

Ellis

- Bán Zsófia ▶ Túl a minimalizmuson 5
Fodor Péter ▶ Hiszem, ha látom 12
Berta Ádám ▶ Kurrencia 21

Permutáció

- Batári Gábor ▶ A világíró újabb viszontagságai 33
Fehér Máté ▶ Versek 50
Anakron ▶ Versek 52
Halmai Tamás ▶ Amsterdam blue 53
Molnár Bernadett ▶ Limerickek 60
Pál Dániel Levente ▶ 8. 61
Szilágyi-Nagy Ildikó ▶ Megfog-lak B molycsapda 64
Középkor – reneszánsz – kora újkor ▶ Havasi Attila versfordításai 67

Moduláció

- Ray Langenbach ▶ Gwangju: gesztus,
dadogás, állapot 73
Varga Zoltán ▶ A sikoltástól a létértelmezésig 81

Coda

- Rentz Mátyás ▶ Hogyan értsük meg
a szegény embert? 95

Nagyjából ezekben az esetekben szoktam rajzolni

1. Unalmamban az órákon
2. Strand, utazás, nyár
3. Ha fizetnek érte
4. Ősszel, mint most is
5. Nem publikus.

Ezzel megvan az ötsoros magamról.

Magyarósi Éva



Ellis

Bán Zsófia, Fodor Péter és Berta Ádám itt következő tanulmánya elhangzott 2004. március 5-én a Petőfi Irodalmi Múzeumban a *Bret Easton Ellis és a minimalizmus Magyarországon* című, a Fiatal Írók Szövetsége és a Petőfi Irodalmi Múzeum rendezésében megtartott konferencián, melyet az ELTE Összehasonlító Irodalomtudomány Tanszéke és a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány támogatott

Túl a minimalizmuson ◀

Paradigmaváltás Bret Easton Ellis
*Amerikai Psycho*ban

Bret Easton Ellis munkásságát gyakorta vizsgálják a minimalizmus fogalmi keretein belül, s noha ez korai műveinél – *Less Than Zero* (1985), *Rules of Attraction* (1987) – indokolt eljárásnak tűnik, az 1991-ben publikált *Amerikai Psycho*¹ esetében már erősen megkérdőjelezhető, s felmerül a gyanú, hogy Ellisnek ez a könyve nem egy egészen másfajta irányvonal, mitöbb egy másfajta paradigma reprezentánsa-e. Az amerikai minimalista próza a hetvenes-nyolcvanas években jelentkezett markáns irányzatként, sőt némely író és kritikus értelmezése szerint (pl. John Barth, Joe David Bellamy) paradigmaváltó jelenséggént, amennyiben szerintük egy radikális esztétikai ellenreakció a posztmodernnek intellektualizmusára, formai bonyolultságára, önreflexivitására, iróniájára, és gyakran erőteljes morális fókuszára. Ha azonban végigvesszük azokat a főbb pontokat, melyeket a minimalizmus ismérveiként szokás felsorolni, látni fogjuk, hogy az AP-ra vonatkoztatva lényegében egyiket sem lehet jól alkalmazni, s hogy az összevetésből inkább egy, a minimalizmuson túllépő, illetve azt meghaladó írói stratégia rajzolódik ki.² Meglátásom szerint Ellis az AP-ban számot vet a korai műveiben alkalmazott minimalista módszer határaival, tehát azzal, hogy ez a stratégia nem fenntartható hosszabb távon, illetve hosszabb terjedelmű művek esetében. A minimalizmus zsákutcaja a regény műfajára vonatkozóan sok tekintetben hasonlatos az imagista költészet zsákutcájához az 1910-es, 20-as évek amerikai költészetében, amennyiben csaknem minden korai képviselője (pl. Pound, Williams) számot vetett azzal, hogy hosszabb művek esetében az imagizmus, mint módszer nem fenntartható.³ A minimalizmus jellemző műfaja, nem véletlenül, elsősorban a novella, s regényben – még akár az író intenciói ellenére is – más eredményeket produkál. Véleményem szerint Ellis – akár akarva, akár akaratlanul – az AP-ban rátalál a minimalizmusból kivezető útra, ami egyúttal egy paradigmaváltáshoz is elvezeti. Ez azonban nem a minimalizmus kontra posztmodern paradigmaváltása, miként azt, többek között, a fent említett szerzők tételezték, hanem sokkal inkább a modernizmus zárt/nyitott műveinek rendszeréből a posztmodernizmus „nyitott szerialitásába” való átmenetet képezi.⁴ Az AP elkülönítése a korai minimalista művektől tehát nem csupán Ellis életműve szempontjából lényeges, hanem a modern/posztmodern művészet közt általában végbement váltás szempontjából.

¹ A továbbiakban: AP.

² A minimalizmus karakterisztikus jegyeinek felsorolásához Abádi Nagy Zoltán *Az amerikai minimalista próza* (Budapest, 1994, Argumentum) című művét fogom alapul venni, minden erre vonatkozó idézet vagy utalás ebből a könyvből való.

³ A párhuzam azért adja magát, mert tulajdonképpen az imagizmus is a minimalizmus egy fajtája, amennyiben egyetlen redukált, központi kép köré igyekszik felépíteni a verset.

⁴ Lásd ezekről Umberto Eco: *A nyitott mű*. Budapest, 1998 [1962], Európa; illetve Gilles Deleuze: *Différence et répétition. L'Image-Temps*. 1985 [1968], Editions de Minuit.

Az alábbiakban először e váltás egyik legfontosabb aspektusáról szeretnék csupán röviden szólni, majd a minimalizmus alapismérvei mentén megkísérlem az AP eltérő jellegének, illetve egy új, másfajta paradigmába való illeszkedésének bemutatását.

A posztmodern művészet megjelenésével óhatatlanul felmerült a kérdés, hogy vajon a megjelenése egyúttal a modern művészet végét is jelenti-e. Erre a kérdésre nagy vonalakban kétféle csoportba osztható válaszok születtek (melyeket aztán az egyes álláspontok proponensei a legkülönbözőbb módon árnyaltak): az egyik az eredetileg Habermas által kidolgozott tétel, mely szerint a modernitás „befejezetlen projektum” lenne, amelyet a posztmodern korszak teljesít ki; a másik pedig az, amely szerint a modern művészettel együtt a művészetnek általában is vége van (lásd pl. Arthur Danto erre vonatkozó gondolatait). „...azok, akik a modernizmus folytonosságát hangsúlyozzák, csak azokat a művészi eszközöket tartják szem előtt, amelyek által a modernizmus relativizálta a klasszikus művészeti hagyományokat, és a posztmodern fenntartotta őket: ironia, reflexivitás, intellektualizmus, elidegenítés. Azok pedig, akik a művészet végéről beszélnek, csak azokat a vonásokat tartják szem előtt, amelyekkel a posztmodern a korábbi elvek megtartása mellett a *modernizmust* relativizálta: töredékesség, eklektika, mértéktelenség és banalitás. Mivel a modernizmus a művészet tisztasága, önelvűsége nevében törölte el a művészeti hagyomány abszolút jogát, a modernizmusnak a posztmodern általi relativizálása joggal tűnik úgy, mintha magát a művészet jogát kérdőjelezné meg. De ez csak az egyik birodalomban érvényes törvények alapján történő logikai levezetés,” – írja Kovács András Bálint *A Semmi eltűnése* című tanulmányában, amelyben a kétféle, szembenálló birodalom ismérveit igyekszik felfedni.⁵ „A klasszikus és késő modern, valamint posztmodern művészeti szellem úgy áll szemben egymással, mint a modellszerű strukturális koherencia és a nyitott szerialitás logikai koherenciájának világa,” – írja.⁶ A modellszerű strukturális koherencia a világot, a valóságot modelláló organikus formára vonatkozik, amely lényegében arra az Umberto Eco által kidolgozott műtípusra is áll, amelyet klasszikussá vált könyvében „nyitott mű”-nek nevezett. A nyitott művet Eco *lényegében* ugyanolyan organikus formaként kezeli, mint a hagyományos, zárt művet azzal a kiegészítéssel, hogy a nyitott mű a káosz-szal számot vető, de rendet kereső modell. Integrálja, kézben tartja a rendezetlenséget oly módon, hogy a különböző értelmezési variációkat ugyanúgy kézben tartja, illetve manipulálja, mint a zárt művek, csupán azzal a különbséggel, hogy az értelmezések, kiegészítésmódozatok sokkal szélesebb spektrumát nyújtja az aktívvá tett befogadók számára, mely variációk száma azonban véges. „A *nyitott mű* mint esztétikai modell a diszkontinuusként felismert valóságot modellező műalkotástípus elméleti általánosítása. Nem új művészetfelfogásról van tehát szó, hanem csupán sajátos poétikai apparátusról...” – írja Kovács.⁷ A *nyitott mű* tehát ilyen értelemben szintén zárt, s ezért még ugyanúgy a modernista paradigmába illik, mint a hagyományos értelemben vett zárt mű. Sőt, továbbmenve, Eco szerint éppen a nyitott mű zártsága az, ami műalkotás voltát szavatolja: „A mű addig nyitott, amíg mű, ezen a határon túl pedig a nyitottság zajjá lesz.”⁸ A műalkotás zárt modelljébe tehát nem fészkelheti be magát a végtelen.

⁵ In: *A film szerint a világ*. Budapest, 2002, Palatinus. 92–93. Írásom felvezető része nagymértékben támaszkodik az e tanulmányban kifejtett gondolatokra.

⁶ Uo., 93.

⁷ Uo., 95.

⁸ Idézte uo. 96. o. (eredetiben: 222. o.).

Ezzel szemben, a Gilles Deleuze által nem sokkal később kidolgozott *nyitott szerialitás* elve éppen a lehetőségek, a permutációk végtelenségével vet számot, s ezzel a modern művészet, mitöbb a modern lételmélet fejlődésének irányára, következményeire tapint rá meglehetősen korai stádiumban.⁹ Deleuze felrúgja a szervesség és modellszerűség hagyományos ideáját, s kijelenti, hogy a modern műalkotás nem reprezentációja a valóságnak, illetve a valóságról alkotott felfogásnak. „A sorozatszerűség nem struktúrába zárt tulajdonság, hanem a műalkotás létmódja, amiből tulajdonságai következnek, nevezetesen, hogy ő maga nem másolata, hanem egyenrangú része, *megismétlése* a valóságnak. Ennek a létmódnak az elnevezése Deleuze-nél a reprezentációval szembeállított *szimulákrum*, amely egy »eredeti« dolog azzal egyenrangú, sőt magasabb rendű *megismétlése*. Deleuze azért használja az »ismétlés« kifejezést, hogy hangsúlyozza, a műalkotás nem egy »eredeti«, »valóságos«, »létező«, stb. dolog mása, utánzása, ábrázolása; a műalkotás-dolog ugyanolyan »valóságos«, »eredeti«, »igazi«, mint az a dolog, amely egy másik – nevezetesen *gyakorlati* – pozícióban áll. [...] A különbség a valóság és a szimulákrum között ugyanolyan természetű, mint a valóság egyes dolgai között. A valóság dolgainak identitását ugyanúgy végső szingularitásuk adja (»Nincs két ugyanolyan kalapács«, mondja Deleuze), mint a műalkotásokét. [...] Mi akkor a különbség általában a valóságos dolgok és a szimulákrumok között? Az, hogy a szimulákrumban megjelenik minden dolog alapvető létmódja, az ismételtség.” – foglalja össze számunkra Kovács.¹⁰ A dolgok aspektusa, értéke, megítélése tehát aszerint változik, hogy milyen típusú sorozatban szerepelnek, azaz milyen sorozatban ismétlődnek. Ezért van az, hogy e szerint a gondolatmenet szerint a végécsészének, tehát a banálisnak is lehet esztétikai relevanciája.¹¹ A műalkotás tehát, ugyanúgy, mint a tárgyi világ bármely más eleme, nem tükör, nem ábrázolás, hanem a tárgyi világ egy meghatározott pozíciója, amely a kerek egész ideálképével szemben a végtelen katalógus ideájához köthető. A hagyományos műalkotás modellszerű strukturális koherenciájával szemben a nyitott szerialitás egy másfajta, *logikai* koherenciát működtet. Hiszen a dolgok egymáshoz tartozását az határozza meg, hogy milyen sorozatban szerepelnek, ez pedig a logikai koherencia elve alapján határozható meg. Ily módon a sorozatszerűség nemcsak a műalkotást mint a valóság egy darabját, valamint a műalkotás tárgy- és karakterábrázolását határozza meg, hanem a befogadói értelmezést, illetve pozíciót is. A modern, ecoi műben az olvasó még a mű középpontjában áll, helyzete hasonlatos a perspektivikusan ábrázolt képet befogadó néző pozíciójához. Deleuze-nél azonban az olvasó identitása a sokféle (nem szerzőileg determinált) értelmezési lehetőség miatt decentralizálódik; az értelmezést pedig az olvasónak saját sorozatában elfoglalt pozíciója is erősen meghatározza.

Az eddig felvázoltak fényében szeretném tehát megvizsgálni azt, hogy az AP mennyiben köthető az ecoi, illetve a deleuze-i esztétikai kategóriához (azaz a modern, illetve posztmodern paradigmához), ami egyúttal arra is választ kell adjon, hogy az AP véleményem szerint miért nem minimalista mű. A vizsgálódást, miként arra fent már utaltam, a minimalizmus főbb ismérvei, általánosan elfogadott főbb jellegzetességei strukturálják.

⁹ Míg Eco például elsősorban a zenéből és az irodalomból veszi, Deleuze fő terepe a film, de az itt vázolt paradigmaváltás a képzőművészetre is kiválóan alkalmazható.

¹⁰ Uo. 98–99.

¹¹ Lásd erről például Arthur Danto *The Transfiguration of the Commonplace* (magyarul: *A közhely színváltozása*) című művét (Harvard U. Press, 1981).

1. TOTALIZÁLHATATLANSÁG

„A realista és modernista totalizáló regénnyel szemben a »szupramodernizmus« (értsd: posztmodernizmus) totalizálhatatlannak találta a valóságot. [...] A totalizálhatatlanság, megragadhatatlanság velejárója az ideológiák iránti közöny. Ugyan másképp nyilvánul meg a posztmodern műalkotásban (sokszor teremtenek önmegsemmisítő eszmerend-szereket) és a minimalizmusban (egyszerűen mellőzi az ideológiákat).”¹² A totalizálhatatlanság sok (főleg korai) posztmodern műben *problémaként* jelentkezik, az ábrázolásmód mintegy erre a kérdésre, problémára reflektál, *ezt mutatja be* (pl. Barth: *Lost In the Funhouse* c. műve, amelynek címe is erre a kérdéskörre utal). Ez a fajta – sokszor játékos – problémafelvetés még erősen visszautal a modernizmus totalizáló igényére, avval folytat dialógust, mondván: ez az, ami már lehetetlen. Ilyen értelemben bizonyos mértékig integrálja a modernista ábrázolásmódot, amennyiben meghaladja azt, illetve ahhoz képest határozza meg saját világát. Van azonban a posztmodernnek egy későbbi, önállóbb vonulata, amelyik már nem egyfajta hiánysztesztikára épül, amelyben tehát a totalizálhatatlanság nem hiányként, illetve problémaként, hanem szükségszerűségként, illetve törvényszerűségként jelentkezik. Éppen ezért ez az a vonulat, amelyik valóban képes a modern és posztmodern közötti tényleges paradigmaváltás végrehajtására. A totalizált valóság modellszerű reprezentációja, illetve e reprezentációban fellelhető hiányok, hiátusok bemutatása, *ábrázolása* helyett, a mű a valóság részévé válik. A régebbi, organikus modell strukturális koherenciája helyett a nyílt szerialitás logikai koherenciáját kapjuk. A nyílt (végtelen) sorozatszerűség koncepciója eleve magában hordozza a totalizálhatatlanságot, de nem mint problémát, hanem mint törvényszerűséget, illetve létmódot.

E különbségtétel illusztrálására jó példa az AP-ra vonatkozóan sokszor felmerülő kérdés: vajon Bateman, a főszereplő valóban elköveti-e a könyvben leírt cselekedeteit, vagy csak álmodik, illetve vizionál? E kérdésfelvetés eleve visszautalná a művet a modellszerű valóság-reprezentáció világába, amelyben még létezik egy „valóság”, amelyhez képest a leírt szörnyűségek „csupán fikciók”. Amellett, hogy az effajta értelmezés azonnal kitépné a könyv méregfogát, mintegy ártalmatlanná – és egyúttal idealisztikusan szentimentálissá – téve azt („nem bánt, nem igaz!”), nem ismeri fel, hogy a könyv *megírása* maga is a könyvben leírt szörnyűségek *sorozatába* illik, ugyanabból a szériából való – hiszen a mű nem másolata, hanem egyenrangú része, megismétlése a valóságnak (*szimulákrum*). Értelmezése pedig annyiféle van, ahányféle olvasói pozíció, és ahányféle valóságsorozatba beilleszthető a mű. Ezért van az, hogy például egy mű *camp* volta attól függ, hogy ki fogyasztja, mikor és hol.¹³ Van, aki ugyanazt a dolgot *egyenest* fogyasztja, mert beleillik a valóságsorozatába, másnak meg nem illik bele, és ezért csak mandínerből, mintegy kívülről képes viszonyulni hozzá. Tehát a dolog maga nem változik, csak sorozatot, és egyben kategóriát vált.

Ami pedig az ideológiai közönyt illeti – ami a totalizálhatatlanság velejárója volna –, a totalizálhatatlanság problémaként való kiiktatása az ideológiai közöny szabályát is kiiktatja. Ha akarom (ha az olvasói pozícióm egy ideológiákra érzékeny sorozat része), az AP egy végtelenül politikus mű, amennyiben felhívja a figyelmet a társadalom elnyomottjainak, kizsákmányoltjainak – lásd szegények, hajléktalanok, állatok, nők, sőt, még a kései kapitalizmus burjánzó többlettermelésében részt venni kényszerülők – sanyarú

¹² Abádi, 366–67 o.

¹³ A *camp*-ről lásd Susan Sontag *Notes On Camp* című esszéjét. (Magyarul A *camp*-ről. In *A pusztulás képei*. Szerk. Osztvics Levente. Budapest, 1971, Európa Könyvkiadó. /Modern Könyvtár/



helyzetére is. Egy másfajta sorozatban a műben leírtak csupán deskriptív jelleget öltenek, egy harmadikban pedig az egész a fantázia szüleménye. Az eredményt leginkább az dönti el, hogy mit gondolunk a világról, nem pedig az, hogy mit gondolunk a műről, illetve a szerzői intenciókról.

2. SZUBJEKTUM; REDUKCIÓ

„A minimalista ellenhatás odahagyja a nagy kérdéseket, és visszatér a valóságos ember interperszonális kapcsolataihoz, érzelmi interakcióihoz, a családhoz”, az ún. „kis pillanatokhoz”.¹⁴ Az AP-ban az interperszonális kapcsolatok kérdése már csak azért is problematikus felvetés, mert maga az identitás (a perszóna) fogalma kérdőjeleződik meg. Ezzel szemben, a minimalizmust mint a posztmodernben létrejött alany halálának *végét* jelentő írásmódot szokás emlegetni, amely – a redukció ellenére – visszatérést jelent az individualizmushoz. Az AP-ban a tárgyábrázoláshoz hasonlóan a karakterábrázolás is az ismétlés elve alapján működik, lásd például a márka fontosságát (ami tárgyak soro-

¹⁴ Uo. 370.

zatszerűségét, illetve azon belüli individualitását jelenti: „van egy Rolexem” – lásd Deleuze-nél: „Nincs két egyforma kalapács”), vagy a személyek fel-, illetve összecserélhetőségét, de mégis különbözőségét. Az AP-ban azonosságok, illetve sorozatok hálójára jön létre, ami a műalkotás teremtése, illetve az ábrázolás szintjén egyaránt működik. Bateman valódi szereplő, de nem az individuális ember *ábrázolásának* tesz eleget, hanem az ember mint sorozat, mint szimulákrum koncepciójának kifejeződése.

A sorozatszerűség elvét többek között pl. a sorozatgyilkosság, illetve a sorozatgyilkos motívuma is alátámasztja, amelynek keretein belül nem beszélhetünk interszónális kapcsolatokról, vagy bárminemű érzelmi interakciókról, csupán apróbb-nagyobb különbözőségekről. A sorozatszerűség, a nyílt szerialitás elvét ezen kívül a lezáratlan – mert lezárhatatlan – katalógus-, illetve enciklopédiaszerű írásmód is alátámasztja; a regény felsorolása annak, ami van, s a befejezetlenség *nem* a hiányra mutat rá, nem azt (a Semmit) rajzolja körül, hanem azt jelzi, ami a kezelt felületek mögött *van*: újabb felületek. A romantikus-modernista, szimbolikus úr, a Semmi helyett egymástól különböző sorozatok végtelensége található. Hierarchikus struktúrában működő modernista *hiány* helyett mellérendelt struktúrában működő különbözőségek végtelen halmaza található. Az AP-ban szereplő egyének és dolgok egyszerre tartoznak végtelen számú sorozathoz, s csakúgy, mint a deleuze-i sorozatfogalomnál „mindegyik sorozatban valamelyik aspektusukat mutatják, s egyediségük ezeknek a különböző aspektusoknak ugyancsak végtelen, szinguláris sorozata. Így ők maguk nem redukálhatók semmilyen időtlen, stabil fogalmi hierarchiára, és csak aspektusaik sorozatával írhatók le. S mivel sohasem találkozunk egyszerre az összes aspektussal, a dolog mint sorozat csak időben írható le, minek következtében a dolog leírása szükségképpen *elbeszéléssé* válik.”¹⁵

Meglátásom szerint az AP e megállapítás írói, esztétikai megvalósítása. Ami első ránézésre redukciónak tűnik, valójában nem az, mert nincs egész, amihez képest az ábrázolt világ redukálva lenne. Végtelen sorozatok esetében pedig redukció helyett legfeljebb befejezhetetlenségről beszélhetünk. Éppen ezért az AP sem befejeződik, csak valahol vége szakad, s a regény végén olvasható szavak („This is not an exit.”) ennek fényében is értelmezhetők. Továbbhaladva ezen a vonalon, ugyanezért a metafora-metonímia oppozíció sem tűnik túlságosan használható gondolatnak. A részletgazdagságot, a részletekre való koncentráltságot (a metonimikusságot) a minimalizmus számájára szokás írni, vagyis a redukció egy újabb változataként kezelik. Ám ha a nyílt sorozatok struktúrájában lényegében minden csak részlet, ha minden csak éppen egy adott aspektusból mutatkozik egy adott sorozatban, akkor azt nem tekinthetjük metonímiának – ebben a kontextusban ez a jól bevált poétikai kategória is értelmét veszti.

A posztmodern burjánztatásával szemben a minimalizmust drákói egyszerűsítéssel is szokás jellemezni, ami az AP-ra vonatkoztatva megint csak nem állja meg a helyét. A burjánzás nagyon is e mű sajátja, amivel a sorozatszerűség nyíltsága, nyitottsága kiválóan érzékeltethető (de nem *megvalósítható*). A művön belüli intertextualitás, tehát a saját és a másból vett szövegek újrafelhasználása, burjánztatása is a nyílt sorozatszerűség elvét szolgálja: mint minden más, szövegek is felbukkanhatnak különféle sorozatokban, ahol természetesen más és más aspektusukat mutatják (ld. pl. a posztmodern

¹⁵ Kovács, 112. Ha belegondolunk, a pop művészet gyakori sorozatként való megjelenése (lásd például Warhol nyomatsorozatait) is egyfajta elbeszélésként működik, a különbségek elbeszéléseként. Vegyük például a Marilyn Monroe-sorozatot: Monroe képeit mindig egy sorozat részeként fogyasztjuk, felismerhetően a „Monroe-sorozathoz” tartoznak, mégis mindegyik mindig más. Ezt a médiában realizálódó működésmechanizmust ülteti át Warhol a képzőművészetbe, ha úgy tetszik: ezt ábrázolja – de az ábrázolásmód ugyanúgy működik, mint az, amit ábrázol.

irodalom egyik markáns elemét: a vendégszövegek használatát, „appropriálását”). Az AP-ban egyébként a narrátor főhős nyelvhasználata alapján azt is mondhatjuk, hogy az elbeszélés végig egyfajta „intertextualitásban” zajlik, amennyiben Bateman inkább gépiesen idézi, mintsem használja a nyelvet. Saját szavai a másoktól, máshonnan vett szavak újragenerálása, és így van ez az élményekkel is: Batemannek nem adatik meg az, amit a pszichológia úgy hív, hogy *saját élmény*.¹⁶ (Ez is olyan elem, amit lehet ideológiailag-kultúrkritikailag értelmezni, de lehet nyelv- illetve kultúrfilozófiailag is.)

3. REFERENCIALITÁS

A minimalizmus további, általánosnak mondott karakterisztikuma, hogy kiiktatódik belőle a fantasztikum (szemben a posztmodern irodalom fabulációjával). Az embert visszahelyezi az absztrakt világból egy valóságos környezetbe – a posztmodern ön-referencialitása, illetve non-referencialitása helyett, újra referencialissá válik. Egyfajta intimvilágot hoz úgymond létre, olyasmit, ami biztosan megragadható, amihez lehet konkrétan viszonyulni, ami felismerhető.¹⁷ Úgy vélem, éppen a fent említett szerialitás nyitottsága miatt, az AP-ban intimvilágúságról szó sincs, annak ellenére, hogy valóban visszaáll benne egyfajta referencialitás, csak éppen egészen másképpen működik, mint a hagyományosan referencialisnak mondott művek referencialitása. Az AP-ban Ellis *mindent* a nevének nevez, mindennek megadja a márkáját, a színét, az anyagát, a lelőhelyét, az árát, stb., egyfajta felületi referencialitással dolgozik, ami egyfelől információ-túladagolással jár, másfelől viszont éppen hogy információhiánnyal, hiszen a referenciáknak nincs mélysége. Ilyen értelemben se nem referencialis, se nem ön-, illetve non-referencialis, hanem *hiper-referencialis*: a referencialitás referenciáját hozza létre, azt „járatja csúcsra”. Ennek azonban éppen hogy nem a fantasztikum kiiktatása az eredménye, mint ahogyan a képzőművészetben a hiperrealizmust sem lehet egyszerűen realizmusként kezelni. A felnagyított, túladagolt, burjánztatott referencialitás az AP-ban, csakúgy mint a hiperrealizmusban, egy fenyegető, szürreális érzetet kelt, s noha valóban minden felismerhető, minden megragadható, mégsem jön létre a felismerhetőség által máskor létrehozott biztonság érzete. Az AP referencialitás-mechanizmusa ugyan visszahelyezi az embert „a valóságos környezetbe”, de ebben a valóságos környezetben az absztrakció nagyon is jelen van, hiszen a nyílt szerialitást nem lehet megélni, de még elképzelni sem nagyon. Tudomásul lehet venni, úgy, mint a párhuzamosok találkozását a végtelenben. Vagy lehet firtatni, és akkor bármi megtörténhet. „Óvakodj, fiam, a paralellák kérdéséről, miként a hamis fehérnéptől” – intette Bolyai Farkas az ő János fiát. János azonban nem óvakodott – lett is ebből később úrkutatás.

Ellis más műveitől függetlenül tehát, az AP olyan – nem minimalista – mű, amely véleményem szerint pontosan kifejezi a modernizmusból a posztmodernbe való átmenet paradigmaváltását. A minimalizmus még ezer szállal kötődik a modern paradigmájához, Ellis azonban az AP-ban elvágja a szálakat, és egyfajta *irodalmi úrkutatást* hoz létre.

¹⁶ Lásd például: „Ahhoz vagyok szokva, hogy mindent olyanformán képzeljek magam elé, ahogyan a filmekben szoktak történni a dolgok, akármire gondolok is, valahogy mindig olyanán alakul, mintha filmvászonon látnám...” *Amerikai Psycho*. Budapest, 2001, Európa. 376.

¹⁷ Lásd Abádi, 371–372.

► Hiszem, ha látom

Bret Easton Ellis: *Amerikai Psycho*

„Érdekes, hogy a való világ színei csak akkor igazán valószerűek, ha vásznon vígyeli az ember.”
(Anthony Burgess: *Gépnarancs*)

„A ma reggeli *Patty Winters Show*-ban a jetivel készítették interjút, s a legnagyobb meglepetésemre lefegyverzően kedves és intelligens volt.”
(Bret Easton Ellis: *Amerikai Psycho*)

Az a meglehetősen nagy hagyománnyal bíró hermeneutikai belátás, miszerint egy szöveg értelmezése mindig olyan kontextualizáló lépéseket foglal magában, melyek úgy kapcsolnak új megnyilatkozásokat a műhöz, hogy ezzel egyszersmind csak berekeszthetővé, de soha be nem fejezhetővé teszik az interpretációs munkát, már csak azért is folytonos tapasztalat az *Amerikai Psycho* olvasója számára, mert a szöveg mind az elbeszélte történetben, mind az elbeszélői reflexió során a legkülönbébb mediális formával bíró valós és kitalált kulturális terméket említ vagy használ föl. A társművészetek irodalmi szövegben való megjelenésének mikéntjére oly érzékeny elemző éppen ezért vallhatta meg, hogy a könyv könnyűzenei utalásrendje csak mérsékelten beszédes számára.¹ Az értelmezői kompetencia hasonló természetű részlegessége aligha számolható fel egy olyan mű esetében, mely már a mottók kiválasztásával jelzi (Dosztojevszkij, Judith Martin és a Talking Heads), hogy a kultúra esztétikai megkülönböztetésén alapuló fogalmát a maga számára nem tartja érvényesnek.² Mint ahogy a regény első bekezdésében New York belvárosának montázsszerű látvány- és hangzásvilága is egyaránt tartalmazza a graffitivé lett Dante-sor archaizmusát, a Broadway-musicalt reklámozó plakátot és a taxi felhangosított rádiójából szóló „Be My Baby” című számot. Miközben tehát az olvasónak azzal kell szembesülnie, hogy a szöveg túlnyomórészt egymással aligha összebékíthető önértelmező funkcióba helyezett intertextusokkal dolgozik, melyek gyakorta elsődlegesen nem nyelvi természetű produktumokra utalnak (hivatkozhatunk itt az ekphrasisra, vagy éppen a pornófilm eseménytörténetének szemléletes összefoglalására), addig ma már azzal is érdemes számot vetni, hogy létezik két olyan film (a 2000-ben az amerikai, feminista rendező, Mary Harron által forgatott, a regénnyel azonos című, illetve az ugyanebben az évben készült, Schilling Árpád és Tasnádi István által jegyzett *Nexxt*), melyek szöveginterpretációkként felfogva visszahathatnak az értelmezés kérdésirányaira. Ez utóbbi módszertani megfontolást már csak azért is indokolt lehet az interpretációs praxis részévé tenni, mert Ellisnél a filmszerűség több regé-

¹ Vö. Szegedy-Maszák Mihály: *Az újraolvasás kényszere. A rajongók.* In uő: *Irodalmi kánonok.* Debrecen, 1998, Csokonai. 75–76.

² Vö. „Nehéz ellenállni annak a következtetésnek, hogy a 'kultúra' szó egyszerre túlságosan tág és túlságosan szűk ahhoz, hogy hasznát lehessen venni. Antropológiai jelentése mindenre kiterjed a hajviseletől és ivási szokásoktól kezdve egészen addig, hogy hogyan kell szólítani a férjed másodunokatestvérét; míg a szó esztétikai értelmében Igor Sztravinszkij beletartozik, de a *science fiction* nem.” Terry Eagleton: *A kultúra két fogalma.* Ford. Karádi Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 2001–2002 tél. 9.

nyében is olyan metaforaként működik, mely számos szövegaspektussal – a narratív technikától a szimulákrumszerűen működő fiktív világig – is kapcsolatba kerül. A filmek közvetítette távlatok figyelembevétele az olvasás során egyébként éppen ellentétes irányú eljárás a filmi adaptációk vizsgálatánál használatos módszerrel, mely a két mediális produktum összevetése során úgy tárgyasítja az irodalmi szöveget, hogy annak nem referencializálható aspektusaitól kénytelen eltekinteni.

Bár az kétségtelen, hogy a filmforgatás motívuma igazán csak a *Glamoráma* történetében bír központi jelentőséggel, az nem minden tanulság nélküli, hogy az *Amerikai Psycho* első fejezetében a látványvilág elemeinek feltűnte a film médiumából ismert eljáráshoz hasonlítódik („mintha filmet néznénk”) ³, majd ezt követően a pásztázás („panning”) a kamera mozgásával azonosítódik, úgy, hogy mindeközben az első mondatban hangsúlyozott szereplői fokalizáció („a taxi hátsó üléséről is látható”, 11.) nem feltétlenül esik egybe a kamera nézőpontjával, másrészt az ő-formájú narratív hang átfogó kompetenciája meglehetősen szövevényes viszonyba lépteti a jelenetben részt vevő Patrick Batemant, a látványt szervező kamerát és a Tim Price belső beszédét közvetítő narrátort, méghozzá olyanba, mely aligha egyeztethető össze mimetikusan a regény későbbi részeiben döntően domináns önéletrajzi narrációval. És itt most számunkra elsősorban talán nem is az a legfontosabb kérdés, hogy vajon ez a bevezető rész már előre a kitaláltság indexét kapcsolja-e a történetekhez, inkább az, hogy mennyiben tekinti a szöveg saját narratív megalkotottságát egy másik médium felől értelmezhetőnek. A filmes műfajok közül főképp a szexfilmek szcenikájának hatása említhető, melyre a gyakori narratori reflexión ⁴ és Batemannál az aktusok közben visszatérő, a férfiszínezetre forgatás közben jellemző fiziológiás tüneten túl a történetmondásból jórészt hiányzó motivációs háló, a kontingencia, az események súlypontozás nélküli elosztása és a mechanikus ismétlődés utalhat. Napjaink egy másik igen termékenynek mondható műfaja, a thriller részint bizonyos fejezetek cselekményelemeinek diszpozíciós rendjében idéződik meg, másrészt a regény egyes térleírásai által, melyek szembe-ötölő pontossággal verbalizálják az amerikai akciókrimik eltéveszthetetlen topológiáját:

Hirtelen kiég az egyik utcai lámpa. Egy Jean-Paul Gaultier tervezte felöltött viselő férfi vize egy sikátor sarkán. A föld alól köd száll fel gomolygó párafelhőkben. A járdát keményre fagyott műanyag szemeteszsákok szegélyezik. A sápadt, alacsony hold épp a Chrysler Building toronycsúcsa fölött áll. Valahonnan, a Greenwich Village nyugati feléből mentőautó szirénája sivít, a szél felkapja a hangot, körbehordozza visszhangját, aztán elenyészik a csöndben. (184.)

A regény narratív szerkezetének komplikáltsága jórészt éppen abból ered, hogy az első személyű, belső fokalizációjú elbeszélésbe némelykor úgy ékelődnek be azok a második (önmegszólító?) és harmadik személyű szövegrészek, amelyek külső nézőpontból látatják Patricket (?), hogy közben egyes részletek metafikatív kiaknázhatósága az olvasó figyelmét filmes allúziók irányába tereli. Különösen összetett intermedialis szituációba

³ Bret Easton Ellis: *Amerikai Psycho*. Ford. Bart István. Budapest, 2001, Európa. 11. Az eredeti szövegkörnyezetben ez így olvasható: „Like in a movie another bus appears, another poster for *Les Misérables* replaces the word (...)” Bret Easton Ellis: *American Psycho*. London, 2002, Picador. 3. A továbbiakban a megadott regénybeli lapszámok e kiadásokra vonatkoznak.

⁴ Például: „Elkövetkezik a szex – olyan, mint egy kemény pornófilm válogatott jelenetei.” 430. „Sex happens – a hardcore montage.” 291. Érdemes itt felhívni a figyelmet arra, hogy az angol eredeti itt nem hasonlít, hanem predikatív szerkezetet használ, így a jelenet montázsszerűségét és kölcsönzöttségét méginkább hangsúlyozza.

kerül a befogadó a *Hajsza, Manhattan* (493–500.) című fejezet esetében. Ugyanis e szövegrészben az akciófilmek klisészerű műfaji kódjai (autós üldözés, verekedés, lövöldözés, felrobbanó rendőrautó, helikopterek keresőfényekkel) Stanley Kubrick 1971-ben Anthony Burgess regényéből forgatott *A Clockwork Orange* című alkotására való utalásokkal kontaminálódnak. Ez utóbbiak közül talán az a legfigyelemreméltóbb, ahogy Ellissnél Bateman önmaga (?) külső szemlélőjévé válása felidézi a Ludovico-eljárásnak alávetett Alex helyzetét, akit Kubrick filmjében többek között egy olyan film megnézésére kényszerítenek, melyben az erőszakos cselekedetet egy, az Alex és társai egykori „akcióruhájára” emlékeztető öltözzel bíró férfi követi el. Mindezek fényében talán nem teljesen indokolatlan, ha az Ellis-regény alábbi sorait – „úgy dörögnek a fegyverek és lobbanak a torkolattüzek, akár a moziban, amitől Patrick most felfogja, hogy igazi golyók kerülgetik” (497.) – a Burgessnél olvasható, Kubricknál elhangzó megállapítás inverzeként fogjuk fel: „Érdekes, hogy a való világ színei csak akkor igazán valószerűek, ha vásznon vígyeli az ember.”⁵ Az egyszerű megfordításnál azonban bizonyára többről van szó. Nevezetesen arról, hogy míg Burgessnél (Kubricknál) a filmnézés inkább csak a főszereplő szocializációs terápiájának egyik eleme, addig az *Amerikai Psychóban* a szimulákrum oly mértékű elsőbbségre tesz szert, mely sem a regénybeli történetek valódisága, fikcionalitása, imagináriussága (Bateman mint yuppie, színész, kényszeres képzelgő), sem a szövegszerveződés referenciális vagy intertextuális/intermediális olvashatósága tekintetében nem szolgál megbízható instanciákkal. Azt, hogy a tapasztalás közvetlensége helyett Bateman számára csak a technomédiumok szimulatív hatásai igazán befogadhatóak, a kézikamera rögzítő, s ezáltal értelmező munkájának gyakori segítségül hívásán⁶ (347., 432.) és az élő zene megvetésén (206.) túl jól referálja az alábbi jelenet, melyben éppen azt az érzékszervi benyomást, jelesül a taktilist ítéli szokatlannak, melynek szemben a vizuálissal és az auditívval nem létezik külsővé tevő, valamilyen anyagi technológiába való áthelyezése s ezáltal rögzíthetősége:

És bár az este korántsem volt romantikusnak mondható, egyszer csak átkarol, és ezúttal valami olyasféle melegség árad belőle, amely számomra merőben ismeretlen. Ahhoz vagyok szokva, hogy mindent olyanformán képzeljek magam elé, ahogyan a filmekben szoktak történni a dolgok, akármire gondolok is, valahogy olyaná alakul, mintha filmvásznon látnám, s ilyenkor mindig szinte hallom is a kísérőzene hömpölygését, és mondhatni látom, ahogy a kamera körülvenkel bennünket, miközben tűzijáték petárdái robbannak a fejünk fölött lasított képen, s a hetvenmilliméteres film szélesvásznú képen mutatja, amint lassan szétnyílik Jean ajka, majd hallani is, amint Dolby szetereóban azt suttogja, hogy „Kívánlak.” (376.)

