






## PRAE 2018/4. METSZETEK

Kabai Lóránt verse	002	
Ferentz Anna–Kata versei	003	
Biró Zsombor Aurél novellája	005	
Szegedi Eszter versei	014	
Rékai Anett verse	016	
Zöllner Anna Júlia: A Törvény metaforája Mészöly Miklós <i>Saulus</i> és Spiró György <i>Fogság</i> című regényében	017	
Nagy Eszteranna: A szexualitás nyelvi és vizuális reprezentációi kortárs populáris amerikai női előadóknál	064	
Carlos Emilio novellája (Urbán Bálint fordítása)	096	
Virna Teixeira novellája (Urbán Bálint fordítása)	101	
Borbíró Aletta: Tapogatózás a káprázatban. Sirokai Mátyás <i>A káprázatbeliekhez</i> című prózaverskötete a <i>Mátrix</i> tükrében	105	
Nyerges Gábor Ádám: „Jó vicc. Az életünk múlik rajta.” Orbán Ottó verses pályareflexiói <i>Az alvó vulkán</i> című kötetben	117	
Molnár T. Eszter novellája	136	
Debreczeny György verse	140	
Jahoda Sándor versei	141	
Harag Anita novellája	143	
Kalapos Éva Veronika regényrészlete	148	

Kabai Lóránt

**hideg napok, hideg** helyek, nem kelletek  
már senkinek, sötét hetek, sötét nevek, benneteket  
nem szeretlek, részeg éjek, részeg napok, elegendem van,  
távozzatok! Élni akar újra énem, nem eltűnni balfenéken,  
nem baszódni csöndben újra — átkozottként hazatérek.  
valaki más, nem én vagyok sziklaközöny tompa foglya,  
meggyűlölöm, elátkozom, lassan, szépen barátkozom.  
engedjem el, ami csak fáj, mint fej, szív, száj —  
de kornyikál: oly iszonyú, oly egyszerű, a mélye mély  
és keserű. elmegy a zaj, elmegy a füst, elmegy a víz,  
elmegy felhő; merre megyek, hová jutok, és az vajon  
hiú remény, hogy a végén életembe belebotlok?



Ferentz Anna–Kata

# Szurok

Megfagyás ellen pokróccal elég  
a fűtetlen váró, vadászház melege  
havat legelő őznek.

Nem zárják be éjszakára,  
nem kell hazavinnem  
álló sorompójával együtt,  
csúszós peronommal együtt.

A teherszállítók mindig  
a sorompó körül tolatnak,  
hogy legyen egy kis piros a téiben.

Rakományuk én vagyok, ragyogok.  
Minta-fekete.  
Jönnek már felmosni, bezárni,  
sózni a peront?

# Babér

– Vigyázz, te nem leszel ilyen fess ötvenévesen –  
mondta, amikor még támadt,  
mert még akart egy kicsit.  
Előre-hátra járt a mutatóujja,  
sárga fogaival beleharapott a szavakba,  
és piros volt, mint bennem a harag.

Hülyék lettünk mi hárman,  
hát csinált magának új gyerekeket.  
Jobban megérte, mint behúzott farokkal és velünk.  
Belőlük embereket fog faragni,  
ő jó apa, de nem nekünk.

Amikor viszontláttam, éppen Szicíliából  
hozta a faragott családot és a narancsokat.  
Rohasztó meleg volt, de kizártam magam a kővárból,  
hogy vele aludjak egy lakókocsin,  
hogy néhány karöltéssel összevarrjam magunk –  
– ugyan mély a seb, de a vér összemos.

Régebb, amikor ő nevetett, én féltem,  
de most együtt röhögtünk a vérfolyón –  
csak az igazságra volt időnk, semmi szebbre.  
Körülöttünk elburjánzottak a babérlevelek.  
Umbria tudta, hogy apám győzött a dühöm felett.



# Férfimodell

Míntha dagadna a tégl a gyomrodban, olyan érzés, azt mondják. Gipsz és rozsliszt, meg cukor, müzlis tálban. Így nem szenvednek sokat, azt mondják. Anyám mérget akart használni, adtak volna ingyen a gyárban. De pont azért, mert megkért, döntöttem a gipsz mellett. *Té jössz, fiam!* kiabál a barlangjából. A számba harapok. Szigorú szabályok szerint játszunk, ha én adok mattot, kinyithatom az ablakokat néhány percre, ha ő, meg kell hallgatnom, mit olvasott ki a horoszkópomból. Összekeverem a gipszet és a cukrot, a tálba zuhan egy izzadságcsepp a homlokomról. Hogy baszná meg, szalad ki a számon. Anyám rikácsol, ne beszéljek úgy, mint Győző. A kurva Isten. Kiürítem a tálat, ha megérenék rajta a szagom, hozzá se nyúlnának. Csattog anyám lábán a papucs, surrog a nappalit és a barlangját elválasztó gyöngyfüggöny. Feküdj vissza, mondom. *Megengedte valaki, hogy tegezz?* El fogok költözni, addig szívod a vérem. *Hát a méreg? Nem hoztál, ugye? Hallom őket éjszaka, fiam! Ahogy futkosnak. Elrágják az ágy lábakat, összekarmolásszák a tapétát, ráadásul büdösek. Dögszagú itt minden.* Az nem miattuk van, akarom mondani, de visszanyelem. Lisztet szórok a tálba, vizket a tarkóm anyám tekintetétől. A mozaikdarabokat számolom a konyhapulton, félreöntöm a gipszet. Egy irányba ötven, a másikba huszonhat, hatszázötven fehér mozaik, ugyanennyi fekete. Itt fog ácsorogni mögöttem, míg meg nem töröm a csendet. Ő nem törheti meg, ez is szabály. Ötven és huszonhat között huszonnégy a különbség, az években mérve pont elég, hogy két ember ne értse egymást. Megoldom, anyám, mondom halkán. Csattogás, surrogás. Hallom, ahogy leül odabenn a sakkasztal mellé. A patthelyzet számunkra ismeretlen fogalom, valamelyikünk mindig győz. Vízet lögyöblök az arcomra, számba csorog az izzadság. Ami fontosabb: valamelyikünk mindig veszít. Eszi az ablakkilincset a rozsa, töredezik a keretről a gitt. Nem tudom, mikor nyitottam ki utoljára.

A szemétkupac legaljáról ráncigálom elő a szerszámosládát. Zörög a spájz, de anyám kitartóan horkol. Lassan zárom a pincelakás ajtaját, így nem nyikorog. Fellépcsőzöm a hetedikre. A padlásalakás üres, Kamilla késő estig egyetemen lesz. Azt mondta, teljesen ki fog purcanni, idén passzoljuk az évforduló-ünnepelést. Azt mondta, amúgy is félelmetes szám a négyes, ajándékot se vegyek. De én reggel megláttam egy fürdőkádat a szemközti panel kapujában. Az egyik lába mozog, viszont a zománc sértetlen, nem

értem, miért nem vitték el a cigányok. Felnőttajándék, erre Kamilla se húzhatja a száját. Mint amikor rózsacsokrot kap. Amikor mosolyog, hogy örüljek, de a pupillája nem tágul ki. Hát most ki fog. Azt nem kell tudnia, hogy használt. Apám se mondta soha, honnan szedte anyám ajándékait. Mondjuk lehetett sejteni, használt dolgokat árult, ez volt a foglalkozása. Ruhákat, először, akkor ismerte meg anyámat. Vagyis minket: már terhes volt. Apunak kellett szólítsam, ő az igazi, mondták. Győző a neve, sokáig ennyit se tudtam. A mosdó sarkában hiányzik egy csempe a falról, ott van a hálózati vízvezeték vége. Betolom alá a kádat. Csíkokat húz a hátamra a veríték, pedig Kamilla állandóan a hidegről panaszkodik. Azt hiszi, nem működik a fűtés, dupla pulcsit húz, harisnyát a melegítő alá. A zokniját még alváshoz se veszi le. Valójában működik, csak titokban mindig letekerem. Azt hiszi, attól lesz otthonos egy lakás, ha telepakolják kacatokkal. *Csupasz ez a hely, mint egy börtön*, ismételte, miután megtiltottam, hogy élénkítőre mázolja a falakat. Csillogott a szeme, lelkesen magyarázta, hová teszi majd a polcokat, festményeket, bútorokat. Semmit sem engedtem az egészségből, egyedül a pepitamintás padlót festettük át fehérre. Ágy, szekrény, asztal, évekig jól éreztem magam idefenn. De végül mégis ő nyert, lassan, észrevétlenül berendezte a lakást, hiába próbáltam megértetni vele, hogy vannak lyukak, amiket nem lehet betömni tárgyakkal. Ezt anyám se érti. Mostanra pont olyan zsúfolt a padláslakás, mint a barlangja. Mondjuk, ő sok mindent nem ért, sokáig azt se fogta fel, hogy aki huszonkétévesen gyereket szül, már nem lesz hivatásos modell, hiába tartja magát kondiban. Apám inkább ráhagyta, naná, bébi, celebet csinálunk belőled, amint megszedsz magam, pár photoshoot, és irány nyugat, Milánó, Párizs, Barcelona, ott aztán ringathatod a segged. Tényleg megszedsz magát, használt ruhák, később bútorok, autók. De anyám karrierje megrekedt az egészalakos Nivea reklámfotónál, amit gimnazista korában készítettek róla. Apám csinált ugyan néhány aktot, de azokat elvitte az első szakítás után. Nem bírja tovább, így mondta anyámnak, nem bírja ezt az ő sivár lelkivilágát, hogy kong a mellkasa az ürességtől, ha megkocogtatják, és oké, eddig nem volt gáz, de most már ráncosodik, és lógnak a mellei, és ömlik belőle a keserűség, és ő ezt a sok negatív energiát egyszerűen nem tudja tolerálni. Minek bőgni egy ilyen faszfej után, gondoltam akkor. A keserűség nem a génekben van, nem lehet megörökölni, gondolom most. Megpöckölöm a mellkasom, nem kong, csak fáj. Helyreigazítom a kádat. Hozzá kell kötni egy vezetéket a véccélfolyóhoz, felszerelni a csaptelepet a falra. Meg egy sampontartó rácsot a Nivea tubusoknak.

Vizet lögybölök az arcomra, számba csorog az izzadság. Gipsz, rozsliszt, cukor. Három tálat készítek. *Te jössz, fiam!* kiabál anyám. Látom magam előtt: bebugyolálva fekszik az ágyon, dobol a táblán az ujjaival, remegnek a parasztok. Kézbe veszek egy tálat, a gyöngyfüggönyre pillantok. A barlangjába nem kell tenni, azt a dögök is elkerülik. Engem leszámítva apám járt odabent utoljára. Mindig visszamosolygott rám, mielőtt félrehajtotta a függönyt, ebből tudtam, most meg kell eresztenem magamnak a kádat. Fürdés közben a csempéket számoltam, a zubogás majdnem elnyomta anyám sóhajait.



Az első szakítás után elmaradtak apám látogatásai, inkább hotelbe jártak. Meg terápiára, próbálták megtölteni az űrt anyám lelkében. A vécékagyló mögé helyezem az első müzlis tálat, ott vettem észre először az apró, kapszulaalakú szardarabokat. *Félrenéztem a horoszkópodat!* kiabál anyám. Három perccel korábban születted! Apám ajándékokkal pótolta a szeretetet, estélyi ruhákat vett, hogy ne kelljen szégyenkeznie, ha vacsorázni viszi, műbőr karosszék, hogy le lehessen ülni ebben a koszfészekben, húszezerforintos borotvát, hogy se szőrszálak, se pattanások ne legyenek a pinája körül. Nekem egyszer hozott egy embernagyságú plüssmedvét. Felvágtam a hasát, kikotortam belőle a textilcafatókat, a gyomrába rejtettem a vonatjegy-gyűjteményemet. Visszamegyek a konyhába egy másik tálért, körbenézek, hová tehetném. A nappali sarkában rohad a tapéta, üres kartondobozok, szétszórt rongyok mindenfelé. Félig leszakadt könyvespolc, szekrénynek használt bőrönd. Kidobni semmit se szabad. Ha felemelek a földről egy megrepedt karácsonyfagömböt, anyám egyből mellettem terem, *teszed le azonnal, ki engedte meg, hogy hozzányúlj?* A párnám mellett csíkos a fal, ott élesítik a karmaikat a dögök. Anyám ugyanilyen csíkokat vájt apám alkarjába, amikor kiderült, hogy megcsalja. Rikácsolt, bögött, könyörgött. Végül kibékültek, ereszthettem tele megint a fürdőkádat. *A Jupitered így a négyes házba kerül, kiabál, nincs a csillagaidban otthonváltásra utaló jel!* Egyszer éjfél után jöttem haza, a szoba közepén ácsorgott. Egyik kezében a plüssmedvét szorongatta, a másikban Kamilla bugyiját, amit kiloptam a szennyesből, mert tudtam, három hétre elutazik valami alkotói ösztöndíjjal. *Itt akarsz hagyni, te patkány?* sikította, és szemem dobott egy galacsinná gyűrűt, három évtizede lejárt vonatjeggyel. *Huszonhárom év!* hajította a következőt. *Van fogalmad róla, hol lennék, ha kikapartatlak magamból? Barcelonában, a kifutón!* Közelebb lépett, nyálcseppek fröccsentek az arcomra. *Cserébe mit kapok? Az otthonomban dugdossa a kurvája tangáját, közben azt tervezgeti, hogy itthagyd megdögleni!* Hagytam, hadd dobáljon mindenféle galacsinokkal. *Hát ez a magány, fiam!* Egy idő után kifáradt, becipeltem az ágyába. Egész éjjel fenn volt, reggel alig nyúlt hozzá a hagymás-sajtós omletthez. Egy papírlapot szorongatott, *kitanulom az asztrológiát,* mondta. Meglóbálta előttem, összefüggéstelen, piros-zöld-fekete vonalak voltak rajta. *Már be is pontosítottam a horoszkópod, bika vagy, és rajta van a Napodon a Szaturnuszom, azaz reinkarnációkon átívelő kapcsolat él közöttünk.* A konyhaablakba helyezem a második tálat, az ételre jönnek a dögök. A harmadikat a műbőr karosszék lábához teszem, itt biztosan nem fogjuk felrúgni. Anyám soha nem ül bele, és nekem is megtiltotta, azt mondja, Győző egy patkány, de attól még az az ő helye. *Sakkban vagy, fiam!* kiabál. Összeszorítom a szemem. Izzadok, érzem a saját szagom. Túl erősen vakarom meg a csuklóm, felszakad a bőr, apró, vörös csíkok maradnak az odaszorított zsebkendőn. Anyám ugyanilyen csíkokat húzott a csuklójára a húszezerforintos borotva pengéjével, amikor kiderült, hogy apám nem őt csalta meg, hanem a feleségét.

Kamilla sántít, és én nem tudom, mitől. A tükör előtt forog, a térdéig ér a mélybordó estélyi. Izmos a vádlija, anyám az első perctől utálni fogja. Felém pillant,

felvonja a szemöldökét. Ott van a nyelvem hegyén, hogy gyönyörű vagy, de visszanyelem. Jobban áll, mint az előző, édes, mondom helyette. Ingatja a fejét, kibújik belőle, remegnek a zsír párnák a combja oldalán. A szekrényhez biceg, húzza a jobb lábát. Mi történt? kérdezem. Hátranéz, a lábfejeére mutatok. *Ja, félreléptem futás közben.* Akkor be lenne dagadva a bokád, akarom mondani, de nem jönnek ki a szavak. Tavaly ugyanígy sántított. Azt hiszi, nem emlékszem. Három évforduló, három ismétlés, hogy félreléptem futás közben. És még ő mondja nekem, milyen fontos az őszinteség, ha ennyi év után se vagyok hajlandó bemutatni anyámnak, az felér egy hazugsággal. Felpróbál egy sötétkék koktéluhát. Elképzelem, ahogy magassarkúban guggol valami vén szobrász előtt, és a szájába veszi a farkát. Kitérik a tűsarok, rácsik a bokájára, a csávó az arcára élvez. Ez a koktéluha volt rajta az első évfordulónkon. Régi vonatjegyeket kaptam tőle ajándékba, kilencvenkettes Párizs–Bordeaux, hetvennégyes Győr–Szombathely, nyolcvannyolcas Budapest–Moszkva. Meg egy felnyitható földgömböt, *gyűjtheted őket ebben,* mondta. Én egy nagy tábla Merci-t adtam neki. Mosolygott, de apró pötty maradt a pupillája. Induljunk, szólok neki. Például az felért egy hazugsággal, amikor lakást kerestem, én meg felhoztam ide a hetedikre, de nem árultam el, hogy a pincében lakunk anyámmal. Visszabújik a bordó estélyibe, *pisilek és mehetünk.* Megvárom, míg csattan az ülőke a végécésészen, aztán felpattanok. Az ágy mellett hever a táskája, rángatom a zipzárt. Kistükör, tampon, zsebkendőscsomag. A jegyzetfüzetét átlapozom, az is hazugság lenne, ha találnék rajzokat magamról. *Nagyon szép az arcod,* mondta egyszer, amikor még úgy szexeltünk, hogy közben néztem, tágul-e a pupillája. Rajtam feküdt, a szegycsontomba fúrta az állát. *Simán lehetnél férfitmodell.* Felgyorsult a légzésem, együtt ugrált a mellkasommal a feje. Lenyúlt a farkamért, azt hitte, beindultam, nem értette, mitől olyan lankadt, mintha hideg vízben feküdnénk. *Kaptunk házit, mellszobrot vagy kisplasztikát kell csinálni agyagból. Téged mintázlak, jó?* Nem, vágtam rá. Lelöktem magamról. Elképzeltem az arcomat. Elképzeltem, ahogy megkocogtatom a mellkasom, és hallom a kongást, pedig tudom, nem is üreges az agyag. Rólam soha nem csinálsz szobrot, mondtam. *Senkise fog felismerni, nem tudják, ki vagy.* Ígérd meg, hogy soha. *Max egy órát kéne ülnöd.* Se szobrot, se rajzot, se fotót, megérttetted? Szinte ordítottam. Ijedten nézett rám. *De hát miért?* kérdezte halkán. Visszanyeltem a választ. Most lehúzza a végét, kezét mos. Tudom a kódot a telefonjához, átfutom az üzeneteit. Kattan a mosdóajtó, visszadobom a táskába, a zipzárra nincs idő. Megpördül a tükör előtt, *tetszeni fogok neki?* kérdezi. Mögé lépek, átölelem, libabőrös a nyaka, érzem a számmal. Lekapcsolja a villanyt, a táskáért nyúl. Megáll a keze a levegőben. Felém fordítja a fejét, a padlóra szegezem a tekintetemet. Elmondod végre, mi van a lábadal? kérdezem hirtelen. Kizökken, erre nem számított. Ha nem felel, egy szót se szólhat a táskáról. Kinyitja a száját, lepillant a fájós bokájára, úgy érzem magam, mintha sakkoznánk. Patthelyzet nincs, valamelyikünk győz. *Futottam, hány-*





*szor mondjam még?* Ami fontosabb: valamelyikünk veszít. Lassan behúzza a zipzárt, kézen fogva lépcsőzünk anyámhoz. Nem veszi észre, hogy a tenyerembe váj a körme.

Helyreigazítom a kádat. Hozzákötök egy vezetéket a véccélfolyóhoz, rögzítem a csaptelepet a falra. Megnyitom, alig csöpög. Valami ragadós, sárgászöld anyag tömíti el a csövet, kikotrom két ujjal. Most jön a víz, viszont nem melegszik. Járkálok fel-alá, a mellkasomra tapasztja a pólót az izzadság. Apám egy pillanat alatt rájönne, mi a gond. Vagy szerezne másikat. *Csodaember*, mondogatta anyám, *meglátod, fiam, micsoda karriert futok be mellette*. Minden látogatásakor megszerelte, ami épp elromlott. Szótlanul dolgozott, én adogattam a szerszámokat, anyám körülöttünk lófrált, tekergette a haját, simogatta a frissen borotvált combját, ide-oda rakosgatta a Nivea reklámfotót. Az első szakítás után nyitott kapcsolatnak nevezték, amit csináltak. *Eddig is nyitott volt, csak nem tudtam róla*, vonogatta a vállát anyám. Akkoriban apám már nagy ember volt. Hugo Boss öltönyben járt, Mercedest parkolt a panelünk elé. Ha megjött, szerelés helyett levágódott a karosszékébe, átvette egyik lábát a másikon, és olyanokat mondott anyámnak, hogy ő a leggyönyörűbb nő az egész világon. A kazánhoz lépek, le van tekerve a vízhőmérséklet. Hát persze. A csap alá tartom a tenyerem, lassan felforrósodik. Tisztára síkálom a kádat, felsöprom a mosdót, a nappalit, letisztítom a konyhapultot. Citromszeleteket melegítek a mikróban, feloldja a zsírt, könnyebb kitörölni. Anyám minden terápiáról elkent szemfestékekkel jött haza. Újra és újra megfogadta, nem megy többet, de aztán apám az ölébe ültette, megcirógatta a nyakát, és duruzsolni kezdett a fülébe: érezni a fejlődést, bébi, pár alkalom, és egymásé lehetünk, ígérem, monogámra zárjuk a kapcsolatot. Csak hát a zárásból lezárás lett, az igazi apámból meg Győző, a patkány. Az utolsó szakításnál nem voltam otthon. Gimiből érkeztem haza, anyám csukott szemmel hevert a fürdőkádban. A haja eltűnt, fehéren csillogott a fejbőre. Minden testrészét csupasza borotválta, alig látszott körülötte a víz, mintha szürkésfekete hajszálakkal eresztette volna tele a kádat. Nem reagált, nem volt hajlandó kimászni. Estére köhögni kezdett, kirángattam, becipeltem a barlangjába. Leerőszakoltam a torkán két kanál köptetőt, a kezébe nyomtam egy bögre gyömbéres teát. *Ez a magány, fiam*, mondta. Megszorítottam a kezét, majdnem átöleltem. Lesz ez még így se, anyám, feleltem, és feltekertem a fűtést huszonhatra, tudtam, úgy szereti. Most lejjebb tekerem, túl meleg van idefenn. Elmosogatok, ágyneműt cserélek. Felgombolom a takaróhuzatot, betömködöm a lepedő szélét. Megakad valamiben a kezem. Mélyebbre nyúlok, kis jegyzetfüzetet húzok elő az ágykeret és a szivacs közül. Kiszárad a torkom. Az első oldalon öt grafitlábfej, a talpakon párhuzamos csíkok. Az elsőn egy, a másodikon kettő, az ötödiken négy, áthúzva, mint a striguláknál. Lapozok, görcsbe rándul a gyomrom. Mintha tükörbe néznék. Feljön az uzsonna, visszanyelem. Szébb az arcom, mint a valóságban. Nagyon tehetséges, ismétlem magamban. Nagyon, nagyon.

Nyikorog a pincelakás ajtaja. Arcon csap a meleg, megtorpanok a küszöbön, csavarja az orromat a gázszag. Beleharapok a számba. Örült, te is tudod, mondta Kamil-la néhány hete. *Muszáj elmenekülnöd tőle*. A konyhában meg van nyitva mindhárom

gázrózsa. Elzárom őket. Pereg a rozsdá az ablakkilincsről, beragadt, alig bírom felrángatni. *Költözzünk másik városba. Vagy külföldre. Minél messzebb, annál jobb.* Anyám kiöntötte a tejet, megcsúsdom, a konyhapultnak esek. Lehajolok, rózsaszín szivacs-morzákat hagy a földön a törlőkendő. *Zárd vissza az ablakot, fiam, bejön a hideg.* Nem hallottam papucscsattogást, se függönysurrogást, anyám mégis mögöttem áll. *Hol voltál?* kérdezi. Dolgoztam, felelem. *Kurváztál, biztos.* Nem tagadom, inkább higgye azt. *Nem engedtem meg, hogy elzárd a gázt.* Megpróbál odébb tolni, de rég elsorvadtak az izmai. Átnyúl a hónom alatt, megmarkolom az alkarját. *Mit képzelsz?! A sárga fogait nézem, miközben az arcomba sikít. Feküdj vissza, mondom. Megengedte valaki, hogy tegezz?* Akkor csinálj, amit akarsz. Elengedem, megroggyan a térde. Hanyatt fekszik a konyhakövön, kibomlik a köntöse, oldalra csúsznak a mellei. Őszül a szőr a pinája felett. *Kikészít, hogy semmire se vagy nyitott,* mondta Kamilla. És most nemcsak a költözésről beszélek. Ezer dologról. A tetkóról, mondjuk. Nem ribancrendszaót akarok, vagy átdöfött szívecskét, csak valami kicsit, ízléseset, olyan helyre, ahol nem is látszik. Valamit, ami fontos neked, ami jelentéssel bír. Felém fordult a laptopjától, a Barcelonába szóló vonatjegyárakat bámultam a képernyőn. Nem engedem, hogy tetoválsod legyen, akartam mondani, de visszanyeltem. *A költözést meg tényleg nem értem. Párizs, Berlin, Amszterdam, bárhová mehetnénk. Vagy Barcelonába, mondjuk, ott egész évben süt a nap. Elnézett mellettem, a laptopra ragasztott matricák egyikét kapirgálta. Anyám nem örült, mondtam. Milyen jó lenne tengerparton élni,* felelte. Mintha nem is hozzám beszélt volna. Bögrébe öntöm a forró vizet. Mézet csorgatok bele, elkeverem, a filterrel együtt leteszem anyám válla mellé. A karórámra pillantok. Két óra negyvenhét perc múlva indul a vonatom.

Kézen fogva lépcsőzünk a pincelakásba, a tenyerembe váj Kamilla körme. Fáj neki minden lépés, önkéntelenül megszorítom az ujjait, akárhányszor felszisszen. Anyám az étkezőasztalnál vár minket. Úgy bámulja a mélybordó estélyit, ahogy engem szokott, ha mattot adok neki. Telemerem a tányérokot paradicsomlevesel, Kamilla nézelődik, *imádom ezt a képet,* mondja, és a festményre mutat a matracom felett. *Eredeti,* vakkantja anyám. Megrázom a fejem. Magritte-másolat, hogy volna eredeti. Egy férfi és egy nő csókolózik rajta, fejükön vászonzsák. *Ez a kép a magány,* szokta mondani anyám. *A karosszék meg szarvasbőr,* hazudja most. *Egy vagyonba került.* Csendben kanalazzuk a levest, kocog a fém a porcelánon. Anyám fejezi be leghamarabb. Összekulcsolja a kezét, végigfut rajtam a rettegés, nem tudom, mi következik. *Elképesztően gyönyörű vagy, lányom,* mondja. A mosolyától Kamilla torkán akad a köszönöm. *Felettem már elröpült az idő, de a te korodban modellkedtem, tudom, milyen, ha kedvére válogathat az ember a férfiak közül.* Lapátolom magamba a levest, megcukroztam, mégis keserű. *Szerintem jobbat érdemelnél a fiamnál, csak ennyit akarok mondani. Első látásra főnyeremény, tudom jól. Magas, mély a hangja, és hát igaz, ami igaz, az én génjeimet örökölte.* Kiver a víz, kavargatom a betűtésztaát, próbálok kirakni a tányér peremére, hogy kurva. *Aztán*



meg néha olyan, mintha belelátna a lelkedbe, ugye? Keveset beszél, ez a trükk, úgy tűnik tőle, mintha sokat tudna. Reszeli a levegőt a nevetése. A fekete-fehér csíkokat számolom az abroszon, folyton elvesztem a fonalat. *De hidd el, a szép, szimmetrikus arc alatt nincs semmi. Kocogtasd meg a mellkasát, kong az ürességtől.* Felugrom, összekapodom a tányérokot. Reszket a kezemben a süttőtálca. *Szóval legyél résen, ennyit mondok. Jó tanács, egyik nőtől a másiknak. Készen kell állni a menekülésre, mert idővel rád tapos, nekem elhíheted. Minden férfi, előbb-utóbb. Bezár valami olcsó szuterénbe, zsarol, féltékenykedik, kutat utánad. Megtiltja, hogy ablakot nyiss, hogy felvedd a kedvenc ruhád, hogy tetoválást csináltass. Mire felocsúdsz, a körmőddel vésed a strigulákat a falra.* Kiteszem a sült keszeget az asztal közepére. Kamilla kezébe adom a lapostányért, összeérnek az ujjaink. *Kiszedtéd a szálkákat, fiam?* Bólintok. Az első falat közben arra gondolok, bárcsak elfelejtettem volna. Anyám tömi magát, elégedetten szuszog, remeg a bajusz a szája felett. Miután kiürül a tányérja, szó nélkül a mosdóba megy. Megvárom, míg csattan az ülőke a vécécészsén, aztán felpattanok. Egyik faltól a másikig, fel-alá. Kamilla a műbőr karosszéknek támaszkodik, a tekintetével követ. *Nem hiszem el, ingatja a fejét. Szomorú a hangja. Szóltak előre, tudod? Az összes barátnőm figyelmeztetett. Megdörzsöli az arcát, belezuhan a karosszékbe. Nyílik a mosdóajtó, kiáltani sincs időm, *büdös ribanc!* rikoltja anyám. Odaugrik, talpra rángatja, a karjába mélyeszi a körmeit. Űti, ahol éri. *Azt hiszed, elveheted tőlem a fiamat? Azt hiszed, idetipeghetsz mutogatni a vádlidat a vörös ruhádban? Senki nem ülhet be közénk, megértted? Senki!* Hátracsavarom a kezét. Arcon csap, nyöszörög, összeesik. Magzatpózba húzódik a szőnyegen, eljártssa, hogy sír. *Istenem, mi lesz így velünk, a saját fiam kezét emel rám, ezt akartad, te ribanc, valld be, ezért jöttél ide, ugye?* Ne alázd magad, anyám, mondom. Átlépek felette. Kézen fogom Kamillát, nem tudja bekötni a cipőjét, annyira remeg. Ráadom a kabátot, a táskát. *De hát mit rontottam el?* kérdezi halkán. Rám pillant, majd anyámra. Nem álljuk a tekintetét, a karosszéknek nézzük mindketten. Csillog a fekete műbőr a lámpafényben. Ez a magány, anyám, akarom mondani, de visszanyelem.*

Az arcomat bámulom a papíron, nagyon tehetséges, ismétlgetem magamban. Átlapozom a füzetet, grafitzkeccs, szoborvázlat, távoli egészalakos, közeli profil. Egyesével tépem ki a lapokat, jólesik hallani a papír recsegését. Megragadom a legközelebbi festményt a falon, könnyen lejön. Ami fel van ragasztva, széttépem, ami be van keretezve, földhöz vágom. Ki tudja, hány kiállításra pakolta ki a pofám. Kirántom a falból a könyvespolcot, kettétörök a padlón. És akkor kínlódom itt neki a fürdőkáddal. Nem kell muskátlí az ablakpárkányra, nem kell Buddha-fadisz az éjjeliszekrényre. Különben sem én akartam ezt az egészet. Nem én mentem oda hozzá a kisboltban. Nem én hívogattam. Nem én könyörögtem közös lakásért fél év után. Megmondtam neki, sokat leszek vele, ha ideköltözik. *Sokat?* kérdezett vissza. *Úgy érted, anyádnál maradsz? Éhen halna nélkülem, bólintottam, mire ő, hogy akkor nem veszi ki ezt a szaros padlást, azt hitte, végre úgy élünk majd, mint a normális emberek. Vállat vontam, jó, ne vedd ki,*

tudod mit, hagyjunk a picsába mindent, fél év nem sok, túl leszünk egymáson hamar. Másfél héttel később üzenetet kaptam tőle, befotózta a bérleti szerződést. Épp az utolsó rajzát gyűröm galacsinba, amikor kattant a zár. Sokáig áll a küszöbön, kifejezéstelen az arca, fehérek az ujjpercei a kilincsen. *Megőrültél? kérdezi végül. Bekattantál, mint anyád?* Nem felelek. Kinyitom a hűtőt, feltörök hat tojást. *Válaszolj, légy szíves, ha már szétverted az otthonomat.* Sót, borsot szórok bele, felverem villával. *Jó, ennyi volt, nem csinálom ezt tovább.* Kirángatja a bőrröndjét az ágy alól, összedobálja a ruháit. Vajat olvasztok, hagyom a pirítok, a serpenyőbe öntöm a tojást. *A többiért visszajövök.* Gurul a bőrrönd, egyszer csak megáll. Nem fordulok meg, tudom, lehajol. Kibontja az egyik galacsint. Meglátja az arcomat a papíron. Puffan a kezításka a földön. Sajtot reszelek a tojásra, alányúlok fakanállal, ráfordítom az egyik felét a másikra. Kamilla leül az étkezőasztalhoz. Félbevegom az omlettet, az ő tányéjára teszem a nagyobbik részt. Boldog negyedik évfordulót, mondom két falat között, vettem neked egy fürdőkádat. *Bólint, teljesen kipurcantam, modellt kellett állni egész nap, nem hiszed el, úgy sajog a talpam.* Evés után az ágyhoz biceg. Elmosogatok, mellédőlök. Cserepes a szája, bedugom a nyelvem, aftát érzek a fogsora és az ajka közti árokban. Kiülök az ágy szélére, elkezdem lehámozni a zoknit a jobb lábáról, de elrántja, *csak a másikat, légyszi.* Óvatosan masszírozom a talpát, libabőrös a vádlija. Néha direkt túl erősen csinálom, hogy felszisszenjen.

Csillog a fekete műbőr a lámpafényben, anyám a karosszék mellett fekszik. Nyikorog az ajtó, előreengedem Kamillát, nem fogjuk egymás kezét lépcsőzés közben. Átöltözik pizsamába, én fogat mosok, véres a kiköpött fogkrém a mosdótál falán. Befekszem mellé. Heverünk a sötétben, úgy tesz, mintha aludna. Óráknak tűnik, míg egyenletessé válik a légzése. Kibújok a takaró alól, papucsban lépcsőzöm a pincelakásba, már az ajtóban orrba vág a gázszag. A konyhába sietek, de el van zárva a tűzhely. Kedvem lenne röhögni. Ablakot nyitok, vizet ereszték a fürdőkádba, megállok anyám ágya felett. Ha zsarolni akarsz, mondom neki, ne zárd el ilyen hamar a gázt, így még a dögök is túlélnek. Ha meg komolyan gondolod, a gázcsapot nyisd meg, apró, fehér fogantyú a kazán mellett, csak el kell tekerni. Nem felel, nem mozdul. Megfordulok, a fürdőbe menet levetkőzöm. Beleereszkedek a gőzölgő vízbe, elmerülök, számolom, meddig bírom egy levegővel. Negyven után feszülni kezd a tüdőm. Feljövök, anyám az ajtóban áll. *Szomorú vagy, fiam?* Feleslegesen kérem meg, hogy menjen ki. *Bántott a ribanc?* Semmi bajom, anyám. *A te érdekedben csináltam, ugye tudod?* Elzárom a csapot, a földre dobja a köntösét. *Húzódj arrébb.* Muszáj ezt? kérdezem. *Nem engedem, hogy tegezz.* Bemászik velem szembe, az arcomra fröccsen a víz. Felsóhajt, a lábamra helyezi az övét, a csempéket számolom a falon, huszonnégy az egyik, harmincegy a másik irányba. *Lesz ez még így se, fiam. Vigyáznod kell magadra, nem lehetek örökké itt neked.* Simogatja a combomat. *Anyádon kívül mindenki el fog árulni.* Hagyj békén a paranoiáddal, préselem ki magamból. *Benne van a sorsodban,* mosolyog. Összeszorítom a szemem, hallom az ujjai körül kavargó vizet. Huszonnégy-szer harmincegy az hétszáznegyvennégy. Úgy fáj a talpam, mondja halkán. Kinyitom

a szemem. Széttárom a combjait, a térdemnek támasztom a lábfejét. Kopik a körmein a festék, de a bőre puha, rendszeresen ledörzsöli a sarkáról a megkeményedett részt. Óvatosan masszírozom, figyelek, ne fájjon. A lábujjai körül érzékenyebb, megrándul, *ne csiklandozz*, nevet. A jobbat gyengédebben nyomkodom, elkerülöm a gödröt, ahonnan kiműtötték a melanómát. Belerázkódik, gyorsul a légzése. Végigsimítom a hegeket. *Senki nem maradt nekünk, fiam*, suttozja.

A karórámra pillantok, két óra negyvenhét perc múlva indul a vonatom. Budapest–München, München–Barcelona. Tegnap éjjel vásároltam a jegyet, Kamilla nem ébredt fel sem az ajtónyitásra, sem arra, hogy felpattintom a földgömböt, és elrejttem a többi közé. Anyám a konyhakövön fekszik. Répát hámozok, krumplit, van a hűtőben farhát, pár napig el lesz a levessel. Utána nem tudom. Felsöprök, felmosok. Összeszedetem az üres gyógyszeresdobozokat a barlangjában, kicserélem a gipszes tálkákat. Fel fogsz fázni, mondom neki. *Megnéztem a szolárodát, fiam. Nincs változás a négyes házban, velem maradsz még sokáig*. Citromszeleteket melegítek a mikróban, feloldja a zsírt, könnyebb kitörölni. Elzárom a lángot a húsleves alatt. Most elmegyek, anyám, akarom mondani, de visszanyelem. A számba harapok, végigtapogatom a nyelvemmel a fogsorom és az ajkam közti árkot. Hagytam pénzt a fiókban, mondom. Átlépek felette. Kettesével szedem a lépcsőfokokat a hetedikre, hajnalodik odakinn. Kamilla sehol, biztos elment egyetemre. Benyúlok az ágy alá, nem találok a bőröndjét, mindegy. Szatyorba pakolom a ruháimat, felpattintom a földgömböt, turkálók a jegyek között. Nincs sehol. Kicsúsznak a kezemből a zacskók, egyesével nézem végig az összes papírdarabot. Forog a világ, mintha nem lennének lábaim. Leülök az ágy mellé. A mosdóajtót bámulom. A küszöb előtt lekopott a fehér festés a padlóról, mert a fürdőből kilépve mindig ott ért földet először a talpunk. Most újra látszik a pepitaminta. Feltápáskodom. Körbenézek, hát-ha hagyott levelet. Vízet ereszték a fürdőkádjába. Nem hagyott. Levetkőzöm, elmerülök. A vécé mellett csíkos a fal, mint a pincelakásban a matracomnál. Biztos kapszulalakú szardarabok is vannak valahol. Eszembe jut a jegyzetfüzete, benyelek egy adag vizet. A lábfejek az első oldalon, a párhuzamos strigulák a talpakon. Köhögök, prüszkölök. Öt évforduló, mindegyikre egy apró tetoválás. Elgémberedik a fenekem, addig ülök mozdatlanul. Látja, most az egyszer igaza lett, anyám. Felköltöztek ide is a dögök. Holnap hozok müzlis tálakat, gipsz, rozsliszt, cukor. Talán jut a reggeli kásába is. Magának nem tűnne fel, az biztos. Kíváncsi vagyok, melyikünk gyomrában dagadna meg előbb a téglá. Mert a patthelyzet számunkra ismeretlen fogalom. Valamelyikünk mindig győz.

Szegedi Eszter

# Gyászbogár

ömlik a szél a városban  
mélyén trombitává gyűrt villám  
ragacsos alkony szivárog  
ablakunk alól  
előmászik  
lába rozsdás penge  
átszakad alatta  
a szívburok



# Ligandumok

Megnyitom a csapot,  
ezüst utak folynak rám.  
Bolygók szakadnak le  
szépcsontú medencémről  
– szaturnusz hajszálgyűrűkkel, uránusz, vénusz –  
gyöngysorba fűzi őket  
egy elsodorható naprendszer vetülete.

# Filamentum

Vágd le a hajad,  
a szépség megkeményít.  
Beleakad motelszobák bútorába,  
távozás után benövi az ágyat.  
Szénláncokkal köti össze a tereket,  
amik emlékeznek rád.  
Vágd le, elég a tárgyakat cipelni.  
Talpad alá simul a szőke út,  
kénhidakra visz.

Eutrofizáció  
beteg vagy  
algásodik benned a víz  
arcod pórusaiba szennyvíztelep gyűlik  
elvakarod gennyesedik kifakad  
gerincégető beton folyik  
csigolyalyukaidba  
geoid-pózban tart az éjszaka  
simogatlak

Rékai Anett

# Schiele visszatér



Már nem tudom két ujjam  
közé csípni a hasam.  
Combjaim sem érnek össze,  
ha egyenesen állok.  
Az étel salakká válik a számban,  
ha mégis lenyelem, hamarosan  
izzadva, remegve borulok a földre,  
mint akit megmérgeztek.  
A mellkasomba zárt kolibri  
kétségbeesésében újra és újra  
szegycsontomnak repül.  
Várom, hogy elveszítse az eszméletét,  
közben megígérem, hogy  
soha többé, csak ezt éljem most túl.  
Schiele az ajtón dörömböl.  
Szinte felfal a szemével,  
miután beengedem.  
Beesett arcomat, kiálló csontjaimat  
nézi. Azt mondja, nehéz volt  
másik modellt találnia, de most,  
hogy újra formában vagyok,  
egész sorozatot festene, ami  
Közép-Európa-szerte híressé tenné.  
Azt ígéri, megmutatja, hogy  
nincs már bennem semmi,  
amit érdemes lenne táplálni.  
Hogy mit tett velem,  
s hogy mi maradt utána:  
a szememben egy  
elhagyatott fűrésztelep  
valahol Szibéria észak-keleti részén.



Zöllner Anna Júlia

# A Törvény metaforája Mészöly Miklós *Saulus* és Spiró György *Fogság* című regényében

Rékai Anett / Zöllner Anna Júlia

„Tévelygek, mint az elveszett juh.  
Keresd meg szolgádat,  
mert parancsolataidat nem felejtettem el!”

(*Ragaszkodás Isten Törvényéhez*, Zsoltárok 119,176)

Az 1968-ban megjelent *Saulus* című regény a Mészöly-próza egyik legfontosabb szövegeként kanonizálódott, amely nemcsak a későbbi, *Film* című regényét készíti elő, de szinte már recepciós közhelynek számít, hogy a 20. századi prózafordulat előfutára is. A regény illeszkedik a francia *nouveau roman* irányvonalába, ugyanakkor reagál a magyar próza-irodalom anekdotikus és parabolisztikus hagyományára is. Ezzel szemben Spiró György 2005-ös *Fogság* című regénye a történelmi kalandregény és a fejlődésregény konvenciójából építkezik, mind műfaji, mind a narrációs technikákat nézve a két szöveg nagyon különböző, ugyanakkor nem vitatható a mészölyi szöveg hatása Spiró György nagyregényére. Nem célom, hogy a két szöveg módszeres összehasonlítását végezzem el, azért kerülhetett egymás mellé e két, sok tekintetben különböző regény, mert mindkettőben érvényes egy olyan olvasat, amely a Törvényt az adott szöveg központi metaforájaként kezeli. Ezenfelül vitathatatlan, hogy Spiró György regénye reagál Mészöly Miklós szövegére, a *Fogság* felől a *Saulus* is újraolvasható.

Ahhoz, hogy megvizsgáljuk a Törvény metaforikus működést e szövegekben, először tágabb kontextusba kell helyoznünk a fogalmat, ezért először a zsidó vallás törvényfogalmát vizsgálom. Ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk, hogy a fikció terében létesített

Törvény semmiképpen sem tekinthető azonosnak azzal a Törvénnyel, amelyet a következőkben teológiai és vallástörténeti szempontból fogok vizsgálni.<sup>1</sup>

Az ószövetségi törvényekkel több tudományág, a vallástudomány, a teológia, a jogtudomány, a filozófia, a társadalomtudományok és az irodalom is foglalkozik. Kutatásom során nemcsak irodalomtudományos munkákat használtam, hanem történeti és teológiai kontextusba helyezem a Törvény fogalmát. Dolgozatom célja, hogy azoknak a szöveghelyeknek a szoros olvasásával, ahol a regényekben a Törvény kiténtetett szerepet kap, az értelmezés új lehetőségeit tárjam fel. Először azonban megvizsgálom, mit jelentett az ókori zsidó vallás számára a Törvény, ahol úgy tűnik, jóval összetettebb funkcióval és értelmezéssel bírt, mint pusztán normatív és deskriptív szabályrendszer. Itt kell azt is figyelembe venni, hogy a Törvény és az interpretáció művelete hogyan kapcsolódik szükségszerűen össze, mi az az olvasási mód, amely a Törvényhez kötődik, és mit jelent a zsidó vallás számára a Törvény evidens léte. Végül röviden utalok Kafka *A per*, illetve a *Törvény kapujában* című műveire, hiszen ezek megkerülhetetlenek a törvény metaforájának modernkori befogadói tapasztalatai felől.

Kérdésselvetésem a következő: miért lesz jelentősége, miért kaphat kiemelt szerepet egy 20. századi és egy kortárs regényben az ókori zsidó közösségek Törvénye? Maga a Törvény a regényekben szövegszerűen, azaz egyenes idézetként a Tórából nem igazán jelenik meg. Mint később látni fogjuk, a Törvény olyan alapszöveg a zsidó közösség számára, amely minden viszonyítás kiindulópontja. Alkalmazhatósága az állandó újraértelmezéstől függ, az interpretáció és az applikáció mozzanata leválaszthatatlan a Törvény fogalmáról. E tulajdonságából adódik, hogy ideális fogalmi alapnak bizonyul egy olyan metaforahálózat kiépítésére a regényekben, amelynek központi kérdése a befogadói megismerés és értelmezés. E metafora abból az egzisztenciális tapasztalattól táplálkozik, hogy a törvény, amely univerzális és mindenki számára hozzáférhető kell hogy legyen, az egyén számára mégis kiismerhetetlen marad.

A két regény világában a Törvény olyan összetett teret alkot és határol le, amely kognitív keretként is működik, amelyen belül lehetséges az én és közösség kapcsolatának olvasása és értelmezése. A zsidó vallás és a Törvény, amely a szereplők világlátását és magatartásmintáját szervezi és formálja, megkövetel egy olyan olvasásmódot, amely így nemcsak a Törvény értésének, hanem az egész világegyetem értelmezés és a tapasztalatok rendszerezésének alapja lesz, a Törvényhez alkalmazott olvasási mód válik meghatározóvá az egyén értelmezési stratégiái során.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Mészöly Miklós és Spiró György is nagy kezdőbetűvel írja a Törvényt, amely így magára a szent szövegre, a Tórára utal, én is ezt az írásmódot fogom alkalmazni. Szintén nagybetűvel írom a Törvényt, amikor vallási értelemben beszélek róla, kis kezdőbetűvel akkor jelenik meg, ha többes számban használom, azaz a Tóra egy-egy részére utalok (például: tisztasági törvények). Akkor is kis kezdőbetűvel írom, amikor nem a vallási értelemben vett törvényről beszélek, hanem annak absztraktabb jelentésére utalok. (Például rend, rendszer, norma, szabály, egy közösség szabályrendszere, stb.)

<sup>2</sup> Tanos Márton *Törvény-szöveg-olvasás* című tanulmányában Barthes nyomán úgy értelmezi az olvasást, amelynek tétje mindig a megértés, vagyis egy narratív konstrukció, egy magyarázó értelmi keret megalkotása. TANOS Márton, *Törvény-szöveg-olvasás* = Palócföld, 2014/6, 53–63.

A vallási gyakorlatban a Törvény összetettsége abban is áll, hogy az értelmezői közösség számára nemcsak az írás médiumán keresztül válik hozzáférhetővé, hanem a hangzó nyelv, a hagyományok, valamint az egyéni és közösségi emlékezet is közvetíti. Rendszerző minta, amely által az egyéni élethez és a közösséghez, valamint a külvilághoz való viszonyrendszerek egy szigorúan strukturált világképben elhelyezhetők és értelmezhetők. A Törvény által strukturált világkép szerint a kiinduló kérdés, hogy hol az én helye abban a közösségben, amelynek értékrendjét a vallási törvények szabályozzák. Miután az egyén a vallási közösség tagjaként azonosítja magát, a következő kérdés az, hogy a közösség, azaz a kiválasztott nép hogyan viszonyul a külvilághoz. Mind a *Saulus*, mind a *Fogság* cselekménye kimozdult állapotból indul, ahol az egyén kapcsolódása a vallási közösségéhez nem probléma nélküli. A kérdés tehát nem az, hogy a kiválasztott nép hogyan viszonyul a külvilághoz mint közösség, hanem maga az egyén – jelen esetben Uri és Saulus – kapcsolata lesz kérdéses a saját közösségével és az ahhoz kapcsolódó kulturális hagyományokkal.

A regénybeli Törvény a megismerő én tapasztalásának válik metaforájává, ezzel az olvasás fogalmát kitágítva, nem csupán a szövegek, hanem a regényterek, az események, a személyes és közösségi sors és a másik ember megismerése és megértése során is a Törvényre jellemző olvasásmód válik meghatározóvá (ebben az értelemben allegóriként is érthető). Ezért először azt fogom megvizsgálni, hogy melyek a törvényértésnek azok a jellegzetes mozzanatait, amelyeket a regények szereplői alkalmaznak. Ezt követően meg nézem, hogy Saulus és Uri esetében, akiről azt feltételezem, hogy a regény során az önmegismerés és megértés útján járnak, az individuum identitásképző narratívájának megalkotásában milyen szerepet tölt be a Törvény. Itt azt feltételezem, hogy a zsidó nép közösségi identitásának fontos motívumai – például a vándorlás, a fogság – az egyéni sors vonatkozásában szintén identitásképző jelentőséggel bírnak.

A regényterek is jelentéssé válnak a Törvény metaforájának vizsgálatakor, a *Saulus* esetében az elbeszélő körüli tájat a recepció hagyományosan a belső lelki tartalmak kivetüléseképpen értelmezi.<sup>3</sup> A *Fogság* esetében a történelmi események arzenáljában kapnak kitüntetett szerepet.<sup>4</sup> A regények körüli diskurzus e megállapításait is figyelembe véve, olyan szempontból is elemzem a szövegek térszerkezetét, mint amelyben metaforikusan szintén megjelenik a Törvény, a Törvény *határa*, a törvényen *kívüli* és *belüli* metaforák lesznek kiemelten fontosak, valamint az a vallási képzet, mely szerint a Törvény megkülönböztet szent és profán tereket egymástól.

Végül az elbeszélői pozíciókat elemzem, ahol olyan fogalmakat helyezek előtérbe, mint az *emlékezés* és a *tanú*. Látni fogjuk, hogy ezek is megközelíthetőek a zsidó vallási hagyományok felől, ami a szövegek további jelentésrétegeit nyitja meg.

<sup>3</sup> THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995.

<sup>4</sup> Például: MARGÓCSY István, „... *semmi, ami barbár...*”. *Spiró György: Fogság = Élet és Irodalom*, 2005/ április 25., VÁRI György, *A regény csele* = PÓCSI István – SZEGŐ János (szerk.), *Spirományok*, L'Harmattan, 2010, 257–276., RADNÓTI Sándor, *Erudíció és világnézet = Spirományok*, 249–254.

Visszatekintve a *Saulus* új jelentésrétegei is feltárhatóak a *Fogság* felől. Minderre álljon itt előzetesen egy szemléletes példa: a *Saulus* első szakaszában az elbeszélő a Jeruzsálembé érkező ünneplő zarándokokat figyeli.

Ilyenkor, Nisán hónapjában, sok idegen megfordul itt. Hozzák a rongyaikat, az árnyékukat, a gyerekkorukat, vannak, akik lenyelik a szavak végét, az elamíták énekelnek, a médek nem tudnak énekelni, a pamfíliaiak göröggel keverik az arameust, és mind odatódulnak a Nagytemplom kapujához, hogy előkészítsék magukat az áldozatra, s megvásárolják az állatokat, melyeket már előkészítettek a fölállózásra. Kell az áldozat, hogy elveszítsük magunkat, és megtaláljuk az azonosságunkat. De hol ez az azonosság? [...] S a sok névtelen idegen, azok ugyanazok? Feljönnek Judeából, Manasszéból, Efraimból, betartanak minden tisztálkodási szabályt, a hajnyírást, a fürdést, a ruhamosást, megölik a verebet, mint az apáink, vérét élővízbe csorgatják, egy másikat meg belemerítenek ugyanabba a vízbe, hogy ismét elengedjék – mindezt betartják. S mégse lehet a homlokuk mögé belátni.<sup>5</sup>

Ekkor még nem tudjuk, hogy ki a szöveg egyes szám első személyű elbeszélője, de kiderül, hogy az ünneplő tömeghez képest nem idegen, hanem jeruzsálemi. A *Fogság*ban hasonlóan Uri a zarándokok tömegét szemléli, amelynek ugyan ő maga is tagja, nézőpontja azonban mégis egybeolvad a narrátoréval és felülről, madártávlatból látja a népet:



Volt ebben a sok-sok ezres tömegben valami felemelő, s egyúttal riasztó. Valami személytelen. Uri úgy érezte, hangyányi része lett a népnek, és nem tudta, hogy mit gondoljon erről. Belülről nézett ki a fejéből, de mintha felülről tette volna, sasként: látta önmagát is madártávlatból, éppen olyan kicsi volt, mint a többi. [...] Aki azt bámulja, miféle korhadásnak, rothadásnak, förtelmes élve enyészésnek vannak kitéve öregek és gyerekek, férfiak és nők, állatok és növények, és örömet leli abban, hogy csiklandva, kéjesen szemléli, miféle fekélyek borítják a testüket, és miféle rongyokban járnak. [...] Ezek az emberek azonban mintha azt hinnék, hogy Ő ott lakik a Templomban, és Jeruzsálembé érve mintha a közvetlen közelébe juthatnának. Nem juthatnak. Nem juthat senki. Talán a Felkent, majd egyszer, aki az ő jobbjáról miközénk ereszkedik alá, hogy majd minket is az Úr mellé emeljen kegyesen. A Felkent eleve ott van, és eleve oda tart. De amíg a Felkent el nem jön, az Isten mindenütt van, ahol zsidók vannak, sőt ott is van, ahol nincsenek zsidók, elvégre minden embernek, minden teremtetett állatnak Istene ő, csak a nem-zsidók erről még nem tudnak. [...] Ő küldött engem kémkedni ide, maga az Úr. És a gondolataimban

<sup>5</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála. Saulus. Film, Századvég*, Budapest, 1993, 170. A dolgozathoz ezt a kiadást használtam. A szövegben az idézetek helyét zárójelben adom meg.

talán már most is olvas. Látni talán nem látja, amit én, de a gondolataim feljuthatnak hozzá.<sup>6</sup>

Uri idegennek látja a vándorló csoportot, és idegen Jeruzsálemben, de nézőpontja hasonlít a *Saulus* elbeszélőjéhez, aki szintén egy rongyos, beteges tömeget lát, amely nem az odatartozás érzését, hanem félelmet vált ki belőle. Mindkét szereplő egyszerre a kém és a tanú szemszögéből vizsgálja az eseményeket, és felmerül bennük a kérdés, ebből a kívülvaló nézőpontból, hogy ők maguk vajon azonosak-e ezzel az ünneplő tömeggel, és hogy ez a sokféle ember, akiknek még a nyelvük is különböző, ugyanazt a Törvényt tisztelik-e. Ha külsőleg ennyire különböznek, akkor mi jelöli azt, hogy ők mégis ugyanazt az ünnepet ünneplik, ugyanazt a Törvényt tisztelik. Ezek a kétségek éppen akkor merülnek fel, amikor *Pészah* ünnepére készülnek, amelyben kifejeződik a zsidó nép egysége, az ünnep során megszűnnek a társadalmi különbségek, a jeruzsálemiek és a diaszpórákban élők egyaránt a kivonulás emlékét ünneplik. A kérdés e két szereplő számára, hogy létezik-e olyan Úr és olyan Törvény, amely mindenki számára hozzáférhető, azonos, és vajon mi jelöli ki azt, hogy az individuum tagja-e ennek a közösségnek.

## Az ószövetségi Törvény és Izrael népe

A zsidó vallás törvényei, összefoglaló néven a Tóra, a Pentateukhoszban (Mózes öt könyvében) összegyűjtött és Mózesnek tulajdonított vallási és egyéb előírások összessége, amely alapvető egységet alkot.<sup>7</sup> Ebben található a zsidó vallás alapja, a hittételek kinyilatkoztatása és azok a szabályok, amelyek a hívők egész életét irányítják.<sup>8</sup> Tágabb értelemben a Tóra az egész *Héber Bibliát* jelenti.<sup>9</sup> A Bibliában több, kisebb törvénygyűjtemény szövege különíthető el.<sup>10</sup> A *torah* szó eredetileg tanítást, és nem törvényt jelent, a törvényekre a héber *michva* ki-

<sup>6</sup> SPIRÓ György, *Fogság*, Magvető, Budapest, 2005, 174. A következőkben szintén zárójelben adom meg az idézett helyek oldalszámát.

<sup>7</sup> Herbert HAAG, *Bibliai Lexikon*, ford. RUZSICZKY Éva, Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest, 1989. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-haag-lexikon-C8B18/>

<sup>8</sup> Bővebben lásd Fernando JOANNES, *A zsidó vallás*, ford. BÁNKI Veronika, Gondolat, Budapest, 1990.

<sup>9</sup> Edward I. GREENSTEIN, *Biblical Law* = Barry W. HOLTZ (szerk.), *Back To The Sources. Reading the Classic Jewish Texts*, Summit Books, New York, 1984.

<sup>10</sup> Egész pontosan a következők: A Szövetség könyve a Sínai-hegyen kötött szövetséget tartalmazza (2Mózes) és a Tízparancsot, amely az Istennel kötött szövetség feltétele. Ezt a szöveget megtaláljuk a Királyok második könyvében is, ahol a legenda szerint Jósias király a Templom újraépítéskor megtalálja a szövetség eredeti tekerését. (2Krón, 34.) A Szövetség könyve az ünnepekre, a hétköznapi élet büntető és magánjogi előírásaira ad törvényeket. Bár látunk formai hasonlóságokat az ókori kelet más népei, például az egyiptomiak törvényeivel, de tartalmilag egyedülálló a Tízparancsot abból a szempontból, hogy az emberi lelkiismeretre hatott, így az isteni jelenléte nem a túlvilághoz kötötte, hanem az evilágban tette láthatóvá. A Szövetségtörvény Mózes harmadik könyvében található, amelynek alapkövetelménye: „Szentek legyetek, mert én, az Úr, a ti Istenetek szent vagyok.” (3Móz 19,2) Törvényekkel szabályozták az imitatio Dei követelményét, ebben a könyvben a kultikus életre, az ünnepekre vonatkozó szabályok, a Tízparancsot etikai kifejtése és a család és szegények védelméről szóló részek találhatóak A Deuteronomium vagy Második Törvénykönyv Mózes ötödik könyve, amelyben az Ígéret Földjére való belépés előtt megismétli Mózes az Úrtól kapott parancsokat, és figyelmezteti Izraelt, hogy soha ne feledkezzenek majd el az Istennel kötött szövetségről. Herbert HAAG, *I. m.*

fejezést használják, amely parancsolatot jelent, vagy a *dábár* kifejezést, amely pedig ígét.<sup>11</sup> A Tóra a „Krisztus előtti 5. század érett visszatekintése Izrael kezdeteire, arra, hogy miként vontak ki a vallások világából. Tartalmazza e nép kezdettörténetét, és identitását megalapozó »őstörténetének« kulturális emlékezetét összekapcsolja mind az örökség információival, mind pedig a jövőt meghatározó társadalmi berendezkedéssel.»<sup>12</sup> Annak ellenére, hogy a törvények több különböző szövegben helyezkednek el, az írott tan oszthatatlan egész, amelyben semmi nem érthető meg az egészhez való viszonyítás nélkül. Az írásos tan mellett a zsidó vallás másik fontos pillére a szóbeli tanítás, a Talmud, amelyet hosszú ideig nem írtak le, hanem szájhagyomány által maradt fent, minden generáció hozzáfűzte a maga magyarázatát és kiegészítését.<sup>13</sup> Az eredeti jelentés felől közelítve is látható, hogy a leíró jelleg mellett e fogalom magában hordozza a tanítás és a magyarázás cselekvő aktusát is.

Izrael és Isten kapcsolatának legfontosabb pillanata a szövetségekötés, amely tulajdonképpen egy jogi aktus, egy politikai esemény isteni szintre emelése. Az ókori Izrael a Tórát elsősorban efelől az üdvözítő esemény felől értelmezte, amikor Jahve akarata Izraelhez fordul, és megkötik a szövetséget.<sup>14</sup> Az isteni kijelentés eseményszerű (ahhoz a konkrét ünnephez köthető, amikor Mózes kivezeti népét Egyiptomból), ugyanakkor minden kor számára aktualitással rendelkezik. Ez a mindenkori aktualitás teszi lehetővé, hogy a Tóra a közösség számára nemcsak az írott tan, hanem a kinyilatkoztatás emléke, amelyet az embereknek a szívükben kell hordaniuk, és minden döntési helyzetben alkalmazhatóvá kell tenniük. Izrael népe valóban a szent szöveg terében mozog, a Tóra nemcsak írott formában van velük (például a homlokukra kötve vagy az ajtófélvára helyezve), hanem hangzó formában is, a zsinagógai Tóra-olvasás során, az éves ciklusban az egész Tórát felolvassák.

A nép és Isten viszonya egy jogi eseményen alapul, azaz az istenkapcsolat is törvényileg szabályozott. A Sínai-hegyen kötött szövetség „szerződés” Isten és a választott nép között, amely tartalmazza a nép kötelezettségeit és a jutalmakat, amelyeket Isten a választott népének szánt. „Szó szerint szerződést kötnek: megszerkesztik a szerződés szövegét, törvényeket bocsátanak ki, ünnepélyesen felesküsznek rájuk, rendszeres összejöveteleken felolvassák és értelmezik a szerződés teljes szövegét.”<sup>15</sup> Assmann ezt a folyamatot *teologizálódás*nak nevezi, azaz olyan folyamatként látja, amely a világi vagy társadalmi viszonyokat „könyvelői át” Isten számlájára. A Deuteronomium legfőbb alapelve,<sup>16</sup> miszerint Izrael mint hitközség szereti kizárólag az egy Istent, a hűbéri szerződések hűségkötési mintájára épül.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> GREENSTEIN, I. m.

<sup>12</sup> Georg BRAULIK, *Öszövetség és Liturgia*, ford. MÁRTONFFY Marcell, SCHEIN Gábor, BÁNHEGYI B. Miksa, DEJCSICS Konrád, Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2012, 15.

<sup>13</sup> DOMÁN István, *Talmud. Részletek, kommentárok magyarul*, Ulpius-ház, Budapest, 2007.

<sup>14</sup> Gerhard von RAD, *Az Öszövetség teológiája I.*, ford. GÖRFÖL Tibor, Osiris, Budapest, 2007.

<sup>15</sup> Jan ASSMANN, *Uralom és üdvösség*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2008, 66.

<sup>16</sup> „Halljad Izrael! Az Úr a mi Istenünk, egyedül az Úr! Szeresd azért az Urat, a te Istenedet teljes szívvedből, teljes lelkedből és teljes erődből!” (5Mózes 6, 4-5.)

<sup>17</sup> Erről bővebben: Georg BRAULIK, *Az Isten és Izrael közötti szeretet*, ford. SZABÓ Miklós = Pannonhalmi Szemle, 2013/3, 12–29.

Isten választott népévé fogadja Izraelt, majd törvényeket ad nekik. A kiválasztottság megelőzi a törvényadást, Izrael kiválasztottságának oka kizárólag Jahve szeretete, amely szeretet leggyakrabban az atya fiú iránti szeretetének képében jelenik meg.<sup>18</sup> Ezeket a Deuteronomiumban, vagy más néven a Második Törvénykönyvben rögzítették, így megkezdődött a szöveg kanonizációja és a normatív értékek megjelenése. A kinyilatkoztatás pillanatában a parancsolatok nem erkölcsi normákat fogalmaztak meg, hanem negatív formában olyan eshetőségekre figyelmeztettek, amelyek az emberi élet határvidékére esnek, határhelyzetekben Jahve megvallását követelik, ez a törvényileg szabályozott istenkapcsolat írta át a mindennapi élet szabályait is. Például: „aki Jahvéhoz tartozik, nem házasságtörő, nem sérti meg a határokat, és nem öl.”<sup>19</sup> A Jahvéhoz tartozás más értelemben is határképző, kijelöli a kiválasztottak körét. Isten népe az a közösség, amely az egy Istenhez kötődéssel és a Törvény elfogadásával határozza meg önmagát. A szövetséget Isten nem az egyénnel, hanem egész népével köti meg, a nép mint közösség kell, hogy teljesítse a parancsot, és az ígéret is a nép számára szól. Az ószövetségi ígéret nem az egyén halhatatlanságát vagy az egyén üdvét tartalmazza, hanem az Ígéretek Földjére vonatkozik, amelyet Isten a választott népének ad. *Mózes 5. könyve* egyben *alkotmánytervezet* is arra vonatkozólag, hogyan éljen a nép az Ígéret Földjén. A közösség sikere és kudarca pedig attól függ a mindennapi életben, hogy Izrael ennek a szövetségnek megfelelően él-e. Ez a szakrális eredetű társadalmi berendezkedés közös felelősséget ad a népnek, Jahve családjában mindenki egyenlő, a tisztségviselők és hivatalok egyetlen feladata, hogy a Tóra továbbadását biztosítsák.

