Bazsányi Sándor

11 – 12 – 13

(kritikák 3 rendben)

A kritikát a legtöbb esetben, miként a tolvajt, alkalom szüli (többnyire egy szerkesztő felkérése). De vajon mi szülhet egy kritikakötetet? Vagy mi volna a kritika alkalmiságának megfelelője egy olyan válogatáskötetben, ebben, amely nem kíván magabiztosan felülemelkedni az egyes darabok megszületésének véletlenszerűségein? Mert például miért ne lehetne a kötetszerkezet elve: a véletlenszerűség, vagy legalább annak mímelése? Az anyag ötletszerű(nek tűnő) kiválasztása és elrendezése. Teszem azt három egymásra következő pozitív egész szám egyenesén: *11 – 12 – 13*.

Ugyanakkor csak kellene, hogy jelentsen most valamit az önmagában semleges három szám. És persze mindegyik másvalamit: az első 11 regényt 2006-tól 2016-ig, évente 1-et-1-et; a második 12 könyvet 6 szerzőtől, mégpedig fejenként 2-t; a harmadik 13 írást közös országos dolgainkról, a második világháborús népirtástól a kommunizmus tündöklésén és bukásán át a rendszerváltozást követő idők összetett bájáig.

Aki szeret játszani a számokkal, egyáltalán szeret játszani, és még a kortárs irodalom is foglalkoztatja, talán lel majd némi örömöt ebben a kötetben.

Bazsányi Sándor

11 – 12 – 13

Bazsányi Sándor

11 – 12 – 13

(kritikák 3 rendben)

múlt-korral
Miskolc, 2017

„Egy, két, hár, na mi lesz már!”
Fenyő Miklós –
Novai Gábor:
Limbó hintó
(Hungária együttes)

Műút-könyvek 030

© Bazsányi Sándor, 2017

ISSN 2061-4314
ISBN 978-615-5355-19-6

Összeszámolás

Előszámolás
11 – 12 – 13 15

11
(1 év – 1 regény)

2006 – Szépségek szakadatlan szózuhataga
Kőrösi Zoltán: *Milyen egy női mell? – Hazánk szíve – regény –* 19

2007 – De az akcidenciák mi helyett?
Józsa Márta: *Amíg a nagymami megkerül* 24

2008 – A vicces Tar Sándor
Fehér Béla: *Filkó* 30

2009 – Szóvirágos regénygömböc – avagy a szép szegedi Karamazovok
Darvasi László: *Virágzabálók* 36

2010 – A protokoll védjegye
Térey János: *Protokoll* 45

2011 – Madártalanul
Bodor Ádám: *Verhovina madarai* 53

2012 – Ügetésben, vágtában, szárvisszatartással
Sándor Iván: *Az éjszaka mélyén 1914* 62

2013 – Delectatio operationis
Tompa Andrea: *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben* 67

2014 – A piros pufajkás, szemüveges muki esete a hajléktalanokkal
Szilasi László: *A harmadik híd* 75

2015 – A határozott névelős író
Bartis Attila: *A vége* 84

2016 – Sal Hungaricum – avagy a mesemondás sója
Nádas Péter: *Az élet sója* 88

12
(1-ről 2-szer)

C 1 – Dead Man
Centauri: *Jégvágó* 97

C 2 – Dan Jackje
Centauri: *Jákob botja* 104

E 1 – Mennyi az annyi?
Esterházy Péter: *Egyszerű történet vessző száz oldal. A kardozós változat* 110

E 2 – Esterházyt szeretni – és olvasni
Gyors, elnagyolt felméréskísérlet 116

Ká 1 – A közérti költő
Kántor Péter: *Megtanulni élni. Versek 1976–2009* 122

Ká 2 – „Azok a rémes, vörös nemi szervek!"
Kántor Péter: *A Lucien Freud-albumból* 127

Kr 1 – A Krasznahorkai-vírus
Krasznahorkai László: *Megy a világ* 133

Kr 2 – Wenckheimkehr
Krasznahorkai László: *Báró Wenckheim hazatér* 140

R 1 – Egy új RakoVSzky regény
Rakovszky Zsuzsa: *VS* 148

R 2 – Ophelia Sókon
Rakovszky Zsuzsa: *Szilánkok* 152

T 1 – Lunapoézis – avagy költői holdkór
Tóth Krisztina: *Magas labda* 157

T 2 – Tüske a köröm alá
Tóth Krisztina: *Pixel – szövegtest –* 162

13
(1-2 közös dolgunkról)

1 – Auschwitzban – Auschwitzról
Jichak Katzenelson: *Ének a kiirtott zsidó népről* / Halasi Zoltán: *Út az üres éghez* 169

2 – Úgy, amilyen – Saulról és fiáról
Nemes Jeles László: *Saul fia* 175

3 – Antropológiai orgia – ideológiai piac
Zoltán Gábor: *Orgia* / Závada Pál: *Egy piaci nap* 180

4 – „... és a forradalomnak most aztán tényleg vége volt." Az 1956-os forradalom ábrázolása Nádas Péter regényeiben: *Emlékiratok könyve* (1986) – *Párhuzamos történetek* (2005) 191

5 – Posztszocialista lektűr
Spiró György: *Tavaszi Tárlat* 198

6 – „Építész maradok...” –
„... a korlátoltságig építész vagyok.”
Horváth Márton: *Holttengeri tekercsek* /
Konrád György: *A városalapító* 204

7 – Visszanyelt böfögés – avagy Bibó temetései
Petri György: *Bibó temetése* 216

8 – Komcsizgatunk, elvtársak, komcsizgatunk?
Kukorelly Endre: *Rom. A komonizmus története* 222

9 – A kiképzés szakszerű
Garaczi László: *Arc és hátraarc (egy lemur vallomásai)* 227

10 – Korszerűtlen korrajz
Berkovits György: *V. és Ú. / I-II*
(Díszcserje [kis]asszony; Jelzőművész) 233

11 – Máglyából mágia
Dragomán György: *Máglya* 241

12 – Hogy itt mi megy, nagymama –
az alázúduló vörösiszapban...
Vitahozzászólás a politikai költészetről 247

13 – „Váratlan és meglepő elemek”
az újabb magyar irodalomkritikában
Előadás a mai irodalomkritika helyzetéről 252

Elszámolás

Az írások 1-ső megjelenéseinek helyei 263

Előszámolás

11 – 12 – 13
Játék a számokkal

A kritikát a legtöbb esetben, miként a tolvajt, alkalom szüli (többnyire egy szerkesztő felkérése). De vajon mi szülhet egy kritikakötetet? Vagy mi volna a kritika alkalmiságának megfelelője egy olyan válogatáskötetben, ebben, amely nem kíván magabiztosan felülemelkedni az egyes darabok megszületésének véletlenszerűségein? Mert például miért ne lehetne a kötetszerkezet elve: a véletlenszerűség, vagy legalább annak mímelése? Az anyag ötletszerű(nek tűnő) kiválasztása és elrendezése. Teszem azt három egymásra következő pozitív egész szám egyenesén (amelyek közül kettő, nincs fontossága, de azért mondom, történetesen prímszám): *11 – 12 – 13*.

Ugyanakkor csak kellene, hogy jelentsen most valamit az önmagában semleges három szám. És persze mindegyik másvalamit.

(11) Az első mondjuk azt, hogy 2006-tól 2016-ig, ahogyan az általában lenni szokott, napvilágot láttak izgalmas vagy kevésbé izgalmas magyar regények vagy regényszerűségek, amelyek egyikéről-másikáról még írtam is kritikát, és ezek némelyikét beválogattam ebbe a gyűjteménybe, mégpedig mindegyik naptári évből 1-et, összesen tehát 11-et, és nem is feltétlenül mindig a (tárgya vagy mondandója tekintetében) legmaradandóbbat. Hiszen mesterkélt ötletem megkötötte a kezem. Kénytelen voltam mindenképpen regénykritikákat (és nem például költészetkritikákat) választani, akár szűkös volt az adott esztendő, akár bőséges, akár a szóba jöhető művek, akár a kritikáim szempontjából. (Egyébként a választott időszakot megelőző 2005-ös év legendásan bőségesnek bizonyult: ekkor jelent meg például Nádas Pétertől a *Párhuzamos történetek* és Spiró Györgytől a *Fogság*, amelyekről ráadásul volt is szerencsém közreadni egy-egy kritikát.) Volt, hogy egy bizonyos évben nem is írtam kritikát a (szerintem) tényleg fontos regényekről, de meglehet, nem is voltak akkor ilyenek, ugyanakkor most mégiscsak muszáj volt kiemelnem a (szerintem) kevésbé fontosakról írottak közül egyet, és nem is biztos, hogy a legtartalmasabbat. Meg persze volt úgy is, hogy egy másik évben nagyon sok (szerintem) értékes

regény jelent meg, és némelyikről még kritikám is született, amelyek közül azonban most csak egyet választhattam ki... De nem ragoznám tovább a számjáték első körének bonyolult szépségeit. Mindazt tehát, ami összeköti Kőrösi Zoltán 2006-ban megjelent művét Nádas Péter 2016-os kisregényszerű városesszéjével, meg persze a többi 9-cel.

(12) A második körben viszont már jóval egyszerűbb volt a feladat: 6 olyan szerzőt kellett találnom, akikről, mármint a köteteikről, az utóbbi néhány évben 2-szer (vagy többször, ami meg további döntési nehézségeket jelentett...) is írtam. Hogy kijöjjön a 12. Szépen ábécésorrendbe állítva, Centauri 2 egymásra vonatkozó regényétől Tóth Krisztina 1 verses- és 1 prózakötetéig. És hogy miért azokat választottam, akiket (és tőlük amiket): nos, erre talán felesleges válaszolnom. (Szemérmetlenül sötét, puha és nedves történet volna.)

(13) A számjáték harmadik körében volt a legnehezebb dolgom, és egyben a legkönnyebb. Itt ugyanis már nem formális, hanem tartalmi szempontból kerestem 13 olyan írást, amelyek valamiképpen, az irodalomértés körén belül maradva, hozzászólnak a huszadik századi magyar történelem vagy a közelmúlt emlékező feldolgozásának (vagy fel nem dolgozásának) tetemes ügyeihez, a „nem is kevés" Duna menti „közös dolgainkhoz" – a második világháború faji alapú emberirtásától a monokróm állagú kommunista diktatúra mérsékelt elszíneződésein át a rendszerváltozás utáni időszak kultúráját meghatározó kétségekig. Jichak Katzenelson és Halasi Zoltán közös holokauszt-könyvétől Petri György Bibó-versén át az irodalomkritika viharosan változó műfajáig.

Aki szeret játszani a számokkal, egyáltalán szeret játszani, és még a kortárs irodalom is foglalkoztatja, talán lel majd némi örömöt ebben a – szándékom szerint – játékos szerkezetű kötetben.

11
(1 év – 1 regény)

Szépségek szakadatlan szózuhataga

Kőrösi Zoltán: *Milyen egy női mell? – Hazánk szíve – regény –*

Kőrösi Zoltán zavarba ejtően szép mondatokat ír. Ami jó is, meg nem is. Egyes olvasóknak feltehetően jó, másoknak meg nem biztos. Egyeseknek olykor talán igen, olykor talán nem. Egyeseknek először még lehet, hogy igen, később meg már inkább nem. Külön-külön, bekezdésnyi adagokban még igen, összességében, regényabroncsba fogva viszont már nem. Bevallom, ilyesféle hasadt lelkű olvasó volnék magam is.

Vegyük sorra könyvünkből mindazt, ami szép. (Jobb szót nem találok Kőrösi prózájára, mint hogy 'szép', kerülni nem tudom a használatát, szinonimákra nem lelek, s így előre elnézést kérek a folytonos szóismétlésért.) Szép maga az indítás, tanítani lehetne valamely prózaíró-tanfolyamon: „Vasárnap volt, augusztus vége, a városra hetek óta nem esett eső. // A felhőtlen ég alatt porszagúan izzottak a kövek, a kevés hajnali harmatot pillanatok alatt szívta fel a reggeli nap heve." Olyannyira szép a nyitókép, és olyannyira tetszik szerzőnknek is, hogy később egy hosszú leírásban megismétli. Kőrösinek gyakran éppúgy tetszik egyik-másik saját mondata, mint Esterházy Péternek Camus *Pestis*ének többször is felhasznált részlete a „szélseperte és szélcsiszolta égboltról". Persze másmilyen dolog, másmilyen lelki és szakmai helyzet, ha valaki mást ismétlünk, nem pedig önmagunkat. De ezt szerzőnk is jól tudhatja, hiszen maga is idéz egy motívumot Mészöly Miklós *Megbocsátás*ából, a levegőben megmaradt vonatfüst képét. De lehet, hogy ezúttal is önmagát, önmaga megelőző könyvét, a füstcsík motívumot felhasználó *Budapest, nőváros*t ismétli (meg egyébként is gyakran feltűnnek az előző kötet bizonyos részletei az újban), amely viszont talán nem is annyira Mészölyt ismétli, hanem a füstmotívumot korábban már ismétlő pálya- és nemzedéktárs Darvasi László egyik regényét, *A könnymutatványosok legendáj*át... Kőrösi tehát egyszerűen az ismétlés kedvéért ismétel, az ismétlés örömeért – és szépségéért.

A legfőbb kérdés meg persze az, vajon a Kőrösinél többször ismételt mondatok – akár a Mészöly-ornamens, akár bármely más retorikus

díszítmény – mennyire nyerik el az olvasó kegyét, milyen hatásfokon szervesülnek a regénytestbe. Az ismétlés alakzata volna ugyanis könyvünk egyik legszembeszökőbb tulajdonsága, tolakvó ékessége. Amennyiben a *Milyen egy női mell*? gerincét a mérsékelt változatokban ismétlődő gondolatok, motívumok, emberi viszonyrendszerek adják. Lehet az ismétlés tárgya egy kesernyés férfiillat, egy felfelé legyintő kézmozdulat, egy bennrekedt káromkodás vagy sóhaj... Vagy éppen egy telt szentencia, például: „A világot nem lehet úgy megszeretni, hogy folyton csak túlélésre gondolunk. Nem arra való az idő, hogy túléljük, hanem arra, hogy átéljük, érti ezt?" Mindezt persze az egyik regényalak mondja a másiknak, apa a fiának, mely tanítás ráadásul pár oldallal később újra elhangzik, ezúttal egy cirkuszi ember szájából, noha ugyanannak az Ádámnak címezve. Ám végső soron a szentenciát a szerző az olvasónak címezi, és ehhez csak eszközül szolgálnak az egymással egyébként is egyre inkább összemosódó, egymással könnyen összekeverhető szereplők, szereplőtípusok. Bevallom, Kőrösi regényének (a műfaji megjelölés hangsúlyosan szerepel a cím alatt) eseményekben, helyszínekben, szereplőkben, magánéleti és történelmi fordulatokban bővelkedő vonulatáról, e vonulat családregényszerű epikai értékeiről nem tudok mit mondani. Nem látom értelmét, hogy elszámoljak, sem magamnak, sem a lehetséges többi olvasónak, az Orlik és a Flaschner család egymásba hurkolódó történetéről, amely a tizenkilencedik század közepétől egészen napjainkig húzódik. Hiszen Kőrösi vállalkozása nélkül is jól ismerjük a magyar történelem jellegzetes körülményeit, eseményeit, fordulatait. Körösi másik nagy témájáról, a szerelemről pedig legyen most elég ennyi: megvolt bőséggel. Ráadásul könyvünk lényege, noha éppenséggel a történelemről és a szerelemről szól, mégsem a történelem és a szerelem. A *Milyen egy női mell?* értékét nem regényszerűségében látom, azazhogy nem látom regénynek Kőrösi könyvét, inkább csak regényszerűnek. Mely 'csak' persze csupán az érem egyik oldala, amelyet, ha úgy vesszük, bőségesen kárpótol az érem másik oldalának megannyi poétikus szépsége. Folytassuk hát a szépségleltárt ott, ahol abbahagytuk, a legelején.

A nyitóoldal szabályos leírását szabályos retorikai fordulatok gazdagítják, például: „Ki hinné, hogy odalent, a zavaros folyómeder mélyén egy régi forrás bugyborékol?" Akárha Jókai Vaskapu-leírásának mézédes nyelvezetét ízlelnénk újra. És ha még szeretjük is ezt az ízt, nem zavarhatnak minket könyvünk jellegzetes túlfogalmazásai sem, hiszen szépek.

Kőrösi prózájában majd' minden szónak kell, hogy legyen bővítménye; például: „A városszéli földekről berendelt csőszök suhogó pálcákkal vigyázták a magasra púpozott dinnyehalmokat." Vagy legalábbis halmozva álljanak egymás után a szavak (mint a megelőző mondat dinnyéi): „...váratlan csend támadt a kiabálások és kalapálások, sípok, dobok, csattanások és zörejek,szárnyverdesések és patadobbanások hangzavarában". Hát még akkor hogy örülhetünk, amikor a szép szavakkal ízes mondatok ráadásul dúskálnak a szavakra, a nyelvre vonatkozó metaforikus meditációkban; például: „Se a föld, se a víz, se a napsütés, hiszen azok nem szavakkal beszélnek." Nem beszélve a nyelv időbeliségével párhuzamos, elbeszélt időre vonatkozó bölcs meglátásokról: „Alig egy éve él itt, s mégis, mintha már évek teltek volna el." Kőrösinél az elbeszélt s így megjelenített idő kétfelől szorítja satuba a szereplőket, egyfelől a „zakatoló idő", másfelől az „egyenletes feledés" irányából. Ugyanakkor szerzőnk a maga által teremtett időfolyamra mindig távlatosan tekint, mely távlatos perspektívaválasztás ára, hogy az idő sodrában le-lemerülő, majd fel-felbukkanó szereplők olyan szaporasággal váltják egymást, hogy néhány oldallal fel- vagy letűnésük után bizony könnyen kihullhatnak az „egyenletes feledés" befogadói rostáján. Az olvasó inkább az ilyesféle szentenciák jellegzetes zamatára emlékszik, persze csak fátyolosan: „Lám, múlik csak az idő, s még gondolkodni sincsen időnk, vagyunk, mert ez a legegyszerűbb, a teremtés bármily széles is, szűkös, mint egy ól." (Ezúttal Pilinszky-idézettel.) Az idő távlatosságáról bölcselkedő Kőrösi-próza nagy kérdése, mondhatni legsajátabb időbeli kínja: miként lehet a rövid távú nyelvi szépségekből hosszú távú, az olvasó számára tartósan emlékezetes prózát, netán epikus prózát teremteni?

