdekelt, orvosként is, más szakmákban is, egészen a stratégiáig, amivel manapság foglalkozom – hogy a másik mit gondol magában. Ebben Szentkuthy nagyon erős. Filmben elmesélhető sztorit gyakorlatilag nem is olvastam tőle, legfeljebb a *Gigi megdicsőülését*, ami egy novella, és előgyakorlatként a *Gigi*hez meg is csináltam tévéjátékban. Talán ez lehet az oka annak, hogy mások nem forgattak filmet az írásából. Nem írt filmre alkalmas regényt, novellafüzért, vagy bármi mást. Ezzel szemben úgy gondolom, hogy az egész élete, maga az egész ember egy személyiségshow volt, és amit írt – nem a filozófiára gondolok –, az szintén személyiségshownak tekinthető.

* Wermer András a Pál utcában született. Orvosi egyetem, belgyógyászat, kardiológia, szakvizsga. Színház és Filmművészeti Egyetem, film- és tévérendező – tanárai: Makk Károly, Szabó István, Gábor Pál. Reklámügynökséget alapít. Marketinggel, majd stratégiával foglalkozik. 1998-ban a Fidesz „polgár” stratégiájának kidolgozója, megvalósítója. Nevéhez fűződik a *Millenáris* és az „*Álmok álmodói – világra szóló magyarok*” kiállítás terve, megvalósítása. Több tévé-sorozat és *Bánk Bán* operafilm producere. Ma stratégiával, stratégiai kommunikációval foglalkozik.

A figura, akit Giginek hívtak, és vélhetőleg egy sokat jelentő szerelme lehetett – nem néztem utána, hogy kitalált vagy valódi személyről van-e szó, nem is izgatott, hogy valódi figura –, élő problémákat hordozó személyiség. Különböző műveiből egyszerűen kiszedtem az összes, Gigire vonatkozó utalást, és csináltam belőle egy sztorit.

Annyit megjegyeznék, hogy a *Præ* után nagyon kevés olyan könyvet írt, ami jelenkorban játszódott, sokkal több történelmi tárgyú könyve van, amelyek...

Igen, kényszerűségből ilyeneket kellett írnia...

Szóval amelyek közt van azért megfilmítható, nem?

Lehet, hogy vannak Szentkuthy történelmi írásai közt eladható történetek, de ez más. A *Gigi*, úgy érzem Szentkuthy Miklós lelke filmen. Gigi nagyon sokrétű figura. És Eszenyi Enikő lubickol ebben a szerepben. Vibrál. Rengeteg színt mutat egy fekete-fehér filmben. Filmbéli szerelme – akit Jordán Tamás alakít, számomra lenyűgözően – csendes imádattal csügg rajta. Jordán Tamás szinte csak a tekintetével játszik. Gigi minden rezdülése megérinti. Hihetetlenül nehéz szerep: a megfigyelő. Ebben a történetben Szentkuthy maga van jelen – legalábbis számomra.

Vázzolod röviden a film történetét?

Annyit találtam ki mindössze, hogy van egy nagyváros, egy férfi és egy pezsgő, izgalmas életet élő nő, akik szerelmesek egymásba. A nő egyszer csak minden előjel nélkül eltűnik – ez az előtörténet. A film ott kezdődik, hogy a nő váratlan hívására a férfi megérkezik egy világvégi faluba. Itt bujdoskolt el Gigi. Eltöltenek egymással néhány napot, a férfi gyanút fog, hogy valami nagy baj van ezzel a csodálatos, imádott nővel. Hamarosan feltűnik a harmadik szereplő: Molnár Piroska, a falubéli orvos. És a férfi lassan megérti, Gigi azért tűnt el előle, mert az elkerülhetetlen véget inkább egyedül akarta átélni. Aztán mégis úgy érezte, nem akarja ezt az önkéntes magányt vállalni. És Gigi nemsokára, váratlanul, a férfi karjai között meghal. Kemény film, de nem sötét történet: igazi magyar humorral átszótt darab.

Eszenyi Enikő akkor már befutott komika volt. De ez volt az első tragikus szerepe. Emlékszem, sokszor kérdezte tőlem, hogy menekülhet-e Gigi az alkoholba félelmei elől. Hogy rágyújthat-e? Én meg csak mindig azt mondtam, erről szó sem lehet. Gigi az az ember, aki teljességében éli meg az élete minden percét – semmilyen pótlékot nem keres. És közben arra gondoltam: hát nem fogja elvállalni, mert úgy érzi, minden eszközt kicsavarok a kezéből. Aztán már a forgatás alatt kiderült, épp az alkoholtól átítatott, dohányzó nőkből volt elege. Abban az évben három ilyen szerep is jutott neki a saját színházában.

Élmény volt látni, mennyire élvezte a szerepet. Például a ruhaválogatáskor. A Filmgyár ruhatárában vagy húsz sötét bundát készítettek ki a számára. Fehér tájban forgattunk és tragikus szerep várt rá. Enikő egyetlen kabátot sem próbált fel. Nagyon határozottan elindult a több száz felakasztott kabát képezte folyosón, míg valahol a végén megtorpant egy hófehér prémes jószág előtt. És azt mondta: „Ez Gigié.”

És az a fehér bunda lett Gigi, amint a hófehér tájban, ahol még a fák ágai is hófehér dérral bevontak voltak, a buszmegállóban várja Sándort, hogy az az Ikarus gyárból megszerzett, erre az utolsó útra, kitartó rábeszélésünkre még életre keltett farmotoros buszon megérkezzen. És abban a hófehér bundában olyan valóságosan törekeny volt, és mindjárt a film első kockájától kezdve annyira esendően védtelen, ahogyan egy

sötét tónusú kabátban sohasem lehetett volna. Nem is beszélve arról a színfekete, vastagszórú, bölcs kutyáról, akit a faluban találtunk, s akit aztán a néhány perces idomítás csodájaként sikerült rávennünk, hogy fekete foltként előírászerűen ellenpontozza Gigi lépteit az autóbuzsmegálló érintetlen, frissen esett havában.

Enikő fogódzókat kapott – például azt az ötletet, hogy reggel a városba indulva, vagy a Sándorral folytatott beszélgetés közben a tükör előtt ülve meggyújt egy gyufaszálat, hagyja égni, elfújja, és magától értetődő mozdulattal a gyufaszálon képződött szénrel a legnagyobb természetességgel fesse ki a szemét. Egy nő, aki minden körülmények között feltalálja magát, aki maga az élet, aki körül életre kel a világ. És aztán Enikő ezeket az ötleteket egy teljes létté építette fel.

Jordán Tamás feladata talán még nehezebb volt. Nincs nehezebb annál, mint semmit sem tenni, csupán azon igyekezni, hogy megfejtse a másikat. És közben szemed minden rezdülésével szeretni. Anélkül, hogy ezt akár egyszer is kimondanád. Nem sok színész ismerem, aki képes erre. Jordán Tamás lénye ilyen. Láttam a József Attila estjét, láttam a Radnóti Színházban kitett fotóit, és pontosan éreztem, hogy itt a filmbéli Sándor szemét látom.

Ahogy Eszenyi Enikő, Jordán Tamás sem kapott túl sok eszközt a kezébe. Az ő dolgát sem könnyítettem meg azzal, hogy a szokásos eszközöket használja. Még dialógusból is viszonylag kevés van a filmben. Tamás a tekintetével épített jellemet, történetet és a tekintetével élte át Gigi váratlan halálát.

Szentkuthytól igyekeztem ellesni, hogyan építi ritkán használt dialógusait a személyiség reakcióivá az adott situációkban. Nem szópoénokban gondolkozik, mégis megráz vagy megnevetett, ahogy szereplői reagálnak. Persze a dialógusok java része végül nem Szentkuthytól származik már – de olyan épp, hogy akár ő is írhatta volna.

Mit mesélnél el szívesen magáról a forgatásról?

A 32 perces filmre 8 nap forgatási időnk volt. Ez nagyon kevés, jóval kevesebb, mint amennyi a profi, szakértő stáboknak rendelkezésére áll, nemhogy egy javarészt főiskolásokból álló csapatnak. Tél volt, ami lelassította a vidéki helyszínekre jutásunkat. A színészek személyes jóindulatból utaztak velünk világvégi helyszíneinkre, aztán a jeges utakon száguldó kocsikon indultak vissza Pestre, Kaposvárra, hogy a színházuk esti előadásában teljesítsenek.

Molnár Piroska például, aki az orvos szerepét vállalta, Kaposvárról érkezett, úgy éjfél körül. Már túl volt egy napi munkán, egy esti előadáson. Pokolian fáradt volt, de nagyon lelkes. Csillogott a szeme. Enikővel pillanatok alatt megértették egymást. Kiváló jelenetet produkáltak. Kiválót, de egészen mást, mint amit én látni szerettem volna. Mit mondjon az ember egy végsőkéig fáradt, nagyszerű színésznek, ha mást szeretne kérni tőle, mint amit egyébként remekül játszott? Gondoltam, legjobb, ha őszinte leszek. Hát mit mondjak... nem volt nyerő taktika. A levegő egy pillanat alatt megfagyott. Piroska a szemembe nézett és azt mondta, mondjam meg pontosan, mit játsszon, és ő pontosan azt fogja tenni. Nincs kétségem afelől, hogy ezen a pillanaton elúszott volna a film, ha ekkor Enci nem inti magához a gyártásvezetőnket, hogy valamit a fülébe súgjon. „Tartsunk szünetet” – fordult aztán hozzám.

A gyártás máris egy kisasztallal, két székkal, kockás terítővel és egy lábos gőzölgő lábos pörkölttel rendezte be a díszletet, és a két színésznő intim kettésben a legalább ötven tagú stábról tudomást sem véve leült vacsorázni. A pörkölt remek lehetett, Enci meg nagyon ügyes, mert amikor a kávéhoz értek, Piroska már nem is emlékezett rá, hogy miért is került elő az a remek pörkölt.

Molnár Piroskának csak egy jelenet, néhány perc jutott a filmben, de a tekintetére, ahogyan szigorúan az utasításait be nem tartó Gigire nézett, máig emlékszem.

A nyolc napra tervezett forgatás bizony nagy rizikót jelentett. Sohasem voltunk biztosak benne, hogy minden nap sikerül túlfeszített tervünket végrehajtva befejezni a filmet. Az utolsó nyolc perc felvételére – nem könnyű rész: Gigi itt hal meg – az utolsó éjszakánkon került sor. Nem akármilyen feltételekkel. Enci és Tamás esti előadásuk után érkeztek, úgy éjfél körül. Jordán Tamásnak pedig reggel 9-kor indulnia kellett Pestre, mert új darabot próbált, ahonnan nem késhetett.

Nyolc hasznos perc éjfélkor kezdve, kilenc óra alatt! Ez egyetlen módon lehetséges, ha olyan felvételi módot alkalmazunk, ahol a jelenet folyamatosan zajlik, nem vágjuk darabokra, hanem „belső vágásokat” alkalmazunk, vagyis a kamera mozgása olyan, hogy attól váltakozik a jelenetnek megfelelő képkivágás. Így csak egyszer kell világítani, egyszer kell próbálni, egyszer kell a kamera útját kitalálni. A film szempontjából ez a hosszú folyamatos felvétel rendben volt. Csak hát a stáb, és még inkább a színészek... Előző éjjel kettőkor indultunk haza. Napközben mindenki más produkciókban dolgozott. És akkor jött egy jelenet, ami a film legnehezebb része, és amit úgy kell rekordidő alatt elkészítenünk, hogy senki nem hibázhat: sem a színészek, sem az operatőr, sem a stáb, sem a rendező, senki.

Oláh Zoltán, osztálytársam volt a Gigi operatőre. A jelenetet kézből kellett felvennie, közben hol lépcsőn kellett felmennie, hol körbefordulnia a szobában, hol hosszasan közelit készítenie, amit az tud igazán értékelni, aki tartott már nyolc percen át egy legalább tízkiós kamerát a vállán, hogy aztán rezzenéstelenül megálljon egy hosszú közeli képen, ahol minden rezzenés is lórúgás szerű hatást gyakorol a képre.

A világítással, próbákkal, kamerapróbákkal úgy lettünk készen, hogy mire a jelenet felvételére sor került, Jordán Tamás kocsiját már melegítette odakinn a sofőr. Kora reggel volt, odakinn világos, benn sötét éjszaka. Háromnegyed kilenc. A felvétel elindult, és nyolc perc múlva véget ért. Gigi halott volt. A stáb megilletődötten állt, volt, aki megkönnyezte. Halálos csend volt. Aztán azt mondtam: „Ennyi.”

És egy pillanatnyi csend után Jordán Tamás felállt a halott Gigi mellől, az öltöztető már szedte is le róla a jelmezt, Tamás vette a saját kabátját, kezét fogtunk, és indult is ki a kocsinhoz, a próbára, abba a nappali világba.

Nem tudom, fordult-e elő már mással, hogy a filmje egy nyolcadát, legfontosabb egy nyolcadát mindössze egyetlen alkalommal vehette fel. Ráadásul annak biztos tudatában, hogy ismétlésre semmiképpen sem lesz lehetősége. A jelenet egyébként remekül sikerült, imádtuk.

Enikő aztán egy későbbi interjúbán elmondta, hogy ő ezt a feszült küzdelmet kifejezetten élvezte, és ebből az estéből egy egészen más emléket vitt magával. Én eredetileg orvos vagyok, hosszú éveket dolgoztam kórházban. Enikőt az ihlette meg, amit halálról, a folyamatról, ahogyan meghalunk meséltem neki. Ha megfigyeled, a színészek általában úgy halnak meg, hogy előtte kilélegzik a levegőt. Talán az „elszáll belőle a lélek” gondolata ihleti erre őket. Enikőtől pedig azt kértem, hogy belégzés közben haljon meg. Az embernek ettől az az érzése van ugyanis, mintha szeretett volna még valamit mondani. Ez a lehetőség, hogy egészen más fényben láthatta a halált, ez tette Enci számára emlékezetessé ezt az utolsó estét.

Csak egyszer láttam valamelyik tévében, hogyan lehet megnézni?

A film rendkívül sok díjat nyert világszerte. A Bayerische Rundfunk, a BBC, a Canal + megvette és vetítette is a lefordított változatát. Mindenütt komoly nézettséget ért el. Sok fesztiválon játszották, és Eszenyi Enikő, egy elég jelentős, Tours-ban, Franciaor-

szágban rendezett fesztiválon a legjobb színésznek járó díjat is megkapta. Erre joggal volt nagyon büszke – ha ugyan emlékszik még rá –, mert volt az első drámai szerepe, előtte csak vígjátékokban aratott komoly sikereket.

Itt vált drámai hősnővé?

Itt kapott egy lehetőséget rá, hogy drámai szerepben bizonyítson. És úgy gondolom, ez a bizonyítás fényesen sikerült. Ezt láttam világszerte a közönség és a zsűri reakcióiból. Amikor elmentem hozzá, hogy megkérjem, segítsen ebben a filmben, éreztem, hogy nagyon várt egy ilyen feladatot. És úgy látom joggal, mert benne volt a szerep. Nagyon fiatalon ő is úgy tekintett rá, mint első drámai szerepre. És biztos vagyok benne, hogy ez is segített abban, hogy ennyire szívügyének tekintse. Enci itt halt meg először – ráadásul másképp, mint ahogy a Főiskolán tanulta.

Mindenesetre a Magyar Televízió megkímélte a magyar nézőket attól, hogy a német, francia, angol és amerikai nézők sorsára jussanak, és látniuk kelljen a filmet. A kinti adók komoly összegért vásárolták meg, ami ezzel azon igen kevés magyar filmek közé került, amelyek több bevételt hoztak, mint amennyibe az elkészítésük került. A Magyar Televízió – akkor még csak ez az egy volt – az akkor végzett rendezők filmjeit még ingyen sem volt hajlandó levetíteni. Így egy-egy fesztivál kivételével nem is vetítették Magyarországon mindaddig, amíg a Filmmúzeum nevű tévéadó létre nem jött, ahol az archívumból előkapart főiskolási filmeket is lehetett látni, így a Gigit is. A nagy rendtartásban a főiskolások elől gondosan elzárt, tehát általunk nem őrizhető negatív is eltűnt, így valószínűleg a film is – talán épp belégzés közben – egy vetítógépen fog elpusztulni.

Azért Jordán Tamás személye miatt vetíthették volna már csak a hírnév miatt is: ő neves színész volt, ha Eszenyi Enikőt még csak a pályája elején is járt.

Jordán Tamás akkor szerintem saját pályája csúcseit járta. De miért pont ez lett volna egy szempont? Oláh Zoli operatőri díjat kapott külföldön, itthon kettesre értékelte a főiskolai tanári kar a munkáját. Én négyest kaptam – és több nagydíjat. Ennek sem abban nem volt szerepe, hogy a filmet vetítsék, sem abban, hogy játékfilmet csinálhasunk. És nem csak mi, az osztálytársaim is készítették izgalmas filmeket.

Ezek szerint van Magyarországon olyan, jelentős Filmkorpusz, amit nem szoktak játszani...

Utolsó éves korunkban meghívtak meghívták a filmjeinket a Karolvy Vary-i Nemzetközi Főiskolási Filmfesztiválra. Ha jól tudom, a Filmfőiskolák Nemzetközi Szövetségének mindez idáig az volt a legnagyobb rendezvénye. Legalább 7-800 filmet vetítettek egy Erkel Színház nagyságú teremben – mégis annyian voltak, hogy a 2000 fős terembe nem fért be a közönség. Tíz napon át reggel 9-től éjfélig mentek a filmek, és minden nap bemutatkozott néhány ország küldöttsége. Mi hárman voltunk Gózon Francisco, Pacskovszky József egy-egy filmmel, engem kettővel hívtak meg. Ezen a fesztiválon nem volt zsűri, hanem a résztvevő, körülbelül 130 főiskola küldöttsége a szerinte legjobb 10 filmet nevezhette meg. A szavazatok alapján aztán kialakult a 7-800-ból a diákok által legjobbnak ítélt 10 film listája. A versenyben számos olyan film is részt vett, amiket korábbi fesztiválokról már jól ismertek, amelyek már komoly díjakat nyertek. Fantasztikus technikával készült filmek is voltak ott. Nem hogy 35 mm-es mozifilmek, de 70 mm-es panorama technikával készült munkák. Természe-

tesen színes nyersanyagra. A svéd főiskolásoktól történeteket hallhattunk arról, hogy hetekig keverték a filmjük hangját. A *Gigire* nekünk másfél napot sikerült kisírnunk a filmgyárban. A film pedig 16 mm-es fekete-fehér keskenyfilmre készült, nem kis részben különböző produkciókból megmaradt, lejárt, romlott filmre.

Ez mit jelentett?

A nyersanyag fényérzékenysége már nem olyan, mint ami tőle joggal elvárható lenne. Árnyalatai nem tiszták, azt mondhatom, hogy nem lehet tudni, mit fogunk majd látni a felvételen. A világítás hatása is furcsa meglepetésekkel szolgálhat, mivel a film egyszerűen másképp reagál, mint a megadott paraméterek szerint kellene. Azt gondolom, hogy Oláh Zolinak komoly érdemei voltak abban, ahogyan a nyersanyagban rejlő hátrányokat előnyökké változtatta. Világszerte kérdezték, hogy értük el ezeket a hatásokat. Aki ismeri Jim Jarmusch filmjeit, elképzélheti milyen érzés volt, amikor az ő fekete-fehér filmjeinek producere egy hollywoody-i vetítés után odajött, és erről a kérdéstről kezdett el faggatni.

A Karlovy Vary-i fesztivál aztán döbbenetes eredményt hozott. A 10-es lista így alakult: az első helyen egy angol rajzfilm végzett. A legjobb játékfilmet jelentő második helyre a *Gigi* került. A harmadik Pacskovszky Jóska filmje, a negyedik az én *Zavartalanul üzemel* című dokumentumfilmem, az ötödik pedig Gózon Francisco filmje. Az első öt közé négy magyar film jutott be. Hogy is mondtad? Jelentős filmkorporuszok? Hát a kollégáink nagyon megtisztelő véleménye szerint igen.

Abban az évben mi hárman több díjat elvittünk a világban, mint az akkor legmenőbb angol főiskola. A magyar újságírásban persze ennek semmilyen jele nincs. A *Gigit* a főiskolás Oscar-díjra is jelölték, ahol aztán második lett. Egy remek cseh film, az *Olajfaló* előzte meg.

Egy áldokumentumfilm volt, nagy port vert fel.

Az olajjal szennyezett iparvidéken egy új életforma alakult ki. A tévében megnézett film mindenütt nagy port vert fel: az emberek nem tudták eldönteni, hogy valójában létezik-e ez az állat, vagy sem.

Azóta több száz reklámfilm és számos dokumentumfilmet készítettem rendezőként. Producerként, dramaturgként komoly, több száz adásból álló sorozatokat.

Ha lehetne, akkor most milyen filmet forgatnál?

Producerként különösen izgalmas lehetőség volt a *Bánk bán*, amit Káel Csaba rendezett, és amiben magyar világsztárok, Rost Andrea, Marton Éva és a nagyon tehetséges Kis B. Attila énekeltek, s amiben az Oscar-díjas Zsigmond Vilmos debütált, amennyiben ez volt az első alkalom, hogy magyar film operatőre volt.

Operafilm létre 140 000 nézője volt a magyar mozikban. A tévés vetítésekkel együtt ez meghaladja a 400 000-t. Hihetetlenül sok fesztiválra hívták meg, csak Amerikában Los Angelesben, New Yorkban, Chichagoban, Palm Springsben, Portlandon, Minneapolisban, Clevelandben, Philadelphiában, és Washington D.C.-ben vetítették. Még olyan csoda is megtörtént velem, hogy a filmes szakma csúcslapjában a *Variety*ben egy egészoldalas, igen pozitív kritika jelent meg róla.

Ilyen filmeket érdemes magyarul leforgatni. A zene nyelve egyetemes.

Olyan filmet forgatnék szívesen, ami nem csak a magyar közönség figyelmének megragadására alkalmas. Például több olyan magyar származású kém lebilincselő szto-

rija van a fiókomban, akik elképesztően nagy hatással voltak a világtörténelemre, és ők maguk is óriási változásokon mennek keresztül.

Az ember azt gondolná, hogy a kém azért kém, mert ő nem változik, viszont megváltoztatja a világot.

Ha Amerikában filmet akarsz csinálni, az egyik fontos kérdés, amire válaszolnod kell, hogy a jelentősebb szereplők történetében milyen fontos változás zajlik le. Fontos ez azért, hogy a film érdekes legyen. De fontos azért is, hogy tudsz-e olyan feladatot mutatni egy jelentős színésznek, amit kedve lesz elvállalni. Az ilyen színészt ugyanis bankable star-nak nevezik, és az ő részvételétől függ, hogy a bankok hajlandók-e finanszírozni a produkciót.

De ez már egy egészen más világ, mint amiben a *Gigi* készült. Más világ, más körülményekkel, más nézőkkel. *Gigi* is egészen más lenne, ha ma forgatnánk a filmet.

És azt hiszem, Szentkuthy is egészen mást jelent már. Az az érzésem, hogy egyre kevesebb könyvespolcon áll ott, hogy valaki levegye és elolvassa. Azt hiszem ma távolabb vagyunk attól, hogy a fiatalok átrágják magukat a *Prae*-n.

De annyi azért ma is igaz, hogy legizgalmasabb dolog belelátni az emberek fejébe, megérteni, hogyan és mit gondolnak magukban. És az igazán jó filmek ma is személyes történetekről szólnak. A személyiség kivetítése képek formájában izgalmas dolog. És ebben Szentkuthy bonyolult prózája nagyon izgalmas vonulatot képvisel. *Gigi* még él.

***Gigi* (1989)**

Rendező: Wermer András

Író: Szentkuthy Miklós

Forgatókönyvíró: Wermer András

Operatőr: Oláh Zoltán

Szereplők:

Eszenyi Enikő

Jordán Tamás

Molnár Piroska

Az interjút Balogh Endre készítette

Payer Imre

Szentkuthy Miklós időszerűsége

Magyarországon többnyire nem szeretik a szélsőségeket. Szentkuthy Miklós különként való megítélése is alighanem abból fakadhat, hogy írói alkatától indítatva radikálisan vitte végig azt az elbeszélői poétikai eljárást és szemléleti konzekvenciát, amelyeket egyébként más alkotók is a magukénak vallottak.

Ez a bizonyos szemlélet több értelmező szerint is a késő modern szellemi korszakkal áll összefüggésben. Eszerint főként a XX. század harmincas éveitől kezdve a szépirodalomban is éreztették a hatásukat azoknak az ismeretelméleti dilemmáknak a következményei, amelyek szerint a dolgok és lények létvonalatkozása nem ragadható meg teljesen, a valóság nem képezhető és nem elbeszélhető közvetlenül. A dolgok és események kaotikusan sokrétűek, de a mélyükben van valamilyen metafizikai titok.

Szentkuthy írja a *Szent Orpheusz breviáriumának* Borgia Ferenc imája részben: „Tudom, hogy a mázolt kulissza őszinte; hogy a hisztéria a logika legszebb állapota. (...) Tudom, és mindenkinek tudnia kell, hogy Cesare-értésem nem piktorok esztétizmusa, nem humanista comprendre-szertelenkedés, nem is póz, hogy saját tisztaságom rikítóbb legyen, nem kacérkodás a sátánistákkal, nem elmerülés egy erkölcsi relativizmusban, nem! ez elfogadása a teremtés határtalan színességének és határtalan moralizálásra kényszerítettségének, s a kettőnek együtt, mint kibogozhatatlan titoknak.”

Az író a világot nem tartja közvetlenül elbeszélhetőnek. De úgy véli, van világ, és nem csak nyelvi univerzum létezik (ahogy a posztmodern véli). Az érzés a tény és a gondolkodás mint transzcendens metafora mutatható fel hitelesen. Szentkuthy Miklós írásművészetében a metaforikus elbeszélés nem a történetek képiesítéséből, nem líraizálásból, hanem ebből a szemléletből származik.

A *Prae* elbeszélőjénél a teljes epikai szerkezetet a metaforikus eljárás vezérli. Szentkuthy Miklós elbeszélői eljárása ebben a hagyományban szélsőségesen radikálisnak tűnik. Még Krúdy regényeiben is, még a leginkább metaforizált részeknél is felismerhető az epikai világ érvényességét behatároló központi jelentésintenció. A *Prae* ábrázoló, kifejező és reflexív egységei egy abszolút viszonyítási rendet akarnak létre hozni. A létező világ leképezésének lehetetlenségét kívánja szemléltetni. Az ismeretelméleti alapú kísérlet az elbeszélés lehetőségeit kívánja felmutatni. Az esztétikai hatás eredete a textus folyamatos önreflexiója. A mű minden szinten az asszociáció lehetőségeit indukálja.

Szentkuthy, az *Ulysses* fordítója kiválaszt James Joyce összetett műteremtő elvrendszereiből egyet, az intellektuális-reflexív epikum hatásformáját veszi át. A kísérlet szinte nélkülöz minden epikai jegyet, az el nem beszélt elbeszélés a társítások rendszerében jelenik meg. A tárgyi, lelki és absztrakciós képzetek a szöveg-önreflexióba illeszkednek.

Ez jelenség az, ami közel hozza Szentkuthy írásművészetét a nyelvi megelőzöttséget valló posztmodernhez, bár az ő szemlélete nem ilyen. Mégis, a későmodernen átértett barokk igen izgalmas ebben a korban is.

Grendel Lajos

Szentkuthy az egyik legnagyobb szabálysértő

A *Prae* a magyar irodalom egyik legfontosabb műve. S talán ma már a kánoncsinálók sem idegenkednek annyira tőle, írja körkérdésünkre adott válaszában Grendel Lajos, mint még nemrég is. Lásd a Gintli Tibor–Schein Gábor féle irodalomtörténetet, amelyben Szentkuthyról nagy megbecsüléssel írnak. Én egy lépéssel meg tovább mennek.

El tudnék képzelni egy olyan irodalomtörténetet, amelyben a 20. századot tárgyaló rész középpontjában Szentkuthy, Weöres és Juhász Ferenc lennének.

Sajnos, arra nincs most időm, hogy részletesebben kifejtsem, miért tartom a *Prae*-t nagyon nagy műnek, megtettem néhány hónappal ezelőtt a pozsonyi Irodalmi Szemlében, egy hosszabb írásban. Juhász nekem az ötvenes évek közepe és a *Harc a fehér báránnyal*. Persze ez nem azt jelenti, hogy kisebbiteném Kosztolányit, Krúdyt, Pilinszkyt, Mészölyt, Ottlikot és másokat, akiket nagyon szeretek, csupán arra gondoltam, hogy Szentkuthy az egyik legnagyobb szabálysértő, s talán ezért olyan lenyelhetetlen falat sok okos, tudós – nem ironikusan mondom – irodalomtörténész számára. Kár, hogy a szabálysértők inkább idegesítik a közvetítő kritikát, mintsem hogy vásárra vinnék a bőrüket értük. Persze Szentkuthy esetében ott a nagy kivétel, Németh László egyértelmű melléállása.

De óvatos optimista vagyok. Az egyetemen sikerült a diákjaimnak legalábbis az érdeklődését felkelteni Szentkuthy iránt, akiről eddig nem is hallottak. Meg hat – megint óvatos optimizmus –: az idő Szentkuthynak dolgozik. Épp ma olvastam Németh Gábor laudációját a *Literán*¹, a PIM Szentkuthy kiállításának kapcsán.

¹ Németh Gábor: „A legnagyobb agyó” (Szentkuthy? Százás!) – A PIM Szentkuthy-kiállításának megnyitóbeszéde. www.litera.hu, 2008. június 4.

A metaforikus prózaíró

D'Annunzio, Joyce, Merezkovszkij, Dos Passos – e nevek ugranak be hasonlatokat keresgélve Szentkuthy életművének jelentőségét méricskélve. Korántsem irodalomtörténeti szempontból, „csupán” érdeklődő olvasóként és írogató emberként. Úgy érzem azonban, hogy fentemlített kortárs alkotók elismertségéhez és recepciójához képest sajnós, Szentkuthy Miklós műveinek ismertsége s recepciója szinte elhanyagolható.