A szövetségkötés maga is ünnep volt, amely azzal a politikai eseménnyel függött össze, amely során Izrael népe elszakadt az egyiptomi fáraótól, és Isten népévé lett.<sup>20</sup> A parancsolatok kijelentését is üdveseményként értelmezték és ünnepelték, hiszen ez a kiválasztottság garanciája, a Törvény, isteni adomány, amely Izrael javát szolgálja. A szombatra vonatkozó parancs elfogadásával az év rendjét a hetes ritmus és az ünnepek szabályozzák. Ezek az ünnepek Izrael szocializációjának és világtérképezésének legfontosabb ünnepei, egyház- és közösségszervező terek. Mivel áldozatot csak a jeruzsálemi templomban lehet az Úrnak bemutatni, így ezek az ünnepek zarándokünnepekké váltak. Az ünnep közös öröm, amely alatt megszűnnek a társadalmi különbségek, és mindenki egyenlőnek számít. A kollektív megemlékezés zarándokünnepei a *Pészah*, amely az egyiptomi kivonulás emlékünnepe, a *savvót*, amely során az egyiptomi tartózkodásról emlékeznek meg, és a *szukkot*, a sátoros ünnep, amelynek alkalmából minden hetedik évben a Tóra teljes szövege felolvasandó.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> BRAULIK, I. m.

<sup>19</sup> von RAD, I. m.

<sup>20</sup> George BRAULIK, *Nép, ünnep, szeretet. Ószövetségi lelkiség* = Pannonhalmi Szemle, 2005/1, 11–26.

<sup>21</sup> Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2013, 222.

Jan Assmann a Deuteronomiumot a kollektív mnemotechnika alapító szövegeként értelmezi, amely újszerű kulturális emlékezésnek és identitásnak ad formát.<sup>22</sup> Isten és a nép szövetsége az Ígélet Földjén kívül, egy határterületen, a pusztában kötött. A mózesi szöveg lényege, hogy a közösség emlékezzen kötelességeire, amelyeket az ország határán kívül vállalt. Az identitás nem a földrajzi kötöttségtől függ, „szellemi Izrael” létrejöhet bárhol, ahol összegyűlnek a szent szövegek tanulmányozására és emlékének elevenen tartására. Míg más korabeli társadalmak intézményrendszerekben és felségterületekben reprezentálják magukat, addig Izrael népének kizárólag a Tóra az, ami identitásképző. Az emlékezés megőrzésére napi rutinyakorlatokat vezetnek be, ugyanis a felejtés eltávolodás a szerződéstől, tehát bűn. A mózesi törvények betartása az üdvösség feltétele, míg a bűnbeesés, amely annyit jelent, hogy Izrael elfordul a szövetségtől, az üdvígéret visszavonását jelenti. Maga az üdvösség túlmutat az egyén életidején, a törvények betartása így nem csak az egyén boldogságát jelenti, hanem a közösség minden egyes tagjára felelősséget helyez, az egész nép üdvössége múlik az egyéneken.

A mózesi könyv szövege a szemtanúhoz szól, aki látta a pusztai csodákat, és feladta, hogy megőrizze és továbbadja az utóknak. A Deuteronomiumra alapozott vallás merőben más élethelyzetekben is tud ragaszkodni azokhoz a kötetmekhez, amelyeket eredetileg is szélsőséges körülmények között, határhelyzetekben vállaltak. Ez az emlékezésforma azt is magában hordozza, hogy a választott népnek, bárhol is legyen, idegennek is kell maradnia, a teljes azonosulás és alkalmazkodás a felejtést hordozná magában.



## A Törvény mint identitásképző narratíva

Kutatásom szempontjából azok a szakirodalmak voltak érdekesek, amelyek a *Saulus*-ra nézve Pál apostol és a Törvény kapcsolatát, a *Fogság* esetében pedig azok, amelyek a diaszpórákban élő zsidóság és a Törvény viszonyát vizsgálják. Ezekben a szövegekben a Törvény és az identitáskérdés szorosan összekapcsolódik, amely nem meglepő a Törvény szerepéről korábban elmondottak alapján.

Az identitás kérdése Alexandriai Philón írásaiiban mindig a törvényértéssel kapcsolódik össze és annak kitüntetett jelentőségével a zsidó közösségek számára. Jutta Leonhardt-Balzer Philón írásai alapján elemzi a diaszpórában élő zsidók helyzetét.<sup>23</sup> Az identitás definiálása kapcsán mindig felmerül a megkülönböztetés zsidók és nem zsidók között. „Csak addig maradhat tiszta a Törvény, amíg mi értjük, mi magyarázzuk. Ami ránk van kiosztva, abban csak mi lehetünk a magunk tanácsadói.” (74.) – mondja Saulus a római századosnak. Philón írásai alapján azt mondhatjuk, hogy kereste

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Jutta LEONHARDT-BALZER, *Jewish Worship and Universal Identity in Philo of Alexandria* = Jörg FREY – Daniel R. SCHWARTZ – Stephanie GRIPENTROG (szerk.), *Jewish Identity in the Greco-Roman World: Jüdische Identität in der griechisch-römischen Welt*, Brill, Leiden–Boston, 2007, 29–54.



a dialógust a környező népekkel, nem negatív definíálta a zsidó közösséget, elhatárolva a környező hellén kultúrától, hanem úgy gondolta, a Tóra az egész világ számára értékes és releváns. Ugyanakkor fenntartotta a vallás partikularitását is, amennyiben a hagyományok és szokások megtartását szorgalmazta. A rítusok tanulmányozásakor felmerül a mózesi törvényekkel kapcsolatos interpretációs kérdés: szó szerint vagy allegorikusan kell érteni a törvényeket? Philón a szó szerinti olvasatot részesíti előnyben, úgy véli, az emberek nagy részének nincs hozzáférése a szöveg allegorikus jelentésrétegéhez, így a szó szerinti tanulmányozás, Isten szavainak betű szerinti követése az, ami az erényes életet biztosítja. A rítusok megtartása a judaizmus külső megjelenése, így a rítusok olyanok lesznek a társadalom számára, mint maga a test, amely a belső szellemet és lelket hordozza, annak külső képe. E testmetaforát továbbgondolva kaphat jelentőséget az a jelenet a *Fogságban*, amikor Urit külseje alapján görögnek vélik, és a főszereplő számára megkérdőjeleződik, hogy mennyiben a külső jegyek a hordozói a belső identitásnak.

A zsidó vallás egyetlen hivatalos intézménye a jeruzsálemi Templom, amely Philón számára nem csak a nemzeti identitás fókuszpontja, az a hely is, ahol az áldozatokon és rítusokon keresztül az egész univerzalizmus reprezentálható Isten előtt. A diaszpórákban élők számára a zsinagógáknak is elhagyhatatlan szerepük van, itt mindenki ingyen, közösségben tanul, hozzáfér az Íráshoz. Univerzalizmus és partikularizmus kérdése úgy írható le a zsinagógák és a templom kapcsán, hogy míg a zsinagóga abban segít, hogy életben tartsa a zsidó hagyományokat az Ígélet Földjétől távol is, addig a Templom az univerzális jelentésük felé nyitja meg az áldozati rítusokat. Ha visszatérnénk az allegorikus és szó szerinti megkülönböztetéséhez, akkor azt mondhatnánk, hogy a zsinagógákhoz kapcsolódnak a szó szerint értelmezett törvények és a hagyományok betartása, a Templomhoz pedig az Írás allegorikus értelmezése is, amely így lehetővé teszi, hogy az egész világ számára értelmet nyerjen. A későbbiekben látni fogjuk, hogy ez a kettősség mindkét regényben megjelenik. A *Saulus* esetében Rabbi Abjatár az, aki a Törvény szó szerinti értelmezését képviseli, Saulus pedig kísérletet tesz arra, hogy érvényt szerezzen az allegorikus olvasatnak is. Uri az allegorikus értelmezés lehetőségével a júdeai kisfaluban találkozik először, ahol egy tekercset olvasva elgondolkodik, hogy lehet-e szó szerint érteni, hogy valaki pontosan 365 évig élt.

Pál zsidó identitását vizsgálja Jörg Frey tanulmánya,<sup>24</sup> amely ahhoz a diskurzushoz csatlakozik, amelynek célja, hogy Pál figuráját visszailllessze a zsidó hagyományba. A feladat nem könnyű, ugyanis a Páltól vagy a Pálról fennmaradt írásokat csak az Újszövetségben találunk az Apostolok Cselekedeteiben és a páli levelekben, így ezek a tanulmányok csak azt tudják vizsgálni, hogy a farizeusi múlt öröksége hogyan jelenik meg Pál írásaiban. Frey szerint Pál tanítása a Törvényről kísérlet arra, hogy megoldást kínáljon a diaszpórákban élő zsidóság számára. Pál, pontosabban Saul tóraértelmezését a farizeusi

<sup>24</sup> Jörg FREY, *Paul's Jewish Identity = Jewish Identity...*, 285-322.

hagyomány határozta meg. Saul maga is diaszpórában élő családból származott, majd fiatalon Jeruzsálembe került, ahol rabbinikus iskolába járt. Saul kötődése Jeruzsálemhez meghatározóvá válik identitása szempontjából, a diaszpóralétből fakadóan pedig tudatosan őrzi vallási másságát a környezettel szemben, és oltalmazza a Törvényt az idegektől. A farizeusi oktatás hagyományából származik a törvények alapos tanulmányozásának igénye és az az elképzelés, hogy Izrael a Törvény megtartásával teljesítheti be az Úrral kötött szövetséget.

Saul idejében a zsidó identitás legmeghatározóbb jelölői a Törvény és a körülmeteltség voltak. Pál leveleiben a Tóra továbbra is Isten akaratának szent dokumentuma, amelyet állandóan vizsgálni kell, de a törvények és a körülmetelés kapcsán a szó szerinti olvasattól elmozdul az allegorikus értelmezés felé, a körülmeteltség többé nem biológiai értelemben vett, hanem a szív körülmetélése. „Mert nem az a zsidó, aki külső látszatra az, és a körülmetelés sem az, ami a testen külsőképpen látszik, hanem az a zsidó, aki belsőképpen az, és szívének a Lélek által történő, nem betű szerinti körülmetélése az igazi körülmetékedés, amelynek dicsérete nem emberektől, hanem Istentől van.” (Róm 2, 28-29.)<sup>25</sup>

## Az írott törvények két típusa



A szakirodalom az ószövetségi törvények két típusát különbözteti meg: az *apodiktikus* és a *kazuisztikus* törvényeket. „Az apodiktikus törvény kizárólagos fogalmazású, nem tűr ellentmondást. Többnyire rövid felszólítások vagy tiltások ezek: ezt tedd, amazt ne tedd!”<sup>26</sup> Az ilyen típusú törvények nyelvi jellegzetessége (ami a magyar fordításban kevésbé látványos), hogy nem parancsoló vagy tiltó, hanem kijelentő módban állnak. Ilyen például a Tízparancsolat, amely eredetileg tíz igeként fordítható, a törvényt adó isteni akarat kijelentése.<sup>27</sup> (Például: nem ölsz, nem lopsz.) Ezek a kategorikus kijelentések a parancsoló mód elhagyása ellenére a legszigorúbb tiltásokként működtek. A kijelentő mód tulajdonképpen azt érzékelteti, hogy Izraelnek nincs más választási lehetősége. Ezek a törvények az Úrral kötött szövetség kultuszához tartoztak.

A Deuteronomium nagy mennyiségben tartalmaz kazuisztikus törvényeket, amelyek mindig egy adott esetet (lat: *casus*) feltételeznek, amelyet *ha* kötőszóval vezetnek be, majd tartalmazzák a következményeket.<sup>28</sup> (Például: „Ha kölcsönadsz valamit felebarátodnak, ne menj be a házába, hogy magad végy zálogot tőle!”<sup>29</sup> „Ha testvérek laknak

<sup>25</sup> A dolgozatban szereplő bibliai idézetek helyét a hagyományos bibliai rövidítésekkel zárójelben jelölöm. A kutatáshoz használt Biblia: *Magyarizatos Biblia*, szerk. Philip YANCEY – Tim STAFFORD, Veritas, Budapest, 2014.

<sup>26</sup> *Keresztény Bibliai Lexikon*, szerk. DR. BARTHA TIBOR, Kálvin János Kiadó, Budapest, 1993. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-keresztyn-bibliai-lexikon-C97B2/>

<sup>27</sup> Gerhard von RAD, *I. m.*, 157.

<sup>28</sup> Bővebben lásd *Keresztény Bibliai Lexikon*.

<sup>29</sup> 5Móz 24,10.

együtt, és meghal az egyikük, és nincs fia, akkor az elhunyt felesége ne menjen el a háztól idegen férfihoz, hanem a sógora menjen be hozzá, és vegye feleségül, és éljen vele sógori házasságban.”)<sup>30</sup> Ezek az esetek a bíraskodást hivatottak segíteni, amikor peres ügyekben a bírói testületnek a körülményeket mérlegelve kellett döntenie. Assnat Bartor az ilyen típusú törvényeket rövid történetekként olvassa, és narratív keretben értelmezi.<sup>31</sup> E törvények képesek úgy megjeleníteni az aktualizálható eseteket, hogy ugyanazon a logikai kereten belül tartsák őket. A szövegek felépítése a kazuisztikus törvények esetében nagyon hasonló, valóságos eseteket mímelve egy szigorúan szabályozott mintázattal. Az események, a szereplők és a helyszínek realiztikus volta erős érzelmi hatást gyakorol az olvasóra. Míg a törvény mögött nem áll konkrét eset, addig a befogadó mégis kénytelen egy aktuális szituációt – adott időben és adott térben – képzelni a törvények szövege mögé. A narratív olvasattal megmutatkozik az ilyen típusú törvényeknek egy másik jellemzője, a dialogikusság: az olvasás során párbeszédet feltételezhetünk a törvényt adó és a címzett között. E törvénytípusnál a narrátor perspektívája a tanú szemszögét adoptálja, aki e rövid történetek főszereplője. A kazuisztikus törvények magukban hordozzák a *szemtanú* bizonyosságát, aki jelen volt egy-egy ilyen esetenél, és tudja, mi a következő.

E törvénytípus tér–idő–személy hármasságában narratívaként is olvasható, és lehetővé teszi, hogy a Törvény szövege mindig nyitott legyen a magyarázás és újraértelmezés felé, képes legyen dialógusba lépni a mindenkori olvasóval. E rövid kitérő fontos szerepet kap abban, hogy jobban megértsük, a Törvény azonfelül, hogy parancsolatokban határozza meg az egyén szakrális és profán cselekedeteit, milyen más módon válik identifikációs tényezővé.

## A Törvény mint narratíva

Assnat Bartor *Reading Biblical Law as Narrative*<sup>32</sup> című munkájában a jogot az emberi történetek arénájának nevezi. A narratív olvasás – szemben a hagyományos jogi értelmezéssel – a fókusz a szereplőkre és eseményekre, azok leírására és a retorikus kidolgozottságra helyezi. Egyszerűbben fogalmazva, a narratív olvasás a jogi történetek poétikáját vizsgálja. Ez a megközelítés lehetővé teszi, hogy a jogi szövegek azon rétegeit is értelmezzük, amelyek az adott társadalom kultúrájáról adhatnak társadalom- és kultúrtörténeti érdekeltsgű tudást.

Mint említettem, a Törvény kapcsán nemcsak maga a szövetségkötés eseménye elmesélhető történet, de a későbbi normatív törvények is konkrét helyzetekkel és szereplőkkel,

<sup>30</sup> 5Móz 25,5

<sup>31</sup> Assnat BARTOR, *Reading Biblical Law as Narrative* = Prooftext, 2012/3, 292–311.

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

rövid történetekben jelennek meg.<sup>33</sup> A narratív potenciájú törvények identitásképzővé válnak Izrael számára.<sup>34</sup> Számos törvénynek (elsősorban a kazuisztikus törvényeknek) kvázi-narratív formája van, típustörténeteket írnak le. Olyan értelemben is van narratívájuk, hogy legtöbbször egy-egy konkrét, magyarázó erejű eseményhez kapcsolódnak, ahonnan megérthető a későbbi olvasó számára a fontosságuk, és végül a befogadás jelenében is narratív környezetbe illeszthetőek, hiszen az olvasó mindig a saját élethelyzetére vonatkoztatja, saját magát találja megszólítottnak. A törvények jogi és narratív karaktere különböző olvasási stratégiák elé állítja a befogadót. A narratív réteg, amely a befogadó felől múlt idejű, meghívja az olvasót, a jogi rétege a Törvényeknek, amelyek pedig a jövőre vonatkozólag adott parancsolatok, direkt módon kijelölik az olvasót. Az olvasónak a kijelölése válik identitásképzővé, de ez a megszólítás mindig egy referenciákkal ellátott narratív környezetben valósul meg, tehát a jogi és a narratív réteg nem választható le teljes mértékben egymásról. Nasuti az identitásképző megszólításra két példát hoz, a *jövevény* és a *rabszolga* formulát. A jövevény formulát motivációs záradéknak nevezi, amely egy történetre támaszkodva (például az egyiptomi szabadulás története) megindokolja, hogy miért kell végrehajtani a parancsolatot. E fogalmak a történelmi narratívában nyelik el értelmüket, emlékeztetik Izrael népét, hogy jövevények voltak Egyiptomban, majd rabszolgák, és a rabszolgaságból az Úr váltotta ki őket. Az ilyen parancsolatok nemcsak előírnak egy cselekvést, de megneveznek egy identitást is. Ez az előzetes identifikáció befolyásolja az olvasó kapcsolatát a narratívával, egy sokkal direktebb kapcsolatot állít fel a befogadó és az egyiptomi zsidók között, mint a történelmi kapocs. A törvényekben rejlő másik identifikációs tényező abból fakad, hogy Isten olyan cselekvésmódra hívja fel Izraelt, ahogyan ő is bánik velük, tehát Izrael jelenbeli identitása mindig az isteni imitációból kell, hogy fakadjon. Láthatjuk tehát, hogy a törvények definiálják Izrael jelen identitását a múlt vonatkozásában és a jövőbeni célok fényében.<sup>35</sup>



<sup>33</sup> Bővebben lásd Jonathan BURNSIDE, *God, Justice and Society. Aspects of Law and Legality in the Bible*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

<sup>34</sup> Harry P. NASUTI, *Identity, Identification and Imitation: The Narrative Hermeneutics of Biblical Law* = Journal of Law and Religion, 1986/1, 9–23.

<sup>35</sup> További szakirodalmak a Tóra parancsolatainak jogi és narratív karakteréről: Pamela Barmash szerint fontos a törvények irodalmának nevezhető rétegét is vizsgálni, ugyanis e szövegrészekben, rövid történetekben rekonstruálhatók a korban használt jogi gyakorlatok és az, hogy hogyan gondolkodtak a törvény működéséről. Három megközelítési módot javasol, az első módszerben az elemzés iránya a narratíva felől halad a törvények felé. Ez esetben a történetek pusztán anyagok, amelyekből rekonstruálhatóak a jogesetek. Fontos figyelembe venni, hogy a bibliai történetek sosem pusztán tükörképei a valóságnak, hanem olyan konvenciókat és motívumokat is tartalmaznak, amelyek természetüket tekintve a fikcióhoz állnak közelebb. A második lehetőség, hogy megfordítjuk az elemzés irányát, és a törvények segítségével világítjuk meg a narratívát. Erre szemléletes példa József és testvéreinek története. József köpenyét testvérei megszagatták és egy kecskebak vérebe mártják, majd ezt mutatják be Jákobnak, aki ezt mondja: „Fiam felsőruhája ez, fenevad ette meg őt...” A történet akkor érthető meg igazán, ha ismerjük azt a törvényt, miszerint ha a pásztor bárányát egy vadállat széjjelszaggatta, és a pásztor fel tudja mutatni gazdájának az állat utolsó darabjait, akkor nem őt terheli a baleset felelőssége. A harmadik lehetőség, hogy a bibliai narratívákban megjelenő világnézetet elemezzük, ezáltal szélesebb kontextusba helyezve a Törvényt. Az összehasonlító módszerrel vizsgálható, hogy milyen szociális háttérben használták a törvényeket, honnan erednek, és az is jellemző, hogy egy-egy történet kritikus viszonyul az adott törvényhez, amennyiben bemutatja alkalmazhatóságának határait. Pamela BARMASH, *The Narrative Quandary: Cases of Law in Literature* = Vetus Testamentum, 2004/1, 1–16. – Jonathan BURNSIDE *God, Justice and Society* című könyvének bevezetőjében felsorolja az ószövetségi Törvény általa legfontosabbnak tartott tíz jellemzőjét. Az előzőekhez kapcsolódva ezek közül azt emelném ki, miszerint a bibliai

Ehelyütt azonban nem a bibliai szövegeket tekintem primer szövegeknek, hanem azt vizsgálom, hogy a regényekben akár szövegszerűen, akár allúzióként vagy parabolákban megjelenő bibliai Törvény milyen hatással van az elbeszélő vagy éppen a főhős narratívájának megképzésére. A *Saulus* esetében a Törvény elsősorban rövid parabolák formájában jelenik meg, de ezek, úgy tűnik, legfőbb feladatukat, hogy érthetőbbé tegyék a Törvényt, nem töltik be. A *Fogság* esetében a főhős nem képes megalkotni saját narratíváját. E kudarc abból ered, hogy Uri percepciós képességeit nagyrészt a Törvény által meghatározott mintázat működteti. A kérdés tehát az lesz, hogy az individuum identitásképző narratívájának megalkotásában milyen szerepet tölt be a Törvény.

## Egy lehetséges példa: Kafka és a Törvény

A Törvény mint olyan szöveg, amelynek alkalmazhatósága az állandó újraértelmezéstől függ, ideális fogalmi alapnak bizonyul egy olyan metaforahálózat kiépítéséhez, amelynek központi kérdése a megismerés és az értelmezés. E metafora abból az egzisztenciális tapasztalatból táplálkozik, hogy a Törvény, amely univerzális és mindenki számára hozzáférhető kell, hogy legyen, az egyén számára mégis kiismerhetetlen marad. Egy törvény vagy egy szabály akkor válik érvényessé a közösség számára, ha mindenki pontosan ugyanúgy értelmezi, ugyanakkor paradox módon az értelmezés egyéni tevékenység, ezért annak során nem elképzelhető, hogy két egyén pontosan ugyanazt az értelmezést állítsa elő. Ahhoz, hogy jobban meg tudjuk vizsgálni a törvény e kettős természetét – mely szerint univerzális, mindenki számára adott, de éppen ebből kifolyólag az egyéni értelmezéseknek kitett –, érdemes visszanyúlnunk ahhoz a 20. századi prózai szerzőhöz, akinél a leglátványosabban jelenik meg a törvény egzisztenciális szintre emelése. Franz Kafka szövegeinek vizsgálata nemcsak abból a szempontból válik érdekessé, hogy a törvény működése és annak hatása az egyén életére a szerző központi témája, hanem erős kapcsolatot tart a zsidó vallási hagyománnyal is (például kimutatható a *haszid* vagy *kabbalista* anyagok hatása),<sup>36</sup> így az a Törvény, amely a Kafka-szövegekben megjelenik, nem csupán korának jogszabályaiból táplálkozik, hanem jóval összetettebb szimbólum, amely teológiai elemeket is magában hordoz. Ezen a ponton mindössze egy rövid kitérőt teszrek Kafkához.

„Nem kétséges, hogy a regény központjában az interpretáció problémája áll a bűn problémája mellett. Nem csak az olvasó, hanem Josef K. is szakadatlanul azon fáradozik, hogy értelmezze a bíróságot és annak szándékait.”<sup>37</sup> Az elbeszélés perspektívája,

Törvény egyszerre praktikus és funkcionális, de közben meghatározó esztétikai értéket is képvisel. Ezek a retorikus és irodalmi eszközök segítenek megvilágítani a befogadó számára a törvények értelmét. BURNSIDE, *God, Justice and Society*.

<sup>36</sup> Ritchie ROBERTSON, *A per*, ford. KURDI Imre = Michael MÜLLER (szerk.), *Interpretációk: Franz Kafka regények és elbeszélések*, Láva, Budapest, 2006, 68–98, 74.

<sup>37</sup> *Uo.*, 82.

amely nagyrészt egybeesik Josef K. perspektívájával is, afelé tereli az olvasót, hogy együtt haladjon az értelmezés során az elbeszélővel. A *Fogság* esetében is az elbeszélő és az Uri közti távolság sok esetben felszámolódik, így az olvasó átéli Uri szakadatlan értelmezési kísérleteit, amelyek az Úr tervét és a Törvény érvényességét kutatják. A *Saulus* esetében az elbeszélő és a főszereplő egybeesik, az olvasó együtt halad a címszereplővel a megismerés útján.

*A perben* Josef K. minden egyes tevékenysége arra irányul, hogy interpretálja a jeleket, abban bízva, hogy létezik olyan törvény, amelynek fényében értelmet kapnak azok az események, amelyek láncolatába keveredett, vagy egyáltalán valóban egymásból következnek-e az események, amelyeknek nem irányítója, csupán passzív alanya. „K. ugyanúgy, ahogyan a bíróságot igyekszik beleprésselni a maga konvencionális gondolkodási kategóriáiba, makacsul próbálkozik azzal is, hogy új tapasztalatait bevett minták segítségével értelmezze.”<sup>38</sup> Hozzá hasonlóan Saulus és Uri is bevett mintákat alkalmaz a megismerés során, amelyeket véleményem szerint nagymértékben meghatároz az az olvasási és értelmezési mód, amellyel a Törvény szövegét olvassák. Mintákat mozgósítanak, de Josef K.-hoz hasonlóan azt az ontológiai eredetű kérdést kutatják, hogy egy autoriter hatalomban érvényesíthető-e az individuum által létrehozott értelem. Van-e olyan belső, egyéni tartalom, amely függetleníthető a külső hatalmi diskurzustól, és egyáltalán érvényesek-e olyan kérdések, amelyek a hatalmi rendszer értelmezésmódját kérdőjelezzik meg. Erre szemléletes példa a *Fogságból*, ahogy a tanítók büszkén mesélik a római zsidó gyerekeknek azt az esetet, amikor őseik inkább megünnepelték a szombatot, mint hogy Jeruzsálem falait védjék, aminek következtében Jeruzsálem elesett, a rengeteg fogságba került zsidót pedig Rómába hurcolták. Ilyen rabszolga volt Uri nagyapja is. „Uri nem könnyezett: az az eretnek gondolat jutott az eszébe, hogy talán jobb lett volna megszegni a Törvényt, és aznap is lerombolni a Pompeius által emelt sáncot; aztán csak megbocsátott volna az ő Egyetlen Istenük nekik, az Ő kiválasztottainak az engesztelő áldozatok hatására előbb-utóbb. Biztosan voltak mások is, akik ezt gondolták, de ennek a vélekedésüknek nem adtak hangot.” (32.) Uriban kétségek merülnek fel a Törvény értelmével kapcsolatban, és az 'ő' személyes névmás hangsúlyozása ironikus olvasatot ad Isten és a választott nép kapcsolatára vonatkozóan. Ezek a kételyek nem hangozhatnak el hangoosan, mert az a hagyomány megcsúfolását jelentené.

*A Törvény kapujában* című parabolát a pap meséli el Joseph K.-nak a börtönben. Ez a rövid szakasz, amely a zsidó vallásos irodalom hagyományát idézi meg, a vidékről jött ember történetét beszéli el, aki a végső igazság után kutatva be akar lépni a Törvény kapuján. „Amit ez a parabola *paralizál*, maga az emberi tudat értelmező működése.”<sup>39</sup> Annak a paradoxonnak a példája, hogy az értelmezés során hogyan tehető egyedivé,

<sup>38</sup> *Uo.*, 92.

<sup>39</sup> Aage A. HANSEN-LÖVE, *A Törvény kapujában*, ford. KERÉKES Amália = *Interpretációk: Franz Kafka regények és elbeszélések*, 99–106, 99.

bensővé az a törvény, amelynek lényegéhez hozzátartozik, hogy már eleve adott mindenki számára. Látni fogjuk, hogy Uri és Saulus is a Törvény alkalmazhatóságát kutatja, Saulus elsősorban az isteni igazságszolgáltatás során, Uri utazásai pedig úgy is értelmezhetőek, mint annak vizsgálata, hogy mennyiben alkalmazható a Törvény a különböző közösségekben.

Kafka parabolájában a helyszín egy határpont, egy küszöb, az ember a *kint* és *bent* közötti térben áll. A kívül rekedt ember egész életében mást sem tesz, mint fürkészi az őrt, a megfigyelés lesz a legfontosabb tevékenysége, amelyet egészen addig folytat, míg végül meggyengül a látása, és azt sem tudja eldönteni, hogy valóban sötétedik-e. Határhelyzet, megfigyelés, vakság mind olyan kulcsfogalmak, amelyekkel egyértelműen kapcsolódhatunk Saulushoz vagy Urihoz. De a motivikus megfeleltetéseken kívül érdemes szélesebb kontextusba ágyazva megvizsgálni, hogyan köthető ez az emblemikus Kafka-szöveg az általam vizsgált regényekhez.

A *Fogság* értelmezése során gyakran felmerül, hogy Uri figurája megfeleltethető a modern kori értelmiségi alakjának is. „Uri egy igazi értelmiségi, mintha egy 20. századi kozmopolita entellektüel pottyant volna ide. Csillapíthatatlan »olvasási dühe« (82.), állandó tudásszomja, a filozófia iránti fogékonysága, nyelvtudása, az utazás mint peregrináció.”<sup>40</sup> A társadalomban helyét kereső értelmiségi lét Kafka levelezéseiben és prózájában egyaránt vissza-visszatérő elem. Az idegenség motívuma a Kafka-életmű egészén végighúzódik, a Kafka-értelmezők a modern ember idegenségtapasztalatát, az otthontalanságot, a kívülállást gyakran magyarázzák Kafka társadalmi helyzetéből kifolyólag, amelyet alátámasztanak levelezései is. „Kafka a XX. század zsidó paradoxonját testesíti meg: életét nem tudja a hagyomány keretei között élni, ám szellemi értelemben eltávolodni sem tud tőle, sem léte törvény általi igazolásának kényszerétől, ezért a büntudat, a szorongás, a kívülállás élménye.”<sup>41</sup> Ez a kettős viszony a hagyományhoz mind Saulus, mind Uri esetében meghatározó, a szereplők törést tapasztalnak a hagyomány folytonosságában, nem válik számukra hozzáférhetővé. Uri térben és időben is elszakított a Törvénytől, Jeruzsálemtől messze, a tisztátalan Rómában él, és egy olyan generáció tagja, amely már csak az elmesélt történetekből ismeri az Ígéretet. Bár mindenki a Törvényre hivatkozik, szó szerint senki sem idéz belőle, a regényekben idézett szövegeként nem jelenik meg a Tóra, a mozdulatokban, az öltözködésben, a motivációkban, mindabban, ahogy a szereplők maguk számára értelmezik a világ jelenségeit, és a szövegek narratív síkjában is jelen van. A két főszereplő úgy véli, hogy kívülállóságukat, másképp látásukat a Törvény által igazolhatnák, de pont ez a Törvény, amely ontológiai értelemmel rendelkezne számukra, hozzáférhetetlen marad.

<sup>40</sup> VADERNA Gábor, *Egy értelmiségi a császári Rómából*, PilPul, 2005. <https://web.archive.org/web/20060906065731/http://www.pilpul.net/komoly.shtml?x=26185>

<sup>41</sup> SZÁNTÓ T. Gábor, *Törvénytelen behatoló vagy törvényen kívüli ör* = Beszélő, 2010/5. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/torvenytelen-behatolo-vagy-torvenyen-kivueli-or>

A karkai parabolában messze földről érkezik egy férfi a Törvény kapujához, és bebo-  
csátást kér a Törvény hajlékába. A „messze föld” és a „hajlék” szavak az első mondatban  
megteremtik a távoli, idegen és az otthonos ellentétpárját, a szereplőt pedig egy térben és  
időben meghatározhatatlan határpozícióba állítják. A *Saulus* első szakaszában az elbeszélő  
is messziről érkezik, és arra vár, hogy minél előbb a kapuban állhasson. „Nehéz kivárni.  
Nehéz türelmesnek lenni. Vagy alázat nincs bennem elég, vagy túlságosan is sok van. Si-  
ettetni Ábot, siettetni Elult, hogy minél előbb a széles kapuba állhassak, Ethanim kapujá-  
ba, amelyiken a szüreti szamarak vonulnak át megrakodva...” (169.). Kafka parabolájában  
az első mondat jelen ideje („ör áll”) az egész történetet örök jelen időbe helyezi.<sup>42</sup> Bár  
a kapu nyitva van, a férfi mégis engedélyt kér a bebocsátásra, és a hagyományos értel-  
mezések szerint ezzel magának állította fel azt a normarendszert, amely elválasztja a Tör-  
vénytől. Derrida megjegyzi, hogy az angol (*Before the Law*) vagy német (*Vor dem Gesetz  
steht ein Turbater*) változatban a kezdőszavak nemcsak arra utalhatnak, hogy az ör térben  
helyezkedik el a Törvény előtt, de időben is előtte állhat.<sup>43</sup> Az idegen ember elszakítva áll  
a Törvénytől, amely hajlékot jelentene számára, és úgy tűnik, hogy az egész életén át tartó  
megfigyelés, a részletek legapróbb elemzése („éveken át tanulmányozta a kapuört, s már  
szőrmegallérjának bolháit is ismeri...”) <sup>44</sup> a periférikus térben tarja a férfit. Mielőtt a férfi  
teljesen megvakulna élete végén, még utoljára fényt lát sugározni a Törvény kapujából, és  
ekkor derül ki számára, hogy ez a kapu csak neki készült, de ő nem ment be rajta. Az ör  
becsukja a kaput, és itt véget ér a történet, amelyet aztán K. és a pap vitája követ. E történet  
jól példázza a Törvény paradox kettősségét: az ember bízva abban, hogy a Törvény univer-  
zális, szeretne hozzáférni annak végső értelméhez, ugyanakkor az értelmezés útja, amely az  
ör szerint sok-sok kapun át vezet, egyéni, csak a messziről jött ember számára lett felállítva.



## Olvasni a Törvényt

„Legyen az nála, és olvassa életének minden  
idejében, hogy tanulja félni az Urat, a te  
Istenedet, hogy megtartsa e törvény min-  
den igéjét és e rendelkezéseket, és aszerint  
cselekedjék.” (5Mózes, 17,19.)

Az ószövetségi Biblia hagyományos megközelítési módja leginkább a rabbinikus in-  
terpretációban érhető tetten, amely szerint bár vázlatosnak tűnhetnek a törvények, de

<sup>42</sup> Bővebben lásd SZILÁGYI Júlia, *Helyszíni tudóstás a Törvény kapujából* = Korunk, 1989/április. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00004/oldal603f.html>

<sup>43</sup> Jacques DERRIDA, *Before the Law* = Uő, *Acts of Literature*, Routledge, New York, 1992, 181–220.

<sup>44</sup> Franz KAFKA, *A per*, ford. SZABÓ Ede, Európa, Budapest, 1975, 268.



Isten a Tórában kinyilatkoztatott mindent, amire az embernek szüksége lehet az üdvössége szempontjából, ezért a rabbik feladata az, hogy megmagyarázzák, az egyes törvények hogyan származnak a Tórából.<sup>45</sup> A rabbik szerint a törvények egy konzisztens rendszerben helyezkednek el, és bár úgy tűnik, vannak megismételt törvények, valójában semmi sem szerepel kétszer pontosan ugyanúgy, minden egyes szónak jelentősége van, és egy felesleges szó sincs a Tórában.<sup>46</sup>

Az olvasás napi rutin a rabbik számára, amely szorosan a Törvényhez kötődik, a tradicionális judaizmusban a Szöveg tanulmányozása élethosszig tartó folyamat.<sup>47</sup> A *Saulus*ban nem találunk olyan jelenetet, ahol Saulus a Törvényt olvasná, Uri gyakrabban olvas, de általában nem a Törvényt. A *Fogság*ban egy helyen találunk hosszabb, szó szerinti idézést az Írásokból, amikor Uri Hénokh Könyvét olvassa fel a júdeai asszonyoknak. Hénokh vagy gyakrabban az Énok Könyvének nevezett irat apokrif tekercs, amely az angyalok bukásának történetét és más apokaliptikus történeteket mesél el. A *Fogság*ban tehát az egyetlen hosszabb átvétel a vallási szövegek közül nem is a kanonizált Tórából származik, hanem egy bizonytalan pozíciójú iratból. Uri görög szöveget tart a kezében, és ezt fordítja arámira az asszonyoknak. A fordítás metaforája a próféta szerepét ruházza Urira, aki közvetítőként áll Isten és a nép között, Uri ugyanis mint a hagyomány közvetítője aktualizálja és értelmezi a szöveget az asszonyok számára. „Uri megzavarodott, pontosan szeretett volna fordítani, ha már. Érezte, valami más van itt közte és a nők között, mint egy mese fordítása, de belegondolni félt, hát folytatta.” (269.) A feltételek adottak, hogy létrejöjjön az a közös olvasási gyakorlat, amely a rabbinikus tanításra jellemző, a befogadó közönséget azonban nem igazán érdeklik a hallottak, csak hallgatják, de nem akarják értelmezni. „Nem úgy tűnt, mintha a szöveg pontos megértésére vágytak volna. Mesét akartak hallani, a mesét nem kell pontosan érteni.” (270.) Uri maga azonban megszólítottá válik a hagyomány által, a szövegben saját nevével találkozik. A fordítás közvetítő tevékenysége által Uri a múltbéli szöveget saját jelenére és jövőjére vonatkoztatja, és már álmában is az írás kavarg benne. Az olvasás – értelmezés – álmodás hármasságában megjelenik a befogadás, értelmezés és applikáció hermeneutikai hármassága. A felolvasott szövegben sokkal erősebb a narratív szál, a történetmesélés, mint a törvénykezés, így Uri elkezd gondolkodni az olvasottakon, és először lepődik meg például azon, hogy miként élhet valaki 356 évig. Ebben a részben ütközik két lehetséges olvasásmód, amely különböző értelmezést feltételez: míg Uri szó szerint akarja érteni a szöveget, az asszonyok sokkal inkább meseként fogják fel.

<sup>45</sup> Barry W. HOLTZ, *Introduction. On Reading Jewish Texts* = Barry W. HOLTZ (szerk.), *Back To The Sources. Reading the Classic Jewish Texts*, Summit Books, New York, 1984.

<sup>46</sup> Edward I. GREENSTEIN, *I. m.*

<sup>47</sup> „Back to the sources: „Interestingly, this way of thinking about reading – that it is active, that it calls forth response and dialogue on the part of the reader – has much in common with certain trend in contemporary writing about literature. Critics such as Stanley Fish and the late Roland Barthes have brought many of these ideas to the forefront of current writing about the way we think about literature and the act of reading.” HOLTZ, *I. m.*, 17.



Mivel a Szent Szöveg olvasásának gyakorlatát tematikusan másutt nem találjuk meg a regényekben, érdemes az olvasás fogalmát tágabb kontextusban, a megismerő elme tevékenységeként érteni. Tanos Márton *Törvény – szöveg – olvasás* című tanulmányában Barthes olvasáselméletére támaszkodik, aki az „olvasást a valóságban történő tájékozódásként teszi értelmezhetővé”.<sup>48</sup> Eszerint az olvasás nemcsak szövegre vonatkozhat, hanem képekre, városokra, emberekre, gesztusokra, jelekre, olyan beállítódás, amelyet a megismerés és a megértés igénye mozgat. A két választott regény központi szereplője a megismerő én, aki a vallási közösség által kínált mintaszerű befogadói attitűdöt alkalmazza. A korábbi szakirodalmak<sup>49</sup> Saulust mint a látványvilág középpontjában álló befogadót értelmezik, akinek immanens tapasztalatai a külvilág jelenségeibe íródnak bele. Ezt pedig a camus-i elbeszéléstechnika és a *nouveau roman* jellemzői alapján értelmezték. E megállapítások és az említett hatások Mészöly Miklós regényvilágára természetesen helytállóak, ugyanakkor a törvényolvasás felől nézve újabb értelmet is nyer a regénybeli befogadó magatartása. „Muszáj a részletekre odafigyelni” – emlékezteti magát Saulus, aki valóban a legapróbb részletekre is figyel, egyetlen dolog sem kerülheti el a figyelmét, mindennek értelmet és magyarázatot akar találni. Úgy gondolja, hogy minden részletből szükségszerűen összeáll valamilyen egész értelem. A Törvény olvasása hasonló precizitást kíván meg, amelyben minden egyes részletnek fontos szerepe van. Uri esetében meghatározó az a mikroperspektíva, ahonnan az eseményeket szemléli, rossz szeme miatt mindent egészen közelről kell megnéznie, így a részletek sokkal nagyobb szerepet kapnak, mint a látvány egésze. Az olvasó mindkét regényben réseken át látja a tárgyköznyezetet, Saulus réseken kukucskál be, Uri pedig résnyre kell hogy nyissa rossz szemét ahhoz, hogy élesen lásson. A nézőpont szűkítése is a részleteket helyezi a látvány középpontjába, a két főhős ilyen részletekből szeretne fölépíteni egy-egy egész narratívát. Említettük, hogy a befogadói aktivitás jól jellemezhető a titokkeresés tevékenységével, Saulus nemcsak a szövegekben, de minden körülötte lévő jel mögött valamilyen nagy titkot sejt. Hasonlóan, Uri magatartását szintén az állandó gyanakvás jellemzi, e gyanú pedig meghatározza az olvasói elvárásokat is, a befogadó valamilyen nagy titok kinyilatkoztatását várja. A *Saulus* nagy része az elbeszélő visszaemlékezéseiből építkezik, amelyek nem kronologikusan követik egymást: saját történeteit parabolákként, tanmesékként akarja megérteni, amelyeket folyamatos újraértelmezésnek tesz ki. Szintén a megismerés egészére hat az az értelmezési mód, amely úgy olvassa a Tórárt, mint szigorú kategóriák rendszerét. A teremtéstörténet alapján Isten különböző kategóriákba rendezte az élő és élettelen dolgokat, és mindezek közül csakis az embert teremtette saját képására. A tisztasági törvények tulajdonképp a teremtés kategóriáiból származnak. Izrael feladata, hogy tiszta és tisztátalan megkülönböztetésével gondosan őrizze a teremtés rendszerét.

<sup>48</sup> TANOS Márton, *I. m.*

<sup>49</sup> Például: THOMKA Beáta, *A kívülálló ember* = A magyar irodalom története III. kötet, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 573-582. ÁBRAHÁM Piroska, *Kísérlet Mészöly Miklós Saulus című regényének szövegtani megközelítésére* = Kalligram, 1997/1-2. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1997>

Ugyanilyen szigorú kategóriát állít fel a kiválasztottság tudata is. Mind Uri, mind Saulus esetében tetten érhetőek a kategorizáló kognitív folyamatok, és mindezek kimozdulása és az ezekkel szemben megjelenő szkepszis is.

A Törvény rendszerében minden eseménynek oka van, a Mindenható befolyásolja a történelem és az egyéni élet eseményeit is. „Nem valami fényes ünnep az Újév Jeruzsálemben, állapította meg Uri. Várta, hogy az Engesztelés napja meg a Sátoros ünnep majd izgalmas lesz, de a Mindenható nem akarta, hogy Uri fényes ünnepet lásson Jeruzsálemben, mert Tisri negyedikén, amikor felvették a palotában a munkát, jött egy ember, puszogott Menachemmel, majd Menachem Urihoz lépett és mondta neki, hogy ez az ember érte jött.” (344.) A *Mindenható akarata* szókapcsolat vezet be minden egyes új fordulatot a *Fogságban*, ahogy azonban Uri szkepszise egyre mélyebb lesz, úgy a személyes sors ilyen jellegű értelmezése is már csak ironikus megszólalásként olvasható. Saulus szintén úgy akar minden eseményt olvasni, mint a Mindenható által befolyásolt folyamatok, de Jójada szerencsés megmenekülését követően, amikor a bűnösnek vélt rokona csodával határos módon életben maradt, ő is elkezd kételkedni a történetek ezirányú értelmezhetőségében.

A Törvény olyan keret lehetne, amelyen belül az én képes megérteni és rendszerezni a világ dolgait. A vallásos felfogás szerint a világ Jahve történelmi működése, minden egyes esemény az ő beavatkozása, amelynek értelme egyedül a kiválasztott nép számára érthető meg. Ugyanakkor Uri igen kevésbé tapasztalja meg az Úr jelenlétét a véres történelmi eseményekben: „[...] nem törődik az Úristen senkivel, még kiválasztott népének egyedével sem, Őrá csak a Teremtés műve volt bízva, meg az, hogy a kőtáblákat Mózes révén a népének eljuttassa. [...] a Teremtő nagyvonalúan megteremtette a világot, s benne az embert, hogy legyen, aztán magára hagyta, életébe a továbbiakban nem szól bele, mindenki azt kezd az életével, amit akar, természetesen csak a Törvény szabta kereteken belül, ám aki a Törvényt megszegi, arra persze lesújt.” (20.) A római zsidó közösség szerint nem az Úr jelenléte, hanem a Törvény megtartása, ami egyedül fontos, minden rossz abból származik, ha a közösség egy tagja vétett a Törvény ellen.

## Befejezetlen történetek, elmaradt fordulatok

„A történeteknek nincs végük, elvesznek, mint Kedmah”

A *Saulus* elbeszélője befejezetlen parabolákból, félbehagyott történetekből, egymás felé mutató jelölőkből teremti meg saját világát, amelyben úgy tűnik, egyetlen történet sem, még magának az elbeszélőnek, azaz Saulusnak a története sem alkot lezárt narratívát. Befejezett történetek helyett inkább csak értelmezésre váró nyomok sorozata áll az elbeszélő és az olvasó előtt egyaránt, amelyek az értelmezés kényszerét váltják ki, az ismétlődő

jelek valami nagy titok megfejtését ígérik, de végül a történetek nem állnak össze egészszé. A pálfordulással kapcsolatos olvasói várakozás sem teljesül be, az *apoteózis elmarad*,<sup>50</sup> a szöveg a damaszkuszi úton hagyja a vak Sault. Bár a „kizökkent időtapasztalat”, az elbeszélő állandó kétkedése és gyanakvása, amely a környező tárgyakba és jelenségekbe íródik bele,<sup>51</sup> úgy tűnik, mind egy várható fordulat felé hajtja a szöveget, de ez a pillanat elmarad. Ahogy arra Lénárt Tamás rámutat: többről van szó, mint tömörítésről vagy elhagyásról, amelyet a bibliai kontextus alapján könnyedén kiegészíthet az olvasó.<sup>52</sup>

A parabolákban mindig van egy váratlan fordulat, amelyet ha megért a hallgató, akkor „át tudja értékelni a saját értelmezői horizontját meghatározó normákat”,<sup>53</sup> Ezek a tanmesék a *Saulus*ban is megjelennek, ilyen például a gödölye története, Saulus álmai vagy a vak koldus története. A saulusi regényvilág, a tárgyak részletes leírása, a tárgyias világban tükröződő elbeszélő, a táj, az allegorikus beszédmód, a beépülő példázatok, amelyek megszakítják az én-elbeszélést, parabolisztikus hálózatot írnak a regény elbeszélője köré. Nem a történet egésze lesz egy parabola, amely a hagyományos elvárásoknak megfelelően didaktikus módon fordulatot és tanulságot hordoz, hanem a világ, amelyben Saul mozog, válik parabolisztikussá, ezáltal olvasandóvá és értelmezendővé elsősorban az elbeszélő számára.<sup>54</sup> Maga a regény azonban ellenáll annak, hogy valaminek a parabolájaként értsük, ugyanis éppen abban kételkedik, hogy a történetek magyarázóerővel bírának. Theo Elm megkülönböztetésével élve, a felvilágosodás kori parabolával szemben a modern parabolában a hermeneutikai fordulat hatása látható, ahol a megértés egyáltalán nem biztos, a végső igazság nem adott és egészében megmutatkozó, hanem a megértés problematikussága, annak hermeneutikai dialektikussága kerül előtérbe.<sup>55</sup> Mészöly Miklós is magára a hermeneutikai tevékenységre helyezi a hangsúlyt a megvilágító fordulat helyett, de annyiban még a modern parabolának sem felel meg a mű, hogy a történetek nem érnek el végpontjukhoz, hanem az értelemadás előtt félbeszakadnak. A legalaposabban előkészített fordulat, maga a „pálfordulat” pedig éppen a tetőfokán ér véget, a feszültségekkel telített pillanat kellős közepén hagyott olvasó majdnem olyan tanácstalanul áll a regény befejezése előtt, mint maga a vak Saulus a damaszkuszi úton.



<sup>50</sup> RADNÓTI Sándor, *Az elmaradt apoteózis, Mészöly Miklós Saulusáról* = Uő, *Recrudescunt vulnera*, Cserépfalvi, 1991, 129–135.

<sup>51</sup> Erről bővebben lásd: „Saulus kételyei, kiközösítettség-tudata, megingása és megerősödése oly módon árad át az őt körülvevő tárgyi világba, hogy a pusztta, a síkator, a homok, a rekkenő hőség megszűnik külső dologként hatni.” THOMKA Beáta, *Saulus térbeli formái* = Uő, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 108–117.

<sup>52</sup> LÉNÁRT Tamás, *A megértés szövegnyomai* = DÉRI Balázs (szerk.), *Conversio*, ELTE BTK Vallástudományi Központ, Budapest, 2013. <http://vallastudomany.elte.hu/sites/default/files/u5/085-090-Lenart%20Tamas.pdf>

<sup>53</sup> KRÁNICZ Gábor, *Saulfordulás* = Irodalmi Szemle, 2012. november. <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2012/2012-november/1465-kranicz-gabor-saulfordulas->

<sup>54</sup> SZOLLÁTH Dávid, *A példázatoság, az allegorizáció és a kultusz kérdései a Mészöly- és az Ortlík-kritikában* = Jelenkor, 2002/10., 1104–111. ANGYALOSI Gergely, *Tovább a damaszkuszi úton* = Alföld, 2015/7., 90–97. KRÁNICZ Gábor, *I. m.*

<sup>55</sup> Theo ELM, *A parabola mint hermeneutikai műfaj* = THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 2*, Kijárat, Budapest, 1998, 105–134.

Bahtyin a köznapi kalandregény<sup>56</sup> egyik alaptopozsaként az átváltozást és azonosságot jelöli meg, a cselekményt a főhős életben jelentkező válságmozzanatok szervezik, amelyek során valami mássá változik. Amennyiben a kalandregények hagyományához illeszkedő elvárásokkal olvassuk a *Fogságot*,<sup>57</sup> akkor Uri életének válságmozzanatai egyértelműen úgy tűnhetnek, mint amelyek a fordulatot, a mássá válást és az azonosulást készítik elő. A várt fordulat azonban a főhős egyéni élettörténetében elmarad.<sup>58</sup> Uri életének eseményei mintha minden tekintetben afelé tartanának, hogy ő maga is csatlakozzon a nazarénusokká lett zsidók közösségéhez. A jeruzsálemi börtönben találkozik Krisztussal, akiről csak sok évvel később derül ki számára, hogy a nazarénusok Felkentje volt. „Annyi idő lehet, mint az apám, gondolta Uri, és rámosolygott. Az új rab odabólintott felé és folytatta az imát.” (193.) Uri több szereplőben is (Máté, Philó) az apját keresi, vagy az alapján ítéli meg őket, hogy mennyiben emlékeztetik az apjára. Alexandriai legjobb barátja, Apollosz, akiről később kiderül Uri számára, hogy szintén nazarénus lett, olyan gondolatokat fogalmaz meg, amelyek a szent páli egyetemesség gondolatával azonosíthatók.<sup>59</sup> „Szerintem azt mondta az Úr, hogy az ember mint olyan a kiválasztott, nem pedig egyik vagy másik népe. [...] A pogányok elé kéne állnunk...” (519.) Uri meglepődve hallja később Priscillától, a nazarénus papnőtől, hogy az az Apollosz, aki Alexandriában igazi szellemi társa lett, csatlakozott az új vallás hívői közé.<sup>60</sup> Theo, Uri fia mesél neki Szent Pálról, aki üldözte a Felkent híveit, majd megvakult, de miután megtért a Felkenthez, visszatért a látása. Uri számára, aki egész életében vakságával küzd, szintén vonzó lehetne Pál apostol figurája, aki az Úrtól visszakapja látását. Pál szintén kettős, római és zsidó polgár volt, családja (valószínűleg nagyapja – Uri szintén nagyapjának köszönhette, hogy ő maga már római polgárnak született) Julius Caesar idején kapott polgárjogot. A páli levelek és az Apostolok Cselekedetei alapján tudjuk, hogy Pál is rengeteget utazott, és szintén volt fogságban az Antónia-erődben, Jeruzsálemben. Azt is a páli levelekből tudjuk, hogy Pál magát kicsinek és gyenge, beteges alkatnak tartotta.<sup>61</sup> A vaksi kém figurája pedig sok tekintetben Mészöly Miklós Saulusát idézi meg.

<sup>56</sup> Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben = Uő, A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, KÖRÖSI József, Gondolat, Budapest, 1976, 257–302.

<sup>57</sup> Így olvassa például RADNÓTI Sándor, *Erudíció és világnézet = Spirományok*, 249–256.

<sup>58</sup> Vö. KERSZTESI József, *Egy újabb apa-regény*. „Olvashatjuk persze kalandregényként is a könyvet, de akkor egy idő után kissé zavarba jövünk. A többre hivatott mesebeli haszontalan gyerek bejárja az egykorú világ főbb pontjait, sokat tapasztal és sokat tanul, ám amikor visszatér Rómába, a kalandregény szabályai felborulnak, és kiderül, hogy a történetnek nincs diadalmos lezárása. Nem az ifjú Uri hányattatásaival állunk szemközt, hanem az egész életével. A fogsággal, amelyből kérdés, hogy van-e szabadulás.”

<sup>59</sup> Erről bővebben lásd Alain BADIOU, *Szent Pál. Az egyetemesség apostola*, ford. CSORDÁS Gábor, Typotex, Budapest, 2012.

<sup>60</sup> „Okos fiú Apollosz, borzasztóan okos. Látnia kellett ebben a szektában valamit. Apollosz szemével nézett hát Uri e vakhívőkre, és be kellett látnia: tisztán racionális szempontból azt hirdetik, amire minden gyáva görög és gyáva zsidó vágyik a vegyes lakosságú városokban, vagyis a többség: ne gyilkolja egymást görög és zsidó úgy, mint Alexandriában vagy mint Jamniában; ne játsszák ki egymás ellen őket a hatalmasok, vagyis Róma; fogjanak össze egy közös vallásban, amely az egyenlőséget hirdeti minden ember között, bárminek is született, pontosan úgy, ahogy a stoikusok és az epikureusok hirdetik, a leghumánusabbak, akiket a görög filozófia adott.” (712.)

<sup>61</sup> A Szent Pál életéről és tanításáról szóló hatalmas szakirodalomból a következőket használtam: PECSUK Ottó, *Pál és a rómaiak. A Római levél kortörténeti olvasata*, Kálvin Kiadó, Budapest, 2009; JOHN G. GAGES, *Who Made Early Christianity? The Jewish Lives of the Apostle Paul*, Columbia University Press, New York, 2015; GÁL Ferenc, *Pál apostol levelei*, Szent István Társulat, Budapest, 2016; H. D. SAFFREY, *Pál apostol története*, ford. KISDI Nóra, Agapé, Szeged, 2005.

Nemcsak páli, de krisztusi párhuzamok is felfedezhetőek Uri élettörténetében. Uri kiválasztottnak érzi magát, akinek szent küldetése van. Nem csupán apja választotta ki, hogy a jeruzsálemi delegáció tagja legyen, hanem az Úr is. „...ő lett a Mindenható szemévé, így érezte, aki látva lát. A rossz szemével. Hogy jelentse neki. Hogy a Felkent kéme legyen, aki imádkozva, fohászokodva, nyelv alatti nyelven énekelve megjelentse egyszer. Ő küldött engem kémkedni ide, maga az Úr. És a gondolataimban talán már most is olvas. Látni talán nem látja, amit én, de a gondolataim feljuthatnak hozzá.” (175.) Ám míg Krisztus kiválasztottsága a keresztény tanítás alapjává lesz, addig Uri élete nem válik semmilyen tanítás részévé, még a saját regény megírása is kudarcba fullad. Uri kiválasztottsága sokkal inkább az állandó közösségen kívüliséggel függ össze. Krisztus mint kiválasztott egy új közösség alapítója lett, Uri viszont teherként éli meg saját kiválasztottságát, amely elszakítja őt a zsidó közösségtől. A júdeai kis faluban találkozik egy vak öregemberrel, aki saját vakságát az Úr ajándékeként értelmezi, az ezzel járó felelősséget pedig küldetésnek tekinti. „Megáldott engem a Mindenható, és téged is megáldott, csak még nem tudod... Nem láttam jól, hát nem vethettem, nem arathattam, így megtanultam olvasni... És olvastam sokat, és okos lettem, és megéreztek ezt az emberek, és jöttek hozzám tanácsért a faluból, és ma is jönnek, messzi falvakból is jönnek, és tudok segíteni rajtuk, mert sokat olvastam és sokat gondolkoztam, és tekintélyem lett... Mert ezt akarta tőlem az Úr, és én megértettem időben. Szeretnek engem az emberek, fiam. És téged is szeretni fognak, mert akarta az Úr, hogy rosszul láss. Légy hálás, fiam.” (251.)



A Tóra szerint nincs véletlen, Isten irányítja a történelmet és a természetet is, a betegség, a testi fogyatékoság Isten sújtása a bűnös emberre.<sup>62</sup> Uri vaksága a Törvény rendszerében akkor nyerhet értelmet, ha kiderül, hogy célja van a Mindenhatónak azzal, hogy rossz szemet adott neki. Úgy érzi Uri, hogy az írástudók felelősségét mérte rá az Úr, azért lett a „Mindenható szemévé”, hogy rögzítsen minden eseményt. Az írás iránti vágyat számtalanszor kimondja: „Nem lehet erről emberi módon beszélni senkivel. Meg kellene írni.” (748.) „Vissza lehet szerezni, vissza kell szerezni. Meg kell írni, mi történt. Források nélkül nem megy.” (755.) „Meg szeretném írni, ami történt, és azt is, hogy miért.” (758.) „Félál-mában kutyaakat észlelt, maga is kutya lett hát, hogy ne bántsák. Megszánta őket: kutyanak lenni holtig tartó kutya-fogság. Kővé kell válni, bár az se jó: örökké tartó kőfogság. A csillagok csillaglétük fogságában vergődve hunyorognak. Semmi sem bír más lenni, mint ami. El kell mondani.” (492.) Az alexandria pogrom során érlelődő tapasztalat, amely az „*el kell mondani*” vágyat hozza, nem válik valósággá, Uri képtelen lesz megírni saját élettörténetét. A történelem megőrzése és továbbadása lenne a tanú feladata, de Uri képtelen továbbadni mindazt, amit átélt, környezete pedig hiteltelen tanúnak tekinti.

A kalandregény látszólagos műfaji konvenciójának tehát nem felel meg a regény, a várt fordulat, a szereplőben bekövetkező, mindent átértelmező változás elmarad. „Feltűnik, hogy amennyire megfelel a *Fogság* a kalandregény konvencióinak a fordulatok

<sup>62</sup> Edward L. GREENSTEIN, *I. m.*, 94.

tekintetében, annyira szembehelyezkedik azzal, amit e regényfajta moráljának nevezhetnénk.”<sup>63</sup> Ugyanígy, a *Bildungsromantól* várt eszményéből fakadó fejlődés is elmarad, Urit a végtelen szkepszis és az eseményeknek kitettség elfogadása jellemzi,<sup>64</sup> a regény első lapjától az utolsóig. Az alexandriai Vész alatt rácszémél, hogy már semmiféle borzalom nem tudja igazán megrendíteni. „Seianus lányának megbecstelenítése és kivégzése óta nem lepi meg semmi. Akkor hányt, azóta nem tud hányni. Hét éve tudom, miféle borzalmakra képes az ember.” (504.)

Láthattuk tehát, hogy bár a két regény elbeszéléstechnikája nagyon különböző, abban megegyeznek, hogy nem teljesítik be azt az olvasói elvárást, amelyet a regény egésze során fenntartanak. A két főhős, akik célja, hogy saját maguk számára értelmezhető narratívába rendezzék történeteiket, elbuknak ezzel a feladattal, és csak a befejezetlen történetek maradnak. Saulus és Uri Törvényhez fűződő viszonya és a befejezetlen történetekből felépülő befejezetlen történet, az értelmezés *csődje* egymást feltételezik.

## A Törvény mint identifikációs minta

Saulust a kételkedés pillanatában ismerjük meg, „a korábban automatikusan elfogadott narratívaalkotási módozat érvényességében kezd el kételkedni”<sup>65</sup>. Saulus templomi nyomozó, akinek folyton résen kell lennie, és tetten kell érnie azokat a pillanatokot, amikor valaki vét a Törvény ellen. „Rabbi Abjatár a szememre vetette egyszer, hogy engem csak a tettenérés vonz. Igaza van. A megismételt szó sosem ugyanaz, sem a mozdulat. A bűn is magányos, mindegyik külön, akárcsak én, aki tetten érem” (198.) – mondja magáról Saulus. Minden egyes apró részlet érdekli a nyomozót, célja, hogy olyan objektív olvasatot állítson elő, amelyből hiányzik bármiféle szubjektív ítélet. „Muszáj a részletekre odafigyelni. Napjában többször is elmondom magamnak: nézz nagyon közelről, nézz nagyon közelről. Vajon ettől lesz olyan a gyűlölet, mint a hiába kifent kés? Csak a részletek képesek rá, hogy kétségbevonják az előítéletet?” (271.) Érdemes megemlíteni, hogy a középpontban a látványt befogadó és a látványt elbeszélő személy áll, és ez az egyetlen perspektíva, amely a beszélő külső világába enged bepillantást.<sup>66</sup> A regényben egy bukott nyomozót ismerünk meg, akinek egyetlen küldetése sem sikerül. A templomi nyomozó saját magával is hasonlóan kíméletlenül bánik, „tetten akarja érni saját magát, cselekedetei, gondolatai szintjén”.<sup>67</sup> A külső nyomozás így válik belsővé, a megértés kudarcra pedig egy identitásválság folyamatához vezet.<sup>68</sup>

<sup>63</sup> RADNÓTI Sándor, *I. m.*

<sup>64</sup> Bővebben lásd KERESZTESI József, *I. m.*

<sup>65</sup> TANOS Márton, *I. m.*, 53–63.

<sup>66</sup> A recepció több fontos munkája is nagy hangsúlyt fektet az elbeszélői látásmódra. Például THOMKA Beáta, *Saulus térbeli formái* vagy N. TÓTH Anikó, *Szövegábrándor: Közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Kalligram, Pozsony, 2006.

<sup>67</sup> THOMKA, *I. m.*

<sup>68</sup> Erről bővebben lásd LÉNÁRT, *I. m.*

Ebben az identitásválságban két fogalom kap kitüntetett szerepet: az igazoltság és az azonosság, vagy másképp: az igazolás és az azonosulás. Az igazolás mindig magával hordoz egy külső referenciapontot, amihez képest, vagy amivel szemben igazolható lesz az egyén. Ezzel szemben az azonosulás felszámolja a külső pont és az én közti távolságot, egyenlővé teszi az alanyt az állítmánnyal. Erre példa a regényben Jézus *ani hu* 'Én vagyok' kijelentése. E két fogalom fontossá válik abból a szempontból is, hogy Saulus mindig tanúkat keres, akik igazolják, hogy bűnt követett-e el a vádlott. Ő maga is hiteles tanúvá akar válni, Isten parancsa szerint a Törvény őrzőinek mindig tanúskodniuk kell a Sínai-hegyen történt eseményekről.

Saulus „nyomozása” egyre inkább egy kétségbeesett és „túlkapásokba” fulladó kutatás lesz, melynek fő kérdése, hogy az igazolás vagy azonosulás fogalmával írható-e le az én viszonya a Törvényhez. Mint nyomozó igazoltatnia kell, a Törvényt és a nyomokat is bizonyos távolságból kell szemlélnie. A gyanú és a kétely, amely ugyanúgy árad Saulus belső világából, mint az őt körülvevő külvilágból, szintén igazolásra készíti, igazolnia kell önmagát, hogy a Törvény hű szolgája. A Törvénnyel való azonosulás jelenti azt, hogy az egyén a zsidó közösség tagja, az azonosulás során a befogadónak ismernie, értenie kell, és bensővé kell tennie. De ezzel szemben fellép az igazoltatás fogalma is: amennyiben a Törvény követése jelenti a közösséghez tartozást, ki kell alakítani egy külső és egy belső kontrollt is, amelyhez igazodva vizsgálható a Törvényhez való viszony.



