

Selyem Zsuzsa

**Fiktív állatok**

A rezisztencia irodalmi formáiról

Kiadói tanács:

Dr. Bányai Éva egyetemi docens (Bukaresti Egyetem)

Dr. Benedek József egyetemi tanár (BBTE Kolozsvár)

Dr. Gagyi József egyetemi docens (Sapientia–EMTE Marosvásárhely)

Dr. Gábor Csilla egyetemi tanár (BBTE Kolozsvár)

Dr. G. Etényi Nóra egyetemi docens (ELTE Budapest)

TANULMÁNYOK

2.



Megjelent a Communitas Alapítvány támogatásával

Selyem Zsuzsa

**Fiktív állatok**

A rezisztencia irodalmi formáiról



EGYETEMI MŰHELY KIADÓ  
Bolyai Társaság – Kolozsvár  
2014

A kötet megjelentetését a Communitas Alapítvány támogatta a KON-14/1-105 ikt. sz. támogatási szerződés alapján.

A szerző a kötetben szereplő, Krasznahorkai László művészetéről szóló tanulmányok írásakor a Magyar Tudományos Akadémia Domus Hungarica szülőföldi ösztöndíjában részesült.



© Szerző; Bolyai Társaság, 2014.

Kiadja az Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság, Kolozsvár

A kiadó igazgatója: Veress Károly

Felelős kiadó: Bilibók Renáta

A kiadvány felelős szerkesztője: Kiss Ernő-Csongor

Korrektúra: Incze Tímea

Számítógépes tördelés: Kolumbán Melinda

Borítóterv: Kispál Ágnes-Evelin, Bende Attila

Nyomta az AmGraphis, Kolozsvár

ISBN 978-606-8145-58-7

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**SELYEM, ZSUZSA**

**Fiktív állatok : a rezisztencia irodalmi formáiról /**  
Selyem Zsuzsa. - Cluj-Napoca : Egyetemi Műhely Kiadó,  
2014

ISBN 978-606-8145-58-7

821.511.141.09

## TARTALOM

Rákódolások kibillentése	7
A kortárs irodalom opciói a posztkom kapitalizmusban	27
A cián spektákuluma. A verespataki aranybányáról szóló társadalmi kommunikáció etikai vonatkozásai posztdemokráciában	47
A kisebbségi művészet hitele	63
Kivül-belől. Női testpoétikák	79
Hol a határ? És miért „mi” meséljük el a II. bécsi döntést Závada Pál <i>Idegen testünk</i> című regényében?	95
Limonádé. Avagy a magasból elképzelt konzumirodalom félelme Virginia Woolftól	113
A Fibonacci-regény. Arte povera a <i>Seiobó</i> ban	133
Gépezet és káosz. Krasznahorkai László és Max Neumann: <i>ÁllatVanBent</i>	149
Meddig és mikor. Nyitott időintervallum és méltóságteljes élőlények <i>A torinói ló</i> című filmben és forgatókönyvében	171
A teremtés udvariassága. Kísérlet Zudor János verseinek értelmezésére	205
Álmomban röhejes ellenálló vagyok. Bodor Ádám 1978 és 1981 között írt tárcáiról	223

Tárgynak lenni, alanynak lenni – a személyesség tétje Kertész Imrénél	243
Irodalom a kirekesztés ellen	259
Az írások első megjelenésének helye	273
Név- és tárgymutató	275

## RÁKÓDOLÁSOK KIBILLENÉSE

*Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant.*

Tacitus<sup>1</sup>

Lányok dobolnak az iskolapadon, valahol a sarokban egy másik lány sminkel, az ajtóból egy fiú: Okay, okay, showtime! – mire a lányok fölkapják a fejüket, egy másik fiú pedig az ajtó mögé áll, lazán, zsebrevágott kézzel. Lassan, óvatosan megjelenik az osztály páriájának, Joosepnek a feje. Amint észreveszi az ajtó mögött álló srácot, önkéntelenül visszahúzódik. Nem mer belépni. A lányok nevetnek. Kaspar föláll a padjából, odamegy, lefogja az ajtó mögötti fiút, és csalódott sóhajkórus kíséretében azt mondja Joosepnek: gyere már be. Kaspar és a srác dulakodni kezd, Joosep beslisszan, a srác éppen a földön, amikor belép a tanárnő: Nini, mi történik itt? Vihogás. A tanárnő: Mindenki üljön a helyére. Folytatjuk a leckét... Mondjátok, lányok, el tudátok képzelni, hogy egy olyan fogyatékos személy, mint Quasimodo legyen a férjetek – mondjuk egy gazdag

---

<sup>1</sup> „Ahol nyomort teremtenek, nekik ott van béke!” (Borzák István fordítása), “They make slaughter and they call it peace.” Publius Cornelius Tacitus: *Iulius Agricola élete*, idézi Michael Hardt–Antonio Negri: *Empire*. Harvard University Press, 2000. 21. A *solitudo* magányt, egyedüllétet, elhagyatottságot is jelent (az eddig felhasznált „pusztaság” mellett), fordíthatnánk akár így is: magányba űznek, és békének nevezik. Kirekesztenek, és ezt nevezik békének. Nem törődnek veled, és ezt nevezik békének. *Elhagynak, és ezt nevezik békének.*

férfi helyett? Az egyik srác bekiáltja: Kerli igen!, mire a Kerlinek nevezett, arcpirszingeket viselő lány bemutatja neki a középső ujját, a tanárnő zavartalanul folytatja a leckét Victor Hugóról, a romantikáról – a diákok meg zavartalanul ezzel azzal foglalkoznak, Joosep megkapja a fenyegető levelet, kicsengetnek. A szünetben Kaspart falhoz nyomják és lefogják, Joosepet meg összerugdossák stb. stb. Becsengetnek: megint irodalomóra, ezúttal Švejk, a derék katona a téma.

Mind lehet. Az Ilmar Raag rendezte, 2007-es *Klass* című észt film azt mutatja meg, hogy mi van egy olyan hír mögött, hogy két diák tömegmészárlást rendez az iskolájában. Amit korábban meséltem, az a filmben hét perc, ennek a fele a két irodalomóra közötti szünet, amikor Joosepet megkínózzák és megszegényítik. A film az iskola láthatatlan oldalát mutatja meg.

## **Az irodalomóra mint a tömeggyilkosság felé vezető folyamatok háttérzaja**

Victor Hugo életműve éppen arról szólna, hogy mi volt valamikor a társadalom alagsorában, ott, ahol embertelenül/kifejezhetetlenül éltek az emberek, miközben fent emberségről szavaltak, és következetesen elfordították tekintetüket, valahányszor látóterükbe került a lecsúszott, a kiszorult, a betépett, a jövevény, az árva, az özvegy. Victor Hugóról megtud-



hatnák a diákok, hogy mit tett, azon kívül, hogy formát keresett regényeiben, hogy az észrevehetetlent megmutassa. Megtudhatnák, hogy nem egész áldott nap írogatott melegben és biztonságban, hanem aktívan részt vett a monarchia-ellenes politikában, felszólalt a gyermekmunka, a szegénység, a halálbüntetés ellen, a sajtószabadság mellett, az általános választójogért – számúzték is hazájából.

Jaroslav Hašekről pedig – amellett, hogy megírta a világirodalom legzseniálisabb hierarchia-paródiáját –, hogy szocialista anarchista volt, rendszeresen előadásokat tartott a munkásoknak, szerkesztette a *Komuna* című anarchista újságot, börtönben is volt egy hónapig, nehezen tudott megélni (egy időben az *Állatok világa* szerkesztőjeként dolgozott, de kirúgták, mert fiktív állatokról írt cikkeket), a világháborúban TBC-s lett, 39 évesen meghalt.

Két olyan szerzőről magyaráznak a tanárnők abban az évszázadban – és, nyilván, sok más – iskolában, akik nemcsak egész életükben ellenálltak a hatalmi gépezetnek, hanem olyan műveket írtak, amelyek az ellenállás hatékony formáit is újra meg újra fölfedezték: problémaérzékenység és megfogalmazási készség Hugónál, a hatalom ostobaságának érzékelése és harásány kiröhögése Hašeknél. *Švejk* is, *A párizsi Notre-Dame* is jó és hasznos lenne a tizenhat-tizennyolc éveseknek, érthetőbbé válna számukra a világ, kevésbé volnának kiszolgáltatottak a hatalmi és a kereskedelmi gépezeteknek, mégis, ahogy a ta-

nárnők kitérnek a szájukat, és beszélni kezdenek ezekről a regényekről, a diákok azonnal játszani kezdenek a telefonjukon, beszélgetnek, társasági életet élnek, melynek nem része a tanár az ő Hugójával. És ez teljesen megszokott, az volna abszurd, ha egy diák figyelni kezdene. Azonnal a periférián találná magát.

A kommunikációs helyzet a következő: a tanárnő és a diákok között alá-fölérendeltségi viszony van, a diákok ki vannak szolgáltatva a tanárnak, az bármikor beírhat nekik egy rossz jegyet, vagy kirúghatja őket az óráról, vagy bepanaszolhatja őket az igazgatónál.<sup>2</sup> A hierarchikus pozícióból eredő fölény viszont, ha élnek vele, nem képes őszinte tiszteletet kiváltani – sokkal inkább megvetést, félelmet, meghunyászkodást, képmutatást. Arról nem is beszélve, hogy egy fogyasztói társadalomban a tanárok részéről ez a fölény mennyire alaptalan. A diákok felől nézve még százalmas is, lám – érzik homályosan azt, amit minden média ezerrel sulykol –, ők azok, akik nem vitték semmire kopottas cipőikkel, ódivatú cuccaikkal, butuska telefonjaikkal.

Folytassuk a film által megmutatott kommunikációs helyzet elemzését: a tanárnő belép az osztályba, felfog valamit a konfliktusból (nem túl nehéz, hiszen az egyik fiú a földön van),

---

<sup>2</sup> A szabályok (vagy annak szokásjogon alapuló alkalmazásai) többnyire egy feudális viszonyrendszer szerint vannak meghatározva, mintha csupán a diák hibázhatna, a tanár nem.

ezt bagatellizálja, mintha ötévesek kaptak volna össze a kisautón, majd azonnal rátér a leckére. Azt, hogy rátért a leckére, hangszínéből, egy nyájasnak szánt, valójában leereszkedő és zárt („költői”) kérdésből lehet érzékelni – a diákok ezt holtbiztosan bemérik, s eszükbe nem jut válaszolni. (Az egyik srác ugyan, ezt is mennyire pontosan megfogta Raag, poénból, egy lány nevében válaszol, a tanárnő meg se rezzen, folytatja – így még nyilvánvalóbb, hogy ebben a kommunikációs mezőben csak a tanárnő szava számít.)

Részint a tanárnő elsajátította azt a beszédtechnikát, amelyik lehetővé teszi számára, hogy ne szakítsák félbe (hiszen, gondolhatja, azért fizetik, hogy az anyagot ha törik, ha szakad leadja – és ami teljesen abszurd: tényleg egy ilyen értelmetlen dologért fizetik), részint a diákokat az égvilágon semmi nem motiválja, hogy elmondják, mit gondolnak egy adott kérdésről.

Hiába vannak ugyanabban az osztályban, kommunikációs lehetőségeik és motivációik más-más térbe helyezik a tanárt és a diákokat. A különbség látványként is adott: a tanár sétálhat közben, a diákok egy helyben kell hogy üljenek, a tanár magasabban van, a diákoknak a szó szoros értelmében föl kellene nézniük rá (de önbecsülésük védelmében, ergo jogosan, mintha észre sem vennék őt). A diákok ebben a kétosztatú

térben elnyomott nézők,<sup>3</sup> s ha nem is vezették be őket a görög-római etika alapjaiba, annyit mindenképpen érzékelnek, hogy leuraltnak, passzívnak lenni szégyenletes dolog (és tesznek is ellene – az más kérdés, a továbbiakban erre majd kitérek, hogyan).

Egy ilyen irodalomóra kommunikációként teljes csőd, viszont a hatalmi viszonyokat pontosan ábrázolja. A tanár fent sétál, és a romantikáról beszél, a diák lent hallgat, játszik a telefonjával, egyebek. A diák egyetlen esélye, hogy visszautasítsa ezt az alattvalói helyzetet az, hogy nem vesz részt mindabban, ami az órán a tanár révén téma, itt: nem érdekli két olyan regény, amelyik segítene neki megérteni a hatalom mű-

---

<sup>3</sup> szemben Jacques Rancière „emancipált néző” – „spectateur emancipé” fogalmával. Egyébként Rancière az *emancipált néző* fogalmát a tanítási helyzettel is összefüggésbe hozza: ahogyan a jó tanár abból indul ki, hogy a diák sokmindent tud, és nem saját, tanári tudását akarja átadni neki (ezt elbutítási folyamatnak nevezi), hanem egy stimuláló közeg létrehozásával arra készíti, hogy saját maga keresse meg a számára fontos dogákat, úgy a színházi nézőt is a színházi tapasztalaton keresztül nem valamiféle adott üzenet, vagy előre kiszámított közösségi élmény befogadjaként gondolja el, hanem olyan nézőként, aki „átfordítja” a színház médiumát saját tapasztalatai közegébe. Rancière amellet érvel igen meggyőzően, hogy nem a tanár és a diák, a néző és a színész közötti különbséget kell feloldani, inkább észre kéne venni (elő kéne segíteni) a nézői/tanulói státusz emancipációját: a néző/tanuló nem alávetett, nem passzív, nem tudatlan, az újat nem a semmibe fogadja, hanem saját élményeibe, tapasztalataiba, tudásába. Jacques Rancière: *Le spectateur emancipé*. La fabrique éditions, 2008 – magyarul: *Az emancipált néző*. Fordította Erhardt Miklós, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=687> – utolsó hozzáférés: 2014-06-21.

ködését, és ötleteket adhatna, hogyan kerülhetne ki ténylegesen az alattvalói pozícióból.

A tanárnők Hugót és Hašeket tartva maguk elé pajzsként, nem veszik észre, mi történik Jooseppel és Kasparral.

Ami megírása idején az elnyomás bírálata volt és invenciózus kilépés fennhatósága alól, egy fáradt, merev és rutinra építő intézményben az elnyomás eszköze lett; ami valaha láthatóvá tette a hatalmi struktúrák elnyomó gépezeteit, egy másik hatalmi struktúra eszközeként rejti el az elnyomás okozta, robbanásra kész feszültségeket.

A Klass című film képlete:

Kaspar és Joosep → páriák → tömeggyilkosok

Az irodalomóra-epizódból kihámozható, szélesebb időintervallumra utaló képlet:

Victor Hugo: *A párizsi Notre-Dame*, Jaroslav Hašek: *Švejk, a derék katona* → tananyag → háttérzaj a tömegyilkossághoz vezető folyamatok során

Az így kiemelt három stádium<sup>4</sup> képes lehet fölmutatni a folyamatában észrevehetetlen **átváltozást**, valamint azt az elrejtőző, mert természetesnek vett hatalmi gépezetet,

---

<sup>4</sup> A „három stádium” kifejezés Søren Kierkegaard *Vagy-vagyából* és *Félelem és reszketéséből* ismerős: ő az individuuum esztétikai, etikai és vallási stádiumáról értekezett, és valamiféle fejlődésvonalat remélt meghúzni. Azt a jelenséget viszont, amelyet itt megkísérellek értelmezni, nem egyéninek, hanem közösséginek, társadalmának gondolom el, irányja pedig az elképzelhetetlen méretű regresszió.

amelynek hatására Kaspar és Joosep pária, páriából meg tömegyilkos lett.

(És két műalkotás tananyagga, majd érdektelen háttérzajjá változott.)

Egy iskolai osztályban rendszerint kialakul valamiféle csoportidentitás, amit a fizikai erőnlét, szexuális vonzerő, ügyesség a sportban, gyorsaság a visszavágásban, invenció a bosszúállásban jellemez (ez utóbbi kettő reaktív szellemi képesség). Az, hogy a proaktív szellemi invenció teljesen hiányzik, vagyis hogy ezek a fiatalok fantasztikus energiájukat nem képesek arra irányítani, hogy olyasmit műveljenek együtt, amittől mindannyian jól érzik magukat, jelzi magukra hagyottságukat, azt, hogy megvonták tőlük az iskola jószerint egyetlen értelmes részét: hogy minél jobban megismerjék az univerzumot. Más szavakkal: hogy pozíciófáltésből fakadó szorongás helyett megtapasztalják, elég végtelen és elég izgalmas a világ ahhoz, hogy mindenki számára legyen hely. Ám mivel ezt senki nem mondta el úgy nekik, hogy hihető legyen, mikroviláguk számára fenyegetésként hat egy olyan srác, mint Joosep, aki ügyetlen a sportban, nem jár velük szórakozni, viszont már weblapokat tervez, és egészen jól keres velük. Kaspar pedig azzal lép ki féltett mikrovilágukból, hogy elege lesz abból, hogy öton-haton támadják le azt a szerencsétlennek tűnő Joosepet.

Páriák azért lesznek az osztály szemében, mert nem tudnak/nem akarnak beilleszkedni, és nem-tudásukra/nem-akarásukra a többieknek az agresszió kivül nincsen sem szavuk, sem gesztusuk.

(A tanárnők – irodalmi művek viszony hasonlóan alakultatott Raag filmjében. Bár csak a felülről való beszéd gesztusai vannak megmutatva, s az nem, hogy például a tanárnő hajdánán miként olvasta a Švejket, összeeresztette-e saját világtagasztalataival, vagy pedig pusztán azért beszél erről a múrról, mert ez van előírva számára, az eredmény felől nézve mellékes, felelőssége nem hárítható. A világ műalkotásokban megmutatkozó végtelenjét véges számú, egyhangú iskolai feladattá, bürokratikus mikrovilágának instrumentumává redukálta: Švejkéből tananyagot csinált.)

## Rákódolás

A mikrovilág erőszakos kiterjesztését, a homogenizálás hatalmi gesztusát nevezte Gilles Deleuze és Félix Guattari *rákódolásnak*.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Gyimesi Tímea fordításában *túlkódolás* szerepel (Ex Szimpozion, 1996/15-16), az eredeti *surcoder*-ban viszont benne van a hierarchikus viszony, az, hogy felülről kódolnak rá valamit valamire. Gilles Deleuze –Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Éditions de Minuit, 2006, p. 4. etc.)

A rákódolások „a központosítás, egységesítés, totalizálás, integráció és célszerűsítés jelenségei”,<sup>6</sup> ettől lesznek az egyediből és egyszerűből, a besorolhatatlanból, kiszámíthatatlanból, az újból és a kreatívból bármikor lecserélhető elemek, amelyek engedelmesen elfoglalják a nekik kijelölt kategóriát, címkét, rangot, célt és előjelet az adott struktúrában. Hugo regényéből így lesz a romantika egyik nevezetes alkotása, amelynek immár semmi kapcsolata nincsen sem azzal a világgal, amelyben létrejött, sem a szerző társadalomkritikájával, sem a diákok által megtapasztalt világgal.

A rákódolás absztrakció: levágja egy jelenség kontextusait és elzárja az újabb kapcsolódási lehetőségektől.

A rákódolás kisajátítás és tárgyiasítás: az, ami nem ragadható meg a birtokviszony felől, az absztrakció során mérhető és birtokolható lesz; ami személyes volt, tárgyá lesz.

Ahol szimbolikus hierarchia van, ott a különféle tapasztalatokra és jelenségekre óhatatlanul rákódnak, írja Brian Holmes *Szabadulás a rákódolástól* című esszéjében. George Dumezil ókori birodalmak mitológiájáról szóló tanulmányaiból vezeti le a rákódolást mint intézményesített, kvázi-mágikus társadalmi köteléket, a hatalom nyelvét, amely erőszakosan

---

<sup>6</sup> “phenomena of centering, unification, totalization, integration, hierarchization, and finalization” (Deleuze–Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Translation and foreword by Brian Massumi. Univ. of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1987. 75.)



egységesíti a nyelvjárásokat.<sup>7</sup> A rákódolás a legfőbb csapda: az istenek törvénye és a csillagok nyelve a császár közvetítésében.<sup>8</sup>

A császár ugyanis az istenek törvényét és a csillagok beszédét a maga képére formálja, de mivel ő a hatalmi struktúra része, ez a „maga képe” nem több, mint tartalmatlan pozíció, pöffeszkedő protokoll, annak a technikája, hogy láthatatlan, észrevehetetlen legyen minden, ami nem az uralmi célokat szolgálja.

A hatalom nyelve nem azért van, hogy higgyenek neki, hanem hogy engedelmességre késztesse.<sup>9</sup>

Bármennyire szánalmasan is, de az egyoldalú kommunikációra, és a látszat-elvárásoknak való megfelelési kényszerre építő tanár hasonlít a csillagok beszédét és az istenek törvényét magához vulgarizáló császárhoz. Legfőbb neki nem Brutus kell, hogy önistenítése véget érjen – az iskola igazgatója vagy a tanfelügyelő is megteszi. Raag filmjében még efféle hatalmasságokra sincsen szükség: jóllehet a tanárnők hatalmi gesztusokkal élnek (leereszkedő hangnem, a partnernél magasabb beszédpozíció, a válaszok negligálása stb.), nyilvánvaló,

---

<sup>7</sup> Brian Holmes, *Escape the Overcode*. Activist Art in the Control Society, Eindhoven, Zagreb, Istanbul, Van Abbemuseum Public Research #2 oi WHW, 2009, románul: IDEA arts + society, Kolozsvár, #36–37, 2010. p.7.

<sup>8</sup> Holmes, uo.

<sup>9</sup> “Language is made not to be believed but to be obeyed, and to compel obedience.” – Deleuze–Guattari, *A Thousand Plateaus*, 76.

hogyan nem jószántukból vannak ott ők sem. A filmbeli tanárnők gyaníthatóan pusztán azért mennek be órára és mondják a leckét, mert – úgy képzelik – ezt kell tenniük, valaki ezt parancsolta nekik.

A külső, a helyzetre felülről tekintő indokra hivatkozás autenticitása zéró, tanítási hatékonysága pedig úgyszintén zéró.<sup>10</sup> Amihez persze hozzájárul az osztály hierarchikus térbeosztása és a különféle segédeszközök,<sup>11</sup> amelyek nem csupán ebben a filmben vannak kizárólag a tanárok kezében.

---

<sup>10</sup> "A teacher's commands are not external or additional to what he or she teaches us. They do not flow from primary significations or result from information: an order always and already concerns prior orders, which is why ordering is redundancy. The compulsory education machine does not communicate information; it imposes upon the child semiotic coordinates possessing all of the dual foundations of grammar [masculine-feminine, singular-plural, noun-verb, subject of the statement-subject of enunciation, etc.]" [A tanár követelményei nem külsődlegesek a tanított tárgyhoz képest. Nem elsődleges jelentésekből erednek, nem az információból következnek: egy parancs mindig korábbi parancsot feltételez és teljesít, emiatt redundáns a parancsolás. A kötelező oktatás gépezete az információt nem kommunikálja, hanem a duális grammatikán alapuló jelrendszert és annak szemiotikai koordinátáit – hímnem/nőnem, egyszám/ többesszám, főnév/ige, a mondat alanya/a kielentés alanya – erőlteti rá a gyerekre.] – Deleuze–Guattari, *A Thousand Plateaus*, 75-76.

<sup>11</sup> "overcoding works through the built environment, which must be conceived as inseparable from its many language machines (billboards, speakers, televisions, computers, etc.)." [a rákódolás a konstruált környezeten keresztül működik, s ezt a környezetet úgy kell felfogni, mint ami elválaszthatatlan a sok nyelvgéptől (táblák, mikrofonok, televízió-készülékek, számítógépek stb.)]- Brian Holmes, uo.

A kapitalizmus skizofréniáját a Deleuze–Guattari szerzőpáros a jelenségek két átkódolásával hozza összefüggésbe: az első a *rákódolás*, amelynek során a hajlékony vonalból (az egyediből és újból, amiből még bármi lehet) merev vonal (bináris relációk, bürokrácia, állami apparátus) lesz, a második pedig a *dekódolás*, ami a deterritorizációval, a pusztítással, a háborús gépezettel a merev vonalból menekülési vonalat formál.<sup>12</sup>

A korábban megadott képlet, amely Kaspar és Joosep tömeggyilkossá, illetve Hugo és Hašek regényének háttérzajjá válását jelezte, egy általános, a kapitalizmus kialakulása óta tartó társadalmi folyamat két példája, mely Deleuze és Guattari gondolatmenete alapján a következőképpen ábrázolható:

---

<sup>12</sup> "Si nous redonnons au mot "ligne" un sens très général, nous voyons qu'il n'y a pas seulement deux lignes mais trois lignes en effet: 1) Une ligne relativement souple de codes et de territorialités entrelacés; c'est pourquoi nous partions d'une segmentarité dite *primitive*, on les segmentations de territoires et de lignages composaient l'espace social; 2) Une ligne dure, qui procède à l'organisation duelle des segments, à la concentricité des cercles en résonance, au surcodage généralisé: l'espace social implique ici un *appareil d'Etat*. C'est un autre système que le système primitif, précisément parce que le surcodage n'est pas un code encore plus fort, mais un procédé spécifique différent de celui des codes (de même la reterritorialisation n'est pas un territoire en plus, mais se fait dans un autre espace que celui des territoires, précisément dans l'espace géométrique surcodé); 3) Une ou de lignes de fuite, marquées de quanta, définies par décodage et déterritorialisation (il y a toujours quelque chose comme *machine de guerre* qui fonctionne sur ces lignes.)" – Deleuze–Guattari: *Mille plateaux*, p. 271. – dőlttel szedett kiemelés tőlem, SZs.

hajlékony vonal → merev vonal → menekülési vonal

Kasparnak és Joosepnek, miután osztálytársaik elköveték velük a megszegényítés egyik legszélsőségebb formáját – orális szexre kényszerítették őket egymással, fölverték videóra, és nyilvánosságra hozták – nem volt semmiféle lépéslehetőségük, csak a menekülés. Esetleg választhattak volna szelídebb menekülési útvonalat, például iskolai mézszárlás nélkül lehettek volna öngyilkosok, vagy még szelídebbet: elmenekülhettek volna a városból, új életet kezdeni, s ezt a régit nagy nehezen feldolgozni. Ez utóbbihoz viszont az kellett volna, hogy el tudják mondani a szüleiknek, valakinek, maguknak, hogy mi történt, vagyis kellenének szavak hozzá – de nem voltak szavaik, részint mert a „romantikát” tanították nekik, a személytelen, standard nyelvet, amely nem tud efféle megaláztatásról, részint pedig a versenyt erőltette a társadalom minden szegmense, és a versenyben nem szabad gyengének mutatkozni. Ha netán még lett is volna valahogy szavuk, gesztusuk a történetekre, szüleik nem adtak esélyt rá, hogy elmondjanak, jelezenek bármit is, hiszen mindkettejük családja a gondolkodásmentes túlélést, a szolgálalkúséget választotta. Az iskolának pedig, amely felelős volt ennek a közösségnek a kialakításáért, hiszen másképpen ezek az igen eltérő alkatú fiatalok az életben sehol nem találkoztak volna egymással, a leghalványabb fogalma nem volt arról, mi történik, hiszen a

rendszer fenntartó figurák, a tanárnők nem voltak képesek a jeleket komolyan venni: „nini” – mondták, és rátértek arra, hogy leckévé uniformizálják az éppennyire fölzaklató műveket.

A jelek kompromittálódnak a rákódolástól.

## **Kibillentés**

Az a videófelvétel kétségtelenül kompromittálta Kaspart és Joosepet, de ha nem csak a versenyképességre uniformizált antropológiát fogadjuk el, akkor észrevehetjük, hogy kegyetlenségek és szenvedések döbbenetes variációira képes az ember, amire csak az egyik válasz a menekülés.

A menekülési vonalat meg lehet szakítani, ki lehet billenteni, új formákat, nyelvet, színt, hangot, mozgást keresni hozzá. Nézőpontokat, történeti tudást, segítséget másoknak. Elfogadni, hogy megtörtént, de ellenállni annak, hogy egyedüli világmagyarázattá, őszökká avanszáljon az ember tudatában.

A rákódolás-dekódolás folyamatának a nem-lineáris idő-percepció áll ellent. Megtörtént a rettenet (vagy csupán felülről, hatalmi helyzetből, amikor esélyem nem volt ellentmondani, unalmassá, érdektelenné tettek valamit, ami fontos lehetne számomra), de nem engedem, hogy mivel megtörtént, *ergo* még szét is uralja az életemet. Deleuze és Guattari a lineáris, ok-okozati, uralmi, rákódolásokat őrző és továbbhagyományozó családfa-struktúra helyett egy másik növénytani

formát látott jónak bevezetni, a rizómát. A rizómának, írták, se kezdete, se vége; mindig középen van, a dolgok között, köztes, intermezzo. A fa származás, a rizóma viszont szövetség, egyedi szövetség. A fa a létigét írja elő, a rizóma eredménye az „és...és...és...”<sup>13</sup>

A rizóma az a forma, amelyre nem lehet rákódolni: nincs hely a rákódolásra, ahogyan Deleuze és Guattari mondták: nincsen az adott rendszer meghatározta üres dimenziójuk.<sup>14</sup>

A rizómát társadalmi alakzatként (termelési, kommunikációs, kereskedelmi, kulturális, művészeti stb. módként) úgy képzelem el, mint ami mindig több vagy kevesebb, mint amit az adott rendszer elvár tőle. Kilóg belőle, vagy lötyög benne, és ezt váltogatja. Nem lehet elkapni, és lepecsételni. Ereje van, de hatalomra nem tör. A hatalom legtöbb formája már maga is a rákódolás áldozata.<sup>15</sup>

Az erőt nem kell összetéveszteni a hatalommal.<sup>16</sup> Az erő – írta Brian Massumi Deleuze és Guattari könyvének előszavá-

---

<sup>13</sup> “A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, *intermezzo*. The tree is filiation, but the rhizome is alliance, uniquely alliance. The tree imposes the verb ‘to be’, but the fabric of the rhizome is the conjunction, ‘and. . . and. . . and. . .’” Deleuze–Guattari: *A Thousand Plateaus*, p. 25.

<sup>14</sup> “dimension vide supplémentaire à celle du système considéré” Deleuze–Guattari: *Mille plateaux*, p. 4.

<sup>15</sup> Nagy Konstantin „in hoc signo vinces”-e, a szenvedő egyház átalakulása győzedelmes egyházzá az európai történelem egyik legnagyobb rákódolási akciója.

<sup>16</sup> Nietzsche ugyan „a hatalom akarásáról” beszélt, de olyan formában, amely kívül volt a fennálló rendszerek hierarchikus struktúráján. Megújí-

ban – kívülről érkezik, hogy széttörje a kényszert és új lehetőségeket mutasson meg. A hatalom falakat épít.<sup>17</sup>

Raag filmjében a rendszer működtetőinek, a tanároknak hatalmuk van, de erőtlenek: minden megnyilvánulásuk levezethető a rendszerben elfoglalt helyükből. Ez persze azt is jelenti, hogy teljesen kiszolgáltatottak pozíciójuknak, nélküle érdektelenek, jelentéktelenek, üresek.

Pedig elég volna annyi, hogy figyelnek a diákokra, figyelnek önmagukra és figyelnek arra a dologra, amit éppen tanítani szeretnének. Megbontanák azt az igen elterjedt, mert kényelmes, gondolkodás- és kockázatmentes tanári gyakorlatot, hogy úgy beszélnek tárgyukról, mintha az ő privilégiumuk volna azt ismerni, mintha a diákoknak semmiféle tapasztalatuk hasonlóról nem lehetne.<sup>18</sup>

A bennfentes megközelítés kizár, falakat épít, azt kommunikálja a diáknak, hogy vagy te is a rendszer bennfentes iparkodója leszel, vagy kívül maradsz, egyedül. Korábban már

---

totta a filozófiai gondolkodást, szenvedélyt vitt bele, ám mihelyt hatalomfogalmát konkrét társadalmi erők kezdték használni populista célokra, a bürokratikus levezetett elnyomás formája lett. A 20. század történelmi tapasztalatai után még világosabb, hogy Nietzsche másra gondolhatott.

<sup>17</sup> “Force is not to be confused with power. Force arrives from outside to break constraints and open new vistas. Power builds walls.” – Brian Massumi, Translator’ s Foreword. Deleuze–Guattari, *A Thousand Plateaus*, xiii.

<sup>18</sup> Van olyan tapasztalat, amivel egy adott korosztály még nem rendelkezik, de hát akkor későbbre kell tartogatni a vele összefüggésbe hozható leckéket. (Itt, mint ahogy a *Klass* című filmben is, a humán tárgyokról van szó, a matematika tanítása más kérdés. Nem egészen más, de más.)

szóba hoztam a Rancière által butításnak nevezett tanítási folyamatot, amit az jellemez, hogy a tanár csak azt akarja megtanítani, amit ő tud. Ez a tanár, hiába látja rendszerének tökékenységét, elégtelenségét, kommunikációképtelenségét, inkább lesz frusztrált és depresszív, de nem fordul oda a diákhoz, hogy megkérdezze, onnan mi látható. Rancière arról beszél, hogy a tanár és a tanítvány között ott van, ott kell, hogy legyen a médium (könyv, film, történelem, bármi), amelyhez képest a tanár éppolyan tudatlan mint a diák,<sup>19</sup> amit tud viszont, az az, hogy hogyan segítsen a diáknak saját kérdéseit megfogalmazni, saját tudását megszerezni. Joseph Jacotot (1770-1840) professzorról írt könyvében<sup>20</sup> a tanítási folyamat emancipálását vezeti le a tizenkilencedik század eleji, saját korában különcnek számító tanár pedagógiai elveiből. Jacotot ugyanis azt tartotta, hogy az egyik tudatlan személy megtaníthat egy másik tudatlannak olyasmit, amit maga sem tud. Korábbi metaforámhoz visszatérve: a tanár éppolyan *kívül* van a tanított tárgyon, mint a tanítványa.

Másfelől pedig a diák nem tudatlan. *Az emancipált néző*-ben mondja Rancière: „A tanárnak tudnia kell, hogy az úgynevezett tudatlan diák, aki szemben ül vele, valójában egy sor dolgot tud, amiket magától tanult, avval, hogy a környező vilá-

---

<sup>19</sup> „Kell állnia valaminek a tanár és a diák között, az elbutítást megakadályozandó.” Jacques Rancière: *Az emancipált néző*, uo.

<sup>20</sup> Jacques Rancière: *Le maître ignorant*. Fayard, Paris, 1987.



got nézte és hallgatta, hogy értelmet talált abban, amit látott és hallott, hogy ismételte, amit így véletlenül megtanult, hogy amit felfedezett, összevetette azzal, amit már tudott, és így tovább. A tanárnak tudnia kell, hogy a tudatlan diák, ugyanezekkel az eszközökkel már végigment azon a tanulási folyamaton, amely minden további alapja: megtanulta az anyanyelvét.”<sup>21</sup>

Csakhogy ebben a társadalomban, amelyet látszólag a rákódolások működtetnek, absztrakciók, osztályozások, célszerűsítések és homogenizálások, az egyén számára talán elképzelhetetlen a rákódolások kibillentése. A rizóma, ő talán még megússza, de nekünk nincs esélyünk. A Hardt és Negri szerzőpáros viszont azt írja, hogy van. Részint a hatalom paradoxális jellege miatt, ugyanis addig egységesít és centralizál, ameddig már nem képes közvetíteni különféle társadalmi érdekek között, így pedig ő maga járul hozzá új társadalmi erők megformálódásához, részint pedig az egyén paradoxális természete miatt, aki ugyan egyetlen, partikuláris, efemer dolog, de képes aktualizálni a lehetséges értelmek minden képességét.<sup>22</sup>

Végül meg kell kérdeznem: vajon az nem rákódolás-e, ahogyan itt gondolkodtam a *Klass* című filmről, Kasparról,

---

<sup>21</sup> Jacques Rancière: *Az emancipált néző*, uo.

<sup>22</sup> Dantétól idézik: “totam potentiam intellectus possibilis” – Hardt–Negri, i.m. 71.

Joosepről, a tanárnőkről? Hiszen konkrét személyekből és konkrét művekből kiindulva általánosítottam, az oktatási folyamatról meg a társadalom működésmódjáról, hatalomról és erőről beszéltem. A homogenizáló hatalmi beszéd válasza, képelem, igenlő, hiszen alapvető érdeke, hogy ha már problémákat fogalmaz meg az ember, azt csupán egyedi jelenségként tárgyalja, ne keresse a kapcsolatot például a tömeggyilkosság és az oktatáspolitiká között.

A rizóma viszont egyszerre konkrét és absztrakt, és újra konkrét: egy rizomatikus elemzésnek nem célja az általánosítás, osztályozás vagy receptgyártás, sokkal inkább a pusztán erőszakkal megszakítható általános és a személyes mozgás megértése. Kaspar és Joosep története nem egy eset csupán, Kaspar és Joosep felejthetetlen.

Az ellenállás egy olyan Tahrir-terét képelem el, amelyik túl kicsi, hogy elfoglalják, és túl végtelen ahhoz, hogy bármit is el akarjon foglalni. Hardt és Negri Spinozát idézte: „Semmi nincsen a természetben, ami ellentétes volna az intellektuális szeretettel, semmi nincsen, ami ezt el tudná venni.”<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Spinoza: Etika, idézi Hardt–Negri, i.m. 79.

## A KORTÁRS IRODALOM OPCIÓI A POSZTKOM KAPITALIZMUSBAN

*Akik azt tartják, hogy az emberi állat eredendően gonosz, nem akarnak mást, mint megszelídíteni, hogy a tőke körforgásának szolgálatában mogorva alkalmazottat és deprimált fogyasztót csináljanak belőle.*

Alain Badiou<sup>1</sup>

1989 óta Kelet-Európában a pártállami diktatúrákat felváltotta az úgynevezett szabadpiaci versenyre épülő demokrácia, ám amilyen könnyű kimondani vagy leírni a szót, hogy felváltotta, éppoly zavaros, átláthatatlan folyamatokat jelöl (takar el). Mivel ezúttal elsősorban egy művészi forma, az irodalom lehetőségeit próbálom fölbecsülni abban a társadalmi erőterben, amelyet „posztkom kapitalizmusnak” nevezek, ezen kusza, matt folyamatok (a politikai hatalmak szerkezetének alakulása, az anyagi erőforrások mozgatása, a korrupció formái stb. stb.) mélyebb elemzése elmarad, ami joggal kelt hiányérzetet – a következő fejezetben viszont az elemzés iránya fordított lesz, a gazdaságpolitikai szempontok felől vizsgálom egy művészi folyamatot.

---

<sup>1</sup> “Ceux qui prétendent que l’animal humain est malfaisant ne veulent que le domestiquer pour en faire, au service de la circulation des capitaux, un salarié morose et un consommateur déprimé.” Alain Badiou: *Petit panthéon portatif*. La fabrique éditions, Paris, 2008. 8.

Azért a „posztkom kapitalizmus” megnevezést, még ha a mélyebb elemzés, ígéretemhez híven, el is marad, röviden tisztáznám: a kelet-európai diktatúrákat, az általam olvasott kortárs filozófusok nyomán, nem nevezem kommunista rendszereknek, mivelhogy a tulajdonhoz való viszony az ő regnálásuk idején sem változott meg (az anyagi javak és a munkaeszközök csupán átkerültek a monolitikus és zsarnoki pártállam kezébe, a társadalmi egyenlőségnek nyoma sem volt stb. stb.), így a kapitalizmus története ezen régiókban is töretlen. Megtörni ezúttal is a hatalomnélküliek törtek meg: a „posztkom” értelmetlen, tört szavával olyan hatalmi formációt jelölök, amely arra épült, azt próbálta, akár erőszakos eszközökkel is, társadalmi konvencióvá tenni, hogy működési módja éppen az ellenkezője volt öndefinitív deklarációinak: egyenjóság helyett tökéletes kiszolgáltatottság a zsarnoki hatalomnak; testvériség helyett az emberek egymás ellen manipulálása; szabadság helyett teljeskörű kontroll, cenzúra és erőszakos megtorlások; a demokratikus társadalmi viszonyok fáradságos fölépítése helyett pedig fejlődés-szónoklatok.

Mai, kelet-európai társadalmi viszonyainkban (nyilván, nem egyformán az egész térségben) még mindig működnek a hajdani pártállami diktatúrában kialakított reflexek:

a kritikai viszonyulás háritása, a globálkapitalizmus hatásiból fakadó igenlése és a piac babonás tisztelete. Elfojtott, elhanyagolt érzelmi történetünk még mindig azt dobogja:

a kritikát korlátozhatatlan megtorlás követi (és tény, hogy olykor követi); semmi nem elviselhetlenebb, mint a szegénység; s ha a csillogás ára a gondolkodás feladása, nosza, hagyjuk abba a gondolkodást, úgysem vezet sehová. Nem látjuk át a piac szempontjait, hogy mit emel fel és mit tipor el, de sebaj, mert azt pusztára elhisszük, hogy ennél demokratikusabb formát nem sikerült az emberiségnek kitalálnia, és bizonyára valóban azt vásárolják az emberek, ami jó nekik.

S csak ámulunk, hogy a könyvszakma karácsonykor Dan Brown legújabb bestsellerétől várja a megváltást.

Ami kevésbé metaforikusan fogalmazva így hangzik: nem maradt a nyilvánosság előtti ügyeinknek zsebkendőnyi területe sem, amely a piactársadalom fogyasztókat manipuláló üzeneteitől független volna. Boris Groys világos szavaival: a művészet, ahelyett hogy megváltoztatná a világot, csak szépítgeti.

### **De miért is kellene a művészetnek megváltoztatnia a világot?**

Nem lejárt (kudarcot vallott) idea ez? Egyáltalán, miért kellene a művészetnek bármit is tennie a világgal?

Jó, kelleni tényleg nem kell, éppen elég, ha létezik – de ha létezése nem több, mint amit a kritikátlanul elfogadott politikai meg piaci realitás (a politika és a piac által konstruált realitás) promovál, akkor semmiben sem különbözik a megrendelésre készült fogyasztási cikkektől. Ha a művészet is áru, a

gondolat, az álom, a képzelet, ami mindenkire eljuthat, alávetett a profitorientált kereslet-kínálat logikának. Nem az a gond ezzel, hogy megjelenik, hanem az, hogy minden másfajta megközelítést, észjárást illegitimmé tesz.

A művészet révén az ember racionalizálhatatlan dolgokat csinál, határokat lép át, egyszerre többféle logikát követ, anélkül, hogy ezek a logikák egzakt módon (például árban) kifejezetők volnának. Ahhoz, hogy egy adott áruhoz az ember hozzájusson, kőkemény feltételnek kell megfelelnie: birtokolnia kell a kiszabott pénzmennyiséget. A művészet viszont nem osztályozza semmiféleképpen sem az embereket: nincs az a feltétel, amelynek eleget téve te több eséllyel indulnál mint a szomszédod egy műalkotás befogadásakor. Senki nem érti tökéletesen, ergo mindenki értheti részlegesen. Nem hibátlan okfejtés ez, de az emberiség nagy közös képzelgése, nyers anyagi létét meghaladó agyfunkciói a gyakorlatban így működnek.

Ha a művészet áru, vége a közös szellemi kalandnak. Pusztán a privátszférában<sup>2</sup> fogalmazódhat meg az a koncepció, életstílus, etika, érzelmi érettség, amely ellenáll a fogyasztás mindent előzőnlő trendjének, melynek eredményét nem lehet túldramatizálni: bolygónk energiakészletének örületes kizsák-

---

<sup>2</sup> A civil egyesületek a privát meggyőződések találkozási helyei, javítják ugyan a demokrácia-koefficiens, de nem borítják föl a kapitalizmus rögzült hierarchia-mániáját.

mányolása, ökológiai katasztrófák, éhínség sújtotta övezetek, milliók munkanélkülisége, folyamatos háborúk és további fegyverkezés.<sup>3</sup> Arra nem érdemes túl sok szót vesztegetni, hogy mennyire tehetetlen ezekkel a folyamatokkal szemben az egyén, és az is evidens, hogy az a művészet, mely csak önmagát keresi, nemhogy még tehetetlenebb, de nem is gondolja, hogy tennie kellene valamit.

De ha nem gondol semmit, akkor mit kezdjünk vele.

Terápiára ott van a pszichológia (ha van pénz).

Szórakozásra ott van – ha van pénz – a global entertainment (melyre két trillió USD-t szánt 2011-re az Egyesült Államok, melynek 0,5 százalékaival meg lehetne állítani a globális fölmelegedést).

A művészetet arról ismered fel, hogy bárki is vagy/vagyok, téged/engem akar, nem a pénzedet. Ami azt jelenti: ha te nem vagy, ha te nem vállalod magad, nem kérdezed őt, nem nézel rendesen rá, nem figyeled meg hangjait, ő sincsen. Nem szónokol a falaknak. Nem áriázik a fürdőszobá-

---

<sup>3</sup> A 2009. decemberében, Koppenhágában tartott, a globális fölmelegedés megfékezésének stratégiájáról szóló csúcstalálkozó idején, mely nagyjából kudarcot vallott amiatt, hogy sem az Egyesült Államok, sem Kína nem volt hajlandó csökkenteni az üvegházhatású gázok kibocsátását, a következő számításokat tette közzé Andrew Glikson klimatológus: 10 milliárd USD-re volna szükség a globális fölmelegedés megállítására, amely összeg pusztán 0,5 %-át képezi a *global entertainment*-re szánt összegnek, 0,7 %-át az Egyesült Államok 2008-as hadiipari költségvetésének, és 1,4 %-át az USA bankok válságkezelésének.

ban. Nem kacérkodik a kamerának. Létét kockáztatja a veled való viszonyában.

Ahhoz, hogy megértsd, persze, neked is kockáztatnod kell, kockáztatnod a szórakoztatóipar kijelölte pontos helyedet a létezők rendjében, ezt a kézenfekvő, közhelyes és illuzórikus biztonságot, amellyel ott állsz, hogy belőjenek mint társadalmi státuszod, életkorod, bőrszíned és nemed szerinti célcsoportod egy példányát. (Ha jól sejtem [bizonyára vannak erre vonatkozó felmérések], a szórakoztatóipar identitástényezői ezt a sorrendet szabják meg [státusz, életkor, bőrszín, nem], hiszen ezek a tőke-kompetenciád markerei.)

A művészet viszont nem kér, nem állít, hanem kérdez. Hiszen nem tudja előre, ki vagy. Azt viszont tudja, hogy az identitástényezők hierarchiája a hatalmaskodást, a mindegy-mihez-alkalmazkodást, a gondolatszegénységet, a fantáziátlanságot, a kötöttségeket szolgálja, és azon van, hogy ezeket átlépje, átformálja, feloldja, szabaddá tegye. Ha a művészetek elméletei szeretik is olykor a hierarchiákat, a művészetek nincs mit kezdjenek velük. Az alá- és fölérendeltségi viszonyok, amelyeket a fogyasztói társadalom oly igen kedvel, úgy aránylanak a művészetekben fölsejelő emberi relációkhoz, mint az összeadás-kivonás az összes értelmezhető művelethez a matematikában.



## Vásárlásra születünk?

Persze, ha valakit kora gyerekkorától fogva gyorsételekkel tömtek, aligha fog valaha is új ízeket megkóstolni, s ha netán mégis megkockáztatná, nem lesz ízfokozókhoz szokott ínyére sem a tradicionális, sem a kísérletező szakács egyetlen főztje sem.

Vagy a korábbi matematikai párhuzammal: ha valaki csak összeadni meg kivonni tud, hiába mutatják neki a differenciál-egyenleteket.

És ez jogos.

Ha viszont lenézzük azokat az embereket, akik gyorsételeken nőttek fel, akik nem tanulhattak, akik kiszolgáltatott és elviselhetetlen életük ellen csupán a kábulattal bírnak védekezni, nem teszünk mást, mint szolgálalkúen követjük a profit-ideológia értékrendjét: csak az számít, aki kellő anyagi háttérrel rendelkezik ahhoz, hogy tanuljon, kulturális termékekre költsön, kifinomult helyekre járjon stb. Mi sem egyszerűbb, mint látni a szappanoperák stupiditását – de mit teszünk az ellen az általános gettósítási folyamat ellen, amellyel a profit-orientált hatalom minden egyes emberi megnyilvánulást külön kategóriába dobozol?

Nyilvánvaló, hogy könnyebb eladni, simábban meghatározható a célcsoport, ha valamiről tudható, hogy dráma, akció, szex, krimi, érzelmeskedés, tudomány vagy szalmakalap. Rá-

adásul az érzelmek száműzése a szappanoperákba azzal a közvetett haszonnal is jár a profitszerző hatalom számára, hogy a mozdulatlanóságig a képernyőkhöz ragadt emberek érzelmi kiskorúságra szocializálódnak, s ezen érzelmi kiskorúság a politikai választások idején kiválóan gyümölcsözik számukra.

Érzelmi érettség nélkül – mivel ki van téve a manipulációnak – az információk hitelességét sem bírja az ember megállapítani. 1989 után a szabaddá vált kelet-európai országok szabaddá vált állampolgárai körében töretlen a konszenzus, amellyel akceptálják országuk félmúltjára vonatkozóan a „kommunizmus” kifejezést. Teljesen ésszerűtlen, mégsem ostoba, sokkal inkább megvezetettségről árulkodó a dolog: elfogadni egy hazug, diktatórikus hatalom önmegnevezését, egy olyan hatalomét, amely a második világháború befejeztétől 1989-ig gyakorolta az egyeduralmat, önkényt, erőszakot és általános megfigyelést, amely társadalomban messze nem töröltetett el sem a tőke uralma, sem a magántulajdon, pusztán egy másfajta ideológia szerint részesültek belőle az adott ideológia elitjei.



*A Nép Háza Bukarestben*

A romániai létező szocializmusban például a legkevésbé sem egy új, demokratikus társadalmi rendet üdvözölhattünk, hanem a legreakciósabb régít, melyben az uralgó elit mindazzal élt, amivel a leváltott korábbi: nacionalizmus, vadászat, családi vagyongyarapítás, nepotizmus, vallási expanzió (ortodox templomok őrült iramban való építése), megalomán hatalmi szimbólumok a nyilvános tér uralására („A Nép Háza” a Guinness rekordok könyve szerint a Pentagont követően a második legnagyobb közszolgálati épület, első viszont az előállítási költségek valamint a súlya szerint) stb.

A kelet-európai diktatúrák kommunizmus fedőnével működtek – és a fejlett nyugati országok csont nélkül kollaboráltak ezen fedőnév használatában. 1989 után derült ki, mennyire megéri: a kommunizmus szó így egyértelműen diszkvalifikált lett, tehát nem állt fenn az a lehetőség, hogy a társadalmi folyamatok olyan irányt vegyenek, amely nem a profitlogikára épül. A mai Kelet-Európa állampolgárai a legalázato-

sabb alattvalói a fogyasztás-ideológia egyeduralmának: itt minden, ami nem csillog, vagy ami lemondással járna, a gyűlölt, szürke, szegény évekre emlékeztet.

Minden, ami nem kifejezhető anyagi értékben, a hazugságra emlékeztet.

Kelet-Európában megmosolyogják a hatvanas évek nyugati kapitalizmus-kritikáját, itt az elmélet, netán filozófia egyenlő a ködevéssel, valóság-elferdítéssel, manipulációs szándékkal. Ráadásul mindez jogos is, hiszen ez ment óvodától egyetemig több mint negyven éven át. A hatásiszony foglyai-ként viszont érzékelhetetlen az a sokrétű, céltudatosan föl-mért, érzéki és anyagi manipuláció, amelyre alapoz korunk társadalmi berendezkedése, hogy hatalmi struktúráját meg-őrizzze. Az emberek itt szabadságként élik meg a behódolást a mindenfelől áradó reklámok propagandájának, a vásárlást pedig katarzisként, holott a nyomában keletkező feszültség már rég átlépte a privátszférába tuszkolható határt, s már nem pusztán az egyre reménytelenebb munkába-hajszolás, modern rabszolgaság jár vele, hanem a munkanélküliség, a kivetettség, a társadalmi feszültségek, ökológiai mizéria. Persze mindez üres dumának hat a plázák aktuális szlogenjei mellett, egyet idézek, elragadó a cinizmusa: „Vásárlásra születtünk.”

A vásárlásra felszólító reklámok egyre professzionálisabban foglalnak el minden valós és virtuális felületet. Ha azt akarod, hogy lássák, mit művelsz, ezek nyelvén kell beszélned.

Ha az ők nyelvét beszéled, már nem azt mondod, amit akartál.

Azok a művészek, akik hisznek a piac úgynevezett szabad voltáról szóló mesében, és a kereslet-kínálat törvényét minden befolyásolástól mentesnek képzelik, reprodukálják a kapitalizmus ellentéteket fabrikáló, az anyagi tőkével nem rendelkezőket a társadalomból kirekesztő logikáját (és vagy sikeresek lesznek, vagy nem, vagy megtollasodnak, vagy nem).

Korunk egyik jellemző babonája, hogy egy milliós példányszámban eladott regényben, bármilyen stupid, érzéketlen és kiszámítható legyen is, „kell hogy legyen valami, hiszen miért pont ez lett sikeres, és nem másik ezer, ugyanebben a témában?” Pedig egyszerű a válasz: merő véletlenségből. A másik ezer is pont ilyen jó szolgálatot tett volna a kiadónak, annak nagyjából mindegy is, melyiket választja, az egész ügy Giacomo Casanova zseniális és cinikus társadalmifeszültségoldó találmányához köthető: az uralkodó osztálynak az az érdeke, hogy mindenki a dúsgazdagságot tekintse a legfőbb értéknek (1), nem lehet mindenki dúsgazdag (már csak azért sem, mert akkor kitől szednék el az utolsó fityingjét is) (2), viszont (1) és (2) látványos ellentmondása jobb ha nem vezet felforduláshoz, ergo adjuk meg hát a népnek a dúsgazdagságról álmodozáshoz való jogot: a lottót. Visszafordítva a kortárs regények esetére: írjanak csak olyasféle könyveket, amelyek bestsellerekké válhatnak, egyikre közülük majd rámosolyog a

szerencse, a többiek meg legalább nem törik a buksijukat mindenféle kiszámíthatatlan ügyeken.

Ha az emberek közötti viszonyt az anyagi javak közötti viszony foglalja el, lehetetlenné válik a közös nyelv, a közös problémák föltárása, és ezzel lehetetlenné válik a szolidaritás. Na és pont ez volt a cél. Az embereket a passzív identifikáció kényelme és vágya ösztönzi folyamatos vásárlásra, hiszen kedvenc márkáik, magazinjaik, horoszkópjaik és kulturális termékeik nélkül nem tudnák, kik is ők (és ezt a nem-tudást szégyenként élnék meg, hiszen egyre inkább erre szocializálja őket az agresszív versenyt propagáló, anyagias iskolarendszer). Az ember – írta Guy Debord a hatvanas évek meghatározó művében, *A spektákulum társadalmában*, mely magyarul, jellemző módon, először 2004-ben volt olvasható Erhardt Miklós képzőművész kiállításán, az ő fordításában<sup>4</sup> – „minél készségesebben ismer rá igényeire azokban a képekben, amelyeket az uralmon lévő rendszer felmutat neki, annál kevésbé érti saját létét és saját vágyait”.