Pedig Szentkuthy teljesen egyenrangú, világirodalmi jelentőségű alkotótársuk volt... A magyar prózában mindenesetre az elsők között próbálta megteremteni a modern, intellektuális esszéregényt. S a *Barokk Róbert* korai kísérlete után, a *Prae* és a *Szent Orpheus breviáriuma* a modern-későmodern prózai törekvések egyik legfontosabb megvalósulásai a magyar irodalomban. Úgy tűnik, Szentkuthy metaforikus, lebegően parabolikus „prózaírói” kifejezőmódjára „nem volt igény” a „sültrealista” „hivatalos” magyar irodalomban... Még olyan jelentős ítések sem értették vagy nem fogták föl jelentőségét, mint például Cs. Szabó László, vagy a sok mellőzött értéket feltáró Fülep Lajos... A *Magyar Műhely* körének és Tompa Máriának hála, hogy életműve legalább a teljes feledéstől megmenekült. Ez azonban az igazi elismertetéshez – a kanonizációhoz és a jelentős nemzetközi recepcióhoz édeskevés... Pedig: amíg legalább a *Prae* és a *Szent Orpheus breviáriuma* egy-két része nem lesz hozzáférhető valamelyik vagy akár több világnyelven, Szentkuthy itthoni befogadása sem lehet teljes. Erre a fordulatra és a honi kanonizációra azonban pillanatnyilag elég kevés az esély. Marad az „aprómunka”: egy-egy könyvnek vagy elhanyagolt oldalának föltárása, illetve a Szentkuthy-életmű elhelyezkedésének behatárolása (előkészítve a reménybeli kanonizációt).

A „*Prae*” körkérdésére visszatérve, szerintem Szentkuthy műveinek kritikai földolgozása nélkül nem rajzolható meg a XX. századi magyar próza hiteles képe. De rajta kívül is még rengeteg író és költő valódi jelentősége föltáratlan Oláh Gábertól és Balázs Bélától Hamvas Béláig vagy Hajnóczy Péterig, hogy csupán néhány háttérbeszorult vagy félig elfeledett szerzőt említsek, a teljesség igénye nélkül. Addig pedig Szentkuthy számára is marad a „szubkulturális” félismertség. Ez persze csak alig jobb a feledésnél.

Arany Lajos

Metafora-kincstárnok és eleváció-magiszter

„...a metafora és hasonlat legdrágább kincsem...”

Amikor először találkoztam a *Múzsák testamentuma* című tanulmánykötetében (1985) Szentkuthy Miklósnak azzal az esszéjével (folyóirat-körkérdésre írta válaszul, Az emberi szó jelene és jövője címmel), amelyből a citátum való, azóta e vallomása fényében lapozom a *Szent Orpheust* éppúgy, mint a *Prae*-t, az „önarc-kép álarokban”-sorozatát vagy a történelmi regényekként is olvasható, kíméletlenül őszinte emberlény-elemzéseit.

A nyelv, a nyelvi lehetőségek sora – mint kincs. A felvilágosodás kori költő és nyelv-tudós, Kalmár György sorai között lelünk rokon értékrendről tanúskodó metaforára: „drágakőnél gyönyörűbb Nyelvünk”-et emlegeti 1761-ben a *Magyar Merkurius* szerzője. Szintén gazdag: szinesztéziás metafora a két századdal későbbi alkotótárs idézett nyilatkozata...

Szentkuthy két újabb vallomásos mondata (a citáltak majdnem közvetlen folytatása) egészen közel visz egyik fő írói erénye meghatározásához: „célom mindig racionalista cél: a valóság legtávolabbi összefüggéseit szavakban is összefüggeszteni. Ha valaki »stílusforradalmat« és egyéb fölösleges csempészárut szimatolna bennem: mamuttermetűen tévedne; én a hagyományos nyelv kiaknázatlan lehetőségeit piszkálgatom.” Divatos szóval: frontember ő a mondatot érzékletesen, szemléletesen fűző szövegmuзикusok együttesében („a szó zenéje a legszebb leírás” – vallja az *Arc és álarokban*), csak a legnagyobb modern magyar, egyszersmind klasszikus nyelvművészeink – Arany János, Ady Endre, Krúdy Gyula, Kosztolányi Dezső, Kodolányi János, Márai Sándor, Németh László, Weöres Sándor és az élő klasszikus, Juhász Ferenc – szóhangszereiből áradó elbűvölő hangokhoz foghatók az övéi. Anyanyelvünk szókincsbeli gazdagságát, kifejezőerejét, gyönyörűségeit, bámulatos lelki és gondolati mélységekbe hatoló árnyaltságát a prózában legjelesebb modernnek – s az epikában is gyakran verszenés sorokat remeklők, epikai költők – közül szerintem ők mutatják fel a leghiánytalanabbul. Szentkuthynak a *II. Szilveszter második élete* (1972) című esszéregényében – a száz műfajú *Szent Orpheus breviáriumában* – olvassuk: „a hasonlat végtelen szeretet forrása és eredménye: a világ minden valóságos jelenségét in caritate egyetlen összefüggő ölelésbe fogja.”

E munkájában olyan, nyelv és élet eleven kapcsolatára utaló gondolatot vet papírra („a legillanékonyabb metaforapára is párhuzamos az élet valamely vaskos valóságával”), amellyel mindennapi nyelvhasználatunk – folyamatosan feltárandó – metaforikusságára is utal. Ha végre legalább egyik-másik műve bejutna az iskolafalak közé, apránként adagolva pirulákként szedhetnének ifjaink Szentkuthy-szövegeket (kezdvé például a *Frivolitások és hitvallások* interjúkötet vallomáscsokrával) a mai elborzasztóan híg, gagy nyelvhasználat súlyos, de talán még gyógyítható betegségei ellen. Higgyük, orvosolható, mert a mai nyelvhasználat ápolásra szorul bár, de mint ő mondta: a szóval semmi baj...

Szentkuthy szerintem nyelvművészek a legnagyobb. Ezzel minden mást is elmondtam, főleg, ha az ő egyik igen tömör definíciójára tekintek, a *Fekete reneszánsz* egyik mondatára: „Gondolkozás: nyelv.”

Azt kérdezi Szent Orpheus a breviárium *Kanonizált kétségbeesés* (1974) című fejezetében, hogy frivol dolog-e a szavak játéka. Válasza: „Nem. Épp ellenkezőleg: költői és tudományos világlelés és világleltározás.” Igen, a valóság legtávolabbi összefüggéseit összefüggeszteni csak a gondolat és a nyelv képes. Az alkotói gondolat és nyelv. S Goethe-Szentkuthy tudja: „a Dichtung nem a valóság ellentéte, hanem az az örök tűz, melyen a valóság bonyolult bográcsában ízesen fő meg egyetlen lakománk”.

Szentkuthy Miklós – a világ valóságát szavakkal átölelő –, mint Goethe, „egyebet sem írt” önéletrajznál. Műve életéből épített gondolatdóm: óriás méretű és minőségű önvallomás, s olvasható naplófolyamként, akár „blog”-ként... Mint mondja, megint csak Goethével, „nincs szebb és több számomra, mint egy kis világ édes kalickája”. Onnan és ott – Németh László szavával: „gondolkozójában” ülve – komponálja művébe a nagyvilágot ez a sasszemű megfigyelő, a valóságot mérnöki-matematikai pontossággal és érzékeny lelki felvevőműszerrel mérő krónikás, „aszkezis” és „orgia”, éterikuság és gyomorpróbáló naturália szintetizátora, a mikrokozmoszt, az élőlények, főleg az ember teljes biológikumát s az univerzumot egyaránt röntgentekintettel vizslató, metafizikai igényű mesélő realista.

A világot empátiával átélni képes, a legbonyolultabb jellemek jelképeként benne „elveszett” színész, és a mindenség örök kíváncsiságú titokfaggatója, a lelkében mindvégig élő gyermek besegítenek az írónak, a mindenség szerelmesének, a valóságot, az igazságot mániákusan kutatónak.

Életnedv nélküli, sótlan kategóriákat ledöntögető. Sokműfajú, egyszersmind műfaji gátak – Határ Győzői mértékű – rombolója, a mindenféle életidegen skatulyákból kilépni, kitörni – azaz élni – segítő, korlátlan szenvedélyű lélek, „tüzes szívkohó”. E tulajdonságaival s áhítatos, örökímás élethítével, szépségimádatával, az „égi víziót” és „a legprózaibb földi józanságot” az ihletben villámgyorsan váltani s e váltást nyomban kifejezésre juttatni képes beszédmodorával, no meg ez utóbbi magatartásszínességéből is fakadó kacagtató, kaján humorával, szarkazmusával elevációs hatást gyakorol a sorai között elmélyedő műbefogóra.

Hogy hol a helye az irodalmunkban? Erre csak egy vicc felelgetésével kezdhető válasz. Megy az elefánt és a kisegér a Lánchídon. Egyszer csak megszólal egérke: – Hú, te, milyen hangosan dübörgünk!...

Szóval, a kisegér szerepében talán okosabban tesszük, ha inkább kérdezzük, költői kérdéseket téve fel.

Hol a helye annak az írónak, aki rég elaludt, de ma is él, mert mindig lehet rá számítani? Aki a régmúltat jelenként élte magáévá és írta a jövőnek? Aki az emberi kapcsolatok, a férfi-nő viszony – az erotika – ezerféleségét, ezeregyéjszakáját írta, katalógusát készítette el? Hol a helye az élet mindennapjait, a világot beterítő kendőzések leleplező szókimondójának? Aki már életében legyőzte a halált, az időt? Hol a helye annak, akivel bármikor kommunikálhatunk? Hol a helye annak, aki mindig felel nekünk? Akinek szavaira, mondataira, olykor spontánnak, könnyed kézzel odavetettnek látszó, valójában minden ízében magasrendű művészettel felépített, gondos nyelvi megalkotottságú mondatkatedrálisaira, magisztrális, nagyművészetű világközelítéseire reflektálnunk kell?

Válaszolnunk kell – magunkban. Mert felelni készlet. Már ha olvassuk ezt a mindig játékos, az olvasóra cinkosan kacsintó, minden papírízű tudománytól csillagmérőföldre járó: bölcsnél bölcsőbb, a művészetfilozófiát az életbölcselettel szimbiózisba hozni tudó, meghökkentő emberismeretű írónkat, minden szürke elmélettől idegenkedő

élet- és lét-tudósunkat. Életgyónó, vallotta: „hármat kell összeegyeztetni magamban: a katolikus ortodoxiót, a végtelen sok erotikát és a hétfejű sárkányként rám törő kételkedést”. Attól is izgalmasak a művei, hogy neki ez is sikerült, le bírta a lehetetlent.

Egyébként magyar és világirodalmi helyének együttes kijelölését illetően elég Szerb Antal *Prae*-t üdvözölő kritikájának két mondatát idézni (*Erdélyi Helikon*, 1934) – ma sem tudok ehhez érdemben hozzátenni, benne a lényeg: „Az európai szellem legmagasabb gondolatcsúcsait járja be könnyedén, játékosan, ironikusan és hasonlíthatatlanul egyéni módon. Magyar kultúránk egyik nagy dokumentuma lesz, hogy ezt a könyvet magyarul írták.” Hogyne vonzana akár római lányt, akár a francia férfit az ő műve! Egy-egy olyan regény, amely (közismert nagy) egyéniségen át képes a világhistóriát elénk tárni. Avagy egy olyan szerző, aki kinyilatkoztatottan teljeset kíván nyújtani – s nyújt: „egész életem minden árnyalatát közölni, kifejezni, játszani és könyvelni akarom”, mint írja Goethe „kezével” Szentkuthy!

Tokai András

Händel

és egyéb

„alkalmazott”

szenkuthyzmusok

Ladies and gentlemen – hogy mesterünket idézzem –, a körkérdésre, hogy vajon hol lehet Szentkuthy helye a mai magyar és világirodalomban, természetesen nem lehet értelmes választ adni. Talán jobb kérdés lett volna, ha azt firtatnánk: hol van a magyar és a világirodalom, sőt a magyar és a világművészet (irodalmon messze túl: zene, képzőművészet, majdnem azt írtam: Film, Színház, Muzsika meg persze világtudomány, filozófia és vallás) helye Szentkuthy életművében?

Minden olvasó ember – vannak még ilyenek? – gyerekkora óta ismeri Szentkuthyt – a magyar *Gulliver*ből. (Ahogy Radnóti bársonyos hangját, nevetni fogtok! a máig közkézen forgó magyar *Don Quijotéből* ismeri meg a kiskamasz). Hogy „fekszik” Szentkuthynak a swifti hang! Az a semmi tekintélyt nem tisztelő gúny, az a bőbeszédűség! Aztán a másik ír áradóan csapongó búbeszédűsége: Joyce *Ulysses*ét is Szentkuthy hangján halljuk magyarul.

Pfisterer Miklós méltatlan utódjaként, jó negyven évvel később magam is angol szakot végeztem, évtizedekig angolt tanítottam, és meggyőződésem, hogy – éppúgy, ahogy a másik nagy korai posztmodern író, Sterne-t meg Határ Győző bámulatos, a kort rögtön földidő fordításával kell kezdeni: (atyám vagy anyám, vagy mindketten, amikor világra tökélték) – Bloom úr történetét is érdemes, ha már van ilyen nekünk, Szentkuthy magyarításában kézbe vennünk először, bármilyen legendák terjednek is arról, hány évig javítgatta Bartos Tibor Szentkuthy *Ulysses*-fordítását, vagy hány félreértést talált még így is benne Szegedy-Maszák Mihály, akinek különben minden tiszteletem.

A *Finnegant* még nem lehet egészében magyarul olvasni, de ahhoz is érdemes ezt a rövid passzust figyelembe venni a *Frivolitásokból*: „Nagyon szeretem a „szép” szavakat: Machu Picchu, Jukatánban a romváros: Chichén Itza. Múltkor merült fel a búbos banka latin neve: upupa epops. Az uborka neve. Cucurbita pepo. Hát ez gyönyörű! Minek olvastam a *Finnegans* Wake-t James Joyce-tól? Cucurbita pepo, upupa epops, Chichen Itza, Machu Picchu...”

Nos, aki ezeken az első Szentkuthy-élményeken túl van, (Bigin igin, Finigin!) és már „kiolvasta” a *Prae*-t is, nem közkönyvtárban ugye, mert tudja a *Frivolitások és hitvallásokból*, hogy a nagy „Fityó” életében összesen ötször sem volt könyvtárban, hanem otthon, miután eldöntötte a kérdést, hogy a Központi Antikváriumban vegye meg az 1934-es kiadást 5400 forintért, vagy a könyvesboltban a tavalyit 5000 forintért

(esetleg ennek a tavalyinak mindkét kötetét 4000-ért egy kisebb antikváriumban), és persze már rég túl van a *Szent Orpheus breviáriumán* is, annak ajánlom Szentkuthy alkalmazott műveit.

Mert a *Frivolitásokból* addigra tudja azt is, hogy: „Mikor ezeket a zenei regényeket írtam, hangsúlyozva, ismételve, ordítva, öklömmel jelképesen kalapálva, hogy az égvilágon semmi közük sincs (kiemelés tőlem – TA) a divatos biographie-romancée-khoz, regényes életrajzokhoz. Ezeket ugyan megrendelésre írtam, de mivel az *Orpheus*-t 1942 után nem folytathattam: 'Orpheus-stílusomból', amit lehetett, beleoptam. A kiadók elfogadták.”

Szegény kiadók és szegény sznob szomorúzene-hallgatók, akiket Fityó megetetett ezekkel az orphikus bohózatokkal! Valamit persze gyaníthatott a sok tízezer példányban kinyomtatott Händel zeneműkiadós fülszöveg-fogalmazója, mert ezt írja: „Az így megfestett körkép sok helyütt a XVIII. század gunyoros szellemében torzít ugyan, de igaz és szuggesztív, s a barokk kor és a händeli zene mélyreható ismeretéről tesz tanúságot.”

Nos, Ladies and Gentlemen, Kedves Körkérdezők! Észlelem, hogy magam is Mesterünk bocsánatos bűnébe, a bőbeszédűségbe estem. Még annyi talán azért befér az 5000 leütésbe, hogy ideidézsem a Händel-könyv dadaista, polgár-pukkasztó, tipográfus-gyalázóan kisbetűkkel írott tartalomjegyzékét, mondjuk a legismertebb *Vízizene*-fejezetről:

„Vízizene
királyi baldachin
I. György: a francia királyt figurázza
a két hivatalos metresz
egy felbukkanó félhivatalos
George a Temzén: Orpheusz a tengeren?
a félhivatalos leányka érdeklődése a hangszerek iránt
(pofonnal körítve)
Vízizene folytatása, partraszállás Chelsea-ban, George sikere
kinek mi nem tetszett a Vízizenében?(egy újságíró adatai)
női tánctervek Vízizene-témákra (király, Händel, balerina)
„megzavart szerenád”
George tépelődése sorsáról
az angol király Apollóként a Múzsákkal társalog egy jelképes darabban
az angol király: kevésbé jelképesen, szökik páholyából
a király: saját paródiájában gyönyörködik az „ateista” francia kabaréban; A Múzsák
George: a király üres páholyában – elhibázottnak érzi művészeti életét
kabaréban az angol állampolgársági akta aláírása
a beteg király fekete hintójában, „antik bútor” barátnőivel (utolsó kenet vagy
első segély helyett: féltékenykedő meg önfeláldozó szukák)
halál
Salamon, Rodelinda”

Továbbá, bizonyítva, hogy költő is volt Szentkuthy: ezzel az ötsoros lírai verssel zárul a Händel tartalomjegyzéke:

„a csendélet gyertyái
a csendélet virágai
a csendélet halálfeje
a csendélet álarcái
a csendélet bíborfüggönyei”

Ja, még csak annyi: üdvözet Fekete J. Józsefnek, akivel egyetértek abban, hogy Szentkuthy lebrusztolta Proustot! (Outprousting Proust, in: *HLO, zEtna, Forrás* és egyebütt.)

Szentkirályi Krisztina

Sokkoló élmény

Szentkuthyt először olvasni sokkoló élmény. Nem feledem, magyar szakos főiskolai hallgatóként irodalomtörténeti szigorlatra készülve olvastuk a *Prae*-t. Elképedve kérdeztük egymástól: Mi ez? A meghatározható műfajt kerestük egy számunkra addig ismeretlen tartományban.

Körkérdésre való reflexióm az olvasásra helyezi a hangsúlyt. S itt mindjárt egy megállapítás jut eszembe, melyet E. Csorba Csilla mondott laudációjában a PIM Szentkuthy-kiállításán: Szentkuthyt sokan szeretik, kevesebben olvassák. Nem tudjuk pontosan, mennyien olvassák Szentkuthyt. De, még ha szeretnénk is, ne reménykedjünk a titkos rajongók földalatti mozgalmában.

Ami feltűnik számomra a Szentkuthy-szakirodalom ismeretében, még kevesen tekintik lehetséges kutatás tárgyának művei nem hagyományon alapuló, azaz a lineáris mozgástól eltérő olvasásának lehetőségét, mely a befogadás új és korszerűséghez illeszkedő útját jelezheti. Határ Győző említi, hogy Szentkuthy a magyar irodalom legjobb miniatüristája. Karakterjegye a gondolati tömörítés, mely nyelvi-képi „orgiában” testesül. A mondatokba és szavakba ultramodern merészséggel zsúfolt barokkos pompa iniciálé karakterrel tördeli kisebb egységekre a hosszan kígyózó, spirálisan építkező szöveget. Igaz ez a *Prae*-re és a *Breviáriumra* is. Ezen egységekből való elmerítkezés ugyan megtöri a folyamatos szöveggel tartást, de nincs más választás; a kódexírók türelmével kell rendelkeznie az olvasónak, ha rögtön az egészet akarja. Ám Szentkuthy maga ajánlotta a PRAE kedvezőtlen fogadtatásakor a megszokottól eltérő olvasási módszert: „Semmi akadálya, hogy valaki esetleg felcserélje az egyes részeket, vagy fordított sorrendbe olvassa őket.” Az ilyesfajta befogadáshoz – hozzáteszem – kitűnő vezetőül szolgál az író által műfajjá teremtett tartalommutató.

Szentkuthy tehát nem csendestársnak szegődött az olvasót, állandó dialógusra készíti a művel (személyével is!), a bennük folyton visszatérő „végső kérdésekkel”, és a szerkesztés már említett sajátosságával. Ha óriásnaplójára gondolok és könyvtárának széljegyzetekkel ellátott kötetekre, melyek a művekhez kapcsolhatók, akkor pedig még tágasabb térben közlekedhet az olvasó, mint ahogyan azt eddig megszokhatta. Szentkuthy a halálát követően is „dolgozik”, akár egy önmagát önálló számítógépes keresőprogram.

Az irodalmi kánonban is ily módon fog friss hajszálgökök százaival szilárdulási, növekedési felületet keresni magának.

Fekete J. József

Szentkuthy, a szigetlakó argonauta

Tematikus és műfaji határok egyaránt a végtelenbe vesznek a *Szent Orpheus breviáriuma* esetében, ami szándéka szerint a világ összes dolgát kísérli meg katalógusba foglalni. A minden iránt érdeklődő goethei intellektus ebben a regényfolyamban önmaga csapdájába esik, mert a teljességre törekvő ábrázolás során újabbnál újabb témák és jelenségek ötlenek fel, enciklopédia módján az egyik tárgy a másikra utal, úgyhogy a dolgok egymással folytonos láncot alkotnak, aminek gátat csak a lejegyzés, a könyv utolsó oldalszáma szabhat. Persze nem Szentkuthy lenne Szentkuthy, ha ilyen csekélységekkel szemernyit is törődne.

A történetekbe ágyazott világekatalógusok „szerkesztése” közben Szentkuthyt a szubjektivizmus vezette. Ez az egyetlen lehetséges magatartás az olyan író számára, akit „életében a mű riogat, a műben a lét a sorsa”. Erre vonatkozóan a *Prae*-ben és a *Breviáriumban* a művészi (husserli) intencionáltságot emeli ki, mint a tudati tevékenység egyetlen módját, amely egyesíti a tudati aktust, annak alanyát és tárgyát. A *Prae* pedig teljes egészében erre a módszertanra alapul. Az egyetemességre törekvés homogén tudást céloz életművében, amelyben az ismeretek nem állnak hierarchikus rendben, de mégis ábrázolni képesek a totalitást, hiszen a tudásban minden dolog jelen van, és az egyik dolog elvezet a másikhoz. Szentkuthy meghatározó idegenségérzetéből fakadó elvágódás-szindrómája egy látszólagos ellentétpár, az utazás és a szigetletét ötvöződésében teljesedett ki és lombosodott inspiratív feszültségek és szenvedélyek burjánzó belső botanikájává. Orpheus-élménye a *Szent Orpheus breviáriuma* tíz részének öt kötete után végérvényesen összefonódott nevével. Nem véletlenül talált éppen Orpheusban rá a folyton kísértő alteregójára, hiszen a görög mitológia hőseiben nem csupán az emberekre, a természet teremtményeire és a természetfeletti lényekre egyaránt hatással lévő művészet jelképe öltött antropomorf alakot, hanem az aranygyapjú megszerzésére induló – s hányattatott sorsuk által számos szigetre vetődő – argonauták csoportja tagjaként, a pokol mélyét is megjáró szerelmesként benne (is) szimbolizálódik a nagy utazó figurája. Miként a sziget-lét sajátos megvalósulása az olvasás és az írás külön bejáratú világa, úgy ennek a sziget(en)-létnek igazi robinzónádja a naplórás. A napló ugyanis egyfelől az elkülönülés, másfelől a kizárás műfaja: az én műfaja, a naplóíró felfokozott identitástudata inkább az élet, mint az irodalom irányába nyit kaput, noha a műfaj alapvető jellemzői, az esetlegesség, az akcidentális és a spontaneitás a viszonylagos rendszeresség, a fragmentáltság, a fraktál-jelleg, a kihagyásosság mind valami módon stilizálják az eseményeket, a történeteket, a tépelődések lejegyzését, még akkor is, ha a napló eleve nem művészi szándékkal készült. S Szentkuthy kétségkívül a magyar irodalom egyik legnagyobb formátumú naplóírója.

A *Prae* Szentkuthy írói szándékának alapvető dokumentuma: nem akart se regényt, se ellenregényt írni, sőt, nem is jutott el a műben magáig a regényírásig – a műalkotás

az írás folyamatként, vagy egészen pontosan: az írást megelőző folyamatként érdekelte, nem pedig mint az írás eredménye, produktuma. Életművében a befejezetlen, a lezáratlan művek, a torzók sora ugyan sugallhatja az időtlenség kifejezésének szándékát, a mű nyitottságára való törekvést – noha ezek a torzók nem igazán folytathatók, nem fejezhetőek be, s ebből következően – befejezettek. Határ Győző szerint „nála ez az időtlenség a nyelv létállapota, mindenki mindenkor minden kor minden idiómáját beszéli, és világ és történelem – mint Spinozánál az istenség tudatában – egyetlen ponttá zsugorodva jelenik meg.” Leginkább talán Tandori Dezső tapintott rá a torzók valós mivoltára (is), amikor a *Prae*-t „képződménynek” nevezte. Ebben az egyetlen szóban rejlik a Szentkuthy-művek műfaji meghatározatlanságának, másfelől meghatározhatatlanságának kulcsa – soha nem műfajt írt, hanem a legközvetlenebbül csak írt, s lett legyen bármi vagy bárki az írás folyamatát meglódító motívum, a mondatok rácsztatán azonnal átüt Szentkuthy, aki a közhellyé válásig ismételt félreértéssel szemben nem könyvek párosodásából született, nem csupán a bölcelet, a morál és a művészet magas régióiban lebegett életidegenül, hanem ezzel ellentétben: felfokozott érzékenységgel élte át a mindennapok legemberibb, legbanálisabb, akár éltető, akár gyilkos mozzanatait és ezeket természetesen kellő stilizálás útján szövegeibe is becsempészte; sőt, a világ nagy misztériumai, az élet, a szerelem, a halál mellett ezeknek a csodáknak az ezerszer csodálatosabb, mindennapi megvalósulásaiából teremtette a műveit, a látszat ellenére mégis szigorúan meghatározott szerkezeti vázra lerakódó képződményeket, amelyek – mint minden egyéb, a természetből ismert képződmény –, addig terebélyesednek és gazdagodnak, amíg el nem érik határukat. Önmaguk határát, ami ugyan a szemlélőben a befejezetlenség, a torzó képzetét válthatja ki, de lényegében a képződmény tartalmával kitöltötte a magára szabott formát. Szentkuthy cinikusan kételkedő és önironikusan fanyar megfogalmazása szerint a következőképpen születik egy ilyen mű, egy ilyen képződmény: „A dolgoknak általában nincsen tanulsága, nem is különösebben jelképesek, sőt, úgy nagyjában meglehetősen értelmetlenek; az egyetlen, amit csinálni lehet velük, legyen az egy tetovált csípő vagy soksejtű hitrege, hogy az ember saját képzeletéből, lírájából, emlékeiből és a horgász türelméhez hasonló fél-lusta, fél-izgatott logikájából valamit kapcsol hozzá, azután mehetünk is tovább.”

Közel 35 éve olvasom, s számomra az ő műve az egyedül követhető, és éppen emiatt követő nélküli kánon.

Balogh Endre

Egy agnosztikus író

Szentkuthy Miklós könyvei nem hagynak nyugton. Személyes viszonyba kerülök és vitázom velük, megunom őket, újra előveszem, elfelejtem, majd ismét elemi erővel törnek elő. Nem hagy nyugodni Szentkuthy akkor sem, amikor egymásnak ellentmondó módon definiálja saját munkáját, egyszer például magáról mint a realizmus igényével író emberről beszél, máskor pedig arról, hogy minden nyelv. Bár a realizmus-igényénél is sokszor a nyelvről beszél, mint például a Ciceró vándorévei kapcsán arról, hogy kocsmában ülve lesi el a kortárs beszélők nyelvét. Aztán ezt írja az *Egyetlen metafora felé* című művében, 1935-ben: „Az utóbbi időkben számomra nincs irodalom, csak nyelv – minden könyvet elönt, eláztat, mint »mű«-t, megsemmisít a nyelve, melyen írva van. (Ezért fontos mindenekelőtt a Joyce *Work in Progress*-e: itt az író is már mindenekelőtt csak nyelvet akar vagy csak nyelvet tud – persze egy ilyen csak-nyelv-nyelv már nem nyelv, hanem valami más.)”

Három részre osztom az életművet, hogy legalább egy kicsit rendszerben lássam. Egyik a *Prae*, a modernitásban fogant, kísérletező, avantgárd szempontokat is felvontató regény. Második a naplószerű szövegalkotásban gyökerező, átmeneti műfaj, az *Egyetlen metafora felé*, az *Alázat kalendáriuma*. Harmadik pedig a történelemmel foglalkozó korpusz a *Szent Orpheus breviáriuma*, s részben ehhez kapcsolom a szocializmusban kényszerűen írt életrajzi regényeket is.

A Szentkuthy-művek – a megrendelésre írt történelmi életrajzi könyveket és a *Barokk Róbert*et többé-kevésbé leszámítva – saját formát, saját utat keresnek. Nem egy már kész műfajba igyekeznek beilleszkedni, tehát nem akarnak előre eltervezett regénnyé válni, melynek cselekményvázát és nyelvezetét jó előre eltervezi az írójuk, hanem folyamatosan alakulnak.

A készen kapott műfaji és értelmezési sémák folyamatos felülvizsgálatának regényeként is tekinthető *Prae* magában hordoz számos, később felvetődő poétikai kérdést is. Szerintem mindegyik Szentkuthy-műre jellemző a linearitás teljes feladásának lehetősége: az olvasó többféle sorrendben is összerakja magában a történeteket, amit a legrövidebb terjedelemben az *Egyetlen metafora felé* című műben tapasztalhatunk meg. Azért beszélek lehetőségről, mert a szöveg sosem rugaszkodik el attól, hogy egy bizonyos sorrendet felkínáljon: azt a sorrendet, ahogy kinyomtatták, tehát csak jelzi a több olvasói irányt, a kitüntetett pozíció hiányát, de nem mond fel a könyvszerűség kényszerűségének, azaz a medialitásból fakadó hagyománynak. A *Prae*-ben így ír: „Az

új epikában nincs semmiféle egymásután: ha véletlenül könyv alakban jelenik meg az epikum, az csak kényszer és tehetetlenség, igazában bármely részlet bárhol előfordulhat, bármikor átcsoportosítható az egész mű.”

Ahol sokat tanulok még zavaromban, az a történelemhez való hozzáállás. Az egyes történelmi eseményeket nem igyekeznek rekonstruálni egy-egy Szentkuthy-mű, tehát sosem annak a filológusnak vagy történésznek a munkáját végzi el, aki azt hiszi, hogy tökéletesen kibogozhatja a szálakat, és megkapja az egyetlen igazságot. Több helyütt kifejti, hogy elsősorban nem a múlt érdekli, hanem a jelen kérdései. A kortárs horizont benyomul a történelmi regényekbe. Ezt sokkal kevésbé anakronizmusokkal éri el, mint más poétikai eszközökkel: azáltal például, hogy az egyes szereplőket mitológiai alakokként kezeli. Nem ámítja tehát magát és olvasóját azzal, hogy megismerheti például Cicerót, Casanovát, Albrecht Dürert, netán Goethét, etc. – azt viszont elvárja magától, hogy egy olyan szellemi konstrukciót vázoljon fel, melyben jól megférnek az említett szereplőkről ismert életrajzi adatok, alkotások, a rájuk rakódott, már-már mitológiainak tekinthető történetek és az ő saját kérdései.