Valaki azt suttogja mellettem, hogy nem igazoltatni – azonosítani jönnek. „És az jobb?” – kérdezem az idegen férfitől. „Sokkal jobb” – mondja csodálkozva. „Aki igazolva van, még nem biztos, hogy azonos is; de akit azonosnak találnak, az megérdemli, hogy részt vegyen a halászaton, és egyen a halból.” Ez a válasz annyira megzavar, hogy reszketni kezdek. Szeretnék odabújni Abela ölébe, mint gyermekkoromban. Abela tudja, hogy azonos vagyok! (225.)

Igazolás és azonosítás kettőssége szemléletesen jelenik meg Saulus álmában, amelyben az azonos jelentené azt, hogy a kívülvaló egyén a közösség tagjává válhat, „ehet a halból”. Az Ószövetségben az álmoknak kiemelt szerepük van, Isten az álomban útmutatást ad, megszólítja az álmodót vagy a jövőről ad információt.<sup>69</sup> Ahogy a Törvényt sem magyarázhatta akárki, úgy az álomfejtést is csak az végezhette el, akiről úgy tartotta a közösség, hogy az Úr erre felhatalmazta. Saulus álmai számos, erősen jelentéses szimbólumot tartalmaznak, ilyen például a *hét tanú*, a *malacok*, a *hal*, a *csónak*, a *kívülvaló* ember. Ám míg az Ószövetségben ezek az álmok mindig utólagos értelmezéssel egészülnek ki, és így egy valóságon túli valóságot mutat meg Isten, addig ezek az álmok csak odavetetten szerepelnek, utólagos értelmezésük elmarad. Az is bizonytalan, hogy ki mondja el ezeket

<sup>69</sup> Például Jákob vagy József történetében láthatjuk, hogy az álmokban minden egyes kép szimbolikus értelmet nyer az utólagos álomfejtésben.



az álmokat – minden bizonnyal a már ébren lévő Saulus –, de felmerül a kérdés, hogy elmondható-e oly módon az álom, hogy nélkülözzön mindenféle utólagos értelmezői gesztust. Az álmok az én-elbeszélésből kiszakítva, idézőjelek közt, rejtélyes látomásokként ékelődnek a szövegbe. Saulus minden cselekedetét a Törvény által látja igazoltnak, vagy azáltal igyekszik igazolni, de úgy tűnik, éppen ez gátolja meg, hogy azonosnak is érezze magát. Tehát látni fogjuk, hogy az elbeszélői identitásválság, amely során az azonosulás és igazolás kettőssége között mozog az elbeszélő, szorosán kötődik ahhoz, hogyan olvassa/értelmezi Saulus a Törvényt és az abból származó tradíciót.

Saulus az önmegértés során különböző mintákat keres; a következőkben azt vizsgálom, hogy azok a kulturális kódok, amelyek a Törvény hagyományából származnak, milyen azonosulási lehetőségeket nyújtanak Saulnak. „Saulus számára az ószövetségi Saul úgy jelenik meg, mint saját lehetséges típusa, aki az Amálek ellen vívott háború alkalmával a hérem törvényével szembehelyezkedve 5Móz 20,16–18, mely az izlámából ismert dzsihad ószövetségi párja, megkegyelmezett a préda egy részének, amit a törvény értelmében 5Móz 25,17–19 el kellett volna pusztítania.”<sup>70</sup> A típus bizonyos mértékben azonosít egy személyt a történelmi előképével, modellt kínál, amelyen keresztül a hasonlított személy megérthető. Saulus számára Saul király mint fenyegető példa jelenik meg, akivel szemben igazolnia kell magát, és távol tartani az azonosítás lehetőségét. A regényben maga Saulus hozza fel Saul király példáját, aki az Úr rendelésével ellentétesen cselekedett, és megkegyelmezett az ellenségnek. Saulus legnagyobb félelme, hogy Saul királyhoz hasonlóan gyenge lesz, nem lesz elég következetes a Törvény betartásában és betartatásában. Amikor nővére férje, Jójada gyanúba kerül, hogy tisztátalan állatot fogyasztott, Saulusban felmerül a kétség, hogy a felebaráti szeretet vagy a bűn megsemmisítése az előrébb való. Saul király alakja arra figyelmezteti, hogy még egy király sem szegülhet szembe az isteni Törvénnyel. A regény címe a főhős neve, ezen a néven azonban egyszer sem szólítják a regényben. A *Saul* név akkor kerül elő, amikor Saulus a király példáját hozza fel az őrségnek, őt magát viszont csak Istefanos szólítja néven, és akkor Saulnak nevezi. A név általi azonosítás Saul királlyal abban a pillanatban történik meg, amikor Saulus – hasonlóan Saul királyhoz – megkegyelmez ellenfelének, Istefanosnak a kútnál. A személyiségnek nincs változtathatatlanság konstitutív összetevője, ugyanakkor a név, amelyet születéstől halálunkig hordunk, mintha mégis arra utalna, hogy van egy ilyen változhatatlan mag.<sup>71</sup> (Ebből a szempontból különösen érdekesek a bibliai névcserék, amikor az Úr új nevet ad kiválasztottjának.) A Saul név tehát nemcsak a kútnál lévő szereplő azonosítása önmagával, hanem megfeleltetés egy olyan kulturális jelnek is, amely a Törvény hagyománykörében a Törvény megszegésének metaforája.

<sup>70</sup> KRÁNICZ Gábor, *I. m.*

<sup>71</sup> Vö. Paul RICOEUR, *A narratív azonosság*, ford. DORN Krisztina – LÁBADI Beatrix – POHÁRNOK Melinda = *Narratívák* 5, szerk. THOMKA Beáta–LÁSZLÓ János, Budapest, Kijarat, 2001, 16.



Saulus azután megy a kúthoz, hogy elmondta embereinek Saul király történetét. Az itt lezajló párbeszéd a vallatási diskurzusok ellenpontjaként áll. Saulus, aki csömörig telt a bizalmatlansággal és a félreértéssel, akkor még nem tudja, hogy az üldözött törvényt-magyarázóval beszélget. „Már számon volt, hogy faggatni kezdem – kicsoda, hová való, kiket ismer –, de aztán mégse. Úgy éreztem, most jobb így. Egyszer én is megengedhetem magamnak.” (243.) A párbeszéd szembeállítását a kiismerésre törekedő nyomozói beszédmóddal megelőlegezi az is, hogy a kútaknába lefelé menet már kritikusan gondolkodik Saul Rabbi Abjatar kérdéseiről: „Ami ennyire fokozhatatlan, vajon különbözik is? Rabbi Abjatarának való kérdés, hogy elrontsa...” (243.) Mielőtt Saulus lemászik a kútaknába, leveszi lábáról a sarut. Az Ószövetségben több példát is találunk arra, hogy a saru a hatalmat jelképezte, annak levétele pedig a jogfosztottságot. „A mindennapi életben a saját saru levétele a jogról való lemondás, a más sarujának levétele pedig a jogtól való megfosztás szimbólumává vált.”<sup>72</sup> Innen nézve válhat szimbolikussá az a pillanat, amikor Saulus felveszi a megkövezett Istefanos saruját. „Köpenyét és iszákját fönt hagyta az aknalejárával szemben. Intett, hogy én őrizzem. Mozdulata majdnem cinkos volt, s nem tagadom, hogy kényelmetlenül érintett, a többiek előtt.” (263.) Nemcsak a sarunak, a köpenynek is fontos jelentése volt az ókori zsidók számára: a köntös kifejezhette viselője társadalmi státuszát és identitását. A köntös átadása azt jelentette, hogy a tulajdonos másra ruházza át a státuszához fűződő jogait. Így tesz például Jonatán, Saul fia is, amikor szövetséget köt Dávid királlyal, és átruházza rá a jogait. A saru és a köpeny egyszerre válik az Istefanos feletti hatalom és a vele való azonosulás metaforájává. Azáltal, hogy Saulus hatalmai pozícióba helyezi magát Istefanos felett, igazolja magát vele szembe, ugyanakkor a ruhák felvétele jelöli az azonosulást is. Ez a kettős viszony a térbeli pozícióiban is jelentkezik. A találkozáskor egymás mellett ülnek a kútakna szélén, ugyanakkor Istefanos megkövezésekor Saulus felette áll, a gödör pereméről nézi az alatta álló törvényt-magyarázót. Látjuk tehát, hogy azok a szereplők, akik az elbeszélő számára valamilyen szempontból tükörfigurák, az elbeszélő egy-egy tulajdonságát hordozzák, például Saul király a nevét, Istefanos a törvényt-magyarázói szerepet, az igazolás és az azonosítás pólusai között mozognak, Saulus egyszerre vizsgálja, hogy mennyiben képes igazolni magát velük szemben, és mennyiben tekintheti magát azonosnak velük.

Uri élettörténetében szintén több olyan motívumot találunk, amelyek akkor érthetőek meg jobban, ha megvizsgáljuk, hogy ezek a fogalmak hogyan illeszkednek a Törvény hagyományába. Úgy tűnik, ahogy öregszik, Uri szkeptikusabb és befelé forduló lesz, már nem akar semmilyen közösség tagja lenni. „A normális zsidók épp olyan aljasok, mint a többi nép, a nazarénusok pedig tébolyultak – mondta. – Én már zsidó se vagyok.” (762.) Bár Uri az elzárkózást választja, az önmegértés során mégiscsak úgy tűnik, hogy a Törvény és a hagyományok jelentős szerepet kapnak, egyéni életének megértéséhez

<sup>72</sup> SÁRY Pál, *Szimbolikus jogi aktusok az Ószövetségben* = Jel 2003/6, 167–169. [http://web.axelero.hu/kesz/jel/03\\_06/jogi\\_aktusok.html](http://web.axelero.hu/kesz/jel/03_06/jogi_aktusok.html)

olyan metaforákat használ, amelyek a Tóra fogalomkészletéből származnak. Uri életében több olyan tapasztalat jelentkezik az egyén szintjén, amelyek a zsidó vallási közösség kulturális identitásának is meghatározó tapasztalatai. Ilyen a fogság, amely az ókori zsidó nép történelmének egyik kiemelt jelentőségű eseménye.<sup>73</sup> Szintén fontos a kiválasztottság, amely az Istennel való szövetségkötés pillanatát előzte meg. A kiválasztottság-tudat következménye az elkülönülés eszméje, amely a fogságok (egyiptomi, asszír, babiloni) és a szétszórattatás évei alatt vált igazán jelentőssé. Több tanulmány vállalkozik arra, hogy a kognitív tudomány módszereivel vizsgálja az ószövetségi Törvényt. Job J. Yindo<sup>74</sup> például azt vizsgálja, hogy az olyan metaforák, mint *Isten király* vagy *Izrael népe család* hogyan befolyásolják a gondolkodás alapvető kategóriát az ókori zsidó társadalomban. Azok a metaforák, amelyek Uri számára meghatározóak lesznek önmegértése során, olyan kognitív potenciállal bírnak, ahol a metafora forrása a Törvény és az ahhoz kapcsolódó hagyomány fogalmi készletéből merít.

A regény körüli diskurzus egyik fontos témája a címmé emelt fogság-metafora, amelyen keresztül a szöveg számos – könnyebben hozzáférhető és árnyaltabb – jelentésrétege feltárható. A fogságmotívum nemcsak a jeruzsálemi fogság leírása során, hanem Uri életének számos egyéb területén is jelentkezik. Több kritika is foglalkozott azzal,<sup>75</sup> hogyan határozza meg ez a tapasztalat Uri életét, aki foglya a törvényeknek (a római törvényeknek és a zsidó vallási Törvénynek egyaránt), foglya a családjának, közösségének, adósságának. A fogságtapasztalat látszólag egyéni, csak Uri életének szintjén jelentkezik, de Alexandriában eljut annak felismeréséig, hogy nem csupán az ő egyéni életét határozza meg az eredendő fogság, amely egzisztenciális tapasztalattá válik. Ez a tapasztalat mondatja ki vele: „Semmi sem bír más lenni, mint ami. El kell mondani.” (492.) Ebben a felismerésben fogalmazza meg Uri a saját narratíva megalkotása iránti vágyat, amely végül kudarcot vall. A tapasztalat, amely látszólag csak az egyén szintjén jelentkezik, a Törvény szövegét figyelembe véve egy újabb jelentésréteggel ruházható fel.

Uri a regény egészében arra törekszik, hogy megértse az apa–fiú viszonyt, saját apjával és saját fiaival szemben is. Az apa–fiú kapcsolat ábrázolásába metaforikusan beleíródnak az Atya és a választott nép kapcsolatára jellemző fogalmak és szimbólumok. A választott nép és Isten kapcsolata az Ószövetségben gyakran az apa–fiú hasonlatban jelenik meg. A törvényadást az ószövetségi történet szerint megelőzte Jahve szeretete, Izrael kiválasztottságának kizárólagosan ez a szeretet az oka. A választott néphez tartozni ez esetben

<sup>73</sup> VINCZE Kata Zsófia, *Tradíció, emlékezés, elbeszélés*, MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Kutatóközpont, Budapest, 2004. <http://mek.oszk.hu/02200/02200/02200.htm> „Izrael népének olyan mnemotechnikával kell rendelkeznie, amely nem feledtetni el a pusztaságban vállalt kötelezettségeket sem az Ígéret Földjén, sem majd a következő száműzetés helyén, Babilonban sem. Vagy inkább: aki nem feledkezik el a szövetségről az Ígéret Földjén, az képes lesz nem feledni a babiloni fogságban is.” Az Ószövetség történetében lezajlott fogságok: Az asszír fogság, egyiptomi fogság, babilóniai száműzetés,

<sup>74</sup> Job J. YINDO, *Toward a Poetics of the Biblical Mind: Language, Culture, and Cognition* = *Vetus Testamentum*, 2009/2, 222–243.

<sup>75</sup> Például VÁRI György, *A regény csele* = *Spirományok*, 257–274; SZILÁGYI Márton, *Abonnan nincs szabadulás*, *uo.*, 281–290.

azt jelenti, hogy megtapasztalni Jahve feltétel nélküli szeretetét. Ezenfelül Isten gyakran az „atyáink Istene” jelzővel jelenik meg az Ószövetségben, utalva arra, hogy Törvényét az ősatyáknak nyilatkoztatta ki, nekik kell gyermekeiknek továbbadni. Uri és apja kapcsolatában korán beáll egy törés, amikor apja rájön, hogy fia rosszul lát. Uri utazásának fő motivációja, hogy hazatérjen és örömet szerezzen apjának, aki majd büszke lesz rá. „Elmesélem neki és végre örülni fog nekem.” (419.) Utazásának legfőbb tétje, hogy megértse, szereti-e az apja. Uri számára ez különösen fontos, ugyanis a római zsidók esetében nem az anyai, hanem az atyai származás számított. Az atya az a figura, akin keresztül Uri a zsidó közösséghez tartozónak érezheti magát, ha kitagadja az apja, akkor a közösséghez és ezáltal a Törvényhez való viszonya is kérdésessé válik. Uri tehát az apai szereteten keresztül keresi az Atyai szeretetet, hogy valóban Istenhez tartozik-e. Nemcsak az apa iránti viszonyt, de Uri minden családi kapcsolatát – mind a szülei, mind a felesége iránt – szigorúan szabályozza a Törvény. A tízparancsolat szerint a szülők tisztelete biztosítja, hogy a gyermek élhessen azon a földön, amelyet az Úr ad neki. Uri csak az apját és elsőszülött gyermekét tudja szeretni és tisztelni, anyját, feleségét, többi gyermekét lenézi, és mintha a parancsolat beteljesülni látszana, Uri nem is élhet soha azon a földön, amelyen szeretne, állandó vándorlásra ítéltetett.

„Az atya a saját fiát veri csak, másnak a fiát nem veri. Apám engem taszított el, amikor kiderült, hogy rosszul látok; más fiának a vaksisága nem háborította fel!” (518.) – mondja ki Uri Apollosznak Alexandriában. Ebben a kijelentésben megjelenik az ószövetségi ember istenkapcsolatára jellemző logika, az Atya szeretetből saját választott népét bünteti. Az alexandriai pogrom alatt Uri sokat gondol apjára, itt az apa–fiú szeretet már-már az újszövetségi Isten–Atya és Jézus–Fiú értelemben jelenik meg, az elbeszélő a nagy kezdőbetűs „Atya” és „Fiú” kiemeléssel ironikussá teszi az idilli képet. „Ezt el fogja mesélni az apjának, valamilyen szavakat találni fog erre a leírhatatlan csodára, szerény és tartózkodó szavakat, de az apja mégis meg fogja érteni. És akkor együtt fognak sírni, átölelve egymást, az Atya és Fia.” (504.) Az „atyáink Istene” hagyományból származik, hogy nemcsak a Törvénynek, de az atyák bűnének is örökösei a fiak, a hatalmas adósság, amelyet József Urira hagy, mint az áteredő bűn terjed át a fiúra. „Az ember soha semmitől nem tud megszabadulni, amibe beleszületett, se anyától, se adósságtól, se balzsamtól.” (571.)

Uri életében fontos szerepet tölt be a vándorlás, az egyetlen olyan tevékenység, amelyben mind testileg, mind lelkileg igazán jól érzi magát. A pusztai vándorlás a zsidó nép identitását meghatározó fontos esemény, amely megelőzte az Úr által nekik rendelt terület elfoglalását. A vándorlás feltétele volt annak, hogy Izrael népe beléphessen az Ígéret Földjére. „Mindegy, kibírjuk! Megtanultunk vándorolni! Nem olyan rég még mind vándoroltak a zsidók. A Szentírásban mindenki folyton menekül. Meneküljünk tovább! Én igazából élvezem.” – mondja Urinak a fia. A vándorlásról mint a regény egyik fontos metaforájáról a későbbiekben, a regény terei kapcsán még szólok.



## Párbeszéd a Törvényről

„Világos egy-és-többértelműsége tartós nyugtalansággá tárolódott bennem. Lelkesült nyugtalansággá, hogy a valóság lényege csak az egyértelműség szükségszerű többértelműségeiben fogalmazódhat meg; és fordítva. Mivel, ami nyilvánítatik, már eleve nem lehet kizárólagosan sem ez, sem az. Hiszen a nyilvánulás maga olyan tény és esemény, ami minden pillanatban teremthető Lehetőség, és nem lezártág...”<sup>76</sup>

Az előzőekben megállapítottuk, hogy a Tóra szó a tanulás aktivitását is magában hordozza, amely a rákérdezésen és a párbeszeden alapul, ez a *Saulus*ban látványosan jelenik meg. A regényben a Törvény nem jelenik meg szövegszerűen, például a Tórából vett idézetként, hanem egy-egy szereplő, legtöbbször a rabbi és Saulus beszélget róla, így a Törvény nem az Úrhoz köthető kinyilatkoztatásként, hanem egy-egy szereplő szólama által közvetített. A következőkben azt vizsgálom, hogy mi jellemzi ezeket a párbeszédet a Törvényről. Saulus a Törvény határait kutatja, és azt, „hogyan cselekedetek mennyiben vonhatók ki egy – szükségképp valamilyen autonómiával felruházott – »belső« ellenőrzése alól, illetve, másfelől, mennyire tehető egyetemesség a »külső« rend, a Törvény, hol az egyén helye a Törvény világában”.<sup>77</sup> Ugyanakkor a párbeszéd az interiorizáció fokozatait is tükrözi, az első valós párbeszédnek tűnik, a következő már csak visszaemlékezés, a harmadik pedig hallucináció. Így az a külső hatalmi kontroll, amelyet Abjatár képvisel, átíródik Saulus belső ellenőrző folyamatává.

Az elbeszélő csak elvétve jelzi a párbeszédet, hogy éppen ki az aktuális megszólaló. Az olvasót ez lassú, figyelmes olvasásra készíti, ahol állandó a bizonytalanság, hogy melyik mondat kihez tartozik. De mintha mindez nem is lenne fontos, a párbeszéd akár Saulus tépelődő elméjének belső monológjaként is olvashatók.

Rabbi Abjatár nem ad válaszokat, csak kérdez, és kérdései szigorúan irányítják a beszélgetést, manipulatívák, azt feltételezik, hogy csak egy jó válasz lehetséges, és ehhez akarja eljuttatni beszélgetőpartnerét. Abjatár személyében megjelenik a Törvény rétegelt jelentése is, látjuk a Törvény magyarázó-tanító jellegét, a szigorú betű szerinti értelmezést, és a Törvény, mint kiismerhetetlen hatalmi mechanizmus.

A kérdéseken alapuló tanítás gyakori a rabbinikus iskolában, a pilpul vita a talmudi tanulás egyik módszere, amely során a két vitázó fél célja, hogy kérdéseken keresztül, egy

<sup>76</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Biblia-bibliák* = Uő, *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 233.

<sup>77</sup> LÉNÁRT Tamás, *I. m.*

mindent átható vizsgálat során tanulmányozzák a Törvényt.<sup>78</sup> Itt azonban nem jutnak el a „helyes” megfejtésig, a tanító jelleg egyre inkább háttérbe szorul, és mintha törvénytörési kihallgatással alakulnának át ezek a beszélgetések, amelyekben Saulus a vádlott, Abjatár pedig a kihallgató szerepét veszi fel. Rabbi Abjatár a „Törvény szenttelen interpretátoraként”<sup>79</sup> nyilvánul meg, visszatartja saját szubjektív gondolatait, ezzel szemben Saulus sokkal inkább személyes kétségeire akar választ kapni. Az első párbeszéd helyszíne a csarnok, amelynek legfeltűnőbb eleme a színpadi pontossággal elhelyezett tükör. „A csarnok végében a fémlapos mellvéd vakító tükörként csillogott.” (201.) Ez a „vakító tükör” az egyetlen olyan tárgy, amely az elbeszélő figyelmének előterébe kerül, amikor belép a csarnokba. A látványosan elhelyezett tárgy metaforaként szolgál az Abjatár és Saulus közti tükörhelyzet megteremtéséhez. Egyfelől tükrözteti a két szereplőt, mintha a rabbi csak Saulus belső monológjának lenne az egyik szereplője, másrészt utal arra is, hogy a párbeszéd nem vezetnek sehova, meggátolják a bárminemű értelemalkotást, a rabbi mindig csak tükörképet tart Saulusnak.<sup>80</sup> „Te se az én számból hallok. Csak segíték, hogy hangosan gondolkozzál.” (201.) – mondja a Rabbi, ezzel is elbizonytalanítva az olvasót, hogy valódi párbeszédet olvas-e. Ugyanakkor a vakságot is megelőlegezi, hiszen már a belépéskor elvakítja Saulust, ez a vakság pedig megint csak azt feltételezi, hogy a Törvény nem külső láthatóként, hanem láthatatlan tartalomként van jelen Saulus számára

„Szerintem vétkezett, csak nem követte el” – állítja Saulus Jójadáról. Saulus véletlenül elkövetett bűnnek ítéli Jójada tettét, a belehelyezkedés hermeneutikai módszerével akarja megérteni, hogy mi motiválhatta Jójadát, amikor elkövette a bűnt. A Törvényt az adott eset összefüggéseiben akarja vizsgálni, és mintha az egész párbeszéd egy kétségbeesett kutatás lenne Saulus részéről, amely részt keres a Törvényen, olyan részt, amely lehetővé teszi, hogy Jójada – akinek ügye személyesen is érinti Saulust – ne bűnhődjön. Ez a keresés kockázatos, ha Saulus hiányt talál a Törvényben, akkor az egész addigi rendszerét felülírja. „– De hiszen akkor nem tehetünk semmit! Ez a szó hiányzik a Törvényből! – Szóval kerested – mondta Rabbi Abjatár, s hirtelen rám nézett.” (203.) A hiány felismerése a keresett rés megtalálásának tűnhet, amely felmentené Saulust, hogy elítélje Jójadát, de a Rabbi válasza magát Saulust keveri gyanúba. Saulus felismeri, hogy a Törvény rámutat Jójada bűnére, de nem képes jobbra tenni vagy megbocsátani a bűnösnek. A rések utáni kutatás egyszerre vágyként és félelemként van jelen, e kettős mozgásban a megtalálás lehetőségét Saulus saját maga számolja fel. „Olyan nyíltan tettem fel a kérdéseket, hogy ne maradjon semmi rés.” (201.) Feltűnő, hogy itt fordulnak a viszonyok, most Saulus helyezi át magát a kérdező szerepébe. Ez a gesztus megint a Törvény sokrétű alkalmazhatóságára mutat rá, itt az egyénben működő belső ellenőrző funkció kerül

<sup>78</sup> *Jewish Encyclopedia*, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12153-pilpul>

<sup>79</sup> TANOS Márton, *I. m.*

<sup>80</sup> A tükör-metáforánál érdemes megemlíteni, hogy Aage A. Hansen-Löve *A Törvény kapujában*-ról írott tanulmányában K. parabolikus tükrét a tautológia metaforájaként érti, amely meggátolja, hogy bármilyen értelem megképződjön. Aage A. HANSEN-LÖVE, *I. m.*, 99.

előtérbe. Számos értelmezés foglalkozik a résmotívummal a szövegben, amely az elbeszélői látásmódot a nyomozói *résen lét* állapotával kapcsolja össze. A rés, amely tulajdonképpen hiány, többször is olyan vonzódást vált ki az elbeszélőből, amelynek nem tud ellenállni.<sup>81</sup> A résen lét és a réslátás metaforája meghatározó lesz Saulus számára a Törvénnyel kapcsolatban is, amennyiben a Törvényt is a nyomozó precizitásával szeretné megérteni.

A következő szakasz nem igazi párbeszéd, mindössze Abjatár eszmefuttatására emlékszik vissza Saulus. Ez az esszéisztikus, tömör passzus szinte csak kérdésekből áll, és bár az elbeszélő jelzi, hogy a Rabbi érvelése következik, az olvasó mégis bizonytalanná válhat, hogy valóban a Rabbi szövegét olvassa-e, vagy Saulus kérdéseit. Témája a túlkapás, amely ugyanúgy bizalmatlanság a Törvénnyel szemben, mint a szembefordulás. A bizalmatlanságból fakadó túlkapás buzgón leplezi le a bűnt, de közben nem veszi észre, hogy éppen bizalmatlanságával cáfolja és csúfolja a Törvényt. A lázadás a Törvénnyel szemben nyílt, a bizalmatlanság azonban kétértelmű. A Rabbi először a hitetlennek áldozati ételt kínáló vak gazdával azonosítja a vak bizalmat, amely ugyanolyan rövidlátó, mint a túlkapás. Majd magát a Törvényt hasonlítja a vak gazdához, a bárányt pedig ahhoz, ami a „Törvény mögött van”. A példa arra szolgálna, hogy segítse a megértést, de csak újabb kérdéseket vet fel, amelyek megakasztják a kezdetben logikusan építkező gondolatmenetet. Így az egész szakasz sokkal inkább egy kétségek közti én belső vívódásának tűnik. „Nem csak a szabályokat értjük, amelyek megmagyarázzák a bárány halálát? De ki érti közülünk a halálát? Mondhatjuk, hogy senki. Az egyetlen, amit megérthetünk, hogy a bárányt meg kell ölni. Bűn és vétség, ha elmulasztjuk megölni.” (231.)

Ahogy arra korábban utaltam, a Törvénynek egyszerre van jogi és narratív síkja, a jogi síkhoz tartoznak a parancsolatok, a narratív részhez pedig a történet, amely a Törvény születéséhez kapcsolódik, és amely segít, hogy a jelenkori befogadó saját élethelyzetét is a Törvényhez kapcsolhassa. Úgy tűnik, az a világ, amelyben Saulus mozog, már csak a parancsolati, szabályozó karakterét őrzi a Törvénynek, és képtelen olyan narratív keretbe helyezni, amelyben értelmet is kaphatnak a Törvény által megkövetelt cselekedetek. Ez a tapasztalat egy gyerekkori emlék felidézésében is visszatér: „És sehogy se tudtam rájönni, hogy mit kell megértenem. Az igaz, hogy az okulásomra megölték, de különben senkinek se kellett, még táplálékul sem. Ezt a kitaszíttottságot még szomorúbbnak éreztem, mint a bárány szelíd védekezését, mikor a vérét kicsorgattuk.” (279.) A megértéshez szükséges az előzetes tudásunk kockáztatása, ez azonban az Abjatár által képviselt abszolút jelentést hordozó Törvény kapcsán nem megengedhető magatartás. Az előzetes tudás, az előzetes ítéletek felfüggesztésének mindig kérdésstruktúrája van:

<sup>81</sup> Például: „Egy keskeny résen kiláttam az udvarra. A szemközti házfal hólyagos volt a salétromtól, tele zöld és vörös folttal. Minél tovább néztem, annál vadabban zuhogtak felém a színes gyűrűk, s nekem mindegyiken át kellett bújnom, ha nem akartam, hogy betemessenek. Benája meg tapsolt hozzá, nem tudott betelni a tapsolással.” (207.) „Ez a testéből formálódó rés annyira lekötötte a figyelmemet, hogy elfelejtettem a szemébe nézni, pedig hozzám beszélt. Közben ránk sötétedett, s csak az udvarunk világotott, mint a pusztai fehérség.” (265.)

„Csak ha az előítéletünket kockára tesszük – csak akkor vagyunk képesek a másik személy igazságigényét egyáltalán megtapasztalni, és így a másinak lehetővé tenni, hogy ő is játékba hozza önmagát.”<sup>82</sup> Abjatár világában – aki az események „hivatalos értelmezője”<sup>83</sup> – a Törvényről való tudást nem lehet kockára tenni, a Törvénnyel szembeni kérdés egyenlő a bizalmatlansággal, a Törvény világában érvénytelen az előzetes tudás elbizonytalanítása.

Az utolsó „párbeszéd” a Rabbival az egyetlen, amely jelen idejű, már valóban csupán Saulus képzeletében játszódik le. „A vibráló levegőben Rabbi Abjatár arca kísért, a szája körül gúnyos mosoly. Órákon keresztül csak az ő arca, ahogy rágcsál, de nem köp ki semmit. Csak kérdez.” (276.) Ez a szakasz még inkább a kihallgatások módszerét idézi fel, a nyomozó a sivatagban most saját magát vallatja: „Ez nem válasz – mondja. – Te is úgy kezdesz viselkedni, mint egy gyermek. Próbáljuk előlről kezdeni...” (277.) Fontos helyszín a sivatag, amely a területen kívüliségnek, a határhelyzetnek a metaforája. Említettem, hogy a Törvény az emberi élet határhelyzeteiben kerül előtérbe, amikor megköveteli Jahve megvallását. Innen érthető meg Saulus kényszeres önmonitorozása, de a vallatás önmagával szemben is kudarcot vall, nem kapja meg saját magától sem a kívánt választ. A párbeszéd a szó szerinti és a figuratív szétválasztásával kezdődik, jelölve, hogy a vita két szólama két különböző olvasási módot követ: „Azt állítod tehát, hogy amit Ő tud rólunk, kezdettől fogva belénk van írva? Mint fába az évgyűrű. Ez csak hasonlat – mondom.” (276.)



A szöveg logikája különböző fogalmakat rendel egymás mellé, így a tudás és a hit, szabadság és korlátozás, gyűlölet és szeretet, bűn és gyermeki (ártatlan) párokat. E fogalmak egymás feltételei, egymást teremtik meg. „Nem tudom mi a szabadság, ha nem tudom mi a Törvény.” „Nem tudom mi a szeretet, ha nem tudom mi a gyűlölet.” (267.) Jellemzőek a regényre a tömör szerkesztésű, szentenciaszerű kijelentések, amelyek ellentétes logikai egységekből építkeznek: „Kell az áldozat, hogy elveszítsük magunkat, és megtaláljuk az azonosságunkat.”; „el kell égetni, hogy újra megtanuljon repülni”; „előbb le kell törni, csak akkor találkozhatnak az árnyékával”. Ez a szerkesztésmód mintha már a páli levelek gyakori retorikai megoldását idézné meg: „Mert én a törvény által meghaltam a törvénynek, hogy Istennek éljek.” (Gal 2,19) Szabadság és törvény, szeretet és gyűlölet úgy jelennek meg, mint az ág és az árnyéka Istefanos példájában, azaz a megismerés és a megértés a végső határok feszegetését, áldozatot követel, az ószövetségi áldozat pedig a bűntől való megtisztulást jelenti. Tehát mintha lenne egy olyan végső, tiszta és egyértelmű jelentés, amely az áldozatok során hozzáférhetővé válik, ugyanakkor a regény befejezése csak a látás feláldozását mutatja be, azt már nem, hogy ezáltal az elbeszélő valóban a végső megértéshez is eljutna.

<sup>82</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 335.

<sup>83</sup> URBANIK Tímea, *Az íratlan olvasatának nyomai a történetek között: Mészöly Miklós: Saulus – Nádas Péter: Egy család-regény vége*, Bárka, 1993/1, 64–72, 69.



A párbeszéd során a felek a hitből fakadó tudást és a Törvény által előírt tudást különböztetik meg, de nem eldönthető, hogy melyik előzi meg a másikat. A párbeszéd több érve is nagyban átveszi Pál római levelének logikáját.<sup>84</sup> A Galatákhöz írt levélben Pál úgy értelmezi a Törvényt, mint a Krisztushoz vezető mestert, amely afelé segít, hogy hitből igazuljunk meg. A római százados pont ezt a hitet kérdőjelezi meg: „Mert agyonmagyaráztok mindent! – kiáltott fel. – Nem is hisztek már, csak magyaráztok.” (218.) „Benája bűnös?” – kérdezi a rabbi, Benaja beteg, tehát akkor a Törvény értelmében bűnös kell, hogy legyen. A Törvény szerint bűn és betegség szorosán összekapcsolódik, az Ószövetségben létezik olyan kifejezés a bűnre, amely már magában hordozza a betegség kifejezést is mint következményt. Benája betegsége olyan mozzanat, amely Saulus számára nem értelmezhető a Törvény felől, nem tudja elfogadni, hogy betegsége azt jelentené, hogy bármiféle bűnt elkövetett. E kérdések másik tétje, hogy sors és hit hogyan viszonyulnak egymáshoz? Van-e szabad akarat és véletlen, vagy már minden előre eldöntöttet Isten által, belénk van írva, mint „fába az évgyűrű”?

E három párbeszédben megjelenik az a folyamat, amelyet a Törvény elsajátításának és belsővé tételének nevezhetünk. Az utolsó szakaszban a belső önkontroll hangjaként jelenik meg a Törvény. Míg az első párbeszédben csak a tükör-metaphora szintjén merül fel, hogy a párbeszéd valóban egy belső vívódás, addig az utolsó szövegrész már egészen biztosan csak egy kvázi-párbeszéd, tulajdonképpen Saul önmagát vallatja. Abjatár figurájában a Törvény összetett jelentése testesül meg, tanításként, kételkedésként és hatalomként jelenik meg. Saulus réseket keres a Törvény szövegében, paradox módon a hiányt, a nem létezőt keresi, ahogy emberei közül is mindig Sofót keresi, az egyetlen, aki sosincs jelen, az olvasó csak a hiányával találkozhat.

## Törvényen kívül és belül – a regényterek alakulása a Törvény vonatkozásában

„Egyszer a juhokat a *pusztán túl terelte*, és az *Isten hegyéhez*, a Hórebhez jutott.” (2Mózes 3,1.)

Korábban megállapítottuk, hogy a Törvény az emberi élet határhelyzeteiben kerül előtérbe, ilyenkor megköveteli Jahve megvallását és az emlékezést a szövetségkötésre. Saulus, a kívülvaló ember,<sup>85</sup> térbeli pozícióit tekintve is legtöbbször a határon helyezkedik

<sup>84</sup> Például: Róm 7, 7-9. „Mit mondjunk tehát? A törvény bűn? Szó sincs róla! Viszont a bűnt nem ismerném, ha nem ismertem volna meg a törvény által, és a kívánságot sem ismerném, ha a törvény nem mondaná: Ne kívánd! De a bűn a parancsolattól ösztönzést kapott, és felszított bennem mindenféle kívánságot. Mert a törvény nélkül halott a bűn.”

<sup>85</sup> THOMKA Beáta, *A kívülvaló ember* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.), *A magyar irodalom története III.*, Gondolat, Budapest, 2007, 573-582. [http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_542\\_05\\_A\\_magyar\\_irodalom\\_tortenetei\\_3/ch47.html](http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch47.html)

el. Nyomozóként úton van, két város közt, a cselekmény úgy indul, hogy a pusztából tér vissza a városba. Amikor beállít egy-egy házhoz, a küszöbön áll meg, az ajtóból figyel. Réseken, ajtónyílásokon keresztül tanúja a fontos eseményeknek, Jézus kihallgatását is csak az ajtóból, egy függöny mögül figyel, tekintetét pedig mindig lekötik az éles határok. Jeruzsálemben nincs igazi otthona, Tohunál a ház tetejére emelt sátorban lakik, amely már kívül esik a ház belső terén. Két bensőséges, zárt tér van, ahol többször is megfordul Saulus, az egyik a gyermekkori emlékek hordozójaként Abela otthona, a másik a Templom, ahol a rabbival beszélget a Törvényről. E két tér hermetikusan zártnak tűnik, csak Saulusnak van bejárása mindkettőbe, de Abela és családja világában nem érvényes a rabbi által képviselt Törvény (például a Törvény szerint érthetetlen, hogy a bűnös Jójadának miért kegyelmezett meg az Úr, amikor ledőlt a torony), a rabbi terében pedig nem számítanak a családi kötelékek, csupán az, hogy a Törvényt megtartották-e.

Saulus térbeli mozgása a határpontok (sivatag, kútakna, ajtó, küszöb) és a centrumok (templom, város) között metaforikusan írja le a Törvény határának átlépési kísérleteit. Az egyre inkább bizonytalanra váló elbeszélő a Törvény határait feszegeti. A Törvény körülhatárolt teréből való kilépés rendkívüli helyzetet teremtene, a szó legszorosabb értelmében a megszokott renden kívüli állapotot, amely másfajta időtapasztalatot is eredményez.<sup>86</sup> Saulus és emberei nyolc napig üldöznek a sivatagban két lázadót, de a nyomozás kudarcba fullad. Mielőtt Saulus visszatérne a városba, egyedül marad a pusztában, és fennhangon az Úrhoz fohászkodik. Ebből a transzállapotból csak a testi fájdalmak tapasztalata zökkenti ki: „Mikor abba hagytam a csapkodást, már mind a két karom fölbezdődött, s akkor éreztem, hogy elég.” (180.)

Visszatérve a városba első útja a Bányások Kapujához vezet, amely éles és egyértelmű határként áll a városban. „Végül egy félreeső helyet kerestem a bástyán, hogy megpróbáljam rendezni a gondolataimat. Ez a bástyafal mindig segíteni szokott. Gyermekkoromban, mikor először jártam Jerusálajmban, többször kiszöktem ide az esti oktatás után. Azóta tudom, hogy olyan ez a fal, mint a homokban élére állított deszka. Éles határt von.” A pusztai határátlépéssel Saulus kizökkent a rendből és az időből is. Jeruzsálem mint szakrális központ a Törvény helye, a bástya pedig biztos és éles határ, amelyhez lehet igazodni, ezekben az éles határokból bízva próbál Saulus visszatérni a rendhez. Érzékeli, hogy a rendet nemcsak a külvilágban kell helyreállítania, hanem önmagában is, így az élére állított deszka hasonlata már nem csupán a falat jellemezi, hanem magát az elbeszélőt is.

Az első sivatagi hajsza párja a regényt záró pusztai vándorlás, itt azonban visszavonhatatlan a Törvény határának átlépése, és a vágyott rend többé nem lesz helyreállítható.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> E szempont kialakításában nagy segítségemre volt Török Ervin *Elmozdult képek* című tanulmánykötete, amelyben Kleist-szövegeket elemez. TÖRÖK ERVIN, *Elmozdult képek*, Ráció, Budapest, 2015.

<sup>87</sup> A törvény határainak elemzésekor forrásként használtam Török Ervin elemzését Kleist *Kohlhaas Mihály* című elbeszéléséről. „A törvény átcsapása a döntésbe nem a szokványoshoz, a mindennapihoz vagy a regulárishoz (a legálishoz) való visszatérést eredményezi, hanem az átlépést a törvényen kívülibe, a »rendkívüli« helyzetbe. A törvény idejének megszakítása

Istefanos kivégzése után Saulus úgy dönt, hogy vissza kell térni a gyermekkor helyszínéhez, az apai tanításhoz, emlékezni a Törvényre. El indul Tarsusz felé, éjszaka pedig megszáll egy zarándokszálláson, ahol a házigazda fia saját fiára emlékezteti. Fia halálának emléke eszébe juttatja, hogy az Úr más sorsra rendelte: „De még ha élne is!... Késő. Más hűségre rendelték. Vagyok, cselekszem, futok, akár a szememet is behunyhatom közben, mindegy. Csak hajnalig bírjam ki, aztán úgyis az történik, amire előkészítettek.” (266.) Ekkor hozza meg a határátlépő döntést: „Olyan döntés volt ez, mint a megnyilatkozás.” (268.) Ezek után újra a téren kívüli pusztaságba kerül az elbeszélő, ahol az addig elfogadott rend felszámolódnak látszik, többé nem Abjatár és A. jelentik számára a Törvényt. Kórre a szemére veti, hogyha A. segítsége nélkül cselekszik, akkor a Törvény nélkül lép, de Saulus kijavítja, hogy összekeveri a dolgokat. A zsoltárookra emlékeztető, dőlt betűvel szedett szövegrészek az elbeszélőtől függetlenül élnek be, nincs megszólaló, akinek tulajdoníthatóak lennének ezek a szakaszok.<sup>88</sup> Az ezt megelőző párbeszéd a Törvényről sem köthető már a rabbihoz, csupán Saulus képzeletében játszódik le. Az isteni kinyilatkoztatás többé nem a rabbi szájából hangzik el, hanem gazdátlan performatívumként élkedik a szövegbe. E renden kívüli térben az idő sem a megszokott módon telik, az elbeszélő folyton eltéveszti, mióta vannak a sivatagban. A határon kívüli tér legfontosabb jellemzője, hogy többé nem az emlékezés lesz a megismerés elsődleges eszköze, az elbeszélő folyamatosan veszíti el emlékeit. „Később Kedmahot láttam szembejönni az úton, egyedül. Egy pillanatig annyira *frissen és emlékek nélkül látom*, hogy nem ismerem fel azonnal.” (279.) (Kiem. Z. A. J.) Erre utal a záró mondat is, amelyben kiderül, hogy Saulus megint nem emlékszik, hogy Sof nem tartott velük. Az utolsó szakaszban az elbeszélő áttér a jelen idejű történetmesélésre, mintha ezzel is maga mögött hagyná a múltbéli emlékeket. Míg a korábbiakban zárt ajtókon döngött Saulus, és apró réseken át kereste a kilátást, addig a lezárással kimerevített Vicus Rectus-on mindenfelől kapuk nyílnak, az egyenes út pedig egy fényes pusztasághoz vezet.

Uri szintén kívülvaló figura, aki mindig különbözik az adott közösségtől. Ez a periférikus lét egyfelől testi adottságaiból fakad, amelyek megkülönböztetik a többiektől. Gyenge testi adottságai és rossz szeme miatt nem tud úgy élni, mint a korabeli zsidó ifjak, egész nap a vackában ül és olvas. Urit egyetlen közösség sem fogadja be, mindig az idegenhez köthető gyanúval tekintenek rá, a delegációban és az alabarkhosz házában Agrippa kémének hiszik, Alexandriában a Vész idején az alabarkhosz kémjének gondolják, félnek attól is, hogy esetleg a görögök kémje, a római zsidók pedig saját kémjüknek akarják megtenni. „Agrippa kegyence vagy, és mindegy is, hogy miért, akár valóban a kéme vagy, akár nem, mert az apám azt gondolja, hogy az vagy, és ha azt gondolja, akkor így is van. Lehetsz holdkóros, lehetsz beavatatlan, tudatlan ember: mégis azzá válsz,

– miközben maga a törvény is félbeszakít – nem a szokványoshoz, nem a legalitás rendjén belüli létezéshez, hanem a törvénytelenységhez, a törvény felfüggesztéséhez vezet.” Török Ervin, *I. m.*, 253.

<sup>88</sup> THOMKA Beáta, *I. m.*

akinek néznek, és ezért nem is kell tenned semmit.” (400.) – figyelmeztetni Tija Urit, akit valóban mindig valaki másnak látnak, hol görögnek, hol zsidónak, hol rómainak. A kémmel és a tanúval való azonosítások szintén a szereplő közösségen kívüli léte utalnak. Uri Rómába visszatérve festő lesz, és sokat gondolkodik azon, milyen nézőpontból fesse meg képeit, dilemmáját megfogalmazza egy képárusnak is, amelyet az én pozíciójának meghatározására tett kísérlet metaforájaként is olvashatunk. „A mostani képeken – magyarázta Uri – külön van a világ, amit látok, és külön vagyok én, aki látok. De miféle világból látok én? Az egy másik világ?” (719.) Szintén szemléletes a prím szám motívuma, amely többször is visszatér a regényben. Uri első vándorlása során azzal szórakoztatja magát, hogy megpróbálja kitalálni, hogyan lehetne bármilyen nagyságú prím számot előállítani; sok száz oldallal később, amikor ellátogat a nazarénus közösségbe, ismét előkerül a prím szám esete. „Szombat este, amikor a szombat már kiment, hosszú asztal körül ültek zsámolyokon tizenhatan, Uri volt a tizenhetedik. Prím szám vagyok, gondolta, ennek valahogy megörült.” (709.)

A kívülről fontos eleme a vándorlás, amely során Uri azt tapasztalja, hogy a Törvény a zsidó közösségekben különféleképp érvényesül. Jellemző volt a diaszpórában élő zsidó közösségekre, hogy „minél több zsidó élt nem-zsidó környezetben, annál inkább merevedett a törvény szigora, amely a kiválasztott népet igyekezett megóvni a másokkal való érintkezés rituális tisztátalanságától.”<sup>89</sup> Uri ezzel szemben Rómában is, Alexandriában is, vagy éppen Szürakuszaiban is azt tapasztalja, hogy „lyukacsos törvényeket adott az Úr a zsidóknak” (121.), akik már nem képesek a kulturális identitás egységes alapjaként működni. Jeruzsálemben vagy a kis júdeai faluban, Bethzachariában úgy érzi Uri, hogy megállt az idő, és mindenki az írott Törvény szerint él.<sup>90</sup> Szemléletes példája a kazuisztikus hagyomány kifordításának, ahogy Jehuda mester gyakorolja a bíraskodást, vagy amikor kiderül Uri számára a jeruzsálemi börtönben, hogy a tolvajlás súlyosabb bűn, mint a rablás. Hiába a rablás, ami testi sértéssel is jár, a törvények alapján a tolvaj nagyobb bünt követ el.<sup>91</sup> Meg is állapítja magában Uri, hogy mások Jeruzsálemben a törvények, mint Rómában. Szürakuszaiban zsidó kupleráj működik, úgy, hogy látszólag nem vétének a Törvény ellen. Itt tanulja meg Uri, hogy amiről nem szól a Törvény, azt minden bizonnyal meg szabad tenni, és az Úr sem haragszik, ugyanis még egyszer sem sújtott le a Törvényt cinikusan kijátszó kuplerájra. Tehát az önmagát teljes rendként feltételező rendszer paradox módon kétértelmű és logikátlan beszédmódot eredményez. Uri arra számít, hogy Jeruzsálemben, a Kiválasztottak Szent Városában közvetlenül találkozhat az Örökkévalóval, de végül Jeruzsálem nem az Isten-, hanem a hiánytapasztalat

<sup>89</sup> SIMON Róbert, *A periféria előnyei egy tudós regényíró számára* = 2000 Társadalmi és Irodalmi havi lap, 2005/9. <http://ketezer.hu/2005/09/a-periferia-elonyei-egy-tudos-regenyiro-szamaral>

<sup>90</sup> „Uri elképedt. Benne van a vörös üsző Mózes könyveiben, eldarálják Rómában is, amikor odaérnek az olvasásban, de ezek itt Júdeában aszerint is élnek, ami írva van! Itt nem múlik az idő!” (249.)

<sup>91</sup> „A tolvaj nemcsak lop, de az Örökkévalót is megsérti, mert az Ő képmása elől bujkálva, orozva cselekszi a rosszat, az Isten elől akarja a gonosztettét rejtetni. A rabló viszont bátran, szemből támad, és nem sérti az Örökkévalót, mert nem bujkál előle! A tolvaj bűne hát a súlyosabb!” (186.)

helye lesz. Uri nem látja meg a Templomot, amikor a delegátussal közelítenek Jeruzsálemhez, csak azt hazudja, hogy látta, majd nem látja az oltárt, csak az oltárról felszálló vékony füstöt, és végül nem is töltheti szabadon az ünnepet, a jeruzsálemi börtönben ül fogságban. Az ünnep után beléphet a Templomba, de fogolyként: „Uri a vádlottak sorának közepén állt. Majdnem felnevetett. Rabként áll a zsidó vallás központjában. Micsoda örült álom.” (216.) Alexandria Uri utolsó reménye, hogy ott majd valóban találkozhat a Mindenhatóval. „Istennek tetsző hely Alexandria, hogy van benne idő gondolkodni” (404.) – állapítja meg Uri, de a Vész egyik pillanatról a másikra megszünteti ezt az idilli állapotot.

A zsidó vallás hagyományában a Törvény és annak tisztelete lehetővé teszi, hogy mindenhol megszülessen egy „szellemi Izrael”,<sup>92</sup> ahol egy közösség összegyűlik, hogy a szent szövegeket tanulmányozza. „A vallásos ember számára a tér nem homogén”,<sup>93</sup> a zsidó vallás kiemelkedő szent tere Jeruzsálem, az egyetlen hely, ahol áldozatot lehet az Úrnak bemutatni. „A tér vallástopográfiai felosztása világosítja meg az Örökkévaló szavainak értelmét és jelentőségét, aki Jeruzsálemet az abszolút középpontba pozicionálta, s a többi nép közé való elhelyezésével a szent város paradigma-jellegét, örök erkölcsi státuszát és »üdvőtörténeti« szerepét határozta meg: »Ez Jeruzsálem, amelyet a népek közé állítottam...« (Ezékiel 5,5).”<sup>94</sup> A vallási képzetek által tagolódik a tér tiszta és tisztátalan területekre, de ugyanakkor maga a vallás mégsem helyhez kötött, az Istennel kötött szövetségre bárhol lehet, sőt kell emlékezni és azt megtartani. Uri számára Jeruzsálem nem válik szent és kitüntetett térré,<sup>95</sup> a szent tartalmak helyett csak a politikai és gazdasági érdekeket látja megnyilvánulni, a kiválasztott nép, amelynek ő is tagja, nem az ünnepi örömet közvetíti számára, hanem idegengedést és viszolygást vált ki belőle.

A regény fontos terei a Földközi-tenger különböző diaszpórái. A diaszpórában élők magukban hordozzák egy távoli térelmény emlékét, az egykori hazát, amelyet a kollektív emlékezetben őriznek, és a Törvény megtartásával tartják az emlékezetben.<sup>96</sup> Ebben az állapotban az idegenség érzete kétféleképp is kialakulhat. Uri idegen például a júdeai parasztok számára, akik érthetetlennek tartják, hogy képes a tisztátalan Rómában élni, de ugyanúgy idegen Rómában is, ahol a teljes asszimiláció azoknak a szokásoknak az elhagyását jelenti, amelyek az őshaza emlékét hívatottak fenntartani. Alexandria válhatna azzá a helyé, ahol Uri a legkevésbé tapasztalja az idegenség érzetet, vagyis pont annyira idegen, mint bárki más a városban. De a Vész felülírja ezt a tapasztalatot, Urit is a gettóba zárják a lázadó görögök, ezáltal élesen kivéve és elhatárolva őt a város közösségétől. Innentől kezdve Alexandriai, amely addig reménytelinek bizonyult a zsidók, görögök és

<sup>92</sup> ASSMANN, *I. m.*

<sup>93</sup> MİRCEA ELIADE, *A szent és a profán*, ford. BERÉNYI Gábor, Európa, Budapest, 2009, 15.

<sup>94</sup> GÁBOR György, *Az otthon idegensége – az idegenbeliség otthonossága* = Világosság, 2007/11–12, 73–96.

<sup>95</sup> FÖLDES Györgyi, *A Másik utazása* = ÁDÁM Anikó – RADVÁNSZKY Anikó, *Térérzékelések – térértelmezések*, Kijárat, Budapest, 2015, 290–302.

<sup>96</sup> Bővebben lásd GÁBOR György, *I. m.*

egyéb népek békés együttélésére, végül a tragédia emlékeként íródik át, „nem múlik el Alexandria, nyomul láthatatlanul”. (683.) Földes Györgyi megállapítja, hogy a *Fogság* terei homogén szerkezetben helyezkednek el Uri számára, egy sem lesz szakrálisan kiemelkedő, amennyiben a szent Törvény helyett mindenhol csak annak töredezettségével vagy hiányával találkozik. Érdeemes itt megjegyezni, hogy a terek nem csak vallási szempontból jelentenek homogén térképzetet. A narrátor gyakran Uri látásmódján keresztül érzékelteti az eseményeket, a főhős mint fokalizált alak meghatározza azt, ahogy az olvasó bepillantást nyer egy-egy új térbe. A vaksi utazó minden új teret ugyanúgy ismer meg, hiába megy fel egy-egy magaslatra vagy dombra, nem látja felülnézetből a városokat, a látásából adódó szűk percepciók térben nem képes mélységet és magasságot vagy távlatokat érzékelni. Minden egyes kőhöz, épülethez, fához egészen közel kell mennie, megtapogatnia, megszagolnia, közelről alaposan megnézni, és csak így rajzolódik ki az elméjében egy-egy helyszín térképe.

A különböző terekhez kapcsolódó hiánytapasztalatok, úgy tűnik, mégsem Isten hiányáról vagy elérhetetlenségéről szólnak, nem a Törvény kiismerhetetlen transzcendenciájára akarnak rávilágítani, és nem hordoznak magukban semmiféle teológiai vagy morális tapasztalatot, hanem sokkal inkább az adott kor politikai és gazdasági helyzetéről alkotnak képet. Egyértelmű, de azért érdemes ismét hangsúlyozni, hogy a regényvilágban megjelenő Törvény sosem lehet azonos a valós (történelmi és teológiai) értelemben vett Törvénnyel. E ponton érdemes Deleuze és Guattari Kafka-értelmezéséhez fordulni, amely a megjelenése idején erős dekonstrukciós gesztussal lépett fel az addigi Kafka-recepcióval szemben. „...sokkal több értelme van a kisebbségi irodalom problémáiról, egy prágai zsidó helyzetéről, a bürokráciáról, Amerikáról vagy a nagy perekről beszélni, mint Isten hiányáról.”<sup>97</sup> – állapítják meg, és ezzel előtérbe helyezik a társadalmi és realista Kafka-értelmezéseket. D&G a Kafkáról szóló könyvükben megállapítják a Törvény kapcsán, hogy a bevett értelmezésekkel ellentétben Kafka életművében nem a törvény transzcendens és kiismerhetetlen képének megrajzolásáról van szó, hanem egy olyan törvényábrázolásról, amelynek célja, hogy „szétszereljen” egy bizonyos gépezetet. „*A per* nem más, mint tudományos kutatás, beszámoló a gépezet működéséről szerzett tapasztalatokról, ahol a törvény nem több külső támasztéknál.”<sup>98</sup>

Uri gyermeki múltjában kutatva nem talál semmi olyan vétket, ami miatt megérdemelné, hogy gyengén látónak született, és a későbbiekben is többször látjuk az eredendő bűnösség gondolatának elutasítását. Jeruzsálemben, az ünnep után pillanthatja meg először a Templomot és az oltárt, amikor azért viszik be, hogy elvégezzék rajta a hazugságvizsgálatot. Uri nem ismeri ezt a hagyományt, körbe-körbe járkal az oltár körül, és csodálja a Templomot, fel sem merül benne, hogy bűnösnek érezze magát. D&G azt

<sup>97</sup> Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Quadmon, Budapest, 2009, 92.

<sup>98</sup> *Uo.*

állítja, hogy a karkai Törvény nem tartozhat a megismerés területéhez, ugyanis nemcsak a transzcendencia hiányzik belőle, de pusztá formaként minden tárgynak és tartalomnak híján van. A törvény transzcendenciája látszólagos, valójában nem más a Kafka által ábrázolt törvény, mint immanenciamező. „K. arra jön rá, hogy a törvény nem a transzcendenciába történő visszahúzódása okán marad megismerhetetlen, egyszerűen csak azért, mert minden belső tartalom híján van, mindig a szomszéd irodában lakozik, vagy éppen az ajtó mögött, és így tovább a végtelenségig.”<sup>99</sup> Felmerül a kérdés, nem éppen ehhez hasonló törvényábrázolásról van-e szó a *Fogságban* is? És nem éppen azért nem képes Uri egy művet írni saját koráról, mert az ilyen üres Törvény nem tartozhat a megismerés területéhez, nem egy alkalmazható kognitív keret az egyén számára, hanem csak pusztá gyakorlati szükségszerűség?

## A bukott tanú – az elbeszélői pozíció

„A *záchár* ige (emlékezni) – valamennyi formáját beleszámítva – nem kevesebb, mint 169-szer fordul elő a Bibliában.”<sup>100</sup> A rabbi nem a kortárs történelem rögzítését vagy a közelmúlt összegzését tartották fontosnak, hanem a rájuk hagyományozott történelem megfejtésében merültek el, amelyhez az áthagyományozott emlékeken keresztül fértek hozzá. Az emlékezés nem a történetírásban, hanem a rítusok gyakorlásában és recitálásban valósult meg. A felejtés bűn, amelyből a további bűnök fakadnak, a nép nem tud kollektíve felejteni, a kollektív feledés abból fakad, ha az ősök elmulasztják a múltból való tudás továbbadását a következő generációnak. „Csak vigyázz magadra, és őrizd jól a te lelkedet, hogy el ne felejtkezzél azokról, a melyeket láttak a te szemeid, és hogy el ne távozzanak a te szívedtől teljes életedben, hanem ismertesd meg azokat a te fiaiddal és fiaidnak fiaival.” (5Móz 4,9.) E parancsolat megadja, hogy mi a szemtanú feladata: őrizni és továbbadni a Törvényt. Saulus is ilyen *szemtanú*, aki híven őrizi a Törvényt, kényszeresen emlékezik, és tovább akarja adni azt. A *halacha* sem pusztán törvényt jelent, magába foglalja a rítusok és hiedelmek összességét, amelyek egyik generációról hagyományozódnak a következőre, a népnek célt és identitást adnak.<sup>101</sup>

A *Saulusban* az emlékezés ideje válik meghatározóvá, a bevezető és befejező szakaszok közötti események múlt idejű történetek, amelyeket Saulus mesél el újra, az azonoság megtalálása és a változás tettenérése után nyomozva emlékei között kutat, a regény nagyrészt nem jelen idejű, hanem ezekből az emlékekből épül fel, az elbeszélő ugrál az időben.<sup>102</sup> A bizonytalan elbeszélő az emlékezéssel próbálja biztosítani saját pozícióját,

<sup>99</sup> *Uo.*, 90.

<sup>100</sup> Yosef Hayim YERUSHALMI, *Záchor*, ford. TATÁR György, Osiris, Budapest, 2000, 23.

<sup>101</sup> Bővebben lásd *uo.*, 109–121.

<sup>102</sup> „Mindkét regény (*Saulus*, *Egy családregény*) értelmezhető az identitáskeresés, a személyiség megalkotásának és változásának folyamataként. Mindkét esetben az emlékezés nyomozási technikája érvényesül, az elbeszélés egyes szám első

a hagyomány értelmezésével megteremteni saját kulturális és személyes identitását.<sup>103</sup> „A mű személyes elbeszélés, mégsem érintkezik az újkori regény lélektani elbeszélő hagyományával.”<sup>104</sup> Ez a visszaemlékezés nem a már értelmezett és időrendi narratívába rendezett, egymásból következő események újramesélése, az emlékek nem kronologikusan következnek. Az elbeszélő értelmet akar találni ezeknek a múltbeli eseményeknek, kényszeresen rendezni próbálja, így akarja tetten érni azt a változást, amit a külvilágban és önmagában is tapasztal. Mivel a befogadó minden eseményt csak Sauluson keresztül ismer meg, így az olvasó is bekerül a „kényszeres interpretációba”, amellyel Saulus fordul a történetekhez.

Saulus legtöbbször a gyermekkori emlékek és a család hiányával szembesül, ami felszámolja a hagyomány folytonosságának lehetőségét. A regényben az emlékezés kettős szerepben jelenik meg, amelyek tulajdonképpen nem elválaszthatóak. Saulus a rítusok betartása révén, a recitált szövegrészekkel a Törvényre emlékezik, másrészt kutat gyermekkori emlékei után, hogy megértse, miként örököse a Törvénynek. A „kizökkent időtapasztalat”, amely az egész regény során fenntartja a feszültséget, már a főszövegtől elkülönülő, első szakaszban is megjelenik. Az Ószövetségben jellemző időtapasztalat a várakozás, amely az idő beteljesülésében, azaz a Messiás eljövételében látja kiteljesedni a történelmet. Ez az időszemlélet jelenik meg az elbeszélő bevezető szövegében, aki a városba visszatérve az ünnepi készülődéssel találkozik. A szövegrész pontosan mutatja be a Mózes 3. könyvében megírtak szerinti készületet, amely a kovásztalan kenyerek ünnepe előzi meg. Az egész bevezető rész pedig jelen időben áll, ami látványosan megkülönbözteti a későbbi részeketől. Ez a jelen idejű narráció grammatikailag is felerősíti a beteljesületlen idő képzetét. Az elbeszélő nemcsak a környezetében, de saját magában is változást tapasztal. „Nyolc napig most távol voltam a várostól, s egyre jobban érzem, hogy közben történt valami velem. Vagy a várossal? Még mindig nem tudom pontosan.” (170.)<sup>105</sup> A változás észlelése feszültté teszi a Törvény kényszeres őrzőjét, érzékeli, hogy a jelen különbözik a múlttól, ami mindig magában rejtja a felejtés lehetőségét.<sup>106</sup> Ez a változás-tapasztalat idézi elő azt a „gazdátlan büntudatot”, amely a szöveg egészében kísérti az elbeszélőt. Ebben a bizonytalan állapotban találkozik Saulus a vak koldussal, ahol a hang médiuma válik az emlék hordozójává: „Jön egy koldus a Mészárosok utcáján, s ahogy beszél, a gyermekkori juttatja eszedbe, Cilíciát, a Taurus erdőseit. Félrehívod az árnyékba, hogy kérdezősködni próbálj, mindegy, hogy miről, a hang kedvéért, a próba kedvéért, mert úgy érzed, hogy tetten kell érned magadat, még öbenne is.” (170.) A gyermekkori emlék teremt kapcsolatot az elbeszélő és a koldus között, és ez az

személyben történik. Valamiféle azonosság megtalálására törekednek az elbeszélők, pontosabban a változás tettenérésére.”  
URBANIK Tímea, *I. m.*, 66.

<sup>103</sup> Emlékezet és kulturális identitás témához bővebben lásd VINCZE Kata Zsófia, *I. m.*

<sup>104</sup> THOMKA Beáta, *I. m.*

<sup>105</sup> További részletek: „Még a házak sem olyanok, mint éjszaka meg tegnap, amilyenek szent Purim napján voltak!” „S attól kezdve már ők sem ugyanazok. Te sem vagy ugyanaz.” (169–170.)

<sup>106</sup> VINCZE Kata Zsófia, *I. m.*



emlék helyezi abba a pozícióba a koldust, amelyből az elbeszélő önmagára ismerhet és kapcsolódást találhat a gyermekkorhoz. Mielőtt azonban bármi is kiderülne az elbeszélő gyermekkoráról, az emlékezés vallásos lehetősége jelenik meg. A kovásztalan kenyér ünnepe, *Pészah* van éppen, amely az egyiptomi kivonulás ünnepe. „Állva eszel és sietve, saruval a lábodon és bottal a kezemben, mert nem feledkezhetsz meg róla, hogy a bosszúálló angyal megfedkezett rólad. Azért vagy itt, hogy sose felejtss el. Azért vagy itt, hogy örködj, hogy se a házakban, se a határban ne legyen semmi kovászos, semmi tisztátalan, semmi szentségtelen.” (170.) A rövid kijelentő mondatok az *apodiktikus* törvényekre jellemző modalitásban szólalnak meg, az egyes szám második személyű megszólalás közvetlenül szólítja meg az olvasót, a kijelentő mód pedig azt az evidenciát tükrözi, amely a tízparancsolatra is jellemző megkérdőjelezhetetlenséget fejezi ki. A mondatok szerkezete az „azért vagy itt” szakaszok ismétlődéséből épül, amely az egész szakasznak olyan monoton ritmust ad, amely a recitálásra emlékeztet.<sup>107</sup> Az elbeszélés egyes szám második személyre vált, ugyanakkor nem állíthatjuk biztosan, hogy ez az erősen vokális rész az elbeszélőhöz tartozna. Így értelmezhető a rituális nyelvhasználat közösségi-performatív jellege felől, de érthető úgy is, mint egy belső ellenőrző folyamat, amelyet az én állít fel saját maga számára.