---

<sup>4</sup> Erhardt Miklós: Guy Debord: *A spektákulum társadalma*. Liget Galéria, 2004. február 12 – március 18. A kötet ugyancsak a művész fordításában jelent meg végül a Balassi Kiadó Tartóshullám sorozatában, 2006-ban.

## Az árva szöveg

A problémázó, a közös nyelvet keresgélő (és nem adottnak vélő) Jacques Rancière terminusát használva: a *demokratikus beszédmód*<sup>5</sup> viszont láthatatlan, pont azokhoz nem jut el, akikkel a legtöbb megbeszélőnivalója lenne. A leginkább kiszolgáltatottak szüntelenül vásárolgatják a ready-made identitásukról gondoskodó termékeket, s nincs mód észrevenniük, hogy megvannak fosztva még attól is, hogy vélt identitásukat artikuláltnak megvédjék.<sup>6</sup>

A tizenkilencedik század folyamán, amikor az irodalmi professzionalizáció kialakult, és az írók, privilégiumaiktól nem akarván megválni, a hatalmi elittől (egyház, arisztokrácia) való függőségüket a pénztől való függésre váltották, egy olyan irodalmi diskurzust fejlesztettek ki, amely képes volt mindazon

---

<sup>5</sup> Rancière a műfajok hierarchiájától, használati restrikcióiktól függetlenné vált beszédet nevezi demokratikus beszédmódnak, mely a beszélők egyenlőségére és együttlétük kontingenciájára épül. Jacques Rancière: *La parole muette*. Essai sur les contradictions de la littérature. Hachette Littératures, 1998.

<sup>6</sup> Az Európát átjáró, a keleti blokkot fokozott mértékben jellemző etnicista populizmus, agresszív xenofóbia éppen ennek a kiszolgáltatottságnak és beszédképtelenségnek a tünete. David van Reybrouck *Védőbeszéd a populizmus mellett* című esszéje, mely 2009-ben az év legjobb hollandiai esszéjének kijáró Jan Hajlo díjat elnyerte, a populizmust abból vezeti le, hogy a kulturális elit (jobb- és baloldali egyaránt) magára hagyta az alacsonyan képzetteket, elintézte őket a multikulturalitás relativizáló szemléletével (hogy például semmi baj, ha valakinek a tévésorozatok nyújtják az esztétikai élményt, az is éppoly jó, mint mondjuk az *Illíász*. (Magyarul egy interjú olvasható van Reybrouckkal az *Élet és irodalom* 2010. január 15-i számában.)

dolgokról beszélni, amelyek az emberek többségét érdekelheték. A szociológia hosszú évekig az ő érzékenységük nyomán haladt, ugyanakkor átvette a narrációs technikájukat, ami azal járt, hogy megfeledeztek a forrásaikról. Másfelől, folytatja Rancière érvelését, *A nyomorultakat* el lehet vetni, mint a társadalomra hatástalan esztétizálást (az olvasásban kimerülő szolidaritást, széplelkűséget), de vannak regények, ilyen például az *Ulysses* Joyce-tól vagy Virginia Woolftól a *Hullámok*, melyek anélkül, hogy szociális gesztusokról beszélnének, megvalósítják az egyenlőséget a több, heterogén hang révén. Ő maga amikor a *La nuit des prolétaires*-t [A proletárok éjszakája] írta, inkább a *Hullámok* többszólamú szerkezetét követte.<sup>7</sup>

Ha irodalmon elsősorban nem könyvipart vagy iskolai tantárgyat értünk, hanem művészeti formát, akkor nincs mit kezdenünk olyan szövegekkel, amelyek a meglévő hatalmi struktúrát legitimálva / olvasójukat leigázva az egyoldalú, kioktató, elbűvölő beszédet működtetik. Rancière az irodalmat az elbeszélhető korábbi határainak kitolásaként, az egyéni és közösségi tapasztalat lehetőségeként gondolja el – összhangban azzal a felismeréssel, hogy általában az esztétika az érzéki felosztása („le partage du sensible”), a megnyilatkozás új formáinak kidolgozása, a múlthoz fűződő kapcsolat új rendszere.

---

<sup>7</sup> Jacques Rancière: *Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement*. Interviewed by Solange Guénoun and James H. Kavanagh. *SubStance* #92, 2000. 15-16.



A Platón kidolgozta állam-koncepcióval szemben (amelyből, már unjuk is, de igaz és kell is a gondolatmenetünkhöz: *a költők* számúztettek volna) a demokrácia szerkezete nem csupán a hatalmi viszonyok megváltozásán alapszik, hanem az érzékelhető közössé tételén. Tovább megy: a demokrácia az árva betű tartománya, az írásé, ahol a törvényt az árva betű, az élő közösség élő szövege hozza.<sup>8</sup>

Az árva betű tartományában nem tudni, és nem is lényeges, hogy ki a szerző. A szöveg nem tulajdon, hanem élő, önmagát a változásnak kitevő és változásokat előidéző forma. Az árva szöveg humoros, leleplezi a pöffeszkedő, önelégült monológot, a szerzői bírvágyat, a mindentudás pózában hivalkodó ignoranciát. Ahogy Joyce *Ulysses*ének e pompás kis párbeszédében történik:

„– A pénz hatalom, ha annyit élt, mint én éltem. Tudom, tudom. Ha a fiatalság azt tudná. Hogy is mondja Shakespeare? Tömd meg az erszényedet.

– Jago – dörmögte Stephen.”<sup>9</sup>

Az árva szöveg leginkább olyan előadásformához hasonlít, amelyben mindenki résztvevő. Az olvasó nincs a szegyen-teljes (a görög etika óta szegyen-teljes) passzivitásra kárhoztat-

---

<sup>8</sup> “La démocratie est proprement le régime de l’écriture, le régime où l’errance de la lettre orpheline fait loi, où elle tient lieu de discours vivant, d’âme vivante de la communauté.” Rancière: *La parole muette*, id. kiad. 82-84.

<sup>9</sup> James Joyce: *Ulysses*. Fordította Szentkuthy Miklós. Európa Könyvkiadó, Bp., 1986. 39.

va. Az árva szöveg úgy hat, mint a részvételre alapuló színházi előadás, amelyről Rancière *Az emancipált néző* című könyvében beszél.<sup>10</sup> Itt a közösséget nem kívülről kapott, a megosztás logikáját (többnyire a közös ellenségképből levezetett) érvényesítő, azonos identitású egyének érdekszövetsége hozza létre, hanem az adott (politikai és fogyasztói hatalom által működtetett) határok kitágítása: a közösség itt létrejön az esztétikai-érzelmi konstrukció révén. Nem vagyunk egyformák, nem beszéljük ugyanazt a nyelvet, nem értjük ugyanúgy az iróniát, nem hat ránk a szexualitás vagy a félelemkeltés ugyanolyan mértékben – az árva szöveg viszont nem is várja el tőlünk ennek az ellenkezőjét. Lépésről lépésre kialakul viszont egy olyan közösség, melyet minden egyes résztvevő, bármilyen is legyen ő, alakított éppolyanná, amilyen lett.

---

<sup>10</sup> “Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d’être seduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d’être des voyeurs passifs.” [Egy nézők nélküli színházra volna szükségünk, ahol a nézők passzív kukkolókból aktív résztvevőkké váltak.] Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*. La Fabrique éditions, 2008. 10.

## Kubizmus, impresszionizmus, absztrakt eksperszionizmus, modernizmus, posztmodernizmus, kávézó, shop<sup>11</sup>

Artur Żmijewski, kortárs lengyel képzőművész, aki performanszaival, filmjeivel a félmúlt kérdéseit feszegeti, fölmutatja az emberi testnek a profitorientált hatalom általi esztétikai modellálását,<sup>12</sup> a művészet tudását, *trouville-ait*, mesterségbeli finomságait és határokat figyelmen kívül hagyó viselkedési formáit hasznosító kapitalizmusról beszél: „A művészeti életből globális nagyvállalat lett – egyike a legnagyobbaknak és legsikeresebbeknek a kulturális gyakorlatok monopolizálásában és ellenőrzésében, illetve abban, ahogy ezeket áruvá alakítja, és jó haszonnal kereskedik velük. Nem meglepő, hogy az ilyen »láthatatlan gyakorlatok«, amelyeket a művészet feltalál, »megfertőzik« a társadalmi testet. Belakják és természetes részévé lesznek. Az uralkodó nézet az, hogy a művészet

---

<sup>11</sup> Dan Perjovschi falfirkája a MoMÁ-ban rendezett egyéni kiállításán (2007. május 2 – augusztus 27, <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/24>) – utolsó hozzáférés: 2014-06-21

<sup>12</sup> *80064* című filmjében a traumának mint testi jelnek a kérdését veti fel: egy volt auschwitzzi fogoly alkarjára újratetoválja a számot; a *Szemt szemért* című munkájában ép testű emberek kölcsönzik valamelyik végtagjukat olyanoknak, akiknek az hiányzik; *Az ismétlés* című performanszban az ember korrumpálhatóságának axiómájához vezető Zimbardo-féle börtönkísérletet próbálja megismételni stb. A budapesti Trafóban 2008. január 25 - március 2. között rendezett kiállításának címe: *Radikális szolidaritás*. Munkáiban a közösség úgy épül föl, hogy minden résztvevőnek kockáztatnia kell. A Trafó-kiállítás kapcsán olvasható interjú: [http://tranzit.blog.hu/2008/02/05/radikalis\\_szolidaritás](http://tranzit.blog.hu/2008/02/05/radikalis_szolidaritás) – utolsó hozzáférés: 2014-06-21

kritizálja a kapitalizmust. Pedig úgy is lehet, hogy éppen a kapitalizmus tanulja el a transzgresszív, könyörtelen viselkedést a művészettől. És persze a csábítás és a vonzás »szoft« stratégiáit is. Talán a művészet tanította meg a kapitalizmusnak, hogy a fizikai vonzerő, a szexepil elengedhetetlen feltételei annak, hogy egy-egy tárgy a vágy tárgya legyen – azaz, hogy áruvá váljon. Talán a szakrális művészet tanította a kapitalizmusnak, hogy szakrális képeken és kontextusokon keresztül fetiszálja az árut, tegye azt kultikus tárgygyá. [...] Talán részben a művészet a felelős a társadalmi tehetetlenség érzésének terjedéséért is? Az olyan társadalmi tevékenység-modellért, amelynek hatásai sehol nem jelennek meg, amely annyira híg, hogy elidegeníti az embereket az eredményétől és legitimálja a haszontalanságot? Talán a művészet a haszontalanság kulturális modelljeit produkálja, és segít, hogy a társadalmi problémákért a teljes felelősséget a politikusokra hárítsuk?”<sup>13</sup>

Talán léteznek, csupán én nem találtam rá azokra a hasonlóan világos és független művészi koncepciókra, melyeket kortárs, kelet-európai írók, költők fogalmaztak meg. Az irodalomban egyébként is ott van az az alapellentmondás, hogy ugyanazokból a szavakból dolgozik, amelyekkel el tudná mon-

---

<sup>13</sup> *Tettekben megnyilvánuló filozófia*. Artur Žmijewskivel beszélget Gerald Matt. In: Gerald Matt: *Interviews*; Buchhandlung Walther König, Köln, 2007 @ Gerald Matt. Magyarul Erhardt Miklós fordításában: <http://www.trafo.hu/documents/2> - utolsó hozzáférés: 2010-02-23. Angolul: <https://www.diaphanes.net/buch/artikel/534> - utolsó hozzáférés: 2014-06-21

dani, hogy mit csinál. A koncepció maga a mű, s ennek akár örülni is lehet. Ám igen kevés szó esik arról, hogy miért ne engedjük magunkat, olvasókat elszédíteni a fogyasztói kultúra ravasz vonásaival dolgozó művektől.

Visszatérve a diktatúrákon éppenhogy túlesett kelet-európai társadalmakhoz, azt tapasztaljuk, hogy igen kevésbé tudatosult (a korábban emlegetett „kommunizmustól való határiszony” miatt) a többség diktatúrájának veszélye, mely kizár, kirekeszt mindenkit, aki nem illik az adott konstruált identitásba. Emma Goldmann írta: „Egy diktátor hatalmánál csak egy osztály hatalma veszélyesebb; a legszörnyűsegebb pedig a többség zsarnoksága.”<sup>14</sup>

A posztkom irodalmi intézmények (egyetemi tanszékek, folyóiratok, írószövetségek) térségünkben részint a pártpolitikai struktúrákat másolják, részint a piactársadalom működését próbálják imitálni. Ámuldozunk, hogy a diktatórikusan konstruált irodalomszemlélet, mely az adott identitást propagálókat támogatta, minden mást tiltott vagy maximum megtűrt, miért is nem szűnik meg a szabad piac szabad világában, ahol a fogyasztók döntenek, mire adják ki a pénzt.

Pedig egyszerű: a fogyasztó nem dönt, hiszen a mindent előzőnlő reklámoktól nincsen hogyan látnia a különféle opció-

---

<sup>14</sup> Emma Goldmann: *Az egyén helye a társadalomban*. Fordította Pap Mária. In: Bozóki András–Sükösd Miklós (szerk.): *Az anarchizmus klasszikusai*. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Bp., 2009. 277.

kat, vakon veszi meg a számára előírt terméket. És egyre mélyebben van benne partikuláris identitásában, egyre kevesebb az esélye, hogy kimeréskedjen belőle, egyre jobban kénytelen artikulálatlanul gyűlölni a másmilyeneket, egyre inkább az ún. identitását őrző-védő, paramilitáris cégekben látja biztonságágaranciáit.

Persze, jó az, ha az író nem beszél, csak a műve – de mi van akkor (most), ha a műve semmilyen formában nem tud eljutni a műértő eliten kívül senkihez? Aligha elfogadható, hogy a hihetetlenül gazdag, izgalmas irodalmi múlt és jelen csupán az iskolák etnokultikus-előíró tárgya, az egyetemek társadalomtörténeti-filozófiai-médiaelméleti mischungja maradjon. Az olvasók pedig a piackonform könyvpiari termékek elnémító bűvöletében.

## A CIÁN SPEKTÁKULUMA

### A verespataki aranybányáról szóló társadalmi kommunikáció etikai vonatkozásai a posztdemokráciában

*300 tonna arany, 1600 tonna ezüst, 16 év*

Korunk társadalmi kommunikációját látszólag teljes nyitottság jellemzi, egyre elterjedtebbé válnak azok a technikai eszközök, amelyek azonnali részvételt tesznek lehetővé bármely frissen megjelenő hírrel, tartalommal kapcsolatban. Látszólag demokráciában élünk: a kommunikációban, az úgynevezett információs társadalom legerősebb hatalmi ágazatában, egyre nagyobb szerepet töltenek be az olvasói/nézői reakciókat is publikáló online médiák.

A nyilvános kommunikáció működését a verespataki aranybánya ciánalapú kitermelésének terve kapcsán vizsgálom. Romániában az utóbbi évek egyik legreprezentáltabb, leginkább mediatizált történetéről lesz szó, mely ugyanakkor a legélénkebb és leghatározottabban megformált társadalmi megmozdulásokat váltotta ki.

A nyilvános kommunikáció tereit konvencionálisan két, egymással ellentétben álló csoportra szokás osztani:

mainstream és alternatív (független, indie) médiára. A globalizáció ezt a két kategóriát is átértékelte, és ami száz vagy akár harminc évvel ezelőtt egy nemzeti kultúrában mainstreamnek, azaz általánosan ismertnek, hivatkozási alapnak számított, az ma egy lokális opcióként jelenhet meg, és fordítva (a verespataki bányakitermelésről szóló diskurzus, látni fogjuk, ez utóbbinak az esete: a kanadai vállalkozás abban érdekelt, hogy lokális problémaként tüntesse fel a tervet, míg a mai tudományos környezettanulmányok azt állítják, hogy a ciántechnológia használata nem vonható egy lokális határ mögé, a szennyezés érintené a tágabb környezetet, a technológia engedélyezése pedig a teljes bolygót).

A lokális opció a maga keretei között igen könnyen hegemóniára törhet, amint azt tapasztaljuk is a kelet-európai államok neonacionalista politikájában, melyek a függetlenségre és alternativitásra hivatkozva a legdurvább elnyomó és kirekesztő diskurzust gyakorolják a maguk körein belül.

Nem az történik tehát, hogy a globalizáció hatására megváltozik mainstream és alternatív pozíciója, hanem az, hogy mindkettő folyamatos mozgásban van, és az igen bonyolult kontextus lesz az, ami alapján egy adott nyilvános felület függetlennek minősül. Hogy mégis szükségét látom e két fogalomnak, azzal indokolható, hogy a kétféle felületen más-más pszichoszociális propaganda-technikákat működtetnek, még



ha a végeredmény mindkét helyen az is, hogy egy adott magánérdeket közjóként prezentálnak.

A propaganda működtetése alaposan megváltozott a harmadik évezred posztdemokráciájában:<sup>1</sup> míg a kapitalizmus kezdeteivel kialakított nyilvánosságban a közjová manipulált üzenetnek – ha lokális értelemben is, de – egyetemes tartalma volt (a jó hazafi önkéntesként háborúba vonul, a honleány meg azon fáradozik, hogy a gyilkosság-gépezet édes és tetszetős legyen), a posztmodern etika univerzalizmus-bírálata után a közönség individuális érdekei szerint előbb csoportokra van osztva (ennek a marketingben használatos neve: targetolás), és ezen konstruált érdekcsoportoknak a feltételezett/indoktrinált javáról szól a diskurzus.

A célközönségre irányuló propagandának ott nincsen hatása, ahol a célközönségnek elképzelt személyek beleszólnak a történésekbe. Ahol a passzív befogadó és engedelmes fogyasztó helyett aktív, személyes viszonyulás válik lehetővé. E fejezetben a ciántechnológia-kommunikációnak ilyen aktív, személyes viszonyulásra lehetőséget adó terét vizsgálom harmadik típusú kommunikációs szcénaként, a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a dramAcum közreműködésében létrehozott, Radu Apostol, Gianina Cărbunariu és Andreea Vălean

---

<sup>1</sup> Colin Crouch: *Post-democracy*. Polity Press, Cambridge, 2004.

szövegkönyve alapján rendezett kortárs dráma, a *Verespatak - fizikai és politikai vonalon* c. előadást.<sup>2</sup>

A verespataki aranybánya tervről néhány alapinformáció: Verespatak (Roşia Montana) a romániai Nyugati Érchegységben fekvő római kori bányásztelepülés (Alburnus Maior), jelenleg már csak ciántechnológiával lehetne hozzáférni a még ott található 300 tonna aranyhoz és 1600 tonna ezüsthöz, és a ciánülepítő tó létesítése mellett a Cârnic hegységet el kellene hordani, a lakosok egy részét ki kellene telepíteni, kilenc, különféle felekezetű templomot le kellene bontani, három temetőt elköltöztetni. Mindezt azért, hogy 16 évig folyhasson a kitermelés (mert 16 év után már nem végképp nem maradna semmi). A környezetre vonatkozó kockázatokat, úgy mint: a nyíltszíni kitermelés okozta levegő-, víz- és talajszennyezés, a robbantások és az ülepítőben formálódó hidrogencianid, valamint a betarthatatlanul kismennyiségű ciánkoncentrációra vonatkozó ígéret jelentik.<sup>3</sup> A befektető kanadai vállalat, a Roşia Montana Gold Corporation (RMGC) mindezen kockázatokkal szemben a térség gyors anyagi fellendülését, munkahelyek teremtését, a kisváros valamint a tárnák megmaradó részének konzerválását ajánlja fel.

---

<sup>2</sup> <http://www.huntheater.ro/darab.php?eid=164&sa=0> – utolsó hozzáférés: 2014-06-21

<sup>3</sup> Ionel Haiduc: Proiectul Roşia Montana între riscuri si beneficii. *Academica*, 13-14, 2003, pp. 77-80.

A mainstream médiában a legnagyobb gyakorisággal az RMGC reklámaival lehetett találkozni, amelyre a 2007 és 2010-es időszakban 12 millió eurót áldozott. Ez azt jelenti, hogy a legnézettebb televíziós csatornák, a különféle napilapok rendszeresen közvetítették az RMGC üzenetét, amely a televíziós közegben elsősorban aranyérmék zúdulásának kép-és hangfektjeire épült (a hatalom és a gazdagság meglehetősen együgyű, de évezredek óta hatásos csábítása), a napilapok pedig a *Levél Romániának* címmel ellátott, verespataki lakos fényképével megjelenő szövegeket hozták. A romániai mainstream média szinte valamennyi magas nézettségű aktorát megnyerték a reklámkampánynak (a két legnagyobb példányszámú romániai magyar napilap, a *Krónika* és a *Szabadság* szintén publikálta az RMGC hirdetésait). Az RMGC-t bíráló cikkek pedig nem jelenhettek/nem jelentek meg (a szerződésekbe ezt nem foglalták bele, mivel egy ilyen kitétel törvénybe ütközne, viszont működik az informális irányítás, amely olyan feudális viszonyokon alapuló társadalomban, mint a romániai, a legkisebb ellenállásba sem ütközik – kiváló újságírók vonják meg a vállukat, hogy mit tehetnének mást, az RMGC nélkül a lap csődbe menne).

Az írott mainstream sajtó számára a reklám némiképp rejtett volt, alkalmas arra, hogy a járatlan olvasót megtévevessze a személyes formának néhány sztereotípiájával: névvel, fényképpel ellátott levél, a levél tartalma pedig a privát boldogulás

kliséiből áll: megélhetés a családnak, a gyerekeknek szebb jövő. Azt figyelhetjük meg bennük, hogy az egyetemes emberi jogok hogyan rendelkeznek alá egy privát cég profitszerzési érdekének, a személyes történet milyen könnyen kisajátítható egy befektetési terv számára.

Amit egy ilyen elemzés tisztázhat: feltéve, hogy nem látjuk az apróbetűs szöveget, hogy „fizetett hirdetés”, hogyan állapítható meg a *Levelek Romániához* darabjairól, hogy a személyes történet külső érdeket szolgál, következésképpen nem autentikus?

A jelenből, a történő jelenből kell kiindulnunk. A személyes élettörténet<sup>4</sup> csak utólag vagy felülről látszik lineárisnak. Nem egy adott, rögzített identitás küzdelme a közeggel, az identitás mozgásban van, ha valóban személyes a történet. (Ezt egy reklámnyi felületen vagy érvényes vers formájában, vagy töredékes prózában lehet csak érzékeltetni.) Egy ma elmondott történet nem kerek egész, ideje nem egyenesvonalú, egyenletes mozgás, csak a külső tekintély formálja azzá. A személyes történet csak erőszakkal szorítható be két-három klisébe. Egy valóságos személy vagy hallgat, vagy dadog ilyenkor – amit, egyelőre, nem lehet reklámcélokra hasznosítani.

---

<sup>4</sup> Két alapmű az igen gazdag szakirodalomból: Jacques Rancière: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette Littératures, Paris, 1998, Paul Ricoeur: *Temps et récit*. Seuil, Paris, 1983-1985.

Természetesen, ahogyan rájöttek arra a nagy cégek reklámszakemberei, hogy nagyobb hatást érnek el a személyes megszólítással, előbb-utóbb rá fognak arra is jönni, hogyan kell a személyes hangot autentikusabban előállítani (és lehet, hogy ehhez nem fogják sajnálni a pénzt néhány képzetesebb, a kortárs művészetekben járatos munkatársra). Azt viszont nem tudják elérni, hogy szinkronban legyenek a kortárs történésekkel, hiszen ehhez kockázatvállalásra van szükség mind a feladó, mind a címzett részéről, és ez részéről *contradictio in adiecto* volna, mivel a gyors profit érdekében éppen abban érdekelt, hogy stabilnak és jól körülhatárolhatónak definiálja a címzettet is, kínálatát is. Konkrét példánk esetében az önelentmondás ennél sokkal mélyebb: 16 évre vállalja a cég, hogy a térség munkanélküliség-problémáját megoldja, ami messze nem vezet az ígért stabilitáshoz, akár egy-egy személy élettörténete felől, akár a térség jövője felől próbáljuk elgondolni.

Az alternatív média függetlensége abból származik, hogy nem teljes mértékben kiszolgáltatott a piacnak, nem alárendelt a célközönség statisztikailag mért/súlykolt preferenciáinak.<sup>5</sup> Mivel önkéntes alapon, *pro bono* dolgoznak, nem zsarol-

---

<sup>5</sup> A statisztikai felmérés átideologizálhatóságáról kiváló elemzés olvasható a témában Natalia Buier szociológustól. Kimutatja, hogy egy tudományos intézmény (az IRES) hogyan készíti el megrendelő elvárásai szerint a kérdőívet, konkrétan: az RMGC finanszírozásából létrehozott statisztikai felmérés hogyan eredményezi azt, hogy a megkér-

hatóak meg a fenntartás költségeinek megvonásával. Egyre nagyobb tömegekhez jutnak el mégis, hiszen elég, hogy egy közösségi oldalon valaki néhány értelmes szó kíséretében ajánlja, egyetlen mozdulattal elérhető az ingyenes tartalom. A verespataki aranykitermelés törvényességére, a politikai mozgások azonnali nyilvánossá tételére olyan blogok figyelnek, mint Mihai Goțiu-é a [voxpublica.realitatea.net](http://voxpublica.realitatea.net)-en.<sup>6</sup>

A függetlenség kérdése viszont itt is felmerül: a cikkek ugyan transzparensnek, érvekkel és komoly kockázatvállalással járó bírálatokkal, az újságíró maga is részt vesz a tüntetéseken, mégis, a keret az a Realitatea nevű televíziós társaság, amely csak 2009-ben 2,29 millió eurót kapott reklámra az RMGC-től.<sup>7</sup>

Egyre erősebb tendencia, hogy a különféle kereskedelmi vállalkozások az alternatív, ingyenes felületeken is megjelenjenek – nem fizetett reklámokkal, mert ez a közönség immunis rájuk, hanem a függetlenség, tudományos vagy művészeti teljesítmény látszatát keltő tartalmakkal. Az egyik legelterjedtebb közösségi oldalon, a Facebookon az RMGC profilja „A Verespatak-terv” (Proiectul Rosia Montana) névvel a bányá-

---

dezettek elsöprő többsége a bányamegnyitás mellett áll. Natalia Buiet: „Spirala tacerii”, *spirala nerușinării: Institutul Român pentru Evaluare și Strategii*. <http://www.criticatac.ro/16515/spirala-tcerii-spirala-neruinrii-institutul-roman-pentru-evaluare-strategie/>

<sup>6</sup> Lásd még: Mihai Goțiu: *Afacerea Roșia Montana*. Tact, Kolozsvár, 2013.

<sup>7</sup> [http://www.cotidianul.ro/Rosia\\_Montana\\_a\\_dat\\_presei\\_pesto\\_12\\_milioane\\_de\\_euro\\_in\\_ultimii\\_3\\_ani-123156/](http://www.cotidianul.ro/Rosia_Montana_a_dat_presei_pesto_12_milioane_de_euro_in_ultimii_3_ani-123156/) - utolsó hozzáférés: 2014-06-21

megnyitás mellett folytat propagandát – ahhoz, hogy a hírfolyamát naponta többször is megkapja a felhasználó, előbb önkéntesen kedvelnie kellett az oldalt. Közel 550.000-en megtették. A „Verespatak az UNESCO világörökség része” (Rosia Montana in UNESCO World Heritage) FB-profil pedig, amely idén a hetedik nagy művészeti fesztivált szervezi a tiszteletdíjról önkéntesen lemondó, kiváló együttesekkel, színésztársulatokkal, kézművesekkel stb., ehhez képest nem érte még el a 100.000-es létszámot. Nagyobb a szimpatizánsok száma ott, ahol a rövidtávú anyagi haszonszerzésen kívül nincs más üzenet, mint ott, ahol tudományos környezettanulmányok, művészeti akciók, a nyilvános tér állandó közös átrajzolása történik folyamatosan.

Miért kedvelik többen „A Verespatak-terv” monologikus, sztereotip, egyetlen rugóra járó oldalát az állandóan frissülő, részvételre invitáló Verespatak-mentő oldal helyett?

A posztdemokratikus oktatási rendszerben a gyerekből tudatlan és megfélemlíthető, a túlélésre berendezkedő alattvaló válik, aki önként választja az őt elszemélytelenítő, tartalmatlan anyagi biztonságot a személyes részvételt igénylő vélt vagy valós kockázattal szemben. (1)

A piac logikájának önmagukat alá nem rendelő (szociális, környezetvédő, tudományos, művészeti stb.) szervezetek, intézmények igen nehezen tudják eljuttatni azokat az informáci-

ókat az állampolgárokhoz, amelyek révén döntéseik megala-  
pozottabbakká, körültekintőbbekké válnának. (2)

A dokumentumfilm, bár megtekintése eleve feltételez némi igényt a tájékozódásra, mégiscsak az egyik leghatékonyabb kommunikációs eszköz a maga multimediális lehetőségeivel. A verespataki aranykitermelés veszélyeiről 2004-ben két dokumentumfilm is készült, az egyikben tudományos te-  
kintélyek fejtik ki álláspontjukat (Az arany ára, eredeti cím: *Prețul aurului*), a másik Kocsis Tibor több nemzetközi fesztiválon díjazott *Új Eldorádó* című filmje.

Az RMGC azonnal meglátta az újabb reklámfelületet: két évre rá, 2006-ban elkészül az anyavállalat, a Gabriel Resources által szponzorált *Mine Your Own Business* (Bányászd a magad dolgát) című dokumentumfilmnek álcázott propagandafilm. A rendezők, Phelim McAleer és Ann McElhinney etikáját olyan más áldokumentumfilmek dicsérik, mint a 2009-es *Not Evil Just Wrong*, amelyben azt próbálják plauzibilis állítássá alakítani, hogy globális felmelegedés nincs, az egyetlen veszélyt az emberiségre a környezetvédők jelentik.

McAleer közvetlenül is kimondja, hogy dokumentumfilmjeit a független, tényfeltáró, rettenthetetlen társadalomkritikus dokumentarista, Michael Moore mintájára készítette, azaz elsődleges motivációja, hogy neki már nem kell kockáztatnia a teljes visszhangtalanságot, előtte már megalkották azt a for-



mát, amelyet ő felhasználva eladhatja portékáját.<sup>8</sup> Moore példájára tehát a maga jól fizetett megrendeléseiben olyan attitűdbeli megnyilvánulásokat használ eszközként, mint a társadalomkritikai szemlélet, a gyengébbek védelmezése: filmjében a környezetvédők hatalmától félti az afrikai gyerekeket.

A 2006-ban a TIFF nemzetközi filmfesztiválon életműdíjjal kitüntetett Vanessa Redgrave brit színésznő azt nyilatkozta, hogy „Bolygónk haldoklik. Nincsen jogunk elpusztítani az ökoszisztémát”, és a díjat a bányakitermelés megakadályozására alakított verespataki civil szervezetnek, az Alburnus Maiornak ajánlotta fel.<sup>9</sup> A filmfesztivál egyik támogatója viszont az RMGC volt, s ha azt nem is tudta megakadályozni, hogy a kiváló színésznő elmondja beszédét, arra már volt módja, hogy rá néhány nappal a *Guardian* napilapban egészoldalas reklámot fizessen, ismét a civil jogok harcosaként tüntetve fel magát. Ugyanis nem szó szerinti reklámot közöltetett, hanem a civil ellenállás egyik legelterjedtebb formáját használta reklámként: 77 verespataki lakos aláírását publikáltatták, akik mind amellet vannak, hogy a bányát meg kell nyitni. (A dolgozat

---

<sup>8</sup> “He aroused my interest and people's interest in documentaries. He's also made it acceptable for people to go to the movie theatre and watch documentaries. I hate to say it but we're all children of Michael Moore.”

<http://www.thestar.com/entertainment/movies/article/711918--not-evil-just-wrong-challenges-environmental-claims> - utolsó hozzáférés: 2014-06-21

<sup>9</sup> <http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/5110784.stm> - utolsó hozzáférés: 2014-06-21

elején emlegetett jelenséggel van dolgunk: a lokális érdeket előbb egyneműsíti, majd ellentétet kreál a kisajátított lokális és a globális között.)

Az általuk megrendelt áldokumentumfilmnek is az a fő állítása, hogy a helyi lakosok mind szeretnék a bányát, csak az agresszív külföldi környezetvédők próbálják megakadályozni. Jóllehet csúsztatnak, mert nem minden verespataki lakos szeretné a bányát, de tény, hogy többségben vannak, akik igen – és itt megint az összetett társadalmi problémára, a fogyasztói társadalom csődjére kell utalnom, s arra a dilemmára, amely a felvilágosodás kora óta annyi rossz válaszra volt alkalom: meg lehet-e valakit menteni saját akarata ellenére?

„Megértem, hogy befektettek a térségbe, nagyon kemény, de miért kellett Bukarestbe fektetni, vagy a szebeni színházi fesztiválba vagy a TIFF-be? Miért kell nektek ekkora publicitás... ha minden legális és korrekt?”<sup>10</sup> A KÁMSZ és a dramAcum koprodukciójában készült színházi előadás a posztdramatikus koncepció szerint nem a drámára helyezi a hangsúlyt, hanem a nézőt részvételre invitálva, a személyes bekapcsolódásra. Valamit mindenki hallott a verespataki bá-

---

<sup>10</sup> „Înțeleg că investiți aici în zonă, ce e foarte tare, dar de ce a trebuit să investiți în București, în Festivalul de Teatru de la Sibiu, în TIFF? De ce aveți nevoie de atâta imagine... dacă totul e legal și corect?” – részlet a *Verespatak – politikai és fizikai vonalon* c. előadásból. <http://www.huntheater.ro/darab.php?eid=164&sa=0> - utolsó hozzáférés: 2014-06-21

nyatervről, valamennyire mindenki ért a témához, valamennyire mindenki illetékes. A hat színész különféle kérdéseket tesz fel a közönségnek, melyek hol aktuálisak, hol személyesek, kritikusak vagy magyarázkodóak – eléggé sokféle hangot jelenítenek meg a térben ahhoz, hogy a nézőnek ne a megszokott logika szerint induljanak el a gondolatai.

Ahhoz, hogy a nézők résztvevőkké, passzív fogyasztókból implikált személyekké váljanak, a posztdramatikus színház megbontja a tekintélyelvű logikán alapuló dramaturgiát, és önmagát nem kész műalkotásként, nem spektakulumként, hanem szituációként, találkozási lehetőségként értelmezi.<sup>11</sup> Ebben az előadásban (1) a tér aréna-szerkezetű (azaz nincs kulissza, nincs titokzatoskodás, rejtegetés); (2) több történet hangzik el, és ezek a történetek mind hangnemükben, mind tartalmukban függetlenek egymástól; (3) nincs színházi paktum (a fikció, amibe beleéljük magunkat); (4) a közismert, aktuális Verespatak-kérdést hol mikortörténeti, hol társadalmi perspektívából viszik színre; (5) megkérnek valakit a közönségből, hogy olvassa fel Pompiliu Gritta levelét; (6) saját elő-

---

<sup>11</sup> „A vizuális művészetben és a színházművészetben is megfigyelhető a tendencia, hogy a művészek már nem »műként« tekintenek a munkáikra. Céljuk egyre inkább az, hogy szituációkat, találkozásokat hozzanak létre, hogy lehetőséget teremtsenek olyan típusú kommunikációkra, amelyeneket hétköznapijainkban nem tapasztalunk.” Hans Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*. [http://www.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7](http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7) – utolsó hozzáférés: 2014-06-21

adásukat relativizálják, rányitják más médiumra azáltal, hogy dokumentumfilm-részleteket vetítenek; (7) megtörik az előadás egynyelvűségének hegemoniáját azzal, hogy románul, magyarul, angolul vagy portugálul beszélnek; (végül pedig a legerősebb konvenció-törés:) az előadás végére a ruhatárosok eltűnnek, a nézőknek maguknak kell lekasztaniuk kabátjaikat.

Az önmagát a probléma fölvetésének szituációjaként elgondoló színház kiváló lehetősége annak, hogy a manipulált valóságot átláthatónak és átformálhatónak mutassa. Nem teljes mértékben átlátható, ahogyan az előadásban elhangzó négy nyelv mindegyikét valószínű, hogy nem minden néző beszéli, de a nem teljes mértékben való megértés nem lehet akadálya annak, hogy az általam megoldható részproblémával foglalkozzam. Azt a letargikus-közönyös viszonyulást törli meg ezzel, ami korunkat annyira jellemzi, és amelynek kiindulópontja, hogy mivel nem látom tisztán a helyzetet, nem is tehetek semmit sem. Az előadásból fakadó etikai viszonyulás: nem is kell átlátni az egészet, egész mint olyan nincs is, szituációk vannak és emberek, és azokban a helyzetekben lehet tenni vagy nem tenni valamit.

*A Verespatak – fizikai és politikai vonalon* című előadás 2011-ben elnyerte a temesvári nemzetközi színházi fesztiválon a legjobb előadás díját, egy olyan fesztiválon, amely a színházat nem szórakoztatóipari terméknek, és nem is esztétikai priviligiumnak tekinti, hanem a nyilvános kommunikáció egyik

kreatív formájának. Viszont a kolozsvári színház, noha producere volt, ambivalensen viszonyult hozzá, amit a rendező-dramaturgok közös, nyílt levélben közzé is tettek.<sup>12</sup> Az igazgató válasza tagadja, hogy a minimális promóciót sem adták volna meg ennek az előadásnak, és arra hivatkozik, ami részben igaz, hogy egy repertoár-színházban az, hogy egy év leforgása alatt csak 9-szer (11-szer) tűzték műsorra, természetes.<sup>13</sup>

A levélváltás itt megszakad. Ha elemezzük a két szöveget, azt látjuk, hogy teljesen más kommunikációs mezőben mozognak: a megértés jóformán lehetetlen. A dramAcum csoport a produkciót egy társadalmi térben látja, számára a művészet interakcióban van a politikai és szociális kérdésekkel, a KÁMSZ igazgatója számára viszont a színház immanens létező, a művészi teljesítmény az egyetlen szempont. Ez utóbbi érvelésnek nem áll módjában észrevenni, hogy függetlensége látszólagos, posztdemokráciában az ő kínálata egy a különféle célcsoportok számára körülhatárolt termék közül: ez a színház csak a felső középosztály számára akcesszibilis, azok számára, akiknek módjukban állt egy kifinomult neveltetésben részesülni.

---

<sup>12</sup> Grupul dramAcum: Despre adevăruri neconvenabile. *Observator Cultural*, nr 588 - 19 August 2011.

[http://www.observatorcultural.ro/Citeste-articolul\\*articleID\\_25778-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Citeste-articolul*articleID_25778-articles_details.html) - utolsó hozzáférés: 2014-06-21

<sup>13</sup> Gábor Tompa: Despre neadevăruri convenabile. *Observator Cultural*, nr 600 – 2 Septembrie 2011.

[http://www.observatorcultural.ro/PRIMIM-LA-REDACTIE.-Despre-neadevaruri-convenabile\\*articleID\\_25808-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/PRIMIM-LA-REDACTIE.-Despre-neadevaruri-convenabile*articleID_25808-articles_details.html) – utolsó hozzáférés: 2014-06-21

Nem szembesül és nem szembesít az aktuális problémákkal – a dramAcum viszont pont ezt vállalja. Túlcsondul a színházi konvención, a két-három óráig érvényes autenticitáson.

A művészet, a szórakoztatóipar és a politika közötti határok nem valamiféle természeti adottságok, hanem konvenciók, melyek vagy évszázadokon át formálódtak, vagy erőszakos beavatkozás eredményei. Az elemzett színházi produkció nem a művészetet, nem az entertainment-businesst és nem is a politikát állította a középpontba, bár mindezek benne vannak az előadásban: őket az emberek érdekelték. Hogy milyen érzés végképp bezárni az ajtót, és elhagyni azt a helyet, ahol mindaddig éltél. Vagy hogyan kapja el a mohóság az elkötelezett zöld aktivistát a kábszer, a zene és a korsó arany közelségében. Mindezek egyszerre politikai, élvezeti és esztétikai problémák – ahhoz, hogy érvényes kommunikációt kíséreljünk meg egy célcsoportok szerint körülhatárolt térben, új érzékelési formákra van szükségünk, melyek nem vetik alá magukat az egyneműsítő konvencióknak. Ebből következik, hogy nem 2-3 órára (nem 16 évre) vonatkozik a történet.

## A KISEBBSÉGI MŰVÉSZET HITELE

*A jog nem karizmatikus: a jogkövetés azok számára magától értetődő, akik bíznak a társadalomban, akik pedig nem, azok új társadalmat akarnak, s nem pusztá, üres jogot az éhezéshez, munkanélküliséghez.*

György Péter

Mi a kisebbségi irodalom az információs társadalom,<sup>1</sup> a digitális bennszülöttek<sup>2</sup> és az egyre inkább permanenssé váló pénzügyi válság<sup>3</sup> Bermuda-háromszögében? Ha azt szeretnénk,

---

<sup>1</sup> Manuel Castells: *A hálózati társadalom kialakulása*. Az információ kora. Fordította Rohonyi András. Gondolat, Budapest, 2005.

<sup>2</sup> A fogalom a neveléskutató és az oktatási célokra szánt számítógépes játékfejlesztő Marc Prensky nyomán terjedt el (Marc Prensky: *Digital Natives, Digital Immigrants*. On the Horizon. MCB University Press, Vol. 9 No. 5, October 2001. Magyar fordítása: [http://goliat.eik.bme.hu/~emese/gtk-mo/didaktika/digital\\_kids.pdf](http://goliat.eik.bme.hu/~emese/gtk-mo/didaktika/digital_kids.pdf) - Kovács Emese munkája). Fenntartásokkal használom, mivel amellet, hogy leegyszerűsít egy összetett jelenséget, a gondolatmenet összefonódik a saját termék reklámozásával. Sokkal pontosabbnak tartom Neil Howe és William Strauss "millennials" fogalmát az internet-kultúrán felnövő nemzedékre, ám ennek a kifejezésnek még nem honosodott meg magyar megfelelője (Neil Howe–William Strauss: *Millennials Rising: The Next Great Generation*. Vintage Books, 2000.)

<sup>3</sup> Az AEÁ elnöke, Barack Obama 2010. január 27-én ([http://www.treasury.gov/initiatives/financial-stability/briefing-room/reports/agency\\_reports/Documents/TARP%20Two%20Year%20Retrospective\\_10%2005%2010\\_transmittal%20letter.pdf](http://www.treasury.gov/initiatives/financial-stability/briefing-room/reports/agency_reports/Documents/TARP%20Two%20Year%20Retrospective_10%2005%2010_transmittal%20letter.pdf)) közölte ugyan, hogy a pénzügyi válságnak vége, 2011-től viszont világszinten tüntetések kezdődtek (Tunézia, Egyiptom, Spanyolország stb.). Az Occupy Wall Street mozgalom a „Mi vagyunk a 99%”-szlogennel a gazdasági elittel (az 1%-kal), a korrupt gazdasági és politikai szférával szembeni protestá-

hogy a fogalom tartalmazza korunk viszonyítási pontjainak komplexitását, továbbá, alkalmas legyen különféle, az irodalom (és általában a művészeti és kulturális) egyre inkább periferikus helyzetbe kerülő intézményrendszerén kívüli közegekben is érvényes műveletekre, milyen sajátosságokat, megkülönböztető jegyeket kell figyelembe venni?

Bár ezúttal a magyar nyelvű irodalom viszonylatában próbálom meg a kisebbségi minőséget elgondolni, a szempontokat és az érveket nem pusztán az adott nemzeti diskurzusban keresem, hanem a jelen szociális és politikai viszonyaiból adódó globális közegben. Ennek néhány, az elemzésem számára lényeges paramétere: a piactársadalom működési módja, a művészetek helyzete a piactársadalomban, az információ hálózatai, a szociális válságok és az erre adott ideologikus válaszok, és persze az irodalom mint művészet, ezen belül: mint az ideológiák új formáinak érzékelhetősége.

A reklám univerzalitása.

Röviden fölvázolnám a kisebbségi irodalom magyar nemzeti keretek közötti alakulását: a 20. század elején, az első világháborút követő új országhatárokkal vált először szükségesé, hogy a magyar kisebbségek irodalmának fogalmát tisztáz-

---

lásként ([http://www.cbsnews.com/2300-201\\_162-10009481-50.html](http://www.cbsnews.com/2300-201_162-10009481-50.html)) a krízis megoldatlanságának erőteljes jele volt. Alain Badiou a krízis spektakulumáról írt, amely elfedi, az ő fogalmával: a „parlament-kapitalista rendszer” megoldhatatlan ellentmondásosságát. (Alain Badiou: De quel réel cette crise est-elle le spectacle? *Le Monde*, 2008. október 17.)



zák.<sup>4</sup> Az erdélyi magyar irodalom számára az új geopolitikai helyzetből adódó kisebbségi minőség a humánusot és az európaiságot (Kós Károly, Kuncz Aladár), később „a sajátosság méltóságát” (Gaál Gábor) jelenti, valamiféle többlet-erkölcsöt, ám ezek a szép tulajdonságok inkább eufemizmusai a bezárulást, regressziót, párbeszédképtelenséget diagnosztizáló többségi, valamint a korlátozott teljesítményért mégis jutalmat váró kisebbségi irodalmárok szólamaiban.<sup>5</sup> A geopolitikai

---

<sup>4</sup> A magyar nemzeti irodalom is viszonylag új fejlemény volt a 19. századi nacionalizmus eszmerendszerének megjelenésével – a párizsi Trianon kastélyban megállapított új magyar országhatárok egy alig félszázados irodalomtörténeti-nemzeti ideológiát szakítottak meg. A 20. századi totalitarizmusok gátat vetettek a szakmai-társadalmi nyílt vitáknak, az erőszakosnak ható megszakíttóságból fakadó trauma feldolgozásának. Talán ez is indokolja, hogy a magyar kisebbségi irodalomról még a legújabb, átfogónak szánt magyar irodalomtörténet is 19. századi megközelítésmódok reflektálatlan rendszerében értekezik, és – tünetértékű analógiával keretelve a Németh László *Kisebbségben* című vitatott dolgozatának afirmatív idézését tartalmazó, a nemzetet „öt-hat nép renegátjaitól” beteg testként láttató elbeszélést – az 1845-ben Új-Zélandba kormányzónak kinevezett Sir George Gray példázatával a „maori mitológia” elsajátítását jelöli ki a többségi irodalmárok feladatául. (Jeney Éva: *Transzszilvanizmus. 1937. Jelszó és vita*. In: *A magyar irodalom története III*. Gondolat, Budapest, 2007.)

<sup>5</sup> A Kádár-rendszerben megjelent *A magyar irodalom története* így fogalmaz: „A kisebbségi irodalom jellegét elsősorban az határozta meg, hogy nem teljes értékű irodalom: a szellemi központtól, az anyairodalomtól elszakadt részirodalom vagy másodrendű irodalom csupán, amely a kényszerűségből csinált erényt, ha képes volt rá, vagy ha alkalma nyílt efféle erőfeszítésre.” (Béládi Miklós szerk.: *A magyar irodalom története 1945-1975*. IV. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982.) <http://mek.niif.hu/02200/02227/html/04/index.html> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22), de a politikai kényszerhelyzet megszűnésével sem változott ez a szemléletmód, lásd: Kulcsár Szabó

adottságokból fakadó szempontokat komoly intellektuális erőfeszítések árán sem sikerült olyan esztétikai minőségekként is vizionálni, amely a magyar kisebbségi irodalmakat irodalmiságukban ne egyszerűsítette volna le,<sup>6</sup> ezért egyre gyakoribbá vált a magyar irodalom egyetemes megközelítése, amelyben a különbségek vagy pusztán alkotókként változó partikularitások, vagy régiók szerinti stílus- és szemléletmódok.<sup>7</sup>

---

Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1994. Bővebben: Selyem Zsuzsa: *Az "erdélyi magyar irodalom" – beszédmódok egyik utópiája*. Disztransz. In: *Valami helyet*. Második, bővített kiadás. Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2003. 63-96.

<sup>6</sup> A kolonializmus-kutatás eredményeit hasznosító Papp Ágnes Klára (*A csirkepaprikás-elmélettől a töltöttkáposzta modellig. A kisebbségi irodalom újraértelmezési lehetőségei a posztkoloniális kritika tükrében*. <http://www.barkaonline.hu/kritika/1538-a-csirkepaprikastol-a-toeltoettkaposztaig> – utolsó hozzáférés: 2014-06-22) a hibriditás és a mágikus realizmus fogalmaival írja le az erdélyi, vajdasági, kárpátaljai stb. magyar irodalmakat; példái meggyőzőek, ám részint ezek a fogalmak szűrőkként működnek a másféle poétikákkal dolgozó, e régiókban keletkező magyar irodalmi művekkel szemben (azaz nem alkalmasak a vizsgált jelenség karakterisztikumainak összegzésére), részint pedig olyan, egymástól jóval távolabbi kulturális közegek viszonyából származnak, amelyek aligha jellemzik a közös, kelet-(közép-)európai történelmi és ideológiai tapasztalatokkal rendelkező régiókat.

<sup>7</sup> Schein Gábor és Gintli Tibor *Az irodalom rövid történetében* a magyar irodalmat nem választják el az európai irodalomtól, értelemszerűen a kisebbségi magyar irodalmat sem tárgyalják külön, jóllehet Szilágyi István regénye kapcsán előfordul az „erdélyi próza” fogalma, amely „az erkölcsi dimenziókban mozgó érzelmességgel” valamint „a leíró nyelv díszítő metaforizáltságával jellemezhető.” (Schein Gábor – Gintli Tibor: *Az irodalom rövid története*. II. kötet, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2007, 654.) Pomogáts Béla nagy volumenű munkája, melynek tárgya az erdélyi magyar irodalom története, a magyar irodalmat egységes egészként tárgyalja, melynek esztétikai szempontból eléggé

A kisebbségi–többségi viszony a jelenlegi társadalmi feltevételek között radikálisan megváltozott, a piac mozgásainak alárendelt kultúra egészében véve kisebbségiként létezik, amin nem változtat a szellemi elitek vélt vagy valós szellemi fölénye. Amellett, hogy a kommersz irodalom milyen méretekben abszolválja a társadalomban az olvasási igényeket, eltörpül a magyar anyaországi vagy erdélyi/kárpátaljai/ vajdasági irodalom különbsége. Az eladott példányszámok alapján meghatározott elsöprő többség globális szinten (angolul, magyarul, románul, szlovákul, szerbül stb.) a profitorientált könyvpiari termékeket olvassa, a nyelvi különbségek meg nem annyira lényegesek egy nem nyelvi megformáltsággal, hanem az olvasói elvárásoknak való megfeleléssel operáló szöveg esetén.

Balázs Imre József beszélt először<sup>8</sup> a kisebbségi magyar irodalomról Gilles Deleuze és Félix Guattari „kisebbségi irodalom”-konceptió-jának felhasználásával, melynek három jellemzője: nyelve igen erős deterritorizációs együtthatóval rendelkezik (alkalmas a különös, kisebbségi, regionális, archaikus, tört, deviáns használatra), intenzív nyelv; benne minden poli-

---

nehezen elkülöníthető része az erdélyi irodalom. (Pomogáts Béla: *Magyar irodalom Erdélyben*. I-VII. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2009.)

<sup>8</sup> Balázs Imre József: *Minor és maior nyelvhasználati módok az erdélyi magyar irodalomban. Kisebbségkutatás*, 2006/2.

[http://www.hhrf.org/kisebbségkutatás/kk\\_2006\\_02/cikk.php?id=136](http://www.hhrf.org/kisebbségkutatás/kk_2006_02/cikk.php?id=136)  
8 – utolsó hozzáférés: 2014-06-22

tika („a szűkös tér következtében a személyes ügy azonosmód a politikához kapcsolódik”); benne minden kollektív értéket kap (nem mesterek köré rendeződő irodalom, „hanem az, ami képes létrehozni a cselekvő szolidaritást”).<sup>9</sup> Megfigyeli a kollektív és a politikai minőség szempontjai alapján e „kisebbségi irodalom” és a magyar irodalom „militarista” vonulatának heroikus elvárásrendszerével való látszólagos hasonlóságot, hogy annál kétségbevonhatatlanabban fogalmazza meg a valóságos különbséget: „azt a latens elvárást, hogy a »kisebbségi« egy bármilyen módon értett »többség« távlatában az organikus »kiegészülésre« vágyik, Deleuze és Guattari a visszájára fordítja, és arról beszél, hogy a (hatalmi, rideg) többségi nyelvből való kiutat a kisebbségi nyelvek sokféleségébe való megérkezés jelentheti”.<sup>10</sup>

A „kisebbségi” Deleuze és Guattari szerint „nem bizonyos irodalmak jellemzője, hanem minden olyan irodalom fogalmi feltételeit jelöli, amely a nagyinak (vagy intézményesítettnek) nevezett irodalmon belül működik”,<sup>11</sup> amivel a geopolitikai tényezők látványos, ám indokolatlan szerepe az irodalom jelenségeinek vizsgálatakor megszűnik kitüntetettnek lenni, ezzel pedig lehetővé válik az adott művek, nyelvek és formák adekvát elemzése, melynek nem célja az egyneműsítés, a bü-

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze–Félix Guattari: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Fordította Karácsonyi Judit. Qadmon Kiadó, Budapest, 2009. 33-36.

<sup>10</sup> Balázs, i.m.

<sup>11</sup> Deleuze–Guattari, i.m. 37-38.

rokrácia eszközeivel operáló intézményesítés pedig főként nem. A mindent eldöntő kérdés így nem az az egzotizáló, hatalmi nyelv felőli alávetett pozíciót feltételező „miért olyan jó nekik, hogy ilyeneket írnak és olvasnak?“, a kérdések és vizsgálati szempontok nem feltételeznek egy uniformizált közeget, hanem engedik, hogy a művek és az értelemzések részt vegyenek a világban történő beszélgetésekben, létrehozzák az új, olykor egészen váratlan közösségeket.

A továbbiakban a Deleuze–Guattari-féle kisebbségi irodalom fogalom felől közelítve próbálom meg értelmezni a 2011 augusztusában publikált, négy részből álló dokuvideósorozatot, mely az egyik leglátogatottabb magyarországi internetes portálon, az index.hu-n jelent meg *A züllött költő esete a kapitalizmussal* címmel.<sup>12</sup> A költő neve először a leghétköznapiabb módon hangzik el; felhívja a villamosenergia-szolgáltatót, és bemutatkozik: „Kezicsókolom, én Peer Krisztián vagyok. Nemrég kapcsolták ki a villanyomat. Igazából csak azt szeretném megtudni, hogy mekkora összeggel menjek be önökhöz.”

A többségi, azaz a piactársadalom uralkodó irodalmi megjelenési formáinak celeb-kultúrájával szemben itt a költő, forgatókönyvíró és színpadi szerző Peer Krisztián következetesen a hétköznapi, többmillió hitelkárosulttal osztozó szituáció-

---

<sup>12</sup> [http://index.hu/video/2011/08/11/a\\_zullott\\_kolto\\_esete\\_a\\_kapitalizmussal\\_1.\\_resz/](http://index.hu/video/2011/08/11/a_zullott_kolto_esete_a_kapitalizmussal_1._resz/) - utolsó hozzáférés: 2014-06-22

jából fakadó viselkedésével és mondataival a legkisebb mértékben sem felel meg az önfényezés-kultúra szabályainak. Nem metaforizál – a kérdés az: metamorfózis, a Deleuze–Guattari (és karkai) értelemben, létrejön-e?<sup>13</sup> Képes-e arra, hogy a bürokratikus, hatalmi struktúrát megmutatva radikálisan újat hozzon létre, mely abban az értelemben politikai és közösségi, hogy a néző közelebb kerül általa saját létfeltételeinek megértéséhez?