Az idő és a nyelv toposzai mellé Kőrösinél felsorakozik – az alcím távlatos programjának jegyében – a szívé is: „A jó ember az ő szívének jó kincseiből hozza elő a jókat, és a gonosz ember az ő szívének gonosz kincseiből hozza elő a gonoszokat, csak az nem tud dönteni, akinek már nincs is szíve." Újabb prózánk – leginkább a már említett Darvasival (vagy ha jobban tetszik: Szív Ernővel) fémjelezhető – érzelmesen tudálékos irályának három legfőbb témája talán éppen ez: az idő, a nyelv és a szív. Persze a jó irodalomban mindig is működik e három, de nem mindig kerül ennyire előtérbe valamiféle érzelgős tollú szentenciózusság jóvoltából. Ami persze mindig szép, már-már a túlcsordulásig szép, például: „Hiszen téved az, aki úgy hiszi, a teljesség, vagy netán a fájdalomnélküliség volna

a boldogság. / Nem, a boldogság egyszerűen csak annyi, hogy elhisszük, nincsen is idő." Sok esetben el is tűnik, fel is oldódik a mondatokban a szépelegve bölcselkedő szólam éppen adott gazdája (a színen forgó szereplő), mondhatni gazdatudata, és egy általános alany osztja a tudást, ráadásul angyali édességű nyelven, esetenként mennybolt közeli titkokról: „Vannak, akik úgy hiszik, ha az ember sokáig a napba néz, jobban elfelejti, ami vele történt, a szemén keresztül a vérét is átjárja a nap, s mindent kipusztít belőle, ami rossz neki, mindent, ami másokat megfertőzhet." És ha valaki kételkedne a mondottak igazságában, olvasson csak tovább: „Így van ez, így kell, hogy legyen a többi jellel is." De ha ez a valaki még ezután is makacsul ellenállna a jelek igazságának, hát kövesse tovább a jóról, rosszról, emlékezetről, tapasztalatról, szenvedésről és unalomról szóló súlyos gondolatsort: „És ha nincsen a figyelem, akkor utólag nem működhet az emlékezet, figyelni kell tehát, még akkor is, ha jó néhány tapasztalatról utólag derülne ki, hogy a szenvedés vagy az unalom milyen keveset ért." És így tovább, a szép mondatokban megszülető (vagy a szép mondatokat megszülő) bölcs szellem, az elbeszélő és magyarázó tudat nyomában. A nagy vonalakban elmesélt családtörténet előterében az egyik szép gondolat gerjeszti a másikat, szebbnél szebb motívumok fogják abroncsba a kötet szerkezetét, esetenként úgy, hogy az egyik fejezetet záró toposz nyitja a rá következőt; így például a kilencedik és a tízedik fejezetek határán, a víz fölött lebegő „kimondott szó" öregedő-romló testre alkalmazott hasonlata önállósul egy rövidebb mondat formájában.

Márpedig az utalásos megszakításokra épülő, több nemzedéken átívelő családtörténet éppenséggel a fentiekhez fogható, hasonlatértékű motívumok, mondhatni szónokias képek és alakzatok ismétléséből áll össze; mely retorikai minőségek a vágy, a csalódás és a szomorúság ősi közhelyeit csalogatják elő az olvasói tudat mélyéből. A lelki toposzok hordozói ugyanakkor nem a szereplők, hanem a mézédes nyelvű szerző és a nyalánkságra éhes olvasó. Könyvünkben nem lelkileg árnyalt jellemekkel, hanem egymásra utalt retorikai sémákkal, megszemélyesített gondolatokkal találkozunk, amelyeknek/akiknek jórészt csak a nevük változik, az adott családi körön belül – a családalapító Duna menti kovács, Flaschner János és Kálovits Ilona terhelt szerelmétől egészen a Durst Árpádba egy életen át reménytelenül szerelmes Lisziig. És talán éppen erre a cserebomlásos rokonságra, azon belül felcserélhetőségre, behelyettesíthetőségre vagy összekeverhetőségre utalnak a fejezetek alcímeibe foglalt névsorok, például a tizenkilencedik, *Összegabalyodott gyökerek* című fejezetben: *(Veronika, Liszi, Ilona, Mária)*. A zárójelben összemarkolt négy női név olyan tetszetős lelki szerkezetekre utal, amelyeknek hordozói – noha élő családi kötelékről van szó – leginkább bábokként hatnak a szerző kezében. Kőrösi bábszínházában az elbeszélő látás- és láttatásmódja, valamint hangfekvése – és párhuzamosan a kötet időszerkezete is – egyre távlatosabbá válik. A mondatok és bekezdések pedig egyre bölcselkedőbbé kerekednek. És így, végső soron, Kőrösi hangja egyre részvétlenebbé válik az önmaguk szépségében fürdő mondatfüzérek szenvtelen csilingelésében.

A részvétlen távlatosságot viszont nem tekinthetjük valamiféle flaubert-i gesztusnak, hiszen nem szerves következménye a regényszereplők figyelmesen végigkövetett érzelmi iskolájának, nevelődésének. A szerző által bábként mozgatott szereplőkkel legfeljebb az történik, hogy a regény végére már ők is tudják mindazt, amit a szerző már eleve tudott. Miáltal nyilvánvalóvá lesz feleslegességük, például Liszié, amely ugyanakkor megváltható a legfontosabb dolgok „értéséről" szóló szép gondolatban: „Most pedig már érti, hogy az elmúlás korántsem olyan rémületes dolog, ha eléggé közelről nézzük." A végső tudás fényében, könyvünk utolsó oldalain összerendeződik minden, újra és immár végérvényesen egymás mellé kerülnek a kulcsmotívumok, így például három egymást követő rövid bekezdésben (1) a kesernyés férfiillat, (2) az ég felé legyintés visszakézből, valamint (3) a bent rekedt káromkodás vagy sóhaj. És mindezek után – fokozódván mintegy a fokozódhatatlan – a legutolsó két oldal szebbnél szebb mondataiban valóságos szentenciagyűjteményt kap útravalóul a könyvtől búcsúzó olvasó, ilyesféle Kőrösire jellemző felütésekkel: „Nem szabad megtudni, hogy..."; „Persze, nem úgy találod meg..."; „Azt mondják, minden ember..."; „Vannak, akik szerint a világban..."; „A történetünk, mint minden történet..."

Ja, igen. Vajon azon túl, hogy a címbe foglalt női testrész is motívuma a könyvnek, noha nem a legmeghatározóbbak közül való, és hogy az alcím (*Hazánk szíve*) szerzőnk előző könyvének címére hajaz (*Budapest, nőváros*), amely viszont így visszautal minket jelen kötetünk címéhez (*Milyen egy női mell?*) – tehát mindezeken túl: miért a cím, és miért az alcím? Mindenesetre szép, mindenféle mögöttes szándék, érdek vagy értelem nélkül is. Mint az a bizonyos tájéka a női testnek.

2007

De az akcidenciák mi helyett?

Józsa Márta: *Amíg a nagymami megkerül*

Nehéz hozzáférni Józsa Márta regényszerűen tálalt első könyvéhez. Nehéz túllépni azon, ami látható, és belépni abba, ami olvasható. (De, teszem hozzá azonnal, érdemes.) Hiszen tegyük fel, hogy akad olyan olvasó, aki kissé idegenkedve fogadja a feltehetően piaci megfontolások alapján jócskán negédesre kiokoskodott könyvsorozat-címet: „beszéld el..." És hozzá még elolvassa a belső fülön található kedélyeskedő önleírást is: „Szemüveget viselek, mely mögül egy csintalan gyermek kacsingat derűsen [vö. a csatolt fotóval] a véres romokra [ti. gyerekkorának romániai valóságára]. Ebből adódóan a világra többnyire jókedvűen nézek, és az – többnyire – viszonozza." Noha az emlegetett „világból" érkező olvasó nem feltétlenül, illetve nem csakis és azonnal jókedvet várna egy könyvtől. Ami persze nem jelenti azt, hogy – ha már így alakult – ne volna kíváncsi a jókedv eredetére, alkati és stiláris beágyazottságára. Mégis mindez, így, rögtön, ilyen töménységgel: soknak hat. Legalábbis nekem – a címmel és a borítón látható gyerekfestménnyel együtt – tűnik soknak. Erőt kell vennem magamon. Amihez a kolozsvári születésű, jó ideje Budapesten élő Józsa egykori földijét, Szilágyi Domokost hívom segítségül: „Én játszom ugyan, / de ti vegyetek komolyan." Fordítok hát egy nagyot, és a hátsó fülön immár a könyvből magából olvasok részletet: „Nézem azt a kislányt, nem ilyen kislánynak készült pedig, vállalható gyerekkort és felnőttkort ugyancsak vállalhatót szántak neki. Nem azért lett gonosz, mert csúnyának született..." Na, ez már ígéretesebb, így már kedvvel lehet nekivágni az olvasásnak.

A Ceaușescu-diktatúra Romániájában, azon belül elsősorban Kolozsvárott játszódó könyv két nagyobb fejezetből áll. Az első részben rövidecske szövegeket olvashatunk, amelyeket mindig egy-egy kurzívan szedett gondolat vezet be, mindig ugyanazzal a kezdőfordulattal: „*Nézem azt a kislányt...*" A felnőtt nő nézi (és nem elbeszéli a sorozatcím szentimentális imperatívuszával) az egykori kislány életét, aki ráadásul többszörösen is kiszolgáltatott helyzetben van (és bizony tényleg kár volna ezt még a

„beszéld el..." típusú elbeszélői felügyelettel tetézni): gyerek, lány és kisebbségi, aki ráadásul diktatúrában él. A hatvanas és hetvenes évek Romániáját, Erdélyét plasztikusan megjelenítő szövegbetétek egységes szövetű sorozata után következnek a második rész hosszabb, elegyes műfajú s így kissé széttartó, véletlenszerűbben összefogódzó írásai, olyan tárca-, esszé- és novellaféleségek, amelyek egyikére-másikára az első rész alkalmi lábjegyzetei utalnak. Így például az első részben alkalmanként fel-felbukkanó pártvezérre vonatkozó lábjegyzet önálló teret kap a második rész egyik fejezetében: *Ceaușescu jön* (mármint helikopterrel, novemberi hidegben, a vékony pioníringben, szabad ég alatt, szabályos alakzatban rá várakozó iskolásokhoz).

Józsa kötete tehát részleteiben és egészében is élményszerű, anyagszerű, minden porcikájában árulkodik a közelmúlt történelmi valóságára vonatkozó tárgyi tudásról, annak távlatos, mivel értelmezett és rendszerezett elsajátításáról. Ugyanakkor – a lefegyverző valóságábrázolás és -értelmezés ellenére – bonyolított, rafinált és elidegenítő hatáseszközökkel terhelt munkát kapunk kézhez. És így, második blikkre, félrevezetőnek bizonyulhat a zavarba ejtő kötetküllemhez csak látszólag igazodó kötetcím: *Amíg a nagymami megkerül*. (A nagyszülő egyébként az átalakított Kolozsvár betonrengetegében téved, majd tűnik el – a fikció szerint örökre.) Józsa Márta első könyve valójában sokkal közelebb áll az Ottlik-féle „elbeszélés nehézségeihez", vagy még inkább az Esterházy(-Handke)-féle „pontosság" beteljesíthetetlen ígéretéhez, mint a sorozatcím felületes könnyedségéhez. És ha a közelmúlt rokon témájú könyveit böngésszük, kezünkbe kerülhet a marosvásárhelyi születésű Dragomán György regénye. De míg ő *A fehér király*ban magával ragadó epikus formára lelt, addig Józsa Márta szándékoltan fellazítja, illetve összetördeli a prózaformát, és nem csupán a két fő- és számos alfejezetre osztott nagyszerkezet szintjén, de még a mondatokén is. Ami kényes ügy. Szerzői és olvasói arányérzékeket egyaránt próbára tevő döntés.

Talán a témaválasztás, a vállalkozás alaptermészetéből fakad könyvünk kevert beszédmódja. Hogy benne gyermeki álnaivitás és túlzásokra hajló felnőttkori okosság vegyül időnként zavaró szövegkeverccsé, még ha csupán egy stílusrétegében tudálékos kifejezés jóvoltából is: „Kicsiknek a kisebb testvéreimet nevezték a felnőttek *konszenzuálisan*." (kiemelés: BS) Olykor meg a nyelvi játékosság, viccelődés tűnik fölösnek, még ha zárójelben is: „... a mentők visznek a János-kórházba, összevarrják a fejem meg a

térdem (de nem egymással)...” Pláne zárójel nélkül: „... pillanatragasztóval akartam megragasztani [egy szemüveget], és rajta maradt a pillanat. Ja, nem, a ragasztó.” Fülsértő lehet továbbá a 143. oldal túlságosan direkt esterházyzmusa, az „édesapám” elhunytára vonatkozó szinonima-elősorolás. Sokszor viszont tényleg helye van a szertelen szöveggerjedésnek, annak tehát, hogy a mondat nyelvtani és retorikai nyalánkságokkal hizlalja túl önmagát. Mondjuk ott, ahol szerzőnk zárójelen belül járja körül, ragozza, nyomatékosítja a diktatúra működésmódját, illetve az alávetettek létezésmódját: „Úgy tudom, az a hamutartó Ervin bácsitól származott, aki azt követően került (nem került, igazából helyezték, vagyis rakták, tették, pakolták, száműzték, ha úgy tetszik) egy öntőműhelybe...” Az akartan modoros vagy tudálékos hangfekvés végső soron: érthető és elfogadható (már ha megoldott a stiláris helyi értéke). A beszélőnek ugyanis nincs közvetlen hozzáférhetősége saját gyerekkorához, hiszen az ábrázolt történet valóságában már jó előre és végleg elvették tőle az önfeledtség nyelvét, megfosztották a nyelvi és érzületi otthonosságérzet zsigeri önfeledtségétől. A valamikori gyerek jócskán művi diktatúrakörülmények között volt kénytelen nevelkedni, létezni, élni. Az emlékező prózahelyzet tehát éppúgy nem lehet magától értetődő, mint ahogyan a gyerekkor sem volt a természetes otthonosság tere és ideje. És akit kislányként mindig a hatalmat képviselő „bácsik” vettek körül (a tanárok, az igazgatók, a hatósági közegek mellett ilyen „bácsi” még a pionírokat helikopterrel meglátogató Ceaușescu is), az talán prózaíróként sem tud szépen gombolyított mondatokkal önfeledt macskakölyök módján gurigázni. Legfeljebb ilyesféle ironikusan álnaiv hangfekvésben: „Összegezve: kiskoromban én egy nagy piros úszógumis, értetlen, elveszett, megkerült, felpofozott magyar kislány voltam nagy pucájú román bácsik között, az ő tengerük partján.”

A gyerek- és ifjúkor erősen veszélyeztetett, sőt zárójelbe tett, mi több eltörölt idilljének nyelvtani megfelelője a személytelen többes számból következő passzív igealak: „Szocializált voltam, mertek és igyekeztek engem szocializálni, mármint.” Kislánynak lenni, elnyomottnak lenni, kisebbségi idegennek lenni – olyan elemi meghatározottságok ezek, amelyek ott működnek a személy önazonosságának minden rétegében. Viszonylag egyszerűbben a közösségi vagy nemzeti hovatartozás szintjén: „Budapestről nézve székelyek vagyunk, Csíkszeredáról nézve kolozsváriak, se hús, se hal, ahogy az igazi székelyek mostanság mondják: sápadtarcú.” Ám

akkor válik igazán bonyolulttá a dolog, amikor a „se hús, se hal” állapot prózapárhuzamáról, szépirodalmi megfelelőjéről, Józsa szépírói vállalkozásának távlatosságáról van szó. Mondjuk arról, vajon miként beszélhet érvényesen a felnőtt elbeszélő a kiskorú szereplő által képviselt valamikori önmagáról, valamikori önmagának valamikori érzéseiről. Láthatjuk: csakis modorosan. Azaz körüljárva, körülbeszélve és végül – átmeneti érvénnyel – kimondva azt (a fájdalmat), amit ki kell mondani, mert valahogyan ki lehet mondani: „... nem fájdalom ez, amit én érzek, vagyis logikusan nekem tehát nem fáj, hogy édesapámat brutálisan agyonverték. Ez egy igaz mondat. Biztosan más neve lehet ennek az érzésnek, amit agyonvert édesapám lánya érez.” A halott kislánya emlékezetéről verselő Arany János „Nagyon fáj! nem megy!” lapszéli sóhaja és József Attila „Nagyon fáj!” (és megy!) üvöltésverse felől lehet számunkra sajátos íze és távlata Wittgenstein nyelvkritikai kérdésének: „Hogyan is akarhatok a nyelvvel a fájdalom kinyilvánítása és a fájdalom közé becsúszni?” (Neumer Katalin fordítása) A privát érzelmeknek ugyanis nincs nyelve. A nyelv kollektív. Még akkor is, ha a kollektív tapasztalat torz módon, a romániai diktatúra közegében adott. Ha nincs már érvényes közösségi beágyazottsága és környezete a szépirodalmi nyelvnek, ha nincs már érvényes eszmefedezete a szavaknak (ha nincs már szabadság és szerelem, haza és haladás...). Ha a kollektív nyelv érvénytelensége egyúttal a privát nyelv érvénytelenségét is jelenti, pontosabban az érvénytelenség érvényét, a nyelvnélküliséget, és így végső soron a nyelvteremtés lehetőségét (ahogyan arról Kertész Imre beszél). Ugyanakkor Józsa privát indítéka (írni mindarról, amiről nehéz, de fontos írni) csakis az egyes olvasókból álló közösségben, az egyes olvasói élményekből fakadó közös érzület és tetszés tükrében igazolódhat. És talán – úgy vélem – igazolódik is.

Még ha nem is feltétlenül ebben a könyvben. Viszont ennek a könyvnek az ígéretében mindenképp. A létező formában (az *Amíg a nagymami megkerül* című kötetben) rejlő ígéret egy ízben tételesen kimondatik: „De állj, ez már a szabadságról szól, még ott nem tartunk. Egyszer, ha ezt mind, mind megírtam, olyan könyvet fogok írni, amelyből megtudjátok, hogyan kell szabadnak lenni. Annyit máris elárulok: úgy, hogy először megírom ezt. Mert ne felejtsük: ez, ami itt van, még csak egy könyv. Először egy könyv, a szabadság felé vezető úton.” A „szabadnak lenni” igénye és lehetősége a szépirodalomban talán elsősorban azt jelenti, hogy

a szerző az írás során megszabadulhat a legmakacsabb érzéseitől, érzületi nyűgözöttségétől, egyszóval saját életétől, azazhogy képes arra távlatosan rápillantani, azt átfogalmazni valamely közösségi formába, tehát esztétikai értelemben (látszólag) mégiscsak megoldani azt, amit egzisztenciálisan (valójában) lehetetlen megoldani. Józsa első műve tehát „még csak egy könyv" az írói pálya, az írói „szabadság felé vezető úton". Mondhatni az irodalom elemi foka, a szerzőnk alkatától nem idegen, ráadásul általa idézett Esterházy Péter emlékezetes könyvcímével szólva: „bevezetés a szépirodalomba". Kérdés, mi lesz majd nála az irodalom haladó foka, miféle műfaji következményeket hoz ama bizonyos „szabadság felé vezető út". Regényt talán? Talán. Önéletrajzi elemekből építkező, ámde ízig-vérig belső logikájú, egyszerre fiktív és korfestő regényt talán? Talán. Most még egyelőre meg kell elégednünk az átmeneti forma részletszépségeivel, amelyek viszont számosak.