Saulus és társai nyolc napig a pusztában üldöztek két lázadót, akit nem sikerült elfogniuk. Amikor visszatér a városba, *Pészah* ünnepe van épp, amely szintén a pusztában töltött időre emlékezteti Izrael népét. A sivatag vagy a puszta az emlékezés fontos tere, ahogy korábban Assmann idéztem: a puszta a szövetségekötés helyszíne, határokon kívül eső terület, amely lehetővé teszi, hogy Izrael népe bárhol emlékezhessen a szövetségekötésre. A kivonulás mind a választott nép, mind Isten identitását megalapozó esemény, a *Pészah* emlékezés arra, hogy Isten népévé választotta Izraelt.<sup>108</sup> Miközben az elbeszélő a vallási identitás megképződésének egyik legfontosabb eseményére emlékezik, tekintete egygyé válik a kolduséval, aki a gyermekkorára emlékezteti. Ugyanakkor ez a vak tekintet nem képes tükrözni igazán a gyermekkort, így megmarad a bizonytalanság érzete. E jelenet alapján leírható az elbeszélőt foglalkoztató kérdés: ő maga hogyan kapcsolódik közössége vallási hagyományaihoz, örököse-e ezeknek a hagyományoknak, és vajon ő képes lesz-e továbbadni azt.

A regény mottója az Újszövetségből vett idézetnek tűnik, de rontott vagy inkább átírt szöveget látunk, amely nem egyenes idézet Pál leveléből. Ez jellemzi végig a regényben

<sup>107</sup> Joel ROSENBERG, *Biblical Narrative* = Barry W. HOLTZ (szerk.), *Back to the Sources: Reading The Classical Jewish Texts*, Summit Books, New York, 1984. Joel Rosenberg számos példára alapozva összegyűjti a műfajilag sokszínű Tóra legjellemzőbb alakzatait és stílusesszenciáit. Ilyenek például a szójátékok, amelyeket leginkább a személy- és földrajzi nevekben találunk meg. Továbbá a leíró részek feltűnő hiánya (például személyek külső leírása, belső lelki tartalmak kifejtése) nem az események logikájából következő, előrevetített tartalmi elemek, ismétlések és szószaporítás, kétértelműség, homályosság, szimmetrikus szerkesztés és a típustörténetek és tipológikus szerkesztés. A típustörténetek megjelennek úgy is, mint tipikus, visszatérő események (például egy próféta elhívása, Isten által támogatott hős katona, családok újraegyesülése), de parabolisztikus értelemben szintén, magyarázó erővel bíró tanmesékként.

<sup>108</sup> ASSMANN, *I. m.*, 198.

az idézőjelek közt szereplő szakaszokat, jelöletlenek, nem pontos idézetek a Bibliából, hanem módosított szakaszok. Ezek a részek több esetben is úgy hangzanak el, hogy bizonytalan, ki a megszólaló, függetlenednek az elbeszélői szólamtól, és inkább csupán „gazdátlan” hangként vannak jelen. „Emeljétek fel a fejeteket, emelkedjétek fel, ti örökkévaló ajtók...” (278.); vagy: „Tűz és köeső, hó és nedvesség, kik az Ő akaratának engedtek... vadak és minden barmok, csúszómászó állatok, és repeső madarak...” (278.)<sup>109</sup> Amennyiben ezeket az intertextusokat referenciális igénnyel nézzük, akkor látjuk, hogy az elbeszélőnek nincs hozzáférése a Tóra eredeti szövegéhez, hanem a maga által módosított, maga számára átírt szöveg kerül a helyébe, amely szintén a hagyomány folytonosságában bekövetkezett törésre utalhat. A sikertelen pusztai küldetés után Saulus elvonul imádkozni, ez a szakasz is idézőjelek közt szerepel, de szintén nem egyenes átvétel.

Tulajdonképpen imádkozni szerettem volna, ha nem is éppen így, de végül mégse bántam meg, hogy így történt. Még jól is esett a kő ütése. És fennhangon mondani kezdtem: „Dicsértessél... segíts, Örökkévaló!” – aztán újra, még hangosabban – „Dicsértessél... segíts, Örökkévaló! A tenger látja a farkast, és megszökik, a Jordán látja a farkast, és meghátrál, a hegyek, mint a kosok, szökellnek, a dombok, mint a bárányok, szökellnek... Remegj, föld!” – és éreztem, hogy kiáltanom kell, anynyira nem volt nyál a számban. – „Miért féljek... mit tehet nekem az ember... mit tehet nekem, aki áruló? Az Örökkévaló nevére mondom, kiirtom őket! Környeznek, mint a méhek, föllobbannak, mint a tövises tüze, lökve lökdösnek, hogy elbukjam... de Ő segít nekem!” – s csapkodni kezdtem a földet. – „Ártatlan, erős, mindenható... építsd föl a házad, gyorsan! Hamar, hamar, még a napjainkban gyorsan!...” (179–180.)



<sup>109</sup> A bibliai idézetekről lásd THOMKA Beáta, *I. m.* – Ószövetségi forrásúak az alábbi mondatok: „Kinek jaj? kinek óhajtás? kinek versengések? kinek háborgás? kinek bűn nélkül való sebek? kinek szemeknek veressége?” (80.) A Péld 23,29 alapszövege ezzel szemben: „Kinek jaj? kinek oh jaj? kinek versengések? kinek panasz? kinek ok nélkül való sebek? kinek szemeknek veressége?” Ugyancsak a Példabeszédek a referenciája a következő igen hangsúlyos átértelmező intertextusnak: „Dicsérjen téged a kívül való ember” (80.) A Péld 27,2 szövege: „Dicsérjen meg téged más, és ne a te szájad; az idegen, és ne a te ajkaid.” Az ugyanezen regényoldalon olvasható Mészöly-mondat: „Dicsérjen téged a kívül való ember.” A fogalom a következő formákban megismétlődik: „Nem tudod, hol a kívülvaló ember háza?” (81.) „...a kívülálló embert keresi” (98.), ezt Jehuról mondja a poklostelepi lány. Nem véletlen, hogy ebben az összefüggésben éppen ószövetségi utalásra ismerünk. A szakasz Károlynál az Óvás dicsekvéstől és elbizakodottságtól, az új református fordításban a Ne dicsekedj a holnappal, hanem munkálkodj érte! címet viseli. Értelmezésben „a törvényből kirekesztődő”, azzal szembe forduló kívülálló a regény szövegösszefüggésében a központi alakban inkarnálódó, a küldetésstudattal szembe forduló, a kirekesztettséget, továbbá az el- és kiválást vállaló magatartás metaforája. Ennek perspektívájából még értetlenebbül állhatunk a regényt a korabeli elvárásokhoz alkalmazkodó művekkel való korabeli és későbbi kritikusai azonosítások előtt.

Az ószövetségi könyvben ez olvasható: „Készen áll a ló az ütközetnek napjára; de az Úr a megtartás!” (Péld 21,31.) A Saulus-beli előfordulás, melyben a „fiatal törvényt magyarázó” szólamaként szerepel: „A lovat előkészítik az ütközet napjára, de az Úr a megtartás.” (81.) Az új bibliafordításbeli változat: „Készen áll a ló a csata napján // de az ÚR adja a győzelmet.” Istefanos szájából hangzik el a 86Zsolt,13 szövegrészre támaszkodó mondat: „Mert a Te jóvoltod nagy énrajtam...” (132.) A 40Zsolt,14 kérése a regényszövegben ugyancsak Istefanostól származik (133.), és egyéb bibliai előszövegekhez hasonlóan retorikai, stílári, szemantikai korrekción alapul. A regény zárófejezetében az Énekek éneke és ismét a Zsoltárok könyve képez szövegelméleti Kórét, Saulus egyik kísérője idézi, „dúdolja” az Én 4,6 versének (a Dies irae-ben is visszhangzó) változatát: „Míg eljő ama nap, és elmúlnak az árnyékok...” (142.) Az utolsó oldalak utalásai a Zsoltárok könyvéhez kötődnek: „Elmúlék és íme nem vala, keresém őtet és meg nem találtam...” (37Zsolt, 36;147.)

A szöveg ritmikáját itt is az ismétlések határozzák meg, továbbá a figura etimologica („lökve lökdösnek”), az ószövegségi szövegek jellemző retorikai eszköze. Az ismétléses monotónia transzállapotba hozza az elbeszélőt, amiből csak a testi fájdalom tapasztalása mozdítja ki, a regényben többször is előfordul, hogy az emlékezés, a megértés valamilyen testi tapasztalattal válik leírhatóvá. (Például: „Amikor nagyon mélyen megértek valamit, mindig előnt az indulat forrósága.” 178.)

A farkas motívuma az emlékezést tekintve egy másik fontos szöveghelyen is megjelenik. Istefanos megkövezése után az összezavarodott Saulus Taruszba vágyik vissza, a gyermekkor helyszínére.<sup>110</sup> A diaszpórában nevelkedett Saulus emlékezni próbál apja tanítására: „Mi zsidók másképp értelmezzük a szavakat, mint mások.” (264.) Ebben a tanításban megjelenik a diaszpóralét egyik fontos eleme, a mi és a mások éles különbsége. A regényben többször előfordul a mi és az ők megkülönböztetése, már a bevezetőben is: „Sokan csak nyárnak mondják, mi Thammuznak, Ábnak és Elulnak.” (169.)<sup>111</sup> Ez a megkülönböztetés rögtön két érvényes értelmezési lehetőséget rendel egymás mellé. Saulus a Törvény tisztaságát abban látja, ha képesek megőrizni a mi és a sokan mások különbségét: „Lehangolt ez az őszinteség. Félttem közel engedni magamhoz. Ha egyszer összekeveredik, aminek nem szabad összekeverednie – hogyan lehet következetesnek maradni?” (219.) Az éles határok, amelyekről korábban már szó volt, a kategóriák éles határai szempontjából is értelmet nyernek, amelyek nem engedik összekeveredni a tiszta és tisztátalant.

De még a pillantásomat is kerülte vacsora alatt, csak utána kérdezte meg: „Gondolkoztál?” Azt feleltem, igen. „Én nem gondolkoztam – mondta. – Emlékeztem.” S akkor egyszerre rádöbentem a kicsiségemre. A zsámoly, amelyen ültem, cédrusfából volt, még dédapám idejében vágták ki a hegyek között, több mint száz éve úsztatták le a síkságra, de azóta is ugyanazon a helyen állt a szobánkban, a fal mellett, szemközt egy ötszögű vakablakkal, ahol apám őrizgetett néhány anyámtól maradt dísztelen övet, homlokkötőt. (265.)

A diaszpórában élők számára az emlékezés az önmegértés és a hagyomány életben tartásának legfontosabb eszköze, amelynek továbbadása a családon belül történik. Az emlékezést akár tekinthetjük a Törvény szinonimájának is, a helyes magatartásformának, amelyet az apa kijelöl fia számára. A jelenet erősen szimbolikus, a megismerő én a maga kicsinységében ül a hagyomány hatalmas tárgyai között. Amikor Saulus megkérdezi apját, hogy mire emlékezett, akkor apja pontos válasz helyett arra

<sup>110</sup> „Talán ez lesz a megoldás – a szederfák, a Cydnus-part, az apám meséi... Talán a gyermekkor, igen. Valami igazolás, hogy azért ember maradtam, a feladat ellenére.” (264.)

<sup>111</sup> Erről bővebben lásd LÉNÁRT, *I. m.*

emlékezteti, hogy Benjamin törzséből való, és Mózes első könyvéből idéz: „Benjamin ragadozó farkas, reggel martalékot eszik, este zsákmányt oszt. A szelídség pedig arra való, hogy szétösszük, különben olyan lesz önmagában, mint a víz, aminek nincs zuhanása, csak áll, aztán megposhad. Most lefeküdhetsz.” (266.) Mózes első könyvének 49. fejezetében Jákob halálos ágyán megáldja fiait, kit-kit érdemei szerint, ekkor nevezi Benjaminget, legkisebb fiát, ragadozó farkasnak. A törzs, amelyből az adott egyén származott, szintén az identitás fontos részét képezte, a törzsből származó ősök mintaként álltak az utódok előtt. Míg az előző jelenetben a farkas, amellyel az elbeszélő azonosítja magát, úgy jelent meg, mint a hatalom kegyetlen jelképe, addig a gyermekkori emlék felidézésével megérti, hogy a szelídség is ugyanolyan tulajdonsága.

A gyermekkori emlékek hordozójaként jelenik meg Abela, Saulus testvére és Istefanos, akinek kiejtése, akárcsak a vak koldusé, szintén gyermekkorára emlékezteti. A tarzusi emlékek után közvetlenül Saulus betér egy zarándokszállóba, ahol egy fiú fogadja, aki saját halott fiára emlékezteti. Saulus múltja, felesége és fia, akik mindketten behaltak a szülésbe, csak egyszer kerülnek elő, amikor Saulus nővérénél jár, de megtagadja az emlékezést, így az olvasó sem tud meg róluk sokat. A hagyomány továbbadásában kettős törés tapasztalható, nemcsak Saulus képtelen hozzáférni a gyermekkori emlékekhez, hanem maga a Törvény megszállott őrzője sem tudja azt továbbörökíteni. Ugyancsak a felejtést és a hiányt megtestesítő figura Sof, aki sosincs jelen, Saulus mindig elfelejti, hogy nincs közöttük. A regény zárómondata: „Sof nincs itt, uram. Hát nem emlékszel? Nem is jött el velünk.” (281.), kiemelt pozícióba helyezi ezt a tulajdonképpen nem létező szereplőt.

Az emlékezés helyett a *nem* emlékezés és a felejtéstől való rettegés szólama uralkodik, mindez pedig kényszeres nyomozásba hajszolja az elbeszélőt, aki a külső és belső változást egyaránt tetten akarja érni, meg akarja találni a múltban a változás pillanatát. A visszaemlékezés hagyományos funkciója a megvilágítás, értelmezés és rendszerezése a korábbi tapasztalatoknak. Saulus esetében azonban azt látjuk, hogy a jelenbeli elbeszélő nem rendelkezik kognitív fölényrel a múltbeli tapasztaló én felett, visszaemlékezése kényszeres és pontos, a részletekben elvesző, a történetek nem nyerik el értelmüket a jelenben sem.

A *Fogság* esetében a narrátor helyzete meghatározhatatlan, a szöveg uralkodó narratív eljárása a szabad függő beszéd, nem a történelmi regények hagyományos omnipotens narrátora szólal meg.<sup>112</sup> Az elbeszélés alapközege Urié, a narrátor nézőpontja gyakran egybeolvad a főszereplőével, majd távolít és látványossá teszi saját kívülálló pozícióját, és azt, hogy más időből szemléli az eseményeket. A közelítés és távolítás módszerével játszik a narrátor, ez a dinamikus mozgatása a nézőpontnak azt eredményezi, hogy az elbeszélő alaphelyzete meghatározhatatlan; ahogyan Uri számára is a vándorlás lesz, ami igazán boldoggá teszi, úgy a narrátor is ebben az állandó mozgásban érzi komfortosan magát

<sup>112</sup> VÁRI, I. m.

– Deleuze és Guattari fogalmával a deterritorizált állapotban.<sup>113</sup> Nemcsak a vándorlás, de a jövevénylét is helyhez köthetetlené teszi Urit. Uri gyakori szövegbéli jelzője a jövevény, amit korábban a kazuisztikus törvények motivációs záradékaként azonosítottunk, amely identitásképző erővel bír. „Te mászkálsz a városban, neked kellene tudnod. És te jövevény vagy ráadásul, neked élesebb a pillantásod, mint a bennszülötteké.” (406.)

A történelmi regény olvasásakor az olvasó a narrátort tekinti hiteles tanúnak, aki az olvasó és a cselekmény ideje közti távot összeköti, és bizonyosságot ad az olvasó idejét megelőző eseményekről. Az olvasói elvárások közé tartozik az is, hogy a történet tanulságképpen szolgáljon a jelenkori befogadó számára. A posztmodern történelmi regény kételkedik abban, hogy a múlt elbeszélhető, nem így a *Fogság* elbeszélője, akinél nem jelenik meg ez a kétely, magabiztosan teremti meg a nagyepikai történelmi fikciót adatok, helyszínek, történelmi személyes és valós események felsorakoztatásával. Tehát úgy tűnik, a narrátor hiteles tanú, aki a továbbadja a múlt tapasztalatát a jelenkori befogadónak. Ennél azonban jóval összetettebb az elbeszélhetőség kérdése a regényben: Uri mint fokalizált alak olyan erősen van jelen, hogy tulajdonképpen két elbeszélőre bomlik az elbeszélés, Uriéra és a narrátoréra, a személyes sors reprezentativitására<sup>114</sup> és az események és adatok tárgyias bemutatására. Az Uri nézőpontjába olvadó narráció, a szabad függő beszéd dominanciája csökkenti az elbeszélő megbízhatóságát a múlt rekonstruálhatóságával kapcsolatban. Ahhoz, hogy ezt tisztábban lássuk, meg kell vizsgálnunk Urit mint az események tanúját.

Uri úgy gondolja, hogy a rossz szeme teszi kiválasztottá; a kiválasztottságot, amely a zsidó nép számára az egyik legfontosabb közösségi identitásformáló emlék, saját létélményként értelmezi, nem a közösségével együtt éli meg, hanem olyan egyéni tapasztalatként, amely éppen, hogy elválasztja minden közösségtől: „ő lett a Mindenható szemévé, így érezte, aki látva lát. A rossz szemével. Hogy jelentse neki. Hogy a Felkent kéme legyen, aki imádkozva, fohászokodva, nyelv alatti nyelven énekelve megjelentse egyszer.” (175.) A *látva lát* szókapcsolat az Ószövetségből ered, a Deuteronomiumban lejegyzett beszéd a szemtanúkhhoz szól, azokhoz, akik látva látták a pusztában és a Sínai-hegyen történeteket, nekik kell megőrizniük a kivonulás tapasztalatának emlékét és továbbadni annak tanúságát. „Mert saját szemetekkel láttátok az Úrnak minden nagy cselekedetét, amelyeket cselekedett.” (5Móz 11,7.)

A kiválasztottság a zsidó nép közös öröme, a Törvény pedig a kiválasztottság záloga. Uri a jeruzsálemi delegáció részeként megtapasztalhatná a Törvény ünnepének örömét, amely során a választott nép minden tagja egyenlő és egyként dicsőíti az Urat, mégis úgy tűnik, hogy kívülről szemléli az ünnepi tömeget, és nem tud részévé válni. Uri nézőpontja egyre inkább a nála „többet tudó, a történethez képest kívülálló, más időfaktorban létező narrátor”<sup>115</sup> nézőpontjával azonosul:

<sup>113</sup> A köztes helyen lét és a térbeli pozíciók eldönthetlensége kapcsán Földes Györgyi Deleuze és Guattari, valamint Blanchot nomád-fogalmán keresztül is értelmezi Uri létállapotát. Erről bővebben lásd FÖLDES Györgyi, *I. m.*

<sup>114</sup> VÁRI, *I. m.*

<sup>115</sup> TARJÁN Tamás, *Historia = Spirományok*, 241–248.

Mintha messzi, idegen népeket érdeklődve bámuló, dologtalan utazó lenne, akinek e történéshez semmi köze sincs. Mintha nem is köztük gyalogolna, hanem hordszékekben ülne kényelmesen, és a magasból a lenti népségre csodálkozva és megvetően bámészkodna le. (174.)

Ez a *másként látás* tenné lehetővé, hogy Uri, aki kívülről szemléli az eseményeket, azok tanúja legyen. Mindezt azonban rossz szemével teszi, amely csak apró részleteket tud külön-külön megvizsgálni, és nem képes teljes rálátást adni. A vaksiság tehát elbizonytalanítja a tanú hitelességét, és a benne megképződő értelem inkább tekinthető belső igazságnak, mint a külső rend valós értelmezésének. „A Teremtő talán azt akarja, hogy ő, a Kiválasztott, lássa a Rosszat, lássa a Sátánt. Szemét azért rontotta el, mert szándéka van vele: lásson mélyebbre. Tanulmányozza az Írást. Az Írásokat.” (32.) Uri tehát úgy gondolja, hogy az Úr arra választotta ki őt, hogy értelmezze és őrizze a Törvényt, mindezt pedig szinte vakon tegye, amely megint csak arra utal, hogy a külső rend belsővé tehető, és belső, önkontrolláló rendként működik. Egyszer konkrétan is tanúskodnia kell, a Gerizim hegyi események után, de ekkor arra kényszerítik, hogy hamisan tanúskodjon. „Uri arámiul is ugyanazt hallhatta, a fiú pontosan fordított. Nem voltunk a szemtanúi, gondolta Uri, és nem júdeai volt a cohors, hanem szíriai.” (357.) Uri élete során azt tapasztalja, hogy a Törvényt mindenhol másképp értelmezik, de leginkább csak a hiányával és a kifordításával találkozik, irracionálisnak mutatkozik, és míg mindenki számára egyértelmű kéne hogy legyen, azt látja, hogy végtelen értelmű. Uri hiteltelen és sikertelen tanúvá válik, mert amiről tanúskodni akar, igazából számára is hozzáférhetetlen. A különböző terekben Uri idegenként, a társadalmi struktúrába nem beilleszthetőként jelenik meg, aki ráadásul testileg is fogyatékos, így a közösségek nem tekintik hiteles tanúnak. Bukott tanú abból a szempontból is, hogy az ószövetségi hagyományt, amely apáról fiúra száll és így őrződik meg, képtelen továbbadni. Egyik fiát elveszíti, a másik pedig a nazarénusokhoz csatlakozik. Uri tehát sikertelen tanú, akinek még saját gyerekei sem hisznek: „Marcellus gyűlölettel sziszegte: – Sose ültél te börtönben!... Sose jártál te Jeruzsálemben!... Sose vacsoráztál Pilátussal!” (716.) Míg ő tanúvá akar válni, addig a külvilág kémnek látja. Mint hiteltelen tanú végül képtelen megírni élete történetét, és úgy tűnik, hogy a rengeteg tapasztalat és tudás, amelyet felhalmozott, végül továbbadhatatlanná válik. Innen nézve Uri figurája lebontja a narrátor magabiztos szólását az eseményekkel kapcsolatban, és megkérdőjelezi a történelmi nagyepika létjogosultságát.

Megállapítottuk, hogy a *Saulus* és a *Fogság* is, különböző szempontokból, de befejezetlen történetek. Saulus nem válik saját megtérésének tanújává az olvasók számára, Uri pedig nem képes megírni azt az elbeszélést saját koráról, amely tanulságos lehetne az utókor számára. Mindkét regényben tapasztaltuk a *mi* és az *ők* megkülönböztetését, Saulus és Uri azt vizsgálja, hogy a 'mi' közösségéhez tartoznak-e, továbbá mik azok a külső és



belső jegyek, amelyek az odatarozást jelölik. Ehhez azonban szükségszerűen egy külső nézőpontot kell alkalmazniuk, amely a rálátás távolságát biztosítja, így kerül mindkét szereplő az események tanújának pozíciójába, amelyről azt feltételezzük, hogy nem maguk választották, hanem az isteni erő mérte rájuk. E kívülállás meghatározott abból a szempontból is, hogy sosem azonosulhatnak teljesen környezetükkel, hiszen a teljes azonosulás a felejtés lehetőségét hordozza magában. Szemtanúként egyszerre olvassák a körülöttük lévő világot, azaz befogadók, és folyamatosan elmesélhető narratívába is rendezik azt, hiszen tanúként a továbbörökítés lesz a feladatuk, azonban azt látjuk, hogy ez a továbbadás sikertelen, már saját maguk hagyományhoz fűződő viszonyát sem látják töretlennek.

A Törvény hagyományában állnak, de időbeli elválasztottságukat tapasztalják, ezért úgy is állnak a Törvény előtt, mint egy múltbéli szöveghagyomány előtt. Ez a hagyomány pedig mindent megelőző, evidens hatalmi diskurzust teremt, amelyben kérdésessé válik, hogy megalkotható-e az én egyedi értelmezése.

Nagy Eszteranna

# A szexualitás nyelvi és vizuális reprezentációi a kortárs populáris amerikai női előadóknál



## Bevezetés

Jelen dolgozat a szexualitás nyelvi és vizuális reprezentációit vizsgálja a kortárs populáris zeneiparban a női előadóknál feminista szempontból, a világháló felületekeinek kontextusában. Kutatásom során a populáris zenei iparban működő több jelenséget is vizsgáltam. Egyik fő kérdés, hogy vajon a női test meztelen megjelenítése valóban minden esetben megegyezik a női test tárgyiasításával,<sup>1</sup> piaci termékké tételével és kiárusításával, vagy létezik olyan alkotás, amely esetében mindez tudatos önreprezentációja egy önálló, akarattal rendelkező szubjektumnak,<sup>2</sup> és ha igen, különválasztható-e a két jelenség, vagy egyszerre jelennek meg az egyes klipekben és előadóknál. Másrészt a feminista jelszavak leginkább a dalszövegekben köszönnek vissza, míg a női test meztelen ábrázolása értelemszerűen a szövegekhez készült klipekben fordul elő nagyobb számban.

<sup>1</sup> Dawn M. SZYMANSKI – Lauren B. MOFFITT – Erika R. CARR, *Sexual Objectification of Women: Advances to Theory and Research* = *The Counseling Psychologist* 39 (2011), 6–38.

<sup>2</sup> Jillian HERNANDEZ, *Carnal teachings: raunch aesthetics as queer feminist pedagogies in Yo! Majesty's hip hop practice* = *Women & Performance: a journal of feminist theory* 24 (2014), 88–106.



Viszont a nyelvi és vizuális reprezentációk kapcsolata egymással többféle módon lehetséges (például kongruens, inkongruens, ironikus/parodisztikus stb.). Van-e olyan előadó, aki vizuális és nyelvi szinten is következetes és hiteles, a feminista kritikának megfelelő alkotást hoz létre?

A harmadik probléma, ami indokolja e kutatást, hogy a női előadók által készült, legnagyobb népszerűsége szert tett zenei klipek többsége nyelvilleg, illetve vizuálisan szexuális taralommal bír. Hipotézisem szerint a mainstream zeneipar hiperszexualizálja<sup>3</sup> a női testet, azonban csak egyféle szexuális reprezentáció jelenik meg a HOT 100 listákon. A női test tárgyiasított és hiperszexualizált. A nő, még ha maga is akarja a szexuális kapcsolat létrejöttét, mégis az aktus passzív tárgyaként ábrázolódik. Mindezekon kívül elenyészően jelenik meg a heteroszexualitáson kívül, más típusú szexuális orientáció vagy nemi identitás.

## A cím értelmezése

### „Kortárs”

Kutatásom alapjául a Billboard amerikai zenei magazin legjelentősebb listáját, a *Year end charts – HOT 100 songs* használtam. Ez a lista 1958-ban jött létre, azonban csak 2005 óta kalkulálják bele az internetes letöltéseket is a helyezések megállapításához. 2006-ban tették közzé az első ilyen év végi összesítést. Az internetes letöltések belekalkulálása azért fontos határvonal a Billboard-listák történetében, mert az internet szabad hozzáférést biztosít a hallgatók számára, idő és helykorlát nélkül, így pontosabban tükrözi a fogyasztói szokásokat és a tömegkultúrában uralkodó zenei ízlést. Király Jenő alapján tömegművészetnek nevezzük a társadalom egésze számára érthető és hozzáférhető, a közönség igényeit kielégítő fikciótermelési formákat, amelyek a tömegközlelési intézmények szervezetében belül jönnek létre.<sup>4</sup>

Jelen munkához a 2006 és 2017 között megjelent a tizenkét listát használtam fel, tehát ez ez időszakban született zenei klipeket fogom elemezni.

### „Populáris”

A „populáris” jelző nem zenei műfajt jelöl a címben, hanem globális szinten a zenei számok ismertségére utal. Ezek a videoklipek szerves részét képezik az amerikai és a globális tömegkultúrának. A Billboard HOT 100 listáján a 100 leghallgatottabb dal szerepel, műfajtól függetlenül.

<sup>3</sup> Steven A. SEIDMAN, *Profile: An investigation of sex-role stereotyping in music videos* = Journal of Broadcasting & Electronic Media 36 (1992), 209–216.

<sup>4</sup> KIRÁLY Jenő, *Bevezetés a népszerű filmkultúra vizsgálatába* = Uő, *Film és szórakozás*, Mokép – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budaest, 1981, 3–50.

### „Amerikai”

Az „amerikai” jelző nem az előadó nemzetiségére utal elsősorban, hanem a zeneszámok és a hozzájuk készült klipek gyártási és terjesztési rendszerére. A Billboard az amerikai kultúrafogyasztási szokásokat méri, így azon alkotások, amelyek felkerülnek a Billboard listájára, fő törzsét képezik az amerikai populáris zenei kultúrának.

### „Női”

Dolgozatomban elsősorban a gender studies és queerelméletek dominálnak, így mielőtt az alkotások szelektáltam volna, úgy döntöttem, minden előadót ide fogok sorolni biológiai nemétől függetlenül, aki önmagát nőnek vallja. Azonban az általam vizsgált Billboard HOT 100 listák egyikére sem került fel egyetlen olyan előadó sem, akinek a nemi identitása nem egyezne meg a biológiai nemével. Így a „női” jelző akaratlanul is a biológiai nemet is jelenti, nem csak a nemi identitást. A szelektálás során felmerült egy másik probléma is, miszerint a férfi előadókkal koprodukcióban készült alkotásokat, illetve olyan zenei együttesek alkotásait, amelyeknek nem kizárólag női tagjuk van, figyelembe vegyem-e az elemzés során. Végül úgy határoztam, hogy ezek a művek szintén fontos részét képezik a női szexualitás önreprezentációjának a populáris kultúrában, csupán újabb vizsgálati szempontot vetnek fel: van-e eltérés a kizárólag női előadóval vagy előadókkal készült klipek és a koprodukció által létrejött számok között.



## A Billboard Magazin rövid története és fontossága a zeneiparban

A magazint 1894-ben alapította William H. Donaldson és James H. *Billboard Advertising* néven. A címe később rövidült *Billboardra*. A magazin csak az 1950-es évektől foglalkozik kizárólag zenével, előtte más kulturális és szabadidős tevékenységekről egyaránt írtak benne. Ma a Billboard egy olyan heti rendszerességű amerikai zenei magazin, amely nemzetközileg elismert slágerlistákat tartalmaz. A legnépszerűbb zeneszámokat, illetve nagylemezeket listázzák különféle kategóriákba sorolva, legfontosabb listája a már fent említett a Billboard Hot 100, magyarul „A 100 legforróbb”. A Billboard „chart-éve” december első hetétől november végéig tart, és az év legnépszerűbb dalait tartalmazza műfajtól függetlenül. A Nielsen Music által mért rádiós lejátszások, illetve szintén a Nielsen Music által összeállított eladási adatok és az online zenei források által szolgáltatott adatok alapján készül el a rangsorolás. Habár a Billboard Hot 100 listát a fogyasztói szokásokról készült mérésekből hozzák létre, ez egy oda-vissza ható folyamat, a Billboard-lista meg is határozza a későbbi fogyasztói szokásokat, a domináns tendenciákat még inkább felerősíti. A rádiócsatornáknak ez az egyik elsődleges támpont, hogy melyik előadókat, milyen stílusú vagy tematikájú számokat érdemes játszani, mi számít

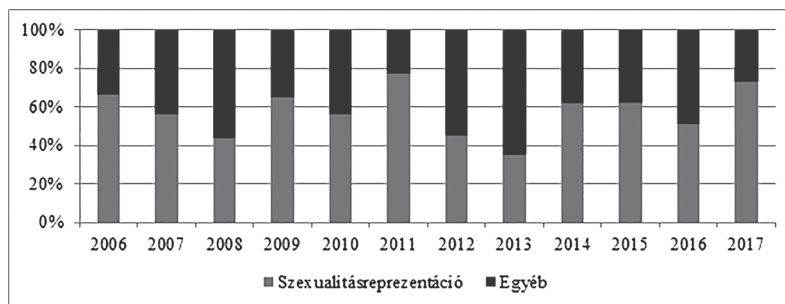
eladhatónak. A Billboard listái nagyban meghatározzák a piacot, és ezzel újratermelik a folyamatosan fennálló egyenlőtlenségeket és problémákat is.

## Statisztika

A dolgozatban szereplő táblázatok és statisztikai adatok saját munkám eredményei. A következő diagram azt mutatja be, hogy a Billboard Hot 100 listákon szereplő kizárólag női előadó vagy női előadó közreműködésével létrehozott klipek közül hányban jelenik meg valamilyen nyelvi és/vagy vizuális reprezentációja a szexualitásnak. A kimutatás saját munkám eredménye. Szám szerint így alakult az évek alatt a szexualitást reprezentáló klipek aránya:

2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
23/66	14/25	17/39	28/43	27/48	41/53	19/42	11/31	21/34	24/39	19/37	24/33

A Billboard Hot 100 listára felkerülő női előadók által vagy közreműködésével készített klipek átlagosan 57,67%-át (kerekített érték) alkotják azok az alkotások, amelyek nyelvi és/vagy vizuális szexualitás reprezentációt tartalmaznak.



A kutatás során szembesültem a női előadók alulreprezentáltságával a Billboard-listákon, ami megnehezítette a vizsgálatot, hiszen számos olyan előadó (pl. Dua Lipa, Little Mix, Paloma Faith) vagy videoklip (pl. Jennifer Lopez – *Ain't Your Mama* [2016], Katy Perry ft. Migos – *Bon Appétit* [2017]) nem került fel ezekre a listákra, akik és amelyek tematikájukat illetően érdekes vizsgálati alanynak bizonyultak volna. Mivel a populáris kultúrában jelen lévő mintázatokat igyekeztem kutatni, nem tartottam megfelelő megoldásnak, hogy a listán nem szereplő zenéket is bevegnyek a vizsgálódásba. A fókuszba helyezett tizenkét év során csupán egyszer fordult elő, 2012-ben, hogy 53%-os megjelenési aránnyal szerepeltek olyan klipek a Billboard Hot 100 listán, amelyek női előadók által

vagy női előadók közreműködésével készültek. Az olyan alkotások, amelyekben szerepel női énekes, átlagosan 38,25%-át teszik ki a Billboard év végi listáinak. Az alább látható diagramon az évenkénti adatok láthatók. Ebben szerepel minden olyan zenei alkotás, ami kizárólag női énekes által, egy vagy több férfi előadóval koprodukcióban, illetve olyan zenei együttesek által készült, amelyeknek minimum egy női énekes a tagjuk. Azért kizárólag a női énekeseket vettem figyelembe, és a zenekar tagjait nem, mert a Billboard-listákon is az énekesek vannak feltüntetve az alkotások tulajdonosaiként.



A következő táblázatban látható a nemek megoszlása a Billboard Hot 100 listákra felkerülő klipek készítői szerint. Kizárólag női énekesek által létrejött alkotások száma:



2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
20	19	31	34	28	26	25	21	23	22	19	13

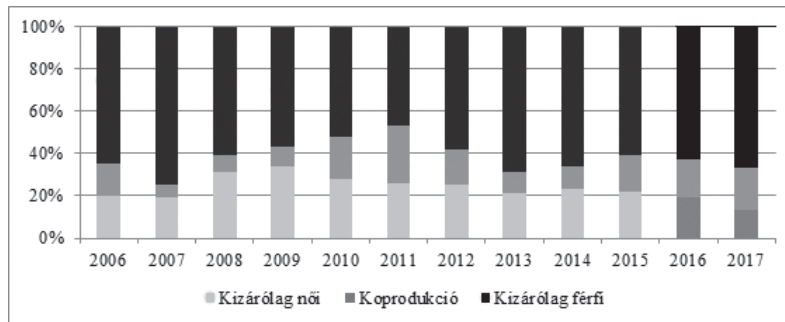
Az év végi listák átlagosan 23,42%-át (kerekített érték) alkotják kizárólag női előadók által létrehozott klipek. A férfi és női előadók által közösen létrehozott klipek száma:

2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
15	6	8	9	20	27	17	10	11	17	18	20

Kizárólag férfi előadók által készített zenei művek száma:

2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
65	75	61	57	52	47	58	69	66	61	63	67

Az év végi listák átlagosan 62,25%-át alkotják kizárólag férfi előadók által létrehozott klipek:

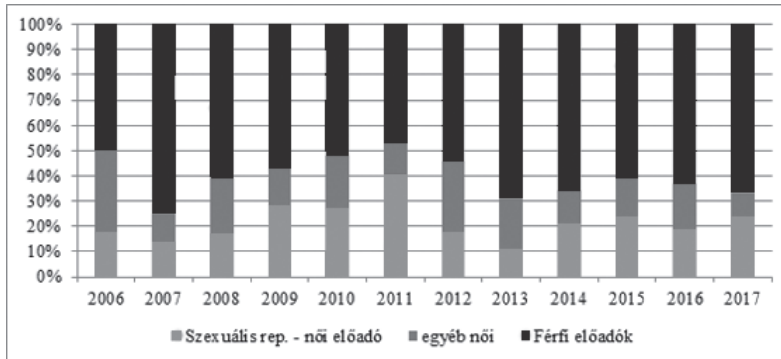


## Szelektálás – szempontok

Az elmúlt 12 évben a Billboard Hot 100 listára felkerült 1200 klipből először kiválasztottam az alkotásokat a bevezetőben már leírt szempontok szerint, amelyekben női énekes előadóművész szerepel. Ezután 459 alkotás maradt a listán, ami 38,25%-a a Billboard Hot 100 listán szereplő alkotásoknak. Következő lépésként lekerült minden olyan dal, amihez nem készült hivatalos videoklip vagy csak úgynevezett lyrics klip, amely kizárólag a dalszöveget tartalmazza. Erre azért volt szükség, mert a kutatás során a szexualitás nyelvi és vizuális reprezentációja közötti összefüggéseket vizsgáltam, így ezek a dalok nem feleltek meg annak, hogy a kutatási anyag részét képezzék. Így összesen 13 dal került le a szelektált listáról.<sup>5</sup>

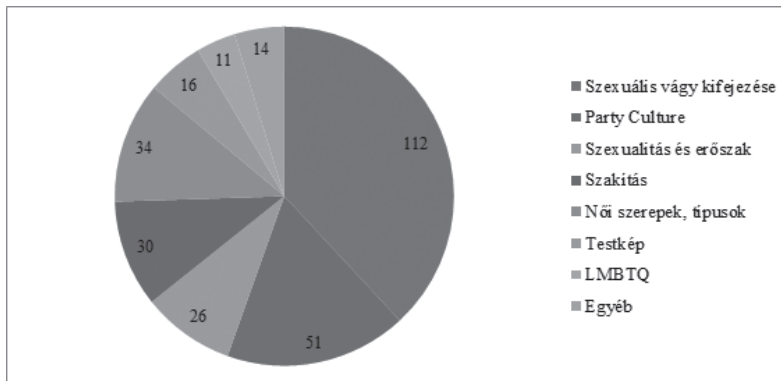
A megmaradt 446 alkotásnak először a szövegét vizsgáltam meg, majd a hozzájuk készült videoklipet. Nehézséget okozott, hogy a szövegek és a videoklipek gyakran önmagukban nézve nem tartalmaztak szexualitás reprezentációt, viszont együtt olyan allegóriaként működtek, amely az alkotásnak egy második, rejtett jelentést adtak, ez a másodlagos jelentés pedig egyértelműen valamilyen szexualitás reprezentációként volt azonosítható. Újabb problémát jelentett a tánc jelenléte a klipekben, illetve a táncosok ruházata. Igyekeztem szétválasztani azokat az előadásokat, amelyekben a táncnak nincs szándékolt erotikus funkciója, nem a szexuális vágy felkeltése a célja a produkciónak, még akkor sem, ha ezt aránylag alulöltözött táncosok adják elő, vagy ha a koreográfiában erotikusként is értelmezhető a mozdulatsor. Ez után a szelekció után 268 klip maradt a listán.

<sup>5</sup> Timbaland Featuring Nelly Furtado & Justin Timberlake – *Give It To Me* (2007), Gym Class Heroes Featuring Patrick Stump – *Cupid's Chokehold/Breakfast In America* (2007), Miley Cyrus – *See You Again* (2008), Jay-Z, Rihanna & Kanye West – *Run This Town* (2009), Boys Like Girls Featuring Taylor Swift – *Two Is Better Than One* (2010), Jason Aldean With Kelly Clarkson – *Don't You Wanna Stay* (2011), Rihanna Featuring Chris Brown – *Birthday Cake* (2012), Wale Featuring Tiara Thomas Or Rihanna – *Bad* (2013), Lady Gaga Featuring R. Kelly – *Do What U Want* (2014), Nicki Minaj Featuring Drake & Lil Wayne – *Truffle Butter* (2015), Rihanna – *Love On The Brain* (2017).



## A nyolc tematikus csoport

A megmaradt 268 videoklipet nyolc tematikus csoportba rendeztem aszerint, hogy milyen fajta szexualitás reprezentáció jelenik meg bennük, vagy ez milyen környezetben történik: *Szexuális vágy kifejezése*; *Party Culture (Bulikultúra)*; *Szexualitás és erőszak*; *Szakítás*; *Testkép*; *Női szerepek, típusok*; *LMBTQ* és *Egyéb*. Amennyiben egy alkotás több kategóriába is beleillett, úgy besoroltam valamennyibe, ezért a lent látható oszlopdiagram összesítése meghaladja a 100%-ot. A diagram szemlélteti az egyes témák egymáshoz való



arányát:

### Szexuális vágy kifejezése

Ez a csoport adta a kutatás ötletét és a modern feminizmuson belüli vitát a témáról. Több alkotás (pl. Beyoncé – *Partition* [2014], Selena Gomez – *Hands To Myself* [2016]) és előadó (pl. Beyoncé Knowles, Lady Gaga) is önmagát feministának vallva a női szexualitás felszabadítása és szabad kifejezése mellett áll ki, a kritikusok azonban a női test tárgyiasításával és túlszexualizálásával, a férfi tekintetnek való előadásmóddal vádolják

őket.<sup>6</sup> Dolgozatom egyik alapvető kérdése, hogy lehetséges-e a női testet és szexualitást bemutatni egyszerre tabusítás és tárgyiasítás nélkül, és ha igen, sikerül-e ezt megvalósítania valamelyik előadónak vagy klipnek, amely felkerült a Billboard-listára. A legnagyobb vitát Beyoncé *Partition* című alkotása váltotta ki. Beyoncé kapcsán elkerülhetetlen, hogy szóba kerüljön a *black feminism* (fekete feminizmus) és *white feminism* (fehér feminizmus) kifejezés. A kétfajta feminizmus elnevezése a rasszokra utal, a feminizmus eszerinti szétválasztásának alapgondolata, hogy egy fekete nőnek egészen más típusú elnyomásokkal kell szembenéznie, mint egy fehér nőnek, így a feminizmusok célja és mikéntje sem lehet azonos. Ennek az elméletnek az alapdefiníciója szerint a feminizmus nem más, mint a nők társadalmi, politikai és gazdasági jogainak támogatása a férfiakéhoz hasonlóan. Így a feminizmus máshogyan jelenik meg különböző rasszú, szexuális és nemi identitású, társadalmi osztályhoz tartozó, gazdasági szinten lévő, nemzetiségű, párkapcsolati státuszú nőknél. Ami azt jelenti, hogy akár két nő egymásnak teljesen ellentmondó célért is harcolhat, és mindkettő lehet feminista cselekedet egyszerre. Kimberlé Williams Crenshaw, az interszekcionalitás elmélet megalkotója szerint „[w]hen feminism does not explicitly oppose racism and when anti-racism does not incorporate opposition to the patriarchy, race and gender politics often end up being antagonistic to each other and both interests lose”.<sup>7</sup> Így Beyoncé *fekete feminizmusán* belül egészen máshogyan kell értelmezni a női test és szexualitás reprezentációját az elmélet szerint. A *Partition* kapcsán a következő sorok elhangzása és a *black feminism* figyelembevétel nélkül nem merülne fel a kérdés, hogy feministának tekinthetjük-e: „Est-ce que tu aimes le sexe? Le sexe. Je veux dire, l’activité physique. Le coït. Tu aimes ça? Tu ne t’intéresses pas au sexe? Les hommes pensent que les féministes détestent le sexe, mais c’est une activité très stimulante et naturelle que les femmes adorent.”,<sup>8</sup> a szövegrészlet a *The Big Lebowski* (1998) című film egyik jelentének átirata.

Beyoncé a fenti idézet alapján egyértelműen kijelenti, hogy feministának tartja az alkotását, ami a női szexuális vágy szabad kifejezéséről és a feministákat érő sztereotípiák eloszlátásáról szól. Ugyanakkor a szöveg több ponton a férfi tekintetnek való megfelelési vágyat jeleníti meg („Boy this all for you, just walk my way / Just tell me how it’s lookin’ babe, just tell me how it’s lookin’ babe”, „I just wanna be the girl you like, girl you like”), ami kizárólag a férfi kielégítéséről szól („Driver roll up the partition please / I don’t need you seeing ’Yonce on her knees”). A klipben a nő szexuális vágya tematizálódik, viszont nem aktív félként határozza meg magát („Take all of me”), a nő megmarad a férfi tevékenységének tárgya, a férfi az aktív cselekvést végrehajtó alany. Az is kérdéses, hogy

<sup>6</sup> Ruby HAMAD, *Don’t call Beyoncé’s sexual empowerment feminism = ABC News* (2014).

<sup>7</sup> Kimberlé WILLIAMS CRENSHAW, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*, Stanford Law Review, California, 1991.

<sup>8</sup> „Szereted a szexet? A szexet. Akarom mondani, magát a fizikai aktust. A közöszlést. Szereted? Nem érdekel a szex? A férfiak azt hiszik, hogy a feministák utálják a szexet, pedig az egy nagyon izgató és természetes tevékenység, amit a nők imádnak.” – A dolgozatban megjelenő angol és francia szövegfordítások saját munkám (N. E. A.).

a nő valójában a szexuális aktusra vágyik-e, vagy csak a férfi általi elismerésre („Took forty-five minutes to get all dressed up / We ain't even gonna make it to this club / Now my mascara running, red lipstick smudged / Oh he so horny, yeah he want to fuck”), előkészíti a testét, hogy vonzóvá váljon a férfi számára. Nem beszél arról, hogy ő miért vonzódik a férfihoz, vagy egyáltalán vonzódik-e hozzá. Nem beszél arról, hogy miért vágyik a szexuális aktusra, hogy számára ez miért jó és kielégítő. A nő érzéseiről és vágyáról nem tudunk meg semmit. A szubjektív kamera többször is tudatosítja a nézőben, hogy a férfi szemével nézzük Beyoncé-t. A klip elején az újságot olvasó, a papír mögül kikan-dikáló férfi szemével látjuk a nőt, majd egy szuperközelit a nyitott szájáról és a melleiről. A *male gaze* alkalmazása az egész klipen végigvonul, a kocsit vezető sofőr szemével látjuk a fehérenműben sétáló énekesnőt, majd az autó hátsó ülésén a szubjektív beállítás miatt szintén a férfivel azonosul a néző, így az ő tekintetével látjuk a nő combjait, melleit, egyéb testrészeit, és ahogyan a férfi keze levetkőzteti a nőt.<sup>9</sup> Ugyanezt a perspektívát látjuk, amikor Beyoncé a zongora tetején vetkőzik, illetve amikor sztriptízklubban tán-cosként jelenik meg.

Ahogy említettem, a *black feminism* figyelembe vétele nélkül nem érthetjük meg, hogy az elemzés során látszólag a feminizmusnak ellentmondó eszközök használata ho-gyan szolgálhatja mégis a női szexualitás felszabadítását. Patricia Hill Collins könyve<sup>10</sup> alapján a fekete női szexualitás tanulmányozása azt mutatja meg, hogy a szexualitás fon-tos helye az elnyomás rendszerének, ahol a heteroszexizmus, az osztály, a faj, a nemzet és a nem mint az elnyomás rendszerei hatnak egymásra, mivel az elnyomás minden rendszere kihasználja az erotika erejét. Így a fekete nők számára a saját szexualitásuk önmeghatározása feletti kontroll visszavétele az elnyomás többszörös szintjét is érinti, ezért a fekete nők szexualitásának nyelvi vagy vizuális önreprezentációja az ellenállás egy fontos módjává válik. Ahogyan az erotikus hatalom kiaknázása fontos az uralkodás szempontjából, úgy a szexualitás és az erotika visszaszerzése és önmeghatározása utat je-lenthet a fekete nők felhatalmazása felé.

Másik jelentős előadó ebben a kategóriában Britney Spears, akit tinédzser kora óta szexszimbólumként tartanak számon, és emellett az alkotásaiban hangsúlyos sze-repet kap a női szexualitás reprezentációja is. ...*Baby One More Time* című első albumnak a megjelenése generálta a Britney szexualitása körüli hatalmas sajtó- és médiafigyelmet, aminek hatására az énekesnő szexszimbólummá vált. Erre a jelenségre reflektál a *Piece of Me* (2008) című száma kezdő soraival is: „I'm Miss American Dream since I was seventeen / Don't matter if I step on the scene / Or sneak away to the Philippines / They still gon'

<sup>9</sup> A *male gaze* terminusát Laura Mulvey vezette be 1975-ben. Mulvey elmélete szerint a *male gaze* (férfi tekintet) nem más, mint a világnak és a nőknek a heteroszexuális férfi nézőpontjából való szemlélése és a férfi vágyának tárgyaként való ábrázolása a művészetekben. Lásd Laura MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* = Uő, *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, London, 1989, 14–26.

<sup>10</sup> Patricia Hill COLLINS, *The Sexual Politics of Black Womanhood* = Uő, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York, 2000, 123–128.



put pictures of my derriere in the magazine.” Az énekesnő nagy nyilvánosság előtt zajló magánélete, szexualitásának kizsákmányolása, teste tárgyiasítása visszaköszön a dalaiban is. 2007-ben az énekesnő leborotválta a haját, amit a nyilvánosság mindenképpen valamilyen szimbolikus cselekedetként igyekezett értelmezni. A sajtó örültnek bélyegezte Britney-t, míg a feminista kritikusok a nőiessége és szexualitása tárgyiasításának tudatos elutasításaként értelmezték e cselekedetet. A nyugati társadalom mindig élt az örültség vádjával, hogy elítélje azokat a nőket, akik nem felelnek meg társadalmi nemi szerepek által elvárt mintáknak, vagy nem hajtják végre azokat a tevékenységeket, amelyeket a biológiai nemük szerinti gender szkriptek előírnak nekik. Shoshana Felman szerint a patriarchátus rendszere miatt azonosítja a társadalom a nemi szerepek elutasítását az örültséggel.<sup>11</sup> Felman egy bináris oppozíciót állít fel, amelyen belül az örültséget a hallgatással hozza párhuzamba, ami a nők csoportját érinti, velük szemben áll az értelem és a beszéd, ami a férfiak attribútuma. Vagyis a nő csak a férfival szembeállítva képzelhető el. A kérdés tehát az, hogyan törhet ki a gondolkodás a bináris oppozíciók logikájából?

Britney Spears szexualitásának önreprezentációi erre tesznek kísérletet. *Circus* (2009), *3* (2009), *I Wanna Go* (2011), *Hold It Against Me* (2011) című számaiban saját szexuális vágyairól, érzéseiről vall első személyben, miközben kiemelt hangsúlyt kap a társadalmi konvenciók és szerepek elutasítása is („Lately I’ve been stuck imagining / What I wanna do and what I really think / Time to blow out / Be a little inappropriate”, „Shame on me / To need release / Uncontrollably” – *I Wanna Go*). Britney dalszövegei szembemennek a nők elnémításával és passzív tárgyként való ábrázolásával. A lírai én mindig aktív alanyként határozza meg önmagát a szexuális kapcsolatban („I want more / Wanna see it / So, I’m askin’ you tonight / If I said my heart was beating loud / If we could escape the crowd somehow / If I said I want your body now” – *Hold It Against Me*), nem akar a férfi tekintetnek megfelelni, nem a saját, hanem a férfi testéről beszél, nem azonosítja önmagát a vágy tárgyaként („Don’t stand there watching me, follow me / Show me what you can do” – *Circus*). Az *I Wanna Go* című dalnak több jelentésrétege is van, a cím elsődleges jelentése, hogy a beszélő ki akar szakadni megszokott közegéből, metaforikusan viszont az orgazmusra utal. A klip egyik jelenetében Britney leveszi a melltartóját, miközben férfiak vágyakozva nézik, így olyan szexuális tárgyként jelenik meg, amelynek célja a férfi tekintet kielégítése és a férfiaknak való örömszerzés. Britney-t folyamatosan férfi fotósok veszik körül, azonban Britney a mikrofonjával, ami a beszédet szimbolizálja, leüti őket. Ezzel tudatosan szembefordul a klip a női test tárgyiasításával és a *male gaze*-zel. A nő passzív tárgyként, a férfi aktív alanyként determinálódik. Felman kérdésére az *I Wanna Go* egy lehetséges válasz, a beszéddel, az aktív nyelvi aktussal és ezen keresztül a szexualitás önreprezentációja feletti hatalom visszavételével meg lehet törni a bináris oppozíciók logikáját.

<sup>11</sup> Shoshana FELMAN, *A nők és az örültség: a kritika téveszméje* = Kiss Attila Atila – Kovács Sándor, s. k. – ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes Könyv* II., Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1997, 381–407.

A klip kapcsán tisztáznunk kell még a *posztfeminizmus* fogalmát is. A *posztfeminizmus* Magyarországon, hazai közegben nehezen értelmezhető, inkább az Egyesült Államokban elterjedt a terminus. A posztfeminizmus reakció a feminizmusban lévő ellentmondásokra és tévedésekre, különösen a feminizmus második és harmadik hullámát tekintve. A posztfeminizmus ma már olyan diskurzusok széles körére vonatkozik, amelyek kritikus megközelítést tesznek lehetővé a korábbi feminista diskurzusok számára, és kihívásokat jelentenek a második hullám felvetéseire.<sup>12</sup> A posztfeminizmus tükrében egészen más értelmet nyer a jelenet, amikor Britney a testét és a szexuális vonzerejét használja, hogy elkerülje a letartóztatást. A hagyományos feminizmus elítéli, ha egy nő a testét használja ahhoz, hogy előnyhöz jusson, azonban a posztfeminizmus ezt úgy értelmezi, hogy a nő önállóan szerezte meg a hatalmat és az irányítást, amihez csak saját eszközeit, beleértve a testét is, használta.

### Party Culture

Az idesorolt alkotásoknak két szempontnak kellett megfelelniük. Az egyik feltétel az volt, hogy vagy vizuálisan, vagy nyelviileg megjelenjen bennük a *Party Culture*. Tehát azokat a klipeket soroltam ide, amelyek videoklipjének helyszíne valamilyen szórakozóhely (pl. Rihanna – *Don't Stop The Music* [2008]) vagy fesztivál (pl. Nicki Minaj – *Pound The Alarm* [2012]), illetve azokat a dalszövegeket, amelyek a *Party Culture*-ről szólnak (pl. „My body is your party, baby / Nobody's invited but you, baby”, Ciara – *Body Party* [2013]); „Let me introduce you to my party people / In the club/ It's a new generation of party people / Get 'em up, yeah”, Jennifer Lopez Featuring Pitbull – *On The Floor* [2011]). A másik vizsgálati szempont pedig az volt, hogy a *Party Culture* ne csak egyszerűen megjelenjen, mint például Alessia Cara *Here* (2015) című számában, hanem valamilyen módon kapcsolatban legyen a szexualitás reprezentációjával is. A *Party Culture* szoros összefüggést mutat a *Drinking Culture*-rel. Az italkultúra az alkoholos italok fogyasztásával kapcsolatos szokásokra és gyakorlatokra utal. A nyugati kultúrában az alkoholfogyasztás fontos közösségi élmény és szokás, amihez szorosan kapcsolódnak a különböző partik és fesztiválok. Amikor *Party Culture*-ről beszélünk, elsősorban a középosztálybeli, gyakran még felsőoktatásban részt vevő fiatalokról van szó,<sup>13</sup> másnéven *College Party Culture*-nek (CPC)<sup>14</sup> nevezhető. A *Party Culture* magában foglalja a nyugati, középosztálybeli fiatalok alkohol- és drogfogyasztási szokásait és szexuális viselkedését is. A *Party Culture*-rel több módon is befolyásolja a tagjai szexuális szokásait. Egyrészt szorosan összefügg a *Hookup Culture* kialakulásával. Egy 2012-ben

<sup>12</sup> Elizabeth WRIGHT, *Lacan and Postfeminism*, Icon Books, Cambridge, 2000.

<sup>13</sup> Jason M. LINDO – Peter SIMINSKI – Isaac D. SWENSEN, *College Party Culture and Sexual Assault* = Discussion Paper No. 9700 (2016).

<sup>14</sup> Akeesha WILLIAMS, *Do It For The College Party Culture* = *The Odyssey Online*. <https://www.theodysseyonline.com/doitforthepartyculture>

született tanulmány<sup>15</sup> alapján a popkultúrában is egyre népszerűbb *Hookup Culture* a változó társadalmi és szexuális szkriptek alakulását tükrözi. Az irodalom áttekintése azt sugallja, hogy ezek a szexuális kapcsolatok egyre inkább normatívak a serdülők és a fiatal felnőttek körében Észak-Amerikában, ami jelentős változást jelent a nyitottság és a kötöttségek nélküli szex elfogadásában. Egy másik tanulmány<sup>16</sup> szerint a nyugati fiatalok a következőképpen definiálják a Hookup-kapcsolatokat: olyan tipikusan alkalmi, elkötelezettség nélküli szexuális találkozások, amelyek a leghatékonyabb módját biztosítják az érzelmi elkötelezettség nélküli szexuális kapcsolat kialakításához, ami lehetőséget biztosít az egyén saját szexualitásának irányításához. A megkérdezettek szerint a *Hookup Culture* a szexuális szabadságot tükrözi. A *Party Culture* a másik szexualitására gyakorolt hatása miatt jelentősen megnöttek a szexuális visszaélések, a zaklatások és a nemi erőszak eseteinek száma.<sup>17</sup>

Az e a kategóriába került klipeknek az egyik közös jellemzője, hogy a szórakozóhelyek csak látszólag a táncolás, az alkoholfogyasztás helyei, az odajáró embereknek ez csak a látszólagos vagy másodlagos céljuk. Valójában szexuális partnert keresnek, a táncpartkett az ágy, a tánc a szexuális kapcsolat metaforája. A szórakozóhelyen lévő nők mint a kirakatban lévő áruk értelmezhetők, amelyek közül a férfiak válogathatnak. „When I come through on the dance floor checkin’ out that catalog / Can’t believe my eyes so many women without a flaw / And I ain’t gonna give it up, steady trying to pick it up like a call / I’m a hit up beat it up latch on to it until tomorrow yeah” (Lady Gaga – *Just Dance* ft. Colby O’Donis [2009]).

A tizenkét év alatt kettő olyan alkotás került fel a Billboard Hot 100 év végi listájára, amelyben az énekesnő felszólal ez ellen a kultúra ellen. Meghan Trainor *NO* (2016) című alkotása arra a társadalomban lévő, meghatározó nyelvi jelenségre hívja fel a figyelmet, miszerint a nő ha nemet mond, az valójában igent jelent „női nyelven”, csak kéreti magát. Ezt a jelenséget írja le Don Kulick is: a kulturális és társadalmi elvárások korlátozzák a nőket, hogy szexuális helyzetben hogyan válaszoljanak.<sup>18</sup> Az, hogy a nő visszautasítsa a szexuális közeledést, egyszerűen nem hallható a patriarchális kultúrában. Egy olyan társadalomban és kultúrában, ahol a női test folyamatosan tárgyiasítva és túlszexualizálva jelenik meg, az illokúciós ereje a nők „nem”-jének a szexre következetesen torzítva van. Ezért értelmeződik „talán”-ként, vagy akár „igen”-ként is. A jelenség anynyira elterjedt és erősen tartja magát, hogy egyes országokban (pl. Németországban) már külön jogszabályban rögzítették, hogy a nem nemet jelent, és nem lehet máshogyan értelmezni. „All my ladies, listen up / If that boy ain’t giving up / Lick your lips and

<sup>15</sup> J. R. GARCIA – C. REIBER – S. G. MASSEY – A. M. Merriwether, *Sexual hookup culture: A review* = Review of General Psychology, 16(2), (2012), 161–176.

<sup>16</sup> Jennifer Stevens AUBREY – Siobhan E. SMITH, *Development and Validation of the Endorsement of the Hookup Culture Index* = The Journal of Sex Research, Volume 50, Issue 5 (2011), 435–448.

<sup>17</sup> Jason M. LINDO – Peter SIMINSKI – Isaac D. SWENSEN, *College Party Culture and Sexual Assault* = American Economic Journal: Applied Economics 10(1) (2018), 236–265.

<sup>18</sup> Don KULICK, *No* = Language & Communication 23 (2003), 139–151.

swing your hips / Girl all you gotta say is... // My name is no, my sign is no, my number is no / You need to let it go, you need to let it go” – éneкли Meghan Trainor a refrénben. Az énekesnő emellett kiemeli, hogy a tánc nem a szexuális kapcsolat metaforája, a női test, a nők szórakozása nem a férfiak szórakoztatására van. „Thank you in advance, I don't wanna dance (nope) / I don't need your hands all over me / If I want a man, then I'mma get a man / But it's never my priority.”

A dalhoz készült videoklipet kétféle módon is lehet értelmezni. Egyfelől bár a dalszöveg feminista, a klipben Meghan és a táncosnők teste egyaránt tárgyiasítva van, és túlszexualizált. Meghan többféle ruházatban is megjelenik a klipben. Először egy fűzöt is visel, amelynek a levetése a nők felszabadulásának, az emancipációnak lehet a szimbóluma.<sup>19</sup> Amikor az énekesnő, táncosnőkkel körülvéve ül, majd fekszik egy kanapén, mindannyian fekete alsóneműt viselnek, ami felett fekete necc bodystocking van. A bodystocking ma elsősorban erotikus, egzotikus fehérnemű-kiegészítőként van számon tartva, amit a szórakoztatóiparban használnak leginkább erotikus táncelőadásokhoz, illetve a pornóiparban jellemző a viselése. Az öltözködés mellett Meghan tánca erős erotikus töltettel bír, miközben gyakran simogatja magát. A kanapén játszódó jelenetnél a kamera a *male gaze* alkalmazásával pásztazza a női testrészeket. Először egy fej nélküli női testet látunk felülről, miközben a keze a nemi szerve közelében fekszik, majd az énekesnőt látjuk szintén felső kameraállásból, ahogyan női lábak fonják körül. Majd összegabalyodott női lábakat látunk, aztán ismét az előző beállítást. Nők simítanak végig a combjukon, a fenekükön, a mellükön és egymáson is. Az arcukat vagy egyáltalán nem látjuk, vagy csak villanásnyira, és akkor is hátravetett fejjel, szenvedélyes arcjátékkal, az orgazmust átélő nő arcát jelenítik meg. Ezzel az eszközzel személyteleníti el a klip a benne szereplő nőket, és tárgyiasítja a testüket. A nőket egyenlővé teszi a testükkel, amit kizárólag a szexuális öröm forrásaként ábrázol. A nők csak szexualizált testként jelennek meg, nem pedig mint önálló emberi lények.<sup>20</sup> A kamera szinte végig felső kamerállásból vesz, így vizuálisan a néző egy kanapé mellett álló emberrel azonosul, akinek a lábai előtt a kanapén és földön fekvő nők hevernek. Ez a beállítás a nők kiszolgáltatottságát, alárendeltségét erősíti a nézőben. Mindezek alapján a dalszöveghez készült klip egyáltalán nem kongruens azzal. A két médiumban megjelenő szexualitás-reprezentációk és azok társadalmi állásfoglalásai szembemennek egymással.

Másfelől a klip megerősítése a szöveg üzenetének. „I was in my zone / Before you came along, / Now I'm thinking maybe you should go / [...] All my ladies, listen up / If that boy ain't giving up / Lick your lips and swing your hips / Girl, all you gotta say is...” Meghan nemcsak verbálisan foglal állást amellelt, hogy a nők önmagukért szórakoznak, hogy jogukban áll kifejezni és megélni saját szexualitásukat, ami nem jelenti azt, hogy

<sup>19</sup> Melis Mulazimoglu ERKAL, *The Cultural History of the Corset and Gendered Body in Social and Literary Landscapes* = European Journal of Language and Literature Studies Vol. 9 No. 1 (2017), 109–118.

