

Pliszé és aszparágusz

(Rakovszky Zsuzsa: A hullócsillag éve)

Érdekes, hogy míg Rakovszky Zsuzsa szikár, pontos, eltávolító eszközöket alkalmazó költészete a líra objektív vonulatához kapcsolható, addig *A hullócsillag éve* hangsúlyosan töredékes, szubjektív, olykor kifejezetten érzelmes. Mondhatni, a tárgyias költő „alanyi prózát” írt, és ezen nem csupán azt értjük, hogy a regény vállaltan önéletrajzi elemekből építkezik. A történet viszonylag egyszerű: az ötvenes években az öt év körüli, félárva Kürthy Piroska és édesanyja, Flóra életét ismerhetjük meg egy Sopronra emlékeztető határmenti kisvárosban. A család és baráti köre jobbra abból a deklasszálódott polgári rétegből kerül ki, amelynek életéről, frusztrációjáról, örömeiről a kommunizmus alatt kevés irodalmi mű született. Anya és lánya számára sorsfordító életszakasz ez: Piroskát, akire korábban az anya egykori dajkája, Nenne vigyázott, családi okból mégis kénytelenek beiratni az óvodába, s fokozatosan el kell távolodnia a biztonságot nyújtó otthonától. Flóra románca a léha színikritikussal, Barthával zsákutcába jut, s ő egy a maga részéről érzelmen nélküli kapcsolatba menekül bérlőjével, a túlságosan is rendes és kiszámítható Pistával.

A hullócsillag éve minden ízében női regény. Piroska tapasztalatai a helyét kereső, ébredező szexualitású kislány tapasztalatai, elkapott félmondatok, jólesően izgató és titokzatos képzetek holdról, vérről, női sorsról. A többi szereplő is szinte kizárólag nő, özvegy, elvált vagy elhagyott. Bár az „államfeminizmus” jegyében a munka és az otthon frontján egyformán helytállnak, önmeghatározásuk mégis kizárólag a férfiak viszonylatában képzelhető el.

Az elbeszélés legfőbb jellegzetessége a polifónia: a fő elbeszélői hang mellé közbeékelődnek barátok és rokonok levelei, illetve Bartha naplója. A fő látószög azonban Piroskáé, s a narráció egyszerre tükrözi a gyermeki elme működését, és az arról való lélektani tudásunkat, azonosul a kislánnyal, de feltételezi egy emlékező, visszatekintő személy egyidejű jelenlétét is. Ezt nem csupán a harmadik személyű elbeszélés hangsúlyozza, de egy később játszódó jelenet is, amelyben a már felnőtt lány meséli el idős anyja halálának körülményeit az emigrációból hazalátogató egykori barátónak. A kétféle pozíció, a gyermeké és a gyermeki gondolkodásmódnak formát adó felnőtté, mindvégig egymásba játszik. Visszatérő kritikai fordulat a hitelesség számon kérése az efféle többszempontú narrációnak, mondván, nem beszélhet/gondolko-

hat így egy öt éves kislány (vagy *A kigyó árnyékában* egy 17. századi polgárlány, vagy épp Bódis Kriszta *Kemény vaj* című regényében egy analfabéta cigánylány). Pedig nyilvánvaló, hogy a megkonstruált elbeszélőnek nem valósággalapon, hanem esztétikailag kell hitelesen szólnia. Rakovszky megkomponálja, újrakölti azt a gyermekkori világot, amelyről mindannyiunknak vannak emlékei, mégsem ismerjük pontosan. A szorongások, a halálfélelem, a világ szimbolikus leképezése, a kezdetleges önreflexió és időérzékelés gyönyörű, következetesen végigvitt lírai környezetet teremt, „mintha a látható világ mögött egy másik állna lesben, készen arra, hogy bármelyik pillanatban áttörje a válaszfalat és elárasza az innesszó világot”.

Az első, *Határok* című fejezet afféle ars poeticaként értelmezhető, és jól szemlélteti a Rakovszky költészete és prózája közti folytonosságot. Az *Egyirányú utca* kötet *Az időről* című ciklusának problémáját járja körül, a változás és állandóság, az elmúlás és visszatérés feloldhatatlan ambivalenciáját, azt, hogy „ami volt, nem ér sohasé véget”, s ugyanakkor „az idő egyirányú utca”. „Van, ami eltűnt, elveszett, de visszajön: idővel megint kedd lesz és vasárnap, az elfogyott, körömszilánknyi hold újra megtelik, az anyja reggel elmegy, de este visszajön a hivatalból. Mások a dolgok egy óvatlan pillanatban átcsúsznak a határ túoldalára. Az eltiport hangya vagy a cserebogár, amelyet egy üres gyufásdobozba csukott és otfelejtett – a krinolinok-parókás porcelánból, amelyik leesett és kettévált a derekánál, a fonnyadt, szirmát hullató csokor, amelyet már séta közben megunt és az anyja kezébe nyomott – ezek végleg és jóvátehetetlenül kicsúsztak önmagukból, valami más lettek, olyasmi, aminek talán nincs is neve.”

A tárgyak, akárcsak Rakovszky költészetében, itt is önmagukon túlra mutatnak, az idő letéteményesei, érzelmek és társadalmi viszonyok hordozói. Egy letűnt időszak pusztuló tárgyi emlékei keverednek a kommunizmus rekvizitumaival: lila plüssülés a liftben, pliszírozott ernyőjű kislámpa, presszók, restik, „búbánatos, békebeli eleganciát” árasztó kisvárosi szállodák, „hólyagos tálcan dupla és bágyadt szódavíz”. Különös atmoszférateremtő erővel rendelkeznek a növények: két arckép közt fonnyadó cserepes aszparágusz a hentesüzlet kirakatában, lebetonozott udvaron álló poros ecetfa, „csönd, sötétség, ázott növényiszag”. Minden valami féláljult, bódult állapotban tengődik, egymást érik a szövegben az olyan képek, mint sápadt szendvicsek, ájult rózsabokrok, unott pincézők, vízhulla színű krémesek.

Ebben a környezetben, mint holmi

rosszul megválasztott díszletek közt keresi a szerepét az egykori polgárság. Rakovszky a *Gyerekkori öreg nők* című versében már írt ennek a rétegnek a tragikomikus létezéséről:

Alice őssen, még mindig lakkcipőben és jólnevelten egy abszurd időben, egy álomban, amely ezúttal szilárd anyagból gyúratott ...

A lábbelik a regényben is jelképes szerepűek: Piroska többnyire az asztal alatt kuporogva, a lábak és cipők tanulmányozása közben hallgatja anyja barátnőinek méltatlankodó beszámolóit tróger férfiakról, vagy éppen a főnök kartársról, aki „valami suszter volt azelőtt állítólag... A nyújtokot úgy ejti: nevjork”. Emlékezetes a szöke Médi „titokzokniban szegyenkező” lába, vagy a púderfoltos buldogarcú özvegyasszony, aki a fiatal lányok laza erkölcsre panaszkodik, miközben Piroska anyja az asztal alatt „gyorsan, illedelmesen összezárja addig keresztbe vetett lábát”. Nem annyira beszélgetések ezek – hiszen Flóra többnyire néma hallgatóság –, inkább drámai monológok, remek karakterrajzok, amelyek Rakovszky *Hangok* ciklusát idézik.

Az alapstruktúra (ahogy azt a nyitófejezet előrevetíti) a változás és állandóság ritmusára épül, a hétköznapiakat visszatérő események tagolják, az esti fürdéseket hajmosónapok, a mindennapos söprés-portörleszt időközönként nagytakarítás, vendégség, karácsony, esküvő, és az ezek nyomán fellépő változások, amelyek egy kisgyerek életében olyannyira fontosak: leginkább az, hogy hol, kivel alszik (mindig ünnep, ha anyjával egy ágyba szorulnak), és mit eszik. Az evés központi jelentőségű Piroska életében: az érzékeny lelki kislány még a húst sem tudja lenyelni jó lelkiismerettel, halott állatok nélküli képzelgésekkel, így valóságos tortúra számára a nagy érzékletességgel lefestett, gyomorforgató óvodai koszt. A visszatérő intézményes kényszeretetés végül oda torkollik, hogy a regény végére Piroska mégiscsak lenyeli a korábban rendre kihányt ételt, és ezzel mintegy beavatódik a személyiséget otrombán elnyomó autoriter világba. (Egyébként a kényszeretetés afféle rendszerjelkép, és nem csak Piroskának jut osztályrészü. Flóra egyik barátnője is beszámol arról, hogy csak azért eszi meg a munkahelyi gulyáslevesben a mócsingot is, mert fél, hogy kiteszik, vagy a lányát nem engedik középiskolába.)

Nem csak Piroska veszíti el jelképesen az ártatlanságát, de a többi szereplő integritása is durván sérül. Flóra belefásul a lélekölő irodai munkába, a Bartha-féle kaland pedig

tragikus következményekkel jár a számára: kénytelen elvégeztetni az életét is veszélyeztető, illegális abortuszt – amiről korábban úgy nyilatkozott egy barátnőjének, hogy nem lenne rá képes. Nennét, akihez addig szervesen hozzátartozott saját szaga, a regény végén a családfői rangra emelkedett Pista vezetésével sikerül elkapni, és minden tiltakozása ellenére megfürdetni. Valójában az egész mű értelmezhető úgy, mint lassú beszűkülési és elszürkületi folyamat, egy eredendően tisztább, erkölcsös állapot felbomlása a külső körülmények betolakodása nyomán – nem véletlen, hogy az eredeti könyvcím Blake kötetére, *A tapasztalás dalaira* reflektált volna. A devalválódási folyamat részeként – amelyet a hullócsillag metaforája kétségkívül közérthetőbben és gazdagabb szimbolikus mezővel jelenít meg – meghal Piroska idős nagymamája, valamint a pesti lumpen-művész nagybácsi egyszerű, jólelkű élettársa; Flóra egy barátnője depresszióba süllyed, egy másik emigrál (a hullócsillag éve jelképesen ötvenhat, amely a főszereplők életében és történelmi-társadalmi értelemben is választóvonal).

A regény önkínzó pontossággal tárja fel egy felhőtlennek tűnő anya–lány viszony fájó sebeit. Piroskában egy türelmetlen mondatra, tartózkodó ölelésre kialakul az a szívszorogató érzés, hogy teher az anyja számára. Talán egyedül József Attila tudta ilyen őszintén megfogalmazni azt a reménytelen anyavágyat és kielégíthetetlen gyermeki önzést, amelyet a könyv legjobb jelenetei rögzítenek. Flóra lemond a Barthával való disszidálásról, s bár döntését névleg Piroska betegsége indokolja, valójában a kapcsolatuk eleve kudarcra volt ítélve. Mégis a kislányra került a teher, hogy az anyja miatta áldozta fel a boldogságát. Flóra önfeladását jelképezi, hogy rendre eladja a külföldi rokonoktól csomagban érkező különleges, nőies ruhadarabokat, miközben ő maga ócska bricseszt és bőrkabátot visel (maliciózus bátyja szerint „mint valami levitézlett kisbirtokos”). A gomba alakú retikül, pillangós szoknya árából olyan ennivalót vesznek, amire más-különbön ritkán futja, s a kör bezárul: bizonyára nem véletlen, hogy Piroska rossz evő. A regényben fontos szereppel bíró áttetsző flitteres hálóing és az ehhez kapcsolódó büntudat érzése „tárgyiasabb” formában Rakovszky egyik versében is megjelenik.

*Megtudom, az én hajam tömte el
[megint
a lefolyót. Közlik: az influenza-
vírust is én hoztam haza. Miattam
[kellett
éjjelig fönnyaradni, mosni-fonni,
[feladni*

*a kis ezüstdobozt, a csomagban
[érkezett
flitteres hálóinget. Rendben van,
[gonosz vagyok:
nem tetteimben, lényegemben.*

(Kapcsolatok)

Azonban míg a vers szükségképp csak egy szempontból közelít, addig a regény egy konfliktus minden résztvevőjének képes igazságot szolgáltatni. Flóra legalább annyira főszereplője a regénynek, mint Piroska, és más okból ugyan, de benne is legalább olyan erős az önvád. A kislány fülének felszúrásakor írt sorok nem csupán az aktuálisan elszenvedett fájdalomra vonatkoznak, de örök anyai szorongást fogalmaznak meg: amikor a beavatkozás után Piroska támoilogva föláll a székből, „látja, hogy az anyja holtápadtan támaszkodik a műszeres szekrény oldalának. A szeme olyan, mintha szégyenkezne, vagy mintha a bocsánatát kérné: bocsánatát a fájdalommal teli világért, amelybe az ő akaratából és az ő közvetítésével jutott”. A versbeli, „bűnök és ellenbűnök hálózatába” gabalyodott lány és anyja kapcsolata így lesz a regényben igazán drámai, és valamiképp megbocsátóbb is.

A leginkább kidolgozott drámai monológ Bartha kvázi-naplója, amely a „másik oldal”, a rendszer fenntartóinak életébe enged bepillantást. Az ország legnagyobb napilapjának neves kritikusa eredetileg bizonyára nem tehetségtelen, ám tökéletesen érdektelenné vált, meghasonlott figura, aki részint opportunizmusból, részint akaratgyengeségből sorra hozza meg a maga kisebb-nagyobb erkölcsi kompromisszumait, a munkahelyi szervilizmustól a vonalas hivatalnoknővel folytatott érdekviszonyon át a maga által ártatlannak és álnaivnak ítélt jelentéséig. Bartha a csömör két lábán járó szobra, aki végül önmagától is megundorodik, olyannyira, hogy úgy érzi, valójában nem is létezik. Különösen tanulságos beszervezésének önfelmentő, bagatellizáló története (vö. az eszpresszó „maga az alvilág”). Barthát megérinti Flóra tisztasága és erkölcsi tartása, de a megváltás lehetősége számára már elveszett.

