

# Luchmann Zsuzsanna

## Hét etűd a halálra

Jenei László: Díszössztűz

Pontosabban hét filmetűd, amennyiben a *Bluebox* filmes eszközökkel szerveződő monstre kompozíciója után a *Díszössztűz* írásai változatok egy téma vizuális megjelenítésére. Az etűd műfaj használatát Jenei László új könyve kapcsán több szövegalakító jellemző is indokolhatja. A kötet olyan – a filmnyelv elemeit kitértetetten érvényesítő – darabokat fűz egybe, amelyek ugyan ezernyi szállal kötődnek a nyers, sőt gyakran brutális valósághoz, de nem a referenciális térben és időben zajlanak, hanem az ember belső valóságában, a pszichében, és minden rétegüket áthatja a sokféle megjelenési formát öltő finom artisztikum. Ugyanakkor érvényes rájuk az etűd egy másik közelítésből adódó jelentése is: az írások tanulmányok egy témáról, magukon hordozva és felmutatva a megformálás sajátosságainak, a szerző virtuóz technikai képességeinek a jegyeit. Egyetlen téma, a haláltapasztalat, az embernek a halálhoz való viszonya, hétféle megformálás – s a szövegek mindegyike igazolást nyújt arra is, hogy a jó etűdben a gondolat és technikai apparátus kölcsönösen feltételezik és inspirálják egymást.

A kötetkonstrukció zártágát és koherenciáját egyfelől a benne érvényesülő szekvenciaelv eredményezi a haláltéma folytonosan másként történő ismétlődésével, az elmúlásnak mint az élet egyetlen viszonyítási alappontjának esztétikai közvetítésével. Másfelől az a gyakran rejtveyszerűen jelenlévő, gazdagon rétegzett médiumközi (és tudományközi) utalásrendszer erősíti, ami már az eddigi Jenei-életműben is poétikai funkcióval bírt. A kötetben végig érvényesülő filmes látásmód és az antropológiai érdekltség mellett így szervezi az egyes szekvenciákat az építészet (*Temet, érlel*), a mitológia (*A kihordó*), a képzőművészet-irodalom-zene hármassága (*Hátranéz, s mire lát*) a filmművészet (*Szabályos családások*), a színházművészet (*Díszössztűz*), az archeológia (*Marad reggelre minden*) vagy mindezek hiánya (*Kilátás a Miamazonról*).

A *Díszössztűz* tudatfolyamainak diskurzusában megkerülhetetlenek a halálról való beszéd, a filozófiai thanatológia kérdésfeltevései és értelmezési kísérletei. Ezek alapján úgy tűnik, a szerzőre a XX. századi bölceleti gondolkodásnak azok az eredményei hatottak, amelyek a heideggeri „halálhoz viszonyuló lét” (a halálhoz előfutó lét) kategóriájából kiindulva a halált nem az élet végpontjaként, hanem olyan szükségszerű és értelemszerű mozzanataként határozzák meg, amely az élet értelmezésének lehetőségét adja. E tekintetben Jenei László gondolkodása talán Maurice Blanchot halálfelfogásához áll a legközelebb, aki azt mondja *A halál tere és a mű* című írásában: „Az emberi horizonton a halál nem adott – meg kell valósítani; feladat, melynek tevékenyen nekilátunk, mely az uralmunk és tevékenységünk forrásává válik. Az ember meghal, ez semmi; de az ember a halála felől létezik, szorosan odaköti magát a halálhoz, olyan kötélekkel, melyről ő ítél, megcsinálja a halálát, halandóvá teszi magát, és ezáltal szerzi magának a képességet arra, hogy létrehozson, s hogy értelmet és igazságot adjon annak, amit létrehozott.”