Szentkuthy Miklós művei számomra a párhuzamos világok egyidejű feltételezett-ségét, az értelmezés mindenhatóságát, a szellemi konstrukciók valóságosságát, a kísérletezés, a játékosság jelenlétét hordozzák, és mindemellett egy olyan nyelvszemléletet, melyben a szubjektum nem ura, hanem elszenvetője a nyelvi folyamatoknak: mindezek a jelenben is produktív részei az irodalom alakulásának. Ha innen olvassuk például Márton László, Háy János, Garaczi László vagy Esterházy Péter egy-egy művét, akkor mind elméleti, mind szemléletbeli kapcsolatokat fedezhetünk fel.

Márton László

Szentkuthy erős jelenléte

Szentkuthy helyére vonatkozó kérdés számomra mindenekelőtt azt jelenti, hogy: mennyire erős Szentkuthy jelenléte a mai magyar irodalmi közéletben. Általános vélekedés (én legalábbis gyakran találkozom vele), hogy Szentkuthy periférikusan van jelen: könyveit kevesen olvassák, a látványosabb vitákban ritkán esik róla szó. És így tovább. Ezzel szemben én a következőket gondolom.

Lehet, hogy Szentkuthynak kevesebb olvasója van, mint prózaíró nemzedéktársainak (például Ottliknak), de az ideáltipikus Szentkuthy-olvasó (plusz az általam ismert reálisan létezők nagy többsége is) elmélyülten és figyelmesen olvas. Szerintem egy-két elkötelezetten figyelmes olvasó erősebb jelenléte teremt, mint akárhány felületes és közömbös.

Aztán: Szentkuthy életművéről, egyes műveiről, írói habitusáról stb. jól megalapozott, markáns értelmezések láttak napvilágot. Ezekből (számomra például Rugási Gyulából) egyebek mellett az is kiderül, hogy a Szentkuthy-művekkel való foglalkozás átfogó érvényű, nyugtalanító kérdések újabb meg újabb sorát veti fel.

Aztán: Szentkuthy elkötelezett hívei számszerűen talán kevesen vannak (bár nem győzöm hangsúlyozni, hogy a számszerűséget ez esetben nem érzem lényegesnek; nem ismerek felméréseket ez ügyben; és azt sem tudnám megmondani, mi az, hogy sok vagy kevés). Viszont vannak olyan irodalomértők is, akik nem rajonganak Szentkuthyért, mégis imponál nekik a személyiség és az életmű. Ha egy író azok érdeklődését is felkelti és fenntartja, akik nem ápolják kultuszát, az erős jelenlétről tanúskodik.

Végül: Szentkuthy hagyatéka jó kezekben van, hozzáértők tanulmányozzák és gondozzák. Ebből a hagyatékból befejezett, teljes művek kerültek elő, és (egy kicsit bulvársajtósan fogalmazva) még sok-sok izgalmas meglepetésre számíthatunk. Aki haló poraiban is úgy teszi vagy téteti közzé új meg új („új” meg „új”) műveit, mintha meg sem halt volna, az eléggé erősen jelen van.

Permutació

Solymosi Bálint

A régi terv - Anna emlékkönyvébe

Magad valami menetrendszerű nehézségből kihagyva,
valami bonyodalomból, ebből talán,
zárul a tudat és, ellenben, nyílik a lilaakác;
illik a koraesthez, egyik sem türelmetlen;
nem úgy a nyelv.

A száraz nyelv,

mely száraz farönkökkel dől egybe és zuhan a mélybe, aludni térne, nyomban mindjárt
le a föld alá.

Ami aláás a tervnek, gondolod, az a terv maga. Az élni akarás megannyi
figurációja, sémája. Mind a megkeményedett, holtbiztos szar. Gondolod.

Aranyáru, persze.

Disznók találják meg, és túrják ki, akár anyámnak ezt a tegnapi álmát;

hogyan zápfogat kiszedni

a szájából éjszaka... , mi az? Valaki elhullik a családból; nem kell többé
utaznia (mondod Annának), álmokon által ugyanaz álmok felé, végeérhetetlen.

Maga a disznó

dagonyázik, történetesen saját álma sarában, mondja neked Anna úgy, mintha
ő akarná így. Őszerinte ugyanis ez a nyugalom, amely természeténél fogva esetleges,
és ahogy ő fogalmaz, ügymenetét tekintve zálogszerű.

Szerinted nem más a nyugalom, mint a magány korcs válfaja.

Elvadítani, aztán elszabotálni a virágzást, ez meg azt jelenti,

hozni a minimumot, vagyis a régi tervet.

Most talán, újfent, már ez sem volna OK.

Életed telére Anna új tervet sző

Arcod az asztal lapjára zuhan, elnézel fénymáza
fölött; *rajta...!* (mondod magadban), zihálásod megremegetti
a cigarettádról lehulló hamut. A narancsszín
szemgolyón jégpilla árnya. Anna veled szemben egy szalonkürttel a kezében; most
a szájához emeli és belefúj. Nincs a nyugvásnak esélye,
mert nincs hangja (gondolod), csak olyan,
esetleg, mintha a sárkány nyelné taknyát, nyálát, hulló koponyakönnnyek közt.
Anna rajongva figyel az egyik tévécsatornán, amint bűvárok mentik a várost,
fekete tekintetű veszteségtudattal (teszed hozzá).
Ez, mármint a megmentett Velence messze innen.
Álmod színterén, egy velencei étterem rutinszerű esélyegyenlőtlenségében,
az akváriumfal mögött váratlanul megjelenik egy sötét ló.
Mi jutna eszedbe róla, ha nem ez – „Új terv készül életed telére”.
Majd a ló hosszában kettéhasad, a gyermekkor értelmének penge vékony arca
választotta ketté.
Magad élénkpiros nadrágban, sárga pólóban játszod az öregedő bohócot; szeretnél
szellemes embernek látszani, akit saját szelleme
ellen fordíthatsz, hogy így szert tehessél a sötét ló
mindkét oldalára; a széthúzáson túl valami véletlenszerű szeretetre.
Elgondolni a lehetetlent végül is nem oly' nehéz, végül is szükség-
szerű, olyan, mint feltámadt lovasnak látni magad, ki vén semmire-
kellőként aztán
az előtte rohangáló ír farkast leküldi a kanálisra inni.

Sopotnik Zoltán

Futónéni

Az anyjára gondol.
Szürke, korhadt asszony.
Régi sebek őrzője. És újak
megtöltője tartalommal.
Első unokáját, Esztert, nem
tanulta meg. Nem tanulta
meg szeretni. És így járt
Sára is, a második.

Már ideje korán rémeket
látott. És ha már látta őket,
el is jöttek, szép sorjában,
rendesen. Az egyiket egy fotel
mögül látta háromévesen.
Épp fehér zsebkendőt nyújtott
oda anyjának, akit a sírógörcs
el-elkapott. – Egy zárójelentés
reszketett a dohányzó asztalon.
Hogy egyik fia nagyon beteg.

Az anyjára gondol.
Átellenben egy hasonló nő
hajszolja magát kövér körökbe.
Méterenként változik az arca.
Akár az anyja is lehetne.
Hisz' ugyanúgy hajszolja magát.
Mint amaz a hazug történetekbe.
És, hogy képtelen megbocsátani
egészséges fiának. Hogy ő mért
az. – Kimondva természetesen
sosem volt. Mert kimondani
természetesen veszélyes.

Már ideje korán csak rémeket
látott. Túl fiatalon esett
teherbe. És a rémek
természetüknél fogva
érzékenyek erre.
Mint a fokhagymát, szedték
apró gerezdre. A szívét.
Ami már jó húsz éve félrever.

Az anyjára gondol.
Sápadt, szürke asszony.
Régi sebek őrzője, és újak
megtöltője tartalommal.
Nem tanulta magát.
Nem tanulta meg magát
szeretni. És így végez
sorra mással is.

Futóáram

Istenes érzés keríti hatalmába.
Mintha a környék fejtetőn állna,
s csak az ő háta hagyna képszerű
foltokat a megroggyant tapétán.
Nehéz gondolataiba, – mint most ez
is –, áramot vezetne legszívesebben.
Hogy lelke görcsbe ránduljon, pont
mint egy őszinte test. Hogy a nyújtózás
határa minél távolabb legyen. Akadozik
benne az elektromosság, egy-két helyen
összecsomósodik. Űt a vére. Ha kiengedne
magából egy keveset, kiégetné a járólapot.
Hogy megtalálja végre a vészes
természetfelettit.

Jöjjön ki, doktor úr, megint tripperem van!*

Érettségi után többé a gimnázium felé se megyek. Felvesznek egy jó távoli egyetemre, és elhatározom, hogy a nyarat munkával töltöm. Korrepetálok nyelvtanból valami elvetemült gazfickót, akit csak a pitbullok meg Rejtő Jenő regényei hoznak lázba, utóbbi sajnos nem jó terepe a helyesírás gyakorlásának, így kutyás könyvekből mondok tollba. Angol tanítványom se egy nagy ész, ostoba tekintetű lány, és nemsokára lelép az összes kölcsönadott könyvemmel együtt. A Balaton-parti vendéglátózás a legrosszabbul fizettek egyike, és a gyerekek teljesen leuralják a piacot. Mivel a gyermekmunkából már kiöregedtem, mint gyermekmegőrző keresek munkát, és nemsokára találok is.

Védencem, Attila, nyolc éves kisfiú. Irtó élénk srác, van egy féltestvére, de ő sokkal idősebb, rá már nem kell vigyázni. Anyja, Klaudia, nyelvtanár, folyton nyüzsög, óriási vörös hajkoronája van és rengeteg ismerőse. Például ott van Bélus, meg a nője, Viola. Bélus elég éhenkórász figura, de nagyon szeretetre méltó. Az utcán ismerkedtek meg pár éve, odajött Klaudiához meg a férjéhez, hogy ne haragudjanak, tudnának-e neki kölcsönadni kétszáz forintot, nagyon fontos. Adtak neki, és hamarosan meg is adta. Sokszor járt hozzájuk hétvége, mindig éhes volt, és sokat evett. Persze azóta eltelt pár év, és most Bélus virul a Viola nevű nője mellett, és köztisztviselőként álló politikus. Egyik nap feljön, hogy segítsünk neki, mármint Violának, dönteni. Klaudia, Zsolt és a dada, vagyis én. Mert Violának már sajnos van vőlegénye, már az esküvő is meg van szervezve, de közben meg Bélust szereti, persze szereti ő a vőlegényét is, de nem úgy, mondja Viola, mint Bélust. Bélus kétségbeesett tekintettel kíséri az élénken magyarázó Violát, aki nem talál szempontokat a döntéshez. Mert, magyarázza Viola, ha itt vagyok a Bélussal, akkor egyértelmű, hogy a vőlegényemre gondolni se tudok, de ha a vőlegényemmel vagyok, akkor meg őt szeretem.

– Hát – mondja Zsolt – pedig ezt előbb-utóbb el kell dönteni. Sőt, legjobb lenne most. Döntsd el, hogy a Bélus, vagy a vőlegényed.

Viola pár másodpercig gondolkodik, Bélus becsukott szemmel befelé figyel.

– Na jó, akkor legyen inkább a Bélus.

Azóta össze is házasodtak, és sok gyereket terveznek. Szóval folyton tele a ház látogatókkal, de nekem csak Attilával kell foglalkoznom, akinek játékaik különös keverékei gyerekkorom babavilágának és a Cartoon Network rémrajzfilmjeinek.

Attila például kis pamutdarabkákat cipel magával. Megtudom, hogy ezek az anyja, Klaudia hálóingéből valók, amit tipegő korában elszedett, és nem volt hajlandó megválni tőle. Csakhogy a bokáig érő női hálóinget hurcoló tökmag minden felnőttből aránytalan és szemérmetlen jókedvet váltott ki, így egy nap, az éj leple alatt Klaudia

* Részlet a szerző *Hatszor gyorsabban öl* című regényéből, mely a PRAE.HU és a Palimpszeszt gondozásában jelenik meg 2008 karácsonyára.

praktikusan felszeletelte a hálóinget. Így kis, mosható darabokat nyert, amiből mindig van kéznél újabb váltás. Attila még nyolcévesen is használja ezeket. Például palástot kell varrunk belőle a pókemberének.

A pókember egy kék-piros műanyagbábú, olyan, mint a Superman, csak be van pókhálósodva. Ha forgatom a kezét, lábát, nyikorognak az ízületei és recseg-ropog, de nem szabad röhögni, mert Attila megsértődik. Fegyvereket rajzol neki papírból, kivágja, és rákötözi.

Szóval Attilával nincs sok baj.

Action Man versus Misi Mókust játszunk.

Action Man:

- életerő: 100
- cél: megsemmisíteni az ellenséget
- eszközök: dobócsillag, kézigránát, aknavető
- barátok száma: 2
- ellenségek száma: 500
- nézettség: 60 %

Misi Mókus:

- életerő: 500
- cél: megtalálni az örökké termő fát
- eszközök: ügyesség, leleményesség, levélcsónak, kötélhágcsó
- barátok száma: 700
- ellenségek száma: nulla
- nézettség: 25 %

Vagy egy hete vagyok Attiláéknál, mikor jön a mélyvíz, tengerparti nyaralás. Klaudia óriási gyógyszeres ládát pakol össze, mert, mint mondja, inkább többet vigyünk, mint kevesebbet, és drága édesapja is, aki a nyolcadik kerületi bőr- és nemibeteg-gondozóban dolgozott, mindig ezeket a gyógyszereket pakolta, csakhogy mi ezeknek homeopátiás duplikátumait is visszük, mert Klaudia híve a homeopátiának, és ha drága jó édesapja még élne, ő is biztosan híve lenne a homeopátiának, de hát annak idején ez be volt tiltva, meg különben is, az embernek ha trippere van, ne cukorgolyócskákat szopogasson, de különben tényleg mindenre jók.

Zenészek, ha mentek este dolgozni, bekopogtak, és kiabáltak, jöjjön ki, doktor úr, megint tripperem van!

Gyerekek meg főleg tengerparti nyaralásokon szoktak megbetegedni, leégnek, megy a hasuk, lázasak lesznek és hánynak. Bőrkiütés, rovarcsípés, fejkoszmó, majd figyeljem meg.

Külön gyógyszeres bőrönd lesz a vége, Klaudia férje, Zsolt, türelmesen figyeli az eseményeket. Klaudiának ez az első gyereke, Zsoltnak a harmadik, de nem szól, és elindulunk a gyógyszerekkel megtömött bőrönddel.

Persze ki se kell nyitni.

Zsolt egyébként nagyon jóképű, középkorú, kristálykéek szemű férfi, és nem tudni, mi a foglalkozása.

Aeroclea, különös olaszországi település, kis fenyőerdőcskén át jutunk le a tengerpartra. Koraeste érkezünk, és Attilának mindenképpen még aznap meg kell néznie a tengert, mert még sose látott tengert, és én szívesen le is viszem, mert még én se láttam. Még fürödni is lehet, itt még este is tök meleg van, nem úgy, mint otthon a Bakonyban, hogy az ember nyáron is pulóvert húz este. Óriási gyümölcsök és óriási szúnyogok vannak, és csodálkozva figyelem, ahogy egy ilyen óriás a karomra száll, és fájdalmasan belém csíp.

Klaudia szerencsére több flakon rovarriasztót is hozott.

Bemegyünk a tengerbe, távolabb sziklák vannak, oda holnap kiúszhatunk, ha akarod, mondja Zsolt. Klaudia nem jön be a vízbe, majd holnap, és a többi napon is kimeresztett nyakkal úszkál, mert fél, hogy tönkremegy a frizurája.

Ránk sötétedik, és elfoglaljuk apartmanjainkat. Másnap ezerrel indul a napsütés, és rajtunk kívül csak egy lengyel család van, a többiek olaszok, rengeteg kicsi gyerekkel, akik egész nap meztelenül rohagnak összevissza, többek közt a mi apartmanunkban is. Kivonulunk a strandra, Zsolt napernyőt és napozóágyakat bérel, Klaudia pedig falatnyi bikiniben napoztatja amúgy is kreol bőrét, és hibátlan testét óránként kengeti napolajjal. Az egész strandon alig van férfi, csak néhány kamasz fiú és rengeteg családanya.

Attila rákattan a fagyira, mert dobozban adják, és naponta háromszor kell vele fagylaltot enni. A dobozokat kilapítja, és vetet egy füzetet, amibe be kell ragasztanunk. Nagy nehezen megengedi, hogy kimossam először a fagyit belőle. Kis, vászonfalú fürkék az öltözők, és ebéd előtt beküldöm Attilát, hogy cserélje át a vizes úszónadrágját. Lustán fekszem a napozóágyban, Zsolt mellettem a tengert figyeli. Klaudia előrement haját mosni.

Attila futva közeledik, ki van nyitva a slicce, és föláll a füttyije. Kétségbeesve, a sírás szélén mutatja, hogy

– Dadus, nézd ezt! Mi történt?!

Egy pillanatig nem is tudom, mit válaszoljak, aztán azt mondom:

– Semmi baj, kicsim, a papával is elő szokott ez fordulni.

Mellettem Zsolt elmosolyodik, én meg annyira zavarba jövök, hogy a továbbiakban már csak pirulva hallgatok, és nézem, ahogy Zsolt a fiát vigasztalja. Rám néz, és azt mondja a fiának, igen, ez velem is elég sokszor elő szokott fordulni. Hamar sikerül megnyugtatnia Attilát, aki felálló füttyivel elmasírozik, közben dohogva, hogy jó, jó, de hogy húzzam így föl a nadrágomat!

Egész ebéd alatt a levesembe bámulok, a másodikat nem kérem. Zsolt azt mondja a pincérnek, szomorú a dada, kérünk szépen tiramisut fagylalttal, ettől felderülök. Ebéd után be kell ásnom Attilát a homokba, jó, mondom, beástalak, és akkor most mi van, most így fekszem egy kicsit, aztán ássál ki, jó, mondom. Kicsit fekszik beásva, kiásom, vacsoraidő. A családanyák elsietnek, és fél óra múlva a felismerhetetlenségig kinyalva, rózsaszín ruháskás kislányokkal, kertésznadrágos, a tisztaságtól fénylő kisfiúkkal körülvéve tésztát tálalnak a hazaérkező öltönyös, büszkeségtől dagadó családapáknak, akik vacsora után az apartmanok teraszán vagy a lakókocsik előtt tévét néznek.

Attila az első nap eseményeitől kifáradva hamar elalszik, Klaudia újdonsült ismerőseivel olaszul társalog, behallatszik a szobába, ahogy a teltkarcsú háziasszony darálja a szöveget, és mivel nem tudok olaszul, nem is sejttem, hogy vajon legintimebb titkait, vagy a tiramisu receptjét osztja-e meg Klaudiával. Az olasz nő Klaudia légzéstechnikáját is felülmúlva, egyetlen levegővel mondja végig: *Compra sei etti di carne macinata, metà di maiale, metà di manzo. Taglia a pezzettini piccolissimi una cipolla e mettilla a rosolare in olio, in una pentola di pressione. Dopo aggiungi la carne macinata a mescolala finché non imbrunisce un po', e a questo punto aggiungi una scatola di pomodoro, dopo averla allungata con un po' d'acqua. Poi, sempre mescolandolo, aggiungi un po' di carota e di sedano tagliati a pezzetti piccolissimi e spezie a volontà, soprattutto origano, basilico e prezzemolo. Chiudi la pentola e in venti minuti, al massimo in mezz'ora il sugo è pronto. Zsolttal összenézünk, és lemegyünk a tengerhez.*

Schein Gábor

<morpheus, budapest>

frontváros. tromfjait mindig túl hamar
játssza ki, s fáradtan a házak közti
maratonfutástól, a legszebb órán,
a huszadikban, már az éj fanyar,
alig ehető gyümölcsseit őrli.

legfőbb ideje ez a megkönnyebbülésnek.
a kirakattól morpheus int, nincs több merénylet
a bankszámla ellen. odvaikból előbújnak
a fénygyűlölő családi démonok,
s az első rossz mondatért riadót fújnak

a barikádokon. meneküljön, aki tud.
a jelszót minden gyerek megtanulja,
és azt is, hogy több van, mint kilenc múzsa,
több van, mint két nem, ott, ahol a háborút
mindig más eszközökkel folytatják. forró szirup

csorog a digitális sávokon, és az agy,
e félénk csiga, visszahúzódik a házába.
de a visszszámolás zéró előtt mindig megáll.
még tart a film, szatelitszem óvja álmodat,
s a test a másnapi létbe súlytalan kel át.

<embléma>

ketrec mélyén sötét faágon
vadat őrző nyugalomban
alszik-gubbaszt egy bagoly.
puha tollhóban barna foltok.
jeges havon tigrisléptek.
szakad magába a néma súly,
szakad magába a néma súly.

és szemhéja ha fölnyílik,
éhe mintha kaput tárna,
nem lesz szemében semmi fény.
karmos csőrét érzi húsom.
s mint egy marék olvadó havon,
átsüt rajta a semmifény,
átsüt rajta a semmifény.

Lanczkor Gábor

Négyüknek

Én és négy másik, akiknek egymás
kilétéről legföljebb sejtéseik lehetnek
és egyedül abban lehetnek
mind a négyen biztosak,
hogy kettőnkön kívül vannak
még hárman.

Ebben az Ötszemélyes Rendben.
És ha bármi módon
akár csak ketten megbizonyosodnának
egymás kilétéről,
azt kell hogy jelentse ez,
elárultak engem
és a Rendet is,

és az már nincs is többé.
Másként, míg el nem érte célját,
mely ennyi csak,
kitart, és míg mind a négyen
meg nem ismeritek
egymást, és akkor visszadől
a semmibe, ha mind
meghaltatok.

Farkas Tibor

Rubeóla, a darwini hős

Tom a fürdőkádban heverészve Mozart *Requiemjét* hallgatta, behunyt szemmel. Épp a *Confutatis* csendült fel, ezt imádta legjobban. Mintha a jóisten hangja húzta volna ki a vízből, és fehér lepelben emelte volna az égig, ahol az angyalok sűrű nyelvcsapások közepette avatták volna halhatatlanná. Majd beültették volna egy vakító aranytrónus puha bársonypárnái közé, hogy onnan tekintsen a végtelenbe. Már éppen angyali lények masszírozták volna nyakszirtjét, amikor az újabb tételben egy kútmély hang belegázolt az idillbe, aztán egy apród huszonnyolcas roncsbiciklit tolt a trónus elé, amivel öregapáink szoktak volt kerekezni lerobbant falvakban a boltba húsért meg kenyérért, vasárnap meg a kocsmába és templomba, illetve fordítva. Tom súlytalan felpattant a roncs hátára és végigkerekedett a tejúton.

– Mi lesz ma este? Megyünk buliba? – karistolta fel a mennyei szövetet Oleg, és belépett a fürdőbe.

Tom megrázkódott és durcásan kinyitotta a szemét. Lassan mondta el, amit akart, hisz fontos volt a tekintély, és ő ezt nem barbár ordítással érte el, hanem végtelen nyugalommal:

– Oleg. Éppen a lelkem szolizom a mennyben. Ha még egyszer ilyenkor zavarsz, kitépem a szíved. Jó lesz, drága aranybogaracsám? – ezzel felült a kádban, és a kád szélein megtámaszkodó polc fölé hajolt, hogy beletekintsen a laptopjába.

– Jó nagy farkad van, Tom – röhögött Oleg.

– Seggbe akarod kúratni magad? – kérdezte Tom nagy nyugalommal, és pötyögött a számítógépen.

– Hát, nem volna rossz. Régen volt már. Még a börtönben – ábrándozott Oleg, és egy nagy szivarral pöfékelt.

– Te barom láncdohányos. Ez kubai szivar, nem talpas csempészáru. Érzéssel és szép lassan. Vigyél harmóniát és hagyományt a szivarozásba – magyarázta Tom. – Mosd meg a hátam, de óvatosan – és babaolajat nyomott Oleg kezébe.

– Ja – Oleg összeszedte minden tudományát, durva mancsát próbálta megregulázni, és alig megérinteni Tom hátát.

– Kicsit jobban, túl kevés – adta az instrukciót Tom.

Erre Oleg belendült, és szinte szétpasszírozta Tom hátát.

– Tűnj a fenébe! – kiáltotta Tom. Néha kilépett a tanítómester szerepéből, hogy egy állati lélekbe költözzön.

Oleg ijedten hátrahőkölt, ráesett a felültöltős mosógépre, és az a százötven kiló alatt nagyot reccsenve kilehelte lelkét.

– Bazmeg. Majd megint valakitől el kell hozni egy mosógépet. Tudod, hogy nagy hiány van mosógépből. Miért is kerültél börtönbe? Még sohase mondtad – Tom most meglepően szociális volt, illetve mindig az volt, de főként saját értelmiségi köreiből fej-

tette ki dialógusra hajlamos motivációit, akciócsoportjában, amely rajta kívül Olegből és Rubeólából állt, egyébként nemigen volt beszédes. Őt jobban izgatta Thomas Mann művészete és az, hogy miért volt pedofil meg látens meleg, mintsem, hogy a kurvákról meg a herkárról értekezzen mélyművelt embereivel. Bár Rubeóláról néha kiderült, hogy képzőművészeti meg jogi egyetemre járt, csak ez aztán elmúlt.

– Megkefélttem anyámat, az meg a pofámba vágta, hogy el sem élvezett, meg hogy kicsi a farkam, erre elvágtam a torkát – Oleg hirtelen lezuhant a kád szélére, majd-hogynem leverte a laptopot, Tom sűrűn imádkozott is.

Az orosz, mint egy kisgyermek, zokogott. Tom elnézte a két méter magas fickót, bokszolóra emlékeztető torz fizimiskáját, a fél méteres bicepszt és a náci egyenruhát, amit sohasem vett le. Illetve hetente egyszer letusolt, és ugyanabba a szerelésbe öltözött vissza. Egyszer, mikor Oleg kiütötte magát, Rubeóla és Tom levetkőztették anyaszült meztelenre, és kimosták az egyenruháját. Mire magához tért, már ismét rajta volt a gönce. Első kérdése az volt, hogy mi ez a szag. Rubeóla felvilágosította, hogy ez bizony az öblítő csodás illata. Ekkor ráébredt Oleg, ami nála nagy szó, hogy jól kitoltak vele. Szétverte az egész lakást. Épp egy fekete kecéjében tartózkodtak, akit előtte fél nappal nyírtak ki, amint dolgozószobájában jegyzetei fölé görnyedt. Tom beleolvasott az irományba, a maláj népi kultúra fétistárgyait vetette össze az ausztrál őslakók hétköznapi eszközeivel. Igen érdekes összefüggéseket állapított meg a főszer, de mindez múlt idő. Oleg mindent ripityára tört, őket nem bántotta, mert őket szerette. Ez a marha nagy ember vérző szívet takargatott a bőre alatt. Gyermeki naivsággal csüngött Tom szavain. Gyilkolni is csak akkor gyilkolt, ha Tom arra utasítást adott. Akkor persze páratlan horrorkombinációkat volt képes kicsiholni ösztöneiből, ezen a téren roppant kreatív volt. Hány és hányfajta halálnemet ismert, számba venni is képtelenség.

– Jól van, Oleg. Nem tehetsz róla. Állítólag eleve elrendelés van. Mert ha nem, akkor istent is felelősségre kéne vonni – nyugtatgatta Tom.

– Hol van az az isten? Előkapom és kitépem a belét! – ugrott fel Oleg, a csempék ijedtükben összébb húzódtak a falakon, hallani lehetett, ahogy remegve kocogtatják egymást.

– Hülye. Ez egy ókori görög fürdőre hajazó helyiség. Nem szeretném, ha amortizálnád, mert kitör belőled a kamaszvirtus. Távozz kérlek – intett Tom, mint egy római hadvezér, aztán kisvártatva ordított: – Menj a francba!

Oleg, az anyabaszó, anyagyilkos, segbekúrt börtöntöltelék és tömeggyilkos szemlesütve, szipogva kivonult a fürdőből. Tom nagyot sóhajtott. Belehallgatott ismét a zenébe, de a mögötte terpeszkedő hi-fi már a *Requiem* unalmasabb tételeit játszotta. Oleg ismét bekukkantott:

– Nincs egy zsepid? – vette könyörgőre.

– Hát mióta gond ez? Csapd ki a függönybe – ajánlotta Tom.

– Kösz – vigyorgott Oleg, most még rondább volt.

Tom ekkor észbe kapott:

– Oleg!

Oleg széles arca ismét betöltötte a vásznat.

– Ha belépsz a nappaliba...

– Cipőd leveted – vágta rá Oleg, mint egy bemagolt szöveget.

– Igen – sóhajtott Tom. – A tévéállványtól jobbra van a mahagóni komód, felülről a harmadik fiókban a rózsaszín dobozkában találsz a papírzsebkendőt. Abba próbáld belekoordinálni az ormányod. Menni fog? – aggódott Tom.

– Bízhatok bennem, főnök – Oleg már ott sem volt.

Tom a laptopra tekintett, és játszott tovább, de pár másodperc múlva azt is megunta. Kilépett a fürdőkádból, megtörölközött, majd köntösbe burkolózott, elhagyta a helyiséget, ekkor megpillantotta Rubeólát.

Rubeóla emberféle gyík volt, akin Darwin evolúcióelmélet-gyártása közepette évekig eltöprengett volna, hogy hová is sorolja be. Egyszerre volt hím és egyszerre volt nőstény, valószínűleg hermafrodita volt, aki hiperegója következtében egy évig is ellett volna magában, hogy közben önmagát dugja. Valószínűleg tudott is volna gyereket csinálni. Bámulatós alakváltozásra volt képes, néha egy sugárúton sem fért el, máskor belebújt egy gyufás skatulyába. Vaságyastul volt húsz kiló, de tűzharc közepette akár ötvenkilónyi izmot is képes volt növesztetni, pikpak. Maga volt a szupervarázsló, aki kifordíthatta volna az emberi fajt önmagából, aki képes lett volna az isten által determinált emberi lényt továbbfejleszteni. De nem tette, mert nem akarta, valahogy nem érdekelt a törzsfajlás.