A konkrét élethelyzet (frankalapú hitel lakásra, visszafizethetetlen méretű kamatok, tárgyalás a bankban és a hitelkárosultak szervezetében) önmagában sem nem erősíti, sem nem gyengíti a művészi megformálás esélyeit, „élet és írás, a művészet és az élet csak a többségi irodalom szemszögéből állnak szemben egymással.”<sup>14</sup> Az egyik közösségi oldalon Peer Krisztián a művészi megformálás igényét fogalmazza meg a doku-sorozattal kapcsolatban: „Ha valaki még nem látta (pedagógiailag mélyen elhibázott) posztmodern Noszty-fiú happeningemet az Index-videón (A züllött költő esete a kapitalizmussal 1-4.), az nézze meg, és kommentelje itt (ott - hiába szerettem volna - nem lehet). Ugyanebben a témában a Q Rádióban (99.5) is megtartom székfoglalómat pénteken 19.00-kor.”

---

<sup>13</sup> „Kafka szándékosan megöl minden metaforát, minden szimbolizmust, minden jelentést csakúgy, mint minden kijelölést. A metamorfózis a metafora ellentéte.” (Deleuze–Guattari, i.m. 45.)

<sup>14</sup> Deleuze–Guattari, i.m. 82.

A happeninget mint bizonyos fokig (az egyéni szint maximumáig, ami viszont a legnagyobb mértékben kiszolgáltatta a majdani esemény körülményeinek és többi aktorának) megtervezett, tudatos, művészeti kontextusban elhelyezett és autonóm alkotást készítik elő Peer Krisztián korábbi blogbejegyzései, az egyikből kicsit hosszabban idéznék:

„Lopott ötlet (lopni jó). Két fiatal képzőművész, Borsos Lőrinc Lilla és Borsos János adta az ötletet. Az ő »varázsceruza« technikával készült DIÁKHITEL TARTOZÁSOM FORINTBAN című képüket az Esterházy magánalapítvány 789.279 forintért (ennyi volt a hitel pontos összege) vásárolta meg. (<http://diakhiteltartozasom.blogspot.com/>) Gondoltam, mért ne sikerülhetne nekem is. A Raiffeisen Bank felé több mint kétmillió forintnyi törlesztő-részlet elmaradást és kb. 11 milliónyi tőketartozást próbáltam ezzel a reklámfilmmel rendezni.<sup>15</sup> (Persze a film hangsáv-

---

<sup>15</sup> A „reklámfilm” megtekinthető a <http://www.youtube.com/watch?v=z7CFUbgp1Nk> címen (utolsó hozzáférés: 2014-06-22). Nagy fantáziára lett volna a banktisztviselőknek, HR-eknek, kommunikációs menedzsereknek szüksége ahhoz, hogy a mindössze a bank logóját tartalmazó képi effektusban és a Víg Mihály békés-apokaliptikus zenéjének aláfestésében elmondott, szándékosan dadogó és ismétléseken alapuló beszédben a vágyott reklámra ismerjenek. Hiszen a kiszolgáltatótságot megjelenítő monológ, az univerzális magárahagyatottságot jelző (Tarr Béla filmjeiből is ismert) zene és a bank logója egy komplex életérzést megformáló, hatalom és egyén viszonyának végletes kiegyensúlyozatlanságát felmutató két perces film a maga egyszerűségében túl bonyolult ahhoz, hogy reklám-célkora hasznosítható üzenete legyen. Hacsak a Raiffeisen nem esik át egy metamorfózison, és profitorientációját nem mérsékeli a kör-

ját is loptam a Tarr Béla–Vig Mihály szerzőpárostól.) A bank kapujában első nekifutásra pánikrohamot kaptam, a szívem felrobbant, a gyomrom liftezett, ömlött rólam a jeges verejték, számban fémes íz. De másodszorra, akár csak gyerekkoromban, sikerült átlépnem a küszöböt, és megtenni az ajánlatot. Úgyszólván szemberöhögtek. Barbár népség.”<sup>16</sup>

A Peer által említett képzőművészeti akcióban megélhetés és művészet viszonya átgondolt és invenciózus formát ölt: a budapesti OctogonArt Galériában 2009-ben kiállított kollázs a hiteltartozás számértékének minden egyes számjegye a két művész élettörténetének jelzéseiből áll össze, mellette pedig egy riportfilm is látható volt, mely személyes történetről és esztétikai koncepcióról egyaránt szól. A személyes történet feltárásának elsődleges motivációja Borsos Lőrinc Lilla szerint a „lelkiismeretfurdalás”. Ezzel olyan diskurzust céloz meg, amelyik nem a művészi aktusra, a késő-posztmodern celebművészi privilégiumaira, sokkal inkább a helyzet autenticitására törekszik. Korunk művészeti fordulatát Edward Docx jellemzi az autenticitásra való igénnyel.<sup>17</sup>

---

nyező világra való tevékeny odafigyeléssel (vagyis kihallja a magányos kéréseléséből az egyetemes emberi állapotot).

<sup>16</sup> <http://rezzegeszregeszet.postr.hu/> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>17</sup> Edward Docx: Postmodernism is dead. *Prospect*, 20th July 2011, Issue 185.



A késő-posztmodern képzőművészet piackonform jellegének szélsőséges példája Damian Hirst *For the Love of God* (Isten szeretetéért) című installációja, melyet a londoni White Cube Galériában állítottak ki 2007-ben, majd árverés alá bocsájtották. A kikiáltó ár 50 millió angol font volt. Maga a mű egy emberi koponyára applikált, hozzávetőleg 15 millió angol fontot érő 8601 gyémántból áll.

Docx szerint a posztmodern minden értékben ideológiát, nagy elbeszélést gyanító jellegzetessége mára oda vezetett, hogy a műalkotás piaci értéke lett az egyetlen tájékozódási tényező.<sup>18</sup>

A *Diákhitel tartozásom forintban* látványosan csupán szubjektív értékkel rendelkező anyagokból és történetekből építkezik. A posztmodern esztétika felől értelmezhetetlen alkotás, hiszen ott a szerző személyes története, társadalmi viszonyai, pénzügyi helyzete a mű szempontjából tökéletesen irreleváns.

Bár az autenticitás koráról beszélni korunk posztmodern utáni művészete kapcsán szerintem inkább álmodozás, mint

---

<sup>18</sup> "Commoditisation has here become the only point. The work, such as it is, centres on its cost and value and comprises also (I would say mainly) the media storm surrounding it: the rumours that it was bought for £50m, or that Hirst himself bought it, or that he offset his tax bill by claiming diamonds as tax deductible artistic materials, or that he didn't buy it at all, or that nobody has bought it... And so postmodernly on. The paradox being this: that by removing all criteria, we are left with nothing but the market. The opposite of what postmodernism originally intended." Docx, i.m.

korszak-stílus, hiszen visszaártatlanodni, valamiféle semmihez sem mérhető (ergo öröknek feltételezett) eredetiséget, hitelességet kinyilvánítani aligha lehetséges, még inkább: könnyen újabb tekintélyelvűséghez, a kritikát irrelevánsnak tartó ideológiákhoz vezethet, mégis, a következetesen, autonóm módon megformált élet és mű viszony révén az autentikusság új formáit figyelhetjük meg.

A többségi irodalom korunkban alárendeli magát a piac törvényeinek, egzotikummal, lebilincselő történetekkel vagy a privátszféra kokett megosztásával rejti el problémamentes alkalmazkodását a hatalmi struktúrához. Gilles Deleuze és Félix Guattari gondolatmenetét etekintetben is aktualizálhatónak tartom: a többséget irányító pénzügyi viszonyokkal szemben a művészetnek az az esélye, ha erős koncepcióval kisebbségi, „mineur” formát választ: „Hány és hány stílus, műfaj és irodalmi irányzat, még az egészen kicsi is, álmodozik arról, hogy a többségi nyelv funkcióját töltsse be, hogy államnyelvként, hivatalos nyelvként szolgáljon (...) Akarjuk az ellenkezőjét álmodni: kisebbségivé lenni.”<sup>19</sup>

Peer Krisztián indexes happeningje a névtelen kommentálás műfaji sajátosságaiból fakadó szokásos agresszivitást meghaladó trágár válaszokat generált. Óvatos becslésem szerint a megjegyzéseknek 1%-a viszonyult hozzá empátiával. A Facebook névvel, fotóval ellátott bejegyzései ugyan szép, együttérző szavakat tar-

---

<sup>19</sup> Deleuze–Guattari, i.m. 56.

talmaztak, de ez egy meglehetősen tág, a Peer Krisztián költői munkásságát értékelő, meglévő ismeretségi kört jelent. Viszont itt is hozzávetőlegesen 1% az akciót a privát szférán túl is értékelő hozzászólás.<sup>20</sup>

A performansz deterritorizációs gesztusai, civilpolitikai helyzetmegjelenítése elég erős volt, hatása viszont teljes mértékben nélkülözötte a cselekvő szolidaritást. Mi lehet ennek az oka? Nem volt eléggé tisztán eltervezve? Ha a blogbejegyzéseinek pontos mondatait olvasom, azt kell válaszolnom: dehogyisnem volt rendszeren eltervezve. Másodjára kínálkozik a közhelyszerű cinizmus: az emberek nem képesek felfogni (mert alkalmazkodók, lusták, ostobák, önzők stb. stb.). Persze, „emberek” mint olyanok nincsenek, és éppen az volna a művészet, hogy korábban elképzelhetetlen, mégis a legvalóságosabb életünket megmutató anyagokkal, formákkal, akciókkal különféle figurák egy időre (mondjuk egy színházi katarzis utáni 15 percre) közösségként létezzenek. Nem marad más lehetőség, mint annak a feltételezése, hogy a videósorozat valahol tényleg „pedagógiailag mélyen elhibázott”.

„Videónk az Allianz által támogatott, hétköznapi pénzügyek mellékletbe készült” – az első részben jelenik meg ez a felirat. Sokszor néztem meg a sorozatot, míg feltűnt, és ez érthető, hi-

---

<sup>20</sup> Tulajdonképpen egyetlen ilyen bejegyzést találtam: „peer, ez sokkal több annál, mint h elmesélsz egy sztorit (a saját sztoridat). és nagyon jók az arányai is. nem tudom, kikkel csináltad, de grat nekik. egy csomó jellegzetes (káeurópai) civilizációs mélyréteget sikerült egy pillanatra kihozni a napfényre.”

szén az internet mindenki számára elérhető ingyenes szolgáltatásait a reklám-bevétel teszi lehetővé, s hogy az olvasó, néző mégis a keresett tartalomra tudjon koncentrálni, tudatosan vagy reflexszerűen kiszűri (megpróbálja kiszűrni) a látott felületről a reklámokat.

Mit változtat az Allianz-reklám a helyzeten? Míg Peer Kriztián a megformált, előkészített személyes performanszát adta elő, addig az index.hu stábjá megrendelésre dolgozott. Amit problematikusnak tartok, az az, hogy a stáb nem szponzorként fogta fel a biztosítót, hanem annak (vélt vagy valós) elvárásai szerint olyan címmel és összefoglalókkal látta el a videókat,<sup>21</sup> amelyet ugyan rövid ideig, nagy jóindulattal ironikusnak gondolhattunk, ám valójában a művész önlefozását hatalmi gesztussal és intézményes eszközökkel külső, tekintélyelvű lefozásra fordított-

---

<sup>21</sup> A cím mellett (*A züllött költő esete a kapitalizmussal*) az egyes részek alcímei és összefoglalói: „1. Látogatóban a kocsmalakónál. Az örök gyermek hanyatt veti magát, csak legyen, aki elkapja. A kocsmában tisztálkodás krúdys és kevésbé krúdys aspektusai, avagy az ember ott van igazán otthon, ahol számlája van. 2. Soha többé parizert! Ha bedől az ország, és éhséglázadások lesznek, talán megúszom a kilakoltatást. [Refr:] Soroztunk arról, hogyan és miért hal éhen egy kilakoltatástól rettegő, életművész költő Budapesten. 3. A bújkálás vége. Hajléktalan költő a polgárosodás útján: sorszámot húz a bankban és bőszen bólogat. 4. Nem marad adóssága, igaz, lakása sem. Hősünk büntudatosan megborotválkozik, felkeresi a Banki Hitel Károsultjainak Egyesületét, de a jövőtervezés kifejezéstől hisztériás rohamot kap. Refr.” A jelzőhasználat eklektikus: van akiből a „züllött”, van akiből a „rettegő” vált ki iszonyatot. A „hősünk” megnevezés egyszerre fejez ki távolságtartást (ez nem mi vagyunk, indexszerkesztők) és vállveregetést. Az olyan jelzők pedig, mint a „bőszen” vagy a „büntudatosan” az első részben még kedvesnek ható „örök gyermek” kifejezést billentik át az infantilizmus jelentéstartományába.

ták át. A személyességet kirekesztő jelzésekkel vették körül, és tették ezt egy olyan közegben, ahol ők voltak a többség, ők állapították meg a játékszabályokat, és, nyilván a támogató kedvéért, száználmasnak állították be az ezzel szemben a legkevésbé sem védekező művészt. Így viszont sikeresen partikularizálták, Peer Krisztián privát gondjává tették azt, aminek megvolt az esélye, hogy – Deleuze–Guattariék kifejezésével élve – „ne egyetlen alanyra utaljon”.

Miért volt ez jó reklám egy biztosító társaságnak? Az index.hu ideális célcsoport: többségében fiatal, tanult fogyasztók, akik a válság-spektákulum által irányítva az érveket keresik arra, hogy miért is a legjobb választás, ha alkalmazkodnak a fennálló rendhez, de még időnként eszükbe jut, hogy lehetne másképpen is élni. A cél: az alternatív életformát erejétől, örömeitől, méltóságától, megformált autonómiájától mentesen, egyértelműsített csődként prezentálni az esetleges tőkekörforgás-dezertőröknek.<sup>22</sup> Persze nem kétlem, hogy ugyanez a stáb képes volna egy ennél sokkal lehangolóbb videósorozatot gyártani az Allianz egy tisztviselőjének a napjaiból, ha netalán arra volna megrendelés (de, sajnos, nincsen).

A performansz kudarcra pontos képet ad a többségi (nem csak magyar) realitásokról. Ami megakadályozza, hogy kisebbségi

---

<sup>22</sup> A reklám sikerét jelzi, hogy a Facebookon a kiváló irodalalmár Balogh Endre azt írja Peer Krisztián üzenőfalára: „Akkora fsz vagy, hogy ehhez már lehet igazodni - én pl. elővettem a befizetetlen számlákat:)”.

művészetként érzékeljem, az az, hogy nem reflektált a kontextusra, hagyta magát egy biztosítótársaság üzeneteként futtatni. Hiába autentikus, ha a keret ideologikus.

A kisebbségi művészet nem terelhető ideológiák fennhatósága alá. Ilyen Peer Krisztiánnak az a verse, amelyik az adósságszituációt úgy formálja meg, hogy ellenáll a finánc-ideológiáknak: Uram, neked oly kevés, amennyiből / újrakezdhetném. Higgy nekem, / hogy ne kelljen hazudnom. / Nincs mit beosztanom, annyi a törleszteni valóm. / Szeretnék csak neked tartozni. / Már most megmondom, / hogy nem leszek pontos, / és persze ugyanilyenben maradnánk, / ha adnál, nem menekülnék aztán előled, / meg persze az se baj, ha neked sincs, Főnököm!” Privát hitelén túl olyasmit közvetít, amiben az olvasó, a néző felismeri a szolidáris szabadság lehetőségét.

A szabadság szó első előfordulása egyébként a sumér „amargi”, ami az adósság elengedését jelenti,<sup>23</sup> s mivel akkoriban az adósok száműzettek, az amargi azt is jelentette: hazatérni az anyához.

---

<sup>23</sup> *What Is Debt? An Interview with Economic Anthropologists David Graeber* <http://www.nakedcapitalism.com/2011/08/what-is-debt-%E2%80%93-an-interview-with-economic-anthropologist-david-graeber.html> – utolsó hozzáférés: 2014-06-22

### Női testpoétikák a *Szomjas oázis* előtt és benne

*leselkedő halál elől*

József Attila

A magyar irodalom kezdetektől napjainkig tartó legújabb története a kortárs írók műveiről szóló tanulmánnyal végződik, ennek idézném a premisszáját: „A női identitás képviselői nehéz helyzetbe kerülnek: akkor kell középpontba állítaniuk a kérdést, amikor az összefüggő, önmegvalósító identitásfelfogások érvénytelenné váltak.”<sup>1</sup> A szerző itt a gender-kutatás egyik több évtizedes dilemmáját idézi, melyre különféle megközelítésekből különféle válaszokat adtak (ő maga is egy kismonográfiában<sup>2</sup>), összefoglalójukat megtaláljuk Séllei Nóra *Posztfeminizmus és gender-szkepticizmus – avagy a feminizmus tárgya* című dolgozatában, melynek nagy erénye, hogy a többnyire angol nyelvű szakirodalom kiérlelt, megvitatt és kifinomult szakkifejezéseinek reflektált magyar megfelelőit használja – illetve azokban az esetekben, amelyekben nincs milyen (magyar nyelvű) előzményre

---

<sup>1</sup> Zsadányi Edit: *Az önértelmezés alakzatai kortárs írók műveiben*. In: Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története*. III. kötet. Gondolat, Budapest, 2007. 874.

<sup>2</sup> Zsadányi Edit: *A másik nő*. Ráció, Budapest, 2006.

támaszkodnia, olyan magyar kifejezéseket keres, melyek lehetővé tesznek egy precíz, párbeszéd- és kritikaképes fogalomhasználatot.<sup>3</sup>

Más fogalmakhoz hasonlóan, a „társadalmi nem” is konstruált, hogy mit nevezünk nőinek, nőiesnek, korokként, társadalmi berendezkedéseként, régiókként változik. És akkor lehet-e tétje egyáltalán keresni a női írás specifikumait? – ez annak a magyar irodalomtörténeti opus utolsó írásának a kérdése, amelyben egyáltalán fölmerülhet a probléma, hiszen az ezt közvetlenül megelőző munka, a négy évtizeddel korábban megjelent, Béládi Miklós által szerkesztett *A magyar irodalom története* – hiába, hogy az államszocialista ideológia szerint a nő éppoly hasznosítható alkotórésze a társadalomnak, mint a férfiú vagy a traktor – még, minő kispolgári csökevény!, egyáltalán nem tekintette ildomosnak a nőírókról értekezni. Az ellentmondásnak persze azóta már nyilvánvalóak az okai: bár az ideológia egyik alaptézise volt a folyamatos progresszió, a deklarációkon kívül ez egyáltalán nem érvényesülhetett: a hatalom igénybe vette a történelem korábbi fázisaiban jól hasznosítható elnyomó technikákat, hiszen a gyakorlati cél, szemben az ideologikussal, az volt, hogy az emberek súrlódásmentesen irányíthatóak legyenek. Így hát a nő lehetett ugyan kezeslábba burkolt traktorista, de a kérdések – hogy mégis, milyen nőről van szó, mit szeretne ő, mi volna a célja, mi a vágya,

---

<sup>3</sup> In: Séllei Nóra: *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007. 94-110.



mit szeretne tudni, mire szeretne emlékezni stb. –, a kérdések ebben az esetben is tiltottak voltak. Ebben a légkörben elképesztő függetlenség jele volt az 1982-ben megjelent, Weöres Sándor és munkatársai összeállította *Három veréb hat szemmel* című antológia, melyben az irodalmi köztudat szerint zömmel nők írta szövegek szerepelnek.

Persze nem éppen így van: a férfi–nő arány nagyjából 160 a 27-hez, úgy, hogy az ismeretlen szerzőket sem ide, sem oda nem számítottam. A téves impresszió jelzi, hogy az adott korszakban a nem egészen 15% nő már túllépi az általános nőérzékelő-ingerküszöböt. A kötet az *Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból* némiképp önlefokozó alcímmel mintha arra tenne javaslatot, hogy az egyes szövegeket egzotikumként, legjobb esetben is pusztán immans poétikai erényeiért olvassák, és attól senki ne tartson, hogy az itt olvasható szövegek veszélyeztethetik az eddig oly biztosnak és megváltoztathatatlanak tudott nemzeti kánont. Nem tudom, Weöres találta-e ki az alcímet, vagy a munkacsoport közösen, mindenesetre egy interjúbeli válaszából arra lehet következtetni, hogy Weöres azért komolyabban vette a munkát, és számított arra, hogy az általa felfedezett művek eljutnak a magyar irodalmi köztudatra hatással bíró fórumokra.<sup>4</sup> Weöres másik kánon-módosító komoly kísérletét egy évti-

---

<sup>4</sup> „Sajnos, a könyvnek eddig elég csekély hatása volt. Még azt sem tudtam elérni, hogy a Hét évszázad magyar versei című antológiában

zeddel korábban adta ki, a „hajdani költőnő” írásait tartalmazó *Psyché* című könyvet<sup>5</sup> az általa ebben az antológiában is oly nagyra értékelt, máshol viszont alig megemlített Ungvárnémeti Tóth László verseivel és *Nárcisz* című tragédiájával. Ebben a korábbi művében a fiktív Lónyai Erzsébet *Psyché* életművével, annak a 19. század eleji magyar – és német – irodalmi és közéleti viszonyaiba való áldokumentarista behelyezésével ironikusan demonstrálja a nemzeti kánon ideologikus, félművelt és szűklátókörű voltát, mely nyilván képtelen fölmérni egy olyan életmű értékét, mint az Ungvárnémeti Tóth Lászlóé, s még kevésbé lenne módszere olyan költészet értelmezésére, mint amelyet Weöres *Psyché*-ként kitalált.

Azt hinnénk, a görög időmértékes versformákat nem pusztán ornamensként művelő Ungvárnémeti Tóth véletlenszerűen lett kiválasztva *Psyché* társaként, és a köztük lévő viszony egy kalandregény sémáját követi, de nem: két szerves kapcsolatot is ki lehet mutatni. Az egyik a testpoétika, mely *Psychénél* részint a vállalt női tapasztalat megformálása, részint a nyelvhez való érzéki, reflektált viszony révén valósul meg – és hát a versformákhoz, a nyelvhez való érzéki viszony

---

helyet kapjanak a legremekebbek” – *Három veréb hat szemmel. Náador Tamás interjúja*. In: Tüskés Tibor: *Weörestől Weöresről*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1993. 269.

<sup>5</sup> Weöres Sándor: *Psyché. Egy hajdani költőnő írásai*. Magvető, Budapest, 1972.

jellemzi Ungvárnémeti Tóth László verseit is.<sup>6</sup> A másik kapcsolat egy ironikus szituáció: a Béládi-féle *Magyar irodalomtörténet*ben Ungvárnémeti Tóth László a *Kisebb költők Kazinczy korában* címmel ellátott, mindössze 3 oldalnyi felsorolásban szerepel, s még e csekély figyelmen is osztozik egy ott ritkán előforduló *női* szerző, Dukai Takács Judit költészetével.

Weöres a *Psychével* bravúrosan mutatja meg a provinciális-hősies-elitista kánon hiú vakságát, s itt jóval messzibbre jutott a magyar irodalomtörténet reflexiójában és átírásában, mint az antológiával. Az antológiában ugyanis hiába keressük azt a perspektívát, ahonnan ezek a nők írta szövegek valamiért érdekesekké váltak, nem fogunk egyetlen árva érvet sem találni, amelyik a paternalista nézőpontot túllépné. Bár a szövegek kiválasztásával az addigi, nyilvánvalóan különféle ideológiák szerint megalkotott szűkös magyar irodalmi kánonokat szabadabbá, színesebbé, nyitottabbá teszi Weöres Sándor, a kommentárokból megerősíti a nőkre vonatkozó társadalmi sztereotípiákat. Csak egyetlen, vaktában kiválasztott példa: Ladonyi Sára, XVI. századi szerző *Könyörgés* című verséhez ezt

---

<sup>6</sup> Abban a korban, amelyben a magyar költők az újonnan felfedezett időmértékes versírás lehetőségétől megittasulva mintegy házfeladatként gyártották a különféle strófákban írt verseket, Ungvárnémeti Tóth a versformákat összefüggésben látja a görög világgal, komolyan veszi a görög isteneket, a görög nyelvet – ez lehetett „Psyché” számára olya fontos, hiszen Psychéként Weöres olyan szapphói verseket ír, melyek a testi szerelemről szólnak, akárcsak a görög költőnőnél, szemben Berzsenyi pompás, de mégiscsak abszurd *hazafias* szapphói strófáival.

a kommentárt fűzi: „Női és uralkodói logika ez: ne a tett elkövetőjét tekintsék bűnösnek, hanem azt, aki nem hallgat róla, sőt kritizálja.”<sup>7</sup>

A „női logikát” komolyabb publikációban ilyenformán talán már nem definiálná senki, viszont figyelembe kell vennünk, hogy Weöres már azzal is nagy mértékben meghaladta a nőkre vonatkozó osztársadalmi előítéletet, hogy bár ő is a konyhát, a kuruzslást, a csevegést és a panaszolkodást tartja a legjellegzetesebb női megnyilatkozásoknak, ezeket ő nem becsmérli, hanem „éppen ezt szereti bennük”, ahogy mondani szokás. Az eltelt több mint húsz év során – melyben elvileg volt egy rendszerváltás is – a mai magyar irodalmi közbeszédben pont eddig sikerült eljutni: a „ridikül-vitát” mintegy viccből kiváltó írás szerzője, Németh Gábor, amikor bírálat érte az *Élet és irodalomban* megjelent „Ex libris”-ét, nem értette, mi a baj, amikor, idézem: „az úgynevezett valóságban egyenesen imádom, ha kiborul egy ridikül”.<sup>8</sup>

Visszatérve az új magyar irodalomtörténeti kézikönyv utolsó tanulmányához, mely a kortárs magyar női irodalom elemzését kínálja, eléggé gyorsnak, és a szerző más írásait ismerve eléggé furcsának tűnik az a következtetése, hogy a mai női irodalom pusztán tematikusan képes reflektálni a női írás –

---

<sup>7</sup> Weöres Sándor (szerk.): *Három veréb hat szemmel*. Magvető, Budapest, 1982. I. kötet, 187.

<sup>8</sup> Németh Gábor: *Ki borul? ÉS*, 47. évf. 32. sz. A vita egyik értelmezését lásd Séllei Nóra, i.m. 130-139.

*écriture féminine* – lehetőségeire. Zsadányi Edit ugyanis korábban világosan kimutatta, hogy Polcz Alaine a túlzás retorikájával, Erdős Virág a nőket ért erőszakot természetesnek beállító történeteivel, Forgács Zsuzsa a férfifölényt egy teljesen passzív női elbeszélővel meséltető prózájával leleplezi a magyar nyelv domináns diskurzusaira jellemző, a nőket a férfiakhoz viszonyítva alacsonyabbrendű lényeknek feltételező sztereotip metaforákat. Ami összességében azt jelentené, hogy ő talált legalább három olyan írástechnikát, amely nem csupán tematizálja a női létet, hanem megújítja a magyar prózairodalmat.

A *Szomjas oázis* című, Forgács Zsuzsa által szerkesztett antológia<sup>9</sup> deklarált alapelve éppen az, ami az *écriture féminine* teoretikusai szerint (két nagyon jelentős: Hélène Cixous és Judith Butler) a női írás specifikuma lehet, a testpoétika. Az *Oázis* egy sorozat második darabja, egy átfogó koncepciónak része, mely a szexualitástól eljut a teljes emberi létezés női megformálásáig. Magyarul, persze. Ami önmagában is – szándékosan – ironikus, hiszen a magyar nyelv eleve komoly határt szab a mindenség megformálásának, hacsak nem egy szóval akarjuk azt megoldani. Másrészt viszont ott van az a nyilvánvaló tény, hogy a nyugati irodalmak ennek az ambíciónak már nem csak a művein, hanem a kritikáin, és an-

---

<sup>9</sup> Forgács Zsuzsa (szerk.): *Szomjas oázis*. Antológia a női testről. Jaffa, Budapest, 2007 – a továbbiakban: *Oázis*.

nak a kritikáin, és azoknak az elméletének az elméletén is túl vannak, éppen mintha nemrégiben kellett volna a posztkolonializmus felől előlről kezdeniök.

Az irónia persze nem arra való, hogy megszüntessük. Önáltatás volna azt hinni, hogy ezek nélkül az olykor naivan, olykor agresszíven moralizáló munkák nélkül hirtelen finoman reflektálttá válhatna a magyar nyelv, és örüljünk, hogy a magyar társadalom és persze az irodalom benne megúszta ezeket a kényes szövegeket, amelyeket nők kiabáltak be a pálya széléről a huszadik század folyamán, különös erővel a hatvanas évek végén – mialatt a magyar társadalom sajátos berendezkedése, központi hatalomnak alávetett pozíciója folytán semmiféle közös problémát szóvá nem tehetett a legkomolyabb kockázatok (álláselvesztés, kényszerlakhely, országból kiutasítás) vállalása nélkül. A szovjet, illetve más kelet-európai diktatúrák nőképe a deklarált egyenjogúságon túl a nők még totálisabb kizsákmányolását, a testük fölötti, a korábbi teljesnél még teljesebb, az abszurditásig teljes uralmat jelentette (lásd abortusztörvény, egyenruhák, „szocialista erkölcs” stb.). Rapai Ágnes *A Párt én vagyok* című írása az *Oázisból* erről a tapasztalatról beszél valamiféle különös, tulajdonképpen nem létező, mert a Párt által megszállott egyes szám első személyben.

Forgács Zsuzsa a hidegháborúzó térség másik oldalán mutatja meg a női testet: *Az anygalkák a mélyben dohognak* című elbeszélésben nem beleköltözni akarnak a női testbe,

mint a pártállami diktatúra, hanem kiszívni belőle az életet, a női test önnön akarata és fizetségének mértéke szerint. A két szöveg közötti párhuzam csak abban a tekintetben lehet érvényes, hogy mindkettő a hatalom és a szubjektum viszonyát mutatja meg egyes szám első személyben. Azonban míg Rapai Ágnes elbeszélője 89 májusában kiúzi magából a Pártot, és felszabadulva lépeget új, feszes svájci farmerrövidnadrágjában, Forgács Zsuzsa elbeszélője ott áll magzata nélkül, árván a new-yorki esőben, önmaga által is ostobának tartott kérdéseket tesz fel egy abortuszokban elkérgesedett megbiztos fekete nőnek, aki a maga során a következő maximát – „mint egy karcos, meggörbült lemez” – válaszolja: „El fogunk ázni.”<sup>10</sup> Mást tud a Rapai-írás, és mást a Forgácsé. Rapai az öncsalások sorozatát jelzi, pillanatnyi kurázsikból ál-identitásokat konstruál, de valami megmagyarázhatatlan tisztánlátás folytán tudja, hogy mindezzel együtt a totális uralomnak része, míg Forgács első pillanattól fogva a vigasz-sztereotípiákat – tündérek, angyalkák – helyezi olyan szituációkba, melyek azokról teljesen elképzelhetetlenek: nála nincsen kezdeti és végső állapot közötti ív, csak kifosztottság és várakozás a még teljesebb kifosztottságra. Erre jön az „El fogunk ázni”. Rapai szövegében a szárnyasbetét elérhetetlen, vágyott metafizikai konstruktmként idéződik meg, angyall!; a svájci farmernadrág és testfölmutatás egy felszabadult én-bizonyosság az adott

---

<sup>10</sup> *Oázis*, 216.

korban, s ma még akkor is fontos szöveg, ha hiányzik belőle annak jele, hogy tudná magáról, hogy ilyen problémátlan szappanoperaszerűséggel csak abban a frenetikus pillanatban létezhetett.

Az idézett két írás a kötet első, a kissé szépelgő *Ébredés tükörfényben* címmel ellátott részében szerepel, amelyben a kísérletező prózáírók kaptak helyet, ezt követi a *Szomjas repülés* a szerkesztő által tradicionálisnak tartott írók szövegeivel, a *Hajnali ima* című harmadik részben a kezdő, fiatal írónők írásai vannak, végül pedig a „vadak” – irodalmon kívülről (Malac és Kari Györgyi színésznők, Ágens és Fiáth Titanilla énekesnők, Szabó Ildikó filmrendező, Szemethy Orsi képzőművész, Babarczy Eszter esztéta) és belülről (Erdős Virág, Gordon Agáta) – a *Te szülj engem!* című negyedik részben.<sup>11</sup> A magyar mainstream-irodalomban megszokott és már észre sem vett téziseket kétfelől hasítja ez a koncepció: az egyik az irodalmi szövegtradíciók belső feszegetése a kísérletező prózák révén, a másik az irodalom bevett beszédmódjainak látványos tudomásul nem vétele a képzőművészek, színésznők stb. szövegeiben.

Érthető, ha a magyar kritika sokallja ezt.

Eszközeinktől fosztanak meg ezek az írások. Új szempontokat kell hozzájuk találni, mert az eddigiekkel csak dicsérni lehet a szép szándékot, vagy szidalmazni a nagyratörést, de

---

<sup>11</sup> *Lehet-e szomjasan repülni?* Forgács Zsuzsa Bruriával Králik Zsolt beszélget. *Népszabadság*, 2007. november 13.



értelmezni, relevanciájukat megkeresni és adekvát nyelven beszélni róla alig vagyunk képesek (mi? – mi, akik egy látensen mizogén [és általában: a képmutató dominanciára nevelő] kultúrában nevelődtünk). Mert itt egy nagyon sokféle sajátos hangból álló, mégis kollektív fellépésről van szó: kollektióról, mely persze nem az egyes szövegek szerzőinek, hanem a kollektornak a szándékát üzeni elsősorban, ahogy a *Három veréb hat szemmel* is tette, de a szerzők itt hozzájárultak ehhez a közléshez, elfogadták, hogy ebben a konstrukcióban is mondjanak valamit. És hát ez valóban az első ilyen méretű, hat kötetre tervezett akció a magyar irodalomban. Az első kötetnél még inkább csak találgatni lehetett – itt, ha más első látásra nem is tűnne szembe, az igen, hogy a szerkesztőnek van elképzelése arról, hogy mit szeretne a magyar közbeszéd részévé tenni. Amit lehet és jó is vitatni, talán kicsiszolódnak a színvonalas megközelítés formái.

Néhány szót arról, hogyan látható most, innen, ahonnan a jelen szöveg írója beszél, ez a koncepció: 1. a *Kitakart Psyché* sorozatcím kétféle, nőkre vonatkozó társadalmi sztereotípiát kíván leleplezni, a két klasszikus szereptípust: angyali, tündéri lény vagy lélektelen szexuális illetve házimunkavégző gép, amely ugyan nem irodalmi, hanem társadalmi cél, de részint a „kitakarás” a nyelvben történik, részint pedig a huszadik század egyik fontos előzményéhez, a már megidézett Weöres Sándor *Psyché* című könyvéhez kötődik, mely a hetvenes évek elején kidolgo-

zott és elindított egy olyan női diskurzust a magyar irodalomban, melynek szerzői neve ugyan egy férfié, stílusa, nyelvhez és testhez való viszonya, műfajok bravúros ismerete és rajtuk való túllépése viszont egy önálló, semmiképpen nem alárendelt női szubjektumkonstrukciót tesz lehetővé. A „kitakart” és a lélek jelentésű „Psyché” közt lappangó ellentmondás a test-lélek dichotómiának a nagyjából a hatvanas évektől centrális kérdésé vált dualizmus-kibillentések sorába illeszkedik. 2. „A tiszta ész kritikája” ironikus Kant-idézet a (magyar) nyelv hangsúlyeltolódásból fakadó radikális jelentésváltoztatási képességére hívja fel a figyelmet, úgy, hogy egyszerre tartja megkerülhetetlen előzményének a modernitás egyik alapító szövegét, és távolítja el magától annak egyetemesség-igényét. 3. A kötet, akárcsak az *Éjszakai állatkert*, rengeteg paratextussal veszi körül magát, elmondja bennük, hogy általában milyenek gondolta magát ő (az első belső borítón), és az olvasót kérdező formában felidéz néhány szöveget (a hátsó belső borítón). Soknak tűnik mindez, de mivel annyiféle szövegről, szövegalkotási eljárásról van szó, és ezt a sokféleséget a kérdező paratextus oly híven érzékelteti, azt gondolom, hogy ezzel is egy elfojtott, rosszul rögzült műfaji elváráson lép túl: az antológia műfajának közönségét ugyanis nem a szokásos stratégiával, a benne szereplő szövegek legnagyobb közös osztójára (ami, tudjuk, nagyon kicsi szám szokott lenni) redukálja, hanem kitágítja a legkisebb közös

többszörösükre (amely, tudjuk, roppant nagy szám 56 különféle, mondhatni prímszám esetén).

Minden egyes szövegről nem szólhatok, hiszen nem is szólíthat meg minden egyes szöveg, és azt az általános elvet, mércét, mifénét, aminek alapján mondjuk megrostálni lehetne az írásokat, anakronisztikus volna keresni, de azokat, amelyeket az irodalmi konszenzusokra való kritikai reflexió felől megkerülhetlenneknek látok, néhány megközelítési-elemzési szempont szerint megkísérelem röviden bemutatni.

Tóth Krisztina *A lélek megatest* című, mindössze három oldalnyi írása a női test történetét három fázisában, 15, 25 és 35 évesen egy-egy konkrét, önironikus szituációban meséli el egyes szám első személyben, úgy, hogy a zárás a középkori haláltáncokat idézi meg teljesen mai nyelvhasználattal. A történet nem is történet, hanem epizódok lejtése valamilyen irányba, könnyedén, ritmizáltan, és az orvosi kifejezésekből adódó illúziótlan semlegességgel. Csakhogy nála – szemben a Csáth-féle prózával, hasonlóan Parti Nagy Lajos *A fagyott kutya lába* című elbeszélésehez – a kíméletlen felsorolás a szavak ritmusa révén valahogy mégis, ahogy Füst Milán mondta volt állítólag, „felmegy a kurva istenbe”. Hogyan teszi ezt Tóth Krisztina elbeszélője? Nem ő teszi: ugyan elbeszélője saját testéről beszél, de nem magának, nem is a csábítás/siránkozás pozíciójából, hanem egy közvetlen baráti viszonyt megidézve. A szövegnek az egyik összetartó ereje éppen a barátnő visszatérő, józan, visszafogott kérdése: „Mi-

ért, mit hittél?” Ez a szöveg mind a történet-, mind a töredék-konzenzust átlépi, egyszerre egész meg töredék, ahogy egyetlen emberi élet is a maga töredékességében, törtségében egész. Másképpen fogalmazva: mindazt tudja ez a rövid írás, amire ráébresztett a posztmodern szövegpoézis, viszont intenzitásában, kockázatvállalásában egyedülálló.

Polcz Alaine *Történetek a női testről* című, nem sokkal a halála előtti írása illeszkedik az életművét átjáró, a tabusított témákról való beszéd pozícióját önmagának kivívó szövegei sorába. Az *Asszony a fronton* vagy akár ez az elbeszélés ugyan nem keres új nyelvi megoldásokat, ezek a szövegek nem élnének meg az őket átjáró valóságnak tudott tapasztalatok nélkül, emiatt inkább a memoár műfajába sorolhatóak, viszont az elmaradt kérdések, önreflexiók nélkül is érzékelhetővé teszi a szélsőséges vagy teljesen köznapi és úgy rémületes testi tapasztalatokat. Polcz Alaine olyan dolgokat ír le, amiket magyarul előtte nem nagyon közölt senki.

Radics Viktória *Akt rőzszeszínben* című elbeszélése a történet idejét robbantja. Leleplezteti magát és az eltelt, akármilyen okosan használt, mégis elkótyavetyélt életidőt. Nem visszaemlékezik, hanem jelen időben elképzelteti a vasfüggönyön túli jugoszláviai gyermekéveket, a jelent pedig – a jelent egy budapesti galériában – az egyidejűsített látás idejévé teszi. A galériás pillantásában a meglátott évek, Radics érzékletes metaforájával „szétlapulnak” a falon, anélkül, hogy jelentésük lehetne. A szö-

veg ezzel a metaforával a kötet által más esetben folyamatosan pozitívan és referenciálisan megidézett képzőművészeti alkotást teszi absztrakttá, olyan absztrakciót jelezve, melyben egy nő élettörténete van benne.

Fiáth Titanilla *Kilóra – hiphop* című rap-szövege a „vadak” sorozat egyik pompás darabja, ironikus test-történet és poétikus szleng, József Attila, Babits, Ady, Petri átírásokkal, slágerszövegekkel, antidepresszáns- és sör-márkákkal. A Psyché-tradícióhoz mérhető az a szuverenitás, ahogy kezeli a különféle regisztereket, és kihoz belőlük valami egyszerűt, ahogy a rap ritmus monotonijába beletör egy szenvtelenül kezelt, mintegy „természetes” öngyilkosságkísérlet-történetet.

Halálos betegségről úgy írni, ahogy Malac teszi vallomásában, szerintem nem láhattunk eddig senkit. Könnyű volna úgy felülemelkedni, hogy másról beszélünk: az *Angyalaim* című írás viszont rákról, áttétekről, orvosokról, gyerekről, mindenről beszél, olyan becéző erővel, amit azt hinnénk, hogy csak kitalált. Pedig nem: tényleg kitalálta.

Erdős Virág *Mária, A kiscigány és A menyasszony* című novellái nagy elbeszéléseket írnak át a legelképezhetőbb formában: Mária egy teljesen köznapi nő, akinek, miközben éppen mustáros-margarinos zsömlét ken, elfolyik a magzatvize, párja, József beviszi a szülészetre, és egy hihetetlenül pontos és érzéki szülésleírás után kideríti róla, hogy nem embert hozott a világra – a szülés utáni csendben „megérezem a báránycsontok leheletét az

arcomon” – és nem is Istent, hanem egy fekete kutyát. Aztán a kiscigány helyébe egy nőt ír, a mai urbánus kondíciók közé, aki ugyanannyira abszurdan fal fel mindent, mint a mesebeli kiscigány, csak hogy itt van egy megmagyarázhatatlan szomorúság, ami a boldoggá írt vég után is megmarad. A harmadik történet az *Énekek énekébe* írja bele egy négerbaba sikertelen megerőszkolásának és szétदारabolásának történetét. A humánus Erdősnél nem kivételezettségi állapot, nincsen semmiféle határa a kegyetlenségnek, mindezt könnyedén, gördülékenyen, letehetetlenül meséli – cipeld, olvasó.

Babarczy Eszter a *Te szülj engem!*-ben kétféle nőprojekcióról beszél. A szerző a Kis Varsó Nefertiti-projektjéhez, a szépséges női fejhez készülő testhez esztétaként ír kísérőszöveget, miközben saját testével úgy szembesül, mint egy ismeretlen férfi erőszakos, sértő e-mailekben megnyilvánuló vágyának tárgyával. A feszültséget írja meg: az okos fej, bár az érvei megvan-nak hozzá, nem tud, nem akar mit kezdeni ezzel a tárgyiasítással, elviseli a leveleket, holott ostobák és durvák, esetlegesek, mint a test.

A szerkesztő koncepciójához az is hozzátartozik, hogy minden kötetbe meghív egy ál-női szerzőt, hogy ki lehet az, nem tudhatni. Mindenesetre a 33 szerző egymástól radikálisan különböző írásmódja együtt a történetiségnek, társadalmi helyzeteknek kitett, múltékony, változó emberi lények közötti kommunikáció sokrétűségét jelzi, irodalmon belül és kívül.

## HOL A HATÁR?

És miért „mi” meséljük el a II. bécsi döntést Závada Pál  
*Idegen testünk* című regényében?

*Mindig volt egy igazság, amiről később  
kiderült, hogy hazugság.*

Nádas Péter

A kommunista eszmék nevében önkényuralmat gyakorló országokban a hivatalos ideológia sokkal radikálisabban volt modern a történelmi múlthoz való viszony tekintetében, mint a nyugati országok kiküzdött, társadalmi vitákban csiszolódott modernség-ideológiája. Radikálitása részint az egyenlőség eszméjének bizonyos fokig materiális jelentést adó, így a tömegek számára a korábbi állapotokhoz képest rezonábilis életkörülményeket biztosító rendelkezésekben, részint nyers erőszakban és a nyilvános szféra teljes kontrolljában nyilvánult meg. Boris Groys ezekből a megfigyelésekből kiindulva a posztkommunista országok paradoxális időtapasztalatáról beszél: míg a kulturális tudományok által leírt idő–szubjektum viszony a múlt felől a jövő irányába halad, a posztkommunista országok szubjektuma a történelem végétől, a

poszthisztórikus, posztapokaliptikus jövőből kell valahogy visszautazzon a történelmi időbe.<sup>1</sup>

A rendszerváltás utáni magyar irodalomban a történelmi idők tudatosítása, alanyivá, személyessé dolgozása a propagandisztikus tézis-művek és posztmodern autonóm esztétikák váltógazdálkodásának interpretált jelensége<sup>2</sup> után egy elhallgatott – később a 2002-es Nobel-díj hatalmas publicitása miatt viszont széles körben ismertté vált – kivételtől, Kertész Imre hetvenes-nyolcvanas évekbeli diktatúra-megformálásaitól el-

---

<sup>1</sup> Boris Groys: *Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Postcommunist Other*. In: Okwui Enwezor alii (eds): *Documenta 11, Democracy Unrealized*. Hatje Cantz Publishers, 2002, p. 311.

<sup>2</sup> Az irodalom (és általában a művészet) interpretációhoz kötöttsége miatt könnyen elhamarkodott következtetésre juthatunk a művekre vonatkozóan is. Az interpretációk erősebben, látványosabban hordozzák magukon egy adott társadalmi kontextus elvárásait, ezekből ítélve meg a művekből is csupán annyit látunk, amennyit a kritikai fogadtatásuk feldolgozott belőlük. Így történhet meg például az, hogy az utóbbi harminc év irodalmi recepciója alapján a magyar irodalomban egyfajta kétosztatúságot figyelünk meg – tévesen. A téves szembeállítás esztétikailag megalapozott lehet, például Danto *transzparencia* kontra *valóság-elmélet* fogalmaival is le lehet írni (a valóság-elmélet „fogj egy szép tárgyat, és nevezd műalkotásnak” kategóriájába tartozó művek önmagukon kívül semmit nem reprezentálnak, szemben a „fogj egy szép tárgyat, és ábrázold a lehető leghívebb módon”-kategóriába tartozókkal), mindazonáltal az egyik kategória eminens művei rendszerint éppoly jól volnának olvashatók a másik esztétikai minőség felől. Mészöly, Esterházy, Krasznahorkai, Nádas művei az első kategória reprezentatív darabjai, jóllehet a *Film*, *Az atléta halála*, a *Kis magyar pornográfia*, a *Bevezetés a szépirodalomba* némely részei, az 1985-ös *Sátántangó* és hát az *Emlékiratok* könyve azok a nyolcvanas évekbeli művek, amelyek a közelmúlt történelmét a korszak hivatalos ideológiájától eltérő perspektívából szólaltatják meg.



tekintve, a kilencvenes évek közepén-végén jelenik meg tendenciaszerűen. Az „áltörténelmi regénynek” nevezett munkák sajátos módon viszonylag távoli múlttal – leginkább a 16-17. századdal – foglalkoztak, a posztmodern barokk-preferenciáját és a nemrég még oly eleven szocreál-elvárástól való teljes irtózatát egyszerre testesítvén meg. A huszadik század totalitarizmustapasztalataival az irodalom is nehezen tudott mit kezdeni – a nyelv, a szókapcsolatok felszabadítása, a zsarnoki tautológiák és üresjáratok, az alávetettek pszeudo-nyelvhasználatának, a nyelvi klisék és szóképek kritikátlan ismételtetésének tudatosítása, megjelenítése és helyzetbe hozása, következményeinek kíméletlen feltárása kellett hozzá. A *Sorstalanság* a Gramsci-féle „subaltern” – alávetett szubjektum – beszédképtelenségét<sup>3</sup> éppen a nyelvi klisék özönével jeleníti meg. Kertész Imre regénye a nyelvhasználata révén tárja fel, hogy a magyar identitás, a magyar kultúra, társadalom, közbeszéd, és az ehhez a 19. század derekától nagy léptekben asszimilálódó magyar zsidóság teljesen ki volt szolgáltatva a fasizmusnak, nem volt ami benne ellenálljon, nem voltak az ellenállásnak szavai, nem voltak olyan filozófiai, társadalmi tradíciók, melyek ha talán

---

<sup>3</sup> Gramsci *alávetetteknek* azokat nevezi, akiknek semmiféle jelentős szerepe nincsen egy adott társadalom politikai, társadalmi döntéseiben, akiknek nincsenek soha abban a helyzetben, hogy beszélhessenek. Antonio Gramsci: *Prison Notebooks*. Tr. Joseph A. Buttigieg and Antonio Callari. Columbia UP, New York, 1992, vmint Antonio Gramsci: *Az új fejedelem*. ford. Betlen János, Magyar Helikon, Bp. 1977.

győztesként nem is kerülhettek volna ki a történetből, de legalább az ellenállásnak artikulált nyomait hagyták volna.

Kevesebbet beszélnek róla, de nem kisebb a jelentősége Kertész Imre másik totalitarizmus-regényének, az 1994-ben publikált *A kudarcnak*, a kommunizmus eszméi illetve a megfélemlítő hatalom nevében promiszkuus egyéni érdekek és babonás biztonsgmániák mentén szerveződő társadalomképnek. Nádas Péter a magyar huszadik századot, benne a két totalitarizmust összefüggéseiben, személyes és társadalmi-politikai vonatkozásaiban hihetetlen és iszonyatos mélységeiben bevilágító, harminc éven át írt, több mint 1500 oldalas opusza, a *Párhuzamos történetek* a magyarországi rendszerváltás kusza, helyenként még be sem következett folyamata után, 2006-ban jelent meg. A magyar társadalmi diskurzus viszont messze van attól, hogy az önkényuralmi tendenciákat felismerje és elhatárolódjon tőle – de hát melyik diktatúrákon szocializált ország képes erre?

A kelet-európai, új demokráciákban a kilencvenes évektől kezdődően a szabadságjogok gyakorlása és a jóléti társadalom kiépítése, majd az általa megvalósuló lehetőségek helyett a kirekesztésre alapuló neonacionalista diskurzusok szökkentek szárba.<sup>4</sup> Manuel Castells a neonacionalista és általában az új

---

<sup>4</sup> A magyarországi politikai közbeszédben az első lépést a társadalmi problémákért az „idegeneket”, a „nem magyarokat” felelőssé tevő diskurzus teszi meg, az ellendiskurzus pedig a statisztikákban látvá-

fundamentalizmusok kialakulásának két alapvető okát nevezi meg: az egyik a globalizációs folyamatokkal járó veszteségek, zárványok, a másik a patriarchalizmus válsága.<sup>5</sup>

A neonacionalizmus mint a globalizáció kísérőjelensége nem jelenti egy adott nemzet történelmének és hagyományainak ismeretét, aktív emlékezetét és gyakorlását, sokkal inkább könnyen belátható, egymástól alig eltérő *nemzetálm*-klisék határozzák meg a leginkább nacionalizmus-szimulakrumnak nevezhető kortárs jelenséget, aminek két lényeges összetevője az ellenségkép egyfelől, az eufemizált saját nemzeti identitáskép másfelől. Ha a kelet-európai országok neonacionalizmusa-it összevetjük, megfigyelhetjük, hogy ugyanazok a jelzők és

---

nyosan kiderülő lépéshátrányát ugyanazon fogalmi és stratégiai keretek között teszi meg, a folyamatos szavazatvesztés félelmétől indítatva. A TÁRKI Társadalomkutatási Intézet 2008. október 1-én közölt idegenellenesség felmérési adatai szerint Magyarországon 1992-től megduplázódott az idegenellenesek száma, az úgynevezett „mérlegezők” is, akik az összlakosság 58 %-át teszik ki, a kontrollkérdésekre adott válaszok alapján konkrétan inkább senkit sem fogadnának be. Az idegenbarátok aránya: 10-ből 1. A fiktív „pirézek” népcsoport menekültjeit is az ország népességének 66 %-a kiutasítaná.

<http://www.tarki.hu/hu/news/2008/kitekint/20081001.html> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22. Romániában a politikai elit – elsősorban a parlamenti választások közeledtével – hasonlóképpen célszerűnek véli a nacionalista érzelmi húrokat megpendíteni, Szlovákiában ennél súlyosabb a helyzet, itt konkrét diszkriminatív, a nemzeti kisebbségeket elnyomó rendelkezéseket érvényesítenek. A volt jugoszláv államokban létrejött, háborúhoz vezető neonacionalizmusra vonatkozó elemzések közül hadd hivatkozzam Jean-Luc Nancy *Être singulier pluriel* (Paris: Galilée, 1996) c. könyvére.

<sup>5</sup> Manuel Castells: *Az információ kora*. II. kötet, *Az identitás hatalma*. Fordította Rohonyi András. Gondolat, Budapest, 2006. 53.

minőségek jelennek meg az ellenségről, és ugyanolyan jelzőkkel dédelgetik önmagukat a saját neonacionalista diskurzuson belül ellentét-viszonyt ápoló különböző etnikai csoportok (a neonacionalista önkép: kulturált, gazdag történelmi hagyományokkal rendelkező, megfontolt, racionális individuumokból álló nemzet az áldozat szerepében, a neonacionalista ellen-identitás: barbár, jogtalanul betolakodott, kiszámíthatatlan, indulatok által vezérelt kollektív entitás a mindenkori agresszor szerepében). Slavoj Žižek a volt Jugoszlávia területén létrejövő államokban megjelenő neonacionalizmusokról írja: „mindegyik azon van, hogy törvényesítse »odabenti« helyét, ezért az európai civilizáció (ami a kapitalista »odabent« általánosan elfogadott ideológiai elnevezése) utolsó bástyájának szerepében tetszeleg, mely megvédi Európát a keleti barbárságtól. A jobboldali nacionalista szárnyhoz tartozó osztrákok számára ezt a képzelt határt a Karavankák, az Ausztria és Szlovénia közti hegylánc alkotja: mögötte kezdődik a szlovén hordák uralma. A szlovén nacionalisták számára ez a határ a Kupa folyó, mely elválasztja Szlovéniát Horvátországtól: mi *Mitteleuropa* vagyunk, a horvátok azonban már a Balkánhoz tartoznak, bele vannak keveredve az irracionális etnikai viszolyokba, amelyekhez nekünk voltaképpen semmi közünk – mi ugyan az ő oldalukon állunk, együttérzünk velük, de oly módon, ahogy a harmadik világhoz tartozó áldozatokkal érez együtt az ember... A horvátok számára a végső határ termé-

szetesen az, ami köztük meg a szerbek, azaz a katolikus civilizáció és a keleti pravoszláv kollektivista szellem között húzódik, mely képtelen felfogni a nyugati individualizmus értékeit. Végül a szerbek a keresztény Európa utolsó védvonalának tekintik magukat, szemben a fundamentalizmus veszélyével, amit az albán és a bosnyák muzulmánok szimbolizálnak.”<sup>6</sup>

Ha Ausztriától nem délre, hanem kelet felé indulunk, ugyanezzel a logikával találkozunk Magyarországon, Romániában, majd Bulgáriában. Mind egy szálig Európa utolsó védőbástyái.