A francia író-filozófust Lapis József is idézi *Az elmúlás poétikája. A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben* című könyvében (Debrecen, 2014. 18. l.). A jelentős líratörténeti korszakot az emberi végesség belátásának gondolatrendszere felől újrainterpretáló szerző a továbbiakban azt a bölcséleti megfontolást, amely szerint a saját halandóság megalkotása döntően a másikkal mint halandóval történő találkozás következménye, a Paul de Manra emlékező Jacques Derrida egyik tételével kapcsolja össze: „A másik halála mint az én halálom vagy a mi halálunk lehetőségéből tudom meg a másikhoz és az emlékezet végességéhez fűződő viszonyomat.” (Uo.) Egy interjúválaszból ítélve (*Extrém nyomásvizonyok uralkodnak benne. Jenei Lászlót Bartók Imre kérdezte*) nem áll távol ettől az értelmezéstől sem Jenei gondolkodása a halálról: „... meg kell hosszabbítania az életét annak, aki túléli valakijét. Ehhez jó adag meggyőződés kell, meg idő, hogy végül majd meghatottság nélkül tegye a dolgát. Ez is a halál, a meghatottság áramlása ki-be, ráadásul ez természetes, mintha lélegeznénk. És engem egyébként ezért érdekel különösen a temetés, mert a processzus ezt az életszakaszt előlegezi meg kicsiben.”

A *Díszössztűz* valamennyi írásában temetnek és temetkeznek – többnyire élve: a halodoklás, a lebomlás-lebontódás testi-lelki tüneteinek, „halotti pompá”-jának érzéki-vizuális megtapasztalhatóságában. A szereplők saját személyiségük élőhalottjai, kívül az általános emberi koordinátákon, jellemzően úgy pozicionálva, ahogyan a *Marad reggelre minden szemtanú-én elbeszélője* (mert végig a másakra összpontosítja a figyelmét) vonatkoztatja a drogfüggő Ludira: „Interakcióra képtelenül nem jut messzire az ember, és a társadalom messze van, messze van, szokta motyogni, ha gyorsulni kezdett.” (147. o.) Vagy ahogy a hasonló narrációs megoldású *Temet, érlel* anyafigurája vonul ki a konvencionális életkeretek közül: „... elhanyagolja társadalmi kötelezettségeit, lemond a világról.”

Ennek a kívül levésnek a kötet temetőfelfogását tekintve is jelentősége van. A *Díszössztűzben* többféle vonatkozásban jelenlévő Michel Foucault *Más terekről* című munkájában definiálja a heterotópia fogalmát a tér olyan valóságos fajtájaként, amely minden egyéb térrel kapcsolatban áll, mégis minden helytől különbözők, illetve ami egy adott kultúrában megtalálható minden helyet egyszerre képvisel, mégis kívül esik mindenben, amire reflektál. Az elmélet negyedik alapelve szerint a heterotópiák általában az idő feldarabolásával járnak, és működésük akkor teljeseedik ki, ha az embernek a hagyományos emberi időhöz való viszonya abszolút törést szenved. Ebből a megfontolásból jellemzően heterotopikus hely a temető: ideje ugyanis az emberi élet véget értevel kezdődik, attól a töréstől, ahonnan az egyén soha „nem szűnik meg feloszlani és eltűnni”.

A temetőnek mint helynek a kötet egészére kiterjedő, erős szövésű allegorikus-metaforikus jelentésháló létrehozó funkciója van; szenzuális-érzéki jegyei a bomlás, a pusztulás valóságselemeinek látható, hallható, tapintható, ízlelhető nyomait hagyják a szövegek mintázatán. Legbensőbb lényegét tekintve azonban olyan helyként jelenik meg, amelyet Foucault a deviancia heterotópiájaként határoz meg. A francia filozófus térelmélete azokat az embereket utalja ilyen helyekre (pl. pszichiátriai klinikák, börtönök), akiknek a viselkedése eltér a közösség által elvárttól – Jeneinél a halál helyei válnak ilyen életterekké. Itt fel sem merülnek a konvencionálisan hozzájuk köthető kérdések, mint a szakralitás, a hit, a gyász, a kegyelet vagy emlékezés gesztusai. Ezek a temetők előremennek az élőkért, behatolnak a világukba, egyre nagyobb tereket foglalnak el belőle (a *Kilátás a Miamazonról* városát szinte bekebelezzik), bárhol lehetnek, mert mindig ott vannak, ahol az őket megképző személyiség – kívül minden más helyen, kívül a legáltalánosabban vett emberi közösségeken. Ezek a valóságra tükörként reflektáló helyek sokszorozódnak, szóródnak, multiplikatív működésükkel egész hálózatot hoznak létre a szövegek terében – s meg lehet kockáztatni –, világertelmezési kísérlet tárgyává és eszközeivé is válnak.