Érzésem szerint a szabadságelvű irodalom megszületésének az volna az elengedhetetlen előfeltétele, hogy szerzőnk bizonyos mértékig megszabaduljon saját modorától, vagy legalábbis megzabolázza azt. Mondjuk úgy, hogy a bonyolított, elidegenített forma ne pusztán a megzökkent vallomásosság igényeit szolgálja – mint például az alábbi jelenetben, ahol a fogorvos felmutatja a kislánynak a nagy fájdalmat okozó picinyke fogat: „A kis semmiség, épp olyan, mint a semmi, mint egy egyszerű ség. A semmi Ség-én ül szívem. Kis teste hangtalan. Vacog. Dobog. Dobogj, míg vagy..." „Most ismét magyarázok"- magyarázza egy helyütt Józsa a romániai és magyarországi időeltolódás gyakorlati és mentális következményeit, vagyis mindazt, ami abból az egyszerű földrajzi tényből fakad, hogy „Bukarestben akkor van dél, amikor Budapesten egy óra. Ez egy különbség." Könyvünk éppen ezeknek a különbségeknek a mélyszerkezetére kínál rálátást, esetenként csupán láttatva, esetenként viszont magyarázva. Mint ahogyan a 216. oldal egyik elefántszerű mondatát is ekként értelmezi: „Hülye mondat, de belesűrítettem valahogy." (Mármint mindazt a többlettudást, amit számára az időeltolódás jelent.) És talán éppen ez a bizonyos „valahogy" mivolt kellene, hogy eltűnjön, vagy legalábbis kisimuljon. Hogy azután megszülessen az imént emlegetett lehetséges próza. Hogy a magyarázás kényszere helyett teret kapjon az elbeszélés öröme, még akkor is, ha nem lehet teljességgel megszabadulni az „elbeszélés nehézségeitől", ha csakis ezekre a nehézségekre lehet érvényesen építkezni. Persze

az irodalom első fokán még helye van az alábbihoz hasonló, modoros megfogalmazásoknak: „Kelet-finnek lenni tehát – akár tetszik, akár nem, annyi lesz: történelmi áldozatból fakadó genetikai ártalmak szövevénye." És amikor szerzőnk az államhatalmi városrendezés következtében Kolozsvárt elözönlő patkányok kapcsán megállapítja, hogy az „egér elveszítette referenciális tartományát", akkor ezt a kritikus leginkább efféle sommás meglátással tudná díjazni: Józsa nyelvkereső világismerete és élettapasztalata esetenként bizony a jócskán bonyolított, szakszavakkal súlyosbított mondatszerkezet abroncsába szorul, már-már „elveszíti referenciális tartományát". Ugyanakkor a kényszeresen szétzilált nyelv állandóan utal arra a „referenciális tartományra", amelynek köszönheti a szétziláltságát. Az ábrázolt romániai valóságra. A művi (torzított) nyelvhasználat: a művi (torz) valóság hű szövegtükre.

De nézzünk a patkányvészről egy pontosabb „referenciális" magyarázatot: „Nem okszerű összefüggés, hogy a Hóstátot [Felsővárost] azért bontották le, hogy ne magyar paradicsomot vegyünk a piacon, de tény, hogy akkor jelentek meg a patkányok, és ebben már volt okszerűség. / Úgy értem: akkor árasztották el a várost tömegesen a patkányok, és mentsen Isten bennünket attól, hogy ez jelkép legyen, legyen inkább már akkor akcidencia." A romániai diktatúrában nevelkedett Józsa „szabadság felé vezető" prózája ellenáll az eleve adott „jelképeknek", a túl általános összefüggéseknek és az ideologikus ízű vezéreszméknek (ebből a zsigeri ellenérzésből fakad könyvünk olykor túlzó modorossága). Szerzőnk a figyelmét inkább az egyedi „akcidenciákra" irányítja, elsősorban önmagára, önnön történetére, annak megannyi apró részletére. És hogy a saját (igaz) „akcidenciákból" milyen új (nem hamis) „jelképek", szépirodalmi művek születhetnek? Az ígéret könyve már olvasható. Most csak várnunk kell annak beváltására. Tandori Dezső klasszikus koanját ideferdítve: 'Akcidenciák a jelképek helyett. / De az akcidenciák mi helyett?'

2008

A vicces Tar Sándor

Fehér Béla: *Filkó*

Miközben a debreceni születésű Fehér Béla javított formában újra kiadott 2000-es regényének első harminc oldalát forgattam, folyamatosan Tar Sándor járt az eszemben. Hiszen a *Filkó*ban ábrázolt valóság köre (olykor még egy-egy motívum is) erősen emlékeztethet a 2005-ben elhunyt debreceni pályatárs prózavilágára. A címadó főhős, Görbekerti Filkó teherautósofőr egy útépítésen, falujától és családjától távol él a város munkásszállásán, valamint végzetesen belehabarodott Bettibe, az országúti kurvába, aki viszont kizárólag vele nem hajlandó csereüzletet kötni... Sodró, lendületes szöveget olvasunk, hihető szereplőkkel, valószínű helyzetekkel. Mohón lapozzuk az oldalakat. Alig várjuk Filkó és Betti történetének folytatását. Továbbá nem tudunk eléggé hálásak lenni a szerzőnek azért, hogy olyan részletező alázattal, valóság- és anyagismereten alapuló együttérzéssel mutatja be a nagyjából rendszerváltozás utáni magyar város munkásszállójának hétköznapjait, egyszerre tipikus és túlrajzolt alakjait.

És akkor egyszer csak a 32. oldalon Filkó madárrá változva kirepül a munkásszálló tetejéről, beül (miután berepült) egy étterembe ebédelni, rendel (birkapörköltet hagymás krumplival), fogyaszt, majd filozofikus szóváltásba bonyolódik egy rajta csodálkozó kislány nagyapjával, végül visszaszárnyal a szállására... És ebben a pillanatban rázza fel hálótársa az álmából. Ámde mielőtt az olvasó megnyugodna – noha azért balsejtelmei nem oszlanak, hiszen jól emlékszik a fülszöveg ígéretére: „Fehér Béla regényében a kibontakozó, nagyon is hétköznapi dráma a szürreális események tükrében karneváli forgataggá válik..." – tehát mielőtt az olvasó megörülne annak, hogy végre visszazökkent a realista ízű regény magával ragadó világába, Fehér azon melegében visszakalauzol minket a Filkó-madár alkalmi éttermi ismerőseihez, akik (még mindig a szokatlan esemény hatása alatt) továbbra is az ebédjük mellett ülnek. Akkor most álom volt a madárepizód vagy sem? Ha álom volt, miért kellett beleszőni a történetbe, mi köze van, mi köze lehet Filkó ábrázolt hétköznapjaihoz? De ha nem álom volt, mi jöhet még a továbbiakban, mire, mi mindenre számíthatunk a soron következő háromszáz oldalon?

Mert bizony Filkó története, azazhogy az ő történetével párhuzamosan futó mese különféle idő- és térutazásokról, falon nyíló női nemi szervekről és más csodás jelenésekről ezután szinte követhetetlenül összebonyolódik, szeszélyes hurkokkal és csavarokkal indázik, újabbnál újabb, szokatlanabbnál szokatlanabb szereplőkkel dúsul. Mintha valaki – ki tudja, miért? – befuttatna tarkabarka repkénnyel egy eleve tetszetős freskóciklust. Fehér látványosan irreális ötletei ugyanis folyamatosan veszélyeztetik a meggyőző realista alapelképzelést. Hacsak az alapelképzelés nem éppen az volna, hogy veszélyeztetve legyen az alapelképzelés. Hogy ne legyen, egyre kevésbé tűnjön úgy, hogy van alapelképzelés. Hogy meglepő és vicces ötletek túlzó sorába fulladjon az épp hogy kibontakozó alaptörténet. Kár, hogy ezzel az olvasás egyöntetű öröme is odavész, vagy legalábbis egyre jobban megkeseredik. (Gyors és távoli, aránytalanul távoli párhuzammal élve: milyen kár például, hogy egykoron Lengyel Péter a *Macskakő* írása közben úgy érezte, hogy a megelőző századforduló Pestjén játszódó detektívtörténet rászorul az „elbeszélés nehézségeit" kényszeresen fel-felemlegető tudálékos kitérőkre.)

Egyfelől van tehát a megkapó kor- és helyrajz, a reáltörténet az elsődleges szereplőkkel, Filkóval, a szobatársával és leendő vejével, Szőnyeg Bandival, a portás Stokkerrel, a testépítő Bikával, a kocsmáros Rózsafával, Bettivel, Filkó feleségével és lányával... Másfelől meg ott vannak az irreáltörténet (részben korábbi Fehér-regényekből ismert) helyszínei és alakjai, Filkó falubelijei, a város rejtélyes szektájának őrültjei, különös zöld lények (a fülszöveg szerint „egy ufó száll le a közelben"), a falon nyíló szemérem-résen át megszülető, illetve a háttértörténetből a főtörténetbe átcsusszanó fura kisgyerek, Pufi Pogácsa... Egyébként Fehér vicces (vagy vicceskedő) névadásai közül talán ez utóbbi fájt a legjobban. Mintha szerzőnk egy jócskán vegyes összetételű névadó bizottság erősen eklektikus javaslatait követné, amelynek tagjai között ott ül például a *Karnevál* Hamvas Bélája, a *Jégmadar*at jegyző Spiró György vagy a szocialista humorista Moldova György. És ha már itt tartunk, az irrealitással szövetkező Fehér-viccek a távolabbi közelmúltból nem is annyira Örkény groteszk (vagy abszurd) humorára vagy éppen Tersánszky zsigeri és elbűvölő szertelenségeire, mint inkább a beszélő disznóról regélő Moldova – jóval olcsóbb, ráadásul avítt

– stíljére emlékeztethetnek. Ami persze egyáltalán nem baj. Vannak olvasók, akik éppen hogy ezért, ilyesféle örömökért olvasnak. Az én bajom viszont éppenséggel az, hogy nem tudok tiszta szívből örülni annak, hogy szerzőnk veleszületett, egyenes ívű mesélőtehetségét és -kedvét ilyesféle vicceskedő fordulatokkal hevíti és bonyolítja. Persze ez leginkább alkat dolga: ha valaki nem hajlandó leragadni az egyenes epikai vonal mentén ábrázolható rögvalónál, és folyton valami kacifántos, valami humorosan mesésre és mágikusra törekszik, mégpedig bármi áron, hát tegye. Ami meg ezen túl van, vagy ebből következik, leginkább ízlés dolga. Az író ír, az olvasó olvas...

Fehér könyvének stílusa egyébként a beszélt köznyelv közelében létezik, ámde éppen ebben találhatnánk meg az értékét: az ábrázolt valósághoz igazodó ábrázolásmód keresetlen pontosságában. (És mintha ez a meggyőző kölcsönviszony veszne oda a regény akartan mágikus zegzugaiban.) Nézzünk néhány példát: „Este a szálláson Kabar Sunyó úgy betintázott, hogy a folyosón dobta el a rókabőrt. A hányáscsík a szobája ajtajából indult, és tartott a falra szerelt tűzoltó készülékig, utána tócsafüzér vezetett egészen a mosdóig." Filkó felesége, Rózsi pedig az alábbi fordulattal zárja le férjével a vitát arról, miként lehetne az apjához költöző Katika jövőjéről gondoskodni: „Nem tudom. Te vagy a férfi, oldd meg!" Ahogyan ezt maga Filkó is tudja magáról, és nem csak hogy tudja, de vallja is – például a prostituált Betti szoba- és munkatársnőjével, Marával egyezkedve a szolgáltatás részleteiről, bizonyos feláras extrákról: „Nem szoktam cifrázni. (...) Egyszerű ember vagyok. Kőkeményen bevágok, aztán viszontlátásra." Mint látjuk, a szereplők a saját alkatukhoz illő nyelven beszélnek. Azon viszont jócskán furcsálkodhatunk, hogy a Katikát háztartásbelinek felfogadni szándékozó Blumendüngerné (becenevén: Poppea) jellegzetes – és jelleméhez pontosan igazodó – szavajárását („Látja, gyöngyöcském, magam vagyok kénytelen nyitni a kipi-kaput...") maga az elbeszélő is átveszi: „Katika elképedt, milyen meseszép villa kipi-kapuja tárult fel előtte." Noha vélekedhetünk úgy is, hogy itt az egyik szereplő (Blumendüngerné) markáns lénye által meghatározott, sőt elnyomott és bekebelezett másik szereplő (Katika) tudatába bújt elbeszélőt halljuk. De – hárítva a fölös elbeszéléstani spekulációt – a fentiekhez hasonló részletek számomra inkább olcsó stílustalanságokként hatnak. És azt meg már tényleg végképp nem értem, miért csak az országúti örömlányok beszéde nincs átültetve az

írott nyelv, a minimális irodalmiság közegébe. Ugyanis Betti és Mara közös nyelve, szerzőnk fonetikus átírása jóvoltából, mintegy kiszorul az egységes íráskép köréből (míg az összes többi szereplő hangja, a kőművesétől a striciéig, bennfoglaltatik), vagy legalábbis feltűnő zárványként marad benne: „– Kapaszkoggyá' meg Bettikém! Meleg szarig belém nyalt a vak szerencse – újságolta Mara. / – Mijaz, middumálsz? / Figyuzd..." A prostituált szereplők és az elbeszélő nyelveinek látványos különbségénél csak az lehet még feltűnőbb és bántóbb, amikor egy kurva és egy férfi kliens beszélget egymással, mégpedig igencsak aszimmetrikus leosztásban – az egyik a szolgáltató alávetettség nyelvének fonetikus átírásában, a másik a szolgáltatást élvező uralmi helyzetnek megfelelő nyelvtani tisztasággal: „– Hány éves vagy, kis bogaram?" „– Nyajja ki a seggemet." De nem ragoznám túl ezt a stiláris-narratív ficamot, ha nem csupán a tematikus-társadalmi értelemben leginkább kiszolgáltatott szereplőcsoportot érintené. Ami valamit biztosan jelent. Csak azt nem tudom, vagy talán nem akarom tudni, hogy mit. Maradjunk inkább annyiban, hogy Fehér ábrázolás-technikája e helyütt (is) következetlennek, ötletszerűnek tűnik.

Ugyanakkor, ha az elbeszélő saját nyelvét és az általa mozgatott szereplők nyelvét egymás közvetlen szomszédságában nézzük (mert hogyan másként is nézhetnénk), az érzületi egyöntetűség szép változataira is bukkanhatunk. Például akkor, amikor a Mikulás ünnepének szelleme egyaránt megszállja az elhunyt Stokkerre emlékező Szilimányt és a lányára gondoló Filkót megjelenítő elbeszélőt: „– Szerettem az öreget, pedig fafejű, takony ember volt..." – „Forgatta a kezében, megsimította a piros sztaniolt, közben arra gondolt, hogy az egész világon Katika az egyetlen, aki halálbiztosan tudja, miként lehet szeretettel és figyelmességgel szomorúságot okozni. Filkó mélyen lelombozódott a csokimikulástól." Hasonlóképpen emlékezetes lehet a regény utolsó néhány oldala, ahol Filkó a családja köréből megszökve, karácsony estéjén felkeresi Bettit és (jaj, ez a név már megint!) Pufi Pogácsát. A keresetlenül elmesélt epizódokban ez a próza – emlékeztetve Fehér jobb regényeire – képes elvarázsolni az olvasót. Ellenben szerzőnk jellegzetes stílusának kevésbé elragadó, ráadásul osztódással szaporodó megnyilvánulásai közé sorolnám például azt a pillanatot, amikor Filkó oroszlánná változva megrémít egy „pongyolás vénasszonyt", aki elejti szemetesvödrét: „Filkó, de inkább ne szépítsük, az állatok királya, a vödör zörgésére..." Az olcsó fordulat fülsértően felerősíti a mesés voltá-

ban is indokolatlan átváltozás eleve túlzó arányait. Valahogyan egyszerre túl groteszk, túl vicces és túl magától értetődő: irrealitás és köznyelviség zavarba ejtő találkozása Fehér Béla regényének boncasztalán.

De vissza az ábrázolt rögvalóhoz. Szerzőnk ugyanis nem fukarkodik a testiség, a szexualitás láttatásával, pontosabban keresetlenül vulgáris körülbeszélésével sem; ami persze eleve adódik a témaválasztásból: egyfelől vannak az országúti örömlányok, másfelől a családjuktól távol élő munkásszállásbeli férfiak. Az ábrázolt környezet jócskán felszabadítja a tárgyra fogékony Fehér elbeszélőkedvét, aki tehát gátlás nélkül rázúdítja olvasóira az árnyalatokban ugyan szegényes, ámde változatokban annál gazdagabb szinonimaszótár teljes tartalmát: az egyik női szereplőnek például a „kiadós dugás" kifejezésre „lába között égni kezd a kalifa csókja"; majd nem sokkal ezután „a fellegekben járva kufircol"; máskor meg másvalaki valaki másnak egyszerűen csak „bevarrja a fütyköst". És így tovább, számlálhatatlan bőségben – a választott hangfekvés egyszínűségével. Minek következtében a beszéd tárgya (a baszás) és a beszéd módja (a „kufircolás") óhatatlanul elválnak egymástól: sosem látjuk az adott jelenetet, csak halljuk a jelenetre vonatkozó nyelvi olcsóságokat. A témához alkalmazott nyelv valójában nem ábrázolja, hanem eltakarja magát a témát, előtérbe tolakszik, és ott túlzó arányokban ölt formát. De hát Fehér regényét éppen ez a többszörös túlzás, túlterheltség jellemzi: vulgáris is, vicces is, mesés is, mágikus is, realista is...

Meg egyébként is, könyvünk telis-tele a történet sodrát megakasztó szövegkijáratokkal, alkalmi kitérőkkel, amelyek közül bármelyikből kibontható volna egy Filkóéhoz hasonló mese. Ilyen például a Falbükk nevű útjelzőtábla-szerelő „mitomániájának", azaz „kóros hazudozásának" szentelt bekezdés a 254. oldalon. Persze nagyon más ötleteket szétszórni és ötleteket kidolgozni. Márpedig Fehér, ahelyett, hogy alaposan kidolgozná a főhősére vonatkozó alapötletét, telezsúfolja a könyvét mindenféle ötletszerűséggel, számtalan mellékszereplővel, megannyi zsákutcának tetsző (s így nem tetsző) epizóddal. Ilyen alkalmi zsákutca például a 275–276. oldalakon olvasható templomi jelenet, amelyben Filkó felesége egy Szent Borbálát, Szent Pantaleont és Szent Kristófot ábrázoló festmény előtt imádkozik lánya és vőlegénye jövőbeli boldogságáért, miközben a kép szereplői elkezdenek veszekedni egymással. Ráadásul ez a részlet nem is tűnik jó ötletnek, inkább csak öncélú szövegzárványnak, olyan ablaknak,

amely nem valamely lehetséges történetre nyílik, hanem csupán magamagára, ahonnan tehát, és egyúttal a templomból, Rózsi (az olvasó őszinte örömére) „meglepően fürgén nyargal ki" – az alaptörténetre vonatkozó bármiféle további következmény nélkül. Mint ahogyan a regény zegzugos eseménysorozatainak végigkövetése sem jár semmiféle komolyabb, elgondolkodtató vagy megfejthető következménnyel, azaz nem hagy maradandó nyomot az olvasó kedélyében. Mindazonáltal Fehér *Filkó*ja, többi művéhez hasonlóan: jellegzetes stílusban megírt, egyszerű(en hatásos) eszközökkel szórakoztató könyv. Csakhogy ezúttal csekélyebb nyelvi igényességgel.

Miközben az újra kiadott *Filkó*t olvastam, folyamatosan próbáltam magamnak elképzelni egy vicces Tar Sándort. Nem sikerült. De semmi baj. Ami nincs, az ne is legyen. Ehelyett olvastam egy helyenként vicces, helyenként vicceskedő Fehér Bélát.