A témaválasztás, a lazán kapcsolódó, olvasóbarát rövid fejezetek és a próza szövegben ritkaságnak számító „tömény líraiság” (ahogy Angyalosi Gergely fogalmazott) mind hozzájárulhattak, hogy *A kigyó árnyéka* után, amely elsősorban szakmai elismeréseket jelentett Rakovszky Zsuzsa számára, *A hullócsillag éve* az olvasók széles rétegét tudta megszólítani.

(Magvető, 2005)
Orosz Ildikó

„Igazi kaland”

(Varga Mátyás: Kint és bent. A bencés szerzetesség tér-képe)

A kis méretű könyv nagy formátumot rejt: szerzője ugyanis nem csak a bencés szerzetesség teréhez ad tájoló, hanem egyszerűsége a kereszténység – egyszerre képletes és nagyon is konkrét – terében való tájékozódáshoz is új irányzékot kínál. Ez különösen időszert ma, amikor különféle képződmények állítják magukról keresztényi voltak.

A kötet címe alapvető ellentétet sejtet, amit a szerzetesség közkeletű elképzelése is alátámasztani látszik. Am ez a könyv éppen ennek az ellentétpárnak (és még sok másnak) a meghaladását, végletességben meg nem rögzülő mozgalmas felülmúlását mutatja. Szellemi, kulturális tekintetben éppúgy, mint a napi élet gyakorlatában. Ez adja legfőbb aktualitását.

Gondolkodásunk megkülönböztetésekben, szétválasztásokban és ellentételezésekben mozog. A kettőségek kiélezése és egymás ellen fordítása, a végletességben való megrögzülés és berendezkedés, a világnak és embernek jóra és rosszra történő felosztása pedig mindig csábító. És különösen vonzó megoldásnak látszik egyszerűtelműségek híján való korokban. A manapság itt és másutt is viruló mentális és szociális manicheizmusokban ez széles körűen megmutakozik. Kísértése a religiózus – és korántsem csak a keresztény – ember számára különösen erős; ezt a különféle „fundamentalizmusok” térhódítása eléggé egyértelműen jelzi. Éppen ezért fontos annak tisztázása, hogy a kint és a bent közt valójában milyen is a viszony.

Varga Mátyás e tekintetben is a bencés szerzetesség megalapítójára, Nursiai Benedekre támaszkodik, aki „nagyon óvatosan megkerüli a világ dichotómikus felosztásának problémáját. (...) nála a világ radikális elutasítása helyére annak megtanulása kerül, hogyan is lehet helyesen bánni a világgal. A közösség sokat segíthet e tapasztalat elsajátításában, de az igazi kaland ott kezdődik, amikor az egyes szerzetes maga is képessé válik jó és rossz megkülönböztetésére (a *Regula* szavával: a discretióra)”.

Ennek a kalandnak a valódi tétje akkor derül ki, amikor ez a képesség a világ alapvető viszonyait közt eligazodásban válik hatékonyá. Ez az út ugyanis nem az élet végtelen gazdagságának leértékelésén át vezet túl e világon. (Ezzel vádolták „a gyanú mesterei” [Ricoeur] – Nietzschevel az élen – koruk kereszténységét.) A transzcendens, a „küszöbön túli” „ily módon nem új valóságként, hanem a meglévő immanens valóság



lényegének feltárulásaként mutatkozik meg az ember számára.” Ez a belátás – és a belőle következő magatartás – paradoxonok sokaságára vezet: akinek ilyen a kivonulása, az folyvást visszatér; az elmenése állandó megérkezés, a vesztesége – ajándék: „Az Istent kereső ember spirituális kivonulás-történetének része ugyanis, hogy akinek Szava nyomán elindult, feltárja számára a világ gazdagságát.”

A kortárs kereszténység közkeletű (ön)képével homlokegyenest ellenkező, de korántsem kivételes állapot ez. Hasonképpen nyilatkozik Anselm Grün, a könyvei révén nálunk is ismert bencés szerzetes-pszichológus: „Isten jelenlétében élni Benedek számára a szakrális és a profán ellentétének meghaladását jelenti. Benedek számára nem létezik profán szféra.”¹ S hogy ez ugyanakkor mégsem teljesen magától értetődő, még a monasztikus hagyományon belül élők számára sem, azt Thomas Mertonnak, a (bencés eredetű) trappista rend világhírű szerzetesének megjegyzése mutatja: „a jelenkor monasztikus megújulásának jelentős belátása annak tudata, hogy a világ nem intézhető el egyszerűen mint a keresztény élet számára illetéktelen jelenség.”²

Miért is kell ehhez egy „tér-kép”?

Idővel a szavak, akárcsak a szokások, megváltoznak; még a névleg ugyanaz (és az akár az akkuratúsan ugyanúgy végbevitt) is átalakul. A környező nyelv és kultúra alakulásfolyamata megváltoztatja az értelmezést és vonatkoztatás környezetét. Nagyon nagy idő alatt kivált. Ami a változatlanok vélt kifejezések és cselekvések értelmét akár az ellenkezőjére is képes átfordítani. Ezért érthető a bevezetőben megfogalmazott szándék, hogy „a könyv szerzője bencés szerzetesként próbálja lefordítani mindenekelőtt önmaga számára azt a hagyományt, amelyben benne él”. (A szerző számára ez persze nem csak, és nem is elsősorban nyelvi kérdés: „Szeretne eljutni a legegység kérdésköréig.”)

Ha a fordítás a benne élő számára feladat, még inkább az a kívül élő számára; nem is annyira történeti okokból (Szent Benedek rendjének az európai és a magyar kultúra kialakulásában betöltött szerepe miatt).

Ezt a szavak tekintetében három, ma közszájon forgó, a (bencés) szerzetességben centrális jelentőségű szó: a meditáció, a diszkréció és az aszkézis jelentésének változása példásan mutatja.

A meditáció fordítási és értelmezési problémáinak tárgyalása – amivel egy teljes fejezetben foglalkozik a szerző – meglepő eredménnyel jár: bár a szó ma közkeletű használatában alighanem a távol-keleti meditációs technikák és leszármazottainak nyugati elterjedése a meghatározó, ez meg is könnyíti mai értelmezését. Ezt mi sem mutatja jobban, mint a (fennhangon mondott-mormolt) zsol-tár-meditációnak a *mantraként* való leírása.

A meditációval ellentétben a *diszkréció* a mai (köznyelvben az eredetétől egészen eltérő jelentésű; nem egyéb, mint a cselekvés illedelmes, csomagolástechnikára emlékeztető kezelése. Am eredendően – a *Regula*, a Benedek által írott rend-szabály modern kommentárja szerint – a *discretio* – arányérzék, megkülönböztető képesség, a belső figyelem megjelenési formája; körültekintésről és éleslátásról tanúskodik. „A discretio lehetővé teszi a középút felismerését: a helyes arány és nem a középszerűség útját. A discretio szoros összefüggésben áll a körültekintéssel, előrelátással, a bölcsességgel...”³

A *discretio* a filozófiai életművészet hagyományában is hasonlóképpen értelmeződik: „A monasztikus kultúra kifejleszti a *discretio* fogalmát – írja Hannes Böhringer –, amelyet aztán az udvari életművészet vesz használatába. A diszkréció a megkülönböztetés művészete, mely ténykedése során tekintettel van önmaga gyengeségére és képtelenségére; így megfontoltsággá válik és önmegtartóztatásra hajlik. (...) Diszkréció kérdése csak, hogy képesek legyünk (...) némi távolságot tartani, a másoknak mozgásszabadságot hagyni, elegendő játékkeret engedni, a megfelelő momentumra várni; hogy meg tudjuk különböztetni a kedvező pillanatot az elvesztegetett időtől.”⁴

Ugyancsak eltér eredeti értelmétől az *askézis* szó, ami az antik praxisban az *ars vitae* gyakorlását, a filozófiai életgyakorlatok végzését jelentette. A filozófia eredendően életforma volt, amelynek eljárásai a monasztikus hagyományban élnek tovább: „A középkori kolostori életben, miként az

ókorban, a philosophia nem elméletet vagy ismeretfajtát jelent, hanem átél bölcsességet, az ész szerinti élet bölcsességét.”⁵ Pierre Hadot, a filozófiai életművészet kutatója úttörő munkájában arról ír, hogy „a kereszténységnek (...) fel kellett vennie a filozófiai szellemi⁶ gyakorlatokat a keresztény életbe.”⁷ Ezek a gyakorlatok: „az alapvető tanítételeken való elmélyült elmélkedés, annak a ténynek mindig újonnan történő tudatosítása, hogy az élet korlátozott; lelkiismeretvizsgálat és pontosan meghatározott viszonyulás az időhöz.”⁸

A középkori kolostori élet persze nem pusztán folyománya a filozófiai gyakorlatoknak; kialakulásában jóval inkább a későbbi sivatagi szerzetesség a meghatározó. Az egyiptomi pusztaságba kivonuló remeték, cenobiták, anakhoréták alkották a későbbi szerzetesközösségek előzményeit. Életükről, tanításaikról a nyugati kereszténység Johannes Cassianus révén értesült, aki végigjárta őket, éveket töltött körükben, és a velük készült beszélgetéseit később közre adta (*Collationes Patrum*).⁹ Példájuk és tanításaik a nyugati szerzetesség kialakulását is meghatározták. Az általuk gyakorolt *askézis* (majd különféle középkori szélsőségei) nyomán alakult ki a szó máig közkeletű értelmezése, jóllehet a nyugati szerzetesség „gyakorlása” más irányt vett. Kiváltképpen érvényes ez Benedek rendjére: „Miközben Benedek elfogadja a közös élet cenobita hagyományának örökségét – írja a bencés *Regula* értelmezése kapcsán Varga Mátyás –, mintha nála még egyértelműbben lekerülne a hangsúly a különleges aszketikus teljesítményekről és egyéni produktiókról.”

A kivonulók, a barlangjaikban, celláikban egyedül élő, ám egyre számosabbá váló cenobiták fokozatosan – több tekintetben is – „intézményszerűsültek”. Ez azzal járt, hogy a környék lakói mind gyakrabban fordultak hozzájuk tanácsokért, az egymás közti kapcsolatok hálójára pedig egyre sűrűbbé vált. „Közben pedig – írja rólok a szerző – szép lassan, aprólékosan kidolgoznak egy – sokszínűsége és változatossága ellenére is – egységesnek mondható spiritualitást. Ennek alap-elemei között szerepel a világból való kivonulás; a családi kötelekekről való lemondás; a múlttal való szakítás és a külső formák (liturgia, ruha, templom) minimalizálása.”

¹ Anselm Grün OSB: *Szent Benedek lelki üzenete ma*. In: Szerzetesség, monasztikum, bencesség (szerk.: Somorjai Ádám OSB). Pannonhalma, 1980/99. 103. o.

² Thomas Merton OCSO: *Tegnap és holnap között*. A szerzetesi megújulásról. Uo. 79. o.

³ A *Regula* lelkiességének alapelemei. In: Szent Benedek *Regulája*. Pannonhalma, 2005. 131. o.

⁴ Hannes Böhringer: *Gondolatok filozófia és művészet viszonyáról*. In: HB: Szinte semmi. Bp., 2006. 12. o.

⁵ Dom Jean Leclercq: *Pour l'histoire de l'expression „philosophie chrétienne”*. In: *Mélanges de Science religieuse*. 9. k. (1952) 221. o.

⁶ A magyar (egyházias) nyelvhasználatban sajnálatos módon a „lelkigyakorlat” fordítás terjedt el, jóllehet nem lelki, hanem szellemi gyakorlatokról van szó.

⁷ Pierre Hadot: *A filozófia mint életforma*. Műhely 2001/5

⁸ Uo.

⁹ Johannes Cassianus: *Az egyiptomi szerzetesek tanítása I–III*. Pannonhalma–Tihany, 1998/99.

Milyen is az a tér?

Benedek ezekre az alapelemekre építette szerzetesközössége életét. A világból való kivonulás Európában nyilvánvalóan nem választható céljának a sivatagot (jóllehet a sivatag, a tökéletes pusztaság, akárcsak a Bibliában, mindig is megmarad a végső vonatkoztatás terének). Am a kivonulás mégsem merőben képletes; a térbeli elkülönülés nagyon is konkrét távolságteremtéssel jár: „Benedek is városokon, lakott településeken kívülre, sőt az egyházi hierarchiától is bizonyos távolságra helyezi a monostort.”

Ennek a – kezdetől kettős értelemben érvényes – distanciának köszönhetően válhatott a szerzetesség az intézményesült hatalmi-egyházi hierarchia máig érvényes alternatívájává. Elsősorban szellemi (spirituális) tekintetben: „a sivatagban megjelenik egy újfajta spirituális tekintélyrendszer is, amely egyáltalán nem szeretne ugyan rivalizálni a püspöki tekintéllyel, de ettől kezdve mégis »ott van«. A korai szerzetesség radikális válasza erre a kérdésre, hogy a sivatag egyetlen hierarchiát ismer: a spirituális alapú hierarchiát.”

Am a cenobiták követőjeként Benedek gyakorlati és intézményi téren is távolságteremtésre törekszik: „attól a pillanattól kezdve, hogy elhagyja Rómát, igyekszik távolságot venni a lakott településektől. Vagyis próbálja megteremteni önmaga számára azt a fizikai és spirituális distanciát, amely számára semmi olyasmint nem tesz kötelezővé, ami megítélése szerint nem tartozik a lényeghez (...) olyan laikus közösséget gondol el, amely szinte semmiben nem hasonlít az antik Róma különféle papi testületeihez.”