E tekintetben kap különös jelentőséget a *Hátranéz, s mire lát* című időfelbontó elbeszélés – akár a kötet halál- és temetőfelfogását értelmező metaszövegeként is olvasható – nyitónovellája. Szerzője az írás egyik szereplője, egy testvérpár fiatalabb tagja, a történet idejébe idézője pedig a kórházban haldokló idősebb fivér, Balan. Az alárendelődő személyiségű Jan a gyerekkorában elszenvedett traumák következményeként (bátyja uralta őt, szexuális értelemben is) képtelen „*bármilyen társas szituáció*” irányítására; kizárólag az írásban tapasztalja meg, hogy „*van az erőszakosságra válasz*”. Novellája egy soha véget nem érő temetést rajzol egy pappal, aki annak szüntelenül ismétlődő volta miatt már „*nem tudja használni a halált*”, de akitől a gyászoló gyülekezet is a megszokottól gyökeresen eltérő megoldást vár, mert nincs halott. Élő embert állítanak a sír szélére, s a papnak kell meggyőznie őt arról, hogy jó döntést hoz, ha önként fekszik a koporsóba, és meghal. A jelölt hajlik rá, hogy megtegye, mindössze annyit szeretne, hogy „*ne tűnjön föl kudarcnak, hogy a világban betöltött szerepe így kiüresedett*”. Ebben ugyan megegyeznek, az utolsó fázisok mégis megakadnak, mert azt látják, hogy „*nincs a halni készülőnek arca, nincs fény, ami megvilágítja, nincs szó, mely leírja*”, ami eddig ismerős volt, ismeretlenné válik. Állnak tanácsaltanul, „*s kezdődik előlről az egész, csöndtől a csöndig, kihívástól csödig. [...] Ha lemegy a nap, összébb húzódnak, és folytatják.*”

Mint egy torzító tükör. Felülete nemcsak a szakralitásban kiemelt fontosságú csöndet fosztja meg minden vallásos tartalmától, de az élet végső kérdései is valamiféle fordított kinyilatkoztatásként (temetőkapu-feliratként) jelennek meg benne: „*... nem csak az elkövetett bűnért lehet és kell bűnhődni. Nincs feltámadás.*” És a *Díszössztűz*nek sincs egyetlen írása sem, amelyben ne az elkövetett vagy elszenvedett bűnhöz kötődne a halál helye, a temető világa. Ez is olyan kapcsolódás, ami kötetről kötetre hagyományozódik az életműben: bűn, bűntudat, lelki sérülések, pszichés működési zavarok, szexualitás, halál, érzéki megjelenítés együtt járnak a Jenei-szövegekben.