2009

Szóvirágos regénygömböc – avagy a szép szegedi Karamazovok

Darvasi László: *Virágzabálók*

A majd' hétszáz oldalas *Virágzabálók* olvasásakor bizony alaposan túltöltekezhetünk mindenféle nyelvi nyalánksággal, mondhatni túlzabálhatjuk magunkat megannyi szóvirágos szépséggel. Merthogy Darvasi László új regénye, amely jórészt a tizenkilencedik századi Szegeden játszódik, csordultig telve velük. Kinek jutna például eszébe magától az anyagtalan, illékony képzeteket sugalló 'virág' szóról az anyagra szűkült 'zabálás' konok tevékenysége. A cím összetett szavában, szóvirágában rejlő feszültség ugyanakkor könyvünkben fokozatosan átváltozik az egyszerre mágikus és realista (itt tehát az újabb szóösszetétel: mágikus-realista!) regényvilág egészére jellemző, jócskán szokatlan távolságalakzattá. És ez a nyelvi szokatlanság továbbhatványozza a távolság címbeli alaphelyzetét – egyfelől a hétköznapi látásmód számára ('Micsoda beteges szenvedélyek szöveggyűjteménye: zabálják a virágot, fűszálon muzsikálnak, angyalt táncoltatnak tenyérközépen, meg is halnak, meg nem is; de mi végre?'), másfelől a regényformára vonatkozó közkeletű elvárások tükrében ('Hol a történet fősodra, hol a hős, hol az eszme?').

Hogyan is mondta egykoron Arisztotelész: az igazán sikeres szóképben egymástól minél távolabbi dolgok kerülnek alkalmi kapcsolatba – mint Lautréamont híres boncasztalán az esernyő és a varrógép. Darvasinál ráadásul a sajátosan termékeny (önmagát megtermékenyítő) metaforikus ellentmondás nem csupán a regény világára, de az olvasó közérzetére is érvényes lehet; amennyiben lehetőségünk nyílik arra, hogy soha nem tapasztalt töménységben habzsoljuk a súlyosan cukros, csordulón mézes nyelvi alakzatok bőségét; hogy mohón zabáljuk a tarkábbnál tarkább, illatosabbnál illatosabb szóvirágokat. Mintha – szenvedélyes irodalmi „virágzabálókként" – megpróbálnánk lemérni, hány kilót nyom egy kiskertnyi rózsaszirom, vagy éppen egy hattyú. Ami, a kilóra lemért hattyú, Pilinszky költői meghatározásában: maga a pokol. Persze a 'pokol' szó ezúttal, meg talán eleve is, leginkább metafora: Darvasi tényleg pokolian tömény, súlyos szépségektől fűszeres étekkel látja vendégül olvasóját. Aki viszont megpróbál úgy fogyasztani, hogy ne rontsa el a gyomrát. Megpróbálja felvenni a ritmust, kimérni az arányokat, megtalálni az összefüggéseket. Megpróbál ráérezni a *Virágzabálók* különös regényszerűségére.

A „virágzabálás" – a szó is és a cselekvés is – ugyanolyan metaforikus vagy sokkal inkább metonimikus, tehát a kötetegész különös nyelvi minőségét részként jelölő álcatevékenységnek tűnik, mint amilyen zavarba ejtő volt a különféle szépségeket (mézet, jeget, gyöngyöt, vért és törött tükröt) könnyező öttagú kompánia mutatványozása Darvasi 1999-es regényében, *A könnymutatványosok legendájá*ban, amely most a *Virágzabálók*kal együtt újra megjelent. A kiadói döntés innen nézvést jogosnak tűnik: a „könnymutatványozás" és a „virágzabálás" ikeralakzatai tényleg egymásra vonatkoztathatók, tényleg abroncsba foghatják szépírónk közel két évtizednyi szóvirágos könyvmutatványait. De úgy is mondhatnánk, hogy az új regény fokozott arányban és töményebb minőségben tálalja az egykori nyelvi ajánlatot: Darvasi retorikus széppróz áját, amely ugyanakkor, miként tíz évvel ezelőtt, úgy most is, regénnyé gömbölyödik – akárcsak a mesebeli kis gömböc, amely szépen-lassan szinte mindent magába emésztett, a padláson fellógatott sonkától a templomtoronyig. Az érző lelkű olvasó pedig mi mást is tehetne, mint hogy fogja a bugylibicskáját, és óvatosan kihasítja vele Darvasi regénygömböcét, csak hogy tényleg saját retorikus helyi értékükön rovancsolja annak részletszépségeit. A részletek viszont – lévén metonimikus nagyszerkezetről, pontosabban regényszerű szünekdochéról van szó – mindig az egészet, Darvasi jellegzetes prózastíljét képviselik.

A szépség iránti elemi vágy, annak megannyi túlzó szenvedélyalakzata tombol könyvünk minden egyes oldalán. És ez a nyelvi szenvedély sok esetben meg is fogalmazódik, mely szöveghelyek mintegy kiemelkednek, vagy legalábbis kiemelhetők, kiugraszthatók az elbeszélés éppen adott összefüggéséből. Mintha olykor Darvasi nem is annyira a regény tárgyáról beszélne, mint inkább magáról a regénytárgyról, arról tehát, hogy miként beszél arról, amiről éppen beszél. Mondhatni áttételesen felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy olvas, hogy szép szavakat és mondatokat, szépséges szóképekből és alakzatokból csomózott, szépségesen szép meséket olvas. Például: „Faljon annak a szívéből az éjszaka, aki [legyen akár szereplő, akár olvasó] azt meri mondani, szebben is történhetett volna." Vagy: „Kívánhat-e többet [akár a szereplő, akár az olvasó] annál, mint hogy ebben

a szépben itthon lehet végre?" Vagy: „Ez ugyan nem volt igaz, de jól hangzott [akár a szereplő, akár az olvasó számára]." Jól tudhatjuk, hogy a prózabeszéd önmagára visszahajló, önmagát szemlélő és szemléltető íve Ottlik Géza vagy Mészöly Miklós óta egyre látványosabb és látványosabb formákat ölt. Noha például Esterházy Péter furmányos észjárását és írásmódját igencsak nehéz volna túllicitálni. Éppen ezért – a nagyatyák-atyák-fiúk prózatengely hatástörténetében – Darvasi nem továbbfokozza az ottliki „elbeszélés nehézségeit", mint mondjuk Esterházy, hanem megváltja, feloldja az 'elbeszélésmód szépségeiben'; ha tetszik, feláldozza a jócskán kérdéses modern (vagy posztmodern) regényformát a zavartalanul áradó retorikus beszéd oltárán. Az elbeszélésügyi meditációkban gyökeredző, ámde azokon túllendülő szépségvágy vagy (rosszabb esetben) szépségakarás öröklődik tovább – nem kis mértékben éppen Darvasi áldásos tevékenységének köszönhetően – jó néhány újabb szépírónknál, Závada Pálnál, Péterfy Gergelynél, Grecsó Krisztiánnál, Kőrösi Zoltánnál...

Noha az utóbbi évtizedben szokás volt, és ennek a szokásnak jómagam is hódoltam, Darvasi és mások (Márton László, Láng Zsolt, Esterházy...) rendhagyó, a modern és/vagy posztmodern epika eszköztárát megkérdőjelező írásmódját rokonságba hozni a modern regényformát megelőző, bizonyos értelemben előkészítő retorikus szépprózával (mondjuk az erdélyi emlékiratírókkal). E markáns értelmezésmód protagonistája emlékeim szerint leginkább az irodalomtörténeti vértezettségű Szilasi László volt (lásd például remekbe szabott, alapos kritikáját a török korban játszódó *Könnymutatványosok*ról). Ez a tetszetős értelmezési ajánlat (visszanyúlni a posztmoderntől a modernen át a premodernhez) nekem ma már kissé túlzónak, afféle tudóskodó szerecsenmosdatásnak tűnik. Úgy vélem, hogy Darvasi, bármilyen történelmi időszakot választ is, azért elsősorban, egészen egyszerűen, csak szépen, jókora nyelvi bőséggel és változatossággal ír, és nem is annyira a retorikus premodern szépprózа vonzásában, mint inkább a posztmodern regényforma övezetében berendezkedni kénytelen modernista szépségvágy (egyfajta mohó esztéticizmus) jegyében. És persze a – feltehetően – nem is annyira korszakos dilemmákkal vívódó, mint inkább élveteg, azon belül regénybarát olvasó lehetséges örömeinek reményében. Az érzéki örömszerzés reményében.

Merítsünk hát véletlenszerűen könyvünk retorikus szépségalakzatainak feneketlen puttonyából, Darvasi duzzadó regénygömböcéből. Az

egyik főbb szereplő, Szép Imre (*nomen est omen*) például a nevéhez méltón, azaz szépségesen beszél, sőt szónokol Szegeden az 1848–49-es szabadságharc után, de hogy pontosan miről, az nem is olyan fontos, sőt nem is tudható; viszont a hatása jókora, utóbb császári börtönbe is zárják érte. Indoklás: „Hiszen egy keleti rongyszőnyeg formáját idézte az a semmirekellő beszéd!" Hasonlóképpen, a „keleti rongyszőnyeg formáját idéző" Darvasi-féle beszéd is sikeresen kiteljesedik, látványosan kigömbölyödik – csak hogy végül, a befejező oldalakon, a motívumokat ismétlő és szaporító történet majd' minden szereplője telített összalakzatba rendeződjön az 1879-es nagy szegedi árvíz erőteljes víziójában: „Ez a víz nem a Tisza volt! Ez a katasztrófa sűrű és éhes mocska volt, folyékony massza, dögletes áradat! Ez a víz ők voltak, a múltjuk, a sorsuk, a mindenük!" Mintha a tizenkilencedik századi szegedi világot mitizáló regényfolyam metaforájává duzzadó Tiszába csatornázódna a *Virágzabálók* összes szereplőjének összes szenvedélye, összes beszéde, összes (megtörtént vagy lehetséges) története. Ráadásul regényünk tartóssá mitizált, többszereplős, több cselekményszálú és jelentésrétegű szépségalakzata többnyire valamiféle metafizikai hitvallás előterében szövődik, bogozódik – hallgassuk csak a fékezhetetlen mesélőkedvű Pelsőczy László szólamát: „Minden városnak van égi mása, ami az ideák világából fénylik a valóság árnyékvilágára." Vagy éppen Gilagóg, a mítoszkoholó cigányvajda alkalmi költészeti remekét: „De lesz egyszer egy olyan palotátok, amely csak a tiétek lesz! És el nem veheti tőletek senki! Abban a palotában boldogok lesztek, és még talán irigyelni is fogják tőletek! [...] Szavakból és énekből lesz az a palota, és az Igazmondó építi fel nekünk..." De még a költői lelkületű Pelsőczy lánya, Klára is így fohászkodik történetünk kezdetén: „Találjak, találjak egy olyan könyvet, ami csak rólam szól!" Miként a vele később szeretkező Pallagi Ádám, férjének, Szép Imrének a féltestvére is így jubilál: „... ha itt van mellette ez a másik ember, akkor tudja, hogy van egy ilyen világ, és ebben a másik világban van egy ilyen történet. Klára az övé, csakis az övé!" Meg persze a törvényes férjéé; no és a férj szenvedélyes édestestvéréé, Péteré. Mely kacifántos tényállás (a házon belüli kettős házasságtörés) persze semmit nem von le az eksztatikus pillanat – az adott „világ", az adott „történet" – szépségének igazából, Darvasi szépségmetafizikájából, sőt szépségvallásából. És ahogyan Klárának megvan a maga „könyve", Ádámnak pedig a maga „története", úgy a cigánylány Somnakaj szavai is csak őhozzá tartoznak, és nem eladók, bár-

mennyire erősködik az elbűvölt Ádám a cigányvajda Gilagóggal: „Hiszen csak a szavait akarom megvenni! / Nem, nem eladó! / Jól van, jól van, de mennyiért nem eladó?...”

A „szavak”, a „történetek” és a „könyvek” el nem adható, el nem idegeníthető szépsége ugyanakkor, számunkra: olvasható. Darvasi regényében minden, ami szép, legendává, olvasmánnyá, azaz könyvszerűvé válik, illetve éppen azáltal lesz szép, hogy könyvszerűvé válik. Amennyiben a történetben ábrázolt tárgyi szépségek rendre retorikai alakzatokká stilizálódnak, az ábrázolás nyelvének Darvasi-féle védjegyével ellátva, gyakorta a talán leginkább ornamensértékű szókép, a hasonlat selymesen zizegő díszpapírjába csomagolva. Például: „Az angolok királynőjének, Viktóriának a kankalin a legkedvesebb virága. Mintha őzgidák sárga bőréből varrt kesztyűket ültettek volna a földbe, amikről fehér kulcsocskák csüngnek, s nyitnák a mennyország ajtaját is. Igen, ilyen a kankalin!” Vagy: „Olyan kék volt az augusztusi ég, mintha egy gyerek tintásüvege borult volna fel.” Ugyanakkor Klára anyjának temetésén a barátságot rózsabokorhoz („melynek lombjai kevés időre adnak enyhet, mert a gyökerek között féreg rág”) hasonlító pap szónoki fordulatát valaki a gyászolók közül harsányan kineveti, noha a pap úgy tesz, mintha nem hallaná. Ám a nem hallást színlelő pap hasonlatának túlzó hangfekvését meghalló, miáltal a szónokias beszédhelyzetet parodizáló Darvasi minden bizonnyal jól tudja, hogy valójában borotvaélen táncol az, aki a retorikus szépség rámás csizmájában bokázik több száz oldalon keresztül. Egyébként Klára apja is úgy véli, hogy „nincs gyászbeszéd, amit hibátlanul mondanának el. Nem lehet hibátlanul búcsúzni!” Mint ahogyan nem lehet hibátlanul végigszónokolni egy hétszáz oldalas nagyregényt sem.

Hiszen érzékelhetően kényes sűrűségűnek hat például a lányát poétikusan oktató Pelsőczy alábbi zengzetes trillája, annak aszúzamatú bölcsessége: „Már nő vagy, élhetsz úgy, ahogy akarsz, de engedelmeskedned kell, hogy téged is akarjanak. Emlékezz anyádra, vele ellentétben te elég ábrándos vagy ahhoz, hogy valóban boldogtalan legyél. De elég ábrándos vagy ahhoz is, hogy boldogabb legyél akárki másnál.” Noha kétségkívül egy adott szereplő, sőt főszereplő személyiségéről, az ő „ábrándosságáról” van szó, ugyanakkor a „boldogság” és „boldogtalanság” ikereszméjének általános vonatkozásában, azaz Pelsőczy szónokias beszédének akusztikai terében Klára figurája mégiscsak elmosódik, vagy ha tetszik, mitikussá

fátyolosodik. És valóban, Darvasi sok-sok szereplőt mozgató regénye csak úgy hemzseg a fentiekhez hasonló, a szövegszőttes egészéből akár ki is szakítható bölcsesség-sűrítményektől. Amiből meg az alábbi kétség adódik: ha túl sokáig csócsáljuk-ízlelgetjük ezeket a szövegrészeket, könnyen megfekhetik a gyomrunkat; ha viszont gyorsan átsiklunk rajtuk, nem rögzülnek eléggé feneketlen mohóságú emlékezetünkben. És így talán az lesz a legüdvösebb döntésünk, ha annak vesszük Darvasi regényének szövegzárványszerű bölcsességtörmelékeit, amik: gyönyörködtető (és nem csupán tudálékoskodó) szövegornamenseknek. Mint amilyen például az alábbi, immár bármiféle filozofikus magyarázattól mentes, tisztán poétikus fordulat: „Klára akkor majdnem meghalt, annyira beteg volt, hogy egy reggel pókhálót húzott ki a hajából.” Persze most már nem az egyik szereplő (Pelsőczy László), hanem a történeten kívül álló névtelen elbeszélő hangját halljuk – ámde mégiscsak ugyanabban a jól ismert hangfekvésben gyönyörködhetünk. Mert noha Darvasi könyvének folyamszerű retorikája mindig valamely adott beszédhelyzetből, valamely adott szereplő szájából bugyog tova, mégiscsak mindig ugyanazt az egyetlen hangot, a szerzői alkattal egylényegű és egynyelvű mesélő hangját halljuk. És éppen ezt a meghatározó érzést nyomatékosítja a bekezdések következetes tördelése: a szövegképben még az egyenesen idézett beszédek sincsenek gondolat- vagy idézőjellel kiugrasztva s így elidegenítve az egyöntetű nyelvi masszától.

Egynyelvű könyvünk egyazon hatásfokon gyönyörködtető szöveghelyei rendszerint olyan mitikus összefüggésekről, olyan mágikus árukapcsolásokról (lásd fentebb: betegség–pókháló) tanúskodnak, amelyek olykor centripetálisan összerántják, olykor centrifugálisan szétszórják a történet legfontosabbnak tűnő vagy legemlékezetesebb motívumait. Ilyen regénytéren és -időn átívelő motívum például a Csongrád városa melletti Tisza-part keményre száradt löszfalára szögezett fiú képe, sokkolóan vizuális Krisztus-parafrázisa („Éppen virágzott a kérész! Mintha e csodás esemény is a büntetés része lett volna, a rovarok a jajgató fiú szájából röppentek elő, hogy aztán forogva hulljanak a Tiszába”); mely látvány bizonyos áttételekkel ismétlődik akkor, amikor a Szép Imre előadása ügyében nyomozó bécsi hivatalnokot a combjaiba vert két hatalmas kampóval a kocsija bakjára szögezi az újságíró Kigl. Szép együttállás továbbá, hogy Klára egyazon éjszaka során, egymás után egyesül a férjével, majd annak édestestvérével, végül azok mostohafivérével, és meg is fogan tőlük. (Le-

nyűgöző négyszereplős testi-lelki cserebomlás – emlékezetünkbe idézheti még akár Goethe *Vonzások és választások* című regényének híres négyes ágyjelenetét is, amelyben a Kapitányra gondoló Charlotte szeretkezik az Ottiliáról képzelgő Eduarddal, mely egyesülés tragikusan rövid életű gyümölcse, a közös gyermek a Kapitány és Ottilia vonásait viseli majd az arcán.) Klára, Imre, Péter és Ádám érzéki négyeséhez mérhető az egykori könnymutatványosokra hajazó mitikus kompánia: Mama Gyökér, Levél úr, Féreg úr és a fűmuzsikus Koszta Néró, akik a tíz évvel korábbi regény öt furcsa szerzetéhez hasonlóan, tehát kiszámíthatatlan rendben, de számítható gyakorisággal fel-felbukkannak történetünkben. Ráadásul később ötödikként hozzájuk csapódik egy bizonyos Kócmadonna. De ideköthető még a Szeged környéki cigányok nomád-mitikus serege is. Mindezek a különös, természet közeli, sőt részben botanikai folklóralakok így együtt alkotják a profán, politikai és lelki, egyszóval emberi események mesés ellenpontját, pontosabban mitikusan aláássák, átitatják vagy elmossák azok összességét. Éppen ezért lesz könyvünk fontos ornamense, ezernyi változatban méghozzá, a halál, a pusztulás, a természet örök körforgásába való – mindig ceremoniálisan kivitelezett – visszahullás. Klára és Imre például növényekkel és virágokkal telezsúfolt szobában halnak közös szerelmi halált; továbbá a körmönfont logikájú események alakításában és értelmezésében kulcsszerepet játszó Schütz doktor arcán halála pillanatában levélke (Levél úr) nyílik, és apró féreg (Féreg úr) tekereg; no és persze a regényzáró szegedi árvíz, a civilizáció pusztulása is értelmezhető Mama Gyökér természetelvű társaságának baljós árnyékában.