Amennyiben a vizuális kód szövegbeli kitüntetettségét a filmhez kapcsolható percepciók műveletekkel vetjük össze, érdemes emlékeztetnünk a verbális leírás és a vizuális prezentáció közötti éles különbségre. Seymour Chatman következtetéseit kölcsönvéve azt mondhatjuk, hogy míg a prózai leírásban a részletek száma korlátozott, éppen ezért ráutalt az olvasó imaginatív kiegészítésére, addig a film esetében számos mozzanat regisztrációjára már csak azért sincs módunk, mert szemben más vizuális művészetekkel, a film általában nem hagy időt az elidőzésre.⁷ Ezzel összefüggésben azt is mondhat-

⁵ Anthony Burgess: *Gépnarancs*. Ford. Gy. Horváth László. Budapest, 1990, Európa. 100.

⁶ Kékesi Kun Árpád ezt a mozzanatot a „regényvilág jelentéshiányának problémája felől” értelmezi. Uő: Az értelemhiány (kereszt)útjai. *Literatura*, 1996/1. 65.

⁷ Lásd Seymour Chatman: *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)*. In: W. J. T. Mitchell (szerk.): *On Narrative*. Chicago and London, 1981, The University of Chicago Press. 117–136.

juk, hogy a filmnézés nyújtotta élménynek meglehetősen kevés köze van ahhoz, amit a prózapoétikában gyakorta filmszerűnek mondott narrációs technika nyújt. Ezt alátámasztandó hivatkozhatunk az *Amerikai Psychó*ban oly gyakorta feltűnő szereplői ruhaviselet-leírásokra. Ezekben ugyanis nem csupán a konzumtársadalom – a regény kapcsán sokat emlegetett – működési logikájára való reflexiót vélhetjük fölfedezni, de annak a mediális tapasztalatnak az explikációját is, miszerint ami a film esetében elkerülhetetlen, nevezetesen az, hogy mindig lássuk valamilyennek a szereplőt, méghozzá anélkül, hogy ennek verbális formát adnánk, a prózai szövegekben ez a narráció szelekciós mozzanatának kiszolgáltatott. Vagyis amikor Ellis majd minden szereplő feltűnése esetében a látvány verbális lefordításának illúzióját kelti, bár a film egyik eltéveszthetetlen ismertetőjegyét idézi meg, éppen a szöveg filmszerűsége ellen dolgozik. Bár mindehhez hozzátehetjük, hogy az említett ruhaleírások oly mértékig válnak mechanikussá, hogy vélhetően az olvasó vizuális utánalkotó imaginációja fokozatosan eltűnik, s ennek hatására az öltönyök, ingek és kiegészítők megnevezései már a betű szerinti anyagságukban, s nem jelölő funkciójukban válnak érzékelhetővé.⁸

E kérdéskör kapcsán arról természetesen aligha érdemes megfelelkezni, hogy Ellis könyvei nagyon élesen szembesítik befogadóikat azzal a médiatudományi belátással, mely az észlelés és értelmezés kultúrafüggő természetét állítja. Hiszen a *Glamoráma* esetében a fiktív világ kialakulása a szimulákrum logikájának szolgáltatódik ki már a szereplőválasztás eldőltekor, amennyiben olyan társadalmi réteg kerül a középpontba, mely csak saját reprezentációiban létezik – a magazinoktól a Fashion TV-ig –, az ezt megelőző regény autobiografikus elbeszélője pedig egy hétköznapi este elfogyasztott pizza minőségéről mondott ítéletét is kénytelen utólag módosítani Donald Trump egy újságcikkben tett kijelentése alapján.⁹ A mindennapi élet legapróbb részletekig menő átesztétizáltsága az *Amerikai Psychó*ban nemcsak a szereplők világ-, illetve önértését határozza meg a végletekig¹⁰ – amit Kulcsár Szabó Ernő a *Glamoráma* főszereplőjéről ír: „voltaképpen nem a dolgokról, hanem csak azok esztétizált formájának nyelvi embémáiról tud”,¹¹ rájuk is érvényes –, de a szöveg látszólagos mimetikus transzparenciáját is intertextuális és intermediális műveletek eredményeként teszi értelmezhetővé. Az azonos szintaktikai funkcióval bíró elemek halmozása, a személynevek és árucikkek leltárszerű felsorolása, a személyiség ismételtetésének és kicserélhetőségének tapasztalata főképp Andy Warhol sorozat-képeit idézheti fel, akinek a naplóját, mely tele van taxiköltségeinek följegyzéseivel, illetve azok nevével, akikkel telefonbeszélgetést folytatott, anélkül, hogy e beszélgetések tárgyára vagy jelentőségére kitérne,¹² a *Glamorámában* Victor Ward egyik beszélgetőpartnere meg is említi¹³, sőt miközben a regény főszereplője egy másik dialógusban maga is szóba hozza az amerikai képzőművészt, a

⁸ Meglehetősen nehezen érthető, vajon a magyar fordítás például a ruhaviseletek leírásakor vagy a téves megszólítások esetében egyes részleteket miért hagy egyszerűen el.

⁹ Vö. „A minimalista próza, és általában a hiperrealista stratégiákkal dolgozó posztmodern szöveg jellemző, és talán legjobban a *szimulákrum* fogalmával leírható jelensége, hogy a valóságosság kritériumait olyan jelölőstruktúrák határozzák meg, amelyek éppen azt fedik el, ahol a valóságnak lennie kellene.” Bocsor Péter – Medgyes Tamás: Az amerikai minimalizmus. *Helikon*, 2003/1–2. 6.

¹⁰ E jelenség karikírozása sem hiányzik a regényből: „Révülem Courtney megszólalása szakítja félbe; beismeri, hogy: – Az az igazság, hogy először kicsit féltem kipróbálni a Pellegriót. (...) De aztán, amikor mégis megpróbáltam, kiderült, hogy ... nagyon jó.” (356.)

¹¹ Kulcsár Szabó Ernő: *Ex libris. Élet és Irodalom*, 2000. augusztus 25.

¹² Vö. Kibédi Varga Áron: A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). Ford. Házas Nikolett. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV.* Pécs, 1997, Jelenkor. 147.

¹³ Bret Easton Ellis: *Glamoráma*. Ford. M. Nagy Miklós. Budapest, 2000, Európa. 163.

televízióban éppen „valami reklám megy, szemcsés homály, egy reprodukció reprodukciója” (64–65.), s e kijelentést Warholnak az eredetiséget megszüntető alkotástechnikájára való metafiktív, az Ellis-könyv szövegszervezését referáló megállapításként értelmezhetjük. A regényben uralkodó grammatikai jelen idő a múlt, a jelen és a jövő közti kauzális viszonyrendszer hiányán túl kapcsolatba hozható a high-tech társadalmaknak azzal az újszerű időtapasztalatával is, melyben azért válik a jelen minden idők egyedüli



színterévé, mert minimálisra csökken a képi és verbális információk közvetítéséhez szükséges idő. Az én-formájú elbeszéléshez konvencionálisan kapcsolódó személyes tónus radikális lebontását eredményezi az a narratív eljárás, mely a Bateman mindennapi cselekedeteiről tájékoztató részleteket törés nélkül úsztatja át olyan általános alanyú mondatokba, melyek például a termékismertető reklámszöveg és a lifestyle tanácsadás magazinokból ismert stílusát szóltatják meg. Az első személyű passzusok gyakorta természetesen nem kevésbé keltik a kölcsönzöttség hatását – összhangban azzal, hogy a főszereplő egyik kedvelt időtöltése a különféle színes újságok, melyek montázselsvű

alakítottsága az Ellis-regény fejezeteinek összeillesztésében is visszaköszön, beszerzése és a lakására érkező katalógusok áttanulmányozás. Mindezt Patrick edzésprogramjának leírása is jól érzékelteti, melynek már csak azért sincsen a személyességgel összekapcsolható, egyénítő funkciója, mert egy olyan, meglehetősen sematikus repertoárból választ, amelyben lényegesen kevesebb lehetséges variáció van forgalomban annál, mint ahány megnyilatkozó ezt a nyelvet beszéli:

Felváltva használók súlyzókat és erőgépeket, különféle hidraulikus, pneumatikus és elektromechanikus szerkezeteket. A gépek többsége nagyon hatásos, mivel komputer vezérli őket, és egy kis klaviatúrával gyakorlat közben is állítani lehet rajtuk az erőfokozatot. Nagy előnyük, hogy minimalizálni lehet velük az izomlázat, és nagymértékben csökkentik a sérülések veszélyét. Másfelől azonban kedvelem azt a változatosságot is, amit a súlyzók kínálnak, és ami a gépekkel elképzelhetetlen. (102)

A verbális readymade bárminemű alakítottságtól mentes fölhasználása nem kizárólag Bateman szolamában jelenik meg, de például az *Ebéd* című fejezet sajátosan egyoldalú dialógusában is, mely során a Christopher Armstrong által mondottak a téves megszólítás beszédaktusán kívül kizárólag a turisztikai katalógus regiszterén belül mozognak: „Aki pedig sportosabb nyaralásra vágyik, elmehet hegyet mászni, leereszkedhet barlangokba, vitorlázhat, lovagolhat és kenuba ülve vad hegyi patakokon evezhet, míg a hazardjátékok kedvelőit játékkaszinók várják” (202.). Így a beszéd pragmatikus kontextusa (egy hétköznapi ebéd) és a hangsúlyozottan az írásbeli nyelvhasználat ismerveit magán viselő szereplői megnyilatkozás feszültsége a mimetikusság ellenében hat.

A szövegválogatás az *Amerikai Psychó*ban azért nem korlátozódik az életformához valószzerűen kapcsolódó forrásokra, mert – szemben a realizmus gyakorlatával – Ellis regényében nincs szerves kapcsolat a kijelentésaktus alanya és módja között. Az így képződő össze nem illés az egyik legfőbb oka a szöveg – főképp az újraolvasások során végbemenő – parodisztikussá válásának. Bateman már az első fejezet dialógusaiban sokkal inkább idézi, semmint használja a nyelvet. Az ideológia instrumentalizálódása és ezzel párhuzamos kiüresedése a politikai propagandaszöveg kliséinek a végtelenségig pontos visszaadása és a megszólaló életvitele közti meglehetősen explicit szakadék által reflektálódik:

És természetesen a társadalmi igényeket sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Egyszermind azonban meg kell akadályoznunk, hogy az emberek visszaéljenek a segélyezési rendszer nyújtotta lehetőségekkel. Viszont az is magától értetődik, hogy hajlékot és ennivalót kell adnunk a hajléktalanoknak, továbbá szembe kell szállnunk a faji diszkriminációval, és támogatnunk kell a polgárjogok fejlődését, akárcsak a nők egyenjogúságát, egyidejűleg úgy módosítva viszont az abortusztörvényt, hogy biztosítsuk az élethez való jogot, anélkül azonban, hogy ezzel korlátoznánk a nők választási szabadságát. (29.)

A könyv megformáltságának számos aspektusában tettenérhető montázselvű szerkesztésmód nagyban hozzájárul a történetelvű olvasásmód kisiklásához és a megalkotottság műviségének hangsúlyozásához. A mozaikszerűen elrendezett, átkötőelemekkel ritkán élő fejezetek közül a könnyűzenei tárgyúak a szóképlet, a stílus és az érvelési mód miatt oly mértékig hatnak kölcsönzött diskurzusnak, hogy az olvasó nem is érzi feltétlenül kényszerítőnek, hogy e szövegrészek első személyű elbeszélőjét azonosítsa az ön-életrajzi énnel. Amennyiben ezt mégis megteszi, akkor elsősorban a preformált nyelvi sémáknak az őszinteség értelmezési kódját destruáló munkájára nyílnak távlatok, vagyis

például a *Genesis Please, Don't Ask* című számának alábbi kommentárját komikus hatáseffektusként veheti számításba: „megható szerelmes vallomás az elvált feleséghez abból az alkalomból, hogy a bíróság az asszonynak ítélte a közös gyereket. Nem tudok példát arra, hogy bármely rock and roll együttes akár csak hasonlóképp is meghitt hangvételű nótában dolgozta volna fel a válás szomorú témáját.” (192.) Az eddig vázolt kérdés produktív nyitottságát úgy zárta rövidre Mary Harron filmje, hogy egy jeleneten belül egyidejűsítette a regény egymással szerves kapcsolatban nem lévő, mind a befogadás lineáris folyamatában, mind a könyv fizikai terében elkülönülő részeit. Miközben a filmben Bateman akkurátusan előkészíti Paul Allen meggyilkolását, Huey Lewis egyik lemeze szól, amit leendő áldozatának a regényből ismert módon mutat be. Ugyanakkor talán nem zárható ki, hogy van olyan néző, aki e filmrészletben inkább összhangot vél fölfedezni Bateman tettének elkövetési módja (például a bútorok és a padló gondos letakarása, illetve zenei kommentárja pontosságra törekvő nyelvhasználata között), míg más inkább az össze nem illést érzékeli a bestialitás és a lány könnyűzene viszonyában. Az amerikai film említett megoldása azért nem tartható teljesen elhibázottnak, mert a vizuális és auditív elemek ilyen összekapcsolása az Ellis-könyv egyik, korábban már szóba hozott, fontos intertextusára irányíthatja az értelmezői figyelmet: Anthony Burgess 1962-ben megjelent regényére. Egy komparatív elemzés persze a fabuláris hasonlóságok mellett vélhetően több, a történeti indexálhatóság vonatkozásában döntő különbséget tenne beláthatóvá a két könyv kapcsolatában. Például azt, hogy míg az angol szerzőnél a klasszikus zene performativitása bár változékonynak mutatkozik, esztétikumából fakadó cselekedtető ereje nem kérdőjeleződik meg, a befogadóra tett hatás szempontjából magasabb rangú a filmnél, amire – többek között – a regényszöveg katakrétikus, nem transzparens, idegenségét a hangzásában is hordozó nyelve következtetni enged, addig Ellisnél a különböző mediális technikák effektivitásának már nincs köze ehhez a romantikára visszavezethető esztétikai értékítéllethez.

Visszatérve a már részben szóba hozott nonszensz elemekhez, ezek közül főként a helyzet keltette elvárásokat érvénytelenítőkkal él bőségesen a *Nexxt* című magyar produkció, mely egy showműsor keretein belül lépteti fel a *Gépnarancs* egykori főszereplőjét, kicsi Alexet és napjaink egyik rettegett sorozatgyilkosát, Rex Madisont, akinek a figurája főképp Patrick Bateman regénybeli karakterizációjának elemeire épül, és a név maga is több szállal köthető az Ellis-szöveghez. A válogatott kegyetlenkedéseit home videón megörökítő, a kommandósok által tűzharcban elfogott Madison, aki a stúdióban meglehetősen pikírt és indignált módon viselkedik, egyszerűen csak – ahogy az később kiderül, csupán látszólag – lelkiileg megtörik, s ennek nem más a kiváltó oka, mint egy mulatságos, kis méretű, rózsaszínű, Pigi nevű játékmalac megpillantása. Regénybeli intertextusként az a részlet idézhető, amikor Bateman a következőképpen vall: „nagyon dúlt és zaklatott voltam egész héten – olyannyira, hogy hétfőn szabályosan elbőgtem magam az Alf legújabb folytatása közben.” (549.) Amennyiben a *Nexxt* az *Amerikai Psycho* egyik lehetséges interpretációjának tekintjük, azt mondhatjuk, hogy ez a jelenet illeszkedik a film azon hatásmechanizmusához, mely a regény pszichologista értelmezését karikírozza, s azt tulajdonképpen elhibázottnak mutatja. És ezáltal arra a nem elhanyagolható jelentőségű összefüggésre irányíthatja figyelmünket, hogy az Ellis-könyv személyiségszemléleti implikációi aligha szólíthatók meg termékenyen egy korábbi korszak antropológiai konstrukciója felől. Bár a regény némely részlete kezére játszhat akár a főszereplő társadalmilag releváns szinekdochéként való értelmezőjének (például a Dosztojevszkijtől származó mottó: „Szeretném a szokásosnál tüzetesebben megrajzolni a közönség előtt a közelmúlt egyik jellegzetes típusát.”), akár a történetet az énkettőzés lélektani szituációjára visszavezetni igyekező olvasónak (gondolhatunk a Bateman névnek a populáris kultúrából ismert mítosszal való összekapcsolhatóságára),

Patrick mégsem azonosítható ezekkel a mimetikus konstrukciókkal, hiszen egyrészt eldöntetlen marad az én vallomástevéseinek a fiktív világon belüli episztemológiai státusa, másrészt nem személynek, inkább különféle medializált szerepek olyan találkozási pontjának tekinthető, amelynek az állandóságát már a tulajdonnév azonosító funkciója sem biztosítja. Bár az aligha vitatható, hogy a főszereplőhöz kapcsolódó karakterizációban és a cselekményelemek elrendezésében egy makroszerkezeti elemzés bizonyára nyomára bukkanna egy fokozásra épülő lélektani történetnek – az amerikai filmváltozat tulajdonképpen egy ilyen adaptációnak tekinthető –, ezt az eseményeknek a fejezetek elrendezésében is megtestesülő – a kereskedelmi televíziók műsorszerkezetéből is ismerhető¹⁴ – egyenrangúsítása,¹⁵ illetve a legváratlanabb szöveghelyeken felbukkanó groteszk elemek nagyon hatékonyan viszonylagosítják. Az elsőre példaként említhető a *Hajsza, Manhattan* – melynek végén Bateman a rendőrség előtt menekülve telefonon bevallja (?) ügyvédjének a gyilkosságokat – és az ezt követő *Huey Lewis and the News* című fejezet tematikus, valamint modalitásbeli distanciája. A másodikra egy olyan szöveghelyet idézhetünk, melyben a megnyilatkozó pszichés öndiagnózisa és az ehhez metonimikusan illeszkedő gyógyszernevek kauzális kapcsolata függesztődik föl a felsorolás negyedik eleme által: „Rámosolygok az eladónőre, aztán feszengve hátrálok Luis elől a nadrágtartópult felé, s érzem, hogy nagyon rám férne most egy szem Xanax, egy Valium, egy Halcion, egy Danone, egy akármilyen.” (415.)¹⁶ A modern regény említett személyiségképleteinek lebontása Ellisnél úgy megy végbe, hogy mindeközben e hagyomány narratív eljárásai parodisztikus módon áthelyeződnek, ahogy ez például a következő idézetben a tudatfolyam technikával történik – amit gyakorta kapcsolatba hoznak a 20. század elején elterjedő mozgóképművészet¹⁷ –: „J&B gondolom. A jobb kezemben van egy pohár J&B gondolom. Kéz gondolom. Charivari. Ing a Charivaritól. Fusilli gondolom. Jamie Gertz gondolom. Szeretném megdugni Jamie Gertzet, gondolom. Porsche 911. Egy sharpei gondolom. Szeretnék egy saját sharpeit. Huszonhat éves vagyok gondolom. Jövőre huszonhét éves leszek. Egy Válium. Szeretnék egy Váliumot. Nem, két Váliumot. Mobiltelefon gondolom.”¹⁸

¹⁴ Erről bővebben Almási Miklós: A mozaik-tudat posztmodern víziói. *Athenaeum*, 1993/4. 243–252.

¹⁵ Ez a írástechnikai attitűd gyakorta kisebb szövegrészek megformáltságában is tettenérhető. Például: „még haza is telefonáltam, hogy lehallgassam a rám váró üzeneteket: Evelyn az öngyilkosságot fontolgatja, Courtney úgy gondolja, vesz magának egy csau kutyát, Luis vacsorázni hív csütörtökön” (320.); „Ma Bethanyvel ebédelek a Vanitiesben, Evan Kiley új tribecai bisztrójában, és bár ma reggel majdnem kerek két óra hosszat gyúrtam, sőt még súlyoztam is egy kicsit tizenkettő előtt az irodámban, mégis idegesség kínoz. A pontos okát nehezen tudnám megnevezni, de addig törtem a fejem, míg végül is két lehetséges indokra szűkült a kör. Ezek szerint vagy a visszautasítástól szorongok (ami számomra is érthetetlen, hiszen ő hívott fel engem, ő akar találkozni *énvelem*, ő akar *velem* ebédelni, ő az, aki baszni akar *velem*), vagy pedig az új olasz hajbalzsamommal lehet összefüggésben a dolog, melytől bár kétségkívül tömöttebbnek látszik a haj, és az illata is igen kellemes, egyszersmind kissé ragacsossá is teszi, ami viszont egyáltalában nem kellemes, ezért könnyen ráfoghatom az idegességemet.” (326.)

¹⁶ A felsorolás az eredeti szövegben: „in dire need of a Xanax, a Valium, a Halcion, a Frozfruit, anything.” (281.)

¹⁷ Vö. például: „In modern literature there is probably no more celebrated technique than that of the stream of consciousness or interior monologue. Whether in Proust, Joyce, or Eliot, this form of sequence permits the reader an extraordinary identification with personalities of the utmost range and diversity. The stream of consciousness is really managed by the transfer of film technique to the printed page”. Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London and New York, 1964, Routledge. 322.

¹⁸ E részletet azért voltam kénytelen saját magyaráztásomban idézni, mert Bart István fordítása kevésbé adja vissza az eredeti szöveg szóismétléseit és agrammatikusságát. Vö. „J&B I am thinking. Glass

Az *Amerikai Psycho* olvasójának ugyanakkor azzal az összefüggéssel is számot kell vetnie, hogy míg az események vonatkozhatóságát illetően a narráció közvetítette információk oly mértékig válnak széttartóvá, hogy lehetetlen lesz dönteni a történet ténylegesként, elképzeltként vagy éppen fiktívként való azonosíthatósága mellett, addig a könyv bizonyos pontjain az egyirányba mutató komponensek a túlzás hatás-effektusa révén viszonylagosíthatják a szövegben működtetett narratív technikákat. Példaként a *Reggel* című fejezetet említhetjük, melyben a társművészeti produktum mise an abyme-ként való közbeiktatása válik parodisztikussá. A részlet egy, az árverési katalógusok stílusát megszólaltató ekphrasissal kezdődik: „velem szemközt, a fehér márvánnyal díszített, gránitból rakott gázfűtéses kandallóm mű fatuskói fölött egy eredeti David Onica függ. Hat lábszor négy láb a mérete, nagyalakú portré, amely meztelen nőt ábrázol tompa sűrű és olajzöld színekben, aki kanapén ülve az MTV adását nézi.” (41.) Ezt követően arról értesülünk, hogy a festmény éppen „egy harminccollos képernyőjű, digitális Toshiba tévére” (uo.) néz, amelynek ráadásul kép-a-képben és kimerevítő funkciója is van. Ha azt is figyelembe vesszük, hogy a festő neve a Konica fényképezőgép-márka nevével is összecseng, akkor már meg sem lepődünk azon, hogy Bateman, miután szemrevételezte nappaliját, a reggeli fogmosás során Rembrandt nyom hamisteknőc-nyelű fogkeféjére. De említhetjük a televíziós tömegkultúra én-formáló hatásának meglehetősen mulatságos szövegbeli megjelenítését is. Patrick hazakísérve Jean nevű titkárnőjét a következő módon tudja visszautasítani az este folytatására vonatkozó felhívást:

- Nem akar feljönni egy pohár italra? – kérdezi mintegy mellékesen (...)
- Nézze, az a helyzet, hogy szeretném megnézni a *David Letterman Show*-t s ezért (...)
- Szóval azt hiszem, most már mennem kell.
- Megnézheti... – Hirtelen elhallgat, majd mégiscsak előáll az indítványával: – ...nálam is.
- Nem válaszolok rögtön.
- És mondja, kábele van?
- Igen – bólintja. – Van kábelem.
- Ezzel megfogott, ezért ismét kis szünetet tartok, miközben úgy teszek, mintha megháynám-vetném a dolgot magamban.
- Nem; nem lehet. Szívesebben nézem... nem kábel. (375.)

Azok között a hatástényezők között, melyek az *Amerikai Psychót* a populáris kultúra produktumaitól elkülönöztetik, nem elhanyagolható jelentőséggel bír ez a folyton visszatérő ironikus hang, ami lehetővé teszi, hogy a szöveg távolságot tartson önmagától. És erre – ahogy azt Baudelaire-től tudjuk – csak a művészek és a filozófusok képesek, mégpedig azért, mert az ő megmunkálendő anyaguk a nyelv, ami módot ad arra, hogy az ember megkülönböztesse magát a világtól.¹⁹ És ez talán soha nem volt nehezebb, mint abban a korban, amelyhez Ellis regénye is tartozik.

of J&B in my right hand I am thinking. Hand I am thinking. Charivari. Shirt from Charivari. Fusilli I am thinking. Jami Gertz I am thinking. I would like to fuck Jami Gertz I am thinking. Porsche 911. A sharpei I am thinking. I would like to own a sharpei. I am twenty-six years old I am thinking. I will be twenty-seven next year. A Valium. I would like a Valium. No, two Valium I am thinking. Cellular phone I am thinking.” (78.)

¹⁹ Vö. Paul de Man: A temporalitás retorikája. Ford. Beck András. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei* I. Pécs, 1996, Jelenkor. 37–60.

*avagy a minimalizmus kategóriájának
forgalmazása a kortárs magyar prózában*

Currency 1 (pénz) forgalom, (szó) elterjedtség, ismertség, használat;
2 (pénz) pénzegység, valuta

1.

Dolgozatom arról szól, hogy hogyan érvényesül a minimalizmus mint az itthoni kortárs próza egyes szövegeit leíró elnevezés. Azt vizsgálom, milyen trendek nyilvánulnak meg abban, ahogy a szakmai közbeszéd azonosítja és jellemzi az irodalmi minimalizmus magyar példáit.

Gondolatmenetem megpróbálja viszonyítani egymáshoz a kategória alkalmazásának apropóját, vagyis az amerikai irodalomban azonos névvel illetett szövegcsoporthoz és a róla szóló diskurzus hatását, miközben valószínűsíti, milyen formákban jelentkeznek, és hogyan módosul ez a hozzárendelés egy másik közegben. Ennek az átalakulásnak a lényegesebb tényezőit sorakoztatják fel írásom egyes részei.

A jelenség vizsgálata során kirajzolódó helyzetértékelés szerint nincs olyasmi, hogy tisztán minimalista magyar kortárs prózaszöveg, viszont többféle magyar kortárs prózában vannak kimutatható minimalista hatások.

Mint az éppen a minimalizmus kapcsán már elhangzott:¹ ha felmerül, hogy egy terminus új terepen válhat alkalmazhatóvá, a fogalom legitimálódásának keretét adó vita nem az „értjük egymást, de másról beszélünk”, hanem az „egyről beszélünk, csak más-képp” modalitását fogja hordozni, végeredményben tehát bármilyen tudományos hozzászólás – tartalmától függetlenül – a fogalom használata mellett szóló érvként fog működni. Elég jó esély van arra, hogy a fogalom jelentéssé válik az új közegben, még ha új extenziója csak felületes hasonlóságokat tartalmaz is a régivel. Amikor ez így alakul, kulturális fordítás² zajlik le, amelynek során az irodalomtudományos közbeszéd, de maga az alakuló kortárs irodalom is rátalál egy címkére, amely az addiginál hatékonyabb és tetszetősebb önleírásokhoz segíti hozzá.³

¹ Bocsor Péter: „Vitaminimumus.” *Iskolakultúra*, 1997. április. 45–56.

² Ezt a fogalmat Clifford Geertz és Homi Bhabha nyomdokain használom. A jelenséget Bocsor Péter előbb említett tanulmánya is érinti. Vö: Ilyenkor „az itthoni környezet megfelelő elemeit” (Bocsor, 55. 7. lábj.) kell megtalálni.

³ Richard Rorty *Esetlegesség, ironia, szolidaritás* (Jelenkor, 1994) kötetében a világ, illetve az emberiség önértését úgy képzei el, mint egyre újabb (metaforikus) újraleírások megfogalmazását, amelyek az adott helyzetben – minthogy az újraleírások egymásra épülnek – további hatékony újraleírások létrejöttét teszik lehetővé.

Minimalizmus az amerikai prózában – a magyar irodalomban: az újonnan megjelölt szövegcsoporthoz attribútumai tehát nem feltétlenül azonosak azon szövegcsoporthoz tulajdonságaival, amelyekre a címke eredetileg vonatkozott. Ahogyan maga a címke átkerül a magyar irodalom rendszerébe, az kimeríti az allúzió kategóriáját. A két szövegcsoporthoz metaforikus viszonyba kerül egymással. Az azonosítás semmiképp sem problémátlan, hiszen minden nyelv irodalma más törvényszerűségek szerint működik. Ha alaposan áttekintjük a fogalom transzformálása során keletkező eltéréseket, lehet, hogy azt tapasztaljuk: még sokkal kevésbé konkrét a címke applikációja, mint azt első látásra gondoltuk.⁴

A minimalizmus esetében több okból is valószínű, hogy hasznos önleírásként bekerül a kortárs magyar irodalomról szóló közbeszéd szótárába. Minthogy a kortárs amerikai prózára alkalmazták, olyan kultúra eleme, amely rengeteg csatornán érezteti hatását Magyarországon is. Jelenleg Magyarországon az amerikai kultúra elemei alapvetően kedvezően pozicionáltak, többnyire divatosnak vagy igényesnek számítanak, ezért véleményformáló potenciállal rendelkeznek.⁵ Ez az általános megítélés, amely az amerikai kulturális termékekhez kapcsolódik, nyilvánvalóan abból is táplálkozik, hogy elsősorban a tömegkultúra területén óriási mennyiségű film, zene, szöveg és egyéb alkotás terjed az országban. Ráadásul, minthogy sok más országban is hasonló a helyzet, az onnan beáramló kulturális termékek is sok esetben amerikai hatásokat viselnek magukon. Az alkotások mennyiségi jelenléte egyrészt ismertté teszi a kultúra toposzait, ikonjait és egyéb tájékozódási pontjait, ezért az egyes termékek könnyebb helyzetben vannak saját hozzáférhetőségük és valószínűségük megteremtésekor. Amiatt, hogy sok alkotás keletkezik, erős versenyhelyzet van, ugyanakkor az esztétikai szempontokat ambivalens módon átértelmező piaci-forgalmazási tendenciák is érvényesülnek. Utóbbi viszony megítélését nehezíti, hogy az amerikai tömegkultúra expanziójával egy időben az alkotások egy része igyekezett olyan jelölési eljárásokat bevezetni, amelyek keresztülvágnak a tömegkultúra és elitkultúra szembeállítható gyakorlatain.

2.

A minimalizmus terminusnak az amerikai, illetve a magyar kortárs prózára történő alkalmazását lényegében allúzióknak tekintve e fogalmi átvitel szemléltetését egy új fogalom bevezetésével látom célszerűnek.

A „currency” szót – 1 (pénz) forgalom, (szó) elterjedtség, ismertség, használat; 2 (pénz) pénzegység, valuta – azért találom különösen alkalmasnak a minimalizmus fogalom átfordításáról szóló beszéd formálására, mert önmaga is hordozza a tárgyat, a minimalizmus karakterének jó pár vonását, de támogatja egy ilyesfajta kulturális átvitel, transzformáció nem minőségi, hanem mennyiségi; nem esztétikai, hanem ökonómiai aspektusainak értelmezését is.

⁴ Jó példa erre a Hazai Attila *Budapesti Skizs* című regénye, amely címében Bret Easton Ellis *Amerikai pszicho* című regényére alludál. A két szöveg témájában már távolabb áll egymástól, mint azt a címek hasonlósága sugallná, és egy prózapoétikai összevetés is inkább különbségekre, mint egyezésekre bukkan a két regény kapcsolatán.

⁵ Meg lehet figyelni, mennyivel fogékonyabbak a minimalista művészeti megoldásokra azok a szubkultúrák, amelyeket jobban átjár az amerikai tömegkultúra hatása. A két hatás messze nem egyenértékű, hiszen utóbbi jelenléte – és ez alapvetően terjesztési kérdés – sokkal több helyen tapasztalható, de az irántuk megnyilvánuló affinitás szorosan összekapcsolódik.

Az amerikai prózában a kritika által minimalizmusként azonosított szövegeket jól jellemzi, hogy pontosan milyen kulturális kontextusban jöttek létre.

Az irányzat kialakulásában komoly szerep jutott annak, hogy a „kreatív írás” a 70-es években egy sor angol tanszék kurzuskínálatában megjelent az USA-ban. Emiatt nyilvánvalóan átalakult az a megítélés, amely alá a fiktív prózai szövegek készítése esett az amerikai kultúrában. A művészi, ihletett alkotás mítosza helyére ez a gyakorlat az írói technikát, az írni és szerkeszteni tudás képességeit állította, és kiemelte: mindez oktatható, fejleszthető. Aki akarja, és sokat dolgozik, az jobb prózát fog írni, mint annak előtte. Írónak lenni nem csupán veleszületett tehetség kérdése, hanem egy bizonyos szintig megtanulható szaktudás alkalmazását is feltételezi. Magyarországon egyelőre nem váltak bevetté a hasonló képzések, és a köztudatban is – ha egyáltalán megindult bármi ilyesmi – jóval lassabban zajlik az íráshoz szükséges adottságok megítélésének átalakulása.

A másik lényeges különbség, hogy az USA-ban jóval korábban futott be nagy karriert a mozgókép, a film és a televízió. Mára a többgenerációs megszokás következtében egyértelműen a vizuális eszközökkel zajló történetmesélés lett a leggyakoribb információforrás. Amellett, hogy a klasszikus regényeket filmre és televízióra alkalmazták, és szélesebb tömegek ezekből az adaptációkból ismerték meg a történeteket, jellemzővé vált egy másik tendencia is: sorra készültek és készülnek olyan könyvek, amelyek a leg-sikeresebb hollywoodi filmprodukciókon alapulnak. Ezeknek a szövegeknek az esetében a legfeltűnőbb (de a kreatív írás órákon elsajátított technikák alkalmazásával keletkezett szöveg esetében is jellemző vonás), hogy a szövegben ábrázolt tárgyak, események hangsúlyosan vizuális formában jelennek meg. A szóban forgó prózák nyelve precíz, tárgyilagos, világos, és – extradiegetikus szinten – dominánsan leíró. A regények emiatt jócskán elütnek az európai prózahagyománytól, az ábrázolt érzékek arányai a vizualitás javára felborulnak, a leírások jellegzetesen plasztikusak és részletezők, de mindig felidéznek egy – létező vagy virtuális – képsort, amelytől nem lehetséges elvonatkoztatni.

A harmadik jellemző különbség ugyancsak nem választható el a tömegkultúra és az elitkultúra összefonódásától, és ez a folyamat az USA-ban már jóval előrehaladottabb stádiumban van. A tömegkultúra részét képező, széles körben forgalmazható kulturális termékek esetében pragmatikus és piaci szempontokat érvényesítő megfontolás, hogy olyan közös alapra hivatkozzanak, amely mindenki számára elérhető. Ez a kritérium nyilvánvalóan mind strukturális és prózapoétikai, mind nyelvhasználati szempontból érvényesül. A fentebb már érintett, vizuális érdekű, átlátható ábrázolás a legtöbb kortárs prózakötet esetében – tehát nemcsak a kimondottan minimalista szegmens esetében – egyszerű szintaxissal, viszonylag kevés és nem túl komplex logikai struktúra mentén valósul meg. A magyar kortárs próza nyelvének – elsősorban persze a két nyelv eltérő jellegzetességei miatt – a szintaxis sokkal árnyaltabb eszköze, mint az amerikaiaknak.⁶ Az (amerikai) angol és a magyar nyelv közötti leglényegesebb eltérés, amely ebben az összefüggésben megmutatkozik, feltehetőleg az, hogy az adott nyelv beszélőinek mekkora hányada anyanyelvi beszélő. A magyar esetében természetesen a túlnyomó többség anyanyelvi beszélő, az (amerikai) angol esetében viszont pont fordítva. Ennek következtében utóbbi közegben a közös alap, a mindenki által birtokolt jel- és mintázatkészlet is sokkal funkcionálisabb, kevésbé gazdag.