De az őket alakító eljárás mód, azok a technikai megoldások, amelyek alkalmazásával az állandó elemekből különböző identitások és világok születnek, nagy változatosságot mutatnak. A *Díszössztűz* etűdjeiben jellemzően filmes eszközök – a legmegfelelőbb rálátást biztosító rések, sávok, látószögek, *látványnyílások* keresésének, a legideálisabb pozíciófogás kísérleteinek vizuális elemei – szervezik a megképződő világot. S ennek azért van jelentősége, mert alkalmazott technikaként a kifejezendő tartalmat képezi le, a jelentést sokszorozza meg. Foucault ötödik alapelve szerint a heterotópiák mindig feltételezik egyfajta nyitó-záró rendszer meglétét, amely egyszerre szigetel el és tesz átjárhatóvá, s ahová a belépés nem képzelhető el bizonyos gesztusok megtétele nélkül. Jellemzően így működik ez a kötet különböző identitásainak világában is: a nyitás-zárás egyszerre ad lehetőséget a rejtőzködésre és a feltárulkozásra, az óvatos és alapos megfigyelésekre és a figyelem önmagukra irányítására, saját temetőik át- meg átjárására.

Jannak például a magabiztosság tanulásának lehetőségét adja két hatsávós sugárút keresztveződése, ahol „*visszfény és visszhang ősi félelmeket ébresztő elegye rákényszeríti az embert, hogy elfogadtassa magát a külvilággal. [...] Az elsajátítás és az elfogadtatás része, első leckéje, amit a visszaszorulás ellen tesz, vagy ahogy éppen fékezi magát, kitér, hogy pozíciót fogjon, s áll a nagyvárosi forgatagban, keresi a kontrasztot, szinte játszik az érzékelés határaival. Mindez kiváló szempontokat ad az önértékeléshez.*” (94. o.) A rés Ludi számára két jelképes kőtuskó között képződik, innen indul az erdei ösvény az egyetlen helyre, ahol nincs szüksége anyagra ahhoz, hogy érezzen, mert „*a rothadó altalaj vegyesen istálló- és temetőszaga – talán a kémiai rokonság ösztönös felismerése töltötte el egyfajta boldogsággal*” (164. o.) és a körülmény, „*ahogy egy kidőlt fán fekvő nézik egymást a halállal*”. A Miamazon város fölé magasodó tornyának exkluzív szórakozóhelye *látványnyílás*: egy alul is üvegből lévő, kriptahangulatot árasztó gömb, amelyből körkörös svenkeléssel kiválóan át lehet fogni a temetői áhítatot sugárzó

néma várost. A kötet címadó írás énelbeszélője, az apja elől lázasan menekülő fű vizionálja így a nyitások-zárások egymásutánjában megszülető új világát és annak szétesését: „... pixelenként kiértékelhető képen láttam magam, kulcsjelenetben szerepeltem, oldalnézetből, én a városommal. [...]... onnan, ahol álltam, rálátás nyílt mindenre. Felajzott ez a térbeli mélység, az élet látványos ritmusa. [...] Kinyílt a tér, lehetetlen elrejtőzni többé.” (228. és 230. o.)

A filmes technikai apparátus jelentéskonstituáló természete a kötet abszolút fókuszának tekinthető *Szabályos csalódások* című írásban mutatkozik meg a legnyilvánvalóbban, film a filmben megoldásával. Mintha egy werkfilmlet látnánk arról, hogyan jut el az Adam nevű szereplő odáig, hogy filmetűdöt forgasson anyja haláláról, illetve hogyan készül élete igazi nagy áttörésére, egy vízparti forgatásra – miközben folyamatosan más projekciók is futnak benne, álmok, emlékek, képzelgések. A vetítés folyamatában pedig egyik produkció sem lesz kevésbé fontos a másiknál: az előzmények szükségszerű fejleményként exponálják a következőkét, akkor is, ha a részletek nem kronologikus rendben peregnek.

Adam egy temető melletti panelban nőtt fel (micsoda ikonikus kapcsolat a könyvborító San Cataldo-i temetőjével!), szobájának ablaka a ravatalozóra nézett. Odaszögezték a lenti történetek: naplót vezetett a temetésekről. Az ismétlődő látvány lassan egyetlen képpé állt össze benne, a gyászoló prototípusává, s ez volt az, „*amit gyerekkorából boldogságként élt meg*”. De igénye támadt valami másra, pozíciót váltott, elvegyült a gyászolók közé, s a térben létező alakokat kezdte vizsgálni. „*Izgalmasnak nem is a tartalmi kiértékelésüket érezte, hanem a beállításokat*”, a legmegfelelőbb szögek keresését. Ez a tapasztalat „*a vérévé vált*”, úgy élt, „*mintha folyamatosan félrenézne, csak hogy leplezze magát, de amikor kikerült az emberek látóköréből, nem volt nála alaposabb megfigyelő*”. Zsigereiben készült valamire.