A regényvilág mágikus-realista működésmódját (a mágikus reálissá rajzolásának vagy a reális mágikussá maszatolásának logikáját) egyébként Péter vidéki szeretője, a Sivatagi Virágnak becézett Zsófia egy helyütt meg is fogalmazza: „Tudja meg Péter, ha az Isten és az ember nem tükröződnének egymásban, nem lenne értelme az életnek! Akár helytelent, akár jót cselekszünk, az látszik Istenben. Az ember is tükröződik a teremtésben, az ember tükröződik az emberben is, vagyis mindabban, amit teremt, a fiú tükröződik az apában, lány az anyában, a nő a férfiban, férfi a nőben. A jó tükröződik a rosszban, a rossz a jóban, semmi sem állhat meg a tükörképe nélkül. Csak egyet szólunk, s az a szó százezer darabbá hull a világban. A tükörképünk is végtelen!" Az önmagát tükrözve megtermékenyítő és szaporító prózapoétika értelmében egyetlen nőhöz legalább három férfi

kell hogy tartozzon (Klára → Imre, Péter, Ádám); és egy darab férfinak is minimum két nő a jussa (Péter → Klára, Zsófia); mint ahogyan Mama Gyökérnek is egyenesen két férfi kísérő dukál (Levél úr, Féreg úr), ha nem három (Koszta Néróval); és a fűmuzsikus is megduplázza önmagát utódjában, valamint, hogy ne lógjon ki a férfiak sorából, magáévá teszi a „kisszínésznőt"; no meg a cigányvajda Gilagóg is kénytelen szembesülni tükörképértékű riválisával, a félelmetes Aranyfogúval; mint ahogyan a hatalmas termetű Péter is előbb-utóbb bajszot akaszt az egyetlen hozzá mérhető óriással, a hajós Bergerrel... Darvasi regényének villódzó tükörországában az alakok, a helyzetek újabb és újabb alakokat és helyzeteket fiadznak.

És még csak egy szót sem ejtettem az különc alakokat és szokatlan helyzeteket tükröző regény ágas-bogas történetéről, a történetmondás rafinált szerkezetéről.

Nem véletlenül. Hiszen – és ez talán az eddigiekből is kiviláglott – nem ezt, nem a zegzugos történet elmondását, voltaképpen álcameséjét, tartom a Darvasi-mű igazán meghatározó tulajdonságának. Hanem aprólékosan kidolgozott szőttes jellegét, poétikus mézbe áztatott szövegtextíliáját, amely egyúttal Szép Imre többször is emlegetett, ámde mindvégig homályban hagyott beszédére utal, mondhatni nagybani módon helyettesíti vagy kiváltja azt (a regény éppenséggel a nem ábrázolt beszéd címét viseli). És így Darvasi műve tényleg nem tűnhet másnak, mint – újfent idézve az Imrére vonatkozó ítéletet – „egy keleti rongyszőnyeg formáját idéző", tehát nem is annyira a tárgyát ábrázoló, mint inkább önmagára visszahajló, következésképpen „semmirekellő beszédnek". Mindazonáltal egyetlen történetszálat, egyetlen elbeszélésréteget mégiscsak kiemelnék a regényből.

Az egyetlen történetet különböző nézőpontokból és eltérő hangsúlyokkal végigkövető négy gerincfejezet – *A cigányok bejövetele* című ötödik (sorrendben második) fejezet valamiféle mitikusan szerves szövegzárványnak tűnik – célkeresztjében állnak a négyes szerelmi alakzat szereplői: Pelsőczy Klára (*Vad mimóza*), Szép Imre (*A semmi kertésze*), Pallagi Ádám (*Fehér árnyék*) és Szép Péter (*Édes hús*). Az én tetszésemet leginkább a Szép Péterről szóló fejezet nyerte el, mivel benne rácsodálkozhattam a nem csupán retorikusan fejlesztett, de a lélekábrázolás szempontjából is kidolgozott szereplőre, egyúttal a saját önpusztító indulatainak kiszolgáltatott „bukott ember" szépirodalmi archetípusára. Péter ugyanis, szemben az összes többi regényhőssel, elevennek ható, hús-vér alak, valós vágyakkal

és szenvedélyekkel, miközben mégsem lóg ki a *Virágzabálók* mágikus-reális tulajdonságokkal felruházott szereplőgárdájából. Leginkább talán Dosztojevszkij *Karamazovok*jának Mityájára emlékeztet, aki egy helyütt így vall önmagáról: „Kicsapongó voltam, de a jót szerettem." (Makai Imre fordítása) És hallgassuk csak a Szűzanyához fohászkodó Péter önostorozó szólamát: „Anyám, anyám, én csak erősebben áhítozom a jóra, mint mások!" Ráadásul a tiszta érzésű Katyerina Ivanovna és a bűnös-bűnbánó Grusenyka között őrlődő Mityához hasonlóan Péter is beszorul a számára egyképp fontos két nő iránti ikervonzalom satujába: „Klára okos volt, Zsófia bölcs. Mindketten szerepet játszottak, ezt azért látta, s egyre nagyobb gyámoltalansággal azt is érzékelte, hogy a nők nem közvetlenül hatnak egymásra, hanem rajta keresztül, az ő összezavart, megbabonázott lényét felhasználva vitáznak." Mi több, Péter testvérei többé-kevésbé fedésbe hozhatók a többi Karamazovval: az intellektuális Imre Ivánnal, az éteri lényű Ádám meg Aljosával, miközben ugyanúgy törvénytelen ivadék, mint Szmergyakov, a negyedik Karamazov. (Ádám tehát egyszerre emlékeztet Aljosára, lénye szerint, és Szmergyakovra, származása szerint; és így lesz, merész csúsztatással, a három Szépből négy Karamazov.) Imre és Ádám vonatkozásában Péter „úgy nőtt ki ebből a boldogtalan családból, mint a vadhús". Sőt, a szegedi Karamazovok „boldogtalan családjának" tévelygő „vadhúsa" egy ízben merő szánalomból, a maga módján magához emeli, azaz majd' halálba szeretgeti a „kisszínésznőt" („Ő, a bukott ember, felemel egy másik bukott embert!"), miként Dosztojevszkij hősei karolják fel az elesett utcalányokat, Mitya például Grusenykát. Továbbá Péter csaknem úgy rohan a vidéki fogadóba a vele házasodni készülő Zsófiához, ahogyan apja erőszakos halála után Mitya hajtat a mokrojei szállóba Grusenykához...

Jóllehet erőltetettnek tűnik Szép Péter és Mitya Karamazov párhuzamba állítása, a tizenkilencedik századi orosz realista és a huszadik századi magyar mesemondó műveinek önkényes egymáshoz közelítése.

De nekem mégiscsak fontos volt, fontosabb, mint az összes lehetséges huszadik századi mágikus-realista párhuzam (Gabriel García Márqueztől Gion Nándorig), hogy a *Virágzabálók* „bukott emberről" szóló nagyobb fejezete – a túlcsordulóan szép mondatokból font regényszőttesbe simuló nyelvi kidolgozottsága mellett – képes volt megidézni a nem éppen túlzott retorizáltságáról híres Dosztojevszkij-próza távoli csúcsait.

A protokoll védjegye

Térey János: *Protokoll*

„De hát ha nincsen saját kézjegye!" – állítja kérlelhetetlen szigorral egy Szőnyi István-másolatról a *Protokoll* című verses regény tragikus sorsú mellékszereplője, a műkritikus Karányi. Majd így folytatja: „A név a pajzs, a sors biztos fedője. / Az egyéniség védjegye hiányzik; / És hogyha nincs személyiség, ezek / Nem festmények, csak piszkos kartonok!"

Térey János védjegyértékű nyelvezete és látásmódja immár visszavonhatatlanul vált a kortárs lírafolyamatok meghatározó erjesztőjévé. (Mint a majd' egy évtizeddel korábban induló Kemény Istváné.) Hanghordozása, motívumalakítása, témakezelése végérvényesen beledolgozódott abba a nyelvi humuszba, amelyből manapság talán a legizgalmasabb költői vállalkozások sarjadnak. Elfeledett, poros műfajokat fedez fel újra, és porol le módszeresen. Pontosabban saját témáit, témáinkat, gyakorta valamely veretes műfajba ágyazza. Írt már klasszikus metrumba lakatolt poémát, tőzsdei drámai költeményt, ezredfordulós polgári színműféleséget, futurisztikus misztériumdrámát. Vagy éppen jegeces iróniába áztatott, ráadásul három párhuzamos síkon futtatott verses regényt. Mi több, a 2001-ben megjelent *Paulus* után egy évtizeddel újra verses regénnyel állt elő, amelynek világa, ha lehet, még összpontosítottabb; amennyiben hőse, a külügyminisztériumban protokollfőnökként dolgozó Mátrai Ágoston mindenféle történelmi-mitikus áthallás nélkül, azaz a *Paulus*ban kidolgozott párhuzamos történetek szerkezeti furfangja nélkül mutatja fel az „egyéniség védjegyét" – a sajátját is, és Téreyét is. Még akkor is, ha ez a védjegyértékű „pajzs" – „a sors biztos fedője" – teljességgel eltakarja magát az „egyéniséget". Ami Térey esetében egészen egyszerűen azt jelenti, hogy noha a stílus tényleg maga az ember, most mégsem az emberről, hanem a stílusról lehet csak szó. Nem érdemes hát a stiláris „védjegy", a nagyszabású s így *brand* jellegű álcamutatvány mögé kukucskálni. Elégedjünk meg azzal, amit látunk, amit olvasunk. És ha a rejtőzködő szerzőtől az elbeszélő jóvoltából megmutatkozó főszereplőhöz fordulnánk? Nos tegyük. Ámde Mátrai attraktív-dekoratív alakja

mögött, még ha keresnénk, sem találhatnánk meg az „egyéniség” pőre igazságát – még akkor sem, amikor éppen erről, a főhős viselkedésének mozgatórugóiról, a rugószerkezet titkáról folyik a védjegyértékű költői beszéd. Merthogy nem is annyira a mozgás titka, alkímiája nyűgözi le az olvasót, mint inkább maga a mozgás, annak mechanikája, valamint érzékelésének tartós gyönyöre, kinesztéziája.

Miként Mátrai kíváncsisága, akként a történetbonyolító Téreyé is leginkább „embertani”. Nem értékel, csak megfigyel és mutat. Nincsenek humanisztikus vagy morális előfeltevései és célkitűzései. Noha emberismerete és világlátása nagyon is határozottnak tűnik. Ugyanakkor nem ember- és világképe, hanem ember- és világábrázolása révén válik a *Protokoll* méltóvá – mind Térey eddigi életművéhez, mind a feldolgozott irodalmi hagyományhoz (Puskintól Arany Jánoson át Adyig, de gondolhatunk akár a *Paulus* utáni verses regényekre is, Szálinger Balázs vagy Géher István műveire). Mátrai, hasonlóan a 2001-es könyv hacker hőséhez, Pálhoz, elsősorban nem jellem, miközben persze vannak markáns tulajdonságai. Inkább tekinthetjük valamiféle túlmozgásos tulajdonsághordozónak, olyan tulajdonságok öntudatos tulajdonosának, amelyek elsősorban – vagy legalábbis nem mellesleg – egy meghatározott életforma és élettér bemutatását szolgálják: a negyvenes éveibe lépő Mátrai a külügyminisztérium alkalmazottjaként, tehát az átlagembernél jóval magasabb életszínvonalon lakja be Budapestet a Római-parttól Zuglóig, és járja körbe a világot Komáromtól New Yorkig. A kötet Cioran-mottója – „Élni annyi, mint teret veszteni.” (Réz Pál fordítása) – nyomán elmondhatjuk: Mátrai fokozatos térvesztésével párhuzamosan Térey éppenhogy teret foglal, azaz tartalmas idővel tölti ki a teret, lendületes történettel fúvatja át a tágas helyszínt, a valósághű díszletekkel berendezett nyelvi színpadot.

E színpad tagadhatatlan hőse tehát Mátrai, akit számos további alak övez: barátok és ellenségek, munkatársak és asztaltársak, szeretők és szerelmek. Személyiségének titka, miként a felesleges emberként elkönyvelt Anyeginé, úgy tűnik, megközelíthető, sőt megragadható – valamiféle ellentét, tartós feszültség formájában, ahogyan külügyminisztériumi kollégája, Binder látja: „Viaskodik tebenned szüntelen / A rend embere és a szenvedélyé...” Egy helyütt Karányi így fogalmazza meg a Mátraira is érvényes személyiségképletet: „Megszoktam, hogy amíg nagyra török, / Mindig a lehető legsúlyosabb, / Legalpáribb a földi közegem.” A történetünk során

meghalt Karányi és a menthetetlenül kiábrándult („Protokollundor!”) Mátrai gyerekkorban kezdődő barátságtörténetének rezignált summája felidézi a klasszikus (például flaubert-i) dezillúziós regények távlatosan szomorú zamatát: „... Annyit mondott, lakájság, / Amit csinálunk. Az ellenkezője / Annak, amire készültünk kamaszként: »Majd sohanapján alkalmazkodunk!«...” A szeretőjének s egyúttal unokanővérének, Blankának büszkén hangoztatott „kristályos magányából” Mátrai nem tud kitörni – éppúgy nem, mint Térey 2009-es misztériumdrámájának hőse, a gyerekkori barátjával beszélgető Nagy Jeremiás: „Van olyan belső kör, / Amely már csak kettőnket tartalmaz, / És olyan is, amely már csak engem rejt.”

Az egykori *Paulus* „koncentrikus hálózata” ezúttal tehát egyetlen világon, egyetlen főhős életmódján és világlátásán belül vázolódik fel, mely egyszemélyes rajzolat állandó kapcsolatban áll a többi szereplő nagyon hasonló személyiségrajzolataival, e rajzolatok, ha nem is megragadható, de körülírható titkával. Vegyük csak a Mátraival érintkező nőalakokat. A teniszbajnok Dorka magát fokozatosan „elhasználja”, sőt „bepiszkolja” a szerelemben: „A patyolat bolond szerelmese: / Megsebzett angyal, aki kéjeleg / Saját bukott voltában...” Az unokanővér Blanka olyan „paraván”, amely eltakarja az „abszolútum hiányát”, miáltal tekinthetjük éppenséggel a szintúgy hiányelvű, központtalanul összpontosuló regényszerkezet érzéki allegóriájának is. De a makulátlannak tűnő parlamenti gyorsíró, Fruzsina is leginkább a vágy távoli tárgyaként, tehát a beteljesülés állandó hiányaként képviseli Mátrai erőfeszítéseinek – és egyúttal a mű jelentés-irányultságának – határozatlanságában is sodró célszerűségét. A „bizonyos kaliberbeli különbségek” alapján elrendezhető galériában többen is feltűnnek Térey *Asztalizene* című színművének szereplői közül, például a színésznő Delfin, vagy éppen gyerekének apja, a baleseti sebész Donner Kálmán, aki ezúttal Mátrai teniszpartnere. A főhős szájából elhangzó újszövetségi toposz – „A langyosokat kiköpi az Úr...” – egyenes meghosszabbítása lesz a Rilke-féle ethosz: „Minden csak kitartás.” Hiszen a *Protokoll* alakjai mindvégig „kitartanak” saját szerepükben, makacsul őrzik protokolláris helyi értéküket; így például az egymással szembeállított külügyminisztériumi hivatalnokok, egyfelől Binder, aki Mátrai híveként kiegyensúlyozottan tartós felületet mutat a hivatalban, másfelől a törtető Kovács, aki Mátrai indulatos ellenlábasaként végül, és éppen a protokolláris kereteket szétziláló szenvedélyessége miatt, kudarcot vall a Komáromban okozott botrányával: „Lehullott

róla az önfegyelem / Álcája, szétzilálódott egészen." A siker zálogát tehát a protokolláris látszat fenntartása jelenti, súlyát pedig a „protokollundorból" fakadó kétely. Mátrai éppenséggel ebben a törékeny kettősségben, a tartós látszat és a leplezett hiány feszültségében „tart ki", mely feszültség ugyanakkor a mű saját poétikáját is tükrözi: a verses regényforma magas nívón történő „kitartását".

Mátrai akaratelvű és teljesítményirányult krízistörténete talán a külügyi delegáció skóciai útjáról szóló tizenhatodik fejezetben (*Az akarat, brokátban*) csúcsosodik leginkább – a roppant erős skót felföldi tájleírást követő belső monológban: „Tettekre nincs mód, és ez nem derít föl. (...) Tüneti kezelés a műfajunk. (...) Amolyan középpont nélküli élet: / A fölszínen csak látszatmozgolódás..." Az „Isten utolsó ujjlenyomatát" őrző skóciai táj – a protokolláris látszattörekvéseket ellenpontozó nyugodt realitás – költői megjelenítése némiképp megelőlegezi az utolsó oldalak himnikus zárlatát, a „zöld özönben" tobzódó táj, a nyűgös egyéniséget magába emésztő vegetáció teljes diadalát. Ámde: „A pálya / Utolsó küldetése mégsem ez." Hiszen a következő fejezetben, amely hivatalos ízű címével (*A hétfői körözvény*) mintegy ironizálja a skóciai fejezet emelkedettségét, Mátrai visszazökken a dolgos külügyminisztériumi hétköznapokba.

E hétköznapokat pedig a feszes hivatali és magánéleti szertartások tagolják. Mátrai élete ezeken a ceremoniális felületeken zajlik: van, hogy a hivatali feladatok utáni, szerelmi csörtékkel súlyosbított esti rosszkedvét vacsora helyett orbáncfűteával oldja, vagy éppen valamilyen minőségi itallal; „ólmos szomorúsága" elől többnyire partikra jár, amelyeknek „mérlege kriminális"; Binderhez hasonlóan értékeli a „gördülékennyé művelt életet", a „fényesre lakkozott illemet". Nem véletlen, hogy érzései, gondolatai szinte mindig valamilyen felületen, valamilyen protokolláris, esztétizált vagy technikai közegben nyilvánulnak meg. Éppen ezért lesz poétikai többletértéke az sms- vagy email-üzeneteknek és naplóbejegyzéseknek, amelyek nem is annyira Mátrai bús lelkét tükrözik, mint inkább dús tárgyi környezetét lajstromozzák. Miként a gyakori álomleírások sem valamiféle lélektani mélységre nyílnak, csupán szolgálják a főszereplő életmódjának ábrázolását, amennyiben az adott álom elsősorban a tevékeny napot követő alvás minőségét, vagyis a tartós életvezetés éppen adott napjának záró egyenlegét jelöli – nem szimbolikusan, hanem funkcionálisan; például: „Mikor hazaér, negéd bódulat. / Pompás, mohó álomba zuhan azonnal, / És semmi

forgolódás reggelig." Tehát sosem az álom értelmét kapjuk kézhez, csupán a történetben betöltött szerepét érzékeljük. Mint ahogyan esetenként éppenhogy nem a szerelmi szenvedély forró misztériumát tapasztaljuk, hanem csak kihűlt lenyomatát olvassuk egy e-mail-üzenetben. Hasonlóképpen, a *Protokoll* veretesen mesterkélt közegében is (műfaj-meghatározása: „regény versekben") mindennek, ami írva van, elsősorban szövegértéke van; mely szövegérték a maga saját kidolgozott valóságával helyettesíti mindazt, amiről elvileg szólna, Mátrai magán- és közéleti valóságát, pontosabban a Mátrai-alak által felidézett valóságot. Mintegy másolata csak az eredetinek, ám a lehető legpontosabb másolat.