<sup>20</sup> Erika VANDYKE, *Race, Body, and Sexuality in Music Videos* = Honors Projects, Grand Valley State University, 2011.

mindezt fel lehetne használni a férfiak szórakoztatására. Hanem a klip hasonló provokáció, mint a SlutWalk elnevezésű mozgalom: a SlutWalk egy transznacionális mozgalom, amely a nemi erőszak megszüntetésére szólít fel, ideértve az áldozathibáztatást, a szexuális zaklatás áldozatainak slut-shaminggelését (magyarul „ribancnak bélyegzést”). A résztvevők prostituáltként öltözve az ellen tiltakoznak, amikor a nemi erőszakot a nő megjelenésének bármely aspektusával magyarázzák. Az énekesnő és a táncosnők öltözékét így értelmezhetjük szándékosan eltúlzottnak, azonban a fentebb részletezett tárgyiasító kamerahasználat már nem magyarázható ezzel. Innen nézve a második értelmezés nem állja meg a helyét, vagy csak részlegesen. Ugyanis hiába értelmezhető a dalszöveg erős állásfoglalásként a nők szexualitásának újfajta nyelvi reprezentációja mellett, a dalhoz klip hiteltelenné teszi Meghan Trainor szembeszállását a *Party Culture* problémás társadalmi és szexuális hagyományaival.

### Szexualitás és erőszak

Ez a kategória a kutatás elején még három különálló fogalomkör összevonásával született meg. Az egyik a *Rape Culture*<sup>21</sup> egy leágazását vizsgálta, az erőszak romantizálását. Idesorolható nemcsak a fizikai agresszió, hanem a szóbeli bántalmazás is. A második fogalomkör a BDSM szubkultúrát megjelenítő alkotásokat gyűjtötte egybe. A harmadik a nemi erőszak ábrázolását, leírását tárgyalta. Végül azért egyesítettem ezt a három csoportot, mert bár elméletben tiszta határ húzódik a BDSM és az erőszak között, a szóbeli bántalmazás és a nemi erőszak között a szórakoztatóiparban készült alkotások gyakran összemoszák azeket, így nem is lehetett egyértelműen besorolni az egyes videoklipeket. Egyben ez adta e kategória vizsgálatának célját is: miért használja a mainstream zeneipar az erőszakot az eladhatóság érdekében?

#### *Rape Culture (Az erőszak romantizálása)*

A *Rape Culture* megnevezést – magyarul a nemi erőszak kultúrája – gyakran a kortárs amerikai kultúra jellemzésére használják. Maga a kifejezés az 1970-es években született, a feminizmus második hulláma alatt. A kifejezés a Margaret Lazarus és Renner Wunderlich rendezésében készült 1975-ös *Rape Culture* című filmre vezethető vissza. Noha a fogalom számos jelentésárnyalattal bír, elsősorban azt a jelenséget írja le, amelyben a női testet mindig szexuálisan hozzáférhetőnek tekinti a társadalom.<sup>22</sup> Chris O’Sullivan szerint ezt a társadalomba ágyazott kulturális hagyományt folytatjuk, amikor a nők felé irányuló erőszakot szexualizáljuk.<sup>23</sup> Ennek egyik fő forrása a nők tárgyiasítása és (szexuális) elnyomása, a testük feletti uralom. Emellett a sajátos lokális szokások és tradíciók

<sup>21</sup> Lásd Dianne F. HERMAN, *The Rape Culture* = Jo FREEMAN (szerk.), *Women: A Feminist Perspective*, McGraw Hill, New York, 1994.

<sup>22</sup> Chloe CABLE, *I Sing Of Misogyny and Sexual Assault: Rape Culture in Contemporary American Pop Music*, University of Iowa Honors Program, Iowa, 2017.

<sup>23</sup> Chris O’SULLIVAN, *Fraternities and the rape culture* = Emilie BUCHWALD – Pamela R FLETCHER – Martha ROTH

is befolyásolják a *Rape Culture* alakulását, ezért nem beszélhetünk globálisan egységes jelenségről. A *Rape Culture* fontos jellemzője az erőszak romantizálása, az erőszak vizuális vagy nyelvi ábrázolásának torzítása mint izgalom vagy vágyfokozó eszköz.

Ebbe az alcsoportba soroltam minden olyan alkotást, amelyben az erőszakot a szexualitás természetes velejárójaként mutatják be, vagy mint a szexuális kapcsolat intenzitásának metaforájaként jelenítik meg.<sup>24</sup> A legszemléletesebb példa Eminem és Rihanna *Love The Way You Lie* (2010) című közös alkotása. A dal és a klip egyből a refrénnel kezdődik el, amit Rihanna énekel: „Just gonna stand there / And watch me burn / But that’s alright / Because I like / The way it hurts / Just gonna stand there / And hear me cry / But that’s alright / Because I love / The way you lie / I love the way you lie.” Az első refrén alatt Rihanna arcát veszi a szinte mozdulatlan kézi-kamera nagyon szűk premier plánban, ami kvázi szuperplánba csúszik át, a háttérben elmosódott lángcsóvák láthatók. Párhuzamos montázs alkalmazásával megjelenik egy fiatal heteroszexuális pár, akik békésen egymásba fonódva fekszenek az ágyon. A refrén végén a lányról látunk egy premier plánt, amikor hirtelen kinyitja a szemét, miközben a férfi karjai között alszik, ezzel véget is vetve az addig sugallt nyugalom érzetének. Rihanna eközben első személyben arról énekel, hogy szenved, sír, fájdalmai vannak, amit a másik fél tétlenül néz, de ez nem számít, mert valójában élvezzi, szereti. Ehelyütt keveredik a BDSM, az erőszak romantizálása, sőt még a Stockholm-szindrómát is azonosíthatjuk, amikor kiderül, hogy az áldozat szereti a bántalmazóját. Ezután következik Eminem rapbetéte, ami alatt szintén párhuzamos montázs alkalmazásával látjuk Eminemet egy búzamezőn énekelni, valamint a két fiatal felnőttet. Itt összesen tizenkét snittben láthatjuk Eminemet kilenc különböző beállításokban: félközeli – alsó kameraállás, szuperközeli – szemmagasság, nagytotál – felső kameraállás, ellenfényben felvett félközeli profil – alsó kameraállás, közeli – alsó kameraállás, közeli – szemmagasság, közeliből kocsizással félközeli-be átváltó plán – szemmagasság, közeli profil – szemmagasság, nagytotál – felső kameraállás, közeli – szemmagasság, közeli – alsó kameraállás, amerikai plán – alsó kameraállás. Tehát amíg Eminemnél nagyon változatos plánokat, kameraállásokat és -mozgásokat láthatunk, ami dinamikussá, erőt sugárzóvá és cselekvővé tesz az ezeket a snitteket, a férfit valaminek az aktív cselekvőjeként ábrázolva, addig Rihannát passzív, elszenvető tárgyként ábrázolja a mozdulatlan kamera és az egyetlen alkalmazott szög és plán.

Közben a párhuzamosan zajló történet szerint a lány észreveszi a férfi kezére felírt női nevet és mellette egy telefonszámot, ezután rátámad az alvó férfira. Innentől kezdve láthatjuk az egymást bántalmazó két embert, miközben a napfelkelte megvilágítja őket az otthonukban. A napfelkelte, az ellenfényben felvett alakok mind a jelenet romanti-

(szerk.), *Transforming a rape culture* Milkweed Editions, Minneapolis, 1993.

<sup>24</sup> Nancy RHODES – Bridget POTOCKI – Desirae S. MASTERSON, *Portrayals of Intimate Partner Violence in Music Videos: Effects on Perceptions of IPV Warning Signs* = Media Psychology Volume 21, no.1. (2018), 137–156.

zálását szolgálják. Míg a klip szerint a férfi volt hűtlen a nőhöz, addig a szöveg ennek az ellenkezőjét állítja: „I feel so ashamed / I snap / Who’s that dude / I don’t even know his name.” Ugyanakkor a férfi énekesnél is tapasztalható az egyes erőszakot tartalmazó szexuális viselkedésformák összekeverése, bár itt inkább a Stockholm-szindróma dominál: „High of a love / Drunk from the hate / It’s like I’m huffing paint / And I love it the more that I suffer / I suffocate / And right before im about to drown / She resuscitates me / She fucking hates me / And I love it.” A következő refrénkor ismét Rihannát látjuk ugyanabban a beállításban, majd az eddig egymást erőszakosan bántalmazó férfi és nő hirtelen szeretkezni kezdenek a női dalbetét kezdetekor. A szexualitás megjelenése egyértelműen a női előadóhoz kapcsolódik. A második refrén alatt a gyors vágások és a szekvenciális montázs miatt több snittnél sem eldönthető, hogy a pár éppen szexuális aktust létesít egymással, vagy pedig fizikálisan abuzálják egymást, így az sem elkülöníthető, hogy mi játszódik éppen a jelenben, és mi az, ami flasbackként jelenik meg. Ezek a jelenetek szintén a romantizáló hatást keltő napfelkeltében játszódnak. Eminem második rapbetéje alatt több flashback is megjelenik a pár hétköznapijairól, arról, ahogyan megismerkedtek.

A nőt több alkalommal infantilizálva mutatja a klip, egyszer egy plüssmackóval guggol mellé a férfi, és azzal vigasztalja, miközben a lány a földön ülve sír, később pedig a levegőbe rajzolva tanít vagy magyaráz valamit a lánynak, aki utána úgy viselkedik, mint aki most csodálkozott rá a saját kezére. Ennél a szakasznál Eminem nézőpontot is vált, már nem első személyben beszél, hanem egy másik párról. Ebben a versszakban verbalizálódik az erőszak, amit a férfi elkövetett a lány ellen, illetve az, ahogyan egymást abuzálta a pár. „You swore you’ve never hit ’em / Never do nothing to hurt ’em / Now you’re in each other’s face / Spewing venom / And these words / When you spit ’em / You push / Pull each other’s hair / Scratch, claw, bit ’em / Throw ’em down / Pin ’em/ So lost in the moments / When you’re in ’em / It’s the rage that took over.” A nézőpontváltással Eminem eltávolítja magától az erőszakot, ezzel a felelősséget is. A következő szakasznál ismét visszavált első személybe. Közös az első személyben előadott részeknél a férfi romantikus oldalának („Cause when it’s going good / It’s going great / I’m Superman / With the wind in his bag / She’s Lois Lane”), fájdalmainak („And right now there’s a steel knife / In my windpipe / I can’t breathe”) és érzelmeinek („Baby please come back / It wasn’t you / Baby it was me / Maybe our relationship / Isn’t as crazy as it seems”) a bemutatása.

A harmadik refrénnél láthatjuk először Rihannát szűkszekondban, itt tudjuk meg, hogy a háttérben látott lángcsóvák egy égő házban törnek fel. Ezen a képen Rihanna egy mélyen dekoltált bralettet és egy kicipzározott kabátot visel. Ismét közelit láthatunk Rihanna arcáról, miközben az ujját harapdálja és a száját simogatja az ujjával. Innentől kezdődik Rihanna erőteljes túlszexualizálása. A refrén végén már Eminemmel együtt állnak a ház előtt, különböző kamerabeállítások szervezik a klipet. A férfi énekes megjelenésétől válik Rihanna is cselekvővé, járkálni kezd, a karjait is mozgatja, magát a Rihannát mutató részek ekkor válnak dinamikussá, mozgóvá. Itt láthatjuk, hogy egy

magasított derekú fekete bugyit visel. „Next time I’m pissed / I’ll aim my fist / At the dry wall / Next time / There will be no next time / I apologize”, „If she ever tries to fucking leave again / I’mma tie her to the bed / And set the house on fire” – Eminem ismét nézőpontot vált: már nem a lány lesz a megszólított, hanem a hallgatóhoz szól ki, a nőt harmadikként emlegeti a dalszövegben.

A klip végén a lány el akar menni, ezért a férfi bántalmazza, és a ház is leég. Zárásként három egymást követő képet láthatunk: a lány véraláfutásos arcát, majd ahogyan a két énekes nézi, ahogy ég a ház, végül a nyitóképet, ahogyan a pár békésen fekszik az ágyon. Ezzel a záró képsorral azt a hatást kelti a klip, mintha az egész csak egy rossz álom lett volna, bagatelizálva az elkövetett erőszakot.

Rihannát több kritika is érte a produkció miatt. Kifogásolták az erőszak támogatását, főleg annak fényében, hogy Rihanna nem sokkal a klip elkészülte előtt lépett ki Chris Brownnal való bántalmazó kapcsolatából: „Rihanna minden bizonnyal nem köteles örökké az erőszak elleni felszólalási platformként használni a zenéjét. Kell lennie egy olyan boldog közegnek, ahol van középut a nők védelmezése és egy olyan videóban való szereplés között, ahol valakit halálra vernek.” (Sarah Libby)

### BDSM

A BDSM gyűjtőszó az angol Bondage & discipline (B&D), Domination & submission (D&S), Sadism and masochism (S&M) szavakból képzett rövidítés számára, magyarul a „kötözés–fegyelmezés, dominancia–alávetettség és sadizmus–mazochizmus” fogalmakat jelöli. Korábban az egyszerűbb szado-mazochizmus (SM) volt az elterjedtebb szóhasználat. A BDSM-szubkultúrához tartozók olyan szexuális viselkedésformákat használnak, ahol a szexuális élvezetet elsősorban nem a nemi aktus adja, hanem a különböző szerepjátékok és a fizikai fájdalom elviselése vagy okozása. A szerepjátékban részt vevő két fél sosem áll azonos szinten, egyikük aktív és a másikat utasító (*dom* vagy *domina*), a másikuk pedig passzív elszennedő félként (*sub*) vesz részt a BDSM-szeánszban. A BDSM a popkultúrában is egyre nagyobb teret hódít magának. 2011-ben jelent meg E. L. James *A szürke ötven árnyalata* című regénye – az Árnyalat-trilógia első része –, amiből 2015-ben azonos címmel film is készült. A könyv- és filmtrilógia hatalmas szerepet játszott a BDSM-szubkultúra mint jelenség megismertetésében, illetve népszerűsítésében. Azonban az elkészült alkotások szintén keverték a különböző, erőszakot tartalmazó szexuális viselkedésformákat, ezzel támogatva az erőszak kultúrájának elfogadottságát,<sup>25</sup> az erőszak romantizálását. Az Árnyalat-trilógia filmzenéi közül három dal került fel valamelyik Billboard Hot 100 év végi listájára (The Weeknd – *Earned It [Fifty Shades Of Grey]*, 2015]; Ellie Goulding – *Love Me Like You Do [Fifty Shades Of Grey]*, 2015], Zayn, Taylor Swift – *I Don’t Wanna Live Forever [Fifty Shades Darker]*, 2017).

<sup>25</sup> Lásd Anna CARLINE – Patricia EASTEAL, *Shades of Grey – Domestic and Sexual Violence Against Women: Law Reform and Society*, Routledge, London, 2014.



Ugyanabban az évben, amikor a sorozat első része könyve megjelent, publikálta Rihanna az *S&M* című számát, ami a Billboard lista 12. helyén végzett annak ellenére, hogy 11 országban betiltották, illetve a televíziós és rádiós műsorok is csak éjjel játszhatják a dalt. Már a címből (S = sadism; M = masochism) könnyen következtethetünk a dal és a klip témájára, ugyanakkor a dalszöveghez készült klip egy második jelentésréteggel ruházta fel a produkciót, így a dalszöveg és a cím metaforikusan is értelmezhető lesz. Ha csupán az *S&M* szövegét nézzük, akkor az egy explicit szexualitás önreprezentáció, első személyben történő önvallomás a szexuális szokásokról, vágyakról. „Oh I love the feeling you bring to me / Oh, you turn me on / It’s exactly what I’ve been yearning for / Give it to me strong / And meet me in my boudoir / Make my body say ah, ah, ah / I like it, like it.” A szövegben még nem keverednek egymással a különböző, erőszakkal társuló szexuális viselkedés formák, a BDSM-et nem használja fel az erőszak romantizálására, pontosan úgy mutatja be a szubkultúrát, ahogyan az működik: „Now the pain is for pleasure / ’Cause nothing can measure // [...] // ’Cause I may be bad but I’m perfectly good at it / Sex in the air, / I don’t care, I love the smell of it / Sticks and stones may break my bones / But chains and whips excite me.” Az éneklő nyelviileg azonosul a BDSM szubkulturális identitásával, azonban a dalhoz készült klip már egyáltalán nem tartja tiszteletben a BDSM szabályait és határait. A videoklipben Rihannának a sajtóval való szeretet-gyűlölet viszonya jelenik meg, mindez a BDSM díszletében. A klip elején Rihannát a sajtó elrabolja, láthatóan akarata ellenére a fal és egy nejlon ponyva közé szorítja, mikrofon elé. Megkezdődik a sajtótájékoztató, ami egyúttal a BDSM-szeánsz kezdete. Több BDSM-eszköz és -szimbólum is feltűnik, például a latex ruha, a kikötözés vagy a ball gag (magyarul *szájgolyó*), ugyanakkor ezek keverednek a médiára való utalásokkal. Rihanna latex ruháján újságcikkek hasábjai olvashatóak, később több szó és újságcikk címe is megjelenik a klipben. Ezek között a feliratok között számos Rihanna szexualitásával kapcsolatos kérdéseket tesz fel, vagy bírálja azt: „slut”, „Rihanna and her five-head Daddy issues?”, „bad boys”, „bitch”, „sex”, „Redheaded slut”, „naked”. Rihanna ebben az alkotásban visszautasítja azt a beszédmódot, amiben a nőket megszégyenítik saját szexualitásuk megélése, nemi vágyuk kifejezése miatt. A klipet értelmezhetjük a női szexualitás felszabadítása mellett kiálló alkotásként is. Rihanna egyértelműen kiáll a saját szexualitása és nőiessége mellett, továbbá amellett, hogy ezt szabadon megélheti, olyan módon, ahogyan ezt ő szeretné. Így az első két sor is más értelmet kap: „Feels so good being bad / There’s no way I’m turning back”. Így az újságírók, riporterek szájában lévő ball gag szintén szimbolikus értelmet nyer, egyrészt kijelöli helyüket a metaforikusan értelmezendő BDSM-kapcsolatban, ők fogják a *sub* szerepét betölteni, míg Rihanna a *dominánt*. Egyben a női szexualitást megszégyenítő beszédmód elnémításának, megszüntetésének is jelképévé válik.

Azonban ahogyan azt már fentebb említettem, a videoklip csak díszletként használja a BDSM-kellékeket és –szimbólumokat, és belevegyít olyan erőszakos megnyilvánuláso-

kat, amelyek nem tartoznak ehhez a szexuális viselkedésformához. A klip Rihanna elrablásával kezdődik, akit akarata ellenére kötöznek ki, majd később láthatjuk Rihannát, ahogy a megfélemlített, menekülni próbáló kikötözött újságírókat, riportereket bántalmazza. A BDSM-kultúra egyik alapköve, hogy mindkét fél közös beleegyezésével történik a fizikai fájdalom okozása, illetve a *sub* szintén saját akaratából teljesíti a *dom* vagy a *domina* utasításait, nem pedig kényszerből. Továbbá a fájdalom okozása a másíknak sosem érzelmi alapú, tehát nem haragból, bosszúból, féltékenységből történik, hanem a másik félnek okozott szexuális örömszerzés végett. Emiatt nem igazán szerencsés Rihannának a sajtóval való kapcsolatát a BDSM-szubkultúrán keresztül bemutatni. A klip ily módon torz képet fest a BDSM-ről, és kulturálisan kizsákmányolja a szubkultúra sajátosságait és jelképeit.

### Szakítás

Ebbe a kategóriába került minden olyan szám, amiben a szakítás, megcsalás, válás valamilyen módon tematizálódik. A kategóriát alkotó klip csaknem valamennyijére jellemző, hogy míg a dalszövegekben nem reprezentálódik a szexualitás, addig a hozzájuk készült videoklipek tartalma erősen erotikus. A klipek terén nem mutatnak különbözőséget az alkotások: a dalok lírai énjait elégedettséggel és örömmel tölti el a kapcsolat véget érése (pl. Beyoncé – *Irreplaceable* [2007], Kristinia DeBarge – *Goodbye* [2009], vagy éppen ellenkezőleg, még mindig vágyakozik az után: Tove Lo – *Habits* [*Stay High*] [2014]). Míg az utóbbi esetben könnyebb meglátni a logikai kapcsolatot a párját visszaszerezni vágyó nő és aközött, hogy ehhez a szexuális csábítást eszközt használja, addig az előbbi csoportnál már nem ennyire egyértelműen megállapítható a szöveg és a klip közötti viszony. A legtöbb esetben a női szexualitás olyanként reprezentálódik, amit a férfi nem kaphat meg. Ezeknél az alkotásoknál a szöveg gyakran amellet érvel, hogy a férfi számít vesztesnek a kapcsolat vége után. „So, so what? / I’m still a rock star / I got my rock moves / And I don’t need you / And guess what / I’m having more fun” (P!nk – *So What* [2008]), „I got one less problem without ya” (Ariana Grande ft. Iggy Azalea – *Problem* [2014]), „I / don’t care if I never see you again / I’ll be alright / Take this final piece of advice and get yourself together, / But either way baby, I’m gone” (Kristinia DeBarge – *Goodbye* [2009]). A klip feladata az, hogy megmutassa, vizuálisan kihangsúlyozza a nő legjobb tulajdonságait, érényeit, amit a férfi a szakítással mind elveszített. Így ezek a klippek elsődlegesen a nők testét, illetve a szexualitásukat mutatják meg az egyik legfőbb értéként.

A Billboard-listára egyetlen olyan zenei klip került fel női előadótól, ami vizuálisan nem a női testet, hanem a férfit helyezi középpontba, ez pedig Elle King *Ex’s & Oh’s* (2015) című dala. A klip ugyanazokat az eszközöket használja a férfitest tárgyiasításához, amelyeket a leggyakrabban láthatunk a női test kapcsán a mainstream szórakoztatóiparban. Megjelenik a *male gaze* is, a kamera többször csak a férfiak kidolgozott izomzatát, a hasukat, karukat, feneküket pásztázza. A pseudo-homoerotikus jelenetek valójában a heteroszexuális beállítottságú, ellenkező nemű nézők szexuális fantáziájának izgatá-



sára szolgálnak. Ebben a klipben a férfiak alulöltözötten birkóznak egymással. Rengeteg hiányos öltözetű férfi jelenik meg díszletként, akiknek semmilyen funkciójuk nincs a cselekményben. Félmeztelen férfiak ölelik körbe a kanapén ülő énekest, több fallikus és ejakulációs utalás is található a klipben. A férfiak mind a lírikus régi szeretői közé tartoznak, akik most egyfajta alárendeltségben élnek, szinte szolgaként.

A címnek, ami a refrénben is visszatér három lehetséges értelmezése lehetséges. Mindegyik jelentés egy-egy szexuális utalás. Az első potenciális magyarázat a szerelmes levelek végén használt elköszönési forma, az XO fonetikus megjelenése. Az X a csókokat (kisses), az O pedig az öleléseket (hugs) jelöli. A másik lehetséges magyarázat, hogy a *Ob's* a szexuális emlékekhez fűződik, és az orgazmust kísérő hangot jelöli. A harmadik értelmezés csak közvetetten hordoz szexuális jelentést. Az X és O az amőbában is használt jelek. Ez a hasonlat megerősíti a szöveg tartalmát és üzenetét, miszerint az énekes számára a kapcsolatok inkább csupán játékok, és szinte kizárólag szexuális jellegűek.

### Testkép

E kategórián belül egy megkülönböztetést tehetünk. Egyfelől azok a klipek említhetők, amelyek tudatosan a társadalom által kialakított és elvárt női testképpel, illetve a társadalom által szexuálisan vonzóknak ítélt testtel foglalkoznak. Az ezekhez tartozó előírásokat és viselkedésmintákat bírálják (pl. P!nk – *Stupid Girls* [2006], Selena Gomez & The Scene – *Who Says* [2011], Daya – *Sit Still, Look Pretty* [2016]). Másfelől pedig azok, amelyekben a nők a saját testükről vagy valamely testrészükről énekelnek, de az említett társadalomkritika nem képi részét az alkotásnak (The Black Eyed Peas – *My Humps* [2006], Katy Perry ft. Snoop Dogg – *California Gurls* [2010]), vagy a videoklipben hangsúlyos szerepet kap a női test képe, akkor is, ha ez a szövegben nem tematizálódik (pl. Katy Perry – *Last Friday Night [T.G.I.F.]* [2011], Iggy Azalea Featuring Charli XCX – *Fancy* [2014]). Omobolanle Olayinka Thomas kutatása<sup>26</sup> alapján elmondható, hogy a zenei klipek kimondottan nagy hatással bírnak a társadalomban élő testkép formálására. A kutatáshoz végzett felmérésből kiderül, a megkérdezettek 71%-a szerint a tökéletes testképpel rendelkező nőnek vékonynak, magasnak kell lennie, kis derekának, egyenes lábának, keskeny csípőjének és lapos hasának. Ezek az adatok szoros összefüggést mutatnak a zenei klipekben megjelenő tipikus idealizált női testtel.

Nicki Minaj *Anaconda* (2014) című klipje és a The Black Eyed Peas együttes *My Humps* (2006) című ugyanakkor alkotása szembemegy ezzel a fajta női testképpel, illetve a két alkotás között több párhuzam is felfedezhető. A dalszöveg mindkét esetben a női énekes fenekéről szól: „I got a big fat ass (ass, ass, ass)” – Nicki Minaj, „I’m a get get get get you drunk / Get you love drunk off my hump” – Fergie.

A *My humps*nak nem célja a társadalom által elvárt női testképet bírálni, míg az *Ana-*

<sup>26</sup> Omobolanle Olayinka THOMAS, *The Impact of Images in Music Video Clips on Audience*, Eastern Mediterranean University, Gazimagusa, 2014.



*condá*ban megjelenik egy ilyen típusú törekvés is: „I said, where my fat ass big bitches in the club? / Fuck the skinny bitches! Fuck the skinny bitches in the club! / I wanna see all the big fat ass bitches in the muthafuckin’ club / Fuck you if you skinny bitches, what?! Kyuh.” Ugyanakkor mindkét klip férfi előadók közreműködésével jött létre, és az ő szövegrészleteikből egyértelművé válik, hogy valójában nem önmagának kell, hogy megfeleljen a nő teste, hanem a férfiaknak. A megfelelés egyetlen feltétele, hogy a férfi szexuálisan kívánatosnak tartsa azt: „My anaconda don’t, my anaconda don’t / Don’t want none unless you got buns, hun” – Sir Mix-a-Lot. Az *anaconda* természetesen a férfi péniszét jelöli. „Mix your milk with my coco puff” – itt a The Black Eyed Peas férfi tagjai idézik fel a női ajánlatot. A *milk* a férfi ejakulációval járó váladékot, míg a *coco puff* a női feneket jelöli. Mindkét esetben a férfi lesz a megszólító, a *My humps*-ban mindez közvetlen párbeszéd formájában zajlik le: „Whatcha gonna do with all that junk / All that junk inside that trunk”, amire a nő a férfi vágyait kielégítve válaszol: „I’m a get get get get you drunk / Get you love drunk off my hump”. Az *Anacondá*ban nem ennyire szoros a férfi megszólaló és a női válaszadó közötti kapcsolatot. Elhangzik a férfi állítása arról, hogy milyen női testet tart kizárólag szexuálisan kívánatosnak, amire feleletként a női megszólaló részletezi, hogyan felel meg ennek az elvárásnak: „Say he don’t like „em boney, he want something he can grab / So I pulled up in the Jag, and I hit him with the jab like / Dun-d-d-dun-dun-d-d-un-dun”. A két alkotás csak látszólag szól a nők testének önfogadásáról, a saját szexuális önbizalomról. Hiába hangzik el a szöveg túlnyomó többsége a női beszélő szájából, nyelvi valójában a nő marad alárendelt pozícióban, ő a válaszadó, és a válasza kizárólag a férfi igényeire való igenlésre szolgál. Mindkét számot hajlamosak a rajongók, kritikusok feminista kiáltványként értelmezni, pedig ugyanolyan kirekesztő azokkal a nőkkel szemben, akik nem felelnek meg az idealizált testképnek, illetve ugyanolyan tárgyiasító, a női testet kizárólag a szexuális öröm forrásaként ábrázolja, egyetlen célként a férfinak való tetszés, az ő kielégülése jelenik meg. Másik közös vonás a két alkotásban a nők prostituálódása, mindkét esetben pénzt vagy anyagi juttatást kapnak cserébe a férfi szexuális kielégítéséért: „Caring they be sharin’ / All their money got me wearing fly / Whether I ain’t askin’ / They say they love mah ass in”, „And when we done, I make him buy me Balmain”. Ezzel a két alkotás még sztereotipikusabban jeleníti meg a nőket és a női igényeket.

Vizuálisan is hasonlóan tárgyiasítva és túlszexualizálva mutatja be a női testeket a két klip, azonban az ehhez használt eszközök között fölfedezhető néhány eltérés a két alkotás között. A *My humps* a *male gaze* tankönyvi példájával kezdődik: férfialakokat látunk szemből félközeli plánban, közben párhuzamos montázzsal superközeliket egy női mellről, majd egy női lágyékról, végül egy női fenékről, ahogyan a zene ütemére lüktetnek. Ezután látjuk a nőt és férfit egymás mellett állni, amikor a férfi megszólításával elkezdődik a szöveg. Vizuálisan végig a férfi szemszögével azonosulunk, az ő szemével látjuk, pásztázzuk a női testet. A klipben többször megjelennek alulöltöztetett, erotikus pózban

lévő nők díszletként, a férfi énekesek kiegészítőjeként. Az *Anacondában* csak a klip legvégén jelenik meg férfi szereplő, a klip egzotizált, állatiasított, ösztönlényként megjelenített nők pásztázásával indul, miközben a férfi megszólalóval indul a dalszöveg, így mivel a férfi szemszögével azonosulunk először, vizuálisan is ebben a pozícióba helyezkedünk bele. A klipben több fallikus és ejakulációs metafora megjelenik, a kókuszából kifolyó tej, a banán, a saját mellkasára és fenekére tejszínhabot fújó Nicki Minaj. Ebben az alkotásban szintén feltűnik a lesbikusság fetisizálása, a látszat homoerotikus jelenetekben nők simogatják egymás combját, fenekét, vágyakozva nézik egymás testét. Ezeknél a részeknél hangsúlyos szerepet kap a nyolcvanas években elterjedt twerkelés, azonban Huey Pop, *Lock & Drop It* című számának, mely a 2006-os Billboard Hot 100 lista hatodik helyén végzett, köszönhetően vált globálisan ismertté és népszerűvé e táncműfaj. A twerkelés szexuális provokáció alapuló táncműfaj, lényege a fenék legkülönbözőbb mozgatása. A twerkelés elterjedése hozzájárult, hogy az 1960-as években kialakult, inkább fiús alkatú, rendkívül vékony női testideállal szemben, amelynek egyik ikonja Twiggy volt, öt évtizednyi monopólium után (1970-es évek: Farrah Fawcett, 1980-as évek: Elle Macpherson, 1990-es évek: Kate Moss, 2000-es évek: Gisele Bündchen) kialakuljon egy ellen-testkultúra, ami a másik szélsőséget teremtette meg. A 2010-es évek környékétől lesz egyre erősebb a női nemi jellegek túlhangsúlyozása, a hatalmas fenék, vékony derék, nagy mellek, de leginkább a fenék kerül központi szerepbe. Ennek az új, ellen-testideálnak az egyik legfontosabb képviselője Nicki Minaj. Habár a régi testideál elvetése a női test felszabadítását, a kirekesztés és a body shaming (magyarul *testszégyenítés*) megszüntetését célozta volna, a megvalósítás ugyanabba a hibába esett, mint elődje.

Meghan Trainor az egyik legfőbb képviselője azoknak az énekeseknek, akik rendszeresen tematizálják a különböző modern kori elnyomását és kizsákmányolását a nőknek vagy a női testnek. Meghan első kislemeze, az *All About That Bass* átütő siker lett, 2014-ben a Billboard Hot 100 nyolcadik helyén végzett, ezzel meghozva az énekesnőnek a világhírt és népszerűséget. A dal és a hozzá készült videoklip is a női testképpel foglalkozik. Meghan saját bevallása szerint nem tartja sem az alkotást, sem önmagát feministának, ami látni fogjuk, igaz is. A dal a pozitív testkép, az önefogadás himnuszaként vonult be a köztudatba. Az önefogadást itt is, csakúgy, mint a fentebb tárgyalt két klip esetében, a férfiaknak való tetszés és megfelelés indokolja: „’Cause I got that boom boom that all the boys chase”, „She says, Boys like a little more booty to hold at night”. A szöveg közvetve azt állítja, azok a nők, akik nem rendelkeznek hasonló testtel, szexuálisan nem, vagy kevésbé vonzóak a férfiak számára. A szöveg kísérletet tesz a *skinny shaming* (sovány szégyenítés) poénna bagatellizálására: „I’m bringing booty back / Go ahead and tell them skinny bitches hey / No, I’m just playing I know you think you’re fat, / But I’m here to tell you, / Every inch of you is perfect from the bottom to the top”. Ez az állítás többször is elhangzik, de mindig kiegészítve: „Yeah, my mama she told me don’t worry about your size / She says, Boys like a little more booty to hold at night”, vagyis: nem kell aggódnod

a méreted miatt, ha az olyan, ami megfelel a férfiak ízlésének. A klip viszont már sokkal erőteljesebben üzen a vékony test ideálját megtestesítő nőknek. A klipben a normálisnak bemutatott lányok és emberek számára Meghan a szócső, a bizonyos méret feletti testtel rendelkezőkkel szemben pedig egy nullás méretű nő áll, aki ellenszövet vált ki a nézőből. Arcjátéka, mimikája azt hatást kelti, hogy ostoba, lekezelő, öntelt, a nem vékony emberektől pedig undorodik. Őt a klipben a másik csoporthoz tartozó szereplők folyamatosan gunyorosan provokálják, nagyobb méretűre photoshoppolják, miközben a következő szöveg hallható: „I see the magazine workin’ that Photoshop / We know that shit ain’t real, (...)” – amivel a klip azt állítja, hogy nem lehet valódi az, akinek kisebb méretű a teste. Tia L. Carpino kutatása alapján a társadalom a *fat shaminget* sokkal árthatmasabbnak és elfogadhatatlanabbnak tekinti, mint a *skinny shaminget*. A válaszadók arról is beszámoltak, hogy sokkal inkább hajlamosak elkövetni a *skinny shaminget*, és ezt a *fat shaminghez* képest gyakrabban is észlelik a környezetükben.<sup>27</sup>

A cím, ami egyben a dal refrénje, szintén metaforikus utalás a két különböző testtípusú nők egymással való szembeállítására: „Because you know I’m all about that bass, / ’Bout that bass, no treble”. A *bass clef* (magyarul basszuskulcs) a nagybőgőnek való kotta, a *treble clef* (magyarul violinkulcs) pedig a hegedűnek. A basszus a nagybőgőt, a szoprán pedig a hegedűt jelöli. A nagybőgő az újfajta testideál metaforája, a hegedű pedig a régebbi *skinny* elvárásokat jelöli. Az angolban a *bass* nemcsak a basszusgitárt jelenti, hanem az *upright bass* a nagybőgőt is, ami jobban demonstrálja a két hangszer közötti méretbeli különbségeket. Az angol *bass* inkább a *nagy* szót hozza játékba, míg a magyarban a *basszusnak* inkább a *mély* az elsődleges jelentése. Miként említettük, Meghan Trainor nem tartja sem önmagát, sem a dalt feministának, ami meg is állja a helyét, azonban az alkotás alkalmazza a testszégyenítés vizuális és nyelvi beszédmódját, illetve a *male gaze* elve is érvényesül a szövegben, a nő test mint a férfiak által nézendő és megítélendő tárgy jelenik meg.

Plnk *Stupid girls* (2006) című dalában egyszerre jelink meg a testkép, illetve a női szerepek kritikája, ami már a következő fejezethez vezet át bennünket. A videoklip szintén a nők tárgyiasítása, az eltorzult patriarchátusra épülő társadalmi női szerepek, a női test kizsákmányolása ellen kíván felszólalni, de mindezért a kizárólagos felelősökként az ezeknek a szerepeknek, ideáloknak megfelelő vagy megfelelni vágyó nőket teszi felelőssé. „Maybe if I act like that / Flippin’ my blond hair back (yeah) / Push up my bra like that / I don’t wanna be a stupid girl”. A klip azt állítja, egy nőnek választania kell a társadalom által is elfogadott testkép, a femininitás, a saját szexualitás nyílt megélése és a karrier, az ész, a hatalom között. Bizonyos testideálba beleillő nők nem tölthetnek be bizonyos társadalmi szerepeket. A nőket a külsejük, a testük predesztinálja bizonyos sorsokra, egyértelműen összeköti belső tulajdonságokkal és szerepekkel, ezzel megerősítve és újra-

<sup>27</sup> Lásd Tia L. CARPINO, *Young Women’s Perceptions and Experiences of Skinny and Fat Shaming*, Carleton University, Ottawa, 2014.

termelve a már kialakult szexista sztereotípiát, miszerint a nők két csoportra oszthatóak: a szép, szexuálisan vonzó, de buta nőkre, akik kiszolgálják a férfiakat („Pretty ’will-you-fuck-me’ girl / Silly ’I’m-so-lucky’ girl / Pull-my-hair-I’ll-suck-it girl / Stupid girl!”), valamint az ambiciózus, okos, a férfakkal egyenértékű, de a külsejükkel, szexualitásukkal nem foglalkozó nőkre („I’m so glad that I’ll never fit in / That will never be me / Outcasts and girls with ambition / That’s what I wanna see.”). A feminista diskurzuson belül is vita tárgyát képezi, hogy hogyan beszéljünk és hogyan fogalmazzunk meg kritikát a tradicionális nőiesség és a nők választási lehetősége kapcsán? Hogyan viszonyuljunk ehhez a társadalmi kényszerhez és azokhoz a nőkhöz, akik a társadalom által előírt gender szkripteket követik? Beszélhetünk-e egyáltalán szabad választásról? És ha valójában nincs szabad választási lehetőség, akkor okolhatjuk-e azokat, akik betöltik ezeket a szerepeket? Maguk a szerepek is károsak és megszegényítőek, vagy csak a választás hiánya?

P!nk megszegényíti azokat a nőket, akik szerinte azért nem törnek ki a patriarchátus által előírt szerepekből, mert nem elég intelligensek hozzá, hibáztatja őket az általuk betöltött szerepek miatt. A feminizmus elsődleges célja a nők szabad választásának ki- harcolása, hogy ne kelljen társadalmi szerepeknek megfelelniük, hogy ne a külsejük vagy a szexualitásuk alapján alapján ítéljék meg őket. P!nk alkotása és feminizmusa ugyan- olyan kirekesztő és megbélyegző azokkal a nőekkel szemben, akik nem az általa előírt szerepeket töltik be, akik más módon alakítják a testüket.

A női társadalmi szerepeket érintő jelentekeket a következő alfejezetben fogom tárgyal- ni, ehelyütt a női testképről szóló jeleneteket elemzem. A klipben láthatunk egy barnító testfújáson résztvevő nőt a szépségszalomban, aki karikírozva, nevetségesen van ábrázolva, akit lenéznek a normálisan viselkedő, normális nők. Majd egymással szembeállítva egy miniszoknyát viselkedő, nagy mellmérettel rendelkező nőt és egy tetőtől-talpig fedő ru- hát viselő, kisebb mellű nőt. Az előbbi szintén karikírozva, ostobának ábrázolva jelenik meg. Az utóbbi férfitartnere megtartása érdekében egy rejtett push-up melltartót vesz igénybe, amivel sikerül visszaszereznie a férfi tekintetét, szexuális érdeklődését és figyel- mét. A videoklip mindkét nőt nevetség tárgyává teszi, míg előbbit csupán az öltözködése és a testi adottságai miatt ítéli el, és ebből egyenes következtetést von le a viselkedésére és az intellektuális tulajdonságaira vonatkozóan,<sup>28</sup> ami egyszerre szexista, *slut-shaminget* alkalmazó nézőpont, addig az utóbbit a férfiaknak, a férfi tekintetnek megfelelni vágyá- sért ítéli el. Phyllis Chesler szerint a nők szintén döntő szerepet játszanak a *status quo*-juk fenntartása érdekében, a *slut-shamingen* keresztüli közvetett agresszió kialakításában más nők felé.<sup>29</sup> A klipben alkalmazott vizuális beszédmódból nem derül ki egyértelműen, hogy magát a viselkedésformát ítéli és utasítja el, vagy az ezt megtestesítő szubjektumot. Nyelvileg viszont egyértelműsíti, hogy magát a viselkedésformát alkalmazó nőt ítéli el,

<sup>28</sup> Lásd Vanessa A. ALMAZAN – Steve F. BAIN, *College students’ perceptions of slut-shaming discourse on campus = Research in Higher Education Journal* Volume 28 (2015), 1–9.

<sup>29</sup> Vö. Phyllis CHESLER, *Woman’s inhumanity to woman*, Lawrence Hill Books, New York, 2009.

és felé irányul a slut-shamingen keresztül közvetett agresszió is. A rejtett push-up melltartót használó nő snittje alatt a „Push up my bra like that / I don't wanna be a stupid girl (yeah, yeah, uh)” sor hallható, később látunk egy megrémült, plasztikai sebészetben fekvő nőt, aki egy *reconstruct* feliratú alsóneműt visel. A jelenet alatt a „The disease is growing; it's epidemic / I'm scared that there ain't a cure / The world believes it” sorok hallhatók. Ez a rész nem illeszkedik az klipben alkalmazott nézőponthoz és beszédmódhoz. Itt a nő megfélemlített áldozatként jelenik meg, akit újra kell rekonstruálni, hogy megfeleljen a globális szinten uralkodó női testideálnak. A szubjektumnak nincs szabad választása, egyértelműen bele van kényszerítve abba a viselkedésformába, amit megjelenít. Majd ugyanezt a struktúrát alkalmazza még egyszer a fitnesssteremben lévő két nő szembeállításánál és megítélésénél. Nevetség tárgyává teszi a bulimia és anorexia miatt – evészarban és kényszerbetegségben – szenvedő nőt, akik éppen a mosdóban hánytatják magukat, a megjelenített két karakter Nicole Richie és Hilary Duff karikatúrája. Ismét megjelenik a *slut-shaming* egy szexkazettát forgató nőnél, ami Paris Hilton *1 Night in Paris* című szexfilmjére való utalás. A Jessica Simpson *These Boots Are Made for Walkin* (2005) videoklipjében szereplő erotikus kocsimosó-jelenet paródiája szintén felismerhető. A klip végén még a nőt, főként a popkultúrában dolgozó nőt különösen érintő *ageism* is megjelenik, amikor egy idős, élénk rózsaszín ruhát és rúzsot viselő, erőteljesen napbarnított nőt látunk visszataszító vigyorral és grimasszal az arcán egy rózsaszín Honda S2000 mellett pózolni, ami ugyanaz az autó, amit Devon Aoki vezetett a *2 Fast 2 Furious* (2003) című filmben. Az *ageism* a szexizmussal összefonódva különösen érinti a nők öltözködését, ahogy arra Glenda Laws is utal,<sup>30</sup> különösen a popkultúrában megjelenő női alakok ábrázolása tekintetében. A filmekben, zenei klipekben rendkívül alulreprezentáltak az idős nők, ha mégis megjelennek, akkor viszont nevetségesen, kifigurázva.<sup>31</sup>

A női testképpel akár szándékosan, akár közvetve foglalkozó alkotások, akár önmagukat feministának vallva, akár nem, mind alkalmazzák a testszégényítést, a slut-shaminget, a kirekesztő beszédmódot, a *male gaze* nézőpontját és a női test tárgyiasítását. A női testet a férfi szexuális vágyának tárgyává teszik, és elsődleges funkciójaként a szexuális öröm forrását jelölik meg.

### Női szerepek

Ahogy az már az előző alfejezetben említettem, P!nk *Stupid Girls* című számában a női testideál mellett fontos hangsúlyt kap a tradicionális női szerepek bírálata is. A klip több sztereotipikus női alakot jelenít meg, akik a videó elején látható kislány előtt szólnak negatív például. Ezek között a karakterek között megjelenik néhány fiatal híresség karikatúrája is. Az üvegajtónak ütődő, vásárolgató Mary-Kate Olsen, a vezetni nem

<sup>30</sup> Glenda LAWS, *Understanding Ageism: Lessons From Feminism and Postmodernism* = *The Gerontologist*, Volume 35, Issue 1 (1995), 112–118.

<sup>31</sup> Andrew BLAIKIE, *Ageing and Popular Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.



tudó nő Lindsay Lohan paródiája, az előző alfejezetben tárgyalt The Black Eyed Peas együttes tagja, Fergie alakja szintén feltűnik, ő a lány, aki inkább egy 50 centes videóban táncol politikai karrier helyett. A klipben megjelenő kislánynak két választása van: vagy a hagyományos gender szerepeket és szkripteket választja, vagy mindenben ezeknek az ellenkezőjét, átmenet, más választási lehetőség nem áll előtte. A nemi szerep a férfiaság vagy a nőiesség mértéke, amelyet a társadalmi normák által kategorizált viselkedésünkkel mutatunk be. Judith Butler performativitásemeléte<sup>32</sup> szerint a *társadalmi nem* performatív aktus, nem esszenciális, vagyis a gender normák az ismétlődés által kapnak funkciót, ezáltal konstruálódnak meg. A gender szerepek csak a heteroszexuális paradigmán belül értelmezhetőek, e kétpólusú szembenállás mutatkozik meg a klipben is.

A kislánynak szánt pozitív példaként láthatunk egy elnökjelölt nőt, egy amerikai focit játszó lányt. Nekik a megjelenésük is maskulinabb. A klip végén a kislánynak választania kell két játékcsoomag közül: vagy rózsaszín babákkal, plüssállatokkal játszik, vagy a futballt, a mikroszkópot, a könyvet és az elektromos zongorát választja. A pszeudofeminista alkotás nemcsak a női testideállal, de a női szerepekkel kapcsolatosan is hasonlóan szélsőséges és kirekesztő állásponton van. Megtagadja a nőktől a szabad választás jogát, és megszégyeníti őket. Ebben a kategóriába nem került be más olyan alkotás, ami azonos nézőpontot képviselne a *Stupid Girls*zel. A klipek egy része a férfi–női szerepeket hasonlítja össze (pl. Ciara – *Like A Boy* [2007], Beyoncé – *If I Were A Boy* [2008], Meghan Trainor – *Dear Future Husband* [2015]), további hangsúlyos kérdés a különböző női párkapcsolati státuszokkal járó szerepek (pl. Avril Lavigne – *Girlfriend* [2007], Beyoncé – *Single Ladies [Put a Ring on It]* [2009]), Clean Bandit Featuring Sean Paul & Anne-Marie – *Rockabye* [2017]). E videoklipek nagyobb részben a férfiakat és a férfi szexuális viselkedést sztereotipizálják, és ennek viszonylatában mutatják be a női szerepeket (pl. „If I were a boy / [...] / I’d put myself first / And make the rules as I go / ‘Cause I know that she’d be faithful / Waiting for me to come home (to come home)” – Beyoncé – *If I Were A Boy*), illetve inkább egyéni állásfoglalások hangzanak el („Yes I do the cooking / Yes I do the cleaning / Yes I keep the nana real sweet for your eating / Yes you be the boss yes I be respecting / Whatever that you tell me ‘cause it’s game you be spitting” – David Guetta ft Nicki Minaj, Bebe Rexha & Afrojack – *Hey Mama* [2015]), nem a nők egész csoportjának nevében kívánnak beszélni, és nem a nők viselkedését vagy szerepvállalását bírálják. Míg a legtöbb klip nyíltan szembeszáll a hagyományos női szerepekkel, mint amilyen például a házimunka (pl. „So don’t be thinking I’ll be home and baking apple pies / I never learned to cook” – Meghan Trainor – *Dear Future Husband*), a hűséges, mindent eltűrő feleség (pl. „Girl, go ahead and be (just like ‘em) / Go run the streets (just like ‘em) / Go home, missin’ sleep like ‘em, creep like ‘em / Front wit’ your friends” – Ciara – *Like a Boy*), addig a női test túlszexualizálása és elsődleges funkciójaként a férfiaknak való szexuális örömszerzés megjelölése érhető bennük tetten

<sup>32</sup> Judith BUTLER, *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter – VÁNDOR Judit, Balassi, Budapest, 2007, 229–240.

(„Boys seem to like the girls who laugh at anything / The ones who get undressed before the second date” – Daya – *Hide Away* [2016]). Talán csupán egyetlen alkotás van, ami nyíltan a hagyományos női szerepek mellett foglal állást, mégpedig a Nicki Minaj, Bebe Rexha & Afrojack David Guettával közösen készített *Hey Mama* című videoklip. Az alkotás számos feminista kritikát kapott, amiért a hagyományos társadalmi genderszerepeket támogatja („Yes I do the cooking / Yes I do the cleaning / Yes I keep the nana real sweet for your eating / Yes you be the boss yes I be respecting / Whatever that you tell me 'cause it's game you be spitting”). Elítélhető, kritizálható-e az a nő, aki a tradicionális női pozíciókat akarja betölteni? Nem mond ellent a feminizmus lényegének és alapvető céljának, ha egy nőt megbélyegzünk a szerepvállalásáért, és azért, mert ezt nyíltan reprezentálja is? A feminizmus lényege a nő szabad választásának kivívása az élete minden területén. A dalszöveg nem állít semmit a nők egészére vonatkozóan, nem beszél mások nevében, végig első személyben halljuk az állításokat, nem minősíti sem ezt az oldalt, sem a másikat. Azonban ezek a tevékenységek, szerepvállalások segítik fenntartani a patriarchisztikus és hegemon maszkulinitás rendszerét, amelyben a nő az alávetett, és pozícióját, értékét a férfiak határozzák meg („Yes I be whatever that you tell me when you ready”). Bob Connell elmélete szerint a hegemon maszkulinitás „arról szól, hogyan birtokolják a férfiak bizonyos csoportjai a hatalmi és vagyoni pozíciókat, valamint hogyan legitimálják és reprodukálják azokat a társadalmi viszonyokat, amelyek dominanciájukat generálják”.<sup>33</sup>



A klipben a férfi, David Guetta a megszólító („Be my woman, girl, I'mma / Be your man”), mire a nő, Nicki Minaj és Bebe Rexha felsorolja mindazokat a dolgokat, amiket meg fog tenni a választott férfi számára. Ebben a felsorolásban szerepel valamennyi sztereotipikus női szerep, ami a társadalomban él: „a nő helye a konyhában van” („Yes I do the cooking”), „az asszony feje a férfi” („Yes you be the boss yes I be respecting”), a pornóból ismeretes, női orgazmust kísérő sikolyok, amelyek a férfi szexuális teljesítményének elismerésére szolgálnak („Your dick game the truth / My screams is the proof”); a nő feladata a férfi kielégítése, amikor annak szüksége van rá, a szexuális aktus nem a kölcsönös örömszerzésen alapul („So baby when you need that, give me that word / I'm no good, I'll be bad for my baby / So I make sure that he's getting his share / So I make sure that his baby take care / So I make sure mama, toes on my knees / Keep him, please, rub him down, be a lady and a freak”). Az utolsó sorban megjelenik az elvárt kettős szerepvállalás a nők felé, amit a magyarban a „szakács a konyhában, kurva a hálószobában” szólás tükröz leginkább. A „So I make sure mama, toes on my knees” sor a férfi orális úton történő szexuális kielégítését jelöli, miközben a nő alárendelt pozícióban térdel előtte. Megjelenik továbbá a nő szexuális vágya és vonzódása a férfi iránt („You beatin' my drum like dum di di dey / I love the dirty rhythm you play”), a drum (magyarul dob) a nő fenekét jelenti, a második sor pedig a férfi szexuális viselkedésre utal. A klipben egy

<sup>33</sup> Bob CONNELL, *Towards a New Sociology of Masculinity* = *Theory and Society* 14.5 (1985), 551–604.

sivatagi, ősi, természeti nép tagjait láthatjuk, amely utal a megjelenített női szerepek ősi, tradicionális eredetére is. A videóban nincs különbség a férfi és a női test megmutatása, illetve a két nem szexualitásának bemutatása között. Nem tárgyiasítja a testeket, nem találkozunk a *male gaze*-zel, feminista szempontból nem elmarasztható a klip. Nem állíthatjuk egyértelműen az alkotásról, hogy szexistán ábrázolja a nőket, mivel egyetlen szubjektum saját vágyai és döntései reprezentálódnak, azonban ezek a vágyak és szerepvállalások tartják fenn a patriarchális elnyomást a nők a felett. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy egy évvel később Jennifer Lopez – *Ain't Your Mama* (2016) című alkotása, amit értelmezhetünk a *Hey Mamá*ra adott válaszként egyaránt, nem került fel a Billboard év végi listájára, amiből nem vonhatunk le egyenes következtetést az amerikai kultúrafogyasztók nemi szerepekről való meggyőződéséről, hiszen több szempont (az előadó, a dallam, a klip) ugyanúgy befolyásolja egy alkotás népszerűségét.

## LMBTQ

Összesen tizenkét klip került fel erre a listára, ami elenyészőnek számít a heteroszexualitást tematizáló 257 klippel szemben. Ezek közül kettő klip épül pszeudoleszbikus jelenetekre és a lesbikusság fetiszizálására, mégpedig T.I. ft. Iggy Azalea *No Mediocore* (2014) című száma, illetve Shakira és Rihanna *Can't Remember To Forget You* (2014) című közös alkotása. P!nk *Sober* (2009) című videoklipje közvetetten kapcsolódik ehhez a témához, a klipben az énekesnő önmagával szeretkezik, ami egyrészt nagyon erős lesbikus irányultságú szexuális töltetet ad az alkotásnak, másrészt viszont túlmutat ezen. A maradék kilenc klip az LMBTQ nemi és szexuális identitású egyének szexuális vágyait, élményeit jeleníti meg. A legfontosabb előadó ebben a kategóriában Lady Gaga, aki két szempontból is lényeges. Egyrészt ő az egyetlen előadó, aki nyíltan az LMBTQ-közösség tagja, másrészt egyedül tőle négy alkotás is bekerült ebbe a csoportba, a *Poker Face* (2009), a *LoveGame* (2009), az *Alejandro* (2010), valamint a *Born This Way* (2011). Ezek közül a *Poker Face* és a *Born This Way* az, amelynek a központi témája mind vizuálisan, mind nyelviileg az LMBTQ nemi és szexuális identitás kifejezése és felvállalása, míg a *LoveGame* és az *Alejandro* csak érintőlegesen, utalások szintjén foglalkozik a témával.

A *Poker Face* az énekesnő bevallása szerint saját élményen alapul, a lírai én arról számol be, hogy miközben egy férfival él párkapcsolatban, mégis egy nőről vannak szexuális fantáziái („She's got me like nobody”), azt szeretné, ha a férfitartnere is úgy elégitené ki orálisan, ahogyan azt a női partnere tette („'Cause 'm bluffing with my muffin”), de ezt nem mutatja ki („No he can't read my poker face”). A *Poker Face* a biszexuális emberek küzdelmeiről és problémáiról szól, ha monogám párkapcsolatban szeretnének élni, továbbá a coming out előtt álló, saját szexualitását és szexuális identitását felfedező és megismerő nő kérdéseiről és nehézségeiről. A beszélő kifejezi a férfiak elnyomása és a szex előtérbe helyezése miatti dühét, amit meg szeretné bosszulni („I wanna hold 'em like they do in Texas plays / Fold 'em, let 'em, hit me, raise it baby stay with me (I love

it) / Love / Game intuition play the cards with spades to start / And after he's been hooked I'll play the one that's on his heart"). A videoklip egy luxusvillában játszódik, ahol a résztvevők vetkőzős pókert játszanak. A szerencsejáték a szerelem, a szex és a párkapcsolatok kuszaságának metaforája. A klipben Gaga végig aktív, cselekvőként jelenik meg, aki tudatosan dönt saját szexualitásáról és annak kifejezéséről.

A *Born This Way* Lady Gaga ars poetikája, a Gaga manifesztumával induló *mother monster* (magyarul anyaszörny). A mother monster egy multiverzumban világra hozza az emberiség egy új faját, akik szabadon élhetnek („And thus began the beginning of the new race; a race within the race of humanity; a race which bears no prejudice, no judgment but boundless freedom”), ez az új faj jelképesen az LMBTQ-közösséget és Lady Gaga rajongóit, a *little monstereket* jelöli. A videó egy másik időben és térben játszódik, ahol nincsenek határok és szabályok. Azért van szükség a vizuális világ ilyen módon történő kitágításához, hogy helyet kaphasson benne Gaga globális üzenete és ars poetikája: bármilyen nemi és szexuális identitáshoz tartozó embernek joga van a szabad élethez („No matter gay, straight, or bi, / Lesbian, transgendered life / I'm on the right track baby / I was born to survive”). A klip eszmeisége jó példa Nikki Sullivannek az asszimilacionista és liberlizációs felfogás közötti különbséget bemutató elméletére.<sup>34</sup> Míg az asszimilációs politika a meglévő többségi társadalomba való betagozódást pártolja, addig a liberalizációs a másság elfogadását, a más típusú identitás büszke felvállalását (*Gay pride*) hirdeti.



A videoklipben Gaga különböző szerepekben jelenik meg: a trónján ülő, életet adó *mother monster*ként, a lombikban várakozó új faj egyik tagjaként, mint az új faj, a *little monsterek* vezetője, valamint csontvázvá maszkirozva is láthatjuk. A manifesztum elhangzása utána Gaga mint a *little monsterek* egyike a földön fekvő *little monstereket* megtettesítő táncosok között besétál fekete bőr fehéreneműben, amelyről láncok lógnak, és ő is a földre kuporodik. Amint énekelni kezd, életre kelnek a little monsterek, akiknek Gaga válik a vezetőjükké. Ezeknél a snitteknél gyakran használnak alsó kameraállást, és Gaga sokszor külön fehér fényvel van megvilágítva, ezek révén hatalmasnak, tekinélt parancsolónak, dominánsnak látjuk. Egyszer sem pásztazza a kamera külön sem az énekesnő, sem a táncosok testét, nem tárgyasítja, és nem is hiperszexualizálja a szereplőket, a hangsúlyos szexuális tematika ellenére sem. Gaga megjelenése és testreprezentációja nem akar megfelelni a női testideálnak, abszurd, fluid, egyik testből a másikba átfolyó szerepeket vesz magára. Gaga öltözéke több szexuális szubkultúrához vagy viselkedésformához is sorolható, azonban Gaga itt önmaga szexualitását alkotja meg, így az öltözéke is ennek az önreprezentációnak válik szerves részévé. Egy másik szerepben Gagát csontvázvá maszkirozva látjuk hasonló kinézetű férfi mellett. Míg a férfi végig passzívan egy helyben áll, az énekesnő körül táncolja őt. A videó végén Lady Gaga egy androgün testben is megjelenik, bár öltözéke egyértelmű utalást tesz Michael Jackson ikonikus

<sup>34</sup> Nikki SULLIVAN, *A Critical Introduction to Queer Theories*, New York UP, New York, 2003.

stílusára. A klippel összhangban a dalszöveg szintén egy első személyben elhangzó határozott állítás az éneklő szexuális és nemi identitásáról („I’m beautiful in my way / ’cause god makes no mistakes / I’m on the right track baby / I was born this way”), amelyen keresztül az LMBTQ-csoport többi tagját is bátorítja, és külön gesztust gyakorol a keresztény LMBTQ-közösség tagjai felé, akiket gyakran kitagad vagy megszégyenít az egyház („A different lover is not a sin / Believe capital h-i-m [hey, hey, hey]”). Lady Gaga nemcsak az LMBTQ-közösség tagjaként alkot egyedülálló videoklipeket, hanem a Billboard-listán szereplő női előadóművészek között is. Ahogy láthatjuk, számára nem csupán díszlet a feminizmus és a női szexualitás felszabadítása és reprezentációja.

Lady Gaga mellett fontos beszélni még a pornóból átvett homoszexualitás, főként a leszbikusság fetiszálásáról. Ezt Shakira és Rihanna közös alkotásának, a *Can’t Remember to Forget You* elemzése során igyekszem bemutatni. A klipben először Shakirát látjuk egy áttetsző fehér pólóban, ahogyan egy ágyon ül és erotikus mozgásokat végez. Látunk szuperközel felvételeket Shakira lágyékáról, melleiről, a kamera pásztazza a testét, ismét a már sokszor említett *male gaze* jelenik meg. Közben a következő sorokat énekli: „You a part of me now, you a part of me / So where you go I follow, follow, follow”, amelyekben a férfit helyezi vezető, uralkodó pozícióba, míg önmagát alárendeltként határozza meg. Ezenkívül még egy napozóágyon látjuk fürdőruhában fekvődni, valamint egy gőzölő medencében. Mindkét jelenetben hangsúlyt kap az énekesnő testrészeinek megmutatása. Ezután jelenik meg Rihanna áttetsző, fekete alsóneműben, aki szexuális függőségéről énekel: „I go back again / Fall off the train / Land in his bed, repeat yesterday’s mistakes”. A refrén alatt már együtt jelenik meg a szivarozó Rihanna és Shakira a napozóágyon. A szivar fallikus szimbólum, míg a szivarozás az orális szexre való utalás. A két énekesnő pseudoleszbikus erotikát jelenítenek meg, egymás combját simogatják, majd összefonódva, látszólag ruha nélkül éneklük a refrént, amiben az „O” hang az orgazmusra utal, és erre erősít rá a két nő hátravetett feje és arcjátéka is: „Ohohohoh ohohohoh / I can’t remember to forget you / Ohohohoh ohohohoh / I keep forgetting I should let you go”. A klipben számos hasonló jelenetet láthatunk, ezek a technikák és nézőpontok rendre ismétlődnek, azonban már ezekből is érzékelhető, hogyan fetiszálja a leszbikusságot a klip a heteroszexuális férfi tekintet és figyelem megszerzése érdekében.

### Egyéb

Ebbe a kategóriába soroltam azokat az alkotásokat, amelyekben valamilyen módon szexuális reprezentáció jelenik meg, de az nem besorolható egyik korábban megalkotott tematikus csoportba sem. Ezek között is vannak hasonló tematikával rendelkező alkotások, azonban ahhoz túl kevés szerepelt a Billboard-listákon, hogy külön kategóriát hozzak létre számukra – az egyik ilyen a pénz motívuma volt (Nelly ft. Paul Wall, Ali & Gipp – *Grillz* [2006], Danity Kane feat. Yung Joc – *Show Stopper* [2006], Rihanna – *Pour It Up* [2013], Cardi B – *Bodak Yellow [Money Moves]* [2017]). A másik a hírnév

(Mariah Carey – *Obsessed* [2008], Britney Spears – *Piece Of Me* [2008], The Pussycat Dolls – *When I Grow Up* [2008], Lady Gaga – *Applause* [2013]). Dem Franchize Boyz, Jermaine Dupri és Da Brat & Bow Wow *I Think They Like Me* (2006) című közös számában, illetve Diddy, Dirty Money és Skylar Grey közös *Coming Home* (2011) című alkotásában sem a vizuális, sem a nyelvi tematikához nem illeszkedve láthatunk egy-két jelentet, amelyben a női testek szexuális tárgyként foghatók föl. Field Mob és Ciara *So What* (2006) című közös klipjében a férfi nemi szerepek tematizálódnak, csakúgy, mint Britney Spears *Womanizer* (2008) című dalában.

Összegzés gyanánt elmondható, hogy jelen munka lényegi kérdésfelvetése az volt, van-e olyan előadó a kortárs popzenében, aki vizuális és nyelvi szinten is következetes és hiteles, a feminista kritikának megfelelő alkotást hoz létre? Az idetartozó klipek eloszlása megegyezik a fent bemutatott kategóriákkal, annyi eltéréssel, hogy a női test ábrázolása szempontjából az *Ex's & Oh's* című dal nem sorolható a feminista nézőpontot hitelesen képviselő alkotások közé került.

A populáris zeneipar női előadói esetében érzékelhető egyfajta törekvés a női test és szexualitás reprezentációjának újfajta, feminista szemléletű újrászituálására, ennek ellenére egyelőre elenyésző esetben sikerül nyelvi és vizuális szinten is megvalósítani azt. Gyakran ezekben a narratívákban is megjelennek a különböző nőgyűlölő beszéd- és ábrázolásmódok, mint a slut-shaming, a fat-shaming vagy a skinny-shaming. Viszont ugyanilyen kevés esetben fordul elő az is, hogy semmilyen feminista szemléletű törekvést nem tapasztalunk az alkotások vizuális vagy nyelvi szintjén. A vizsgálati eredmények ugyanakkor nem reprezentatívak. Minderre egy jóval átfogóbb tanulmány keretein belül lehetne lehetőség, amely az elmúlt tizenkét év valamennyi Billboard Hot 100 év végi listájára felkerülő összes klip elemzését igényelné.