Az első alkalmat anyja halála szolgáltatta: filmetűdöt készít róla az embereknek, „*a gyász oktatófilmjét*”. A feleséget és a vágót az érzéketlenség háborítja fel, a fiú gyász teljes hiánya. Ő maga csak két hiányt érzékel benne, az anyja fiókjában megtalált napló látványát, s vele kapcsolatban a választét: hol volt ő, az anyja akkor, amikor ennek a naplónak a sorai feltöltődtek. Hiába nyer második díjat a filmetűddel egy internetes pályázaton, kielégíthetetlen vágy űzi valódi tehetségének megmutatására. A felismerés pedig, hogy nagy filmet kell forgatnia, a már ismert pozícióban, egy réshelyzetben válik világossá. A hely most egy autópálya leállósávja. „*Mintha most is forgatna, a véletlen kínálta helyszínen igazítaná az objektívet, állítaná a mélységelességet, kutatná a részleteket, melyek egy szűk nézetből hitelesek lehetnek. Mozdulataiban a részre hajlás nélküli pontosság munkál, az a teremtő indulat, amely elől nem akar kitérni.*” (130. o.)

Az írásban szövegszerűségében is megjelenik a legfontosabb szemléleti tényező, amit immanens módon az egész kötet képvisel, hogy a történetet *mutatni* kell, *nem mesélni*. Ez a közelítés szükségszerűen az érzékelésre ró feladatot. Sokszor akusztikai és vizuális jelzések lendítik tovább a beszéd- és cselekvésvagyományt (*Képzeld, váltott megint ritmust... 88. o.; Aztán megváltoztak a fényviszonyok, ajtó nyílt...129. o.; ...teátrális volt minden mozdulata, s olyan sokáig tartotta ki, mintha folyton az expozíciós idővel számolna. 136. o.*), vagy válnak a személyiség önelrejtési/önmegmutatási kísérleteinek eszközeivé: „*Képtelen volt kivenni a fejéből mindazt, amit az autópálya leállósávjában valóban látott, az időbűnökre épülő [...] precíz előkészületeket, a térrel játszó megfigyeléseket, könyörtelen analitikus beállításokat, melyek szinte letarolták az élete köré emelt, fényvisszaverő anyagból készült, megtévesztő paravánokat.*” (133. o.)

A paraván mint a rejtőzködésnek vagy a lesből figyelés pozíciójának metaforája, fontos szerepet kap *A kihordóban* is. A résein átszűrődő másik világ érzékelése tárja fel a legteljesebben a saját pedofil hajlamainak gyilkos démonától űzött Florin személyiségét. A másik világ itt a lentet, falut jelenti. Mert ő fenn él a hegyen, egyedül, egy a temető régi halottmosójára emlékeztető kalyibában. Nappal csapdákat állít, gyilkol és gyilkost hajszol (áldozatait egy titokzatos démon pusztítja), az egyetlen éjszakán, amit a faluban

tölt, a gyerekszobák ablakait fürkészi. A könyvtári paraván mögött az (orv) vadász mutatja meg magát, a szó minden jelentésében: „Állt a polc előtt, olvasta a címekeket, közben a paraván felé sandított. Szinte felperzselt a vékony gyerekhangokból összeálló zaj, ajzották egy-egy testnek a résekben feltűnő metszetei, a ruhák összefolyó színei. [...] Hunyt szemmel oldalazott tovább, a paraván mögé szimatolva, széljárást mérve, becserkészni, ami odaít van, mert ami áramlott felé, az bizony félreérthetetlen volt. A selymes biztonság és a vadszag párosítása felrobbantotta az érzékeit, beomlott minden, amit tartásnak vélt, olyan ez, mintha egyedül ő tudná a világon, hogy valaki életveszélyben van. És azt már megtanulta, ezek milyen könnyen továbbszöhető történetek.”