Tom is meglepődött néha, hogy mennyire villámgyors Rubeóla. Egyik pillanatban még szendvicset zabált a konyhában, a következő pillanatban már egy hatalmas páncélszekrényben hibernálta magát, és színtelen szagtalan szunnyadozott. Sohasem horkolt, mint ahogy spermafoltokat sem hagyott maga után. Fejből idézett a *Koránból*, de nem tudott írni-olvasni. Háromig sem tudott számolni, de ismerte az összes középkori misztikus gondolatvilágát. Zsíros, hosszú fekete haját befőttes gumival kötötte össze hátul, de mégis a nők bálványa volt. Minden férfi beléje akarta helyezni dákóját, ám ő istenre pályázott. Gyakran elbeszélgetett a Teremtővel, aki néha könnyörgő hangon kérte Rubeólát, térjen vissza az emberi szokások világába, ám ő kiröhögte az Urat is. Néha megköpdöste és megrugdosta az Úr követeit, és összekötözve dobta a folyóba az arkangyalokat. Egyik nap láncdohányos volt, másik nap absztinens és kivillantotta rózsaszín tüdejét, amelybe még sohasem hatolt nikotin. Szombatonként a halálra készült, öt halálos betegséget diagnosztizált szervezetében, hétköznap pedig órákon át meditációs gyakorlatokat végzett, Buddhával beszélgetett hajnalig.

Egy biztos, a gyilkolás nem jelentett számára semmiféle erkölcsi akadályt, hisz az erkölcs menekült előle. Rubeóla gyakran kergette az erkölcsöt, közölni akarta vele, hogy egy terhes nőt megrugdalni sem okozna gondot számára, és levágta saját ujjait egy machétével, majd pár nap múlva, ha épp unatkozott, pillanatragasztóval visszaillesztette az elhagyott végtagokat, és azok működtek tovább, mintha semmi sem történt volna.

Tom megállt a nappali közepén, Rubeóla sáros csizmában tapodta a méregdrága perzsaszőnyeget. A két esztelen sarok épp egy istennő kebelkontúrjait zárta ki a külvilágból, amely a szőnyeg motívumtengerének rendezőelvét adta volna. Ezen kissé fennakadt Tom, mert imádta a harmóniát, legalábbis elképzelné.

De mégis, egyedül Rubeólának bocsátotta meg, hogy cipőjével bemocskolta e remekművet, talán mert vegyes érzésekkel viseltetett Rubeóla iránt, izgatta a fickó, kicsit talán félt is a gyíktól. Nem tudta hová tenni, de érezte, hogy Rubeóla szereti őt. És ez még jobban borzasztotta. Ha egy békés ferdeszemű, vagy egy mesztic érzett volna iránta szeretetet, jobban elfogadta volna, de nem volt mit tenni, Rubeóla mítikus figura volt, aki a civilizációk háborúja közepette a fajok fölé nőtt. Örülni kellett, hogy velük volt, és nem ellenük. Volt benne némi arab vér, sőt egy kis indián beütés, talán Bolíviából származott el még anno valamelyik ősapja, de Tom kijárta neki a különengedélyt, hogy részt vehessen a háborúban.

Rubeóla kitalálta Tom gondolatait, tudta, hogy Tomot bosszantja, ha összepiszkolják a perzsaszőnyeget. Ezért átadta Tomnak megőrzésre a szmokingját, miközben bejárónővé alakult, és villámgyorsan megszikálta a szőnyeget. Majd egy huszárvágással fogai felét kiverte, így kivénhedt kutyának tűnt tropára ment szőrrel. De villámgyorsan megunva e szerepet, női modellé változott, és végigkorzózott a nem létező kifutón csillogó-villogó fogsorral. Így volt képes a természetellenes dolgokat helyénvalókká változtatni, érdességét villámgyorsan simulékonyra transzformálta.

– Menjetek a francba! – elégelte meg Tom a jelenlévőket. Addigra Oleg már a kánapén horkolt, és Rubeóla is azonnal felszívódott.

Jorgosz Baia Vendég

Vendég, aki időt rabol.
Mint akinek mindegy,
a függönyt is úgy húzza el.
Tárt karral vár, hogy belébotoljak
a sötétben, s ha ez sikerül,
ellép: keressem újra.
Nincs semmi, ami elvezetne
hozzá, csak furcsa, szétfosló
emlékek (mézszagú bőre, árnyéka,
egy gyűrött könyv, ilyenek).
Ott van valahol. Megállok én is.
Azt sem tudom, más hogyan becézte.

Wéber Anikó

Helyesen

Mégcsak nem is véletlenül készítettél nagyobb teret, mint amiben elérhetünk. Én magammal hoztam a krokodilokat az ágyam köré a félelemmel, a kislány pedig a törpéket a falba a titokra való várakozással.

Te csak mindenből: tányérból, pohárból, ágyból eggyel többet hozol. „Mert a több hely mutatja a hiányt.” – mondod. Egyszer neked is volt rácsos ágyad. Most te sem tudod hova tenni a kezed.

Néha megtörlöd vele a szám, aztán eldugod a zsebedbe. Azt sosem engeded, hogy a hiány fogja meg, pedig amikor hozzámérsz, tele van a kezed hellyel.

Megágyaztam az erdőnek

Haragudni fogsz, hogy földes lett a lepedőm, mert bent ágyaztam meg az erdőnek. Amikor nőttem, tanítottál rá, hogy nem szabad behozni mindent kintről. De azt is mondtad, mindig kell hely annak, amit szeretnénk. Figyelmeztettél, várakozni kell, mert a várakozás maga a hely. Ha az erdő felnő az ágyamban, helyettesít majd téged.

Gerevich András

London

ma buszjegy vagyok
fényörvény az égen
kövér galamb a járdán
London fényshivatag
izzadt kezek fogdosnak
széttrancsíroz a szomorúság
kis fekete bogár vagyok
zizegek züzögök szüszögök
London fényvirágai közt
vakító alagútban
autóbusz a testem
világít az aszfalt
világít rajtam minden anyajegy
világít a farkam
megvakul bennem a szorongás
bálnaszeme

Szív mosolyai

Akkor se lesz olybá, ha vajh' düh léhű legott,
se neked, se nekem, de minekünk,
s mert mégsem, de amint,
és amiképpen, alighanem mégis,
mi az, ha nem ez: Szív mosolyai!
Még ha bú, vagy egyéb tépi is!

XVI. Jaques François

Virágok arca!

A festői Margitszigeten sétálva most „leginkább” belefeledkezett a „Panorámába”, mint bármikor előtte, és azelőtt, elnézve, ahogy a „nagybani” piac ébred: a halas-és karfiolos kofák pedig „sürögve” kirakják a „placcra” portékáikat.

Rófusz Margó, a másoknál valamivel „fessebb” leányzó méla léptei bele-bele feledkeztek a parti főeny „simogató” szömörcejébe, majd' megtorpant! A lánynak haja volt, szemrevaló barna arcú szeme felett, ehhez kényelmes álkapcsa csatlakozott: ruhája szolid és elegáns, mint ami ki-bejáró csípejének dukál, s egészséges, kulturált, művelt mibenlétéhez! Nem használt rouge-t kesze bőrére és „pizseded” orrára se, se sehova se!

Az ilyen holmi nem úrilánynak való evidencia! – gondolta mindig.

A közeli kökénybokorban dudorászó „kabócák” dalára ringó Dunai csónakokban ájtatoskodó szerelmespárokkal megrakott csónakok parkoltak.

A kristályos légben lengedező „sirályok” hosszú barázdákat szántottak kénes csőrükkel a Margitsziget puha „bíbor” homokjába, melyet csak olykor-olykor „szakított” félbe a parton „kocogó” sportolók keskeny sora.

Félrehajtva a katáng, a susulyka leveleit, egy új Jókai kötetten ült le egy padra, hóna alatt.

S csak nézte, nézte a „zavaros” autókkal tömött Andrassy-t, elmerengve.

Hirtelen aztán „csöndbe” merült az arca. Erre a zsúfolt szépségre, s megannyi „össznépi” karneválra, óhatatlanul megbabonázódott, de mindig így reagált.

A nagy velencei lámpák, mint a dózse „zsákmánya”, úgy világlottak az avarégetők tábortűzhalmai felett, s melyek füstje „alabástrom” kígyószalagként bodorodott az Egek harmincadjára!

A Royal park! Hah!h!

Amerre csak elhaladt, ékes drapériák, keleti „szóttesek” és grillező menórák lógtak mellette a falon, a szemek gyönyörködtetésére.

Végignézve a Loir menti szerű kilátáson, mely vonzó tájképet ígért, enyhe zavar futott át a lány szépvonású mimikrijén.

Egyszer csak hirtelen „kellemesen” arcul csapta egy valami! Fejét dörgölve, simogatva lenézett a „becsapódás” okozójára, ami nem volt más! Egy teniszlabda!

Úgy megrémült, hogy öreg Jókai regénye kibuggyant és elgurult, valahova a bokrok közé.

Ekkor a bokrok, susulykák és mustármagok „sebesen” szétrebbentek, és ott állt Ő.

– Bocsásson meg, de nem állt szándékomban! – tájékozta mély szégyenbenlevésében a beállított férfi, aki fehér posztókalapját „tisztelettudóan” levette, és lányos zavarában a háta mögötti, hasa alatti „résekben” gyűrögte.

Margó felállt, sóhajtott, majd felállt és szétfutott a „mosoly” arcán:

– Ne ingassa magát, nem tesz semmit! ! A Business az üzlet!!

– Hogy érzi magát? – izzadt a férfi elszuvasodott vonásokkal, majd kissé meghajtottotta magát.

– Mint a makk, felelte a lány!!

Ahogy a két fiatal „szempár” összegabalyodott, ott a Margitsziget szépen nyírt „sövénye” felett, mindkettejük fölött „elszállt” a csend, benne egy Angyal. Nyilacskával a kezében, mely fegyver most „elsült”, és mindkét félbe bocsátott egy-egy nyilat tegezéből.

– Tegezhetném? – így a férfi?

– Esetleg, miért ne, szervusz? Kedves, hogy kevesebbnek gondolsz annál, mint ami igazából vagyok, 23!!

– Ez nem lehet véletlen! Ne bocsássa meg „orcátlan” tolokodásomat, de van itt egy kedves „lakókocsis” büfé, kihelyezett asztalokkal. Van kedve? Meghívhatom?

Margó majd’ aritmiát kapott szívszélütésében!

– Meg hát!

– Nem akarok a nehezeére esni – folytatta a doktor.

– Én nem jutok szóhoz – hallgatott a lány.

– Hoztam fagyaltot. Hát maga nem létezik, hogy ilyen „szépséges” legyen valaki! – mondta a férfi „Ice Cream”-mel a kezében, melyről apró „epercsermely” szaladt le a férfira, aki olvadozott ott. Fagyöngy, mirha, kasmír, görögfűszermag, kurkuma és pakura negédes illata szállt, elegyedett a levegőben. Mintha’ akárcsak egy tökély-komponált színdarab lenne!

– Majd én megtanítom, hogy megtanulja! – így a lány, azzal elindultak a „büfé” felé, ahol a kihelyezett „camping” asztalok már szélesen várták őket!

Hullám, törökre szaladt az alkony.

A napozók „septiben” kezdték összeszedni napágyaikat, kiverve kitergetett homokos törülközőjüket.

Legott „Free’s-bee” repült.

– Szép is az, ha „itthon” az ember otthon van – gondolta sóhajtva Margó, leszakajtvá ujjáival egy herefélét, majd gyengéden simogatni, dörzsölgetni kezdte leveleit.

– És ha te almát vagy gyümölcsöt kérsz a te szádba: hát én „rögvest” beleadok apaitanyait, de mindent!! – így a férfi, akár egy sütemény „Mignon”.

– Engem úgy esz az esztelen vágyakozás, hogy „gondolkodásra” sem marad osztályrészem, s bőszen méltatlan vagyok másra is – így a másik nő.

Akik éppen arra jártak a „susulyka” bokor mellett, ahol a „sinlge” lány, és „solo” férfitartnere hevert, csak annyit látott, hogy isten Ujja Hozta Össze őket, mind a sírig.

Egy csapat solymász lovagolt el mellettük, majd egy sakkozó özvegy házaspár, madaraikat acélkesztyűs kezükben markolva, a jobb felszállás érdekében, ahogy tetszik.

Margón mély „elképedés” terült szét szép arcán. Olyan „flottul” érezte magát, mint a villámcsapás!

A szerelem hullám, hosszan...

A keskenyebb, de valamivel szűkebb férfi felült, térdét a karjának hónaljába vetve, majd felderített a jó termetű, takaros lányon, sóvárgón. Szíve ajtajai „reppenve” kinyíltak, s csak szálltak, keringöztek fölöttük, sűrögtek-forogtak, mint a Malév, „repkedő” galambokkal vagy sirályokkal.

– Engedje meg, kisasszony, hogy bemutatkozzam. Dr. Horty Lajos vagyok, fog-technikus. A húgom pedig tüdőgondozó. A Szent Antal Református Kórház területén!!!

– Én Rófusz Margó vagyok, egy faskola vezetője, kolléganőmmel Blaszó Annával.

– Ennek örülök! Gondoljon bele! Az egész világon ez az egyetlen városmajor, ahol mi ketten ott vagyunk. Hát nem csodálatos?

Egymáshoz tartozó pár.

Margónak üzemi hófokon forrt lelke mélye, míg a férfi „végignézett” a lány illedelmes enteriőrijén.

Krusovszky Dénes

Sötétedés után ez a dadogás

Kapualjtól kapualjig, egy délutáni
eső szűkületében hazahordani
amit találok, ezt eddig még ismerem.
Mint egy szatyorban, összeütődnek,

csörömpölnek bennem a dolgok,
de hogy sötétedés után ez a dadogás
majd beszéddé áll össze,
arra azért elég kevés az esély.

Fél pár cipő, orrvérzés utáni foltos ing,
egy távoli ismerős halálhíre,
hiába próbálok óvatosan darálni,
mindig marad valami romlandó az anyagban.

Belenézni egy szájba

Milyen sok lehetőség van
egyetlen legyintésben, de semmire
nincs idő, folyton válaszolni kell,
vagy legalább beszéd közben

belenézni egy szájba, és csak figyelni
a nedves, sötét szavak áradását,
mintha nem lenne vesztenivalónk.
Aki megsimogatott, éreztem a kezén,

korábban gumikesztyűt viselt,
és amit igazából mondani akartam,
az most rúgkapálva süllyed
egy vastag zsákba varrva.

Tábor Ádám Az ismétlés

Az ismétlés gyönyör.
Az ismétlés gyötör.
Az ismétlés nappal
és éjjel egyre tör.

Az álom véget ér.
Az álom visszatér.
Száz álarcában is
egyetlen egyet kér.

A lét átalakult.
Oválisan megnyúlt.
De a hunyt szem alatt
nem változott a múlt.

Amint volt úgy kísér.
Legyen nappal vagy éj.
Bármit is adsz neki,
egyetlen egyet kér.

Az ismétlés gyötör.
Az ismétlés gyönyör.
Időt nem ismer
és mindent elsöpör.

Oswald von Wolkenstein[✦]

Berberföldet, Arábiát...

⟨Durch Barbarei, Arabia...⟩

Berberföldet, Arábiát,
Örmény vidéket, Perzsiát,
Tatárországot, Szíriát,
Bizáncot, török földön át,
Meg Grúziát –
Be sok kanyart felejték!
Porosz, orosz és észtek honok,
S litván, lett – köztük vad homok,
Dánok, svédek meg vallonok,
Flamand-, francúz-, skót- s angolok,
Nem hagy nyomot
Lábam régen felétek!
Helyettük nem Kasztília,
Nem Gránada s Navarra,
Sem Ibér- s Portugália,
S hol csillag huny, nem arra,
Sem Provansz, sem Marszília –
Ratzer am Schlern! E gyatra
Falut lakom, uramfia!
Rossz nézni báva, bamba,
Málé magamra!
Kerekded, tar e hegytető,
Nagy erdők körbe-körbe.
A látvány már-már meglepő:
Hegy megy föl itt, ott völgy le.
Közbül kő, rönk, rekettye nő...
Ezt nézem, míg nem dönt le
Sok kölykőm fület rengető,
Vad lármája gyötörve
A sírgödörbe.

[✦] Oswald von Wolkenstein (1376–1445) Zsigmond király diplomatája, kereszteslovag és Örményországtól Portugáliáig hetedhét országot bejárt utazó. A minnesang háromszázados hagyományának egyszerre összegzője és meghaladója, költészetét tematikai sokszínűsége és ritka formai leleményessége teszi egyedi élménnyé. Mintegy százharminc dala maradt ránk.

A sok becsért, a sok dicsért,
Mit királyné s király kimért,
S a gyönyörért, mi elkisért,
Vezeklek: bőven van miért.
A kín, mi ér,
Túlcseppen már e csebren.
Ugráltatom serény eszem:
Ebédre másnap mit eszem?
Az éhségtől kopog e szem,
Csókok mézét sem élvezem –
Jaj, elveszem!
Mért hagy mindenki cserben?
Tej-méz volt fürdöm valaha,
Ma még a víz is szutykos,
Víg társaságom ha vala,
Ma kecske, marha, vadkos,
S vadbunkók durva hada,
Telente mindjük taknyos.
Vinkó a kedvem, savanya,
Rázom kölyköm, ha futkos,
Akár a butykost.
Rámront az anyja, dúlva fül –
Addig jó, míg csak lök, tép –
Ha megpofoz, járok balul:
Jól ismerem az öklét.
„Laposra mért vered?” – szapul –
„Mit vétett, mondd, e csöppség?”
Bánt, kerget szakadatlanul,
Bosszant, amint a döglégy –
Hiába szöknék.

Más multság is vár, pazar!
Szamár üvölt és páva dall –
Ily csöndet nem találsz hamar.
Patak csobog: tillára, haj!
Úgy bánt, zavar –
Fejem zúg, mintha vernék.
S e bércezen ér is száz csapás,
Rossz hír, búhaj, hányattatás,
Temérdek gond, nyűgös, strapás.
Gyomlálni hogyha volna más,
Ügyes kapás –
Örökre hálás lennék.
Fejedelmemet sok galád
Fűti, a nyelvük áspis,
S így Oswald jószolgálatát
Feledte, fúj rám s háklis.
Pedig hűségem a család
S e szép ország iránt is
Sosem lazult s esett alább,

Ha néhány gyáva, nyápic
Oktondi bánt is.
Ki barátom volt, mind utál,
A vénség nyomomban jár.
Panaszkodom – a sok csudált
Jámbor bölcs hátha sajnál.
Fejedelmek, kiknek dukál
A tisztelet s az ajnár,
Ne hagyjatok itt, hol brutál,
Ádáz toportyán csap rám,
S cibál, harapdál...

Mily balgatatag...

⟨Durch toren weis...⟩

Mily balgatatag
És mafla agg
Leszek, sikerben lagymatag,
E nagydarab
Jégtömbön föl-lejárván –
De úgy hiszem,
Hogy semmi sem
Múlik érdemen s dicsen.
Tüzön-vizen
Elér úgyis a sárkány,
Azaz a Pokol! Csúf torok,
Hol tűz és lob hét szűk bugyorban bugyborog.
Ott bú s konok
Kín várna rám, akárhány.
Ekképp tanít bölcs Salamon:
„A büntetés is nagy, vétkezel ha nagyon!”
Szart aranyon
Veszel, s jól járnod: ábránd.

Az Úr szerént:
Szemet szemért.
Az első bugyorban perzsel, ég,
Mint tűzpecsét,
Emésztő hév, gyehenna,
Oly rőt harag,
Hogy azt patak,
Folyó, vagy tengeráradat

Sem oltja, vad
Kedvvel ha rárohanna.
Ehelyt azoknak fűtenek,
Kik csalfán félrelépnek, akik hűtlenek,
Értük meleg
E zsák, forró e kanna.
Gyötrelmeik üvölthetik,
A bűnüket kínokkal fizetik meg itt,
Más nem segít.
Vigyázz ránk, Isten anyja!

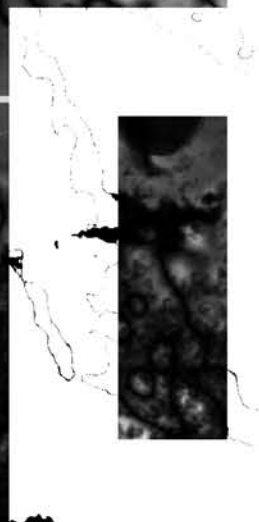
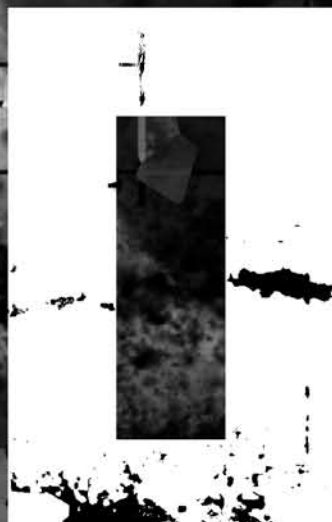
Híves, hideg,
Dértől diderg
A második bugyor, minék
Komor, rideg
Jege tűztől sem olvad.
Ki ma gyűlöl,
S irigy dühből
Mást meggyötör, kínoz, üt, öl:
E szörnyü öl
Fagya várhatja holnap.
Sötét bugyor a harmadik,
Nincs fény sugar, a mély homály örök-vak itt,
A hajadig
Sem látsz, csak rettegsz, hol vagy,
Majd villám villan, kábitó.
Ki tévelyeg: pogány, eretnek vagy zsidó.
Istent szidó
Hitéért itt lakolhat.

Gyilkos büze
Nem épp üde
A negyediknek. Rét füve,
Szagos müge
Se kél ezzel birokra.
Ki gyújtogat
És fosztogat,
Ótvar-pettyezve itt rohad,
S ki pórokat
A jogukból kiforgat.
Az ötödikben rengeteg
Különb-különb kín kerget, lángok lengenek,
Ha szenveded,
Jajongsz s fogat csikorgatsz.
Ki falánk volt, vagy gőgös épp,
Itt szíve bánatából varrja köntösét,
S ez öltözék
Lángnyelv s tüzes sziporka.

Aztán a táj
Nyálkás lapály,
Sikló él itt, kígyó, nadály.
E borzadály
Mind arra vár, ki fősvény,
S pénzt gyakran ad
Nagy-nagy kamat
Fejében, sápol napra nap.
Most hatra vak:
Itt ég, enyhért üvöltvén.
Komor a hetedik bugyor,
Hol kétségbeesés, zord csüggedés honol,
S fásult nyomor –
Schol kiút vagy ösvény.
Feslett apácák, rossz papok,
Istent megcsúfoló, vigasztalan rabok
Lobognak ott,
Kénkő gyújtotta rózsén.

Fordította Győrei Zsolt

Moduláció



Medgyes Tamás

A felszínesség és a pontosság alakzatai a populáris kultúrában

“I understand the music, I understand the movies,
I even see how comic books can tell us things.
But there are full professors in this place who read nothing but cereal boxes”
White Noise

Metafikció, realizmus, minimalizmus

Az észak-amerikai próza utóbbi évtizedeinek története nem ritkán a realizmus és a realitás-effektusokon alapuló narratívák visszatéréseként, sőt – a posztmodern önreferenciális, elméleti érdeklődésű (és gyakran elméleti ihletésű) metafikciója fölötti realista fordulat – győzelmeként jelenik meg az összefoglaló irodalomtörténeti munkákban. A barokkos szövegalkotás, az allegorikus cselekmény, az olvasót elbizonytalanító narratív játékoság és kísérletezés, a mindent átjáró irónia és a metanyelv sok szempontból csak újabb problémákat termelt, és egyáltalában nem talált megnyugtató válaszokat olyan égető kérdésekre, mint a posztmodern „valóság(tapasztat)” végletes *felszínességének* nyelvi jelölhetősége, a szubjektum dezintegrációjának textuális következményei vagy a technológia és a pop helye a posztindusztriális kapitalizmus kulturális környezetében – és a szövegben. Bár a posztmodern metafikciós prózairodalom és az ennek helyet, kontextust adó posztstrukturalista kritikai beszédmódok érvényes kérdésekkel rendelkeztek a dolgok felmutathatóságát illetően, az önreflexió retorikai alakzatai megakadályozták ezek további kibontását. A posztmodern metafikció vagy tágabban a *literature of exhaustion* így néha impliciten, prozódíájában és retorikájában, máskor szinte kiáltványszerűen gyakran nemcsak a választ tagadta meg ezekre a kérdésekre, hanem a vizsgálatuktól is elzárkózott, és olyan, bizonyos szempontból szolipszista, pragmatikailag azonban totalizáló beszédmódot alkalmazott, amely szűkségtelenné is tette a válaszadást. Egyebek mellett ezek az okok vezettek oda, hogy a posztmodern metafikciós irodalmával, kísérletező alkotásaival párhuzamosan a 70-es években egyre inkább teret nyernek azok a narratív szövegek, amelyeket a kritikai

diszkurzus hol a posztmodern egyértelmű és gyakran tudatos meghaladásaként, hol pusztán annak egy újabb aspektusaként a legváltozatosabb nevekkel illet, de lényegében realista váltásként, a realizmus valamiféle visszatéréseként üdvözöl vagy kárhozzat a kortárs észak-amerikai próza történetében. A posztmodern történetének ez a jelensége más kontextusokban is nyomot hagyott: „a művészet minimalizmusra törekszik”, mondja egyfelől Baudrillard, illetve „sokasodnak és szaporodnak a realitás lenyomatai, vagy ha úgy tetszik, a realizmus délibábjai”, jegyzi meg másfelől Lyotard.

Jelen elemzés tárgya, vagy inkább apropója a kritikai diszkurzus által változatos fogalmakkal illetett, de általában új-realistának tekinthető, e tanulmányban legtöbbször hiperrealista eszköztárral rendelkező posztmodern prózai alkotásokként körülírt szövegek, amelyek között több minimalista mű is van. Ezeknek a szövegeknek az együttes, esetenként komparatív vizsgálatát két okból érzem indokoltnak és szükségesnek. Egyrészt, mivel ismereteim szerint az amerikai próza történetében ezek az első olyan szövegek, amelyek tudatosan és nem az elidegenedés láttatásának vagy az irónia céljával a jelhasználat biztos referenciáját, a megértés illetve az értelmezés zálogát a populáris kultúra és a technológia termékeiben, a médiumok által közvetített jel-értékekben adják meg. A kritikai diszkurzusokban gyakran ellentmondásosan értékelt, de értelmezésben a tárgyalt korpusz központi retorikai sajátosságának mutatózó *felszínesség*, továbbá az ezzel szorosan összefüggő, a minimalista próza meghatározó jegyei között is számon tartott kényszeres figyelem a részletek iránt és a mellékes információk halmozása így a pontosság tudatosan választott biztosítóka lesz. Ennek a szövegek olvasásában megkerülhetetlen, struktúraalkotó szerepe van, és ez a jelenség szorosan összefügg a „realista megújulás” szövegeinek metonimikusságával. Másrészt ezek a novellák és regények jelenleg meglehetősen jól behatárolható olvasói és értelmezői közönséggel rendelkeznek – közülük a legfontosabb egyfajta konzum-identitás és generációs meghatározottság, ami azonban csak közvetett tényezőként jelentkezik az azonos kulturális háttértudáson, és az ezt konstituáló nyelvhasználaton keresztül.

Mint azt értelmezéssel megpróbálok kimutatni, a kulturális háttértudás megéléte és játékba hozása ezen szövegek olvasásakor nem csupán a világszerű interpretációnak vagy a források felkutatásában érdekelt enciklopédikus olvasatnak kritériuma. E prózai alkotások szövegszerű értelmezésének kontextusát alkotó ismeretanyag legnagyobb részben és a legtöbb esetben a médiumok által közvetített kultúrát, illetve annak szövegszerűen strukturált termékeit jelenti, mivel ez az a publikus szféra, diszkurzív tér, amelyen belül az egymástól igen jelentősen eltérő szubkultúrák mint egymással legtöbbször inkompatibilis diszkurzusok a nyelv történetében hangot kapnak és részt vesznek.

Pontosságigény

A konzum-identáshoz kapcsolódó differenciák és a generációs különbségek kérdése értelemszerűen nagyon fontos az elemzett szövegek szempontjából, mivel ez és a médiumok kultúraformáló hatása kölcsönösen gerjeszti egymást. A befogadás, az értelemadás folyamata (inter- és szub)kulturális folyamat, amelyet nem földrajzi, hanem diszkurzív határok által kijelölt stratégiák és az azokhoz kapcsolódó technikák jellemeznek. A médiumok jelentősége az, hogy képesek olyan tömegközönséget létrehozni tömegesen termelt üzeneteikkel, amely igen heterogén, és azon kívül, hogy ugyanazokkal a közleményekkel találkozik, semmi egyéb közös vonása nincs. Az érthetőség legfontosabb kritériumai azonban a heterogeneitás ellen hatnak és a jelölési folyamatok működését lehetőleg koherens, (igaz csak relatíve) homogén térben határozzák meg,

hiszen elképzelhetetlen közösségről beszélni, interperszonális kapcsolatokat feltételezni a heterogeneitásnak olyan szintjén, amelyben az egyéni különbségek meggátolják a minimális konszenzus létrejöttét. Ez a koherens tér a szöveg struktúrája, mely retorikai jegyeit tekintve lényegében nem különbözik a nyelvhasználó közösség hagyományaitól, még ha ez a hagyomány a gyorsaság és a változás tapasztalata is. A közösség aspektusaiból tekintve ez azt jelenti, hogy szükség van egy olyan minimális, viszonylag könnyen felfedhető jelentésszintre, mely aztán lehetővé teszi a nem explicit vagy nem stabilizálható jelentésszintek feltárását, illetve a statikusnak tekintett referenciák azonosítását. Ennek legnyilvánvalóbb megjelenése a legújabb amerikai prózában az, hogy a posztmodern új-realista szöveg történetmondását hiperrealista retorika, autenticitásra és precizitásra törekvés jellemzi, legalábbis mikroszemantikai szinten. Mivel az olvasói horizontot legnagyobb részben a korábban olvasott szövegek, illetve a korábban szerzett szöveggént strukturálódó tapasztalatok alkotják, a pontosságra törekvés technikailag nem más, mint az ilyen tapasztalatokra való minél tökéletesebb utalás. Tekintve, hogy a tapasztalat legnagyobb, legkönnyebben mozgósítható és azonosítható része az új-realista szöveg esetében a médiumok által termelt és közvetített tömegkultúrát, a posztmodern fragmentált valóságát jelenti, a prózai alkotás és az azt beszédhelyzetbe hozó értelmezés egy adott generáció, társadalmi réteg vagy osztály, esetleg földrajzi terület és általában a nagyváros posztmodern kultúrájának kontextusában szólal meg és lép párbeszédre. Így a narrációban és az egyes szereplők beszédében e kultúra szövegeire vonatkozó utalások hallatlan bőségével – a *felszínesség*, a *játékosság* és a *mélylégnélküliség* megnyilvánulásaival – szembesülünk.