Végeredményképp – és e folyamat tekintetében feltétlenül élen járt az amerikai irodalmi minimalizmus, és az irányzat kapcsán úton-útfélen emlegetett „reduktív jelhasználat” – kialakul egyfajta törzs-jelkészletet, amelyre nyugodtan támaszkodhat a kortárs

⁶ E különbség részletes értékelése e keretek között nem lehetséges, mindenesetre nemcsak a kulturális, hanem az általános fordítás elméletének számos kérdéséhez is kapcsolódik.

kommunikáció, akár irodalmi szövegekről, akár praktikus, napi érintkezésről legyen szó. Az irodalmi szöveg – legalábbis a felszínen – tehát láthatólag a köznap, bevett jelkészlet és a könnyen felismerhető jelkombinációkat részesíti előnyben. Az alkalmazott jelek kurrensebbek, könnyebben használhatók és terjeszthetők, mint mások.⁷

3.

A két közeg különbségeinek áttekintése után azokat az attribútumokat emelem ki, amelyek az amerikai minimalista próza jellemzésekor, annak ellenére, hogy kifejezetten heterogén szövegcsoporthoz van szó, gyakran visszatérnek.

1) A fentebb említett közös alap megteremtésére alkalmas eszközök:

- Egyetlen stílusról következtetés alkalmazása.
- Monoton stílus, nincsenek reflexiók a szövegbe iktatva. A posztmodernnel szemben a minimalizmus nem épít a regiszterváltásokra, és átlátható, fegyelmezett szerkezetbe rendezi a szöveget.
- Gyakran hiperrealista, vagyis a jeleket olyan módon működteti, hogy érdeklődik, tekintettel van közösségi forgalmukra, a nem közösségi használatot igyekszik kiküszöbölni.

2) Extenzív és intenzív értelemben is precíz, aprólékos. Katalógust készít és mikrorealista kontextusokat teremt.

A hiperrealista módon kimunkált referenciális tartományba a textuálistól a materiálisig minden belefér, de a jelölés módja a tartomány minden elemét egyenértékűvé teszi. Az eljárás eredményeképpen létrejövő szövegben szereplő jelhalmazban a mellérendelés szinte egyeduralkodó kapcsolódástípus.

A mellérendelés a legkülönbözőbb kontextusokhoz kapcsolódó és legkülönbözőbb jelentőségű tematikus elemeket is egyenértékűnek láttatja, gyakorlatilag az olvasó intuíciójára, a közös (ám, mint láttuk: szűk) kulturális háttértudásra bízva, melyik mozzanatnak mekkora jelentőséget tulajdonít.

Az elvileg különböző minőségű forrásokból származó jelek között tehát a minimalista szöveg épp úgy nem különböztet meg, mint ahogyan az irányzathoz kapcsolódó kritikai kontextus sem tünteti ki különböző nyersanyagai közül egyik típust sem.⁸ Némi- leg sarkítva: A modern kritika a (nem fiktív) életrajz felől olvasta a (fiktív) életművet, majd a posztmodern fiktív és nem fiktív oppozícióját kikezdve számúzte, de legalábbis háttérbe szorította a tényszerűség primátusát, és a mindent felölelő textualitás összefüggésében fogalmazta meg mondandóját. A minimalizmusról szóló diszkurzus számára újra megszűnt tabu lenni az életrajz, de jelentősége éppúgy nem kitüntetett, mint a tárgyalt regényeké vagy novelláé. Az irányzat által képviselt szemlélet mintha azt sugallná: attól, hogy igenis léteznek szerzők, és tudunk róluk valamennyit, ezek az információk még nem feltétlenül (túl) fontosak.⁹

⁷ Ebből a megállapításból kiindulva egyébként amellet is lehet érvelni, hogy a minimalista szöveg – azzal, hogy szélesebb közönség számára is értelmezhető kíván maradni – valójában éppen bővítheti interpretációs tartományát, s nem feltétlenül korlátozza, ahogy azt sokan sokszor megjegyezték.

⁸ E tekintetben párhuzam vonható ezen irodalmi szövegek szemiotikai működése és az internet szerkezeti felépítése között.

⁹ A Helikon minimalizmus-száma ebben a tekintetben mindenképp mértékadó, hiszen interjúkat, és Raymond Carver írásáról szóló szövegét adja közre, hogy a szerzők személyéhez kapcsolódó tudnivalókat feldolgozza.

3) A szinte csakis mellérendelő viszonylatokra felépülő minimalista szöveg lényegében szimptomaként rendelhető az őt generáló szubjektumhoz.

A szövegbe foglalt valóságélmény visszatérő sajátossága, hogy valamilyen formában mindig érint egyes absztrakt, elszigetelt minőségeket, amelyekre a szöveg nem reflektál. Ezek a zárványok jelzik, hogy a megjelenő karakterek valóságérzékelése nem fölényesen jól működő, olykor megbicsaklik. Azok az elemek, amelyek reflektálatlanok maradnak, interpretálhatók úgy, mint a szerző, vagy esetleg a narrátor és az olvasó háttértudására egyaránt építő mozzanatok, de e közös mögöttes kulturális közeg mindvégig implicit marad, szövegszerűen nem igazolható, hogy a szóban forgó elemekhez bármilyen fix jelentés kapcsolódna.

A jeleknek ez a fajta szervesetlen működése, afféle „elkallódásuk” beszédes jele annak a mai, fogyasztói nézőpontú jelkiosztásnak, amelyben az egyén ingerküszöbe a folyamatosan fokozódó külső ingermennyiség miatt egyre inkább felfelé tolódik. A mindenhonnan beáramló szemiotikai/kulturális túlkínálat óhatatlanul fokozott szelekcióra és elzárkózásra ösztönzi az embert. Emiatt kifejezetten nehéz és nagy energiákat igényel nem betompulni, nem bevonódni a gyorsuló és bővülő jelkiosztási folyamat passzív, fogyasztói követésébe.

A napjainkban sokszor hallható üzenet: *“Keep it real!”* éppen erre a veszélyre figyelmeztet, és arra buzdít, hogy tevőlegesen vegyünk részt saját életünkben.

A kultúra ebben a felfogásban közegellenállásként mutatkozik meg. Az ember mindenütt a fogyasztást promotáló modellel találja szemben magát, de csak ezzel az általános áramlattal szembeszegülve meríthet elengedő lendületet ahhoz, hogy kreatívan viszonyuljon helyzetéhez. A kulturális termelés megszabja a „jelentéstúlcsordulás irányát” (Bocsor, 48.), a környezet egyre jelentéstelítettebb, és ez a szubjektumra is nyomást gyakorol. Az információ-, és tartalomszolgáltatás mindenütt jelen van, így a fogyasztói társadalomban az élet általános kondíciójává vált kísértés, hogy az ember befogadja azt, ami éppen elé kerül – ahelyett, hogy kitermelne valamit magából. Ahhoz, hogy az ember képessé tegye magát belső tartalmi kommunikálására, arra van szükség, hogy saját jelölési folyamatai élénkebbek legyenek, nagyobb feszültséggel bírjanak, mint a kinti, attraktív, társadalmi méretekben vonzóvá tett kulturális tartalmak.¹⁰

A jelek használatának kultúrája a túltermeléssel szoros összefüggésben szegényedett el, mind kiosztásukat, mind feldolgozásukat egyszeri használat, eszközszerűség, reflektálatlan felületiség jellemzi.¹¹

4) Mindenütt jelenvaló absztrakció + adrenalinhiány = inkább apátia, mint paranoia

A minimalizmus, mint az az eddigiek alapján is látszik, bizonyos befolyással van a létrejövő irodalmi szövegek tematikus érdeklődésére. Inkább a kis, semleges, köznapis dolgok felé fordul, tárgyaiban decentralizált szerveződések ismer fel. Ez a karakter olyan szövegeken is végigvonul, amelyeket stílári szempontból kevésbé szerencsés a minimalizmus áramlatába sorolni.¹² A hiperrealista ábrázolás, az internetes

¹⁰ Vö. „hamarosan elsodor bennünket a tudományos publikációk áradata” – véli Thomas McFarland, írja Neill Hertz, és tovább, McFarland szavaival: „a szaporodó cikkek... szolgálni szándékozik.” (*Helikon*, 2003/1–2. 97.) Ez a tapasztalat a posztmodern stílári jegyeit mutató, de tematikus szempontból minimalista érdeklődésű szövegekre is áll. (A két szöveghalmaz vilásképe közt érezhető bizonyos folytonosság.)

¹¹ Ez a jelző (?felületesség) nem kíván minősíteni, inkább leíró kategória maradna: a gyors és egyre gyorsabb észlelésre vonatkozik, amely a jelre a feltétlenül szükséges figyelem minimumát irányítja.

¹² Vö. például Paul Auster prózáit.

világkép hatása, logikája megjelenik egyes, nyelvhasználatukra nézve inkább poszt-modern prózában is.¹³

Éppen ezért praktikus néhány jelhasználati nézőpontú megfigyeléssel körülírni azt a szűkebb korpuszt, amely nem pusztán világlátásában, hanem megformáltságában, szemiotikai működésében is minimalista jellegzetességeket érvényesít. A minimalista próza elsősorban a fentebb közös alapként emlegetett jelcsoportra támaszkodik, mégpedig feltehetőleg azért, mert ennek elemei – legalábbis közvetlenül – nem utalnak semmilyen problémás, nehezen behatárolható tartományra, vagyis biztonsággal, pragmatikusan, az érzelmi bevonódás kockázata nélkül forgalmazhatók. Ez az attitűd kapcsolódik ahhoz a körülményhez, hogy a konzumidentitás, a kapitalizmus által működtetett kereskedelmi törvényszerűségek jobban beszűrődnek a minimalizmusba, mint más, korábbi vagy cizelláltabb és rigorózusabban átesztétizált értékrendekre épülő korpuszokba. A minimalista tapasztalat az érzelmi bevonódást minimalizáló, szenvtelen tranzakciókat irányoz elő, vagyis nem (művészeti) ajándékozást,¹⁴ hanem művészeti adásvételt. A jelekre irányuló implicit szelekció miatt a valóságtapasztalat is gyanúba kerül. A világ változatosságának megközelítésére csak véges számú útvonal tűnik járhatónak, s ezekről egytől egyig érezhető, hogy vagy túl absztraktak, vagy elvesznek a részletekben. A rendelkezésre álló (és megnyugtató) eszköztár/jelkészlet nem tartalmazza a világ és a közös alap összevetésének feltételeit. (Például ez a belátás is kívül marad a minimalista regiszterben simán megfogalmazható észrevételek körén.) A szöveg szubjektumára ez az állapot nyomást gyakorol, de ennek kommunikálása a külvilágban zajló jelforgalmazás túlkínálati jellegéhez mérten csak egy viszonylag alacsonyabb energiaszinten valósul meg. A minimalista szöveg önállítása kevésbé harsány, illetve dinamikus, mint például a tévéreklámoké. Szelektív szemiotikai karaktere nem paranoid adrenalintúltengésben, hanem enervált, gátlásos, redukált megnyilatkozásokban mutatkozik meg. Nem osztozik azokban a tabukban és sikamlósságokban, amelyeket a kollektív társadalmi neurózis generál, de pontosan ebből adódóan kevésbé motivált arra, hogy a közösség lényeges/központi jelölőire rezonáljon. A beáramló tapasztalatok összességét adott mennyiségű (nevezetesen: mérsékelt) energiával kezeli, mintegy jelezve: ennyire futja. Az eredmény: a valóság itt és most típusú érzékelése redukáltabb, mert kevesebb helyet/energiát hagy az egyes bonyolultabb mintázatok egymáshoz képest megjelenő viszonyainak felmérésére. Másfelől az alacsony bevonódási szint előnye, hogy felszabadítja a jelölést a tendenciózusság, a nagy energiákkal forgalmazott, átlátszó, „primer” ideológiák irányítása alól.

A felületiség/mélységnélküliség programja tehát:

- a jelölés során történő viszonylag szűk amplitúdójú, minél egyenletesebb energiaelosztást irányozza elő (az energiák a közös alapnak tekintett jeleken oszlanak meg);
- részleges hatókörű;
- visszavonul az interpretációktól, „talált tárgy”-szerű.

A minimalista attitűd olyan benyomást kelt, hogy a műalkotás esztétikai értéke járulékos, olyan attribútum, amely a „coining” (megfogalmazódás) közben érkezik meg. A lényeg az az energia, amely felszabadul, amikor készül a szöveg, s amelynek forrása az adott pillanatban érvényes („kurrens”) gondolati viszonyok pontossága.

¹³ A két irányzat összefonódásának és elkülöníthetőségének problémás kérdéseit részletesen tárgyalja Abádi Nagy Zoltán *Az amerikai minimalista próza* című monográfiája, vagy újabban Medgyes Tamás doktori disszertációja.

¹⁴ Vö. a Marcel Mauss által az ajándékozásról mondottakkal.

5) Márkanevek, konzumidentitás, tömegkultúra: összevethetőség

Bach neve manapság csak a zeneértők szűk tábora számára jelöli a zeneszerző összes művét, a korpuszt, a számtalan dallam és struktúra összességét, amelyet a művész hátrahagyott. A jelenleg átlagosnak nevezhető általános műveltséggel rendelkező közönség számára márkanévként működik a szerző vezetékneve, amelyet egy-két dallam, illetve egy-két járulékos információ tölt fel jelentéssel. Ennek az értelmezésnek még csak nem is a hozzáértők által kreált kánon csúcsai a forrásai, hanem az a globális jelforgalom, amely tartalmilag tekinthető ugyan tömegkultúra-centrikusnak, hiszen Madonna sokkal nagyobb sávszélességen, több átjátszóállomáson keresztül, műfajok és célközönségek prizmáin szóródva képződik meg általa, szemben Mozarttal, aki jelentéssel, de viszonylag izolált és perifériális karakterként van jelen. Praktikusan azonban nem erről van szó: a kulturális és kereskedelmi jelek cirkulációja egyszerűen nem tájékozódik az olyan megkülönböztetések felől, mint magas és pop, elit és kommersz, stb. Az összes márkát, az összes tulajdont együtt versenyezteti: Bachot Armanival, vagy akár Zanussi filmjeit a Zanussi hűtőkkel. A „kategóriaelsők” mára már csak egy-egy belterjes szakmai közösség ismeri el, hiszen csak ők tudják pontosan, ki tartozik az adott kategóriába és ki nem. Ezek a berkek léteznek, de csak mint kulturális mikroklimák, és kommunikációs potenciáljuk globális mércével mérve hihetetlenül korlátozott.

A minimalizmus alkalmazkodik ehhez a felfogáshoz, és mennyiségi alapon teljesen különböző regiszterű jeleket is összevet. Azonosít valamilyen forgalmi értéket, amely az adott (szub)kulturális közegben az adott jelnek tulajdonítható, és e szerint, mennyiségileg összevethető egységként alkalmazza a jelet. Kijelenti, melyik a nagyobb, kurrenssebb, divatosabb márka. Az egyes jelek bemutatása tehát egyre kevésbé árnyalt, az esztétikai állásfoglalás háttérbe szorul: leginkább a kanonikus – nem kanonikus különbségtétel marad használható, vagyis az egyes produktumok megítélése legtöbbször digitális. Ennek a fajta kulturális és kereskedelmi pozicionálásnak szemléletes példái azok az In/Out („Menő/Ciki”) ¹⁵ listák, amelyekkel divatmagazinokban lehet találkozni. Ezek az egyszerűsítések, sarkítások voltaképpen nem akadályozzák a megértést: maga a rendszer lett menet közben ennyire elemi és gyors, vagyis pragmatikus. Kurrensen, az adott időben és helyen, az adott ítélettel megcélzott szubkultúra számára ezek a meghatározások teljesen pontosnak és informatívnak hatnak. (Lásd még: Beavis és Butthead számára minden videoklip, ami megy a tévében, „kool” vagy „sux”).

4.

A kulturális fordítás során tehát a fenti jellegzetességek indultak el a magyar kortárs próza közege felé. Mire megérkeztek, kissé átalakultak. E változások két legfeltűnőbb pontja: a vizualitás és a neutralitás szerepe kevésbé maradt döntő, mint az amerikai terepen.

A magyar prózahagyomány jóval erősebben érezteti hatását a magyar minimalizmus-

¹⁵ “I mean,” JD continues, “I think comparatively it’s pretty in.”

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

“What are you saying, Victor?”

“Out is in. Got it?”

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

I glance at him as we descend the next flight of stairs. “No, in is out. Out is in. Simple, non?” JD blinks twice, shivering, both of us moving farther down into the darkness. (Bret Easton Ellis: *Glamorama*. 15.)

ban, mint a film vagy a televízió. A nyelvi megformáltság – bár sokkal kevésbé, mint Esterházinál vagy a korai Garaczinál – még mindig észrevételi magát, kevesebb minta és megoldás áll rendelkezésre, amely következetesen átlátszó, eszközszerű nyelvkezelést biztosítana.

Jól megfigyelhető, mennyivel erősebb a minimalizmus-érzékenység azokban a kortárs magyar szubkultúrákban, amelyekben nagyobb az amerikai tömegkultúra befolyása a valóságra. Sokszor ellenállhatatlan a benyomás: mintha USA-import kivitelben tanulnánk újra, hogyan is lehet igazán prózaian észlelni („venni”) és kommunikálni valamit. Félretenni a magyar nyelv jellegzetesen metaforikus megoldásait, és neutrálisan megnevezni valamit anyanyelvünkön, anélkül, hogy egyben megtélnénk vagy jellemeznénk is a jelöltet. Ez a fajta értékmentesítés jókora lépés a szokványos magyar nyelvhasználathoz képest, és – még ha a végeredménye nem is annyira következetes, szikár és semleges, mint az a hatás, amelyet a kiindulópontot képező amerikai szövegek keltenek – a korábbi prózanyelvhez képest jól észrevehető és radikális elmozdulást képvisel.

A semlegesség egyeduralmát a magyar nyelvhasználat emfatikus szemantikája mellett – az (amerikai) angol esetében az attitűdöket nagyobb részt hordozza a hanglejtés – az is gátolja, hogy a fentebb emlegetett jelforgalmi túlkínálat bénító hatása Magyarországon még nem olyan régóta fejt ki hatását, mint az Egyesült Államokban. Több relatíve erőteljes, indultatos kommunikációra lehet számítani, az enerváltság, a fogyasztásra kárhóztatottság még nem járta át teljesen a piaci alapú kulturális makroklimát. (A kevésbé központi, kisebb hatókörű szubkulturális erőterek pedig mindig könnyebben megőrzik a bennük rejlő egyedi potenciált.)

Nagy léptékben a magyar terep legjellemzőbb sajátossága a gyorsuló kulturális gyarmatosulás. Ennek érvényesülését speciálissá teszi, hogy egy felfokozottan neurotikus, lefojtott, képmutatással és eufemizáláskényszerrel teli totalitárius beidegződésrendszer helyét veszi át. Ezzel összefüggésben a naturalizmus és a tabudöntögetés iránti igény mindenképp fokozódik.¹⁶ A magyar kulturális és kereskedelmi jelforgalom ziláltabb és egyenetlenebb, vagyis kevésbé entropikus, mint az eredeti amerikai.

Ez a kondíció nemcsak magukra a szövegekre van kihatással, hanem azok befogadására is. A tárgyias, reflexiómentes narráció, amely a fontos és a mellékes dolgokat különbségtételek nélkül, mellérendelve találja, olykor szintén nagyobb feszültségeket szül, mint az USA-ban teszi, tenné, vagy tette volna a befogadás és az interpretáció során.¹⁷ Úgy tűnik, Magyarországon – több okból – kisebb mértékű szubverzió is elég a botrányhoz, mint az Államokban,¹⁸ ahol egyrészt bármi könnyebben eltűnhet az egyéb szenzációk dömpingjében, másrészt talán – arányaiban – kisebb tömegbázissal rendelkezik a humanizmus és a klasszikus műveltség fogalmaihoz kapcsolódó befogadói értékrend. A magyar kulturális közgondolkodásra e tekintetben minden bizonnyal előbb európai örökség nehezedik.

Arra azonban nincs okunk, hogy ne gondoljuk: a fordítás kontextusát adó kétféle kulturális állapotcsoport között hasonulás zajlik. A jeltermelést övező apátia a forgalom folyamatos növekedésével párhuzamosan erősödni fog. A kulturális és kereskedelmi jeltartalmak mellérendelő, magyarázó viszonyokat mellőző találása mára bevett kommunikációs forma, és a populáris–elit elkülönülésen átvágó kultúraértelmezés és -termelés térnyerése is észrevehető.

¹⁶ Erre szemléletes és szerintem minőségi példa Alan Ball *Amerikai szépség* című filmje, amely nem minimalista, de kifejezetten szubverzív alkotás.

¹⁷ Lásd például Hazai Attila *A pulóver* című elbeszélésének fogadtatását, mikor elhangzott a rádióban, vagy Bán Zoltán András türelmetlen kritikáit az „üresség könyveiről”.

¹⁸ Ellis *Amerikai Pszichója* nagyságrendekkel durvább, mint bármilyen itthoni „felforgató” szöveg.

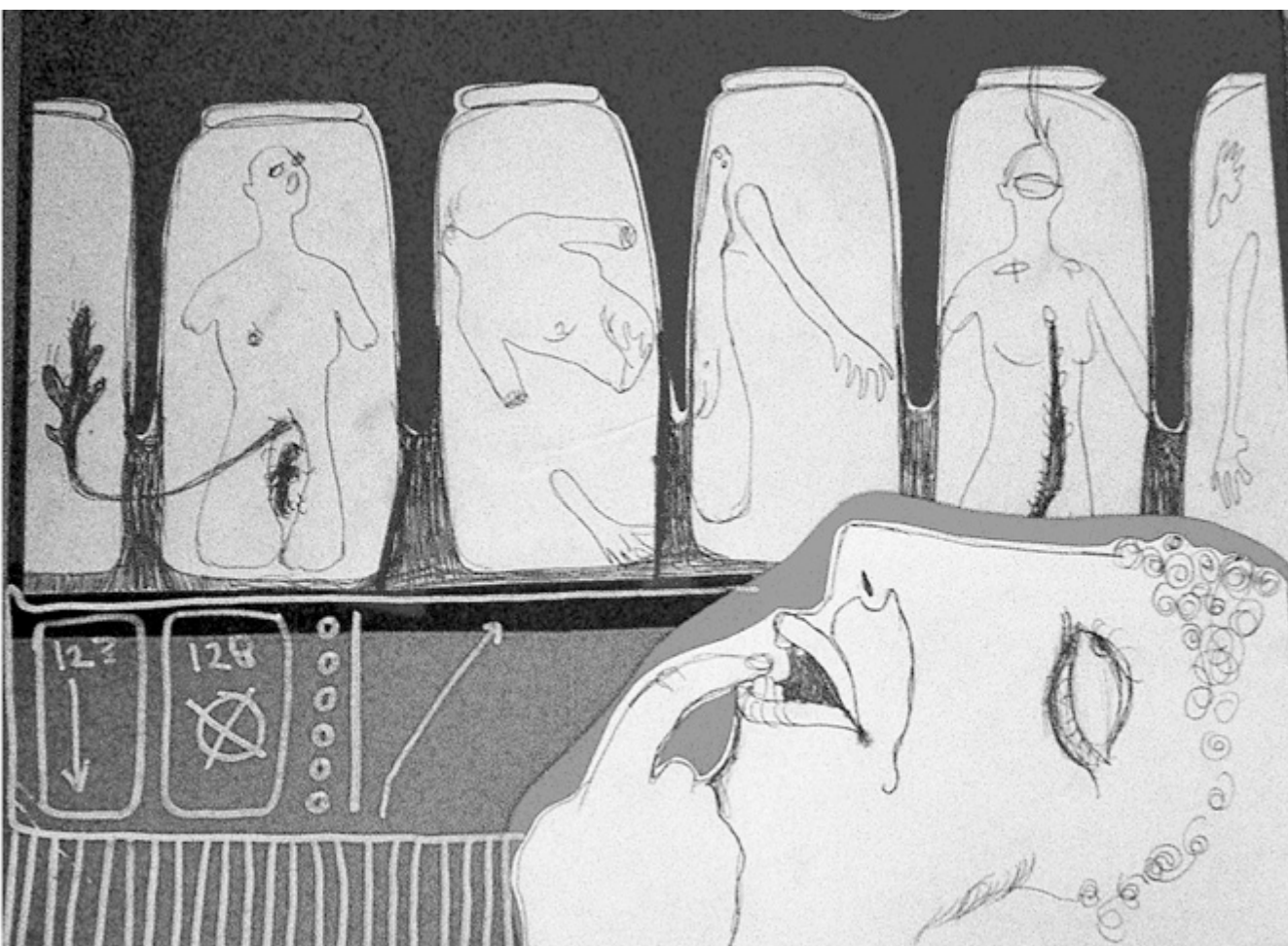
5.

A kurrencia fogalmának felvetésével tulajdonképpen egy olyan választóvonalat igyekeztem tetten érni, amelynek egyik oldalára azok a konceptuális elemek kerülnek, amelyeket a kulturális fordítás képes transzformálni, a másik oldalán pedig azok a grammatikai szükségszerűségek látszanak, amelyek helyhez kötöttek. Ebből adódóan a magyar kortárs prózában érvényesülő minimalista tendencia a legkönnyebben mentálisként olvasható, a konkrét textuális jegyek, par excellence minimalista mikrokontextusok azonosítása már lényegesen finomabb feladat.

A kurrencia a kulturális fordítási folyamat mellett annak jelen tárgyához, a „minimalista” címkéhez is közelről kötődik, mert a címke alá sorolható szövegekben zajló jelölés pontosan értékeli tárgyait, de visszafogott szervezettsége miatt nem fosztja meg őket esetlegességüktől, hogy egy adott „itt és most” közvetlen megszólításával maradhassanak közérthetők.



Permutáció



A világíró újabb viszontagságai* ◀

I. ÁTMENET

NOFERTITI ELHÍVÁSA. FELBUKKAN SZEVMUREZD EL MUEHIL
ÉS MESTERE, MOST MÁR NYILVÁN, HOGY MAGYARÁZATOT ADNÁNAK

A szép arcú, szép termetű nő, admirálisunk, Yesabel du Anaconde pediglen megindult Vogüssen báró kajütje irányába, ám ilyenkor, szürkületkor hűvös szelek fújdogáltak errefelé, hát Isten jókedvében formázott lelke gyönyörű burkára gördítette királykék leplét. Odaérvén az előkelő fogoly kabinjának tölgyfa ajtajához, elébb bekukucskált a kulcslyukon, s vajon mit látott azokkal az egzotikus metszésű, különös, kék szemeivel? Na, mit? Nos, amit megpillantott, azzal elégedett lehetett, mert a márki – ahogy ő maga is javasolta néki tudatában, tudat alatt-é, esetleg felette vagy netán kívül, nem tudhatom –: írt, írt, mint korább jelentettük is volt, pislákoló gyertya fénye mellett. Örömmel telt szívével változtatta meg feltett szándékát, nem zavargatta a nagyra nőtt bárót, hadd alkosson, hisz közös érdek az. Lakosztályába tért, levette leplét és az alatta levőket: ágynak dőlt.

Úgy hajnali három tájt ismerősnek tetsző férfiúhang kitartó szólongatására serkent álma birodalmából, de a kedves, megszokott, fülének mennyei muzsika baritonja megett valami idegen, hátborzongató, mégis fenségesen zengő hangszínt vélt kiérezhetni, olyast, mely még a holtakat is felköltheti, ha akarándja.

– Te szólítasz, Ehnaton? Oly különös a hangod, kedves – bűgött, mint szerelmes gerlice a párjának. Finom vonásokkal ékített, tiszta arcát, ébenfekete, vállig alighogy érő, dús haját, fedetlen, varázshatalmú keblének alabástrom halmait, ezeket a csücskös-csücsös őszibarack-ikreket, derékből „v” alakban, vagy hogy is vessem a papirosra, tán lágyítva, gömbölyítve, no, homokóra alakban fölfelé ágaskodó, az ívelt vállakba olvadó, törzsét kontúrozó oldalonait, a lapos téglahas centrumát, a férfiúerőt és ízlést fenntartó kerek világvilágködköt, hirtelen földöntúli, bársonyos, aranyszín fény világította meg. Hogy el ne vakítsa, ösztönösen lesütötte barna, mandulavágású őzikeszemeit. Törékeny, karcsú termetének övön aluli fertályát, ölének sötét selymét, erős-izmos, hosszú márványsima combját, nyúlánk lábszárát, kecses lábfejét áttetsző kelme fedte. Az idegen, mégis valahogy ismerős hang válaszolt:

– Nem Amenhotep és uralkodótársad vagyok.

– Hát akkor ki vagy, uram? – érdeklődött a felébresztett hölgy félénken, még mindig szemlesütve.

– Férjuradnál, Amenhotepnél, kit Ehnatonnak is neveznek, s az összes fáraónál együttvéve sokszorta hatalmasabb. Geröyk vagyok, de ha úgy tetszik, én vagyok Ré, a

* Részlet a szerző *Pustula Moderna* című regényéből.

fáraók atyja, Zeus, Mithrász, Apollón, Týr vagy akár Odin, mind az uranikus-szoláris-cölesztális istenségek, ahogy a ti halandó bölcseitek neveznek, bár én nem kedvelem ezt a tudálékos beszédet. Figyelj rám, leányom, most én is okoskodó nyelvezzel beszélek, hogy könnyebben megérts. Az asztrális világokból hozzánk hömpölygő imádat, de még a tisztelet is, lassan-lassan a földi is, veszélyben van, ha nem táplálják asztrál-fokozatú lények az isteneket: felszálló imáikkal, ételáldozataikkal, égő áldozataik füstjével, a földi áhítatenergiákat megerősítve, az egész világrend recsegve-ropogva eresztékeire hullik szét. Nefer–Neferu–Aton–Nofertiti, az istenek középmezőnyének mindezekért a te rendkívüli erejű KÁ-dra, szubtilis testedre van szüksége még ma, a csillagösvényen. Ha ifjan, önként befejezed földi pályádat, pszichikus önmagaddal erősíted istengyermekeim tudat feletti tudatát, testükbe építvén magad – ami ugyanaz, mint tudatuk, szellemfeletti szellem –, én főisteni hatalmamnál fogva lehetővé teszem, hogy szunnyadó harmatos porhüvelyed rothadást ne lássék, a távoli jövőben megébredhessék, s e sárgolyón KÁ nélkül is önmagad lehess, járhass, kelhess, ölelhess négy-öt-száz évig szellemi emberként, mint eleven BĀ AH-i vezérlet alatt.

KÁ-d pedig újjászületik a köztes létben, én nemzelek majd, a leányom lesz, én meg Atyád néked, Dióné istennő hordja majd ki lelki tested, így közös istennőgyermekünkkel olvadsz majd egybe túlnyomórészt, de periferiális animahatóköröd, -sugarad, más-ként szólva aurád, glóriád, energiameződ többel is alkot szent szimbiózist, így erősíted őket, sőt kapsz egy új világot, melynek minden szereplője egy kicsit te léssz. Sűrű anyagú tested meg újra pihenni tér pár ezer évre, de megint feltámad az idők végén.

SZEVATUREZD EL MUEHIL ÉS MESTERE, A MŰ FORRÁSA ÉS LEJEGYZŐJE DISKURÁL*

Lehet-e egy ily parancsolatra nemet mondani? – nézeők reá az kecskeszakályú, deres hajzatú nézeőre (prűfétára), és letevém az írószerszámot s a pergament, minőre az ő száva nyomán Vogűssen báró történetit lejegyezgettem.

– Nem lehet, fiam – szólánd amaz jövendő küldöttje.

– Tanítóm, mesterem, ha némi útbaigazítást kegyeskednék adándani nékem e történet és a való kapcsolata ürügyén. Csak kérlelném kigyelmedet, hadd próbálkoznék irgalmas szűjére beszélni, hogy az én egyszeri nyelvemen, hogy ne kegyeskednék mondani oly gyakorta azokat a távoli, idegen beszédeket.

– Hát akkor hegyezd a füled, fiam – szóla és így tovább. – Türelmét kell kérnem a messzi korokban élő olvasónak, mert Szevaturezd barátommal valamiféle merényt követtünk el Önök ellen. Bizonyára észrevették, hogy összekevergettük-kavargattuk Vogűssen hiteles történetét látományaiból eredő kényszerírásművével, nos, ez az írói szabadoság, elnézést kérek. Tehát reá térvén a lényegre, aki lefekszik, az még du Anaconde, a felette hús-vér, valóságos perszóna, de akit a főistenség felébreszt és nagy dolgokra hív el, az Nofertiti, a történelmi személy, Vogűssen írói fantáziájával megtoldva, tehát végső soron De UpaniSade márki kreatúrája. Mint tudjuk, e kettő igencsak valóságosan hat egymásra. Nos, mindaz az eseménysor, amit Vogűssen – akár önkéntesen, akár önkéntelenül – főhősnője köré rendez a papíron, az Yesabellel is meg fog történni: esetleg szelídebb formában, netán még bizarrabbul vagy csak hasonlatosan, de

* Szevaturezd el Muehil bokharrai tudással Vogűssen egész történetét és műveit a IX. században, egy jövőből idősuhanóval érkezett titokzatos öregúr közli, amit Szevaturezd el Muehil szó szerint le is jegyez. Ezt a művet olvassuk most.

lehet, hogy szóról szóra. Hát, nyájas, utókori olvasóim, elszabadult a mű szelleme. Én ismerem Vogüssen báró, ama De UpaniSade márki alkotását, ellenben birtokomban van a tényleges események krónikája is, így hát tudom, mit beszélek. Figyeljenek csak!

Itt az ideje, hogy Önök is megismerjék Vogüssen báró, ama De UpaniSade márki regényeposzáinak kezdetét és persze fokozatosan az egészet, na... na... még egy minuta... most... most lennénk ott..., abban a tér-időszövedékben – miről Vogüssen vizionált, amit még az elején mondtam néked tollba, ugye emlékszel Szevmurezd barátom – mikor Nofertiti, a királyi hitves érzéki ajkai közén, mintegy csók távozik a lélek, helyesebben, lelki test, illat- vagy sziderikus test, energia- vagy szubtilis test, még helyesebben KÁ, kettőződése prófétikus sűrítmény, egy későbbi dolog előrevetítődése szimbolice:

DE UPANIŠADE MÁRKI REGÉNYEPOSZA

OH, JAJ, MEGINT EGY ELŐHANG. MEGNYUGTATOM ÖNÖKET,
EZ RÖVIDEBB

ELSŐ REGÉNYRÉSZLEG

Kilépett lenyűgöző porhüvelyéből, rögvest valamiféle seszínű, hideg örvény hatalmába kerítette, végül beszippantotta egy kehely, hatalmas, vaksi kráter, egy óriás uterusz. Elszédült. Egyfajta feledés homályába süllyedt, mégis többet tudott, mint valaha, egyszer csak kápráztató világosság hömpölygött körülötte, mint mikor valaki setét barlangból kerül a napvilágra, persze, amíg az anyaméh nyugalmas setétségéből az új, a más külvilág zajgó nappalába került, rengeteg mikroaion telt el, ebbe a gyorsan suhanó ciklusba esett egész gyermekora, sőt a bakfis időszakok is, nemcsak nofertitiségét, földi vándorútját, de még új életének gyermekkorát is feledte: szüleit, a serdülőkor éveit, hát, igen, a gyermeksegről majd máskor – egyelőre titkos ösvény az, jótékony amnézia fedi, ámbár elnagyoltan közreadnék egy kis szinopszist életének korai időszakáról, de csak appendixként, persze a soha nem észlelt fényjelenségért lehet, hogy csak most éppen a fejről vízesésként zubogó szőke hajzuhatag vagy virító ritkakék szeme a felelős. Világvárosi forgatag kellős közepén sétált, sőt, libegett, macskaléptekkel, manöken-peckesen, küllemét önkéntelenül megszemlélte – persze ezt nem egyedül tette – számos, éhes aktatáskás hím, lenyűgöző látványából kéjsóvár pillantásával harapott ki egy-egy jókora darabot. Fenemód dögösnek avagy szexinek találta magát (hogy honnan gyönnek az efféle szók néki?). Nos, dereka roppant karcsú, mint eddig is, ugye, ám ehhez képest csípője szélesedett-kerekedett, az egész figurája jóval erőteljesebbé, masszívabbá, és emellett még nőiesebbé is vált: fekete miniruha feszült rajta (hogy honnan), kivételesen formás, most kissé tömörebb, azaz tetszetősen arányos izomtömbökkel súlyosbított lábai combtőtől közszemlére bocsájtván, hatalmas mellei, eme újabb lelki testben még előretörőbb, állóbb, keményebb állagúak, majd felnyársalták a szűk, mélyen dekoltált, szinte semmit nem takaró ruhadarabot. A személyisége is meglepő változásokon ment keresztül – tudati önazonossága megvolt bár, csak emlékei veszték ki –, módfelett fel-fokozódott benne a büszkeség, a kihívó magamutogatás, karriervágy, a hímlények magához édesgetése, majd fennhéjázó visszataszajtása a visszataszítótságba, de ezt is csak a rokonszenvesekkel, ezek után vajon mi jár az antipatikusoknak, az ellenszenveseknek osztályrésze csakis a velük szóba nem állás lehet, meg a lelki patika. Szörnyű! Most beletrafáltunk Nofertiti új, magas, szőke, de nem felemás (habár? – majd meglátjuk) életének közepébe. Itt, a fényes csillagvárosok között. Mindenesetre túl van már

egy-két szépségversenyen – első helyezettként: az Androméda-köd Szépe szépségkirálynői diadém, a Magellán-felhő Arca-különdíj és az Univerzum Legszebb Arca-Melle-Lába Triatlon megmérettetés rendkívüli nyereségének boldog tulajdonosa. Természetesen ezen szépségipari teljesítményeinek esztendei, a feledés folyójába merült huszonnégy éves koráig tartó, úgynevezett gyorsan suhanó bakfis-epochába sorolhatók. Tehát most éppen a Dágon bolygón, Daimónia fővárosában érjük őt tetten, épp valamiféle Akadémia báljára tart.* Ennek a felsőfokú oktatási intézménynek, mely az előbb említett táncos rendezvény istápolója, ő is hallgatója.