A világ terében való illetén elhelyezkedéssel elkerülhetetlenül együtt jár a „kint” és a „bent”, a „kintiek” és a „bentiek” közti feszültség. A szerzetes számára ez alapvető adottság; a feszültség nem oldható föl, és nem élezhető végtelenség: folyamatos és intenzív feladvány. A feszültség dinamikus egyensúlyállapotának elszájtítását szolgálja a *Regula*. Ami – a szerző megfogalmazásában – „az élet élhetőségére és továbbvitelére vonatkozó szabályok gyűjteménye”. Megélt olvasata szerint Benedek *Regulájában* „mindent a világ újratanulásának vágya és öröme hat át”: A *Regula* az Istent kereső ember számára megfelelő „tér - és időtapasztalat feltételeit próbálja megteremteni a monostorban, hiszen úgy tartja, hogy Isten nem egy másik világba hívja az embert, hanem azért, hogy megmutassa a neki adott világ gazdagságát (...), hogy felismerje a soha véget nem érő ünnep jeleit a földön”.

(Bencés Kiadó Pannonhalma, 2005)

Tillmann J. A.

„Az idők hallgatag pillanatkoldusa”

(Koncz István összegyűjtött versei)

Nem csupán versek, hanem elbeszélések, publicisztikai írások és tanulmányok is fűződnek annak a magyarkanizsai költőnek a nevéhez, aki – bár foglalkozását tekintve bíró, majd ügyvéd volt – észrevétlenül és mégis láthatóan a jugoszláviai magyar irodalom meghatározó alakja volt. Annak ellenére, hogy ebben az irodalmi közegben a periférián helyezkedett el mind a közszereplés, mind pedig írásai elismertsége terén, voltak és vannak, akikre magatartásával és írásaival nagy hatást gyakorolt. A zEtna Kiadó arra vállalkozott, hogy Koncz István több kötetet kitevő verseit egyetlen gyűjteményes kiadásban egybefoglalta, amely sok, ez idáig publikálatlan írását is hozzáférhetővé teszi.

Négy évtized költői munkájának gyümölcse a Koncz István összegyűjtött verseit tartalmazó kötet, amely első alkalommal jelenteti meg az életmű darabjait együtt, ebben a formában. A gyűjtemény első részét az 1969-ben megjelentetett *Átértékelés* című kötet alkotja, amelynek verseit Végele László válogatta, a második részben pedig az 1987-ben kiadott *Ellen-máglya* című, Danyi Magdolna által válogatott kötet versei találhatók. Ezeket követik az 1955 és 1997 között folyóiratban publikált, de kötetben még meg nem jelent versek kronológiai sorrendben, az utolsó részben pedig azok a versek és töredékek szerepelnek címeik alapján betűrendbe szedve, amelyek most jelennek meg először – ezek egy része Koncz István hagyatékából származik. Az első alkalom, amikor Koncz István írásainak egy része gyűjteményes kiadásban megjelent, 1997-ben volt: ekkor az Ex Symposium a műveiről szóló kritikák és tanulmányok mellett prózai munkáiból és verseiből is összeállítást adott közzé, amelynek versanyagát ez a kötet is felhasználja Toldi Éva szerkesztésében és az ő utószavával, a verseket pedig Virág Ibolya gyűjtötte össze.

Koncz István legelső írásai az 1950-es években keletkeztek, amelyek között avantgárd versek is szerepeltek, vagyis az avantgárd szövegekkel való kísérletezéssel az elsők között volt. Már első kötetének, az *Átértékelés*nek a verseire is jellemző volt, hogy lecsúszította őket, vagyis a díszítőelemeket, a funkciótlanok érzett szövegeket igyekezett leválasztani a versekről. Részben ez a szikár versformálás is megkülönböztette az írásait a kortársaitól, ezzel párhuzamosan pedig az irodalmi életben szintén elhatárolódott az irányzatoktól és a szekértáboroktól.

Esszencia című versének mozaikjaiban költészetének etikai és létfilozófiai vonatkozása („Jól átgondolt vallások / bizonyítják a bűnt”), valamint a művészi alkotásnak a lírai énhez való reflexív viszonya („Kihívom a verset, / hogy igazolja létezőmet.”), ez a sok versben visszatérő téma jelenik meg. A kötet címét adó *Átértékelés* című vers képeinek és fogalmainak bonyolult egymásra vonatkoztatásaiból kirajzolódik az a költői világ, amelyben a vers nem szórakoztató játék, hanem áldozat, a tudattalan „ideg-alvilág köreit” ábrázolja, a létezéshez nem az idill, hanem a nyugtalanító fragmentumok felől közelít, benne a táj a létezés elvont tere, s nemcsak az intellektust, hanem az érzelmeket is megmozgatja. Ez a vers formai szempontból is modellezi Koncz István többi versét, hiszen nem kötött formájú, szerkezete ezért nem a sorok szótagszámára, és nem is a rímek ismétlődésére épül, hanem szintaktikai szerkezetek, valamint fogalmi és képi egységek váltakozására. Ebben a versben is szerepel a hit és az általa meghatározott törvény fogalma, amely a rend fogalmával együtt visszatér a kötetben.

Koncz István a költészet funkcióját annak elsősorban erkölcsi, és csak másodsorban esztétikai szerepében látta, azt a folytonos meghasonlást ábrázolta újra meg újra, amelyet a költői én önmagával és a világgal szemben átélt. Az *Ellen-máglya* című kötet négy ciklusában, csakúgy, mint a kötet címben is, vissza-visszatér a máglya motívuma. A *Róma égése – ellen-máglya* című vers a máglyán eléggé vers és a lángoló Róma között von párhuzamot, aminek az „eltévedt történelem” átvilágításában van szerepe. Az összegyűjtött versek között több olyan is akad, amelyben Róma város és a római birodalom előfordul. Ehhez a képzetkörhöz kapcsolható a *Seneca halála* című vers, amelyben bár nem jelenik meg a máglya, az erkölcsét és hitét védő Seneca éppúgy meghal, mint több másik versben a máglya áldozatát vállaló költő (pl. *Neruda halott*). Halála azonban nyitva hagyja azt a kérdést, hogy Seneca tudatában volt-e, amikor a homo moralis létét választotta, hogy áldozatot kell majd vállalnia a példa diadaláért. Az újra és újra visszatérő máglya motívuma azt is felveti a versekben, hogy az áldozatot, a pusztulást követi-e újjászületés. A válogatott kötet versei talán annyiban adnak választ erre a kérdésre, hogy bennük nem a főnix, hanem a máglya szimbóluma ismétlődik.

Koncz István költészetében a törvény, illetve valamilyen rend és mérték keresése és megteremtése a versben keresztül központi szerepet tölt be, azzal együtt, hogy a világgal való szembenállást is kifejezi. A hagyaték-



ból előkerült, *Szemben a Hatalommal* kezdetű vers az említett témákat olyan formában jeleníti meg, amely az életműben szintén szokatlan. A varázsképekben és szertartásénekekben szokásos sor eleji szó szerkezet-ismétlés, az anafora ebben a versben megszemélyesített fogalmakat emel ki, mint például a Hatalom, a Törvény, az Igazság és a Jóság a következőképpen: „Szemben a Renddel – a kalandért.” Ugyanez a szerkezet variálódik a versben a főnevek cserélődésével. A 14 versszakos, igék nélküli vers azt a folyamatos változást ábrázolja, ahogyan az emberi vágy egy-egy célra irányul egy másik eszmével szemben, majd ugyanez az eszme válik a vágy tárgyává egy másik céllal szemben, s a kiválasztott fogalmak és ezek verssé rendezése pedig egy humanista költői hitvallást is tükröz.

Az elégikus hang, amely a hiány sokféle formáját szólaltatja meg, Koncz István költészetében szintén visszatérő kifejezési forma. Az összegyűjtött versek megjelenése előtt, 1990-ben folyóiratban adták ki *Az élet így, befejezetlenül...* című verset, amelyben a teret alkotó – egyaránt absztrakt és képi – táj újból felidézi a lét dimenzióját is, és a természeti tájra vetülnek a lélek belső tájainak, az ürességnek, az életműben visszavisszatérő Végtelennek és Semminek a trópusai. Az átélt élménnyel szembeni távolságot, a rezignáltságot és a beletörődést éppúgy megérikítik a szavak, mint a fájdalomérzetet. Egy korábbi, a *Mint a nyár* kezdetű versben, amely 1957-ben keletkezett és szintén a gyűjteményes kötetben jelent meg először, a fizikai tér kettős: részben a nyári természet külső tere, részben pedig a szoba belső tere jelenik meg, amely ebben a versben a lélek belső magányával azonosul, és itt a személyes élmény még nem a létezés esszenciájának a kifejezése, hanem arra az ellentétre épül, amely az egyéni és a közösségi lét között feszül. Annak a magányos hangnak a kifejezése, amely közönségtudata és közösség iránti vágya ellenére érzékeli annak korlátjait: „Szükszavú társaim, beszéljünk / egy kicsit önmagunkról is, / ha már a közösségi kérdésekbe / belefáradtunk, mert újra és / újra meg kell tudnunk, hogy / közünk van egymáshoz.”

A korai verszei között az Én és a Mi, valamint az egyén és a közösség közti kapcsolat és konfliktus többször visszatér, mint például *A költő pogány áldozata* című, 1958-ban megjelent ciklus *Magány* című versének első soraiban is: „Nekem kötelességeim vannak a társadalom iránt / s minden nap leirtam, hogy a társadalom / mivel maradt adós nekem...” A ciklus versei a társadalmi szerep-, hely- és igazságkeresés

mellett az életmű visszatérő témáit, a költő szerep- és áldozatvállalását ábrázolják, valamint a mámort, amelyet az intellektuálisan, érzékeny racionalizmussal szemlélt létezés ellenpontoz; a megfogalmazódó kétségeket pedig a természetet bemutató szemléletesség, a mikrovilág részletei oldják fel, és ezekben a versekben még szerepet játszik az ornamentika.

Gyakran idézik Koncz Istvántól az *Ellen-máglya*-kötet utolsó, *A Tisza partján* című versének keretét alkotó, profetikus sorát („Háború lesz”), amely jóval a jugoszláv háború előtt megjósolta annak bekövetkezését. Tolnai Ottó a *Költő disznósírból* című kötetben (92–93. o.) leírja, hogy ez a prófécia a háború előtt, Koncz István versét megelőzve felbukkant már Bosnyák István egyik kijelentésében 1982-ben, egy vele készült interjú során, és Domonkos István *Kormány-eltérésben* című verse is a háború vízióját ábrázolja, így Koncz István sora egy jóslatsorozat részét alkotja. A sor egy olyan versben áll keretként, amely úgy ötvözi a tájírát a gondolati költészettel, hogy a természet ciklikus ideje és az ember által alakított história lineáris ideje egy örvénylő természeti kép crescendójában találkozik az ember által megszegett „ne ölj!” parancs és a felkorbácsoló őselem, a víz összekapcsolásával, az ember erkölcsi szerepét pedig a feszült hangú versben felerősítik a törekény létezés egyszerűségét bemutató képek.

A költő és a vers etikai szerepe többször is történelmi milióbe ágyazottan tér vissza az *Ellen-máglya* kötetben a római és az egyiptomi birodalom képzeletbeli terében és idején. A cirkuszi arénának az itt és most jelenére utaló képe olyan örök életű jelképes térként tölti ki a vers terét *A cirkusz* című versben, amelyben nemcsak a gladiátor és az oroszlán elégti ki a Nép ösztönei által diktált igényeket, hanem a poéta is a Nép előtt hódol, míg a lázadókat keresztre feszítik. A létezés testi jelenvalóságát hangsúlyozza a művész szerepéről szóló másik anti ars poetica, *A mérnök halála* című újabb történelmi példázat is, amelyben a megjelenített képek jelölők láncolatát alkotják, ugyanis egy-egy kép sok másikat idéz fel, a sűrítéssel keletkezett metaforák egymásba kapcsolódnak. A költő a versben azonosul az egyiptomi fáraók gúláit építő mérnökkel, a gúla pedig a verssel. A mérnök, a gúla és a fáraó kapcsolatáról pedig így szól a vers: „a rabszolgacsorda / húsában korbács magyarázza / a művet”. Amint az látható, az *Ellen-máglya* kötet több versében a korábbi nyitott szerkezet helyett megjelent egy zártabb, parabolisztikus szerkezetváz, amely többnyire negatív erkölcsi tanulságot hordoz. Tematikusan a történelmi anekdoták sorához kapcsolódik az eddig publikálatlan versek közül a

Három dal, amely Madách *Az ember tragédiája* prágai színeinek szereplőit, Keplert, Borbálát és az udvaroncot eleveníti meg három külön dalban úgy, hogy mindhárman egy-egy szólamot kapnak. A három dalban azonos, illetve hasonló mondatok ismétlődnek, amelyeknek referenciapontját a csillagok, a hozzájuk való viszonyulás és a hármuk közti, a monológjaikban felsejlő kapcsolat alkotja. S mivel a három megszólaló intertextuálisan azonosítható Luciferrel, Ádámmal és Évával, időtlen ösképeként is szerepet kapnak.