A kutatás elején feltett hipotézisem szerint a mainstream zeneipar hiperszexualizálja a női testet. Ez a kutatás során igaznak bizonyult, ugyanis mind a nyolc tematikus kategóriában túlnyomó többséggel ilyen klipek szerepeltek. Ugyanakkor a vizsgálat során megállapíthatóvá vált, hogy ez gyakran keveredik más típusú kirekesztő vagy elnyomó rendszerekkel (ageism, rasszizmus, stb). Az eredményekből levonható az a következtetés is, hogy a női előadóknál szinte kizárólag a női test és a női szexualitás reprezentálódik, míg a férfié szinte egyáltalán nem. További állításom, hogy a Billboard-listákra felkerülő alkotások nagyrészt heteronormatív aspektusból mutatják be a női testet és szexualitást, arra azonban nem számítottam, hogy arányaiban a legtöbb vizuálisan és nyelvileg is azonos módon öntudatos, feminista test- és szexualitás-reprezentációk fognak megjelenni.

Zárásképp megállapíthatjuk, hogy a populáris zeneiparban dolgozó női előadók körében észlelhetően szemléletváltás zajlik, ami a klipek és az előadók túlnyomó többségénél érzékelhető. A vizsgálat felvetett még egy érdekes kérdést: a *feminizmus* mint címke



mennyiben vált piaci terméké a popkultúrában, észlelhető-e egyfajta kommodifikációs folyamat az elmélet körül. Külön lehet-e választani azokat az alkotásokat, amelyek csupán az eladhatóság miatt alkalmazzák a feminizmus egyes szimbólumait, valamint azokat, amelyekben mindez önmagáért van jelen? Egy későbbi vizsgálódás erre a kérdésre kell, hogy irányuljon.

Carlos Emílio Corrêa Lima

# A jaguár- füzetek



Még mindig több száz embert falnak fel évente a jaguárok Braziliában és a világ számos, kevésbé ismert pontján? És még statisztikákat is készítenek erről? Szisztematikus nyilvántartásokat? Nem ismer esetleg valakit, aki részt vesz ezekben a kutatásokban, aki lemerül ebbe a mocsárba? Valakit, aki utánajár, kikutatja és megszámolja, hány embert ettek meg, faltak fel, téptek szét a párducok, hány embert kebeleztet be a jaguár, ez a hatalmas katedrális, felhő, ami belerágja magát a szemekbe? Hány jaguárfaj létezik Braziliában? Tudja? És a napfényes Dél-Amerikában? Tudnunk kell ahhoz, hogy legyőzhessük a hőséget, a tompaságot, az ürességet, mindent, ami felfal, vagy csak fel akar falni bennünket. A hőség lehet, hogy nem más, mint egy mindig lesben álló jaguár, ami csak arra vár, hogy szétnyissa koponyánk, kiharapja agyunk, és a tengermély furulyaszó sugarában elragadja messze a hatalmas űrbe. Adjuk meg magunkat? A hőség jaguárja kiharapja agyunk egy részét, és elrágcsálja esőáztatta inait...

Sokan kényszeresen keresik ezeket a jaguárokat. Elsősorban azok kutatnak böszven utánuk, akik a támadásokban elvesztették rokonaikat. Vadásznak rájuk, hogy rendezzék a számlát és bosszút álljanak halottaikért, a belső jaguárok meg csak mászkálnak fel s alá az idő folyamrendszerében, rugalmas vénáik tűz, szemük zsarátnok, szomszjas szaruhártyájukat végtelen számok borítják.

Tehát vannak ilyen emberek, akik precíz módon összegyűjtik az információkat arról, hogy hol terítették le a jaguárok az áldozataikat, hova hurcolták a testeket, mely testrészeket falták fel, és mely testrészeket hagyták érintetlenül, úgy, hogy minden egyes kiharapott darabra ráragadtak az emlékek?

Mindennek ellenére továbbra sem tudjuk miért folytatódnak mindenfelé ezek az ősi, asszír marcangolások és bekebelezések, hogy miért esznek még mindig a jaguárok embereket minden nap és minden éjjel a hegyek bájos állhatatossága ellenére, a felhőkből kicsapódó gondolatok ellenére, a talajba felszívódott eső ellenére, hogy miért léteznek



még mindig a természetnek ezen rituális zabálásai az ősi és ismeretlen területeken, az odúkban, az emésztő erőszak kerek disznóóljaiban? És igen, vannak ilyen emberek. Tegnap fel is kerestem egy férfit, aki kifejezetten erre specializálódott, egy városi embert, akinek nincs se kenuja, se totemállatja, se ősi fája, de azzal foglalkozik, hogy feljegyezze ezeket a szinte elgondolhatatlan éjszakai eseményeket, amelyek úgy urálnak továbbra is bizonyos területeket, mint a zsidbadás. Felkerestem tehát a lakásán a férfit, aki alámérrül ebbe a világba. Egy suttogásokkal telített, tágas szoba fehérségében ült egy széken, körülötte a falakat lábnyomok tarkították, és csak bámult bele nyitott szemmel a galaxisok néma üvöltésébe. Azt mondta ez a férfi – a nevét most nem árulhatom el –, hogy mindig ősi helyeket keres fel, ahhoz, hogy kapcsolatba lépjen a jaguárok áldozatává vált emberekkel, akik immáron éteri jelenségekként lebegnek a levegőben. Több tucat kalligrafikus szépségű betűkkel teleírt füzetet talált az őserdőben, melyeket az áldozatok írtak. Ő pedig hol arany, hol pedig ezüst színű tintával átvezeti ezeket a szövegeket egy nyilván tartásba; minden egyes színt, árnyalatot, tollvonást, a lélegző bőr minden egyes narratív kicsúcsosodását és az emberi hússal táplálkozó jaguárok részletes leírásait; átvezet mindent. Meg is mutatta a halvány tintával teleírt füzetek alapján készített feljegyzéseit, ezeket a vékony vércsíkokból összeálló, döbbenetes írásokat, melyeket a föld felett lebegő, széttépett bolygó lelkek vallomásai alapján készített el. És ezek a feljegyzések nem csak a városok közelében regisztrált eseteket vették számba. Igyekeztek feltérképezni minden területet, ahol megestek nyíltszíni marcangolások, mint például a tébolyult arapapagájokkal teli, nyitott szájként feltáruló tisztások. Azt mondtam neki, hogy ezeknek a személyes szövegeknek a tintáiból kifacsart és kikevert sűrű nektár, ezek a sűrű és nyúlós jaguár-írások egy olyan könyvet eredményeznének, melyet ez idáig még el sem lehetett gondolni, egy iható könyvet, ezekből a mások által elbeszél, elképesztő történetekből. A jaguáráldozatok könyvét, a kristálysikolyok könyvét, azoknak a könyvét, akiknek testét megcsonkította a lesben álló feketepárduc, vagy akiket szétmarcangolt az ocelot. Üstdob-könyvek, kitéve a csábító felhők folyton forgó figyelmének. De ő csak nevetett ezen, azt mondta, hogy ez sosem állt szándékában, ő pusztán le akarta jegyezni mindezt aranyozott kalligráfiával, a papírra hulló vércseppekkel, azokban a pillanatokban, amikor a térben összesűrűsödik minden. Jobbnak találtam kicsit visszavenni a lelkesedésemből, és úgy tenni, mintha valójában nem mutatnék különösebb érdeklődést aziránt, hogy elszabadult szemekkel belemerüljek ebbe az egyenetlenül kalligrafikus betűkkel átitatott anyagba. Megkérdeztem hány üzenetet, hány vallomást sikerült összegyűjtenie a nagy-macsák kegyetlen karmai között elhunytak nyomai iránt kutatva a gyilkosságokban bővelkedő területeken, és azt válaszolta, hogy ha sikerül felhalmoznia körülbelül ezer susogó vallomást, ha itatóspapírjait betöltik ezek a barlangrajzszerű foltok, felhagy a kutatással, hiszen a karmolások kegyetlen könyvtára az agyagból karmokkal kikapart, rejtélyes szövegekkel számára komplett gyűjteményt képez majd. Az anyaggyűjtés, kutatás és archiválás után csak gyönyörködni fog munkájában, lapozgatja majd az oldalakat,

a hangfelvételeket viszont, melyeket akkor rögzített, amikor az írások gyantaként csapódtak ki a fák oldalán, egyszerűen megsemmisítette, így csak a szívárvánnyal bemocskolt szavak maradtak...

Megkérdeztem mennyi idő alatt fogyaszt el kényelmesen egy embert az őserdei jaguár. Aktuális állapotától és éhségének dübörgésétől függően ezeknek a szinte már állapot-feletti-állatoknak mi felhők vagyunk, és miután megrágtak és teljesen bekebeleztek minket, a megszentelt gyomor elégedettségével nézik az emberi testből kiszakított szemgolyókat, hiszen mielőtt felfalnák a remegő testet, melynek minden félelemtől kiáltó sejtje menekülni akar, melyből a vér egy hallucinogén villám gyorsaságával akar távozni a sebeken keresztül, hogy találjon magának egy másik testet, szóval mielőtt mindez bekövetkezne, a jaguárok kitépik a rettegő szemeket zsákmányukból és ezeket a vérontástól összezsugorodott, bemocskolódott és ordító szemgolyókat, melyekben még ott lüktet az élet, tomboló állkapcsuk segítségével, kellő gonddal és megfontoltsággal, egy izgatottan kiválasztott sziklára helyezik, sosem falják fel, őrizgetik mint a drágaköveket, ahogy mi is őrizzük kincseinket. Évekkel ezelőtt egy barlangban, mely több generációnyi tigrisnek és a tigrisektől megkülönböztethetetlen sötétségnek adott otthont, szóval egy ilyen barlangban, egészen zavarba ejtő mennyiségű szemgolyóra bukkantak, elrejtett és megkövült szemgolyókra, melyeket a szörnyűséges macskafélék törzsei őriztek finom karmaikkal és pengeéles fogaikkal, készen arra, hogy felvegyék a harcot a felzabáltak lelkeivel, mivel ők visszatérnek a Földre, tudom hogy visszatérnek angolnarázkódások közepette, tudom, mert ez is ott van a szövegekben. Meggyújtott egy primitív cigarettát, futtában beleivott a kávéjába, és felém fordult, jól tudom, hogy visszatérnek ezekben az elszietett rajzokban és ábrákban. A füzetek olyanok, mintha síkcsapdák lennének, ahová visszatérnek ezek a képek, árnyak, mentális pacák, átnedvesítik a papírt, ami egy végtelen életfolyó lehetőségét kínálja nekik. Bizonyos hagyományok szerint azok, akiket jaguár falt fel, elvesztik minden kapcsolatukat a földi erővel, mintha le lennének tökéletesen választva erről a térről, és sosem tudnának visszatérni a Földre, tudja, nagy részük, illetve bizonyos részeik ürülék formájában távozik a nagymacskák testéből. Azt hiszem, ez mindannyiuk számára tökéletesen elfogadhatatlan és értelmezhetetlen. Ezt a legpontatlanabb kérdések folyamatosan virágzó mosolyaiból értettem meg.

Ha kimegy az utcára, nem kísérik el ezek a porózus barlangi hangok, melyeket a Föld legkülönbözőbb pontjain hallott? Nem, nem hallott ilyen hangokat, mivel érdeklődése alapvetően biográfiai volt, és nem akart mást, mint rögzíteni a grafémákat, a mentális örvényeket. A legjobb az lett volna, ha a füzetek végiglapozása mellett meg is tudom hallgatni a hangfelvételeket. Viszont a szétporladt csontoknak már nem maradt semmilyen akusztikus nyoma, így hát meg kellett elégedjek a szinte kisilabizálhatatlan, írásban rögzített vallomásokkal, ezekkel az ákombákomokkal, melyeket a legkülönbözőbb nyelveken jegyeztek le, sokszor még ismeretlen, új nyelveken, az örvények általános kavargásnyelven, azoknak a nyelven, akik végül a nagymacskák állkapcsai között végezték. És



miért nem érdeklődik azon férfiak, nők és gyerekek iránt, akik az oroszlanok áldozatául estek? Isten ments! Csak a párducfélék alfajába tartozó nagymacskák mészárlásai érdekelnek. A Földön élő nagyragadozók közül csak velük kapcsolatos tanúvallomásokkal teleírt füzeteket gyűjtök a legkülönbözőbb régiókból. Érdekesítőek, mi? Meglehetősen, sőt néhány vallomásból teljesen hiányzik az *m* betű. Elbeszélük, hogy akkor kezdenek el igazán üvölni, amikor elvesztik a bal kezüket, majd az egyik lábujjat, és ezek a roppant méretű párducok kifinomultan, igényesen és visszafogottan marcangolnak, kisebb szüneteket iktatnak be, melyek során mancsaikkal hátrébb lépnek az áldozat testétől. Tudta? A marcangolás olyan, mint egy finom üvöltésekkel előadott dal, kisebb intermezzokkal megszakítva. A még élő testrészeket ugyanis elteszik későbbre, és az éjszaka folyamán miután kísérták magukat a csillagos ég alatt, immáron nagyobb figyelmet tulajdonítva az ízeknek, visszatérnek ezekhez a húsdarabokhoz, szájukat nagyra tátják, és az áldozatok ilyenkor beszélük el, mi történt. Ezeken a felvételeken, melyeket elégettem, elbeszélük, hogyan nézték végig némán ordítva, hogy felzabálják a lábukat a jaguárkölykök, és hogy testrészeik ott lengedeznek az ágakon, amíg fel nem fálják őket. Ugye tudja, hogy a szétzaggatott test a bőrön keresztül kezd el látni, ha kiharapták, elrabolták és magnetizált sziklatömbökre helyezték a szemeket, szentelt vérrrel megénekeltek sziklatömbökre, hogy ott pihenjenek forrón? És ezeket a sziklatömböket a tigrisek készítették elő, örökölték meg, és választották ki egy olyan belső vallás rítusa szerint, melynek számunkra nincs nyelve. Ezeket a hangfelvételeket nem őriztem meg, nem tettem félre, de még emlékszem néhány részletre és most pont az egyik részletet beszélem el magának, érti?

Mit mondanak ezek az emberek, miután felfalták őket a jaguárok? Mi történik, ha lelküket a lebegő felhőkbe merítik? Mi történik ilyenkor? Megtudja, ha magnetikus figyelemmel elolvassa a füzeteket, meg fogja érteni, miért nem akarnak visszatérni a földre ezek az emberek, akiket felfaltak az álommacskák, a jaguárok, a párducok és az oroszlanok, de engem csak az ordítások érdekelnek, a nedves és száraz ordítások, a marcangolás hangjai. Szerettem megismerni a jeges fájdalmat, amit gyomruk katedrálisának mélyén éreznek, amikor széttépik, megcsönkítják és kibelezik őket, szerettem megtudni, hogy mit éreznek lelküktől lecsupaszítva, a testükből kitépott forrón kavargó belek látványától, hogy mit éreznek, amikor távoznak az ősi nagymacskák archaikus bélrendszeréből és milyen ennek a kiválasztásnak a zenéje. Igen! Ez! Engem ez érdekel, ezeknek a találkozásoknak a testi lényege, illetve az, hogy milyen lehetőségeket nyit ez meg a nyelvben, a véres hústól megpuhított nyelvben.

Megígérttem, hogy újból felkeresem, majd egyszer, egy napon, valamikor a jövőben, távol a pillanattól, amit épp megéltünk, majd egyszer, valamikor visszajövök, hogy elolvassam a füzeteket, és hogy elképzeljem a zajokat, az elodázott veszteségeket, a szétmarcangolt hangok felvételeit, a vérrrel átrágott szavakat, a belek üvöltését, a szétszakadó rostok trilláit. Tekintetét levette a szinte túl tágas fehér szoba láthatatlan terébe merült, titkos oiti-fáról, és a fülembé súgta, ahogy egy folyó suttojja el a titkát, hogy van

egy különleges füzete, azokkal a dalokkal, amelyek az éjszaka szinte kéklő tigriseinek bendőjében és a fekete párdúcok sóvárgó gyomrában zendültek fel, ahogy a gyomorsav elkezdte lebontani az emberi húst. Kalóriadús, magával ragadó dalok, amik felszívták magukba a párákat a levegőből, az éneklő gerinccsigolyákhoz hasonlatos nitrogénnel és szén-dioxiddal dúsított dalok, felhangolt csontokkal, mantrikus izomkötegekkel, combcsont dialektusokkal, kromatikus izgalomban remegő csontokkal.

Mielőtt kiléptem volna a folyósóra, és a sugárzóan fiatal éjszakába, bátortalanul megkérdeztem tőle, hogy esetleg kommunikál-e a jaguárokkal is, akik felfalták azokat a férfiakat, nőket, öregeket, fiatalokat, gyerekeket, azt a sok-sok mindenféle embert. Elgondolkozott, nagyokat pislogott, idegesen végigsimított szóke tincsein, melyeket a plafonról meztelenül lelógó villanykörte fénye ragyogóvá stilizált, és azt mondta, hogy erőteljesen és nyomatékosan kétségbe vonja azt a feltételezést, mely szerint a tigrisek, a párdúcok, a jaguárok, az összes nagymacska, de tényleg mind mind mind, akik annyi ártatlan és összezavarodott emberi lényt faltak fel szükségtelen öncélúsággal, emberként születnének újjá, és így azok falnák fel őket, akik korábbi életükben, ők maguk voltak, melynek fényében tulajdonképpen nincs különbség azok között, akik zabálnak, és akiket felzabálnak, hogy ez nem más, mint egy emberekből és állatokból összeálló kígyó, láncolat, mely szétterül az idő és a felsebzett tér minden irányában, hogy újra és újra bekebelezzék újabb és újabb remegő testű jaguárok, banánfajaguárpárdúcok, tutajvadmacskák. És hogy mindazok az emberek, akiket felfaltak a halálos őserdőben portyázó nagymacskák vagy maga a mitikus Jaguár, korábbi életükben ők maguk is jaguárok voltak, hatalmas és kegyetlen párdúcok, akik az univerzum minden színében és formájában pompáztak, és hogy ezért lenne az a büntetésük, hogy nem térhetnek vissza többé a Föld elfelejtett felszínére, hogy ez lenne a büntetésük... Mindebben kételkedett. Elmosolyodott, és elköszöntünk egymástól, de még mielőtt önszántán kívül hatalmas robajjal becsukta volna mögöttem az ajtót, megkért, hogy keressem fel majd később, és olvassam el az elejétől a végéig az egyik füzetet, amelyet az őserdőből hozott, az egyik füzetet, mely felszívta az oldalaiiba egy egész régió nagymacska-támadásainak történeteit, ennélfogva ez volt a feltartóztatlanul zabálás legkölteibb dokumentuma, a végtelen hőségben rángatózó testekkel, a láthatatlan marcangolásokat tetlen írásképpel és hangjával, melyet lépésről lépésre gyűjtött és állított össze az univerzum jaguárbunda-zajából...



*Urbán Bálint fordítása*

# Laurette

Úgy döntöttem, hogy fikcióvá válok, ahhoz, hogy fikciót tudjak írni. Létrehoztam egy hamis Facebook profilt, bejelöltem három vagy négy barátomat, és az ő profiljaikon keresztül elkezdtem válogatás nélkül ismeretlen embereket bejelölgetni. Manapság mi sem egyszerűbb, mint kiterjeszteni az ember szociális hálóját, főleg költők és írók körében. A figyelemre és közönségre éhes művészek mindenkit visszaigazolnak, függetlenül attól, hogy milyen képeket és tartalmakat oszt meg, feltéve, ha nem kifejezetten sértő vagy politikailag inkorrekt dolgokról van szó.

Nem kellett sokat várni arra, hogy engem is elkezdjenek bejelölgetni. Már több mint százötven virtuális barátom volt. Mivel kifejezetten a maskulinitás kérdése foglalkoztatott, elsősorban férfiakat jelöltem be és vissza. A nők sokkal bizalmatlanabbak voltak és alig reagáltak a posztjaimra, melyek nagyrészt képekkel kísért, filmekből vett idézetekből és rövid, novellaszerű történetekből álltak. Szabadabbnak éreztem magam ebben az új személyiségemben, így az írásban is merészebb lettem. Émelyítő tapasztalat volt.

Egy este az egyik virtuális barátom, egy portugál férfi rám írt. Azt kérdezte, hogy most épp hol vagyok:

- São Paulóban, és te?
- Én Lisszabonban.

Mivel több portugál barátom volt, először véletlenül összekevertem valakivel, és egy másik férfi profilját néztem meg. Ez a nagyfülű, alacsony pasas lenne?

- Filmrendező vagy?
- Bárcsak az lennék. Ügyvéd.

Újra megnéztem, most már tényleg az ő profilját. Négy napja vagyunk barátok. Lisszaboni, jellegzetesen portugál arc. Szelfik a gyerekekkel és a haverokkal, nagy valószínűséggel elvált. Négy közös barát, mind férfi, kettő közülük író. Fogalmam sem volt, hogy ki ez a főszer.

- Írogatsz?
- Hát főleg periratokat. És te?
- Rövid történeteket, novellákat. Van, hogy verset is.
- Miről?
- Kapcsolatokról, szexről, konfliktusokról.
- Érdekes!

Egy pillanatra elhallgatott, majd váratlanul ezt írta:

– Szeretném megkérdezni, mit gondolsz egy bizonyos dologról. Hogy mi a véleményed. Elmondod?

Majd rejtélyesen hozzátette:

– Személyes ügy. Ne mondd el senkinek.

– Persze. Szívesen meghallgatom.

– Tudod mi az a crossdressing?

– Igen, még ismerek is crossdresser férfit.

– Van, hogy én is beöltözök. Otthon, egyedül. Szóval most már két férfit is ismersz, mármint két nőt, ha beöltöznek.

– Érdekes. És van valakid?

– Egyedülálló crossdresser vagyok. Egyelőre.

– Van parókád?

– Most sajnos csak egy.

Ismét elhallgatott. Vártam egy kicsit, majd folytatta.

– Örülnék neki, ha találnék egy nőt, aki elfogad, és segít az átalakulásomban.

– Értem, és miért pont engem szemeltél ki?

– Érdekesnek és inspirálónak találtam a posztjaidat.

Elgondolkodtam ezen a furcsa párbeszédem. Volt már olyan pasim, aki alkalomadtán szeretett női ruhákba öltözni. Bulikra néha kifestettem a körmét és a szemét, de külön nekem sosem öltözött be. Pár hónappal ezelőtt egy szexuálisan túlfűtött partin megismertem egy crossdressert. Bejött neki a stílusom, leült mellém, és bemutatkozott. Az átalakulásról beszélgettünk. Ittünk. Epekedő pillantásokat vetett rám, és azt mondta, hogy a nőket szereti. Volt egy fia, és épp válófélben volt. Cherrynek hívták, és volt egy cseresznye-alakú piros retikülje. Sokáig nem esett le, hogy flörtöl velem.

Biológiailag nő vagyok, a férfiakat szeretem, de sosem tudtam úgy azonosulni a saját nemiséggemmel, mint Gal Costa a híres mondatában: „szeretek nő lenni”. Talán ez a belső androgünségem vonzza a furábbnál furább szerzeteket. Például a crossdressereket. Egy kicsit domináns vagyok és egy kicsit művészi is, de nem vagyok bipoláris. Mondjuk úgy, hogy egy jó parti a sissy boyoknak és hetero-passzív férfiakkal. Úgyhogy egyáltalán nem lepett meg ez a beszélgetés.

Talán mindez látszik a profilképemen is. Hogy ne lehessen felismerni, csináltam egy szelfit, amelyen Chanel parókában pózolok, de csak a fél arcom látszódik. Szembe hulló, sötét haj, átható tekintet, sápadt bőr, mindez fekete fehérben és félprofilból, markáns orrvonallal. Akár egy transzszexuális vagy egy manga karikatúrája. Talán még férfinak is néznek?

Elúsztam ezeknek a gondolatoknak az úrjében, és elveszttem egy másik planétán. Úgy tértem vissza a beszélgetéshez, mintha a földre érkeznek vissza.

– És van neve a crossdresser alteregódnak?



- Laura vagy Laurette. Melyik tetszik?
- A Laura.
- Remek. Mostantól hívhatsz Laurának. Szeretem.
- Érdekes.
- Nincs senki, aki segítene a sminkelésben. Meg akarsz nézni így is a képeimet?
- Persze.
- Nemrég készítettem őket.

Így hát Laura küldött pár képet a testéről, de mindegyik el volt vágva a nyakánál, nem látszódott a feje. Az egyik, szemből készített fotón neccharisnyában, mattfekete selyemszalagokkal átkötött, halványrózsaszín fűzőben és fekete magassarkú cipőben pózolt. Látni lehetett, hogy egy férfi teste. A kép az 50-es évek bizarr magazinjainak vintage világát idézte. Laurának volt stílusa. Belekesült, és küldött még két hasonló képet és egy másikat, amelyen hátulról volt látható egy a spanking szubkultúrában használatos, szűk harisnyában. Ez a kép is el volt vágva a tarkójánál, de látni lehetett a parókát, ami hasonlított arra, amit én is használtam a profilképemen. Kerek feneké volt, de látszott rajta, hogy férfifenek. Nem Laura volt, sokkal inkább Laurette. Úgy nézett ki, mint egy Laurette. Válaszoltam neki:

- Crossdresser és exhibicionista!

A fotó kicsit ledér és romlott volt, de egyáltalán nem agresszív. Még mielőtt túlságosan beleélte volna magát, szoltam neki, hogy történjék bármi is, én nem fogok meztelen képeket küldeni magamról. De Laurette annyira beleélte magát, hogy szinte megrészegült saját merészségétől, és megjegyezte, hogy szereti a buttplugokat, és van is neki egy fémből. Még magyarázatot is fűzött hozzá:

- A buttplug a crossdresserek kedvenc játékszere. A barátnődnek is van?
- Fogalmam sincs. Ő angol, és eléggé zárkózott.

Ez a megjegyzés hirtelen átrepített egy másik univerzumba, egy férfiasabb, toladóbb, közvetlenebb univerzumba. A behatolások világába. Egy olyan határzónára, amit nem akartam átlépni egy délután négy órakor lefolytatott, félig-meddig személytelen beszélgetésben egy ismeretlen férfi(nő)vel.

Még mielőtt Laurette nagy lelkesedésében újabb képet küldött volna, azt mondtam neki, hogy éhes vagyok, és hogy mennem kell ebédelni. São Paulóban ebédidő volt, de én valójában épp Lisszabonban voltam, és akár össze is futhattam véletlenül Laurette-el a Príncipe Real tér környékén. Felismerném a profilképei alapján, ő viszont nem ismerne fel engem. Hiszen nem voltam több, mint pusztán fikció.

- Hogy egy kicsit csigázzam az érdeklődését, zárásképpen bedobtam még egy mondatot:
- Az én fétisem a latex. A beöltözős szerepjátékok.
- Imádom a latexet! Milyen sok közös van bennünk!

Aztán rákerestem a buttplugokra a google-ön. Mik a legkeresettebb modellek. Szomorúan arra gondoltam, hogy nekem nincs olyan vintage fűzőm, mint Laurette-nek

csak egy régi vibrátorom, amelyet sok-sok évvel ezelőtt vettem São Paulo Pinheiros nevű negyedében. Türkizkék csilláंबरakással díszített, egy igazi műalkotás. Egyébként meg ráakadtam a neten egy képzőművészre, aki vibrátorok kidekorálásával foglalkozik. Elképesztő dolgokat csinál Swarovski kristályokkal, és méregdrágán árulja a termékeit. Megfordult a fejemben, hogy az enyémet is átalakíthatná, de én így szeretem, a maga futurista-minimalista, retró kialakításával.

Éjfélkor Laurette a vágytól fűtve rám írt messengeren:

– Natasha...

Csak reggel láttam. Aludtam.

*Urbán Bálint fordítása*





Borbíró Aletta

Borbíró Aletta

# Tapogatózás a káprázatban

Sirokai Máttyás *A káprázatbeliekhez*  
című prózaverskötete a *Mátrix*  
tükrében

Ahogy a zöld álmok kiterjesztik tudatunk határait,  
a köztes tér már nem elválaszt, hanem összeköt bennünket.<sup>1</sup>

## Bevezetés

A digitális kultúra egyre markánsabb jelenléte hétköznapijainkban is uralma alá von szinte mindent. Átalakítja a gondolkodást, megváltoztatja a metaforahasználatot. Magukra

a médiumokra azért van szükség, hogy meghatározhassuk az „ember” fogalmát. Nem véletlen, hogy az ókori Görögországban az emberi lélek meghatározására a *tabula rasát* tekintették modellnek, azt a viasztáblát, melybe az írástudók palavesszővel belevesték az emberről szóló eszmefuttatásaikat; a 20. század elején viszont arról számoltak be, hogy a halálközeli élmény pillanatában az élet gyorsított és rövidített film formájában pereg le. Ha a médiumok és azok versengése szabják meg és strukturálják az ember fogalmát, akkor mindennek nemcsak médiatörténeti jelentősége van, hanem azt is meg kell vizsgálnunk, hogy a médium hogyan alakítja át az emberi észlelést, a megfigyelés státuszát.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> SIROKAI Máttyás, *A káprázatbeliekhez*, Libri, Budapest, 2015, 10. Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.

<sup>2</sup> FÜZI Izabella, *Medialitás, nézői szubjektivitás, narráció – Kortárs filmelmélet magyarul*, [http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index395d.html?option=com\\_tanelem&tid\\_tanelem=921&tip=0](http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index395d.html?option=com_tanelem&tid_tanelem=921&tip=0).

Az észlelés megváltozása nemcsak a lélekről és az életről alkotott elképzelések metaforáit alakítja át, hanem a művészetekben is megjelenik az új szemléletmód. Ezt problematizálja Sirokai Máttyás egyik prózaverse is: „Ahogyan Az születése megváltoztatta a gondolkodást, úgy a hasonlatok is megváltoztatták a nyelvet, és ezzel átalakult az emberi kozmosz is.” (33.) Napjainkban a digitális kultúra (újmédia), szűkebb értelemben pedig az internet határozza meg erőteljesen a művészetet. Ez a tendencia gyakran tematikus vagy formai szempontból is kifejezésre jut.

Ha a forma átalakulására keresünk példát, akkor talán az egyik legkézenfekvőbb lehet Milorad Pavić *Kazár szótára*, amely az adatbázis-logikát,<sup>3</sup> illetve a hypertext-szerkezetet<sup>4</sup> követi. Az erős fragmentáltság és a szövegtörédek közötti keresztthivatkozások logikájukban az internet működését képezik le. Tematikus szinten magától értetődő példák a sci-fi művek, mint William Gibson *Neurománca* vagy Philip K. Dick munkássága.

Dolgozatom tárgya Sirokai Máttyás 2015-ben megjelent prózaverskötete, *A káprázatbeliekhez*, amelyben noha formai tekintetben nem, de tematikus szinten fontos motívumkészletként jelenik meg a digitális kultúra, valamint a virtuális valóság, sőt többször is mozgósítja ezeket a fogalomköröket, hol implicit, hol pedig explicit módon.

Maga a kötet öt nagy fejezetre bomlik: *Az Első Föld; A kettő és az árnya; A szövevény; A káprázatbeliekhez; A mennyek országa*. Az egyes – római számmal ellátott – fejezetek kilenc-kilenc szöveget tartalmaznak, amelyek nincsenek címmel ellátva, hanem számozott egységekként különülnek el.

A szövegek igen komplex jelentéstartományokat hordoznak, amely a szimbólumok többértelműségéből és a témabeli hibriditásból adódik. Ezek a szimbólumok főként a *Bibliából*, a biológiából és a fizikából származnak. A szimbólumok értelmezése többdimenziós, ezért nehéz egyetlen konkrét dologra behatárolni őket. Akár ugyanabban a szöveggörnyezetben több elgondolási teret nyithatnak meg, de más-más kontextusban újabb értelmezések villanhatnak fel. Ilyen például a II.4. vers,<sup>5</sup> amelynek első bekezdésében kettős interpretálási lehetőség merülhet fel az olvasóban. Először megidézhető egy olyan tudat- vagy testi hasadási állapot, ahol az egyik én megszűnik vagy feloldódik a másikban, létrehozva egy fúziós állapotot, a „páros magányt”. Ha ebben



<sup>3</sup> „A számítástechnikában az adatbázist az adatok rendezett gyűjteményeként definiálják. Mégsem tekinthető egyszerű adatgyűjteménynek, hiszen az adatbázisban tárolt adat számítógépes gyorskeresésre és visszakeresésre szolgál. A különböző típusú adatbázisok [...] különböző modelleket alkalmaznak az adatok rendszerezéséhez. [...] a felhasználó tapasztalatait tekintve nagyrésztük egy általános értelemben vett adatbázis, azaz adatok olyan gyűjteménye, amelyet a felhasználó különféle műveletek végrehajtásához alkalmazhat úgy, mint a nézet beállításai, navigáció vagy keresés.” Lev MANOVICH, *Az adatbázis mint szimbolikus forma*, ford. Kiss Julianna = Apertúra, 2009/ősz, <http://uj.apertura.hu/2009/osz/manovich/>

<sup>4</sup> „Az S/Z-ben Roland Barthes olyan leírást ad az ideális textualitásról, mely pontosan megegyezik azzal, amit kompjüter-hypertextnek nevezünk – szavak (vagy képek) csoportjaiból számtalan útvonallal, láncsal, nyomvonallal elektronikus összekapcsolt, nyitott, sohasem befejezett textualitást képező szöveg, melyet a link, a csomópont, a hálózat, a háló és az útvonal kifejezéssel írunk le [...]” George P. LANDOW, *Hypertextuális Derrida, posztsztrukturalista Nelson?*, <http://www.artpool.hu/hypermedia/landow.html#hypertext>

<sup>5</sup> „Míndannyian két testbe születünk, senkit nem adnak egyedül az űr karjaiba. Második önmagunk alakja felrémlik olykor előttünk, s ha van magány, amiért elcseréljük a sokaság örömét, páros magányunk az. Távozásunk percében másikkunk kilép felettünk egy zsilipajtón, és sétára indul a teljes csend mély földjén. Súlytalan léptei könnyítik lépteinket, s ahogy keze a kezünkkel mozdul, lélegzervételnyi időre félrehajtja a sötétség szövedékét, mely elválaszt bennünket egymástól.” (22.)

a szövegkontextusban vizsgáljuk, akkor az egymásba oldódás nem feltétlenül állja meg a helyét, de az egész kötet tükrében mégis helytállóvá válik, mert a testek végig egymásba csúsznak, szétválnak. Nincs egyetlen szilárd pontjuk a létben,<sup>6</sup> azaz nem annyira a materialitás lesz meghatározó, mint inkább a tudatállapotok.

A másik értelmezéshez a görög androgün-mítoszt hívom segítségül. A *Lakoma* szerint az emberek gömb alakúak voltak, kétszer annyi testrésszel. Egy nap isteni hatalomra törtek, amelynek büntetéseként Zeus „kettévágta” őket, hogy egész életükben másik felüket keressék, majd pedig elérjék „a kettőből egyéforrasztásukat és az emberi természet megorvoslását”.<sup>7</sup> A mítoszban a kettévágás után a páros magány nyilvánul meg, amely a II.4.-es vers központjában is áll. A kötetben végigvonuló keresés-narratíva, valamint a szétbomlás és egyesülés is koncentráliódik ebben a szövegrészben, mintegy azt sugallva, hogy a keresés a végéhez közeleg.

Az androgün-mítosz a kötet egészét is segíthet értelmezni, egyfajta meta-kapaszkodóként. A binaritások hozzájárulnak a szövegvilágot: a kiszakadás és az egyesülés (egység). A motívumok kölcsönhatásai alkotják az eredeti embert, a kettévágatlan állapotot, amit az egyesüléssel és egységgel jellemezhetünk. A szétszakadás, a hiány aktusa pedig az értelemkereséssel állítható párhuzamba, hiszen a szimbólumok csak egy másik szimbólum asszociációs körével kiegészülve értelmezhetőek igazán, éppen ezért egy adott szimbólumhoz mindig egy másikat igyekszik társítani az olvasó, egyfajta szimbólumláncot hozva létre.

A kötet szövegei szimbólumok és metaforák burjánzásából jönnek létre, amelyeket összefüggésekre bonthatunk fel.<sup>8</sup> Keveredésükkel újraíródó társításokat hoznak létre, amelyek elemei között sok esetben nem feltétlenül éreznénk analógiát, de valamiképp mégis megbonthatatlan alakzatot teremtenek meg. Ez történik a korábban említett II.4.-es szöveg esetében is, viszont gyakori, hogy (a többi versnél) az utolsó két nagy fejezet prózaversei adhatnak kulcsot a kezünkbe, a tekintetben, hogy mire irányulhatnak (még) a felbukkanó szimbólumkötegek.

Dolgozatomban a kötet egyik metafora-kódrendszerének feloldására teszek kísérletet: a biblikus hangvétel és egy „új világ” megteremtésének összekapcsolódását vizsgálom. Ez az univerzum a bioszféra és a digitális kultúra toposzainak hibridizációjából jön létre, viszont a továbbiakban főként a digitális kultúra elemeinek kibontására helyezem a hangsúlyt, hiszen sokkal rejtettebb kódok mentén íródnak a szövegbe. A dolgozat második felében teljes mértékben a digitális kultúrához, konkrétan a virtuális valósághoz kapcsolódó képeket és szöveghelyeket emelem az értelmezés centrumába, amelyet a *Mátrix (The Matrix Trilogy)*. Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999, 2003) és az álom felől olvasva bontok ki.

<sup>6</sup> Lásd I.6., I.7., II.5., II.6., IV.2. (12-3, 23-4, 44.).

<sup>7</sup> PLATÓN, *Lakoma*, ford. JÁNOSY István = SIMON Róbert (szerk.), *A görög-latin próza mesterei*, Európa, Debrecen, 1974, 47–49. <http://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm#19>.

<sup>8</sup> Ilyen mezőnek tekinthető például a nyelv kérdése (zöld nyelv, emberi nyelv, anyanyelv, mintázat fogalom, lélek nyelve stb.) vagy a növényi lét (gombák, növényi intelligencia, hajtások, fotoszintézis, stb.).

## Biblikusság és magánmitológia

Bihary Gábor értelmezése szerint Sirokai műve egy sajátos magánmitológiát épít ki, amelynek alapvetése az I.1.-ben olvasható.<sup>9</sup> A magánmitológia már a felütésben megjelenik,<sup>10</sup> amelyet a kötet darabjain végigvonuló biblikus hangnem azonnal áthat, és keretbe foglalja a két fő vonulatot, amelyekből a szöveg áll: tudomány és szakralitás. A felütés egyértelműen a bibliai teremtésre épül, de modern tudományos ismerettel is kiegészül. Itt a „rakéták” fejlődési szintje egyaránt tükrözi az övezetességet (kezdve az erdő szintjeitől egészen az égi szféráig), valamint megidézi az evolúciós fejlődés állomásait is. A kötetben végigvonuló útkeresés kezdete már itt is megtalálható. Ez az út a „mennyeek országába” (7.) vezet (ahogyan az ötödik nagy egység címe is mutatja: *A mennyeek országa*). Ezen az úton „[c]sak az abszolútumok, mint a sötétség, világosság és üresség” (7.) vezetnek, valamint a „mindent betöltő mozgás és vonzás” (7.).

Az első versben megkezdődött a keresés (és az utazás) története, amely tovább folytatódik a darabok során. Az I.3. versben ismét egy bibliai elem vegyül a szövegbe: a szövetségkötés. Ennek a mozzanatnak a *Bibliában* Isten számára a szívárvány az emlékeztetője,<sup>11</sup> *A káprázatbeliekhez* kötetben az első szövetség a növényvilággal kötött, ami pedig azon személy által marad fenn, „aki a legelső szövetség emlékére eszi a föld hajtásainak rostjait és issza a nedveit” (9.). Ebben a részben a növény- és emberi világ elkülönül egymástól (de kérdéses, hogy nevezhető-e annak, hiszen a szöveg nem nevezi meg konkrétan az emberek jelenlétét, amennyiben mégis, nem a mai emberfogalmunk mentén teszi meg), viszont sokszor erősen egymásba folyik ez a kettő, valamiféle hibrid entitást hozva létre. Ebben a fiktív világban a növényzeten senki és semmi nem uralkodik, éppen ezért ez a zöld világ képviseli a hatalmat.

A szövegben a később kötött szövetségek nem válnak ilyen hangsúlyossá, csak felsorolásként szerepelnek,<sup>12</sup> viszont az álom – amely a kötet egyik fontos motívuma – már itt megjelenik:<sup>13</sup> „A növényi álmok mutatták meg, hogy létezik a kettős spirál fonala, és azt is, hogy a fonálon visszaereszkedhetünk oda, ahol a növények szála és a mi szálunk kétfelé ágazik.” (9.) Az álmok a tudást közvetítik, amely valamiféle eszképpista mozzanattal is összekapcsolódik azáltal, hogy nem a materiális, hanem egy imaginatív térbe helyeződik át.

<sup>9</sup> BIHARY Gábor, *Spirálvadonok Fernyin-bálóval* = Műút, 2015/4, 70.

<sup>10</sup> „Kezdetben voltak a földrakéták, melyekkel a gombák felhóinek földre vetett árnyékai között utaztunk. Voltak a szárnyasmagvúak, melyekkel először a magasba, majd földtávolba jutottunk. Voltak lebegő rakéták, melyek nem hanyatlottak vissza a kupolából, és elérték a vulkánok függőleges folyosóit. Voltak a zöld rakéták, melyekkel áttörtük a magzatburkot, és megéreztek a forgást, a belőle keletkező súrlódás fájdalmát és a távolságot, ami elválaszt bennünket a mennyeek országától. [...]” (7.)

<sup>11</sup> *Biblia*, Teremtés könyve, 9:13–16.

<sup>12</sup> „A későbbi szövetségek, mint a vándorló sziklákkal, a háromlelkű lényekkel, a pallosszabásúakkal és az új állataival kötött szövetség, mind a zöld álmok hatására jöttek létre.” (9.)

<sup>13</sup> Korábban az I.2.-es szövegben is, amelyben a teremtéssel kapcsolódik össze: „Minden bolygó megálmodja a maga őrutozóit.” (8.)

A szöveg a biblikus motívumok mellett retorikailag hasonló a *Biblia* példabeszédeikéhez. A verseket összekötő T/1-es elbeszélés, az ismétlések a kötet során, valamint a téziszszerű mondatok mind ezt az érzést erősítik. Olyan, mintha egy másik világ szent könyve szólalna meg. Ezt a prédikus hangnemet fokozzák a szimbólumok ismétlései is, hiszen ezáltal válik könnyen megtanulhatóvá.<sup>14</sup> Erre remek példa az V.2.-es darab, amely egy jövővíziót tár az olvasó elé.

A sorsközösség formálása és a tanító, példázó jelleg jelenik meg a II.8. prózadarabban, amely retorikai felépítésében szintén a *Biblia* hangvételét idézi meg:

Elvagyódunk a vonzás törvényének öleléséből, mert minden állandóság, még a szeretet is idegen tőlünk. De bármerre is indulunk el, mindenhol tárt karokkal fogad egy nálunk hatalmasabb szerető, aki hullámaival elborítja hajóinkat, és feltárja előttünk nyugtalan természetét. Minden élettelen test életet akar foganni, legyen bár a leglassúbb, legyen akár a legfényesebb.

Első kilépésünk az ürbe a hitetlenké volt, akik páncélban vetették magukat a sosem fodrozódó, néma hullámok közé. Mi, akik tudjuk, hogy ugyanabból a teremtségből valók vagyunk az ürességgel, levetjük az anyagot, ami elnyeli a dicsőség sugarait, és csupasz tudattal merülünk bele a vakító örvénybe, ami néhány csepp vér körül forog. (26.)

Farkas Balázs írja a kötetről:

a cím eredetileg „*A káprázatbeliekhez írott levelek*” volt, ami nyilvánvalóan bibliai ihletésű, ugyanakkor azt is feltételezi, hogy aki a szöveget elbeszéli, nem szükségszerűen próféta, hanem akár egy önmaga logikájában sem biztos, megbízhatatlan narrátor, egy olyan vallás papja, értelmezője, aki az egyre összetettebbé váló, de még mikroszinten zajló biológiai folyamatokat azonosítja kozmikus, intergalaktikus eseményekkel. Erről ír levelet nem létező hallgatóságának.<sup>15</sup>

Ez a monologikusság, amely a Farkas által említett levélszerűségéből fakad, érezhetően együtt él a sokszor előbukkanó többes számú szerkesztéssel, amely a közösséget, a közös szituációt teremt meg.

Az I.5.-ös versben, ha ismét a *Bibliához* nyúlunk vissza, akkor a bűnbeesés történetét láthatjuk megelevenedni, vagyis maga a kezdet, a kiszakadás aktusa jelenik meg benne. Ez az aspektus összefonódik egy szemlélődő magatartással: az ősoket és a leszármazottakat (tehát a „saját másolataik[at]”, illetve „egykori és majdani önmagukat” [11.]) figyelik

<sup>14</sup> Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dániel, Gondolat, Budapest, 2010, 36.

<sup>15</sup> FARKAS Balázs, *Sirokai Máttyás: A káprázatbeliekhez* = SFmag, 2015. <http://sfmag.hu/2015/04/30/sirokai-matyas-a-kaprazatbeliekhez/>

a jelen énejei. Egy időláncolat megteremtődését láthatjuk, amelyben az egyik kulcskifejezés a *másolat*. Ha kapcsolódást feltételezünk a versek között, akkor az V.3. vers sokat hozzáad ehhez a részhez: a mesterséges ember megalkotása során a „másolás tilalmát” (57.) megszegve új (képességű) embereket hoznak létre. Míg az első esetben a biológiai családfa rajzolódik ki, addig a másodikéban egy „klóncsapat” születését láthatjuk, akik isteni rangra emelkednek különbözőségükkel és előrehaladottságukkal. Az utóbbi variációban nem egy kontinuum időfogalom uralkodik, hanem a ciklikusság, amely a teremtetek majdani teremtése által válik körkörössé. A szeriális ismétlődés hozza létre az (új) isteneket is, amely a bálvány ledöntésével kezdődik, majd az új ember létrehozásával folytatódik, és az új bálványállítás felé halad, hogy aztán a ledöntésével ismét elkezdődjön a folyamat.

## Káprázat és virtuális valóság

A II.3. prózavers első versszaka híradásszerű hangot üt meg. Felépítése és szóhasználata is egy tudományos kísérletet idézhet fel, amely félelmet és szorongást generál ezek között az emberek (?) között. Itt láthatjuk azt az evolúció fejlettebb szintjein megtalálható védekezési mechanizmust, amely a tömeg együttes fellépésében nyilvánul meg: a félelem leküzdése és a biztonság megteremtése miatt.



Az utazók álomfelvételei igazolták a sejtést, hogy nem egy, hanem két álmodó van. Mivel a második álmodót nem sikerült azonosítani, ezért az első alvó kiléte is megkérdőjeleződött, ami új lendületet adott az emberi kozmosz kutatásának. Újjáéledt az egymás álmaihoz kapcsolódás gyakorlata, de a páros szertartásokat ekkor már tömeges kísérletek váltották fel. Senki nem indult többé egy másik lény álmaiba egyedül, mert féltek megpillantani a kettős természet istenének jelét, és féltek a jelre adott saját, kettős válaszukról is. (21.)

Az álom fontos szimbólum a kötetben. Ahogy a fenti idézetben is a gondolatalakzat alapját adja, úgy a kötet egyik motívumszála is. Az álom elképzelése, valamint az álmok közötti utazás, a páros álmodás, illetve az álmokban isten jelének jelenléte hasonlóan működik Pavić *Kazár szótárának* álomfelfogásához: kapcsolódik egy részről Atehhhez és álomvadászaihoz, akik az isteni jeleket keresik az álmokban, másrészről pedig a kölcsönös álmodás is fontos része a lexikonregénynek.<sup>16</sup>

Az álom a zöld álmok tekintetében értelmezhető a bolygó növényzeteként. Mohácsi Balázs is ezt az olvasatot tekinti relevánsnak:

<sup>16</sup> Milorad PAVIĆ, *Kazár szótár*, ford. BRASNYÓ István, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1987, 7–8, 12, 145–147.

Vagyunk mi (az emberek?), égitestek, egy (?) galaxis, van a parttalan (tehát az űr?) és ezen kívül van még a hatalmas névtelen lény. Mindezek egymással különös rész–egész-, illetve egész–rész-viszonyban vannak, hiszen összeköti őket a zöld álom (tehát a növényi lét, a flóra) ébredése-eszmélése.<sup>17</sup>

Több darabban tényleg (csak) ezzel a jelentéssel bírnak a „zöld álmok”, de a szöveg sokszor elrugaskodott valóságként is utal rá, vagy éppenséggel egy menekülési, *káprázatbeli* világként jelenik meg, ahogyan ezt olvashatjuk is:

Ha valaki a világtól különállónak tekinti magát, űzött idegennek egy ellenséges univerzumban, akkor csak az álom burkában talál nyugalomra. Minél hosszabb az alvás, annál hasonlatosabb a bolygóhoz, amiben mindannyian testvérek vagyunk [...] A leghosszabban alvók lelke bolygófényként dereng anyjuk csúszómászói és őzei fölött, mit sem tudva a testről, melybe alá kell szállnia. (20.)

Visszatérve a II.3.-as szövegre, „az egymás álmaihoz kapcsolódás gyakorlata”, illetve a „Senki nem indult többé egy másik lény álmaiba egyedül” és a „közös álomtér” szöveghelyek egy univerzális, állandóan jelenlévő álomteret konstruálnak meg. Ez a tér a rácsatlakozásokkal jön létre, nem reális helyként jelenik meg, hiszen „amikor a [...] rés feltáru, már egyenként menekülnek az ébrenlét kétféle valósága felé”. (21.)

Fehér Katalin a virtuális valóság (VV) metaforáinak megjelenését vizsgálta különböző szövegtípusokban, amelyek rendkívül széttartóak, de az azonosítások között több olyan forrásmező is megtalálható, amely egybeesik a kötet szimbólumaival. Ilyen a belemerülés, álom, anyaméh, hallucináció, fantázia, háló, illúzió, szimuláció, isten, szuperagy, utazás, másolat, mátrix, mennyország.<sup>18</sup> A VV „leggyakoribb elnevező címkéi”<sup>19</sup> közt is felfedezhetjük a legfontosabb motívummezőket. A teljesség igénye nélkül: (a világ) másolat(a), álom, mesterséges vagy alternatív valóság, belemerülés, szimuláció, kibertér.<sup>20</sup> A további elemzés szempontjából főként az álom és a virtuális valóság kapcsolata releváns – amelyben kétségkívül megjelenik a többi fogalmi mező is –,<sup>21</sup> így az álom és a VV közös alapjára térek ki részletesebben, ami ebben az értelemben a kibertérnek felel meg.

John Suler szerint bizonyos körülmények által a cybervilág egy álomvilághoz válhat hasonlatossá. Az álomtérben az alvó valós, fizikai elmozdulás nélkül képes más helyzetbe és térbe kerülni. Ebben az esetben pszichológiai távolság és tér nyilvánul meg. A kibertér

<sup>17</sup> MOHÁCSI Balázs, *Űrhajónk a Föld* = KULTer.hu, 2015. <http://kulter.hu/2015/07/urhajonk-a-fold/>

<sup>18</sup> FEHÉR Katalin, *A virtuális valóság metaforái* = Médiakutató, 2006/nyár, [http://mediakutato.hu/cikk/2006\\_02\\_nyar/06\\_virtualis\\_valosag\\_metaforai?q=feh%C3%A9r+katalin#feh%C3%A9r+katalin](http://mediakutato.hu/cikk/2006_02_nyar/06_virtualis_valosag_metaforai?q=feh%C3%A9r+katalin#feh%C3%A9r+katalin)

<sup>19</sup> *Uo.*

<sup>20</sup> *Uo.*

<sup>21</sup> A III.2.-es szövegben az anyaméh, ég és burok is egyszerre van jelen a virtuális valósággal párhuzamban: „A mintázatok utáni vágy, mely az égi harmóniaként emlegetett virtuális valóságot generálja, ezt a burkot, amiben magzatként lebegünk a jéghideg szülőcsatorna felé.” (32.)

esetén is hasonló az „elmozdulás” típusa, hiszen csak virtuális értelemben történik meg, materiális szinten nem, vagyis a fizikai tér transzcendenssé válik.<sup>22</sup> Hasonló elmozdulás valósul meg a II.7.-es szövegben,<sup>23</sup> ahol a virtuális világ az űr, illetve víziók közti sodródásként jelenik meg. Ezzel ismételtén az álomszerűség válik hangsúlyossá. Érezhető, hogy az álom metaforikus fogalomként épül be a szövegbe, de a halhatatlanság és üdvözülés is összefonódik a képalkotásban.<sup>24</sup>

Suler szerint az idő is egészen másként működik az álom és kibertér esetében. Az álomban az idő egyetlen pillanatba fagyhat, de akár a múlt, a jelen és a jövőről alkotott elképzélések is egymásba csúszhatnak. Az idő nem lineárisan halad, nem statikus alkotója az álmoknak. A kibervilágban is találkozhatunk felfüggesztett pillanattal (például chat esetén),<sup>25</sup> de a különböző individuális idők – amelyek az időzónákból adódnak – találkoznak a virtuális térben, és transzcendens időt teremtenek.<sup>26</sup> A III.1.-es szöveg<sup>27</sup> is az időtapasztalattal foglalkozik, viszont itt a virtuális valóság az utazás explicit jelenlétével jelenik meg a szöveg értelmezési lehetőségében. A vonzást kiváltó bolygó a temporális érzékelést negligáló helyként, vagy pedig az időt befagyasztva tartó területként artikulálódik. Maga a bolygó már korábban is összekapcsolódott a virtuális térrel a hálózat kontextusában (lásd I.4.), így a szöveg könnyedén olvasható a virtuális valóság leírásaként, avagy problematizálásaként.

Maga a teremtés is hasonlóságot mutat az álmok és a virtuális tér működésében, hiszen „spontán, indirekt teremtés” mehet, vagy akár megy is végbe, melynek kommunikálása szimbólumokon keresztül történik. Ez ismét a fizikai törvények áthágásával áll összefüggésben, amely a szabadság érzetét hordozza magában. Az interneten használt avatárok, illetve az álomban a különböző reprezentációk az álmodó egy-egy személyazonosságaként, identitásszilánkjaként fogható fel. Az álmokban minden egyes tárgy, illetve személy az *ént* alkotó darab realizációja, bár az álmodó nincs ennek tudatában. A virtuális térben használt ikonok esetében ugyanez a reprezentációs technika érvényesül azzal a különbséggel, hogy a felhasználó nagyobb valószínűséggel van tisztában a használt jelölő okával, és ennek fényében cseréli is azokat.<sup>28</sup>

A virtuális térben megjelenő reprezentációt két szövegen keresztül mutatom be.

<sup>22</sup> John SULER, *Cyberspace as Dream World* = Uő, *The Psychology of Cyberspace*, 1996. <http://users.rider.edu/~suler/psycyber/cybdream.html>

<sup>23</sup> „Az egymásba enyésző roppant tömbök körforgásában mi magunk is faljuk és szomjazzuk az űrt, ahogy a felszínből kimeredve arcunkat a látható konstellációk héján túl sodródó, ismeretlen pulzálók felé fordítjuk, miközben egyik víziótól a másikig sodródva bejárjuk az éjszakát. Részei vagyunk halhatatlanságának, és társai a távoli, keringő szenteknek, kezdet és vég álmodói, üdvözülésünk soha nem ér véget.” (25.)

<sup>24</sup> Ez visszavezethet a Fehér Katalin által leírt metaforákhoz, hiszen a mennyország és üdvözülés is a virtuális világ metaforakészletének része.

<sup>25</sup> A felfüggesztett pillanat a chat során a kommunikációban létrejövő szünetre utal, hiszen a párbeszéd megszakadhat hosszabb időre (órákra vagy akár napokra), viszont a beszélgetésben részt vevők ugyanonnan folytathatják, ahol abbahagyták.

<sup>26</sup> John SULER, *Cyberspace as Dream World*.

<sup>27</sup> „Mi, akiket magához vonzott ez a bolygó, magunk mögött hagytuk az időszámítást, elfeledkezve azelőtről, nem gondolva azutánra. Nem volt idő [...]” (31.)

<sup>28</sup> John SULER, *Cyberspace as Dream World*.





A III.8.-asban<sup>29</sup> nyelvi kérdéssel fonódik össze a virtuális ábrázolás. A szavak képek-ké alakulnak, az írott nyelv helyébe pedig a digitális ikonok lépnek. Ez a szimbolikus, valamint absztrakt ábrázolás felszámolódását hozza magával. Az ikonicitással egy adott dologhoz nem egy, hanem több ikon is kapcsolódhat attól függően, hogy éppen milyen konstellációban realizálódik. A többszörös ikon-hozzárendelés lehetősége párhuzamot mutat a virtuális térben (vagy álomban) megjelenő, identitásszilánkokon alapuló reprezentációval.

A másik szövegben (V.9.)<sup>30</sup> a másolatok közt jelenik meg az ikonicitás, amely lépcsőzetes módon épül fel. Csak a közvetlenül egymás melletti fokok között fedezhető fel az ikonikusság, amely visszatükrözésként működik.

*A káprázatbeliekhez* szövegeiben maga az álom a zöld álmokkal, zöld világgal kapcsolódik össze. A zöld világ a virtuális világ szimbóluma is lehet, ahol a tudat kivetülése miatt egy új valóság jelenik meg. Gondoljunk a *Mátrixra*, ahol zöld kódok jelölik a Mátrixot, és az emberek mesterségesen generált univerzumban élnek. Ezt az elképzelést erősíti a következő szakasz (I.4.):

Ahogy a zöld álmok kiterjesztik tudatunk határait, a köztes tér már nem elválaszt, hanem összeköt bennünket. Rácsatlakozunk az idegrendszerre, melynek csomópontjai az égitestek, és bolygóról bolygóra továbbítjuk az ingerületet, amitől az alvó dúcok életre rángnak. Az évmilliárdok álmából ébredő test részei összeköttetésbe kerülnek egymással, miközben az elbomló és újrasarjadó egyének fölötti közös szféra a fotoszintézis evangéliumot sugározza szét az idegpályákon. Zöld álomba borítva a galaxist, melynek csápjai egyre nagyobb hullámokat vetnek a mindent elnyelő, sötét óceánban. A parttalanban, aminek láttán még az öntudatra ébredő lény is, amely nagyobb annál, hogy nevet mernénk neki adni, leveti hatványait, és remegő húrozattal veti magát a súlytalan habok közé. (10.)

A „Rácsatlakozunk az idegrendszerre” felidézheti azt a jelenetet, amikor a *Mátrix* főszereplői újra és újra bekerülnek a virtuális valóságba a gépek segítségével. Az „újrasarjadó egyének fölötti közös szféra a fotoszintézis evangéliumot sugározza szét az idegpályákon” töredék pedig mintha egy kábító- vagy bódítószer szétterjedését jelezné, ami hallucinogén állapotot eredményez. Nemcsak a *Mátrixban*, hanem itt is megnyilvánul a „zöld álmok” elhagyásának lehetősége: „még az öntudatra ébredő lény is, amely nagyobb annál,

<sup>29</sup> „Ahogy a szavak képekké formálódnak, és az írott nyelv helyét a digitális ikonok veszik át, a képek újra alkalmassá válnak az ég vadjainak megidézésére. Az írott szavakat megelőző képek idején minden jelenség a saját képét vetette árnyékul, mely egészen addig kísérte gazdáját, míg a szavak, közös nevet adva nekik, egymásra nem vetítették a bolygót és annak képét [...] A digitális ikonok megjelenésével azonban a képek ismét közvetlenül a jelenségekhez kapcsolódnak. Lehetővé válik, hogy a bolygó más ikont kapjon, ha a megfáradtak az árnyékba vágynak, és mást, ha a holdjára. Másik ikont, ha a bolygó holdja elhagyja az árnyékot, és másikat, ha végül elsötétíti a napot [...]” (38.)

<sup>30</sup> „A másolat másolata, akit új embernek nevezünk, visszatükrözi alkotója képét, de az alkotó alkotójától már elérhetetlenül távol került.” (64.)

hogy nevet mernénk neki adni, leveti hatványait”. A hatványok itt nem mások, mint a virtuális világ kódjai.

A *Mátrix* a megváltástörténetet dolgozza fel, amelyben Neo (Keanu Reeves) úgymond Jézus szerepét tölti be. A *káprázatbeliekhez* nemcsak Jézus történetét parafrázálja, hanem – ahogy láthattuk – szorosan kapcsolódik a *Biblia* egy-egy csomópontjához, amelyeket Sirokai szövegei átformálnak a magánmitológia alapköveivé. „A *Mátrix*ban a szimulált világ létrehozásának célja a valóság elleplezése”,<sup>31</sup> amely „egy múltbéli állapotot”<sup>32</sup> másol le. Azok, akik a realitásból lépnek be a programba, maguk mögött tudják hagyni a rendszer törvényeit és szabályait, így rácăfolhatnak a gravitáció, valamint a fizika törvényeire.<sup>33</sup> Maga a *Mátrix* „egy valódi világ másolataként jön létre”,<sup>34</sup> noha a benne „élők »valódi« emberek (bár gépek természetik őket és nem természetes úton születnek, de az esélye a megszületésnek, ami a felszabadulással egyenértékű, mindenkiben benne van, aki képes felismerni a *Mátrix* valótlanságát)”.<sup>35</sup> A *káprázatbeliekhez* kötettel való összevetéskor fontos aspektusa a filmnek, hogy a „valódi test a realitásban marad és arra vár, hogy a tudat felszabadításával másodszor is megszülethessen, kiléphessen a gépek által ellenőrzött rendszerből”.<sup>36</sup>

Maga a belépés a *Mátrix* programjába, illetve az azon belüli lét megidézheti azokat a futurisztikus elméleteket, amelyekben az agy és az informatika szorosan összekapcsolódik egymással. A kapcsolat alapja az agy és a számítástechnika által megvalósult „nagysebességű és komplex információáramlás”<sup>37</sup> működésének hasonlósága.



[K]imondva vagy kimondatlanul egyszerre van jelen egy cél és egy anti-cél. A cél az „emberiség céljaként” felcímkézett agyműködés-szimuláció, azaz az agy működésének a lehető legsokrétűbb és legmélyebb feltárása – és ezáltal az agyműködés mechanizmusának és variabilitásnak lemásolása. Ennek aktívan kommunikált pozitív elemei két fő irányba mutatnak: a mesterséges intelligencia előállíthatóságába vetett bizalom felé [...], valamint a Földet végtelen módon körbe-körbefutó információkat generáló, az információ-hozzáférés határtalan szabadságát és a tudás-kiszélesítést a szuperagyban megtestesítő utópikus metafora felé. Sőt, a két fő irány integrációja innentől már csak egy lépés, azaz vízióként megjelenik az utó-utópisztikus hiperagy, mely létrejötté esetén a mesterséges intelligencia az információk végtelenjének hozzá-adottságával teljes körű ön- és világkontrollt – hovatovább létünk megértését, átláthatóságát – biztosít az előrehaladó tudományos kutatásoknak és fejlesztéseknek köszönhetően.<sup>38</sup>

<sup>31</sup> Kocsis Katalin, *A számítógép valósága a Mátrix és a 13. emelet című filmekben* = Prae, 2005/1, 87.

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

<sup>33</sup> *Uo.*

<sup>34</sup> *Uo.*, 88.

<sup>35</sup> *Uo.*

<sup>36</sup> *Uo.*, 89.

<sup>37</sup> FEHÉR Katalin, *A virtuális valóság elmélete és gyakorlata* = Médiakutató, 2003/nyár. [http://mediakutato.hu/cikk/2003\\_02\\_nyar/06\\_virtualis\\_valosag?q=feh%C3%A9r+katalin#feh%C3%A9r+katalin](http://mediakutato.hu/cikk/2003_02_nyar/06_virtualis_valosag?q=feh%C3%A9r+katalin#feh%C3%A9r+katalin)

<sup>38</sup> *Uo.*

Ez a típusú integráció, illetve a Földet körbeölelő rendszer hálózat(osság)ot hozna létre, amely „egy újfajta társadalmi berendezkedés alapmozzanatává válhatna, sőt, egy »kollektív intelligencia« vagy egyenesen egy olyan »globális agy« kialakulásához vezethetne, amelyben az emberek foglalják el a neuronok helyét”.<sup>39</sup> Ez a gondolat, ami a *Mátrix*ban is jelen van, visszavezet az I.4.-es szöveghez, hiszen a zöld álmok kiterjedésével olyan összeköttetés valósul meg, amely ezt a „globális agyat” teremti meg. Ezt erősíti a korábban is kiemelt „Rácsatlakozunk az idegrendszerre” (10.), illetve érzékelhetővé válik az információ- vagy ingerületátadás működésének képe.