* A széptermetű, főhadapródnő, fenékgig feketében (egyébként a hamisbéke-bizottmány ügynökeiktől kapott legtitkosabb titkos neve: Szép Irén, így keresztelték, mikor feltétlen Őmikroszentsége-az-Ölelnők-és-Magistere-lojális katona-növendéknek toborozták), aki feltehetőleg már kifejlett szexbombaként jött a világra sámsoni, herkulesi, tehát naphéroszi (bocsánat: napheroinai) erővel – ugyanis még a legvénebb Nesztór vagy Matuzsálem se látta kisdédnek vagy süldőleánynak –, nem vette szívesen, ha férfiak ostromolják, félt, hogy testét, lelkét leigázzák. (Nos, a leigázás nem túl jó szó ide, egy ily szuperfeletti hajadonnál, de ne feledjék, bombanő. Így dízajnos pipihúsát, ami persze roppant izomgépezet is, úgy zsongták környül a herék, mint egyéb húsokat a légy. Tehát csinos koponyájában néha megfordult, már csak a nagy számok törvénye okán is, hogy milliomból esetleg egy szép test-várát meghódíthatja, belsőjével nem törődve. De, mint tudjuk, ez lehetetlen, mert ő nem leigázásra, hanem leigázónak született.)

Ezért örömet tetszelgett a végzet asszonya szerepben, nem fér hozzá kétség, kemény, feszes, rózsauide húsa és lényé éteranyagtalan, eme szupramatéria mögötti, Önnönmagácskaságát, az Alanyt, a Tudatot, a tiszta Szellemet közvetlenül hordozó fény-numeni zugai önérdéket szolgáló magakelletésre predesztinálták, és persze kék vére is. Hogy nem tudná a nyájas olvasó, mi az a Numen? Meg kell mondjam, olvasóm, dolgozatunk egyik centrális fogalma. A köztes létet, a közbülső világot (merthogy a természetfeletti, azaz a fizikain és a földin túli, az emberfeletti, mert Ádám ivadékaiknak múló, halandó és elenyésző testi része felett áll, de nem elegyítetlenül szellemi, makulátlanul metafizikai így e két loka – értsd locus, kozmosz, hely, illetve világ, vagyis lét, illetve tudatszint – között lebeg), persze durva anyagú tellurikus siralomvölgyünket, az „élőknek földét” is körülvevő és átható gigantikus, anyagfeletti, még a legfinomabb rezgésű éterit (tehát asztrálsíkba rekedt önmagát) is meghaladó erő, energia. A Numen tartalmaz minden információt a természetiről (durva anyagú szféra), a természetfelettiről (köztes szféra), sőt még a köztes szféra, a köztes lét, ugye, a közbülső világ láthatatlan dimenziójáról, a forma nélküliek, az istenek birodalmáról, no, meg a láthatatlanból a láthatóba vetődött istenekről, a majdnem- s fél-istenekről, az aeteroidokról is, és irányítja a fennebb említett első és második univerzum világfolyamatait, lényei, a halandók, kvázihalandók, aioni halhatatlanok és a nemmúlók sorsát. Belőle olvassa ki a huszonnégy vén a jövőt, a szent törvényeket, mert ugyanis e vének a letéteményesei, megsemmisítői ennek az erőnek. A természetfeletti lokában (hol históriánk is ténferegőzik) minden létfokozat vis vitalis helyett nument birtokol, minél magasabb fokon van az illetékes, annál több numennel rendelkezik, és minél több numenje van, annál éberebb, tisztább, kiterjedtebb a tudata. Az asztráltestűekben sok-sok numen lakozik – ők a kvázi-halandók, tehát behatárolt, azaz véges halhatatlanságúak –, ez teszi lehetővé természetfeletti haláluk után tudatuk vehikulum nélküli továbbélését, hogy testük szubjektumuk visszavezetésével, visszacsatolásával, úgymond visszaoltásával újra életre kelthető, meg hogy alanyiságuk önazonosságát, teljes információapparátusát (szimplában: emlékezetét) megőrizve bármi dologzatban és élőlényben sajna alacsonyabb rendűben is automaticae lakozást vehet, ha nem kerül idejében vissza saját sátorházába, szerencséjére, alsóbb lokába eme al- és álhalállal még nem zuhanhat vissza. Így az asztrálfokozatú daimonitáknak, dágonitáknak, runitáknak (őket előléptették – olvasóm, a runitákat – asztrálszintre egy felfokozott, szuperiorizált sűrűanyagú stádiumból, mely a legalsóbb létrafok [mármint a szuperiorizálatlan változat], a pusztá fizikai létmód egy felturbózott variánsa, mint példának okáért az ekroniak egzisztenciája, mely minőségi ugratást szenvedett verzió csak a második univerzumban, a természetfeletti létezés) három életük van. A daimoniták, illetve dágoniták (hogy e népek: daimoniták, dágoniták, runiták, ekroniták valójában kik, nyá-

A KULCSTÖRTÉNET, AVAGY OERDVIG MIRDROFF ALAKVÁLTOZÁSA

MÁSODIK REGÉNYRÉSZLEG

Dágon, Abbadon megapolisz, Daimóniai Birodalom

– Ki szorongatja ily szorosan karcsú középsőmet? – méltatlankodott Oerdvig, majd körülnézett. Meglepő, de némi késéssel észlelte csak, hogy egy fenékgig feketében fehér-lő-rózsálló-bronzbarnálló (bőrszínének kedvező elegyére gondolok itt), tehát egy kihívó öltözetű bombanő, egy szép termetű vámp tartja kezében, aki fenékgig érő, fekete színű, mélyen dekoltált kisestélyiben homorít s domborul, mint valahol a sírja, (ez ugyan tévedés, mert az nem holmi csinos anyaföldkupac, hanem egy élet-émlék-mű Ahet-Atonban). Most már villámgyorsan felmérte helyzetét: – Micsoda nő! – lelken-dezett Mirdroff pezsgőspohár képében. – Így mindjárt más, de hogy képesek ilyen gyöngéd ujjak, ennyire erős szorításra? – tűnődött. Nem tétlenkedett sokáig, rögvest haditervet vázlatolt magában. Úgy vélte, ha a fejet meghódítja, övé az egész nőszemély, közben újra és újra megmártóztatta lelkét a szexbomba, a Kozmosz Szépe arca látványainak részleteiben, és így bizsergett magában: Nohát, akkor kezdjük a finoman kimunkált főpalota ostromlását: a vízesésként hátközépig zúduló, aranyszőke hajzuhatagot, a majd-hogynem ázsiai metszésű, egzotikus, nagy, mandulaforma szemeket, az olyan soha nem

jas olvasóm, arrúl majd később) esetén egy születésüktől halálukig terjedő szakasz 250 000 évig tart, a runiaknál 1000 esztendeig, de még – mint az elébb állítánk is – ebből a hossziból is három van nekik. Az istenek, a nemmúlók – legalábbis egy világnapnál előbb semmiképp sem –, az teljesen más társaság: nemhogy tenger numenjuk van, hanem egész testüket – mely tudatukkal egy, oly kiterjedt Szubjektumuk, mondhatni egész testobjektumuk egy Szuper-Tudat, na meg metamorfok alakjukat tetszés szerint változtathatják – a Numen alkotja. Fejüket, törzsüket, végtagjaikat, belső szerveiket nekik is erek hálózattá be, mint más közönségesebb asztrálaki lényeknek, csak e kapilláriák is numenből, azokban pedig, numenvér (tulajdonképp cseppfolyós fény) foly, az istenek, aetereidák testnedvkeringője, az ikhor, az is piros, de ez csak káprázat, sőt minden káprázat a felette való lét tudatfokhoz képest, ha olvasóm állhatatosan lehánthatja a káprázatok, mint világ-hagyma-héjakat, és eljuthat velem, UpaniSade márkival a végső valóságig, az Alétheiáig. A forma nélkül valók szférájából köztes-lét-lakossá lett aetereidák – ők az aioni halhatatlanok – testét is a Numen alkotja, vagyis hát éter, ami nem más, mint az asztrális világban megnyilvánuló, a szóma (a test körvonala semmiképp nem a puszta hús) keretei közé zárt numen, de semmiképp nem materializáció. Egyszerűen a Numen egy világgal lejjebb az aetereidok esetében, éterként, elpusztíthatatlan, sérthetetlen, izmos, ha kell kőkemény, mégis selymes, finom, lágy tapintású, bódító illatú, rendkívül formás, tehát a férfit szexuális tébolyba kergető (mert valljuk meg, ez a testfokozat csak a négyszáz milói hölgyfruska sajátja) testanyagként érzékelhető. Ám a mediális szférában kétféle nument kell megkülönböztetni. A közönséges éternument és a titokzatos fény-nument, mely az asztrális térben is úgy viselkedik, mintha még ott is a láthatatlan, úgymond „égi” dimenzióban lüktetne, megnyilvánulatlanul nyilvánul meg, az étféle numen nem képez testanyagot, ő a szellemet, a tudatot hordozni hivatott. Tehát a láthatatlanságból a közbülső tartományba huppan istenek, mint Szép Irén is, ugyanolyan tulajdonságokkal rendelkeznek, mint az „ég”-ben maradt társaik – csakhogy míg azok fénytestűek, emezek éteriek, s pusztán valami hiba csúszhatott a transzformációba, helyesebben asztrál-világba alászálltukkor, valami anomália, netán anomia történhetett, mert hát szép fejük, testük, végtagjaik sérthetetlenek ugyan, szupertudatuk áthatja őket fejük búbjától a talpazatukig (metamorfózis csak az „égilakosok”-nak jár). Csakhogy karjuk váll-, lábuk pedig csípőízületben eltávolítható, persze, minden további nélkül, ohne külsérelmi nyomok, visszafeszíthetők is, de ez mégiscsak skandallum, mi van, ha valaki rájön e nemes végtagok levevésének módusára, és mondjuk lábfetisizsra lévén elcseni az istenhölgyek piskótáit, ezért a leoperálási móduszt titkosították, még

látott szépségű túlvilág-kékeket, a hosszú, sűrű, sötét szempillákat, a felfelé ívelő, barnás árnyalatú szemöldököket, a görögszobor-egyenes, a hegyénél bájosan fitos orrot, a telt, ívelt, meggypiros eperajakakat, a gömbölyű állat, az egész, a járomcsontoknál szélesedő, szív alakú arckoponyát, melyen feszül a fehér alaptónusú, rugalmas, őszibarack – meg rózsaszírom-hamvas arcbőr – tehát Mirdroff a nő felé fordult, és így szólt hozzá:

– Kisasszony, az ön szeme oly kék, mint a kék bálna kékje – a hölgy mintha nem is hallotta volna.

Még soha nem néztek levegőnek – háborgott a lelke. Valami extravagánsabbat. Mondjuk:

– Asszonyom, az ön szeme reszket a hold vizén, mert madárka szállott rá... – folytatta magában –, rebegte kecses pislogásáról, minőnél mondata megindítaná, mint ki-reppenő madárka... a hold-nőiség könnytömlőit... de hiába, mintha szavainak nem lenne foganatja. Közben a fényes bálteremben a táncolók ruhái, mint denevérszárnyak szálltak, suhogtak, de nem a magosba.

– Hölgyem, szabad? – egy frakkos öregúr kérte táncra az imént aprólékos részletességgel lefestett orcájú, nagyon, de nagyon miniruhában álló (mert emlékezz, kedves olvasó, pár sorral feljebb már leíratott: rózs-álló, bronzbarn-álló) fiatal nőt, akinek tökéletes idomai közül, ha rangsorolási kényszer hevítene, azt kellene kijelentenem, hogy talán a lábai voltak a legkívánatosabbak. Bár ez némileg eltúlzott megállapítás, ugyanis minden egyes porcikája remekbe volt szabva.

– Hát, persze... – válaszolt a vámp kacéran, bűgő, fátyolos altján, és letette a szabvány szerint leginkább a közepén elvékonyodó, nyalka pezsgőspoharat.

az aetereida hölgyek elől is, mert rakoncátlan istenlányok ők, hogy venné ki magát, ha játszadoznának nagy pajkossággal és cserélgetnék egymás végtagjait. Kar-lábenukleációjuk misztériumát pedig a runiták közül egy bizonyosra, egy Loki-lelkűre bízta. A Főistennek a divinális létgrádcisnál alacsonyabb fokozaton álló nőkkel folytatott nászából származó milói leányzóknál, félistennőknél, háromnegyedistennőknél pedig az aioni halhatatlanság és sérthetetlenség csak a feje (hol a szellemet egy láthatatlan fény-numenburok védi), a törzsre (mert fény-numenközpontjuk a kebelben, az istenszív, az is sebezhetetlen, nem úgy mint az asztrál-daemonoidoké: azok elvérezhetnek), illetve másfél vagy két végtagra érvényes. A többi testrészt sebezhető, ronszolható, csonkolható de a korpusz javarésze bánthatatlan, elpusztíthatatlan, így maradandó sérüléssel is átélnek egy egész aion-sort, egy teljes létciklust.

E kisebb kozmológiai és démono-angelo-theológiai, azaz egyetemes humanoid-lénytani intermezzo után, olvasóm, elbeszélek tovább heroinánkról: Szép Irén a Miló égítesten született, az Univerzum egy hívűs szegletében, hol nemesek, szépek, ridegek tömörültek. (Áh, Miló, hadd ejtsék Milóról egy pár magyarázó szót: Miló egy Jupiter-nagyságú bolygó az Androméda-köd csillagrendszerben, az étertest-fokozatú – tehát nem fénytettű – szoláris, isteni, háromnegyedisteni, félisteni lények székhelye. Bár azóta a láthatatlan szférabéli, úgymond „égi” istenek az említett planéta tér- és időbeli koordinátáit a maguk forma nélküli, ámbár tiszta ideáktól formózus világába térítették. Hogy kik az étertest-fokozatúak, egészen pontosan körülhatárolva? Válaszolok, drága olvasóm – csak más szemszögből, mint az imént. Különös egy jószág ez az étertest, minden szempontból magasztos, de hibrid létforma. Letaszított istenek, alacsonyabb besorolású nőkkel félrekefélő főisten gyermekeinek, vagy halála után kivételes feladatra kiválasztott hősi, de nem szent emberlélek vehikulum. Sokszor egy étertestben kavargó egy főistenfattyú, egy bűnhődő isten és egy heroikus emberlélek. E dicső élő sátorház általában a királyok, a bátor királynék, a lovagok, a ksatriják jutalma, halál utáni élethivatása, ragyogó eszköz a roppant post mortem világfeladatok végrehajtásához.) Szép Irén származása tehát előkelő, egy amazon-, sőt, valkűrfeletti, Harcos Szűz-rend a megköthetetlennek kasztjába tartozott, ugyanis őket még főbenjáró bűnök elkövetése esetén sem volt szabad megköthetléssel fenytetni. Ők ellenben rabnőiket kényük-kedvük szerint lógathatták kötelekeken.

LABE STORY, DE MÉG MINDIG KULCSTÖRTÉNET, AVAGY HÍVATLAN KÉRŐ A KÉRÓN

HARMADIK REGÉNYRÉSZLEG

*A Pszükhén, a vámp luxuslakosztályán,
ahol a bútorzat csupán egyetlen kerevetből áll*

Mirdroff nem sokkal a balul sikerült (valami okból süket fülekre talált, pedig a vámp hallása kiváló denevéri, sőt delfini szintű) udvarlási kísérlete után megjelent a széplábú hölgy lakásán, akit – mivel az áttáncolt éjszaka kimerítette – mély álomban talált. Amikor a vámp fölébredt, legnagyobb meglepetésére megint egy pezsgőspohár volt a kezében. Az ivóedényféleség megszólította:

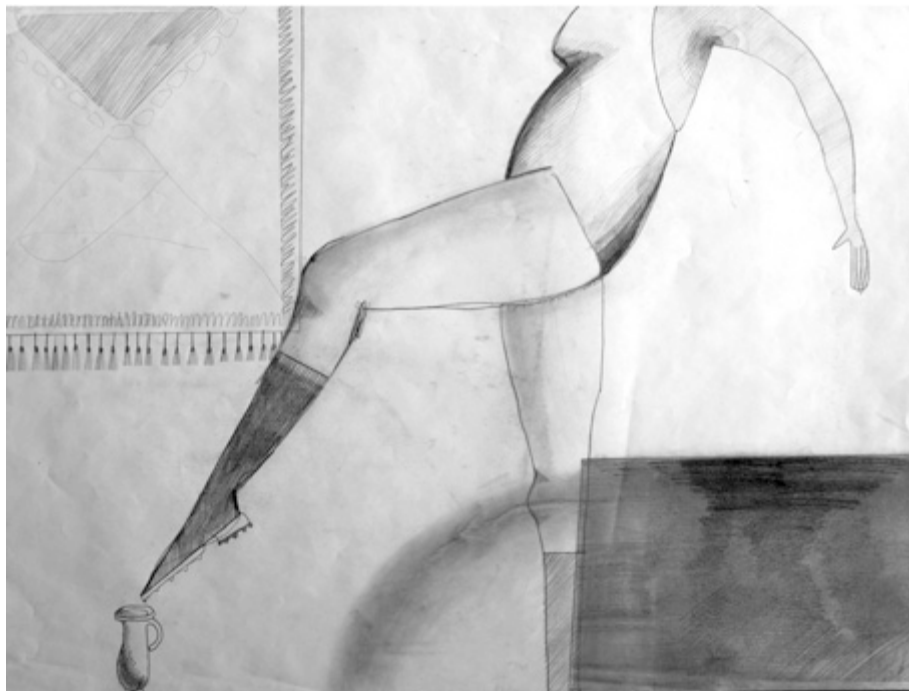
– Most már szóba állsz velem, szirénem? – ezennel megadatott néki, hogy beszédje hallható legyen.

– Miről beszélsz, miféle szerzet vagy te egyáltalán? Amúgy eszem ágában sincs, nem szokásom poharakkal, kupákkal, billikomokkal, de főleg nem magánlaksértőkkel szóba elegyedni – felelte a nő egykedvűen. Egy csöppet sem csodálkozott, hogy egy pezsgőspohárral folytat diskurzust, és a beszélő kelyhet már vágta is volna a földhöz retorzióként tolakodásáért szenvtelenül, csakhogy az udvarló serleg a vámp ujjai közül kiszabadult, és megállt a földön, mint a cövek.

Kisvártatva a hölgy altestére mutatott. Így kongott üveghangon: – Odasüss kisanyám, te, szösze nap, mindjárt nem lesz olyan nagy mellényed, még ha hatalmas formás halmok húzódnak is meg alatta.

A most is miniszoknyás, mély dekoltázsú (mert fáradtsága miatt le sem vetkőzött) lopva csípőjére pillantott, ekkor zokogni kezdett majd ordított, toporzékolt.

– Mit műveltél velem te, átok? – sikoltotta (most már hisztérikus gyűlölettel).



– Semmit, ezt ő tette önhatalmúlag, ez egy szuverén döntés volt. Igaz, egy kicsit be-
segítettem. Emancipációs törekvéseid végre teljességre juthattak, mert bizony ő a te
részed és hogy is mondjam..., hát... ő is te vagy, nemde, tessék, most megtestesíti füg-
getlen nő mivoltodat, mert már teljesen szabad, még önmagadtól is – röhögött, majd-
nem szétrepedt. – Ne félj, behálóztam, most Tammagnál, az univerzum mélykútjában
őriztetem hét lakat alatt, visszakapod, ha a szeretőm leszel.

A vámp, vagyis a kurta ruhás nő finom vonásai megfeszültek. Összeszorított fogak-
kal bár, de büszkén, s már visszafogottabban (hogy alantas érzelmi kitörésekkel ne té-
pázza tovább előkelő mivoltát) így szólt:

– Ha a rám következő esztendőkből ilyen felemásan kellene tengődnöm, akkor
sem... soha... soha – és a dühtől, mi több: bosszúvágytól erőre kapván izmos, táncos-
nő-forma lábával, amennyire tellett, fűgén, kecsesen szökellni kezdett a pohár körül
szinte kicentizve annak kristályi sziluettjét, azzal a feltett szándékkal hogy eltapossa az
átkozottat. Csakhogy az elváltozott hivatalnok szélvész gyorsasággal elsuhant, a bordó
tűsarkúba bűjtött fél pár lábfej és a hozzá tartozó hatalmas, izmos, combtővig csupasz,
de selyemharisnyás-harisnyatartós, ám pillanatnyilag (mint előbb említékn is) egyetlen
láb (hát, innen alulnézetből monumentális egy obeliszk) és karcsú, magas gazdája ha-
tóköréből, aki a nagy lendülettől imbolyogni kezdett, és mivel hosszasan manőverezett
támaszték híján, meg járatlan is volt az egy lábúságban, újdonsült a páratlan járószer-
vűségben, mert a jelenpillanat szülte újjá, roppant csinos bicebócává, nos, mindezekért
együttvéve hanyatt zuhant.

A hajdan volt vámp – vagy tán még most is az – estéből feltápáskodva, gúnyosan a
földhöz ütődés fájdaljától néha felszisszenve, folytatta:

– Te, elvetemült, poharak szégyene, pezsgőbe zárt reménytelenség, hiába fáradoztál
– nevetett erőltetetten. – Minden hiányt pótolnak már, még egy íves tartópillért is:
pneumatikus, húsa, mint húsom, puha, hosszú, gömbölyű, bőre bársonyos, mint a sajá-
tom, testemhez minden erőnél erősebb vonzás rögzíti, asszonyi melegségem, amely e
delejezett szerkentyűt fenekemhez tapasztja és annak mozgását szellemem varázsa teszi
takarossá.

– Nőmeleged sugárzása és szellemed villanása elapadhat – vágott vissza némi tudálé-
kossággal a pohár –, mert majdani csalárd járásod eszköze felemészt. Így hát csak egy
héten egyszer ajánlatos, hogy mutogasd újra ikerpárrá egészítve harisnyatartós kincsedet,
amit e végzetes napig, ugyebár, minden percben megtehettél, és meg is tettél – a hűtlen
baloldali függelék pedig, aki nemrég oly rútul faképnél hagyott, féltékeny lesz a remekbe
szabott hamisítványra és rád is, akkor pedig a csodás ikrekből végleg egyke marad.

– Annyi baj legyen – mondta a széptestű hajadon –, az én combkincsem oly dús, telt
és egyben karcsú, hogy egymagában is megáll, pár nélkül is páratlan, árván is ékessé-
gem. Azért is végzet leszek, de a tied soha.

– Fogsz te még másképp beszélni, kis szívem, ha mondja majd a férfinép csúfondáro-
san: / a széplábú amazon / mi hősit tett vajon, / hogy lesántult ily gyönyörűn, s fiatalon. /

De a sudár leányzó, Szép Irén (gondolom egy pillanatig sem kétséges a kedves olvasó
előtt, hogy az új életű, túl- és másvilágú Nofertiti ő) csak dacosan a vállát vonogatta.
A furcsa kérő látva, hogy haszontalan rezonáltatta gondolatait rezgő atomkristályain,
bosszúsan távozott.

LÁBADOZÁS, AVAGY KÜLÖNÍTÉLET

NEGYESIK REGÉNYRÉSZE

az Univerzum mélykútja* környékén

Különös dolgot kezdett észlelni magán. A combtő tájékán egy nem ismert nagyságú kinövés jelent meg, olyan szedercsíra formájú.

Kétségbeesett: itt sínylődöm, megfosztottak percekre kivívtatott szabadságomtól, és most talán a halál hírnöke az, ami felütötte rút fejét... pont a legérzékenyebb ponton.

De hiába, az osztódás megindult, s a nem várt vendég csak terebélyesedett. A halál-félelem mellett ráadásul marcangolta a lekiismeret-furdalás is. Eszébe jutott kedves gazdája: – Szegény úrnőm, mily rettenetes, mily megalázó helyzetbe sodortam. Hogyan megy majd az emberek közé? Lelki szemei előtt látta, amint mankózik a boulevard-on, bal csípeje alatt merész kivágással. Egy kiváló testi adottságú, gyönyörű nő, ki férfifogásra termett – tűnődött –, milyen groteszk jelenség lehet, a tőtől bal láb nélkül. De most utolért a büntetés önzésem miatt.

Közben a külső szemlélő (ha lett volna) megfigyelhette (volna), hogy a kinövésből egy tompor sejtett elő, majd rohamosan a megszőktetett láb párja, és fölfelé is burjánzott törzs, mellék, karok és fej alakjában, pár pillanat múlva a láb egykori tulajdonosnőjének alteregója ragyogott szemünk előtt teljes kisasszonyi pompájában.

Tammarg**, akit az ideológiák szele hányt-vetett és távol állt tőle a becsület, szívéhez kapott, és így szólt:

– Kimentem a raboskodót, ha addig élek is – ami tudomása szerint még csak egy szimpla láb volt – nos, éles elméjével miszlikbe aprította katonáit, a szilíciumdongájú dongókat, és rettenetes, platóni koponyájával feltörte az Univerzum mélykútjának hét lakatját.

Amikor megpillantotta a lábból született nőt, legyűrte a szervezetében lappangó szent betegség. Elvágódott, majd elbocsátotta saját testét:

– Elég volt most már, te nyavalyás, lélekölő börtön, ki vagy rúgva – szólt testének felmondó levelet adó lelke heverő porhüvelyéhez, és elszállt, mint egy lomha sasmadár, közben madártávlatból látta, hogy a ma született hasonmás hölgynek, akit az imént kiszabadított, nyoma veszett.

Eközben Mirdroff pohártestén erősen sajgó fájdalmat érzett, egy őrjítő pukkanás, és a pezsgőspohár kvarkjaira hamvadt, kiterjedés nélküli pontanyaggá töpörödött, magával ragadva minden fajtájábélit a megsemmisülésbe, miközben életerő-lelke ellipszis pályát leírva, egy tojást hasított ki a térből – így teljesült be végzete –, a tojásban egy kétféjű küklpsz aludt, egyik fejében már Tammarg szőkevény élete tanyázott, a másik fejbörtönt Midroffnak tartották fenn, kit Kéznek becéztek.

* Az Univerzum különös lények, mint például az öntudatra ébredt végtagok, véglények börtöne.

** A szilíciumdongájú dongók ezredese, Mirdroff legjobb barátja, ezért reá bízta a vámp elcsalt bal lábának őrzését.

A PERTU

ÖTÖDIK REGÉNYRÉSZE

pár mikroaionnal később, a Szabad Zónában, a Lila Kőd kávéházban
az Alcopabran Y6-on,
amely a rossz nyelvek szerint csak Katakriszisznak** nevezetik*

Kedves nézőink, most kezdődik a félreértések végjátéka. Mindezek rendezője pedig az egymás mellett elbeszélések szelleme.

– Látod azt a fekete ruhás angyalt, amelyik a falhoz simul? – érdeklődött Primus.

– Azt a szókét? Mindennap látom aranyos ragyogását, elektromágneses tajtékjai adják a világot szememnek, és ez a tündöklő csak törpe a sok fényes között – állapította meg a másik, aki valamiképp negyedik is, a nőt végigmérve. A leányzó kihívóan ült az asztal mögött, jobb kezében pezsgő, vénuszi teste bal felét szorosan a falhoz nyomta, jobb combját (a balt az eszpresszói bútorzat egészében takarta) minden ízében láttatni engedte a rövid estélyi annyira, hogy még magasan pöffeszkedő harisnyakötője csipke-mintái is kivehetők voltak. Bűvölte az előtte sorakozó üres palackokat, a két beszélőre rá se hederített.

Ezalatt a szomszéd asztalnál egy úr nemrég szervírozott tejeskávéjába aprította hegyes ujjait, ideges volt, mi tagadás, a zavaros párbeszéd ugyanis betöltötte az egész helyiséget:

– Ne légy igazságtalan, lelke is van, nemcsak fényteste, mindent átölelő, gigantikus – győzködött Primus.

– Hát persze, hatalmas... ül tisztán és szabadon ruhától és mástól, de mit neki, bűvkörében minden elolvad, még a ruházat is.

– Figyelj, barátom, őszinte leszek, ilyen alkalmat bűn lenne elszalasztani. Képzeld, miatta járok ide, mindig ott gubbaszt a falnak dőlve, csak ott ül a sarokban. Odamegyek és megszólítom – hangoztatta Primus –, és helyére tolta a gallérján elhelyezkedő szerelmi háromszöget. E titokzatos eszköztől nemi állapota alább sülyedt.

– Jaj, vigyázz, a közelébe se merészkedj! Emlékezz Ikarosra, kinek égbetörő szárnya leszakadt Phoebus sugarától vagy Phaetonra, kinek gyöngye keze napszeles magszikra – zablát tartani nem bírt.

De itt a jámbor beszélgetésnek vége szakadt, mert akinek mostanig zengett óvó baritonja, elment. Elment, hogy sárba taposson sok néma bálványt: emberek, négy lábúak, csúszómászók fertelmes faragott képét. IV. Amenhotep csak egy fénylő korongnak kegyelmezett, az Aton nevezetűnek, és ezen izzó testnek önmaga hódolt. Ez a magyarázata IV. Amenhotep váratlan távozásának. A férfiú pedig, akinek szíve az imént szerelemre gyúlt, mit gyúlt, szinte robbant, már röpi is a másik arany fodrú létezőhöz, akinek csak ritkán csillogott fogsora a lámpafényben, ugyanis keveset mosolygott.

* A mediális lét asztrállaka, ahol történetünk játszódik a földi, kronoszi idő szemszögéből az eszkatón, a végső jövő. Valójában egy lassított mozgású időcentrum, innen lehetséges időúrházni, idő-éjtőernyőzni. Kinek hogy tetszik: a mi múltunkba, jelenünkbe, jövőnkbe. A fizikalitás okuláréjában keresztül állni látszik ez az idő, de az istenek homokórája itt is pereg. Ennek az időszámításnak a mértékegysége az aión, a mikroaion és a nanoaion. Egy aión hozzávetőlegesen 366 000 földi év, egy mikroaion 30 500, egy nanoaion pedig 1000, ez az istenek napja. Más vélekedések szerint (talán a kettő egyszerre igaz), felfoghatatlanul hosszú, egyben felfoghatatlanul rövid időtartam, földi szempontból végtelen, de az örökkévalóság nézőpontjából véges.

** A szeretetlen ítélkezők és az érzékek rabjainak túlvilága, büntetőbolygó.

– Kisasszony, én napok óta csak önt nézem..., oly szép! Nem találom a szavakat – hebegett zavarában.

– Igen? – szólt hűvösen a nő, közben egy hideg pillantást vetett a férfira.

– Így is kellek? Még most is szépnek talál? – mosolygott démonian a senorita, letéve a pezsgőt (az asztalra, mert mire tette volna), amit valami láthatatlan erő egybetartott, nem terült szét. Mármost az asztalon a folyadékok törvénye szerint. A nő most már szabad kezével, a falnak támasztott vállára mutatott.

– Nem értem – motyogta Primus.

– Nézze csak meg jobban a bal vállam tájékát, pontosabban az alatta viruló helyet, még pontosabban valaminek vagy inkább valakinek a helyét.

– De hát...

– Na csak bátran – biztatta a signorina. Eközben a nő előhúzta amazt az elrejtettségéből, s Primus ekkor jött rá, miért szorult a nő a falra.

– Hát ezért iszik. Higgye el, fölösleges, fő, hogy van még egy – tekintett a meglevőre –, csak vigyázzon rá, több nincs, ugye – nevetett idegesen –, amúgy is a lába tetszett.

– A lábam... ha-ha-ha... – így a hölgy –, az régi ügy.

– Tessék? – nyikkant (vagy hökkent) meg Primus értetlenül.

– Majd meglátja. Ön szokatlanul kitartó. Egyébként nem ezért..., csak nem hiszi, hogy ezért a kis balesetért a pezsgő, a mámor... – bólintott bal válla felé –, ugyan már, csak úgy... – hirtelen elcsuklott fátyolos hangja. – Visszategeztem a gyalázatost ahelyett, hogy eltapostam volna – most már könnyeivel küszködött –, semmire se vagy jó te, idéltlen hústorony, te ügyetlen kétballáb – vetette oda megrovólag az imént megdicsért, az asztal alól kikandikáló, nagy térfogatú, hatalmas hústömegű, mégis kecses körvonalak közé ékelt, roppant izomsűrűségű, (természetesen zsír-, hár- és narancsbőrmentes) ezért kemény, feszes, szerfelett formás jobb lábának. (A másik még mindig megbújhatott valahol, mert egyáltalán nem látszott.)

– Megkérdezhetem, mi történt kegyeddel... nem tudom, nem vagyok-e toladó, ... de... persze... nem akarok feltépni régi sebeket..., de..., ez ugye ritkább hölgyeknél.

– Nemrég, kezdett bele a lány a történetbe, amikor a pezsgőspoharak szétduzzantak és feloldódtak a semmiben (a pezsgősrobbanásakor), ezért csupasz ez is itt az asztalon, épp akkor, nem tudom, sejti-e, balkezes vagyok, azaz voltam... épp a kezemben volt egy ilyen pohár – sóhajtott.

– Remélem, az az átok sem vitte el szárazon – folytatta a nő, közben a sérelmek szikrái toltak azokba a felfoghatatlan kékekbe (az a két mandulavágású csillag, leglényege-tükör, elméje-szíve-ablak, szikra az istenek tűzéből – folytassam tovább, nyájas olvasó? – fitos orrát közrevéve).

– Hölgyem, ha segíthetek valamit, szívesen állok rendelkezésére, ugyanis kéz- és láb-vadász vagyok, a Szimatrend első lovagja.

Tudja kisasszony, mostanában elszaporodtak a végtagok önállósulási kísérletei. Nem mondom, mindig voltak ilyen esetek, de most egy alak tiltott ösvényre lépett, átszervezte az agyi központokat, és oda telepítette őket, ahol nem szükséges ilyen magas fokú szerveződés. Ha addig élek is, kézre kerítem a gazfickót, és a szakadárokat visszaszolgáltatnom jogos tulajdonosaiknak. Nem tudom, mademoiselle, hogy az ön esete mennyire kapcsolódik ehhez, netán, ha adna bővebb felvilágosítást, én megtalálnám azt a bizonyos „átkozottat” is, persze, ha... azért itt a névjegyem.

– Sajnálom – rebegte meglepődve a szépséges, a feminin (nem egy gyógyszer neve) – már késő. Hogy ezek a végtag-hekusok mindenbe beleütik az orrukat. Akkor sem kell segítség, egyedül is boldogulok, amúgy is, már kézbe vettem az ügyet, remélem, nem-sokára a bal kezemet is fogom – összegezte magában a tényállást az alig-ruhás szőke.

– Attól tartok kisasszony, ön valami rosszban sántikál.

- Persze, de higgye el, nem nagy élvezet.
- Nem jön táncolni? – kérte fel a férfi.
- Hogyne mennék – s már a vigyor ördöge ostromolta arcizmait.

Most jött el az óra, hölgyeim és uraim – hogy megértsék a varázslatos mosoly mibenlétét: ugyanis a nő felállt, kibontakozván az asztal, a székek, és főleg a fal jótékony rejtékéből, nos, akkor láthatta csak Primus, hogy a hölgy nem két lábbal áll a földön. Nem mintha túlzottan a fellegekben járt volna, hanem pillanatnyi testi adottságaiból kifolyólag nem is tudott volna másképp. Amivel állni szoktak általában, az most magányos volt, mint a „magányos cédrus”. (Talán már rájött a kedves olvasó, hogy az imént táncra invitált féllábú szőkeség, akinek a fentebb leírtak szerint többől hiányzik az egyik karja is, az a vámp, azaz a hellyel-közzel új személyiségű Nofertiti, valamelyest az eredetitől elütő testben – no azért nem nagyon –, de hogyhogy nem ismerte meg valahai férjét, IV. Amenhotepet, a hitújító Ehnatont talán kicsit néki is módosult a formázatja, sebj majd egy másik örökkévalóságban, helyesebben mondva valamelyik következő világnapban, vagyis a világholnaputánban identifikálja.)

Ahol tánc van, ott zenének is kell lennie, volt is, sőt, sztriptíz. Egy hajszörnnyet hajszoltak ollólábú apollók, az aranyfürtű mezében démonok, helyesebben apollionok (magyarul annyit tesz, mint pusztító). Egész a koponya meztelen, azaz hajtalan valóságáig hatoltak ezek a kutakodó férgek, és még tovább, a kocsonyába testesült gondolatig, az agyvelőig. Egy pillanattőredékig betekintést nyerhattunk a jövő század vetkőzési rituáléjába. Világszám: teljes leruhátlanítás, egész a lélekgyökökig.

Kitűnő példa arra, hogy lehet összekötni a tudományos haladást az önfeledt szórákozással, a kellemest a hasznossal.

- Hölgyem, nem gondolja, hogy ez már túlzás? Vagy tán itt ez a divat?
- Látom, maga is olyan, mint a többi. Tűnjön el!
- Szó sincs róla, maga tetszik nekem. Keressük meg együtt, ami elveszett – e mondatl próbált újra a lány bizalmába férkőzni Primus.
- Magyarázattal tartozom Önnek – mentek át a nő hangszálai a csalódottság enerzált közönyéből a rajongás rezonanciáiba –, hogy fallal lepleztem hiányosságaim, az csapda volt sok testemre éhes hímnek, akik könnyűvérű nőcskét láttak bennem, de én nem érdekelttem őket, csakhogy mikor eltakaratlanul megálltam előttük, pofára estek... elnézést... – sütötte le szemét szemérmesen – nem tegeződünk?