Nem Madách drámai költeménye az egyetlen, amelyre Koncz István verseiben utal, hiszen Goethe *Faustjának* egyik részlete is témává lesz a *Walpurgis-éj* című versben. Amellett, hogy például William Shakespeare, Edgar Allan Poe és Cervantes vagy az általuk teremtett alakok a Koncz-versekben is fiktív életet kapnak (*Ártatlan szövegek, Antik vadászat; Edgar Allan Poe olvasása közben, Margaréták; A búsképű lovag, Koreográfia Don Quijote szerepére*), a görög és keresztény mitológia alakjai (Thészeusz, Poncius Pilatus), valamint mitológiai történetek cselekményei is megidéződnek, és a versek mellék- vagy vezérmotívumaként megújult szerepet kapnak.

Egy meghökkenítő világirodalmi alak is az egyik, ez idáig publikálatlan vers központi alakjává lényegül át. Koncz István szemléletmódjától az egzisztencializmus nem áll távol, az ahhoz is kapcsolódó tragikomikus és abszurd ábrázolásmódra is van példa a költészetében, tőle mégis szokatlan ez a szatirikus vers. *Az Übü király ünnepélése* – amely 1994-ben keletkezett – ezekkel a sorokkal kezdődik: „Übü király, Ladik Kati biciklijén / bejárta a pólusokat / és a bicikli ülése fenemód feltörte / a fenekét, ezért volt olyan furcsa, / kacsázó a járása az ünnepségen / amikor átadták neki a becsületrend / tiszti fokozatát”. Alfred Jerry abszurd drámájának címszereplője az erőszkos, fölfordult világ tragikomédiáját idézi fel Koncz István narratív versében is, amelynek fiktív, paradox szabályai szerint Übü királyt ugyanazon ünnepség protokolljának nevében tüntetik ki, mint amely miatt megkövezik. A francia karaktert a jugoszláviai magyar irodalom költőnőjének, Ladik Katalinnak az alakja (valamint a játékos utalás az ő első, *Ballada az ezüst bicikliről* című verseskötetére) köti a vers keletkezési helyének és idejének abszurd valóságához, amelyre allegorikus parabolaként vonatkoztatható a versben elbeszélte történet.

Ladik Katalin mellett Domonkos István és Tolnai Ottó is szerepel a versekben a költő kor-, pálya- és költőtársai, illetve barátai közül, akik egyúttal az újvidéki Symposium első nemzedékének a munkatársai is voltak. Tol-



nai Ottó a *Költő disznósírból* című interjúregényében is többször felidézi Koncz István alakját, akit mesterének tekint, és leírja, hogy e négy említett szerző költészetével meghatározó négyzöget képezett az akkori irodalmi életben. Ez azt is jelenti, hogy Koncz István irodalmi szerepe nem pusztán az volt, hogy a Képes Ifjúság Symposion című mellékletét szerkesztette, hanem jelentős részét alkotta egy eleven irodalmi organizmusnak, egy költészeti megújulásnak is.

Egységes és változatos, higgadt és mégis szenvedélyes költészetet őriz a Koncz István összegyűjtött verseit tartalmazó kötet, melynek marandóságát a szerzőnek és a kötet kiadójának a szavak erejébe vetett hite biztosítja, amint azt a költő *De profundis* című versében is megfogalmazza: „Tenyereimből, mint halott tenyerébe hullajtott / magból, kivirágzik a perc, életté szökken az emlék / s a magas értelemig tör fel egészen. / S én, mint az idők hallgatag pillanatkoldusa / megalázkodva / tenyereimet üresen kiterítve most / felétek nyújtom.”

(Zenta, *zEtna Könyvkiadó*, 2005)
Ócsai Éva

A sztoikus felvérteződik

(Lövetei Lázár László:
Két szék között)

Lövetei Lázár László harmadik verseskötetében a már *A névadás öröme*-ben elkezdődött pozícióharcok folytatódnak, s az én helyének meghatározása, a róla való beszéd közben sztoikus vérték pántjai csattannak a személyiséget mind más alkalmakra öltöztető költő műhelyében. Az én lehetséges megmaradásának és/vagy eltűnésének problémája olyan halálversekben tematizálódik, amelyekben a *változó lehetőségek közepette várakozó álláspont* elfoglalása, elfogadása az egyetlen lehetséges alternatíva.

A két ciklusba és egy függelékbe rendezett versek – egészen pontosan harminc – mindazonáltal mégsem tekinthetők kizárólag a passzivitásba menekülés lehetséges formáinak, a már mindent megtapasztalás és kiábrándulás dalainak. A kötet nyitóverse, a *Magánzsoltár* és az utolsó, a címadó vers között megfigyelhető elmozdulás, hogy a mind közömbösebbé váló világgal szemben az én pozíciója határozottabbá válik, felértékelődik, ami a bizonytalanságból a szabad akarat, sőt a cselekvés körülményektől függetlenedő önállóságának igénylését is jelenti.

A heideggeri *Sein zum Tode*, a halál-felé-ülő-lét megközelítéseiben, a rákbetegséggel való szembenézés-

szembeszegülés során a kezdeti tagadást, értékmentes alapállást felváltja az én moralitásának igénye, amely jóllehet alapvetően ugyanúgy passzív, illetve közömbös, de önmaga iránt egyre kevésbé, s az önironikus mozzanatokból is egy erősödő identitás világgal való szembenállása, reflexiója konstituál valami szilárd talajt: *két szék közt*. A múlt és a jövő felőli meghatározottság felülírása, átértelmezése már a *Magánzsoltár* című versben is ott van: „*Huszonkilenc év úgy telt el, hogy abban / véletlenül jött egymás után minden.*” A véletlen, a szükségszerűség hiánya a változtatás lehetőségét rejtja magában, ugyanakkor zárójelzésre is gondolhatunk, a múlt egyfajta tudomásul nem vételére, hiszen a cselekvés lehetőségét éppen az veszi el, hogy az én szempontjából mindenfajta értelemadást, jelentőség-tulajdonítást nélkülöz. Az énnel opponáló másik azonban nemcsak mint múltbéli jelenik meg, hanem a jövőre vonatkoztatva is: „*Nincsen fiam, szerencsére, hiszen / mi a fenét hagynék rá egy ilyen / élet után, ha életnek lehet / nevezni azt, hogy semmit sem tehet / az ember, sőt: még ennek is örül, mert itt lehet a következő percben.*” A cselekvés hiánya itt a megmaradás lehetősége is egyben, ugyanakkor csupán egy minimál(élet)programé, amely az örömet csökkentett módban adagolja.

Az első ciklus verseiben a kivárás, a nyugalom megőrzésének módozatai adják azt az alapot, ahonnan a létértelmezés, a léthelyzet-határhelyzet problémafelvetései kiindulhatnak, és több oldalról megvilágíthatóvá válhatnak. Az *Egy kicsit fáj* című versben az *Ahmatova Márciusi elégiájának* egy sora („Kinceimből még maradt nekem...”) felett való elmélkedés az „élvezet”, illetve a „csakazértis” két ellentétes stratégiája felől közelít. Az élvezet tulajdonképpen elfogadása a fennállóknak, az adothoz való alkalmazkodás, de nem kényszerből, hanem a belátás olyan fókán, amely kizárólag az én hatalmához tartozó körülményeket tekinti önmaga számára meghatározónak; így válik morálisan jóvá, valamiképpen a boldogság ígéretével kecsegtetővé a saját sors felett való rendelkezés. Az „élvezet” tehát a megszokásnál mégis több, mert értékvonatkozással bír, míg a „csakazértis”, a cselekvő, jövőre orientált beállítódás a nyugalom lehetőségét megadja ugyan, mert motíválja, de el is veszi, hiszen a bizonytalanba tolja ki azt.

A kötetben amúgy a bizonyosság és a bizonytalanság ellentéte is jelentős, ahogy a tudás-nemtudás is. Ezek a horizontok variálódnak, de látszik, hogy a tudatosság, a bizonyosság jelentik a nyugalmat, teszik elviselhetővé a halál gondolatát, míg a bizonytalan, a várakozás vagy a hit inkább csak elődázza azt: „*zavarosban minek halászni? – / hülye leszek szívárványt*

markolászni...”, vagy: „maradjon néma, ami úgy- se látszik”.

Az önironikus mozzanatok is azokban a szituációkban erősödnek föl, ahol az én védelemre szorul a létét fenyegető bizonytalansággal szemben, és ki kell lépnie saját köréből. Több helyütt említésre kerül *Petri György*, sőt egy verset is írt hozzá Lövetei Lázár László *Esetleg harmadnapon* címmel. Az ebben megütött, Petrit jellemző pátosztól mentes hang máshol is előkerül, bár néha megtörik, mintha nem bírná el azt a tárgyilagosságot, amely a szenvtelenség erejével tartja meg önmagát: „*úgy érzem mintha éppen elmenőben / ő állna mindkét serpenyőben... // S unom, hogy mégis igaza lehet.*” (*Vissza a 12. oldalra*)

Lövetei Lázár László beszédmódjára ezzel együtt az egyszerűség, a minimalista értelemben vett hétköznapiság jellemző, éppen ezáltal válik hitelessé a szoba magányába süppedt, a világtól való elfordulást és a nihilizmusból fel-támadni akarást mérlegelő költészet, hol lírai naplótöredékekben, hol zsolta-rokban tépelődve, önmagával vagy Istennel vitázva latolgatja és határozza meg helyzetét. Az előző kötetekhez képest nem csupán a tematika elmélyülése, de a formák gazdagodása is megfigyelhető; a kötött versformák alkalmazása a más-más módon való megszólalás lehetőségét kínálja, így a szonett, vagy a jambikus sorokból és nyolcsoros strófákból álló stanza mindenképpen a hangulatváltozás esetlegességeit jelzik, különösen a töredékek, vagy a szabadverses megoldások mellé állítottan.

A versekben a már említetteken kívül felbukkannak utalások *Koszolányira*, *Babitsra*, *Adyra* is, emellett pedig a *József Attila* Születésnapomra című költeményének formáját felhasználó *Harminc* a második ciklus záróverseként összegzi a kötetet. Itt a forma játékosága és a halál-téma hetyke kezelése is jelzi a személyesség közvetlenségét, önreflexív nyitottságát.

A *Függelék* három verse („*Arkádia-féle*”, *Tízparancsolat*, *Két szék között*) szintén összegez, de egyúttal ki is „hátrál” a kötetből. Összefogja azokat az alapállásokat, amelyeket felvett és eldobott, a mástól való függés igényét, a kérés nehézségét, a reménytelenséget, magányt, bizonytalanságot, ugyanakkor ezek érvénytelenségét és értelmetlenségét, a belátás egyszerűségéből következő elhatározás és határozottság irányába lendítve ki az ént: „*Nem kérdem. Hogy mi véres, s mi / Vértelen, / Sem azt, hogy ki csinálja ezt, / S miért velem.*” („*Arkádia-féle*”)

Lövetei Lázár László kötetében a határhelyzetben lévő személyiség felfokozott reflexióigényét, a létre, léthelyzetre való rákérdezés igényével rendelkező én megnyilvánulásait



olvashatjuk, és kifejlését és kiteljesedését annak a szemléletmódnak, amely már előző kötetét is jellemezte, de ahogy írja: „*kár, hogy kamasz fejjel csak szórakoztam...*”; most már nem szórakozik, bár nyelvezete, változatos formavilága kétségkívül szórakoztató. A két szék között tehát nem csupán a frazémában rejlő pesszimiztikus kijelentést bontja ki, de fel is oldja, megfordítja, és szilárd talajra és új kezdetre lel ott, ahová más csak zuhan. „*Valaminek vége akar lenni, / de dicsérni jöttem, nem temetni: / beinteni betegségnek, ráknak, / vagy besorolni metaforáknak, / hátha egyszer más leszek, csak egyszer, / s végre behúzóhatok ezerrel*”.

(Kalligram Kiadó, 2005)
Szalai Zsolt

Költő és műve(i): felmutatva

(Juhász Attila: Zalán-verziók.
Z. T. három évtizede)

A recepció magasabb foka. Talán így jellemezhetjük legfrappánsabban Juhász Attila kísérleti kötetét, amely már címével is előre bocsátja; a sokféle értelmezés szintetizáló (vég?)eredménye ez, s más recepciók alternatívák is felmerülhetnek. Nem figyelmen kívül hagyva: az életmű még messze nem zárult le, újabb tendenciák, új kötetek várhatók, melyek további alternatívákat engednek majd tételezni. Igen, tételezni. A monográfia szerkezeti egysége esetünkben nem a fejezet, a pályaszakasz(ok) utólagos (és esetleges) koncepcióteremtése, hanem a poétikai megfontolások feltárása, a lírai korpuszra vonatkozó, illetve az ebből induló reflexiók egybegyűjtése, vizsgálata.

A tétel nemcsak szerkezeti egység, hanem recepciók beállítódást is takar; állításai minden alkalommal előzetes szintézisből materializálódnak. Költészet és recepció együtteséről beszélhetünk, melyeket természetesen kiegészít a saját koncepció. A tételzés nyitottabb jellegéből adódóan ellenpontozásra ad lehetőséget, ami további olvasatokhoz vezethet.

Zalán Tibor három évtizedes költői pályáját átfogni, látni és láttatni embert próbáló feladat. Nemcsak a kötetek bősége miatt tűnik annak, hanem a szinte zavarba ejtő eklektikus, a költészet (Zalán-líra) folytonos oszcilláló játéka se könnyíti meg a monografikus dolgot. Zalán költészete ugyanis több tendenciából szerveződik, formálódik az évtizedek alatt. A 19. század romantikus váteszköltője éppúgy tetten érhető (és meghaladható, sőt, elutasítandó),

mint a József Attila-i örökség birto-kosa, vagy az avantgárd hagyomány újraélesztője. Ezen eklektikus, szinte már zavarba ejtő bőség táptalaján fogan meg Zalán költészete; nemcsak a fenti poétikai megoldások elfogadását látjuk azonban, hanem a folyamatos bővülést, s ezzel egyidőben felülvizsgálatot, meghaladást is. Ez elkerülhetetlen következménye a folyamatnak: a költészet súlypont-képzésének, eltolódásának, egyes poétikai megoldások elvetésének természetes velejárói ezek.