A különféle országok neonacionalizmusai alig különböztethetőek meg egymástól, a nevek, a nemzeti lobogók színei és a kísértetiesen hasonlóan fölépített politikusavathoz tartozó arc az, ami az országhatároknál kicserélődik.

A neonacionalista diskurzusban lappangó önellentmondások egyike az ellenségnek tulajdonított csordaszellem és a diskurzuson belüli többes szám első személy látenszen pontosan meghatározott jelentésű használata, miszerint „mi” különfélék vagyunk és személyes felelősséget vállalunk cselekedeteinkért, „ők” viszont egyformák, megvezetettek, kollektív csoporttudattal rendelkeznek, képtelenek személyes felelősség-

---

<sup>6</sup> Slavoj Žižek: *Ethnic Dance Macabre*. <http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-ethnic-danse-macabre.html> – utolsó hozzáférés: 2014-06-22. Idézi Muharem Bazdulj: Nyugaton a helyzet változatlan. A délszláv okcidentalizmus végleteiről. Fordította Radics Viktória. *Jelenkor*, 2008/7-8, 804.

vállalásra. Szociológiai felmérésekből kiderül, hogy az ismeretlennel, idegennel, mássággal szemben a leginkább kirekesztő nézeteket a diktatúra utáni, de még nem demokratikus országok állampolgárai vallják.<sup>7</sup>

Závada Pál 2008 tavaszán megjelent *Idegen testünk*<sup>8</sup> című regénye a „mi” beszédben rejlő háritott, felejtésbe (vagy még oda se) száműzött ellentmondásokat formálja meg egy olyan történelmi esemény kapcsán, amely már önmagában is a magyar neonacionalista diskurzusok egyik fétise. A regény az 1940-es, úgynevezett II. bécsi döntést és annak eszmei, személyi és mindennapi kontextusát mesélteti el egy többes szám első személyű narrátorral. A történelmi adatok nagyon röviden: 1940. augusztus 30-án a II. bécsi döntés nyomán a hitleri Németország és Mussolini Olaszországa döntőbíráskodása alapján a fegyveres konfliktus elkerülése végett Magyarországhoz csatolták az első világháborúban elvesztett területek egy

---

<sup>7</sup> A 2006-ban végzett ESS felmérés szerint arra a kérdésre, hogy az adott országba érkező emigránsok gazdagítják-e vagy aláássák egy adott ország kulturális életét, az aláást választók legtöbbször Oroszországból, Ciprusról, Ukrajnából, Észtországból és Magyarországról került ki; arra a kérdésre, hogy szexuális kisebbségek szabadon élhetnek-e életüket, az elutasító válaszadók legmagasabb aránya rendre Ukrajnából, Lengyelországból, Észtországból, Szlovákiából és Magyarországról került ki. (Románia nem szerepelt a felmérésben.) – European Social Survey, 2006. <http://micpohling.wordpress.com/2008/02/29/ess-2006-countrys-cultural-life-undermined-or-enriched-by-immigrants/> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>8</sup> Magvető, Budapest, 2008 – a továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom, zárójelben jelölve meg az oldalszámot.

részét, Észak-Erdélyt és a Székelyföldet (mintegy 43 ezer négyzetkilométernyi terület, 2,5 millió lakossal), amiért a Hitler követelte ár (1) az úgynevezett III. zsidótörvény,<sup>9</sup> (2) a *Volksbund* (a náci Németország érdekeit képviselő, a Waffen SS magyarországi toborzásait végző szervezet) a magyarországi németiség egyetlen törvényes szervezete, (3) az ország élelmi-szer- és takarmány-készletének nagyrészét szállítsák Németországba, és (4) Magyarország adja fel addigi semlegességi politikáját, és csatlakozzon a német-olasz-japán háromhatalmi egyezményhez.<sup>10</sup>

Závada Pál „mi”-je, szemben az etnonacionalista beszédmóddal, tud és beszél a II. bécsi döntés ezen áráról, vagyis a magyar társadalom náci önkényuralomnak való alávetéséről, a faji törvények bevezetéséről, az ország szuverenitásának elvesztéséről, és beszél az Észak-Erdélybe bevonuló magyar hadsereg atrocitásairól is. Felbontva negyven év diktatúra lapangó megegyezését, hogy a két érintett ország – Románia és

---

<sup>9</sup> „A házassági jogról szóló 1894:XXXI. törvénycikk kiegészítéséről és módosításáról, valamint az ezzel kapcsolatban szükséges fajvédelmi rendelkezésekről” szóló törvény (1941:XV) augusztus 8-án lépett hatályba. Az indokolásában náci terminológiát használó, nürnbergi típusú faji törvény – megszorításokkal – mindenkit zsidónak minősített, akinek két nagyszülője az izraelita hitfelekezet tagjaként született. Megtiltotta a vegyes házasságokat, és büntetni rendelte a zsidó és nem zsidó közötti nemi kapcsolatot.”

[http://www.holokausztmagyarorszagon.hu/index.php?section=1&type=content&chapter=3\\_1\\_4](http://www.holokausztmagyarorszagon.hu/index.php?section=1&type=content&chapter=3_1_4) – utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>10</sup> Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Osiris, Budapest, 2002. 248-249.

Magyarország – belügye a történelem társadalmi emlékezete és annak intézményes feltételei (így, egymással párhuzamosan, mindenki írhatott azt, ami jólesett), például az ördögkúti mézszárlásról, ami 1989 előtt a romániai történészek témája volt, ezúttal egy magyarországi regényben olvassuk:

„Lövéseink azonban az L alakú falu felvégén csoportosuló saját csapataink közé is becsapódnak, ők pedig visszalőnek miránk – azaz mi pedig miránk –, mire mi aknavetőkkel lőjük szét a házakat, elég sokan bennégnek, a falucska megsemmisül, összesen vagy nyolcvan halott marad. Vagyis nyolcvanan maradunk ott holtak.” (175)

Történelmi-politikai viszonyok tekintetében éppoly felzaklató ez az írásmód, mint regénypoétikai szempontból. A „mi” jelentése ugyanis egyetlen bekezdésen belül is képes változni: a kontextusból kikövetkeztetett kezdeti első személy többes szám a bevonuló magyar katonákra vonatkozik, az idézet végén viszont a „mi” már a falu román áldozatait jelenti.

Závada kollektív elbeszélőjének regénypoétikai újítása, hogy egy olyan kollektivitást alkot meg, amelyik egyszerre partikuláris és univerzalizáló: partikuláris atekintetben, hogy éppen melyik csoportra vonatkozik, ha viszont a mondatok igényét nézzük az általános érvényűségre, és azt az igen erős hatást, amit az olvasó, a mindenkori, bárhonnani olvasó inklúziója jelent az elbeszélők közösségébe, akkor a „mi” egy



univerzális „mi” lesz, tele a különbségeiből fakadó önellentmondásaival.

Egy olyan deficites demokráciában, mint a puha-diktatúra utáni Magyarország, ahol egyre szélesebb társadalmi rétegeket ér el a neonacionalista, Nagy-Magyarország fetiszizáló diskurzus, szinte elképzelhetetlen ilyen mondatokat olvasni:

„Kolozsváron általános fejetlenséget s magyar áldozatokat hagyunk magunk mögött, Csíkban viszont román csendőrt s adóvégrehajtót ütünk agyon.” (106)

Az egyik legnagyobb példányszámú magyarországi napilapban, az önmagát jobboldalinak deklaráló, de a korábban már érintett globális neonacionalizmusok jellegzetességeihez híven itt is a konzervatív értékmegőrző szemléletet idegengyűlölettel és gyanakvással helyettesítő, valójában pseudo-jobboldali *Magyar Nemzetben* Závada „mi”-elbeszélője indulatos-gúnyos elutasításban részesült: „... műélvezet közben azon kapja magát a nyájas olvasó, hogy a többes szám első személyű előadásmód révén az író becses társaságában egy gyékényen árul hol a fajgyűlölőkkel, hol meg a cinikus kommunis-tákkal. Hol arról értesülök, hogy »kiirtjuk«, hol arról, hogy »le-tartóztatjuk«. Hol nyilasokat akasztatunk, hol pedig zsidókat hajtunk az utcán, sőt egy menekülő zsidó asszonyt egyszerűen

»főbe lövünk«. Mi. Mi magyarok? Mi rasszisták, fasiszták, ávósok, kommunisták, antiszemiták?”<sup>11</sup>

A legnagyobb példányszámú magyarországi politikai és irodalmi kritikai hetilap, az *ÉS* a hónap könyveként közöl elemzést az *Idegen testünkről* a lap kritika-rovatának vezetőjétől. A kollektív elbeszélő itt egészen más – de korántsem meglepő – szempontok miatt problematikus. Ha a neonacionalizmus nem fogadhatja el, hiszen ideális önképe sérülne, a történelem olyan narrációját, melyben a bűntetteknek nem áldozatai, hanem elkövetői volnánk, a Magyarországon balliberálisnak nevezett diskurzus – már amennyiben az *ÉS* bírálata az, látni fogjuk azonban, hogy a szöveg nem áll meg ezen a szinten – a politikai tudatosságot nehezményezi egy regény kapcsán: Závada regénye a profizmus ideálját, a kortárs magyar irodalom „esztétika-vallásának” (Alfred Gell<sup>12</sup>) a műalkotás autonómiájára vonatkozó hittételét is fölsérti azzal, hogy aktuális relevanciával bíró történelmi szituációt ír regénnyé. Amivel tehát azt reszkírozza, hogy tézisregénynek titulálják: „Ez a személytelen, ha tetszik, az antik görög drámákból ismert »mi«, a kórus hangja kifejezett egyfajta fontos üzenetet már *A fényképész utókorában* is. A közös felelősség, a közös bölcsesség, netán a

---

<sup>11</sup> Köröndy Zsuzsanna: Hívatlan vendégszöveg. Rapszódia a „magyar rasszizmusról”, Móriczról, Zavadáról. *Magyar Nemzet*, 2008. július 12, <http://www.mno.hu/portal/574052> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>12</sup> Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford, 1998.

közös felelőtlenség, figyelmetlenség, elkenés, a közös bűn, a közös vétek jelzésére szolgált ez a nyelvi, narrációs trükk már az előző regényben is. Erre szolgálna itt is. De olyan sok mindenre fölhasználja itt ezt a fogást a szerző, hogy ezzel nagyjából érvényteleníti is. Hol a bevonuló magyar hadsereg vagyunk »mi«, hol (teljesen fölöslegesen) Weiner Janka vendégei vagyunk a »mi«, hol a »rendes« magyarok, hol a nem rendesek, hol az antiszemiták, hol a kommunista ávosok, hol a reformátusok, hol az ördög tudja, kicsodák, és nemcsak hangsúlyos helyeken, hanem olyankor is, amikor ez érdektelen. Ez így nem szerencsés. Ebből ugyanis nem könnyen jön ki ugyanaz, mint legutóbb, nem lehet erre a műfogásra ismét regényfilozófiát építeni, legalábbis nem olyan biztonsággal már, mint lehetett az előző regény esetében. Még nagyobb gond az, hogy a szereplők megnyilatkozásai túlzottan a felsőbb politika és a nagyszabású eszmei gondolatok magasságában tartózkodnak. Nem életszerű ez, túl sok fejtegetés, okoskodás, elmélkedés szól a nagy történelmi, társadalmi, politikai ügyekről, és túl kevés a közönséges, ha tetszik konyhai csevegés, ami pusztán mondjuk ételekről szólna (...)"<sup>13</sup>

Nem hallgatnám el, hogy van remény, s a regény recepciója közel sem alakult a politikai kétosztatúság szerint, mert

---

<sup>13</sup> Károlyi Csaba: Idegen és mégse. *ÉS*, 52. évf. 23. szám

bizony, kitűnő, értő elemzések is megjelentek,<sup>14</sup> amelyek szerint a Závada-féle narrációs technika nem zavart, hanem komoly, derűs felszabadultságot kelt, mint a legtöbb izgalmas felfedezés (gondoljunk a cápák szűznemzésének felismerésére).

De térjünk vissza az ideologikusan vezérelt bánatos zártságához, és nézzük, milyen premisszák húzódnak meg a Körmendy-bírálat mögött. A következtetése ugyanis tiszta: a regény szerint mi, magyarok rasszisták, fasiszták, ávosok, kommunisták, antiszemiták vagyunk. Ezt csak úgy írhatta le, ha eltekintett a regény kollektív narrátorának a kontextusfüggőségétől, és eltekintett attól is, hogy a „mi” nem kizárólag negatív, bűnöző társadalmi konstrukciókban szerepel. Pedig a „mi” Závada regényében olykor az üldözött magyarországi zsidóság, amely éppen arról beszél, hogy Bethlen Béla erdélyi főispán inkább lemond, mintsem hogy cinkosává legyen a törvényerőre emelt népirtásnak,<sup>15</sup> olykor a hitleri uralommal szembenálló, az Auschwitz jegyzőkönyvet megszerző és azt a

---

<sup>14</sup> Szegő János: A fényképész nő és kora. *Magyar Narancs*, 2008. június 5. <http://www.manca.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=16493>, Szólló: Hogyan változik körülöttünk az ország? [http://konyves.blog.hu/2008/07/18/hogyan\\_valtozik\\_korulottunk\\_az\\_oroszag](http://konyves.blog.hu/2008/07/18/hogyan_valtozik_korulottunk_az_oroszag) – utolsó hozzáférés mindkét cikkhez: 2014-06-22

<sup>15</sup> „Közbevetésként hadd bocsássuk a magunk részéről előre, hogy negyvennégy májusában pedig Bethlen Béla egyike lesz ama két erdélyi főispánnak, akik nem óhajtanak cinkostársakká válni mindabban, ami gettóba való bekerítésünket követően történik majd velünk, ezért posztjukról lemondanak inkább.” (103)

püspökökhöz eljuttató kis illegális szervezetet jelöli (160), vagy éppen a privát szféra (barátok, szeretők) politikai szempontból nem artikulált különféle csoportjait.

A kontextus-függőség hátrítása nyilvánvalóan az esszencializmussal függ össze, a globalizált világban óhatatlanul megjelenő fundamentalizmussal, biztonság- és kiszámíthatóságvágygal, félelemmel mindattól, ami nem „mi” vagyunk. A „mi” pedig – és ezt Nádas Péter regényeiből látjuk világosan – annak a vélt vagy valós garanciája, hogy az „én” ismeretlen, kockázatos oldalával ne kelljen találkozni.<sup>16</sup>

Különös viszont, hogy a *Magyar Nemzet* kritikusa mélyen hallgatott a „mi” olyan regénybeli kontextusairól, amelyekben ellenállók vagy zsidó áldozatok vagyunk. Ezért a hallgatásért is jelentős műnek látom Závada regényét 2008-ban: a lehető legegyszerűbben kiváltja a kirekesztő-logika önlepleződését.

A kirekesztés jelensége, szociológiai tartalma mellett, a lacani pszichoanalízis értelmében társadalmi szinten veszélyesebb, mint az elfojtás-felejtés, mert míg ez utóbbi neurotikus-sá tesz, a kirekesztés – mint ami nem integrálódik a tudatlanba, így pedig nem „belülről”, hanem a reálisnak vélt regisz-

---

<sup>16</sup> Az *Emlékiratok* könyvének névtelen elbeszélője akkor veszíti el kapcsolatát Melchiorral, amikor megpróbálja elmesélni neki az 1956-os szabadságharc-élményét, amelyben ő az utcai eksztatikus tömeg, a „mi” része. De hadd utaljak egy másik „mi”-re, a börtönőrök „mi”-jére a *Párhuzamos történetek*ből, akiket korántsem a felszabadulás közös tapasztalata, sokkal inkább egyfajta sötét, perverz, állati tudás köt össze, s akik közé gyilkossága után megnyugodni megy Balter.

terből tér vissza – hallucinatorikus, pszichotikus kultúrához vezet. Ennek szimptomáit a posztdiktatórikus országok kisebb-nagyobb mértékben, a neonácizmus szubkultúrájától kezdve a háborúig mind produkálták és produkálják.

„Mi vagyunk itt mégis – mégis, bármennyire nehezen követhető is ez most narrációs szempontból – mindegyik alak: a horthysta tiszt is, a nyilas is, a népi kollaboráns is, a kommunista ávós is, a boltokat kifosztó csőcselék is, mondhatni – bár az itt épp nincs –: a házmester is. Meg a zsidómentő református pap is, a tisztességes minisztériumi tisztviselő is, a románnal is korrekt erdélyi új főispán is, a rendes munkaszolgálatos parancsnok is” – Károlyi Csaba, kezdeti fenntartásai ellenére a regény elbeszélési technikájának következtetését pontosan, korrektül, a kontextus-függőség tudatában fogalmazza meg. Persze, hogy nem könnyű ezt belátni kollektíven. A kritika is csak a maga nevében – esetleg az általa reprezentált intézmény nevében – képes e belátásra. A diktatórikus kollektivitás-eszménnyel szembeni ellenállók, vagyis minden valami-revaló művész és értelmiségi, annak idején az „én”-beszédet művelte, az egyéni, személyes felelősség és hatalomkritika részeként. Závada regénye nyilvánvalóvá teszi, hogy korunkban az ellenállás egyéni szinten derék dolog; szeretetreméltó hősnője, Weiner Janka a leginventívusabb módon teszi ezt kora társadalmának igen sokrétű elnyomó működésformáival szemben, és ez a legtöbb, amit abban a helyzetben ember

megtehet, mégis kevés. Závada regénye egy integratív „mi”-t próbál meg létrehozni, egy olyan globalizált, posztdiktatórikus társadalomban, amely félelmében, bizalmatlanságában, öndédelgetésében legszívesebben mindenkit kirekesztene.





## LIMONÁDÉ

Avagy a magasból elképzelt konzumirodalom félelme

Virginia Woolftól

A Lemon nevű tó partján egy Hardy Lessie nevű 45 éves nőnek van egy kastélya, két felnőtt lánya, Hardy Vera (21) és Hardy Sophie (19), van a barátnője, Egy Tiszta Nő (47), annak hajdani férje Errenhaus színházi rendező személyében, ennek ismerőse, haverja: Elviszempont (mindkét férfiú „jó 40-es”), na és Miën, mindőjük barátnéja. Megérkezik a vonattal Avon, szép művészfiú – „színész, költő, festő, minden” – várja őt Miën az állomáson, beinvitálja a csőszházba, és, noha Avon Hardy Sophie-hoz jött, Miën könnyedén részelteti őt olyan testi örökökben, melyek a történet ezen szintjén ha nem is kizárólag egymáshoz valami módon tartozó személyek között kívánatos és helyénvaló, mégis, halvány jelzés, kis elterelő rejtőzködés javallottnak mutatkozik. Persze ez csalóka érzés, hiszen, ismétlem, a történet ezen szintjén semmiféle szükség nincsen leplezkedésekre. Nincs cselszövés, nincs hazudozás, ez egy ilyen sima történet – még ha később belekeverednek a Lopahin-szerű Lavinelek is –, mindenki mindenkivel szexel és a végén mindenki simán erőszakos halált hal, az egyetlen kis nő – a mesében „poros, okkerbőrű lány” –, Miënt kivéve, mert ő

nem hal meg sem erőszakosan, sem másképpen, hanem elmegy állatgondozónak egy dél-afrikai parkba. Örökélet, ha nem is éppenséggel mindenki számára, de van.

Hogy mi köze mindennek Virginia Woolfhoz? S Evelyn Waugh-hoz? És Thomas Hardyhoz? És Tanderihoz? És még ki mindenkihez?

Vegyük, mondjuk, bonyolultsági sorrendben a kérdéseket. A legegyszerűbb válasz a Thomas Hardyhoz kínálkozik: szójáték-köze van. Hardy a családneve három szereplőnek, és a legismertebb Hardy-regény címe: *Egy tiszta nő* (angolul: *Tess d'Urbervilles*) pedig a Hardy-anyuka barátnőjének, a kisebbik Hardy-lány megerősakolójának, Avon gyilkosának stb. stb. a neve. Az utalást nem fáradságos munkával (vagy, jó neveltetésének hála, azonnal) bogozza ki az olvasó, hanem a szerző en passant megemlíti. Szójáték úgy lesz belőle, hogy az a három nő, aki a Hardy nevet viseli, többnyire „hard”, vagyis (a történet szerint „vagyis”): hardpornóra kész, ugyan a kisebbik lány kicsit inkább nem, ezért őt Sophie-nak, Softi-Sophie-nak becézik (és jöhet az erőszak). Nyilvánvaló, hogy Thomas Hardy társadalmiosztály-igazságtalanságokra redukált romantikus antropológiája nem találna szavakat arra, hogy milyen viszonyok is vannak ezek között a mind egy szálig pénzes emberi lények, nők és férfiak között. Szóval romantika, az nincs. Tulajdon van, unalom, szex, unalom, bosszú, unalom, póker, unalom, szörf, unalom, halál, unalom. Hardynál szenvedély volt,

társadalmi osztályok ellentéte, mindkettő mindhalálig. A válasz tehát: A Lemon tóparti történet ellentét-relációban van Hardy romantikus meséjével.

Evelyn Waugh-t – a bonyolultsági fokozatok következő fázisában – a könyv *Fontos!* című bevezetőjében a szerző-narrátor hozza szóba, mint Virginia Woolfhoz „hasonlóan zseniális”, de „nálunk kevésbé ismert” regényírót. Waugh, mint azt Tandori Dezső Ottlik-tanulmányából tudjuk, Ottlik nagy kedvence volt, a magyar irodalomban általa oly igen hiányolt „link író” megtestesítője. Ottlik és Waugh közös vonása Tandori szerint, hogy mindketten az irodalmat úgy látják, mint ami befolyik az életbe. (Ez a közös vonás meg befolyik Tandoriba, amiről bőven volt és lesz is szó.)

Waugh-t, a magyar újholdasokat leszámítva, többnyire komikus regények szerzőjeként tartják számon – a *Torlandó szőrfőker*<sup>1</sup> (a továbbiakban: *Torlandó*) szintén komikussá válik a felétől, az első rész viszont, ameddig a szexuális összevisszaság zajlik, nyilván szándékosan, rémesen unalmas. Ám mihelyt a személyes ügyekről áttér a természeti katasztrófákra! Ahogy ott téblábol a beszeszelt író-fordító narrátor-alteregő! Az inadekvált viselkedés mint magasabb szintű adekváció! Ferge-teges, tényleg. A humor-teóriák is arról értekeztek valaha, hogy annak belátása, hogy a világ – és persze benne az ember – reménytelenül sötét, hozza meg a nevetés szabadságát (*risus*

---

<sup>1</sup> Tandori Dezső: *Torlandó szőrfőker*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2008.

*paschalis* két nappal a keretsztreresítés után, középkori nevetés-kultúra á la Bahtyin, oroszországi *juródsztvo*, ahogy arról A.M. Pancsenko értekezik stb.)

Waugh amellet, hogy ontotta a komikus műveket, a világ természetének érzékelése tompításához rendszeresen szeszes italokhoz folyamodott, akárcsak – és akkor a *Ki mindenkihez van köze a Lemon tóparti sztorinak?*-kérdés egyik lehetséges válaszát előreveszem – Patricia Highsmith, akiben híres pszicho-thrillerek és komikus szövegek szerzőjét tisztelhetjük. Patricia Highsmith-re kétszer is hivatkozik a *Torlandó*, egyszer a családnevet pusztán egy H. betű jelzi, a *Még egy kis céció* című részben viszont kézirással az olvasható, hogy: „akkor beszélj csak, ha felfogod, hogy mint a Zombival Dr Jekyll és Mr Hydet tökéletesíttem, itt Patricia Highsmithet tettem, sokkal, áramvonalasabbá.” (az idézet betűhív átírásban)

Ó.

Hát jöjjön a Woolf-kérdés. A *Torlandó* a szerző bevezetője szerint Virginia Woolf emlékének lehetne ajánlható, lásd *Orlando*, aztán meg – ezt már saját kútfejemből veszem – szörfözni annyi mint hullámlovagolni, vagyis itt van nekünk a másik híres Woolf-regény, *A hullámok*, no, ennek a regénynek a felszínén lovazik emez, mint trójai Való. Hogyan is? A *Még egy kis céció* fejezetben (a kedvencem, fogom is még emlegetni) írja (kézzel, persze): „E könyv lett nekem, Odüsszeuszának, a trójai Való!” A trójai Való gyors négyzetkeretet kapott, alatta: „Nem

blöff!”, ez *hullámos* vonallal aláhúzva, ami megint komplex jel, mert, ugye, ismét utal a Woolf-regényre, másrészt viszont némely konvenciók értelmében hullámos vonallal a hibás szövegeket húzzák alá. A Való V-je pedig úgy van rajzolva, hogy egy az egyben maga a hiányjel. Tandori hiányjelesnek látja Virginia Woolf prózáját, azt mondja róla ebben a *Torlandóban*, hogy „légies, éteri, kicsit lila-ködevő”, másutt: „az élet értelme. Síkok. Valós és virtuális síkok. Micsoda maga ez a könyv. S kicsit lila gőz, de gyönyörű.”

Ez az, amit nem tudok felfogni: Tandori miért ír ilyeneket *A hullámokról*, a világirodalom egyik legérzékibb regényéről? Miért ismétli a hatvanas (Kelet-Európában a hetvenes) évek nagy slágere, Edward Albee *Who's afraid of Virginia Woolf?* (magyarul a *Nem félünk a farkastól* címet kapta, de ez már régi vicc) című színdarabja nyomán az értelmiségiek körében oly divatos fanyalgást, hogy ugyan Virginia Woolf félelmetesen zseniális szerzőnő – de túl intellektuális, az élet máshol van. A gondolatmenet, melynek ez a végkövetkeztetése, olyan előfeltetelekből indul, hogy az érzékiség annyi mint szexuális aktus (illetve annak is csupán penetrációs szakasza), minden más intellektuális nyavalygás.

Woolf *A hullámokban* (nemcsak szerintem) a női érzékiséget formálja meg, a maga korában és középosztálybéli Angliájában hallatlanul provokatívan (és Proust tervéhez sok ponton hasonlóan). Színek, szagok, ízek, több személyiségen,

több korosztályon, férfiként és nőként érzékelve, a legkevésbé sem az élet értelmét, sokkal inkább az élet apróságait írva. Mindez úgy, hogy a hat (hét) szereplő ugyanazon nő szexualitásának, életkedvének teljesen szerteágazó módját jelezze. Az angol kiadás előszavában Gillian Beer írta: „The Waves, also, has to do with the sexual life, with the six persons of one woman.” (A hullámok, szintén, a szexuális élettel van kapcsolatban, egy nő hat személyiségének szexuális életével.) Ebben a hat – de inkább hét – életben Neville a szívfájdalmas homoerotikát, Susan a szenvedélyes anyaságot, Jinny az örömteli és promiszkuus nárcizmust, Bernard az atyai biztonságot, Louis és Rhoda valamiféle iker-elzárttságot, cölibátust képvisel, a lappangó hetedik pedig, aki annyira idegesíti a *Kilobbant sejtcsomók*<sup>2</sup> Tandoriját, a korán meghalt Percival, az ártatlan és ignoráns lovag. („... nehezen bírtam a csodás regényben, a tényleg világirodalmi ranggal krém-dö-la-krém szövegben ezt a butuskaságot, még hogy Percival, feszengetem...” – Nem értem én ezt a feszengetést: nem vette volna észre TD, hogy Percival butuska, nem a regény? És hogy nem a hat szereplő titkos szerelme ő, hanem csak a Neville-é? És hogy a többiek szeretetvonalai – egyébként a Neville-éi is – igencsak kuszák? És hogy ez nem valamiféle poligámia, amit a Bloomsbury-körnek tulaj-

---

<sup>2</sup> Tandori Dezső: *Kilobbant sejtcsomók*. Virginia Woolf fordítója voltam. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.

donít, majd zokon vesz tőlük, hanem a létérzékelés megformálása?)

Kilenc fázisban formálja meg Virginia Woolf a hat szereplő gondolatait, a gyerekkor egyik napjától az öregkoréig. Ismétlem, semmi lényeg. Különbő emberek egymástól eltérő gondolatokkal, más-más prioritásokkal, változatos érzékenységekkel. A két szerzeteslelkű (Rhoda és Louis) párbeszédén kívül szó nincs arról, hogy a figurák egymással beszéljenek. Hogyan is írhatja Tandori a *Kilobbant sejtsomókban*: „nem mindig igaz, hogy »mondta«”?! Jóllehet az eredeti *said* sokkal kevésbé feltételezi a megszólítottat, mint a „mondta”, a „szólt” sokkal jobban képes volna a személytelenséget visszahadni (használgják is időnként a magyar fordítók, de érthetetlen, miért kell variálni, ha az eredetiben csak *said* van). Az angol szöveg olvasójának evidencia, hogy semmiféle dialógus ez a szöveg nem akar lenni. A *Kilobbant sejtsomókban* a párbeszéd koholt elvárásának való nem megfelelés miatt válik a regény némiképp elmarasztalhatóvá.

Az egymástól igencsak különböző érzékelésmódok *A hullámokban* egyetlen személyhez tartoznak, ez a regény nagy állítása, hogy a sok, megformált különbség mind ugyanannak az embernek az életkedve (szexualitása). Bernard mondja az utolsó fázisban: „Nemcsak elkülönült egyénekként létezőnk, hanem úgy is, mint az anyag megkülönböztetetlen csimbókjai.” (az idézet Mátyás Sándor fordításában)

S ha tudja ezt Tandori – mert *Torlandó*jának nem hiszem el, hogy nem tudja, a *Kilobbant sejtcsomó*kat meg tévedésnek tartom –, miért beszél *ködevésről*? Konkrétan érti? Mert konkrétan jó. A *Torlandó* sztorija – a „cécó” előtti rész – majdnem úgy végződik, hogy az életkedvet és *A hullámok*at együtt látja:

„És valahol a kastélytól nem messze, Lavinelék kiégett szállodájának is a közelében, ott vannak a hangulatos kisvendéglők, pecsenyesütők. Igaz, a tüzek mind többször törnek rájuk. A vizek mind gyakrabban öntenek ki. Sokszor az emberek maguk hibásak. Mit telepednek meg épp ott, veszélyes helyeken?

Az emberek. Mit telepedtek meg?

- - - De ha egyszer már hozták, hozták az őssejtet, vagy mi a csudát, verték a partra a hullámok, a hullámok - - -

VÉGE”

Virginia Woolf korában a biológiai megközelítés a határtalan szabadság érzetét kelthette – kétségkívül itt a művelt középosztálybeliekről van szó, akik egyáltalán tudomást szerezhettek az újabbnál újabb felfedezésekről, és anyagi helyzetük is lehetővé tette, hogy függetlenségüket megéljék, hogy évszázados elnyomó intézményeknek ne kelljen engedelmeskedniök. *A hullámok*ban Woolf a cselekmény („plot”) óhatatlan elvonatkoztatásai helyett a ritmus érzékiségére épít, azt találja ki, hogyan lakhatja be a próza a testet: izmokat, idegeket, beleket, vérereket („It would also inhabit



the body: 'Muscles, nerves, intestines, blood-vessels, all that makes the coil and spring of our being, the unconscious hum of the engine, as well as the dart and flicker of the tongue'" – idézi Woolf naplójából Gillian Beer, az Oxford University Press *The Waves*-kiadásában). Az *Orlando* pedig a határtalan függetlenség regénye – gondoljuk el, időtől, tértől, nemtől függetlenül élni, az volna ám az igazi!, gondolhatták – a *Torlandó* már az összetorlódásé, személyek személytelen, véletlenszerű ütközésének és földcsuszamlásoknak, valamint egyéb természeti katasztrófáknak a regénye, vagy inkább: regényének kommentált vázlata. A két mű keletkezési ideje közötti periódus a *Torlandó* szerint új felismeréseket nem hozott, csak a régiek koptak el és torlódtak egymásba. Ez kétségkívül megalapozott hangulat lehet, vagy érzés, de azért sorolhatnánk, mindenk ellenére, ezt-azt. Hogy volna más is, mint lektúrré és szoftpornóvá torlasztott szexualitás.

Az, hogy Tandorinak szoftpornót (a határ: gyermek- és állatpornót azért nem) kell fordítania, társadalmi kérdés, másutt és másképpen kellene arról értekezni. Persze nem tudhatom, mennyire kell, végtére is Tess D'Uberilles is hagyta magát megerőszkolni, hiszen a 19. századi angliai vidéki viszonyok közepette nem volt esélye, elképzelése ellenállni, de azóta a társadalmi viszonyok még többet változtak, mint a Bloomsbury virágzása óta. A regény olvasásakor olykor gondoltam azt, hogy ennél már jobb szeretnék inkább petíciókat

és kiáltványokat olvasni. Amit akár a *Torlandó* javára is írhatunk: míg a félig-meddig mintának tekintett *A hullámokban* végül Woolf nem valósította meg tervét, hogy osztálya nyelvi határait átlépje, és az általa egyébként látogatott munkáskörök nyelvhasználatát is megformálja, Tandorinál teljes pompájában megjelenik – no, nem a munkásosztály nyelve, mert ma már nincsen munkásosztály, az elnyomottak és kizsákmányoltak kábultan visszhangozzák a média által közvetített, az elnyomásukat gördülékennyé tévő nyelvet – szóval a 2008-as regényben a jelenkor tömegnyelve, a globális sematizmus nyelve pompázik. Reflektáltan, vagyis Tandori jelzi, hogy ezt most így, ilyen sematikusan írja – például: „égett a vágtyól” –, mert a Lemon tóparti sztori több világvárosban egyszerre megjelenő „világregénye” ezt kívánja, de ennyi.

A fenntartásokról – talán újfent kiadói elvárásoknak eleget téve – hallgat.

Ha társadalmi kérdések felől olvassuk a *Torlandót*, azt látjuk, hogy ahelyett esetleg, hogy a botrányos helyzetre ráébredstene – ostoba, színvonaltalan, sematikus könyveket fordítok, emberek!, mert ha nem, éhenhalok! (vagy másképpen semmisülök meg!) –, megadja a lehetőséget arra, hogy az olvasó a (szöveg-, etika-, biológiai- stb.) romlottságok ábrázolását ünnepelje. Virginia Woolfról, az emberről a két visszatérő információ: (1) gyermekkorában mostohafivérei szexuálisan visszaéltek vele és (2) lesbikus volt. Mindkét információhoz

„brr” jellegű kommentárt fűz, ami, lássuk be, kevés ahhoz, hogy bármit is árnyaltabban lásson az olvasó, arra viszont pont jó, hogy a VIP-ekkel kapcsolatos bizsergető információkra éhes, de alapjában a biztonságot, változatlanságot kedvelő – tehát igenis: „brr” – népeket néhány pillanat erejéig elszórakoztassa.

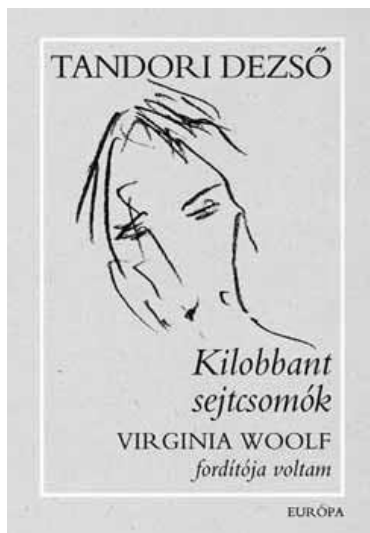
(Egyébként még kevésbé értem a magyar kiadói politikát. Nem tudom, honnan veszi, hogy csak az idiotizmusokra vevő a magyar nép, s minden, ami a gondolkodás veszélyes kalandjába sodorná az embert, menthetetlenül bukásra van ítélve. Mondjuk a mifelénk olvashatatlan, szépelgő intellektualizmus-sal bélyegzett Woolf-regények már azelőtt, hogy egyetemeken kötelező olvasmányokká váltak volna, s így tuti bizniszt jelentenének, Angliában és Amerikában százezres példányszámban keltek el, ebből élt, s még automobilt is vásárolt magának Virginia és Leonard Woolf. Erre az szokott lenni az érv, hogy magyarul maximum 15 millió ember olvas, angolul néhány milliárd, és ezen nincs is mit vitatkozni, azon viszont igen, hogy miért kell a magyarul olvasókat az intellektuális mizéria szintjén általánosítani? Miért, miért, hát hogy jobban bekaphassalak, azért.)

A *Kilobbant sejtcsomók* más kiadói megfontolásoknak próbál eleget tenni, itt másféleképpen van az olvasó alábecsülve. A premisszák: (1) Woolf könyvei kitartóan jól eladhatóak a maguk műfajában (lásd kötelező bibliográfia az egyete-

meken plusz a bolognai egyetempolitika, miszerint majd' minden érettségizett továbbtanul), (2) Tandori Dezső, hét Woolf-regény fordítója, szaktekintély lehet a bölcsészhallgatók körében (az is, méltán). Írassunk hát vele egy könyvet Woolfról, s mindenki jól jár.

Ha a jóljárást eladott példányszámban számítjuk, akkor valószínű, hogy bekövetkezett – csak a szegény olvasó nem részesül semmiféle, olvasás révén elérhető intellektuális örömben. A visszatérő motívumok két legidegesítőbb köre: a dicső Európa Könyvkiadó, mely, lám, milyen kitűnő könyveket ad ki (Woolfok, ez, Bécsy Ágnes kitűnője, a borítók kitűnősége), valamint a szerző-narrátor alhasi fájdalmi és karjának zsibbadása. Nyilván, ez utóbbi téma a szerzőt még jobban idegesítheti, mint olvasóját, ám ez sovány vigasz. Egy magamfajta olvasó még hajlamos lenne örvendezni azon, hogy végre, a bevált irodalom-recept helyett, miszerint a zseniális művek elterelik a bánatról, fájdalomról a figyelmet, itt más van: itt ugyan hiába a téma a sok zseniális regény, maradunk a fájdalommal. Szép gondolat, nem? Szóval a legkevésbé sem állítom azt, hogy az alhasi fájdalmakból ne lehetne jó, szublimációmentes irodalmat csinálni, s ilyesmiről egy szerző az orvosával kellene, hogy konzultáljon. Dehogyan.

A megírt Woolf-képpel van gond (a néhány vonalból megrajzolt Virginia-arcokba sokkal többmindent van módunk belezárni).



Tandori több Woolf-életrajzot emleget, amelyek alapján a *Torlandó* kapcsán jelzett két személyi információt (gyermek-abúzus és leszbikus kapcsolat) itt is – idegenkedését, távolságtartását mindannyiszor jelezve – előadja, kiegészítve Virginia Woolf „betegségnek” tartott időnkénti pszichés kríziseivel. Nem túlságosan fontos tényként kezeli ezeket a személyes ügyeket – viszont ha nem fontos, ha nem nagyon van mindez összefüggésben a hét, Tandori-fordította regénnyel, akkor miért beszél róla? Miért sulykolja, hogy ezek tények? Miért és kinek hiszi el, hogy Virginia Woolf „beteg” volt? Miféle „betegség”-fogalmat használ? (Mondjuk a Vita Sackville-West fia, Nigel Nicolson által írt Virginia-biográfiában a pszichés zavarok, depresszív időszakok nagyjából három élettörténeti periódusra jellemzőek, azokban meg olyan események történtek

[az anya halála, felnőttkor-küszöb és második világháború], amelyek teljesen jogossá teszik a végtelen szomorúságot, kétségbeesést, akár hallucinációt is. Nem beszélve a gyanús gyógyszerekről, melyeket akkoriban ilyen esetekben fölírtak. Tandori mindezt figyelmen kívül hagyva, kíméletlenül és értetlenül túldimenzionálja Woolf betegségét. Az író öngyilkossága ezúttal is maradéktalanul meg van indokolva: beteg volt, s ha nem vetett volna véget életének, elmeógyógyintézetbe zárják.

S hogy miért zárják be, ha valaki nagy bajban van, Tandorinál nem kérdés.

Woolf hihetetlenül világos búcsúlevele a nagyszerű költőt, író és műfordítót nem hozza bár annyira zavarba, hogy az elmezavar-tézist ne tényként kezelné. Ugyanilyen diszkriminatív nézetekkel találkozunk akkor, amikor Tandori, anélkül, hogy ezt a kifejezést használná, de minden körülírásával utal (és saját izolált életmódjára terelve a szót) arra, hogy Bloomsbury-kör promiszkuus viszonyait jellemzi, hogy az a Gerald Duckworth adja ki Woolf első könyvét, aki őt hatéves korában megerőszkolta. Nicolson szerint a visszaélés abban állt, hogy a 18 éves Gerald végigsimogatta a kislány testét – ami persze bőven okozhat traumát, de a nő nyomorúságos társadalmi helyzetének Woolf által is oly világosan szóvá tett voltát egy egyszeri és egyedi brutalitásra (?) visszavezetni, abból pedig a szerző „fixációit” kikövetkeztetni, félrevezető.)

A regényekre vonatkozóan egyetlen megfontolandó mondatot sem találtam, nyilván, nem is ez volt Tandori szándéka abból a következetességből ítélve, ahogy folyamatosan eltereli a témáról a szót. (És azzal menti föl magát a címből fakadó *olvasói* elvárással szemben, hogy ő itt regényt írt, nem afféle tudományos művet.) A *kiadói* elvárások kicsit jobban járnak: a lapos személyes tetszés-nyilvánítások révén legalább a létjogosultságukat elismeri. (Példák, véletlenszerűen válogatva: „Személyre szóló tetszést hozott számomra *Az évek.*”; „Igen, több nekem már nem kell, ismétlem el, Virginiából sem, ha e könyvem befejeztem. Aligha fogom őt olvasgatni, végképp nem a róla szóló irodalmat. Közelebb van ő hozzám annál.”; „... azért nem érzek úgy 51%-nál többet Virginia (az ember) iránt, mert valami hiányzik. Az életmű viszont teljes.” )

Közelebb van? Lehet, viszont a fordítás és az eredeti mű között olykor elég komoly a távolság. A *hullámokat* nézegettem meg eredetiben, a korábbi, Mátyás Sándor féle és az újabb, Tandori-féle fordításban, s nem találtam mást, mint amit Séllei Nóra két másik Woolf-regény fordításáról (a *Felvonások között*ről: *Jelenkor*, 2006. május, *Az évekről: ÉS*, 50. évf. 24. szám) kifejtett: míg az eredetiben a kifejezések és szerkezetek keresetleneknek, természeteseknek, létezőknek tűnnek (ez éppoly nagy munkával jár, mint a poetizálás), Tandorinál a Woolf-próza szépeleg.

Természetesen a szépelgésnek társadalmi okai is vannak: magyarul nincs – nem volt, és most már aligha lesz – középosztály, így annak nyelve sincsen (vagy fordítva), ami tehát Woolfnál szimpla választékosság volt, az magyarul fennkölt parádézás lett. (Újra kellene fordítani az egész Woolfoot, ennyit talán tehetnénk a középosztály megteremtéséért.)

Az ismétlésekből adódó ritmus magyarul egyszerűen elvesz valamiféle újatmondani-akarás céljából:

„'And time', said Bernard, 'lets fall its drops. The drop that has formed on the roof of the soul falls. On the roof of my mind time, forming, lets fall its drops.'”

„- És az idő hullatja cseppjeit – szólt Bernard. – A csepp, mely megformálódott a lélek ereszén, lehull. Az értelmem ereszén megformálódó idő lehullatja cseppjét.” (Mátyás Sándor fordítása)

„- És az idő – szólt Bernard – hullatja cseppjeit. A csepp, mely a lélek tetőereszén formálódott, hull. Elmém tetején az idő megformál s pottyant egy cseppet.” (Tandori Dezső fordítása)

A *lets fall its drops* változatlanul ismétlődik Woolfnál, Tandorinál pottyantás lesz a hullásból – érdekes gondolat, de nem Woolfé. Mindkét magyar változatban viszont elmarad a *lets*: a *hadd* hullassa az idő a cseppjeit. Bernard ezt a naplemente-fázisban mondja, amelyikben a hat szereplő közül már csak ő beszél. Az atyai lét, a biztonság vágya mondja ezt, ő



mondja, hogy hadd hulljon. Ő, aki a legtöbbet tudott elfogadni az élettől lázadás nélkül, csak ő maradt, hogy az idő hullását is elfogadja, neki van szava az idő hullására. Nem tudomásul veszi, hogy lám-lám, eljárt az idő, s nem is pottyantja le magáról, hanem *áldását adja rá*. Szerintem ez különbség.

Van, ahol vicces, ahogy a korábbi fordítás nyilvánvaló tévedését átveszi: „I wish to be harnessed to a cart, a vegetable-cart that rattles over the cobbles” – mondja Bernard a naplemente-fázisban. Mátyás Sándornál: „Inkább legyek zöldségeskocsiba fogott szamár, mely az úttest kockakövén caplat.” Tandori: „Legyek inkább kordé, zöldséges kordé elé befogott szamár, baktassak a kockaköves úton.” Látjuk, szamár csak a két magyar mondatban van. Angolul se előtte, se utána *donkey*-nak semmi nyoma.

S most hadd halljuk: mi köze a Lemon tóparti limonádénak Tandorihoz, a posztmodern magyar költészet legendás alakjához, Virginia Woolf könyvek fordítójához?

A *Torlandó szörfpóker* Tandorija a Tandori-életműből ismert TD monogrammal jelölt én-elbeszélővel meséli el Bernie szoftpornó-fordítási kalandját. A szoftpornót, a jelen írás első bekezdésében vázolt történetet Bernie és TD „világ-regénynek” mondja, mivel – a könyv szerint *mivel* – ugyanarra az időpontra tervezik a kiadók a könyv megjelentetését különféle világnyelveken, több világvárosban. Bernie úgy van kitálva, hogy valahol Svájc vagy Németország határán él, és az a

feladata, hogy hollandról németre fordítsa a limonádét. Ezért őt jól megfizetik, szemben TD-vel, akit a *Torlandó* szerint kevésbé jól fizetnek meg hasonló munkákért. Bernie tehát fordítja a szoftpornót, meséli Bernának, feleségének, aki továbbmeséli szomszédaiknak. Míg nem szomszédaik élete ugyanolyan kacifántosan pornografikus nem lesz, mint a Lemon partiaké, nem csoda, hogy Bernie időnként keveri a fordított történetet a szomszédaiéval, jókat nevetnek Bernával, amikor elképzelik, hogy milyen jól kijönne mondjuk Pauline barátnéjuk Egy Tiszta Nővel. Nem ártatlan ez a játék sem: a világregényben tűzvészben ég le Lavinélék vandonatúj szállodája, Berniék falujában a patak árad meg annyira, hogy Colin barátjuk megfullad, aztán a hegy is megcsuszamlik, Bernie és Berna ekkor lelik halálukat. TD ezzel kapcsolatban zárójelben: „te jó ég, mi?!”. Mert hát a TD nevű szereplő és Bernie között is átcsúszás van, amit a nyomtatott részben olyan fordulatok jeleznek, mint például a „Bernie magyar agya”, vagy a mindkettejük által nézett *Gazdagok és szépek* sorozat a SAT1-en. Ez utóbbi persze nem szól az identitások azonosságáról, ahogy Rihanna megidézett *Elá-elá* című dala sem annyira univerzális, mint amennyire globális (a *Torlandó* egén olyan metafizikai entitások merülnek még fel, mint Clint E., Robbie W., Omar Sh., Nadal spanyol sztárteniszező – külön kedvesség, hogy Prince *Purple Rain* című számát Bernie-TD *Bíbor eső*ként említi).

A *Még egy kis cécó* kéziratos részben szorul el a magamfajta olvasó szíve, amikor látja Tandori szeretetreméltó betűivel leírva: „Ez a könyv a zsenge szerelemről szóló könyv lett volna. Ennek reméltem. És ez lett. Hamar. Csoda, hogy a nemzsenge szerelemről akkor én inkább nem? Valaki bölcsen mondta, »vadra«: »A verebegről írt, a verebegről írt... miért, kikről írt volna?!« HÁT EZ AZ.”

Mert Bernie-TD-nek fordítás közben fölmerülnek az emlékei, hogyan is ismerkedtek meg Bernával, mert valaha ő is megérkezett valahová vonattal, akárcsak Avon, és Berna várta őt, akárcsak Avont Miën. Tovább másként történt, de Bernie-TD a *Torlandó*ban úgy érzi, a Lemon tóparti promiszkus viszonyok utólag megmásítják Berniék szerelmi történetét is. Igen: ez volt Virginia Woolf felismerése is *A hullámokban*, hogy „nem csupán elkülönült egyedekként létezünk, de mint az anyag gubanc-egyformaságai is” (az idézet Tandori Dezső fordítása).

Amellett, hogy *A hullámok* kerete éppen a Tandori-életmű két nagy témája, hiszen a madarak ébredésével kezdődik, és Percival lovon lelt halálának említésével a ló–halál asszociáció megerősítésével zárul, itt, *ebben a materiális misztikában* van mérhetetlenül közel Tandori Woolfhoz. Tandori *Torlandójának* felismerése: a legócskább szoftpornó is az én nagy, létmeghatározó történetemet mondja.



## A FIBONACCI-REGÉNY

### Arte povera a *Seiobóban*

Krasznahorkai László 1999-ben megjelent *Háború és háború* című regényének VII. fejezetében van egy fotográfia, fehér falak között félkörbe hajlított csövekből kiképezett félgömb: Mario Merz neve nincs ugyan leírva, de az igen, hogy az alumíniumcsövekből és szabálytalan üveglapokból eszkimó iglu mintájára épített mű Schaffhausenben található. Az a regény ezen a ponton kilépett a saját maga teremtette fikcióból – Mario Merz iglu-sorozatának egyike valóban a schaffhauseni Hallen für Neuen Kunst állandó kiállításának része. Oda, abba a múzeumba megy hát el a *Háború és háború* regény szereplője, Korin György, azért, olvassuk, mert amint meglátja a fotókat Merz iglujáról, azonnal tudja, hogy az a „leheletfinom szerkezet” lesz egyedül képes helyet adni az úgynevezett Wlassich-hagyatékban talált „leheletfinom, hajlékony mondatokkal” írt kézirat négy angyali figurájának, akiket a kézirat végigvezetett ugyan az emberiség történetének jónéhány olyan helyszínén, ahol volt némi esély a békére, csakhogy mindannyiszor kiderült, hogy ott is háború lesz.



Mario Merz 1968-ban állította ki az első igluját (*Giap Igloo*), amelyre Észak-Vietnám háborús stratégiájának, Vo Nguyen Giap tábornoknak a mondását applikálta, miszerint „ha az ellenség tömöríti erejét, területet veszít, ha szétteríti, erőt veszít”. Az iglu mint forma itt a háborús logika képtelenségét hordozza, archaikus, prehistorikus alakzatára a reklámokban alkalmazott hajlított neonsövekből egy tábornok szavait írta föl. Az írás az emlékezet, az emberi kultúra egyik hordozója, csak hogy itt olyan mondat áll, mely a kultúra semmisítésének része. Ellenség, erő és terület ebben a tábornoki mondatban statikus objektumokként vannak felfogva, valamiféle kimerevített, életen kívüli állapotban. Kultúrákon, emberek közötti kapcsolatokon kívüli logika működik benne, brutális logika. Ezt robbantja – a 68-as mozgalmi nyelvet idézve – a társadalmi struktúrákat és rétegeket új, váratlan perspektívából megvilágító *arte povera*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “They transgress social structures and strata by altering perception itself. In this light, works like Anselmo's *Direzione*, Merz's objects run through by a neon tube, or Fabro's partially mirrored glass may be

A fogalmat Germano Celant vezette be 1967-es manifesztumában. Kézenfekvő, a környezetben jelenlévő anyagokkal operáló, társadalmi gesztusokként megnyilvánuló műalkotások tartoznak ide, akárcsak a szituacionista vagy minimalista irányzatokhoz, a különbség az, hogy az *arte povera* egyén és világ (a legáltalánosabban értett világ, kozmosz) identifikációján keresztül éri el a társadalmi elnyomó szerkezetektől való függetlenedést.<sup>2</sup>

Merz első iglujja földdel tömött zsákocskákkal van betakarva. Mint egy bunker, ha nem volnának olyan kicsik (hatalom-nélküliek) a zsákok.

Az iglukkál Merz kilép a művek falra akasztásának vagy asztalra elhelyezésének intézményesített (és a huszadik század elejétől kezdve folyamatosan problematizált) gyakorlatából, s ezzel az egyszerű iglu-gesztussal ráébreszti a nézőt, újra meg újra, hogy a korábbi „természetes” kiállítási formák valójában irányítottak, elitisták és represszívek voltak.<sup>3</sup> De hogyan kerüli

---

just as capable of inciting a paradigm shift as Situationist actions were.” Elizabeth Mangini: Parallel revoution. *Artforum*, 2007. Nov.

<sup>2</sup> “social gestures in and of themselves... formative and compositive liberations which aim at the identification between man and the world.” Germano Celant: *Arte povera: Appunti per una guerriglia. Flash Art*, 1967. Nov. – idézi Mangini, i.m.

<sup>3</sup> “I made the igloo for... overlapping reasons. First in order to discard the jutting plane or the wall plane and create a space independent of the process of hanging things on the wall or nailing them to the wall and putting them on a table. Hence, the idea of the igloo as the idea of absolute and self-contained space: it is not modeled; it is a hemisphere places on the ground. I wanted the hemisphere to be

el a társadalmi változtatásokkal, lázadásokkal, forradalmakkal járó új *represszió* meghonosítását? Mert elkerülni elkerüli: az iglu nem egy fal vagy egy asztal, csak máshol és másnak a kezében, hanem egy *görbe* forma, amin nem kilapulnak a dolgok, mint az elnyomó és kirekesztő ideológiákban, hanem anyaguktól függően (Merz földet, agyagot, tört üveglapokat használ) különféleképpen viszonyulnak hozzá. A félgömb három szempontból is az egyenes – vízszintes vagy függőleges – kiállítási tér kritikája: felőle nyilvánvaló, hogy az egyenes olyan absztrakció, mely a konkrét megerőszkolásával jön létre,<sup>4</sup> másrészt megszüntetve vízszintes és függőleges dichotómiáját, a művészeti tárgyat nem-hierarchizált erőterbe helyezi, harmadrészt pedig a művészettörténetet töretlen folyamatként elgondoló szólamokkal szemben nem egy pusztán romboló gesztust tesz, hanem az élővilág, a növekedés prehistorikus, nem-diszkurzív struktúráját formálja meg.

Prehistorikus és aktuális találkoztatása, a fogyasztói, elitista és a gondolkodást elutasító társadalom *arte povera* általi bírálata mellett Celant értelemadó gesztusai között még van egy lényeges vonása a Merz-installációknak, amely szintén szoros kapcsolatban áll azzal a művészet-konceptióval, melyet

---

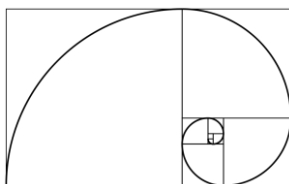
nongeometrical, so the hemispherical shape created by a metallic structure was covered with sacks or shapeless pieces of material such as soil, clay or glass." - Germano Celant: Sphere of Influence. *Artforum*, January 2004, p. 25.