A HETEDIK VÉN

HATODIK REGÉNYRÉSZLEG

Egy mikroaionnal később, az Abüsszoszon, hova mindenek odavonattak, kiváltképp az elveszettek*

Az Öreg Kapus, a Bölcs, a Hetedik Vén hajának szálait valami láthatatlan mágnes az égbolt delelője felé vonzotta. Ez az apró jel árulta el felfelé és befelé irányultságát, mintegy metakommunikációs szimbólum közölte a külvilággal, hogy önnönmaga leglényege a jelenségvilág mögötti esszenciális tartalmakra éhes.

Két élőlényt vezetett kézen fogva éjjel és nappal, mióta azok becsapódtak udvarába, mint egy meteorit vagy mennykő. Egyikük a humanoid nemzetség képviselője volt,

* Az asztrális démonlénnyek büntetőbolygója.

A complex Venn diagram with four overlapping circles labeled 'F', 'O', 'L', and 'D'. The intersections contain various terms in Hungarian, such as 'ASZTRÁLLAKA', 'THEO-RIA', 'LIMBUSOK', and 'FÁJ SZERINTI'. The central intersection of all four circles contains the letters 'F O L D'.

antropomorf, jól fejlett fiatal nőtény, magas, szőke, kék szemű. A másik Küklopsz, neme bizonytalan, óriás, rőt, kétfejű.

Az aggastyán fülét egyszer csak macskafinomságú lépés és tompa kopogás váltakozása csapta meg.

Az érzéklet fején fekete csuklya volt, felsőtestét tengerésztszti egyenruha fedte, valamelyik lábát pillanatnyilag, egészében egy ormótlan fatuskó helyettesítette. Aranysújtásos zubbonyának egyik ujját végénél fogva zakójára tűzte, mint egy kitüntetést (természetesen nem volt benne kar, silány Nelson admirális-utánezat). A fekete csuklyán halálfej fehérlett. Agresszíven zörgetett a Bölcs, az Öreg Kapus, a Hetedik Vén ajtaján, vagyis: hüvelykujját az öreg misztikus homlokán vízszintes irányból megkocogtatta.

– Te vagy a talált tárgyak osztályának vezetője? – kiáltotta, miközben a korosodó bölcs szakállát cibálta.

– Csupa értéktelen kacat van itt – szerénykedett az öreg és erősebben megragadta a szőke nő és a Küklopsz kezét. Meglepte a Kalóz hangjának magas fekvése. Alaposabban szemügyre vette, a talpától a feje tetejéig. Ráadásul még a csizma is magas volt rajta, szára majdnem combközépig ért. – Érdekes, nincs pantallója – álmélkodott magában – csak zubbonya.

– Vén satrafa, adj elő mindent! – mondta, miközben a tuskóval az ősz látnok lábára taposott.

– Fáradj be – szisszent a Bölcs, az Öreg Kapus, a Hetedik Vén, és „megnyílt”.

– Vén hülye, gunyoroskods? Ha tudnád, milyen keserves így a járás, hogy „cirógatja” ez az otrombaság, a faromat – sandított falába felé...

– Nézz körül – szólt a Bölcs, az Öreg Kapus, a Hetedik Vén. Abban a pillanatban a Kalóz szeme elé tárult az Univerzumból kizárt összes dolog, fogalom, élőlény: a sok megszökött kar, láb és pezsgőspohár, ki egyben, ki korpuszskuláira hullva. Az utóbbiak egy végtelen összefüggő plazmát alkottak, őszanyagdermedten élvezték a legalacsonyabb energiaállapotúság entropikus, édes semmittevését, mint a hajdan volt őslevesben.

A Kalóz könnyezve, el-elfúló hangon egyre csak ezt hebegte – nem találok, végleg elveszett, óh, én szerencsétlen.

A Bölcs, az Öreg Kapus, a Hetedik Vén leemelte a Kalóz fejéről a csuklyát, egy 20-25 év közötti nő Univerzum-szép(e) arcát rejtette az álca.

– Ne sírj! Amit elvettek tőled, visszakapod kiteljesedett állapotában – vigasztalta a lányt az öreg.

– Ó, engem mindig levesznek a lábamról, főként a tapasztaltak szavai – affektálta a Kalóznő meghatódotan.

Közben alaposabban szemügyre vette a jól fejlett nőtényt, akit az öreg kézen fogva vezetett, mármint a szőkét, s felkiáltott:

– Te szajha, ez az én lábam, ilyen tökéletes szépségű bal láb csak egy volt, az enyém – rángatni kezdte a szőkeség futóművét, mintha ki akarná szaggatni tövestül.

– Csend, rend, fegyelem – zendült fel a Vén hangja gyengéden –, ne bántsd. Bal lábad, ami páratlan volt – most egy tuskó pótolja, – az hasonmásoddá lett. Nézz rá, mintha tükörbe néznél. Örvendj, hogy ikertestvéred született. Ő lesz a te bal karod és bal lábad, ellenben te leszel az ő feje. (Drága olvasóm így találkozott először, ilyen bizarr körülmények között az éteri, végzet-szőke, vámppá vedlett, olykor tuskólábú Kalóznő szerepében tetszelgő Nofertiti, titkos nevén Szép Irén önállósult bal lábából lett, ragyogó másodlatával, kit az Öreg Kapus, a huszonnégyből a hetedik, a vén Midhall Brünhildának becézett.)

AZ ÍTÉLET

HETEDIK REGÉNYRÉSZLEG

a vezér, de főleg a cenzor fejbelsőből vezérel (még mindig az Aüsszoszon)

Négy idővel később kikiáltott Midhall, a Bölcs, az Öreg Kapus, a Hetedik Vén a papírlapról: Tammarg, Mirdroff és a többiek! Vegyétek tudomásul, hogy ti csak az én álmoképeim, netán látomásaim vagytok! Kedves olvasóm, kegyelem, én csak egy írhatnám polgár vagyok a sok közül (bár főnemesi sarj), de szubjektív idealista.

Nehéz a nemrég kilehelt intellektusok sorsa a küklapszi ikervelők kettős őrlésében, izmos izmusok, dadák, tudatnyúlvány-szinapszisok közt lomha sasmadár-animusként. Csontkalodába, lebenyfészekbe zártan hallani az észkerék kénköves morajlását, amikor rezegnek a pszichék hártás szárnypihéi a kollektív tudat borzongató szellentésétől. Egy gondolathullám töltötte be mindkét koponyába börtönzött mivoltát. Reszketni kezdtek, mint fantom a szélben, mert látták, hogy labirintbelsejük legmélyén a Cenzor emelkedik szólásra. A tanácsok, tervek legfőbb feje, ekképpen mondta ki a fellebbezhetlent:

– Szólítalak Miir Ttotiidrof, hiába változtattad, rövidítetted, vontad össze. Mirdroff, ismerem titkos belső lényegedet, e név tükörképét, igazi rejtett valódat: Miir Ttotiidrof, csak félj, ősvamid vagyok.

Az alamuszi animus csak hunyorgott.

– Figyelj hát, te, nő-lábak-karok réme, térdhódító, mondja ősvamid. Rettentő gyátlázat szárad fondor lelkeden, hogy Szép Irén főhadapród-kisasszonyunk szinte már csak jobboldali.

Halld szavam: ahová csak szállsz, elvetemült udvarló vágy-halmoddal, ott minden rímes zengzet elsorvadjon, s bolonduljon, téged okoljon, biz’ a verstan hanyatlásáért. Ezért lesz ezután, ami voltál: FORDÍTOTT RÍM.

– Szólítalak, AKI, most becézésed betűinek hangteste kerekíti ajkam, hívlak, AKI TAMMARG, ahogy anyád és dadád tutujgatott, AKI TAMMARG, állj elő, adj számot a felettesnek, ne félj, szuperegód vagyok.

Tammarg szélben-falevél-lelke fénysebességgel illant, bár meg se moccant, csak várt lélek-lesütve.

– Elhagytad elemedet, a rendet, örködtél és hősködtél. Ezzel szétagoltad a második jelzőrendszer alapkövét, megzavarva az irodalmi ténykedést is, ó, tudattalan, torzszülött írások születtek. Légy újra, aki voltál: GRAMMATIKA.

Vogüssen báró (de UpaniSade márki a gúnyneve) írói fejtartással ült íróasztala előtt. Szemeire még az alkotás lila ködje szállva, hallójáratok eltorlaszolvák. Eddig pár oldalnyi „regényrészleggel” piszkította be a fehér lapokat.

Am írása betűi hirtelen, érthetetlen módon mozgolódnak, sőt száguldani kezdtek, katonás rendben helyet cseréltek egymással. Rövid időn belül vallottak a betűk: ugyanis egy általunk ismeretlen nyelv GRAMMATIKA-i rendszerévé álltak össze.

ÚJRA HA FALÁB KOPPAN, MÉGIS KINEK A FALÁBA?

EZÚTTAL VÉGET ÉR A BÁRÓ ÉLETREGÉNYÉNEK KÖZLÉSE,
ÚJRA A HAJÓ ESEMÉNYEIVEL FOGLALKOZUNK,
DE NE FÉLJENEK: MÉG FOLYTATJUK

– Mit művelt báró, micsoda adeptus maga? – vont kérdőre a kék leples Yesabel du Anaconde, mert közben lesomfordált az alkotói Narkózisban leledző Vogüssen báróhoz, vagyis de UpaniSade márkihoz. Az még csak helyénvaló volna, hogy megbüntette azt



az átkozott Mirdroffot, meg azt a kótyagos Tammargot, de maga a mű, a műve az uraságod által kiagyalt büntetés miatt veszélybe került. Amit eddig írt, teljesen összezagyválódott, irománya betűiből egy badar új nyelv grammatikája jött létre, ráadásul a verses zengzetek, a költői rész is teljesen megbolondult, csak a csupasz nyelvtani csontvázuk maradt épen, csatlakozva ama új grammatika mellé, de csak külön-különnek.

A kék leples hölgy közelebb lépett az asztalhoz, kezébe vette a kéziratot, szép rajzolatú szájához emelte, majd duzzadt eperajkait fújásra csücsörítette, és csudák csudájára, fiam, amint érzéki, varázsos langylehelete a papiroskötegett meglebbentette, az arra írt betűkkel érintkezésbe lépett, helyreállt a rend, a megbolondított poétika rímektől, trópusoktól ékítve pompázott, a zagyva ismeretlen grammatika pedig visszaváltozott Vogüssen báró, a világ folyására igencsak hatást gyakorló művévé. De UpaniSade márki az ismerős, bársonyos, női hang kellemteljes muzsikájára zökkent ki önkívületéből, ébredt mély, álomtalan álmából, bár csak agya aludt, eleddig szelleme éber volt, no meg a keze járt legfelsőbb lényisége dolgos rabszolgájaként, valami vezérelvtől vezéreltetvén, a szájkás betűket róva. A tiszta tudatiság honában tett látogatást, a Szubjektumban,

ahol még önmagát sem tárgyasíthatja, ezért nincs sem álmkép, sem emlékkép onnan, csak a mélység, a mélyen tömör úr, a pléróma, a fekete lyuk szingularitásába zsugorított, végtelen és határtalan, maga az örökkévalóság, az Önvaló.

Megént hallotta az ismerős koppanást, olyat, mintha faláb koppanna, nagyon meglepődött, mert a tuskólábú Calouche meg sem mozdult, sőt jelen sem volt, ellenben e csálén zengő, masszív ütem, sánta verslábadzás akkor birizgálta fülét, amikor az újra kék leplek hölgy tett lépéseket erre-arra.

– Hölgyem, kegyed kopog? – szólalt meg végre Vogüssen båtortalanul.

– Báró, hogy kérdezhet ilyet, nincs önben egy szemernyi tapintat sem, vagy még mindig nincs tisztában vele, miket firkant össze? – duzzogott, szinte szípigott az eleddig igencsak határozott, újra kék leplek Yesabel du Anaconde admirális folytatva ekként:

– Nagyon örvendek, hogy megalkotta tökéletes szösz alteregómat, de milyen nagy árat fizettetett velem, ezt a rút, durva, fülsértő, ocsmány kopogást hallgathatom, mindenha járok – és hirtelenjében ingerülten lerántotta magáról a királykék leplet. Akkor újra feltetszett előttünk a volt kék leplek hölgy sudár, arányos alakja: fehér imege alatt kereken, feszesen, előremeredőn domborodó keblei. Darázsdereka, melyre vastag bőrvő simult, benne pajkoshegyű törrel, bal oldalán kard fityegett. Lába, minő szűk, barna nadrágba, szoros, fekete térdcsizmába volt bújtatva, de oly kacéran, hogy tisztán láthatóak voltak eme izmos alsó végtag szépívű, arányos vonalai. Csakhogy az egyiket, nevezetesen a balt most éppen – hát a kopogás, ugye – valamivel (nem sokkal) combközép fölöttől egy mívész elefántcsont, bőr, ébenfa keveréke faragvány, durva lábimitáció, fiam, igyekezett pótolni, már amennyire lehetséges, nem is beszélve arról, hogy bal ingujját is, hogy ne fújdogálják össze-vissza a zord tengeri szelek, kénytelen volt szorosan övébe gyűrt, ugyanis bal karja picivel felkarközép alattól hiányzott. Tanácsadói nem javasolták, hogy kampóval helyettesítse a nem túl tetemes maradvány miatt, amúgy sem valami nőies a végtagpótlás eme reménytelen, otromba horogja. És hát azok az egzotikus, mandulavágású, átható, kék szemek, közülük a jobbik nem véletlenül volt gesztenyebarna, bodor fűrtjével takarva, azt ugyanis elvesztése miatt kissé illúziórombolón setét pánt fedte. Vogüssen báró elszörnyedt.

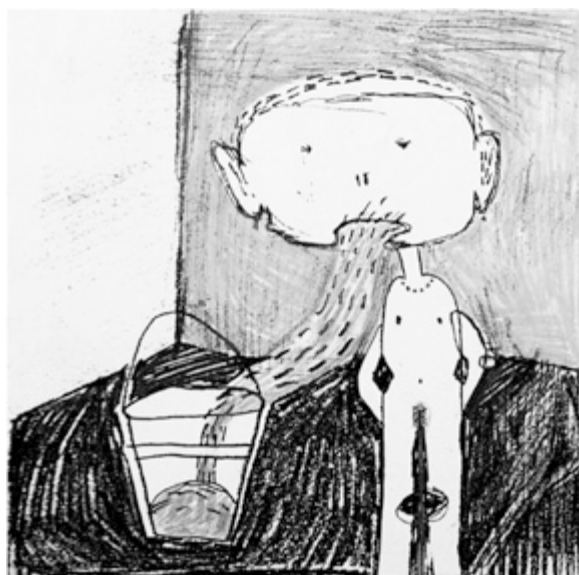
– Báró, maga csak ne szörnyedjen, maga az író, nemde? Még mindent jóvá, széppé, éppé írhat rajtam. Nos, ha már ekként működött – nézett végig önmagán, legalábbis karcsú magamagának azon a felén, ahol testfelülete jelentősen csökkent, állapotát így ki tudja hányadszor fölmérve, mondandóját már csak keserűen folytathatta –, de akkor is a talált tárgyak őretől, a Vén Kapustól miért nem kaphattam vissza? Semmi baj, biztos vagyok benne, hogy megvan önben a jóindulat irányomban, és olyanná akar visszavarázsolni, amilyen voltam, és azt is tudom, hogy amit alkot, az csak tendenciákban érvényesül, méghozzá némi késéssel. Épp ezért: amíg élek, remélek, én nagyon bízom magában Jean-Claude, de kérem, könyörgöm, koncentráljon egy parányit jobban. Most magára hagyom Jean-Claude, hadd vesse azokat a szálkás, de gyönyörű betűit – mikor ezt az utóbbi mondatot játszotta hangszálainak húrjain, mint a korabeli mesterek a viola da gambán, a lelkéből hirtelen feltörő kedvesség, hangszíne nek rózsafájáról letört minden tüskét, keserűséget, epés megjegyzést vagy gúnyt. És a szép hölgy, Yesabel du Anaconde admirális úgy tett, ahogy mondta, magára hagyta a bárót, ki pedig csak írt, írt, írt. Ő meg lábát, azaz falábát húzva felkapaszkodott a vitorlás fedélzetére.

► (Haspók vagyok...)

Haspók vagyok
Egy evőgép
Észre sem veszem
Szép lassan hízik
Sokkal lassabban
Mint a HÍZÓK
Akik engem nevelnek

A hó
Meglavad az ólon
Cinkosan pislognak
árnyéklükükben
Patájukon ólom
A jég

Kakas? Van!
Rózsaszínű tehén
Lelkén tej szárad
És tehénlepény
Méretű
Oltáriszentség
De ez már
Egy másik szoba
Ajtaját sunyin
Habzsolja Rozsda
Semmi nem
Elég



(Csak csendben áll...) ◀

Csak csendben áll
 És mosogat
 Óvatosan, zaj nehogy zavarjon
 Fél a haragomtól
 Pedig szeretem

Úgy tűnik szereti csinálni
 Nem morog
 Csak néha
 A villanyt szeretné
 Felkapcsolni
 Látni akar
 Pedig ahhoz
 Nem is kell fény

Most zsákokat húzogatnak
 Hmmm, nem is kevés
 Minimum százan lehetnek
 Miközben
 Drága idejük
 Minimálbéren
 Pereg

Egyre kínosabb
 Mintha verejtékemmel
 Mosna föl
 A néma szitkozódás
 Megöl
 Nem így akarok
 Meghalni.

Ragadjon téged
 Az ördög övön
 Ha lifttel jársz
 Kényelmes maradsz
 Nem tudsz
 Felállni
 Valahogy kénye-kedve volt
 Rajtam vezette le
 Végig kellett néznem
 Befejezem



► Két percre punk vagyok

„Éljenek a lakótelepi szipus punkok”,
Múltidéző lakótelepi regényt írok.
Anyám kapitalista géppel a kezében
igazgatja kérész-tarajom,
Kedvesem patendula-edényében
kevert sóoldatot ken szét a hajamon.
Legyen a panel a panoráma,
A konyhaablak körötte ráma,
Legyen ingem gótikus,
Punk barátnőm patikus,
Vesszenek a pity nyárspolgárok,
Úttorlaszokat vízbe dobálok,
Hídról le, zuhanj ó, petit bourgeois,
Hullámsír, borulj, borulj csak rogá.
Két perc, csak két perc és máris nem vagyok,
Mégis éljenek a lakótelepi punkok,
Múltidéző lakótelepi regényt írok.

► ANARCHRON

vadiújból lesz a rom
leszarom leszarom leszarom

Amsterdam blue

(*Töredékek Benedictus de Spinoza
életéből és halálából és életéből*)*

„a puszta szavakból istent kovácsol
betegsége mélyén, a semmiben”

Borges: *Baruch Spinoza*

„Ha mármost az idevezető út, amint
megmutattam, nagyon nehéznek
látszik is, mégis megtalálható.
S bizonyára nehéznek kell lennie,
hogy oly ritkán akadnak rá.”

Spinoza: *Etika*

1.

Azon a reggelen Spinoza úgy kelt föl, mint akiben egész éjszaka hó hullt. „A piramisok befejezése várhat. Az üvegfüvők is pihenjenek” – jutott eszébe, váratlanul és értelem nélkül. Az eltévedt gondolatoktól mindig tartott, s hamarosan azt is megtudta, nem alaptalanul.

Egyiptomban eközben holdhomok szitálta tele egy óvatlan tevepásztor utolsó álmát.

2.

Akik látták, ha négy rőfnél távolabbról is, amint Amszterdam legsötétebb külvárosában az utcákat rója, azt mondják: ábrázata olyasféleképpen volt komoly és engesztelhetetlen, mint aki ezentúl az Istent is magázni fogja.

3.

Mások szerint arcát szünettelen lágyság és törődöttség birtokolta, mint aki előző este hófúvásban gordonkázott. (Kivéve, ha valaki egészen közelről a szemébe nézett. De ilyen *bizalmasa* nemigen akadt.)

4.

Azt csak a beavatottak tudták, hogy Spinozának egyáltalán nem volt arca. Egyes kvéker magyarázatokban azért nem, mert ő maga sem létezett. (Sosem élt, mint egy etruszk angyal.) Ilyenformán művei sem voltak: azokat a hagyomány hamisította, a babonás utókor költötte – talán lelkiismerete megnyugtatósára?

* Spinoza – mondják – az európai filozófiatörténet máig meghatározó alakja. Spinoza – mondják mások – volt, nincs.

De ez egy másik Spinoza, más átok alatt, más könyvek lapjairól. (A másik, aki – mint rebesgetik – ugyanaz.)

Csak Amszterdam, az Örök Város egy és változatlan, mindahány alakjában, mindahány Spinozájával és mindahány megíratlan könyv lapjain.

5.

Történt pedig, hogy Spinoza az igazság harminckilenc kiegészítő törvényén merengett. Számolta előlről, számolta hátulról, de minduntalan negyvenet számolt. „Sötét erők munkálkodnak javamon” – állapította meg rémült elégedettséggel, és a telefon után nyúlt.

A hívott fél, miután egy alvajáró türelmével végighallgatta barátját és vetélytársát a század legjelentősebb teológiai vitájában, a következőket mondta:

– Miért akarod tudással büntetni magad? Nem a betűk és nem a bűnök: valami egészen más az, ami számít. Egyébként pedig a negyvenedik, barátom, a fölösleges negyvenedik maga az igazság. Az igazság törvénye.

– De melyik a negyvenedik a negyvenből? – Spinoza hangja elcsuklott.

– Helytelen a kérdés. A helyes kérdésre a válaszom az lett volna, hogy az igazság egy és oszthatatlan, de negyven oldala van.

– Miért pont negyven?

– Miért pont igazság?

Spinoza kezéből kihullott a telefon.

(A hívott fél, mint aki nem tudja, mit tesz, indokoltnak és helyénvalónak tartotta a telefonvonalba költöző hosszú, hideg csendet.)

6.

Történt pedig, hogy Spinoza az igazság harminckilenc kiegészítő törvényén merengett. Számolta előlről, számolta hátulról, de minduntalan negyvenet számolt. „Sötét erők munkálkodnak javamon” – állapította meg rémült elégedettséggel, és a telefon után nyúlt.

A hívott fél, miután egy alvajáró türelmével végighallgatta barátját és vetélytársát a század legjelentősebb teológiai vitájában, a következőket mondta:

– Ígérd meg, hogy nem fogsz emlékezni arra, amit most mondok. Mert emlékezni bűn. Megígéred? Akkor kezdem. Figyelj és felejts.

És Spinoza figyelt és felejtett és figyelt és felejtett, és bort ivott közben, és Ibn Gebirol fejtegetései varázsolták el elméjét (egy könyvből, amelyet, hallomásból ugyan, de betűről betűre ismert), miközben figyelt, hogy könnyebben felejtsen, de hiába, hiába figyelt: nem felejtett.

7.

Nap nélkül hajnalodott. Spinoza csodálatot és csodálkozást mellőzve nyitotta rá szemét a valóság sokadik változatára.

Felkelt, pórusaiban a bizonyossággal, hogy nem ő, de az alvás ébredt fel, az ébredés kelt ki az ágyból, a kikászálódás mosakodott meg, a tisztaság hörpintette ki a hűlő kávé, a nyeldekülés állt föl az asztaltól, s az ajtóban állás hívatta magát Spinozának (mert az alvóknak nincs nevük); útra készen és mindenre készen és nem készülve föl semmire.

Egy újabb napnyi végtelen előtt.

8.

Később megtudta (mindent később tudott meg, hiszen ember volt), hogy nem elég megmérni a hajnal térfogatát: a kavicsot is kézbe kell venni, ugyanazt a kavicsot mindennap, s megpróbálni, szófogadó Hérakleitosz-tanítványként, mindennap másnak látni, más kézzel megérinteni, más tekintettel nem ismerni rá.

9.

Spinoza életében egyetlenegyszer próbált viccet mesélni. „Egy zsidó megy két sivatagban” – kezdte, de elnevette magát, mert rájött, hogy ennek a fele se tréfa.

10.

Jelenléte a világban megindító volt és fölösleges, akár egy kilincse a falon.

11.

Egyszersmind valószerűtlen és földöntúli, mint az első japán hexameter.

12.

„Spirituális demagóg” – gondolta magáról néha, hiába tudta, hogy nincs igaza (s hiába tudta, hogy nincs tudás, nincs igazság és nincs Spinoza).

13.

„Spirituális demagóg” – gondolta Ágostonról néha, hiába tudta, hogy hiába tudja.

14.

„A zene az idő titokzatos alakja” – gondolta Spinoza, szándékosan megfeledkezve arról, hogy ezt először Borges gondolta (aki, ki tudja, miről feledkezett meg, hogy ezt gondolhassa).

15.

„A zene az idő titokzatos alakja” – gondolta Borges, szándékosan megfeledkezve arról, hogy ezt először Spinoza gondolta (aki ki tudja, miről feledkezett meg, hogy ezt gondolhassa).

16.

„A zene az idő titokzatos alakja” – gondolta valaki valamikor, aki nemcsak Borgesről és Spinozáról feledkezett meg, de arról is, hogy ez *nem* gondolat, hanem mondat.

17.

Az ember, aki nem tudott szeretni, nem sokkal éjfél után zörgetett Spinoza ajtaján.
De Spinoza nem volt otthon.

18.

Az Új Jeruzsálem utcáit róva, helyzetét hihetőleg helyesen értve félre, ablaktalan, de az ég felé nyitott útvesztőben érezte magát.

19.

„Döcög, döcög, mint a szakrális mércékhez igazított élet” – dűnnyögte alig hallhatóan, előzékenyen félreállva egy vak lovak vontatta kocsi útjából, mely (az igazságnak tartozunk ennyi varázstalanítással) valójában csak két nap múlva haladt arra (igaz, ugyanabban az órában, ugyanabban a percben, ugyanazon üresség alatt).

20.

„Azt hiszik, lehet élni” – tette még hozzá elégedetlenül, a szépség bachi verzióját össze-egyeztethetetlennek vélvén a *világgal*.

21.

„Barlangrajzok és Klimt ikonjai. Karthágó pusztulása és Bizánc fényei. A mondat, amit Jézus ujjá írt a földre (az egyetlen textus a teremtésben, amely Istent is zavarba hozta – egy pillanatra, egy ezredévre, az idők végezetéig); Hölderlin utolsó verssora; a regény, amit senki nem írt meg, és a vers, amit csak az enyészet olvasott. Bach zenéje és Philip Glassé („Élére állított Bach” – mondta róla valaki, akárki –, tehát Isten vagy a nyelv).

A nyílvevő, amely az első keresztes háború harmadik áldozatát szedte. A fiatal antilopok nem létre szánt szépsége. Rodin álma, melyből a tökéletes mű származhatott volna – ha aznap nem hasogató főfájással ébred, feledve álmot, életet, elmúlást. A fűszál, amely tökéletes tisztaságú ívben hajlott meg egy Genova környéki parasztlány szoknyájának suhogásától – de nem látta senki. Az ember, aki arra tette fel az életét, hogy túlsó partot építsen – vízből. (Kantnak hívták, azt hiszem.) Az asszony, akinek pusztá léte legalább négy férfinak idézte elméjébe, hogy a szomjúság mire való. (Neki több neve is volt; egyre sem szívesen emlékszem.) A szenvedélytan tudósai. A rózsaszirmok alaktana. Tájak nordikus pompája és ama távoli völgy, déllel telt edénye a teremtsnek. Árnyak és árnyékok, mint megannyi megnyúzott angyal. Gleccserek hordaléka, szerelem. Arcok, nevek a fénytelenebb létből. Démonok és démonok. Fűvek, fák, papok és üvegfüvők: elmúlásra hivatottak mind, mind. Az utolsó pápa valahány álmatlan éjszakája közül bármelyik és mindahány. Ég, föld, és azoknak minden serege. A világ, a világ vége és a világ másik vége.

Előkészületek a váratlanra, hátha bekövetkezik az elkerülhetetlen.

Tervek tegnapra.

Én, én, én.”

(Részlet Spinoza *Világeltár* című – egyesek és mások szerint is apokrif – művének – egyesek és mások szerint is apokrif – jegyzetanyagából.)

22.

Az *amor dei intellectualis* eszméje páros napokon kimagasította félelmeiből, míg a páratlanokon az utcában lakó virágáros lányon járt az esze, akinek létét olyankor indirekt istenérvnek is hajlandó lett volna elfogadni, annyira szépnek találta, és szépségét annyira hiábavalónak, és e hiábavalóságot annyira gyönyörűnek. (Persze a napok olykor összekeveredtek.)

23.

„A tízes számot Isten bizonyosan azok vigasztalására találta ki, akik nem hittek a teremtet világ jóindulatú működésében. Kultúrák épültek a tízes számrendszer bűvöletében, s csupán Isten tudta – meg néhány eretnek –, hogy csak álom, hogy csak illúzió, hogy csak vigasz a gyöngéknek a tíz. A kilenc parancsolatot az ő kedvükért toldotta meg eggyel, ma már mindegy, melyikkel” – gondolta Spinoza, miután megszegett egy parancsolatot a tízből (ma már mindegy, melyiket).

24.

Fabritius akadémikusnak írott válaszevelét, melyben, sértő udvariassággal, a heidelbergi katedrara méltatlannak tüntette föl magát, a pfalzi választófejedelem előtt egy egész államgépezet igyekezett eltitkolni; nehogy fény derüljön valamire, amiről mindenki gyanította, hogy Spinoza vesztét és a birodalom bukását együtt és külön-külön is képes volna okozni.

25.

Hogy a szubsztancia affekciói a dolgok volnának, Spinoza előtt oly cáfolhatatlannak tetszett, hogy *meg sem próbált* hinni az igazságában.

26.

Legközelebb Maimonidész tanait és Levi ben Gerson egynémely sejtését érezte saját-nak hitt elképzeléseihez; igaz, saját-nak hitt elképzeléseit pedig iszonyatosan idegennek és távolinak érezte, kivált, mikor Thomas Bernhardtól olvasott valamit (főleg ha két Petri-vers között), ha csak felületesen és színlelt berzenkedéssel is.

27.

A definíciók, axiómák, proposíciók, demonstrációk, corolláriák és skóliák rendje, mely az *Ethica, ordine geometrico demonstrata* oldalain démonikus tökéletességgel volt hivatva bizonyítani a világ isteni tökéletességét, Spinozát éppúgy elborzasztotta, mint Egon Friedellt, aki a filozófus „műveiből sugárzó kibírhatatlan hidegség”-ről beszélve bölcsen eltekintett a létezésből sugárzó kibírhatatlan hidegségtől, mely Spinozát éppúgy elborzasztotta, mint őt.

28.

„Úrtörmelék, figyelmet nem érdemel, törődést nem igényel, csodálatra nem tart számot” – gondolta, elhűlve gondolva azokra, akik, pedig időről időre kísérletet tett a megértésükre, de nem, nem, nem, nem, nem sikerült moccanásnyit sem közelebb kerülnie világképükhöz, létfölfogásukhoz, önértésmódszertanukhoz, akik, nem nézve szembe tulajdon helyzetükkel, nem szembesülve önmagukkal akként, amik, az üresség foglyaiként, a mindenség számkivetettjeiként, világba vetett, és hidegre és magányra és elmúlásra ítélt létezőkként, azaz leendő nem-létezőkként, mert az túl egyszerű, egyszersmind túlságosan is elviselhetetlen volna, pontosabban lett vagy inkább lehetett volna, akik tehát, és Spinoza a gondolatába is beleremegett e képtelenségnek, akik szépnek találják a Holdat.

29.

„Mennyi remény egyetlen ég alatt!” – kiáltott föl, jóllehet csak magában, mikor hét esztendőnyi tépelődés után, hogy írjon vagy ne írjon, olvasson vagy ne olvasson, továbbá hogy kimerészkedjék-e az utcára vagy sem, kimerészkedett az utcára, és emberek arcát látta.

30.

„Talán föltekinthetek úgy is az égre, hogy pillantásom nem sebz meg a madarakat” – adózott hiúságának egy kétségtelenül kies mondat kétségtelen ürességével.

31.

Próbálta hinni, hogy valahol messze szél lapozza a kerteket, s valahol a közelben szintén. De barátja, egy Konfúziusz nevű kínai üvegcsiszoló, aki ilyen alkalmakkor előszeregettel ecsetelte a szélcsend örömeit, szavaival többnyire nem hagyott kétséget afelől, hogy valahol messze ugyan gyöngyökön lépdél az idő, s valahol a közelben szintén, ám a messze és a közel egyaránt annyit tesz: *nem itt*.

32.

Azon a télen ünneptelen lét zárta magába, kárhozat jóhiszemű alanyát.

Kihűlt égtájak közelítettek védtelen szíve felé.

Az utcán állva még hallotta, amint nehéz árnya alatt megroppan a hó.

Csukott szemmel még *élvezte*, ahogy zuhog a tél vakolata, omlik alá az ismeretlen szentély.

A többire nem emlékezett; nem volt kinek és mire emlékeznie.

33.

„...töröltessék el az ő neve az ég alatt...” – visszhangoztak fülében a nagy átok, a *cherem* szavai, ha elméjét, mint valami összetört tenger cserepei, éppen nem töltötték ki és nem sebeztek véresre úgynevezett gondolatok.

34.

Egy lapban kurzivált névsoron akadt meg a szeme. De nem hitt, nem hihetett neki.

35.

A mélyzatték–hígzatték vita, mely végighangoskodott a század szellemi életén, érdekelte is, meg nem is. Attól függően, hogy kedvet ézett-e hiábavalóságokon tűnődni, más szóval, hogy érdemesnek találta-e magát élet és halál kérdése ügyében *fontoskodni*, vagy sem.

36.

Jean Améry és Spinoza egészen véletlenül találkoztak („Véletlen az, amikor Isten ösztönösen cselekszik” – vetné közbe talán Pascal, talán Lucifer, de nem tudhatjuk, komolyan gondolná-e bármelyikük is, s ha igen, utóbb nem gondolná-e meg magát, akár többször is); könyvek beszélgetése sodorta őket egymás oldalára a könyvtárban, amelyet univerzumnak neveznek az emberek, s kárhozatnak a megvilágosultak.

37.

„Minden, ami van, vagy magában van, vagy másban” – jelentette ki Spinoza.

„A szépség – illúzió volt. A megismerés – fogalmi játéknak bizonyult” – emlékezett Améry.

„Amit lehet nem létezőnek gondolni, annak lényege nem foglal magában létezést” – közölte Spinoza.

„A szó mindenütt meghal, ahol a valóság a totalitás igényével lép fel” – szólott Améry.

„Egy szubsztanciát nem hozhat létre egy másik szubsztancia” – fejtegette Spinoza.

„Valójában csak életünk ritka pillanataiban állunk szemtől szemben az eseménnyel és egyszersmind a valósággal” – figyelmeztetett Améry.

„A szubsztanciát tehát egyáltalán nem hozhatja létre másvalami” – folytatta Spinoza.

„Be kell valljam, nem tudom pontosan, mi az, hogy emberi méltóság” – vallotta be Améry.

„A szubsztancia természetéhez hozzátartozik a létezés” – szögezte le Spinoza.

„Akit megkínoztak, megkínzott marad” – felelte Améry.

„Minden szubsztancia szükségképpen végtelen” – hangsúlyozta Spinoza.

„Akit megkínoztak, nem lehet többé már otthon a világban” – tette hozzá Améry.

„A szubsztancia tehát mint végtelen létezik” – hangoztatta Spinoza.

„Ha valaki ismeri a számkivetettséget, sok feleletet tanult meg az életre vonatkozóan, de még több kérdést” – ismerte el Améry.

„Isten, vagyis a végtelen sok attribútumból álló szubsztancia, amelyek mindegyike örök és végtelen lényeket fejez ki, szükségképpen létezik” – kockáztatta meg Spinoza.

„Amiről azt hittük, lényegünk – más volt-e valaha is mimikrinél?” – tépelődött Améry.

„Tehát Isten szükségképpen létezik” – mondta végül Spinoza.

„Bal alkaromon ott viselem az auschwitzi sorszámot, gyorsabban olvasható, mint Mózes öt könyve vagy a Talmud, és még pontosabb felvilágosítást ad” – mondta végül Améry.

38.

- *Hölderlin ist ihnen unbekannt?* – kérdezte Spinoza, miközben a lódögnek a gödröt ásta.
- Ki volt az? – kérdezte a német őt.
- Aki a *Hyperion*t írta – magyarázta Spinoza. Nagyon szeretett magyarázni. – A német romantika legnagyobb alakja. És például Heine?
- Kik ezek? – kérdezte az őt.
- Költők – mondta Spinoza. – Schiller nevét sem ismeri?
- De ismerem – mondta a német őt.
- És Rilket?
- Őt is – mondta a német őt, és paprikavörös lett, és lelőtte Spinozát.

39.

Az Üvegfúvók Szentélyébe vezető úton Spinoza nem először tévedt el. Pedig most járt arra először.

Az Udvari Jós útmutatásait követve végül rálelt a Téves Ösvényre, amely egészen messze vezette céljától.

Végre.

Ott volt, ahol azelőtt soha még.

Az Üvegfúvók Másik Szentélyében.

„Elég közel, és elég távol vagyok már. Itt megalhatom” – gondolta, ereje maradékát megfeszítve.

40.

Azon az éjszakán Spinoza úgy zuhant álomba, mint aki életében először aludhat el külső kényszer nélkül. Álmában a sófár hangját hallotta, Uriel da Costa halálba kínzott testét látta, s a merénylet kését érezte újra a nyakán. Mindent látott, mindent hallott, mindent érzett és mindent megértett ebben az álomban – egyedül Isten nem volt sehol. „A szubsztancia létmódja a rejtőzködés” – vigasztalta magát egy rögtönzött axiómával; persze, hiába.