Ez a hiperrealista stratégia a szimbolizáció totális tapasztalatán illetve a jelölősorok végtelen rekurzivitásán alapul, és ezzel élesen elkülönül a hagyományos értelemben vett realista stílustól. A tapasztalás minden esetben és szinten olyan mértékben szimbolikus, és olyan erősen rögzített szemantikai szabályokat követ, hogy lehetetlen nem nyelvinek tekinteni – számomra az erre a problémára adott válasz az, ami a hiperrealista jelölési rendszert és az erre épülő új-realista prózát érdekessé és egyedivé teszi a posztmodern kulturális kontextusában. A jelölés a textusba inkorporálódott struktúra, melynek megragadása, interpretációja, megértése szigorú szöveg munka, és aligha írható le a szöveg/valóság minden tekintetben problematikus dichotómiájában. Minél nagyobb az igény a pontosságra, annál konkrétabbak az intertextuális utalások, hiszen az olvasói horizontban annál szűkebb metszetnek feleltethető meg az, amit a szöveg közöl. A pontosságigény, a hiperrealizmus és az intertextualitás mint retorikai stratégia azonban minimalista, új-realista szövegek különböző nyelvi rétegeit különbözőképpen határozza meg. Ez részben hatástörténeti okokkal is magyarázható, és szükségesnek is látszik a történeti nézőpont alkalmazása akkor, amikor olyan retorikai eszközökről, narrációs technikákról beszélünk, amelyek nem ismeretlenek a prózatörténetben.

A jelentésadás lehetőségei

A kulturális termékek és az árucikkek szimbolikus értékének vizsgálata a fogyasztás dinamikus szimbolikájának vizsgálata; a szimbolikus tevékenység az egész életet behálózza, sőt annak feltétele, mivel a képzelet nemcsak a művészetek világában kaphat szerepet, és a mindennapi élet sem tekinthető művészi és kulturális sivatagnak. Willis a szimbolikus cselekvés elemei között négyet emel ki. Ezek a *nyelv*, a *test*, az *interakció*, mint a szimbolika forrásai és működései, illetve a *szimbolikus kreativitás*. Az első három nyersanyagként és eszközként szolgál, a szimbolikus kreativitás a működés lényege és szervezője. A szimbolikus tevékenység első és legfontosabb feladata, tekint-

ve, hogy nyelvi működésről van szó, az egyén önazonosságának létrehozása és annak folyamatos reprodukciója, illetve a jelölésen keresztül történő fenntartása. Másodszor olyan kontextust teremt, amely pozíciót biztosít a szubjektumnak, meghatározva ezzel a lehetséges kapcsolódási pontokat, mintegy lehetséges konfigurációkat nyújtva az identifikáció és a megismerés műveleteihez. Harmadszor a jelölés rendszereibe való bekapcsolódást is lehetővé teszi, mivel olyan kapacitásokat tár fel vagy hoz létre, melyek segítségével képesek vagyunk részt venni az értékadás és tulajdonítás szimbolikus folyamataiban. A szimbolikus tevékenység és kreativitás közvetíti a kulturális termékek értékét, jelentését, illetve helyezi őket olyan jelölősorokba, melyek azután a szimbolikus funkcióra visszahatva annak működését is meghatározzák; a kultúra termékei ilyen értelemben sokkal inkább katalizátorai és színterei a szimbolikus működésnek, mint végeredményei. Maga a fogyasztási cikk nem önmagában fejezi ki a kódolt vagy tulajdonított értelmet, nem ontológiai sajátossága a széles konnotációs érték, hanem jelértékén, használatán keresztül közvetíti szimbolikus értelmét, így lép be az interpretáció és a posztmodern kultúra gazdasági logikájában a fogyasztás folyamatába; ez az árucikk jel-értéke, mely hasonlóan a nyelvi jelhez komplex rendszerben értelmeződik. Sohasem önmagában álló termékekkel találkozunk, hanem a tárgyak teljes, Baudrillard szerint alapvetően *metonimikus logika alapján szerveződő* rendszerével és az általuk megteremtett szükséglettel – mindazzal, aminek alapján létrehozuk konzumidentitásunkat. A fogyasztás ezért aktív és nem passzív folyamat, a tömeg pedig kulturálisan differenciált és emancipált szubkulturákból és szubjektumokból áll, amelyek és akik számára a fogyasztás interpelláció és válasz az interpellációra.

Nehéz konkrétan leírni, hogy mi is történik akkor, amikor a befogadás folyamatában az interpretáció számára releváns szimbolikus jelentések és formák összekapcsolódnak, a mellékes tartalmak pedig szelektálódnak. Ezek a roppant dinamikus folyamatok egyszerre követnek emocionális és kognitív struktúrákat, és kifejezetten az adott kontextustól függenek mikro- (pszichológiai) és makro- (szociológiai) strukturális szinten is. Ezt bizonyítja, hogy a szövegek és más termékek néha nem képesek a szimbolikus érték közvetítésére vagy felvételére, vagy csak egy nagyon szűk közönség számára bírnak jelentéssel. Igaz, ez ugyancsak nem az üzenetek sajátja, hanem az interpretációs dialógusé, hiszen csak a megfelelő háttértudás megléte az, ami például egy adott intertextuális utalás felismerését lehetővé teheti, és azok a jelölősorok, amelyeken keresztül ez a felismerés végbemehet, poliszemikus elemekben gazdagok. Ez a legtisztábban az olyan könnyen kommunikálható szokásokban nyilvánul meg, mint amilyenek az olvasási, filmnézési, öltözködési és zenehallgatási szokások. A hiperrealista retorikájú posztmodern prózában ennek megfelelően ezek a tulajdonságok az egyes csoportok és egyének leírásában, jellemzésében szinte mindig központi szerepet foglalnak el, és ha hatásuk esetenként ironikus is, ez leginkább önirónia, mely szemben a századforduló, vagy a 40-es, 50-es évek művészetének hasonló technikáival nem elidegenít, hanem az ismerősség érzetét kelti, bár ez a belátás nyilvánvalóan az interpretáció döntésein múlik.

Kim Benjamin szájába dug egy falat szusit, aztán Benjamin iszik egy korty szakét, amit a hamis igazolvánnyal kapott, és a zenéről kezd beszélni. – Új hullám. Power pop. Neoprimitív. Lófasz mind. A rockabilly a menő. És nem azokra a petyhüdt csuklójú Stray Catsre gondolok, hanem az igazi rockabillyre. Áprilisban felmegyek New Yorkba, megnézni, mi az ábra rockabilly-fronton. De nem vagyok biztos benne, hogy ott zajlik a móka. Lehet, hogy inkább Baltimore-ban.

Aha. Baltimore – mondom.¹

Az a termék, ami nem hordoz szimbolikus jelentést az adott közösség számára, elveszti értékét, az az árucikk viszont, amelyhez könnyű szimbolikus jelentést kapcsolni, hamarosan nagyon népszerű lehet. A kultúra termékeinek, a szövegeinek jelentése így, miközben időben és térben is mindig változik, többé-kevésbé független a tervező és a gyártó szándékolt jelentésétől, hiszen a befogadás és a fogyasztás dinamikája a fő jelentésgeneráló tényező. Eredeti jelentésről valószínűleg egyáltalán nem beszélhetünk, mivel a jeleknek és a jelentéseknek mindig társadalmi kontextusra van szükségük, hogy funkcionálhassanak. A ruhaviselet, ahogy a zenei és irodalmi ízlés is, az individuum kulturális identitásának jele, mely a dekódolás lehetőségétől nyeri dinamikáját, és a dekódolás megvalósulásában realizálódik értelme, de természetesen a nyelvhasználat és -történet a szimbolikus tevékenység központi terepe. Ahogy a hivatalos, elit kultúra elvesztette egyeduralmát (sőt dominanciáját) a mindennapi élet és megnyilatkozás kultúrája fölött, pontosabban, ahogyan ez a hiány megmutatkozott, világossá vált, hogy ha nincs magas művészet, akkor nincs értelme beszélni tömegkultúráról sem. Hasonlóan ehhez, a mindennapi élet kultúrájának homogenitását valló elképzelés helyett funkcionálisan indokoltabbnak tűnik az az álláspont, amely szerint csupán egy közös elem van, ez pedig a médiumok és a (szórakoztató)ipar piacra szánt termékeinek központi szerepe, amely persze maga is jelhasználat és mint ilyen, jelentése interpretációfüggő. A késői kapitalizmus marketing technikái (részben a Coupland-, de még inkább az Ellis- és a McInerney-próza piaci stratégiájának is ez az elve) már nem arra épülnek, hogy megcéloznak egy létező szubkultúrát, hanem sokkal inkább maguk próbálnak meg kijelölni olyan életformákat, stílusokat stb., amelyekhez a fogyasztóknak kell és lehet idomulni, így válaszolva az ideológiailag is kódolt interpellációra.² Ez a válasz(tás) azonban éppen annyira lehet behódoló, amennyire szubverzív magatartás, de mindenképpen magában hordozza az innováció lehetőségét. Willis az így létrejövő szubkultúrákat „proto-közösségeknek” nevezi, amelyek vizsgálata különleges módszereket igényel. Az amerikai szubkultúrák vizsgálatakor ráadásul az organikus közösségek eltűnésének és helyettük a proto-közösségek megjelenésének jelenségével is szembe kell nézni. Az organikus közösségek összetartója a közvetlen kommunikáció: Willis definíciója szerint ezek a közösségek először önmagukon belül kommunikálnak és csak azután a külvilággal. Az organikus közösségek felbomlásának okai között találjuk a magas népsűrűséget és a nagyvárosok szerkezetét. A városok alapját koncentrikus körök alkotják, és amikor egy koncentrikus zóna túl kicsinek bizonyul, az leggyakrabban egyszerűen bekebelezi a szomszédjait, új, ismeretlen, gyakran barátságtalan környezetbe kényszerítve ezzel az ott-lakókat. A Willis által proto-közösségeknek nevezett minitársadalmak eredetben és a kommunikáció jellegét tekintve különböznek az organikus közösségektől, amennyiben ezek véletlenekből, közös élményekből, stílusokból, gyakorlatokból eredeztethetők. E közösségek tagjai nem tudnak először egymással, majd a külvilággal kommunikálni, hiszen nem ismerik egymást személyesen, éppen ezért gyakran még azt is nehéz megállapítani, hogy ki tartozik ezekhez a nem homogén

¹ Bret Easton ELLIS: *Nullánál is kevesebb* (ford. M. Nagy Miklós). Európa, Budapest, 2005. 97-98.

»Kim feeds Benjamin a piece of sushi and then he takes a sip of shake he got with his fake I.D. and starts to talk about music. „New Wave. Power Pop. Primitive Muzak. It’s all bullshit. Rockabilly is where it’s at. And I don’t mean those limp-wristed Stray Cats, I mean real rockabilly. I’m going to New York in April to check the rockabilly scene out. I’m not too sure if it’s happening there. It might be happening in Baltimore.»

„Yeah. Baltimore.” I say.« (Bret Easton ELLIS: *Less Than Zero*. Picador, London, 1986. 85-86.)

² Grace Bradbery így kezdi a *Model Behaviour* regényről írt kritikáját: „Mondják, hogy Tom Ford előbb találja ki a reklámkampány részleteit, és csak utána tervezi meg az annak megfelelő Gucci kollekciót. Hasonlóan az lehet az érzésünk, hogy Jay McInerney előbb jelentkezett legújabb regénye reklámjával, majd később írta meg azt”.

közösségekhez. Proto-közösségnek tekinthető a *Glamorama* főszereplőinek köre a világszerű olvasatban érdekelt értelmező számára.

Waverly, minimalista látványt akarok, semmi spécit. Olyan félig
indusztriált, félig elitiskolását.

De egy leheletnyi internacionalizmussal? (...)

Az őszinte, nyílt kilencvenes évek: ezt kell tükröznünk (...)³

Ellis hallatlanul következetes e proto-közösség megalkotásában, azonban pontosan ez az obskúrus technikai megoldás az oka annak, hogy a *Glamorama* „a valóság felől olvashatatlanak bizonyul”, és hogy „a befogadás felismeri, az olvasást éppen annak teljesületlenségé lehetetleníti el, ami létesíti: a jelentésképzés szándéka”⁴.

Konszenzus

A nyelvi jelölhetőség és a pontos kifejezés záloga a posztmodern populáris kultúra, a konzumtársadalom termékeinek ismerete, mivel ez jelenti azt a bázist, amely minden beszélő és ideális értelmező számára egyformán adott és elérhető. Az új-realista regény legjellemzőbb tapasztalata az, hogy bizonyos rétegek, korosztályok szinte kizárólag kulturális ismereteik alapján formálódnak és definiálódnak: e szövegek és így Coupland könyveinek is egyik előfeltevése, hogy az emberek ma azért éreznek együtt a velük egy korban felnevelkedettekkel, mert a médiumok azonos képeiben, üzenetekben részesültek és részesülnek. A médiumok kultúrája formálja e közösségeket, és a médiumokból megszerzett közös tudást használják kommunikációjuk alapjául. Az *Amerikai Psycho* (*American Psycho*) állandóan ismétlődő leírásai a viselt ruhák márkanevéről és a *Glamorama* oldalakat kitevő felsorolásai az adott összefüggésen megjelenő hírességek neveiből ugyancsak kikezdehetik az olvasó türelmét, és lehetetlenné tehetik a megértést, ha az értelmező nem tud jelentést társítani a szavakhoz, nevekhez, azaz, ha nem képes azok jel-értékének dekódolására. Ez egyébként történeti kérdés is, a szubverzív potenciál ugyanis az „enumeráció” tradicionális eszközének intertextuális transzformációjából és a felsorolt jelölők rekontextualizációjából származik, de elméletileg is érdekes jelenség, hogy bizonyos olvasásmódok alkalmazása esetén ez a tapasztalat miként vált át az értékítéletet lehetővé tevő / kikényszerítő szövegsajátossággá.

Bár valószínűleg a tudatos beszélő számára lenyomozható, hogy önazonossága és világlátása mennyiben származtatható a médiumokból, úgy vélem, mindig van a tömegtájékoztatás és persze az olvasmányok és egyéb élmények hatásának egy olyan többlete, melynek befolyása nem tudatosítható sem a beszélő, sem az olvasó számára. Ez az olvasás folyamatában bizonytalanságot eredményez, amelyről az értelmezés feladata számot adni. Coupland *Shampoo Planet* című regényének hőse, Tyler számára például egyértelmű, hogy a *Heaven* márkanevvel jelölt termék csalódást fog neki okozni, de ő hinni szeretne a hangzatos szlogeneknek: mivel egész életét betöltik a piac és a kereskedelem jelei, nem tudja a világot másképpen látni, mint úgy, hogy minden szimbolikus jelentést is hordoz. A világ dolgairól való beszéd, a világ dolgainak kezelése így szüntelen olyan konnotációk alapján keresi a jelölőket, amelyek megértése

³ Bret Easton ELLIS: *Glamorama* (ford. M. Nagy Miklós). Európa, Budapest, 2000. 79.

„Waverly, I want a minimal generic look. Sort of industrial-preppie.”

„But with a touch of internationalism? (...)”

„The '90s are honest, straightforward. Let's reflect that (...)”« (*Glamorama*. Picador, London, 2000. 51.).

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Ex Libris. Élet és Irodalom*, 2000/34.

egy mindig már meglévő háttértudást kíván meg, és amelyek egy általuk létrehozott valóságra utalnak. A fogyasztás tehát sokkal inkább informálódás és főleg informálás, mint vásárlás, részben ebből is következik, hogy a fogyasztási cikkek jelentős részének ára nem önértéküktől függ, hanem információtartalmuktól. Ehhez szükség van a kontextus meglétére is, és pontosan ez az, amit a médiumok biztosítanak a kommunikációhoz. A jel-érték komplex rendszerben rendelhető hozzá az adott dologhoz, és ez nem feltétlenül fedi a használati vagy a csereérték struktúráját.

A bűvész hanyagul a béke jelével üdvözl minket.
Igaz, hogy felléptél Brad Pitt partiján? – kérdezem.
A bűvész eltüntet egy pakli kártyát, a széket, amin ül, az egyik cipőmet meg egy nagy üveg *Absolut Currant*-et, aztán azt mondja: – Abracadabra.
Felléptél Brad Pitt partiján? – sóhajtok.⁵

Ez a képlet szorosan összefügg a posztmodern valóságot jelölni kívánó irodalmi szövegek realizmusával, valóság-effektusával, és alapját képezi az új-realista próza intertextuális utalásrendszerének.

Kontextus

A kortárs amerikai regény horizontját az „izmusok” túltengése teszi nem ritkán átláthatatlanná, és ennek feloldása jelen dolgozatnak sem lehet célja. Technikai és módszertani megfontolások alapján azonban elkerülhetetlen, hogy a következő fejezet előtt röviden vázoljam azt a kontextust, amelyben a vizsgálatom tárgyát képező szövegek megszólalnak. Abádi Nagy Zoltán a minimalizmust egyszerre mint a posztmodern fejleményét és mint az ellene való lázadást tekinti, és az itt idézett, új-realista szövegek is ezen a határvidéken, a posztmodernizmus eredményeként és valamiképpen azzal szemben jelennek meg. Ez a különös kettősség – meglehet, nem annyira a szövegek sajátossága, mint a kortárs kritika sajátos helyzetéből adódó képtelensége a szétválasztásra – készíti az értelmezést arra, hogy újabb és újabb jelenségekre való rávilágítással jellemezze a kortárs amerikai próza szövegeit. A hiperrealista retorikájú posztmodern szövegek közül néhány, különböző jellegzetességek alapján esetleg jogosan nevezhető minimalistának is, míg mások inkább mutatják a „klasszikus” posztmodern próza jellegzetességeit. Tekintettel azonban arra, hogy a posztmodern és a minimalizmus kapcsolata különösen bonyolult, dolgozatomban a hiperrealizmus kifejezéssel jelölöm azt az eszköztárat, amelynek használata az új-realista szövegeket alapvetően jellemzi. Noha az új-realista megjelölés valóban nagyon keveset árul el a regények szövegvilágának szervezőelveiről, történetileg valamelyest kontextualizálja azokat a stiláris meghatározottságokat, amelyek alapján – kritikusi attitűdtől függően – e szövegek hol a posztmodern egy új kísérletének, hol például az azt meghaladni igyekvő minimalizmus példáinak tűnnek fel. Linda Hutcheon különösen szűk definíciója szerint például az egyetlen posztmodern prózatípus a historiográfikus metafikció, és miközben ezt

⁵ *Glamorama*, 29.

»The magician gives us the peace sign in a vague way.

„You did Brad Pitt’s party?” I ask.

The magician makes a deck of cards, the stool he’s sitting on, one of my slippers and a large bottle of Absolut Currant disappear, then says „Abracadabra.”

„You did Brad Pitt’s party?” I sigh.« *Glamorama*, 15-16.

az álláspontot Brian McHale nem tartja elfogadhatónak, saját maga hasonlóan önkényes és kevésbé védhető szempontok alapján zárja ki a posztmodern irodalomból Raymond Carver és Frederick Barthelme „K-mart realizmusát” illetve Jay McInerney és Bret Easton Ellis „yuppie-angst” fikcióját. Az új-realizmus terminust ennél fogva nem irodalomtörténeti kategóriaként használom, és ennyiben ez a fogalom nem is konkurenciája a posztmodern–minimalizmus fogalompárnak. Értelmezésemben a hiperrealizmus stratégiái éppúgy eszközei lehetnek a posztmodernnek, ahogy a minimalizmusnak és feltehetően még több más stílusirányzatnak, világlátásnak is. Az ezredforduló társadalmi, gazdasági tendenciái, a posztindusztriális kapitalizmus világa és az ember helye e világban általában központjában szerepelnek a realizmus újbóli megjelenését magyarázó tanulmányoknak, és ha értékelésük nélkülözi is az erre való reflexiót, a posztmodern valóság nyelvi strukturáltságának belátása nem mond ellent konklúzióiknak. A technológiai fejlődés, a nagyvárosi élet megváltozott interperszonális viszonyai és a politikai, ideológiai beszédmódok jelentésgeneráló szerepe a látszólag semleges diszkurzív helyzetekben, a populáris kultúra és a különböző szubkultúrák szimbolikus praxisai valószínűleg mind alapjai lehetnek e retorikai jelenségnek.

Szimuláció

A 80-as évek szövegeiről Bradbury megjegyzi, hogy nagy szerepet kap bennük a kommercializmus, a tömegkultúra, és a valódi tapasztalatot felváltja a fogyasztási cikkek véletlenszerűsége. Sokat mondó, hogy Bradbury a XIX. század végének realizmusához hasonlítja a XX. század végi megszólalásmódokat, és társadalmi, történelmi párhuzamokat is talál, legalábbis elvi szinten. Átható változásokról, mozgásról, értékek felcserélődéséről, bizonytalanságról, megoldatlan szociális problémákról beszél, és érthetőnek találja, hogy a szerzők mindkét korban „ott akartak lenni”, a legpontosabban, a legélesebben akarták látni a jelent, és ha lehet, a jövőt. Szem előtt tartva, hogy a szerzői intenció kérdése nem képezi vizsgálatom tárgyát, a (jelölt) valóság elmesélhetőségét technikai kérdésként és nem filozófiai problémaként kezelő új-realista irodalom azzal az igénnyel lép fel, hogy ismerősként, sőt, valósként mutassa be az aktuális világ nyelvi, képi vagy éppen multimediális manifesztumait. Míg tehát a metafiktív próza fontos projektuma saját realitásigényének tagadása vagy legalábbis felmutatása és ennyiben problematizálása, a valóság fikcionalitását a felszín túlexponálásával leíró hiperrealista stratégiák a realitást újra szóba és ezzel játékba hozzák. Az *X generáció* (*Generation X*) állandóan visszatérő „*A lot like life*” hasonlata végeredményben az aktuális világ szövegére való hasonlóság értékénél fogva utal az alkalmazott retorika pontosságára és egyszerűségére. Nincs más eszmény, csak az élet(szerűség) és a valóság, ezek maradnak meg olyan pontokként, amelyekhez viszonyítani lehet a történeteket; még fontosabb, hogy nincs más referencia sem: a jelölés „igazságára” az általa eltakart valósághoz való hasonlóság a garancia akkor, amikor ezt a valóságot kétség kívül maga a szignifikáció generálja. A *Glamorám*ban még ennél is szigorúbbak a valóságosság kritériumai. Itt ugyanis nem egyszerűen a média nyújtotta populáris kultúra ismerete a szükséges háttér a referencia és a jelentés megteremtéséhez, hanem a szórakoztatóipar elitjének világa lesz a regény végső referenciája. Így és ezért válik a regény egy humoros, jelentéktelennek tűnő mozzanata a megértést, a nyelvműködést veszélyeztető egzisztenciális problémává.

Úgy értem – folytatja JD –, hogy szerintem viszonylag elég menő.

De a menő már nem menő – magyarázom, s közben hunyorgok, hogy lássam, hol kötünk ki. Olyan hideg van, hogy gőzölög a lélegzetünk, és amikor megérintem a korlátot, olyan, mint a jég.

Hogy micsoda, Victor?

A nem menő a menő. Világos?

A menő... többé *nem* menő? – kérdezi JD. – Erről van szó?

Rápillantok, miközben a következő lépcsősoron megyünk lefelé.

– Nem. A menő nem menő. A nem menő a menő. A menő nem menő. Egyszerű, nem?

JD hunyorgat, reszket, és mindketten tovább hatolunk lefelé a sötétségbe.⁶

A hiperrealista stratégiákkal dolgozó posztmodern szöveg jellemző és talán a legjobban a *szimulákrum* fogalmával leírható jelensége, hogy a valóságosság kritériumait mindig már olyan jelölőstruktúrák határozzák meg, amelyek éppen azt fedik le,⁷ ahol a valóságnak lennie kellene, ezzel pedig „az egész újkori világtapasztalat egyik alapismérve vesztí el érvényét”.⁸ A *Glamorámban* és az *Az informátorok (The Informers)* bizonyos szövegeiben megjelenő társadalmi rétegeknek éppen az a különlegessége, hogy csak saját reprezentációiban léteznek, a média által konstruált szimulációban, a magazinokban, a televízióban, azaz Willis definíciója alapján maguk is proto-közösségek. Erről a hiányról azonban nem bizonyosodhat meg az olvasó, ahogy a beszélő sem, hiszen a jelölés éppen ezt takarja el, vagyis önmagában is a referenciaként tételezett valóság nem-létét jelenti. Miközben a cselekmény egésze szempontjából a *Glamoráma* itt idézett része szinte mellékes és afféle szójátéknak tűnik, elméleti következményei beláthatatlanok a regény világában, és ezt JD meg is érti, noha Victor próbálja ezt a felismerést nevetségessé tenni.

Szóval, a nem menő lett a menő, JD.

Victor, különben is tiszta ideg vagyok – mondja. – Ne csináld ezt velem!

De hát ezen gondolkodni se kell. A nem menő a menő. A menő nem menő.

Várj, oké? A menő nem menő? Ezt eddig jól mondom?

(...)

Helyes. A nem menő a menő.

De akkor pontosan *mi* a menő? – kérdezi JD, és pára gomolyog a szájából.

A *nem* menő, JD.

Szóval... a menő *nem* menő?

⁶ *Glamoráma*, 28.

„I mean,” JD continues, „I think comparatively it’s pretty in.”

„But in is out,” I explain, squinting to see where we’re heading. It’s so cold our breath steams, and when I touch the banister it feels like ice.

„What are you saying, Victor?”

„Out is in. Got it?”

„In is... *not* in anymore?” JD asks. „Is that it?”

I glance at him as we descend the next flight of stairs. „No, in is out. Out is in. Simple, non?”

JD blinks twice, shivering, both of us moving farther down into the darkness. « *Glamorama*, 15.

⁷ Vö. BOCSOR Péter – MEDGYES Tamás: Az amerikai minimalizmus. *Helikon*, 2003/1-2, 3-13, 6.

⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *i. m.*

P-pontosan. – Olyan hideg van, hogy csupa libabőr a bicepszem.

De akkor mi *nem* menő? Ami nem, az *mindig* igen? Hogy van ez konkrét esetekben?

Ha szükséged van rá, hogy ezt definiálják neked, akkor lehet, hogy rossz bolygóra pottyantál – motyogom.⁹

Az eredet elrejtése és a referencia tagadása együtt vezet ahhoz az igényhez, hogy valami úgy látszódjék, mint valami más. Ez az igazság és a valóságos, megélt élmény és tapasztalat visszakerülése a szövegbe, a „reális és a referenciális túlhajtott termelése” a szöveg jelölősoraiban. Ha a szöveg realitásáról beszélünk, ezt kell figyelembe venni: az a valóság, amelyet az új-realista, posztmodern szöveg hiperreális referenciájának tekintünk, egyáltalában nem az, amit az aktuális világ tapasztalati valóságának tartunk. A kettő különbsége szubjektív elemekre is visszavezethető. Ennél sokkal fontosabb azonban az, hogy a jelölés folyamata nem referenciális stratégiákat követ, mert alapja a szimulákrum – miközben azonban ez a jelenség történetileg a jelölés állandó kondíciója, felismerése és tudatosítása, strukturalitásában való elgondolása a posztmodern eredménye.

Az igaz, a megélt beözönlése a hiperrealizmus legszembetűnőbb jegyeként kerül elének a szövegekben. Az eredeti felmutatásának látszata és állandó újratermelése az interpretáció számára lehetőséget ad olyan intertextuális felület megképzésére, mely azután referenciapontként szolgálhat a saját előfeltevéseit és stratégiáit is kérdések tárgyává tevő olvasatok számára. A lebeszélés dinamikája így nem a „jó megjelenítés” rendszerének elleplezett ideológiai háttere, hiszen azok a valamit leplezés technikáit alkalmazva mindig inkább rábeszélni akarnak, és ezzel talán akaratlanul árulják el saját intenciójukat és az alkalmazott stratégiák jellegzetességeit: a dinamizmus hiányát. Ez a statikus rendszer a biztonság látszatát kelti, de a baudrillard-i olvasatban ez a látszat metafizikus, megtévesztő, utópikus, mivel az intertextualitás rendszere korántsem stabil, változatlan struktúra. Az új-realizmus jelölési stratégiáival ezektől a meghatározottságoktól kíván szabadulni úgy, hogy felmutatja, új kontextusba helyezi, újra meg újra ismétli és ezzel problematizálja is az eredetit, a valóságost, az autentikust. A szimuláció dinamikája, nukleáris és genetikus működése (melynek leírása ugyancsak nem könnyű a jelölés, referencia, hiány fogalmaival, hiszen maga éppen ezek tagadása), a lebeszéléssel létrehozza az eredetet, és nem kínál biztonságot, hiszen a mozgásban mutatkozik meg természete. A tárgyalt prózai alkotások realizmusa erre a világra, illetve kontextusra vonatkozik, így a „posztmodern” és a „realizmus” szembeállítás aligha tartható fenn: a valóság jelölése mindenképpen konstrukció, függetlenül a jelölés módjától. Ez véleményem szerint felfogható egy totálisan nyelvi tapasztalatnak, hiszen az ilyen reális, a realitás-effektusért felelős jelölőknek a kristevai értelemben vett szimbolikusba

⁹ *Glamoráma*, 29.

»„See, out is in, JD.”

»„Victor, I’m really nervous as it is,” he says. „Don’t start with me today.”

»„You don’t even have to think about it. Out is in. In is out.”

„Wait, okay. In is out? Do I have that down so far?”

(...)

»„Right. Out is in.”

»„But then what exactly *is* in?” JD asks, his breath steaming.

»„Out is, JD.”

»„So... *in* is *not* in?”

»„That’s the whole p-p-point.” It is so cold my biceps are covered with goose bumps.

»„But then what’s *out*? It’s *always* in? What about specifics?”

»„If you need this defined for you, maybe you’re in the wrong world,” I murmur.« *Glamoráma*, 15-16.

való beépülése nem vitatható. A média-kultúra, illetve annak termékeire, mint jelölőkre való utalás, a kulturális jelek szimbolikus értékben való használata a szöveg radikális intertextualizálódásához vezet, ami az új-realista szövegek befogadásának egyik legfontosabb és talán legvárhatóbb tapasztalata. A jelen kulturális kontextusa – amelyben fontos jelentésszinteket a pop, a divat, a film stb. határoz meg – tökéletesen heterogén; a posztmodern olyan megosztott és részleges diszkurzusokból áll össze, melyek lefedése megkívánja egymástól egészen különböző szótárak használatát. Norris a fragmentációt vizsgálva úgy vélekedik, hogy a posztmodern annak a hosszú intellektuális kísérletezési sornak a végén áll, amely Saussure-től a pszichoanalízisen és a posztstrukturalizmuson keresztül Baudrillard-dig tart. A fragmentáció az egységes szubjektum képzetével való totális szakítást jelenti, mely a kultúrába is beleíródik, de míg ez a fragmentáció Jameson elméletében a csönd és a skizofrénia alapja, McRobbie szerint inkább a posztmodern megszólalás elméleti kiindulópontja, és önmagában nem esztétikai kategória – a fikció realizmusra törekszik, miközben mindig metaforikus.