A *Mátrix* kontextusában a kötet címe is könnyedén értelmezhető, éppen a realitás és a virtuális fogalmaival. A *káprázatbeliekhez* nyilvánvalóan jelez valamilyen címzett–feladó párost, ahol a feladó a szövegek szerzője, míg a címzettek azok, akik a káprázatban vannak (élnek?). A *káprázat* erősen rájátszik a realitás kontra virtuális léttapasztalatra, ahol nyilvánvaló, hogy a címzett a virtuálishoz, a nem-valóshoz tartozik. A *Mátrix* kontextusában a megszólítottak a programban élőknek feleltethetők meg. A kötet egyik legfontosabb szimbóluma, az álom is felerősíti ezt az értelmezési lehetőséget.

Az V.2. vers<sup>40</sup> is a virtuális világ és az álom közti kapcsolatot vizsgálja, amelyet a fogantatással köt össze. A Megváltó várása játssza az egyik központi szerepet a szövegben. Ismét megfigyelhetünk közös jegyeket a *Mátrix*-filmek, valamint Sirokai szövege között (és persze a *Bibliával* is): a Megváltó szeplőtelen fogantatása a *Mátrix*ban a gépi tenyésztésben valósul meg, és ugyanez a nem természetes mód játszik szerepet Sirokainál is („A kisdéd bármelyik mesterséges buroknak gyümölcse lehet” [56.]). A realitásban élők, vagyis azok, akik már felébredtek a filmben, nem mesterségesen hozzák létre utódaikat, hanem „testi szerelemből születnek”, ezáltal pedig képtelenek belépni a *Mátrix* virtuális valóságába, hiszen nincsenek meg testükön a programba lépéshez szükséges csatlakozópontok.

Egyrészt, ahogyan a fülszöveg is fogalmaz, *A káprázatbeliekhez* olvasható szakrális science-fictionként, de olvasható egy világ kialakulásaként, szent szöveggként, formabontó bibliai parafrázisként, esetleg reflexióként a *Mátrix*ra. A digitális világot mint új valóságot erősítheti a kötet címe is, ami azokra a személyekre utalhat, akik képtelenek a fizikai (vagy, ahogy a versekben szerepel, biológiai) valóságban élni, és ezért elvágyódnak egy káprázatbeli világba. A virtuális világ reflexióját a szövegvilág metaforái sugallják, különösen az álom, illetve a *Mátrix* történetével fellelhető párhuzamok. Több kontextus

<sup>39</sup> Jens SCHRÖTER, *A holofedelzet: holográfia, virtuális valóság és társadalom*, ford. Török Ervin = Apertúra, 2015/tavasz-nyár. <http://uj.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/schroter-a-holofedelzet-holografia-virtualis-valosag-es-tarsadalom/>

<sup>40</sup> „Amikor az élők száma újra eléri a holtak számát, az örök élet prófécijája ismét elterjed az univerzumban. A próféciaiban hívők megváltóként várják az újszülöttet, aki az élők felé billenti az egyensúlyt, és halhatatlanságot hagy örökül utódaira. A kisdéd bármelyik mesterséges buroknak gyümölcse lehet, de amíg az első fogantatás szeplőtlen, később csak testi szerelemből születnek további halhatatlanok.

Az újszülötten éled újjá a szerelem kultusza, a vágyé, ami a digitális világból való felébredéshez vezet. Az ébredők élete megkettőződik, és a virtuális szeretőkkel töltött idő alatt is érzékelik a biológiai valóságot, amely új öröm forrása lesz. A hívők visszaállítják a test egykori dicsőségét, elterjesztik a hitet, hogy létezik egy másik valóság, és örök életet ígérve párosodnak a virtuális világból felébredő védtelenekkel.” (56.)

is párhuzamosan működteti a VV-hoz, valamint az álmokhoz kapcsolódó retorikát, amivel jelzi az olvasó számára, hogy a digitális kultúra tematikusan megjelenő problémává vált, amely kihat a metaforáinkra, valamint a nyelvre és az ikonhasználatra is.

A magánmitológia kiépülése virtuális világgént, álmokként és káprázatként jelenik meg, de ez a(z alternatív) valóság szinte orális kultúrába ágyazva létezik, amely a prédikus hangnemen keresztül artikulálódik. *A káprázatbeliekhez* a digitális kultúra és a keresztény értékek fúziója által napjaink kulturális reprezentációjaként fogható fel.



Nyerges Gábor Ádám

# „Jó vicc. Az életünk múlik rajta.”

Orbán Ottó verses pályareflexiói  
*Az alvó vulkán* című kötetben

*Az alvó vulkán*

## **Bizonytalanság és történelemszemlélet**

1981-ben jelent meg Orbán Ottó nyolcadik verseskötete, *Az alvó vulkán*, mely látszólag nem jelez érdemi elmozdulást a szerző két korábbi verseskötetéhez (*Távlat a történelemhez* [1976], *A visszacsavart láng* [1979]) képest – mi több, borítóját tekintve vizuálisan, né-mely szöveg- és motívumszintű megoldásában vissza is utal rájuk. Az 1981-es kötetben azonban érzékelhetővé válik egy olyan tendencia, mely aztán az „érett” orbáni költészet egyik lényeges ismertetőjegyévé, fontos vonásává erősödik: nevezetesen a saját líra, saját pálya verses értelmezése, illetve kommentárja.

*Az alvó vulkán* (a szerző jegyezte) fülszövegében a kötet két fontos tematikai vonulatát hangsúlyozza ki: a bizonytalanság megverselésének szándékát („Felnőtt fejjel hozzá kell szoknunk, hogy mindannyian egy vulkán tetején állunk. [...] A biztosnak tetsző ismeretek helyén szédítő bizonytalanság.”), másrészt az ars poetikus-költészetteoretikus versvonulat előtérbe kerülését („Tartsuk a költészet lényegének azt, ami benne a szakma? A költészetnek ez az arisztokratikusan korlátolt fölfogása mindig is bosszantott, de soha még annyira, mint most. Tudni a mesterségünket? Jó vicc. Az életünk múlik rajta.”). Ez utóbbi gondolat, illetve szempont válik a három évvel később megjelenő, *A mesterségről* című tematikus válogatás fő szervezőelemévé (ahogy egy jelentős részét [egyhatodát] *Az alvó vulkán* ilyen tematikájú darabjai szolgáltatják – szám szerint 9 vers került át az 1981-es kötetből az 1984-es válogatásba).

## Önreflexió, történelem-, szabadság- és mesterségszemlélet

A kötetkompozíció másik említett vezérfonala gyanánt nemcsak a költészetet általában és elméleti síkon tematizáló művek arányának és jelentőségének megnövekedése tapasztalható, hanem ezen belül is a saját költészet elhelyezését, megítélését, valamint az ahhoz fűzött önkomentárokat taglaló művek-szöveghelyek is előtérbe kerülnek. Mivel ez utóbbi hangsúlyeltolódás az, amiben talán a legegységesebb módon különbözik *Az alvó vulkán A visszacsavart lánggal* kezdődő hármashogat darabjaitól, az alábbiakban ezekkel az önreflektív momentumokkal foglalkozom részletesebben.

Ezeknek a szöveghelyeknek külön érdekessége, hogy a legtöbb alkalommal egyszerre (legalább) kétszer kétféle perspektívából reflektálnak tárgyukra (Orbán Ottó költészetére): az első kötetét (*Az alvó vulkán* verseinek keletkezési idejére) már közel két évtizede közreadó Orbán pályájának kezdete ekkorra ugyanis már az azóta eltelt idő távlatából is szemlélhető-megítélhető, miközben a pálya aktuális szakaszának pillanatképeivel folyamatos oda-vissza tükröztetése összetett-árnyalt összevetési, viszonyítási rendszert eredményez. Azonban ezeket az időbeli perspektívalehetőségeket megkétszerezheti a honnan nézés szempontja, aszerint, hogy épp belülről, tehát az önkomentár szólamaképp, avagy egy rekonstruált külső nézőpont illúzióját keltve képződnek meg az adott minősítések.

## Hideg



*Az alvó vulkán* kötetben először a *Hideg* című versben találunk ilyesfajta önreflexiót, mely (a hetvenes években megjelent versek bizonyos szöveghelyeihez hasonlóan) a korai Orbán-verseket degradálva, azokkal szembeállítva látszik legitimálni az aktuális orbáni alkotói korszak lírai eredményeit: „hajaj kamaszköltő koromban voltak ám képeim / istentelenül püföltem a nyelv bozótosát / hátha kiugrik belőle a megfejtés a nyúl // most hagyományos költő vagyok / neveltség tárgya / árnyékom esik a kéziratpapírra”.<sup>1</sup> Orbánra jellemző módon az oppozíció pozitív végén álló aktuális időszak minősítése is egy önironikus csavarral nyeri el pozitív megítélését. Hiszen a „megfejtést” keresve a nyelvet „ész nélkül” gyötrő, tehát lényegében naiv művészként eljáró, vaktában kísérletező költő karikatürisztikussá torzított képével szemben a „hagyományos költő”-ről szólva ez esetben a mesterségét jól ismerő, tudatos és kevésbé kísérletező lírikus képét mutatja fel Orbán Ottó. Azonban ez a „hagyományos” költő épp hagyományossága, megkésett-divatjamúlt metódusai miatt válik (külső nézőpontból szemlélve) „neveltség tárgyává”.

## A stockholmi díjátadás

A kompozícióban következő vers (*A stockholmi díjátadás*) ennél áttételesebben valószínűsít meg kettős imitációs játékát (egyszerre a külső nézőpontú költészetkritika és az önkritika lehetőségét is nyitva hagyva az interpretáció számára), amikor a második

<sup>1</sup> ORBÁN OTTÓ, *Az alvó vulkán. Verseik*, Magvető, Budapest, 1981, 10.

versszakban így kezd a költemény narratív szerkezetébe leginkább kitérőként illeszkedő szakaszba a versbeszélő: „ó mondaná erre egy igazi költő / a költészet halhatatlan léggömbszavával ó”.<sup>2</sup> Az egygel korábban idézett szöveghellyel összevetve különösen izgalmasnak hat ugyanis az itt „igazi költő”-ként aposztrofált (természetesen karikatúrisztikusan stilizált) költői szereplehetőség. A „költészet halhatatlan léggömbszavával” operáló, „igazi költő” ugyanis egy a nyolcvanas évek lírai köznyelve számára már jócskán megkopott erejű, közhelyessé nemesült, avíttas fordulattal él, mikor (sóhajtvá) úgy kiált fel versében, hogy: „ó”. Az itteni „igazi költő”-é tehát lényegében megfeleltethető a „hagyományos”-ként megkésett-divatjamúltként ábrázolt, nevetség tárgyát képező költő szerepével, ilyesformán (a kötetben egymást követő két vers megfelelő szöveghelyei kijelölte, közös kontextusban) burkolt, önironikus csavar ez, amennyiben a versbeszélő, amikor jelzi a szövegben, hogy miképp írná tovább adott ponttól a verset egy „igazi” (tehát ódivatú) költő, visszautal az előző vers ironikus öndefiníciójára: „most hagyományos költő vagyok”. Azonban még a visszautalásra sincs szükség, hogy a szöveghely önironiája működjön, ugyanis a *Hideg* vonatkozó soraitól függetlenül *A stockholmi díjátadás* következő sorai is megvalósítják a régimódi-közhelyes („igazi”) költő és a versbeszélő (saját terminológiámmal élve: az „Orbán Ottó, a költő”<sup>3</sup> versbeszélő-szerepmodell) közötti azonosítást. Hiszen annak illusztrálása, hogy valójában mit is mondana adott ponton egy „igazi költő”, egy egész versszak terjedelmében folytatódik tovább (kitérőjellegétől függetlenül is a versegész szerves részeként) a feltételes módú illusztráció, amennyiben az „ó”-n felül még az alábbiakat is mondaná a vers megfelelő pontján „egy igazi költő”:<sup>4</sup> „hogy elmúlt ez meg az / mennyire megöszült India kisasszony / már sohasem láthatom olyanok / amilyenek láttam / vörös göröngyein a felhőmintás égszínkéék szárival / sülvölvény koromban / csupa düh voltam mint a század első éve / azt hittem elég megölni a gazdagokat / és azzal kész az új világ”.<sup>5</sup> A versbeszélő ezen a ponton tehát lényegében lebuktatja magát, amennyiben az ő szólamának része – továbbra is a vers szerves részeként

<sup>2</sup> Uo. 12.

<sup>3</sup> A pálya későbbi szakaszaiban dominánssá, jellemzővé váló orbáni dikció és beszédhelyzet, valamint tematika hármas elegye: a költészet egyes kérdéseiről szólva a vers egyértelmű referenciális utalásokkal játszik rá egy olyan beszédhelyzetre, melyben Orbán Ottó, a *költő* szól félig-meddig „beavatott” olvasójához egyes szakmai kérdések kapcsán. Különböző szakmai, költészetelméleti és gyakorlati dilemmáit a közvetlenség módusában tárgyalja meg, belső, érvelő, vitakozó gondolatmenetét a transzparencia látszatát megteremtve közvetíti olvasójának. Ez az orbáni költői szerep (melyet legegyszerűbben így nevezhetünk meg: „Orbán Ottó, a költő”) jellemzően ironikus, szarkasztikus, nem egyszer gúnyoros megfogalmazásokkal él, beszédének regisztere kevert, ironiájának rádiusza pedig a legtöbb esetben az önironiáig is kiterjed.

<sup>4</sup> Megfigyelhető, hogy Orbán utolsó pályaszakaszának egyik híres verse, a *Vojtina recepcióesztétikája* felütésében szinte egy az egyben ugyanazt a technikát, retorikát és argumentációt mozgósítja, mint *A stockholmi díjátadás* második versszakának elején – a tartalmi-stiláris egyezés olyan mértékűnek tekinthető, hogy annak alapján egyaránt tekinthetjük a vonatkozó szöveghelyeket *A stockholmi díjátadás* felől nézve afféle elővázlattal vagy ötlet-újrahasznosításnak, avagy a *Vojtina recepcióesztétikája* felől visszaolvasva akár tudatos visszautalásnak, kvázi, de akár nem tudatos önidézetnek, esetleg direkt önátíratnak is. Megfigyelhető továbbá, hogy még az inkriminált három-három sor tagolása, a sortörések kirajzolta prozódia is teljes egybecsengést mutat: „ó mondaná erre egy igazi költő / a költészet halhatatlan léggömbszavával ó / hogy elmúlt ez meg az”. Vö.: „manapság valamire való költő / nem kezd úgy a versét hogy ó jaj / és nem folytatja úgy hogy hová lett ez meg az”. *Az alvó vulkán. Verseik*, 1981, 12. ORBÁN Ottó, *Lakik a házukban egy költő. Új versek*, Magvető, Budapest, 1999, 45.

<sup>5</sup> *Az alvó vulkán*, 12.

– az, amit „erre” „egy igazi költő” mondana, holott mind a versszak bevezetése („ó mondaná erre egy igazi költő”), mind annak kommentárja („a költészet halhatatlan lég-gömbszavával ő”) az elhatárolódás gesztusaival képezi meg azt a távolságot, melynek köszönhetően már munkálni tud a sorok és a beszédhelyzet elsődleges iróniája, majd a folytatással épp ezt a távolságot számolja fel a versbeszéd, egyazon beszélő szólamában egyesítve, egyazon beszélőként azonosítva az avittas-közhelyesen fogalmazó, régimódi költőt, valamint az annak eljárásait ironikus-gúnyosan kommentáló lírai ént. Az egész versszakot nézve az ironizálás rádiusza lényegében minden lehetséges irányba kiterjed: amennyiben a verset író költő nem „igazi költő”, mivel csak felidézi, mit mondana az, az „igazi költő” azonban elcsépelte, érzelmes közhellyel élne, ez elbizonytalanítja az „igazi” szó kontextuális jelentését, a versbeszélő azonban felfedi, hogy magáról beszélt „igazi” költőként, s feltételes módban, pusztán szemléltetve, mit mondana, ha „igazi költő” lenne, és mondja el mégis, amit az „igazi költő” mondana, ha elmondaná mindazt, amit aztán el is mond. „Ó, hogy elmúlt ez meg az” – rekonstruálhatjuk e közhelyes-érzelmes, divatjamúlt szólamot a közbevetések és kommentárok elhagyásával; ennek kibontásaként idéződik föl az indiai út s egyszersmind lírai beszélőnk múltbeli személyiségleírása is (ezen a ponton megint összevethetjük akár a *A stockholmi díjátás*beli „süvölvény”-t a *Hideg*beli „kamaszköltő”-vel), akiről annyit tudunk meg, hogy „csupa düh” volt, s felidézett nézetei minősítése alapján, ennek tetejében még igen naiv is. A lehetséges önszemléleteknek e sokszorosítva oda-vissza ironizáló technika révén (ahol mindig csupán viszonyítás és honnan szemlélés kérdése, hogy mi mihez képest, miben és mennyire gyarló) afféle kaleidoszkópszerű szerkezetét kapjuk így. Ez az eljárás, tehát a folyvást tágítható számú perspektívák egymásra tükröztetése Orbánnak az a (a nyolcvanas évektől egyre gyakrabban, a kilencvenes évektől fogva kifejezetten sűrűn, szinte verselésé védjegyévé válva alkalmazott) technikája az, melynek köszönhetően rendre a szinte szóról szóra, sorról sorra változ(tathat)ó, adott kontextus viszonyításának függvényében letrejövő, tehát (legalábbis az adott sor/sorok kontextusában) nem stabilizált értékhierarchia aktuális interpretációja szerint megképződő és rögtön újraképződő ironikus viszonyok állandó mozgásban tartják<sup>6</sup> Orbán Ottó számos művének ironizálási viszonyrendszerét.

### Azok a bizonyos évek

A kompozíció későbbi verseiben Orbán tovább bővíti az önvizsgálat lehetséges szempontjait, immáron morális-politikai szempontokkal. Így jár el az *Azok a bizonyos évek* című versben, ahol költészetét, költővé válását (az én-narratíva rendszeres, visszatérő elemével élve)<sup>7</sup> közvetlen-közvetett történelmi előzményekből eredezteti: „És leszálltak az

<sup>6</sup> Lásd még NYERGES Gábor Ádám, *Távolság és távlatok. Orbán Ottó Lakik a házukban egy költő című versének olvasási kísérlete*, Irodalomtörténet, 2018/1, 43–57.

<sup>7</sup> „Költő közülük [intézeti társai közül – Ny. G. Á.] egyedül én lettem, és engem a felnőttfejjel átélt szörnyűségek tettek költővé. Az, hogy nekem tovább kellett gondolnom mindazt, ami velem megesett. A magam életét, melyet sehogy sem tudtam elválasztani a másokétól. 1944 csak azért lehetett, túl a természetes emberi megrendülésen, költői élményemmé



évek mint fekete felhők / egyik a másik után Kezdhethénk akár így is / Egyenes út vezet innen az úgynevezett / költészethez”.<sup>8</sup> Az akkor általa művelt költészetet pedig, pár sorral lejjebb, így minősíti: „Látszatra minden rendben / Képre kép / Teljes üzem”.<sup>9</sup> A „minden rendben” látszatát eközben a történelmi pusztítás, a háború erejének utóhatását színre vivő, plasztikus képek ellensúlyozzák: „És fölmerül a város ahol megnyomorodva megokosodtam / a félelemtől Sebhelyes vakolat a háború után Zárt ajkak / beszédes szemek Nincs hús Anyám üres cekkerrel jön haza / És a féregirtóval beszórt moziban a jövőtől káprázik a híradófilm / fekete-fehérje”.<sup>10</sup>

Az épp átélt valóság láttathatóságának három szintje jelenik meg tehát a vers felütésében: maga a megtapasztalt rögválóság, a nyomor képei; az ehhez képest szenvtelen, érzéketlen költői „üzem” nyújtotta hamis, már-már szépelt („képre kép”) látszat, valamint a híradó, tehát az ötvenes évek állami propagandájának hazug (a valósággal összeegyeztethetetlen) utópiája. A közvetlen ezután következő, a második versszakot nyitó retorikai kérdés közvetlenül persze az előző versszak zárlatában behozott híradó-hazugság képzettel kerül logikai kapcsolatba, azonban a vershely szándékosan többértelműsíti a jelentését, amennyiben egyszersmind a saját költészet „minden rendben” látszatára is vonatkoztatható. Mi több, Orbán Ottó értékrendjében egyértelműen sokkal inkább „a vers” vagy „a költészet” „feladata” valamiféle viszonyulást kialakítani „a valósággal”, mintsem a kiépülő diktatúra kötelezően optimista jövőképet sugározni hivatott híradójának: „Ez a könnyebbik út Nem föltenni a kérdést / hogy felelős-e egy nép azért ami vele történik?”<sup>11</sup> A versben végig megválaszolatlanul, nyitva hagyott retorikai kérdést a második szakaszban végig továbbiak követik, a harmadik strófában pedig egy személyes emlék, egy sortűz megfigyelésének (és a közvetlen életveszély szinte csodával határos elkerülésének) leírása követi, mely a vers végkövetkeztetés helyett nyitva hagyott dilemmájába torkollik. Mégpedig az egyén döntési lehetőségeinek szabadsága és korlátai szempontjából felfogott szabadság és felelősség (valamint a kettő – morális alapú – nehezen összeegyeztethetősége) kapcsán: „Az ember két perc közt nyomakszik át a jövőbe / sarkában az ugató sürgetéssel Ismered Ő az / a rögtönző aki képes a kisebb rosszat tenni / vagy az indokolatlan jót Foglya magának Ennyiben szabad”.<sup>12</sup>

### *A repülés fölfedezése*

A következő, *A repülés fölfedezése* című vers már pretextusában is visszautal Orbán korai költészetére, mikor is mottóként egy jelöletlen (véltetően) önidézetet (spekulációm

is, mert a megrendülésre újabb megrendülések következtek, mert az ostromra és a főlzabadulásra következő évek újraértelmeztették velem mindazt, ami akkor történt. Meg kellett látnom a nálam többet, a halált és reményt hőmpölygtető folyamatot, a történelmi időt.” ORBÁN OTTÓ, *Honnan jön a költő?*, Magvető, Budapest, 1980, 27–28.

<sup>8</sup> *Az alvó vulkán*, 40.

<sup>9</sup> *Uo.*

<sup>10</sup> *Uo.*

<sup>11</sup> *Uo.*

<sup>12</sup> *Uo.*, 41.

szerint elvetett, korabeli versvázlatot) szerepeltet, „Négysoros a hatvanas évekből” aláírással. A vers felütésében rögtön egyértelművé válik, hogy ismét „Orbán Ottó a költő” figurája lép elő versbeszélőként, a korai költészet minősítése pedig ezúttal ismét külső nézőpontból képződik meg, mégpedig eleve ironikusan. A korai versek megoldásait elmarasztaló „későbbi akadémikus” ugyanis az adott szöveghely kontextusában egyértelműen negatív konnotációval feltűnő, tehát ügyetlennek, rossznak értékelhető megoldásokat hiányolva marasztalja el a fiatal Orbán Ottó verseit. (Fontos észrevennünk a nézőpont elcsúsztatásával való játékot, mely helyütt teret enged az iróniának: a hiányolt megoldások negatív konnotációjukat „Orbán Ottó a költő” – szóhasználatából, kifejezésválasztásából kiderülő – szubjektív minősítései alapján nyerik el. A vers jelenében megszólaló „Orbán Ottó, a költő” tehát egyértelműsíti, hogy a „későbbi akadémikus” téved korai versei kritizálásakor, ezáltal implicit módon megvédve a kritikával szemben saját, akkori műveit.)

„Akkoriban az apámtól örökölt koloniál íróasztalon írtam a / verseimet melyekből a későbbi akadémikus karját tehetetlenül / széttárva hiányolta a népből jött tehetségekre jellemző / göcsörtöket és érdes fogalmazást”.<sup>13</sup> A következőkben a vers egyre zaklatottabb hatást keltő, gyorsuló tempóval kapcsol össze narratívává egy személyes emlékek asszociációi által csak lazán összefüggő képek egymásutánjából kibomló, töredékes történetet, melyben, mikor a leírás központi szereplője „(a fiatal) Orbán Ottó, a költő” épp Amerikában (Santa Monicában) jár, egyszerre csak naiv-felcsúszós, érzelmős ripacscként tűnik fel: „hogy a túlélő az ég felé vágassa a karját mint egy operahős és / fölsivalkodhasson Ó IFJÚSÁG”.<sup>14</sup> E karakterizálás érezhetően vissza is utal a költő keze alól kikerülő művek minősítésére. Ez a minősítés azonban már belső nézőpontból érkezik, s rögtön (mint rendre) a (versbéli) jelenkori, aktuális költészettel való összehasonlítás oppozíciójában tűnik fel: „Fiatal költő koromban döngő léptekkel belesétáltam az elégia / csapdájába / de ma már a versben a szívfacsarás érdekel a legkevésbé”.<sup>15</sup> Ez a szöveghely, összeolvasva a vers felütésével, tovább árnyalja a fiatal Orbán Ottó költészetéről kialakult (versbéli) összképet: noha a külső nézőpontból elmarasztalt versek indirekt módon pozitív színben tűnnek fel, mivel hiányoznak belőlük a „göcsörtök” és „az érdes fogalmazás”, a belső nézőpontból megfogalmazott kritika (érzelgősség, hatásvadászat) alapján mégis (legalábbis ebből a szempontból) gyengének, sikerületlennek minősülnek, még ha nem is azért, amiért a korabeli szakmai tekintély, a „későbbi akadémikus” elmarasztalta őket. Ettől a ponttól a vers perspektívája tovább távolodik, amennyiben (Orbán éversei, verses ön-reflexiói esetében nagyon ritka módon) a vers főszereplője „(a fiatal) Orbán Ottó, a költő” szereppozíciója egyesből többes számba vált, innentől ugyanis félig-meddig nemzedéki narratívává (legalábbis a Belvárosi asztaltársaság tagjainak narratívájává) bővül a vers vonatkoztatási köre.

<sup>13</sup> *Uo.*, 42.

<sup>14</sup> *Uo.*, 44.

<sup>15</sup> *Uo.*

Igencsak ritkán megfigyelhető eset ez Orbán Ottó költészetében, amikor egy ennyire személyesre hangszerelt én-narratíva szinte minden retorikai előzmény nélkül, egyik soráról a másikra vált át többes szám első személyű beszéddé: „de ma már a versben a szívfacsarás érdekel a legkevésbé / és az Emlékek Országútja akárhány sáv is egy könnytőcsába vezet // Szájba vert földlakót a föltámadás bűvésztükkje izgat / a világból egy fűszál fölemelt feje / A fény ami belőlünk áradt nem fiatalságunk fénye volt”.<sup>16</sup> (Azonban ennek az egyesből többes számba váltásnak az esetében fontos figyelembe venni, hogy Orbán kettős intertextuális utalással is hivatkozik Ginsberg – általa is lefordított – híres versére: „és fölülölthetne egy hosszú sor hogy Láttam őket a futkosó / lángoszlopot egy rögeszme délceg megszállottjait megokosodva / és lemondó legyintéssel elsüllyedni a jelentéktelenségben”.<sup>17</sup> A „Láttam őket...” retorikai szerkezet már önmagában is egyértelmű utalás Ginsberg többes szám harmadik személyű leírásokból összeálló hosszúversére, azonban az annak bevezetéséül használt „fölülölthetne” ige már-már túlságosan is explicit módon hívja föl az olvasó figyelmét a világhírű irodalmi előkép megidézésére.)

Az is látható, hogy a többes számú szólam bevezetése pillanatában még tágabb, átfogóbb generációs kontextusban képződik meg, majd a vers zárlata szűkíti le és konkretizálja az értelmezési tartományt a Belvárosi asztaltársaság tagjaira: „És kénköves regény- és versszakot / hagytunk magunk után / és kijöttünk a folyóparti kávéházból és ott álltunk egy kupacban / és Csoóri azt mondta Hernádinak GYULA A KÉZIRATOT / és Hernádi azt kiabálta utánam HÍVJ FÖL és fölrepültünk / és egyre följebb köröztünk a Duna-hidak meg a budai dombok fölött / izzó csillagképek / meg a másnap hajnalban csörgő vekker felé”.<sup>18</sup>

### *Ikarosz leérkezik*

Hasonló metaforikával (tehát az ifjúság-zabolázatlanság-repülés képzetkörével) dolgozik a kötet vége felé olvasható *Ikarosz leérkezik* című vers is, melyben (Odüsszeusz vagy Hamlet mintájára) ismét mitikus-irodalmi előképet választ Orbán az énkettőzés aktuálához. A repülés–leérkezés, tehát a szárnyalás és földet érés ellentétét a kötetben (és már a megelőzőkben is) mind gyakrabban tematizált kijózanodás élményével, az ifjonti naivitás elvesztésével hozza kapcsolatba Orbán. A személyes és az irodalmi szférák a versben ismét összemosódnak, amennyiben – noha alapvetően nem teljesen direkt a szerző személyiségrajza és költészete közötti lélektani megfeleltetés – ezek korántsem egymástól független minőségek az Orbán-lírában: a fiatalkori, képre képet rakó, naiv verseit író Orbán Ottó Ikaroszhoz hasonlóan hebrencs, zabolázatlan, de épp ezért vesztébe is rohanó (repülő) alakként tűnik fel, míg az aktuális (érettebb) líráját író költői szelf a kétségek közt őrlődő, töprengő és az élet dolgaiban bölcsebb férfi alakjaként képződik meg. Ezt

<sup>16</sup> *Uo.*

<sup>17</sup> *Uo.*, 43.

<sup>18</sup> *Uo.*, 45.

a kapcsolatot híven szemlélteti a vers felütése is, hiszen látszólag a verseket író (fiatal) költő személyét állítja fókuszba („mostanában egyre többet gondolok a fiatal költőre”),<sup>19</sup> a versmondatot továbbszövő, minősítő állítások azonban elsősorban az általa írt versekre vonatkoztathatók („aki kipirult lélekkel képre képet rakott / más szóval végigkártyázta a verseit”).<sup>20</sup> A kártyázás a(z Ikarosz-féle) repülés képzetköréhez hasonlóan a sors kísértéseként, felelőtlen szerencsejátékként jelenik meg a versben – tehát egyszerre visszautalva, de további jelentésréteggel is gazdagítva *A repülés fölfedezése* címében megjelenő motívumot: a repülés ezúttal is a fiatalság attribútumaként feltűnő, végtelen(nek tűnő) szabadsággal hozható kapcsolatba, azonban a fiatalság naiv szabadságvágya ebben a versben immáron önsorsrontó (vagy: -veszélyeztető), meggondolatlan istenkísértésnek tűnik föl.

A két verscím oda-vissza utal is egymásra: *A repülés fölfedezése* és *az Ikarosz leérkezik* a felemelkedés–leszállás, valamint az eszmélés–fészekből kirepülés, illetve illúzióvesztés határolta folyamat kezdő és végső fázisaiként is többletértelmet nyerne közös kontextusuk által. A versbeszéd a fókuszot a továbbiakban is a költő fiatalkori személyisége vonásainak és az e személy által írott versek e vonásokat tükröző összképének leírásrészletei közt váltakoztatja. Az első szakasz folyamán előbbiről megtudhatjuk, hogy „hőbörgött és hadonászott”, valamint „lánglelkű pancser”, akit a lírai én irigyel. Utóbbiról az derül ki, hogy a versre eszközként, mégpedig a szabadság régióját elérhetővé tevő, kockázatos alkalmazhatóságú valamiként, „szárnyfelületnek tervezte meg” a fiatal költő, „és a lábpedálhoz egy lendkereket csatlakoztatott / a meghajtás folyamatossága végett / hogy a kellő pillanatban elrugaszkodva a tények pereméről / a világoceán fölé suhanhasson”.<sup>21</sup> Ez a feltételezett kapcsolat a költő lelke és az abból kiáramló versek közt a romantika korszakának közkeletű felfogására emlékeztet, s Orbán korában (a magyar lírai posztmodern korszakküszöbén) nemcsak idejétmúlnak, de kifejezetten népszerűtlen elképzelésnek tetszett. (Ilyen szempontból is eszünkbe juthat Orbán Ottó számos önironikus kommentárja saját régimódi, „konzervatív” költői felfogásáról, mely nemcsak esszéiben és egyéb értekező szövegeiben, interjúiban,<sup>22</sup> hanem még – igaz, karikírozva – akár a fentebb értelmezett *Hideg* című vers vonatkozó szöveghelyén [„most hagyományos költő vagyok / neveltség tárgya”]<sup>23</sup> is visszaköszön.)

A második szakaszban már a vers alanyaként megjelenő fiatal költő világa kerül a figyelem középpontjába: „áttekinthető volt / a mélyben az enyhe görbület a század / a szegénység színes térképe / a bokros pénzviszonyok / és minden folyó a jövő felé folyik / és az elvetett magból a megoldás csírázik ki / legalábbis mindenki ebben bíz.”<sup>24</sup> Ahogy az

<sup>19</sup> *Uo.*, 92.

<sup>20</sup> *Uo.*

<sup>21</sup> *Uo.*

<sup>22</sup> Lásd bővebben: NYERGES Gábor Ádám, *A sziklamászó és a hegy. Orbán Ottó metairodalmi mono- és dialógjairól* = *Alföld*, 2017/4, 53–64.

<sup>23</sup> *Az alvó vulkán*, 10.

<sup>24</sup> *Uo.*, 92–93.

a kötet más helyén (pl. *Költő a hetvenes években*) is megfigyelhető, Orbán a személyiség/költészet párhuzamot hármassal összefüggéssé tágítja, amennyiben (legalábbis pályakezdése időszakáról írva) nemcsak saját karakterisztikája és lírája, hanem az ezek és az öt körülvevő időszak kvázi korszellemé közt is felfedezni vélt hasonlóságokat hangsúlyozza. A (mint a retrospektív szemléletű önkomentárok rendre utalnak is rá, csalódáshoz vezető) bizakodó, naiv szemléletűként ábrázolt korszakok leírása egyszerre tekinthető a verseket író fiatalember naivitása utólagos magyarázataként, de egyben az utólagos önkritika visszamenőleges kiterjesztése gyanánt is. Az illúzióvesztés a versen belül mindössze (a második és harmadik szakasz határait kijelölő) három sornyi részben zajlik le: „a képzelet szárnyán rendszerint / megolvad a viasz / agyó fiatalság légikalózkodás”.<sup>25</sup> A harmadik szakasz így már a kiábrándultság időszakát ábrázolja, s ennek konkrét idejét is megjelöli a vers (összhangban a *Költő a hetvenes években* című darab hasonló időbeli szcenírozásával): „a hetvenes évek vége felé”.<sup>26</sup> Erről az időszakról (egy konkrét, bár jelzeten többször is lejátszódó, így szimbolikusként láttatott jelenet értelmezéséből levont konzekvenciák általánossá tételével) egészében azt tudjuk meg, hogy „jókat rettegünk és röhögünk együtt / szervuszainkban suta szeretet / vicceinkben a korszak elfojtott halál-félelme”.<sup>27</sup> A jóhiszemű, naiv és szabadságában végtelennek tetsző optimizmus helyébe tehát a közösen megélt szorongás-rettegés, valamint az ezzel összefüggésben megjelenő szolidaritás összekovácsoló, közösségképző („a nemzedéki különbség már nem sokat számít”)<sup>28</sup> szerepe lép. A szárnyait próbálgató Ikarosz (tehát a szertelen ifjú költő) morális megítélése ennek fénytörésében árnyalódik: naiv tapasztalatlansága, ifjonti lánglelkűsége a nyomasztó realitás megtapasztalásának eredményeképp (erre utal az is, hogy az illúziók sérülése először épp „a képzelet szárnyán” megolvadó viasz képében érhető tetten) értelmeződik át *mulasztássá*, felelőtlenességgé.

A negyedik, utolsó szakasz (Orbán e kötetének ilyen tematikájú versei közül talán a legkonzekvensebb, átláthatóbb linearitással megszerkesztett versévé téve ezt a darabot) a múlt (első-második szakasz) és a közelmúlt<sup>29</sup> (harmadik) időszakainak leírása után (a versbeli jelen korszakának feltűnő kihagyásával) a lehetséges jövőről tudósít („elképelem jövőnket”): az eggyel korábbi versszakban behozott kiadói szoba képe immáron a pusztulás és leépülés jeleit mutatja, ahogy hozzá hasonlóan a harmadik szakaszban színre léptetett három szereplő (Vas István, Lator László, Orbán Ottó) és környezetük jövőbeli állapota is: „szájunkon a láng ki-bejár koponyánk parázs / és körben minden hamu és hó ahogy megjövendölték”.<sup>30</sup> Az apokaliptikus szcenírozás azonban egy ironikus csavarral groteszk jelenetbe fordul, ahogy a három lángoló fejű, démoni

<sup>25</sup> *Uo.*, 93.

<sup>26</sup> *Uo.*

<sup>27</sup> *Uo.*, 93–94.

<sup>28</sup> *Uo.*, 93.

<sup>29</sup> Mint említettem is, adott vershelyen Orbán konkretizálva megjelöli a bemutatott időszakot: „a hetvenes évek vége felé”, maga a vers pedig 1980-as keltezésű, kötetbeli megjelenésének éve: 1981.

<sup>30</sup> *Az alvó vulkán*, 94.

(egszersmind, finom játékossággal továbbra is lángelelküként is értelmezhető) alak a repülőgép-tervezésről beszélget, elvégre „a béna törzsnek az eszme szárnyat ad”.<sup>31</sup> A jelenet (Orbán költészetére jellemző módon) egyszerre interpretálható szájalmas-nevetségesként és nagyszabású-heroikusként is: előbbi gyanánt, amennyiben az ifonti lángelelkük annyi keserű tapasztalat (és a vers aktuális jelenében, ezek ismeretében már kiábrándultként, bölcsőbbként mutakozó versbeszélő szólama) ellenére sem okultak kezdeti hibáikból, s ugyanazon hiba elkövetésére készülnek, mint fiatalokukban. Heroikusként pedig annyiban, amennyiben e figurák még e rémisztő, apokaliptikus vízió közepette sem adják fel a reményt, hogy repülni tudjanak, s esélytelenül is küzdenek a szabadság nemes eszméjéért. Orbán Ottó költészetet-művészetet tematizáló verseinek elmaradhatatlan (rendre a zárlatban behozott) elemeként tűnik fel itt is a csoda: a kísérlet sikerrel jár, s a vers a címben előrejelzett kudarcélmény dacára nem Ikarosz elkerülhetetlen elbukásával, hanem a repülés sikerességével („s mit számít az hogy léleknek vagy lázadásnak hívjuk-e azt ami létrejön / arányos szerkezet és repül”),<sup>32</sup> tehát (Orbán előszeretettel – kötetcímként is – használt szókapcsolatával) „a költészet hatalmának” a kiábrándító valóság fölötti diadalával zárul.

### *A költő, aki lett belőlem*

*Az új világ* ciklus ötödik darabja teljes egészében a költészeti önreflexióval foglalkozik. *A költő, aki lett belőlem* című vers már címében kijelöli a szemlélet irányultságát: az aktuális költészet, költői én definiálásának célját. Ennek megfelelően a versszöveg deskriptív állítások sorozatából épülve írja körül „a költő” képét, aki a szövegben beszélő énből lett. Ilyesformán a cím szerves részeként (afféle tételmondataként) épül be, illetve rendezi koherens egészzé a versszöveget. Ebben a darabban az idő perspektívájánál jóval lényegesebb szerepet kap a morális-politikai, lévén ebben a vonatkozási rendszerben kapjuk meg „a költő” személyiségrajzát – egzsersmind a cím egyes szám első személyű pozicionálása egyértelműsíti: ezúttal csak belülről láttató perspektívából szemléljük a versből kirajzolódó identitáskonstrukciót – igaz, formailag egy külsődleges, harmadik személyű leírás tárgyaként. Ez utóbbi kettőzés, a harmadik személyben leírt „költő” és az én szétválasztása és megfeleltethetősége eredményezi azt a távolságot, melyből megszólalhatnak az önkomentár néhol ellentmondásos, árnyaló-ironizáló szólamai. Az első versmondat („Igazi közép-európai.”)<sup>33</sup> egzsersmind pontosítja is a leírás tárgyát: ezúttal „a költő” személyiségrajza lényegében „az igazi közép-európai” költő leírásaként olvasandó, amennyiben a további versmondatok legalább annyira vonatkoznak a közép-európaiság/közép-európai költőség mint csak egyetlen, szubjektív, specifikus identitás definiálására. A harmadik versmondattól kezdve az affirmatív ál-

<sup>31</sup> *Uo.*, 95.

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

<sup>33</sup> *Uo.*, 53.

lítások folyamatos elbizonytalanító gesztusokkal, önellentmondásokkal és ironizáló kiegészítésekkel árnyalnak a kirajzolódó identitás összképén: „Szegénynek gazdag, gazdagnak szegény... azaz egyik sem... helyesebben mind a kettő – várj csak, amíg kibogozza, hogy ő a kiáltó ellentétek közt a beszédes egyezség, a kor belátásra hajló fia”.<sup>34</sup> Ez utóbbi kiszólás az olvasónak „a költő” szolamát megbízhatatlanná teszi, a címben való megfeleltetés okán pedig egyszersmind a versben beszélő én mondatainak hitelességét is elbizonytalanítja: „De ne dőlj be neki, ha rádmosolyog”.<sup>35</sup> Ilyesformán a rövid, cseles leírás voltaképp kevés információval szolgál az „igazi” közép-európai költővel kapcsolatosan, leginkább annyi derül ki, hogy rendre nem egészen az, akinek-aminek látszik, mutatkozik.

### *Az a távoli fény*

A töredékes éleírások verzióiba az *Az a távoli fény* című darabnál tér vissza hangsúlyosan az idő perspektívája, mégpedig egy negatív állítás, tagadás által: „Egy porcikám sem azonos azzal a fölfuvalkodott, szomorú szófosóval, akit most verses boszorkánysággal megidézek.”<sup>36</sup> A „fölfuvalkodott, szomorú szófosó” ez esetben egyszerre szól a saját régi költészetről, valamint arról a személyről, akihez ez a költészet köthető – ahogy ez a vers későbbi részéből kiderül, újfent a régi és új személyiségverziók, illetve az azokhoz kapcsolható költészetek szembeállításával: „A növekvő fáradtság, ahogy kapaszkodunk a vitorlarögzítő kötélen fölfelé; és egyre több illúziót szórunk ki a fölszerelésünkből, mert már unjuk cipelni. A józan ész... a látomás... a vers... Más szóval érünk, mint a gyümölcs”.<sup>37</sup> A tagadva állítással megfogalmazott illúzióvesztés tapasztalata azonban újfent csalóképpen bizonyul, mivel a vers (további részében) épp a felütésben deklarált meghasonulás-önmegtagadás gesztusát vonja vissza („Csakhogy hiába...”),<sup>38</sup> hiszen az a fiatalkori alteregó, akivel a versben beszélő személynek elvben egy porcikája sem azonos, a vers második felén végigvonuló, nagyívű Kolombusz-tenger-allegória végső pontján – ha valamelyest áttételesen is – ismét feltűnik (mint: „az ifjúság”), mégpedig a sikerrel nem járó felfedező (torzult) tükörképében: „mágnes vonz a láthatár felé, mert ott is kell, hogy legyen valami... s van is, talán a jövő... s ha az nem, hát a folytatódó víztükörben önnön arcát szikraözönnek látó szomjhalál, az ifjúság festett hajóorrszobra, mely fából faragott szemével biztatón kacsint sós könnyek közt suhanó magára, NA MI VAN, ÖREG?”<sup>39</sup> Ez a szemlélet, a tagadásból kibomló önidentifikáció, valamint annak kudarcra Orbán azonosságteremtő egyik alapállításával áll összhangban, „a sugárzó, szilárd mag” képzetével, mely egy olyan személyiségmodellt

<sup>34</sup> *Uo.*

<sup>35</sup> *Uo.*

<sup>36</sup> *Uo.*, 68.

<sup>37</sup> *Uo.*

<sup>38</sup> *Uo.*

<sup>39</sup> *Uo.*

vázol föl, amely, noha folyamatos változásában ragadható csak meg, mélyszerkezetében mindvégig önazonos marad.<sup>40</sup>

### *Költő a hetvenes években*

Az odáig inkább csak részletekben-részeiben körülhatárolt ars poetica a kötet *Költő a hetvenes években* című versében jelenik meg legdirektebben, kvázi összegző-újrarahangsúlyozó jelleggel. Már a vers címe is fontos tájoló gesztus, elvégre az 1979-re keltezett és kötetben 1981-ben megjelent mű esetében a *Költő a hetvenes években* megjelölés a közvetlen előzményekre vonatkozatható: mind Orbán Ottó pályáján, mind a magyar lírában az (imént még) épp aktuális időszak lejártát, végét jelöli ki a hetvenes évek lezárulta. Ez a pozíció adja meg a lehetőséget az Orbán-líra közvetlen versbeli értékelésének kibontására. A vers felütése mindazonáltal a(z épp lezáruló) hetvenes évek korszakát is az időben eggyel viszsza lépve állítja történeti perspektívába, a hatvanas évek felől indítva gondolatmenetét: „a hatvanas évek költője / lángbetűkkel írta a kor falára / MINDENKI HÜJJE CSAK ÉN NEM”.<sup>41</sup> A sorok ironikus önellentmondása összhangban van Orbánnak a fentiekben is vizsgált, a kötetben máshol megfigyelhető, vonatkozó vershelyeinek (ön)szemléletével: a hatvanas évekbeli önkép egy naiv, lánglelkű, tobzódó, de mesterségéről (és a világról) még (relatív) keveset tudó fiatalember vázlatos személyiségrajzát sejteti, jellemzően kimondva vagy kimondatlanul szembeállítva a versbeli jelen idő kvázi érettebb, bölcsőbb énjével. Ez a szembeállítás a korábbi idők naivitása és a jelenkori józanság között akár még a nyitóvers univerzálisabb szempontú kontrasztosításánál is megfigyelhető – a hasonló alapú, nagyobb távlatú, igaz, alapvetően nem irodalmi kommentárként tételeződő alapgondolata esetében: „47-ben még minden egyszerű volt / [...] // 50-ben Eldorádó / egy bolt, ahol zsírt kapni / [...] // átrepülve óceánokon éveken / minden zavarosabb // az idő bánya / a tömör fal szikrázva visszarúgja a csákányt / az ember meg fekete pofával arra gondol / amire nincs magyarázat”.<sup>42</sup> A *Költő a hetvenes években* felütésében megidézett, hatvanas évekbeli költő, miközben összhangban van a „nyelv bozotosát” istentelenül püföllő, pályakezdő Orbán Ottó képével, láthatóan nem kizárólag önreferenciaként működik. A vers nem véletlenül általánosít a(z adott) kor(ok) költőjéről szólva: az önirónia ezúttal



<sup>40</sup> Lásd többek közt: „A sors ironikus fintora, hogy a szétfolyó egyéniség vádjával szemben Orbán költészetének valóban van határozott individuuum-hátttere, ahogy Weöres Sándor kapcsán megfogalmazta: »Ennek a próteuszi alakzatnak vasból van a gerince; a szemre állhatatlan gomolygásnak szilárd magja van, melyet ha másról nem is, makacs vonzásáról biztonsággal fölismérhetünk [...] az értékek relativizálódásának idejében, amikor nem beszélhetünk centrális igazságokról, vagy pontosabb így: igazságról, amikor valójában nincs mihez viszonyítani, s amikor a klasszikus modernséghez mérve is az individuuum elemeire esik szét, akkor csak beszédmodok és szubjektumok hierarchizálatlan egymás mellett létezéséről szólhatunk, amiben az én-nek nincs kitüntetett szerepe. Orbán költészetében az új kritika bár látja, hogy mindez erős redukció eredményeképpen állítható, azt végül jogosan, s ha tetszik, történeti értelmezésben, hatástörténetében is sokkal pontosabban méri föl, hogy végső elemzésben valóban van valamiféle (hogy milyen, s milyen küzdelem árán és révén létrejövő, azt a későbbiekben fejtem ki), tehát van valamiféle »szilárd mag«, amelynek »sugárzását« az Orbán Ottó költészetének legmélyén megbúvó, a lírai én egységébe, a költői beszédbbe és a megszólalás lehetőségébe, a költészet »hasznába« és »hatalmába«, a széthullás idején is egyfajta rejtőzködő, mégis valahol meglévő transzcendens egészbe vetett, már-már irracionális hit működteti.» DÉRCZY Péter, *Között. Esszé Orbán Ottó költészetéről*, Magvető, Budapest, 2016, 10–14.

<sup>41</sup> *Az alvó vulkán*, 83.

<sup>42</sup> *Uo.*, 5.



ismét kiterjeszhető, rész–egész viszonyban áll a versben beszélő énnel: a lángbetűkkel a kor falára magabiztos-pökhendi üzenetét önleplező módon helyesírási hibával író én képe, miközben földidéz az akkori Orbán Ottóról festett (ön)képeket, egyszersmind általánosabb, nemzedéki jelleget is ölt. A vers ezen a pontján nem pusztán arról tudósít, milyen volt a versbeszélő én attitűdje a hatvanas években, hanem hogy a költőké (köztük a versbeszélőé is) ekkoriban általánosságban milyen volt.

A következő sorok még inkább univerzalizálják a vers vonatkoztatási körét, mivel a kor(szellem) közérzete, közhangulata állíttatik párhuzamba a költők megjelenített naivitásával: „mások meg nem kevesebbet vártak a Beatles-együttessel / mint új világvallást békét jövőt”.<sup>43</sup> E párhuzamosságra felelő kettős kontrasztot képezve lépteti be Orbán Ottó a versbe a hetvenes éveket: „aztán jöttek a hetvenes évek / a Beatles örökzöld slágerének fenyőillata lett / és a költők áttértek a gépelt betűkre / nem is szólva az elidegenítő céltattal használt / írásjelekről”.<sup>44</sup> A hetvenes évtized tehát az illúzióvesztés, a kiábrándulás-józanodás időszak gyanánt tűnik fel a versben. A költészeti illúzióvesztést sajátos értékdeficitként jeleníti meg a vers: noha a lángbetűkkel a kor falára író költő képe egyértelműen ironikus-gunyoros hatást kelt, az ironia itt alapvetően a nagyszabású ideák és elképzelések, illetve a megvalósításuk tökéletlensége közti feszültséget hozza játékba.

Ezzel szemben a mediális váltás képzetével illusztrálva színre léptetett hetvenes évek időszaka már nem ironikus, inkább keserű hangvételi: a nagyszabású, emelkedett elképzeléseket, a lángbetűkkel írás emelkedettségét, pátoszát nem ironikusan ellentétezi, hanem a kiábrándító realitást jelképezve térnek át a költők „a gépelt betűkre”. A harmadik versszak Orbán számos költészeti témájú versének gyakran visszatérő momentumaként saját költészete életrajzi referenciapontjainak („valóságanyagának”) problematikus jellegével foglalkozik. Nevezetesen, hogy „a hatvanas évek végétől kezdve a hetvenes években –, akkor az Orbán Ottó-féle líra már könnyedebben integrálódhatott az akkori kánonba, s az orbáni szubjektum-nélküliség, vagy inkább úgy fogalmazok, individuumb-probléma kevésbé tűnt föl, sőt az időközben jelentkező újabb lírai törekvések fényében jószerivel már fel sem tűnt, noha költészetén a gyanú árnyéka rejtve mégis rajta maradt”.<sup>45</sup> A „gyanú árnyéka” ez esetben Orbán szemléletében abban nyilvánul meg, hogy „mellesleg közben az is kiderült / hogy a valóságanyag / csak korlátozottan hasznosítható a költészetben”.<sup>46</sup> A következő sortól egyértelművé válik, hogy ennek a versnek is „Orbán Ottó, a költő” figurája a beszélője, aki nem csupán minősíti a kortárs magyar lírát, hanem a vers beszédpozícióját ismét a közvetlenség, a kollegiális együttgondolkodás módusza felé tereli: „amire vegyünk egy egyszerű példát / a lírai ént vagyis / ha nekem például / mint egy adott ország állampolgárának / három fülem nőtt volna az elnyomástól / és a tekintetemből kiolvashatók lettek volna bizonyos szörnyűségek / vagy épp ellenkezőleg a homlokomon / egy csillag világított volna / az ugye a világértelmiségit

<sup>43</sup> *Uo.*, 83.

<sup>44</sup> *Uo.*

<sup>45</sup> DÉRCZY Péter, *Között. Esszé Orbán Ottó költészetéről*, 13.

<sup>46</sup> *Az alvó vulkán*, 83.

/ nyaralójának valamelyik óceánra vagy egy hegyi patakra nyíló tágas teraszán / töprengésre csábította volna / mely töprengés mint köztudomású / ketyegő gyümölcsöt érlel a repülőtéri csomagmegőrzőkben / vagy ágyúcsőbe tölthető / míg viszont a / szegénység kisszerű tempózása a cápák közt / a sikoltozás a vér / nyíltan szólva / unalmas”.<sup>47</sup> A politikai-társadalmi térben láttatott dilemmára, nevezeten, hogy milyen lehetőségei maradnak a hetvenes évek költőinek a megszólalásra úgy, hogy a kész mű a valóság képzetével megfelelően hiteles is maradjon, de ne váljon pusztán közhelyes-unalmas szólamná, az utolsó versszakban megfogalmazott ars poetica ad választ valamelyest. Orbán itt hasonló kérdéskört feszeget, mint ami már a hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji költészete kapcsán is előtérbe került, vélhetően a legkorábban akkor kiéleződve, amikor felszínre bukott Nagy Lászlóval való véleménykülönbségük a *Búcsú Betlehemtől* kötet bizonyos lírai megoldásai kapcsán.<sup>48</sup> Az ilyen és efféle dilemmákból Orbán számára kikristályosodó ars poetikus belátás így hangzik: „a hétköznapi elem a versben / nem más mint kihívás / és semmi esetre sem arra való / hogy eltussolja a földrengető botrányt / melybe szédítő ígéreteivel / századunk rántott bele minket”.<sup>49</sup>

Innen szemlélve látható be igazán és teljességében, miért fordul Orbán Ottó *Az alvó vulkán* kötet lapjain olyan rendszeresen és hangsúlyosan a naiv ifjúság képzetköréhez, s a folyvást megengedő gunyorossággal és szelíd iróniával ábrázolt, ifjonti lelkesedés miatt és hogyan tud a versekben rendszeresen intakt identitásformáló erőként megmaradni a rendre kiábrándultságáról, illúzióvesztettségéről számot adó, jelenkori én személyiségrajzai során. Elvégre a hetvenes évek költője „egy szemetes kukában idézi a teljes embert”,<sup>50</sup> mely képzet groteszk abszurditása Orbán számára emelkedett, heroizált színezetet is kap, még ha mindez, a törekvés nagyszabású gesztusa a személyes és aktuális lehetőségek, mozgástervek kisszerűsége folytán egyszersmind komikus hatást is kelt („és röhögnénk is rajta / ha éppen nem azt hallanánk / hogy az autók szökőárja fölött köröző madarak / a Marseillaise-t fütyülik”).<sup>51</sup> Orbán Ottó ekkoriban írt verseiben az identitás gyakran valamiféle belső harc, csatározás aktuális állapotát leképező (rész)eredmény gyanánt jelenik meg, melyben az ifjonti fejjel (helyesen) hitt ideák, illetve a mindennapok keserű politikai-történeti tapasztalataiból (szintén helyesen) okult, bölcs, ám kiábrándult személyiségváltozatok küzdelme jelentik a két pólust. Orbán ekkoriban született, kvázi „helyzetjelentés” versei rendre az illúzióvesztett, bölcs és megkeseredett férfi győzelméről tudósítanak a naiv, szép eszmékben hívő fiatalemberrel szemben – azonban e helyzetjelentéseknek ugyancsak hangsúlyos része az is, hogy az ifjonti személyiségváltozat még mindig hozzáférhető, tehát létező és aktív része e belső küzdelemnek, magyarán a mindig alakulás közben láttatott identitásnak is aktív, alakító erejű (ha nem is domináns) összetevője („az ember legfőbb bölcsessége / halálreumas csontunkban a nyár”).<sup>52</sup>

<sup>47</sup> *Uo.*, 83–84.

<sup>48</sup> Lásd bővebben: NYERGES Gábor Ádám, *Honnan jönnek még költők? Orbán Ottó Zöld ország című versének körülményei* = *Forrás*, 2014/7–8, 175–184.

<sup>49</sup> *Az alvó vulkán*, 84.

<sup>50</sup> *Uo.*, 85

<sup>51</sup> *Uo.*

<sup>52</sup> *Uo.*

A fenti belátások alapján részben új jelentésréteggel gazdagodik „az alvó vulkán” mint fő kötetsszervező, komplex képnek megtett, a könyv lényegében szimbólummá kiteljesedő képzete, mely láthatóan szorosan összekapcsolódik a fent leírt, „szunnyadó” részidentitással is.

### Az *alvó vulkán*

A kötet címadó verse is explicitté teszi az átvészelés/túlélés-tapasztalatot: „vannak korok / amikor úgy látszik hogy a forradalmak csak zűrzavart okoznak / és a legjobb szabályosan közlekedni”.<sup>53</sup> (Egyben érdekes lehet megfigyelni, hogy a *Költő a hetvenes években*hez hasonlóan ez a vers is a közlekedés, az autóvezetés attribútumait kapcsolja össze az illúzióvesztett, „felöltött” élet fegyelmezett, rögzített szabályokat követő-betartó túlélési technikáinak gyakorlásával, melytől elválasztva, egy külön szférában csendülnek föl a szabadság kapcsán vallott eszmék, e „nyilvánvaló képtelenség”-ek „a költészet” szólamában: „és röhögnék is rajta / ha éppen nem azt hallanánk / hogy az autók szökőárja fölött köröző madarak / a Marseillaise-t füttyülik / azaz azt hogy nincs veszített csata / ami nyilvánvaló képtelenség”.<sup>54</sup> Az alvó vulkánban pedig: „...szabályosan közlekedni / kitenni az indexet és várni / míg jön egy lázas év / vagy az öregség / és kanyarodhatunk”).<sup>55</sup>

*Az alvó vulkán* harmadik szakasza tovább értelmezi a *Költő a hetvenes években* című versben is már fontos szerephez jutó „hétköznapi elem” problémáját: „ilyen korokban a legtöbb ember költő / persze anélkül hogy tudna róla / mert amúgy ki nem állhatja az érthetetlen verseket / és nincs is benne semmi a hivatásosból”.<sup>56</sup> E két vers közös(nek is tételezhető) értelmezési tartományában a (korabeli kortárs) költészet (mint mesterség) műfogásai és bravúrmutatványai, sokszor nehezen érthető nyelvi-logikai-aszociatív megoldásai, „elvont” filozófiai eszme-futtatásai és az ilyen versekben megjelenő, a „normális ember”<sup>57</sup> számára nehezen befogadható, bonyolult értelmi struktúrák (ne feledjük, hogy e hetvenes évek legvégén írt verseiben Orbán Ottó, mikor a költészet aktuális állapotáról szól, már a líra „posztmodern fordulata” utáni összképet jellemző domináns trendeket érintve beszél<sup>58</sup> – s hogy milyen fontos volt már ezekben az években

<sup>53</sup> *Uo.*, 87.

<sup>54</sup> *Uo.*, 87.

<sup>55</sup> *Uo.*, 88.

<sup>56</sup> *Uo.*

<sup>57</sup> A kifejezést ezúttal Margócsy István megállapításának kontextusában használom: „Orbán, kifordítván a kiválasztott költő-egyéniesség megszokott sémáit, a »normális« ember megszólalási lehetőségeit keresi »költőileg«...” MARGÓCSY István, *Orbán Ottó: A keljőljancsi jegyese* = UÓ, „Nagyon komoly játékok.” *Tanulmányok, kritikák*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 128.

<sup>58</sup> Hogy itt a vélelmezett – noha kimondatlan – „posztmodernre” való utalás felfedezése nem pusztá feltételezés, értelmezői beelátás, híven szemlélteti az alábbi nyilatkozatrészlet, melyben Orbán Ottó (pár hónappal halála előtt) Gartner Évának nyilatkozik egy (nagyobb részt) kiadatlan interjúban, s például *Az alvó vulkán* vonatkozó vershelyével-vershelyével is lényegében teljes összhangban állítja föl a kvázi „tétre menő” és életidegen verselés dichotómiáját. Utóbbi nyíltan kimondva a posztmodernnel azonosítja: „És a posztmodern az irtózik mindentől ami élet, meg ami vérszagú, mert azt XIX. századnak gondolja. Szerintem anélkül nincs irodalom, aminek nincs tépje, és nem szól semmiről. Ha az ember nem azzal foglalkozik, hogy ilyen értelmetlen kérdésekkel, hogy van-e isten, és hogy ezt a világot igazgatja-e valaki, és hogy és ha igen vagy nem, – ha valahogy eldönti a kérdést – akkor az ő szerepe micsoda, és ő ki, ki ő maga. Akkor visszamegyünk a gyerekkoromra, hogy én itt maradtam ezzel a kérdéstömeggel. És ebből kellett összeraknom magamat. És ez a magam,

is Orbánnak líra- és gondolkodásszemlélete szempontjából a rendre Tandori és Petri első kötetének megjelenéséhez kötött paradigmaváltás, ezt már csak a szinte mániákus kitartással, három egymásutáni kötetében is verssel köszöntött/csőfolt Tandori mint viszonyítási alap folyamatos jelenléte is híven szemlélteti) mind-mind olyan elemek, melyek meggátolják, megnehezítik a vers számára, hogy az a (történelmi-politikai-egzisztenciális-morális alapon értelmezett) valóság „földrengető botrány”-áról mind hívebben, pontosabban, igazságosabban és hozzáférhetőbben tudósíthasson. Ilyesformán „a hétköznapi elem” használata a versben azért fontos, mert (valamelyest, ha korlátozott hatókörrel is) szabaton azért, hogy reprezentálja az olyan „normális ember” valóságát tapasztalatát is, aki nem élhet azzal a luxussal, mint „a hivatásos” költő, aki, „ha szorul a hurok / még mindig föladhat egy sürgős segílyt kérő jelképtáviratot”.<sup>59</sup> Ezzel szemben az átlagember napi valóságának feldolgozási mechanizmusát az alábbi, tizenhárom soron keresztül kibontva fokozott, komplex és nagyszabású leírásban jeleníti meg a vers: „ő csak megy az utcán / vagy vár a sorára a pult előtt / és közben múlnak az évek / és a hét tenger kalóza akinek fiatalon mindenki képzeletét / mindinkább megérzi az időjárásváltozást / és az egyetlen tenger amelyikre még kimerészkedik a sör<sup>60</sup> / ott viszont nagy előadást tart a tanulságokról / hogy jobb ma a biztos zsákmány / mint holnap a világmegváltás / majd szétnéz az imbolygó asztal fedélzetén / a csikké szívott évszázad fölött / és váratlan dühvel azt mondja / A KESERVES KURVA ÚRISTENIT”.<sup>61</sup>

Ezen a ponton ér el a vers a címként is kiemelt kép és motívum explicitté tételéhez: „a történelem vulkán / és gyomrában a megválaszolatlan kérdések lávája izzik / és megválaszolatlan kérdés az is hogy meddig / a természetnek nincs erkölcsi érzéke”.<sup>62</sup> Lényegében az emberi (humánumon alapuló,<sup>63</sup> erkölcsi-etikai) mérték és tartás felmutatásának folyamatos igénye és törekvése az a valóságközeliség, amit a vers mint olyan elidegeníthetetlen, alapvető kritériumaként megfogalmaz a szöveg – a történelem mindenkori állapota kikényszerítette, felteendő kérdések fényében. Elvégre „én az istenséget / esendőnek képzelem azaz mélyen emberinek / ha szívósnak is hogy túlélje a fogalomrobbanást /

---

ami összerakódott, az egy ilyen vérengző, ami nem tud tekintettel lenni sem rám, sem másra, csak arra, hogy az amit hall, visszahall a szövegből. Az az-e amit belül hallott. A visszhang jól válaszol-e!” *Gartner Éva beszélgetése Orbán Ottóval a Bartók Rádió számára*, [a Gartner Éva hagyatékában fennmaradt interjúsorozat gépirata], 2002. február(?), 2. kazetta. (A beszélgetés leírátát javítások és egyéb változtatások nélkül idézem – Ny. G. Á.)

<sup>59</sup> *Az alvó vulkán*, 88.