Mert Florin gyermekgyilkos is, sejtetően háromszoros. Nevelt kisfiát vízbe ölte, s ő maga akkor lett halott, amikor a régi nyomokat keresve szertartásosan alámerült a pisztrángosba (csontos-lemezes réteget, halotti maszkot kapott az arca). A víz (a vízi halál) is visszatérő motívuma a *Diszössztűz*nek. Többnyire úgy jelenik meg – ahogy Florin vonatkozásában is –, mint a tudattalan jelképe, a „készítések uralta test folyadéka”, vagyis az állatissággal terhelt testiség képe (C. G. Jung). Ott gyülemlik a *Szabályos csalódások* furdószobájának kádijában, s lényegül át az áhított forgatás vízpartjává, ami fölött viharos erejű szél terelgeti Adam „statisztái felé az egymás feketeségét hizlaló baljóslatú felhőket”, és ott van a *Hátránéz*, s mire lát vízi hullás jelenetében is, a Márk evangéliuma 5,1-20 versének (a gerázai megszállotról és a disznócsordáról szóló) parafrázisában.

Az elkövetett vagy elszenvedett bűn mint a haldoklás, a halál tudatalattit birtokba vevő előzménye szinte kizárólagosan a XX. századi pszichoanalitikai iskolák (mindenekelőtt a freud-i és Ferenczi Sándor-i hagyomány) gyerek-szülő viszonyra fókuszáló közelítéseiben van jelen. A Jenei-szövegek identitásainak pszichopatológiája, elfojtásokkal, bűntudattal és komplexusokkal terhelt személyiségük működése minden esetben visszavezethető meghatározó gyerekkori kapcsolataik zavaraira. Jellemzően ilyen az anyának gyerekeitől való eltávolodása, a gyerekek magánya, vagy az ellenkezője, a szülők nem szűnő szorítása, az apák túlzott elvárásai. Ezek aztán átrajzolják a személyiséget, változatos nyomokat hagyva abban a szülő (halála) iránti steril érzéketlenségtől a saját halál megalkotásának vágyán keresztül az apákkal és anyákkal szemben érzett „rituális gyűlölet”-ig.

Különösen érdekes ebből a szempontból a kötet címadó írásának apa-fiú kapcsolata, ami annak ellenére a fiú monológjából bontakozik ki, hogy színi tanulmányaiból tudja: „A monológ olyan, mint bezárkózni a tudat előszobájában, nincs semmi átjárás.” (204. o.) A benne hivatkozott wedekind-i „gyermektragédia” (*A tavasz ébredése*) a hipokrita polgári nevelés és a kendőzés kultúrájának időtlenségére figyelmeztet. Az egészséges gyermeki fejlődést megakadályozó szülői szemlélet („Amennyire lehetett, a nőt néztem, de apámékat láttam, ahogy engem örökön őriznek. Használnak arra, hogy őrizzenek...” 237. o.), a „tulajdonosi felügyelet” természetellenessége itt egyben sajátos életellenességet is jelent. Az apa ugyanis „a funerális emlékhelyek megszállottja, vagyis virtigli temetőbuzi” (218. o.), akinek ráadásul „mindent meg kellett érintenie, nem volt neki elég a könyv, a fotó”, az anya a webkamerák és a megfigyelések szerelmese – a gyerek pedig velük járja Európa temetőit. Egyetemista korára egész élete sikertelen meneküléssé válik a szülei elől, férfivá válásának folyamata pedig megannyi kudarcos felszabadulási kísérlettel „a halál rabszolgája”-lét fogva tartó kötelei alá: próbálkozásai képtelenek kilépni a pusztítás, a pusztulás, a halál közegeből.