A budai rakparton elterülő Műegyetem főhomlokzatának allegorikus női szobrai, szemben egyébként a Duna túlpartján „fehérlő, csúnya színházzal", a szoborszerűen hivalkodó új Nemzeti Színházzal, amely leginkább „egy képzeletbeli türkmén diktátor mauzóleumára" vagy „napon felejtett marcipántortára" emlékeztet – tehát a második világháborús rombolás után újrafaragott allegorikus szobrok, bármennyire is hasonlítanak az eredeti művekre, csupán másolatok; ámde lényegük éppen ebben, másolat-voltukban keresendő: „Most két külön, egymásba olvadó / Lényük van: az a szétlőtt, régi-régi, / Meg ez az idei, vadonatúj. / Lehet, csak picit hasonlítanak / A törött Énre. Némi átfedés van, / A póz, a mozdulat eredeti, / De eltérő az arcuk, kézfejük más. / Nos, ezek a nők nem azok a lányok: / Színültig töltik a négy láthatatlan / Alak helyét, kik szilánkká szakadtak." Míg a *Drezda februárban* című 2000-es kötetében Térey a „nosztalgiás" újjáépítés ellenében a lebombázott Drezda romesztétikáját hirdette, mégpedig roppant költői erővel („Azt mondom, istenkísértés / újra fölállítani / régi tornyát Siloámnak, / ha le kellett dőlnie." – *Szerény javaslat*), addig most a *Protokoll* elbeszélője megbékélni látszik a városi tér (és életmód) pótlékszerű voltával. Mintha a tíz évvel korábbi verseskötet emlékezetes „canalettói pillantása" súrolná most végig az ezredforduló utáni Budapestet, a „kifeszített vásznon" megmutatkozó „pazar hamisítványt", a „múltja-nincsen-másolatot", amely ugyanakkor „pimaszul utánozza eredetijét" (*A canalettói pillantás*). Ugyanakkor Térey markáns másolatesztétikája, mindig lenyűgöző hiánypoétikája, az újabb verses regény budapesti és nagyvilági kultúrarajzolata látványos feszültségbe kerül – először a történet valamiféle csúcspontjaként is olvasható tizenhatodik fejezet skóciai tájleírásával, majd végül a kettős befejezés természeti idilljével.

A cselekmények és események mindig az alaposan kidolgozott tér- és időmátrixon belül zajlanak, továbbá a különböző szövegeket és kulturális javakat felidéző utalásháló előterében, amelynek minden egyes csomópontja kellőképpen mitizált, de sosem bántóan aktualizált – mint például a Füvészkertben játszódó szerelmi jelenetben is, ahol ugyan szóba kerül *A Pál utcai fiúk* egyik motívuma (és még véletlenül sem Nemecsek Ernő!), de csupán időkimélyítő ornamensként, szigorúan a jelenbeli állapot leírásának szolgálatába állítva: „Az alga lepte nádas tó, amely / Szigetet nyaldosott körül, s a hídját / A vörösinges Pásztorok ügyelték, / Eltűnt egy klinika alatt. A bővíz / Csöpp maradéka csillan..." Mint ismeretes, Térey életművében eddig is jókora szerepe volt a Dunával megosztott város szolidan ellentételező mitizálásának, ami persze most sem marad el: „Péntek, a régen úgy várt péntek este! / (...) A jobbpart négykor elsötétedett, / S Budán jobban látszik a rossz közérzet / (Pest eleve is szürke és komoly)." A *Protokoll* szerzője – tudhatjuk eddigi műveiből – olyan pesti (érzületű) költő, aki ugyanakkor rendszeresen figyeli Budát, a budai oldalon élő szereplőit, így például az *Asztalizene* Királyhágó téri étterme törzsvendégeit, vagy mondjuk a Római-parton lakó Mátrait; lévén ők is – a szakmai kíváncsiság kitüntetett céltárgyaiként – beletartoznak „embertani" érdeklődésének körébe. Nem véletlen, hogy míg a heroikusabb igényű és rafináltabb szerkezetű *Paulus* Pálja Újlipótvárosban él, addig a rezignáltabb látásmódú és letisztultabb szerkezetű új verses regény hőse a budai oldal egyik zöldövezeti társasházában lakik, ámde közel a pesti oldallal érintkező Dunához. Semmi sem véletlen. Mindenesetre, tágasabb összefüggésbe helyezve, az ábrázolt Budapesten folytatott életvitel csupán másolata lehet valami másnak: „Egy magasabb élet mélyföldi mása: / Erős árnyéka; visszavonulóban." De honnan, miféle „magasabb" helyről vetül ama bizonyos „árnyék" a Duna két partján elterülő városra, a torz és szerény léptékű másolatra? A platonikus ízű távlatteremtés révén is érthetővé válik, hogy a „mélyföldről" rendszeresen New Yorkba látogató Mátrait mindig elbűvöli a Chrysler-épület tornya, sőt „némán hódol a Függőlegesnek", amely – miként a Térey-művekben szereplő számos torony (a drezdai Miasszonyunk templom kupolájától a képzeletbeli Worms kereskedelmi palotájának acélhegyéig) – „eget öklel", sőt „öklelve énekel".

Noha jól tudhatjuk szerzőnktől, hogy a hódolat emberek által épített tárgyai bármikor romba dőlhetnek (többnyire emberek által), mondhatni

eleve pusztulásra építették őket. Márpedig a magasság hódolata mindig magasra tör, mely törekvés fokozható, de nem a végtelenségig. Egy késő nyári szombaton Mátrai keresztelővel egybekötött misére megy a „fennkölten párálló Pasaréten": „Fényes, nagy kedve hazáig kitart, sőt, / Otthon szép csúcsokig emelkedik." A „csúcsok" szerelmese, a „Függőleges" híve ugyanakkor azt is tudja, hogy a végső diadal nem lehet az övé. Ő csupán – és ez sem kevés! – lelkes tanúja lehet a diadalnak, a táj diadalának: „Érzem, az lesz, / Kenetteljes és diadalmas ősz. / Diadalmas az ősz, s nem én az őszben." A verses regény kettős zárlatát megelőző fejezet legvégén a Fruzsinába szerelmesedett Mátrai megvallja Donnernek, hogy „jót tesz némi függés", hogy „nem is olyan rossz irányítva lenni": „Bízom egy nőben. És kicsit magamban. / Mint partitúra a zenét, szabályzat / Irányít, és én alkalmazkodom, / Amíg csak egyetlen okot találok, / Mely mozgásban tart idelent a földön." És így emelkedik végül történetünk íve a bonyolult személyiséget meghaladó önfeledt természetélményig, az esetleges létezésbe rekesztett halandót „zöld angyalként" (Nagy László) magába zabáló természet dús leírásáig. De vessünk még egy átfogó pillantást az oda vezető útra, a hős retorikusan kikövezett útvonalának néhány jellegzetes szépségére.

Ugyanis Térey *Protokoll*ja tényleg hemzseg a jó értelemben vett költői túlfogalmazásoktól, még a legapróbb szövegegységekben is (többek között a jelzőválasztás szintjén); ami teljességgel érthető, sőt szükségszerű, hiszen, miként a valóságban, úgy a szépirodalomban is, az egészében lenyűgöző ceremónia fénye éppenhogy a protokolláris részleteken múlik. A gyerekkori barátok találkozóhelyéül szolgáló pincesöröző például nem másról van elnevezve, mint „a nagy Bem tábornokról"; a parlamenti gyorsíró Fruzsinának pedig nem kisebb a feladata, mint hogy „leírja / A magyarok cselekedeteit"; vagy mondjuk Mátrai a munkahelyéről egyenesen „délnek indul", majd „kockás abroszos helyen vacsorázik", ahol is „megalázóan nagy borravalót ad"; és a bombariadó nyomán a szakemberek sem csak egyszerűen hatástalanítanak, hanem „exorcizálják Pest lidérceit". A választott műfajhoz illő emelkedett beszéd jócskán megemeli a történet megannyi hétköznapi részletét, mellékszereplőjét, de leginkább a(z egyébként nem túl kimagasló tulajdonságokkal rendelkező) főszereplőt. Térey retorikus talapzatra lépteti Mátrait, de azért nem farag belőle szobrot, csupán színpadias főhőst, méltóvá teszi őt a nagyszabású formához.

A földi jussát visszaperelő Cicero szónoklatának címét (*Pro domo sua*) idézi a *Protokoll* két utolsó fejezete (*Pro domo*). A rövid ikeregységek révén Térey az idill műfajában összpontosítja, mutatja fel verses regényének összértékét, Mátrai vágyott jussát, amely egyúttal az olvasó megnyert díja, és persze az elbeszélő kiérdemelt jutalomjátéka. Lássuk.

(Pro domo – először) Mátrai a „mély, intenzív és zavartalan alvást" követő reggelen „sápadtan, de kisimultan, pihenten" ébred. Rigába szóló nagyköveti kinevezésének ígéretével egy időben kapja a váratlan sms-üzenetet Fruzsinától: szombati találka – „Ez nem alamizsna-időpont." – a Hármashatárhegyen. A bukolikusan megjelenített táj „viaszosvászon-idilljét" körüllengi a „késő nyolcvanas évek ügyetlen, / Bumfordi, szörnyen magának való / Magyarországának" letűnő tárgyi valóságát aszpikosan övező nosztalgia. Az eltúlzott idill megfestésének ismétlődő szófordulata a „legyen": „A helyszín legyen a Hármashatárhegy..." – „És legyen körülöttünk / Elképesztően jó a levegő." – „És legyen panorámás körterasz..." – „Legyen hőség, s a rózsaszín leandert / Kövérkés dongó döngje körbe..." A „legyen" formula egyszerre hordozza a teremtő aktus méltóságát és a teremtett világ feltételes voltát. A „legyen" leginkább azt jelenti, hogy 'legyen most így', noha másként is lehetne. Mint ahogyan másként is lesz a *Protokoll* legutolsó, mindösszesen tizenkilenc soros fejezetében. (A két egység hasonlóképpen követi és értelmezi egymást, mint Babitsnál a *Jónás könyve* és a *Jónás imája*)

(Pro domo – másodszor) Hősünk újra felmegy a Hármashatárhegyre, de immár egyedül. Magányos szertartásának leírása során ugyanazok a fordulatok ismétlődnek, mint az előző fejezet kétszemélyes „viaszosvászon-idilljében". A két változat nyomán úgy tűnik, hogy Mátrai sorsa alakulhatna így is és úgy is. Lehet, hogy az előbbi fejezet bukolikus idillje csupán az utóbbi magányos Mátraijának a vágy- vagy álomképe. De éppúgy lehet az is, hogy az utóbbi fejezet nem más, mint az előbbi csalóka idilljéből kihátráló Mátrai heroikus önképe. Hiszen az elbeszélői önkény – „legyen" – formálhatja a főhős történetét így is és úgy is. Csupán az alakítás nyelvi minősége lesz mindenképpen ugyanaz. És ez a változatlan költői minőség összpontosul emlékezetesen a szó szerint, ám kevert sorrendben ismétlődő fordulatokban: „Viruljon négy irányban zöld özön, / És gyűljön össze minden, ami csak / Használható a halál ellenében."

Madártalanul

Bodor Ádám: *Verhovina madarai*

A hetvenes évek Szovjetuniójában, pontosabban az Északkeleti-Kárpátok verhovinai hegyvonulatát magában foglaló Ukrajnában gyártott Verhovina kismotor védjegye volt az első sárvédőn található oroszlánalak – noha nemigen találkozhatunk a Kárpátok lejtőin az Afrikában honos nagyragadozóval. Mint ahogyan a *Verhovina madarai* című könyvben sem bukkanunk madarakra. Mindazonáltal Bodor Ádám új regényének borítóján ott díszeleg e próza idegenségében is ismerős védjegye: a „Verhovina" név. Egyáltalán a név. A címbe emelt szó emblémaszerűen utal a Bodor-művek egyik fontos poétikai hozamára, a kivétel nélkül mindig különös hangzású és rejtélyes jelentésű nevek rendhagyó, pontosabban rendet teremtő voltára. Arra, ahogyan rendszeres használatuk során a nevek egyre érvényesebben jelölik a nagyon is rendhagyó jelöltjeiket. Még ha a megnevezett dolgok maguk egyre kevésbé tűnnek is megfoghatónak, megmagyarázhatónak. Ugyanakkor a jórészt megfejthetetlen, fokozottan érzéki utalásokból, nyomokból és hiányalakzatokból összeálló regény egyre világszerűbbé válik az olvasás során – már az első mondattal is: „Két héttel azelőtt, hogy nevelőapámat, Anatol Korkodus brigadérost letartóztatták, megajándékozott egy vadonatúj Stihl motoros láncfűrésszel." (Vö. az 1992-es *Sinistra körzet* emlékezetes felütésével: „Két héttel azelőtt, hogy meghalt, Borcan ezredes magával vitt terepszemlére a dobrini erdőkerület egyik kopár magaslatára.")

A nyitómondatban érzéki módon hajtogatódik egymásra a közelebbről nem pontosított idő („Két héttel azelőtt, hogy..."), a nem természetes emberi viszonyrendszer („nevelőapámat"), a militarizált környezet fenyegetettség-érzése („letartóztatták"), a bizáncias ízű archaikusság („brigadéros") és a nyugatiasabb jellegű modernség („Stihl motoros láncfűrész"). Valamint a baljós érzés, amelyet a daraboló szerszám megemlítése kelt bennünk, és amely a regény vége felé véres bizonyossággá erősödik (a Monor Gledin-i javítóintézetből Jablonska Poljanára küldött Stelian testét

darabokra fűrészelő evangélikus lelkész, Lorenz Fabritius nem ábrázolt, de sejtetett tettében).

Bodor prózavilágában ráismerünk saját (közép-kelet-európai, posztszovjet, kárpáti...) valóságunkra, ámde mindig meghökkentő, olykor lidérces, következésképpen a valóságosnál dúsabb és pontosabb összefüggésben. Nem volt ez másképp a novelláiban, a „regényfejezetekből" összeálló *Sinistra körzet*ben vagy annak paródiaszerű(ségében kevésbé sikeres) újrahangszerelésében, *Az érsek látogatásá*ban sem. Az új Bodor-regény valósága, mivel töményebb, szikárabb és szigorúbb, egyúttal valóságosabb is, mint a valóságos valóság. Érvényesebben mutatja fel a valóság, a valóságos létezés történelmi és egzisztenciális repedéseit, hézagait és ficamait. Mert például hiába olvassuk a címben a „madarak" szót, ha egyszer a műben nincsenek jelen maguk a madarak, illetve emlegetve vannak csak jelen – a valóságos hiányt nyomatékosító nyelvi valóságban. Mert nemcsak hogy bizonyos ismeretlenek egy nyáron „karókkal, vizes fecskendőkkel" leverik a verhovinai madarak fészkét, de még a vonuló szárnyasok is messze elkerülik a tájékot: „Ha felrémlett is néha a távolban egy-egy hullámzó szürke csík – akár vonuló darvak is lehettek –, Mordwinn kapitánynak ez már semmit sem jelentett." De már a *Sinistra körzet*ben is olvashattunk röptükben megsülő vagy csak úgy az égből holtan lehulló madarakról.

Meg egyébként is, és legfőképpen: úgy tűnik, mintha Bodor ezúttal visszatérne a majd' húsz évvel ezelőtt megjelent remekmű rendhagyó prózaformájához. Mert ami például akkor az alcím műfajmegjelölésében így állt: *Egy regény fejezetei*, az most így szól: *Változatok végnapokra*. A *Sinistra körzet* anyaga, nyelvi és ábrázolt valósága ugyanúgy jelen volt és van Bodor minden egyes könyvében, hagyományosabb vagy rendhagyóbb, rövidebb vagy hosszabb prózai munkáiban. Nem tudjuk hát nem érzékelni az állandót a változóban. Legfeljebb minőségi különbségeket látunk egyes könyvek között, mely ízlésbeli érzetet – és jórészt erről tanúskodik az életmű eddigi értelmezéstörténete – sokszor nem könnyű elválasztani a *Sinistra körzet* kényszeres, már-már liturgikus jellegű felemlegetésétől. Ami nagyon is érthető. Hiszen Bodor mindig ugyanazt az egyetlenegy könyvet írja (újra), amelyet ugyanakkor nem muszáj – de nem is tilos! – nevesíteni. De lehet, hogy elég csupán annyit mondani, hogy a *Sinistra körzet* szerzője olyan erős szerző, akinek tagadhatatlan nyelvi erejében olyasféle állandóságot, állandó minőséget érzékelünk, mint mondjuk Krasznahorkai

László hosszú-hosszú mondataiban, vagy éppen Kertész Imre retorikusan beágyazott rögeszméiben.

„Hazudsz (...). Verhovinán nincsenek madarak" – mondja tehát Adam, a regény én-elbeszélője a brigadéros megbízását el nem végző, ráadásul valamely képtelen madaras történettel mentegetőző Januszkynak. Egyáltalán, Verhovinán semmi sincs; azazhogy semmi sincs úgy, ahogyan máshol, Verhovinán kívül bárhol lenni szokott, vagy ahogyan megszoktuk, hogy van. Így például már a legelső oldalon kiderül, hogy a javítóból érkező Daniel Vangyeluk hajnali vonata, amely jórészt tehervagonokból áll, olyan állomásra fut be, ahol a menetrendet „nemrég eltörölték", és nem sokkal később még a síneket is felszedik. A városban és környékén, azaz Jablonska Poljanán és Verhovinán az Anatol Korkodus brigadéros által vezetett, egyre fogyatkozó létszámú brigád valamiféle „vízfelügyeleti" munkát végez, részben a helyi erők, részben a Monor Gledinből érkező fiatalkorúak részvételével. Itt mindannyian valamilyen közös nyelvet beszélnek, de nem a magyart (- olvassuk tehát hangsúllyal Bodor magyar nyelven írt művében). Noha olykor a magyarul nem tudó Adam történetesen magyarul olvas fel az egykori evangélikus könyvtárból kölcsönzött könyvekből a magyarul szintén nem tudó Klara Burszennek – aminek persze megvan a maga zárt szépsége: „Néha közösen próbáljuk kitalálni, miről szólhat a rész, amit fölolvastam. De nem jutunk semmire." Némiképp hasonló helyzetben van a regény olvasója is: „próbálja kitalálni" az idegen hangzású neveket viselő különös emberek által benépesített – Sinistrához és Bogdanski Dolinához (*Az érsek látogatása*) fogható – „körzet" működésének belső logikáját. Ám jól tudja, hogy csakis valamiféle tartós ideiglenességgel rendezkedhet be a madaraktól és más egyéb megszokott regénykellékektől (rétegezett jellemű hőstől, töretlen történetívtől, becses végeszmétől...) megfosztott szövegvilág felszámolhatatlan idegenségben – aminél többet persze aligha kívánhatna (és kaphatna). A látszólag értelmetlen felolvasások mitikus távlatában egyébként felkődlik „Klara Burszen szerelmi ábrándjának" titokzatos tárgya, vagyis egy „besztercei magyar katonatiszt" megjósolt érkezése. A groteszk vágyakozás végül torzan és megkésve teljesedik be a Klara Burszen halála után betoppanó „túlvilági idegen" jóvoltából, aki „magából jeges fuvallatot árasztva, párafelhőbe burkolózva imbolyog" Edmund Pochoriles kocsmájának közepén, és akinek „egy szavát sem értik", mivel „magyarul beszél".