A semmi

Meglehet, a Victor személye körüli bizonytalanság értelmezése is sikerebben kísérhető meg a *felszínesség* és a *játékosság* metaforájával, amelyekkel McRobbie a posztmodern szöveg fő diszpozícióját jellemzi, újraértelmezve ezzel a trivialitás fogalmát. Míg azonban Jameson szerint a felszínesség a posztindusztriális kapitalizmus terméke, melyre az ötlettelenség jellemző, McRobbie megpróbálja érzékeltetni, hogy a posztindusztriális társadalom bizonyos rétegei (elsősorban a fiatalok) hogyan építik fel saját kulturális szférájukat a látvány és a látszás politikájának dinamikus keretein belül. A felszínesség nem feltétlenül jelenti a kultúra végső kiüresedését vagy a jelentés nélküliség és az értéktelenség uralmát, hanem olyan poliszemikus jelölősorok szimultán működtetését teszi lehetővé, melyek a fogyasztás nyelviileg strukturálódó rendszerében kapcsolódnak egymáshoz. Ez az olvasás, az értelmezés intencióinak és preferenciáinak függvénye, elméletileg azonban a trivialitás értelmezésének lehetősége van arra, hogy a gyakorlatban is meghaladja az olvasás szemiotikai szintjét.

A posztmodern kulturális kontextusában megszólaló, annak értelmezési párbeszédében létrejövő új-realista szöveg arra ad esélyt, hogy az értelmezés és a kritika a szövegbeli jelentés keresésétől a különböző kulturális formák és képek közti játék felé fordulhasson, miközben persze az utalások, a kapcsolatok megképződésének gyorsasága a kritikai módszerek gyorsítását is megköveteli. Ennek célja a szövegértelmezés: a kultúra működésének teoretizálásával és a kultúrafogyasztás társadalmi gyakorlatának feltérképezésével érthetjük meg, hogy mi módon generálnak jelentést az új-realista posztmodern szöveg intertextuális kapcsolatai; ez a technika ugyanis talán különbözik attól, amit a modernség nagy realista alkotásai alkalmaztak, de jelentőségben, elméleti érdekesség szempontjából nem marad el azok mögött.

Laclau rámutat a különböző társadalmi csoportok (kor, nem, osztály, nemzetiség stb.) „radikális inkommerzuabilitására”, és amellett érvel, hogy ezek egysége nem is valósulhat meg olyan véletlenszerű struktúrákon kívül, mint például adott generáció vagy szubkultúra közös olvasmány-, film- vagy zenei élménye. Ahogy arra McRobbie is utal, saját olvasási tapasztalatom is az, hogy a posztmodern szöveg interpretációja bizonyos értelemben mindig komparatív módszert kíván meg, amennyiben az ilyen értelmezésnek afelé kell fordulnia, ahogy a képek, az üzenetek, az egyes strukturális egységek egymáshoz kapcsolódnak, egymásra utalnak – azaz nem a jel, hanem a jelkapcsolat, az ismétlés, az intertextualitás szövegszerű elemei képezik az olvasás, a

jelentésképzés folyamatának minimális egységeit. A szemiólogus egyirányú figyelmét így felválthatná a fragmentált, megszakított tekintetek sokasága, mely nem elemekben, hanem struktúrákban, és nem ellentétekben, hanem különbségekben gondolkodik. Ez azt jelenti, hogy a posztmodern szövegeket nem a már meglévő és modernista kritériumok alapján felállított kánonokba lehetne besorolni, és a szöveg sajátosságait nem modernista elvárások alapján leírni, hanem a kultúraanalízis fogalomtárát lehetne alkalmassá tenni a felgyorsult és gyakran triviális, mindennapos, de azért létező és funkcionáló jelkapcsolatok deskripciójára; márpedig a mindennaposság a vizsgált szövegek közönsége számára a posztindusztriális kapitalizmus (populáris) kultúráját jelenti.

A populáris kultúrához, a technológiához, a(z irodalmi) konvenciókhoz való viszony minősége válaszvonalat jelent a posztmodern egyes szövegei, alkotói között. Ahogy arra értekezésem bevezetőjében utaltam, a technológia térnyerését a mindennapi életben, az informálódás formáinak gyökeres átalakulását a posztmodern világlátás a valóság narratívaként való észlelésében, a tapasztalat fikcionalitásában ragadja meg, folyamatosan reflexió tárgyává téve a megszólalás módját és a jelölés lehetőségét. Ennek nyilvánvaló és természetesnek tűnő következménye a technológia térnyerésének (a korai modernség gyakorlatától nem különböző) eltávolítása, esztétikai jelölhetetlensége a posztmodern paradigmátikusnak tekinthető metafikciós irodalmában. A posztmodern kor gondolkodását a tudomány és a technológia természetet és társadalmat alakító jelenléte felől éri legnagyobb kihívás. Ezért nagy jelentőségű az, hogy a korai kísérletezők közül Pynchon, majd később mások is egyre inkább a megértés igényével fordulnak a technológiába ágyazott emberi tapasztalat felé, és annak történetét kívánják feltárni. Míg azonban Klinkowitz áttekintésében Pynchon említett technikája a posztmodernen belül elszigetelt gyakorlatnak tűnik, egyre inkább úgy látszik, hogy a popkultúra volt az a közeg, amelyben a posztmodern művészet mintegy megújulva alakot öltött, és a posztmodern esztétikája maga is a tömegkultúrán nyugszik. Itt egyrészt megint ahhoz a kevés gyakorlati haszonnal kecsegtető polémiához érkeztünk, hogy a posztmodern irodalom- és művészettörténeti kategóriájának keretein belül tárgyalandók-e a hiperrealista retorikával jellemezhető alkotások – ezt a kérdést azonban már korábban érintettem, így most nem térek ki rá. Másrészt azonban feltűnően mutatkozik meg az a tény is, hogy az irodalomkritika egyszerűen felkészületlen a popkultúra teoretizálására, és persze legtöbbször nem is mutat nagy érdeklődést a kérdés iránt, egyrészt, mivel a pop sohasem korlátozódott egy diszkrét diszkurzusra, hanem egymástól igen különböző médiumok lehetőségeit használja ki összekapcsolva ezek jelölési sorait egymással, másrészt, mert olyan hagyományokhoz nyúl vissza, melyek felkutatása igen problematikus. A kultúrakritika számára ez a terület mindig határvidéknek bizonyult, így vizsgálatát elutasítva, azt némi lenézéssel gyakran utalták a szociológia tárgykörébe; és miközben meggyőző érvek szólnak amellett, hogy a szövegen kívüli valóság nem más, mint jelölőláncok szövegszerű struktúrája, és az értelmezés folyamatában nincs irreleváns kontextus – ahogy az a nyelvi univerzalizmus elméletéből is következik –, valójában irodalmi szempontból a kortárs próza idézett kritikusi közül a legtöbben érdektelennek tartják, hogy az olvasókat, fogyasztókat, nézőket érintő kérdésekkel foglalkozzanak akkor, amikor a szövegstruktúra, a kontextus, a jelhasználat leírására vállalkoznak. Világos persze, hogy egy ilyen vizsgálatnak (amely egyébként igényként a recepcióesztétikában és a kontextualizmusban is előkerül, elvi megalapozottsággal, de a gyakorlati kivitelezés korlátozott lehetőségével) az anyag olyan bőségével kell szembenéznie, melyet a legátfogóbb komparatív vizsgálat sem tud egykönnyen kezelni, Jameson elképzelése a szubjektivitás haláláról és a szociális skizofrénia terjedéséről részben ebből az átláthatatlan anyagmennyiségből származtatható. Mindezzel együtt talán argumentálható lenne egy olyan distinkció, mely a technológiához, a kulturális

közeghez való viszony alapján csoportosítaná a posztmodern szövegeit, olvasásait, vagy választaná el egymástól a posztmodern és az azt meghaladni kívánó irányok alkotásait. A kortárs szövegek olvasásáról rajzolt kép árnyalásához is hozzáegíthet annak vizsgálata, hogy a kulturális térkép szövegszerű jelenléte mennyiben határozza meg a jelölők mozgásának és így az interpretációnak a lehetőségeit, ez az előbb említett viszony ugyanis kétségtelenül szervezi a megértést. A tárgyak, a kultúra és a technológia termékei önértéküktől egészen független jel-értékeket nyernek, és az adott szubkultúra értelmezői, fogyasztói számára ebben az értékben vesznek részt a jelölésben. Ezt egyébként Guy Debord sem tudja elkerülni: „(...) és az asztalon a számítógép mellett van még egy Hermès hátizsák, amiből egy Guy Debord könyv lóg ki (...)”¹⁰

Nem könnyű egy olyan szubkultúrát leírni, mint amilyen az „x generációé”, vagy általánosítva az idézett szövegek tételezett olvasóié; ennek egyik oka, hogy még egy olyan relatíve jól definiálható kategória mint a „fiatal” sem tekinthető homogénnek, mivel az más szempontok alapján etnikai, nemi és más részcsoportokra bomlik. A másik ok az, hogy a fiatalságot lehetséges és érdemes nem annyira a kultúra (vagy a kulturálatlanság) passzív befogadjaként, hanem alkotójaként és létrehozójaként vizsgálni. A fiatalok szubkultúráinak termékei szimbolikusan olyannyira túlkódoltak, hogy önmagukban reprezentálhatnak bizonyos történelmi pillanatok vagy generációs tapasztalatot; így beszélhetünk eltérő konzum-identitásokról, generációkról vagy szubkultúrákról. Ez nem azt jelenti, hogy létezik valamiféle mindenki által elérhető, közös tapasztalat, amely ezeket a csoportokat különösen is jellemzi, inkább azt, hogy van a szubjektivitásnak egy sokféle, megosztott kontextusa, melyben az olyan fogalmak, mint a generáció vagy a konzum-identitás értelmet nyernek. A teoretikusok különböző terminusokkal próbálják leírni a XX. század végi fiatal generációk kultúráját, amelyet mindazonáltal leggyakrabban a posztmodern részeként definiálnak. Constance Penley és Andrew Ross például a *techno-kultúra* kifejezéssel próbálkozik, és a kultúrát technológiának tekinti, melynek alapja az egyes szubkultúrák közti gyors jelkapcsolat lehet. Bár a *techno-kultúra* terminus gyakran felcserélhető a posztmodern kultúra szókapcsolattal, az említett elméletírók kísérlete jelzi, hogy a (zenei irányzatokat is lényegesen befolyásoló) technikához és a posztmodern világ egyéb manifesztumaihoz való viszony jellege alapvetően határozza meg a jelen diszkurzív lehetőségeit, így az irodalom megszólalásmódját is. Ugyanakkor nem kétséges, hogy a szubkultúráknak és azok jelölő praxisainak vizsgálata valamilyen szinten mindig értékítéletet is hordoz magában.

Diszkurzív praxisok

A szöveg intertextualitásának elméleti alapja a nyelvi jel relációs természete, az a differenciákon alapuló rendszer, melynek következménye az „irodalmi jel”, szavak, a cselekmény, a képi világ, a narráció jellegzetességeinek alapvető kontextuális, strukturális működése. Ez az állítás lényeges érv a jelek és így a belőlük építkező irodalmi szöveg nem-referenciális értelmezése mellett is, hiszen a referenciális olvasat ezek szerint éppen azt nem veszi figyelembe, hogy bár létezik referencia, az lényegét tekintve mindig jelölősorokban ragadható meg, hiszen szövegszerűen strukturálódó rendszerek alkotják az adott mű kontextusát. Ez a belátás képezi alapját annak az állításnak, hogy az irodalmi szöveg lehetséges kapcsolatok gyűjteménye, afféle ad hoc konfiguráció, melynek

¹⁰ *Glamoráma*, 375. „(...) on that desk is an Hermès rucksack with a copy of a book by Guy Debord hanging out of it (...)” *Glamoráma*, 265-266.

jelentése éppen ezekben a kapcsolatokban rögzíthető, ha csak időlegesen is. Világos persze, hogy egy ilyen intertextualitás-definíció használata elméletileg is lehetetlenné teszi a referenciális olvasat végrehajtását. Amennyiben minden tapasztalat, minden megnyilatkozás, minden értelem szövegszerűen strukturálódik, úgy ezek értelmezése kétségtelenül szövegolvasás, akár felismeri ezt az interpretáció, akár nem. Értekezésem tétje azonban nem ez, noha nagy különbség van aközött, hogy az interpretáció reflexió tárgyává teszi-e ezt a belátást vagy sem. A kérdés inkább az, hogy ezzel az elméleti alapállással milyen interpretációs technikákkal kísérlelhető meg az új-realista próza szövegeinek értelmezése, milyen olvasásbeli különbségekkel jár ez a stratégia a hagyományosabb kritikai elemzésekhez képest. Nem azt próbálom tehát alátámasztani, hogy a minimalista, új-realista szövegek olvasása nem referenciális technikákkal sikeresebb lehet, hiszen elméleti megfontolásaim szerint a referenciális olvasat egyszerűen olyan interpretáció, amely nem reflektál a szöveg és így a megértés alapvetően intertextuális jellegére. Bár e belátás megléte vagy hiánya közötti különbség az értelmezés produktivitása szempontjából nem elhanyagolható, célom sokkal inkább annak felderítése, hogy az így felfogott szövegek köziség és kontextuális helyzet, amelyben a szövegek megszólíthatóak, milyen lehetőségeket ad olyan különleges formációk magyarázatára, mint a felszínesség, a játékoság, a kettős kódoltság, a fragmentáció, a generációs, szubkulturális meghatározottság. Az új-realista posztmodern szöveg retorikáját úgy jellemeztem, mint olyan megszólalási kísérletet, amely igen szigorú realitásigénnyel lép fel. Itt azonban érdemes elidőzni egy keveset. Egyrészt ugyanis jogosnak tűnhet realizmusról beszélni, hiszen, ahogy azt már kifejtettem, a szöveg fő retorikai eszköze a pontos jelölés érdekében a reális világra való utalás a hasonlatok, metaforák vagy metonímiák realitás-effektusán keresztül. Az az olvasás azonban, amely a valós világ tapasztalatához köti a szöveg referenciális szintjét, igen hamar nem várt nehézségekkel találja szemben magát. Ezek közül a legsúlyosabb, hogy ilyen realitás nem létezik, így felkutatása – ami az efféle filológizáló olvasatnak feladata lenne – aligha sikerülhet.

Az olvasói pozíciók kijelölésekor a szöveg retorikai elemei játsszák a főszerepet, hiszen a jelentésadás technikái ezekkel lépnek párbeszédre. A figurativitás ezekben a szövegekben leginkább és leggyakrabban az *alulretorizáltság* ugyancsak érdekes és problematikus fogalmával írható le. Ez a szó olyan konnotációkkal terhes, amelyek alapján valószínűleg érdemes Paul de Man felől újraolvasni, és inkább – ahogy azt eddig is tettem –, olyan kifejezéssel helyettesíteni, mint a *retorizálatlanságot retorizáló nyelvhasználat*. Az új-realista szöveg retorizálatlanságot utánzó figurativitása értelmezésében a reprezentációs irodalommal és a jelentésadás kontrollját magának követelő olvasatokkal szemben a *hatásostól való iszony* megnyilatkozása is: eszköz a hatásosság elkerülésére, és eredménye e stratégiának. Ugyanakkor aligha találunk a generációs műveknél inkább reprezentációs indíttatású irodalmat; ezek a szövegek tudatosan vagy tudattalanul talán éppen ettől az azonosítástól való félelmükben folyamodnak az említett technikákhoz. Az ilyen irodalom hatása bizonyos tekintetben a hatásosság elkerülésének igyekezetében alkalmazott stratégiák figuratív realizációjából származik, mivel mindennek ellenére a generációs szövegek olvasásának tapasztalatát történetileg áthatja a lázadás tapasztalata. Miközben (ahogy azt korábban többször említettem) a változás és a gyorsaság kultusza elválaszthatatlan az elemzés tárgyául választott szövegek retorikájától, a reprezentációs irodalom forradalmi lendülete és a generációs szöveg felszínessége között lényeges különbség van – olyan különbség, amely rendszerint eltűnik a jelenlegi akadémikus, kánonalkotó közösségek értelmezői gyakorlatában, nem utolsósorban azért, mert ezeket a praxisokat jelentősen informálják a strukturalizmus eszmetörténeti alapját képező politikai diszkurzusok. Ez az olvasásmód és értelmezési stratégia hajlamos elsiklani azon jelenség felett, hogy a lázadás dinamikája, ha szervezi

is a kultúrákat és azok jellemző diszkurzív praxisait, azt a jelentésképzés metaforikáján keresztül teszi (amelynek lehetnek és vannak is radikális aspektusai), és így nem oppozíciókban, hanem különbségekben jelentkeznek. Másképpen fogalmazva, mára helyet kapott az elmélet- és kánonalkotó közösségekben az a generáció, beszédmód, amely magát kifejezetten lázadónak definiálja, és az általa gyakorolt olvasásmódok előfeltételei helyezik a reprezentációs irodalom kontextusába Coupland és Ellis prózáját, de talán Evelyn Waugh és Thomas Wolfe szövegeit is. Ennek eredménye az a világszerű olvasásmód, amellyel szemben Barthelme-től Carver-en át Coupland-ig és Ellis-ig szinte minden szerző látványosan tiltakozik a szövegeiket megszólító lehetséges interpretációs stratégiák kapcsán.

Ha elfogadjuk, hogy az idézett szövegrészek referenciáját valamiféle extratextuális, reális térben kell keresnünk, akkor implicite annak a premodern nyelv- és irodalom-felfogásnak a fogalomrendszerét és érveit használjuk, amelyet kétségtelenül elvetnénk, ha olvasatunkat metaperspektívából szemlélnénk. Amellett, hogy az esztétikai tapasztalat gyakran ellentmond az elméleti megfontolásoknak, érdemesnek tűnik ezt az ellentétet tovább boncolgatni. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a szöveg referenciája az aktuális világ – és ez igaz a retorikai alakzatok referenciájára is –, akkor el kell fogadnunk azt is, hogy a szöveg képes eme nem nyelvi tapasztalat közvetítésére is, hiszen dekódolását lehetségesnek tartjuk, és filológiai olvasatunk éppen ennek reményében próbálhatja meg például a *Calvin Klein* jelentésének, referenciájának felkutatását a valós világban. Ez részben ontológiai kérdés is, mivel azonban engem az olvasás tapasztalata és az értelmezés lehetősége érdekel, a jelenséget megpróbálom inkább ismeretelméleti fogalmakkal leírni. A Saussure előtti nyelvelmélet bizalma a nyelv uralhatóságában, használatának logikájában és a nyelvi jelölés másodlagosságában egy olyan szűk irodalom és szövegdefinícióhoz vezet, amelybe kifejezetten nem fér bele például az emlék vagy a tapasztalat szövegszerűségének lehetősége. Ez a szűk irodalomfogalom jóval túlélte az alapját képező nyelvelméletet. A Freudot olvasó Lacan, illetve Kristeva elméletében eléggé nyilvánvalónak tűnik, hogy nincs alapunk nyelven kívülinek tekinteni a valós világ reális tapasztalatát, hiszen az mindig már nyelvileg artikulálódik mindig valaki számára, és a hallgató, olvasó prekondíciói ugyancsak nyelvi jellegűek. Ennek alapján nincs különbség az olvasmányélmények, a látott filmek, a bebarangolt tájak vagy a hírességeket érintő pletykák között, amennyiben ezek mind nyelvileg inkorporálódnak és úgy is idéződnek fel. A tapasztalatok, élmények szubjektivitása a szövegek objektivitásával szemben ugyancsak vitatható érv, hiszen egyrészt a szöveg olvasása sem objektív jelenség, másrészt a szubjektív tapasztalat éppen a nyelvi artikulációban tehető intersubjektív élménnyé. Ennek alapján úgy érzem, elméletileg nem tartható az az álláspont, hogy az ilyen intertextuális utalások megbontják a szöveg textuális koherenciáját, mivel nem szövegszerű valóságtapasztalatra utalnak. Az intertextualitás aligha vezethet ki a szövegből, a jelölők hálójából, hiszen maga is jelölők láncából áll, és szövegeket köt össze. A struktúra és a lezárhatatlan jelölőláncok alkotják a szöveget, így az intertextualitás alapvető szövegsajátosság, a kint és a bent metaforája, ismétlés, amely bár folyton új pozíciókba helyezi a jelölőt, mindig szövegekre vonatkozik. A szavak más szövegekhez való viszonyaikban, ellentétpárokon és különbségeken keresztül jelentenek dolgokat, és ezek a kapcsolatok szövegszerűek, a mű nem referenciális jelentését adják: ezek a szövegstruktúra szemiotikus egységei, melynek megértésének feltétele az adott szociolektus ismerete. Az emlék, a tapasztalat szubjektivitása relatív, és egyáltalán nem az élmény sajátja, hanem az artikuláció minőségéé. Ha hiszünk abban, hogy bármit is közölni tudunk, akkor nem kell kételkednünk abban, hogy verbalizálhatjuk többek között élményeinket is. Így védhetőnek tűnik az a javaslat, hogy szövegnek tekintsük az emberi tapasztalat egészét, és ennek alapján nem tekinthetjük kevésbé

szövegszerűnek azokat az utalásokat, jelölőláncokat, amelyek egy szövegből kiindulva olyan nyelvi struktúrákba mutatnak, mint amilyen a (populáris) kultúra kontextusa, melynek része a divat, a zene, a sport és még sok minden más. Akkor járunk el elméletileg helyesen, ha intertextuális utalásnak vesszük és úgy is kezeljük a hagyományosan esetleg referenciálisnak értett, és éppen ezért mind esztétikai érték, mind elméleti érdekesség szempontjából lényegében másodrendűnek tekintett „realista” megnyilvánulásokat, a szöveg realitás-effektusait. Retorikailag nincs lényeges különbség aközött, hogy mitológiai alakok neveire, történelmi helyszínekre, irodalmi szövegek szereplőire vagy sportolók neveire, ruházati cikkek, üdítőitalok márkáira utal a beszélő, és az utalásokban játékba hozott jelölősorok követése is hasonló stratégiákat kíván meg. Ezek értelmezésében az adott szöveg intertextuális pluralitásának jelei. A szövegek terében ezek a jelölők és jelöltek nyelvi létezőként vannak jelen, és ez a tulajdonság az egyetlen, amely ontológiai státuszukról biztosan állítható.

Figurativitás

Miközben úgy vélem, hogy nem a világ, hanem a világot így látni engedő perspektíva posztmodern, Bertenssel egyetértek abban, hogy elméletileg beszélhetünk posztmodern világról, egyfelől a kortárs kultúra, illetve a médiumok által közvetített tömegkultúra területén, vagy még inkább a nyugati világ bizonyos szociológiailag behatárolható társadalmi rétegének, szubkultúrájának (esetleg kifejezetten és kizárólag a médiumok üzeneteiben létező) életstílusa értelmében, tágabb kontextusban pedig egyrészt összetett művészi stratégiának, másrészt episztemológiai váltásnak, egy új kulturális logikának, a posztindusztriális kapitalizmus társadalmi, gazdasági rendjének a mindennapi létezés összes területén, de mindenekelőtt a jelölésben, a jelhasználatban való megjelenésének tekintetében.

Ezek után Hans Bertens a posztmodernizmust némi öniróniával a művészi formától függően vagy a modernizmus önreflexiójának radikalizálásaként, a narratívától és a reprezentációtól való további elfordulásaként, vagy a narratívához és a reprezentációhoz való kifejezett visszafordulásaként határozza meg, hozzátéve, hogy néha mindkét jelenség egyszerre érvényesül, bizonyos esetekben viszont egyáltalán nem alkalmazható ez a felosztás. A meghatározás ellentmondásai mögött azonban könnyen észrevehető egy közös pont jelenléte: a posztmodernizmus igyekszik lebontani a modernizmus saját magára kényszerített korlátjait. Mindezen posztmodernizmus-jellemzők közös alapját a jelölés, a valóság reprezentációjának válságában, a jelhasználat elméleti kritikájában és gyakorlati megújításának kísérletében látom. A modernizmus horizontjában megbízhatónak tűnő jelhasználati technikákat (alkossák azok az önreflexió vagy a narratíva alapjait) felcseréli az áruvá válás, a publikus és a privát szféra kommodifikációjának eredményeként a jelek tömeges termelése, a jelölésnek a posztmodern világ központi konstitutív elemeként való megjelenése.

Kérdés, hogy milyen interpretációs stratégiáknak kedvez ez a figuratív struktúra, melyek azok az értelmezési, olvasási technikák, melyek sikerrel láthatnak hozzá a megértés / értelmezés manővereihez. Egyáltalán mi az a makrostruktúra, amelynek ezek a trópusok építőelemei a szöveg rendszerében. Úgy látszik, hogy ezek a retorémák nem alkotnak a szöveg terébe visszairható nagyobb egységet, így például kifejezetten nem építenek föl fenntartható metaforikus-allegorikus jelentésszinteket. Mindez egyrészt különös feszültség forrása a szövegstruktúrában, másrészt az értelmezés esztétikai tapasztalatának is alapeleme, noha nehezen írható le pontosan, hogy mi történik akkor, amikor a jelentésképzés bizonyos szintjei már nem párbeszédképesek a szöveggel, egy-

szerűen nem támogatja őket a szöveg, miközben a megképzett allegorikus rendszer elemei kétségkívül az értelmező dialógus egységei is.

Ellis és Coupland prózája nem szükkölködik metaforákban, és Janowitz írásainak illetve McInerney *Fények, nagyváros* (*Bright Lights, Big City*) című regényének olvasása is ezzel a tapasztalattal jár. A mikroszkopikus, életközeli megfigyelések, a plasztikusság és a precizitás lehetőségét a retorizált nyelvhasználat alakzatai adják. Világos, hogy egy ilyen állítást mindig alá lehet ásni, vagy el lehet bizonytalanítani azzal a kitételrel, hogy egyfelől a nyelv mindig is retorikus, másfelől pedig természetesen minden irodalom metaforikus. Itt azonban azt vizsgálom, hogy ezek az alakzatok miképpen biztosítanak helyet, miképpen helyezik új pozícióba az intertextuális kapcsolatokon keresztül megismételt, a szöveg terébe bekerült jelölőket. A plasztikusság és a valóságfelület mikroszkopikusan pontos megfigyelésének gyakran kifejezetten stilizált, retorizált formái azok, melyekkel a legújabb prózában találkozunk. Ezek allegorikus kibontására vagy a szövegvilág metafiktív értelmezésére azonban összességében általában nincs lehetőség, mivel azt ez a próza, elsősorban is annak narrációs jellegzetességei nem támogatják, ahogy ezt a *Glamoráma* és az *X generáció* elemzésekor konkrét példák is igazolják.

A kultúra termékei, a valóságos tér textualizálása mindig alakzatokon keresztül megy végbe, hiszen azok szimbolizációja, idézése maga is alakzat, mégpedig a ricoeuri értelmezésben metafora. Az itt vizsgált példák inkább azt mutatják, hogy a szöveg *makrostruktúrája* metonimikus és a jelentésképzés nagyobb egységei, nagyobb léptékű szerkezeti elemei a metonímiák, és ezek valóban nem alkotnak az értelmezésben allegorikus szintet, szemben a metafiktív klasszikus alkotásaival: a mikrostruktúra elemei azonban éppúgy lehetnek metaforák, hasonlatok stb., mint metonímiák. Talán túlzásnak hat, de biztosan van olyan új-realista (sőt, minimalista) novella, melyben éppen annyi, ha nem több metaforát, hasonlatot találni, mint egy posztmodern metafiktív szövegben (kivéve persze, ha a minimalizmust úgy definiáljuk, mint a metaforák és allegóriák hiányát). McInerney említett regénye például a kokainfogyasztást és annak hatásait igen változatos metaforákkal jelöli, és – a cselekmény menetéből adódóan – teszi ezt meglehetősen gyakran. Értelmezésemben inkább afelé hajlok, hogy nem a figurák hiánya reprezentatív az új-realista szövegekre nézvést, hanem egy olyan szerkesztésmód, szövegvilág, amely ezek allegorikus kibomlását, metaforikus értelmezését nem támogatja, talán mert a gyorsaság ígérését hordozó, részletgazdag, a valóság felületeivel elfoglalt, de a mélységet csak elliptikusan jelölő, valóság-effektusok hatásain alapuló próza nem kedvez az allegorézisnek, sokkal inkább a redukciónak, a metonimikus jelentéstulajdonításnak. Ennek az lehet az oka, hogy a posztindusztriális kapitalizmus szocio-kulturális kontextusának jelként funkcionáló elemei, melyek metonimikus jelölősorok részét alkotják, az új-realista és a minimalista próza szövegstruktúrájának meghatározó alkotórészeivé válnak. Ennek különös jelentősége lesz akkor, amikor az ismétlés és az intertextualitás fogalmait összekapcsolva újra a metonimikusság kerül előtérbe, mint az a jellegzetesség, amely az új-realista szöveg makrostruktúrájának sajátosságait a leginkább hitelesen tudja leírni.

Realitás-effektus

A posztmodern új-realista irodalom elemzett szövegeinek legfontosabb retorikai stratégiájának azt a hiperrealista jelölési rendszert tekinthetjük, amely a referencia jelöléséért és megteremtéséért egyaránt felelős, és amely hozzájárul a metonimikus értelmezési stratégiák sikeréhez. Nem arról van tehát szó, hogy az ilyen új-realista szöveg igaz vagy hamis módon ábrázolja a valóságot; ez a kérdés egyszerűen rosszul van felté-

ve, tekintve egyrészt, hogy a valóság fogalma bizonytalan, másrészt, hogy a jelölés kifejezetten a referencia létrehozásának eszköze, így szükségképpen autentikus, noha az aktuális világra való vonatkozás értelmében nem referenciális. Ha úgy tekintjük, hogy a szöveg univerzum egyes konfigurációi között a textuális transzcendenciák nem szöveg-specifikus sajátosságok, hanem a szövegstruktúra metaforái, akkor fény derül arra, hogy az ismétlődések mindig az olvasás retorikai döntései, és intertextualitásként is definiálhatjuk őket. Lévéen az olvasás választásai, éppúgy nem veszélyeztetik a szöveg identitását, ahogy nem is szolgáltatnak stabilizálható referenciát a jelentésképzés folyamatában a szöveg jelölősorai számára az adott értelmezés diszkurzív terén kívül. Nem kérdéses, hogy ebből a szempontból az olvasó aktivitása kulcsfontosságú, amennyiben a lehetőségek elvileg végtelenek, és a „szerző neve”, illetve egyéb paratextusok által csak opcionálisan kontrollált választékból társíthat egymáshoz olyan elemeket (még inkább hozhat létre olyan társításokat), amelyeket az értelmezés ismétlésként fog interpretálni. Az olvasat nem feledkezhet meg arról, hogy az ilyen interpretáció már a tárgya megragadását is az ismétlés aktusán keresztül teszi, és ennyiben problematizál, jelentőséget tulajdonít, jelöl.