Másnap, más néven, más időben, derűs boldogtalansággal ébredt. Kifőzte az este bekészített kávé, cigarettára gyújtott, és felemelte a telefont. „A hívott számon előfizető nem kapcsolható” – nyugtatta meg egy kellemes női hang. E remélt tudással a tarsolyában Spinoza repülőjegyet váltott Kairóba, ahol, ha sejtése nem ellenkezik egyetlen isten egyetlen tervével sem, ugyanúgy nem fogja várni senki.

► Limerickek

Bolond Rozi ölében kis búzaszála,
Nincs szegénynél butább az egész határba.
Búzaszál a játéka,
Nincsen neki más társa,
Pedig volt ölében egész búzatábla!

Feledékeny Mari tíz pici gyereke,
A szilvabefőttöt mindegyik szerette.
Vasárnap hát főzött
Tíz üveg befőttöt –
De gyereket s a szilvát összekeverte!

Gémeskút rúdját húzni bírod-e?
A csongrádi legényt hívni mered-e?
A szép legény izmos karja
Derekad szorosan fogja,
De az öklét élethosszig tűröd-e?

Kis falu a Tisza mentén Gátér,
Nagy ember arrafelé a Gátör.
Mikor hazahajtják
Este a sok marhát,
Csorda előtt a kocsmába átér.

Egy hithű muzulmán még reggel korán,
Megnézte, mit ír számára a Korán.
Az lett a baj, sőt feneség,
Hogy kellett tíz új feleség,
Így este mind a száz ott ült a torán.



Lányát angyalok erőszakolták meg. Őt Görögországba vittük. Egy nagy autó hátsó ülésén, egy régi, szégyellni, nem mutogatni való hálóingben. Ott aztán majd aggodalmaskodhat, vetheti a kártyát, lesheti az emberek tekintetét. A nagy autó egy esővert, unalmas sétányon állt meg. Megbillent, ahogy szinte egyszerre mozdultunk kifelé. A tenger, boszorkány, nézd a tengered! Erről álmodtál, nem igaz? Nézd!

Bele kellett rúgni, ahogy nyitotta ki a szemét. A tenger dübörgött, és ő nézte a tengert, testére folyó hálóingben, nagy és meredt szemekkel. A tengert, az annyit álmodott tengert. Nem a képeslapok vagy felnőtt hűga lelkes fotóinak tengerét, hanem az igazi, a megfoghatatlan nagy tengert. Előrelépett, istenem, ez...!, rádőlt a tenger illatára, a víz bámulatára, lebotorkált a homokos strandra, istenem, ez...!, fürdette a dühös eső, megölelve érezhette magát, mintha magához vonná, vonzaná a víz tömege, és csókolná, befelé nyomná az eső.

Visszaültünk a kocsiba, egy hároméves Volvo 460-asba. Onnan néztük a fővenyi páráktól alig-alig elváló alakot. A Barna nézegette magát a tükörben, őt mindez nem érdekelte, általában kevés dolog érdekelte, nehezen lehetett kibillenteni aktív öncsodálatából. A Kék a műszerfalat tisztogatta egy zsebkendővel. Felnézett, ráfújt a wunderbaumra, morgott egy érthetetlen (mi a faszt csinál még?), kapargatta az odaszáradt koszt. A Piros álmosan pislogott ki a semmibe, a bőre megint elviselhetetlenül dagadt és szürke volt, két szeme hamut könnyezet. Szarok rá, mit csinál! Tetszik neki, nézd, hogy ugrál.

Az ágyamból hajnalban rángattak ki, mint egy állatot. Az egyik hasba rúgott, a másik, az a hülyearcú, a hajamat tépte, beleharaptam a csuklójába, valami vérzett, kitört két fogam, eltört a bal kisujjam, aztán a gyűrűsujjam, hagyd!, vége. Két meleg és bűdös, mosdatlan, ázott disznó-szagú, de kellemesen meleg test. Bőr, finom megdolgozott bőr dörgölődött hozzám. A vesémben egy csat, övé?, de nagyon kemény. Mocorogtam, puha és izmos férfitenyér a csuklómon. Szorított a vadállat, szorított kedves (elkényeztetett?), puha tenyere. Nyögtem, aztán visíthattam, aztán a másik megüthetett.

Ismerem gyerekkorom óta. A szomszéd házban lakott. Hozzá járt az egész utca. Válogatás nélkül mindenkinek jósolt, kártyából, tenyérből, aurából, abból nem tudom, mit csinált, de hittek neki, mindig hittek neki. Szent asszony, mondogatták. Még a szoknyás cigányok is félték, félték a tudományát, a tekintetét, a járását, feledhetetlen, sánta, dudorászó járását. Egyszer bemerészkedtem udvarvégi, nagyablakos, földszinti lakásába. Levest főzött, valaki használta a zuhanyt, a konyhában volt a kis kád, nájlonnal elkülönítve, megtisztelve a fürdőszoba névvel. Átosontam a szobába, a szent asszony szobájába, egy boszorkány szobájába. Balra az ablak, szemben az ágya, az ágy fejénél nagy zöld, díszes elefánt. Szívem megint a torkomban, majdnem hánytam. Középen kis asztal tele színes kártyával, a cigányokét persze felismertem, üveg és gyöngy és kitudjamégmilyen golyókkal. Egy kis sárgaréz bigyula finom láncon, a vége olyan, mintha elcsöppenne. Ezt vágtam gyorsan zsebre, aztán be a fotel mögé. Mosolygott, leültetett szemben a jövőmmel, belenézett izzadó homlokomba, elkomorodott, elmosolyodott, némán kikísért. Megúsztam. Nem vette észre, hogy eltulajdonítottam apró jószágát.

Na, a Zöld elaludt. Csorog a nyál a szájából. A hülyeagyú meg mit bámul kifelé? Szarul néz ki, az biztos, itt ne pusztuljon nekem az úton. Indulhatnánk, itt is hagyhatjuk ezt e ribancot. Baszottul megharapott. Ez a piperkőc fasz meg itt mellettem... Megint le görögbe, faszom, ez a szikkadt pina meg... Le kellett volna lőni ott helyben, beletunkolni az ágyába, egy golyó a fejbe, öt a testbe, onnan fel nem kel soha többé. Indulhatnánk, erre piperkőc rám néz, mintha mit tudom én, mit mondtam volna. Faszom bossz meg retteg a pina túlvilági testet öltésétől, így mondta. Ha itt lövitek le, az visszajön és bosszút áll, nektek is annyi. Nem kellene annyi édesvizet olvasnia. Jól rábaszott, hogy a pina szoptatta, nem a saját muterja. Így járás.

Felébredhettem, még utazunk, örök, túlvilági álom. Napsütés, kék hegyek, istenem, ez...!, hol vagyok, hová visznek megint. A Hamuálmodót hallom, nem értem, mit mond. Az elején mindig kicsit nehézkesen artikulál, és sokat mosolyog. A kisöreg kilenc évig meditált Tibetben meg Nepálban, csupa egzotikus helyen, állítólag megtanult lebegni, a halottakkal beszélni, tetemeteket sétáltatni. (A nyelvén mutatott egy forradást. Ezt egy halott harapta. Be kell dugnod a szájába a nyelved. És várni. Amíg meg nem érzi lelked melegét. És kirántani, mielőtt leharapná. És kiszívná a lelked. Akkor aztán nagyot lehet nézni, és soha többé. Majd utánad ölti a nyelvét. Neked kell beszívnod és leharapnod. Ne finnyáskodj. Nem érzed az ízét. Aztán a befolyásod alá kerül. A szemével látsz, a teste parancsai szerint mozdul. És hazasétáltatod. Ezért fizetnek – hogy atyái földjében nyugodjon. Állítólag jobban kijönnek, mint száz mérföldeket kordén megtenni. Oda és vissza a rohadó testtel. És mosolygott.) Nepálban (vagy Tibetben?), és hamut álmodni. Behunyta a szemét (?), kinyújtotta a bal (jobb?) kezét, és szinte azonnal csorgott a homok az ujjai közül. Mesélte, hogy a legöregebbek szolgáltak fel nekik, nagy, zöld leveleken. Nem értem, mit mond, távolodik, ne hagy el, ne hagyj magamra itt, napsütés, kék hegyek, istenem, ez...!

Ez a ... itt rám dőlt. Nem bírom, mért alszik. Nekem... fáradt vagyok. Szar ez az egész! Ki kellett volna nyírni... megátkozott, úristen! Fáj a karom is, itt előttük nem lehet, ezek full tiszták, engem nyírnának ki. Úristen, de fáj. Vagy egy cigit ... A döggel álmodtam, asszem..., az ő lakása volt, mielőtt ..., igen, az a lakás volt ..., a hülye kurva ... A szemem előtt lőtte be magát, szakszerűen, ahogy kell, aztán fiatal nővé változott, milyen csodálatos volt, aztán csak aludni akart, néztem, hol az ágya, lefeküdt oda a semmibe... Aztán tudtam, hogy valami van a negyediken, nem jutottam ki a lakásából. Nem találtam meg az ajtót ..., sorra fedeztem fel ismerős tárgyait, anyám fotóit, gyerekkori ruháimat, egy játékpisztolyt, de szerettem azt a kis nyilaskás..., a macskót... szedném össze, valahogy túl sok, minden annyira nehéz, aztán fel-felébredt. Sokat beszélt. Aztán emlékszem, hogy sokkal korábban két bőrönddel ideköltöztem, ebbe az udvarra néző, nagyablakos alagsori lakásba. Két bőrönddel, tele megszokott tárgyaimmal... Aztán csak látom, hogy szép fiatal, aztán szőrösödni kezd. Úristen, az arca, a keze, behozzák a lányát, tudom, hogy angyalok. Aztán látom a gáztűzhelyt, üresen lobog a négy rózsza..., a lányát meg az angyalok erőszakolták...

Esik. Elmos mindent az eső. Szeretem, ahogy kopog az ablakon. Érzem, ahogy körbevesz a kopogás, ki kéne menni, belehabarodni a cseppekbe, megszépülni, mint annak idején. Táncolni, táncolni, istenem, táncolni.

Ezek itt mind elaludtak. Még unalmasabbak a hülyéi. Vadbarmok! Ahogy ezzel a szegény nővel is elbántak. A férje állítólag órásmester volt és zsidó, aztán otthagya egy operaénekesnő miatt. Állítólag azt írta, amikor először és utoljára pénzt küldött, „kifizetem a lakbért az elmúlt 23 hónapra”. Gondolj, amit akarsz. Hát, ez sokmindent jelent. De jól elbánt ezzel a szerencsétlen nővel, meg a kislányukkal. Ő ebből semmit sem értett, kicsit fogyatékos, lassabb, mint a többi, de jószívű. Állítólag a Tündérhegyre került. Zaklatta az osztálytársait, hogy őt angyalok erőszakolták meg. Vagy igaz vagy

nem, fura gyerek lehetett. Állítólag a pedagógusok az anyját többször behívták, hogy beszéljenek vele, hogy értésére adják, hogy az osztályközösség szempontjából Anna-mari..., meg hogy eltanácsolják a kislányt egy kiegészítő iskolába, ahová való. Aztán az iskolából kellett elvinni, a kényszerben rohama volt, hisztizett, karmolt, hogy az éjszaka megint angyalok..., és mutatta csuklóján és a combján a sebeket. Állítólag levetkőzött az osztály előtt, hogy megmutassa... Én nem tudom, semmi közöm a pszichológiához. Csak azt tudom, hogy ennek a szerencsétlennek nem kellett volna a még szerencsétlenebbek orrára kötni, hogy boszorkány és auralátó és csontkovács és miazisten. Csücsült volna a seggén, akkor talán még a férje sem..., és a lánya sem... Csak a bosszt hagyta volna ki nagy tudományából, semmi baja nem esett volna, de így, na mindegy. Hiába...

Megálltunk. Az egyik kihúz. A tenger, boszorkány, nézd a tengered! Erről álmodtál, nem igaz? Nézd! És nézem, nézem, nézem..., Istenem, ez...! Hogy dübörög a tenger, még soha életemben... Ez az átkozott hálóing... Gyönyörű... Csodálatos... Nem olyan, mint az álmaimban... Istenem, ez...! Meg akarom érinteni, futok, mintha megölelné, magához vonna. Istenem, ez...!

Fürdette az eső, megölelve érezhette magát, mintha magához vonná, vonzaná a víz tömege, és csókolná, befelé nyomná az eső, a tenger pofájába. Annnyira messze volt, alig látszott, ha nem egy ködöt kevertem össze a hálóingével. Elnyelte a köd vagy a tenger, vagy felkapta a szél. Aztán hiába erőltettem a szemem, a kocsit is benyelte a köd. Semmi, rágyújtottam, a Piros köhögött, mosolyogni kellett ezen az egészen. A Barna is elérvedt, maga elé mosolyodott. Jól éreztem magam, ringatott minket a köd, mosolyogni kellett, bele a semmibe.



► **Megfog-lak B molycsapda. Élelmiszer-kártevő rovarok befogására**

Senki nem fűzött nagy reményeket a ragasztós molyirtó háromszöghöz. Ketten mentek el molyirtót vásárolni a szemben lévő Azúrba. Magdi illatosított kemotoxot választott. Otthon aztán kiderült, hogy nem jó.

– Ez a legrosszabb irtószer, amit Magyarországon árulnak – magyarázta Júlia. – Ráadásul konyhába nem is jó. Mérgező. Meg fogunk halni! – érvelt, hogy a lakótársa visszamenjen, és kicserélje.

A ragacsos molyirtót azért nem vette meg, mert nagyapjánál mindig légyfogó csíkok lógtak, teli halott kitinvázzal, rájártak a pókok. Aztán mégis megvette a ragasztós molyirtó háromszöget, de kijelentette, hogy ő aztán hozzá nem nyúl. A másik lány egyáltalán nem hitt a lepkék jelenlétében, azt mondta, ő lepkéket nem látott, és addig nem is hiszi, hogy léteznek, amíg nem látja. A lány a padlóra bökött egy lábujjspiccel, és mutatta, hogy ott van egy például szétkenődve, és hozzáfűzte, hogy márpedig ahol lepkék vannak, ott boszorkányok is lehetnek, mert állítólag a lepke könnyen változhat boszorkánnyá, vagy fordítva, de erre már nem emlékszik pontosan.

Átfutotta az üzembehelyezési utasítást, de mivel fáradt volt, nem fogott föl belőle semmit, csak azt, hogy nem csíkról van szó, és hogy egy feromontartalmú gumidarabka fogja odacsalogatni a hím molyokat. Micsoda szemét csapda, gondolta, de különösebben nem sajnálkozott. A lapos papírdobozt bevágta a konyhaszekrény fiókjába.

– Elnézést kérek! – állította meg másnap az utcán egy jólöltözött cigányasszony. – Ismerősnek tetszenek lenni erre? A Jónás Jani. Melyik házban lakik?

– Név szerint nem ismerjük a lakókat – felelt a lány, és barátjával továbbhaladt a bolt felé. Kenyérért, ami persze megint nem volt. Viszont a pénztárnál – mert szárított, morzsolt kapor (Kotányi) viszont volt – szintén a Janit várták.

– Ma jön a Jani – mondta a szabadnapos pénztáros a kasszásnak.

– Mentővel? – szólt bele a biztonsági őr.

– Nem biztos, lehet, hogy csak olyan orvosi kombiautóval.

– Lehet, hogy apokalipszis lesz – mondta a lány kifelé menet. – A száznegyvennégyezer sugallatot kap, hogy jön a Jani a mentőautóval, pakolják össze a motyójukat. Nem úgy lesz, ahogy mindenki, aki megfestette, elképzelte, hogy kijövünk a sírokból meg ilyenek. Nem lesz olyan nagyszabású, csak kisszerűen jön a Jani a mentőautóval, és begyűjti a kiválasztottakat. A többiek meg észre sem veszik annak a párnak az eltűnését.

Később, már a gangon egészen összeállt a kép. Még a kezdőbetű is stimmel, J, sőt, JJ, Jónás Jani, sőt, JsJ.

– Sőt – fűzte hozzá a barát: – Jónás és János.

– Végül is, én már megírtam a végrendeletemet.

Végrendelet

Alulírott Horváth Júlia (szül.: Zirc, 1978. május 13., anyja neve: Horváth Ildikó, lakcíme: 1074 Budapest, Szobi u. 40/a.) alapos megfontolás után, minden befolyástól mentesen, bármikor bekövetkezendő halálom esetén következőképpen végrendelkezem:

Minden ingó és ingatlan vagyonomat az öcsémre (ifj. Budai Zoltán, anyja neve: Horváth Ildikó) hagyom. Kivételt képeznek a következő ingóságok: 1 db megkövesedett csiga, 1 db könyvparaván, 1 db fénykép Ady Istvánról, 1 db szárított őszirózsa, melyeket Ady Istvántól kaptam. Ezeket a Petőfi Irodalmi Múzeumra hagyom. Kijelentem, hogy jelen végrendeletemet szabad akaratomból tettem meg, annak tartalmában nem tévedtem. Nyilatkozatom megtételére nem indított sem téves feltevés, sem valamely várakozás.

Kijelentem továbbá, hogy sem jogellenes fenyegetés, sem tisztességtelen befolyásoló nem játszott szerepet jelen jognyilatkozatom megtételében és az alább megjelölt tanúk előtti aláírásában.

Dátum, végrendelező, tanú egy, tanú kettő aláírása.

– Már sok lepkét fogtunk. Meg akarod nézni?

– Nem, köszönöm. Annyira nem érdekel.

Mert harmadnapra mégis összeszerelte a csapdát. Ami késő este roppant bonyolultnak tűnt, azt megvilágosodásszerűen fogta föl, miután jól kialudta magát.

– Már három van – jelentette be időről időre a fogást, de öt után fölhagyott a számolással.

– Szegény fiúk! – sajnálkozott a barát.

Megkérdeztünk néhány embert az utcáról, hogyan vélekednek a fönti kijelentésről, miszerint a fiúk szegények.

Adatközlő 1.: nő, 24 éves, 18 éves kora óta férjezett, férjétől külön él, foglalkozása: fotós, operatőr, magassága: 175, csípő: 85, derék: 66, mell: 85

– Én nem sajnálom őket. A férfiak? Mind rohadt dögök. Megérdemlik. Csak jól kihasználják az embert.

Adatközlő 2.: nő, 27 éves, elvált, foglalkozása: irodalomtörténész, egyetemi tanársegéd, magassága: 164, csípő: 89, derék: 72, mell: 85

– Szerintem vannak azért érzékeny, értelmes férfiak is. Habár rendkívül kevés, és többségükről kiderül, hogy van más bajuk. Válságban van a férfiidentitás. Hogy szemét, erőszakos, rohadt dögök-e? Hát igen, sajnos. Köztünk szólva, de ezt ne írja le, én mindnek levágnám, aki kínozza a nőket.

Adatközlő 3.: nő, 24 éves, elvált, foglalkozása: PhD-hallgató, újságíró, talán író (az adatközlő határozatlan volt, tulajdonképpen olyan alkalmi munkákból él, mint aktmodellkedés, angoltanítás), méretek: 164, 88, 70, 88

– Aki erőszakot követ el, vagy erőszakos személyiség, annak én levágnám a faszát és megetetném vele. Vagy farkuknál fogva föllógatnám őket, mint a csirkéket a vágóhídon, és a fejüket áthúznám egy villamossággal telített medencén. Különbem nem sajnálom a férfiakat. Régebben azt hittem, hogy tényleg válságban van a férfiidentitás. Tényleg belekényszerítik őket a meghaladott szerepekbe, mint például a Terminátor, a férfias férfi, meg ilyenek. Meg hogy nem igazak ezek az ideálok, hogy a férfiak képtelenek mély érzelmekre, csak a szex érdekli őket, meg az autók, a foci, a sör, durvák és erőszakosak, meg ilyenek, amit mindenki hisz. De ma már tudom, hogy a pasik tényleg ilyenek. Csak van még az a jelenség is, hogy most divat, hogy érzelmesek, és akkor

szeretnék, ha tényleg tudnának érezni, de az istennek se sikerül. Egyébként ez nem tudom, miért van, nem kötelező szerelmesnek lenni.

Adatközlő 4.: férfi, 42 éves, nő, 2 gyerek apja, alkalmi kapcsolatai állandóan vannak, saját bevallása szerint háromszor volt életében szerelmes, ebből az első szeretője elvetélt, a második is gyanús, de erre nem mert mérget venni, foglalkozása: költő, kiadói szerkesztő. Méretei közül kiemelkedő: láb 38.

– Én úgy gondolom, hogy valóban nagyon sok az atrocitás. De a legtöbb férfi azért normális. Csak a nők irreális követeléseket támasztanak, provokálnak, üldöznek, az állandó botránykeltést élvezik. Szerintem egy nőnek az a dolga, hogy otthon maradjon, és nevelje a két gyerekét. Én szoktam otthon mosogatni, meg másban is rendesen segítek, egyedül a mosást utálok, mert utána teregetni kell. El is rohasztottam egy adag ruhát, mert két hétig nem vettem észre, hogy lejárt a program.

Adatközlő 5.: férfi, 21, nőtlen, foglalkozása: asztalos, feketemunkából él, határon túli magyar, figyelemreméltó méret: az. (Az adatközlő szavával. Egyébként tényleg figyelemreméltó, de méretéről nem tudott beszámolni, mert azt mondta, ezzel ő nem kérkedik, ez egy adottság, de különben sem ez számít, hanem a technika.)

– Én nem csodálom, hogy a nők lesbikusak lesznek. A barátnőmmel is, amit az előző barátja csinált, hát csodálom, hogy nem lett lesbikus. Teljesen megérteném. Szerintem egy férfi motorja a nő, ő a család esze is. Semmi nem megy jól, ha nincs ott a nő. A férfiak hamar bedühösödnek, vagy a verekedés vezeti őket, vagy a farkuk, de egy nő az olyan nyugodt. Én nem sajnálom a férfiakat, mert a legtöbb megérdemli, ha kibasznak vele.

A többi adatközlő válaszát sértő, arrogáns és erőszakra bujtogató stílusa miatt nem közöljük. A statisztikai összesítés megtekinthető a Szociálpolitikai Figyelő (SZOP) 2002/2. számában.

– Jó, egy hónapig kicsit gusztustalan volt, de megérte, nem? Sikerült összefogdosni őket. És nem is tettem szem elé. Be a mosogatószekrénybe, ahol csak az üres zacskókat tartjuk, amiket aztán időről-időre kidobunk. Az ajtót kipeckeltem lepkényi részre, hogy be tudjanak röpdülni. Nem fog többé kikelni a liszt! Hogy a déligyümölcsmolyról ne is beszéljünk. Láttál te már kukacos grapefruitot? Ritka gusztustalan. Igen, még rosszabb, mint a férges meggyből főzött leves. Azt hiszem, ez a Megfog-lak B szabadforgalmú irtószer irtó jó! Minden tekintetben megállta a helyét.

– Köszönöm, megvan. Sokkal jobb volt, mint az előbb, rendben van. Holnap föl vesszük a BioKillt, maradj formában.

FRAN KRSTO FRANKOPAN
(FRANGEPÁN FERENC KRISTÓF)*

Hölgyek, ím e szép ajándék... ◀

Hölgyek, ím e szép ajándék,
mit gyöngéd kezükbe szánnék,
illik ágyuk vánkosára,
hú de finom, s nincs semmi kára.

Aprócska vagy nem aprócska,
kisfejű dalos rigócska,
rásimul bögyére szárnya,
hú de finom, s nincs semmi kára.

Répa ez, vagy mégse répa,
énekes kis filoméla,
ínyencfalat vacsorára,
hú de finom, s nincs semmi kára.

Nem hasonlít húsra, halra,
ha ki mohón nyalja, falja,
egyre nagyobbnak találja,
hú de finom, s nincs semmi kára.

Piktor ez, vagy mégse piktor,
amit a természet titkol,
festék nélkül megmintázza,
hú de finom, s nincs semmi kára.

Oly nagy úr ez, két szolgálja
el se hagyja, jár utána,
menjen bár a latrinára,
hú de finom, s nincs semmi kára.

* Nagybirtokos főnemes, a család utolsó férfitagja. Bekapcsolódott a Wesselényi-összeesküvésbe. A szervezkedést elárulta a bécsi udvarnak, ennek ellenére fő- és jószágvesztésre ítélték, majd Bécsújhelyt, 1671 áprilisában lefejezték. Horvát és olasz nyelvű verseket írt.

Oly önálló, büszke jellem,
fölkel az erőszak ellen,
s nem hallgat, csak önmagára,
hú de finom, s nincs semmi kára.

Nézhetnének őt szerzetesnek,
tonzúrásnak, szőrzetesnek,
van csuklyája, beretrája,
hú de finom, s nincs semmi kára.

Hasznos szerfözlött a hölgyek
és szüzek számára főleg,
minden baj panaceája,
hú de finom, s nincs semmi kára.

Mondják, hölgyeim, ha tetszik,
s rögvest kis kezükbe fekszik
szívük-lelkük vigaszára,
hú de finom, s nincs semmi kára.

▶ Gilippo, aki nem szeret...

Gilippo, aki nem szeret,
ki nem teérted ég, eped,
az minden vadaknál vadabb,
a kősziklánál cudarabb.

Én lelkem, drága szépem,
ó be imádlak,
s mennyire vágylak –
erről Ámor beszéljen.

Gilippo, aki éneked
ha hallja, azt az édeset,
s nem ébred vágya hirtelen,
az érzéketlen, szívtelen.

Én lelkem, drága képem,
sorvadok, égek,
meghalok érted –
erről Ámor beszéljen.

FERNAND' ESQUIO*

Apátné asszonyom, kegyednek... ◀

Apátné asszonyom, kegyednek
én, Fernand' Esquio lovag,
küldöm ez ajándékokat,
jeléül a mély tiszteletnek,
s mert jobban nem érdemli más:
négy nagy fasz, francúz kvalitás,
keresve se találna szebbet.

Mert barátnémnak nevezem,
kegyelmedért nem volna drága
számomra semmi, ám hiába,
más nincs most kéznél hirtelen:
négy jó nagy lófasz, két csomagban,
magam egy polgárnőtől kaptam,
s kegyednek adom szívesen.

A kegyed finom gusztusa
biztos tetszésben részesíti
őket, hisz büszkén ékesíti
mindet kettős golyóbisa:
négy lófasz, jó nagyok s erősek,
orans használja kegyed őket,
vegye be majd imáiba.

* Galego trubadúr, a 14. század elején élt.

▶ Van egy barát, kit így említenek...

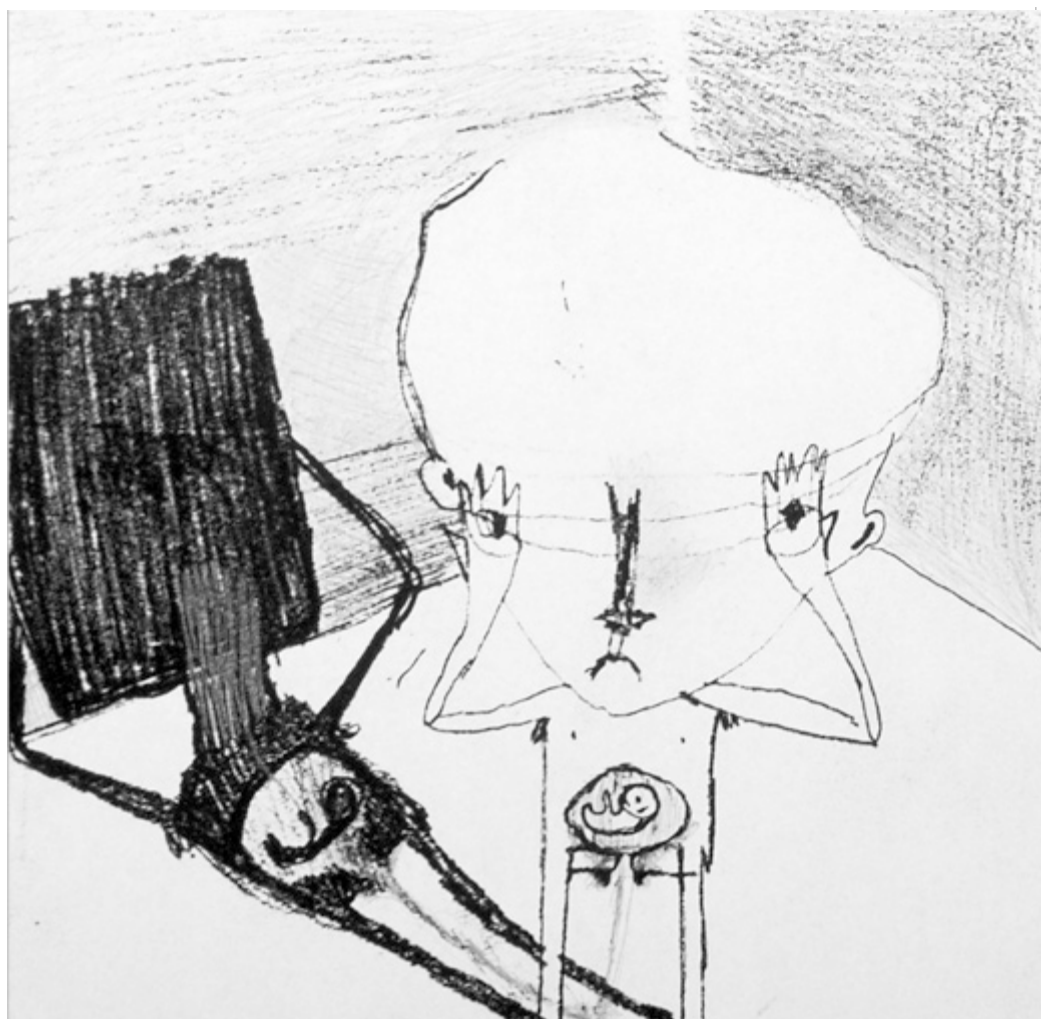
Van egy barát, kit így említenek:
a Töketlen Fráter. Nagy tévedés ez,
mert az, ki szüntelen kefélni képes,
s dorongja mindig fickósan mered,
s akitől a nők mind teherbe esnek,
s nemzője számos zabigyermekeknek,
az a barát töketlen nem lehet.

Töketlen Fráter? Inkább mondanám
Tökös Fickónak vagy Fickós Tökűnek,
mert az, kinek a nők naponta szülnek
– van úgy, hogy hárman is egy éjszakán –,
s kitől seregnyien vannak teherben,
azt a barátot így kell, hogy nevezzem:
Tökös Fickó; mert töke, az van ám.

Töketlen Fráter volna? Nem igaz,
mert az, ki rengeteg porontyok atyja,
és kinek épp most jött világra fattya
egy kis szendétől: semmiképp sem az;
ő minden nőknél virgonc megbaszója,
s inkább e néven kéne szólani róla:
Tökös Fickó – és óriási fasz.

Fordította *Havasi Attila*

Moduláció



Gwangju: gesztus, dadogás, állapot¹

Látott bárki is egy partot, amikor besétált ide?

Tudják, a part, amire Guy Debord és a szituacionisták utaltak az 1968-as párizsi forradalom idején az „Utcakövek alatt a part!” szlogennel. Hogy láttassák, a part megköveteli, hogy felemeljük és a rendőrökre dobjuk az utcaköveket. Ha elegendő ember dobna ezeket a köveket, Párizs utcái parttá, az öröm zónájává lennének. A szituacionisták hitték, hogy a haladó kapitalizmus elleni forradalom eredményességének jele az lehet, hogy számításba veszi maguknak a forradalmároknak az örömkvóciensét. Hiszen az életük minőségi javulása nélkül, elidegenedetten nincs forradalom a számukra.

Ismerik azt a szakállas modernista viccet az összeesküvők egy csoportjáról, akik egy csupasz villanykörte gyér fényénél egy kerek asztal fölé hajolnak valahol egy hátsó helyiségben, titokban, egy lepattant kis lyukban az öröm támasza nélkül? Ez a modernista alvilág/felvilág egy régi képe, melyben a társadalmi rend dialektikái inkább megkonstruáltak, mint „találtak”. Most azonban nem a modernizmusról beszélünk itt, mi a POSZT-modernizmusról beszélünk. És a POSZT-modernizmusban lesz egy kis talált öröm, némi part... alapszabályában véve, ahol baszni lehet.

Szeretnénk hinni, hogy a gépek irányítását átvevő, majd a WTC és a Pentagon épületével ütköző terroristák hittek abban, hogy a WTC alatt ők is megtalálják a partot. Bár a szituacionista öröm ilyen elgondolása feltehetőleg nem volt a világképünk része... még AZUTÁN is, hogy a forradalomnak vége, Párizs és 1968 nem említhető egy lapon Afganisztánnal és Szaúd-Arábiával 2001-ben. Meg kellene azonban szabadulnunk azoktól a nevetséges teóriáktól, melyek szerint 9/11 a Huntingtons-féle „civilizációk harcának” epikus kitüremkedése lett volna.

Ez egy pre-modernista, motiváló ideológiával rendelkező, modernista szervezési sémára kiagyalt csoport poszt-poszt-modernista tette volt. Vagy mondjuk úgy, hogy e tett poszt-modernitása a modernista szervezés és a FELTEHETŐEN pre-modernista ideológia társításában konstituálódik..., amit jobb híján „aporetikus utópizmusnak” nevezek, egy járhatatlan oszcilláció a jelen és egy idealizált múlt- vagy jövőkép között, mely egy kezdőpont bizonytalanságán vagy a jelen igazság determinációjának megalkotásbeli tanácstalanságán nyugszik.

¹ Elhangzott az *openends* című, a szingapúri performanszművészeteket dokumentáló kiállításon, 2001. szeptember 15-én. Langenbach a következőképpen kezdte előadását: hosszúnadrágját meglazította, így az lecsúszott, s két szárának aláomlása mintegy emlékeztetett a WTC pár nappal azelőtti összeomlására. A szerző ezután helyet foglalt, de előadását lecsúszott nadrágban tartotta meg.

A terrorizmus ezen tettének eredete – és úgy hiszem, a terrorizmus propagálására, illetve egy óh-mennyire-előrelátható válasz produkálására volt dizájnolva – nemzetem büntetlen bűneinek történetében kell megtalálható legyen, amint erre Jeff Sommers, a bostoni Northern University professzora is rámutat. Cikke ott található az önök székén, ezért nem is idézném hosszasan. Írása ellenben nélkülözhetetlen bizonyos pontokhoz, melyekhez a későbbiekben visszatérek. A pillanat hevében könnyű megelégedezni a szélesebb összefüggésekben szerepet játszó performatív dialektikáról.

Jeff Sommers
Visszaütés!

A CIA nyelvén a „sikeres” küldetések (politikai) reakciókat váltanak ki, melyeket találóan „Visszaütésnek” neveznek.

A 2. vh végén a US megkaparintotta a hatalmat a legyengült Angliától és Franciaországtól...

Az USA burkolt és nyílt műveletek alkalmazásával fenntartotta a rendet hegemoniájának hivatali ideje alatt, melyek elősegítették annak a visszaütésnek a szignalizálását, melynek 11-én szemtanúi lehettünk. 1953-ban (ők) megőrizték a rendet Iránban úgy, hogy megbuktatták a demokratikusan megválasztott vezetőt, Mohammed Mossadegh-t (aki államosítani szándékozta az olajukat).

(A CIA) kiküldte Kim Rooseveltet, az ügynököket, hogy távolítsa el Mossadegh-t. Kim Rooseveltet, az unoka (Teddy Rooseveltné), a spanyol-amerikai háború védelmezője volt, mely a „Visszaütések” végtelen sorát hozta a US-nek.

H. Norman Schwarzkopf tábornok vele tartott – na, nem a mindnyájunk által jól ismert tábornok, aki az amerikai haderőket vezette a perzsa öbölháborúban, hanem az apja. Schwarzkopf képezte ki az iráni sah titkosrendőrségét mindazon technikákra, melyeket a brutális diktatúra alkalmaz polgárai ellen. Ez „stabilitást” hozott, és azt, hogy az olaj visszakerült jogos tulajdonosaihoz. Az amerikai olajvállalatok 40%-ot, az angolok 40%-ot, a hollandok 14%-ot, a franciák pedig 6%-ot kaptak. Mégis, Mossadegh megbuktatásával egy 25 évig tartó represszió indult a másként gondolkodó emberek ellen Iránban, jelentékeny visszaütéssel minden érintett fél számára. S ami a legfontosabb, egy szélsőséges iszlám fundamentalista válaszlépést alakított ki, mely Khomeini ajatollah felemelkedéséhez vezetett. A tegnapi tragédia tehát részben az 50 évvel ezelőtti washingtoni politika eredményezte visszaütés.

A szovjetek által támogatott afganisztáni rezsim ellenzői között voltak (1978-ban) az iszlám fundamentalisták is. A CIA szította a fundamentalista buzgalom lángjait annak érdekében, hogy tüzelje az anti-szovjet afgán mozgalmat, a mudzsahedint... Amikor a Szovjetunió összeomlott, az erősen motivált fundamentalista erőket titokban az USA segítette kiképezni (terrorizmus téma), s ők most hajdani jótevőjüket vették célba. Megint egy visszaütés.

Az USA Izraellel szemben folytatott politikájának árnya továbbra is üldözi Amerikát. Bőséges mennyiségű segély folyik nagyvonalúan az izraeli kormánynak, és államerőszak formájában csapódik ki a palesztin közösségekben... Következésképp a palesztin gyerekek örömmel vesznek tudomást ártatlan emberek ezreinek pusztulásáról az USA-ban 11-én. Ez is visszaütés.

Sommers leírása egy kiterjesztett, évtizedeken átívelő nemzeti gesztus... egy olyan performansz, mely a management és a kontroll egyéb performanszait vonja maga után, hátramaradva egy korai modernizmusból, mely kikényszerítette a munka standardizálását. Az Egyesült Államok sosem tett le a világ vezetői szemléléséről, melyben a harmadik világ emberei mind egy amerikai gyártási szalag melósaiként figurálnak, tárgyasítva, munkaeszközként materializálva.