Ezeknek az alakoknak nincs múltjuk, nincs személyiségük, és vágyaik is alig. Csak szokásos vagy éppen rendhagyó foglalkozásuk (kocsmáros, gátőr, „hátramozdító"...), esetleg katonai-hierarchikus vagy termelési-adminisztratív körülmények szerinti beosztásuk („brigadéros", „alprefektus", „püspöki prokurátor"...). Továbbá gyakran bizonyos kellékek vagy tulajdonságok jellemzik a szereplőket (emlékeztetve a *Sinistra körzet* jellegzetes fejezetcímeire: *Borcan ezredes esernyője*; *Connie Illafeld szőre*; *Géza Hutira füle*...), akiknek tehát nincs semmiféle belső önazonosságuk, határozott vonalú lélekrajzolatuk vagy személyes titkuk; egészen egyszerűen azzal azonosak, aminek látszanak, ami az ábrázolt felületeiken – küllemeiken, szokásaikon – megjelenik. Olykor csupán egyetlen véletlenszerű mozdulat, döntés összpontosul valamely átfogó érvényű részletben – így például a vízügyi brigadéros kis termetű ágyasa, Roswitha és az őt megszöktető Vaneliza alprefektusnő kettősében: „Hónuk alatt egy-egy vizes palackkal már messze járnak." Hogy miért kell vizes palack a szökéshez – még magyarázható külső szempontból is. De hogy miért kell ezt külön hangsúlyozni? Ez már csakis az ábrázolás belső logikája alapján érthető. Hiszen éppen így, egy-egy vizes palackkal a szereplők hóna alatt marad emlékezetes, már-már szimbolikus érvényű a kép a Norvégia felé igyekvő szerelmespárról: a kiszolgáltatott lányról és a hatalmat képviselő asszonyról.

Az elbeszélő hős egy ízben az alábbi kérdést intézi Daniel Vangyelukhoz a rádióban éneklő Maya Miklovitzról: „Mégis, mit gondolsz, van ilyen név? Elhiszed, hogy a saját neve, vagy csak úgy kitalálták neki?" Nem mintha ne tehetné fel a kérdést fordítva is, tudniillik Maya Miklovitznak Daniel Vangyeluk nevéről. A könyv szereplői közül bárkinek – a könyv szereplői közül bárkinek a nevéről. A szerző keresztnevének idegen nyelvű változatát viselő elbeszélőhöz (vö. a *Sinistra körzet* Andrej Bodorával) hasonlóan, a Monor Gledin-i javítóból érkező „Hankunak csak egy neve volt, nem lehetett tudni, családnév-e, vagy becenévként ragadt rá, egyszerűen ez az egy név állt a papírjain". A több évtizede gyarapodó, módjával lombosodó Bodor-prózában mindenkinek „egyszerűen" csak az a neve, ami a papírjaiban szerepel; csak hogy lehessen valahogyan az illetőt szólítani és persze nyilvántartani. Noha nem kis élvezetet jelenthetett ezeket a neveket kitalálni és leírni – következtethetjük vissza az olvasásuk során keletkező tartós örömből. Egyrészt tehát gyönyörködünk a különböző nyelvi törmelékekből összeeszkábált nevek sejtelmesen kiteljesedő hangzásán, másrészt viszont érzékeljük azok mitikus távlatát, mondhatni a művi akusztikai teljesítmények önkéntelen jelentésgazdagságát. Egyfelől teljességgel véletlen, másfelől meg egyáltalán nem véletlen, hogy az Ambrozi pópával együtt ebédelő „püspöki prokurátort" Damasskin Nikolskynak hívják – még ha foglalkozásáról ez is áll a szövegben: „Ki tudja, mit jelenthetett még az is." Van, hogy először csak olvasunk egy magától értetődő természetességgel odavetett szót, kifejezést vagy nevet (például: „Man-Gold udvar"), és csak utólag, a név többszöri felbukkanása, tartós használata során kezd derengeni annak tárgya. Bodornál tényleg: kezdetben van a szó; amennyiben a kimondott név immár, a kimondás pillanatától kezdve, saját valósággal rendelkezik, még akkor is, sőt annál inkább, ha nem tudjuk, hogy pontosan mire is vonatkozik. Elsősorban önmagára utal(ódik), és csak ezáltal, tehát miután végérvényesen megtestesült, utalhat valamilyen dologra vagy személyre. És noha sok esetben már-már természetesnek tűnik a kapcsolat a kimódolt név és az általa jelölt személy között, ez a látszólagos természetesség sosem a jelentés, csupán a hangzás szintjén érzékelhető. A természetességet mímelő névadás önkényességének hátborzongató változatát olvashatjuk egyébként a vízügyi telepre érkező Nika Karanika történetében, aki valahol a messzi délen nevelkedett, és aki az ottani szokás szerint a kézfején viseli a nevét: „...ahol ő született, ott már csecsemőkorban tűvel kézfejre égetik a gyerek nevét, hogy később ne tudja letagadni". És amikor egy ismeretlen férfi nem mutatkozik be a telepieknek, akkor Anatol Korkodus bátran elnevezi őt – átmenetileg – „lóarcúnak", a társát meg „tojásfejűnek".

Változatok végnapokra – olvashatjuk a kötet alcímében, még ha nem is tudjuk meg, pontosan mire, milyen természetű, honnan eredő végzetre vonatkozik a második szó baljós ígérete. Mindenesetre a verhovinai „vízfelügyeleti" telep a végét járja, különösen azután, hogy Korkodus brigadérost letartóztatják, elszállítják, majd néhány nap múlva holtan visszahozzák. A „végnapok" ugyanakkor tartósnak bizonyulnak, a szereplők kénytelenek berendezkedni, kitartani azokban – mint a korai Krasznahorkai-művek dél-alföldi alakjai, akiknek ideje „telik, de nem múlik". A fogadott fiát egykor Sinistrában kereső Andrej Bodor állhatatosságára ismerhetünk rá a verhovinai férfiak és nők kitartásetikájában, illetve annak Bodor-féle leírásában. A leírásban való kitartás poétikájában. Ahogyan a szerző által irányított elbeszélő tudósít a történtekről, mégpedig előfeltevés-mentes hangon,

azaz nem is annyira túl, mint inkább innen ama bizonyos jón és rosszon, a valóság morális vagy humanisztikus megítélésének kényszerén. A természet közeli léttapasztalat nem természetes, pontosabban nem természetesnek tűnő, nem megszokott nyelvén. Az elbeszélő semleges hanghordozása teljességgel megfelel a telepi emberek takarékos beszédmódjának; és ezt megcsodálhatjuk például a Móricz *Barbárok*jára emlékeztető alábbi párbeszédben is, amely Hanku és Delfina között zajlik – az utóbbi élettársának, Duhovniknak fára akasztott, állatok által megcsipkedett, oszló teteméről: „Mondd csak, de becsületszavadra, mikor ment el Duhovnik? // Még a múlt ősszel. // Mondott valamit? // Csak azt, hogy megjárja magát az erdőben. Hogy olyan sétálnivaló az idő, jólesne mozogni egyet. Egy kedves fiatalember járt erre és sétálni hívta. // Azért legalább levághattad volna. // Nem értem fel."

De belefér ebbe a prózanyelvbe az olykori meseszerűség is, a képes költői beszédet már-már megközelítő halmozásos és fokozásos fogalmazásmód – mint például az alábbi: „... a hirtelen támadt légvonatban, a tüllfüggönyök veszett lobogása közepette a falak közé betört a Medwaya hidege, a kredencekben a kristály és porcelán didergésbe kezdett, úgy, hogy a csilingelés Jablonska Poljana legutolsó házába is eljutott". Ugyanakkor a regény egyedüli retorikai ornamense (a neveken kívül): az ismétlés. Ahogyan valamely részlet egyre tágabb körben, egyre kidolgozottabb formában ismétlődik – azaz válik motívummá. Ahogyan például szépen fokozatosan kiderül, miért is kell Adamnak nap mint nap ételt adnia az Augustin ház bedeszkázott ablakán ütött résen keresztül a hosszú évek óta odabenn tartózkodó házaspárnak (tudniillik a több gyerek halálát okozó természeti csapást követő részleges csodatétel nyomán elkövetett kettős gyerekgyilkosság bűnével vádoltak hosszúra nyúlt vizsgálati fogsága miatt).

„Még ma összeszedem magam. Ígérem, mától megpróbálok olyan lenni, mint ti" – fogadkozik Januszky a telepről való elbocsátással fenyegetőző Adamnak. És valóban, olyannyira beváltja ígéretét, hogy már-már átveszi Anatol Korkodustól a telepiek irányítását, fegyelmezését és büntetését; amennyiben a szolgálati időben részeg Duhovnikot ő küldi el a korábban megbüntetett Balwinder gátőr szolgálati helyére, a Néma erdőbe, azaz eljövendő erőszakos halálának színhelyére. Ám végül a vakmerő Januszkyt is utoléri a végzet: ugyanúgy szállítják el bizonyos ismeretlenek a kutyanyáltól és -szőrtől mocskos furgonjukon, mint később az általa

csak „bossznak" szólított brigadérost, miközben ő valamely „nem létező nyelven ordibál". Azon a „nem létező nyelven" tehát, amelyen korábban Klara Burszennek tettette a magyar nyelvű felolvasást, és amely talán egy tőről fakad a „nem létező" verhovinai madarakról költött hazugságával, hazug meséjével: „... madarak ragadták el a tó felé menet, és csak arra bír emlékezni, hogy a fészkükben töltött néhány napot". És maga az elbeszélő sem fukarkodik a hihetetlen mesékkel: egy ízben például Edmund Pochoriles kocsmájában Damasskin Nikolsky prokurátor „láttára mindenkinek hirtelen hasmenése támadt", ráadásul „valaki a szaros ujjával egy olyan fordított N betűt kent a budi deszkafalára", amelyről a kocsmáros megjegyzi: „... ha belülről, a deszka belsejéből nézi az ember, akkor onnan igenis, rendes N betűnek látszik". Egyébként az „N" betű Verhovinán a Nikita nevet jelenti, vagyis a halált. De ezt a nevet kapja majd – „ha fiú, ha lány" – az elbeszélő unokahúgának mondott (de nem az) Danczura születendő gyereke is. Mindenesetre, a „deszka belsejéből nézett" rejtélyes betű üzenetéhez mérhetjük a Bodor-regény többszörösen is zárt világát: ha „belülről nézzük", teljességgel logikusnak tűnik. Hiszen itt mindennek megvan a maga jól meghatározott helye. Itt minden mondat, mozdulat vagy tett nagyon másként értelmezhető, sőt eleve másként érzékelhető, mint bárhol máshol. Itt például minden mosott ruha büdös a „sós, kotlós termálvíztől", mely átható szag felfogható a szigorú belső törvények szerint működő szövegvilág érzéki emblémájának (mint Piua Borcan ezredes lebegő-szálló esernyője a *Sinistra körzet*ben, vagy éppen az örökösen szakadó eső Krasznahorkai *Sátántangó*jában). Egyáltalán, itt minden cselekedet és esemény valamiképpen a közelebbről nem meghatározott, ámde szervezetten működő „vízfelügyelet" tevékenysége körül forog. És az úgynevezett „lakantusz-bogarak" is az „egész földkerekségen egyedül itt, a kettes számú forrásban élnek". Itt mindennek és mindenkinek saját(os) neve, helye, szerepe van; és ezt csakis akkor fogadhatjuk el, ha – mint a deszkára fordítva vésett jelet – „belülről nézzük" Verhovinát.

Így például hangsúlyosan nem valamiféle külsődleges időrend szervezi a regény saját idejét (sem egyenes, sem fordított formában), hanem a vissza-visszatérő motívumok egyre dúsabb használata, aminek eredménye: a sajátos egyidejűség. Duhovnik erdei halálát például jóval előbb tudjuk meg, mint telepi előtörténetét. Adam a telep széthullásának jelene felől mesél – tetszőleges rendben és elbeszélő jelen időben – a közelmúltról,

azaz a „végnapokról", mégpedig a *Sinistra körzet* szerkezeti tagolására emlékeztető regényfejezetnyi „változatokban", amelyek lazán szerveződnek a címek zárójeleiben megadott szereplők köré: *1. (Anatol Korkodus)*; *2. (Delfina)*; *3. (Nika Karanika)*... A mesélő semleges látás- és beszédmódja könnyen eszünkbe idézheti az 1992-es remekmű Andrej Bodorát. Ráadásul egyetlen fejezet erejéig itt is átvált az egyes szám első személyű elbeszélés harmadik személyűvé, miáltal Adamot kívülről látjuk, mégpedig nagyon hangsúlyos helyen, a kilencedik fejezetben, közvetlenül a brigadéros többször (így például a legeslegelső mondatban) is emlegetett, sejtelmesen előrevetített letartóztatása után. Noha már korábban is voltak olyan szövegtömbök, amelyekben éppenséggel nem az elbeszélő hős tudatán át láttuk az általa nem megélt eseményeket, hanem valamely személytelenebb elbeszélői helyzetből. Mindazonáltal ez a szöveghely volna talán az egynemű regénybeszéd egyetlen elbeszélés-technikai fordulata, amelynek ugyanakkor kár volna túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítani. Még akkor sem, ha Korkodus halála után egyre végzetszerűbbé válik a történet. Vagy ha például a regényszerkezet halmozó rendjén belül egyre sűrűbben és egyre hangsúlyosabban kerül említésre Eronim Mox szakácskönyve, tehát egy könyvbeli könyv, amelyben többek között – vagyis a receptek között – „meg van írva" a világ vége. Könyv és evés – nem állnak túlságosan távol egymástól; különösen akkor nem, ha az angyaltól kapott könyvet lenyelő Szent Jánosra, a végítéletről szóló írás szerzőjére gondolunk. És innen egyetlen merész árukapcsolással eljutunk a Bodor-regény végítéletet jövendölő szakácskönyvéhez.

Ám a regény apokaliptikus ízű alcímét idéző s így a végső időt előrevetítő szakácskönyv tulajdonképpen ugyanolyan „változat", ugyanolyan motívum lehet csak, mint minden, ami ebben a szövegvilágban felbukkan. A cím és az alcímszerű műfajmegjelölés háromszoros alliterációjában („Verhovina" – „változatok" – „végnapokra") az első tag: puszta név; míg az utolsó: nagyon erős jelentésű szó; a közbülső meg leginkább közvetít a másik kettő között: egyfelől végzetszerűvé teszi a „Verhovina" szót, másfelől elbizonytalanítja a „végnapokra" kifejezés értelmét. Az olvasó mindig különböző szereplők, illetve a hozzájuk kapcsolódó történetek felől néz a mértékkel urbanizált természetre, a regénytájra, amelynek tehát meg vannak számlálva a „végnapjai". Másképpen mondva, a természeti táj beteljesíti önnön lényegét, a bomlást, még a benne és belőle élő emberek

feláldozása révén is. A szerves pusztulás kísérő tünetei: a bűz, a víz, a jég, a villámcsapás, a megannyi természeti folyamat és jelenség. Mindeközben a tájba szervesül az ember, az emberi test is. Anatol Korkodus holtteste például szoborként tartósítódik a kettes számú hőforrás gyilkos kristályoldatában. A motoros fűrésszel szétdarabolt Stelian testrészei pedig, egy-egy kis kereszttel jelölve, beledolgozódnak a földbe.

És végül az emberektől egyre inkább megtisztuló, vagy ha tetszik, az embereket a kulturális kötöttségeiktől egyre inkább (akár egyenesen a pusztulásig) felszabadító tájékra visszatérnek az emberek által korábban elűzött madarak. Így tehát a címben rejlő ígéret először számos fejezetszerű „változatban" visszavonatik, majd azután a végső „változatban" beteljesül. A fészküket építő „rozsdafarkúak" ügyet sem vetnek az őket szemlélő emberre (Adamra) – aki viszont éppen emiatt tud ceremoniális kimértséggel, takarékos retorikával beszélni róluk a regényzárlatban: „Egy pálcika, egy ágacska, aztán megint egy-egy, majd négy vagy öt fűszál. Megint egy-két pálcika, ágacska, négy vagy öt száraz fűszál, aztán egy hosszú hajszál a szamársörényből. Pálcika, ágacska, száraz fűszál, hajszál. Alkonyodik, mire abbahagyják. // Megjöttek a rozsdafarkúak." A zárófejezet címe egyébként egy vadonatúj szereplő nevéből ered, a „vízfelügyeleti" brigád egykori telepét valamely nem részletezett célból (a „helység jövője" érdekében) felmérő fényképész zubbonyzsebre hímzett nevéből: *13. (Gusty)*.

Ahogyan nincs határozott iránya a regény fő- és mellékalakjait mozgató belső logikának, úgy Bodor szépírói pályáján sem lehet igazán nagy fordulatról vagy kiteljesedésről beszélni. Lényegében ugyanazt a művet (életművet) írja folyamatosan. Mint Ottlik egész életében. Vagy Kertész Imre mindmáig. De ugyanilyen makacs természetű íróként indult Krasznahorkai László is, mielőtt belefogott volna különös távol-keleti kalandozásaiba. Persze sokan vannak olyanok, akik az *Iskola a határon*, a *Sorstalanság* vagy a *Sátántangó* kivételességéről, egyszeriségéről beszélnek, és könnyen elfeledkeznek a *Buda*, a *Kaddis* vagy *Az ellenállás melankóliája* érvényességéről. Mint ahogyan bizonnyal lesznek számosan, akik Bodor Ádámot továbbra is a *Sinistra körzet* írójaként fogják számon tartani. Noha tagadhatatlan tény: a *Verhovina madarai*val egy újabb prózaremeklést kaptunk kézhez a mindig csak egyetlen könyvet író Bodortól.

2012

Ügetésben, vágtában, szárvisszatartással

Sándor Iván: *Az éjszaka mélyén 1914*

A saját pályáját értelmező René Magritte írja valahol, hogy *Az eltévedt zsoké* című 1926-os festménye volt az első vászon, amelyet tényleg azzal az érzéssel festett, hogy végre megtalálta a saját útját. Eszerint a belga szürrealistánál a tematikus értelemben vett útvesztés együtt jelentkezett a poétikai értelemben vett úttalálással. Az ábrázolt útvesztés az útvesztés érvényes ábrázolásmódjával. Mint Sándor Iván – sokak szerint – első igazán fontosnak számító, 1976-ban megjelent, majd 2010-ben újra kiadott regényében, *A futár*ban, amelyben szintén egy (valahol Ady és Magritte eltévedt alakjai között) bolyongó lovas történetét olvashatjuk, az 1848-49-es szabadságharcban futári szerepbe kényszerülő-sodródó Eösi Jánosét. A szombatosból zsidó vallásúvá lett temesvári könyvesboltos fia teljességgel véletlenül kerül a császári hatalom ellen tiltakozó menetbe, majd ugyanúgy véletlenül lesz belőle futár, továbbá véletlenül kerül különböző nők mellé, és végül véletlenül hal meg egy kivégzőtiszt golyójától. Éppúgy téblából a történelem színpadán, mint Fabricio del Dongo a waterlooi csatatéren, vagy Pierre Bezuhov Borogyinónál. Vagy mint ahogyan Sándor Iván legújabb, *Az éjszaka mélyén 1914* című regényének hőse, Kiss Ádám, a tápéi Szendrey-birtok főlovászának fia sodródik lovas katonaként az első világháború európai hadszínterein, a népek és nemzetek közötti viszályok senkiföldjén, az ideológiai és mentális feszültségterekben – hol az egyik, hol a másik oldalon. Kiss Ádámot 1914-es párizsi tanulmányútján éri a háború, és hogy elkerülje az internálótábort, egy jóakaró tiszt azonnal besoroztatja a francia lovassághoz (mondván: úgyis hamar véget ér az egész), majd később a magyar huszárok között találja magát, egykori iskolatársa beosztottjaként, akinek utasítására végül, parancsmegtagadás miatt, életét veszíti.