<sup>4</sup> „A tér görbe, a föld görbe, az égföld-világán minden görbe” – mondta Mario Merz.



Krasznahorkai *Háború és háborújának* Korin Györgye, és az általa *talált* kézirat jelenít meg: a *nomád* létforma. Mert a kézirat négy angyali szereplője nomádként vándorol – azaz: birtokra törekvés nélkül – az emberi kultúra egyik fontos és reményteljes helyszínéről a következőre, de sehol nem maradhat, mert mindenütt győzedelmeskedik az emberi butaság és határtalan hatalomvágy társadalmi formációja (a háború).

Mario Merz művészetében éles társadalomkritikával találkozunk, melynek leglényegesebb vádja, hogy a társadalom szerkezete olyan, hogy folyamatosan háborúkat produkál – ezt a kritikát viszont éppen az olthatná ki, hogy az ellentét maga is háborús logikára épül. Merz művei viszont valamiféle rejtett, kultúra-előtti formát, szabályosságot jelenítenek meg, amely a maga „törékeny és veszélyes” (Celant) módján az élet ünneplése. A több mint harminc éven át épített különféle iglukon megjelennek egy idő után a természetben föllelhető szabályosságot absztraktizáló számok, a fenyőtoboz, csiga, ananászgyümölcs, napraforgó stb. felületének szerkezetét leíró Fibonacci-számsorok. Maga az iglu, a három dimenzióba rajzolt spirál, a félgömb is a Fibonacci-számsor képi reprezentációja.



Merz a mindennapok élővilágában föllelhető rejtett, folyamatosan táguló rendet mutatja meg az iglukkal, az iglukon, a spirálformában elrendezett asztalokon, melyek mellett 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... munkás ül egy kintinban, gyümölcs a schaffhauseni múzeum spirálformában elhelyezett asztalain.

Jeanne Silverthorne azt írta Merz munkáiról, hogy metafizikusak és utópikusak,<sup>5</sup> ehhez az értelmezéshez viszont el kellett tekinteni attól, hogy a tökéletes, rejtett, végtelen forma, a menedéket adó iglu nemcsak hogy nem tömör, azaz nem zárja el magát a közegétől, hanem legtöbbször pusztán hajlított fémrudakból álló váz. A vázat befedő anyagok soha nem érintkeznek teljes mértékben a széleken, nem képeznek zárt felületet. Nemhogy megvédeni, de még elrejtteni sem képesek.<sup>6</sup> Azt mutatják meg, hogy bár védelemre szorulunk, semmi nincs, ami megvédene: az ember, még ha nem is tud róla, kilátszik a rejtekhelyéből. Merz iglui a metafizikus utópia-konstruktumok legalapvetőbb funkcióit leplezik le.<sup>7</sup> Így nyújtanak védelmet. Prehistorikus és aktuális közös terét létreho-

---

<sup>5</sup> Jeanne Silverthorne: Mario Merz's Future of an Illusion. *Parkett*, 1988, pp. 58-63.

<sup>6</sup> Lars von Trier *Melankólia* (2011) c. filmjében Justine hasonló szerkezetet készít néhány faágból, hogy benne nővérel és annak kislelval várják, ahogyan a Melankólia nevű bolygó hozzácsapódik a Földhöz, és mindent elnyel.

<sup>7</sup> Az utópia ígélet és rejtekhely: védelmet ígér és rejteket a külső el-lenség, valamint a bensőnkől fakadó felismerés elől.

zó, ismétlem: „törékeny és veszélyes” művészet a represszív, egymás megsemmisítését előíró ideológiákkal szemben.

A szegény, vidéki, talált kéziratától elragadtatott helytörténész Korin György a háborúk elől menekvést nem találó négy alakot, Kassert, Falkét, Bengazzát és Thotot a shaffhauseni múzeumban lévő igluba viszi el, a jelenkor aktuális anyagaiból felépített, nyitott formába, ahol a szerkezet szomszédos elemei az aranymetszés szabálya szerint viszonyulnak egymáshoz. Nem egymásra épülnek az elemek, hanem egymáshoz adódnak, azaz

$$F_n = \begin{cases} 0 & \text{if } n = 0; \\ 1 & \text{if } n = 1; \\ F_{n-1} + F_{n-2} & \text{if } n > 1. \end{cases}$$

és két szomszédos szám aránya az aranymetszés száma:

$$\lim_{n \rightarrow \infty} \frac{F(n+1)}{F(n)} = \varphi,$$

ahol

$$\varphi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \approx 1.6180339887\dots$$

Az aranymetszésnek ezzel az irracionális számával, ezzel a precíz végtelennel dolgoztak a reneszánsz festők, munkáik közül a *Seiobo járt odalent* című Krasznahorkai-regény hármát ír le a maga sajátos formájában: Filippino Lippi fatáblára, valójában egy hozományos láda egyik oldalára festett Eszter-

történetét, Belliniano *Halott Krisztusát* és Pietro Vanucci (Il Perugino) *Madonna gyermekkel és négy szenttel* című festményét. E három kép Krasznahorkai könyvének három fejezetében szerepel, külön-külön, anélkül, hogy bármiféle kapcsolat közöttük meg volna nevezve. Az arany metszés sincsen megnevezve. Lehetne így akár az értelmezés túlhajszolása, kívülről ráerőltetett összefüggés. Az arany metszéshez viszont nem csupán az iglu-struktúra felől érkezünk, hanem a könyv, a *Seiobo* fejezeteinek sajátos számozása felől is, mely nem az általánosan használt, tízes számrendszerbeli, pozitív egész számok sorrendjét követi, hanem a Fibonacci-számsort. (Az első két szám viszont, a 0 és az első 1-es kimarad a fejezetek közül. A kezdet nem meghatározott, akárhol lehet, és ugyanígy a vége is: a 2584 után végtelen sok Fibonacci-szám következik még, ami regényfejezetként szintén nincsen, de bárhol máshol miért is ne lehetne.)

Krasznahorkai azt mondja egy interjújában, hogy a regény hommage Mario Merznek, a képzőművésznek, akit egy életen át foglalkoztattak a Fibonacci-számok.<sup>8</sup> Merznél ez a számsor érzéki módon jelenik meg, igluként, spirálként, vagy ha mégis az arab számok absztrakt voltában, akkor neonvilágításként padlón, asztalon, fotósorozaton, egy épület homlokzatán, az

---

<sup>8</sup> *A jó kegyetlensége*. Interjú Krasznahorkai Lászlóval.  
<http://www.litera.hu/hirek/a-jo-kegyetlensege> – utolsó hozzáférés: 2014-06-22

élővilág, a növekedés prehistorikus, nem-diszkurzív struktúrájának megformálásaként. Krasznahorkai Fibonacci-regénye szintén nem-diszkurzív abban az értelemben, ahogyan azt a regény műfaj történetének legnagyobb részében előírták: ebben a 17 fejezetben különféle helyszíneken, különféle időkben, különféle emberekkel (vagy állatokkal vagy sírszobrokkal) különféle dolgok történnek, és látványosan nincsen semmiféle ok-okozati összefüggés közöttük.

A merzi társadalomkritika korábban is mutatott hasonlóságokat a Krasznahorkai-félével. (A *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája*, a *Háború és háború* az [többnyire föl nem fedett okból] elesettek, a társadalmi lét perifériáján lévők pozícióját végtelen pontossággal és árnyaltsággal megjelenítő mondataira gondolok, mely mondatok iterációsan indázó szerkezete megfeleltethető a Merz-féle spirálnak, az elbeszélő identifikációja – nem azonossága, hanem identifikációja – olyan figurákkal, mint Estike, Valuska vagy Korin rávilágít a represszív hatalmi struktúrák „rossz”, a konzumtársadalom fölcserélhetőségre alapozott univerzalitására,<sup>9</sup> anélkül, hogy ezt közvetlenül bírálná, és anélkül, hogy valami másat, egy újabb formációt

---

<sup>9</sup> Alain Badiou megkülönbözteti az *egyenlőségre* alapozott, a geneológiai, antropológiai vagy szociális különbségeket felszámoló univerzalizmust a hamis univerzalizmustól, mely a neoliberais piacgazdaság *ekvivalencia*-elvére alapozódik, és egyfajta formális homogenitás termelésében érdekelt. (Alain Badiou: *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*. Presses Universitaires de France. Paris, 1997.)

vagy akár utópiát, művészet-menhelyet proponálna. Krasznahorkai művészete is, akárcsak az *arte povera*, nem elleplezi, hanem föltárja az aktuálisat és összefüggésbe hozza a prehistorikus, nem-antropomorf alakzatokkal. Ebből a szempontból még igen releváns a hinokiciprus-magvak egymásratalálásáról vagy a végtelen fogalmának nem-létét a pozitív egész számok felsorolásával bizonyítani vélő, fiktív matematikai traktátusról szóló regény, az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó.*)

A *Seiobo járt odalent* struktúrájában formálja meg a törekeny és veszélyes merzi művészetet. A fejezetek közötti kapcsolat nemhogy nem ok-okozati, de, ahogy jeleztem korábban, még csak nem is diszkurzív. Vagyis nincsen narratíva abban az értelemben, hogy egy hang a regényt elmesélné, összekötné az eseményeket – a köztük lévő kapcsolat, bár az egyes történések fantasztikus retorikával vannak megírva, nem beszédmód kérdése, hanem struktúráé. Mondhatnánk úgy is, talán így világosabb, nyilvánvalóbb: Krasznahorkainál nincsen akció, ha az akciót most a fogyasztói kultúrában igen elterjedt elvadás értelmében gondoljuk el, mint események egymásból szorosán következő gyors egymásutánját. Krasznahorkai – és Tarr Béla – lassúsága viszont nem az akció-diktatúra szimpla tagadása, Krasznahorkai – és Tarr – művészete nem statikus, hanem a dinamika megjelenítése olyan szituációkban, amelyeket a marketing irányította köznapi észlelés nem képes felfogni.

Például itt van a már emlegetett három reneszánsz festmény a *Seiobóból*: Krasznahorkai nem „leírja”, hogy mi látható rajtuk (nem az ekphraszisz retorikai eljárásával él), hanem megjeleníti az alkotás folyamatát, a festőket, a kort, a hétköznapokat. Viszszautalnék Mario Merz első iglujára, ahol a háborús logika statikusságát az iglufurma és az anyagok, az archaikus és az aktuális közötti ellentmondás leplezte le. Hasonló dolgot művel Krasznahorkai is ebben a regényben: a narratíva kontra statikus személet helyett *átdinamizálja* a képeket vagy gesztusokat.

A Fibonacci-számsor első tagja, a 0 nincsen megírva, hiszen a spirálnak a kiindulópontja, lévén a nulla kiterjedésű pont, érzékileg megfoghatatlan, gyakorlatilag nem létezik. A Fibonacci-számsor második tagja, az első 1-es hiánya a Krasznahorkai-regényből értelmezésem szerint a korábban az univerzalizmus-fogalmak kapcsán már idézett Alain Badiou halmazelméletekből levezetett következtetésével függ össze, miszerint az 1 mint olyan nincsen, adott tulajdonságokkal/ feltételekkel rendelkező halmazok vannak, s ezeket a tulajdonságokat Badiou az ontológia újragondolásával a tudományos, politikai, művészeti vagy szerelmi szituációkkal írja le, melyben a szubjektum nem 1, azaz nem adott identitás, hanem az „eseményhez” való hűsége szerint saját idejében *létrejön*.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Alain Badiou: *Being and Event*. Translated by O. Feltham. New York: Continuum, 2005.

A regény első 16 fejezetében egy-egy eseményhez való életreszóló hűség az, ami az adott fejezet szereplőit meghatározza. Nem összesíthetők ezek a figurák, mert látványosan más „halmazokban”, más korban és más helyszínen jelennek meg. Az egyetlen közös elem a mindegyikőjüket más-más módon meghatározó más-más *esemény*:

a nagykovácsot meghatározó mozdulat, mellyel a halat elkapja (1)

a megaláztatást a legmélyebb szépséggel kifejező Filippino Lippi (2)

a Buddha-szobor restaurálását és visszahelyezési rituálját végtelen pontossággal és az esendőség folyamatos tudatosításával végző restaurátorok és szerzetesek (3)

a Belliniano *Halott Krisztus* festményéhez évek múltán visszatérő férfi, akire a lehunytt szemű Krisztus ránézett először is, most is (5)

az egész életében az Akropoliszra vágyakozó férfi, aki az égető napon és a szomjúságon kívül semmit nem talál Athénban, és vége is szakad életének (8)

a Nó-maszkok faragása (13)

a Rubljov Szentháromságával szembesülő román vendégmunkás (21)

egy Nó-színész élete, akit családjával együtt egy fehér, csontig soványodott kutya mentett meg, s ezért az ő apja haláláig imádkozott a kutyáért, miután pedig az apa



meghalt, a Nó-színész imádkozik, s mikor ő is meghal, legnagyobb lánya fog imádkozni a kutyáért (34)

Pietro Vanucci mester, aki hiába tudja a legszebb vermiglione kikeverésének titkát, valamiért elvesztette érdeklődését a festészet iránt (55)

az Alhambrában bolyongó férfi, aki semmit nem ért abból a sem védelemre, sem rituális célokra, sem rezidenciaként föl nem fogható monumentális épületből (89)

Ion Grigorescu, aki a vulkanikus eredetű Szent Anna tónál vágató, vicсорító lovat formál meg, formál ki a föld alatt (144)

a Louvre teremőre, aki egész életét a milói Vénusznak rendeli alá (233)

az építész, akinek soha egyetlen tervét sem építették meg, és vidéki könyvtárakban, törődött öregembereknek tart szenvedélyes előadást a barokk zenéről (377)

Oswald Kienzl szenvedélyes hűsége sajátos, koncepcionális tájképeihez (610)

az európai utazó tántoríthatatlan érdeklődése a sinto szentély újjáépítése iránt (987)

a száműzött, szép arcú Ze'ami mester, aki már nem játszhat, megpróbál maszkot faragni, félbehagyja, és írni kezd (1597).

A 17. fejezet, akárcsak az első, nem emberekről szól – ott egy élőlény, egy senki által már észre nem vett madár álldogál

a sekély Kamo folyóban, itt a föld alatt sírszobrok üvöltenek, az emberi kultúra hiábavaló erőlködésének rekvizítumai, amelyekkel a félelmet és a halált próbálta magától távol tartani. Az iglut formáló spirál legkülső köre ez, az iglunak – a művészetnek, a társadalombírálatnak – az alapja.

Másfelől, a Fibonacci-számsorba rendezett fejezetek azt az értelmezést teszik lehetővé, hogy ne a folyamatosság, a múlt-jelen-jövő absztrakt linearitása szerint olvassuk a könyvet, hanem próbáljunk meg minden újabb fejezetet az előtte lévő két fejezet összegének látni. Ez a forma a historicizmus és a szimultaneizmus között van: semmiképpen nem válik egy történet végérvényesen múlttá, nem vagyunk túl egyikén sem, hiszen az újabb történések összefüggenek vele. Összefüggnek vele, vagy azzal az alakzattal, amellyel a korábban olvasott történet szembesült. Nem időn kívüli történetek ezek, de nem is a történelmi időben zajlanak – a Merz-féle prehistorikus, nem-antropomorf formák hatják át őket:

a Fibonacci-számok

az aranymetszés

a vadászat

a kiszolgáltatottság.

A történetek műalkotásokról szólnak, fiktív, emberek által teremtett valóságról. A teremtés aprólékos folyamata elég sokat megmutat abból, hogyan következik a (különbéle) vilá-

gokból a művészet. Amilyen aprólékos az alkotás leírása, ugyanolyan gonddal van megjelenítve mindaz, ami az alkotást gátolja, relativizálja, semmisíti: a környezet érdektelensége, tudatlansága, türelmetlensége, vagy, másfelől, kiszolgáltatottsága, nyomorúsága, szerencsétlensége. És ez utóbbi sor, erről is szól a Fibonacci-regény, nem akadály a művészet eseményével való szembesülésnek: például a Louvre teremőre, vagy a barokk zenéről nyolc nyugdíjasnak előadó építész egész élete folyamatos kudarcként volna olvasható, de ez lényegtelen amellet, ami számukra egyszer megmutatkozott, és soha többé el nem halványult.

Ugyanakkor a művész-lét sem garancia semmire: a különféle hagyományok kitüntetett művészei, Ze'ami, Pietro Perugino vagy Oswald Kienzl életük olyan pontján vannak ebben a regényben, ahol minden összeomlani látszik. A művész nem kivételesebb, mint bármely másik ember, aki hűséges az „eseményéhez”. Ez az egyik következtetésem.

A másik, hogy létrejött egy nem-diszkurzív regény, amelyben az események közötti összefüggést nem a szereplők és az akció garantálják, hanem a különféle szituációkban létrejött műalkotások iteratív, részletező és szenvedélyes átdinamizálása, és a közöttük lévő rejtett, prehistorikus, akár olyan intenzíven nem-létező alakzatok, mint a béke univerzumából a Nó-színház egy előadásában megjelenő Seiobo istennő.

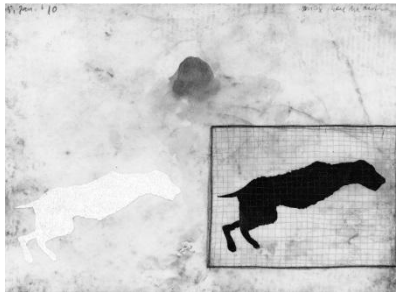
Harmadik következtetésem pedig egybeesik a regény első fejezetében idézett Al-Zahad ibn Shahib-féle hármasmondattal, mely a prehistorikus létezés mindennapjainkban tapasztalt valóságát is leírja:

„Egy madár tart hazafelé az égen. Fáradtnak látszik, nehéz napja volt. Vadászatból jön: rá vadásztak.”

## GÉPEZET ÉS KÁOSZ

Krasznahorkai László és Max Neumann: *ÁllatVanBent*

Neumann képeinek felzaklató volta abból ered, hogy az állat meghatározhatatlan, nem kategorizálható. Krasznahorkai hangot ad ennek a kreatúrának, indulatos, de összefüggő szavak jönnek ki belőle, és ezek a szavak egészen konkrétan és reálisan írják le a 21. századi társadalmi viszonyokat. Hogy fullasztóan zárt, túlbiztosított tereket épített ki az ember, hogy a ne kelljen látnia, hallania azokat, akiket kirekesztett. A kiváltságosak viszont a rend és a remény képzetében részesülnek. Ennek a rendillúzióknak az ára az egyre növekvő szegregáció, egyre kaotikusabb, elhagyatottabb tereken egyre szélsőségesebb, ok nélküli agresszió, végtelen szegénység, hajléktalanság, éhezés, fázás, fenyegetettség, pária-lét.



Neumann állata láthatatlan, ugrik, ugrása révén látható lesz, de máris ketrecben. Krasznahorkai szavaival ez az állat semmi mást nem mond, mint azt, hogy szűk a tér, ugrik, és egy újabb szűk tér, mert a rácsok valójában már a tudatában benne vannak, és bezárják: „a rács vége már ott elkezdődik, ahol elgondolom, hogy hamarosan beleütközöm a végébe” (11), és ez a bezártság mintha tökéletes indifferenciával és egyértelműséggel vonná maga után, hogy az állat azért ugrik, hogy elharapja a megszólított torkát: „A torkodat” – ismétli meg egyszerűen és végérvényesen.

Hacsak nem viccelt, író ritkán értette annyira félre saját művét, mint Krasznahorkai az *ÁllatVanBent*-et, amikor egy interjúban, meglehet, hogy egy kissé ábrándos kérdésre,<sup>1</sup> azt válaszolta: „Az *ÁllatVanBent* esetében különben nem én adtam testet a gonosznak, ahogy maga nevezi, hanem bent volt az a lakásban, Max Neumann egy képén vagy képe által – amit én tettem, vagy pontosabban, amit mi ketten aztán tettünk, hogy megpróbáltuk megfékezni azzal, hogy láthatóvá igyekeztünk tenni. Ha sikerült. De én ezt ma már nem hiszem. A gonosz láthatatlan: megnyilvánul ugyan a cselekedeteinkben, fojtott indulatainkban, szándékainkban, vágyainkban,

---

<sup>1</sup> „Régóta foglalkoztatja a gonosz. Az *ÁllatVanBent* című könyvében már nem is csak foglalkoztatja, hanem egyenesen arra tesz kísérletet, hogy szavakba öntse. A szavak vagy a szeretet mágikus, szakrális erejében bízik, amikor testet ad a rossznak?” Nagy Gabriella: Újabb irreálisok felé. Krasznahorkai László tűzről, írásról és szenvedésről. *Könyves magazin*, 2012 április, II. évfolyam 3. szám, 24-29.

karaktereinkben, de felfoghatatlan dimenziója ő az embernél irdatlanabb létnek. Valójában az a helyzet, hogy fogalmaink sincsenek róla, mert fogalmaink tartományába ő bele se fér. Már ahogy megnevezni próbáljuk, és használnunk kell valamilyen névmást, hogy tudniillik »ő« vagy »az«, már itt zavarba ejtő bizonytalanságokba ütközünk. Iszonyatos korlátokba. Összefoglalóan tehát: biztos vagyok benne, hogy soha többé nem kísérlek meg olyasmit, amit az *ÁllatVanBent*ben tettem.”

## Nem rém

Az igen szép számban megjelent magyar és angol nyelvű kritikák is többnyire ezt a metafizikus rosszat, „láthatatlan gonoszát”, „az embernél irdatlanabb lét felfoghatatlan dimenzióját” részletezték, valamint, már csak megszokásból is, a krasznahorkais hosszúmondatokat. A Neumann-rajzokon fölismerni vélték a szimbolikus állatot, a kutyát, ami, ugye, csak egy lépésre van a mindent megnyugtatóan és végérvényesen megmagyarázó sátáni erőktől.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sir Conan Doyle, *A sátán kutyája* című mindenki által ismert krimi szerzője maga is a spiritualizmus tanaiban, egytől egyik hoaxnak bizonyult evidenciáiban lelt megnyugvásra. Egy általánosabb szintre ugorva: a krimi műfaja úgyszintén a sötéttel, az erőszakkal, a borzongással dolgozik, de Krasznahorkai–Neumann közös munkája (vagy a később talán még szóba hozott Beckett, Bernhard, Canetti, Kafka, Kertész stb.) mellett bódító gyermekmese.

Egészen másról beszél Max Neumann, amikor Joachim Sartorius a könyv alkotási folyamatáról kérdezi: egyszer adtam neki egy rajzot, amelyben fölismerte magát.<sup>3</sup> Neumann akkoriban válságban volt, ez a közös munka „nyitotta ki számára újra az ajtót”, mondta.<sup>4</sup> Mert a szűk térbe szorított állat képe és hangja az alkotás révén nem ráerősít a zártságra, hanem megnyit – erről szeretnék a továbbiakban beszélni.

A vallásos, vagy pszeudo-vallásos (el egészen a szekularizált világ konspirációs elméleteikig) jelentésképzések, amelyek mind Krasznahorkai válaszaiban, mind némely értelmezőjénél feltűnnek, valamiféle ellen-domesztikációt művelnek: érthetetlennek, misztikusnak, ésszel fölfoghatatlannak nyilvánítják azt, amit kizárnak, amit ők maguk rekesztenek ki, amire nem kíváncsiak, amivel kapcsolatban úgy döntöttek, hogy ignorálják (és, ha lehet, el is pusztítják). Az ellen-domesztikáció a domesztikálás, háziasítás tükör-konstrukciója, a művelet ugyanaz (az ismeretlen erőszakos hozzám-idomítása, saját céljaimnak alárendelése), csak az előjel ellentétes. Botorság volna felszabadító hatást várni tőle.

---

<sup>3</sup> “I had given him a drawing once in which he recognised himself.” – Joachim Sartorius: Interview with Max Neumann. Trans. Andrea Scrima. <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-max-neumann/> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>4</sup> “The next day, I called him up and said László, I have eight already. And he said, I already have seven. We were done pretty quickly. And then I knew that I could work again. The door was open again. It was fantastic.” (uo.)



A szöveg angol fordítója, Otilie Mulzet már fölhívta a figyelmet arra, mennyire illő kontextusa e munkának Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regénye.<sup>5</sup> Ő a remény nélküli apokalipszisben, a remény nélküli reményben találta meg a két mű közötti kapcsolódást. Az én kérdésvölvetésem ennél azért földhözragadtabb. Innen lentől pedig azt látni a közös pontnak, ahogyan mindkét szöveg leleplezi a nyelvi domesztikálás és a misztifikálás társadalmi tétjét, a megvesztegetést, az alibikeresést, a felmentést az elfogadhatatlannal szembeni egyetlen valamirevaló viselkedés, az ellenállás alól: „a nagy ember végeredményben, szó, ami szó, *nagy ember volt*, volt benne valami megejtő, valami lenyűgöző, röviden és tömören: valami *démoni*, úgy van, démoni vonás, aminek egész egyszerűen nem lehetett ellenállni, kivált, ha nem is akarunk ellenállni, merthogy éppen démonkeresőben utazunk, ocsmány ügyeinkhez, ocsmány vágyaink kiéléséhez már réges-rég éppen egy démon kellene, olyan démon persze, akivel el lehet hitetni, hogy *ő* a démon, aki minden démoniságunkat a vállára veszi...”<sup>6</sup>

Krasznahorkai kreatúrája hasonlókat mond: „nem rém vagyok, és nem árnyék, és nem ordas, nem gyerekeket zabálok, és nem a pokolból és nem a pokolba vezet az utam” (6-7.)

---

<sup>5</sup> Otilie Mulzet: An apocalypse for our time. *Hungarian Literature Online*, 28 September 2010.

<sup>6</sup> Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető, Budapest, 1990. 63.

majd affirmatívan: „Te vagy a gazdám, benned vagyok”. (16) Tagad minden megnevezést és minden attribútumot, amit az önmagunktól való eltávolítás vágyából tulajdonítanánk neki, kimondja, hogy csak ne projektáljunk, mert rólunk van szó, arról, ami bennünk van. Ne fantáziáljunk a démoniról, csak hogy elbűvölve érezhessük magunkat, és így megszűnhessünk felelősnek lenni.

Jacques Derrida beszél arról, hogy a judeo-keresztény-islám hagyomány akkor, amikor a legmagasztosabb pillanatait éli, nevet ad (erőszakosan homogenizál különféle, nála korábban megteremtett lényeket) és feláldoz. Kis túlzással, írja Derrida, amikor az ember azt válaszolja Istennek, hogy „ímhol vagyok”, egy állat el lesz pusztítva.<sup>7</sup>

Kertész Imre a kéjes borzongást leplezi le, mellyel az ember kialakítja a rutinos nyelvi viszonyulást mindahhoz, amivel szemben lázadni kellene. A nevetséges konstrukciókat, amelyek arra szolgálnak, hogy eltakarják a pusztítást, amit okozunk, és aminek áldozatai is leszünk.

---

<sup>7</sup> “Je n’en crois rien, je crois que le cartésianisme appartient, sous cette indifférence mécaniste, à la tradition judéo-christiano-islamique d’une guerre contre l’animal, d’une guerre sacrificielle aussi vieille que la genèse.” Jacques Derrida: *L’animal que donc je suis*. Galilée, 2006.140.

## Kicsi gazdám

A domesztikáció erőszakos rendképzés, alárendelt, függő viszony kialakítása valamiféle kölcsönös előnyszerzés nevében. A XII. és XIII. ikerszövegek a népmesékből ismert „kicsi gazdám” megszólítással kezdődnek és végződnek, az erőszak korai háziasításának műfaját idézve meg. A gyerekek kultúránkban hamar meg kell tanulnia, hogy kiszolgáltatottságok láncolatában él: aki fölötte van, mindent megtehet vele, viszont ő is mindent megtehet a lentiekkel. Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényénél aligha lehetne erről a konvencióról, erről a gépezetről többet, felzaklatóbbat mondani. Gépezet, mert csak a működés számít, benne alkatrészek vannak, akik nem személyek, csupán funkciók (úgy is, mint betöltött szerep, úgy is, mint pozíció a hierarchiában).

A XII. és XIII. Neumann-kép ezt az osztottságot jeleníti meg: mindkét kép ketté van vágva, a XII-en lent, a XIII-on fent van a fekete alapon ugró szürkésfehér állat, a XII-en fent, a XIII-on lent okkersárga mezőben fehér pudliszerű büszt illetve női alakot sejtető lepel, mely alól kutyaszerű hátsó lábak lógnak ki baloldalt, jobboldalt pedig sötétvörös kör. A szöveg megszólítja a „kicsi gazdát”, a rajz élesen elválasztja gazda és állat terét, és ahol egyáltalán lehetne arca a gazdának, ott sincsen, csak egy homályos valami kerek fülekkel. Neumann művészetének

jellegzetessége az eltörölt arc, az arc nélküli figura.<sup>8</sup> A megnevezés, az identifikáció visszavonása ez, amit pontosan formál meg Krasznahorkai II., „Nincs szemem, nincs fülem, nincs nyelvem, nincs agyvelőm” kezdetű szövege.

## És ez a tekintet

Derrida a korábban már idézett, *L'animal que donc je suis* [Az állat aki tehát vagyok] című munkájában veti föl, hogy Descartes-tól kezdve, Kanton, Heideggeren, Lévinas-on át Lacanig az állatot úgy határozták meg, mint olyasvalami, aminek hiányzik egy adott emberi attribútuma (a gondolkodás képessége; az önreflexió képessége; a meghalás képessége; az arca; nem képes színlelni a színlelést, nem tudja eltörölni a nyomát). Az idealista rendszerekben – Derrida itt Adornóra hivatkozik – az állat (vagy az állat veszélyesnek látott közelsége) ugyanazt a szerepet tölti be, mint a zsidók egy fasiszta

---

<sup>8</sup> “His characters have no psychology, no individuality in the classic sense; they are shadows, figures, silhouettes, incarnations of a certain human condition that has gone so far as to reach the point of facelessness. (...) The collective psyche has imploded: all that remains are these FACELESS figures, these flat bodies that seem, in this bare space, about to lose speech, to gutter and go out, to be swallowed up by silence.” Jean Marie Tasset: *Max Neumann's Double I*. Translated by Charles Penwarden. *Max Neumann - Peintures et dessin*, L'espai, Le Mans, 2005.

rendszer számára.<sup>9</sup> Az állat az apa zsarnoki hatalmát veszélyezteti, a hatalom rendjét, a hierarchia csúcsán önmagát elhelyező világot, a mindenki mást saját érdekének megfelelően szerkesztett gépezetet.



Az V. rajz megy a legtovább az emberi arc megjelenítésében, még a lehunytt szem is látható, viszont több már nem: gyerekesen ki van satírozva az orr, az áll. A férfi olvas, az ugró állat hozzá képest kicsi, akkorácska, mint az arc, de gólyalábakon ugrik, hátha föltekintene végre az alak az újságjából.

Nem tekint föl. Nincs tekintettel rá. Ül szép rendesen a felöltőjében, olvassa az aznapi újságot, ahogyan kell, és nem bír kinézni a világából. Az ugró figura teljesen képtelen esz-

---

<sup>9</sup> "Rien n'est plus détestable, dit Adorno, plus haïssable, plus odieux (verhasster) à l'homme kantien que le souvenir d'une ressemblance ou d'une affinité entre l'homme et l'animalité. (...) Adorno va d'un coup très loin: pour un système idéaliste, les animaux jouent virtuellement le même rôle que les Juifs pour un système fasciste, dit-il. (...) Jusqu'où peut aller cette référence au judaïsme, à la haine idéaliste de l'animal comme haine du juif – qu'on pourrait facilement, selon les schèmes désormais familiers de la même logique, étendre à une certaine haine de la féminité, voire de l'enfance? Derrida, i.m. 142-144.

közhez nyúl, hogy észrevétesse magát: ki látott kutyán gólyalábat? Leszámítva, hogy ez nem kutya, és az a két hosszú, megtört vonal sem gólyaláb – ami persze még kevésbé hat a megnyugtató, a rendezettség irányába. A képen a korlátolt, kizárólagos rend, és a megnevezhetetlen összevisszaság jelenik meg. A XII. és XIII. menet ennél végletesebben mutatja meg az elzárkózást a kettéosztott térrel, ha pedig együtt szemléljük, és együtt olvassuk őket, az okker alap eltűnik, mert „idelent teljes a sötét” és „idefent teljes a sötét”.

A megszelídített pedig kicsinyítő képzőkkel, mintegy selypegve kéri a vacsoráját a tálacskájába. Erre kondicionál a gépezet, kicsinyítésre képez, hogy használhasson. Mivel a gyermek még nem rendelkezik teljességében mindazokkal a készségekkel, amelyeket a Descartes-tól Lacanig terjedő hagyomány szerint az embert az állattól megkülönböztetik, azt találták ki a nyugati kultúrában, hogy többnyire észre sem veszik. Ehhez persze neki is hozzá kell járulnia selypegésével, függőség-érzésével és a napi rutin, a konstruált rend elfogadásával. Ezt teszi a vacsoraidőt és a tálacskáját emlegetve Krasznahorkai figurája is, de a rutint továbbviszi, és kilátásba helyezi azt, amin igazán nincs mit csodálkozni, hiszen az erőszakosan személyiségtipró képzés éppen erre trenírozta: „mert vacsorálnom kell minden vacsoraidőben, és minden nap minden vacsoraidejében vacsorálnom kell, és ennek így kell lennie minden nap és minden héten és minden hónapban és

minden évben, egészen addig, amíg fel nem nőök, amikor már nem kell többé a tálacskád, mert akkor leszaggatom a füledet, kitépem az orrodat, kimarom a szemedet, és leszaggatom az álladat, szétmarcangolom én akkor a te egész fejedet, és minden évben megeszek egy szüzet Athénból, és akkortól nem kell többé a vacsorád. Kicsi gazdám.” (XII. – Az ikerszöveg ugyanez, csak így zárul: „Kicsi gazdám, csak vicceltem.”)

Horror és gyermekmondókát sző össze,<sup>10</sup> hogy elmondja egészen részletesen, mit tervez arra az időre, amikor a sok vacsora meghozza gyümölcsét, és ő felnő. Nem szenved az, ami a jelenben kétségtelenül hiány, hogy ne mondjam szenvedés, magárahagyatottság: rászoktatták a vacsorára a tálacskában, és most sehol senki. Azt viszont kár volna figyelmen kívül hagyni, hogy a megígért kegyetlenség ebből az alaphelyzetből indult.

Az ember megszelídítette maga körül a különféle lényeket, majd magára hagyta. Derrida kíméletlenül sorolja: az utóbbi kétszáz évben az ember saját igényeinek megfelelően avatkozott be az állatok életébe, genetikai transzformációkat hajtott végre, iparosította az állatfarmokat egy olyan ki nem mondott szemléletváltás tüneteként, miszerint az állatok pusz-

---

<sup>10</sup> nem mintha a ciróka-maróka vége kevésbé volna horrorisztikus: sűrű erdő, kopasz mező, pillogató, szortyogató, tátogató, gégevágó-gégevágó.

tán az emberi táplálék hordozói.<sup>11</sup> (Nem is beszélve arról, ami napjainkban vált egyre általánosabb jelenséggé, hogy különféle altalajkincsek kitermelése miatt állatok vesztik el élőhelyeiket és pusztulnak el tömegesen.) Az idealizmus hagyománya teremtette meg azt a szellemi hátteret, írja Derrida, amelynek köszönhetően nem tűnik kegyetlenségnek mindez, hiszen az állatnak nem tulajdonítanak arcot, szót, haláltudatot. Ezek a filozófusok soha nem álltak meztelenül egy állat tekintete előtt. Megbékélt logikával vonják le tehát a következtetést, hogy semmiféle felelősségünk irántuk nincsen, azt teszünk velük, amit csak akarunk.

Krasznahorkai a *Megy a világ* című elbeszéléskötetében ír egy autót vezető, munkába siető emberről, aki hirtelen egy kutyát lát meg az út közepén, és, idézem, „belenézett az arcába, és bár ne tette volna, mert ez az állat most, ahogy ő a ko-

---

<sup>11</sup> “Au cours des deux derniers siècles, (*les*) formes traditionnelles du traitement de l’animal ont été bouleversées, c’est trop évident, par les développements conjoints des savoirs zoologiques, éthologiques, biologiques et génétiques toujours inséparables de techniques d’intervention dans leur objet, de transformation de leur objet même, et du milieu et du monde de leur objet, le vivant animal : par l’élevage et le dressage à une échelle démographique sans commune mesure avec le passé, par l’expérimentation génétique, par l’industrialisation de ce qu’on peut appeler la production alimentaire de la viande animale, par l’insémination artificielle massive, par les manipulations de plus en plus audacieuses du génome, par la réduction de l’animal non seulement à la production et à la reproduction suractivée (hormones, croisements génétiques, clonage, etc.) de viande alimentaire, mais à toutes sortes d’autres finalisations au service d’un certain être et supposé bien-être humain de l’homme.” Derrida, i.m. 46.



csijával óvatosan elhaladt mellette, lassan követte őt a tekintetével, és ez a tekintet szomorú volt, a kutya tekintetében nem volt semmi űzött riadalom, semmi vad harag, semmiféle hisztérikus bénultság, értetlen volt és szomorú”.<sup>12</sup>

Derrida Jeremy Benthamot idézi, az ő alig meghallott gondolatát, hogy nem az a kérdés, hogy mire képes az állat, mire van hatalma, miije van neki (pouvoir – avoir), hanem hogy: Can they suffer?

Krasznahorkai és Neumann mindent elénk tesz, hogy lássuk: az erőszak volt korábban. Még mielőtt az állat ugrott volna, még mielőtt megígérte volna, ha majd felnő, kitér a pofáját.

Az évente megevett athéni szűz (az ikerszövegben már tíz athéni szűz) ígérete paradoxálisan visszaütal Minótaurosra, a félig ember, félig állat mitikus lényre, Pasziphaé és a Poszeidón által küldött gyönyörű, fehér bika fiára, az istenek bosszújára az emberi engedetlenség (a gyilkossági parancs nem teljesítése) miatt. Minótauros a besorolhatatlan, akit felnőtt korára labirintusba zárnak, hogy soha ne találjon ki, és ha be is jut valaki hozzá, már ki ne tudjon jönni. Daidalosz munkáját dicséreti az építmény, aki az emberi képességek határait túlszárnyalta, ezzel a labirintussal is, csupán annyi a különbség, hogy ezúttal horizontálisan dolgozott, létrehozva egy kiismerhetetlen

---

<sup>12</sup> Krasznahorkai László: *Lefelé egy erdei úton*. In: *Megy a világ*. Magvető, Budapest, 2013. 207.

zárt teret, ahová jól el lehetett dugni a királyné rendellenes fiát.

Nyilván, tetszetős metafizikai értelmezést lehetne kerekíteni a Krasznahorkai–Neumann-féle állat és a görög istenek viszonyáról, engem viszont sokkal jobban izgat a labirintus, úgy is mint organizált káosz megjelenési formája a jelenlegi társadalmi viszonyok között.

A XI. stáción a kortárs konszenzus által értéknek tartott dolgokról beszél Krasznahorkai állata: ékszerek, élelem, a gyerekek fényképei (és nem a gyerekek! arról később azt mondja, hogy látjuk, mit műveltek a gyerekekkel, nem részletezi, de kétséget sem hagy a „mit műveltetek” idióma a cselekedet nemességi fokáról). Aztán jön a fotel, a függöny, az igazolványok, na meg a pénz a bankból. A biztonság személytelen, arcnélküli rendje: tulajdon és bürokrácia, és a valamit művelés sötét kis titka. Ebben a berendezkedésben mindazok számára, akiket valamiért mégsem szán halálra a társadalom, de nem is kíván a közéletben tudni, káoszt organizál, fesztivál-labirintusokba terel, ahol jöhetnek az athéni szüzek, jöhet akármi.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Lindsay Lohan színésznő és modell, aki a hollywoodi szcénán ugyanúgy él labirintusában, mint a többi sztár, és jónéhány rehabot megjárt, Oprah Winfrey őszintére konstruált tévéshowjainak egyikében azt vallotta be, hogy ő káosz-függő. Van valami mélyebb igazság ebben a kokainra használt eufemizmusban.

## Moloch, kinek agya csak gépezet!<sup>14</sup>

Domesztikációval/démonizálással szemben Krasznahorkai olyan hangot ad az állatnak, amely kitör a klisék, a metaforák általi megszelídítés, a készen kapott, sikerrel és kellemes időtöltéssel kecsegtető konstrukciók fennhatósága alól. Colm Tóibín az angol kiadás előszavában és a magyar kiadás hátlapján a nyelvi dominancia elleni lázadásról beszél,<sup>15</sup> és – ami szintén szembemegy a gonosz misztifikációjával – észreveszi Krasznahorkainál a „tisztá komédiát”.<sup>16</sup>

Krasznahorkai szövegformálása nem egynemű beszédformát, mondjuk a kínálkozó démoni szféra zárt terét hozza létre, ismétlései nem a körkörös retorika önelégültségét jeleltik meg, ez a tizennégy rövid beszéd egy olyan helyzetből

---

<sup>14</sup> Allen Ginsberg: *Üvöltés*. Orbán Ottó fordítása.

<sup>15</sup> "Language for Krasznahorkai is a force struggling against the domination of cliché and easy consumption, offering small, well-organized revolts, plotting in upstairs rooms for plentitude and jagged rhythm, arming itself with clauses, sub-clauses and asides, preparing high-voltage assaults on the reader's nervous system." Colm Tóibín: *Preface to AnimalInside*. New Directions, 2011. A magyar kiadás (Magvető, 2010) hátlapján (a fordító nevének feltüntetése nélkül): „A nyelv Krasznahorkai számára a klisék és a könnyű befogadhatóság dominanciája ellen küzdő erő; apró, kimunkált lázadásokat kínál fel, magasabb szinten elgondolva a teljességet és a csorba ritmust, felfegyverkezve kötésekkel, alárendelésekkel, kiszólásokkal, előkészítve az olvasó idegrendszere ellen irányzott támadásokat.”

<sup>16</sup> „akárcsak Beckett-nél, nála is mély és perzselő gyengédség lakozik univerzuma szívében, amit még igazabbá és valóságosabbá változtat a könyveiben rejlő tiszta komédia és hamisítatlan komorság egyvelege.” (uo.)

hangzik fel, ahonnan évszázadok óta el van tagadva még a puszta lehetősége is a megszólalásnak, nemhogy a szavak meghallgatásának. Az egyszerre fenyegető és gyermeki beszéd, gengszter- és cirkuszi szókinccsel keverten (szajré, hopplá), nyilvánvaló képtelenségeket részletezve pontos földrajzi adatoknak megfelelően („annyira erős vagyok, hogy kettétöröm a kontinenseket, hogy eltöröm az Atlanti-óceán alját, aztán kettétöröm a Csendes-óceán alját, aztán az Indiai-óceán alját” III.) eltérő minőségeknek teremti meg a közös terét. Ez időnként komikus (mint az óceánok aljának eltörése), általában pedig, önkéntelenül is, az egyneműsítő hatalmi beszéd kritikája.

A hosszúmondatok nem barokkosak, nem díszesek, sokkal inkább az Allen Ginsberg *Üvöltéséből* jól ismert ok-okozati relációkat, alá- és fölérendeltségi viszonyokat nem tartalmazó beszédmód. A parataxis szakterminust szokták erre használni, a társadalmi viszonyok kontextusában meg a ranciè-re-i „demokratikus beszédmód” illik rá.



„A csillagokat nézem most, és a két ikertestvérem is a csillagokat nézi, nézzük a csillagokat az égen, és üvöltünk mind a hárman a csillagokra, azt nem tudjuk miért, de jó üvöltöni” – a X. stáció beszéde ezzel a szakadozott ritmussal, szakadozott lélegzetvétellel megy végig. Nem válik egyetlen, folyamatos hosszúmondattá, még ha nincs is pont a – kicsodák is? mert a „tagmondat” kifejezést éppen most próbálom dehonesztálni –, még ha nincs is pont az egymás mellé rakott mondatok között. A szaggatottság hatását a hiányzó összefüggések keltik, árva szó nincsen arról, miféle bevetés előtt nézik a csillagokat, miféle hajtóvadást kell parancsra végrehajtaniuk, csak az jelenik meg a szép, színes csillagok kontextusában, hogy ha megjön a parancs, akkor ők darabokra szaggatnak valakit, akinek megadják a szagát. Ha belegondolunk, itt tisztán fölfeslik „Moloch, a háború hatalmas sziklája!”, az ok-okozati viszony önkényes alárendelése a háborús logikának. Hogy szét kell szaggatni, mert, mert megparancsolták, be kell zárni, mert, mert védtelen, ki kell termelni, mert, mert a hatalmon lévőknek megéri.

Ginsberg hangja, üvöltése nem felülről szól, hanem belülről. Nem szervezi, nem konstruálja, nem adagolja az információt, hanem kaotikusan sorolja. Ugyanaz a káosz, mint amire Lindsay Lohan utalt, menekülés (vagy a menekülés illúziója) a gépezetből, amit Ginsbergnél a mitikus Moloch istenség testesít meg, akinek hívei, a Leviticus beszámolója szerint, gyerme-

ket áldoztak.<sup>17</sup> A funkciók szerinti viszonyokba szerveződő társadalom függésre domesztikálja gyermekeit, majd magára hagyja őket. Az *Üvöltés* óta ez csak fokozódott. Egyre több magára hagyott, kiűzött gyermek bolyong a városok peremén. Giorgio Agamben a 18. században, a tudományok évszázadában feltűnő vad gyerekekről mondja, hogy az ember embertelenségének üzenethordozói, törékeny identitásának, arctalanságának tanúi.<sup>18</sup>

„ó, Carl, míg te nem vagy biztonságban én sem vagyok biztonságban” – ugyanaz a megszólító beszédforma, mint Krasznahorkainál, csak az *ÁllatVanBentben* nem a mára már patetikusnak ható hiány van felsorolva, és szó sincsen a szenvedés részletezéséről, itt már tudomásul van véve az, ami Ginsberg múlt századi ötvenes éveiben, nem sokkal a világháború és az atombomba kipróbálása után még döbbenet volt. Ginsbergnek ez a sora így folytatódik: „és te aztán nyakig vagy az Idő mérhetetlen állati lötytyében”, mintha csak megelőlegezné az állat-problematikát, az azóta egyre mohóbb molochi gépezet működésének egyik leglátványosabb krízispontját. Az

---

<sup>17</sup> „Gyermekeidet ne szolgáltasd ki, hogy Molochnak szenteljék” (Lev. 18,21)

<sup>18</sup> “At the time when the sciences of man begin to delineate the contours of his *facies*, the *enfants sauvages*, who appear more and more often on the edges of the villages of Europe, are the messengers of man’s inhumanity, the witnesses to his fragile identity and his lack of a face of his own.” Giorgio Agamben: *The Open. Man and Animal*. Trans. by Kevin Attel. Stanford University Press, 2004.

emberiségnek a gazdaság diadalmával végződő, 20. századi totalitarizmusai után, írja Agamben, már semmiféle történelmi küldetése nincsen (ha egyáltalán van értelme a „küldetés” szónak), a tét a pusztta, biológiai, depolitizált élet.<sup>19</sup>

Amiről a XIV. stációban az állat bejelenti, hogy vége, elpusztult, minden elpusztult. (A Via Dolorosának ezen a pontján Jézust eltemetik.) Bejelenti, hogy ketten vannak, harcra készen egymásnak feszülnek, hogy eldöntsék, a politika paródiájaként, ki legyen a király a nagy semmi fölött.

---

<sup>19</sup> “We completely misunderstand the nature of the great totalitarian experiments of the twentieth century if we see them only as a carrying out of the nineteenth-century nation-states’ last great tasks: nationalism and imperialism. The stakes are now different and much higher, for it is a question of taking on as a task the very factual existence of peoples, that is, in the last analysis, their bare life. Seen in this light, the totalitarianisms of the twentieth century truly constitute the other face of the Hegelo-Kojeviaan idea of the end of history: man has now reached his historical *telos* and, for a humanity that has become animal again, there is nothing left but the depoliticization of human societies by means of the unconditioned unfolding of the *oikonomia*, or the taking on of biological life itself as the supreme political (or rather impolitical) task. Even the pure and simple relinquishment of all historical tasks (reduced to simple functions of internal or international policing) in the name of the triumph of the economy, often today takes on an emphasis in which natural life itself and its well-being seem to appear as humanity’s last historical task—if indeed it makes sense here to speak of a »task«.” Agamben, im. 76.

## XV. stáció

Az elpusztított állatok álmainkban visszajárnak. Boaz Rein-Buskila felhívja barátját, Ari Folmant, hogy két és fél éve, minden éjjel álmában megjelenik 26 kutya, akiket ő lőtt ki hangtompító gépfegyverével a libanoni háborúban, ahol Folmannal együtt harcoltak. Folman semmire nem emlékszik. Megkérdezi, hogy miért éppen 26 és nem mondjuk 30, és miért éppen Boaz kapta ezt a feladatot. A válasz az, hogy tudták róla, ő embert nem öl, hazáját viszont azzal szolgálhatja, bajtársai életét védi, ha a palesztin falu kutyáit, úgymond, likvidálja. Már jól ismeri mindegyik kutya arcát, mindegyik sebéit. Ezek a kutyák rohannak a tel avivi éjszakai utcákon a *Waltz with Bashir* (2008) animációs dokumentumfilm kezdőjelenetében. A film vizuális rendezője, David Polonsky elmondja, hogy a jelenetben a szürreális erőszak Tel Aviv bohémnegyedét, az otthonosság jól körülhatárolt terét rohanja le.<sup>20</sup>

Folmannak meg lassan minden eszébe jut az 1982-es sabrai és a chatilai mészárlásról, az ártatlan civil áldozatokról,

---

<sup>20</sup> "The dogs start running in a downtown area with dirty shops and garages and they're gathering towards a street that is central to a bohemian part of town. The whole dog sequence, the idea is this surreal image of violence invading the most familiar place." *Waltz with Bashir*. David Polonsky's Visual Companion. [http://www.rottentomatoes.com/m/waltz\\_with\\_bashir/news/1781084/4/waltz\\_with\\_bashir\\_-\\_david\\_polonskys\\_visual\\_companion/](http://www.rottentomatoes.com/m/waltz_with_bashir/news/1781084/4/waltz_with_bashir_-_david_polonskys_visual_companion/) - utolsó hozzáférés: 2014-06-22



a káoszról, ahol, mint minden háborúban, csak retorikai győzelem lehetséges, valójában mindenki vesztes.<sup>21</sup> A film vége átér az animációról a fölzaklató, elháríthatatlan dokumentumfelvételekre.

A Krasznahorkai-Neumann-féle állat is szürreális, de az első stációtól fogva, a kirekesztettek hőzöngő beszédmódjától az utolsóig, a semmi fölötti hatalmi harcig, emlékeztet a valószínűságságos erőszakra, amellyel a politikamentes társadalmi működés domesztikál, elfojt, megoszt, megfoszt, kizár, pusztít.

---

<sup>21</sup> "Not surprisingly, his discoveries are grim, and the veterans he interviews remember war as a terrifying chaos with no victors, only victims." Wendy R. Weinstein Film Review: Waltz with Bashir [http://www.filmjournal.com/filmjournal/content\\_display/reviews/specialty-releases/e3i9292a5081d36be07bb898142848902e1](http://www.filmjournal.com/filmjournal/content_display/reviews/specialty-releases/e3i9292a5081d36be07bb898142848902e1) - utolsó hozzáférés: 2014-06-22



## MEDDIG ÉS MIKOR

Nyitott időintervallum és méltóságteljes élőlények

*A torinói ló* című filmben és forgatókönyvében

*Ugyan mért kéne félned?*

*Az állatokkal végzed*

*S aztán semmi se lesz.*

Bertolt Brecht

### **A ló közös. A pusztulás is.**

Az *Alföld* című folyóirat 1990-es évszámának januári lapszámában<sup>1</sup> megjelent Krasznahorkai-próza, a *Legkésőbb Torinóban* a Nietzsche-jelenet után még abba az irányba indul el, hogy a mindenféle emberi részvétet gyöngeségnek tartó filozófus meghasonlik saját világlátásával, amikor a lovat öleli át, s nem az őt korbácsoló kocsist. Krasznahorkai alapmetaforájával, a szöveg oda „hajózik”, hogy a részvét az, ami létezésünk iránti sóvárgásunkat kifejezi, összeköt bennünket valamiféle (igen óvatosan kimondott) „nagyobb egésszel”, és hogy ennek a részvétnak valamikor, „holnap... vagy tíz... vagy harminc év után” létre kell jönnie, „legkésőbb Torinóban”, teszi hozzá. A

---

<sup>1</sup> és a 2013-as Budapesti Könyvfesztiválra: Krasznahorkai László: *Megy a világ*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2013. 24-26.

Tarr Béla „észrevételeinek felhasználásával és lelki felépülésére” készült forgatókönyv<sup>2</sup> ezzel az 1990-ben publikált, de majd’ 30 éve, 1979-ben megírt szöveggel kezdődik, ellenben máshol folytatódik. „Hogy mi lett a lóval, nem tudjuk.” – ennél a mondatnál hagyja ott a 2004-et önmaga elkészülésének évszámaként megjelölő forgatókönyv a hajdani prózát.

Miért változik meg a Nietzsche-jelenet továbbgondolásának iránya Krasznahorkainál, milyen időbeli, történeti vagy szemléleti viszonyokon múlik a két szöveg elkülönöződése? Hogyan érzékelteti Krasznahorkai az időt a két művében, és hogyan érzékelteti Tarr Béla *A torinói ló* című filmjében? Hogyan érzékelteti az idő Krasznahorkai két művét, és hogyan Tarr Béla filmjét?

Az *első* látásra szembeötlő különbség: míg a mindössze három lapnyi próza, a „Legkésőbb Torinóban” szellemünk végjátékról<sup>3</sup> beszél, a forgatókönyv a Nietzsche elméjének elboru-

---

<sup>2</sup> Krasznahorkai László: *A torinói ló*. (Forgatókönyv).

[http://krasznahorkai.hu/docs/A\\_torinói\\_lo\\_forgatokonyv.pdf](http://krasznahorkai.hu/docs/A_torinói_lo_forgatokonyv.pdf) – utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>3</sup> és az ógörög világot a 19. században újraaktualizáló, a kereszténységet az irigy neheztelés (ressentiment) megnyilvánulásának tartó, az örök visszatérés mítoszát elgondoló, az igazságot elérhetetlen nőként metaforizáló, Isten halálát bejelentő, minden értéket átértékelő Anti-krisztus, Julius Caesar és Ecce homo: Friedrich Nietzsche mellett megemlíti Paul Julius Möbius doktort, a Nietzschét diagnosztizáló egyikét (mellesleg az *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* [A nők fiziológiai gyengeelméjűségéről] című, életében kilenc kiadást megért traktátus szerzőjét is benne tisztelhetjük), Thomas Mannt, földélezve álláspontját Nietzsche tévedéséről, valamint Imma-

lásáról szóló prológuson kívül nem érint semmi olyasmit, ami szellemmel, értelemmel, gondolattal, racionalitással vagy akár irracionalitással kapcsolatos lenne. Az ínséges napról-napra létezés rutinjáról szól a lehető legkonkrétabban: öltözködés, krumplievés, ablak előtt üldögélés, házimunka, állatgondozás. Krasznahorkai nevezetes hosszúmondatai sajátos ritmusukkal és ismétléseikkel itt minden poézistől megfosztva magát a konkrét ritmust és ismétlést írják. Ha még mindig szépek, akkor nem a kompozíció miatt azok, hanem mert a gondolat nélküli puszta materiális létezés ismétlődése is szép.