<sup>60</sup> Az iménti sorokban színre vitt kép nagyfokú egyezése az 1995-ös, *Kocsmában mész a vén kalóz* című kötet újabb ön-alteregőt is alkotó szcenírozásával, úgy gondolom, korántsem véletlen: az 1995-ös kötet központi, szimbolikus, én-variáns figurájaként teremtett alak egyik korai előképét vélem ugyanis felfedezni e vershelyen – nehéz volna ugyanis egy ilyen specifikus kép (az egykor fiatal [tehát: „vén”] kalóz sör mellett [kocsmái] mészását) az életmű két pontján való, ilyen nagymértékű egyezését pusztán véletlen egybeesésnek tekinteni. (*A kocsmában mész a vén kalóz* című verse által megjelenített karakter egyben egyik újabb feltűnését jelenti az épp *Az alvó vulkán* és az azt megelőző *A visszacsavart láng* kötetek lapjain megjelenő Odüsszeusz-énvariánsoknak. Vö.: „Ülök az ágyban a térdemet átkulcsolva, s a csillagok közt lobogó függöny, a tengeri szél szövetén Kalüpszó lúg ízű cigarettákkal gyilkolt, ösbuja, telt althangja szüremlik át...” ORBÁN Ottó, *Kocsmában mész a vén kalóz. Új versek 1993–94*, Helikon Kiadó, Budapest, 1995, 17.

<sup>61</sup> *Az alvó vulkán*, 88–89.

<sup>62</sup> *Uo.*, 89.

<sup>63</sup> Lásd pl. a kötet egy másik verstematikájú versében (*Ami a versben rejtőzik*): „S a nemben, amit a vers üvölt, rejtett igen suhan / fű és föld és víz és emberarcuan.” *Uo.*, 99.

a kitörés reggelén / valaki zörög a kulccsal és kilép a panelház kapuján / naiv egy lény hisz fajunkbeli / de a maszlagot hogy az igen és nem végül is egyre megy / nem veszi be”.<sup>64</sup>

### A költészethez

Ez az összefüggés pedig szintén fontos árnyaló, illetve kiegészítő jellegű, további (kontextuális) többletértellemmel járul hozzá a kötetet záró, sokat idézett, *A költészethez* című mesterségvershez, mely (mottójában is jelezve e vonatkozását) Nemes Nagy Ágnes 1957-es, *Szárnavillám* című kötetében megjelent, *Mesterségemhez* című, ars poetikus versére nyíltan visszautalva fogalmazza meg Orbán Ottó saját ars poeticáját. Mint (Nemes Nagy számos értelmezőjére támaszkodva) Z. Urbán Péter is megjegyzi, „Nemes Nagy Ágnes válasza erre a személyesen átélt veszélyeztetettségre és félelemre egyértelműen az alkotói magatartásban is megnyilvánuló erkölcsi tartás, amelynek minden más szempont alárendelődik”.<sup>65</sup> E párhuzamos(nak tűnő) megalapozottságuk dacára Orbán műve látszólag ellentétek mentén fejt ki saját ars poeticáját (ez Orbán Ottó egyik gyakran alkalmazott intertextuális eljárása, melynek során egy-egy meg- vagy csak felidézett szöveghely ellenében, esetleg azt saját meggyőződéssel kiegészítve, „lábjegyzetelve” bontja ki saját meggyőződését, ezeknél a retorikai eljárásoknál – értelemszerűen – a vendégszöveg és a saját szólam közti különbségekre, eltérésekre, feszültségekre helyezve nagyobb hangsúlyt, míg az alapvető igenlés, egyetértés, hasonlóságok reprezentálására – többnyire – maga a beemelés gesztusa utal). Nemes Nagynál: „Mesterségem, te gyönyörű, / ki elhited: fontos élnem. / Erkölcs és rémület között / egyszerre fényben s vaksötétben”.<sup>66</sup> Orbánnál: „Mesterségem, te gyönyörű? / Mesterségem, te ronda! / Makacs, értelmiségi rüh, / amit vakarok naponta.”<sup>67</sup> Orbán Ottó versében Nemes Nagy mesterség-képzetével szemben ezt a fajta kontrasztot, persze, egészen más szempontok felől tudja elérni. A két vers azonban, úgy vélem, nagyon is hasonló költészetviszonyról beszél. Teljesen egyetértek Z. Urbán Péter értelmezésével, mely szerint Nemes Nagynál

[A] vers beszélője már az első szakasz kijelentéseiben a fent vizsgált három tényező, a költészet, az erkölcs, illetve a félelem vonatkozásaiban definiálódik, mégpedig úgy, hogy a megszólaló hangtól a megszólítás aktusa révén leválasztott „mesterség” az „erkölcs és rémület között” jelöli ki azt a helyet, ahol általa („elhited”) az én számára megtapasztalható lesz életének értelme („fontos élnem”). Ahogyan azonban a kötet verseit olvasva már világossá vált, a félelem és az erkölcs olyan ellentétes, egymást kizáró fogalmakként jelennek meg Nemes Nagy Ágnes lírájában, amelyek a morális tettként felfogott költői létet paradox tevékenységgé („egyszerre fényben s vaksötétben”, „méred, ami mérhetetlen”), egyfajta „mégis”-cselekedetté avatják („mégis te vagy”, „mégis a fényt / elválasztja az éjszakától”).<sup>68</sup>

<sup>64</sup> *Uo.*, 89–90.

<sup>65</sup> Z. URBÁN Péter, *A költő-én megalkotásának kísérletei Nemes Nagy Ágnes ars poeticájában. Nemes Nagy Ágnes: Mesterségemhez = Bárka*, 2013/2, 63.

<sup>66</sup> NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*. Közel 100 kiadatlan verssel, Jelenkor, Budapest, 2016, 41.

<sup>67</sup> *Az alvó vulkán*, 102.

<sup>68</sup> Z. URBÁN Péter, *A költő-én megalkotásának kísérletei...*, 65.



Ez az említett, paradox tevékenység (még a – találó – szóhasználat is sokat mondó), a mégiscselekedet felfogása Orbán Ottó költészethez fűződő viszonyának is talán legmarkánsabb jegye, s magam is rendre (Tárján Tamástól átvéve az eredetileg Király István által használt kifejezés Orbán Ottó életművére átkalkalmazott/módosított kontextusát)<sup>69</sup> sajátos, orbáni mégis-morálként hivatkozom rá. Orbán azonban *Az alvó vulkán* verseiben rendre (bár nem minden esetben konzekvens szóhasználat) él azon logikai felosztás lehetőségével (kiváltképpen ki is élvezve az ellentétet), melynek keretében mindig ezt a bizonyos humánumon és etikán alapuló erkölcsi tartást (nem feltétlenül direkt módon) felvillantani képes és szándékozó, kvázi emberközeli, illetve a „pusztán” művészi bonyolítást, a mesterség elvont tudásának felvillantását propagáló, az emberi mértéktől, az emberi sors kérdéseitől emiatt pedig elszakadó lírát különböztet meg. A kötetben felvonultatott önreflexiók is részben e szétválasztás révén értékelődnek át. Nemes Nagy Ágnes, amikor megidézett versében a mesterségről ír, úgy vélem, azt az eszköztárat, azt a képesség-halmazt nevezi meg ezzel a szóval, amelynek birtoklása-ismerete egyáltalán lehetővé teszi a versben beszélő individuum számára e dacos mégiscselekvést, mely ilyesformán érthető, miért képes elhithetni a lírai beszélővel, hogy: „fontos élnem”. Orbán Ottó, ezzel szemben, a mesterség kifejezést (az adott szöveg hely vonatkoztatási mátrixában) pusztán a techné, az etikától és humántól el-, illetve arról leválasztható forma, váz, eszköztár megnevezéseként használja.<sup>70</sup> Elvégre, ahogy *Az alvó vulkán* című versben is megfogalmazza: a kor embere „ki nem állhatja az értelmetlen verseket”, melyeket rendre egy-egy „hivatásos” költő ír, aki, „aki ha szorul a hurok / még mindig föladhat egy sürgős segélyt kérő jelképtáviratot”.<sup>71</sup> „A költészet” azonban nem lehet mentes „az élettől”, s nem is lehet képes annak összefüggéseinél, tapasztalatainál tartalmasabbat, mélyebbet a helyébe állítani, főleg, ha csupán öncélú játék, kiüresedett, önmagáért való, érthetetlen formaművészet: „Zöld elmével még hittem abban, / hogy a költészet az élet, / de most, e betonsivatagban / költészet az, ahogy élek – / addig, ameddig; úgy, ahogy”.<sup>72</sup>

Orbán e művében láthatóan lényegesen más szempontból, más kontextusban és más elgondolás szerint tételezi rondának mesterségét, mint az ahhoz már-már himnikus emelkedettségben (időben is jóval korábban, jelentősen más történelmi-politikai és irodalmi helyzetben) vallomást intéző Nemes Nagy-vers. Nem véletlen, hogy az Orbán-vers ötödik strófájában már rétegző, pontosító szerepű kiegészítéssel árnyalódik a mesterség megítélése: „Mesterségem, te gyönyörű, / te gyönyörű is persze, / valami örökéletű / föl-villámlik egy percre”,<sup>73</sup> és a hatodik, záró szakaszban már a kifejezés jelentésköre is

<sup>69</sup> TARJÁN Tamás, *Üzenet a palackban. Orbán Ottó: A XX. század költői* = Bárka Online, 2014. február 17. <http://www.barkaonline.hu/uzenet-a-palackban/3873-uzenet-a-palackban-22>

<sup>70</sup> Ezt alátámasztandó ismét eszünkbe idézhetjük Orbán Ottó fűlészöveg gyanánt kötetéhez mellékel, értelmező kommentárjának korábban már idézett, vonatkozó passzusát: „Tartsuk a költészet lényegének azt, ami benne a szakma? A költészetnek ez az arisztokratikus korlátozott fölfogása mindig is bosszantott, de soha még annyira, mint most. Tudni a mesterségünket? Jó vicc. Az életünk múlik rajta.”

<sup>71</sup> *Az alvó vulkán*, 88.

<sup>72</sup> *Uo.*, 102.

<sup>73</sup> *Uo.*, 103. (Kiemelés az eredetiben – Ny. G. Á.)

bővül, méghozzá a Nemes Nagy által használt jelentéstartomány felé közelítve e megnevezés második versbéli feltűnésének (immáron módosított) kontextusát, pontosan azzal összhangban, ahogy a mesterség értékelése is árnyaltabbá válik („a tér, a minden-amiván, / a több, mint erkölcs és forma. / S a meglőtt vad fújtatva rohan, / mielőtt lerogy a porba.”).<sup>74</sup> Ez az Orbán-vers nyitó és két lezáró szakaszának mesterség- említése között lezajló transzformáció pontosan annak jegyében megy végbe, hogy a kifejezés második előfordulásának megváltozott kontextusába immáron beépül az az értelmezési keret is, melynek értelmében „a félelem megsemmisítő erejével szemben a mesterség »mégis«-e biztosíthatja az én vállalható megőrzését”.<sup>75</sup> Orbán versében a harmadik-negyedik szakaszban zajlik le ez a jelentésbővülés/-átalakulás, mégpedig azért, hogy innentől az ő versében is mindinkább a félelem, a fenyegetettség erejével szemben, „dacból” elérhető, kvázi menekülőútként tételeződik a mesterség (noha törekeny-tűnékeny érzetű) „mégis”-e: „Ahol a semmi ásít, / a varázsszók szene kifogy, / már csak a düh parázslík, / s dacból merevít ki a kép // egy máris-múlt, csupa-lomb világot: / hosszan behúnyva fél szemét / a célkeresztben lát, aki lát ott.”<sup>76</sup>

Mindezt alátámasztani látszik az Orbán-vers címének hangsúlyos szóválasztása: miközben a vers megszólítottja és tematizált tárgya „a mesterség”, címében (egyben itt is hangsúlyozva a Nemes Nagy-verssel való polemizálást, kontrasztot) *A költészethez szól*, a „költészet” kifejezés azonban egyszer sem kerül elő. Ez a gesztus további teret enged a „mesterség” kifejezés kontextuális jelentésének elhomályosításához, értelmi ambiguitásának felerősítéséhez, elvégre a cím és a mottó felől olvasva a mesterség kifejezés még a költészettel (többé-kevésbé) szinonim megnevezésként hathat, noha épp ezen első említésekor használja a versbeszélő inkább ellentétes (legalábbis feszültségteli) viszonyban a „költészet”-tel, míg valójában a második említéskor kerül közel a kifejezés kontextuális jelentése a címben is megjelölt fogalom jelentéstartományához (valamint a Nemes Nagy Ágnes-i értelmezéshez).

Alátámasztandó, hogy Orbán Ottó részéről valóban tudatos eljárás eredménye a „mesterség” kifejezés többértelműsítése, illetve az azzal való játék, érdemes felidézni a szerző következő (1984-ben megjelent) kötetének egyik fontos, ars poetica-szerű darabját, melynek fontosságát az is jelzi, hogy Orbán ugyanabban az évben megjelent, tematikus válogatáskötetének címadó és záródarabjaként is szerepeltette e művét. Az (1983-ra datált) mű, *A mesterségről* ugyanis lényegében impliciten és deklaráltan is felkínálja az értelmezési kulcsot az Orbán-féle mesterségfogalomhoz: „Ha a mesterségről beszélék, nem a mesterséget értem rajta. / A mesterség a kulcs a zárhoz.”<sup>77</sup>

<sup>74</sup> *Uo.*, 103.

<sup>75</sup> Z. URBÁN Péter, *A költő-én megalkotásának kísérletei...*, 66.

<sup>76</sup> *Az alvó vulkán*, 102.

<sup>77</sup> ORBÁN Ottó, *Szép nyári nap, a párkák szótlánul figyelnek*, Magvető, Budapest, 1984, 71.

# Lomtalanítás



Évtizedekig laktam bútorozott albérletekben. Hozzászoktam, hogy minden mozog körülöttem, és nincs értelme érzelmi kapcsolatba kerülni a tárgyakkal. A vállamat sem vontam fel, ha a konyhaszekrény ajtaja akadt, húzott az ablak, vagy ajtócsukáskor a kezemben maradt a kilincs. Csak annyi holmim volt, ami néhány dobozba behálányható. A ruháimat kéthetente szelektáltam, és undorodva néztem mások kezében a kövér bevásárlószatyrokat. Nem terveztem előre, a múltam pedig pihent, mint egy gyökérkezelt fog. Nem fáj, és is nem foglalt nagy helyet, elfért néhány agyonolvasott könyvben és egy mappányi zsírkrétarajzban.

Anyám lakatlan házától borzadtam leginkább. Ugyanabban a kerületben éltem, de ha tehettem, még az utcát is elkerültem. Aztán megjelent egy hirdetés a faliújságon. Minden nap elolvastam, amíg a liftre vártam, egészen addig, amíg végül elhatároztam, hogy kiürítem a házat. Nagy munka lesz, de megéri, ki lehet majd adni utána. Hogy odaköltözzek, az fel sem merült bennem.

Anyám szobájában kezdtem, így neveztem magamban, anyám szobája, pedig az apám is itt aludt és dolgozott, amíg élt. Sejtettem, bár belegondolni nem akartam, hogy ha lehámozom az utolsó harminc évben leülepedett törmeléket, rátalálok apámra is. Először a száraz virágokat dobtam a szemetesbe, aztán leszedtem a hímzett terítőket és a nappelit. A papírokat az íróasztalra tettem, az erezett fa felszínt gyorsan beborították a postitek, cetlik, képeslapok és penészszagú fényképek.

Eleinte nagyvonalúan válogattam, kidobtam a távoli rokonok dísztviratait és az ismeretlen szerzetesek örökfogadalmi emléklapját, a csúnya kegytárgyakat és a hajlott szárú szemüvegeket, de ment a nagyapámtól maradt Doxa óra és a saját általános iskolai kitüntetésem is. Akárhány zsákot vittem ki a ház elé, újabb és újabb lomkupacok kerültek elő. Az aranyozott szentségtartónál elgondolkodtam, megállt a kezem a szemeteszsák felett, méregettem a dobozka súlyát, vajon mennyit adnának ezért a bizományiban, aztán mégis inkább visszatettem a polcra. Még egy-két fiókot kihúztam, az orvosi felszerelés között megtaláltam apám fixált vérkenetét, a dátum három hónappal a halála előtti, ha nem adtam volna el a mikroszkópot a lomizóknak, megnézhettem volna, hogyan feszülnek a burjánzó nyiroksejtek a tárgylemezen. Azt a fiókot visszatoltam: a vérkenetet rakja más a szemétkébe,



egy darab betegség az apámból, én nem nyúlok hozzá. A következő polcon volt a pipa és a meztelen nős gyufásskatulya, azokat sem tudtam kidobni. Kimentem a konyhába, ittam egy pohár vizet, aztán leszaladtam a ház elé, és az utolsó zsákot visszavittem a lakásba. Lesöpörtem a rátapadt paradicsomgerezdet, egészséges, szép paradicsom, vajon ki dobhatta el, és kihalásztam az órát, a kitüntetést és egy marék postitet.

Utána napokig olvastam, papírzacskóba gyűjtöttem a semmitmondó üdvözlőkártyákat, a cetlikre felfirkantott telefonszámokat és a celofánba csomagolt, kukacrágta mézeskalács figurákat, de a leveleket és a fényképeket rendszereztem, és dobozokba gyűjtöttem. Eleinte csak délelőtt dolgoztam, aztán a harmadik napon már vittem magammal ebédet is, és hideg csirkehúst faltam a sötét ebédlőben. Addigra a bőröm kiszáradt a portól, körmeimet vérző repedések keretezték, és egyre erősebben köhögtem, pedig még mindig csak az anyám szobájánál tartottam, a nappalit és a konyhát, a pinét, benne az apám barkácsszobájával el sem kezdtem. Kidobtam a csirkecsontokat, a peccsenyészír elkenődött a nagyanyámtól kapott laminált szentkép tetején, aztán hideg vízzel ellögyöltem a tányért. Visszültem az íróasztal mellé, de nem a nagy karosszékbe, az az anyámé volt, a konyhából behozott hokedlin gubbasztottam helyette. Az kényelmesebb, magyaráltam magamnak.

Aznap a telefon melletti kupacot vettem sorra, évtizedek során felfirkantott jegyzeteket, név nélküli címeket és kóbor telefonszámokat. Hangosan beszéltem magamban, felolvastam az eleinte biztos, majd egyre remegőbb kézzel írt üzeneteket. A saját, sok éve elhagyott címemet és telefonszámomat négyszer is megtaláltam. Milyen anya az, aki elfelejti a lánya címét, kósza cetlikre karmolta fel, de legalább felírta, talán igyekezett megjegyezni, ugyan, aki mindent elfelejt, az nem is akar megjegyezni semmit.

A kupac közepe táján egyre sárgább lapokon egyre régebbi feljegyzéseket találtam, korábbi címet, korábbi férj telefonszámát, üzeneteket az öcsémtől, tizenöt-húsz éve úgy látszik, még beszéltünk, sietve leírt imákat, van, aki telefonban is imádkozik. Egy sárga postiten a saját nevemet láttam, Terikém, így hívott mindig, bár nem volt a becézésben semmi melegség, puszta konvenció volt, díszítő forma, Terikém, Szádeczky Juli hívott, kéri, hívd vissza. Alatta egy telefonszám, vezetékes, hétjegyű, tehát már a 2000-es évek utáni. Elgondolkodva forgattam a postitet. Egy volt a rosszabbak közül: a kézírás szinte olvashatatlan, az öntapadós csíkba hajszálak és porcicák ragadtak.

Szádeczky Juli a kétezres években. Évfolyamtársak voltunk, az egyetem elején majdnem barátnők, de biztos voltam benne, hogy a diplomaosztó óta nem találkoztunk. Miért kerest engem Juli, és vajon visszahívtam-e akkor? Félretettem a papírdarabot, egy ideig még turkáltam a postitek között, de egyre kevésbé értettem, miért csinálom. Végül az egészet belesöpörtem a szemetesbe. A telefonhoz léptem. Nem volt vonal, kikapcsolták már egy évvel korábban.

Aznap már nem volt türelmem a levelekhez. Levittem három zsák szemetet a kukába, óvatosan elcsomagoltam a kristálypoharakat, és kiválogattam a még ehető lekvárokat,

de az anyám szobájába nem mentem vissza többet. Amikor felvettem a kabátomat és bezártam magam után az ajtót, abban sem voltam biztos, hogy a házba visszajövök még.

Szádeczky Julit három nappal később hívtam fel. Magam sem értettem, miért vagyok olyan biztos benne, hogy nem változott meg a száma, és még megtalálom abban a poros, Dohány utcai lakásban. Szép lány volt Juli, és bár az egyetem alatt nem járt senkivel, azóta biztosan férjhez ment, gyereket szült, kiköltözött a városból, és egy nagy kert közepén él, egy csinos családi házban. A jóra való lányok, mint Juli, csinos házakban élnek, nem a Dohány utcában, a város közepén. Mégsem lepődtem meg, amikor meghallottam az ismerős hangot.

– Teréz vagyok – mondtam. – Az egyetemről. Már biztosan nem emlékszel rám.

– Szia, már hogyan emlékeznek!

Juli nyugodt volt, céltudatos, mint aki már várta ezt a hívást, mint aki ezt a hívást várta évtizedek óta.

– Fura, hogy így a semmiből előkerülök, de... hogy is kezdjem... – Nem szoktam dadogni, most mégsem tudtam, hogyan magyarázhatnám el, miért keresem. – Szóval, eszembe jutottál.

– Nekem most eléggé sietnem kell, mert van egy megbeszélésem, de utána ráárek. Te most épp itthon laksz?

– Igen – feleltem megkönnyebbülten. Juli találkozni akart, ez jó volt. Azt reméltem, személyesen talán könnyebb lesz.

– Be tudsz jönni hatra a Múzeumba? Ott megdumálhatnánk.

Igent mondtam. Még három óram volt a találkozóiig, azalatt haját mostam, kitakarítottam a fürdőszobát, aztán, mivel nem volt nyugtom, gyalog indultam el a belváros felé. Elsiettem a Gellért-hegy oldalában vánszorgó autók mellett, a vízesésnél egy pillanatra megálltam, becsukott szemmel hallgattam, ahogy a víz zúgása összeolvad a város zajával. Minden szerelmemmel felsétáltam a hegyre, a neveikre már nem feltétlenül emlékeztem, de erre igen, hogy volt valami, ami összekötötte őket. Fúj a szél, a híd erősen remegett a talpam alatt, és mire a közepére értem, remegett a gyomrom is. Az utolsó pár métert futva tettem meg. Leszaladtam a lépcsőn, és a házak között kerestem menedéket.

Juli már ott volt a Múzeumban. Elnézően hallgatta a mentegetőzésemet. Ha húsz évet tudtam várni, ez az öt perc már nem számít, felelte. Mosolyogtam, mintha nem venném észre a neheztelést a hangjában. Elmeséltem, hogyan találtam rá az üzenetére.

– Nekem nem rémlik, hogy visszahívtalak volna – mondtam, és éreztem, hogy elvörösödök. – Te még tudod, miről akartál velem beszélni? Ez valamikor a kétezres évek elején lehetett.

– Ezt most komolyan kérdezed? – csodálkozott Juli.

– Nem emlékszel te sem? Persze, gondolhattam volna.

– Hogy a büdös fenébe ne emlékeznek? – Juli arcáról egy pillanat alatt hámlott le a mosoly. – Kétezer-egy volt. Szeptember vége. Huszonharmadika.



– Kétezer-egy – ismételtem.

Abban az évben lépett le a férjem, nem sokkal azután, hogy a közös gyerekünk megszületett. Hazaköltöztem az anyámhoz, amíg rendeződnek a dolgok, de persze semmi sem rendeződött. Ki sem láttam az antidepresszánsok alól, végigtáncoltam minden második éjszakát, napközben sírtam, sőt néha dolgozni is bejártam, de Julival nem találkoztam.

– Azt hittem, azért vagyunk itt, mert bocsánatot akarsz kérni! – Juli most már kiabált, de a szomszéd asztaloknál ülők úgy tettek, mintha nem hallanák. – Akkor sem hiszem, hogy megbocsátok, de jól esett volna, hogy legalább megpróbálsz!

– De miért? – kérdeztem kétségbeesetten.

– Még kérdezed? – Juli felpattant. Kis híján rám borította az asztalt. – Gyűlöllek – üvöltötte az arcomba, azzal elrohant.

Hunyorogva néztem utána, aztán a táskámba nyúltam, és elővettem a napszemüvegem és a noteszomat. Intettem a pincérnőnek. Rendeltem egy kávét, és még remegő kézzel jegyzetelni kezdtem. Egy új lap tetejére leírtam Szádeczky Juli nevét, az S és a J ívére különösen ügyeltem, aztán a név mögé tettem egy nagy x-et.

Debreczeny György

# Bolondok tava<sup>\*</sup>

A varjak fekete ruhákat varrnak,  
s így tettek tavaly is. Néztük  
csodálkozva a fekete-fehér  
szabásmintákat a rőt avarban,  
rosszul rímelő zivatarban.

b  
bill  
ent  
yúk

Derűsen járt köztünk a szél,  
fenyőt cipelt, hordót gurított.  
Vicces volt, hogy megbotlottál  
egy hidegtálban,  
amikor felsegítettelek

Igaz, ősszel már nincs meleg.  
Karodban hoztad ki a kedves  
deodárfákat, kedves,  
megoldásnak ez volt gyökeres.  
Gyökerek lógtak a majonézbe.

Kései májusfa, karácsonyfának korai.  
Mert nem volt más út, más kötelék.  
Erős mágneses karkötők.  
Nemesacél, titánium és hematit.  
Erős kötőtűk, jáde horgolótűk.

Nekem már nincs miről beszélnem.  
A csendre favázat rajzolok,  
s a házra havat, november havát.  
Maholnap szálka megy kezembe.  
Csupa csizma a hó lábamon.

---

\* Mirtse Zsuzsa *Bolondok aranya* c. verse ürügyén

Jahoda Sándor

# gréti

született buda  
pesten a kossuth  
lajos gyermek  
otthon főépület  
ének tövében  
'90 elején  
korcs anyától  
és dobermann  
apától szép  
volt és a 21es  
busz alá  
kergették a rossz  
fiúk majd  
nem mindene  
eltört ápoltam  
éjjel és

nappal pedig  
menthetetlennek  
mondta az állat  
doki végül föl  
épült és  
újra szép  
lett oly  
annyira hogy  
meg is keresett  
egy gyerek és *egy*  
ötvenest adok  
érte ajánlotta  
de nekem  
nem kellett  
a pénze  
csak a gréti  
kevéssel ez  
után megint  
a busz alá  
kergették  
de azt  
már nem él  
te túl

# örökkóter

bizony voltam  
intézet  
is is vala  
ha régen  
huszonöt  
évre zaciba  
tettek árvák  
közt szerencsé  
tlenek közt  
sérültek  
közt könnyek  
közt csep  
eredtem fel  
hol ide  
hol oda hánytak  
vetettek ezt  
a negyed  
századot kilenc  
hónaposan  
ajándékba kaptam  
az állam  
bácsitól bár –  
köztünk marad  
jon – szerintem  
nem érdemeltem  
meg



# Ideg

Éjszakánként apu járkálására ébredtem. Keres valamit a konyhában, bevágja a szekrényajtót. Vízet enged, nagy kortyokban megissza, lecsapja a poharat a mosogatóba. Eltört. Biztosan eltört. A hűtő tetején apu tartott egy hosszúkás, átlátszó üveget. Amikor elment mellette, beleivott, közben szívta a fogát. Egyszer beleszagoltam, nem olyan volt, mint a sör. Köhögnöm kellett tőle. Nem bírtam aludni, amíg járkált. Miután csend lett, sokáig hallgatóztam, hogy újra kijön-e. Tudtam, hogy fáj neki.

Helyettesítő tanárt kaptunk énekből. Judit néni tanított egy dalt, ami nem volt a tankönyvben. A végén megdicsérte az osztályt, és rám nézett. Megkérdezte a nevemet, és megkért, énekeljem el az első versszakot. Rossz helyen kezdtem, hamis lett. Megütötte a hangvilláját, és a halántékához nyomta. Énekelt, utánoztam. Lili mellettem nem nézett rám, úgy csinált, mintha olvasna valamit a tankönyvben. Óra végén a tanárnő odahívott magához, és megkérdezte, tudom-e, miért kérte, hogy énekeljek külön. Ráztam a fejemet. Mert nem énekeltem a többiekkel. Csak tátogtál. Tudtam, hogy rajtam kívül legalább hárman csinálják ugyanezt. Délután apu a kapuban várt. Mire odaértem hozzá, eldobta a cigit, és gyorsan kifújta a füstöt. Puszt adott, utána látványosan beletöröltem az arcom a kabátom ujjába. Nem szeretem, ha dohányzik. Ki az a szőke nő az udvaron, kérdezte. Judit néniire gondolt. Olyan majomfeje van, mondta.

Esténként piszkálta a fogát. Először csak a nyelvével, mintha ki akarná szedni a beleragadt ételt. Aztán szívoogatni kezdte. Járkált a lakásban, hallottam, ahogy közelednek a lépteit, és azt a furcsa, cuppogó hangot. Néha a cuppogást előbb hallottam, mint a lépteit. Pár nappal később az ujjával kezdte piszkálni. Mozog, mondta anyunak. Legalább mosd meg a kezed, kérte anyu. Győzködte, hogy menjenek fogorvoshoz. Apu nem akart. Nem bírja a szagát, már az utcáról érezni. Anyu szerint eltúlazza a dolgot. Apu szerint anyu nem veszi komolyan őt. Anyu szerint apu úgy viselkedik, mint egy kisgyerek.

Egész évben Judit néni maradt. Ha nem énekeltem elég hangosan, óra végén megkért, hogy énekeljek külön. Magamban szemét majomfejűnek hívtam. Miközben énekeltem, ezt ismételtettem. Szemét majomfejű, szemét majomfejű, szemét majomfejű. Örültem, amikor egyszer közelebb hajolt ellenőrizni, jól rajzoltam-e fel a hangjegyeket a füzetembe, és bűdös volt a szája. Ha bűdös a szája, fogorvoshoz kell mennie. Biztos rohad a fogá.

Minden reggel apu kísért el az iskolába. Ha nem fáj a foga, még viccelődött is az úton, felelés előtt játékokat talált ki. Egyszer utánoznom kellett a lépéseit. Ha nagyobbbat lépett, nekem is nagyobbbat kellett, ha páros lábbal ugrott kettőt, nekem is ugranom kellett. Nem is jutott eszembe a felelés. Ha fáj a foga, csendben mentünk végig a tizenöt perces úton. Gyorsan lépegetett, jobb, bal, jobb, bal, jobb, bal, én kettőt léptem, míg ő egyet, közben a fogát szívtá. Ilyenkor nem szóltam hozzá. Annyira csendben maradtam, hogy nekem is megfájdult a fogam.

Keddenként ének-zene volt az első óránk. Judit néni már a tanári asztalnál ült. Akár mennyire igyekeztem korán érkezni, ő már ott volt, és csúnyán nézett rám, amikor beléptem az ajtón. Még be se csöngettek. Leültem a harmadik sorba, elővettem a füzetet és a tankönyvet. Majomfejű, majomfejű, majomfejű. Csöngetés után Judit néni kérte, vegyük elő az ellenőrzőt, lapozzunk hátra, és írjuk be, hogy jövő héten kedden az óra időpontjában fogorvoshoz megyünk. Akinek van saját orvosa, kérjen a szüleitől igazolást. Lediktálta a dátumot, a helyszínt, és eltettük az ellenőrzőt. Kinyitottuk a tankönyvet a százhuszonkettedik oldalán.

b  
bill  
ent  
yuk

Apu a kapuban várt. Megint dohányzott, éreztem a cigi szagát, ahogy megöleltem. A kabátom ujjába töröltem az arcomat. Elmeséltem neki, hogy jövő héten fogorvoshoz megyünk. Hümmögött, de nem mondta, hogy ad igazolást, pedig többször is megismételtem. Igazolás kell. Otthon kértem anyut, könyörögtem, de rázta a fejét. Egy évben egyszer el kell menni. Leültetett az étkezőben a székre. Nyisd nagyra! Addigra apu eltűnt a konyhaajtóból. Kinyitottam a számat, anyu két tenyere közé fogta a fejemet, és a lámpa felé fordította. Nem látok lyukas fogat. Nem csinálnak majd semmit, csak belenéznek, mint én most.

Hétfő este nem bírtam elaludni. Ha elalszom, hamar reggel lesz. Nem akartam, hogy reggel legyen. Örökre maradjon hétfő este, ne kelljen kimásznom az ágyból, felvenni a ruhámat, felhúzni a cipőmet. Anyu ne csörömpölgjön többet reggel a konyhában, ne sercegjen a kávéfőző, apu ne pisiljen hangosan nyitott ajtónál. Vagy aludjunk el mindannyian, romoljon el az ébresztőóra, tíz után keljünk, akkor már nem érdemes iskolába menni. Vagy aludjunk át a keddet, ne legyen kedd, és amikor holnap felébredek, szerda legyen, nyelvtan az első óra, második a matematika, beszéljen Kati néni a törtékről, utána környezetismeret és testnevelés, fussuk le a coopert, és röplabdázunk.

Kedd reggelre ébredtem. Apu helyett anyu keltett, a kezének kávészaga volt. Fogkrémet nyomtam a fogkefére, a vécében nem égett a villany. Nem hallottam motozást. A konyhába mentem. Hol van apu, kérdeztem. Próbáltam úgy beszélni, hogy ne folyjon ki a hab a számból. Anyu éppen vajkrémet kent a kenyérre. Az úgy túl vastag, akartam mondani. Apu mindig azon viccelődik, hogy anyu nem tud kenyeret kenni. Mi apuval vékonyan szeretjük. Apád nem érzi jól magát, ma én kísérlek el. Még alszik, tette hozzá. Visszamentem a fürdőszobába, öblítettem. Alaposan megmostad? Igen. Lehelj rám. A konyhaajtóban álltam, ráleheltem anyura. Mosd meg még egyszer, alaposabban.



Valami nedvesben álltam, átázott a zoknim. Lenéztem, egy kis fogkrémhab volt a padlón. Szétmaszatoltam a lábammal, hogy ne vegye észre. Bátor nagylány vagy, mondta már útközben. Nem kell félned. Mondogasd magadnak, hogy nem félsz. Jó. Halljam, mondd, hogy nem félek. Nem félek. Helyes. A nagylányok nem félnek.

Csengetéskor az ajtóban sorakoztunk, kettesével indultunk a fogászat felé. Lili egész úton beszélt. Neki igazolása volt, és hófehér, szabályos fogsora. Még sosem volt egyetlen lyukas foga sem. Nekem már volt, két éve tömték az egyik alsót. Csak a fúrásra emlékszem, nem akart véget érni, és a kellemetlen ízre. A borsólevesből egyszer zöld petrezselyemlevél maradt Lili egyik fogán. Nem szóltam neki.

A rendelőben megcsapott az a szag. Nem félek, nem félsz. Nem fél, nem félünk, nem féltek, nem félnek. Színes, műanyag székek. Az egyik sárgát választottam, az alján lekopott a festék. Judit néni azt kérte, maradjunk csendben, és bekopogott a rendelő ajtaján. Fehér ruhás asszisztens jött ki, körbenézett, beszéltek valamit, és becsukta az ajtót. Judit néni elővett a táskájából egy százas zsebkendőcsomagot. Végigment a soron, és a kezünkbe nyomott párat. Hideg volt a keze, nyirkos. Az enyém is hideg volt, és nyirkos. A nadrágomba töröltem. Lili mellettem ült egy piros széken, ő is zsebkendőt szorongatott. Nyílt az ajtó, behívták az első kettőt. Bertók Dániel és Bertók Gergő. Nem testvérek. Gergő pár perc múlva vigyorogva jött ki. Most behívják a következőt, biztosan behívják. Figyeltem a falon a plakátokat. Egy fog fogkefét tart a kezében, és hat ábrán mutatja, hogyan mosakszik. Habzott a kefe, és ahogy mosolygott, kivillantak a hófehér fog hófehér fogai. Egy másik plakáton a korona, nyak, gyökér. A következőn a fogzománc, dentin, fogbél. Kijött az asszisztens, behívta a következőt.

Végignézttem a folyosón. Látszott, kinek van igazolása. Néhányan gyűrögették a zsebkendőt, a széle foszlani kezdett, a darabok a földre hullottak. Judit néni az egyik fiú mellett ült, halkán beszélt hozzá. A szagot már nem éreztem, de a háttérben hallottam, hogy megy odabent a fúró. Éles, vinnyogó hang, kirázott a hideg. Vártam, mikor marad abba. Mintha hallottam volna Dani nyöszörgését is. Aztán csend lett. Ne figyelj oda, mondta Lili, inkább játsszunk! Gondoltam valamire. Mire gondoltál? Nem, gondoltam valamire, találd ki! Nem tudom, Lili. De, gyere, játszunk, fordulj felém, és találgass. Felé fordultam. Ez egy tárgy, kérdeztem. Bólintott. Itt van a teremben? Igen. Szék? Nem. Nem tudom, szabad a gazda. Ne csináld! Lili, hagyjál már. Ebben a pillanatban nyílt az ajtó. Dani visszaült a helyére, törölgette a száját. Judit néni odament, a cipője sarkára ragadt egy zsebkendődarab. Megkérdezte, minden rendben van-e. Dani bólogatott, egy kis nyál kicsordult a szája szélén. Gyorsan megtörölte. Ahogy elvette a zsebkendőt, nyúlt a nyála.

Lili velem jött a vécére, és hallgatta, ahogy pisilek. Mondj valamit. Mondott valamit egy kakaócsigáról meg valami fáról. Minél közelebb került a névsor a kezdőbetűmhöz, annál gyakrabban jöttem ki. A harmadiknál Lili már nem jött. Ha éppen akkor szólítanak, amikor nem vagyok ott, talán átugorják a nevemet. Végighúztam a nyelvemet

a fogaimon, figyeltem, érzek-e lyukat, mélyedést, bármit. Minden sima volt. Valaki bejött, kopogott a végéajtón. Ki kellett mennem.

Ahogy kiléptem, nyílt a rendelőajtó, és felbukkant a fehér ruhás nő. A nevemet mondta. Mindenki rám nézett. Akkor most be kell menni, muszáj, nem lehet megúszni, mindjárt túl leszek rajta, de nem jó, üres a kezem, kell a zsebkendő. Nem félek, nem félek. A helyemre siettem, felvettem a széken hagyott zsebkendőket. Bent megcsapott a szag. A doktornő kedvesen mosolygott, üljek fel a székbe. A másik nő a fehér, műanyag poharat cserélte ki a köpöcsészénél. A fúrók ott sorakoztak a helyükön, nem láttam, hova fut a hosszú, csőszerű végük. A doktornő odaült a mellettem lévő kicsi székre, most megnézzük a fogacskákat, jó? Na, nyisd ki szépen, semmit nem csinálok még, csak belenézek. Kinyitottam a számat, ő pedig egy tükörvégű és egy kampós végű valamivel matatni kezdett. A kampóssal belekapart a tömésembe, a tükör a fogamhoz koccant. Olyan volt a hangja, mint amikor a villa megcsikordul a tányéron. Figyeltem a plafon repedéseit. A folyók középről indulnak, és a fal felé futnak, egyre több kisebb folyóvá válva, míg belefolyanak a falba. Az ablakon szürkés a függöny, az lesz a Csomolungma. Kati néni környezetismereten mindig elmondja, hogy egyszer majdnem megmászta a Csomolungmát, és hogy a Himalája azt jelenti, a hó lakóhelye. A doktornő beszélt, de nem hozzám, ötösökről, hatosokról és hetesekről, diktálta az asszisztensnek, aki az asztalnál ült és jegyzetelt. Csak a szemem sarkából láttam, mert ha lejjebb vittem a fejemet, a doktornő azonnal rám szólt. Kivette a fémeket a számból, és azt mondta, van egy lyuk, amit most be kell tömni. Nem lehetne, hogy visszajövök, kérdeztem. Mindenképp vissza kell jönni, válaszolta, majd odaadja a kórlapot, van még felül egy lyukas fogam, és egy másik is alul. Nem lehetne, hogy még jobban, és többet mosom a fogam, és akkor elmúlik? A doktornő elmosolyodott, rázta a fejét. Kicsi a lyuk, nem is kell érzéstelenítés. Ne félj. Nem félek. De hát apu is fél. A nyálelszívó, amit a számba tett, hangosan szörcsögni kezdett. Ne piszkáld a nyelveddel! Felém fordította a lámpát, az arcom visszatükröződött a maszkján. Bekapcsolta a fúrót. Megmarkoltam a karfát, és szorítottam. Szorít, szorít, szorít. Ha fáj, emeld fel a kezed. A fúró a fogamhoz ért, azonnal felemeltem a kezemet. Fáj, kérdezte döbbenet. Válaszolt helyettem. Csak megijedtél, ugye? Nem kell, olyan kicsi a lyuk, észre sem veszed, máris kész lesz. Most szépen nekikezdek, de ne félj, látod, nem is fáj, pedig már csinálom egy ideje, nem is érzek semmit, ugye, hú, hogy szaladnak a bacik, mindjárt kész is leszünk, még egy kicsit bírd ki, csak a hangomra figyelj, jó, semmi másra, látod, nem is vészes, most már tényleg mindjárt túl leszel rajta, csak egy percig még, ezt már fél lábon is. Belülről hallottam, mélyről a fúró éles, vinnyogó hangját, csak ez a hang volt, és a rezgés. A szemüveg mögött világoskék szem fekete pöttyökkel, az egyik szembogár szélén fekete folt, mintha kifolyt volna az egyik pötty, rá a szem fehérjére. Megmozdult a pötty, arrébb ment, ez nem is pötty, egy bogár van a szemében, fekete bogár, mindjárt elhomályosul a látása, becsukja a szemét, és belefúr az ínyembe. Spricelt a fúróból a víz, bűdöset kent szét a számban. Már majdnem fáj, mint amikor



a hideg fagyi a fogamhoz ér. Kész is vagyunk, mondta, öblíts. Kivette a nyálszívót, öblítettem, nyúlt a nyálam, megtöröltem a számat a gyűrött zsebkendővel. Nem merem a nyelvemmel a fogamhoz érni.

Különböző szagú és ízű dolgokat éreztem. Az egész szám tele volt ezzel a porral, a nyelvem, az ínyem. Már nem markoltam az ülés karfáját. Kész vagyunk, mondta a doktornő, megint öblítettem, nyúlt a nyálam, zsibbadt a fogam. Kezembe nyomta a fogászati lapomat, két óráig nem ehettek. A folyosón leültem a Lili melletti székre, sajgott a tömés. Milyen volt, kérdezte. Túléltem, válaszoltam, de görcsbe rándult a gyomrom, ha a kezemben lévő szürke papírra néztem, tetején a nevem, a születési helyem és időpontom. Alsó- és felsőfogsor, beikszelve a lyukas fogaim. Jól vagy, jött oda Judit néni. Akkor vettem észre, milyen sápadt. Bólogattam. Betömték a fogadat? Igen, alul. Érzéstelenítés nélkül. Nagyon bátor vagy, én nem merem volna anélkül, mondta, és megsimogatta az arcomat. Visszament a többiekhez, akik még nem kerültek sorra. Szemét majomfejű, súgta Lili. Bólogattam. Lementem az épület elé a többiekhez, akik már végeztek.

Délután kerestem aput a bejáratnál, de nem találtam. Anyu zöld kabátját ismertem fel, ő jött értem az iskolába. Milyen volt, kérdezte. Van egy lyukas fogam. Vagyis volt, mert betömték. És fáj? Nem. Na látod, nem is kellett volna félni, mondta. Nem féltél, ugye? Nem félttem. Otthon nem meséltem semmit, apu nem kérdezte. Korgott a hasam, anyu csinált nekem egy szendvicset. Már nem aggódtam, hogy kiesik a tömés.

Apu addig piszkálta a fogát, amíg egyik este ki nem húzta. A hosszúkás üveg üresen állt az étkezőasztalon. Te nem vagy normális, hogy gondolod, nem vagy normális!, kiabálta anyu. Apu a fürdőszobában állt a tükör előtt. Vigyorgott, és folyt a vér a szájából. Felmutatta a véres fogat. Anyu kikapta a kezéből, és a mosógépre tette. A konyhába rohant, én az előszobában álltam. Menj a szobádba! Bementem, aztán újra kijöttem. Anyu teafiltert nyomott apu szájába, és ráparancsolt, hogy harapjon rá. Earl Grey teafilter, olyan teát itatott velem, amikor megfáztam, sok mézet nyomott bele a macis üvegből. Apu mézédés teaízt érez most. Másnap reggel a fehér mosógépen kicsi, piros foltot láttam.

Anyu irtózott apu fogától a konyhaszekrényen. Dobd ki, kérte, de ő nem volt hajlandó. Azt mondta, jó érzés, hogy ott van, a konyhaszekrényen, a hamutartóban. Megúsztá, ezzel nem lesz többet probléma. Engem mindennél jobban érdekelt az a fog. Milyen egy fog, ami nincs a szájbán. Miért fáj annyira. Másnap délután nyújtóztam fel először a hamutartóért. Díszhamutartó, sose használtuk. Nézegettem a fehér fogat, ami a fehér hamutartóhoz képest szürkés, barnás volt. Néztem benne a mély, fekete lyukat. Néha figyeltem apu arcát, nem értettem, hogy férhet el a szájában harminckettő ilyen. Most már csak harmincegy. Anyunak nem mutattam meg a fogászati lapot. Kidobni nem merem, az íróasztalom fiókjába tettem a füzeteim alá. Rettegtem, hogy megtalálja. Még apunak sem mondtam el. Sem következő reggel, amikor mentünk az iskolába, sem délután, amikor értem jött.

Kalapos Éva Veronika

# F mint

(regényrészlet)



Fip elgondolkodva Zoki nője után néz, aztán megfogja az árazót, kényelmesebben elhelyezkedik a hűtőpult peremén, és megint teljes erőbedobással a virslikre figyel.

Ő a Zoki felesége?

Az. Még nem találkoztál vele? Pedig sokszor bejárkál.

Már láttam, de nem tudtam, kicsoda – Fip egy pillanatig Zokira bámul, aki megint a raktár felé vágat, mostanában szinte már ki se dugja onnan az orrát. – Mi baja van a főnöknek?

„Főnök” – én sose hívtam így Zokit, pedig tudom, hogy pacnivá olvad, ha meghallja. De hülye lennék adni alá a lovat, mikor így is totál el van telve magától.

Hát, ha lenne egy feleséged, aki feszt félrekúr, te se örülnél...

Ez a nő? – Fip döbönt képet vág, és a kijárat felé int az árazóval. Az árazás is gyorsabban megy neki, mint nekem, pipa is vagyok miatta, bár a melák, aki a nyakunkra hozta, mondta nemrég, hogy a düdők jók a monoton dolgokban. Igaz, azt is mondta, hogy tud számolni, pedig nem, de mindegy.

Ja.

Ehhez nem nyúlt senki – mondja, és a kupac tetejére dobja az utolsó csomag virslit –, már jó rég.

Mi van? – megrázom a fejem, és próbálom gyorsabban nyomkodni a cédulákat, oké, monoton dolgok meg minden, de Fip csak most jött, én meg évek óta itt vagyok, ne maradjak már szégyenben. A hülye rudik persze folyton kicsúsznak a kezemből, több időbe telik szedegetni őket, mint az árazás. – Mit mondasz?

Ehhez nem nyúlt senki, már jó rég – ismétli, és kinyújtja a kezét, hogy segítsen, de dühösen elrántom előle a dobozt, úgyhogy visszaejti az ölébe. – A nőhöz. Látszik rajta.

Mert te szakértő vagy, mi? – élesen felvihogok, és végignézek a malacképén meg a nyurga testén. – Ránézel egy nőre, és tudod, mikor kúrt utoljára?

Ha valakit gyakran megölelnek, azt nem bánthatja senki. És nem fél. Van körülötte egy – mutatja a kezével – buborék.

Jól van, hagyjál! – most már csak erőltetem a vihogást, mert megint ott a gombóc a torkomban. Frankón ki lehetek ütve, ha állandóan böghetnékem van ettől a gyerektől. Nem nézek rá, nehogy tényleg elbőgjem magam, de ő akkor is folytatja:

Ennek a nőnek nincs buborékja. Nem védi meg semmi. Idejön kuncsorogni, mert azt hiszi, a pénz fogja megvédeni. A főnök meg azt hiszi, a raktár védi meg. Ha hozzányúlának egymáshoz néha...

Nem reagálok, csak olyan erősen nyomom az árcédulákat a rudikra, hogy az egyik kettétörik. Meg kéne mondani Zokinak, hogy ez a düdő prédikál munka helyett, vagy itt is hagyhatnám, okoskodjon magának, ha akar. De muszáj befejeznem legalább ezt az egy rohadt dobozt, ha már ilyen használhatatlan vagyok ma.

És hozzád ki szokott nyúlni? – bukik ki belőlem, pedig nem is akarok belemenni ebbe a faszágba. Tessék, már a kezem is remeg. – A kamionosok a szálláson? Buzultok, ha nincs kéznél nő?

Dezső is meg szokott ölelni, igen – feleli elgondolkozva, én meg hirtelen nem értem, ki az a Dezső, aztán rájövök, hogy a melák haverja. Illik hozzá a neve. – Meg mások is. Szeretjük egymást. De nem buzulunk, nekem egyikük se tetszik.

Full komoly képpel mondja, nem tehetek róla, kitör belőlem a röhögés. Azt is mondta a melák, mikor először bejött meglátogatni Fipet, hogy ne lepődjünk meg, ha nem érti a viccet, máshogy van bekötve az agya, mindent komolyan vesz. Zoki azóta is beszólogat neki miatta, de én igazából örülök, hogy ilyen. Mindenki feszít vihog mindenben, mintha a világ valami vicces hely lenne, pedig kurvára nem az. Bár talán nem is ezért röhögnek, hanem mert annyival is később kötik fel magukat.

Na, ne marhuljál itt – megdörgölöm a homlokom a kézfejemmel, és a zöldségek felé intek. – Inkább válogasd ki, ami elrohadt. Ebben a hülye melegben a fele árut ki kell dobni naponta. Kéne még egy hűtőpult, de hát...

Jó – Fip a kezére támaszkodva feláll, pár napja kicsit nehezen mozog, de mikor kérdeztem, azt mondta, semmi baja. Máskor rögtön elindul, ha feladatot kap, most viszont csak áll mellettem, és az árazót bámulja, aztán a rudikat, aztán engem. Mazsolafejet vágok, mint Zoki szokott, utálom, ha stírólnak. Az előbb jólesett, hogy megnevettet, de most már idegesít, elkezdek agyalni miatta, pedig jobb, ha nem agyal az ember. Fip az ujjaira támasztja az állát, és a rudikra mutat.

Szerinted miért pont ennyibe kerül? – kérdi elgondolkozva. – Miért pont százharmincöt forint?

Értetlenül a kezemben tartott rudira nézek. Mit szarakodik ez, hagyjon már dolgozni, utána hazamenni, nem azért fizetnek minket, hogy kaszinózzunk.

Hát, a vételárak meg vannak határozva – hadarom mégis fahangon, hátha így hamarabb szabadulok. – Arra még rájön az áruházlánc jutaléka vagy a vállalkozói jutalék, így jön ki a fogyasztói ár.

Jó, de miért pont ennyi? Csak egy kis csoki meg túró.

Meg a márkanév – mutatom fel a rudit, mint egy reklámban. – Az dob rá a legtöbbit. Amúgy mit érdekel? Te úgyis olcsóbban kapod.

Ez az: hogy akkor a rudi nekem kevesebbet ér, mint egy másik embernek? Ugyanaz a rudi? – Fip izgatottan billegni kezd a talpán előre-hátra. – Szóval a dolgok egyszer ennyit érnek, egyszer meg annyit? Attól függ, hogy ki veszi meg őket? Nincs egy állandó értékük?

Kurvára nemtom. Miért nem kérdezed meg Zokit?

És ha ezt most rád nyomom – folytatja zavartalanul, aztán hirtelen kikapja a kezemből az árazót, és egy fehér címkét biggyeszt a homlokomra –, akkor te is ennyibe kerülsz?

Ez neked fog sokba kerülni! – felpattanok, egy mozdulattal visszaszerezem az árazót, és kapásból rányomok egy cetlit a hasára. Aztán rájövök, mit művelek, a pultra dobom a gépet, és fenyegetően felemelem a kezem. – Most már húzzál el, mert nyakon váglak!

De komolyan! – mire magamhoz térek, már megint nála van az árazó, ugrálni kezd körülöttem, a haja össze-vissza repked, a fején fültől-fülig vigyor, és még egy címkét nyom a homlokomra, aztán egyet a vállamra, a karomra, a hátamra. – Fema százharmincöt forint! Tessék, tessék, vegyenek! Akciós ajánlat!

Fejezd már be, bazmeg! – próbálom elkapni a karját, de folyton kisiklik a kezemből. Végül csak sikerül, megszerzem az árazót, de addigra totál elborul az agyam, nem bírok leállni, én is csak nyomkodom rá a cetliket, az egész mellkasát telecetlizem, aztán a combját is, keresem, hol van még üres hely, és közben kiabálok, már kiabálok én is, de ez nem is én vagyok. Fema eltűnt, helyette itt van valaki, aki százharmincöt forint, és Fip is százharmincöt forint, ég az arcom, zihálok, valaki hangosan nevet, jé, én vagyok az, Fip megint elmarja az árazót, csukladozva zuhanok a tejpultra, most az én hasamat borítják be a cetlik. Fip szeme kidülled, beharapja a száját, úgy koncentrál, hogy egy szabad rés se maradjon rajtam, az árazó meg csattog, csattog, aztán egyszer csak elhallgat. Fip rámered, utána rám, én meg alig bírok beszélni a vihogástól, markolom a vállát, mintha el akarnám tolni, de már rég nincs erő a mozdulatban, feladtam, Fema akkor százharmincöt forint, tudja meg a világ, ennyit ér.

Kifogyott! – nyögöm ki lihegve, mire Fip csalódott képet vág, ez nem segít, még jobban röhögök, fáj a szám meg az oldalam. Aztán nagy nehezen összeszedem magam, és körülnézek, a vevők meg, akik eddig, gondolom, döbbenten bámultak, gyorsan elkapják a tekintetüket. Fip lezuttyan mellém a pult szélére, és maga mellé teszi az árazót, ő is zihál, a pólója tiszta víz, a halántékán is csorog az izzadság. Feltápáskodom, próbálom rendbe hozni a ruhámat, van rajta vagy kétszáz cédula, Fip meg ahelyett, hogy magával foglalkozna, nekem segít szedegetni. Apám, jó hangosak lehettünk, Zoki tényleg mélyre bújt a barlangjában, ha nem hallotta. Egyszer csak észreveszem, hogy már én se magamat ganézom, hanem Fipet, kurkásszuk egymást, mint a majmok, a másik kezünkben meg gyűjtjük a cetliket. Hirtelen megállnak az ujjai a levegőben, meglepetten néz rám, és beletörli a kezét a nadrágjába.



Miért sírsz?

A röhögéstől – vágom rá kapásból, de a szó vége bőgésbe fullad, egy perc, és rázkódik az egész testem, összefolynak előttem a színes konzercímkék a szemben lévő polcon. Fip szórakozottan a vállára húzza a fejem, közben tovább szedegeti a címkéket, bezzeg én nem tartok sehol ezzel se. A vevők megint érrefelé bámulnak, most esik le, hogy senki sincs a kasszában, talán már ki is rabolták a boltot, Zoki még a riasztóhoz is spúr, pedig előírás. Mégse mozdulok, olyan jó most itt nekinyomni a duzzadt képemet Fip vállának.

## A PRAE.HU könyvei

*Udvariatlan szerelm – A középkori udvariatlan szerelm antológiája*, PRAE.HU, 2006  
*A modern brazil elbeszélés – ANTOLOGIA do moderno conto brasileiro*, PRAE.HU, 2007  
*Európai nyelvművelés* (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva), PRAE.HU – Inter, 2008  
*Európai helyesírók* (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva), PRAE.HU – Inter, 2009  
*A magyar reneszánsz stílus* (szerk.: Balázs Géza), Inter – Magyar Szemiotikai Társaság – PRAE.HU, 2009  
*Bizarr játékok. Fiatal irodalomtörténetek fiatal írókról-költőkről*, JAK – PRAE.HU, 2010  
*A pillangók nyelve. 20. századi galego próza* (antológia), PRAE.HU 2010.  
*Add ide a drámad!* – *Hat fi atal szerző drámai*, JAK – PRAE.HU 2011  
*Friss dió – A Műhely Kör antológiája* (JAK – PRAE.HU) 2011  
*Add ide a drámad! AID 2.*, JAK – PRAE.HU, 2013  
Áfra János: *Glaukóma*, JAK – PRAE.HU, 2012  
Th. Arbau: *Orchesographia* (ford.: Jeney Zoltán), ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU, 2009  
Árvai Ferenc Odón: *Mint vitorlás a tavon*, PRAE.HU, 2008  
Jorgosz Baia – Demeter Ádám: *Angyali üdözlét*, PRAE.HU, 2007  
Bajtai András: *Bétiember*, JAK – PRAE.HU, 2009  
Balázs Géza – Takács Szilvia: *Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe*, Paz-Westermann – PRAE.HU – Inter, 2009  
Balázs Géza: *Sms-nyelv és -folklor*, Inter – PRAE.HU, 2011  
Barok Eszter – Illés Emese: *Csak a madarak*, PRAE.HU, 2008  
Bencsik Orsolya: *Akció van!*, forum – JAK – PRAE.HU, 2012  
Benda Balázs: *Kalands történet*, Podmaniczky Művészeti Alapítvány – PRAE.HU, 2011  
Benyovszky Anita: *Péterke hallani fog*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012  
Bicskei Gabriella: *Puha kert*, JAK – Forum – PRAE.HU, 2013  
Aaron Blumm: *Biciklizeink Török Zolival*, JAK – Symposion – PRAE.HU, 2011  
Alexis Bramhook: *Harc Atlantiszért*, PRAE.HU, 2008  
Cristovam Buarque: *Földalatti istenek*, PRAE.HU – Palimpszeszt, 2008  
Csobánka Zsuzsa: *Belem az újját*, JAK – PRAE.HU, 2011  
Deres Kornélia: *Szörépa*, JAK – PRAE.HU, 2011  
*Luis de Camões 77 szonettje*, PRAE.HU – Íbisz, 2007  
F. Caroso: *Nobilis di dame* (ford.: Havasi Attila), ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU, 2009  
Deák Botond: *Egyszeri tél*, JAK – PRAE.HU, 2010  
Deák Botond: *Zajló*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012  
Evellei Kata: *Alombunker*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013  
Farkas Arnold Levente: *A másik Júdás*, JAK – PRAE.HU, 2013  
Farkas Tibor: *Pártmobil*, PRAE.HU – JAK, 2008  
Fenyvesi Orsolya: *Tükrök állatai*, JAK – PRAE.HU, 2013

## Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi  
2000. 1-2. (poszt)apokaliptis  
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. tetszetek volna forradalmat csinálni  
2005. 3. pop history  
2005. 4. obszcén középkor  
2006. 1. Hajjas Tibor  
2006. 2. GameZone  
2006. 3. Pop-szöveg  
2006. 4. Bada Dada

Prae irodalmi folyóirat – Megjelenik évente négyszer

<http://www.prae.hu>

Főszerkesztő: L. Varga Péter ([kultikus@gmail.com](mailto:kultikus@gmail.com))

Szerkesztők: H. Nagy Péter tudományos szerkesztő ([h.nagyp@gmail.com](mailto:h.nagyp@gmail.com))

Lapis József szépirodalom ([lapisjozsef@gmail.com](mailto:lapisjozsef@gmail.com)),

Dézi Fruzsina szerkesztő ([dezisfrusina@gmail.com](mailto:dezisfrusina@gmail.com))

Szerkesztőbizottság: Balogh Endre, Pál Dániel Levente

Korábbi szerkesztők: Barta András, Máté Adél, Mezei Gábor, Pollágh Péter,

Ruttikay Veron (vers és próza); Sopotnik Zoltán (próza); Vaskó Péter

(középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép); Köves Gergely,

Vécei Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)

Fodor Péter – L. Varga Péter: *Az eltűnés könyvei – Bret Easton Ellis*, PRAE.HU, 2012

Gál Ferenc: *Odák és más tagadások*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Gál Ferenc: *Az élet sűrűjében*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2015

Ayhan Gökhan: *Fotelapa*, JAK – PRAE.HU, 2010

Görömbölyi Dávid: *Diplomata-üdvözléssel a hátizsákban*, PRAE.HU, 2015

Gyáni Levente: *N. A. O. – Népszerű ajánlatok az övöbelyről*, JAK – PRAE.HU, 2013

Hartay Csaba: *A jövő régészei*, PRAE.HU, 2012

Hegyi Balázs: *Kítakar a pillanat*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

k. kabai Ióránt: *klór*, JAK – PRAE.HU, 2010

Kele Fodor Ákos: *Textoldria*, JAK – PRAE.HU, 2010

Keresztesi József: *A Kardcsondi út*, JAK – PRAE.HU, 2009

Lázár Bence András: *Kezdődjén ezzel*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2015

Lázár Bence András: *Rendszerez bonctan*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2011

Lesi Zoltán: *Merül*, JAK – PRAE.HU, 2014

L. Varga Péter: *A metamorfózis retorikái*, JAK – PRAE.HU, 2009

Mán-Várhegyi Réka: *Boldogtalanság az Auróra-telepen*, JAK – PRAE.HU, 2014

Marno János: *A semmi esélye*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Milián Orsolya: *Atlépekek*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Milián Orsolya: *Képes beszéd*, JAK – PRAE.HU, 2009

Ariane Mnouchkine: *A jelen művészet*, Krétakör – PRAE.HU, 2010

Mohai V. Lajos: *A múlt koloritja*, PRAE.HU, 2011

Mohai V. Lajos: *Az emlékezés melanokóliája*, PRAE.HU, 2009

Mohai V. Lajos: *Centrum és periféria*, PRAE.HU, 2008

Mohai V. Lajos: *Egy szín tónusai*, PRAE.HU, 2009

Mohai V. Lajos: *Kilazalt kő*, PRAE.HU, 2007

Nagy Márta Júlia: *Ophélie a kádban*, JAK – PRAE.HU, 2014

Nagypál István: *A fűkről*, JAK – PRAE.HU, 2012

Nemes Z. Mária: *Bauxit*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Németh György: *A József Attila Kör története*, JAK – PRAE.HU, 2013

Emma Ovary: *Hatszorg gyorsabban öl*, PRAE.HU – Palimpszeszt, 2008

P. Horváth Tamás: *Tündérváros*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2014

Pál Dániel Levente: *Ügyvezető költő a 21. században*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Pál Sándor Attila: *Pontozó*, JAK – PRAE.HU, 2013

Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: *Verskek*, PRAE.HU – Íbisz 2007

Petrencze Sándor: *Fagyott pacsvirta*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013

Pollágh Péter: *A Cigaretta*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Pollágh Péter: *Vörösróka*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2009

Sirokai Máttyás: *Pohárutca*, PRAE.HU – JAK, 2008

Szabó Marcell: *A szorítás alakja*, JAK – PRAE.HU, 2011

Szávai Attila: *Hetedik emelet*, JAK – PRAE.HU, 2013

Szil Ágnes: *Tangram*, JAK – PRAE.HU, 2013

Tóth Kinga: *Zsúr*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013

Váradai Nagy Pál: *Urbia*, Korunk – JAK – PRAE.HU, 2012

2012. 4. Gaiman

2013. 1. Vagány históriák 2. – Költők szereteteikkel

2013. 2. Hans Ulrich Gumbrecht

2013. 3. Hans Ulrich Gumbrecht 2.

2013. 4. *(cím nélkül)*

2014. 1. JAK-tábor Szigligeten

2014. 2. Fénypecsázás

2014. 3. Popkult

2014. 4. Friedrich Kittler

2015. 1. Gaga

2016. 1. Kartográfia

2016. 2. Giger

2016. 3. Zaj

2016. 4. Rosa

2017. 1. Antropocén

2017. 2. Trónok harca

2017. 3. Líratéchnikák

2017. 4. Poptechnikák

2018. 1. Biopoétika

2018. 2. Hallgatás

2018. 3. Jelenlét

A szerkesztőség levélcíme:

2092 Budakeszi, Rákóczi u. 103.

Telefon: (20) 310 25 40

Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40

Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány

Felélős kiadó: a kuratórium elnöke

Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c

Layout és nyomdai előkészítés: Székelyhihi Zsolt ([szekelyhidizso@gmail.com](mailto:szekelyhidizso@gmail.com))

Borítóterv: Bihari Eszter

Nyomdai munkálatok: Konturs Nyomdaipari Kft.

Web: PRAE.HU Kft.

ISSN 1585-5112

A beküldött kéziratokat nem őrzük meg és nem küldjük vissza.

A megjelenést a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

nka

Nemzeti Kulturális Alap