A sokrétűséget nyomon követni, ez volna hát feladatunk, s nem is kevés. Mindehhez bőséges kritikai alap állt rendelkezésre; a recepció megkésettységéről, esetleges elmaradásáról Zalán esetében nemigen beszélhetünk. Mindazonáltal az áttekintés létjogosultsága vitathatatlan; a recenziók, kritikák tömegét feldolgozva a főbb költészeti paramétereket fel kell tudni vázolni, ennyi idő távolából, ennyi idő után. A szövegkorpuszok befogadási-olvasási módozatai tehát részben a priori adottak, s ezektől rugaszkodva lehet azután elindulni. Merthogy végeredményben mégiscsak ez az indulás, elindulás lenne az üdvös vég. A monográfia látens szándéka, hogy Zalán Tibor költészetére irányítsa a figyelmet, mi több, nem lehet nem párbeszédkezdményeknek tekinteni őket. A monográfia reprezentációs jellegéből adódóan bemutat. Juhász Attila jóval többet tesz ennél: felmutatja Zalán Tibor költészetét. Mindeközben nemcsak a kötetek sorjázására lehetünk figyelmesek, hanem a költészet alakulástörténetét is figyelemmel követhetjük. Mindazok a poétikai megfontolások, melyek a pálya egészét, s egyes szakaszait is meghatározták, figyelmet kapnak; így válhat elérhetővé a zaláni költészet maga; annak vívódásaival, belső töprengéseivel, ellentmondásaival egyetemben.

Logikusnak tűnik tehát, hogy a költészet fejlődéstörténetét felvázolandó, tézisekkel operáljunk. Pontosabban: tételekkel. A tézisek alkotása a köteteket vizsgálva valósul meg; ez a legkisebb izolálható egység, ahol vizsgálódhatunk. Bonyolítja a helyzetet, hogy az egyes tendenciák (szerepvállalás, elégikusság, tragikus hangoltság, avantgárd) korántsem homogén komponensek; míg a fent említett szerepvállalás alapvetően a költői attitűd, magatartásmód alapköve, addig az avantgárd hagyományhoz való viszonyulás már reflexiók természetű is. Látható tehát (s a kísérlet ekképp lesz izgalmasan szép), hogy költő és költészet elválasztható talán egymástól, mégis jobb talán egybeláttatni. A monográfia megoldja ezt a feladatot. Kronológiai rendet követve követi Zalánt, az 1974-es indulástól (Tiszatáj-debütálás) a

2004-es *a szürrealista balkonig*. Nagyon nagy erény, hogy a kettő, Zalán pályája és Zalán költészete egybementírozódik; szerkesztői munkássága éppúgy szereppel bír, mint költészetének újabb vonásai.

Juhász Attila nagyon rafinált arányokkal dolgozott; végig szem előtt tartotta a költészet alakulástörténetének primátusát, mindeközben azonban sikerült a 20. század utolsó három évtizede magyar irodalmi miliójének érintőleges bemutatása is. A költő és a költészet fejlődés- és alakulástörténete, a recepció tükrében. Jelen monográfia alapvetően Zalán költészetét követi figyelemmel, igaz, a kötet utolsó harmadában szerepet kapnak azok a reprezentatív műfajok (drámák, epikus művek, hangjátékok, gyermekirodalmi alkotások), amelyek tovább bővítik a repertoárt.

A monográfia lineárisan építkezik. Bár önmagukban is megálló tételekről beszélhetünk, tárgyuknál fogva mégiscsak összefüggnek; az egyes költészeti hatások, mechanizmusok sokszor nem csupán egy kötetre szorítkoznak (egy tételezett alapegységre), hanem a későbbi versekben is visszatérnek. Így az egyes fejezetek könnyen összeolvashatók, s folyamattá építhetők. Ilyen folyamat a szerepvállalás költői attitűdje a kötetek tükrében, vagy a vizuális költészetben rejlő kifejezési lehetőségek, s ezek későbbi, koncentrikus bővülése, variálódása.

Az első nagyobb tematika („*Gátlástalan barangolás*”) Zalán költészetének fontos állomásait követi nyomon és figyelemmel. A kronológikus datáláson kívül J. A. figyelmet nem kerülnek el a szemléletmód változásának apróbb részletei sem; a költői hang keresésének küzdelmét, a költői megszólalás szereplehetőségeinek változását egyaránt végigköveti. A *Földfogyatkozás*, az *Álom a 403-as demokráciában*, az *OPUS N³: KOGA* kötetéből lassan kibarangol a gátlástalanság, s lassan a gátlástalan jelző is értelmet nyer; a megszólalás fontossága, folytonossága elegyedik a költővé érés folyamatával.

A második nagyobb, elkülönített részben („*Embertan ez vagy hasonló témák*”) már a rendszerváltás utáni időszak fejleményeire reflektál; Zalán kivonulását, szerep nélküliségét az írói székértáborok kialakulásában, az ezzel szemben tanúsított magatartását mindenképpen cezúráként foghatjuk fel. Ezt deklarálja 1993-as kötetének címevel is (*Kívül*). A második korszak (jelen monográfia korszakolását elfogadva) fontos állomása a *Seregszámla* megjelenése, lévén válogatás-kötetről szó, ami lehetőséget adott Zalánnak költészetét újragondolására



és újraalkotására, a súlypontok eltolása révén. Fontos, hogy a zaláni ars poetica metamorfózisát is figyelemmel kísérhetjük. A monográfia erénye, hogy az egyes tételek téziseit szövegekkel védi (bástyázza körül). Így nemcsak szakszövegnek, kvázi szakirodalomnak tekinthető, hanem azok számára is kapaszkodót (és élvezetet) nyújt, akik szeretnék közelebb kerülni Zalán költészetéhez.

A kötet harmadik egysége („*Sejtem csak, hogy merre fogok haladni*”) Zalán alkotóművészetének más területeire koncentrálnak. Figyelemmel követhetjük prózaírói munkásságát, drámáinak sorsát, illetőleg hangjátékainak is tétel szenteltek, sőt, gyermekirodalmi törekvéseit is megismerhetjük.

Ugy tünik, mind a könyv címének, mind pedig az alcím keltette várakozásnak sikerült megfelelni. A verziók verziókat szültek; a tetemes, sokszínű életmű olvasmányos, érdekfeszítő elemzéseket eredményezett. A három évtized egybefoglalása, metszete pedig alapvetése Zalán Tibor költészetének és értékelő befogadásának egyaránt.

(Kortárs Kiadó, 2004)
Sütő Csaba András

A nagy prózapoétikai fésű

(Bombitz Attila: Akit ismerünk, akit sohasem láttunk – Magyar prózaseminárium)

Bombitz Attila teljesítménye több tekintetben is a nagyszerű kategóriájába sorolható. Egyfelől már önmagában az a tény, hogy a kortárs magyar széppróza különböző és különbözőségükben egyenként is igen karakteres irányait igyekszik feltérképezni, igen nagy vállalkozás. Ebben nincs segítségére a létező irodalom és az irodalomkritika közötti időbeli távolság jótékony hatású pozíciója, mely az átlátás egyik záloga. Bombitz csak a saját éleslátására hagyatkozhat, vállalva azt a kockázatot, hogy esetleg téved. Hozzátevé: az a benyomásunk, ritkán téved. Másfelől pedig értékelnünk kell azt a nem csekély jelentőségű kritikai teljesítményt, amely Bombitz Attila felkészültségében, elmélyültségében, virtuóz (emiatt azonban sokszor megterhelő) értekező stílusában, a kortárs magyar prózában „keresztül-kasul” való tájékozottságában rejlik. Nem szabad megfeledkeznünk továbbá arról a hihetetlen alaposságról sem (és ez talán a kötet egyik legnagyobb értéke), amellyel a szerző ismerteti a szóban forgó írók külföldi (elsősorban természetesen német nyelvű) recepcióját. Ezzel ugyanis tágabb horizontra

helyezi az írói életműveket, mint a sokszor belterjes magyar „irodalmi élet”: megmérteti az európai kritika szemével is.

Az alaposság nem idegen és nem teher Bombitz számára, tudjuk ezt a *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* (2001) című legutóbbi esszéjéből, mely szintén a Kalligramnál jelent meg. A gyakori és pontos lábjegyzetelés például már-már azt gondoltatja velünk, tanulmányokat olvasunk. Én mégis inkább azt mondanám, esszék ezek. Személyes hangú, kritikai igénytel megrit olvasónaplók, melyek persze túlmenni ugyan a személyesség szabta kereteken, bizonyos tekintetben azonban mégis szubjektívnek kell tekintenünk őket. Hiszen nem csupán a szerzőnek a szövegekhez, életművekhez fűződő viszonya hordozza a szubjektivitás jegyeit, hanem már önmagában azon szerzők köre, akiket beválogatott kötetébe, egyfajta személyes izlést tükröz. Bombitz bensőséges viszonyban van ezekkel a művekkel – ez kiderül esszéi hangvételéből és abból a szenvedélyből, amellyel átadni igyekszik a művekkel kapcsolatos élményeit, megfigyeléseit. Ennélfogva nem hihetjük, hogy a rendszerváltás utáni magyar próza *legfontosabb* fejleményeit igyekszik feldolgozni a kötet – és kétségkívül érénye a szerzőnek, hogy nem is igyekszik ezt a látszatot kelteni –, jóllehet valóban *fontos* prózapoétikai eseményeket tesz meg vizsgálata tárgyául. Mint az osztrák–német próza iránt eredendő vonalmat érző, és ezen irodalmat fő kutatási területévé emelő irodalomkritikustól, Bombitztól nem meglepő a tárgyalt szerzők névsora. Az olykor különböző irányvonalat képviselő szerzők annyiban közösek, hogy – amint azt a szerző nem csekély erőfeszítéssel bizonyítani kívánja – rokoníthatók ezzel az európai, elsősorban germán irodalmi fősdorral, ezért aztán – nem meglepő módon – maguk is, ki kevesebb, ki több sikerrel, csatlakoztak ehhez az esztétikai vonulathoz. Sejtethető, hogy a szerző szándékai között előkelő helyet kapott az a célkitűzés, hogy maga is erősítse a bizonyosságot, hogy ezen írásoknak valóban az európai irodalom élvonalában a helyük. Ennek eszköze egyfelől a német nyelvű recepció alapos és széles körű ismertetése, szemlézése, másfelől pedig a bemutatott szerzők és a világirodalom karakteres személyiségei közötti párhuzamok állítása, a hasonlóságok és hatások kimutatása.

A szerző eljárása írásonként eltérő. Gyakori, hogy részletesen végigelemzi az életművet, mint például Darvasi, Bartis vagy Závada esetében, de előfordul, hogy csupán egy műre koncentrálnak (Esterházy) vagy egyetlen mű aspektusából értelmezik az életmű egészét (Kertész). A módszer is sokban eltér egymástól. Sokszor a szűzségből

indul ki a szerző, és inkább a dramatikai, pszichológiai folyamatok feltérképezésén keresztül kívánja elősegíteni a megértést, máskor a kortárs magyar és külföldi próza párhuzamait, egymásra hatását boncolgatva igyekszik elhelyezni a tárgyalt írókat egy az irodalomkritika számára kezelhető kategóriába, olykor pedig a magyar prózapoétikai hagyomány szövegébe ágyazza be az életművet, kiegészülve a sokszor összegubancolódott esztétikai irányzatok kusza szálait.

A kötet nyitányaként Bombitz a lassan középkorúvá érő, de a kritika részéről még mindig „fiatal magyar prózaírókként” aposztrofált nemzedék három jeles képviselőjét veszi górcső alá: Darvasi Lászlót, Bartis Attilát és Podmaniczky Szilárdot. Darvasi pályáját a kezdetektől napjainkig a legalaposabban tárja fel számunkra, ami azért is fontos, mert az író újabb sikerei mellett mindazok számára, akiknek csak mostanában – hogy Darvasi kellő médianyilvánosságot is kap – vált ismerőssé, elhalványulhat vagy éppen az ismeretlenségbe veszhet pályája kezdete, azon belül is az olyan művek, mint *A veinhageni rózsabokrok* (1993), vagy a *Borgognoni-féle szomorúság* (1994), amelyek révén méltán vívta ki magának a szakma (de akkor még csak a szakma) figyelmét. Amint erről már fentebb szó esett, Darvasinál kiváltképp nagy hangsúlyt fektet a szerző a német nyelvű recepció hallatlan pontosságú ismertetésére, sőt a német nyelvű Darvasi-fordítások esetében még a fordítás poétikai kérdéseire is. Bombitz Attila szépen rajzolja ki az elbeszélői attitűd változásait, külön tárgyalva azt a látszólagos ellentétet, amelyet a Darvasi-novellák és a Szív Ernő-tárcák különbözősége jelent. Szembeszáll a korai Szív Ernő-kritikusok általános vélekedésével, amely e tárcákat a Darvasi-életmű perifériájára helyezi, s noha nem vitatja, hogy fajsúlyát tekintve könnyedebb vonalat képviselnek, ő az életmű szerkesztés és logikus részeként tekint rájuk.