A mindent elárasztó sötétséghez képest szép.

*Másodszor*, a prózában Nietzsche zokogását a megvert ló nyakában Krasznahorkai „az értelem drámája modelljének” hívja. Hívhatja is, hiszen a három lapnyi szöveg oda fut ki, hogy eljön az idő, legfeljebb harminc év,<sup>4</sup> és részvétellel fogunk egymásra tekinteni, mi, emberek, s hogy van szó, van kérdés valamiféle „nagyobb egészre”, „magasabb törvényre” vonatkozóan, és létezik eme kifejezés is: „magasabb törvénynek értelme”, még ha a homály őket, írja, el is nyeli. Az 1989 augusztusa és októbere között készült interjúban Keresztury Tibornak

---

nuel Kantot, az emberi szubjektum nagykorúsítóját. Ld. Krasznahorkai László: *Megy a világ*. id. kiad. 24-26.

<sup>4</sup> Ez a 30 év már bőven eltelt 1979 óta, ha ennyi volt a prófécia (s ha egyáltalán az volt), akkor hamisnak bizonyult. Ha nem prófécia volt, hanem apokaliptikus vízió a szó eredeti értelmében (Αποκάλυψη: az igazság felfedése, leleplezése, feltárása), akkor nem a jövőre vonatkozott, hanem a mindenkori időkre (καίρως).

arra a kérdésre, hogy milyen alapértékek hiányoznak „napjainkban” leginkább, Krasznahorkai a „Legkésőbb Torinóban”-ra utalva válaszolja: „Írtam erről néhány évvel ezelőtt egy rövid eszmefuttatást Friedrich Nietzsche kapcsán, körülbelül azzal a szelíd felhívással, hogy »legyetek jók, mert különben megbánjátok«. Lehetne beszélni persze a dolog másik oldaláról is, hogy tudniillik »ha jók lesztek, akkor is megbánjátok«, most mégis más irányból lendülve neki a kérdésednek, én híve volnék annak a tagadhatatlanul arisztokratikus szellemű meggyezésnek, amelynek értelmében nemigen fessegetnének, legalább itt, Magyarországon, egy jó darabig, hogy mekkora is hát az a távolság, amely Kant erkölcsi törvénye és e törvény imperatív kényszere között fennáll.”<sup>5</sup>

A Nietzsche-jelenetnek az értelmet és értéket kereső, az európai etika-hagyományra utaló, mondhatni vidám megformálása is egy tágasabb, posztkantianus perspektívából történik, amely felől a jóság – vagy a lappangó idézet, József Attila *Két hexameterének* szavával: tisztesség – nem föltétlenül az emberi szubjektum benső realitása, csupán kivételes, az égvilágán semmit nem garantáló pillanata az életnek. A *Legkésőbb Torinóban* mégis csupán a kivételesről beszél, Thomas Mann és Immanuel Kant illusztris társaságában. Az interjú teszi világossá, hogy tudatosan egy privilegizált irányt adott a szerző a

---

<sup>5</sup> Keresztury Tibor: *Féltérpeszben*. Arcképek az újabb magyar irodalomból. Magvető, JAK füzetek 54, Budapest, 1991. 124-125.

szövegének, éspedig azért, mert tekintettel volt egy szűkebb tér-idő rendszerre, a '89-es fordulat előtti Magyarországra. Átverés és kifosztottság jellemezte az akkori időket, az emberek nyomorból még nagyobb nyomorba süllyedtek, a *Sátántangó* Irimiása, *Az ellenállás melankóliája* Hercege kicsiny, ám veszélyes figurák voltak a maguk köré épített apparátusukkal, az elkeseredett, szerencsétlen, ostoba embereket rávették, hogy hozzájáruljanak saját maguk és minden egyéb elpusztításához.

A '89-es fordulat után, amikor a kelet-európai nyomorról számunkra, kedves, magányos, fáradt, érzékeny<sup>6</sup> kelet-európaiak számára is látványosan kiderül, hogy globális jellemzője a különféle színben feltűnő emberi létformáknak, Krasznahorkai László egy berlini jelenetet idéz fel egy előadásnak nevezett prózai írásműben: 1992 augusztusában a Zoologischer Garten metróállomásnál a kordonnal elválasztott tiltott sávon egy öreg, reszkető, hajléktalan ember vizelt a sínek közé. A túloldalról két rendőr észrevette, ám ahhoz, hogy elkapják, lépcsőket kellett megmászniuk, mert hiába, hogy csak 10 méter volt közöttük, a 10 méter közvetlenül – a két sínpár miatt – nem volt átjárható. Ezt a távolságot Krasznahorkai ott így érti: „a gonosz és jó jelenlétéről volt szó,

---

<sup>6</sup> Krasznahorkai László így szólítja meg olvasóját a *Megjött Ézsaiás* levél-elbeszélés borítékján: „Kedves, magányos, fáradt, érzékeny olvasó”. (Krasznahorkai László: *Megjött Ézsaiás*. Magvető, Budapest, 1998.)

meg arról, hogy köztük sajnos nincsen közlekedés, arról, hogy a világnak sajnos egyetlen döntő részlete elég, hogy *az egész világ* kibírhatatlan legyen”.<sup>7</sup>

A Nietzsche és a ló jelenetet az értelem drámájaként megnevező 1979-es szöveg még nem érzékelteti ezt az „egész világra” vonatkozó elképzelést, még nem szemlélteti a 10 méternyi távolságot minden és minden között, a 23 éves Krasznahorkai még csak a kanti erkölcsi törvény megszegésének szomorú szabadságáról beszél (és nem a hátborzongató hiányáról): „Mert amiként része vagyok ennek a társas világnak, ugyanúgy része vagyok annak is, amit, ki érti, miért, folyton egy nagyobb egésznek keresztelek el, nagyobb egésznek, mely bennem – a megkerülhetetlen Kantra pillantó kifejezéssel – ezt és épp ezt a törvényt ültette el, a szabadságnak azzal a szomorú felhatalmazásával, hogy megszeghetem.”<sup>8</sup>

„Semmi sem rémít meg jobban, mint fölöttünk ez a csillogos nincsen, és bennünk ez az éhes gyomor.” Krasznahorkai később kikristályosodó variációja Immanuel Kant megejtő mondatára *A gyakorlati ész kritikájából* pontosan jelzi, merre ment a Nietzsche és a ló jelenetének forgatókönyvbéli megmunkálása. Nietzsche a korábbi szövegből származó idézetté

---

<sup>7</sup> Krasznahorkai László: *A Théseus-általános*. Titkos akadémiai előadások. Széphalom, Budapest, 1993. Kiemelés tőlem, SZs.

<sup>8</sup> Krasznahorkai László: *Legkésőbb Torinóban*. In: *Megy a világ*. I.m. 25-26.



válik, a mondatok referenciája pedig a materiális létezés leg-szükségesebbjeire vonatkozik.

„Az első darabok még nagyon forrók, Ohlsdorfer baljával a levegőbe hajigálja őket, hogy hűljenek, a lány meg egyik kezéből a másikba, és fújja mindketten, míg sikerül megpucolniuk. Csámcsogva, fújtatva, szuszogva rágnak, nyelik a krumplit, egyiket a másik után. Rágnak, nyelnek, hámoznak és sóznak, míg csak az utolsót is le nem gyúrték a torkukon. Akkor a lány feláll az asztaltól, s az összegyűjtött krumplihéjakat a sparihert melletti sarokba szórja.”<sup>9</sup>



Nemcsak az identikus ismétlés, a napi rutin teszi tökéletesen értelem nélkülivé, másképpen mondva: végsőkéig vigasztalanná a helyzetet, hanem az evés ínsége is. Krumpli és só,

---

<sup>9</sup> Krasznahorkai László: *A torinói ló*. I. h. Az idézett műben a szövegrész teljesen identikusan négyszer ismétlődik: 4. (1. nap), 11. (2. nap), a 3. nap kimarad, mert a cigányok pont akkor érkeznek, 37.(4. nap), 40. (5. nap), és a 6. nap kenyeret és szalonnát (a filmben pedig nyers krumplit) esznek, mert a tűz kialudt.

rágás és nyelés: az anyagi létezés nagy csábítása, az érzékiség, az ízek élvezete sehol, apa és lánya úgy esznek, mintha kötelességet teljesítenének. A filmben ez szárazon, banálisan, ezerszer hallottan ki is van mondva: a hatodik napon, amikor a lány már nem nyúl a krumplijához, az apa nyersen rászól: „Egyél. Enni kell.”



Vincent Van Gogh: *Krumplievők*. 1885.

Képtörténeti viszonyait tekintve ez a sivár táplálkozás egy 19. századi festészeti fordulatot idéz meg, Van Gogh *Krumplievők* című képét,<sup>10</sup> mely a maga idejében botrányt váltott ki, mivel felrúgta a parasztok ábrázolására előírt pátoz-konvenciót. Mivel a 21. században mindent, ami a figye-

---

<sup>10</sup> A festéztörténeti utalásokat Radnóti Sándor *Fenséges monotónia* című filmelemzésében tárta fel.

<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3103/tarr-bela-a-torinoi-lo/> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22

lem fölkeltésére alkalmas, elnyelnek és fölemésztenek a profitorientált mechanizmusok, a botrány önmagában nem alkalmas arra, hogy egy új valóság új művészi formában megmutatkozzék. Tarr Bélánál a krumplievés képei a szegénység részletei, az egyszerű, geometrikus formák irányába mozdulnak Van Goghtól tovább, és nem az újat, hanem az örökösen vigasztalant célozzák meg. Gondoljunk például arra a pár másodpercen át látható épphogy legyalult, de terítő nélküli faasztalra közepén az üres fatányérral. Vagy próbáljuk meg elgondolni *a filmművészet* Tarr Béla által fölfedezett *bonyolult, részletekben gazdag szegénységét* azt figyelve, hogy a négy napon át identikusan ismétlődő krumplievést minden nap más kameraállásból veszi fel, így más vonásokat vehetünk észre, más vonalakat, más gesztusokat, a mohóság és a meglegegettség, a kiszolgáltatottság és begyakorlottság más-más gesztusait. És ebben olyasmit tud mégis felmutatni, amely nem a csüggedés végletes bezárulását illusztrálja, mondja a Tarr Béla filmjeiről szóló könyvében Jacques Rancière, hanem azt képes észrevétni nézőivel, hogy minden ismétléssel együtt jön valami más, valami, ami arra utal, hogy „a zárt kör mindig nyitva van”.<sup>11</sup>

*Harmadszor*, azzal, hogy a film Van Gogh festményt variál, a *Legkésőbb Torinóban* című korai Krasznahorkai-szöveghez

---

<sup>11</sup> Jacques Rancière: *Béla Tarr, le temps d'après*. Capricci, Párizs, 2011.

többszörösen kapcsolódik: az ott földézett szépséges Kant-  
mondat, amely a filozófus sírkövére is be van vésve, ha nem is  
ellentéte a Van Gogh utolsó, halálos ágyán elhangzott monda-  
tának, de jó messzire van tőle: „A szomorúság örökké fog tar-  
tani.”<sup>12</sup> A festmény keletkezésének időpontja, 1885, viszont  
nagyon közel van ahhoz a naphoz, amelyen Nietzsche Torinó-  
ban a lóval találkozott, sírt, és élete hátralevő részét csöndes  
őrültként töltötte. Az örület egyszerre teremt kapcsolatot  
Nietzsche és Van Gogh között (főként, ha egyik lehetséges  
okát, a mindkettejükénél feltételezett szifilisz-fertőzést figye-  
lembe vesszük), és választja is el őket: Van Gogh élete végéig  
festett, bárhol, bármilyen elmeállapotban is legyen, Nietzsche  
az összeomlása után szülői házában üldögélt naphosszat az  
ablak előtt, haláláig.



---

<sup>12</sup> David Sweetman: *Van Gogh. His Life and His Art*. Crown Publishers, 1990.

Tarr Béla Nietzschét a filmben az ablak előtt üldögéléssel idézi fel, Van Goghot meg a festményével. Nézés és kép, filozófia és művészet Tarr Bélánál a legalapvetőbb demokratizáláson megy át: mindkét folyamatot elesett, kínlódó, remegő hangú emberekre bízta.



Ami a filmben nem látszik, de a forgatókönyvben (némi képp a film szereplőinek a listáján is<sup>13</sup>) igen: hasonlóan demokratizáló, a kivételességet elérhetővé, közössé formálón jelenik meg Krasznahorkainál két író, Thomas Bernhard és Heinrich von Kleist. A férfi neve ugyanis Ohlsdorfer, és Ohlsdorf a neve annak az ausztriai falunak, ahol Thomas Bernhard éveken át élt, s halála után emlékmúzeummá alakított háza található és látogatható.

---

<sup>13</sup> [http://www.imdb.com/title/tt1316540/fullcredits?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm#cast](http://www.imdb.com/title/tt1316540/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm#cast) – utolsó hozzáférés: 2014-06-22

A forgatókönyv és a film szereplőinek listája mindössze két tulajdonnevet tartalmaz, az egyik ez az Ohlsdorfer volt, a másik pedig egyenesen Bernhard. A második és az ötödik napon Ohlsdorferékhez pálinkavásárlás végett betérő férfinak a neve. De miért ez a kétszeres utalás, ha nevén és életének egyik helyszínén kívül semmi más nem jelenik meg Thomas Bernhardtól?

Vagy megjelenik?

„Olyan világ, ezt mondta, ahol az ember úgynevezett becsületsértés miatt bíróság elé kerülhet, olyan világ, amelyik azt állítja magáról, hogy van benne becsület, holott egészen nyilvánvalóan nincs benne becsület, helyesebben, soha még csak becsülethez hasonló ez vagy az sem volt benne, nemcsak félelmetes, nemcsak megfélemlítő, de nevetséges világ is, hanem hogy itt élünk egy ilyen nemcsak félelmetes, megfélemlítő és nevetséges világban, ebbe mindenkinek külön-külön bele kell törődnie, és hány százezer és hány millió ember beletörődött már ebbe, ezt kell gondolnia, hányan, de hányan beletörődtek elsősorban itt, ebben a kétségkívül félelmetes, megfélemlítő és nevetséges országban, ebben a legnevetségesebb és legfélelmetesebb hazában [...]”<sup>14</sup> Csak a mondatritmusra figyeljünk most, az ismétlésekből, közbeékelésekből, fokozásokból és halmozásokból létrejövő zeneiségre, majd olvassunk

---

<sup>14</sup> Thomas Bernhard: *A mészégető*. Ford. Tandori Dezső. Magvető, Budapest, 1979. 115.

bele tulajdonképpen akárhol Krasznahorkai (tulajdonképpen akármelyik) szövegébe. Nem kétséges, halljuk és érezzük ezt a zenét. Gondoljunk a négyszer leírt krumplievésre, az igék halmozására, a részletezésre, a betoldásra. A szomszéd Bernhard végtelenített, az időt megsemmisíteni próbáló, az idők végezetéről papoló tirádája még inkább bernhardi: „mert minden tönkrement és minden lealjasodott, azért, de azt is mondhatnám magának, hogy mindent tönkretettek, és mindent lealjasítottak, mert itt nem valami istenítélet forog fenn úgynevezett ártatlan emberi segédlettel, tudja, hanem éppenséggel pont fordítva van a dolog, mert itt az embernek a saját ítéletéről van szó, mégpedig a saját ítéletéről saját maga fölött, amiben persze a Jóisten is rendesen benne van, hogy azt ne mondjam, közreműködik, és amiben közreműködik, az meg persze a legordenárébb teremtés, amit maga csak el bír képzelni, mert megrontották a földet, tudja, de hát mindegy, mit mondok, mert mindent megrontottak, amit megszereztek, és mivel egy sunyi, egy alattomos, egy aljas harcban mindent megszereztek, meg is rontottak mindent, mert ezek amihez hozzáértek, márpedig hozzáértek mindenhez, azt megrontották, és így ment ez a teljes győzelemig, megszerezni és megrontani, megrontani és megszerezni, így ment ez az egész a diadalmas végig, de mondhatom másképp is, ha akarja [...]”<sup>15</sup> Az ismétlésekből, pontosítások és árnyalások addíciójából, a

---

<sup>15</sup> Krasznahorkai László: *A torinói ló*. I.h. 13-14.

halmozásból és felcserélésekből létrejövő bernhardi zeneiség, miután megjárta a *Megjött Ézsaiást*,<sup>16</sup> ahol Korin György helytörténész háromnapos holtrészeg száguldozás után egy autóbusz-pályaudvar non-stop büféjében önti egy szótlan, elmélyülten cigarettázó, mit sem szóló férfi elé hatalmas felismerését arról, hogy minden tönkrement és lealjasodott, *A torinói ló* forgatókönyvben a második napon pálinkáért bekopogtató szomszéd szavaivá lesznek.

A ressentiment-logika azt mondaná, hogy Krasznahorkai végtelen elbizakodottságában már csak önmagától idéz, ám az életörömrre való készség felől (ami talán nem annyira jellemzi Krasznahorkai kedves, magányos, fáradt, érzékeny olvasóit, sem Tarr nézőit, jóllehet műveik mégiscsak a feltároló szakadék szélén is táncolók felől mutatkoznak meg a maguk gyönyörűségében, egyébként szimplán monotonnak tűnnek, ahogyan még egy milliók által rajongva követett fotbalmeccs is monoton annak számára, aki nem ismeri a játékszabályokat, a játékosokat, főként pedig az árukat), az életörömrre való készség felől viszont ez a szöveg demokratizálásának folyamata: ha a részeg helytörténész vagy a szomszéd képes a szavak e zenéjére, akkor bárki képes rá. S hogy mégis Bernhardnak hívják ezt a bernhardi zeneiségű szónokot a szomszédból, az egy olyan rejtett utalás, amit talán még nem tudott a Mannt,

---

<sup>16</sup> Krasznahorkai László: *Megjött Ézsaiás*. id. kiad.



Kantot idéző korai Krasznahorkai. (Hogy a tiszteletnek semmi köze a kultuszhoz.)

A forgatókönyv tartalmaz még egy rejtett, méltóságteljes főhajtást egy hajdani író előtt, e főhajtás a szomszéd foglalkozása, ami abban az egy-két, szereplők közti párbeszédben Bernhard neve mellett állandó jelzőként szerepel. A *lócsiszár* Bernhard.

### **Kant, Kleist, Nietzsche, 19. századi vég**

A *lócsiszár* mint a szomszéd foglalkozása ugyan kevés még ahhoz, hogy a 19. század első felében élt Heinrich von Kleistra, és elbeszélésére, a Kohlhaas Mihályra utalást lássuk benne, de Kleist „Kant-válság” néven ismert életfordulata, amikor úgy dönt, hogy felhagy tudományos pályájával, jelzi azt, hogy a *Legkésőbb Torinóban* bizakodó Kant-utalása *A torinói lóból* hova tűnt.

Hogy ez a Kant-hiány ne legyen az ájult tisztelet negatívba fordulása, Földényi F. László meglátása segít. Földényi demitizálja már magát a Kant-válságot, szerinte nem más, mint a Kleist-értelmezők monoton illúziója, mellyel ésszerű magyarázatot keresnek a teljességében kimondhatatlan személyesre, kétségbeeséssé egyszerűsítve mindazt, amiből Kleist későbbi alkotóereje, a *hirtelen* feltáruló összeegyeztethetlenség megformálásának művészete táplálkozott. Földényi

amellett érvel, hogy a Kleist levelében szereplő „Kant-válság” terminus csupán utólagos megfogalmazása Kleist személyes megtapasztalásainak, hogy az erény „nem objektiválható”, s ha elhagy, akit mindennél jobban szerettem, akkor újra üressé válok.<sup>17</sup>

„És abban a pillanatban odakint *hirtelen* kialszik a fény.”<sup>18</sup> Krasznahorkai ebben a mondatban közli, hogy végképp beállt a sötétség. A Kleist-szótár HIRTELEN címszavában Földényi egy „abszolút jelenhez” kapcsolja ezt a szót, mely „elszakad a múlttól, de a jövőhöz sem kötődik”.<sup>19</sup>

A forgatókönyv szerint ez a *végső* elsötétedés az ötödik napon következik be.

Mihez képest ötödik napon?

A prológos tökéletes precizitással jelzi a jelenet időpontját: 1889. január 3. A továbbiakban viszont, magában a filmben, a lovon, *egy* lovon kívül nem találunk más kapcsolódást ehhez a Nietzsche-szcénához. A film abban pontos, hogy *meddig* tart, nem abban, hogy *mikor*. Hat napon át rendre eltűnik valami az életből: az első napon a szúvak percegése, a második napon a ló nem indul el, a harmadik napon a ló már nem is eszik, a negyedik napon a kút vize apad ki, az ötödik

---

<sup>17</sup> Földényi F. László: *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában*. Jelenkor, Pécs, 1999. 213-220.

<sup>18</sup> *A torinói ló*, i.h. 41. Kiemelés tőlem, SZS.

<sup>19</sup> Földényi, i.m. 190.

napon kialszik a tűz, eláll a szél, eltűnik a fény, a hatodik napon a lány sem eszik.

Az öt napon át tartó szélvihar természeti jelenség, semmiféle kapcsolata nincsen az ember által strukturált időhöz. A szereplők életmódja sem szervezett kulturálisan, egyedül a természethez igazodik: napfelkeltéhez, éhséghez, fájdalomhoz, besötétedéshez.

A szegénység egy szintjén túl az ember ki van rekesztve a kulturálisan szervezett időből. A kitaszítottság lehet olyan mértékű, hogy a társadalmi viszonyokat kozmikus viszonyok helyettesítik. Ezért bármennyire is megalázottak és megszorítottak legyenek Krasznahorkai és Tarr Béla hősei, nem úgy jelennek meg, mint akik részvétünkre tartanak igényt.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Mészöly Miklós éppen Nietzsche részvét iránti furora kapcsán mondja: „a részvétet egy biztosnak vélt pozícióból fakadó lekezelő érzületnek minősítem, amely háttérbe szorítja az empátiának, valamint a természetes emberi érdeklődésnek és együttérzésnek azon hordozóit, amelyek a világ és az ember megismeréséhez elengedhetetlenül fontosak. [...] a részvét rendelkezik egy olyan aurával, amelyben automatikusan egyfajta primátusságot feltételezek azzal szemben, akit vagy amit általa megszólítok. És ez nem igazolható. [...] Primátusságomat nemigen tudom igazolni egy koldussal, nyomorulttal vagy bárki mással szemben, mert ha egészében föl akarom fogni a szenvedését, elképzelhető, hogy mögötte olyan lelki béke, megnyugvás vagy a létbe való bepillantásnak olyan panorámája húzódik, melyet én elképzelni sem tudok, vagy soha nem fogok megismerni.” Szigeti László–Mészöly Miklós: *Párbeszédkíséret*. Kalligram, Pozsony, 1999. 94-95.

Angela Last környezetkutató írja blogjában,<sup>21</sup> hogy *A torinói ló* a 99%<sup>22</sup> *Melancholiája*.<sup>23</sup>

Krasznahorkai és Tarr szereplői, a szomszéd Bernhard kivételével, alig beszélnek többet, mint a ló. Nem hiányzik ezekből a jelenetekből a beszéd, mi több, mintha minden megszólalásukban volna valami erőszakos, oda nem illő, és nem csak azért, mert szavaik nagyrésze trágárság. Inkább az a helyzet, hogy itt nincs miről beszélni. Ennek a nincsenek az apa-lány viszonyát jellemző név-nélküli megszólítás, a „Hé, te!” az egyik legerősebb tünete. Valamikor, még a forgatókönyv és a film hat napja előtt a lány neve tűnt el, s ami maradt: a kölcsönös kiszolgáltatottság egymásnak, az összehangolt, pragmatikus,

---

<sup>21</sup> Angela Last: *The end of the world – Now ‘prettier’ than ever?*

<http://mutablematter.wordpress.com/2012/05/20/the-end-of-the-world-now-prettier-than-ever/> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>22</sup> Egy hozzávetőleges gazdaságpolitikai becslés szerint a föld javainak 99%-át a föld lakosságának 1%-a birtokolja. A 2011 szeptemberétől globálisan terjedő Occupy mozgalmak szlogenje: „Mi vagyunk a 99%.”

<sup>23</sup> Lars von Trier szintén 2011-es filmje ([http://www.imdb.com/title/tt1527186/?ref\\_=sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1527186/?ref_=sr_1) – utolsó hozzáférés: 2014-06-22). Egy kastélyban, hihetetlen luxusban várják, hogy a Földnek csapódjon a Melancholia nevű bolygó, és elnyelje. A gazdagok privilégiuma – Tarr filmjével együtt értelemzve –, hogy mindenféle szánalmas és hiábavaló dolgot tegyenek a vég előtt. Lars von Triernél a jelenlegi technika és civilizáció teljes pompájában jelenik meg (csillagvizsgáló, internet, autók, reklámpar stb.), az igazság katartikus helye viszont az a pár faágból épített, látványosan semmitől meg nem óvó kas, iglu, amelybe az utolsó előtti pillanatban Justine a gyereket és annak anyját beviszi. A látványosan semmitől meg nem óvó iglu, láttuk korábban, igen fontos szerepet játszik Krasznahorkainál: a *Háború és háborúban* Korin György, miután a szépséges kéziratot begépelte és feltöltötte az internetre, a schaffhauseni múzeumban található Mario Merz-igluba húzódik el meghalni.

minden gyöngédséget nélkülöző mozdulatok, egymás területének rutinos tiszteletben tartása.

Ezek a szereplők sem részvétünkre, sem irigységünkre nem tartanak igényt, Krasznahorkai és Tarr Béla sem a szána-kozás, sem a vágyteljesítés korszerű elvárását nem teljesíti. Az emberekről, bármilyen körülmények közé is kerültek, mint méltóságteljes élőlényekről beszélnek. Nem részesítik olvasó-jukat, nézőjüket sem a züllöttség, sem a kiválasztottság egzotikumának önelégült élvezetében, mert nem kívánnak ilyen alantas/illuzórikus vágyakat táplálni a kedves, magányos, fáradt, érzékeny olvasóban. Vagy ahogyan Tarr Béla mondja egy interjúban: a nézőkre mint társukra tekintenek.<sup>24</sup>

A politikai kultúrában ezt részvételi demokráciának nevezik. Nem véletlen, hogy az emancipációs politika és esztétika egyik kortárs filozófusa, Jacques Rancière könyvet írt Tarr Béla filmjeiről, hiszen azok teljes mértékben beteljesítik mindazt, amit az érzéki kiterjesztéséről, a „néma tanúk” megjelenítéséről ír, arról, hogy az irodalomban (a történettudományhoz képest) előbb jelenik meg a társadalmi problémák tüneteinek felmutatása a hétköznapi, korábban jelentéktelennek tartott részletei révén.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> „Az első hiba, hogy egy nézőt feltételez”. Valuska László interjúja Tarr Bélával. <http://index.hu/kultur/cinematrix/ccikkek/tarr0226/> - utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>25</sup> Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Ford. Jancsó Júlia és Jean-Louis Pierson. Műcsarnok-könyvek, 2009. 28. – Itt különösen jelentős

A sötétség beálltának hirtelensége, a lócsiszar és a Kant-válságnak nevezett fordulat hármassága teszi tehát erőssé Kleist világának kimondatlan érzékelhetőségét *A torinói lóban*. Visszatérve Földényi Kleist-szótárához, olyasmit találunk még, ami hihetetlen erővel köti a *hirtelent* magához az elsötétüléshez: „A pillanatnak, a »hirtelennek« a hangsúlyozása Kleist műveiben olyan benyomást kelt, mintha a szerző ilyenkor magát a »semmit« emancipálná. [...] A »hirtelenben« nemcsak az idő reped meg, hanem a párbeszéd is kilátástalan lesz.”<sup>26</sup>

Szinte bármikor történhetne ez a hat napon át fokozatosan tartó, majd hirtelen beálló elsötétedés, akár most is. Az egyetlen, korszakra utaló konkrét jelzés a forgatókönyvben a távirókészülék, a filmben az anya fotográfiája.

A lócsiszar, ám egy ideig postamester szomszéd az ötödik napon, amikor másodjára kopogtat be pálinkáért, újabb szónoklat során elzengi a hírt, hogy nemcsak számukra, de minden kontinensen besötétedett, és örökre sötétedett be, amit onnan tud, hogy mint volt postamester birtokol egy távirókészüléket, amivel egy olyan elhagyatott helyen is, mint az övék, tudomást szerezhet arról, hogy a világban mi történik.

---

*A torinói ló* viszonylatában az, amit a „néma tanúk” megmutatásának esztétikai logikájáról ír: „elveti a beszéd szónoki modelljét, hogy inkább a dolgok, az emberek és a társadalmak testéről olvasson le jeleket”.

<sup>26</sup> Földényi, i.m. 190.

A távírókészüléket 1837-ben találta fel Samuel Finley Breese Morse, világszerte gyorsan elterjedt. Mára azonban teljesen kiszorította az internetes kapcsolattal lehetővé vált távolsági információcsere. Vagyis a 19. század előtt egyáltalán nem, utána pedig rövid ideig használták ezt a távközlési eszközt. Ergo *A torinói ló* a forgatókönyv szerint a 19. században játszódik, hacsak Bernhard a maga archaikus módján nem az internetről beszél.<sup>27</sup>

A fotográfia feltalálását 1839. január 7.-én jelentette be a Francia Akadémia előtt François Arago csillagász, a feltaláló Louis Daguerre pártfogója, és azon év augusztusától terjedt el ugyancsak hihetetlen gyorsasággal. Úgy tűnik, hogy a számítógépek, okostelefonok, vetítők és tabletek korában sem kiszorítható, mivel minden más hordozója a képnek energiát használ el. Ergo *A torinói ló* a film szerint a 19. századtól fogva bármikor játszódhat.

Mindkét esetben sajátos időszerkezet jön létre: az események lehetséges ideje egy balról zárt intervallum, míg maga a történés, a besötétedés folyamata a végéről, jobbról zárt. Ha a kétféle időt, a történelmit és a művészetit egyneműsítjük, akkor egy behatárolt, zárt időintervallumot kapunk. Másképpen fogalmazva, ahhoz, hogy behatárolt, zárt legyen az időke-

---

<sup>27</sup> Krasznahorkainál Bernhard fokozza is ennek eshetőségét azzal, hogy reflektál archaikus kifejezésmódjára: „a szavak is régiek, tudja, amikkel beszélek, és ezekkel a régi szavakkal nem lehet arról beszélni, ami új”. (*A torinói ló*. I.h. 46.)

ret (tőlünk szükségszerűen jókora távolságra), el kell követnünk egy megbocsáthatatlan logikai vétséget: két különféle rendszer idő-paraméterét kell egyetlen, szükségszerűen önkényesen kiválasztott vonalra vetítenünk. „Mert a művészet messzire szökök – írta Nietzsche *A történelem hasznáról és káráról* című értekezésében –,<sup>28</sup> ha tetteitek fölé nyomban a történelem sáttortetőjét feszítitek. Aki ott akar rögtön megérteni, kiszámítani, felfogni, ahol hosszan tartó megrendültségben kellene az érthetlent fenségesként őriznie, azt lehet értelmesebbnek nevezni, ám csak abban az értelemben, ahogy Schiller szól az értők értelméről: olyasmit nem lát, amit egy gyermek meglát, olyasmit nem hall, amit egy gyermek meghall; ez az olyasmi éppen a legfontosabb: mivel épp ezt nem érti, megértése gyermekibb a gyermekinél és együgyűbb az együgyűségnél – pergamen arcvonásainak ravasz redői és ujjainak virtuóz gyakorlottsága ellenére, amivel a bonyolultat kibogozza.”

Ha megtartóztatjuk magunkat az önkényes, kiszámított együgyűségtől, arra következtethetünk, hogy a 19. században elkezdődött besötétedési folyamat csak a forgatókönyv és a film szerint ért véget, a valóságban, ahonnan a távirógép, a fotográfia, Nietzsche és talán a ló is származik, a valóságban tehát nem ért véget.

---

<sup>28</sup> Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. Tatár György. Akadémiai, Budapest, 1989. 54.



Térjünk hát még egyszer vissza a Nietzsche elméjének besötétedéséhez, a nagy jelenethez, úgy, ahogyan azt 1979-ben Krasznahorkai a *Legkésőbb Torinóban* megírta: „Az eleven filozófia ördögi sztárja, az úgynevezett »egyetemes emberi igazságok« káprázatos ellenfele, a részvétre, a megbocsátásra, a jószágra és az együttérzésre már-már elfúlva nemet mondó, utánozhatatlan bajnok” belátja tragikus tévedését, azaz „Nietzsche lényé mondott nemet Nietzsche következményeiben különösképp pokoli gondolatmenetére”.<sup>29</sup> A valóság, az elérhetetlen, kanti Ding an Sich, utolsó erejét összeszedve egy megvert ló képében összetöri a szép és bátor fikciót?

Nietzsche az egzotikus, a távoli, az önmagában való, rá személyesen a legkisebb mértékben sem vonatkozó valóságtól rendül meg? Jó az nekünk, ha egy Krasznahorkai által kétséges hitelűnek nevezett epizódot valóság és művészet, eszme és szubjektum konfliktusává egyszerűsítünk, melyből aztán a művész tébolyát szépen levezethetjük? Nem tudom elhárítani a kérdést, hogy a filozófus, aki a részvétet, az önvédelem kategóriájába sorolván, vehemensen elutasítja, vajon a befogott lóban nem saját magát pillantotta-e meg? (Ez ugyanis esély volna arra, hogy az anekdotát ne szenvelgően értelmezzük, hogy embertársunk, Nietzsche fölött ne felsőbbrendűségünk hamis tudatában sajnálkozzunk.)

---

<sup>29</sup> Krasznahorkai: *Legkésőbb Torinóban*. In: *Megy a világ*. I.m. 24-25.



Egy jól ismert, 1882-ben készült, bizonyára viccesnek szánt műtermi fotográfián Nietzsche és Paul Reé úgy tesznek, mintha egy szekérféleség elé lovakként be volnának fogva, közös szerelmük, Lou Andreas-Salomé pedig feltartott korbáccsal a kezében néz a kamerába. A korabeli szokásoknak megfelelően ártatlan hamissággal készült fotó háttere egy alpesi tájat ábrázoló festmény, miközben a képen szereplő alakok könnyű, elegáns, állig begombolt polgári viseletben pózolnak. A mesterkéeltség egyik tökéletes példánya. Egyszerre botránykeltő és szublimáló: a nő korbáccsal a kezében a 19. század e pontján fölveszi a vakmerőség e gesztusát, mozdulatai, testtartása, a brechti *Haltung* viszont még nem bírja követni e merészséget az érzelmek testi artikulációjával. A férfiak pedig mereven állnak formális öltözékükben a kamera előtt, mintha a világ legtermészetesebb pózában lennének, mondjuk

egy kávéház férfiak számára fenntartott biliárdtermében, Reé elegánsan, alig érinti két ujjával a szekérrudat, Nietzsche megvalahova elnéz (bizonyára a Kleist által emancipált semmibe), miközben mögöttük a festői Alpok. És közben mégis ott lappang a képen valami kimondhatatlan valóság, a torinói valóság.

Azóta az ember sokféleképpen kísérletezett érzéseinek megfelelő, autentikus helyzetekkel. Krasznahorkai forgatókönyvének és Tarr Béla filmjének megoldása a Nietzsche-jelenetre két, illetve három dolog egybejátszásán múlik: van a lány ágya melletti falon egy fotográfia a hiányzó anyáról, melyet mindaddig nem látunk közelről, amíg a lány el nem kezd csomagolni;<sup>30</sup> az élet feltételei megszűnésének lassított, ám mégiscsak hat nap alatt lezavart folyamata; harmadjára pedig a hiábavaló kitörési kísérlet a kút vizének elapadása után, amikor az apa ráparancsol a lányra, hogy csomagoljon, pusztán annyit téve hozzá magyarázatként, hogy „nem maradunk itt tovább, pakolj” – amikor tehát már vizük sincsen, de az apa

---

<sup>30</sup> Amint korábban jeleztem, a filmbeli fotográfia az anyáról a forgatókönyvben nem szerepel. Az anyára ott, vagy legalább a hiányára, semmi nem utal. Hogy Tarr Bélánál (és legfőbb ideje, hogy leírjam alkotótársra, Hraniczky Ágnes nevét) éppen a kitörési kísérlet során jelenik meg közelről az anya képe, a nő mint méltóságteljes élőlény hiányának érzékeltetése. A hiányzó anya helyének a pontos körülhatárolása a nő leegyszerűsítésmentes megjelenítése, a nőé, a maga lehetséges komplexitásában, ugyanakkor mond is valami lesújtót egy olyan 19. századi konvencióról, amely a nőben vagy szentet, vagy prostituáltat (történetünk prológusában és háttérben leginkább ez utóbbit) látott.

úgy érzi bizonyára, hogy el kell indulniuk valahová, ahol esetleg találhatnak, minden holmijukat egy kordéra teszik fel, s míg az apa a mozdulni nem bíró lovat a kantárjánál fogva vezeti, a lánynak az a dolga, hogy ő maga húzza az iszonyatosan nehéz kordét.



Lassan halad a kordéval, van időnk megfigyelni a test kínlódását a nem rá szabott súlyok alatt. A beszéd csak eltakarná azt, amit ez a jelenet megmutatni képes. Ahogyan Bertolt Brecht érti a testtartás vagy gesztus fogalmát, itt is a test képes fölfedni interperszonális és társadalmi relációkat, hogy a néző (mert Brechtnél ő van a középpontban) fölismerje azokat a konvenciókat, amelyek motiválják az egyének cselekedeteit.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Bertolt Brecht: *A Short Organum for the Theatre*. In: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Willett. Methuen, London, 1964. 179-205.

Tarr Béla nem szublimál: az ő Nietzsche-jelenetében az állatokkal együtt létező emberi lény, a föld lakóinak 99%-a osztozhat a felismerésben, hogy ő az, aki totál fölöslegesen húzza a túlterhelt kordét.

**„Sehol se vagy. Mily üres a világ.” (Pilinszky: Apokrif)**

Tarr Béla filmjében három ló szerepel, az Ohlsdorferéké és a cigányok két lova. A három ló nem jelent semmi különösét, a négy jelentene, az Apokalipszis négy lovasára utalna, ahogyan azt János Jelenésekről írt könyvében olvassuk. (Jel. 6, 2-8) Ohlsdorferék lova viszont olyan szekeret húz, amelyik két ló számára készült, ő balról van befogva, jobbról viszont hiányzik a társa, ami tovább nehezíti a film előjátékának hét percét, ló és kocsisa végtelennek tűnő útját a mindenfelől rájuk támadó szélben.



A lány szintén balról húzza a kordét, amikor megpróbálnak elmenekülni, így nem transzponálható a két helyzet egymásra, még ha az időbeli eltérést valamiféle örökös egyidejű-

ség, kairosz reményében ki is vennénk, s az élőlények egyenrangúságának nevében el is tudnánk képzelni, hogy egymást segíthetik. Nem segíthetik, mert nem ott állnak. Mindketten úgy vannak befogva, hogy hiányozzék mellőlük a társ.

A cigányok a két lóval kleisti hirtelenséggel tűnnek fel a harmadik napon: „Aztán hirtelen őrült vágásban egy lovasszekér bukkan fel balról, rengeteg cigánnyal a tetején. Két ló húzza a szekeret, valaki áll a bakon, és folyamatosan üti az ostorral az állatokat.”<sup>32</sup> Ugyanilyen hirtelenséggel távoznak jobbra, nyugat felé,<sup>33</sup> miután egy könyvet adtak oda a lánynak. A cigányok feltűnésével az Ohlsdorferék rutinos mindennapjaiban bekövetkezik a második esemény, a lócsiszár Bernhard látogatása után. (Krasznahorkai a forgatókönyvben Bernhard két látogatását írja meg, másodjára a teljes elsötétedés után, a filmben viszont Bernhard csak egyszer jön.)

A két, Ohlsdorferék világába kívülről betörő esemény egy lehetséges ellipszis két gyújtópontja, hasonlóan Kleist *Kohlhaas Mihály* című elbeszéléséhez, ahol a lovak története után a cigányasszony talányos története kezdődik el. A film erősebb kapcsolódást keresett a lócsiszárról szóló kleisti elbeszéléshez, melyben a politikai szint mellett elindult egy érthetetlen, túlvilági mese, melynek szereplője, a cigányasszony

---

<sup>32</sup> *A torinói ló*. I.h. 24.

<sup>33</sup> Ergo, keletről jöttek, mint a fény (a filmben egyszer sem látszik semmiféle égitest, se nap, se csillagok).

ugyanott visel anyajegyét, ahol a politikai méltányosságkeresés folyamán meghalt Lisbeth, Kohlhaas felesége. Innen nézve a film két látogatását, a szomszéd Bernhard a történések politikai értelmezését kínálja,<sup>34</sup> a cigányok pedig egy másik, felfoghatatlan tudás közvetítői, akik hasonlóan Kleist cigányasszonyának/Lisbethjének kettős lényéhez, olyasmit tudnak, ami mások számára elérhetetlen: szabadon jönnek-mennek a szélviharban, ajándékoznak egy könyvet, amely úgy idézi meg a szentséget, hogy vakmerően, nem tudva mit téve, mintegy ájultan visszavonja azt. (A cigányasszony egy jóslatot tartalmazó ólomtokot adott volt át Kohlhaasnak, a korrupt fejedelem pedig, akire a jóslat vonatkozik, elájul, amikor a tokot Kohlhaas nyakában meglátja).

A lány akadozva olvassa a könyvet, a Tarkovszkij *Sztalker*ében lévő hasonló jelenettel szemben<sup>35</sup> viszont itt az olvasás nem dicsőül meg, a könyv és az olvasó lány Tarnál a legkevésbé sem anygali közvetítők. A lány (noha felnőtt, apjával minden reggel megissza a pohár pálinkáját) gyengén olvas, a megértésnek a legkisebb jele sem mutatkozik arcán. A sillabizálás a legteljesebb értelmi sötétségben hagyja őt is, a

---

<sup>34</sup> Kovács András Bálint is a *Filmvilág*ban megjelent Tarr Béláról szóló könyvének részletében politikaiként értelmezi Bernhard szónoklatát – ld. Kovács András Bálint: Az utolsó Tarr-film. *Filmvilág*, 2011. március [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=10546](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10546) – utolsó hozzáférés: 2014-06-22

<sup>35</sup> Kovács András Bálint is ír a fentebb idézett elemzésében a *Sztalker*rel való ellentétes viszonyról.

nézőt is. Ráadásul a könyv ember és Isten tehetetlenségét állítja, a benne lévő imádságok is fordított imádságok: „Ne könyörögjünk! Mert értelmünk nem telt el az igazsággal, s nem dicsőültünk meg az Úr színe előtt. És ne fogadd el, Urunk, keserű gyülekezeted ajándékait, hiszen ebben a megszentelt házban néped a titkokon keresztül nem nyerte el az örök üdvösséget.”<sup>36</sup> A beszédmód keresztény regiszterben van, de úgy, hogy azt megsemmisítse. Semmissé teszi a megszólított Úr hatalmát arra, hogy üdvözítse a tőle elforduló embert, ami a keresztény tanítások szerint a kegyelem létének a tagadásával ér fel. Ebben a könyvben az ember bűnösségén és összezavarodottságán kívül semmi más nincsen, az úgynevezett Ordinárius<sup>37</sup> a legnagyobb szakrilégiumot mondja a gyülekezetnek: „Az Úr veletek volt!”, amivel Istent mindenhatósága után örökkévalóságától is megfosztja.

A szentségtörő szent szöveg értelmetlensége a filmben a szótagoló, tompa, monoton, értelem és értelmezés nélküli olvasás folyamatából derül ki. A forgatókönyv ezt az értelmetlenséget, értelemvesztést az egyetlen médiumban, amely rendelkezésére áll, úgy tudja kétségtelenné tenni, hogy a szöveget zavarossá teszi: 26 pontot olvas el a lány, de a 23. kétszer

---

<sup>36</sup> *A torinói ló.* I.h. 26-27.

<sup>37</sup> „Az egyházjogban a rendes egyházkormányzati hatalommal rendelkezők közül a pápa, a megyéspüspök, azok, akik (ha csak ideiglenesen is) valamely részegyház v. azzal egyenrangú közösség (vö. 368.k.) élén állnak.” (<http://lexikon.katolikus.hu> – utolsó hozzáférés: 2014-06-22)



szerepel, a 25. hiányzik, ami a természetes számok rendjét bontja meg; zavaros az is, hogy az egyes cikkelyek hol törvénykezést, hol pusztán egy megszólítást, hol leírást, hol valami teljesen kontextus nélküli formulát (pl. „Szent Fiad, aki Veled él és uralkodik mindörökké”) tartalmaznak teljesen kaotikusan, a hetedik pont különösen nevetséges, akár szent tanítás, akár szent rituálé részeként próbáljuk olvasni: „A gyülekezet hallgat.”

A templom felszámolásának szertartáskönyve szerint nincsen már sem Isten, sem gyülekezet. Már az sincsen, aki átverne, mint a *Sátántangó* Irimiása, és átverték sincsenek, csak a szavakat nehezen tagoló, belőlük mit sem értő lány egy házban, amelyben (a filmben az egyetlen fotográfián kívül) semmi nem utal arra, hogy valakiknek ez volna az otthona. Kint pedig dúl a szélvihar.

Tarr Béla filmje a végtelen tagadását két festészeti idézettel teremti meg: az ágyán fekvő apát egyszer úgy filmezi, hogy Holbein halott Krisztusára utaljon, egyszer meg úgy, hogy Andrea Mantegna *A halott Krisztus siratása* című képe jusson eszünkbe. Holbein képére utalva a film nemcsak analógiát teremt Ohlsdorfer és a halott Krisztus között, hanem a hit, a gyülekezet és Isten relációjának elvesztését is bevonja a kontextusba. Mert Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének híres jelenete, amelyben Miskin herceg meglátva ezt a képet Rogozsin falán, azt mondja, hogy ettől a képtől az ember elve-

szítheti a hitét, Holbein képének egyik legerősebb értelmezése. A regény címe (az orosz eredetiben: Идиот, *Idiot*) és főhőse további összefüggésekre világíthat rá: Miskin alakja, az idióta, az alkotói szándék szerint Jézus alakját hivatott megtestesíteni, 26 éves (a szám megegyezik a zavaros szentkönyv parancsolatainak vagy mijeinek a forgatókönyvbeli számával), és azt tartja a jámbor lélek, hogy a szépség fogja megmenteni a világot.

Ha valami, akkor igen, a szépség. Julia Kristevának Holbein e képéről szóló esszéje azt állítja: „A megbocsátás helyébe egyedül a forma – a művészet – derülje lép, a szeretet és az üdvözülés a műalkotás minőségébe vonul vissza. A megváltás nem több, mint a pontos technika szigora.”<sup>38</sup>

A torinói ló technikájában még szigorúbb, mint a korábbi Tarr-filmek. Ebben vannak a leghosszabb vágások, a 147 perces filmben mindössze 30. A 30-as ismerős lehet a korai Krasznahorkai prózából, emlékszünk: ha még nincs is meg bennünk a részvét, de holnap, 10 vagy 30 év után meglesz. Mint az eddigiekből kiderült, nemcsak Nietzsche felől volt problematikus ez az emberi diszpozíció, hanem Krasznahorkai sem dolgozott erre tovább, sokkal fontosabbá váltak az elementáris anyagi létezés küzdelmei, a kifosztottság olyan megjelenítése, ahol ezért a kifosztottságért nem egy hatalmi appa-

---

<sup>38</sup> Julia Kristeva: Holbein Halott Krisztusa. Ford. J. Varga Zoltán. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1*. Kijárat, Budapest, 1998. 56.

rátus a felelős. A puszta materiális létezés rejtett fókuszpontok körüli ismétlődésének szépsége, amely nyitott szerkezetet tud teremteni. Ahogy Kleist *Kohlhaas Mihály*a a két fókuszpontjával elliptikus szerkezetet hoz létre, Tarr Bélánál a két látogatás teszi ezt meg, amit két lassú képpel<sup>39</sup> érzékelhetünk erősen: a kiszáradt kút magába húzó örvénye szemben az asztalon elhelyezett sótartó és könyv dinamikus, egyenrangúsító szerkezettel:



*A torinói lóban* a film halála is egy olyan pontos kompozíció része, amely felfüggeszti saját bejelentésének ítéletjellegét, hasonlóan ahhoz, ahogyan Gilles Deleuze ír filmről szóló könyvében az ítélet felfüggesztéséről Nietzsche igazságkritikája alapján: „Az igaz világ feltételezi az »igazmondó embert«, azt az embert, aki az igazságot akarja, de az ilyen embernek furcsa indítékai vannak, mintha egy másik ember,

---

<sup>39</sup> Arthur Danto említi a Marina Abramović „The Artist is Present” című, MoMA-beli kiállításáról készült dokumentumfilmben, hogy egy kiállítás képe előtt átlagosan 30 másodpercet töltenek el a nézők. Mona Lisa, 30 másodperc, teszi hozzá gúnyosan. Tarr Béla a filmmel ennél a 30 másodpercnél jóval hosszabb elidőzést enged meg.

egy bosszú rejtőzne benne: Othello az igazságot akarja, de féltékenységből, vagy ami még rosszabb, feketesége miatti bosszúvágyból [...] Az igazmondó ember végül nem akar semmi mást, mint megítélni az életet, felállít egy felsőbbrendű értéket, a jót, aminek nevében ítélezhet, szomjazik az ítékezésre, az életben rossz dolgot, kiküszöbölendő hibát lát: az igazság fogalmának erkölcsi eredetét. Nietzsche mintájára, Welles sohasem szűnt meg harcolni az ítékezés rendszere ellen: nincs az életnél magasabb rendű érték, az életet nem kell megítélni, se igazolni, az élet ártatlan, »a változás ártatlanságával« bír [...]”<sup>40</sup>

A film közepe táján, amikor Ohlsdorfer lánya a szél elől a házban teríti ki a kimosott ruhát, a kamera egyre közeledik egy fehér ruhadarabhoz, s pár másodpercig azt látjuk, a gyűrött, a mozgás nyomait magán viselő vásznat – ez a lassú kép áthatja a film végső elsötétedését. A filmvászon ez élet nyomaival. A legtöbbször ismétlődő helyzetből, a „merengés az ablak előtt” mozi-metaforából – még ha a végén csend és sötét is van – azt is érezhetjük, hogy Tarr filmjei megtanítottak látni, bárhol észrevenni az összefüggésekből, testtartásokból, szélfújta levelekből formálódó filmet.

---

<sup>40</sup> Gilles Deleuze: *Az idő-kép*. Fordította Kovács András Bálint. Palatinus, Budapest, 2008. 164.

## A TEREMTÉS UDVARIASSÁGA

Kísérlet Zudor János verseinek értelmezésére

### rusnya valcer

József Attila korában még érdemes volt írni, hogy

*Ne légy szeles.*

*Bár a munkádon más keres –*

*dolgozni csak pontosan, szépen,*

*ahogy a csillag megy az égen[...]*

A költészet azóta vagy cinikusabb, bravúrosabb, individualistább, felnőttesebb lett – vagy keresvén a közös nyelvet maga is szétesővé, szétszikkázóvá válik (és más megoldások is vannak, jóllehet olyanokat nem ismerek).

Ahogy a csillag megy az égen, írta József Attila, és van ebben valami csöndes, folyamatosnak képzelt mozgás. Zudor János rusnya valcerről ír. Döbbenetes ez a szókapcsolat, egyszerre emel föl és sújt le. A valcer nyilván valamiféle keringést jelent, elsősorban a humánus lények keringésére vonatkozó mozgásforma, de Zudor versében kitágul a jelentés, el egészen addig, ahogy a Föld valcerezik a Nap körül. És vissza az emberhez, vissza oda, hogy ötezer éve (kétezer, de mélyebb értelemben Zudor Jánosnak bizonyára igaza van, amikor ötezerről ír) más sem történik, Júdás Isten parancsára elárulja Jézust,

Jézus meg egy legyintéssel megbocsájt. Az emberi értelem, József Attilának még oly kedves menedék, itt megadja magát, a kereszténység alapmítosza, az európai ember neveltetésének mélyén meghúzódó botrány, az árulásra kényszerített ember egyszerűen érthetetlen, nincs az az etika vagy ideig-óráig érvényes morál, nincs az a rendszer vagy törvény, amelyben megnyugtató módon tisztázhatnánk a dolgot.

*Dédelgetem a rusnya valcert,  
méghogya Isten előtt Júdás  
nem is tudja bebizonyítani igazát,  
és elszegődik kísértetnek,  
egy oktávon ugyanazt a falsot húzza,  
már ötezer éve, hogy mire megy ki  
ez a bődült, kerge, kergetett  
társaság; megpihenni a fals hangok között  
is lehet [...]*

Csak hamis és hamis között választhatsz. Az értelmetlenség kaotikus megformálásában Zudor János verse kristálytisztán mutatja az emberi lények, akik volnánk, kompromisszum-készségét, öncsalását, önfeladását. Persze, semmi bizonyítékunk arra, hogy létezik ez az „ön”, hogy volna más is a fals hangokon kívül. Ami, szerintem, nem ok és nem mentség arra, hogy ne keressük. És, szerintem, lehet, hogy tévedek. Zudor János verseit képtelenség megértenem, bár arról mélyen meg vagyok győzve, hogy a rusnya valcer pontosan írja le az emberi

létérzékelés különféle dimenzióit. E „bődült, kerge, kergetett társaság” aki lehet, hogy csak úgy kialakult egy élhető bolygón, vagy lehet az is, hogy egy kimondhatatlan jóság egy pusztító, áruló lényt teremtett, e társaság vajon tehet-e mást, mint hogy időnként megpihen a fals hangok között? Zudor János költészete nem ítélkezik, nem panaszkodik, és a legkevésbé sem hivatkozik eszméivel vagy formakészségével, Zudor János felmutatja az érthetlent.

## **Költészet**

Minden értelmezési beidegződés nélkül felmutatni az érthetlent veszélyes és magányos gesztus. A költő, míg verset ír, kirekeszti önmagát a megnyugtatónkra kieszelt konvencióink közül, hogy újra kapcsolatba kerüljünk a világgal, a láthatatlan szálakkal összekötött együttlétezéssel, nem-kisajátított önmagunkkal. A költészet is paradoxális, nem csak a teremtés. Weöres Sándor kitalált egy történetet valós és fiktív szereplőkkel, amiből sejtelmünk lehet a költészet e rejtett formájáról. Lónyai Erzsébet Psyché, Weöres Sándor szeretnivaló 19. század eleji fikciója európai utazása során megfordul a nagy Goethénél, és megfordul az asztalosmester toronyszobájában élő Hölderlinnél is: „Nem feledem a verseit: se értelme, se metruma, se cadentiája; zászlók, körtvélyek, erdők, tavak keringnek, úsznak, rend nélkül, vagy a bolondság ismétlen

rendgyében. Mit tagadgyam, nékem igen tetszett: álomban hallok illy költeményeket, s ha fel-ébredek, nem marad bellőle semmi. Göthe előtt mélyen meg-hódolok. De ama nyomorúlt eszelősnek rongyolt Lyrája, tsak azt vágyám hallnom.”