Ha valóságos térhez és időhöz nem is köthetőek Jenei László etűdjei, aktuális valóságunknak számos problémája ott feszül bennük. Ezek a kérdések azonban (mint művészet és hatalom, politika és bűnözés viszonya, félelemkeltés és migráció, eltérő kultúrák egymás mellé kényszerülése, félelem és terrorizmus, függőségek és beteges hajlamok, tehetség és működésképtelen kapcsolatok) nem a diskurzus tárgyaiként jelennek meg, sokkal inkább közeget és anyagot szolgáltatnak közös perspektívájuk, a halál változatos ábrázolásához – mindig annak a társművészetnek a kompozicionális és látványelemeivel,

amelyet identitásai megjelenítenek. A *Temet, érlel* beszélője például tehetséges építész, akinek látásmódja alapján határozza meg az írás „architektúráját”, abszolút középpontjába helyezve a házat, ahol az anya a világ legunalmasabb tevékenységét űzi: haldoklik. A „nem e világi léptékű” épület leginkább egy zikkuratra emlékezteti az olvasót: láthatatlan határsáv választja el a környezetétől, a lábazat terméskövei pedig misztikus módon őrzik a tekintetektől elsötétített szintjeivel, labirintusszerű folyosóival, a benne és körülötte kialakított áldozati helyekkel: a nappali komódjával és a hátsókert kisállattemetőjével. A szentélynek papnője is van, a múmiaszerű társalkodónő, aki aktív közreműködője a sírkerti szertartásoknak. „...ilyen a ház, ránézésre is földöntúli erők dolgoznak benne, elsősorban anyám, és ez igen nagy hatással van rám” (22. o.) – mondja az elbeszélő, mint ahogy azt is ő mondja: „Amíg ez a bohóckodás tartott, az időt mindig elütöttem valahogy, legtöbbször elemeztem a sírkert architektúráját, a rendeltetés és a tényleges kiképzés összhangját.” (29. o.)

A Jenei-poétikát meghatározóan formáló intermedialitás, illetve a kultúrtörténeti hagyománnyal folytatott állandó párbeszéd az egyes világok megteremtésének funkcionális elemeiként vannak jelen a halál-etűdökben is. Csak néhány a kötetet behalózó utalásokból. Az egyetemi tanár és galerista Balan, akinek az egész élete folytonos reflexió saját széles körű műveltségére, a műveletlenség megalázására használja Britten operájának (*Halál Velencében*) egyik jelenetét, halálos ágyán a Rubljov *Szentháromság* ikonjától megrendült nagyanyját vizionálja, és élőképként rendez meg gyanútlan öccsével egy Chiriko-kompozíciót. Jannak Britten operájából nem Aschenbach, hanem Tadzio az ikonikus figura, novellájának hitevesztett papja pedig csak Van Eyck *decens, álmos tekintetű* Krisztusát, a *Szent Arcot* képes előhívni. De ott van a szövegekben többek között Oudry *Halott farkasa*, Pedro de Mena *Mater Dolorosaja*, Foucault *Én, Pierre Rivière, aki lemészároltam anyámat, húgomat és öcsémet* című regénye, ahogy sok film- és színházi produkció is, központi szerepben azzal (*Mozart-fivérek*), amit Olof Palme közvetlenül az ellene elkövetett gyilkos merénylet előtt nézett.

Jenei László új könyve gazdag utalásrendszerének saját szövegbe íródó emlékező-felidéző reflexióival nemcsak egy kulturális hagyomány folytonosságában helyezi el magát, de írástechnikai megoldásaival, az intermedialis érdeklődés látásmódként érvényesülő jelenlétével a végtelen felé is tágítja a témáról, a halálról való beszéd lehetőségeit.

(Jelenkor, 2016)