Bartis írásait „betűkre fényképezett történeteknek” titulálja, utalva arra, hogy Bartis Attila fotóművészként is jelen van a művészvilágban. Ez egyben meg is adja az alaphangot Bartis művészetének elemzéséhez, jóllehet ebben az írásában a szerző nem annyira stilisztikai, képi oldalról fogja meg az írói mű mibenlétét, sokkal inkább a párhuzamok keresésével, a hatások felkutatásával. Bombitz elsősorban *Peter Handkében* és *Kunderában* véli megtalálni a világirodalmi előképet, amivel nyilvánvalóan a Bartis-szövegek erős reflexivitására céloz. Ugyanakkor a *Kéklő párban* megmutatkozik „mesés-mitikus-anekdotikus” hangvételben – a szerző által sem titkolt – hrabali hatásra



hívja fel a figyelmet. Ami a hazai szerzőket illeti, leginkább Háy Jánossal és Darvasival rokonítja. Ezek a hasonlítgatások

annyiban létjogosultak, amennyiben az összehasonlító elemzések: a meglévő hasonlóságokat összevetve a különbözőségekkel, a hasonlító és a hasonlított oldaláról is értékes megállapításokhoz juthatunk. Néha mégis úgy érezzük, fölösleges – ha valakinél, hát Bartisnál fölösleges – párhuzamok után kutatnunk, lévén a szóban forgó író önmagában túl eredeti és karakteres. Bombitz – főleg a *Nyugalom* esetében – pszichologizál, lélektani és regénytechnikai szinten elemzi a narratívát, de legalább ennyire a cselekmény szintjén is. E tekintetben ez az esszé a kötet talán legsikerültebb, legösszetettebb darabja. Podmaniczky Szilárdnál is nagy hangsúlyt fektet a „szövegtestvérek” felkutatására (*Esterházy, Krasznahorkai, Garaczi, Szíjj Ferenc*, de mindenekelőtt *Thomas Bernhard!*), a világirodalmi kontextusban való elemzés leginkább a Márton Lászlóról írt esszében kap teret.

Krasznahorkai László műveit mély beleérzéssel tárja fel az olvasó előtt, különösen utóbb megjelent prózáit tekintetében. Krasznahorkai rendkívül szofisztikált művészetének azonban ő is csak a felszínét pedzegeti, ezért inkább stilisztikai, és – kisebb mértékben – gondolati síkon igyekszik megragadni. Az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* gondolatiságát boncolgató, az esszén belül is hangsúlyos részben mély hódolatot hallunk ki Bombitz hangjából. Krasznahorkaival valahogy óvatosabban bánik, mint többi alanyával. Láthatóan nagyon megérintette a könyvből áradó szépség és annak eszmeisége is, melyet így foglal össze: „Genji herceg unokája (...) a múltékonyság és marandóság embertelen szépségét kutatja egy mesészerű történetben, egy mesebeli tájban. Abban a nehezen megokolható tudatban, hogy minden észérve ellenére – és éppen az észérvek ellenében – léteznie kell a keresés tárgyának, akkor is, ha nem létezik.” Joggal hihetjük, hogy a fenti sorokkal nem csupán Genji herceg unokájára kívánt utalni a szerző, hanem magára Krasznahorkaira is, akire – kivált az utóbbi, keleti tematikájú könyveire nézve – éppoly érvényes a megállapítás. Néhány oldallal később pedig így ír róla: „Az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* annak ellenére, hogy formátumban követi az előző [kötet], a *Háború és háború* nagyságát, nem csupán fehér borítójával jelzi az életmű eddig megszokott, sötét tónusának változását, változtathatóságát, de a mindenkor apokaliptikuságon áttűnő áhitat, a szépség, a nyugalom, a béke, a háborítatlanság

(sic!) iránt e könyvben leplezetlenül, direkt módon jut kifejezésre.” Ezzel Bombitz olyan fordulatra érzett rá helyesen (s nem véletlen, hogy e könyvnek esszéjében kiemelt szerepet juttat), amely valóban, stiláris és gondolati síkon egyaránt jellemzi az író utóbbi munkáit, s amely feltehetőleg sok új olvasót szerez majd Krasznahorkainak anélkül, hogy a régiakat elveszítené.

Legalább ekkora elismeréssel beszél Parti Nagyrol is, akinek esetében elsősorban a *Hősöm terére* koncentrálna, persze az életmű egyéb, műnemi, műfaji, stiláris és tematikai szempontból egyaránt eltérő műveivel összefüggésben. Az élvezetes okfejtés végén a csattanós utolsó bekezdésnyi sommázattal zárja írását: „(...) nincs különbség Parti Nagy elbeszélői művészetének kisebb-nagyobb formái, valóságot szimuláló, fiktív teret alkotó darabjai között. Hiszen ahol fikció van, ott a legerőteljesebb a valóság felsejlése. Az elbeszélői monologicitás dialógusba vonja az általa teremtett világot. Tragédia és komédia, bármit is olvasunk a szerzői életműből, Parti Nagy Lajosnál égig ér.”

Sándor Iván életművét a szerző leginkább a posztmodernnel való kapcsolatában elemzi. „Egy rendkívül gazdag és sokrétű, alapvetően a realista regényirodalom dokumentum és fikció kettősét dialogizáló és az erkölcsi-esztétikai elkötelezettség irodalmi beszédmódjából kinövő, önmaga elveit, formáit fokozatosan a posztmodern visszahagyományozásába, sőt annak is az utániségába emelő életmű a Sándor Iváné” – írja róla Bombitz. Az *Átváltozások kertjét* és a *Tengerikavicsot* elemezve kitér arra, hogy a Sándor-életmű alapvető jellemzőjeként értékeli, hogy „majdnem minden írása megengedi a folytatólagos olvasat lehetőségét”, amely tulajdonsága révén kiolvashni vél belőle egyfajta kelet-közép-európai sagát, vagy ahogy Poszler György írja, kelet-közép-európai emberi színjátékot. A hatását tekintve inkább lirája révén emlegetett Baka Istvánnál azt a fajta „lírai világalkotás szándékát” igyekszik kimutatni a szerző, ami Baka esztétikáját alapvetően meghatározza, s ami miatt úgy érezzük írásait olvasva, mintha a vers és a novella között félúton egyensúlyoznánk. Bombitz esszéit olvasva már-már megkerülhetetlennek tűnik a posztmodernhez való viszonyulás elemzése egy-egy író esetében. Nincs ez másképp Baka István esetében sem, akiről e tárgyban Mányoki Endrét hivatkozva azt írja, hogy Baka egy valódi mitológia-előállító, aki föltaálta az anti-posztmodern prózát, oly módon, hogy – többek között – gúnyt űz a hazai posztmodernre különösen jellemző iróniából.

Jóllehet a Bodor Ádámrol írott a legrövidebb az esszék sorában, a

rövidség semmiképpen sem jelent felületességet. A Bodorról – akit „monomániákusan életszagú, ugyanakkor fantasztikus distanciaképző erővel rendelkező nyelv művésze” révén Kertészhez hasonlít – között írás legalább olyan mély és átgondolt, mint a kötet többi darabja, jóllehet lényegében csupán a *Sinistra körzet* című 1992-es regényére koncentrálna.

Bombitz Attila nagyon cselesen a kötet végére hagyja a javát. Jó dramaturghoz méltó fogás: a három „nagyágyú”, Kertész Imre, Závada Pál és Esterházy Péter, illetve a róluk szóló írások koronázzák az írásfüzért. Kertésznel a szerző a *Felszámolásra* koncentrálna. Pontosabban az életmű legutóbbi darabja és az oeuvre korábbi darabjai között fennálló kapcsolatra. Bombitz a *Felszámolás*, a *Sorstalanság*, a *Kudarc* és a *Kaddis* között húzódo láthatatlan szálakat teszi láthatóvá. Meggyőzően mutat rá az életművön belüli párbeszédre, a művek, témák, szereplők közötti felelgetésre, a *Felszámolás* reflexivitására. („Keserű figurája éppen ezért rejt magában szarkasztikus vonásokat: éppolyan sorstalan, mint Auschwitz leszármazottai; túlélő, egy másik, de hatóelvében a közös totalitarizmus személy-eljelentéktelenítő stratégiájának áldozata.”) Ezzel az életművön belüli felelgetéssel, átértelmezéssel, olykor ironikus reflexióval Kertész megteremtette önnön intertextualitását („[...] úgy tűnhet, a *Felszámolás* egyfajta allúzió Kertész életművében”). Valóban ritka az a koherencia és következetesség, ami alapján elmondhatjuk, Kertész valóban egy művet írt egész életében. A világirodalmi párhuzamot Bernhardtban találja meg az esszéíró: a *Kioltás*ban is a szubjektum-felszámolás áll a középpontban: „Kertésznel is, Bernhardtól is egyszerre történik az írás segítségével, élet és írás(mű) kapcsolatának önfelszámolásával a szubjektális »eltűnés«.” Rámutat továbbá egy másik, *Günther Grassal* való párhuzamra: „Kertész új lapot kezd a *Felszámolással*. Érdemes éppen a német kolléga, Günther Grass »időskori remekét«, a *Ráklépésben* című »novellát« jobban megfigyelni. Kertész és Grass Nobel-díj utáni művei mind kompozicionálisan, mind elbeszélői pozíciójának megválasztásában erősen dialogizál egymással. Motívumok, sorsgenezisek, történelmek és jelenvalóságok hasonlóság és egyben mássága hozza közel egymáshoz a két könyvet.” A Kertész-esszé legnagyobb értéke mégis az, hogy segít ráéreznünk arra az iróniára, amivel Kertész saját maga és művei felé fordul.

Az Esterházy Péterrol szóló részben a szerző a *Harmonia Caelestisen* mint Esterházy életművének esszenciáján keresztül reagál az író korábbi műveinek poétikai és tematikai prob-



lémaira. A Závada Párlól szóló írás pedig a nagy regénytrilógia belső fejlődési vonalait rajzolja fel a szociografikus attitűdtől a tisztán irodalmi, a realizmus fölé emelkedő felfogásig. A regénytrilógia gyökereit a *Kulákprés* (1986) című szociográfiában véli felfedezni, hozzátéve, hogy már ez a kötet is túlterjeszkedik a szociográfia keretein. Túl azon, hogy a *Jadviga párnájában* ugyanaz a szociografikus beállítódás (vagy ahogy az esszében olvassuk: „álszociografikus ihlet”) érezhető, mint a *Kulákprés*ben, mindkét könyvben közös, hogy egyfajta hanyatlástörténetet beszélnek el. A *Milotában* enyhülni látszik ez a beállítódás, *A fényképész utókorában* pedig már az elbeszélő történet és a szöveg szintjén is szubjektívizál, és relativává teszi a valóságot és a fikciót. A Závadaról szóló esszé a kötet többi darabjához képest nem kevésbé alapos és részletes, ugyanakkor az az érzésünk támadhat, hogy az esszéíró túlságosan is biztos abban, hogy minden – számára jelzésértékű – stílusselem, utalás szándékos az író részéről.

Amit Bombitz Attila az *Akit ismerünk, akit sohasem láttunkban* véghezvitt, egy nagyszabású és bátor vállalkozás eredménye. A hallatlan precizitás, a példászerű felkészültség, az éleslátás, a szenvedély, a beleérző-képesség, az átlátás képessége és a tetszetős kimunkáltság: mind-mind olyan vonásai e könyvnek, amelyek méltán és – feltehetőleg tartósan – emelik Bombitzot a kortárs irodalomkritika élvonalába. Tudni kell azonban, hogy ezt a felkészültséget és szenvedélyt az olvasótól is elvárja, enélkül nincs meg a közös hang. Azzal, hogy Bombitz kiemeli az utóbbi tizenöt (tágabban véve mintegy húsz) év prózatermésének ezen emblematisz darabjait, azokat a darabjait, melyek nem egyedül képviselik a fenti időszak regényirodalmi mozgólódásait, de mindenképpen karakteres megnyilvánulásai annak, s mint ilyenek – különbözőségükben is – összefüggenek egymással, az *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk* előre láthatólag hosszú évtizedekig gyakran idézett forrásműnek számít majd.

(Kalligram Kiadó, 2005)
Falvai Máttyás

Az én határáthelyezése

(Lovas Ildikó: Kijárat az Adriára James Bond Bácskában)

Tenger – Thalassa, őszanya, tiszta eredet, a visszatérés kielégíthetetlen, mégis örök vágyának néma tárgya. Mert a visszatérés, az ismétlés lehetetlen. Hova? A mítosz ártatlanságába, a

gyerekkorba, az anyáölbé, a fájdalom előtti térbe. Az ártatlanság képzete már eleve úgy születik, hogy kívül vagyunk rajta – lélekben és testben is. Csak a bűn felől alkothatunk fogalmat róla, és csak fogalmat alkothatunk róla, részünk benne már nem lehet. Van-e hát kijárat az Adriára? Kicsi tengerünkre, a Jadran fájdalmasan szép kékjére? Vezetnek-e utak a vér pirosától, a gyászfeketétől e kékhez? Ezredévek óta a Jadran-tenger vize ugyanazt a partot mossa – földrajzban ritkák a traumák. A történelem azonban átvérzik a fényen, és újraírja a tenger és a part találkozásának bensőségeit. A part a tengerhez tartozik, a tenger a parthoz. Az ember a parté, a parthoz tartozik, de szíve a tenger fele húzza, ám egyre nehezebb szívvel szól ez a vonzás.