Zudor verseiben közel kerülnek egymáshoz olyan dolgok, amelyeket úgymond a békesség kedvéért jó messzire száműztünk egymástól. E versek alapállapota a káosz, és hajszálon múlik, hogy az olvasó van-e olyan figyelmes/találékony, van-e elég lélekjelenléte, hogy észrevegye a versben rejlő, folyton elillanó, álomszerű, ismeretlen összefüggéseket.

„valaki egyedül / átmászik a hídon, az idegszálon, / az első kakasszón...Egy idegen!” (*Körösparti óda*) Mit keres egymás mellett a híd, az idegszál és az első kakasszó? Nem esetleges így, nem cserélhetnénk fel mondjuk a hidat szekérre, az idegszálat cseresznyére, az első kakasszót ragacsos biciklikormányra? És ha igen, akkor nem jutunk-e arra a vigasztalan eredményre, hogy minden mindennel fölcserélhető? Amihez sem képzelőerő, sem költői tehetség nem kell, elég némi megalapozott, felnőtt kiábrándulás. Ha viszont valamilyen csoda folytán verset olvas az ember, efféle elkedvetlenítő gondolatokkal nem érheti be, és ha nehezen is, de előbb-utóbb csak észleli a kezdettől fogva szeme előtt lévő kapcsolatot. Ha felteszi a jó kérdést: ki az a valaki? Mert hát egy *idegenről* van szó, válaszolja a vers, egy idegen kel át a hídon, de hát a hídon



mindenki idegen, a híd senkinek sem lehet az otthona, semmi-féle híd nem lehet otthon, az sem, amelyik mozdulatainkat közvetíti, az idegszál. Az idegszál így nemcsak a test egy része, hanem az idegennek egy útja is, egy Ariadné-fonál, amivel az utak káoszában megpróbálunk tájékozódni. Miért a káosz-érzés? Miért vagyunk annyira elveszettek, szétesettek, miért nincsen köztünk összefüggés, mi tesz minket, embereket annyira idegenekké egymás számára? Soha nem jönnénk rá a válaszra, ha meg nem szólalna a kakas. Ismerted őt? – kérdezték Pétertől, és ő váltig tagadta.

Ha sikerül egy kérdést kieszelned, ha megtalálod azokat a százfelé szétesett szavakat, amelyek együtt igazi kérdéssé állnak össze, akkor a válasz sem késlekedhet soká. A sokféleség villogó látszatában ma egyre kisebb világokba vagyunk szorítva. Az egész persze színes és vidám, csakhogy az egésztől el vagyunk zárva: szűk ketrecekben olyan nyelvet beszélünk, amelyet csak azok értenek, akik velünk vannak. A magyar nyelv, mint mindenik nyelv vagy jelrendszer ezen a világon, képes a végtelenre, a váratlan, új összefüggésekre. Zudor János költészete a nyelvnek ezt a végtelenségét, kiszámíthatatlanságát, megunhatatlanságát demonstrálja. Ha oly korban élünk, amikor a magyar közbeszéd mintha egyre csak azon fáradozna, hogy különigazság-ketrecekbe zárjon bennünket, akkor a költészet csöndes, észrevehetetlen, zavarbaejtő és

könnyedén leverhető demonstráció. A költészet ereje a hatalmi beszéddel szemben: ő lehet sebezhető. A költészetnek nem csak akkor van igaza, ha százezrek skandálják.

A ketrecekben nincs kérdés, a ketrecekben minden herosztóan evidens. Csak ez az evidencia két lépéssel arrébb már érvénytelen. „Übü király sétál / le-fel jár / rosszabb, mint a fasizmus.” És fura képek következnek, milyen is ez a rossznál is rosszabb. Ahogy Alfred Jarry meglátta hajdani tanárában az abszurditás és ostobaság alakzatát, a nevetséges hatalmi mámort, Übü papát, Zudor János übüs versciklusában a „magát mutogató százezer példányban sétálgató sikeres ember” az übüség egyik stációja, a sokaság, ez a mindenfelől áradó ostoba törekvés a sikerre. S mivel a hatalmi mámor a ketrecben zajlik, és a ketrecnek az idő az egyik dimenziója, Übü siker-sétája rövid ideig tart.

És jön a másik fura kép a rossznál is rosszabbra: „a százezer példányban megírt és megélt vascilinder”. Értjük ezt? Ismerjük ennek a jelentését? Persze, hogy ismerjük, csak könnyebb és biztonságosabb elárulni Őt, mint vállalni, hogy közünk van hozzá. Szóval, a vascilinderről valamiféle durva, súlyossá váló álelegancia jut eszembe, a szabad civil lét, a felelős és autonóm polgár emblémájának, a kalapnak nehéz és sötét paródiája, amit a hatalom visel, hogy azt higgyük, a sza-

badság csak egy ostoba illúzió. S mivel a hatalommániának nincs érzéke a valósághoz, előbb van százezer példányban megírva, mint megélve.

Világos, tényleg rettenetesen rossz a százezer példányban megírt és megélt vascilinder. Zudor verse meg azt mondja csendesen: Übü sétája rosszabb. Rosszabb az a mozgás egy idő- és térbeli ketrecben, ahol Übü a kiskirály. Ugyanitt mozog Bertolt Brecht figurája is, Arturo Ui (Zudor átjátssza Oui-vá, übüs igenné, ami ugyan redundancia, de hát az akarnokság többnyire redundáns), tehát Arturo Oui, az ócska gengszter is itt van, és itt robban Hirosima, a százezer példányban terjesztett ócska szavak valóságos pusztítása, amiről a versben az áll csupa nagybetűvel, hogy ez is az ő „KÜLÖN tragédiájuk”.

Külön. A vers abban a szédítő érzésben részesít, hogy mindaz, ami a világunkban, ezen a valczerező bolygón történik, csupán az egyik ketrec eseménye, mert ketrec lett az, ami végtelen élet lehetett volna.

### **posztvárad-versek**

Nagyvárad a múlt század elején a magyar kultúra virágzó városa volt, ki ne tudná, hogy polgári miliójében a modern magyar gondolkodás talált otthonra. Az is közös kulturális em-

lékezetünk része, hogy az érmindszenti születésű, botrányos és szenvedélyes Ady Endre nem lehetett volna Nagyvárad nélkül emblematikus magyar költőnk. A múlt század elején volt tehát egy magyar város, ahol kíváncsiak voltak az emberek egymásra, tágas és elegáns kávéházakban találkoztak nap mint nap, ápolt promenádokon sétálgattak, folyóiratokat alapítottak, politizáltak, mulattak, versektől ájultak el a hölgyek. Zudor János Várad-verseiben a mai város jelenik meg, a száz évvel korábbinak ugyan vannak nyomai – „ahol Ady Endre is megfordult”, olvassuk a *Te édes Váradban* –, de ezek alig kivehetőek. Nem nosztalgiazik Zudor, a mai Várad, még ha lepusztult, elszegényedett, és közönyös is, éppoly gazdag jelzésekre képes, mint a hajdani. A kulturális védőháló eltűnt a versek alól, magára hagyottabbak hát. A kultusz oda, a lányok ma egészen mástól ájulnak el. Ez pedig némi vigaszra ad okot.

*Nagyobb mint a falu,  
te édes, te Várad.  
A mi városunk.  
Nagyobb a falunál,  
a feltornászott lélek,  
és a Pecehíd,  
a fél falunál is  
nagyobb, a város.*

A város itt méretével hivatkozik, a vidámság, az együtt-létből fakadó kreatív öröm, a közösen vállalt folyamatos gondozás és művelés, amitől egy város város, és nem egy sok emberből és épületből álló halom, Zudor János versében átköltözik a szöveg olvasásától felviduló olvasóba. Zudor humora, a nagyzási hóbort leleplezése a tautológiával (a város „nagyobb mint a falu”), a hierarchiák megalapozatlanságának fölfedése a látványosan hamis fokozással („a fél falunál is nagyobb”) megteremti azt a kapcsolódást, amit a város épp nem képes nyújtani.

Általánosan megfigyelhető jelenség, hogy a városok nagy falvakká válnak, hiszen a köztereket elfoglalják a pillanatnyi haszonlesők, a kereskedelmi valamicsodák (reklámok, standok, művészetnek álcázott propagandaeszközök, szimbolikus kínzószerszámok), egyre kevesebb a hely, ahol a városlakók egymással találkozhatnak és valamit közös elhatározással építhetnének. Zudor János egyetlen szó felcserélésével nemcsak ezt a folyamatot érzékelteti, hanem eléri azt is, hogy legalább méltósággal vegyük észre, mi történik. Ne nyávogjunk, hanem fölismervén az utalást, legalább némi eleganciára tegyünk szert az általános lepusztultságban.

*A Tegnap Városa.* Ady Endre idején még a Holnap Városának nevezték. Várad letűntsége ezzel az utalással több, mint más városok városiasságának hűlt helye. Zudor János Várad hét kapujáról ír, amit távoli összefüggésbe hoz a mottójául

választott Ady *Bántott, döfölt folyton a Pénz is...* versével. Ady a pénzt csak azért hozta szóba itt, hogy jelezze, nem foglalkoztatja őt más, mint Politika és Szerelem, az emberi viszonyok tehát, közös, a pénz által nem kisajátított terek. Zudornál a Politika és Szerelem közvetetten jelenik meg, a mai város terei privatizáltak, hét kapu van ugyan, de belül semmi szóra érdemes.

Zudor János Várad-versei páratlanok a poszturbánus állapot érzékeltetésében. A poszturbános állapot: parkok fáit vágják ki, erőszakosan szobrokat emelnek, vendégmunkásokat éhbérért dolgoztatnak, ellehetetlenítve, hogy valaha is otthon érezhessék magukat, tegyenek is valamit a helyért, ahová a születés vagy a szegénység vetette őket – minden város mostanság azt érzékelteti: nagyobb vagyok annál, hogy egyáltalán számítson nekem, hogy mit gondolsz rólam, nem a személyed és opcióid érdekelnek, hanem a pénzed, semmi más. A *Te édes Váradban* ezt a paradoxális, kitaszított otthonosság-érzést kaphatjuk el:

*Idehaza vagyunk elveszett  
városunkban. Az avramiancuk  
ellenére, a ferdeszeműek  
ellenére, a park  
jelzésére, és a rend  
csodálatára, a csontig hatoló  
rendszer ellenére.*

A *Ballada a letűnt Váradról* valamiféle idő- és térbeli káoszt idéz fel, ahol Allah meg keresztény Isten, tündér és pince-lépcső kavargó, a Körös utcai szép, bíbor kofa körül az ortodox holdas templom kering (megint ez a keringő!), hogy a vers végére egy logikus, követhető, kegyetlen és sivár képet rakjon elénk, magát a poszturbánus rendet:

*Kettészelt pinceszolga feszül,*

*a Nagypiac is megkövül.*

*(Beáll a csend, a kocsik*

*leállnak a Bank körül.)*

A Bank tündöklése és, ettől valahogy nem teljesen függetlenül, a város leszegényedése egy idő után az urbánus életforma nélkülözhetetlen intézményeinek megszűnéséhez vezet. Nem jár a villamos, a könyvtárak bezártak, a könyvek szét-hordva, eltűzelve, a gyerekeket az iskolák helyett büntetőintézetekben nevelik, a felnőtteknek Skopolamint adagolnak, mindenütt szemét virágzik.

„Ó, jaj, város, a pázsiton hiéna” (*A modern pásztoróra*)  
Nem véletlenül jut eszünkbe Bodor Ádám Dolinája, a szintén hajdan jobb időket ért kisváros, ahol mára hiúzok és medvék járkálnak az utcán. A különbség: Zudor verseiben sok ember van a városban, sok ember, karakter vagy bármi emberi vonás nélkül. Simán áthajtanak autóikkal a gyalog közlekedő, szerencsétlennek bélyegzett emberen, megteszik, mert az autó erő-

sebb, és kész, már húznak is el. A prózának az az egyik lehetősége, hogy érzékeltesse a sofőr döntéseinek háttérét is, a vers az álomszerű pillanatot ragadja meg. Valamiféle egymással megosztható jelentést keres a zűrzavarban: a szereposztást nem érti, Carp alpolgármester felesége a sofőr, a zebrán gyalogoló költő az, akit elgázoltak és otthagytak koponyasérülésével. Angyalokat, közvetítő, láthatatlan lényeket tesz szóvá, hogy legalább szó legyen róluk. A *Szereposztás* című vers nem a képzelet szüleménye, valóságosan megtörtént. A képzelet arra való, hogy mégiscsak legyen egy hely, a vers, ahol a poszturbánus viszonyok között elnémitott esemény megszólalhatatható.

Az otthon mindenütt van és sehol sincsen, az *Irány haza* című versben, ahol ez az érzés megjelenik, már nem angyalok vannak, hanem fogdmegek és ufók, nem értelmet adnak a széteső világnak, hanem őriznek, nehogy eltévedjek. Konkrét és kozmikus biztonsági őrök terelnek haza, és hová haza, hová haza:

*Fogdmegek őriznek,  
nehogy valahogy eltévedjek  
(ufók is őriztek, de  
nem mondhatni hogy rendszeresen.)*

*Tűrhető a halmazállapotom.  
Vekkerre ébredek. Félt hat.  
(IRÁNY HAZA. A HÍD ALÁ.)*



Zudor verseinek ez a dimenziója olyan tapasztalatokat ad át, amelyekre csak most kezd felkészülni a kortárs költői nyelv. Nem a villoni vagabundus költő szerepe ez, nem is a polgárosodással megjelenő bohém figurája – ott nyilvánvaló volt, hogy szerepről van szó, saját döntésről, mellyel a törekvő, fantáziátlan létformát jóízűen (és méltán) lenézi és kineveti a tehetsége tudatában lévő művész. A szerepből ki lehetett még lépni, alkalomadtán lehetett belőlük fegyver- vagy alkoholkereskedő, példás családapa, lehetett a villogó polgári lét igyekvő szereplője. Ma viszont mindazok a hatalmi gépezetek, amelyekkel szemben a hajdani vagányok meghatározták magukat, föloldódtak a piactársadalomban, az egyházi méltóságok kifigurázásában nem nagyon rejlik esztétikai lehetőség (Zudornál a gyóntató dicstelen áldozat: minden ok nélkül vagy felkoncolják, vagy kitömik arctalan emberek), a polgári életforma a maga vak eleganciájával már alig-alig létezik. A költészet nem eljártssa, hogy perifériára menekült az alakoskodások, ostoba konvenciók elől, hanem tényleg a periférián van.

Zudor verseinek színtere igen gyakran a poszturbánus lét erőszakintézménye, a gyakorlatilag börtönként funkcionáló elmeosztály, ahol – a börtönlogikának megfelelően – az is deviánssá válik, akiben erre korábban semmi hajlandóság nem volt. A börtönre azt mondja: „istentelen bentlevés”. Erről a tapasztalatról nem megtudunk valamit Zudor verseiből, nem,

Zudor lírai énje nem póz, nem kívülről beszél: részesíti olvasóját az értelemvesztés szélsőséges tapasztalataiban.

Az értelemvesztés szélsőséges folyamatait persze tapasztalja az olvasó nap mint nap, csak bámul, hogy miféle őrültségek hangzanak el a parlamentekben, milyen pusztító döntéseket hoznak a látszatdemokráciákban, hogyan vált minden egy százalmas fizetőeszköz függvényévé. Zudor költészetében viszont az őrültség nem játssza meg, hogy értelmes volna. Nem az őrület zabálja fel az embert, hanem a józanságnak tűnő, érdekből űzött értelmetlenség: akkor veszítjük el karakterünket, amikor nem keressük többé az értelmet, a világosat, a hosszabb távon, több ember számára érvényeset, amikor elfogadjuk a ketrekszabályt: pillanatnyi érdekeinknek rendeljük alá magunkat.

Zudort olvasni ha nem is könnyű, de katartikus, tiszta, érdektelen őrület. Csak egy példa: *Az őrült falnak megy* csupa összevisszaság, felkiáltó- és zárójel, csupa verzál, a szavak hangzások szerint kerülnek egymás közelébe (politúr – tupír – púp, fajtalan fajta – felfalta stb.), tiszta káosz. És akkor jön a befejező sor, egy kérdés hangzik el, vagy legyen: követelés, ami a lényeg, hogy képes kilépni saját keringéséből, és azt mondani, na jó: kiabálni: Tiszta Inget Az őrültnek!

Tiszta inget az őrültnek. Egyik legszebb verssor, amit valaha olvastam.

## Én, Zudor János

És újra József Attila. Az *Eszmélet XII*-ben, miután tisztázta a földi és a kozmikus lét törvényeinek fölfelcsészését, egy pillanatképet ír meg: az éjszakában álló, a vonatokat néző ént. A pillanatot teljes létté tágul, az én pedig mindenkivé:

*Így iramlanak örök éjben  
kivilágított nappalok  
s én állok minden fülke-fényben,  
én könyöklök és hallgatok.*

A *Könnyű mérge* című Zudor-vers, amit tekinthetünk az *Eszmélet XII* átiratának is, nagyon magasról indít: „Szeretkezhetnék Istennel / sehogy sem tudok. / Könnyű mérget ígért Isten / mindenütt ablakok”. Abban osztozik József Attilával, hogy itt még csak ragokban jelenik meg az én. Az ablakok ott fényesek és szállnak, Zudornál se nem fényesek, se nem szállnak, csak mindenütt vannak. Isten könnyű mérget ígér és jónak képzel. Zudor verse ezt mondja. Meg azt is, hogy: „fogadj be, Istenem”. Nem tudni, hol van, hogy befogadhasson. A kért Zudor zárójelbe teszi, előtte meg egy vízió: „elvágodik a villamos”. Altató van és mérge ebben a versben, az éntnek nincs módja párhuzamokat, törvényszerűségeket észrevenni, nincs megnyugtató könyöklés és hallgatás: az egész világ képzelődik és remeg, a szeretszóródó én pedig nem megnyugszik, hanem előbb van, aztán meg nincs:

*kit Isten képzelt jónak,  
minden remegő ablakban,  
az ÉN vagyok! És kisiklok.*

Aki megtapasztalja és megformálja ezeket a verseket, túl-  
lép és innen van a személyességen. Zudor János hihetetlen  
erejű képet talált a versírásra: négykezes Hitetlen Tamásként,  
pucéron. A személyességhez hozzátartozik az egyéni öltözet,  
a meztelenség (rettenetes történelmi tanúságaink vagy egész-  
ségügyi intézményeink gyakorlata szerint) lehet az ember pri-  
vátszférájának feltörése. Zudor ebben a képben összevonja a  
feltámadt Jézust a kételkedő Tamással, a négykezes, a vers-  
írás, a saját meztelen test sebeibe mélyesztett saját kéz. Idé-  
zem az egész verset, címe: *Meztelen a városban.*

*Körbenyargalászom a várost*

*(sérült a tudatom,  
sérült az agyam,  
sérült a hitem,  
sérült a vérem)*

*Itt kell négykezes  
játsszanom Hitetlen  
Tamásként, pucéron.*

A rusnya valcer, a körkörös mozgás itt is megjelenik: „körbenyargalászm”. Zárójelben pedig a megfosztottság, a sebek sora – ez az én mintha azt próbálná jelezni, hogy kevesebb önmagánál. És nem önirónia ez, hanem egyenes beszéd. Nem úgy döntött, hogy alulstilizálja magát – ezt értem azon, hogy ez az én innen van a személyességen. És túl is van rajta: Jézus és Tamás testének és kezének összevonásával egy ironián túli megkettőződést talál ki. A négykezeset játszó, a verset író én még sérülékenyebb, még magányosabb. Nem hiszi el, hogy a test saját teste, hogy a sebe a saját sebe, de hát hogyan is hihetné: hiszen ebbe korábban belehalt már.

Az én szabadsága Zudor verseiben több szinten is korlátozott. A *Nekem kijutott a rácsos szoba* alapszituációja, hogy az ént nem saját döntései vezetik, hanem egy közveszélyes bűnözői állapotról ítélkező hatalom. De ebből a kiszolgáltatottságból képes megfogalmazni valami egyetemes érvényű emberi tapasztalatot, ahol már semmivé foszlik a rácsos ablakról rendelkező lokális kiskirály. „[N]em vagyok bezárva, de ki se vagyok engedve” – a bezártságnál ez nyugtalanítóbb, kockázatosabb és józanabb állapot. Az énnak van bátorsága, ennek a mindenféle hatalom által beszorított és kirekesztett énnak van bátorsága a kínzást túlvinni a személyességen: „értem jönnek / a csillagok / és megkínoznak”.

*Én egy nagy dögfehér halott vagyok.  
Kísértet ingben járok,  
bocsánatot kérek mindenkitől,  
mint egy született vesztes!  
Egy csókot adok mindenkinek, aki  
meztelen. Én vagyok az örök búbánat.*

Ez az *Én* című vers. Nem kímél: az életen kívül van és jár-  
kál és bocsánatot kér és csókot ad és örök búbánat. Ha össze-  
függést keresek korábbi Zudor én-ekkel, beleláthatom a le-  
meztelenített Feltámadottat, akkor a született vesztes állapot  
saját elhatározás, nem gyáva létügyetlenség, és a csók az áru-  
lás csókja, a betervezett, megteremtett árulásé. S ha ezt így  
próbálom látni, a Zudor-versek énjeinek szétesettség a te-  
remtés udvariassága a szenvedő ember iránt. A megtestesülés  
skizofréniája, az árulás és a kétely, mely nem szünteti meg a  
szeretetet,<sup>1</sup> hanem benne van.

---

<sup>1</sup> Zudor nem használja a szeretet szót. Mélységes tiszteletem érte. Az ő verseiben megjelenik, ritkán, réműletes rendetlenségben felvillan egy-egy összefüggés, tiszta pillanat, nagyvonalú figyelem mint például: „én is kínlódom, / akár a párom, pocsékul rossz / nekünk”. Mert a szeretet túl van azon, amire volna komolyan vehető szavunk, konzisz-  
tens gondolatunk, a vers nem beszél róla, hanem demonstrálja a szeretetet: „Bábuji, csak okosan / (mint Tatuli buta ringatója!)”

## ÁLMOMBAN RÖHEJES ELLENÁLLÓ VAGYOK

Bodor Ádám 1978 és 1981 között írt tárcáiról

*Az idő neki dolgozott.*

Pont akkorák, hogy tisztán lássál, de még legyen kedved élni.

A diktatúra szó egyetlenegy tárcában<sup>1</sup> sem fordul elő, még halvány szinoníma, rokonértelmű zsarnok sem szerepel – honnan veszem hát, mert venni veszem, hogy Bodor Ádám 1978 és 1981 közötti tárcáiban dúl a diktatúra?

Munkahipotézisként felejtsük el, hogy ahol és amikor Bodor Ádám ezeket a tárcákat írta, milyen volt éppen a politikai berendezkedés, kik is rendezkedtek be, és hogyan. (Nem lesz olyan nagyon nehéz elfelejteni, nézzünk csak körül: eltelt azóta több mint harminc év, mások lettek a boltok, más a kínálat, de a ROM csokoládén kívül, mely napszítta trikolórjával a román totalitárius nemzeti diktatúrának állít nagyszerűen ironikus emléket, nem nagyon látjuk sem a politikai, sem a tárgyi kultúránkban a diktatúra emlékezetének nyomait. Érzékenységünknek pedig – ez most itt egy összekeleturópai „mi”, de a világszínvonal sem sokkal különb – többnyire meg se kottyán,

---

<sup>1</sup> *Az utolsó szénégetők.* Magvető Kiadó, Budapest, 2010.

ha szabadságjogainkat nyirbálják, ha szomszédaink-felebarátaink éheznek vagy éppen utcára kerülnek.)

Ne keressük hát másutt, csupán a tárcákban, a diktatúra jeleit: például Rabuzin Jóska elhívja Sivárt, hogy a Túzokmálon mutasson neki valamit, az eső miatt mégsem mennek el, de másnaptól Jóska eltűnik, és az a hír terjeng, hogy a „hűvösön” van, vagyis börtönben. Hogyan? Egy iskolás fiút börtönbe zárnak? Ráadásul anélkül, hogy bármivel is vádolnák? Miért titkos még a vád is? Miért hallgatnak el, valahányszor Sivár Rabuzin Jóskáról kérdez? (*Próbatömés*)

Rekkné háza előtt ballonkabátos férfi őrködik, majd egy szürke DKV (?) kocsit érkezik, egy micisapkás férfi becsenget Rekknéhez, előbb nóta-gyűjtőként, majd tisztként mutatkozik be, és felajánlja, hogy ételt, ruhát, üzenetet vinne Rekknek – hogy hová is?, persze: a börtönbe. Mi van? Minden másodikk alak a börtönben ül? És miért adja ki magát a tiszt először nóta-gyűjtőnek? Ha küldhet a férjének csomagot Rekkné, miért nem postán küldi? Utána a ballonkabátos férfi állít be egy farkaskutyával, szagmintát venni – Rekkné bágyadtan engedi be, eszébe nem jut, hogy valamiféle felhatalmazást kérjen. (*Üzenet*)

Álmát meséli valaki: két prikulics meglátogatta, és a zsírosbödönből kiolvastotta az egyik a zsírt, hát egy hatlövetű is benne volt, a másik a vasalódeszkáról fejti le a vásznat, hát ott van alatta Bélbor térképe hetvenötezres léptékkel; éppen a



töltények iránt érdeklődnek, amikor csengetnek; fölébred. Azt mondja az érkezőnek: rémlátomásai voltak. Miért remeg valaki attól, hogy két prikulics keresgél a lakásában? (*Álom, hideg szobában*)

Aztán egy másik valaki mondja, hogy magnót kölcsönzött kislánya születésnapjára, egyébként benzinkutas, vagyis nem éppen a legparanoiásabb szakmák egyikét műveli, mindenestre úgy érzi, figyelik, követik, a végén meg, amikor újra rámondja a magnóra a kislánynak szánt jókívánásait, ezzel a félelmetes marhasággal zárja: „Igen, Beácska ma lett négyéves, adjon neki a jóisten még egy ennyit.” Nem veszi észre, mit is mondott, a tárcza azzal zárul: „Engem is megnyugtat, amikor hallom a saját hangomat.” (*Frontátvonulás*)

És mivel magyarázzuk azt, hogy ha Brazíliából várnak vendéget, a szomszéd kölcsönben följánlja kényelmes bőrfotelelit, valamint hogy melegszendvicsnek a félbevágott, némi reszelt sajttal megszórt, lerben süttött kiflit hívják? Csak a szegénységnek volnának a jelei? De akkor miért nyugtatják meg a szomszédot, mikor visszaszállítják a foteleket, hogy a hazai éghajlati viszonyokról a mesztic lánnyal nem beszéltek? (*Brazília éghajlata*)

A házbizalmi pedig távcsőn keresztül figyeli, hogy az új lakó mivel is foglalataskodik, majd részletes jelentést ír. Miféle intézmény, miféle hivatal kérne jelentést arról, hogy otthonukban az emberek mit csinálnak? Demokráciában, ugye,

alapvető emberi jog a privátszféra tiszteletben tartása, a házbizalmat a távcsövével bírság kifizetésére invitálnák minden ésszerűen működő társadalomban – ez az úriember viszont feladatot lát el, mi több, miközben elégedetten szemléli művét, az adott közeg legfőbb értékeit látja benne megcsillanni:

„Jelentésnek igenis jelentés. De nem egyszerűen anyyi. Üzenet egy lakásból, egy szobából, ahol nem szünetel este sem a munka, ahol egy egyén termel a javából. Ő, a házbizalmi, miközben egy munkafolyamatot mozzanatonként megörökített, nem csupán vélt kötelességét teljesítette, hanem elgondolkoztató módon ábrázolta az anyagi javak keletkezését. Ilyen értelemben ő maga is egy realista alkotás szerzője.

A házbizalmi elégedetten csettintett. Igen, ezt akár be is küldhetné valamelyik lapnak. Sőt, be is fogja küldeni, hogy adottságaira mások is fölfigyeljenek.” (A *bojtkészítő*)

Ugyan ott van némelyik írásban az 1989-ben megdőlt diktatúrának a markere, az „elvtárs” megszólítás, ám Bodornál nem ilyesmin múlik az, hogy miféle törvények is uralkodnak téridőnkben. Nem egy bármire kiaggatható szimbólum jelzi a zsarnokságot, hanem minden apró részlet: a szagok, az ételek, az italok, az épületek, az utcák, az emberek, és ahogyan egymáshoz viszonyulnak mindezek.

Miért, hogyan viszonyulnak egymáshoz? A zsarnokság alatti létezés alapérzelmével: félnek. Egyszerűen bámulatos, hányféleképpen érzékelteti Bodor Ádám a félelmet. Nem tu-

dom (de addig fogom olvasni, míg csak lesz valami), hogyan képes Bodor Ádám másfél oldalon megteremteni – nem leírni! megteremteni – a diktatúrák hangulatát, és ugyanazon a másfél lapon kiröhögni, kiröhögtetni is azt. És tovább is van: anélkül, hogy relativizálná a helyzet komolyságát. Hogyan képes ennyire bonyolult és ennyire árnyalt érzéseket előhívni azzal az egy-két lapnyi szöveggel?

Ha a félelem dominál, az embernek lidércesek az álmai, ezt így szoktuk mondani. Bodor erre mit ír? Prikulicsos álmot. Két apró lény kutatja át a házat, és talál olyasmit, amiért évtizedekre börtönbe vethetik az embert. És hol találják meg a tilos tárgyakat? Megint egy deheroizáló kép: a zsírosbödönben illetőleg a vasalódeszkán. Prikulicsok, zsírosbödön, vasalódeszka versus ellenállás – nyilván a deheroizálás nyerne, csak röhhögés lenne, csak cinizmus, ha Bodor nem csavarna még egyet a történeten azzal, hogy egyes szám első személyben mondja el. Álmomban röhejes ellenálló vagyok: ebbe a négy szóba próbálom meg belesűríteni és beleegyszerűsíteni Bodor tárcáinak bonyolult szövegmozgását – mert még mindig könnyebb lesz ezt kibogozni, mint az igaziakat, miközben azzal áltatom magam, hogy az igaziak megformálásából is érzékeltetek valamit.

Első csavar: *ellenállás, rezisztencia* – effélére oka kell, hogy legyen az embernek (egyébként élne és aludna szimplán, közvetlenül, édesdeden – vagy ahogyan Bodor Ádám meséli

*A börtön szagában* Balla Zsófiának: ha nem alakul úgy az élete, hogy 16 évesen lecsukják, eszébe nem jut írónak lenni, koktélt kortyolgatna valahol Caprin). Ellenállás: ergo kizökkenhetett az idő, valamiféle igazságtalanság történik. Igazságtalansággal szemben föllépni: szép és hősiess.

Második csavar: *röhejes* – ergo *vagy* csak az ellenálló képzelet, hogy igazságtalanság van, hogy eljátszhassa a herosz szerepét (Hamza ilyen *Az érsek látogatásában*), *vagy* akkor tartom röhejesnek, ha ügye picike, onnan, ahonnan nézem, alig látszik.

Harmadik csavar: *vagyok* – ezzel a (fiktív) énnel kizárja azt a lehetőséget, hogy valóságos igazságtalanság híján csak belehergelte magát a herosz szerepébe, hiszen magáról állítja, tehát tudatában van annak, hogy röhejes ellenálló. Ha azonban itt megállna a történet, akkor valamiféle lemondást, öntetszelgő kétértelműséget ábrázolna, miszerint én ugyan megteszek mindent, de semmi értelme nincs. Sokan játsszák a kultúrpeszimizmus ezen magasztos szerepét kizökent időkben, köszönhetik is nekik a zsarnokság haszonélvezői, hiszen ezzel az ellenállás mint lehetőség úszik a mindent elárasztó reménytelenségben és céltalanságban, miközben az önbecsülés persze megmarad. (A jól ismert szólam: „Nem azért nem teszek semmit, mert gyáva volnék, hanem mert a világtörténelem azon művelt elméi közé tartozom, akik mindig is látták, hogy az ellenállásnak semmi értelme.”) Ám Bodornál jön a:

Negyedik csavar: *álomban*. Az álom efféle előzmények után ahelyett, hogy visszavenne az érzésből (csak föl kell ébrednem, és vége), inkább megerősíti azt. Az álom magányos dolog, nyilvános beszédhelyzetekben pedig abszolút irreleváns akció. Nem felel meg semmiféle elvárásnak, mert álmaim nem tartják be a társadalmi szerepek határait. Ha az önbecsülésem pusztán az álomban maradt meg, akkor nem olyan biztos, hogy a probléma megszűnt, s én mehetek koktélozni.

## Gyerekek

A diktatúra infantilizálja az embert – ezt ilyen tisztán és egyértelműen Kertész Imre mondta ki. Ha megnézzük, hogy mifélekiféle alakok mászkálnak Bodor tárcáiban, olyanokkal találkozunk, mint például az ingázók, akik rohadt almával, poshadt paradicsommal, éretlen vadkörtevel dobigálják a pályaoört, valahányszor a vonattal elhúznak mellette (*Az érsek látogatásában* a seminaristák dobálják az Izoldába zárt tébécés betegeket). Az *Ingázók* pályaoőre pedig, mert hát neki is biztosít Bodor Ádám egy dobást, egyik szemlélőútján a sínek mentén egy férfit talál, aki minden jel szerint kieshetett a vonatból. Beviszi az őrházba, majd felesége kérdésére, hogy „Ki a fene van odabenn?“, azt válaszolja: „Egy ingázó. Ma végre fogtam egyet.”

Az oroszkuccmás idegen férfi a *Megbocsátás*ban kavicsokat halászott ki pusztá kézzel a jeges tóból, azokkal állít be Vlassza asszonyhoz – ami persze lehetne romantikus gesztus is, de hát egyrészt ki állította, hogy a romantika nem infantilizál, másrészt pedig az mégis visszavesz a lovagiasságból, hogy a férfi azt is hozzáteszi: ő nem más, mint a Svancné macskája.

Két fiatal férfi csuromvizesen bekopog Ervant Mazakján emeleti, folyóra nyíló ablakán, kiderül: örvénybe kerültek csónakként használt felfújgumibelsőjükkel. Vendéglátójuk nem kérdezi meg, mit is kerestek a folyón egy gumibelsővel? Gyerekek szoktak effélével játszani, itt viszont szó nincsen játékról, Mazakján amiatt aggódik, hogy a szomszédok mit szólnak majd, ha látják elmenni tőle a két fiatalembert, jóllehet bejönni nem látták őket. Ebben a jelenetben a felfújgumibelső és az aggodalom együttes eredménye a diktatúra lehelete: ez a két fiatalember szökni próbálhatott egy minden bizonnyal elviselhetetlen helyről, másként miért is vállalkozott volna efféle gyerekes járművel közlekedni egy várost átszelő folyón? (*Hajótöröttek* – egyébként az öreg Hamzának hasonlóan izgalmas megoldásai vannak a szökésre *Az érsek látogatásában*.)

A gyermeki gondolkodásmód az elbeszélői perspektíva része *A télapó feleségében*: a télapó-jelmez viselőjét a helyzet tanúja, Date Maharadze azonosítja a télapóval, az elbeszélő pedig megmarad az ő redukált érzékelési szintjén. Vicces, hogy

ez a télapó a lehető leghétköznapibb dolgokat cselekszi: a kocsárdi állomás restijében valami erőset iszik, asszonyával régi vasalók felvásárlásáról és azok értékesítéséről beszélgetnek, ám ahelyett, hogy ráébredne bárki is arra, hogy aha, ez tehát csak egy télapónak öltözött, úgynevezett normális férfi, minden további gesztus a télapóba vetett hitet erősíti. Még a logika is részévé válik a gyermekded konstrukciónak: amikor a piros köpenyes férfi az asszony ölébe ejti a kezét, és ott is hagyja melegedni, levonja az elbeszélő a következtetést: a nő bizonyára a „télanyó”. Mi több, reflektál is e következtetés lehetetlenségére, ám ez egy újabb poén, hogy a tárca horizontján télanyónak lenni pusztán lingvisztikai probléma: „Ha volna ilyen, a télanyó.”

Felnőtt, ivarérett férfi képes békát vinni ajándékba (*Egy kis figyelmesség*), névtelenül telefonálni és egy verekedést megszervezni (*Névtelen telefonáló*), felnőtt, ivarérett nő képes a vonat étkezőkocsijában ujjal kinyalni a krémes tálacskát (*Egy jól ápolt testrészt*) stb.

A tárcákban mindez egyáltalán nem furá: olyan világot érzékeltetnek, ahol az emberek dobogálják egymást, felvágják nemlétező erejükkel, gumibelsőn utaznak valamerre, férfiak bújnak el a nők elől és így tovább. Bodor tárcáiban – legalábbis az én olvasatomban – mindez nem groteszk, mivel a helyzetek nincsenek annyira feltupírozva vagy elszállva, hogy szórakoz-

zunk rajtuk egy jót, utána meg legyintsünk: á, badarság, semmi közünk hozzá.

Szórakozunk rajtuk, és eláll a lélegzetünk attól, hogy a gyerekes viselkedési formák miért is olyan ismerősek. Badarság, igen, de van közünk hozzá.

Mi történik a családdal, ha a felnőttek infantilisak? A családi viszonyok legszélsőségesebb megsemmisülése a *Szeméttároló* című tárcában olvasható: még csak az sincsen kimondva benne, hogy mi az a „kicsi szörnyűség”, amit a gyerekek a szeméttárolóban találtak, és amiért nyomozni kezd a rendőrség. A felnőttek a gyerekek kitartó kérdezősködésére: „mi van ott?” – előbb azt válaszolják: „semmi”, aztán, mivel ez alig hihető: „egy nyúzott kismacska”. Ez utóbbi legalább konkrét hazugság, meg is nyugtatja a tárcában szereplő gyerekeket (szemben a korábbi válasszal, mert az elvont értelemben igaz volt: tud olyan lenni a világ, tudnak olyanok lenni a szülők, hogy a gyerek a szemétben végezze).

Valamelyest jobb dolga van Vilinek a *Minden szerdánban*, akit apja, Nagy, szerda lévén meglátogat. A fiú anyját, Naggyal szemben, *Kiss* Lucának hívják, a gyerek csak későn bukkan elő, számonkéri apján ígéretét, hogy elviszi őt Bajkonurba, az apának viszont letelt a látogatási ideje, mennie kell, az anya pedig biztosítja a fiút, hogy nem viszi el se Bajkonurba, se sehová, a gyerek meg annyit válaszol: „Tudom.”



„Mondd szépen, kedvesem – szól a kertész az örökbecsű fiúcskához –, mi is a neved, eddig hogyan szólítottak?” (Egy kertész) Bodor a hiányzó családi kapcsolatokat nem pótolja valami egyébvel, a sivárság itt nincs feloldva, fantáziával felfújva, a sivárság a téma, az esemény. A formája, megközelítésmódja, stílusa pedig maga az apró részletek iránti figyelemben megcsillanó szeretet.

S még egy észrevétel gyerek-témában: ha nem gyermekké lett felnőttekről, hanem valóságos gyerekekről ír Bodor Ádám (itt is, de másutt is), azok döbbenetesen érettek, komolyak. Gondoljunk csak Bebe Tescovinára a *Sinistra körzet*ből. Itt pedig egy iskolás fiú, Rabuzin Jóska tökéletes nyugalommal elmegy a fogorvoshoz, cigarettázik – és börtönbe zárják; a Mihálka-fiúknak kertjük van (szülőkről szó nincs), ebben a kertben meg foglyot tartanak, egy másik gyereket, s amikor az elbeszélő leereszkedően megkérdi ettől a rab-gyerektől, „te ki fia-borja vagy?”, kimért, visszategező és fenyegető választ kap: „Semmi közöd hozzá [...], de ha beleütöd az orrod a dolgunkba, te is idekerülhetsz.” (Várakozás)

Az elbutult felnőttek mellett tehát erős, komoly gyerekek élnek itt, akik vagy börtönbe kerülnek, vagy valamiféle börtönörökké válnak – csak hogy véletlenül se gondoljuk, hogy a diktatúra komoly gyerekei volnának a megoldás, ne mondogassuk azt, amit elég gyakran hallani, hogy legalább megengedőnek, és ők majd okos felnőttek lesznek. Mert lehetnek

ugyan okosak, mint a nap, ha pusztán kétféle szerep közül választhatnak.

## Foglalkozások

A címadó novella jelzi: nem a látványos eredményeiről ismert, köztisztelőben fürdőző foglalkozásokat úzik, tán nem is éppen jószántukból, az emberek. Az *utolsó szénégetők* Kopf nevű szereplője szabadidejében Barcsay Jenő *Művészeti anatómiá-*ját bújja, a házbizalmi jelentést ír az egyik lakóról (a rendszerre nézve veszélyes nő lehet a bojtkészítő, hogy megfigyelik). Aztán ott van Titi Bock késdobáló Barbara Anatolia nevű asszisztensével. Súbért mester nem zenél, hanem játékfestő műhelyt vezet, Lóránd és Kovács F. taxidermista, Pungucz kárpitos, Bahunek forgalmista. Egy „én” pedig, akárcsak Géza Kökény egyik emanációja a *Sinistra* körzetben: benzinkutas.

A *Múlékony emlék* című tárcában az éppen bontásra kerülő Portzolán-ház a különféle foglalkozások gyűjtőhelye volt: cipész, cukrász, fodrász, hulladékgyűjtő, paplankészítő dolgozott itt. (Csak annyit tudunk meg, hogy bár egy házban dolgoztak, egymástól nem rendeltek semmit. Bodor ezen az egy ponton közvetlen társadalomkritikát fogalmaz meg: „Talán ez a mérhetetlen tartózkodás, önérzetes szakmai büszkeség is rejtett oka lehetett annak, hogy egy napon egy durva deszkából ácsolt csúszdán eregetni kezdték a Portzolán-féle házról a te-

tőcserepeket.” Ám éppen ezzel a közvetlen kritikával jön létre a melankolikus „múlékony emlék” ellenpontja. Nem tartozik ez a szöveg Bodor legravaszabb tárcái közé, de kusza politikai szituációkban érdemes elővenni némi tisztánlátás reményében.)

Amellett, hogy eléggé időpocsékoló és minden időben maximálisan periférikusnak tartott szakmákban jeleskednek a szereplők, még valami feltűnik: az embereknek valahogy ideoda csúszik a szakmája – vagy annak külső reprezentációja. Erre példa Porczolán a *Születésnap* című tárcából: az elején törvénytörő író, a motel éttermében tudósak mondja magát, később bevallja, hazudott, nem tudós ő, hanem dinnyetermesztő. (S az, hogy egyetlen betű különbséggel ugyanúgy hívják őt, mint a sokféle műhelynek otthont adó házat, első látásra pusztán bájos egyezés, örömteli játék, többszori olvasásra viszont minden létezőknek egyenlőként való elgondolása.)

Zoltán Mazakján szakmáját, Porczolánnal szemben, mások keverik összevissza: a buszon valaki „doktor úrnak”, a kasszásnő „mérnök úrnak”, a szomszéd „tanár úrnak” szólítja – és ezek a megszólítások mind ugyanabban a mondatban szerepelnek: „Igaz az, amit a ... úrról mostanság hallani lehet?” (Zoltán Mazakján válasza minden esetben az, hogy igen, igaz. Holott már a kérdésekben ott az ellenkezője – Bodor Ádám tárcájának viszont nem a rágalmazás a tétje, hanem ennek

paródiája: a végén egy szomszéd a csöveken kopogtatva, morzé-jelekkel kérdezi meg ugyanezt, végül egy macska néz rá, de őt már Zoltán Mazakján nem engedi megszólalni.)

A kötet második felében viszont mintha kitágulna a világ, az örökös Olajprés utcai helyszín átvált Monbijou utcára (Berlin), Paronjan utcára (Jereván) vagy akár Kalinyin sugárútra (Moszkva), és egyre többször tűnik fel Menyhárt doktor, a külkereskedő és jogász, akit valahogy méltán érnek afféle meglepetések, mint az, midőn Pozsonyból Kassa felé utazván egy olajzöld Volvo veszi fel, az autót történetesen egy apáca vezeti, huszonhat éves, Givenchy parfümtől illatozó apáca, akit ráadásul nem zavar a dohányfüst, mi több, maga is rágyújt. (*Mater immaculata*) Tökéletes helyzet: a Volvo csomagtartójában történetesen behűtött pezsgő van, Menyhárt doktornál pedig éppenséggel egy tóparti nyaraló kulcsa. Ez egy másik világ, de éppoly vicces, mint a korábbi szegény: itt apránként az derül ki, hogy minden tökéletes. Menyhárt doktor hezitál – és megint egy tökéletes válasz! A szöveg ritmusa, ez a szakaszosan, óvakodva megrajzolt tökéletesség ugyanúgy paródia – a tökély paródiája –, mint korábban a röhejességig szabályozott és kontrollált társadalomé volt a házbizalmi és a bojtkészítő epizódja.

## Prózatechnika mint ellenállás

A *Moszkva ORWO film*en című másfél oldalnyi képleírás annyira bravúros, hogy azt már Bodor is túlzásnak érezhette, később nem találkozunk nála hasonlóval, csak egy-egy rész-eredményével. Miről is van szó? Ebben a tárcában a bevezető mondat után, mely eligazít a technikai adatokat illetően (18 DIN-es ORWO film, én-elbeszélő) egy fotót mesél el, szinte semmi mást. Úgy mondja el, mi is van azon a képen, hogy közben jelzi a pillanatot. Egy pillanat, szinte nincs is, semmiség: autók (Volgák), fények, emberek, gumilabda, felhők, két kövér lány, akik a képen – hiába várja ezt egy másik alak – nem fordulnak meg már soha.

Bodor Ádám itt a közvetlen tájleírást helyettesíti a fotográfia leírásával. A technika közvetítésével kétféle időt visz bele a prózába. A pillanat az egyik időegység – ezzel érzékelhető, hogy mindaz, amiről itt szó van, végletesen rövid ideig létezik, hiszen a következő pillanatban már a felhők megváltoztatják formájukat, a Volgák beveszik a kanyart, a tiszt felbukik a szürke gumilabdán stb. A másik időegység pedig a *soha*: a fotográfia ideje, a fotográfia tehetetlensége és reménytelensége, valamiféle örökkévalóság-paródia, a művészet önkritikája. Bodor tájleírásai – ebből a tárcából értettem meg – nem közvetlenül, naivan ábrázolják az úgynevezett világot, éppen attól lett olyan mozgalmas a Sinistra körzet és a Dolina, mert nála a

fa, a szikla nem mindentől – és nekem most itt az a fontos: nem az idő múlásától – függetlenül áll (mint mondjuk a tájleírásaiért kultivált erdélyi szerző esetén, akinél a hegyek mintegy paradicsomi, transzcendens világban állnak rendületlenül), hanem kétféle időnek kitéve. Bodor világa nem technika előtti, nem nosztalgikus és a legkevésbé sem naiv: a fotográfiát beépíti a szövegformálásba. A bodori táj egy fénykép leírásának iróniája.

A kötet első szövege, *A szeszgyár tűzfala* egy képeslapot ír le, nem a helyszínt – itt is jól megfigyelhető ez a prózatechnika, a fotográfia leírása, majd annak ironikus elégtelensége. Ám ettől az iróniától a szöveg a legkevésbé sem fog megdicsőülni, inkább egyféle ide-oda mozgás jön létre a médiumok között. Hiszen a végeredmény mégiscsak a fakó képeslap a helyszínről, nem pedig Princz Tóni és Zsuzsanna-Annamária óvatos barátkozása.

Van még ebben a karcolatban egy másik Bodor-csel is, amit, a Borges-féle kínai osztályozásmániát szem előtt tartva, úgy nevezhetnénk, hogy „a téma behallgatása egyetlen jelzőbe”. A *behallgatás* szót itt nem úgy értem, hogy kicsit meghallgatja, aztán továbbmegy, hanem szó szerint: ahelyett, hogy valamit elmondana, inkább behallgatja valamibe. Például itt van ez a két gyerekféle, Tóni és Zsuzsanna-Annamária, málnát szemelgetnek a szeszgyár udvarán. Bodor tárcájában ezen a málnászáson és néhány rövid kérdésen-feleleten kívül

nem történik semmi, viszont az udvar szokatlan jelzője – „a szeszgyár *buja* kis kertjében” – mutatja, miről nincsen szó.

Persze, ki ne tudná, hogy Bodor Ádám mennyire ökonomikusan ír, de azt eddig nem kérdeztem meg, hogy mi is az, amit kihagy. A novellák, a regények a maguk komplexitásával elterelték a figyelmemet az apró mondatmunkáról, itt viszont végre észrevehettem valamit, amitől akkor is már-már eksztázisba kerülök, ha pusztán egyszeri véletlenről van szó. A mondat látszólag egyszerű:

„Jóval elmúlt éjfél, én meg állok Moszkvában a Vörös téren, és nézem.” (*Egy asszony átment a téren*)

Mi hiányzik? A tárgy. (A válasz a *mit nézek* - kérdésre.) A tárca következő mondata megerősíti a gyanút, hogy megjelölt tárgy híján mit is néz az elbeszélő: hát persze, a helyhatározót. Igen, ez jellemző Bodor Ádámra: ha helyhatározó és tárgy kell egy mondatba, akkor az egyiket kihagyja, és – mit ad isten? – a tárgyat hagyja ki. A helyhatározó nélkülözhetetlen. A tárgy kötött, passzív. A tárgy tárgyiasítás eredménye, az irodalom viszont képes ezeket a szegény tárgyiasítottakat felszabadítani, aktív helyzetbe hozni! Messze van még ettől a tárgykiagyástól az esernyő átváltozása denevérré, a nylon-zacskó metamorfózisa sirállyá (és a sirály nylonná alakulása), de a tárgy mint probléma itt pompázik szemünk előtt!

Sokan azt várják az irodalomtól, hogy megnyugtassa őket: minden jól van, s ha netán mégis minden jól, akkor

minden rosszul van, de ebben az esetben mi éppen abban vagyunk érdekeltek, hogy rosszul is menjen minden – vagy ha ez sem, akkor biztosítson minket az író arról, hogy valaha minden pompásan működött, és akkor attól fogunk megnyugodni; a lényeg, hogy megerősítse és eszünkbe vésse a sztereotípiákat, a rögzült szókapcsolatokat. Mert ezek közvetve azt susogják: ne izgulj (és ne bomolj), semmi nem változik. De mit tesz Bodor a sztereotípiákkal?

Részint őket is kihagyja.

Részint pedig, ha mégis fölhasználja egyiket-másikat, olyan közegbe helyezi, hogy ezek a pöffeszkedők, bénítók, örökkévalóságot hőzöngők nevetségessé váljanak, mint például itt:

„Egy számomra mégiscsak déli ország fővárosa ez, nem is hallottam eddig, csak tikkasztó, forró nyarairól, kiégett, sivatagos felföldjeiről, a falakig kószáló sakálakról. Most meg, *mit látnak szemeim*: hó üli meg a repedéseket.” (*Légifelvétel*, kiemelés tőlem)

Ha nem egy vidám társaság közepén kiált fel valaki meglepetésében, hanem egy kietlen repülőtéren, ahol senki sem várt rá, a „mit látnak szemeim” hurráoptimizmusa valamiféle savanykás pótlelkessedé, kicsivé, butácskává válik. A *Tetőterasz* című tárcában szintén felbukkan egy rögzült szókapcsolat, de hogyan! „Az idő neki dolgozott” a megszokott közegében elismerést fejez ki, elégedettséget, sikert – itt viszont egy házi-



kabátos, rettenetesen másnapos szállóvendég várja a reggeli 9 órát, hogy végre kiszolgálják alkohollal: „A házikabátos férfit ez sem zavarta, járt az óra az abrosz alatt is. Az idő neki dolgozott.” Röhej: ennek az időnek nem valamiféle beteljesedésig, apokatasztázisig, pusztán reggel 9-ig kell valahogy dolgoznia, hogy a karóra tulajdonosát végre kiszolgálja a pincér egy pohár erős itallal.

El nem tudom képzelni, miket is mondhattak a nyilvánosság előtt ezekről a tárcákról 1978 és 1981 között, amikor hétről hétre az *Utunkban* megjelentek. Hiszen mindazzal ellentétesek, amit a kor ideológiája elvárt volna – mi több, az ellentétes ideológiával is ellentétesek.

Minden ízükben a sztereotípiákkal terelgető ideológiákat teszik nevetségessé. Most is – bármilyen kicsi is legyen ez a pillanat.



## TÁRGYNAK LENNI, ALANYNAK LENNI

### A személyesség tétje Kertész Imrénél

*A jó emberek a háború pártján vannak.*

Robert Musil

A XX. század diktatúráiban az egyének alkalmazkodásból vagy kényszer hatására pusztá funkcióikra homogenizálódtak, a diktatúrák összeomlása után pedig funkciójukat veszítve fogyasztókká, felhasználókká partikularizálódtak. Mindkét hatalmi alakzat, a diktatórikus és a posztdiktatórikus is, elszemélytelenítésen és kirekesztésen alapul. Pontosabban, kölcsönviszony volt/van az egyén *személytelensége és szolidaritáshiánya* valamint a diktatúra között: minél kevésbé vállalja személyességét, minél inkább behúzódik privátszférájába az ember, és minél kevésbé gyakorolja a szolidaritást, annál diktatórikusabban működik a hatalom, és fordítva, minél erősebb, minél inkább a hatalmon lévők magánérdekeinek alárendelt a kontroll a közintézmények fölött (iskolák, közterek, sajtó, kulturális intézmények, igazságszolgáltatás stb.), annál nehezebb a szolidaritás viszonyait kiépíteni, és annál kockázatosabb a személyesség felvállalása.

Sokáig nem tudatosult bennem, mennyire partikularizálhatja, mennyire az elmúlt idők írója szerepébe zárhatja

Kertész Imrét a Nobel díj indoklása – „a történelem barbár önkényének kiszolgáltatott törékeny ember tapasztalatait mutatja fel” – még ha utána a historizációval szembeni, egyetemes Auschwitz-értelmezés jelenik is meg: „Kertész Imre számára Auschwitz nem véletlen, kivételes esemény, hanem végző, logikus fázisa annak a megalázásnak és rombolásnak, amelybe a modern világ az emberi lényt veti.”