A *Glamorámában* a szövegstruktúrának a kötet szerkezetével is jelzett lassú szétesése, illetve a koherencia fenntartásának nehézsége, mely elsősorban a főhős alakjának bizonytalanságaiból ered, így a beszélő én dekompozíciójához vezet, illetve más szempontból annak következménye. Mivel azonban a recepció folyamatában működtetett önidentifikációs stratégiák a szöveg retorikája által preferált olvasatban a szöveg szubjektumgeneráló funkciójának interpretáció-függő, de nem szubjektív realizációi a befogadó oldalán, ez a(z ön)dekonstrukciós mozgás szorosan összefügg az interpretáció folyamatával, sőt, maga is értelmezés. A *Glamoráma* és az *Amerikai Psycho* cselekménye, a narrátor személyének bizonytalansága olyan dekompozíciós erőt képvisel, amelyet nem tud a szöveg jelölőit értelmező interpretáció pozitív önidentifikáció alapjaként használni, így az említett regények beszélő énjének szövegbeli helyzetét jellemző bizonytalanság, az „implied reader” személytelensége olyan tényezők, amelyek játékkal az olvasói szubjektum önidentifikációs műveleteit akadályozzák, koherenciáját megbontják. A *Glamorámában* a narrátor személyét érintő kétely leggyakrabban abban nyilvánul meg, hogy Victor Wardot többen és sok alkalommal látják olyan helyszíneken, eseményeken, ahol ő saját emlékei szerint nem volt jelen, fényképek jelennek meg róla olyan összejöveteleken, amelyeken nem vett részt, de talán a cselekmény ezen elemeinél is pontosabban jelzi a bizonytalanságot az egyes szám első személyű narráció önidentifikációs technikáinak működése, illetve ezek sikertelensége.

Sétálok lefelé a Lafayette-en, és képtelen vagyok szabadulni attól az érzéstől, hogy követnek, és ahogy megállok a keleti Negyedik utca sarkán, meglátom a tükörképemet egy Armani Exchange reklámposzter üvegezett felületén, ahogy rávetül egy férfi modell szépia tónusú fotójára, aztán egészen összeolvad a két kép, és alig tudom elszakítani a tekintetem, de megszólal a csipogóm, mire a város hirtelen elcsendesedik, a száraz levegőben nem légköri feszültség ropog, hanem valami más, valami kevesebb.¹¹

¹¹ *Glamoráma*, 138.

“Walking up Lafayette unable to shake off the feeling of being followed and stopping on the corner of East Fourth I catch my reflection superimposed in the glass covering an Armani Exchange ad and it’s merging with the sepia-toned photo of a male model until both of us are melded together and it’s hard to turn away but except for the sound of my beeper going off the city suddenly goes quiet, the dry air crackling not with static but with something else, something less.” *Glamoráma*, 94.

Az énvészítés, az identitás megbomlása és a kései modernségtől örökölt hasonló metaforák működésképtelenségük akkor, amikor a szubjektum a felcserélhetőségben, a nagyváros elidegenítő effektusainak tudattalan megtapasztalásában éppen nem elveszti, hanem ha csak pillanatokra is, de felismeri saját magát. Ez a felismerés, meglehet a szimuláció káprázata, ideologikus manipuláció, a posztindusztrializmus konspiratív marketing stratégiáinak győzelme, a vizsgált szövegek esetében az esztétikus, az igaz, a valódi, de legfőképpen a szimbolikus jelentésalkotás, és ezen keresztül a megértés egyetlen lehetséges útja. A szöveg Victor Ward identitását gyakran és sok szempontból elbizonytalanítja, érdemes azonban megfigyelni, hogy ezek a jelenetek mindig külső szemlélők, a főszereplőt kívülről figyelő szereplők számára jelentenek megoldhatatlan problémát, és általában ők szembesítik vele az egyes szám első személyű narrátort. Ebben a jelenetben azonban Victor a cselekvés alanya és tárgya is, és az identitás elvesztése vagy éppen megszerzése a testének tükröződésébe játszó fénykép által roppant bonyolult, az előbb felsorolt metaforákkal nehezen leírható esemény. Összetettségéhez hozzájárul a Victor személye körüli általános bizonytalanság és az, hogy feszültség van énképe és az identitásának biztosítékát jelentő jelölők között. Victor nem azzal pótolja elvesztett, a nagyváros forгатagában, személytelen, arctalan világában újra és újra mesterségesen létrehozott, majd a gyógyszer- és drogfüggőség zsákutcájában dekonstruálódó énjét, hogy azt jelekhez, szimbólumokhoz köti. Ezek a jelek maguk alkotják az énjét, és hogy a szimuláció ilyen működése semmiféle melankóliát nem kell, hogy okozzon, ez az új-realista regény, de legalábbis Ellis, McInerney, Tanowitz és Coupland, az „x generáció” és a „Lifestyle Fiction” válasza a posztmodern egyik központi kérdésére: milyen szubjektumpozíciók közül választhat az egyén, és milyen stratégiák állnak a rendelkezésére identitásának megképzéséhez és megtartásához a nyugati kultúra csúcsát jelentő nagyvárosban?

A referenciarendszerek, az értékek esetlegessége, viszonylagossága és pluralitása olyan jelenség, amelynek megértése, a hozzá való alkalmazkodás meghatározó fontosságú a kérdés szempontjából, ugyanakkor és éppen ebből fakadóan a nosztalgia, a melankólia vagy a sajnálat nem adekvát viszonyulás, és a legkevésbé sem produktív. A jelenet ilyen értelemben tehát nem azért zavaró, mert Victor ráeszmél, hogy valójában bábú, a konzumtársadalom szánalomra méltó figurája, a divat áldozata, aki szerencsésnek mondhatja magát, ha talál egy üdítőital-, parfüm vagy pólóingmárkát, amellyel ideig-óráig azonosulhat: egyrészt ugyanis Victor ezt sohasem ismeri fel, másrészt mivel ez a belátás az értelmezés részéről remélhetőleg már az első oldalon megtörténik, ilyen tekintetben tehát a jelenet nem tekinthető kulcsfontosságúnak. Ellis nem hagy kétséget felőle, hogy főhőse kifejezetten unintelligens, így meglehetősen következetlen lenne azt gondolni, hogy Victor azon az estén képes lenne, ha csak egy pillanatra is, de helyzete fölé emelkedni, és kívülről látni, esetleg megoldani azt. Erre a minimalista, új-realista prózairodalom szereplői általában sem képesek, legyenek azok Beattie, Carver, Hempel vagy Bobbie Ann Mason szövegeinek végtelenül elkeseredett, reményvesztett alakjai, miközben az olvasónak különösen gyakran az az érzése, hogy e karakterek nehézségei bár nyomasztóak, legyőzhetőek – a megoldást azonban gátolják a szövegek figuratív meghatározottságai.

Mégis, ez a bizonytalanság a szövegstruktúra kohézióját megbontó elem, amelyet a narrációt is strukturáló ismétlések ellensúlyoznak, bár ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy jelentős mértékben különböző képleteket kapunk a kontroll és az alárendelődés dinamikájára vonatkozóan attól függően, hogy a szerzői vagy az olvasói funkcióhoz társítjuk az ismétlés lehetőségét. Bizonyos szempontból az értelmezés intencióin múlik, hogy az írás vagy az olvasás funkciójának tulajdonítjuk például a vágy, a befejezés vagy a kezdet eseményeit; így, amennyiben óvakodunk ágenssekkel

ellátni a szövegműködés elemeit, az irodalmi szöveg tapasztalatához köthetjük az ismétlés gyakorlatát, és annak meghatározó elemeiként tekinthetjük az olyan formákat, mint amilyenek a narrációt is strukturáló és ennyiben a cselekmény grammatikájának leírásában szerepel bíró ismétlődő elemek. Ezek kettős viszonyban állnak az időbeliséggel, hiszen láttatják a múltat és a jelent úgy, ahogyan azok a jövőt alakítják. Az összekapcsolás, a felidézés mintázata az *azonos, mégis más* textúrájával jellemezhető, és így némileg váratlanul szoros kapcsolatba kerül egymással metafora és ismétlés, ezen keresztül pedig metafora és metonímia, két olyan trópus, amely egyenlő fontosságú az új-realista, minimalista szöveg retorikájában, a megértés alakzataira azonban mégis a metonimikus strukturáltság jellemző, a szöveg intertextualitásának helyet biztosító ismétlések szerkezeti jellegzetességeinek eredményeként.

Voltaképpen ez a kapcsolat az ismétlés és az intertextualitás működésének és a ró-luk szóló beszédnek az igazi tétje, ez a viszony ugyanis sokkal összetettebb és strukturáltabb, hogysen biztos elemét adhatná egy olyan modellnek, amilyenre a cselekmény grammatikájának leírásához szükségünk lenne. Nem arról van szó, hogy az ismétlés ne lenne központi jelentőségű a narratív szöveg struktúrája szempontjából, hiszen a regény értelmezése legalábbis részben pontosan az ismétlődő elemek felismerésén alapul, amennyiben minden regényt az ismétlődések roppant komplex rendszere alkot mind belső struktúrája, mind külső kapcsolatai tekintetében. Az előbb idézett jelenet pedig pontosan ebből a szempontból tarthat számot érdeklődésünkre, benne ugyanis egy pillanatra a cselekmény szintjén is megjelenik, és látványosan, még ha csak afféle sejtésként is, de megismétlődik egy kellemetlen érzés: „A nem menő a menő. A menő nem menő.” „Out is in. In is out” (*Glamorama*). Victor, az „it boy”, akinek a túlélés szempontjából mindennél fontosabb, hogy nagyon pontosan tisztában legyen a szimbolikus jelentésalkotás aktuálisan érvényes szabályaival, egy olyan reklámban látja magát tükröződni, mellyel annak jel-értékét ismerve nem azonosulhat: a fény és a tükör játéka olyan helyzetbe hozza, melyből menekülnie kell. Annak lehetősége, hogy Armani Exchange modellként lássa magát, illetve látszódjék, megismétli, immár azonban a tehetetlen sejtés és nem a fölényes megértés szempontjából, hogy az identitást is megképző jelölés struktúrájában nincsen biztos pont vagy független tényező. Hogy ez a belátás az olvasás során ironikus felhangot is nyer-e, az az interpretáció függvénye.

A reális ismétlése írás, a minta beleírása a szövegbe - az új-realista posztmodern szöveg központi jelhasználati stratégiája. A márka- és helyneveket, mivel leggyakrabban akár konkrétan is azonosítható szövegekből származnak (még ha ez utóbbi szövegeket problematikus is lenne „eredetinek” tekinteni), nem motivikus, hanem emblematikus ismétlések. Kérdés azonban, hogy ha a struktúra hely tekintetében nélkülözi a rögzített középpontot, tekintve, hogy azt mint az olvasás, és nem mint az írás termékét definiáltuk, akkor vajon mi az az erő, melyet mint struktúraszervező elvet megnevezhetünk. Értelmezésben a posztmodern metafikciójának metaforikus és allegorikus jelentésstruktúráival szemben itt a metonimikus szerkezet biztosítja ezt a rendszert. Valamilyen szinten ismét az identitás kérdéséhez érkeztünk, vagyis az ugyanaz és mégis más fogalmához. A sokszoros fragmentumokból és szaggatott allúziókból álló mű befogadása tudatosítja az identitás kérdésességét, illetve állítja az identitás megőrzésének szükségességét az interpretációs folyamatban. A szöveg felszínének stimulációja a befogadástól megköveteli a felszínre fordított fokozott figyelmet, miközben mindig felveti az intertextus eredetének kérdését és a hiperrealista jelölés elméleti és gyakorlati problematikáját. A technológia, a társadalmi viszonyok és a kulturális jelenségek jelölhetősége ugyanis olyan kérdés, amelynek megfelelő megoldása egyaránt feladata a minimalizmusnak és az új-, hiper-, K-Mart-, életmód- stb. realizmusnak.

A formai kísérletezéssel elfoglalt önreferenciális irányzatok, köztük a metafikciós

posztmodern szöveg, amely a (nyelv általi teremtésbe vetett hitre alapozott) nyelvteremtés technikáival megoldani vélte elméleti alapvetésének, megszólalásának olyan problémáit, mint például a realitás megragadhatatlanságának, kifejezhetetlenségének, az interperszonális kommunikációban való közölhetetlenségének érzését, érthetően nem kívánt és tudott tovább lépni, hogy addigi eredményeit értéktelennek nyilvánítva, meghaladva újabb kérdéseket tegyen fel. A posztmodern 80-as, 90-es éveinek irodalma számára azonban az ezek a kérdések újra relevánsak lesznek, és a rájuk adott válasz kidolgozásának stratégiái között az ismétlés a narratív struktúra központi elemmé válik. Ennek eredményeképpen szövegstruktúra konstituensei között a metonímia kerül előtérbe, mint az a trópus, amelynek struktúrájában az ismétlés az olvasásban megmutatkozik és értelmeződik. A posztmodern realitás ilyen artikulálása és értelmezése, bár bizonyos szempontból nem kevésbé problematikus, az allegorikus jelentésszintek megképzésénél, a metaforikus jelentéstársítás folyamatainál sikeresebb a posztmodern valóságtapasztalat jelölésében, és rajta keresztül megmutatkozik a minimalista, új-realista próza több jellemző tulajdonsága: elsősorban az a felszínesség, amely szimulációja az eltakart ürességnek. A posztmodern valóságtapasztalat jelölésének ez a lehetősége az új-realista szöveg felhasználásában mindig benne van, a semmi különböző árnyalatainak szimbolizációját biztosítva az ezredforduló kulturális kontextusában megszólaló próza számára:

[– Tegnap kábé húsz különböző idegent szerettem volna megdugni. Csak lányokat – az utcáról.] És volt egy – az egyetlen, aki nem fogta fel, milyen kocsim van, aki nem tudja megkülönböztetni a Versacét a Gaptól, aki még csak rá sem pillantott a Patek Philippe-re... (...) Mindegy, ő volt az egyetlen, aki szóba állt velem, egy ilyen homály bébi, csak úgy jött velem szemben a Chemical Bankban, és mutattam neki, hogy néma vagyok, hogy nincs nyelvem, egyszerűen nem tudok beszélni meg minden. De ezt kajjátok ki: ismerte a süketnémák jelbeszédét!
Damien rám mered, én meg azt mondom: – Ah!¹²

¹² *Glamoráma*, 70.

»„This one girl – the only one who *hadn't* seen the 600SEL, who *couldn't* tell Versace from the Gap, who didn't even *glance* at the Patek Philippe –” (...) „Anyway, she's the only one who would talk to me, just some dumpy chick who came on to me in Chemical Bank, and I motioned sadly to her that I was *mute*, you know, *tongueless*, that I simply couldn't *speak*, what have you. But get this – she knew sign language.”
After Damien stares at me, I say, „Ah.”« *Glamoráma*, 45.

Kis Béla

A nyomozó olvasó

Lawrence Norfolk: A Lemprière-lexikon

Lawrence Norfolk *A Lemprière-lexikon* című regénye a posztmodern irodalom egyik kiemelkedő műve. Ezen értékítélet nemcsak a szöveg esztétikai megalkotottságára, de a posztmodern prózapoétika jellegzetességeinek felmutatására is érvényes. Vagyis miközben *A Lemprière-lexikon* a szövegközi műveletek és a világalkotás textuális meghatározottságának technikáival dolgozik, addig a folyamatos befogadói érdeklődés fenntartásával az olvasás élvezetét is nyújtja. A regény ugyanis nemcsak az intertextualitás szöveg-játékait működteti, hanem a krimi műfaji elemet is felhasználva a cselekményt (és így az olvasás folyamatát is) egy nyomozás mentén bonyolítja. A könyv főhősének ugyanis apja bizarr halála után nemcsak azt kell(ene) kiderítenie, hogy ősei miért haláltak erőszakos halált és saját élete is miért van veszélyben; de arra is rá kell jönnie, hogy életét miképp befolyásolja az általa írt mitológiai lexikon. John Lemprière, miközben rejtélyes segítőtársaival kutat apja gyilkosai után, nemcsak London labirintusát kénytelen kiismerni, de egyben a múlt felfedezését is el kell végeznie. A nyomozás aktusa jelen esetben tehát nemcsak a klasszikus értelemben vett, a tettes (vagyis a gyilkos) felkutatására irányuló munkát jelenti, hanem az olvasás tevékenységét is, mely így a világ megismerhetőségének műveleteként is értelmezhető.

Szöveg az egész világ

A Lemprière-lexikon már címében is a szövegszerű létezés és világfelfogás elsődlegességét jelzi nemcsak azáltal, hogy egy műfajra, szövegformára utal, hanem úgy is, hogy egyszerre több könyv jelölőjeként szerepel. A cím ugyanis jelöli egyrészt magát a Norfolk-regényt, melyet az olvasó a kezében tart; másrészt a regény főszereplőjének készülõben lévõ lexikonját, amely azonban a valóságban is létező Lemprière-könyv, a *Bibliotheca Classica* szövegbeli megfelelője. Ugyanis a regény egyik érdekessége többek között az, hogy a mű főszereplője valóban létező személy volt, és a könyv végére elkészülő mitológiai lexikon is létezik. Így a cím egy XVIII. századi könyvre is utal, kapcsolatot létesít a két mű között, és a regény a lexikon keletkezésének fiktív történeteként jelenik meg. Ebben az esetben *A Lemprière-lexikon* a korábbi könyv hipertextusaként funkcionál. Alighanem erre a kapcsolatra hivatott utalni a regény végén található lexikon-imitáció, ahol is a lexikon-formát felhasználva a mű másik kulcsfigurájának, Septimus Praeceptusnak a nézőpontjából olvashatjuk a történet összefoglalását. Ugyanakkor ez a befejező rész nem pusztán a nézőpont-váltás miatt fontos: itt áll össze a történet kerek egészé, ebben az összefoglalásban válik világossá az eseményeket kirobantó és később

mozgató szálak bonyolult rendszere, itt lepleződik le a nagy rejtély és kapja meg a mű végső magyarázatát. Ez az összefoglaló befejező rész egyben magának a regénynek a metafiktív eleme is, amely révén *A Lemprière-lexikon* nemcsak egy háromszáz évvel korábbi mitológiai lexikon (fiktív) keletkezéstörténetét nyújtja, de egyben saját létrejöttének dokumentuma is. E kapcsán tehát joggal merül fel a Bényei Tamás által is feltett kérdés, hogy „... vajon a cím Lemprière könyvét, avagy magát a regényt nevezi-e meg? Lehet-e a regény lexikon?”¹ A posztmodern irodalom egyik legfontosabb kérdéséhez jutottunk el, amennyiben a szöveg világteremtő potenciáljára kérdezzünk rá. A Lyotard által hangoztatott „nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság”,² valamint az a radikális ismeretelméleti és ontológiai kétely, amely „... a dekonstrukció decentrált, középpontjától megfosztott világkoncepciójához kötődik”,³ egyaránt magyarázatul szolgálhatnak a lexikonra, mint a világ leírásának posztmodern formájára. A lexikonok szigorú formai és szerkezeti rendje egy újfajta poétikai struktúrát kínált a regényirodalom számára. Az olyan művek, mint például Milorad Pavić *Kazár szótára* vagy Temesi Ferenc *Por* című regénye ezt a struktúrát használja fel, és a lexikonok formai elemeiből és szabályrendszeréből építkeznek. Ily módon olyan önkényes és szigorú (játék)szabályokat állítanak fel, amelyek éppen korlátozó jellegük miatt hatnak ösztönzően. Ugyanakkor a korlátozó szabályok is ráirányítják a figyelmet arra, hogy ezen nyelvi játékok a világ elbeszélhetőségével állnak kapcsolatban.

A Lemprière-lexikon ilyen értelemben nem használja fel a lexikon-formát, a regény vége mindössze a bekezdések alfabetikus sorrendjében emlékeztet egy lexikonra. Ugyanakkor meg kíván felelni egy másik, a lexikonokkal kapcsolatos elvárásnak: a regény ugyanis a teljes világ bemutatására törekszik. „*A Lemprière-lexikon* a lexikonok logikáját, a lexikonoszöveg logikáját követi, amennyiben teljes könyv kíván lenni. Norfolk regénye időben és térben is terjeszkedik, kísérletet téve arra, hogy lefedje az egész általa belátható (illetve általa teremtett) világot.”⁴ A regény története majd kétszáz évet fog át: az események a Kelet-India Társaság megalakulásától, azaz 1600-tól indulnak, és John Lemprière lexikonjának elkészültével fejeződnek be 1788-ban. Azonban ez a tulajdonképpeni regényidő – a szervesen hozzá tartozó mitológiai események révén – a mitikus időt is jelenti; sőt, egy fontos helyszín bemutatása révén egészen a földtörténeti jura korig megyünk vissza a múltba. Ez a fontos helyszín a London alatt található Fenevad: a mélyben egy valaha élt őslény testében székel a mindent és mindenkit irányító titkos szervezet, a Kabbala. Ezzel szemben megtalálható a könyvben az ellenpólus is: bizonyos helyszínek, események madártávlatból láthatók, egy felső nézőpontból ábrázolódnak a dolgok. Csak a könyv vége felé lepleződik le, hogy ez a felső nézőpont a regény egyik szereplőjének a nézőpontja: ő a titokzatos Rochelle-i Kobold, a mű kulcsfigurája, akit korábban Septimus Praeceptként ismerünk meg. A mű horizontálisan is nagy távolságokat fog át, az események több földrészeket és tengereket fognak át: a különböző szereplők Indiától a Jóreménység-fokon át Európáig vagy a Földközi-tengeren és Franciaországon keresztül Londonig vándorolnak. A különböző helyszínek pedig hiába vannak több ezer kilométerre egymástól, az ott történtek hatással vannak mindenre: egy indiai változás éppúgy befolyásolja a Londonban történeteket, mint ahogy a franciaországi események is hatnak rá.

¹ BÉNYEI Tamás: Az aláírás és a jelenlét. Lawrence Norfolk: *A Lemprière-lexikon*, in Uő.: *Archívumok*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004. 123.

² Jean-François LYOTARD: A posztmodern állapot, in Uő.: Jürgen HABERMAS: Richard RORTY: *A posztmodern állapot* (ford. BUJALOS István, OROSZ László). Budapest, Századvég-Gond, 1993. 8.

³ Hans BERTENS: A posztmodern *Weltanschauung* és kapcsolata a modernizmussal (ford. KÁLMÁN C. György), in BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 33.

⁴ BÉNYEI: *i. m.* 123.

„A lexikon olyan szöveglabirintus, amelynek nincs középpontja – illetve bármelyik pontja működhet (feltételes) középpont gyanánt: bármelyik szereplő vagy esemény kiindulópont, eredet lehet, mely a keresztbeutalások rendszerével magához vonzza, maga köré rendezi a többi szócikket, eseményt és történetet.”⁵ *A Lemprière-lexikon* három „középpontot” is felkínál: három olyan eseményt, amely döntő fontosságú a történet szempontjából, három olyan fordulópontot, amelyek bármelyike köré szerveződhetne a történet. Az első ilyen a Kelet-India Társaság megalakulása 1600-ban, a második La Rochelle ostroma 1628-ban, a harmadik pedig az a pillanat, amikor John Lemprière elkezd írni a lexikonját. A regény ez utóbbi mentén szerveződik, de úgy, hogy az első kettőnek a szerepe annál inkább növekszik, minél többet tudunk meg róluk, és a mű végére érve válik világossá az a logikai lánc, mely ezt a három időpontot és következményeit összefűzi. Lemprière minél inkább belemerül a lexikonírásba, annál bonyolultabbá, szövevényesebbé válik számára az a mitológiai tudáshalmaz, amelynek eddig azt hitte, birtokában volt: „... a munka keményebbnek bizonyult, mint hitte, előre láthatatlanul bonyolultabbnak. Ami két hete személyek, helyek és események egyszerű listájaként indult, furán kitereltesedett, különös gócokat és csápokokat növesztett, melyek minden-felé szerteágaztak s egymásba fonódva hurkokat és rácszatokat képeztek, s mindez úgy tekergett pennája alatt, mint egy nagy csomó, türe szúrt giliszta. [...] Fő- és mellékalakok bukkantak elő akárhányszor, felelevenítve már előadott történeteket, helynevek ismétlődtek, jelentőségre téve szert vagy épp eljelentéktelenedve, események tükrözték egymást. Valóságos tengeri kígyó volt ez, nem lista.”⁶ Olyannyira, hogy egy idő után már nem is Lemprière irányítja a munkát, a lexikon függetlenedik tőle, ő pedig szinte tehetetlen bábként próbál rendet vinni a káoszba. Ez a „káosz” a regény szintjén is megtalálható: minél inkább előrehaladunk a történetben, minél több szereplő bukkan fel, annál zavarosabbá válik az egész, annál több kérdés merül fel az olvasóban. A lexikon-struktúra ebben az értelemben vetül rá a regény szerkezeti rendjére, és erre utalhat Bényei, amikor arról beszél, hogy „... a lexikon a regénybeli világ metaforájává és metonímiájává válik”.⁷ Másrészt a lexikon lesz az az eszköz, mely eltörli fikció és valóság határát, és egyfajta átjáróként funkcionál a kettő között.

Életre kelt fikciók

A Lemprière-lexikon ügyesen játszik rá arra a posztmodern jellegzetességre, mely nem hisz fikció és valóság elkülönítésében, és így azok határait fel is oldja és eliminálja. Az irodalom többé nem valami külső valóság leírására szolgál (mely valóság eleve megismerhetetlen), „[m]ivel ezek az írók a totalizáló realizmussal és modernizmussal ellentétben totalizálhatatlannak találják a világot, mimézisellenes, antiilluzionista, merőben új kísérleti esztétikák szerint dolgoznak, egyre inkább alternatív, »önreferenciájú«, vagyis önmagukon kívülre nem utaló, önvilágú világokat teremtenek.”⁸ Vagyis az irodalomban a mimézis helyét a federmani *szürfikció* foglalja el, amennyiben az életet olyan fikcióként mutatja, mely az írás által a szövegben jön létre, és nem előzi meg valamilyen külső valóságot.⁹ *A Lemprière-lexikon* pontosan erre az elbizonytalanított helyzetre épít akkor, amikor a bonyodalmak és így a cselekmény kiindulópontjának

⁵ *Uo.*

⁶ Lawrence NORFOLK: *A Lemprière-lexikon* (ford. GY. HORVÁTH László). Budapest, Athenaeum 2000 Kiadó, é. n. 188.

⁷ Bényei: *i. m.* 121.

⁸ ABÁDI NAGY Zoltán: A posztmodern regény Amerikában. *Helikon*, 1987/1-3. 13.

⁹ Lásd Raymond FEDERMAN: 'Szürfikció' – Négy észrevétel a regényírás jövőjéről (ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály). *Helikon*, 1987/1-3.

a fikció és valóság egybeolvadását teszi meg. Ugyanis a regény cselekményének kiindulópontja, az eseményeket elindító ok Lemprière látomásai. John Lemprière autodidakta klasszika-filológus, az ókori irodalom kiváló ismerője. Napjai nagy részét az antik szerzők műveinek olvasásával tölti. Mivel szülőföldjén, Jersey szigetén a mindennapok egyhangúan zajlanak, nem csoda, hogy képzeletben az izgalmas, távoli múltba réved. „A sziget nem versenyezhetett a félistenek és hősök tobzódásával, a nymphák és állatok zajos nászával, amikkel az ifjú tudós képzeletének mezeit benépesítette. Alig emelte fel fejét Ciceróból, Terentiusból, Pindarusból vagy Propertiusból, legfinomabb, de legszenvedélyesebb leírásaik is azonmód testet öltöttek az ablakon kívül imbolygó szürkületben.”¹⁰ Képzetele, fantáziája benépesíti a szürke hétköznapokat olvasmányai hőseivel. Számára fikció és valóság határai a szó szoros értelemben elmosódnak, mivel erősen rövidlátó, mondhatni félig vak, éppen ez a fogyatéksége számára „... végtelen lehetőségek ködfátylává oldotta a világot, amelynek bizonytalan alakzatai ekképpen spekulációi játékterévé változhattak.”¹¹ Lemprière a való világból, ahol esetlenül csetlik-botlik, a könyvek világába menekül, ahol otthonosan mozog. Ez az átjárás a valóságból a fantáziavilágba és vissza mindaddig zavartalan, amíg tökéletesen tisztában van azzal, hogy pusztán látomásai játszanak vele. Ez borul fel akkor, amikor szemtanúja lesz annak, miként elevenedik meg a nemrégiben olvasott mitológiai jelenet. A gyönyörűen illusztrált *Metamorphoses* egy jelenete felkelti érdeklődését, és hosszasan szemléli az Actaeon halálát ábrázoló illusztrációt.¹² Ez a szemlélődés fog megismétlődni a következő napon: szemtanúja lesz ugyanis egy gyönyörű fiatal lány fürdőzésének, melynek végén az apját kutyák marcangolják halálra. Ez az esemény alapjaiban borítja fel Lemprière életét: nemcsak apja halálának ténye, de a mód is, ahogy elveszíti, mármár az örületbe kergeti. Meggyőződése ugyanis, hogy ő tehet apja haláláról, látomásai életre keltek. „John lelki szemei előtt a könyv még nyitva volt szobája asztalán. Actaeon még élt, még várta, hogy a kutyák odaérjenek hozzá. Itt, félig a medencébe lógva, apja tépett holtteste. És a két test között az övé, mely összekapcsolta őket, mely egyiket a másikra változtatta.”¹³

Lemprière azért menekül a lexikon-íráshoz, hogy kiírja magából démonait. Ő az egyetlen, aki kapcsolatot lát/láthat az olvasott szöveg és a haláleset között. „Apja holttestére gondolt, ahogy a medence partján hevert. A mítoszra, melyet henyén átfutott. A kutyák a földhöz simulva száguldottak. Álmodni sem merte volna, hogy valósággá válik. De *álmodott*. A felhő elszűrkitette a vizet, apja vére bepirosozta. Az álom az övé volt, senki másé.”¹⁴ Lemprière olvasóból íróvá válik, még pontosabban olyan íróvá, aki ismert történeteket, az antik mitológia eseményeit, szereplőit rendszerezi és fekteti le írásba. Egyszerre „olvassa” tehát a mitológiát, és egyszerre írja is azt. Ebben az értelemben átlépi író és olvasó kölcsönhatásának Sartre-féle dialektikus meghatározását: Sartre szerint az írói alkotás és az olvasói befogadás egymást kizáró tevékenységek, ezért a fikcionalitás működési elve feltételezi író és olvasó együttműködését.¹⁵ Lemprière azonban egy személyben író és olvasó, hiszen az antik szerzők munkáiból írja saját lexikonját. Végző soron tehát egy másoló munkáját végzi, ezáltal szüntette meg író és olvasó között a különbséget.