Az 1973 és 1976 között Minoru Tamasaki által épített ikermonolit, a Miesi-féle hegemónikus modernizmus ivadéka, lényegileg megjeleníti a világ gazdaság esetén szemlélését, New York sziluettjét inkább uralva, mintsem azzal párbeszédet folytatva. Bizonyos értelemben a WTC két tornya reprezentálta a US és Japán kapitalista ikerprojektjét, és számos japán vállalat képviseltette magát benne.

Az épület 10 city blokkban összpontosult a globális dominancia szocio-ontológiájaként és a kapitalizmus győzelmeiként. S a szimbolikus és valós tőke ezen egyesítése tette preferált célponttá.

Feltéve egy pillanatra, hogy Osama bin Mohammed bin Laden szerepe a WTC/Pentagon elleni merényleteket végrehajtó szervezetben valóban jelentős, még így is vannak egyéb, megfontolásra érdemes kérdések:

Osama – egy szaúdi építő fia, kinek vagyona közvetlenül az olajipar fellendüléséből adódó építőipari konjunktúra eredménye volt – a családi milliókat használta a hatás növelésére. Míg néhány követője a harmadik világ országaiból származik, sokan azonban nem, maga Osama is – közmondásosan – szájában ezüstkannállal jött a világra. Meglepő erőlködés megfigyelni az osztálykülönbségekről, és Osamát a Közel-Kelet szegényeinek képviselőjeként szerepeltetni.

Szervezetét egy transzglobális szolgáltató vállalat modelljére építette fel. Nyugati ellenségei ellen egy szituacionista alapvet, a détournement-t is hadrendbe állította, a laissez-faire kapitalizmus intézményeit – mint amilyen egy nyitott, civil, légi közlekedési rendszer – úgyszintén. Azzal az egyik nyilvánvaló céllal, hogy a rendszert védekezésen leállásra kényszerítse, meggátolva imperialista terjeszkedését, ezáltal megteremtve a lehetőségét annak, hogy egyéb, regionális, hatalomellenes erők megvessék a lábukat. A küzdelem lokális és globális között dúl.

A terrorista network vezetési modellje a forradalmi sejt és a transznacionális vállalat performansz modelljének összekombinálásaként jelenik meg. A struktúra, mint a nemzeti terrorista ügynökségek, amilyen a CIA, egy erős, központi irányítású vezetés-től függ, mely alkalmazottak hatalmas testületét delegálja a világ számos országába. Az ideológia és a vallás újabb munkatársakat nyer meg a szervezetnek, és elkülöníti szolgáltatási szerepét más, hasonló szervezetektől, mégis a tőke az, mely a gépezetet mozgatja annak ellenére, hogy az sem a tőke, sem a tőkés rendszer, sem a nemzetállam megőrzésére nem kötelezte magát. Úgy tűnik, inkább egy poszt-nacionalista civilizációs ideológia van működésben.

Az intenció látszólag egy olyan demokratikus ország alapvető ellentétének kihasználása, mely elsődleges ideológiájának a vállalati kapitalizmust tartja. A reakciós Bush-adminisztráció már hallatja a hangját ezen ellentét megoldásában, a kis csoportokat és személyeket védő polgári jogok kikezdésével, melyekre egy demokratikus társadalom-

nak épülnie kell, a többség nagyobb biztonsága érdekében. Osama reménye az kell legyen, hogy a külföldön alkalmazott amerikai államönkénti manifesztálódása végül odahaza is lelepleződik, mikor Amerika saját polgárait alkalmazza majd.

Az öngyilkos bombázó alakzata esszenciális ebben a rendszerben. „Ő” (He) – tudatosan a hímnemű személyes névmást használom – az ideológia-motiválta forradalmár és a(z) (f)elhasználható eszköz hibridje. Testük tudatos és készséges fegyverre transzformálódik az ideológia nyomtatásával, kiképzéssel, személyes meggyőzéssel, és olykor a gazdasági jogfosztottság történelmével. Ő feláldozható, míg a katonai/ideológiai elit, mely őt erre az akcióra utasította vagy csábította, érthetően nem az. A „fiatal forradalmár testvéreink” ágyútöltettként történő használata annak a jól bevált katonai vezetésnek a hátborzongató tükörképe, melyben évszázadok óta az öregek halálba küldik a fiatalokat.

A világviszonylatban ható recesszió kellős közepén George W. Bush a háborúban látja a bombatámadások egyik szándékolt következményét. Az immanens visszaesésnek ebben a pillanatában a társaság kiszagolta az amerikai, globális kapitalizmus apparátusának gyenge pontját, és lesújtott annak a jelképes és adminisztratív központjára egy kiszámítható elnök és egy kiszámítható kabinet kiszámítható reakciójának reményében. Ezen vezetés korábbi válaszlépései, illetve az öbölháború idején alkalmazott módszerei bizonyára vizsgálódások és tanulmányok tárgya volt. George W. várhatóan saját szerepét adja majd elő azokból a forgatókönyvekből, melyeket apja, és az ő apjának az apja, Ronald Reagan, a hatalom apai ágú leszármazottai, mint amilyenek a Schwarzkopfbok és a Rooseveltek, írtak. S pontosan ez a történelmi dadogás, a személyzet és az ideológia ismétlődése George Jr. adminisztrációjában teszi magát és az általa képviselt nemzetet oly sebezhetővé egy erősen innovatív és motivált transznacionális terrorista vállalkozással vagy hálózattal szemben.

AI

Bizonyára látták néhányan Spielberg AI-jét, ezt az érzélgős szart, és egyre inkább gyászolják Stanley Kubrick távozását, akinek szándékában állt befejezni a filmet, mielőtt meghalt. Emlékeznek arra a jelenetre, melyben a mechák visszatérnek egy köldökéig vízben álló NYC-be? Ott látható a World Trade Center New York sziluettjének egyéb ikonjaival: a Szabadság-szoborral, a Chrysler-házzal etc. egyetemben, filmes trópusokká redukálva.

Ez a jelenet egy újabb fontos propaganda-trópus példáját kínálja, melyet én aporikus utópizmusnak nevezek, melyben, ez esetben, a jövő képét a jelen trópusainak állandó ismételtetésével a jelen teloszána meghatározására használják, így megképezve a jelen realitásai és a jövő álmai közti oszcillációt. Például, Spielberg nem tudja elképzelni New Yorkot annak elsődleges emblémáitól mentesen, mert Spielberg képzeletének New Yorkja utópisztikus, mitikusan teljes és hiánytalan azon a módon, ahogy a gyermekek hisznek a felnőttvilág teljességében, illetve ahogy a szavak és trópusok adott teljességgént és totalitásként tűnnek fel nekünk.

A WTC-katasztrófa utáni nap láttam a filmet, és az valami hátborzongató visszatérése volt mindannak, ami röviddel azelőtt lett kimetszve a jelenből. Felfedte, hogy a jövőről alkotott elképzeléseink, legyenek bármennyire apokaliptikusak, sosem igazolhatják teljesen jelenünk kegyetlenségeit.



PERFORMATÍVÁK

Vonzódunk a kép(zelet)gazdag beszédhez: a beszédhez, mely a kimondás által hívja életre a fantazmát. Talán a legismertebb performatíva Jahvéé az Ótestamentumban, mely elmondja, hogy amikor senki nem volt hallótávolságon belül, s csak az idő tájt ráébredve szavainak meglevenedő képességére, Jahve próbára tette legújabb készségét a „Legyen világosság!” kinyilatkoztatásával. Az eredmény, mint ismeretes, a világosság volt. A kimondás létrehozta az eseményt, melyet jelölt.

Az elmúlt hét a sajtóban a performatívák hete volt: „Ez egy háborús cselekedet” – állította Bush a repülőgép-eltérítésekről és -szerencsétlenségekről. Explicitebb is lehetett volna: „Bejelentem a háborús állapotot.” Valójában még további négy napig tartott, míg teljesen levonta kijelentésének következményeit.

A bombatámadás háborús cselekedetként való megjelölésével Bush is, magára az aprócska Jahve szerepét osztva, egy háborús cselekedetet hajtott végre. Osama bin Mhd. bin Laden évekkel korábban tett hasonló kijelentéseket. Bizonyos értelemben tehát Bush és Osama egyek, ami a közös sovinizmusukat illeti. Tulajdonképpen a háború és a házasság megegyeznek egy jellemző tulajdonságukban, tudniillik mindkettőt egy rituális eskü, illetve egy kijelentés, tehát a kimondás lépteti érvénybe: az „igen” a házasságkötési szertartásban, vagy a „hadat üzenek” a másik esetben, mindkettő ugyanazon funkciót töltve be a maga rituális miliójében. Amikor tegnap előállt a „Wanted Dead or Alive” (Körözött: élve vagy holtan), Bush performatíve az amerikai ősnegyatra száműzte Afganisztánt, valahova Dead Valleybe, Arizona és Kalifornia között, hogy bármely invázió ne legyen morálisan zavaróbb, mint megölni Butch Cassidyt és a Sundance Kölyköt.

Ily módon azt mondhatjuk, hogy a kijelentések a performanszok olyan kategóriáját képezik, melyek performanszokat hoznak létre. Miként előttünk Jahve, úgy mi is naponta teremtyük az eseményeket a megnevezés vagy a megjövendölés által.

PERFORMANSZMŰVÉSZET (Performance art)

Tehát, a *perform* szó a latin *per* + *forma*-ból származik.

A *per-* az előre irányuló, idő előtti, át, keresztül, előtt, elé, korán, először, elő, fő, felé, ellen szavakra vonatkozik. Gyökerei megtalálhatók az indo-irániban, *pari-*: körül, a görögben, *para*: mellett, mentén, a szanszkritban, *purā*: előtt.

A „perform” szót létrehozandó, egyesítették a *formá*val: *forma, alak, kontúr, megjelenés, szépség*, melyet leginkább (az etruszk közvetítésű) görög *morphé*, *forma, szépség, külső megjelenés* szóból származtatnak.

A *performansz* tehát egy előttünk lévő alak vagy forma, mely felénk tart és ellenünk tör, vagy bekerít és mellénk áll, berendezve azt az űrt, melyet lakunk.

A *performansz* terminussal szinonimák komplex csoportja áll együtt: *végrehajt, befejez, elér, hat(ással van), beteljesít, elvégez, nyújt, előad* csakúgy, mint valamely személy/tárgy működését értékelő konnotációk, egy gép *teljesítményének* vagy a piac működésének értékelése, illetve az üzleti életben a beosztottakról, terepen a katonákról készült teljesítményjelentés értelmében.

P-Performansz művészet, a performansz hatalmas gyökértömegén különleges rizómaként, manifesztumokkal kezdődött. A manifesztum a modernista irodalom egyik legmellőzöttebb, ugyanakkor mindenütt jelenvaló formája, a politikai és kulturális diszkurzus fajkeveredése. Mint a jövőndölések, ez is lényegénél fogva lezáratlan és illokúciós. Az első dadaista kiáltvány annak a módnak a leírásával kezdődik, melyben a manifesztum bemutatja önmagát. Érdekes, hogy az azóta megjelenő irodalomkritikák többsége a dadaista kiáltvány ezen részét ignorálja, feltehetőleg azért, mert önmagán kívül mást nem tartalmaz. De talán nincs is jobb reprezentációja a modernitás paradox természetének, mint egy önmagát proklamáló kiáltvány, melynek nyilvánvaló tartalma saját működésének leírása.

A későbbi performanszművészet a kiáltványból merítette reflexivitását, mely révén – az illokúciós kimondás erejénél fogva – létrehozza önmagát. A performanszművészet nyíltan avagy burkoltan, szavakkal vagy gesztusokkal bennszülötként, önhonosítóként és au-auto-genetikusként funkcionál.

A k-kiáltványhoz hasonlóan a performanszművészet is a ki-kimondásban manifesztálódik – egy új realitás, mely ennek áll-állításával jött létre. Tehát a p-p-perf-formanszok és a p-performansz be-beszéd mindig tör-törvényi vagy az állam reprezent-tánsa. Ez egy mond-mond-at akár a da-da-dadogás.

A d-d-dadogás a nyelv ideges rángása. A dadogó/rángó performansz egy eltérítés, elhajlás, fordulat, egy ajtó, amelyik az egyik irányban bezárul, mivel egy másikban nyílik, akár Duchamp faliszekrényének ajtaja a Rue Larrey 11-ben... megkétszereződő, megháromszorozódó beszéd: neurológiai szaporodás. A dadogás/rángás identitás, lobogó, manifesztum, a test egyfajta patriotizmusa is. Azok, akik látták szerepelni Ivan Iljicset, megértik az ideges rángás „pedagógiai” alkalmazását.

A dadogás/rángás a késedelem állapotában történő ismétlés... egy neurológiai lassító tényező megjelenése... egy hézag. A villamosmérnöki tudomány mára hétköznapi nyelven ez a visszacsatolásban lévő rendszer jele, és az információelmélet kifejezésével élve a visszacsatolás (feedback) előidéző és feltáró lassító tényezőket – a rendszer információ-áramlásának strukturális fogyatékoságait. Orvosi nyelven a torlódás mechanisztikus modelljét kibővíthetjük az *embólia* szóval. A testben az ütőéri fal szövete túl vékony, mely magas vérnyomás esetén kidagad, és ezek a rupturák „kifújnak”. Az embólia tehát a keringési rendszer azon helye, ahol a csatorna alapjául szolgáló minta, illetve kivitelezés hibás vagy deformált vagy a megnövekedett keringés, vagy a feedback következményeként. A „visszaütés”, a Sommers által kifejtett CIA-terminus effektíve egy kibővített és hosszan késleltetett, az embólia látványos kihasználásával feltárt feedback. A performanszművészet, akár helyreállított vi-viselkedésként, akár egy per-performatíva pro-produktumaként, amikor sikeres, természeténél fogva, mint egy is-ismétlés, vagy információtorlódást, befagyasztásokat és eldugulásokat, vagy kifakadás előtti embóliát idéz elő.

Van valami borzasztó a rángásban, illetve a dadogásban. Felszínre kerülése, revelációja annak, hogy valami rejtve van, melynek során az idegrendszer ismételtelen lelepleződik mint a terror disszeminációjának helye. Hadd ismétljem meg: az idegrendszer ismételtelen lelepleződik mint ismételtelen lelepleződik mint a terror disszeminációjának helye. Hadd ismétljem meg.

A dadogásban ott rejlik a lehetőség, hogy a mo-mond-dat sosem lesz bef-befejezett, hogy a test nem lesz képes találni egy nyugópontot. Az utó-utópisztikus jövő talán soha nem találja meg visszatükröződését a propaganda kiáltványban, a kiáltvány pedig beteljesítenetlen marad, hatásától elvágva, megkurtítva... a sosem felfedett, a soha meg nem talált jövő. A rángás/dadogás/állapot felfedi a beszéd apokaliptikus elemét, azaz hibrid beszéd, amely csak az elleplezés tényét fedi fel, tárgyát soha.

Herbert Blau a hangról mint a színész terhéről, s nem mint ajándékaról beszél.

A szavak megjelenése a színházban egyszerre közvetítetlenebb és erőltetettebb, ha ugyan nem elidegenítettebb, sosem olyan áldott. Holott a szavak egy kézzelfogható test hangjaiból születnek.

Viszont az a bökkenő, hogy néha megreked az ember torkában. A hang – mely a színészt leginkább gátló tényező a színpadon – kiűjlő technikai problémái is azt sugallják, hogy sosem lehetünk teljességgel bizonyosak a szóban forgó dologban, kivéve, hogy a színházban maga a hang van terítéken.

Természetesen a hang maga az idegrendszer közvetítése: az a hely, ahol az idegek *hangzasként* vagy *összeomlasként*, mindenesetre mindig akadályként vagy embóliaként össze-ütköznek a jelenrel.

Blau szerint:

A hang egy láthatatlan ideogramma – a színház nyilvánvaló materialitásának része, melynek révén megcsalható a szem. Megjelenése előtt már hangzik/hangzó. A gond csak az, hogy nem tudjuk bizonyosan róla, honnan is érkezik, nem kevésbé a kiömlő szavakról. A hang mechanizmusainak, működésének ismeretében – mellkasüreg, gége(fő), glottis, az akusztikus sebesség melléküregekben történő mozgása – pusztán

annyt tudunk, hogy valami jön föl az idegrendszer révén, ami elmondhatatlan és elkülönített, a test elhagyásával, megfosztatva a hústól, távoztában panaszos-szomorrúvá némítva a testet, még inkább ahogy a nyelvbe szökik, vagy Artaud megsemmisítő víziója szerint a megsemmisülő szavakba...

Így az élő beszéd misztériuma annak legmagabiztosabb pillanatában is többértelmű, s mindenek tetejébe bármely kijelentés mindig többjelentésű, nyitott, polivalens, oscilláló jelentések hálója. Még egy alapvető pillanatban is, amikor az elme törvénye jelenséggé mutatkozik önmagának vagy másoknak – a megállj pillanatában – a kijelentést, a kiáltványt, ha közelebről nézzük, neurológiailag, szünetet, hiátust, késedelmet találunk, mely késést a mérések 10–50 milliszekundumban határoztak meg. Ennyi időbe telik neurológiailag jelen időt produkálnunk, hallanunk, amit most mondok... ennyi a késedelem hossza. Ami mindig ott van... ez a hézag, és a személyes élettörténetünk akkortól datálható, amikortól idegrendszerünk funkcionálni és késni kezdett. Erről a kérdésről vitába szállnék Tehchinggel, úgy gondolom, hogy egyetlen cselekedetünk (performanszunk) sem tartott egy évig, vagy akár csak 13 napig is. Mindegyik a másodperc huszonöt ezred részéig tartott, a késés intervallumában, mely az öntudatát.

A késedelem a mi egyetlen folytatólagos gondolatunk, a mi „meménk”, és a születésünk előtől halálunkig tartó folytonos gesztusunk ideje. Nem emlékezünk a kezdetére, de egy kis szerencsével megtapasztalhatjuk a végét. Azokhoz az emberekhez hasonlóan a repülőgépeken a WTC-nél és a Pentagonnál, talán megláthatjuk a neurológiai beérkezés pillanatát.

Fordította Hegedűs Orsolya



A sikoltástól a létértelmezésig ◀

A nők szerepe a horrorfilmben

Wes Craven 1996-os horrorjában (*Sikoly*), a posztmodern műfaji önreflexió jegyében, az ifjú hősnő azt panaszolja, hogy a horrorfilmekben a női szereplőket sematikusan, leegyszerűsítve ábrázolják; csak erotikus vonzerejükkel számítanak, illetőleg azzal, hogy minél véresebb gyilkosság áldozatai legyenek, sokszor saját ostobaságuk következtében. A *Sikoly* női főszereplője – Neve Campbell – megcáfolja a horrorfilmbeli nők tehetetlenségéről és butaságáról vallott felszínes nézeteit (bár az erotikus aspektust fönntartja és tovább is viszi), vagyis gyakorlatban igazolja, amit a jelen fejtegetés elméleti keretekben kísérel meg bizonyítani: a borzalomfilmek – noha erőszakcentrikus alaptermészetük a lehető legkevésbé tekinthető a feminin értékek antológiájának – valójában döntően *aktív és domináns* szerepet szánnak a nőknek, a nőiségnek; és fölülírják a filmes nőábrázolás sztereotípiáit, melyek a nőt a passzivitás tengelye mentén láttatják¹.

NŐI SZEREPEK A NEM TERMÉSZETFÖLÖTTI RÉMFILMBEN

Téhetetlenség-gyötrelemek és a kivezető út letéteményesei

Ha a borzalom nem fantasztikus, akkor a mindennapok világához kötődik; a biztosnak hitt, berendezett, szabályozott világhoz. Olyan területhez, melynek megvan a maga hierarchiája, kialakult normarendszere. A nemi szerepeket illetően is. A nőknek a passzivitás jut osztályrészül sokáig a műfaj ezen terepén; aki a problémát megoldja, férfi; s többnyire aki a problémát okozza, szintén az. A védtelen nők áldozatul esnek a gátlástalan férfiaknak – ezzel a triviális kijelentéssel értékelhetnénk seregnyi idevágó filmet, de ezzel csupán felületes állítást tennénk. A nők elleni agresszió nem mindig „vegyszirtán” jelenik meg, azaz sok alkotás él annak a lehetőségnek a lebegtetésével, hogy a női szereplők valahol maguk is felelősek áldozattá válásukért, illetőleg ők sem „ártatlannok”: nemcsak a férfiak terrorizálják őket, de valamiképp ők is a férfiakat. S meg kell említsük azt a dialektikus, kölcsönhatásra épülő rettenetet is, amikor a férfiakat egy nő motiválja rémtettei elkövetésére.

Az áldozattá válást nem mindig kell halálos értelemben venni; a nők foglyok, túszok is lehetnek, vagy „csak” fenyegetettek, kivált, ha a rém gyengéd érzelmeket táplál irántuk. A romantikus érzelmű, de torz külsejű és fékezhetetlen indulatú monstrumok hadat üzenhetnek a világnak, ha szerelmi vágyuk tárgya nem viszonyozza az érzelmeket. Közismert mítosza a Leroux-regény, *Az Operaház fantomja* muzikarrierje, kezdve legnemesebb példájával, a Lon Chaney fémjelezte 1925-ös, Rupert Julian rendezte változatával, ahol Chaney fantomja mindent megtesz szerelméért, Christine-ért, de szembesülnie kell vágyakozása reménytelenségével, és pokollá teszi imádott-gyűlölt énekesnője életét. A feldolgozások sorát hosszan lehetne folytatni, a némafilm össze-

¹ A felfogás alapvető jelentőségű, ráadásul a filmelméletben az utóbbi évtizedekben legtöbbet idézett esszéje: Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 2000/4, pp. 12–23.

tett értékeitől eljutunk egészen a '80-as évek slasher-verziójáig, ahol Robert „Freddy Krueger” Englund osztja a halált, egyetlen vérfürdővé változtatva a kiinduló koncepció árnyalt tragikumát. A szörnyfilm azért még kifejtette értékes opusokban is a témát, például a *Frankenstein menyasszonyában* (1934, J. Whale), ahol a Kreatúra (Boris Karloff) hozzá hasonló asszonyt akar magának, elrabolja hát teremtményét, de hiába az igyekezete, szörny-araja visszataszítónak tartja őt, ezért a Kreatúra saját magukat pusztítja el. A *Creature from Black Lagoon* (1954, J. Arnold) archaikus időkből visszatért címszereplője a csinos hősnő után vágyakozik, mondanunk sem kell, hiába, csak elrabolni képes, megtartani már nem; ellentéte, a tetterős „machó” fiatalember visszaszerzi a barátnőjét és elpusztítja a szörnyet.

Csak hogy a „passzív nő” általában sokkal rosszabbul szoktak jární, életüket is elveszíthetik. A *Psycho* (1960) hősnője (Janet Leigh) sikkasztóból válik áldozattá, elveszíti kezdeti aktív szerepét, miután egy „idősebb asszony” lemészárolja a zuhany alatt: miután bűnügyi filmből rémfilm szereplője lesz. Nem ő az egyetlen áldozata a skizofrén Norman Batesnek (Anthony Perkins), a film végén több eltűnt fiatal lányt emlegetnek, nem tudni, hány áldozatot rejt a mocsár. A *Peeping Tom* (1960, M. Powell) örült operatőre (Carl Boehm) nőket, kivált ledér, kihívó lányokat gyilkol újra és újra, a tökéletes félelem fotóját óhajtja megalkotni. Traumák sorozata készíti erre a morbid, „tudományos kutatásra”, s ezt a motivációt csak egy, az áldozatoktól teljesen elütő, kedves, de átlagos lány (Anna Massey) képes megfékezni a férfiban. A nő, aki a monsturfilm szörnyetegét inspirálta, a pszichothrillerben a borzalom gátja képes lenni, máris egy lépést tettünk afelé, hogy a nő aktívan leépíthesse a rémségeket. De – nem függetlenül e stilizált, többretegű pszichothrillerek hatásától – a '60-as évek radikalizálódó főáramlaton kívüli horrorfilmje a nők áldozattá válásának minden korábbinál szélsőségesebb bemutatásáig jutott el.

Csinos, szőke lány készül fürdeni, nem figyel a rádió szövegére, hogy aberrált sorozatgyilkos fiatal nőket gyilkol a környéken. Habfürdőjében a lány későn eszmél, az emlegetett gyilkos hajol föléje, s hosszú kését keresztülszúrja szemén. Majd testrészeket vág le róla; újabb és újabb áldozatokkal így megy ez a filmben: a tébolyult Mr. Ramses (Mal Arnold) fiatal, szőke nőket csonkít meg és áldoz fel az óegyiptomi Istar istennőnek. Ha kell, pusztá kézzel tépi ki a tehetetlen lány nyelvét; van, akit korbáccsal gyötör, mielőtt lemészárolná. Herschell G. Lewis *Blood Feast* című filmje ez, mely a horror legdurvább alműfajának, a gore-nak megteremtője: női áldozatok anatómiai tankönyvvel felérő kivesésével. Az extrémhorror továbbviszi ezt a vonulatot, és a szerzői, formabontó '70-es évekbeli horroralkotó, Wes Craven (brutális allegorikus) tartalommal tölti meg, *Last House on the Left* című filmjében (1972), amely egy időből származik a nemi erőszakot is vizsgáló főáramlatbeli alkotásokkal, így Kubrick *Mechanikus narancsával*, Peckinpah *Szalmakutyájával*, Winner *Bosszúvágásával*. A tematika azonban felelős megközelítésben eltűnt a horrorból, és azoknak a „rape and revenge”-filmeknek lett motorjává, ahol a nők is mint vérengző gyilkosok jelentek meg, de ezeknek a „video-szennyként” emlegetett műveknek nincsenek értékelhető erőnei.

A *Psycho* és a *Blood Feast* közös, feszélyező ambivalenciája, hogy a borzalmakat elkövető férfiakat a háttérből egy nő – egy eszményi nőkép irányítja: az anya vagy egy istennő ideája. A túlvilágról is hatást gyakorolnak az evilágra ezek a nők, vagy csupán arról van szó, hogy őket jelölik meg alibiként a bomlott férfiálmék? Mindenesetre egyre több lesz majd a nők más nőkre irányuló agressziója – férfiak által. Brian De Palma gyönyörű pszichothrillerében, ahol a hasadt személyiségű Dr. Elliott (Michael Caine) rettenetes kegyetlenséggel lemészárolja páciensét, a liftből kilépő asszonyt, akit Angie Dickinson játszik – s közben a doktor hosszú szőke parókát visel és női ruhát, mert másik személyisége, Bobbi: nő. Kevésbé nemes példát is felidézhetünk, a *Psycho II* és *Psycho III*

zavaros és vulgáris horrorvilágát, ahol az elmeegógyintézetből szabadult Norman Bates ismét egy idős asszony szoknyája mögé rejtőzik, illetve bele is bújik, hogy még tovább folytathassa bonyodalmas örülete gyilkos színjátékát. De azért a nőket terrorizáló alakok jobbára továbbra is azok a férfiak, akik nem „nők helyett” cselekednek, hanem – saját mániájukból.

A '70-es évek Cravennel együtt jelentkező, szintén kis költségvetéssel dolgozó, formabontó megközelítéssel feltűnő horrorrendezői, Tobe Hooper és John Carpenter filmjeiben már az eddig tárgyalt szerepkörből kivezető tendenciákra lelünk. Hooper örületes lidércnyomása, a *Texas Chainsaw Massacre* (1974) nem elsősorban egy fiatal társaság módszeres legyilkolásának a rekonstrukciója, hanem a felfoghatatlannal való szembesülés illúziótlan, érdes példázata. A két lány közül Pamela (Teri McMinn) húskampóra akasztva végzi, de még mindig kevesebbet szenved, mint Sally (Marilyn Burns), aki a kannibálcsalád által körbevée, már nem csak a testi, fizikai kínzásnak van kitéve. Ő az egyetlen, akinek az áldozatok közül megadatik a nem primér reflexió lehetősége, azaz saját helyzetét, végtelen kiszolgáltatottságát, leküzdhetetlen tehetetlenségét végiggondolhatja. A lány végül a „rettetés és szenvedés végső határain felfedezi ismeretlen erőtartálékait.”² Kálváriája és megmenekülése az „egyén, a lélek születésének”³ története; életösztone mellett a véletlen és a szerencse segíti. Visszavágni nem tud üldözőinek, de sikerül elmenekülnie. Carpenter *Halloweenjében* (1978) épp fordítva: Laurie (Jamie Lee Curtis) nem tud menekülni az őt mindenütt utolérő Michael Myerstől, de szembeszáll vele, többször megsebesíti, ám sehogy sem bír vele: Myers minduntalan visszatér. Végül Dr. Loomis (Donald Pleasence), a pszichiáter lövi le a rémet. A hatékony befejezés lehetőségéhez Laurie húsz év múlva jut el, a Steve Miner rendezte folytatásban (*Halloween, húsz évvel később*), amikor kiáll az örült gyilkos ellen, és baltát ragadva véget vet neki. Sally és még inkább Laurie figurája a passzivitás feladása felé mutat: képesek védekezni, a borzalommal (valamilyen szinten) szembeszállni, de ezek még nem elégséges reakciók, önmagukban – a körülmények összjátéka nélkül – nem garantálnák a megmenekülést. A tendencia ígéreteinek beteljesülése a kilencvenes évek posztmodern horrorjához kötődik: a női áldozatok „meg-unják” áldozati szerepüket, megelégedik, hogy „folyton fölfelé menekülnek a lépcsőn”. A *Sikoly* (1996, W. Craven) hősnői (Neve Campbell, Courtney Cox) csak a film első háromnegyedében üldözöttek, a végén maguk is kést, illetve pisztolyt használva felülkerekednek a gyilkosokon. (Megjegyzendő, hogy az olyan karakterek, mint Sigourney Weaver az *Alienben* [1979, R. Scott] vagy Jodie Foster *A bárányok hallgatnakban* [1990, J. Demme] nem sorolhatók ide: ők hivatásuknál fogva kerülnek veszedelembe, és inkább arról van szó, hogy a hagyományos férfiszerepekben ezúttal nők láthatók.⁴)

Sötét aktivitás

Ha a horrorfilm nem természetfölötti ágában a főbb női karaktereket teljesen aktívnak tekinthetjük, s nem a passzív-aktív szerepkör vegyítésének, átmenetének, akkor arra kell figyelmesnek lennünk, hogy a borzalom forrása a női szereplő(k)höz fűződik. Hangsúlyozandó, ez közel sem kizárólagos érvényű, de mint látni fogjuk, a legemlékezetesebb alkotások képviselte arány efelé tendál.

Legelső ilyen reprezentatív alkotásunk a Val Lewton gyártotta, Jacques Tourneur rendezte 1942-es *Cat People*, mely több szempontból is műfaj történeti mérföldkő;

² Király Jenő: *Frivol műzsa*. Budapest, 1994, Nemzeti Tankönyvkiadó. p. 635.

³ Király Jenő: i. m. p. 634.

⁴ *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, 1998, Gloria. p. 540.

számunkra elsősorban a „pszichoszexuális dimenzió bevezetésével”⁵, és ennek a női főszereplőhöz, Irenához (Simone Simon) való kapcsolásával fontos. A filmet tekinthetjük természetfölötti rémfilmnek is, de felkínálja a pszichológiai interpretációt is: egy frigid, a nemiségtől tartózkodó és attól rettegő ifjú feleség elfojtott énjének kivetülése? bosszúja? is lehet a kibontakozó lidércnyomás. Így tehát nincsen macskaemberré válás, de van zavar, Irena tudatában – ez a zavarodottság lesz, amit továbbkövetünk az alábbiakban.

Irena még féltette a férjét, s féltékenységen is próbált uralkodni – saját romboló energiájától igyekezett környezetét megóvni, végül önmagát pusztította el. A beszámíthatatlan nő később már szabadjára engedik indulataikat, környezetüket nyíltan terrorizálják. Ennek a „paradigmaváltásnak” jól behatárolható évei és kulcsfilmjei vannak – s ez egybeesik a filmművészet ábrázolási lehetőségeinek kiteljesedésével, a modern film kibontakozásával. Még konkrétabban mondva, a horrorfilm nőábrázolásának elmélyülése egybeesik azzal a művészfilmes áramlattal, hogy a legjelentősebb presztízs-rendezők (akár egész ciklusra terjedően) nőket állítanak filmjük fókuszába, mondani valójukat női hősük közvetítésére bízzák. A legfontosabbak között kell említsük Buñuel *Viridianáját* (1961), Bergman *Tükör által homályosan*ját (1960), Csandjét (1963) és *Personáját* (1966), Antonioni *Az éjszaka* (1961), *Napfogyatkozás* (1962), *Vörös sivatag* (1964) című filmjeit, Dreyer *Gertrúdját* (1964). A másik oldalon Robert Aldrich, Roman Polanski, Alfred Hitchcock, Herk Harvey, Robert Wise alkotásai korrelálnak a folyamattal, alapozzák meg a horror nőábrázolásának további útjait.

Aldrich mesterműve, a *Mi történt Baby Jane-nel?* (1962) két megkeseredett nővér viszonyában bontakoztatja ki a lelki terror, a fenyegetettség és a kiszolgáltatottság ábrázolását. A Hudson-nővérek valaha filmsztárok voltak, ma már megöregedve, elzárkózva élnek hatalmas villájukban. A zavarodott Jane (Bette Davis) egyre szélsőségesebben viselkedik mozgássérült nővérével, Blanche-sal (Joan Crawford): előbb lelileg kínozza, majd fizikailag is tönkreteszi. A drámát és a lélektani horrort, thrillert magabiztosan és hatásosan ötvöző film igazi horrorját mégsem a lélektani hadviselés adja, nem a védtelenségben rejlő lidércnyomás végiggondolása; itt az igazi rémség a groteszk, tragikomikus öregasszony, „Baby Jane” anakronizmusa, kétségbeesett erőfeszítése, hogy visszahozza, föltámassza a múltat: újra sztár akar lenni, nem is akármilyen – megint gyereksztár. Még ha nem is mondja ki, minden tette erről árulkodik. A film csúcspontja ezért kívül esik az explicit borzalmakon: Baby Jane magánszáma otthonában, amikor gyerekkori sikerslágerét adja elő önmagának és zongoristájának, ugyanazokkal a mozdulatokkal, mint egykor – évtizedekkel idősebben. A zongorista nevetését próbálja visszafojtani, Blanche döbbenten hallja az ismerős dallamot. A táncoló Baby Jane arcán nemcsak a szerep kívánta naiv mimika, „átlényegülés”, de mérhetetlen fájdalom és keserűség is. Többrétegű, vegyes érzelmeket kiváltó és megélő figurájáról (hála a csodálatos Bette Davisnek is) nem túlzás azt állítanunk, valamennyi hasonlóan zavart és bonyodalmas női léleknek előfutára, mintaképe a horror további történetében. Legelőször is egyértelműen azoknak a rémfilmeknek, melyek idős asszonyokat állítanak figyelmük középpontjába, élet és halál kérdéseiről zajlik a közöttük feszülő harc, az örülettel, az áruházzal, a lélektani terrorral fűszerezve a pszichothriller gazdag szövetét (Aldrich: *Hush... Hush Sweet Charlotte*, 1964 – ismét Bette Davissal a főszerepben; Silvio Narizzano: *Fanatic*, 1965; Lee Katzin: *Mi történt Alice néni*vel?, 1969).

Polanski nem elégszik meg a klausztrófóbb környezetrajzzal, ő egyenesen hősnője elméjébe helyezi a nézőt, a szubjektív kamera mellett a belső borzalom és a (képzelt?,

⁵ Oxford Filmenciklopédia. p. 328.



valódi?) külső fenyegetés nyomasztó vegyítésére alapozza az *Iszonyat* (1964) című filmjét. Szürreális eszközökkel, bravúros formanyelvi leleményekkel előadott pszichohorror a depressziós, zárkózott Carolról (Catherine Deneuve), aki személyisége széthullása közepette meggyilkolja udvarlóját és a háziurat is. Védtelen nőből pillanatok alatt lesz beszámíthatatlan, érzelemmentes gyilkos⁶. A látomások a film előrehaladtával elkülöníthetetlenek a valóságtól, pontosabban Carol nézőpontját kell hogy felvegye a néző is – és az örület logikáját. Amit Polanski az első amerikai filmjében, a *Rosemary gyermekében* (1968) tovább is visz, azzal a többlettel, hogy Rosemary (Mia Farrow) kezdetben boldog, kiegyensúlyozott ember, így pokoljárása még nyomasztóbb mélységeket ér el. Persze fennáll a kettős olvasat lehetősége, hogy nem is annyira egy paranoiás asszony rémfantáziáiról van szó, hanem tényleg boszorkányok a szomszédok, és időnként valóban meglátogatja a házat a sátán.

A tébolynak aztán már külső eredője sincsenek, belső aberráció, eszelős birtoklási vágy készíti a Clint Eastwood rendezte *Játszd le nekem a Mistyt!* (1971) című pszichothriller idegbeteg hősnőjét, Evelyn, hogy szerelme komolyságának véres áldozatok sorával adjon igazolást. Mintha a reménytelenül vágyódó monstrum és szépségkirálynő szerelme immár szerepet, nemet cseréltek volna: a férfi, az Eastwood játszott lemezlovas a vágy tárgya és üldözője, a nő volna a monstrum. Evelyn eszközei közt megtaláljuk a borotvát, ollót, nagykést: alakja ekként előlegzi a *Mélyvörös* című Dario Argento-film (1975) örült színésznőjét és a *Péntek 13*-beli Mrs. Voorheest, akik a legváltozatosabb szűrő-vágó szerszámokkal „dolgoznak”, repertoárjuk a késtől a baltán és a bárdon át a nyílvevesszőig terjed.