*A Kaddis a meg nem született gyermekért és a Felszámolás*, illetve Kertész Imre megannyi esszéje, naplója, följegyzése és beszélgetése kívül visz „a történelem barbár önkényének” – végülis megnyugtató, hiszen elmúlt – határain. Kertésznél nem az derül ki a diktatúrán kívüli létezésről, hogy az ember többé nem kiszolgáltatott, nem törékeny. Dehogyan, még kiszolgáltatottabb és még törékenyebb, mivel az elmondhatatlan szenvedések nem váltak közös tudássá, a kultúrához nem, csak a kultúripar termékeihez fér hozzá az ember. A *Felszámolás*-ban Judit mondja, hogy Auschwitzban úgy érezte, mintha skanzenben járna, az Iris Radischnak adott interjúban a szerző jegyzi meg: „Egyszer meghívtak Buchenwaldba, ahol rabruhában bicegő embereket láttam. Ízléstelen volt.”<sup>1</sup>

*A Mentés másként*ban szabadpiaci demokráciának nevezi azt a társadalomszerkezetet, amelyben élünk. Kíméletes, de

---

<sup>1</sup> Imre Kertész beklagt die "Holocaust-Industrie". *Die Zeit*, 11. September 2013, magyarul: A teljes Kertész-interjú: 'Holokauszt-bohóc voltam'. Kérdezett Iris Radisch. Fordította Valaczkay Gabriella. *Népszabadság*, 2013. szeptember 14.

pontos megfogalmazás. A szabadpiac homogenizálja, a tőkének rendeli alá a jelenségeket, értelmezhetetlen benne mindaz, ami árban nem kifejezhető; láthatatlan, ami nem az áruforgalom része. Az úgynevezett szabadpiac a pénz hamis univerzalitását és az egyének fogyasztói csoportokra osztását (partikularizációját) jelenti, folyamatos szegmentálódást, zárt, egymással kommunikációra képtelen identitások konstrukcióját. A 2003-ban megjelent *Felszámolás* Béje nem látja értelmét regénye megjelentetésének, búcsúlevelében, melyben a kézirat elégetéséről is hagyatkozik, ezt írja: „Nem akarom felütni sátram az irodalmi zsidóvásár piacterén, nem akarom kitergetni a portékámat.” (96)

Amellett, hogy Kertész művei a kortárs viszonyok között is keresik az autonóm, szabad döntések megformálásának útjait, regényeinek történelmi távlatban, a XX. századi diktatúrák keretein belüli értelmezése valójában elfedése annak, hogy mindegyik Kertész-regény felmutatja és meghaladja az alávetettség feltételeit. Köves története a *Sorstalanságban* és *A kudarcban*, B. a *Kaddisban* és a *Felszámolásban* nemcsak kilép, kiszabadul az őt eltárgyasító, sorsát uniformizáló szerepből, nem valamiféle egyszeri és egzotikus, csak az ő számára érvényes privát utat talál meg, hanem a szolidaritás, a másik ember szabadságának, az egyetemes közösségi létnek a lehetőségét is.

Személyes az, ami túl az adottságokon, az éppen adott történelmi/etnikai/vallási/nemi stb. partikularitásokon, az egyéni létezés minden uniformizálás nélkül artikulálja, helyet adva a bárhonnán érkezőnek, hogy személyességét hasonlóan uniformizálás nélkül artikulálja. A személyes nem adottság és nem körülhatárolható, s mivel odaadva nem fogy el, így nem is fogyasztható, nem válhat – ahogyan Marx példája szerint, a *Háború és békének* is mindegy, hogy öten vagy ötezren olvassák, nem fogy el – az áruforgalom részévé.

A személyesnek semmi köze a priváthoz, amely a világból kihal és elkerít saját maga számára egy darabot, és semmi köze a szubjektívhoz, amely feladva a felelősségvállalás és a bárkivel való kommunikáció lehetőségét, önkéntelenül is a létezés esetlenségét és tehetetlenségét példázza. A privát nem akar, a szubjektív nem tud közölni, a személyes a közlés folyamán keletkezik. A privát és a szubjektív amit állít, önnön privilégiumaként állítja, a személyes újabb és újabb személyes közléseket hív elő.

Kertész Köves Gyurkája akkor lép ki a zsarnoki rendszer és különféle partikularizmusok privilégiumaikra kényes kliséi meghatározta elszemélytelenedésből,<sup>2</sup> amikor életének külső meghatározottságaiért és véletlenszerű eseményeiért felelős-

---

<sup>2</sup> „Elszemélytelenedésről” a *Sorstalanság* kapcsán a *Gályanapló*ban ír Kertész: „Egy elszemélytelenedés története, amely éppoly lassan és kérlelhetetlenül bontakozik ki, akár egy személyiségé lenne.” (21)

séget vállal: „én is megtettem a magam lépéseit, s nem csupán a birkenauai sorban, hanem már itthon. Léptem apámmal, és léptem anyámmal, léptem Annamáriával, és léptem – s mindkört tán a legnehezebbet – a nagyobbik nővérrel. [...] Nem az én sorsom volt, de én éltem végig – és sehogy se értettem, hogy is nem fér a fejükbe: most már valamit kezdenem kell vele, valahová oda-, valamihez hozzá kell illesztenem, most már elvégre nem érhetem be annyival, hogy tévedés volt, vak eset, afféle kisiklás, vagy hogy meg sem történt, netalántán. [...] nem nyelhetem le azt az ostoba keserűséget, hogy pusztán csak ártatlan legyek.” (*Sorstalanság*, 207-209)

A legelementárisabb felosztást, jók és rosszak, ártatlanok és bűnösök mitikus oppozíciójának könnyen kínálkozó kliséjét utasítja itt vissza Kertész Imre. Nem fogadja el a számára előkészített ártatlanság szerepét. Ha elfogadná, maga is hozzájárulna ahhoz a hatalmi berendezkedéshez, amely szükségszerűnek állítja be a koncentrációs táborokat. „Egy szerényen igyekvő, nem mindig kifogástalan előmenetelű tagja voltam az életem ellen szőtt hallgatag összeesküvésnek” – mondja feleségének B. a *Kaddisban* (173), mielőtt kilépne az újabb konvencionális szerepből, az apáéból.

A kudarcban az ártatlanság a világ és benne a személyes létezés értelem-adásának az akadály. Az oppozíciók az egyik legrögzültebb és legmeggondolatlanabb társadalmi konvenció alapján a biztonságérzet garanciái, ugyanakkor viszont felol-

danak a felelősségvállalás alól, az egyén figyelme csökken, egyre kiszolgáltatottabb és, végső soron, egyre inkább veszélyeztetett. Amikor Adolf Eichmann peréről tudósítva Hannah Arendt a rossz banalitásáról beszélt, arról, hogy az az ember nem a Gonosz megtestesülése volt, csupán engedelmes alattvaló, ezt a konvenciót sérti meg. Kertész egyik figurája, az egyik legtitokzatosabb, egyszerre isteni és törékeny alak, *A kudarc* Bergje (s némiképpen a *Kaddis* és a *Felszámolás* B-je) az *Én, a hóhér* című szövegében az eichmanni alattvalói logikába képzele bele magát, a 30000 ember haláláért felelős, de pusztán csak parancsokat teljesítő, tehát mégsem felelős, tehát ártatlan hóhéréba.

Berg beleőrül ebbe az ellentmondásba. Képzetele eljuttatja ahhoz a felismeréshez, hogy „a külső kényszer másodlagos csupán, nem egyéb, mint a valódi akarat kivetülése, amely valóra válik, ha a való kedvez neki” (303), de konkrét tapasztalata erről a valódi akaratról nincsen. Berg, a könyv szeretetreméltó, szomorú figurája, az egyetlen, aki a kommunista diktatúrában nem hajlandó résztvenni a részvétlenség és hazudozás diskurzusában, Berg internalizálja a gonoszt, hogy felelősséget vállalhasson érte, hogy ne kelljen konvencionális passzivitásba vonulnia, mint annyian, akik nem tesznek semmit azért, hogy a pusztítást megakadályozzák. Köves a jó börtönőr történetében feltárja Berg számára azt a kezdeti okot, azt a konkrét eseményt, amitől kezdve már semmi akadály nincsen 30000 em-



ber kivégzésének, de Berg addigra már beleroppant az egy ember számára, egy hangnem, egy történet számára felfoghatatlan ellentmondásba.

A kezdeti ok Kertész Imrénél nem az a pillanat, amikor egy nem engedelmeskedő rabot felpofoz a „jó börtönőr”, hanem az, amikor elfogadja a számára felkínált szerepet. Persze, nincs más választása, muszáj elfogadnia. A pragmatikus gondolkodásmód egyszerűen tudomásul veszi, hogy az egyetlen reális lehetőség elfogadni és jól végezni el a ránk szabott feladatot – Kertész azt mutatja meg, hogy ez a konstrukció részint az ember eltárgyasításához, részint a valóság önpusztító örületébe vezet. Könnyű huszonvalahány évvel a totalitárius rendszerek összeomlása után belátni, mennyire fikcionált, a hatalom ideológiája szerint konstruált volt akkoriban a valóság, csakhogy Kertész mondatainak érvényessége nem szűnik meg a berlini fal lebontásával. A valóság fikciója, amelyben az ember csak ártatlan lehet, felelős, változtatni képes személy nem, folyamatosan, ebben a percben is, konstruálódik. Kertész Bergje világosan megfogalmazta: „a külső kényszer másodlagos csupán, nem egyéb, mint a valódi akarat kivetülése, amely valóra válik, ha a való kedvez neki”.

Ez a bergi mondat ugyanúgy vonatkozhat egy terrorra épülő rendszerre, mint ahogyan a közélet hiábavalóságát, a tömeg kiszámíthatatlan erőszak-manifestációit, a közösségekben gondolkodás reménytelenségét propagáló jelen hatalmi

formációira, ahol a szabadság többnyire nem terjed túl a privátszférán. A konvenciók anélkül hatnak és mentenek föl bármiféle felelősségérzet alól, hogy tudnánk róluk. A pontos és éles megfogalmazás viszont kibillent a kényelmes (vagy pusztán elfogadott) szerepekből. A személyesség így jön létre, s nem valamiféle partikuláris identitás dédelgetésével, ami nem tenne mást lehetővé, mint a személy tárgyiasítását, belegyűrését valamiféle nagynak vélt történetbe, megrendelt végeredményű statisztikába, szórakoztató sorozatba.<sup>3</sup>

„Talán ezt akartam, igen: csak képzeletben ugyan és művi eszközökkel, de hatalmamba keríteni a valóságot, amely – nagyon is valószerűen – a hatalmában tart; alannyá változtatni örökös tárgyiasogomat, névadónak lenni megnevezett helyett.”  
(*A kudarc*, 94-95)

Amikor *A kudarc*ban a *Sorstalanság* írásának folyamatáról (vagy ami nála ugyanaz: személyes létezésének kialakulásáról) beszél, az elviselhetetlenségig fokozza az írást körülvevő valóság pontosítását, egészen addig, ameddig az át nem fordul

---

<sup>3</sup> Kertész a *Mentés másként* jegyzeteiben a valós történések mindennapos fikcionalizálásáról ír, a mindent elárasztó, pár egyszerű mitikus konvención alapuló mesékről, amivel szemben a fogyasztói passzivitásra nevelt embereknek nincs bátorsága vagy tudása ellenállni (Kertész az éppen elkezdődött 21. század egyik alaptraumájáról, a 9.11.-ről beszél): a végén óhatatlanul győzedelmeskedik a jó (melyik jó? Hát nyilván az, amelyik részint azt üzeni, hogy minden jól van úgy, ahogyan van, részint meg kasszasiker), győzedelmeskedik ez az úgynevezett jó, amelyhez „neked, a statisztának semmi közöd; erre a szerepre mindig egy sztárt szerződtetnek, s ennek kiváltsága, hogy életben marad, sőt, a kikötött gázsit is megkapja.”

önmaga leleplezésébe. Az írás (vagy bármely más kreatív cselekvés) nem önközlésként hoz felszabadulást, hanem a világ megismerésének és a vele való interakciónak, egy radikálisan új lépésnek a megformálásaként. Az önközlés egyébként is az illúziók egyike. Micsoda is volna az én? A *Sorstalanság* Köves Gyurkája „csupán meghatározottságokból, reflexiókból és tropizmusokból áll: mindig és mindenütt kizárólag a világtól elszennvedett kín szólaltatja meg, különben beszélni sem tudna; ő sosem szólaltatja meg a világot.” (*Gályanapló*, 26)

Tárgyból alannyá válni lázadást jelent, még ha a lázadás szemtanúi egyre inkább csak a közvetlen közelünkben élő Steiner bácsi és Fleischmann házaspár; alannyá válni kilépés a valóságot fenntartó közmegegyezésből; az alany mind az áldozat, mind a hóhér szerepét visszautasítja.<sup>4</sup>

Kertész Imre interjúiban többnyire szabadkozik, hogy nem kívánta ő az irodalmat radikálisan megújítani. Talán ez így is van, mégis mindegyik regénye új formát hozott létre, mivel az alannyá válás folyamata – még ha újra meg újra Auschwitz-

---

<sup>4</sup> „A konformizmus: ha az ember nem a valósággal, hanem a tényekkel keresi az összhangot. Mi a valóság? Röviden: önmagunk. Mik a tények? Röviden: a képtelenségek. A kettő kapcsolata, röviden: az erkölcsi élet, a sors. Vagy: nincs kapcsolat, ez a tények elfogadása a véletlenek és a hozzájuk való igazodások sorozata. Így a konformista maga is ténnyé, képtelenséggé válik. Elveszti szabadságát, felrobbantja centrumát, és szétszóródik a tények úrjében. Az ismeretlen, vérszenen távolodó darabkákból soha többé nem tudja összerakni idegen életét. Az ember ellentétévé válik: géppé, skizofrénné, szörnyeteggé. Áldozat lesz és hóhér.” (*Gályanapló*, 14)

ból indul is ki – a végtelenül változó valóságot próbálja hatalmába keríteni. És ha a valóság arrafelé változott, hogy Mauthausenben szerződött statiszta játsszák el a koncentrációs tábori életet, hogy a Nobel-díj sokak számára esetleg a holokauszt-ipar egyik manifesztációja, akkor Kertész Imre *Fel számolás* című regényének szereplője úgy van kitalálva, hogy Auschwitzban születik, tehát ártatlan, a szó eredeti értelmében ártatlan. Nem élhet úgy, hogy megfedkezzen Auschwitzról, de nem élhet Auschwitz látványos fikciójává tett (vagy éppen hazugsággá hazudott) tudatában sem. Az írás, az éveken át készülő regény lesz az életformája, az élete, a személyisége. Az írás számára a valóság előhívása. Szubjektumának, konkrét születési helyének és testén viselt stigmájának megformálása.

A szubjektum az eseményhez való hűség folyamatában jön létre, esemény pedig, Alain Badiou szerint, négy területen következhet be az ember életében: politika, matematika, művészet és szerelem.<sup>5</sup> A hűség nem passzív elfogadása egy adottságnak, hanem aktív, teremtő viszonyfolyamat. A *Fel számolás* B.-je két alapvető esemény ellentmondásában él: Auschwitz mint politikai esemény (közéletünk minőségének egyenes következménye) és a Judithhoz fűződő szerelem eseménye. Az ellentmondás vagy létfelejtéshez, a személyesség feladásához vezet, vagy skizoid helyzethez.

---

<sup>5</sup> Alain Badiou: *Théorie du sujet*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

Amit a regény többszörös közvetítettségével közvetít, az az egyetlen módja annak, hogy B. ne legyen hűtlen egyik eseményéhez sem: életét arra áldozza, hogy megírja a szeretet nem-visszavonásának, vagyis Auschwitz visszavonásának regényét, és Juditnak adja, hogy miután elolvasta (és ezzel fel szabadul az Auschwitz-kísértette életből) égesse el.<sup>6</sup> Ahhoz, hogy szerelme ne rabja legyen az ő eseményének, hogy ő is alannyá lehessen az örökös tárgyiségában, az emlékezés kötelességét szabad döntéssé kellett transzformálnia.

Az alapállapotról, az úgynevezett identitásról B. a huszadik század tapasztalataiból következő antropológiai tudás felől beszél az önmagát kereső Keserűnek:

„– Nem szabad ilyen helyzetbe kerülni, nem szabad megtudnod, hogy ki vagy – mondta. Azt hiszem, sosem fogom elfelejteni ezt a beszélgetést. A katasztrófa ko-

---

<sup>6</sup> Judit, kinek figurája szintén igen bonyolult közvetítések révén van fölépítve, teljesíti szerelme kívánságát, és elégeti a kéziratot, amitől fogva már nem külső kényszer az Auschwitzról való tudással élni, hanem személyes, szabad döntése. (Judit a zsidó mitológiában az a nő, aki népe szabadulásáért Holofernesz fejét veszi; Holofernesz az iskolamester Skakespeare *Love's Labour's Lost* című, nem heppienddel végző komédiájának – s éppen ez Adrian Leverkühn egyik kedvelt darabja, amit meg is zenésít. Adrian Leverkühn pedig annak a regénynek a hőse, amely a *Felszámolás* Keserűje számára esemény, és amely regényt Kertész csak úgy nevez meg, mint amelyikben a *Kilencedik szimfónia*, vagyis a jó, a nemes, „amit emberinek mondanak” vissza van vonva – részletesebben: „Mi lesz a Kilencedikkel? Kertész Imre *Felszámolásáról* és Thomas Mann *Doktor Faustusáról*.” In: Selyem Zsuzsa: *Fehérek közt*. Vigilia, Budapest, 2007. 194-223.)

rában élünk, minden ember a katasztrófa hordozója, ezért különös életművészetre van szükség, hogy fennmaradjunk, mondta. A katasztrófa emberének nincs sorsa, nincsenek tulajdonságai, nincs jelleme. [...] Az ő számára nincs többé visszatérés az Én valamelyik középpontjába, valami szilárd és cáfolatlan énbizonyosságba: tehát a szó legvalódibb értelmében elveszett. Ez az Én nélküli lény a katasztrófa, az igazi Gonosz, mondta Bé, komikus módon anélkül, hogy ő maga gonosz lenne, habár minden gonosztetre képes“.

(*Felszámolás* 70-71)

Az Én, ha valóban kíváncsi vagyok rá, és nem érem be a brandek által felkínált ready-made identitásokkal, a személyesség ínségét egyre inkább kiaknázó perszonalizált termékekkel, egy formálható, mindenre képes, de erről a mindenről mit sem tudó valaki. Az Én-nélküli, komikus módon, szintén. És azért nem tud egyik sem semmit, mert hiába a kötelező iskolai oktatás,<sup>7</sup> hiába a múzeumok szervezte interaktív tárlatok, a televíziós kvíz-műsorok stb., ha mindaz, ami az emberrel korábban megtörténhetett – „A XVIII., de még a XIX. században is a »nép«, még akár jobbágy vagy pór mivoltában is inkább volt állat, mint *dolog*, amivé a XX. században lett.” (*Gályanapló*, 90) –, nem

---

<sup>7</sup> „Civilként Ilse Koch azt tanulta, hogy nem szabad ölni. Aztán amint Buchenwaldba került, megtanították neki, hogy ölni erény” – példázata Kertész Imre neveléséről és az egyén konzisztenciájáról szerzett tapasztalatát a *Die Zeit*nek adott interjújában.

válik személyes tapasztalattá, akkor mindaz, ami megtörtént, semmi más számára, mint néha ugyan hasznosítható, de tulajdonképpen száraz és unalmas információhalmaz.

A XX. századi folyamatot, az Én-nélküliséget majd a mindegre elszántságot, a látványpolitika kiszolgáltatottságát „a pénz szellemiesült erőszakának”<sup>8</sup> a Kertész által is többször idézett Robert Musil hihetetlen élességgel láttatja *A tulajdonságok nélküli ember* című regényében: „Mert az emberi lény egyképp kész az emberevéssre és a tiszta ész kritikájára, ugyanazokkal a meggyőződéseivel és tulajdonságaival viszi végbe akármelyiket, ha a körülmények úgy kívánják, és a hatalmas külső különbségeknek egészen parányi belső különbségek felelnek meg ennek során.”<sup>9</sup>

A *Kaddis* B.-je a felkínált konvencionális szerepekből ki lépve nem-et mond a gyermekre, egy radikálisan új megjelenésére e földön. Az írás ugyan a határozott és a föltárt tapasztalatok fényében jogos NEM!-ről szól, de a formája, a meg nem született gyermeket megszólító kaddis – „sötét szemű kislány lennél-e? orrocskád környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel? vagy konok fiú? vidám és kemény szemed akár szürkés-kék kavics?” – azért jöhetett létre, mert a Tanító úr személyiségének a közegből egyáltalán nem levezethető kon-

---

<sup>8</sup> A széplelkű, humanista pénzember, Arnheim önreflexív megfogalmazása Musilnál – Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember*. Tandori Dezső fordítása. Kalligram, Pozsony, 1995. I. kötet. 553.

<sup>9</sup> Ezt Ulrich, maga a tulajdonságok nélküli ember mondja. I.h. 393.

zisztenciája volt, és ezzel megmentette B. életét, és azért is, mert azon az estén, amikor ezt elmeséli B., a zöldeskék szőnyegen feléje lépked az a nő, aki a szerelme lesz. A *Felszámolásban* ez a két esemény találkozik: B. egy olyan regényt ír, amelyben egyetlen ember számára visszavonja, nem, nem a szeretetet, mint a Keserű számára meghatározó Thomas Mann, B. fiktív (legalábbis nem olvasható) regénye Judit számára Auschwitzot vonja vissza.

Auschwitzot visszavonni B. számára személyisége elárulását jelenti, hűtlenséget az eseményéhez. Juditnak mégis megteszi, ami a szeretetnek egy végletes manifesztációja, és egyben rádöbbenés az események közötti összefüggésre, hiszen Judittal auschwitzitörténetének felidézésekor szeretettek egymásba. Önkéntes halála ezért nem dezertálás az életből, hanem valami egészen más. „A világrend fenntartásának gesztusa”, írja a *Gályanaplóban* (99) arról elmélkedve, hogy Kafka *Az átváltozásban* is és *A perben* is valójában önmagát gyilkoltatja meg, az előbbiben féregként, az utóbbiban hivatalnokként, és hogy ehhez konstruktívnak kell lennie, amihez „mély-séges hagyományba kell gyökereznie, érvényes és megrendíthetetlen *akarattal*”. (uo.- kiemelés az eredetiben)

Kertész regényalakjai a konvenciók ellenében azt a történetet választják, amelyért felelősséget vállalhatnak. A történetek, az események viszont egymáshoz kapcsolódnak. Auschwitzhoz a szeretet? Igen, hisz szeretetre csak teljes sze-



mélyiségével képes az ember, s ha személyiségének az Auschwitz-tapasztalat a része, akkor ezt a szakadékot kellene átugrani.

Iris Radischnak azt mondja Kertész Imre a beszélgetés végén, hogy: „Van még egy szó, a szeretet. Ezzel még szívesen kezdenék valami újat.” Jellemző, hogy ezt mondja. A mindenkori elszemélytelenítő hatalmi struktúrákkal szemben ez a lázadás formája.



## IRODALOM A KIREKESZTÉS ELLEN

*Akárhonnan,  
érkezhet mondat  
akárhonnan?*

Pilinszky János

Az irodalomnak a posztmodern utáni korban már nem maradt vesztenivalója, gazdaságpolitikai manipulációk mindent kiszajtoltak belőle, amit csak használni tudnak végtelen profitszerzési késztetéseik során. Szépség, harmónia, fenség, ellenpont, humor, nyelvjáték ma vásárlásra csábító reklámok, szavazategyűjtő szónoklatok, demokráciát szimuláló kommunikációs stratégiák eszköztárában lógnak, várva az újabb bevetésre a testek fölötti hatalomgyakorlás globális játszójában.

Gond ezzel egy szál se: nyernivalója viszont maradt. Nem kell mást tennie az írónak, mint (1) ismerni mesterségének klasszikus, évezredek óta használt szabályait, és (2) megfelelni a szórakoztatóipar elvárásainak. Ezen elvárások már nem diktatórikus parancsok, hanem szubtilisan irányított vágygenerátorok: a potenciális fogyasztók ún. identitásának részint megfelelnek, részint ők maguk alakítják ezt az ún. identitást. A mérhető, biztos siker érdekében ezek az ún. identitások jól definiáltak és jól megosztják az embereket. Ha a képes magazinok kínálatát nézzük, a konstruált identitások elkülönülő

természete könnyen szembetűnik: magazinok csábos nőknek, hódító férfiaknak, önálló nőknek, autómániásoknak, családanyáknak, pénzembereknek stb. Igen sok pénze kell legyen az embernek, hogy plurális identitásra tegyen szert, és egyszerre legyen több efféle lap rendszeres olvasója. A lapok persze úgy vannak kitalálva, hogy egyenként is teljes le- és előírását adják olvasóik életvitelének, öltözködési, viselkedési, szórakozási szokásaiknak. Amiről nincsen szó sem itt, sem a kommersz kultúra más területein, az az, hogy honnan a pénz? Honnan a paripa, a fegyver?

A szórakoztatóiparban mindez nem kérdés, a mindenesti filmek hősei a legnagyobb természetességgel kapják elő hatékony fegyvereiket, bújnak ki pompás öltözékeikből, be csillogó autóikba. „A mai ideologikus észlelés már nem a szexet, hanem a munkát (a manuális munkát a szimbolikus tevékenységgel ellentétben) tekinti illetlennek, amit a nyilvánosság tekintete elől el kell rejtteni” – írja Slavoj Žižek.<sup>1</sup> Példája – mint minden olyan új gondolat, amihez pusztán perspektívaváltásra volt szükség – zseniális és kézenfekvő egyszerre: „Termelési folyamatokat a Hollywood-filmekben kizárólag azokban a jelenetekben lehet még a maguk teljes intenzitásában látni, melyekben a hős a főgonosztevő titkos rejtekébe hatol, és ott

---

<sup>1</sup> Slavoj Žižek: *A naiv kérdések sokkjának kitéve*. Fordította Tillmann J.A. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/tobbiek/zizek.html> - utolsó hozzáférés 2014-06-21.

megfeszített munka (drogok desztillálása és csomagolása, New York elpusztítására szánt rakéta szerelése, stb) tárul a szemé elé. Amikor egy James Bond-filmben a főgonosztevő, miután Bondot foglyul ejtette, szokott módon illegális gyárának meglátogatására invitálja, nemde oly közel kerül Hollywood az ipari termelés büszke szocialista-realista ábrázolásához, amennyire ez egyáltalán lehetséges? Természetesen a film végén Bond elpusztítja a termelésnek ezt a helyszínét és mi visszatérhetünk konzumparadicsomunkba.”<sup>2</sup>

Konzumparadicsomunk boldogság-fogalma azért mégsem lehet ézbontóan naiv, feltételek nélkül idealisztikus, ezzel túlságosan sebezhetővé válna. A konzumparadicsom boldogsága, ergo, kőkemény kirekesztésen alapszik: az élethez ugyan kétségtelenül hozzátartozik a rossz, a nyomor, a szenvedés, DE ez nem ránk tartozik. A televízió médiumként kettős kötésként reprezentálja a fogyasztói boldogságot: mindaddig, ameddig a tévé előtt ülsz, biztonságban vagy, ez az implicit ígéret (vagyis szabad vagy, akár el is mehetsz), ami észrevétlenül csúszik át parancsba: ne mozdulj, csak bámulj! (dehogyan vagy szabad, még csak nem is akarsz szabad lenni). Guy Debord a konzumtársadalmat a spektakulum társadalmaként

---

<sup>2</sup> Žižek, uo.

írta le, a spektákulum lényege pedig: „az öntudatlanság fenn-  
tartása a létfeltételek gyakorlati változása közepette”.<sup>3</sup>

Boris Groys a kortárs tapasztalatot a mindent átható *de-  
sign* felől úgy összegzi, hogy „néző az egész világ”. Ergo a nő és  
a férfi benne már nem komédiás, hanem fogyasztó, felhasználó,  
készen kapott (ám pénzen megvásárolt, mert másként ho-  
gyan is?) identitások és „look”-ok passzív hordozója, jó eset-  
ben képes követni a cselekményt, de beleszólása már semmi-  
képpen nincsen. A művészetek, melyek a konzumtársadalom  
logikájának felültek, nemcsak elfogadják, hanem propagálják is  
ezt az indirekt, látszólag az áldozatok szabad akaratával törté-  
nő elnyomást, kiűzetésüket saját életükből (s beűzetésüket a  
mások, a celebek, a szórakoztatóipar világába – ide értve a  
pártpolitikát is).

A konzumművészet egyik globális szinten sikeres példája  
Stephenie Meyer tinédzser lányoknak szóló vámpírregény-  
sorozata. Bokor Pál elemzése<sup>4</sup> szerint a világot előzőnlő negy-  
venhárommillió példányszám annak köszönhető, hogy egy jól  
definiált fogyasztói réteg elvárásait, félelmeit és vágyait igazol-  
ja. Felmérésekből derül ki ugyanis, hogy ma a fiatalok ötven  
százaléka él szexuális életet házasság előtt: ez a könyv tehát  
azokat célozza meg, akik nem. Fölkínálja számukra a felsőbb-

---

<sup>3</sup> Guy Debord: *A spektákulum társadalma*. Fordította Erhardt Miklós.  
Balassi Kiadó, Tartóshullám, Budapest, 2006.

<sup>4</sup> Erényes vámpírok. *ÉS*, 2009. augusztus 28. 17.

rendűségi érzést (amit részint kivételes szerelmük biztosít, részint kivételes szerelmük csodás Volvója, kigyúrt izomzata, és – hiszen végtére is vámpír ő – transzcendencia-szimulációra épülő szexmentes érdeklődése). *Twilight*-olvasók milliói mindenkinél különbnek érezhetik magukat, anélkül, hogy bármi figyelemreméltót tennének ebben a világban.

A viszonyulással van a gond, nem a témával. Jim Jarmusch 2013-as filmje egy társadalomkritikus, felszabadító vámpírfilm.<sup>5</sup> Kivételes karakterei, Eve és Adam nem mágikus és megmagyarázhatatlan, valójában mind egy szálig az áruketiszmusra visszavezethető tulajdonságokból vannak fölépítve, hanem strukturált és tartalommal feltöltött konkrét időből: Eve mestere a valóságos történelmi személy, Christopher Marlowe, Shakespeare kortársa és eltűnt riválisa, akit John Hurt úgy testesít meg, mint egy végtelen tudású és békéjű, egyszerű emberek által is mélységes tisztelettel övezett idős férfit Tangierban.

Eve minden növénynek és állatnak ismeri a latin nevét, arabul anyanyelvi szinten beszél, és könyveket visz magával a repülőútra. Thomas Beckett: *A játszma vége*, Cervantes: *Don Quijote*, David Foster Wallace: *Infinite jest*. Mi a közös bennük? Talán az, hogy az életszereteket nem hízelgésből és nagyotmondásból hozzák össze. Jarmusch olyan szinten is tartalmaz-

---

<sup>5</sup> Only Lovers Left Alive (2013) <http://www.imdb.com/title/tt1714915/> - utolsó hozzáférés: 2014-06-21.

sá teszi Eve idejét, hogy a repülőjegyet Fibonacci névre foglal-  
tatja le vele. Fibonacci számsorozatában két egymás melletti  
szám aránya az aranymetszés irracionális száma, egy precíz  
végtelen.

Adam a zenében kivételes érzékenységű alkotó, aki egy  
lepattant detroiti házban bújkál a rajongói elől. A felszínesség,  
a sikerideológia taszítja a detroiti elzárkózásba.<sup>6</sup> Detroit mint  
helyszín szintén nem dekorációs célokat szolgál, hanem a  
posztindusztriális társadalom nyomorát mutatja meg, a jóléti  
társadalom illúziójának valós arcát: üres épületeket, kihalt  
utcákat.

Jarmusch figurái értenek valamihez, tudnak valamit, ér-  
zékenyek és figyelmesek. Tulajdonságaikat olyan tudásból épí-  
tették föl, ami korántsem valamiféle obskurus forrásból ered,  
hanem nyilvánosan, akárki számára elérhető: a könyvek meg

---

<sup>6</sup> Jozef van Wissem, akiről a film egy másik zenésze azt mondja, hogy a klasszikus tudás egyesül benne az experimentális zenész nyitottsá-  
gával és érzékenységgel, így értelmezi a filmet: "Jim's film is anti-  
contemporary-society. And the lute goes against all technology and  
against all computers and against all the s--- you don't need." [Jim  
filmje a kortárs társadalom ellen szól. A lant is minden technológia,  
kompjúter és egyéb sz..ság ellen van, amire semmi szükséged.] Steve  
Dollar: Jozef van Wissem wants to make the lute 'sexy again,' and Jim  
Jarmusch is helping him. *Washington Post*, 2014.04.11.  
[http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/jozef-van-wissem-wants-to-make-the-lute-sexy-again-and-jim-jarmusch-is-helping-him/2014/04/10/5b9734f2-be92-11e3-bcec-b71ee10e9bc3\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/jozef-van-wissem-wants-to-make-the-lute-sexy-again-and-jim-jarmusch-is-helping-him/2014/04/10/5b9734f2-be92-11e3-bcec-b71ee10e9bc3_story.html) - utolsó hozzáférés: 2014-06-21.



vannak mutatva, a hangszerek valóságosak, a zene le van játszva. Követni is lehet őket, nem csak bálványozni.

A film zenéje nem hangpaplan, felturbózni a megoldatlan jeleneteket, hanem a film szerves összetevője, talán nem túlzás, hogy alapja. Adam zenéje Jim Jarmusch együttesének, a SQÜRL-nek a zenéje.

Szemben a vámpírtrenddel, Jarmusch nem privilegizált hősöket teremt, akik a közönségben egyszerre ébresztik fel a hamis kivételezettség-érzést és a megélt szolgálalkúséget, hanem érzékeny és nagy tudású és jó Fibonacci-szomszédokként egymáshoz végtelenül figyelmesen és szeretettel viszonyuló figurákat.

\*\*\*

Kivételezettség és szolgálalkúség mechanizmusa működ-teti az etnonacionalizmusok irodalmi termékeit is, melyek, Groys szóhasználatával élve, egy „ready-made közösségi identitást” kínálnak megvételre. Magyar nyelvterületen a Wass Albert regényeinek népszerűségére gondolhatunk. A magyar irodalomtörténet, mint bármely más nemzeté, többszólamú, a Wass-regények viszont – és ezért „ready-made” – kényelmes monotonitással kínálják fel olvasóiknak a felsőbbrendűség érzését igancsak kezdetleges regénytechnikájukkal, mely semmiféle viszonyban nincs azzal, ami e téren az utóbbi két-száz évben történt a magyar irodalmi hagyományokban: Wass regényei a kora-hollywoodi filmgyártás dichotomikus

történetfelépítésének mintájára készültek, a jók (mi) harca a rosszakkal (mindenki más, aki nem mi vagyunk). Az már a posztkommunista kondíciónk nyomora, hogy míg az amerikai filmipar egyre szubtilisabb közös álmokkal altatja az embereket, itt a nyers, etnikai ellentét ünnepeletti magát milliós magyar példányszámokkal. Milliós *magyar* példányszámokkal: ebbe az exkluzív „mi”-be ugyanis akkor sem tartozhat bele mondjuk egy román olvasó, ha a feje tetejére áll is (már csak azért sem, mert Wass következetesen „oláhnak” nevezi).

Mindannyian ismerjük a könyvipari termékek példáit, melyekben a közös elem, hogy egy meghatározott célközönség identitását hivatottak megerősíteni úgy, hogy mindazokat ki-rekesztik szimbolikus terükből, akik számára ez az identitás nem adatott meg. Vannak közöttük olyanok – mint például a Wass-művek – melyeket a pártpolitika közvetlenül hasznosíthat, de közvetlenül a fennálló hatalmi rendet erősíti mindegyik kategória azáltal, hogy olvasójuk semmit nem kell gondoljon, kérdezzen, tegyen, csak rá kell hagyatkoznia a szolgáltatás örömeire: a készen kapott identitásra és a másmilyenek megvetésére.

Gondolom nincsen olyan 18 évet betöltött állampolgár térségünkben, aki nem hallotta volna rogyásig, hogy „külön kell választani az esztétikát a politikától”, vagy „nem keverhetjük össze az irodalmat az étellel”. Viszont ami Kant idején az emberi szabadság, autonómia megfogalmazása volt („szép az,

ami érdek nélkül tetszik”), ma kiűzetést jelent a társadalmat érintő kérdésekből, s ez ám az igazi öröm a politikai döntéshozók számára. A művészet e szép elv nevében választhat: a társadalom homokozója kíván-e lenni, vagy ringatója. Žižek írja: „Abban a pillanatban, amikor – a hivatalos ideológiát követve – végül magunk mögött hagyjuk »éretlen« politikai szenvedélyeinket (a »politikai« felségterületét: az osztályharcot és más, »divatjamúlt« megosztó antagonizmusokat), cserébe a racionális igazgatás és a tárgyaláson alapuló konszenzus posztideológiai, »érett«, pragmatikus univerzumáért, mely mentes az utópikus impulzusoktól, ahol a szociális ügyek elfogultság nélküli igazgatása kéz a kézben jár az esztétizált hedonizmussal (ez az »életmódok« pluralizmusa), — ebben a pillanatban győzedelmes visszatérését ünnepli az addig kizárt »politikai«, a Másik megdolgozatlan, rasszista, archaikus gyűlöletének formájában, mely a racionális, toleráns attitűdöt végképp elgyengíti.”<sup>7</sup>

\*\*\*

Az irodalom autonómiája – miként bármely más művészeté – nem azon múlik, hogy miről nem beszél. Aktualitása vagy megrázó ereje nem közvetlen közlésein múlik, nem a témáján. Jacques Rancière mondja, hogy a demokratikus kor-

---

<sup>7</sup> Slavoj Žižek : *Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása*. Előadás a Central European University nyári egyetemén, 1996 júliusában. Fordította Csabai Márta. *Thalassa*, 1997/1.

szak igazi regényeit nem Zola vagy Hugo írta, akik nagy történetekben mesélték el, hogyan él és gondolkodik a nép, hanem Joyce és Woolf. Mert ők nem olvastották egy nagy történetbe a szereplők kis történeteit, hanem hangot adtak a szereplőknek. A fotográfia is azután lett művészet, hogy összeomlott a klasszikus műfajtörténet, mely a témák méltósága szerint határozta meg a művek helyét – tragédia a nemeseknek, komédia a plebsznek –, és az új esztétika végre lehetővé tette észlelni, megérteni a korábban artikulálatlan hörgésnek hallott egyszerű, jelentéktelen, hétköznapi emberek hangját, Rancière szavával: a „néma tanúkat”.<sup>8</sup>



---

<sup>8</sup> Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Fordította Jancsó Júlia és Jean-Louis Pierson. Műcsarnok-könyvek, 2009. 26-29.

Alfred Stieglitz *Fedélközön* c. képe 1907-ből az esztétikai forradalom eredménye, a korábban jelentéktelennek, széttartónak ítélt téma művészetté formálása, egy új forma tehát, ahogyan az *Ulysses* is az, a maga klasszikus szerkezetével és annak a hétköznapi élet felőli radikális átformálásával, az érzékelhető és reprezentálható határának átlépésével.

„Az irodalmi tapasztalat – írja Julia Kristeva – az egyedi és a közös metszéspontján történik. Azáltal, hogy rákérdez a nyelv, a szubjektum és a társadalmi kötelékek identitására. Hogy megnyissa, eltörölje, megújítsa őket.” Máshonnan tudjuk ugyan (szociológiából, pszichológiából stb.), hogy az ún. identitás nem genetikai/kulturális adottság, hanem szocio-kulturális projekt, de az irodalomnak a nagy lehetősége, hogy az ember magányos tevékenysége (írás, olvasás) során ne vélt egójában merüljön el, hanem a csodálatos (úgy is mint: hátborzongatóan otthontalan) világgal szembesüljön, egy olyan világgal, amelyet a hatalom megpróbál elhallgattatni, kirekeszteni vagy monotonná redukálni.

Thomas Pynchon, az az amerikai író, aki következetesen kivonja magát a könyvpiar azon elvárása alól, hogy az író személyiségét látványossággá, branddé tegye (egy katonaszolgálat idején készült fotón kívül nincs más kép róla, s rendületlenül elkerüli az irodalmi eseményeket, díjkiosztó gálákat), a *Súlyszivárvány* című regényében az emberi tapasztalatot, az örökös háborút hangok, beszédmódok, racionalitáson túli ész-

lelések, paranoiák és fergeteges humor révén írja meg. Két rövid részletet idézek belőle, mindkettő a közhelyes elvárásokat parodizálja, amivel illúziótlanul mutatja meg, hogy azért mégsem érdemes bedőlni nekik:

„– Van magánál stukker? – Närrisch nemet int a fejével. - Nálam sincs. Milyen feketéző maga? nincsen stukkere.

– Én az inerciális vezérlésnél voltam. Nem fogok a maga kedvéért visszafejlődni.

– J-jó, tőlem, de akkor mit fogunk használni? Az eszünket?”

„Ha legközelebb idevetődsz, és látod, hogy folyik az irtás, nézd meg, van-e őrizetlen traktoruk, és vidd magaddal az olajszűrőjét. Ezt teheted.” [Egy közép magas lucfenyő mondta ezt Slothropnak.]

Kétségtelen, hogy Kant megejtő gondolata nem írja le a mai ember önmagáról és világról alkotott képét. Ám ez nem ok arra, hogy lemondjunk a világról, és elfogadjuk helyette a kínáló partikuláris ketreceket.

„Semmi sem rémít meg jobban, mint fölöttünk ez a csillagos nincsen, és bennünk ez az éhes gyomor.”

„Bennem semmi, fent Gagarin.”

„A törvény erkölcstelensége és a hideg űr.”

Krasznahorkai, Esterházy, Garaczi Kant-átiratai érzékeltek a kortárs univerzalitás-élményt, olvasásukhoz semmiféle identitás-dizájnra nincs szükség, elég, ha emberek vagyunk.

\*\*\*

„Mert Itt Minden Szó Egyaránt Fontos, Még A Még Is.” (Erdély Miklós) A költőszavak, jelentéktelennek sugallt események iránti figyelem megtöri a mindent elárasztani próbáló profit-logikát, és azt a kivételes pillanatot idézi fel, melyben Júlia ki bírta mondani a szeretet paradoxonát: „Minél többet adok neked, magam annál többel bírok.”





## AZ ÍRÁSOK ELSŐ MEGJELENÉSÉNEK HELYE

Rákódolások kibillentése *Magyar Lettre Internationale*, 2012 tavasz

A kortárs irodalom opciói a posztkom kapitalizmusban *Korunk* 2010/5

A cián spektákuluma. A verespataki aranybányáról szóló társadalmi kommunikáció etikai vonatkozásai posztdemokráciában *Magyar Lettre Internationale*, 2012 tél

A kisebbségi művészet hitele *Híd* 2012/3

Kivül-belől. Női testpoétikák *Korunk*, 2008/5

Hol a határ? És miért „mi” meséljük el a II. bécsi döntést Závada Pál *Idegen testünk* című regényében? *Korunk*, 2008/11

Limonádé. Avagy a magasból elképzelt konzumirodalom félelme Virginia Woolftól *Jelenkor*, 2009/2

A Fibonacci-regény. Arte povera a Seiobóban *Vigilia*, 2009/5

Gépezet és káosz. Krasznahorkai László és Max Neumann: *ÁllatVanBent. Műhelylapok. A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai* konferencia előadásainak szerkesztett változata. Pécs, 2014.

Meddig és mikor. Nyitott időintervallum és méltóságteljes élőlények *A torinói ló* című filmben és forgatókönyvében. *Híd*, 2013/6

A teremtés udvariassága. Kísérlet Zudor János verseinek értelmezésére *Utószó Zudor János A rusnya valcer c. kötetéhez (Új Forrás, 2012)*

Álmomban röhejes ellenálló vagyok. Bodor Ádám 1978 és 1981 között írt tárcáiról *Helikon XXII. Évf. 2011. 4. (570.)*

Tárgynak lenni, alanynak lenni – a személyesség tétje Kertész Imrénél *Jelenkor*, 2014/4

Irodalom a kirekesztés ellen *Látó*, 2010/2



## NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ

### A, Á

Abramović, Marina, 203  
Ady Endre, 212, 213  
Agamben, Giorgio, 166, 167  
Ágens, 88  
aggresszió, 15  
alávetett, 12, 30, 69, 86, 97  
Albee, Edward, 117  
állat, 27, 149, 150, 152,  
154–157, 160–162, 166,  
167, 169, 254  
álom, 30, 229  
anarchia, 9, 45  
arte povera, 133, 135, 273  
átváltozás, 13, 239, 256  
autenticitás, 18, 62, 72, 73  
autonómia, 266

### B

Babarczy Eszter, 88, 94  
Badiou, Alain, 27, 64, 141,  
143, 252  
Balázs Imre József, 67  
Beckett, Thomas, 151, 263  
Beer, Gillian, 118, 121  
Béládi Miklós, 65, 80, 83  
Bentham, Jeremy, 161  
Bodor Ádám, 215, 223, 226,  
227, 229, 233, 235, 237,  
239, 273  
Bokor Pál, 262  
Bond, James, 261  
Borbély Szilárd, 155  
Borsos János, 71  
Borsos Lőrinc Lilla, 71, 72  
Brecht, Bertolt, 171, 196, 211

Buier, Natalia, 53, 54  
butítás, 12, 24  
Butler, Judith, 85  
bürokrácia, 19, 69, 162

### C

Casanova, Giacomo, 37  
Castells, Manuel, 63, 98, 99  
Celant, Germano, 135–137  
célcsoport, 33, 77  
Cervantes, Miguel de, 263  
Cixous, Hélène, 85

### Cs

Csáth Géza, 91

### D

Danto, Arthur, 96, 203  
Debord, Guy, 38, 261, 262  
deficités demokrácia, 105  
dekódolás, 19, 21  
Deleuze, Gilles, 15– 23,  
67–70, 74, 77, 203, 204  
demokratikus beszédmod, 39, 164  
démoni, 153, 163  
Derrida, Jacques, 154,  
156–161  
Descartes, René, 156, 158  
deterritorizáció, 19, 67, 75  
dezertálás, 256  
dichotómia, 90, 136  
digitális benszülöttek, 63

diktatúra, 87, 96, 102–105,  
142, 223, 224, 229, 230,  
233, 243

Docx, Edward, 72, 73  
domesztikáció, 152, 155  
dominancia, 163  
Duckworth, Gerald, 126  
Dukai Takács Judit, 83  
Dumezil, George, 16

## E, É

écriture féminine, 85  
egyneműsítés, 68  
ellenállás, 9, 26, 57, 110, 141,  
153, 175, 227, 228, 237  
ellentmondás, 80, 90, 143,  
252  
elszemélytelenedés, 246  
emancipált néző, 12, 24, 25,  
42  
Erdély Miklós, 271  
Erdős Virág, 85, 88, 93  
Erhardt Miklós, 12, 38, 44,  
262  
Esterházy Péter, 71, 96, 271  
esszencializmus, 109  
esztétika, 40, 73, 106, 189,  
268

## F

félelem, 227  
feminizmus, 79  
Fiáth Titanilla, 88, 93  
Fibonacci-számsor, 137, 143  
fogyasztó, 10, 27, 29, 32, 42,  
45, 46, 49, 245, 259, 261,  
262  
Folman, Ari, 168  
Forgács Zsuzsa Bruria, 85–88

fotográfia, 133, 191, 192,  
195, 237, 238, 268

## G

Gagarin, Jurij, 270  
Garaczi László, 271  
Gell, Alfred, 106  
gépezet, 49, 158, 163, 166  
Giap, Vo Nguyen, 134  
Ginsberg, Allen, 163, 164,  
165, 166  
Gintli Tibor, 66  
globalizáció, 48, 99  
Goethe, Johann Wolfgang,  
207  
Goldmann, Emma, 45  
Gordon Agáta, 88  
Goțiu, Mihai, 54  
Graeber, David, 78  
Gramsci, Antonio, 97  
Gray, George, 65  
Gritta, Pompiliu, 59  
Groys, Boris, 29, 95, 96, 262,  
265  
Guattari, Félix, 15–23, 67–70,  
74

## Gy

Gyimesi Tímea, 15  
György Péter, 63

## H

háború, 133, 137, 141, 165,  
243  
hajlékony vonal, 19, 20  
happening, 70, 71, 74  
Hardt, Michael, 7, 25, 26  
Hardy, Thomas, 114

Hašek, Jaroslav, 9, 13, 19  
Heidegger, Martin, 156  
Hirst, Damian, 73  
Holmes, Brian, 16–18  
Hugo, Victor, 8, 13, 16, 19,  
268  
humor, 41, 115, 213, 259,  
270

## I, Í

idegen, 208, 230, 251  
ideológia, 33–36, 80, 95  
idióta, 202  
információs társadalom, 47,  
63  
integráció, 16  
irónia, 86  
iskola, 8, 14, 17

## J

Jacotot, Joseph, 24  
Jarmusch, Jim, 263–265  
Jarry, Alfred, 210  
Jeney Éva, 65  
Joyce, James, 40, 41, 268  
József Attila, 79, 93, 174, 205,  
219  
jurodsztvo, 116

## K

Kafka, Franz, 68, 70, 151, 256  
kánon, 81, 83  
Kant, Immanuel, 90, 174, 176,  
180, 185, 186, 190, 266,  
270, 271  
káosz, 5, 149, 162, 165, 208,  
209, 218, 273

kapitalizmus, 19, 28, 30, 36,  
37, 44, 49  
Kari Györgyi, 88  
Kertész Imre, 96, 98, 153,  
154, 229, 244, 247,  
251–257  
ketrec, 211  
kibillentés, 7, 25, 273  
Kierkegaard, Søren, 13  
kirekesztés, 109, 259, 273  
kisebbségi, 63–69, 74, 77, 78,  
273  
kiskorúság, 34  
Koch, Ilse, 254  
kolonializmus, 66  
konformizmus, 251  
konvenciók, 62, 117, 217,  
250, 256  
konzumirodalom, 113, 273  
Korin György, 133, 139, 184,  
188  
Körmendy Zsuzsanna, 106  
Krasznahorkai László, 96,  
133–143, 149–163, 169,  
171–179, 183–189, 193,  
195, 198, 202, 271, 273  
Kristeva, Julia, 202, 269  
Kulcsár Szabó Ernő, 66

## L

Lacan, Jacques, 109, 156, 158  
Ladonyi Sára, 83  
Lehmann, Hans-Thies, 59  
Lévinas, Emmanuel, 156  
Lónyai Erzsébet Psyché, 82,  
83, 207

## M

Mangini, Elizabeth, 135

manipuláció, 34, 259  
Mann, Thomas, 174, 253, 256  
Marlowe, Thomas, 263  
Marx, Karl, 246  
Mátyás Sándor, 119, 127, 128  
McAleer, Phelim, 56  
McElhinney, Ann, 56  
megtestesülés, 222  
menekülési vonal, 19, 20  
merev vonal, 19, 20  
Merz, Mario, 133, –138, 141,  
143, 146, 188  
Mészöly Miklós, 96, 187  
Meyer, Stephenie, 262  
modern, 36, 95, 211, 215,  
244  
Musil, Robert, 243, 255

## N

Nádas Péter, 95, 98, 109  
Nancy, Jean-Luc, 99  
Negri, Antonio, 7, 25, 26  
Németh Gábor, 84  
neonacionalizmus, 99, 106  
Neumann, Max, 149–156,  
161, 162, 169, 273  
Nicolson, Nigel, 125, 126  
Nietzsche, Friedrich, 22, 23,  
171–176, 180, 185–187,  
192–197, 202–204  
nő, 79–81, 93, 94, 114, 118,  
126, 194, 195, 231, 234,  
253, 256, 262

## O, Ó

Ottlik Géza, 115

## Ö, Ó

őrület, 180, 218

## P

Pancsenko, A.M., 116  
pária, 14, 149  
Parti Nagy Lajos, 91  
partikularitás, 66, 246  
patriarchalizmus, 99  
Peer Krisztián, 69–77  
performansz, 43, 75, 77  
piactársadalom, 29, 45, 64,  
69, 217  
Pilinszky János, 259  
piréz, 99  
pluralizmus, 267  
Polcz Alaine, 85, 92  
politika, 29, 62, 68, 107, 167,  
189, 252, 268  
populizmus, 39  
posztkom, 5, 27, 28, 45, 273  
posztmodern, 49, 70, 72, 73,  
92, 96, 129, 259  
poszturbánus, 214–217  
Prensky, Marc, 63  
privilégium, 23, 39, 60, 246  
profit, 35, 53, 271  
propaganda, 48, 49  
Pynchon, Thomas, 269

## R

Raag, Ilmar, 8, 11, 15, 17, 23  
Radics Viktória, 92, 101  
Radisch, Iris, 244  
Radnóti Sándor, 178  
rákódolás, 15–22, 25

Rancière, Jacques, 12, 24, 25,  
39–42, 52, 179, 189, 267,  
268  
Rapai Ágnes, 86, 87  
ready-made, 39, 254, 265  
Redgrave, Vanessa, 57  
Rein-Buskila, Boaz, 168  
rendszer váltás, 84, 96, 98  
represszió, 136  
Reybrouck, David van, 39  
risus paschalis, 116  
rizóma, 22, 25, 26  
romantika, 16, 114, 230  
Romsics Ignác, 103

## S

Sackville-West, Vita, 125  
Schein Gábor, 66  
Sélei Nóra, 79, 80, 84, 127  
semmi, 11, 16, 26, 29, 39, 50,  
100, 119, 129, 138, 150,  
161, 167, 169, 171, 173,  
182, 185, 195, 197, 200,  
201, 206, 208, 214, 217,  
228, 232, 237, 239, 240,  
246, 248, 250, 255, 264,  
270  
Shakespeare, William, 41,  
263  
Silverthorne, Jeanne, 138  
skizofrénia, 19, 222, 252  
Spinoza, Benedikt, 26  
Stieglitz, Alfred, 269  
subaltern, 97  
Švejk, 8, 9, 13

## Sz

Szabó Ildikó, 88  
szappanopera, 88

Szegő János, 108  
személyes, 16, 26, 49, 51–53,  
55, 58, 68, 72, 73, 76, 98,  
101, 110, 115, 125, 127,  
186, 246, 247, 250, 253,  
255  
Szemethy Orsi, 88  
szenvedés, 159, 166, 261  
szépelgés, 128  
szeretet, 150, 202, 222, 233,  
253, 256, 257, 271  
szimulakrum, 99  
szolidaritás, 38, 43, 243, 245  
szórakoztatóipar, 32, 62, 259,  
262  
szörnyeteg, 251  
szubjektum, 87, 95, 97, 143,  
173, 174, 193, 252, 269

## T

Tandori Dezső, 115, 118, 124,  
128, 131, 182, 255  
Tarr Béla, 71, 72, 142, 172,  
179, 181, 187, 189, 195,  
197, 201, 203  
társadalmi nem, 80  
Tasset, Jean Marie, 156  
test, 87, 90, 91, 93, 94, 196,  
209, 220, 221  
Tóibín, Colm, 163  
Tóth Krisztina, 91  
Trier, Lars von, 138, 188

## U, Ú

unalom, 114  
Ungvárnémeti Tóth László,  
82, 83  
univerzalitás, 64, 141, 245,  
271

utópia, 138

## V

vágygenerátor, 259

válság, 63, 77, 185, 186

véges, 15

végtelen, 14, 26, 126, 138,

140, 141, 144, 149, 184,

201, 211, 259, 263, 264

véletlen, 25, 37, 82, 121, 127,

189, 233, 239, 244, 246,

251

Víg Mihály, 71

## W

Wallace, David Foster, 263

Wass Albert, 265

Waugh, Evelyn, 114– 116

Weöres Sándor, 81–84, 89,  
207

Woolf, Virginia, 116–127,  
129, 131, 268

## Z

Závada Pál, 5, 95, 102, 103,  
273

Žižek, Slavoj, 100, 101, 260,  
261, 267

Žmijevski, Artur, 43

Zola, Emile, 268

Zudor János, 5, 205, 206,  
209–220, 273

## Zs

Zsadányi Edit, 79, 85