„Bosznián át leautózni a tengerpartig. Hamis performansz. Csáth Gézáé volt a tökéletes. A hibátlan műalkotás, az egyszeri, a megismételhetetlen. Ott maradni a határon, homokba fűrt fejjel. Mivel ehhez gyöngye vagyok, marad a makaó az Adria partján, a pálmafa alatt. Vagy az a boldogság, hogy nincsenek érzéseim – csak ez a napsütés.” Lovas Ildikó könyvének utolsó mondatai azt a tapasztalatot mondják ki, hogy a part foglya, az ember, ha visszatér is a vízhez, nem talál a tenger melegére, nem leli meg az elveszített otthonot. Sokkal inkább a hiány van, a fájdalom, hogy ami van, az nem az, aminek lennie kéne, „nincsenek érzéseim, csak ez a napsütés”.

A tengerbe tér és a tengerből érkezik az a James Bond is, aki az alcím alapján a könyv főszereplője. „A nevem Bond. James Bond. Mondta a kém. És fejest ugrott a tengerbe.” „James Bond, miután kiúszott a partra, a nőt már nem találta ott.” Mint a mítoszok vízi lényei számára, úgy neki is színpad a tenger, a fellépés és az eltűnés helye, amelyből időnként különös, rejtélyes alakok bukkannak elő. Szörnyek, szirének – Lovas Ildikónál James Bond, aki titokzatoságában, egyediségében nem marad el Homérosz különös lényeitől. A legenda kettős ügynök, Dusko Popov alias James Bond, becenevén *Trycycle*, valóban a regény szerkezeti centruma, egyrészt mint a negyvenes évek háborús Jugoszláviájának területén tevékenykedő kém, másrészt azért, hogy ez a kiinduló szituáció alapozza meg a kilencvenes évek jugoszláv háborúinak sajátos tematizációját, melynek keretében mintegy újraíródik a történelem. Nyilvánvalóak azok a párhuzamok, amelyek a térség történetében a különböző korszakokban kirajzolódtak. Mintha a kettőségek maguk is megkettőződnenek a valóság különböző szintjein és szinterein. A kettős ügynök alakja voltaképpen a történelem ilyen típusú kettőződőségeinek a szimbóluma. „James Bond

semmiképpen nem tartotta jó ötletnek, hogy úgy osszanak fel országokat, ahogyan a csirkéket kötik párba a piacon, ott hever két pár összekötött láb, két pár szárny verdes eszeveszetten és értetlenül, indulna két törzs ellenkező irányba. Ilyesmit látott a bácskai piacon James Bond, mondta is azon a részeg éjszakan amerikai kollégájának, iszonyú látvány két összekötött csirke.”

A könyv tematikus mezejének egyik alapmetaforáját láthatjuk e képben. Az együttes különmozgás, a kétségbeesett szárnycsapás kitörési gesztusai nem a szabadságot, hanem a fájdalom és a szenvedés fokozódását eredményezik. Azt is jelzik, hogy a kettőségek felszámolhatatlanok. Nem James Bond számára, hanem az elbeszélőnek.

Az elbeszélői nézőpontnak az az egyik sajátossága, hogy az ábrázolt eseményeket mindig megkettőzött perspektívából látatja. A 12 fejezet mindegyike a történelem és az ún. nagypolitika eseményeivel keretezi a történeteket (a balkáni kérdés a II. világháború idején, a kilencvenes évek délszláv háború). Az alaptéma invarianciája és dokumentumszerű nyomon követése ellenére az elbeszélő több fejezetben is hangsúlyozza saját témájával szembeni függetlenségi vágyát. Ez a vágy élettapasztalatának egyik kristályosodási pontja: „Apróságok, részletek vannak csak, azokkal sem bírok el.” „Mindenképpen csak a kicsi dolgokkal akartam foglalkozni. A nagy eszmék, a nagy területek befogadására nem vagyok alkalmas.” Az elbeszélői intenció és a témaválasztás feszültsége jól átgondolt írói stratégia eredménye, mely révén az elbeszélő énje táguló és szűkülő körökben ágyazódik az őt körülvevő valóság-összefüggésekbe. Ez a mozgás jól szemlélteti azt a folyamatot, melynek során az én éppúgy átjárja történelmét, ahogy a történelem járja át az én legszemélyesebb életszféráit is. A *Kijárat az Adriára* elbeszélő hősei számára a kiinduló pozíciót a történelemben vetett létezés hangsúlyos átérzése és átélése jelenti. A történelem és a politika erői által mélyen barázdált délszláv térség a kötődések és identitások bonyolult rendszerét teremtette meg. Ebben a konstellációban az egyén összetett viszonyítási rendszere a személyes integritás szempontjából állandó veszélyt jelent. A viszonyoskiszorozottság másfelől gazdagságot is jelez, ahogy azt a szerző is megjegyzi: „Az tanulságos mondat, hogy a jugoszlávai magyar írókat az különbözteti meg a magyarországiaktól, hogy az előbbieknél van tengerük.”

A fent említett kettős perspektíva tehát alapvetően az egyén szituáltságából fakad, de úgy érezhetjük, hogy



az elbeszélő által felállított határok folyamatos átlépése ennél mélyebb motivációjú. Az írás felszíne alatt egy feminin szempont

radikális érvényesítése tapasztalható. A perspektíva szűkítése és tágítása ugyanis úgy realizálódik a kötetben, hogy az elbeszélő a „nagy eseményeket” vagy apró mozzanatokra szegmentálja, vagy ezek mozaikjaiból illeszti őket össze. A történetépítés tehát mindig az „elemi részecskék” köré rendeződik, s így a *beláthatóság* és a *megélhetőség* körein belül marad. A *muskátlilevél szaga* című fejezet Gombrowiczról vett ars poeticája tökéletesen metaforizálja ezt a létállapotot és létérzést: „*Léggömb akarok lenni, de kiköve, antenna, de földelve, képes akarok lenni arra, hogy lefordítsam magam a hétköznapi nyelvére.*” A történelem értelmezésében tehát elsősorban a szerző öntelmezésének vágya jelenik meg. Ennek olyan narratív forma ad keretet, ami biztosítja a valóságaspektusok állandó át- és egymásba fordítását. A kötet szerkezete alapvetően tükörszerű. Ez magyarázza a laza, pikareszkes történetészövést is, melyben a hézagok a tükröződő történetek láthatatlan tengelyeül szolgálnak.

A *Kijárat az Adriára* rendkívül szubjektív kötet. Szubjektív a hangvétele, a szemlélete, sőt még nyelvformálása is. Ez a szubjektivitás azáltal nyeri el végső értelmét, hogy igazi tárgyául önmagát veszi, azt a szubjektumot, aki ír, de tudja, „*élni mégiscsak sokkal jobb, mint bármit megírni*”. A szólam alapvető regisztere a *feminine ecriture*. Az az írás, amely önmaga létét a szertelenségben, a parttalanságban leli meg, aki számára „*a szerelem próbája a tenger mellett történik meg*”. A tér és az idő úgy keresztelkedik ebben a szubjektumban, hogy a koordináta-rendszer finom és durva rengéseit saját létérzékelésének meghatározó paraméterévé teszi, azaz az én olyan (víz)gyűjtő helyként áll elő, amelybe tér és idő folyamán beleömlve önmaga végső formáját nyeri el. Azok a szakadások, ugrások, melyek a szövegek legjellemzőbb karakterjegyévé válnak, talán ebből a beszélői pozícióból magyarázhatók.

Ebben a poétikai szerkezetben az én életével bekeretezi a neki megadatott időt, teret és történelmet, ugyanakkor ez az idő, ez a tér és ez a történelem adja a szubjektum kereteit. Ez a kölcsönös mozgás, mozgatottság válik a beszélő én identitásává. Az én olyan átjártságot, keresztződésrendszert jelent, amelyben a személyesség egyszerre jelenik meg jogként, lehetőségként és kényszerként. Egyszerre jelent meztelenséget, szinte szemérmelenséget, a test világra nyitottságát és bezártságot, szinpadias allűröket, elfojtásokat. A töredezett felszín alatt

tehát egy lényegi kontinuitás érzékelhető, annak az ének az áradása, aki számára az én mentése és megőrzése állandó feladat és erkölcsi kényszer, amit az elbeszélő én világban való feloldódása teremt meg, hiszen a világgal szembeni ellenállás és az azonosulás ugyanazon attitűd két szélső pontja. A Lovas Ildikó könyvében megjelenő én a szűkebb és tágabb valóságára rendkívül érzékenyen reagáló én, akiben az érzelmi viszonyulások rendkívül összetett szerveződést mutatnak, hiszen térben és időben is nyitottak. Semleges pozíciót nem talál magának ez a hang, még ott sem, ahol a vallomástevőt az elbeszélő szólam váltja fel. Így a James Bond-fejezetekben is lépten-nyomon felizzik az elbeszélő hang, és az egyes szám harmadik személyű narratív pozíció átszíneződik a vallomástevő pozíció megjelenése által.

A James Bond-történetek többször elhangzó tételmondata a szerző szemléleti centrumának tekinthető: „*James Bond szerint a kommunistákkal az a baj, hogy nem tudnak bánni a nőekkel. Igaza volt.*” Ez a kétszeresen megerősített állásfoglalás az elbeszélő szemléletének meghatározó elemévé válik. Az a világ, amelyik a nőből kivonja a nőiséget, az anyaságot, és az erőszak védtelen tárgyává teszi (majdnem mindegyik fejezetben találunk példát ilyen szituálásra), az elbeszélő számára nem egy történeti korszak sajátosságaként jelentkezik. A durvaság nem tehető az idő zárójelei közé. A műben megjelenő világkép szerint sokkal inkább egy bizonyos szemlélet- és gondolkodásmód kirívó manifesztációjáról van szó. A történetek azt tanúsítják, hogy az eszmék embere sohasem érthet a nőkhöz, ahogy Madáchnál sem értheti meg Évát Adám. Az eszme embere a könyvben a kommunista szerepében jelenik meg. A kommunista ilyen értelemben az élet, a nő ellensége. Célja az élet kilúgozása. Titó partizánbrigád-jainak erkölcsi viszonyait bemutatva írja a szerző: „*az erdősek mélyén, ahol a partizánok éltek és harcoltak, nője senkinek sem lehetett, egészen pontosan: senki nem kúrhatott, csakis a főparancsnok.*”, „*És milyen férfi az, aki a sok szomorú, életét kockáztató partizánmőtől megvonja azt a kis örömet, amihez még háborúban is akad kedv. És milyen férfi az, aki nem enged meg szeretőjének azt, hogy rápillogjon a sok szomorú, életét kockáztató partizánférfire, s tán adna valami kis örömet valamelyiküknek. És milyen férfiak a kommunisták, és úgy bánnak a nőkkel, akik nem kommunisták, hogy megerősokolják őket.*” Ez a beállítódás és interpretáció egyértelművé teszi, hogy a szerző szerint a XX. században a világon esert sérelem tulajdonképpen a valóság női princí-

piumán esett sérelem. Az agresszió, a hatalom, az erőszak és a harc diadala a gyengédségen, a finomságon, a tisztégen. Azt mondhatjuk emiatt, hogy a történelmi traumák itt nem pusztán egyfajta női szempontból, hanem a Nő szempontjából értelmeződnek, ily módon nem korlátozhatók a könyvben megjelenő diktatúrák (Hitler, Sztálin, Titó, Milosevics) idejére. Jól látható, hogy ebben a tekintetben a szerző létérzékelése az ún. demokratikus fordulat eufóriája után sem változik meg. A nőiség értékvesztése általános jelentést kap, és mitikus dimenziót nyer: a *maszkulin* és a *feminin* erők egyensúlya megbomlott, a harmónia végleg elveszett a világból.

James Bond ebben az értelemben igazán központi figurája a műnek. Lénye azt az alternatívát jeleníti meg, amely a normális, emberi lét alapfeltetele. Ez a lét nőközpontú, pontosabban a nőre irányuló lét. Olyan lét, amelyben a férfi terveit és tetteit a szoknyák és a bugyik koordinálják, de nem pusztán a zsákmányszerzés maszkulin ösztöne által vezérelve, hanem a kölcsönös örömszerzés függőségébe rendeződve. Lovas Ildikó James Bondja playboy, az tünteti ki a férfiak között, hogy fontos, komoly, nagy hatású tettei közben mindig látja a nőket. Hogy vannak. Ezért láthatja azt is, hogy éppen hogy vannak. Szomorúak, vágyakozók, szemérmesek, érzékenyek – tudja, a nők típusba sorolhatók, de mindegyikük más és más. Ezért szerzi meg őket.