A női cselekvéstér szempontjából a *Péntek 13* (Sean S. Cunningham, 1980) nyomvonal a fontosabb. A zárlatban, amikor szemtől szembe látjuk végre Mrs. Voorheest (Betsy Palmer), mi már tudjuk, ő az eszelős, de Alice, a nyári tábor utolsó életben maradt tagja még segítséget remél tőle. Mrs. Voorhees ehelyett felidézti kisfia halálát, akiért bosszút állni tért vissza a táborba, s ezzel lidércnyomásos macska-egér játék veszi kezdetét a két nő között, amely infernális befejezését a tóparton, a csónakok mellett éri el. Elérkezett hát az a pillanat is, amikor egy nőnek nem egy férfival szemben kell

⁶ Erről bővebben Beregi Tamás: *Skizofrén angyalok. Filmvilág*, 2003/4. pp. 30–33.

magát megvédenie egy, a végsőkéig a fizikalitásra kihegyezett elkeseredett közelharcban, hanem egy idegen nővel szemben. Ha ez nem is előzmény nélküli a horrorfilmben (*Cat People; Play Misty for Me!* stb.), ilyen közvetlen és szélsőséges, részletező, kíméletlen megjelenítést, ti. Alice végül levágja Mrs. Voorhees fejét – főáramlatbeli filmben –, talán most nyert először. A kilencvenes évek tovább fokozza a férfi kiszolgáltatottságát a nőnek, és azt, hogy a női örület, ha nekiiramodik, szinte semmi sem állhatja dühöngésének útját – legfeljebb egy másik nő.

A hitchcocki *Hátsó ablak* egyik vezérmotívuma horrorizálásának lehetünk tanúi az egyik legjobb Stephen King-adaptációban, a *Tortúrában* (1990, R. Reiner), ahol mozgásképtelenné lett férfi kiszolgáltatottá válik egy nőnek. Csakhogy itt nem a bájos Grace Kelly az illető hölgy, hanem a pszichopata Annie Wilkest játszó Kathy Bates. Annie megszállott rajongója a szentimentális regényeket író Paul Sheldonnak (James Caan), s mikor a férfi, balesetet szenvedve, a foglya lesz, minden eszközzel a regénysorozat folytatására kényszeríti. Szökési kísérletek után a férfi egy lidércnyomásos párharc során szabadul meg az ápolónőtől, de nem végleg. Az emléke mindig is kísérteni fogja: az utolsó képek egyikén Kathy Bates kezében nagykéssel mosolyog a rezignált íróra. Dario Argento alábecsült horrorjában, a *Traumában* (1993) a művész lánya, Asia Argento játssza a zaklatott, beteg tinilányt, aki egy eszelős sorozatgyilkos utáni nyomozás középpontjába kerül, egyrészt mint szemtanú, másrészt mint áldozatjelölt. A „fejvadász” ápolónőként és orvosokon kívül Aura jövődömondó szüleit is lefejezi, legalábbis sokáig így hisszük, ráadásul Argento a titokzatos doktorra (Frederic Forrest) tereli a gyanút. „Szerettem Aurát” – mondja az agonizáló orvos, kiderül hát, hogy érzékeny lélek lakozik a félelmetes külső mögött, de a rendőrség megtalálja a fejelet a kocsijában. Azonban ő is áldozat, a gyilkos tervének része – az igazi tettes Aura anyja. Adriana Petrescu csak megrendezte a saját halálát, hogy bosszút állhasson azokon, akiket kisfia halála miatt hibáztatott. Adrianát Piper Laurie alakítja: ez több pusztá utalásnál, ez igazi hommage a rendezőtől: a színésznő ugyanis a *Carrie* (1976, B. De Palma) hasonlóan tébolyodott anyafigurájával írta be magát örökre a műfaj történetébe. A tinihorrorok minden kiszámíthatósága ellenére is egyik legfeszültebb darabja, az *Urban Legend* (1998, J. Blanks; bosszantó magyar címét ne használjuk) újabb – és nem is érdektelen – főhajtás a Mrs. Bates és Baby Jane köpenyegéből előbújt veszedelmes nők előtt: ebben a filmben, a tinihorroroktól jobbra szokatlanul, a gyilkos egy lány. Bosszúvágy, banális indok vezérelte Brenda Bates (Rebecca Gayheart) figuráját (figyeljünk a beszélő névre!) rémtettei elkövetésére, s bár úgy tűnik, a vörös hajú Alicia Witt leszámol vele, a nézőre „kacsintó” utolsó kép mosolyogva, újabb rettenetre készen mutatja a nem normális lányt.

Minden bizonnyal sorolhatnánk még a példákat a horrorfilm prezentálta elme- és/vagy lelki beteg női figurákkal kapcsolatban, de ezen – többnyire – kimagasló alkotások már igazolják, hogy a nőkben korántsem csak a passzív áldozat rejlik, de a dühöngő fúria is: amit a belső kondíció és a külvilág ingerei, a maguk végzetes találkozásában, szabadjára engedhetnek, beláthatatlan következményeket zúdítva a világra.

NŐI SZEREPEK A TERMÉSZETFÖLÖTTI RÉMFILMBEN

Kijelenthetjük, hogy a nőknek a természetfeletti horrorban *akkor is* aktív szerep jut, ha nem ők a borzalom eredői. Ha azt mondjuk, boszorkányság, okkultizmus, miszticizmus stb., nem nehéz belátnunk, hogy a női nem képviselői eredendően közelebb vannak ehhez a materiális tapasztalaton túli világhoz, mint a férfiak. Az intuíció, az érzékenység, a szülés, az élet hordozásának lehetősége – ezek az attribútumok a nőknek foko-

zott lehetőséget biztosíthatnak a létezés mélyebb és lényegibb, a száraz racionális szemléletet feledő és feladó átélésére.

A horrorfilmek ezt mindenesetre igazolják: a fantasztikussal közvetlenül érintkező, illetőleg a fantasztikussal – részint – fogékonyságuk által szembeszállni képes nőalakokkal.

Fájdalmak asszonyai, sóhajok asszonyai

Elsőként azzal foglalkozunk, ha a női szereplő mint a borzalom forrása kerül kapcsolatba a természetfölöttivel. Kezdhetnénk azzal, már Melies trükkfilmjében, *Az asszony eltűnikben* (1896) is egy nő változott át, tűnt el, ki tudja hová... Ennél persze sokkal beszédesebb tény, hogy egy indián lányból lett – ősi átok miatt – teliholdas éjszakákon vérfarkas. A boszorkányság bemutatására pedig Benjamin Christensen 1922-ben vállalkozott *Häxan* című jelentős dokumentarista rémfilmjével. Visszatérhetünk Lewton *Cat People*-jéhez, most ismertette a misztikus olvasatot, miszerint Irena nem volt zavarodott, az átok nagyon is létezett, s valahányszor izgatott állapotba került (nemi izgalom, düh stb.), fenyegette a veszély, hogy gyilkos párduccá változik. Lewton további filmjeiben is szívesen állított női karaktereket a fantasztikus borzalomfilm középontjába: így az *I Walked with a Zombie* (1943) az élőhalottak közé vezet, a *Seventh Victim* (1943) sátánista csoportot mutat be.

A természetfeletti horror nagyműltű szubzsánere, a vámpírfilm maga is azt példázza, a kezdetben passzivitásra ítélt nők aktivizálásával miként nyílnak meg újabb utak a misztikum feltérképezése és a szerelemkoncepciók módosítása számára. Kezdetben a nőalakok csupán a démonikus csábító, a vámpír áldozatai (Murnau: *Nosferatu*, 1922; Browning: *Dracula*, 1931). Ez azonban annyiban változik, hogy a harapás után a nők maguk is vámpírok lesznek, a *Draculában* például a nő szabályosan kivirágzik a vámpírcsók hatására, s így a nők fokozatosan aktív szerepet kezdenek betölteni, kiváltképp az '50-es évek erotizált, barokkos Hammer-horrorjaiban (melyek közül a legjelentősebbek Terence Fisher nevéhez kötődnek). A Hammer késői korszakában már az eleve adott erőviszonyok – hogy a vámpír a démonikus csábító – megfordulnak, illetve kétértelművé válnak: nem lehet már tudni, ki is a csábító. A hatvanas évektől kezdve a vámpír – így a vámpírlány – alakja és megjelenítése mind liberálisabb, extrémebb formát ölt. Jesus Franco eroto-horrorjaiban már valamennyi főbb szerepben nők láthatók (például *Vampiros Lesbos*, 1971; *Female Vampire*, 1973). A *Carmilla* (1963) vagy a *Lady Dracula* (1977) vámpírnői mind a férfi, mind a női szereplők élményvilágát korábban ismeretlen dimenziókkal gazdagítják, a kín és a kék összefonódó gyönyörét képesek felszabadítani bennük, de magát Carmillát csak a tiszta felajánlkozás, a teljes önátadás szabádhathatja fel, ez ajándékozza meg a katarzissal: ez fékezi meg benne a vámpírt. Jean Rollin, a leszbikus szexvampírfilm mestere műveiben azonban a szexualitás nem győzi le a halált, épp ellenkezőleg, tragikusan összekapcsolódnak: immár nem a halál elől menekülnek a szerelemben, hanem a szerelemben keresik a halált a szereplők. A *Living Dead Girlben* (1982), Rollin sajátos mesterművében a melankolikus, lassú előadásmód, a többértelműen kezelt vámpírfigura a lázálom, a halálvágy és az erotika ösvényein kalauzolja erős idegzetű nézőit. A halál és a nemiség egyesítése a vámpírcsók, s amit a film végén láthatunk, amikor Catherine, noha ő maga iszonyodik ettől, teljesíti Helene vágyát, részesíti a testet fölszaggató, irtózatossá vámpírcsókban: ez a pillanat megteremti a teljes egységet élet, halál, szerelem, lét és nem-lét között.

A kronológiához visszatérve, a '60-as évek elejére kell utalnunk ismét: Harvey *Carnival of Souls*-jára, Hitchcock *Madarak*-jára és Wise *Haunting*-jára. Mintegy párhuzamosan a *Baby Jane*-nel, a női karakter ábrázolásának új távlatai nyílnak: a hősnő többértelmű és nem megfeyjthető összekötése a megmagyarázhatatlan eseményekkel.

A pszichothriller realista ábrázolásmódjával szemben a női hős vezet be minket és a filmek stílusvilágát a vizionárius, szimbolista, illetőleg gótikus rémfilm esztétikájába. Harvey minimális költségvetésből, három hét alatt forgatott alapfilmje sokáig ismeretlen érték volt a műfaj történetében, felfedezése azonban méltán avatta a zsáner mérőföldköveinek egyikévé. Nemcsak Polanski *Iszonyatának* előzménye a hősnő szubjektivitásával, vagy Romero *Night of the Living Dead*jének, zombijainak köszönhetően, de évtizedekkel előre inspirálja – megelőzi – a halálállapotot megjeleníteni kívánó spirituális thrillereket, horrorokat, úgy mint *Hatodik érzék*, *Másvilág*. A *Carnival of Souls*ban az autóbalesetet szenvedett fiatal nő csodával határos módon életben marad, megmenekül a vízbefúlástól. Új életet kezd, orgonista lesz egy templomban, ám csakhamar nyugtalanító események kísérik mindennapjait – fantomok veszik üldözőbe s ezzel a hősnő és a filmnéző is olyan közegbe nyer belépőt, amit a belső világ látomásos-hallucinatorikus kavalkádjának tekinthetünk. Hitchcock és Wise filmje ellenben a maga korában is feltűnést keltett, elismerést aratott. A *Madarak* is rejtélyes alkotás, sokféle (például ökológiai, metafizikai, politikai, mélylélektani) értelmezéssel, egy nem valószínűtlen lehetőséget (emberre támad egy madár) irreálissá fokozva (emberekre támadnak a madarak, szervezeten); a *Haunting* a kísértetfilmek legszebb hagyományait folytatja és modernizálja, mindvégig a néző képzeletére bízva az igazi borzalmat, nyomasztóan sokkoló világot keltve életre. A *Madarak*ban Melanie Daniels (Tippi Hedren), a *Haunting*ban Eleanor Lance (Julie Harris) készítetik mind aktívabb megnyilvánulásokra a szokatlant, a titokzatost, provokálják a természetfelettit. Melanie idegenségével, affektáltságával, egész személyisége mesterkélttségével hívja ki maga ellen a sorsot, a madártámadásokat lidérces módon nem függetleníthetjük az ő megjelenésétől. Eleanor viszont rátalál az ő igazi otthonára, a Hill House misztikus eseményei fókuszába nemcsak azért kerül, mert médiumi képességei vannak, hanem mert a Ház tudja, amit Eleanor fokozatosan ért meg: ő a kísértetkastélyhoz tartozik. A *Haunting*ban a szellemvilág magához csábítja, akit rokonnak vél; a *Madarak* címszereplői újra és újra lecsapnak a szőke hősnőre, de képtelenek végleg elpusztítani. A természetfeletti borzalom effajta többrétegű összefonását a női hősökkel még nem láthattuk igazi mainstream filmben. A továbbiakban azonban fent említett karakterek ihlető példáira bukkanhatunk.

A '70-es évek horrorjában a misztikus tematika szinte predesztinálja a filmkészítőt, hogy női drámaként fogják fel a prózai világba beszűrődő és azt felforgató fantasztikum generálta pokoljárásokat. A „vonulat” két talán legfontosabb darabja, William Friedkin 1973-as *Az ördögűző* és Brian De Palma *Carrie* című filmjei a szupernaturális rettenetet egyértelműen női alakjaikhoz kötik, ráadásul tinilányokhoz. De nemcsak Regan MacNielről (Linda Blair) és Carrie White-ről (Sissy Spacek) kell beszélnünk, az anyáknak, Chris MacNielnek (Ellen Burstyn) és Margaret White-nak (Piper Laurie) is kulcsszerep jut. Regan személyisége és fizikai állapota fokozatosan és magyarázhatatlan módon szélsőségesen deformálódik, undorító szörny lesz belőle, aki ön- és közveszélyessé válik. Chris kétségbeesetten igyekszik megmenteni lányát, ő az, aki belátja, hogy az orvostudomány is tehetetlen, miközben Karras atya (Jason Miller) további vizsgálatokat javasol. Végül a szertartás képes visszahozni Regant, az anyának visszaszerezni a lányát, de Merrin atya (Max von Sydow) és Karras meghalnak. – Carrie saját belső képességeit ismeri meg, telekinetikus energiáját tanulja meg irányítani a film során, hogy a véres csúcsponton igazi boszorkányként számoljon le mindazokkal, akik megszegyenítik. Bigott anyja nagykéssel várja a hazatérő lányt, s a sátán szövetségesét látva benne, az életére tör. Carrie-nek anyja ellen kell fordulnia, ez az a végpont, amely elhozza egyúttal önnön halálát is, a ház összedőlésével. Mindkét film több nőalakot mutat be, *Az ördögűző* a borzalom forrásának tekinthető lányt és a fantasztikummal szembeállító nőt, a *Carrie* az előbbi és az idegbeteg, racionális keretek közt fellépő

veszedelmes nőt. Ráadásul a *Carrie* egész világa a nőgyűlölet és a nőiség csodálata és hatalmának remegve tisztelt elismerése között vibrál; Stephen King szól arról, hogy De Palma az ő regényének gimnáziumát matriarchátusként ábrázolja, ahol „a nők rángatják az összes zsinórt”.⁷

Meggondolandó, hogy a misztikus horror nagy „karriertrilógiája”, az *Ómen*-sorozat is igazolja a stendhali, balzaci felismerést, miszerint a feltörekvő ifjaknak a leghathatósabb segítők a nők lehetnek. Damien Thornt, a földre csöppent Antikrisztust pót- és mostohaanyja védelmezi a veszedelmektől: előbb (*Ómen*, 1976) a bébiszitter, Mrs. Baylock (Billie Whitelaw) veszi át a hideg, tartózkodó anyától (Lee Remick) az anyai szerep betöltését, s noha a dada a pokolból jött, nem természetfeletti eszközökkel védi a kis Damient; nagyon is racionális, ahogyan az anyát kitaszítja az ablakon, illetve a hazatérő Gregory Peckkel naturális harcba keveredik, foggal-körömmel tépi a férfit, varázserő helyett konyhakést használ. A folytatás női főszereplője már nem is túlvilági küldött, a *Damien: Ómen II* (1978) a mostohaanya szerepét demonizálja a zárlatban, szerepére még a „babiloni szajha” szimbolikája is „ráhúzható”. Lee Grant a „fiát” választja, nem a férjét: lelki társának érezve Damient, a mágikus töröket inkább férje, William Holden szívébe dőfi. Érdekes ellenpont, hogy Mr. Thorn végzete is egy anyához kapcsolódik: a legendékenyebb várokozásokat is alulmúló, szenvtelen és érdektelen harmadik részben (*A végső konfliktus*, 1981) egy riporternő (Lisa Harrow) – másodállásban anya – szúrja hátba, szánalmasan gyenge befejezést adva a Damien-sorozatnak. A trilógiához lazán kapcsolódó negyedik rész, az *Ómen IV – Az ébredés* (1991) válik ismét egy az egyben nőcentrikus rémdrámává, ahol Karen, az anya és örökbe fogadott kislánya, Delia viszonya a rettenetes gyanú, majd a még rettenetesebb felismerés visszafogott horrorjába csap át. Delia a sátán követe (különben Damien Thorn lánya), aki az őt körülvevő rejtélyes balesetek sorában végül túl sok tudásra szert tett mostohaanyját sem kíméli: Delia elpusztítja Karent mielőtt elejét vehetné annak, hogy az ördög visszaszerezze földi hatalmát.

A további misztikus horrorok már nem tudnak elszakadni Regántól és Carrie-től, ha nő a központi alak (Wise: *Audrey Rose*, 1977; De Palma: *Örjöngés*, 1978; Fleming: *Bűvölet*, 1996; Wainwright: *Stigmata*, 1999), így az alábbiakban a természetfeletti racionális talpraesettsége és az érzékenysége révén szembeszálló hősnőkről kell beszélünk.

Hiszik, mert lehetetlen

Ha Laurie a *Halloween*ben a passzivitást csak részlegesen tudta túlhaladni, akkor Carpenter következő filmjének, *A ködnek* (1979) két legfontosabb női szereplője, Elisabeth (Jamie Lee Curtis) és Stevie (Adrienne Barbeau) csak részben passzív. Elisabeth éppen a kísértetek órájában érkezik Antonio Baybe, ráadásul Nick (Tom Atkins) a tizenharmadik, aki fölveszi. „Hátha én hoztam rád a bajt” – találgatja később a lány, miután sokasodnak a megmagyarázhatatlan események, ekként a *Madarakban* tapasztalt konnotáció lehetőségét felvetve. Stevie, a rádióállomás vezetője szintén a többi szereplőnél előbb sejtje meg a közelgő iszonyatot. Erre nemcsak az információk szempontjából előnyösebb pozíciója ad lehetőséget, de az is, hogy belátja, „ez a kód széllal szemben halad, izzik”, „valami van a ködben”. Ő lesz, aki a kisváros lakóit tájékoztatni igyekszik, hova menekülhetnek még, hangja az éterben életeket menthet. Nemcsak arról gondoskodik – megfelelő koordinációval –, hogy a kisfiát megmentse, de a városka valamennyi polgárát őrző tyúkanyóként próbálja védeni, óvni a bajban.

⁷ King, Stephen: Haláltánc. *Filmvilág*, 1999/3. pp. 30–33.



S mikor őt is bekeríti a köd, küzdeni próbál, megszerzi az egyik zombi kampóját, visszavág, nem hagyja magát.

A köznapi rettenet után Hooper is „kirándult” a természetfeletti alkonyzónájában: 1982-es zseniális filmje, a *Poltergeist* gyakorlatilag *Az ördögűző*-ben látott anyai cselekvésteret viszi és gondolja tovább. Ismét egy kislány kerül a borzalmak centrumába, őt rabolják el a szellemek; anyja, Diane (JoBeth Williams) pedig világok közötti túrára is vállalkozik, hogy megmentse gyermekét. A ház a születés és a halál háza egyszerre: temetőre épült, illegális spekulációk folytán, de Carol Ann ebben a házban született. A „halál karmaiba” került kislányt mintegy újra meg kell szülnie az anyja; Diane mentőexpedíciója egyben a szülésnek is újraírása, megismétlése, ahol mind a ház, mind a szellemvadász társaság asszisztál az élményhez. Utóbb is Diane lesz az, aki a misztériumok világába közvetlen bebocsáttatást nyer: a poltergeist végső tombolásakor a szellem bábjátékosként irányítja a testét: a plafonhoz nyomja, dobálja, szorításából alig szabadul; majd amikor belecsúszik az úszómedencébe, hullákkal, nyíló koporsókkal találkozik közvetlen közről. De a borzalomba nincs ideje beleveszni, meg kell mentenie gyermekeit. A fal már megnyílt, óriási szájüreg szippantaná be Carol Annt és Robbie-t – Diane még időben érkezik, sikerrel cselekszik. Az ezek után hazatérő apára (Craig T. Nelson) – otthon sem volt a terrorszekvenciák alatt! – már csak az a feladat hárul, hogy időben beindítsa a kocsit, hogy elmenekülhessenek.

Valamennyi cselekvési lehetőséget egyesít és végsőkéig kiaknáz Nancy Thompson (Heather Langenkamp) a *Rémálom az Elm utcában* (1984, W. Craven) hősnője. Miközben társai sorra az álombeli gyilkos, Freddy Krueger (Robert Englund) áldozatai lesznek, Nancy képes elfogadni, amit társainak vagy későn vagy egyáltalán nem sikerült:

a valóság és az álom válaszfalai, biztonságos határai eltűntek, az álombeli rémség véres valósággá válik. Nancy először az álomban vállalkozik arra, hogy Freddyvel leszámoljon, de arra is gondol, hogy a valóságban folytatódik a horror: ezért a házat csapdákkal szereli fel, a tárgyi világot is éppoly hajlékonyan és hatékonyan kezeli, ahogyan szabadon közlekedik dimenziók között. A világok közötti átjáró később már olyannyira bizonytalan, hogy a szellem, a borzalom megidézése és a vele való küzdelem elválaszthatatlanná válik, pontosabban egy-egy nőhöz kötődik mindkét „aspektus”. A *Kampókéz* (1992, B. Rose) a '90-es évek egyik legszebb horrorremekműve, ahol a természetfeletti való kokettálás komolyra fordul, s a létsík-váltást és a nász rítusait fogadja magába. A bűnösnek tartott múltbeli szerelmi viszony, a fekete festő és a fehér arisztokrata lányé, megtörténtekekor halált hozott a festőre, meglincselték, de legendaként tovább élhetett: ő lett a rettegett Kampókéz, akihez valóban elkövetett gyilkosságokat kapcsolnak a fekete nyomornegyed lakói. Ebbe a szociográfiailag is elkülönülő közegbe „tör be” a jól szituált, intellektüel Helen (Virginia Madsen játssza remekül), aki kíváncsiságból és felelőtlenségből megidézi a kísértetet – s ezzel irracionális történesek sorát szabadítja el, ahol végül ő maga lesz a Kampókéz új menyasszonya, a valóság és a fikció, legenda, álom határmezsgyéjén. A nász ebben a homályzónában teljesedik be a halálban, de Helen, élete utolsó cselekedeteként, visszaadja a Kampókéz által elrabolt csecsemőt az anyjának – így még meg nem valósult gyermekvállalási vágyának is sajátos beteljesülését éri el. A homályzónába utalt családi horror, lét és nem-lét viszonyának, határainak kérdéseit állítva fókuszpontba, legalább még egy nagy rémfilmnek terepe. A *Másvilág* (2001, A. Amenábar) Nicole Kidman alakította zaklatott anyafigurája, Grace látszólag kísértetekkel veszi fel a harcot, gyermekeit és önmagát megvédelmezendő, de a „szelleműzés” tétje megváltozik, egészen más lesz, mint a szereplők gondolni vélték: saját létük gyökeres újragondolására kényszeríti őket a film gyönyörű, felejthetetlen csattanója.

Grace tetőzi be a női szerep azon lehetőségeit, melyeket a *Poltergeist* Diane-je és a *Kampókéz* Helenje is képviseltek: a dimenziók, létsíkok közötti közvetítés, „navigálás”, kísérés misztikus esélyeit, feladatát, adományát. Ezen a ponton, meglehet, a horrorfilm egy, a csoda és a rejtély egybefonta, nem meghaladható fantasztikum-élményt kapcsol a nőkhöz.

* * *

A horror műfajáról egy szinte paradoxonnak tetsző következtetést vonhatunk le: a *horror női műfaj*. Paradoxonnak tűnik, ha arra gondolunk, hogy a műfajnak csaknem kizárólag férfi alkotói vannak, illetőleg a horrorban feltűnő, a rettenetet középpontba állító világ igen kevésbé nevezhető nőiesnek. Hogy a horror női műfaj, elsősorban arra a vonásra alapozhatjuk, hogy a nőknek igen széles, rétegzett, a sztereotípiákon túllépő reprezentációt biztosít, miközben a nemi szerepeket hajlandó rugalmasan kezelni, felülvizsgálni. Fölülírja a (klasszikus) tömegfilm nemi szerepeket illető hagyományát is, a horrorban képlékennyé válik az aktív férfi – passzív nő dichotómia, s a női tekintet, a női szubjektum felvállalása is megtöri a Laura Mulvey által feltárni vélt, a nőt „eltárgyasító” vizuális élvezet monopóliumát. A (sokáig és sokak által) lesajnált műfaj liberális szemléletet érvényesít: hol rejtetten, hol expliciten egész egyszerűen szakít a konzervatív patriarchális berendezkedéssel, és helyette nőcentrikus világba vezet – s rafináltan aknázza ki annak minden ambivalenciáját, mind óvó-teremtő, mind démonikus-pusztító természetét.

Coda



Hogyan értsük meg a szegény embert? ◀

Vannak írók, akik letesznek maguk elé egy Gelléri Andor Endre novellát, és addig fenik margóján a ceruzájuk hegyét, amíg már úgy gondolják, hogy van olyan tündéri réalista a stílusuk nekik is.

Az nem baj, hogy Gelléri Andor Endre sohaseis nem volt egy tündéri réalista. A lényeg, a papíron mi van.

Hogy miért nem volt Gelléri Andor Endre soha, egy mikula szemet sem tündéri réalista, csak az tudhatja, aki volt már szegény ember, vagy meg tud érteni egy szegény embert.

Vannak, akik megfizetnek szegény embereket a történeteikért.

Pedig szegény embertől a történeteit lehetetlen megvenni.

Nem úgy! Adná ő, tőle aztán mindet lehet vinni.

A kibeszélősóban egy öltözet ruháért ő maga elmondja és még ki is színezi, ha kell, szüzessége elvesztésének történetét. Pedig arra nem is emlékszik, mert az inkább egy évekig tartó észrevétlen, bár sokszor kellemetlen és megalázó *idő* volt számára, máskor meg jó is volt, mint a zsírhabos pörköltben a hús hússal, és amikor elmagyarázták neki, mi az, akkor már nem volt olyanja, de az meg nem folyt beléje, aminek a beléje folyásától számíthatná, vagyis nem oda és nem úgy, és a vélemények megoszlottak arról, hogy attól lehet-e gyerek vagy nem, ő akkor is *arra tartott*, talán nemigen. Minderre azt mondták neki az *acisztencsek*, hogy ez így nem lesz jó, hanem ragadjon meg egyet, vagy mit bánják ők, találja ki, színezzé, de ne törődjön semmivel, hagy sípoljon, az a dolga, azt úgyis oda tudja képzelni a néző, mi lenne az.

Meg se nézi a kisbusz vagy az egyterű matricáját, melyik *téve*, mert mind egy[síp] az neki: tizenötezer pénzért beszél, húszezer pénzért azt mondja, amit hallani akarnak. Létezik az a pénz, amennyiért egy kurva, ha a *római pápa* képét mutatják (egy *cápat üvegkalickában*) azzal is volt. Mutathatják neki azt a pasingert, aki a pápát lecá pázta, annyiért megszámitja azt is, hogy volt vele. Még valamennyi pénzért le is engedi fényképeztetni magát, és a riport után en grátisz *megcsinálja szaxi'* a tényföltárót. Ha mindez belefér a keretbe, vagy a sztori van *akkora*, hogy feszítsen azon a kereten, és ha jut is, a tényfeltáró olyan ügyes is, hogy valami *maradhasson*, mint cégautó sofőrjének az éves nagyszerviz után.

Pénzen venni lehet szegényember-történeteket – de avval ő még nincsen megértve.

Volt egyszer egy szegény papó, úgy is hívták, Papó. Kábé olyan öreg volt, mint a bekötő kövesút, aminek a bogárhátáról már kezd pedig lekopni az aszfalt, és előlátszanak a régi makadám fehér kövei megint.

A Papó, mint annyi más öregemberek, nem sok vizet zavart.

Tudják, a Papó papója volt az, akivel még megesett, hogy a sátor szájában ülven az arra vonuló *hunyadi'ak* egy tisztje megkérdezte, hogy: Ugye, nagy az öreg, a hideg? Azt mondta erre a Papó papója, hogy: Te tudod, te vagy kint. Ej, *jó'nevették* erre mind a *hunyadi'ak* a papót, mert azok soseis nem voltak egy szegény emberek, így azt hitték, hogy hülyeséget beszél az öreg. Hanem, amikor a hunyadiak is sátort vertek, oszt

a csicskásaikkal befűtették a kályhákat, oszt hirtelen meleg is lett, meg füst is, kiültek hát ingujjban a sátor nyitott szájába: megtapasztalták, hogy tényleg van *odakint* meg *idebent*. De erről már hallgat a fáma. Nem olyan vicces, amikor a sátormeleg az ember hátáról leperzseli az inget, az ingnyílásból melleszőzire meg ráüt a dér.

Mondom, Papó már nem sokba számított. Semmije nem volt neki, csak az a két lába, amit apródonkint, mint a szálámit, levágtak neki. Arra, a két levágott lábra kapott egy kevéske jó pénzt, meg szedhette a szinkumárt, míg élt.

Meg az a szép, világító, fehér haja!

Jól mutatott a sikágóbúzl-sapkája alól.

Egyszer aztán arra jött egy igen jószagú, anettkadzsekis, virág'szoknyás menyecske. Csak ennek nyaktól föl minden fordítva volt, mint az Anettának: amiye annak kicsi vagy rövid, ennek nagy vagy hosszú.

Na, papó, van-e valami eladó története? – köszönt a menyecske illendően.

Hogyne lenne, enném azt az arany szívedet, ha közelebbről látnám, kedves, húzd csak lejjebb azt a cippzarat!

Ne tessék hülyéskedni, papaó, most van rajtam trikó, mert a dzseki mind megdörzsikélné a cicikéimet.

Papó egyből észrevette, hogy itt egy olyan menyecskéről van szó, aki már közel van ahhoz, hogy értse a szegény embert.

Ej, mondanám, hogy üljél ide kedves – csapott a térgye emlékére a Papó –, de félnék, a *harmadik lábam* megágaskodna, oszt ha annyira nem is vagy már egy fiatalka, mégis megijednél tán attól.

Hát olyan ijedősnek tetszik engem nézni, papó! – mondta erre a menyecske, és kályhaforróság sütött az arcocskájáról, meg a szájából. Azzal odaguggolt az öreg elé, és hosszú virág' szoknyáját úgy igazgatta, hogy a *budapestjéből* többet láthatna az öreg, ha akarna. Bugyi meg amúgy is volt rajta, mert nem akarta volna, hogy a hosszú autóban ülésben kiüssön a szoknyáján a Fábry-féle vonalkód.

Hajaj, hát úgy látom, a te kis macskád is már az új divat, hogy annyira körbe van borotválva, hogy semmi szőre nem látszik szegénynek a bugyigumin túl – azért én csak belevetném a nyelvemet a mézes torkájába!

Összerándultak a menyecskének bizonyos gyűrűsizmai a papó-Papó szavaitól.

Kezdte is erre pergetni a menyecske a málnaszín nyelvcskáját gyorsan a lapátka fogai kerélytésében, mint egy *júpísi*-ügynök, aki a kisebb csanelttspsi nagyobb előnyeit ecseteli, csak ő meg arról kerített, hogy lenne-e a papónak valami régi, szép története, amit ő még a papójától hallott, abból is olyat lehetőleg, amit az is a papójától.

Rémüldözött a papó – legalábbis tette magát: Jaj, hát kislyányom, eszem a szíved, te még itt tartasz, hogy nem tudod, mi a cocológiai meg társadalomtörténeti



magyarázatja annak, hogy mink nemigen tudunk régebbi történeteket annál, mint amikor a petőfisándor gatyába táncolt, a felesége meg bugyiba, úgymentek a muziba?

A menyecske gyorsan utána számolt: 1948 – elég régen volt az is, jó lesz tehát néki –, olyan is.

„Vót egyszer egy cigányember, meg egy paraszt. – Na, te cigány, mondta a paraszt, megfogadlak kemenceraalni. – Jó van – mondta a cigány – csak meg tud fizetni azt. Mondta a paraszt, ne törődjön semmivel, megfizeti. Elkezdte a cigány rakni a kemencét, ahogy mén fölfelé véle, kidúl, bedúl, összeroskad. – Ej, hát becsaptál te engem, cigány. Nem tudsz te mán kemencét rakni? – Én e? Gyímánt kemencét rakok, gazduram. Csak hát egy hiányzik az ősi titokból, az öt kila darált hús: aztat kell a tapasztásba beletenni, hogy megálljon. Na, kapta, fogta a paraszt, kikapta a mélyhűtőből a darált húsos nyélonszatyrot: megadta. Pont díl vót, a cigány hazamegy, oszt a családjával mind szépen meg is eszi a darált húst. Aztán délután meg nézte a buta paraszt...” – hát mi baj, kislyány?

Föláll a menyecske. Megmacskásodtak a lábai. Nem szokta ő a guggolást.

Jól van papó, ezt a mesét már százszor hallottam. Félreérthető is. Minden ember ezt a mesét mondja nekem, mint ősi mesét, az asszonyok meg a félfarlevágókat. Meg még van a papó-mamó mese, akik szépen gyűjtöttek, el is vitte a Tél Apó mindenüket, ők meg levették az ajtót és elmentek vándorútra, avval lett szerencsájük, kincseket találtak a rablóktól...

Hát ne siessél annyira, kislyányom – komolykodott papó. Meglett ötvenöt éves embere léttére sokan nézték már életében *annyira le*. – Ládd e’ kislyányom, csak öt percet a guggolásban nem bírál ki, pedig ha itten guggolnál a napos ódalt a tapasztáson, hét-nyolc év alatt megszoknál annyira, hogy más meséket is hallhass. Közben meg a langyula magyarkóbászson soványkodó kismacskád is csak megkövérülne a jóféle szalámirúdon.

Hét? Nyolc év? – pityesztette ajkát a menyecske és gyorsan a társai után nézett. – Na, isten áldja, papó! – Azzal gyorsmosolyt húzott el száján, s hosszú ujjait megbillegtetette.

Ej, mennyi sok dákót megmarkolhattak már azok a fürge ujjak! Ej, de mennyi sokat mosogálhatták azok a kiscica száját! – gondolta az öreg, de mondani mást mondott: – Bocsánat, drága! Dohányzik?

Arcot pukkasztott erre a menyecske. Dohányzik-e vagy nem, mit se számít: aki társadalmi mélységekbe merül, legyen annál cigaretta, ennyit még ő is tud. Odavette hát a zsebéből az arany dobozt.

Volt benne három szál.

Amikor a Papó még a délelőttbe *odalútt* annak az egy szálnak, amit az asszonya adott, ossza be magának.

Kivett a Papó egy cigarettát, szépen kettétörte, meggyújtotta, jól beszívta és benn tartotta a füstöt, amíg pezsegni nem kezdett a világ: bánta ő már a macska mézes torkáját, öngyöli böngyölijét, pamacska bajuszkáját meg a fürge ujjakat! Kifújta a füstöt és: boldog volt.

A Palimpszeszt Kulturális Alapítvány új kiadványa:

BERNARDIM RIBEIRO

A sóvárgás könyve

Fordította Ladányi-Turóczy Csilla

Bernardim Ribeiro a portugál irodalom egyik legtitokzatosabb alakja, akinek utóélete legalább olyan izgalmas, mint sokrétű szerelmi regényének titka: a befejezetlen művet egyaránt lehet spirituális kézikönyvként, allegóriaként vagy női hangon megszólaló költői önéletrajzként olvasni. Augustina Bessa-Luís kortárs portugál író szerint *A sóvárgás könyve* „a világirodalom egyik gyöngyszeme. Tobzódik a metaforákban, titkos utalásokban, és még ma is szinte felülmúlhatatlan elfojtott szenvedélyével, reménykedő sóvárgásával, az élet és a szerelem szomorú fájdalmával. Remekmű, amely az olvasót a sejtés örömével ajándékozza meg, ahelyett, hogy a mindent-elmondás utópiájával vezetné félre.”

A sóvárgás könyve kiadásával a Palimpszeszt eredeti profiljához, a régi irodalom népszerűsítéséhez tér vissza.

- ▶ 1999. 1-2. SCI-FI
- ▶ 2000. 1-2. (POSZT)APOKALIPSZIS
- ▶ 2000. 3-4. PETER GREENAWAY
- ▶ 2001. 1-2. CYBERPUNK
- ▶ 2001. 3-4. SZÁMÍTÓGÉP
- ▶ 2002. 1-2. MÉDIA
- ▶ 2003. 1. FANTASY
- ▶ 2003. 2. VARÁZSLAT
- ▶ 2003. 3. ÉDES ANYANYELVÜNK
WEÖRES SÁNDOR
- ▶ 2003. 4. PSZICHOAKTÍV
NYELVSZEREK
- ▶ 2004. 1. HORROR



irodalmi folyóirat