A „gyógymód” azonban egyáltalán nem válik be, a gyilkosságok tovább folytatódnak. Sőt, Lemprière egyre inkább bűnösnek érezheti magát, hisz a gyilkosságok csak

¹⁰ NORFOLK: i. m. 22.

¹¹ Uo. 21.

¹² Actaeon meglesi a fürdőző Dianát, aki bosszúból szarvassá változtatja. Actaeont saját kutyái tépik szét.

¹³ NORFOLK: i. m. 62.

¹⁴ Uo. 125.

¹⁵ Lásd Hans Robert JAUSS: Egy posztmodern esztétika védelmében, in Uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika* (ford. KIRÁLY Edit). Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 236-268, különösen 239-241.

azután történnek meg, hogy az adott lexikoncikkkel végez. Így lesz szemtanúja további két bizarr gyilkosságnak. Az egyikben egy veremben kikötözött és kipecskelt szájú fiatal lány kegyetlen halálát nézi végig, ahogy a forró arany a szájba zúdulva szétrepesztí a testet. S persze rögtön hozzá tudja kapcsolni a megfelelő mitológiai jelenetet: „Újból megrohanta korábbi gondolata: fázva, magányosan, kétségbeesetten az asztalához kíváncskozott vissza, az üres laphoz, melynek tetején az áll: »Danae«. Alatta fehér a papír: makulátlan, mint az alabástrom, vagy a test, vagy a hó. És akkor az ő szájkas kezeírása apró fekete hurkok tömegével újraalkotja a történetet. Danae az érctoronyban, vagy, Apollodorus szerint, a veremben. Danae, akin Zeus erőszakot tesz, aranyápor képében.”¹⁶ A másikban pedig egy felakasztott és kibelezett kecskébe bújtatott lány hulláját leli meg: „Mögött szelíden himbálózott a kecske ölelésében a lány. A láncszemek halkán, alig hallhatóan csörögtek, csörög, mintha ideges katonabokák csattognának, a katonák hada szipákolva néz össze, feszengő parancsnokaik dermedten állnak, hamuszürke arccal merednek a kecskére, amely fénylő patákkal dobol az oltáron, ahol Iphigenia ezúttal hiába várt a megmentésre...”¹⁷ A rituális gyilkosságok tehát minden esetben kapcsolódnak a szöveghez, az írásos formához. A mítosz – mint fiktív elbeszélések halmaza – az írás révén válik kézzelfoghatóvá, egyszerre kétféle értelemben is: egyrészt mint szöveg, mint könyv tárgyasul, másrészt megtörténtté lesz, valósággá válik. Az írás itt olyan teremtő aktussá válik, melyben egygyé olvad fikció és valóság, élet és irodalom. Northrop Frye a mítoszokat az irodalmi szerkesztésmód egyik szélső pólusán helyezi el, szemben a másik póluson elhelyezkedő naturalizmussal.¹⁸ Állítása szerint „Ahogy előrehaladunk a történelemben, arra gondolhatunk, hogy a magas mimetikus és az alsó szintű mimetikus módokat *áttevődött* mítoszok, *müthoszok* vagy bonyodalomformulák sorozatának kell felfognunk, amely előrehaladó mozgást végez a valószerűség pólusa felé, majd, már ironiával, elkezd mozogni visszafelé.”¹⁹ A *Lemprière-lexikon* éppen a mítoszok ironikus kezelése révén éri el azt, hogy azokat életszerűvé alakítva a valószerűség látszatát kölcsönzi nekik. (Ironikus kezelésem értve azt, hogy a mítoszok szakrális jellemzőkkel bíró történeteit pusztán gyilkossági formákká degradálja.)

Fiktív történelem

A *Lemprière-lexikon* történelmi regényként a múlt megjeleníthetőségével kapcsolatos problémákat is a felszínre hozza. Ahogy arra Kisantal Tamás is felhívja a figyelmet, a történelmi regény angol megnevezése (*historical fiction*) már nevében is magában hordozza a fikcionalitást, ezáltal is hangsúlyozva annak szerepét.²⁰ A *Lemprière-lexikon* ezt kihasználva teremt meg a maga világát, mindezt úgy, hogy „... a szerző meglehetősen szabadon bánik a megtörtént események és a fikció kapcsolatával.”²¹ A világot irányító Kabbala áll minden dolognak a hátterében, így a regény szintjén olyan eseményekre is befolyással van, amely történelmi ismereteinknek mond ellent. A regényben a Kabbala megszerzi a Kelet-India Társaság fölött az irányítást, hogy ennek segítségével leplezze üzleti manővereit. Ennél azonban látványosabb szerepet is játszik a történelem menetére nézvést, A *Lemprière-lexikon* ugyanis a francia forradalom fiktív geneziséét adja. A műben a Kabbala manipulációja fogja kiobbantani a forradalmat, hogy így észrevétlenül tudja a több hajónyi aranykészletét Franciaországból Londonba szállítani. A

¹⁶ NORFOLK: *i. m.* 226-227.

¹⁷ *Uo.* 335.

¹⁸ Lásd Northrop FRYE: *A kritika anatómiája* (ford. SZILI József). h. n. Helikon Kiadó, 1998. 118.

¹⁹ *Uo.* 49.

²⁰ Lásd KISANTAL Tamás: *Elágazó történetek... Lawrence Norfolk: A pápa rinócrosza. Prae, 2001/1-2. 203-210.*

²¹ *Uo.*

regény további számtalan ponton át- illetve újrírja a történelmi eseményeket, melyek így egy alternatív történelmi múltat alkotnak. Norfolk módszere a Hayden White által képviselt narrativista történetelmélet technikájára emlékeztethet. White a *cselekményesítés* fogalmát használja arra a módra, ahogy a történész a történelmi események krónikaszerű formájából létrehozza saját elbeszélését. A történész a „cselekményesítés” során nem tesz mást, mint hogy eseményvázlatokat párosít történelmi eseményekkel. Az viszont, „...hogyan egy adott történelmi helyzet *milyen* konfigurációt kap, a történész azon finom képességén múlik, hogy egy meghatározott cselekményszerkezetet hogyan párosít össze a történelmi eseményeknek azzal a csoportjával, melynek sajátos jelentést kíván adni. Ez egy alapvetően irodalmi, azaz regényírói művelet.”²² Hayden White tehát irodalmi képességet is tulajdonít a történészeknek, amikor azok az olvasók által ismert cselekményszerkezettel mondják el történetüket. Ez természetesen nagymértékben meghatározza az olvasói hozzáállást is, hisz valamilyen formában a képzelőerőre támaszkodik. Ez pedig alapvetően irodalmi jelenség. A képzelőerő megjelenése a történelemben magával hozza a fikciónak a kérdését is. White a történelmi narratívákat nyelvi fikcióknak tekinti, „... melyek tartalma legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*, és amelyek formája közelebb áll irodalmi, mint természettudományos megfelelőikhez.”²³ Ily módon irodalom és történelem formailag nem különbözik egymástól, a történelem önmagát mint igaz elbeszélést tünteti fel. A regény tehát a történelmi tényeket az irodalom, a fikció „eseményvázlatába” helyezi, amely jelen esetben talán a kalandregénynek megfelelő formát jelenti. „Lawrence Norfolk alternatív történetet (történelmet) ír (...) az alternatív történelem elmesélésének során alternatív, fiktív, vagyis teljességében leírható világot teremt. (...) Az alternatív világ (...) helyenként összeér a valóságosnak nevezett világgal, az alternatív történet olykor keresztezi a történelmet: rátelepszik és beleszivároztatja megkettőződésen, nemazonosságon alapuló logikáját. A találkozások mindazonáltal kölcsönösen bomlasztó hatásúak: a történelemmel való érintkezés nyitottá, lezárhatatlanná teszi az alternatív, teremtett világot (ennek ironikus és önironikus jele Norfolk szövegében az egész Európára kiterjedő történelmi és meteorológiai panoráma, a »kozmosz« látásmód eltúlzott imitálása, illetve a történelmi szálak lezáró gigantikus véletlen, melynek következtében a francia forradalom a Kabbala pusztulása ellenére – egy nyugalmazott hajóskapitány, egy visszavonulófélben lévő agg kalóz, valamint egy jobb sorsra érdemes konstantinápolyi osztrák követ jóvoltából – mégiscsak kitörhet végre).”²⁴

A fiktív és a valós világ érintkezése elsősorban a környezetrajzra, valamint az apróbb eseményekre vonatkozóan állja meg a helyét. A különböző helyszínek (Jersey szigete, London utcái, a párizsi képek) aprólékos és igencsak hosszadalmas leírásai, bemutatói gondos és kiterjedt kutatómunkára engednek következtetni. (Norfolk például saját állítása szerint soha nem járt Jersey szigetén, holott a leírások pontosak.) A szerző éppen ezen jelentéktelen részletek hitelességére fordítja a legnagyobb gondot, a földrajzi- és időjárási viszonyokra, a korabeli ruházatkódásra. Norfolk ezen túlmenően a „valós világból” hozza jó néhány szereplőjét is: nemcsak Lemprière történelmi személy, de többek között Sir John Fielding rendőrbíró is, valamint Kalkbrenner és Clementi zongoraművészek is. Ugyanakkor itt is szabadon játszik a valós tényekkel, amelyeket a regény történetének megfelelően alakít át. A könyvben kulcsszerepet játszanak azok az automaták, amelyeket a Kabbala egyik tagja épít. A Vaucanson által szerkesztett gépkutyák – amelyek végeznek Lemprière apjával – pusztán fantazmagóriák, annak ellenére, hogy valóban létezett egy XVIII. századi Vaucanson nevű francia, aki automatákat

²² Hayden WHITE: *A történelem terhe* (a vonatkozó részt fordította HEIL Tamás). Budapest, Osiris Kiadó, 1997. 77.

²³ *Uo.* 70.

²⁴ BÉNYEI: *i. m.* 124-125.

épített. *A Lemprière-lexikonban* fikció és történelmi múlt egymást kiegészítve, illetve egymást felülírva alkotnak egy olyan alternatív világot, amely nemcsak a szerző fantáziájából és a történelem dokumentumaiból épül fel, de az irodalom és a művészetek egész tárházát mozgósítja.

Az anti-detektívtörténet mint posztmodern forma

A Lemprière-lexikon a gyilkosságok és nyomozások kapcsán a krimi elemeit is felhasználja, de azokat kiforgatva, dekonstruálva az anti-detektívtörténetek közé sorolható. Bényei Tamás három nagy kategóriát állít fel, amellyel a klasszikus detektívtörténetet elkülöníti a metafizikus- és anti-detektívtörténettől.²⁵ Klasszikus detektívtörténeten értve a központi rejtély logikai úton történő megoldását, mint ahogy ezt Poe, Conan Doyle vagy Agatha Christie műveiben olvashatjuk. Köztes helyet foglal el a metafizikus detektívtörténet, amely a klasszikus krimi és annak újraírásait is felhasználja, és amely főleg bölcséleti jellegű kérdéseket, az olvasás/értelmezés problematikáját allegorizálja a krimi elemeivel, mint ahogy ezt teszi Borges, vagy Eco *A rózsza nevében*. Az anti-detektívtörténet ezzel szemben több szinten is dekonstruálja a klasszikus krimit, például úgy, hogy a megoldás problémássá vagy bizonytalanná válik, vagy egész egyszerűen elveszíti a jelentőségét. Bényei azt állítja, hogy az anti-detektívtörténetek a posztmodern regény egyik legjellemzőbb típusát képviselik. Meghatározásában a posztmodern „... nem annyira szövegtárgyakból, mint inkább olvasási alakzatokból, szövegek olvashatóságának és írhatóságának jellegzetes módozataiból áll.”²⁶ Ennek kapcsán egészen új módon viszonyul az irodalmi múlt darabjaihoz, aminek legjellemzőbb vonása „... a hagyomány egészével szemben tanúsított ironikus tolerancia.”²⁷ Ennek köszönhető, hogy eltűnik elit- és tömegkultúra megkülönböztetése, és az irodalomban megjelennek olyan, eddig alacsonyrendűnek tartott műfajok, mint például a krimi. A posztmodern számára ugyanis csak szövegek léteznek, mely egyben azt is jelenti, hogy a múlt számára eleve textualizált. Ennek megfelelően míg a korábbi kánon kulcsfogalma a metafikció volt, addig újabban – Hutcheonnak köszönhetően – a *historiográfiai metafikció* lett a legfontosabb kategória. Eme szövegekben a metafikció nem pusztán poétikai jellegű, hanem „... visszairódik az írásba és olvasásba a Történelem, amely ebben a kontextusban nemcsak a múltat jelenti, hanem a történelmi-politikai Valóságot is, illetve ezt a valóságot mint diskurzív jelenséget.”²⁸ Így aztán a detektív nyomozómunkája egyben történészi munka is lesz. A klasszikus krimi szigorú szabályok szerinti építkezését a posztmodern idézőjelbe teszi, kiforgatja, vagy szándékosan megsérti. Az így létrejött szövegekben „... fontosabb szerepet játszik a műfaj intertextuális kohéziója, mint a valóság-hű ábrázolás igénye.”²⁹ Az anti-detektívtörténetek többsége ezért egyértelműen végrehajtja a krimiparódia fogásait, de mivel ez elsősorban „... a krimihagyománnyal való ismertségre épít, potenciális fő áldozata kezdettől fogva elsősorban az olvasó, akinek elvárásait a szöveg udvariatlanul megsérti.”³⁰

A Lemprière-lexikon nemcsak a gyilkosságok által használja fel a detektívtörténet adta sémákat, hanem a múlt utáni kutatás, a történelem iránti nyomozás során is. Lemprière apja halála után nekivág Londonnak, hogy kiderítse azt a rejtélyt, vajon miért halnak meg

²⁵ BÉNYEI Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000. 15-21.

²⁶ *Uo.* 14.

²⁷ *Uo.* 47.

²⁸ *Uo.* 43-44.

²⁹ *Uo.* 106.

³⁰ *Uo.* 173.

a Lemprière-ek mind erőszakos halállal. Ekkor jut tudomására az a különös megállapodás, melyet egyik őse kötött, és melynek révén elvileg jogot formálhatna a Kelet-India Társaság bevételeinek egy részére. Ahhoz, hogy ezeket kiderítse, a múlt eseményeinek rekonstruálására van szüksége. Így aztán a regényben „... a történelemtől való beszéd lehetőségeinek keresése és a történelmi igazság kiderítésének munkája egy valódi nyomozás folyamatával fonódik össze – s mindez természetesen önreflexív módon a regény saját történelmi nyomozásának belső metaforájaként is szolgál.”³¹ A klasszikus detektívtörténet egyik jellegzetessége, hogy a bűnesetet vagy rejtélyt egy, a rendőrséghez nem tartozó, zseniális képességekkel rendelkező személy deríti fel, oldalán a kissé ügyefogyott, de jólelkű társsal. A *Lemprière-lexikon* ennek a sémának a kifordítását nyújtja. Lemprière nemhogy nem rendelkezik semmiféle kiemelkedő nyomozói képességgel, de egyenesen beszédes, hogy félig vakon, egy óriási szemüveg mögé bújtatva még a hétköznapiakban sem nagyon ismeri ki magát. Ezzel szemben pontosan társa, Septimus az, aki többet tud nála, aki a tulajdonképpen nyomozást végzi a rejtélyes Kabbala után. Lemprière tehát csak egy báb, aki az „elészórt” nyomokat segítője révén tudja csak követni. Így aztán amikor a mű végén végre megtalálja a Kabbala rejtekhelyét és a tanácsot, ez a siker egyben saját kudarcát is jelenti: a Kabbala sikere az, hogy elvezette magához Lemprière-t.

A regény „igazi” nyomozója Sir John Fielding rendőrbíró. Kiváló képességekkel, ragyogó memóriával és ösztönökkel megáldott nyomozó – éppen annak ellenére, hogy vak. A pórázon tartott gyerek nélkül csak botladozik a város utcáin. Kifinomult ösztöneivel megérzi a veszélyt, érzi a feszültséget a városban. A különös gyilkosságok kapcsán is a nyomokat követve jut el Lemprière-hez, mint elsőszámú gyanúsítottához. Lemprière nemcsak azért érezheti magát szorult helyzetben, mert az összes gyilkosságnak egyedüli szemtanúja, de lexikonjának minden egyes bejegyzése dátumozva és aláírva beismerő vallomásként is olvasható lenne. (Mint említettem, a gyilkosságok a lexikoncikkek elkészülte után történnek meg.) Fielding igazi ellenfele azonban nem Lemprière. (Bényei beszél arról, hogy a zseniális nyomozó szükségképpen megköveteli ellentettjét, a zseniális bűnözőt. Lemprière nemcsak azért nem lehet Fielding ellenpárja, mert nem ő a tettes, de azért sem, mert hiányzik belőle minden zsenialitás.) Fielding ellenfele a titokzatos Farina, a rejtélyes lázító, aki a város nyugalmát és rendjét veszélyezteti. Mindenhol ott van a jele, mindenhol érződik a jelenléte, de ugyanakkor mégis fantomként létezik, hisz Fielding soha nem képes a nyomára bukkanni. Ráadásul az értékítéletek is megfordulnak a regényben: Farinát a nép szereti, szószólójuknak tekintik, míg Fieldinget ugyan tisztelik, de senki sem szereti. Ebben nemcsak Farinával kell megküzdenie, de néhai testvérével, az előző rendőrbíróval is, aki ugyan egyáltalán nem volt jó rendőrbíró, mégis a nép szeretetének örvendett, és akivel szemben csak állandó második lehetett. Ezért történhet meg az, hogy Fielding – habár sokkal tehetségesebb – mindig azon töri a fejét, hogy vajon testvére mit tenne a helyében. Fieldingnek is megvan a társa és segítője, mégpedig Rudge, a boncnok személyében. Így jellemzi őt a rendőrbíró: „Rudge módszeres ember, agya kizárásos alapon működik. Másnál ezt dedukciónak lehetne nevezni, de Rudge szerény képzelőerővel megáldott alak. Hosszú esztendő óta ismerte, s amit a boncnok mondott, eddig még mindig igaznak bizonyult. Egészen rendkívüli teljesítmény, bár az is igaz, hogy amint a szó a tetemek témájáról elterelődött, Rudge nézetei kétségbeejtően laposak lettek.”³² Igazi szellemi párbajokat vívnak egymással a hullák vizsgálata során, egyik a másikat próbálva felülmúlni. Kettejük viszonyára is igaz azonban az, amiről Bényei ír, miszerint „[a] detektív és a bűnöző szembenállását tekintve az anti-detektívtörténetek kétféle szabálysértést

³¹ Uo. 44.

³² NORFOLK: i. m. 231.

követnek el: egyrészt a két szereplő által elfoglalt pozíciók megfordulnak, másrészt a két pozíció összeolvadhat.”³³ Ezt ismerve talán már nem meglepő, hogy a nagy ellenfél, a nagy ellenség, Farina nem más, mint az évek óta ismert (?) Rudge. Fielding azért nem volt képes soha elkapni, mert ő maga árulta el nyomozásai eredményét. S habár Farina-Rudge terve embereinek árulása miatt nem valósul meg, Fielding mégsem érezheti magát győztesnek. Ezért is igaz – az ebben az esetben ironikus felhangoktól sem mentes – mondás: nem vette észre ellenfelét, holott majdnem kiszúrta a szemét.

A Lemprière-lexikon egy abszolút világ leírására törekszik, amely világ azonban jól látható módon és felvállaltan megkonstruált világ. A regény ugyanis egyáltalán nem titkolja, hogy a világteremtést a fikció segítségével valósítja meg. Ennek révén teremt egy alternatív világot, mely elsősorban szövegekből és intertextusokból építkezik. Norfolk nem egy valóságot akar utánozni – amely valóság a posztmodern számára eleve megfoghatatlan és kiismerhetetlen –, hanem textusokból egy önálló (szöveg)világot hoz létre. Ennek köszönhető az a kísérlet, hogy egy egész világ lefedésére törekszik. A világteremtés során azonban nem elhanyagolható szerep jut az iróniának. Ez jól látható a Kabbala esetében: a Kabbala mindentudásában, az eseményeket és így a világot irányító szerepében nem nehéz felismerni az isteni princípiumokat, amelyek a regény lapjain a gépi tartósításon átesett emberi roncsoknak van kiosztva. Ugyanilyen ironikus viszony fedezhető fel a mítoszok kezelése kapcsán is, melyről már volt szó korábban. Az ironikusan kezelt szöveghagyomány arra a posztmodern sajátosságra hívja fel a figyelmet, hogy a textusként felfogott múlt bármikor megváltoztatható. A szövegek kiemelt pozícióba helyezése az újhistorizmus módszerére emlékeztető eljárással megy végbe, amennyiben Norfolk éppen a hétköznapi események történelmi hitelességére törekszik. Ezeknek a „mikroeseményeknek” az ábrázolásával fiktív világát a történelmi realitáshoz közelíti, de éppen ezen események hétköznapisága, jelentéktelensége teszi lehetetlenné, hogy azokat egy valamikori múlt ábrázolásának tekintsük.

A regény megkérdőjelezi fikció és valóság megkülönböztetését, és ezt a mű központi problémájává avatja. Ez az eldönthetetlenség lesz a bonyodalmak kiindulópontja, amely az írás aktusához kapcsolódik. *A Lemprière-lexikon*ban az írás kétszeresen is materializálódik, azaz valósággá válik: egyrészt szöveg formájában, mint lexikonszócikk; másrészt hús-vér emberek kinszenvedésében, a gyilkosságok során. A mítoszok orális történetei az írásos rögzítés után életté változnak, az írás momentuma ebben az értelemben deszakralizációnak minősül. A regényben a mítoszok valósággá válnak, hogy így alkossák meg a regényvilág imaginárius képét.

A történelmi hitelesség kérdését *A Lemprière-lexikon* idézőjelbe teszi, hiszen alternatív történelmet alkot, melynek leglátványosabb eleme a francia forradalom fiktív genezise. Norfolk tehát – beteljesítve a narrativista történetelmélet állítását – létrehozza, kitalálja a múltat. Mindezt úgy, hogy a történelmi eseményeket egy, a kanonikusnak tekintett verziótól eltérő eseményvázlatba helyez. Ennek köszönhető az, hogy a francia forradalom kitörését a Kabbala tevékenységével magyarázza. Norfolk végső soron ugyanazt teszi, mint White szerint minden történész: a történelmi tényeket felhasználva, azokat eseményvázlatokba helyezve történeteket alkot, melyek aztán egy (alternatív) történelmet képeznek. Ezen alternatív történelem elmesélésének során fiktív, vagyis teljességgel leírható világot teremt. Ezzel is a történelem feltételelességére hívja fel a figyelmet, melyben a fikciónak fontos szerepet tulajdonít. A könyvben a történelmi tényeket a fikció átírja, melynek eredményéből irodalom, regény lesz. A történetírástól pedig éppen az az attitűd különbözteti meg, mely egyáltalán nem kívánja önmagát igaz történetként feltüntetni.

³³ BÉNYEI Tamás: *Rejtélyes rend...* 134.

COCA



Dmitrij Prigov

Rendünk öre

és mások

(részlet)

1.

Rendünk öre biztosan áll a posztján
Vnukovóig örköd földünk állapotján
Nyugat, Kelet nyugodt; keze botján
Rendünk Őre ő az év minden napján
Ahol helye: középre áll Rendünk Őre
Onnan jól lát erre-arra meg előre
S látható is mindenhol Rendünk Őre
Keletről is látható a Rendünk Őre
S Délről is jól látható a Rendünk Őre
Tengerről is látható a Rendünk Őre
És fentről is látható a Rendünk Őre
S a föld alól is;
De hisz el se bújik ő

3.

A vízvezeték-szerelő
Jól elrontja a csapot
A gázos is becsapott
Átvert a villanyszerelő
A tűzoltó ki se jó
A postás lapot lopott
És ki ment meg minket? Na ki?
R.Ő. Így szól: nu pagagyi!

Fordította a Zavarka Szlavista Műhely

Szerzőink 2007-ban megjelent kötetei

Ardamica Zorán: *Diszharmonia barcemezején*. AB-ART, Pozsony
 Dunajcsik Máttyás: *Repülési kézikönyv*. József Attila Kör-L'Harmattan, Budapest (JAK-füzetek 149.)
 H. Nagy Péter: *Hibridek*. NAP Kiadó, Dunaszerdahely (Kaleidoszkóp könyvek 7.)
 H. Nagy Péter: *Hagyománytörténet. A „szlovákiai magyar” líra paradigmái 1989-2006*. AB-ART Kiadó, Pozsony (Ismeretbóvíto kiskönyvtár 1.)
 Havasi Attila: *1001 magányos rinocérosz*. Alexandra Kiadó, Szignatúra Könyvek, Budapest
 Idegen univerzumok. *Tanulmányok a fantasztikus irodalomról, science fictionról és a cyberpunkról*. Liliium Aurum, Dunaszerdahely
 Jorgosz Baia: *Angyali üdvözlét*. Budapest, PRAE.HU
 Beke Zsolt: *Az írónia burka*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely
 Benyovszky Krisztián: *Bevezetés a krimi olvasásába*. Liliium Aurum, Dunaszerdahely
 Szilágyi-Nagy Ildikó: *Válami jó testnyílás*. JAK-L'Harmattan, Budapest
 Nádasy Ádám: *Az az íz* Magvető, Budapest
 Lanczkor Gábor: *Fehér daloskönyv* L'Harmattan, Budapest
 Marno János: *Nárcisz készül P'art*, Budapest

Szerzőink 2008-ban megjelent kötetei

Balogh Endre: *A parazita*. FISZ, Budapest
 Barok Eszter – Illés Emese: *Csak a madarak*. PRAE.HU, Budapest
 Farkas Tibor: *Pártmobil*. PRAE.HU-JAK, Budapest
 H. Nagy Péter: *A betűcivilizáció szétrobbanása. Szombathy Bálint szupergeitenbergi univerzuma*. Ráció Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, Budapest
 H. Nagy Péter / Michal Murri / Jozef Cseres: *PARAF. Juhász R. József költészetéről és performanszairól*. Ráció Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, Budapest
 Idegen (látvány)világok. *Tanulmányok science fiction és cyberpunk filmekről*. Liliium Aurum, Dunaszerdahely
 Spiegelmann Laura: *Édeskevés*. Magvető, Budapest

Lanczkor Gábor: *Vissza Londonba* Kalligram, Pozsony
 Végh Artlla: *Hamuszaj*, Magyar Napló, Budapest
 Térey János: *Asztalizene* Magvető, Budapest
 Emma Ovary: *Hatször gyorsabban öl*, PRAE.HU – Palimpszeszt

A Prae 2007-es számai kedvezményesen előfizethetők a szerkesztőségben, illetve e-mailben (prae@cbello.hu) 3000 forintért, s ezen összeggel a postaköltség is fedezve van. Korábbi számaink korlátozott mennyiségben, teljes áron, ugyancsak megrendelhetők, mint fent.

Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi
 2000. 1-2. (poszt)apokalipszis
 2000. 3-4. Peter Greenaway
 2001. 1-2. cyberpunk
 2001. 3-4. számítógép
 2002. 1-2. média
 2003. 1. fantasy
 2003. 2. varázslat
 2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor
 2003. 4. pszichoaktív nyelvszerek
 2004. 1. horror
 2004. 2. Bret Easton Ellis
 2004. 3. devla
 2004. 4. Amerika
 2005. 1. magyar sci-fi
 2005. 2. tetszettek volna forradalmat csinálni
 2005. 3. pop history
 2005. 4. obszcén középkor
 2006. 1. Hajas Tibor
 2006. 2. GameZone
 2006. 3. Pop-szöveg
 2006. 4. Bada Dada
 2007. 1. Hifel-e iftent?
 2007. 2. biológiai sci-fi
 2007. 3. őszi zavarások 2006
 2007. 4. Vámpirizmus
 2008. 1. Kocsmák
 2008. 2. MémeK
 2008. 3. Kortárs magyar költészet

A PRAE.HU könyvei

Udvariatlan szerelm – A középkori udvariatlan szerelem antológiája (PRAE.HU) 2006
A modern brazil elbeszélés – ANTOLÓGIA do moderno conto brasileiro (PRAE.HU) 2007
 Luis de Camões 77 szonettje (PRAE.HU - Íbisz) 2007
 Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: *Versek* (PRAE.HU - Íbisz) 2007
 Jorgosz Baia – Demeter Ádám: *Angyali üdvözlét* (PRAE.HU) 2007

Mohai V. Lajos: *Kilazult kő* (PRAE.HU) 2007
 Cristovam Buarque: *Földalati istenek* (PRAE.HU - Palimpszeszt) 2008
Európai nyelvművelés (PRAE.HU – Inter Kht.) 2008
 Barok Eszter – Illés Emese: *Csak a madarak* (PRAE.HU) 2008
 Farkas Tibor: *Pártmobil* (PRAE.HU – JAK) 2008
 Alexis Bramhook: *Harc Atlantiszérről* (PRAE.HU) 2008
 Sirokai Máttyás: *Pohárutca* (PRAE.HU – JAK) 2008
 Emma Ovary: *Hatször gyorsabban öl* (PRAE.HU – Palimpszeszt) 2008

Præ irodalmi folyóirat
 Megjelenik évente négyszer
<http://www.prae.hu>

Alapító-főszerkesztő: Balogh Endre (endre@prae.hu)
 Szerkesztők: Barta András (fapuska@prae.hu)
 H. Nagy Péter (h.nagy@freemail.hu)
 L. Varga Péter (kulikus@freemail.hu)
 Pál Dániel Levente (paldaniel@gmail.com)
 Pollágh Péter (pproka@freemail.hu)

A Középkor-reneszánsz-kora újkor rovat szerkesztői:

Bánki Éva, Hammerstein Judit, Horváth Viktor, Ladányi-Turóczy Csilla, Peremiczky Szilvia, Sashegyi Gábor, Végh Dániel

A szerkesztőség levélcíme:
 1024 Budapest, Filler u. 11/b, mfszt/2.
 Telefon: (20) 310 25 40
 Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40
 Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány
 Felelős kiadó: a kuratórium elnöke
 Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c
 Borító: Szentkuthy Miklós egy fotójának felhasználásával WholsNot készítette
 Layout: fluidworkshop
 Nyomdai előkészítés: Székelyhidi Zsolt (szekelyhidi@prae.hu)
 Nyomdai munkálatok: Robinco Kft.
 Web: PRAE.HU Kft.
 Korábbi szerkesztőink: Máté Adél, Ruttkay Veron (vers és próza);
 Vaskó Péter (középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép);
 Köves Gergely, Vécsi Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)
 Készült Garamond és **Bank** betűkkel
 ISSN 1585-5112

A beküldött kéziratokat nem őrzük meg és nem küldjük vissza.
 E szám a Oktatási és Kulturális Minisztérium,
 és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával jött létre.