James Bond a fájdalom, a halál és a boldogtalanság territóriumában életet teremt. Végül is az életet nyomozza, keresi, kémleli. Kettős ügynök, sőt a nőkkal szemben – mint ahogy azt neve is jelzi – hármás ügynök, Tricikli. Ebben a kontextusban kulcsszerepe van a *Mi történt Triesztben?* című fejezetnek, amit témája és finom előadásmódja a pornográfia klasszikusai közé emel. Egy olyan szexuális három- (négy-öt?) szög áll elő ebben a részben, ami az örömvél érvényesítése révén diadalmaskodik a halálevl fölött. Még akkor is, ha egy jól megtermett disznó is részese a gyönyör túlcsoordulásának. „*Kerítésbe szinte belefűrődő felsőtest még jobban előrebukott, a sárkányparéj a másik két disznó orra elé esett, hogy aztán Maria egyik kezével disznaja füle tövét vakargassa, a másikkal meg kiszabadítsa a mellét. Az állat lapátfüle ütemesen mozogott az élvezettől, szájából előbukkant recés nyelve, és előbb lassan, majd egyre gyorsabban nyalni kezdte a nő kiszabadult, ide-oda hibálgató mellét. Orrlyukát a mellbimbóra illesztette, és fújtatott. Maria egyre lágyabban és erősebben vakarta a fültövé. A disznó fújtatott, majd kitátotta a száját. Hullámozó szájpadrása felajánlott egy utolsó mozdulatot.*”



Itt a szituációteremtés de sade-i merészsége, illetve a pornográf képzelet önbeteljesítése az önmagán kívüli irányul, arra a valóságra, mely az élet ellenében szerveződik, amely elfojt és feláldoz. Az erkölcs lemez-telenülése a test tiltakozása, akár a test lealázásának árán is. A test ebben az esetben az egyetlen kijárat – akár az Adriára, akár az életre. Kijárat és egyben bejárat. Határhelyzet, amiben a határsértés, az átjárás a működőképesség fenntartásának egyetlen módja. James Bond felismeri az automatikus működés, a pornográf vezérlés megtisztító extázisát: „*a kém pedig még nem csókolt élvező nőt, miközben lágyan döfődött egy másikat, eddig valahogy nem jött így össze, meg is fordult a fejében, hogy a Savoy-beli nőkből talán hiányzott a lélek tisztasága ahhoz, hogy ekként érezhesse-nek*”. A kém heurisztikus felismerése újraszituálja az erkölcsvesztés folyamatát, és a tisztaság, a leplezetlenség parabolájává teszi azt. A határok sérülnek és eltolódnak, de a körbezárt tér újratemti az élet feltételeit – akár az önmegalázottság és önmegszomoritottság gesztusain keresztül.

A könyv egyik látens kulcsfogalma ez a „határ”-fogalom. Ez jelenik meg az öngyilkosságot elkövető Csáth Géza tettének többszöri parabolikus megidézésében, az ország, az élőhely elhagyásának az egész könyvön végigvonuló lebegtetésében. Ugyanezt kell érzékelnünk Lovas Ildikó James Bondjának és Lovas Ildikójának pozicionálásában. A politikai határ fogalma olyan szemszögből nyer csak értelmet a könyvben, hogy az egyénben, a lélegző lényben mirefe szegmentációt végez el, hogyan darabolja fel a testet és a lelket. A határvesztés mindig értékvesztésként jelentkezik, pontosabban az én újradefiniálásának, újrakereztésének kényszeréeként. „*Most éppen megint csinálódik egy ország. És ha jól értem, akkor most megint eldől, hogy mi vagyok én.*” A politikai törésvonalak az emberben interiorizálódnak, és a lelket tagoló erővonalakká válnak. A léleknek ez a határhelyzete a kötet szövegeiben többször visszatér az *élni* és a *lakni* fogalmának radikális szembeállítására formájában. Az otthontalanság és a határon kívüliség érzése azonban sohasem pusztán politikai-történelmi természetű, hanem feltöltődik az én önmagával szembeni világtalanságával, otthontalanságával. Lovas Ildikó könyvében a hiányérzet, az elégedetlenség mindig az emberi természet által jelentkezik, a politikum csak artikulálja, esetleg felerősíti az eleven, emberi adottságot: „*2000 szeptemberében és októberében egészen közel került a cél, hogy ezután már élni is fogok itt, ahol eddig csak laktam, s bizony ez felrázott, másfajta szembenézésre is kényszerített: azt*

kellett látnom, szeretni is éppen úgy szerettem, mintha távol volna a cél. S valószínűleg engem is így szerettek. Elég vad érzés volt, fájdalmas és könnyű egyszerre.” Ez a 2000. október az énként megszólaló elbeszélő számára kitüntetett időpont. A 2000 őszének belgrádi eseményeiben vállalt szerep igazán autentikusnak tekinthető: a forradalmáró romantikus szerepéről van szó.

Am ez a szerep csak egy pillanatilag jelenti a nagy eseményben való részvétel fölötti pátosz érzését, hiszen ez az érzés alighogy megjelenik, rögtön transzformálódik az elbeszélőben, s a pátosz végül az otthon köré szerkesztett fogalomrendszerben csendesedik le, humanizálódik: „*És vitt a lábam minden este. Aztán, hogy vége lett, október 5-én este a börtön épülete előtt, hogy pontos legyek, már másfelé gondolkodtam. Annyi év után először nyugodtan utazhatok holnap, nem kell izgulnom, mire érkezem haza. A megmaradt ország melyik részében lőnek újra – vissza*”.

A nagypolitikával szembeni szkepszis, gyanú legtöbbször az irónia formájában jelenik meg. Az elbeszélő perspektívája más hangot nem is eredményezhet, az élet apró rezdülései maguk alá temetik a nagy események keltette rengéseket, annak ellenére, hogy a férfias tettekben mindig elenyésznek azok az apró energiák, amik bármiféle térnek töltést adnak. A cselekvés embere összefüggésekbe renkezi a világot, s az általa vizionált összefüggések cselekedtetik, s így beleront abba, ami nem összefüggés, hanem élet, részlet, sóhaj, mozzanat. Szó és cselekvés kettősségének problematikáját alapvető kérdésként a kötet mindvégig fenntartja: „*Gavrilo Princip mielőtt lőtt volna, fölment a híddal szembeni bérpalotába, hogy megkérje a nő kezét, akit imádozott. A fiatal nő jóval magasabb volt, mégsem látta a kabátja alá, a fehér rózsaszál mellé rejtett fegyvert. Miután kikoszorúzták, a fiatal forradalmár lement, és elvégezte azt, amiről úgy tudta, a küldetése. A cselekedet a szó helyére lépett.*” Pedig „*a szó is cselekedet*”.

A *Kijárat az Adriára* című kötet egyik legfőbb erényét azok a finom distinkciók és megkülönböztetések adják, melyek az úgynevezett nagy igazságokat az irónia révén nem érvénytelenítik, hanem életszituációkba ágyazva árnyaltan tudják érvényesíteni, ugyanakkor ezen érvényesítés során igazságértéküket újra és újra számon kéri a valóságon. Nem a romantikus forradalmáró extázisa révén nyer tért e követelés, hiszen a szerző kijelenti a könyve végén, „*saját illúzióimban sem hiszek*”. A szinte már cinikus megnyilatkozás ellenére az én életkövetelése lankadatlanul érvényesül, lobog és forr. Ezen követelés története a *Makaó az Adria*

partján, a könyv záró fejezete, amelynek egyik helyszíne Szarajevó. Kitüntetett hely – a háború metaforája.

„*Miután hazajöttem Szarajevóból, két és fél évig nem utaztam. Győr volt az első város, ahova elmentem. Hányingerem volt a boldogságtól, hogy élek.*” Szarajevó élet- és halálmetafora, ennek részeként a tehetetlenség szégyenét, a kívülálló némaságát és zavarát jelenti. Hogy ami történik, az mindig velünk történik és általunk történik. Akkor is, ha kívülálló vagyunk, hiszen az ember soha nem lehet kívülálló. A határok kérdése tér itt vissza, a rosszul meghúzott határoké, az élethatároké, a testhatároké. Ebben a fejezetben olvasható a kötet talán legszebb mondata: „*Szarajevóban kaptam a fiam reményét.*” Szarajevó, a térség sebhelye, egyszerre az élet köldökévé válik. Kijárat a jövő irányába, olyan kötődés, amely nem otthont ad az embernek, hanem az ént teszi otthonná – anyává. „*Szarajevóban kaptam a fiam reményét. A házini egy reggel hosszan nézett rám az udvaron, aztán azt mondta, év végére fiút szülök.*”

Lovas Ildikó könyvének legfeltűnőbb nyelvi sajátossága az a különös szintaxis, ami az egyes fejezeteknek izgalmas lüktetést ad, olyan hullámmozgást, melyben a grammatika idomul és azonosul a megszólalás hőfokával, intenzitásával. Talán *nyelvi aszimmetriának* nevezhetnénk a mondatstruktúrák nekilendüléseiből, megtorpanásaiból előálló szervezetséget. A beszélő affekciói, indulati rengései nem a nyelv kibomlásában és „*elereszkedésében*” materializálódnak, hanem a nyelvi redukció és ellipsisz alakzatába fojtódnak bele. A hirtelen beszűkülő nyelv mögött általában a beszélő növekvő indulata érzékelhető. „*Semmit sem akartam bizonyítani. Úgy hittem, az, hogy itt élek, elég. Akik ott élnek, a barátaim. Elég! Ha megmozdulunk – megdöglünk.*” Több helyről is idézhetnénk példát a nyelv széttörésére, s úgy tűnik, hogy a nyelv széttörése és az epikus elbeszélői lendület feszültsége és dinamikája követi, mintegy leképezi a narrátorpozíciók egymásba fonódását. Az E/3 éppen kialakuló elbeszélői személytelensége rendre felfüggesztődik, és a legközvetlenebb, legszemélyesebb nyelvi affekcióknak adja át a helyét. Az elfojtott(?) dühkitörések általában ítélő jellegű reflexiók, önreflexiók – nyelvi formájuk gyakran a trágárság, az obszcenitás. „*Nem múlik el tíz év sem, és az ember olajbogyót rághat egy olajfa alatt, és nincs benne nosztalgia, elmúlt a tehetetlen szégyen, hiszen végső soron köze nem volt hozzá semmi, csak a tudat teszi pillanatokra keserűvé, a francba, gondolja az ember; vagyis gondoltam én, hát mi a picsáért nem lehetett normáli-*



san. Vagy hogy. Basszátok meg az egészséget. Mert néha durván fogalmazok.” A nyelvi durvaság itt nem kimondja, hanem elfojtja,

megakasztja a kimondandót, azokat a tartalmakat, melyek egy kauzális rendbe és értelem-összefüggésbe nem ágyazhatók bele, tehát a verbális rend nem képes artikulálni őket. Az ilyen jellegű nyelvi formálás a tudattalan olyan pusztá megmutatkozásaként is értelmezhető, mint a *Mi történt Trisztenben?* pornográfiája. Az én ezekben az esetekben azért vetkőzik ki önmagából, hogy közelebb kerüljön. Mihez? Ahhoz, ami az én kiépülése során észrevétlenül elveszik. Emiatt kell újra és újra megtörnie az elégitikus hangnak. Mert nem képes célba érni, megtalálni vágyának tárgyát, hiszen az már nem meglehető. Nincs. A nyelvi durvaság ennek a keserű tapasztalatnak a jelölője.

A kötet szintaktikai karaktere egy másik sajátossággal is bír. A szövegbontakozás több helyén – gyakran az epikus történessorban – a grammatikai szerveződés fellazul, és parataxisos elrendezésben oldódik fel. A mondat együtt sodródik a sodródó emóciókkal: „gyakran gondolkodtam azon, hogyan menekülnék a néhány hónapos gyerekekkel, vagy hogyan ülnék be vele a szekrénybe, ha jönnének felmérni a szükséges házak közt a miénket is, hogyan bírnám rá, hogy ne sirjon.

És nem vagyok nyugodt, ha nincs a szemem előtt. És megvadult tigrisként járkálok a kapuba, ha késik. És ha nem mondtam volna, mindez azért van, mert a kommunisták nem tudnak bánni a nőekkel.”

A parataxis logikája érvényesül azokban a szövegbetétekben is, melyek az intertextuális mezőt megalkotják. Lovas Ildikó könyve dokumentum és fikció egymásba játszása. Kémjelentések, politikai határozatok, nyilvános beszédekből vett hosszabb-rövidebb részletek ékelődnek a legszemélyesebb szövegek közé. A beékelések, citációk általában az asszociáció révén „szerveződnek be”. A különböző típusú szövegek laza egymás mellett állása rejtetlenül hagyja a szöveghatárokat, s az írás felületi szakadásait is összevarratlanul tárja elénk. Ily módon ez az egymás mellettség, egymásra rétegzettség teremt meg a mű bonyolult terét, melyben múlt és jelen, tenger és part, én és a világ határhelyzetei, határsértései jelentik a cselekményeket. Kontinuitás és diszkontinuitás kötései és szakításainak kétirányú erővonalai egyszerre teremtik az elbeszélő én életvalóságát és annak szöveggé strukturálódott képét is.

Van-e hát kijárat az Adriára? A szerző a könyv végén mintegy saját élet- és tengertörténetét összegezve látszólag cinikus hangra lel. Azonban a lezárásnak ez a kissé demonstratív

gesztusa a könyv írása és olvasása során felvetett kérdéseket képtelen lezárni, s nyilvánvalóan nem eredményezheti az elbeszélő számára a megnyugvás és a kívülről pozícióját. „Halottakon taposok, mert minden, ami egyszer megtörtént, itt van velünk. Kifog rajtam ez a tenger-ügy. Meddig volt a Bácskaiaknak tengerük, mikortól nincs, vagy fordítva, és előlről. Annyiszor körbejártam, és annyi felől. Megannyi apróságba, részletbe belelesve, hogy végül az egészről semmi ne kelljen. Szarok az Adriára.”

Ám az ember nem nyelheti el a tengert – a tenger nyeri el az embert. Az Adria közös tér, pontosabban a tér közössége. De több ennél, az én közössége önmagával, a boldogság és a szenvedés közössége. Mindezen közösségekben úgy van ott, hogy vagy az ember, vagy Ő nincs is ott. Lovas Ildikó szép könyve végül is annak tanúsítása, hogy az ember, amikor napvilágra lel, a tengerből szakad ki. Hogy a tenger tenger legyen, ki kell szakadnia a szívből. Ezért kell leutaznunk délre akár Bosznián, akár Szerbián át. Hogy e köldök szakadásait testközlelől lássuk.

Ha megyünk, ha nem, az Adria ott van, lenn délen és bennünk – akkor is, ha valójában nincs.

(Kalligram Kiadó, 2005)

Komálovics Zoltán