Kapóra jön az olvasónak a véletlen (még ha véletlenek valójában nincsenek is), hogy az újra kiadott 1976-os regény és a vadonatúj 2012-es munka főhősei egyaránt: katonaszerepbe kényszerült lovasok, az egyik futár, a másik huszár. Mindketten a háborúban érnek férfivá, a szó nagyon sok (például szexuális) értelmében. Mindkét mű a nevelődési regény és a pikareszk regény toposzait használja, illetve gondolja tovább az adott térség történelmi és kulturális keretei között. Ahogyan *A futár* jóvoltából újragondolhatjuk a '48-49-es szabadságharc ügyét, leginkább az erdélyi hadszínteret meghatározó, ráadásul mindmáig továbbélő nemzetiségi feszültségeket, úgy *Az éjszaka mélyén 1914* meg a tizenkilencedik század összeurópai borzalomáradatának születéséhez kormányoz minket, mely kezdőpont meg az 1870-71-es francia-német háborúra utal, mely háború meg...

Az első regény esetében Sándor Ivánnak óhatatlanul számot kellett vetnie a történelemábrázoló magyar irodalom – tulajdonképpen műfajoktól független – heroizáló-moralizáló előfeltevéseivel és automatizmusaival, amelyeknek tartós együttállása jókora ívet formál *A kőszívű ember fiai*tól Illyés Gyula *Fáklyaláng*ján vagy *Az áruló* című Németh László-drámán át Száraz György (témájában a három évvel korábbi Sándor-művel rokon) *Ítéletidő*jéig. Ugyanakkor az 1976-os regénynek nem itt, nem a fent említett munkák között van a helye, hanem a hetvenes években elkezdődő, elsősorban Mészöly Miklós írásművészetével fémjelezhető, úgynevezett prózafordulat fősodrában, amely egyszerre közegtudatos (nyelvkritikai) és anyagérzékeny (történelemkritikai) módon fordult bizonyos témákhoz, tárgyakhoz. *A futár*nak sokkal több köze van – már csak a bolyongó lovaglás motívuma miatt is – például Mészöly *Sutting ezredes tündöklése* című 1986-os művéhez vagy Spiró 1990-es regényéhez, *A Jövevény*hez (vagy akár Sára Sándor 1978-as *80 huszár*jához), mint a korszak történelemábrázoló (akár írott, akár mozgóképi) táblaképeihez.

És *Az éjszaka mélyén 1914* is megtalálja a maga helyét a címében megidézett Céline-mű, az *Utazás az éjszaka mélyére*, a *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről* című Szomory-regény, vagy éppen Solohov *Csendes Don*ja hatásövezetében, ahol is kulcskérdéssé válik a Jósika Miklós 1836-os *Abafi*jával kezdődő, romantikus gyökerű, történelmi témájú és heroikus ábrázolásmódú magyar regényhagyomány folytathatósága. Szerzőnk minden egyes történelmi tárgyú regényére érvényesnek bizonyul Márton László 1998-as megállapítása a „romantikus alapítású magyar regény" újabb keletű lehetőségeiről: „... ha regényeiben [Sándor Iván] nem is bontja le a kompozíciós állványzatot, azt az ideológiai állványzatot, amely térségünk-

ben a történelmi folyamatokra épül, annál inkább lebontja – méghozzá nem valamiféle ideológia-ellenes deklarációval, hanem a szemügyre vett folyamatok regényesítésével, vagyis szétszedésével, majd más módon való összerakásával." (*A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben*) Amit a történelmi regény alműfajában jártas fiatalabb írótárs úgy ír le, mint a „szétszedés" és „összerakás" poétikája, mindaz itt, a 2012-es regényben látványosan kiteljesedik az ábrázolásmód szintjén: a nézőpont-cserélgetések, a stiláris ritmusváltások, az időfolyamatok és tértapasztalatok összedolgozottságai, a filmnyelvre is jellemző tempóváltások révén.

Ahogy egykor *A futár*ban, úgy itt is bátran olvashatjuk a lovaglástechnikára vonatkozó részleteket a „szétszedésen" és „összerakáson" alapuló regényírás-technika allegóriájaként, a nyelvhasználatában tudatos elbeszélésmód egyfajta belső tükreként – például: „Az út kanyargott, dombra fel, dombról szárvisszatartással lefelé, maga mögött a kápát fogva."; „Ahol lehet, ügetésben zászlóalj előtt a század, a magaslati síkságokon vágtában, a lejtőkön szárvisszatartással ereszkedve." A regény írásának és persze olvasásának ritmusát éppenhogy ez adja: az „ügetés" (a kimért tempójú elbeszélésmód), a „vágta" (az eseményábrázolás alkalmi gyorsítása vagy sűrítése) és a „szárvisszatartás" (a történetmondás felfüggesztése) – mikor melyiket kívánja az éppen adott szöveghelyzet. Tudhatjuk, hogy korai műfajkeresgélései után Sándor Iván végül tartós otthonra lelt a regényformában, már amennyiben otthonosnak nevezhetjük azt a műfajt, amelynek egyik gyakori motívuma az utazás, a folytonos úton lét, vagy éppen a lovaglás - ezúttal – posztromantikus téridő-alakzata. *A futár* egykori szerzője immár végleg valamiféle „eltévedt lovasként" teszi a dolgát, lévén hosszú évek fegyelmezett munkája során magabiztosan begyakorolta és tökéletesítette a regényírás mesterségét. (Nem véletlenül vált a szerző másik állandó műfajában, az esszében gyakran felbukkanó motívummá az egyik legelső regényhős lova: Rocinante.)

A főhős lovaglástechnikai jártasságával képviselt regényírói jártasság, a világháborús történések tér- és időbeli leképezése, a különböző hadszíntereken zajló és közben egyre pokolibbá váló eseménysorozatok biztos kézben tartása – nos, mindez szépen megmutatkozik a fejezetfelütések időhatározó alakzataiban (függetlenül attól, hogy az elbeszélő éppen melyik szereplő tudatmozgását hangosítja ki). Így például a bevezető kerettörténet rövid fejezetében: „A délutáni géppel érkeztem..." Vagy az *Első rész*

öt alfejezetében: „Hajnalodott."; „Az éjszaka mélyén a kontinens szíve lüktet..."; „Vacsora után..."; „Kiss Ádám ötpercenként felriad éjszaka."; „Késő este érkeztem Berlinbe...". Vagy mondjuk a *Második rész* nyitófejezetében: „Ősszel kezdődött az út keletre..." Vagy akár a kötetzáró *Ötödik rész* felütésében: „Hónapok óta hajnali négy órakor ébredek." Az idő telésének és megélésének egyidejű számon tartása: a regény poétikai vízjele. És miközben egyfelől roppant változatosnak bizonyul a regény ábrázolt világa, a nyugati fronttól a keleti frontig, majd egészen a déli frontig, francia és német katonákon keresztül a kozák lovasokig, hivatásos és besorozott katonákon át a különböző országok civil lakosságáig, az összkép másfelől mégiscsak egyre monokrómabbá válik, az „éjszaka mélyének" egyre semlegesebb, ugyanakkor semlegességében egyre megrázóbb háborúszürkéjévé: „Beragadva a sárba holttestek. Katonák olasz, francia, magyar egyenruhában. Mintha a természethez tartoznának, mint a fűszálak, a fagyökerek." Az állandó látvány pedig mindig valahonnan láttatik, legtöbbször a főhős szemszögéből: „Kiss Ádám úgy érezte, hogy megváltozott a látása. Élesen csak azt látta, ami a karabély célkeresztjében volt. A hallása is megváltozott. Többnyire csak parancskiáltásokat és a fegyverek hangját hallotta." A parancsteljesítés semleges gyakorlata vezet végül a parancsmegtagadás szintúgy semleges tettéhez – és Kiss Ádám nem ábrázolt, viszont határozottan sugallt halálához, a történelem véres és sáros színpadán sodródó lovas katona immár *saját halálához*: „A figyelmeztető lövés a füle mellett süvített el. // Ment. // Tudta, hogy a következőt a tarkójába kapja."

Mindeközben, Kiss Ádám sorsszerű hányódása közepette, belehelyezkedhetünk egy német szállítmányozási főtiszt, Rudolf Meyer tudatába is, vagy éppen a háború során ideológiailag jobbra tolódó szegedi gimnázium franciatanárának vívódó lelkiállapotába. (A személyhez kötött történetben egyébként hangsúlyos jelként felbukkan a háborúért lelkesedő, majd abba villámgyorsan belepusztuló francia írástudó, Charles Peguy, valamint a lidérces fegyenceltepről szóló novella prágai zsidó írója, Franz Kafka.) A világháborús eseményekbe gabalyodott Kiss Ádámot követő olvasóként megpihenhetünk egy rövid időre Lembergben, a regény véres zárójelbe tett idilljében, emlékezetesen kidolgozott szövegzárványában, ahol a főhős, fegyveres megszállóként, összeismerkedik egy zsidó írástudó családjával, leginkább annak nagyobbik lányával, akinek gyereket is nemz. A háborús szerelemgyerek későbbi féltestvére a jelenben játszódó kerettörténetben

utána ered egy fényképnek, először saját valódi apjának, majd azután öcscse valódi apjának, Kiss Ádámnak.

Nos, talán éppen erre a nyomozati kerettörténetre nem szorulna rá mindenképpen Sándor Iván új regénye. Legalábbis az én olvasatomban – és egyúttal a szerzői szándék következtében – az első világháborús nyomok után kutató elbeszélő, valamint a neki mesélő Illés K. András (Kiss Ádám gyerekének féltestvére) világa látványosan leválik az első világháború világáról. Noha ez is, ha úgy nézzük, ha valaki úgy ítéli meg, egy érvényes regényszerkezet: jelenbeli kerettörténet – múltbeli főtörténet. Volt már ilyen sokszor, és lesz is még bőven. Ugyanakkor Sándor Iván nem mechanikusan keretez, hanem töredékesen beledolgozza a kerettörténetet a szerkezetbe, amely egyébként is bővelkedik a különböző elbeszélői alakzatokban. Mindenesetre számomra a tulajdonképpeni regénykeretet nem Sándor Iván szerkesztői szándéka, hanem Kiss Ádám gimnáziumi osztálytársa, Hajdú (beceneve: Hosszú) jelöli ki, aki a főtörténet legelején, vagyis az *Első rész* első fejezetének második bekezdésében harsányan „kurvaanyátokat" ordít, és aki a főtörténet legvégén századosként lelöveti a parancsának ellenszegülő, vagyis az ellenséges fogoly kivégzése helyett egykedvűen az erdő felé sétáló Kiss Ádám hadnagyot.

Egyik korábbi regénye, a *Drága Liv* fülszövegében Sándor Iván azt írta, hogy az a szerelemről szól. Ám rögtön azt is hozzátette, hogy ha csak arról szólna, akkor nem lett volna érdemes megírni. *Az éjszaka mélyén 1914* a háborúról szól. De van benne szerelem is, úgy méghozzá, ahogyan az a háborúban egyáltalán lehetséges. Egyáltalán, ez a regény egyrészt arról szól, hogy mi minden és miként lehetséges a háborúban, másrészt meg arról, hogy miként látjuk mindazt (a felfoghatatlan szörnyűséget), ami lehetséges a háborúban. Akár Kiss Ádám egykori franciatanárának szemével: „Ezeké a fiúké lett volna a jövő. Ti vagytok a jövő, mondtam nekik." Akár az egykori tanítvány borzalmakhoz szokott szemével: „Leszáll, leül a kavicsos partra. Bámulja a távoli kézitusát, szuronnyal, karddal, puskatussal esnek egymásnak."

Delectatio operationis

Tompa Andrea: *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben*

„Mint mikor a kezdő fogorvos operatőri örömében minden műszerét kirakja betege előtt" – írja a párizsi tanulóévei után pályára lépő Justh Zsigmond egyik korai elbeszéléskötetéről Péterfy Jenő, a tizenkilencedik század végének talán legfinnyásabb irodalomkritikusa. Nagyon hasonló „operatőri öröm" sugárzik a szépíróként csak néhány éve bemutatkozó, korábban szakavatott színikritikáiról ismert és elismert Tompa Andrea második regényének korszakfestő szenvedélyéből, amelynek legfőbb terepe, miként *A hóhér háza* című 2010-es könyvének is, Kolozsvár. Csak éppen ezúttal nem a Ceaușescu-időszak Romániájában járunk, hanem a Trianont megelőző és követő évtizedek Erdélyében (azon belül a Párizshoz viszonyított Bécshez viszonyított Budapesthez viszonyított egyetemi városban). Továbbá már nem egy kamaszlány belülről kidolgozott látószögén át tekintünk az ábrázolt valóságra, fejezetnyi hosszúságú mondatornamensek opálüveg felületei jóvoltából, hanem két, jobban mondva „kettő" huszadik század eleji orvosnövendék, majd orvos, az egyik férfi, a másik nő, erősen stilizált, naplószerű visszaemlékezéseit követhetjük párhuzamosan futó, ámde szabálytalan rendben váltakozó ikerfejezetek láncolatán át, közel ötszáz nagyon sűrűn tördelt oldalon keresztül.

Jókora teret nyit tehát Tompa önmagának, pontosabban önnön írás- és közlésszenvedélyét képviselő elbeszélőinek, akik így leginkább a szerzői elképzelés szorgos lejegyzőiként, valamiféle általános művelődés-, mentalitás- és orvoslástörténeti szakértőkként vannak jelen könyvünkben, nem pedig érző és cselekvő regényszereplőkként. Noha persze azért éreznek és cselekszenek ők – mintegy mellékesen, a regényíró szakmai lelkiismeretétől sarkallva; ám a hatalmas kutatómunkáról és formaérzékről árulkodó szövegteljesítmény még nem feltétlenül győzi meg az olvasót arról, hogy ez a – hangsúlyozom – tényleg kiváló könyv történetesen azért volna kiváló, mert a regény műfajában lett megalkotva. Mintha az elsődleges műfaji tulajdonságoknál jóval fontosabbak volnának kötetünk műfajfüg-

getlen másodlagos tulajdonságai, mely utóbbiak azért némiképpen, és nem is kis mértékben, hatással vannak az előbbiekre – már csak azért is, mert másképpen nem tudnának érvényesülni. Ez a könyv tényleg regény*szerű*: a felkészült szerző tényleg a maga igényei és vágyai szerint alakítja a nagy teherbírású és tágulékony regényformát. Meg egyébként is, ki tudná megmondani Hermann Broch és Italo Calvino, Szentkuthy Miklós és Mészöly Miklós százada után, hogy mi a regény, hogy mi egy regény, hogy mi kevésbé regény, hogy mi inkább regény, hogy mi regényebb még a regénynél is... Ugyanakkor, kár volna tagadni, ismerünk úgymond regényesebb (értsd: olvasmányosabb, világszerűbb, jellemábrázolóbb, cselekményesebb, fordulatosabb, érzelmesebb, csókosabb-kardozósabb...) és kevésbé regényesebb regényeket. A *Fejtől s lábtól* című könyvet én az utóbbiak közé sorolnám.

Vannak olyan – s engedtessék meg itt egy kulináris metafora – dagasztású regények, amelyeken, miután kisültek, és ott illatoznak az olvasó kezében, valamelyest érződik még az elengedhetetlenül szükséges élesztő íze, az tehát, hogy a szerző milyen tudományok és ismeretek tárházában búvárolt, meg hogy aztán milyen eszmepácban áztatta kitermelt nyersanyagát, és hogy végül milyen technikai eszközöket vett igénybe az előállítás, a megformázás során – ahogyan például Spiró György *Fogságban* vagy Závada Pál *Idegen testünk* című (tárgyában és látásmódjában egyébként Tompa művével rokonítható) vállalkozásában tapasztalhatjuk. De ettől ezek a könyvek még nem kevésbé érvényes regények, mint azok, amelyekben viszont nem érezzük mindezt, azaz nem érezzük, hogy külön-külön éreznünk kellene az írói anyagismeret, hitvallás és tudás állandó és nyomatékos jelenlétét – ahogyan például Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című remekében nem érezzük. Márpedig Tompa regényében ezeket a tényezőket mind-mind külön érzem. Ha három kalap volna az egy fejemen, akkor bizony mind a hármat nagy lendülettel megemelném a „kettő" elbeszélőn át megmutatkozó egyetlen szerző előtt. Az elsőt azért, mert mindent tud a korabeli Erdélyről, a korszak társadalmi, kulturális és tudományos fejleményeiről. A másodikat azért, mert mélyen megfontolandó, azaz mai érvényű leírást ad a Trianont megelőző és követő korszak (mely utóbbiba, tágan értve, természetesen a mi jelenünk is beletartozik) mentális állapotáról. A harmadikat meg azért, mert példásan feltalálta és kidolgozta könyvének szerkezeti, ábrázolásbeli és elbeszélés-technikai terét.

Zavarban van hát az olvasó, s különösen akkor, ha zavaráról kritikusként számot is kell adnia; mely kritikusi számbavétel szinte szükségszerűen torkollik az alábbiakhoz hasonló méltányos, udvarias, már-már lovagiasan analitikus summázatokba (az első idézet Bán Zoltán András rövidebb könyvismertetéséből származik, a második Lengyel Imre Zsolt hosszabb elemzéséből): „A sokféle, kívülről odaaggatott művelődéstörténeti súly alatt összeroppan a könyv, noha mégis azt érzem, hogy szellemi kaland terén nemigen olvastam az elmúlt évtizedekben hozzá mérhetően vakmerő magyar prózát." – „Ám mindezzel [az úgynevezett »kompakt regényvilág« hiányával] együtt is: a kortárs magyar irodalom intellektuálisan legkomolyabb alkotásai közé látszik tartozni számomra ez a regény, mely új és részben váratlan nézőpontok seregét vonultatja fel egy fontos hely és idő megértéséhez – és amelynek egészen vakmerő formadöntéseiben is van valami paradox módon csábító." De nézzük a két kritikus szemében egyaránt „vakmerő" könyv által okozott zavar legfőbb okait, azokat a szövegtulajdonságokat tehát, amelyek egyszerre erényei és hibái Tompa új regényének, éppen adott helyi értékük vagy sikerültségük mértéke szerint. Megítélés és ízlés dolga, kinek mikor melyik mennyire. A könyvet övező kérdések és kételyek közül a legfontosabbak: a történetmondás és jellemábrázolás formáin felülkerekedő, előzetesen felhalmozott tudásanyag színrevitelének elsöprő szenvedélye; a megjelenített elbeszélő hősök testi-lelki állagának korlátozott hozzáférhetősége (az olvasó részéről); valamint az elbeszélésmód megannyi nyelvi és műfaji furcsasága.

A regény néven nem nevezett elbeszélői, egy vidéki aljegyző fia és egy városi zsidó kereskedő lánya, egyaránt a kolozsvári egyetemen tanulnak orvoslást. A lelkiismeretes tanulás, azon belül az ismeretek begyűjtése, rendszerezése és előadása leginkább a lányra jellemző, aki ezáltal mintegy allegorikusan megjeleníti Tompa fentebb említett szépírói erényeit. A regénybeli medika természetesen nem regényt ír, hanem tudományos értekezést, jelesül pályaművet az alkoholizmus közérdekű jelenségéről. De lelkesen és módszeresen foglalkozik a nők társadalmi és tudományos helyének kérdésével is. Ugyanakkor örömmel áll elébe a közérdekű hasznossággal rendelkező ügyek járulékos örömeinek, például az egyik liberális szellemű vitakör társias kilátásainak: „S mivel értelmes beszélgetések folynak, fogok járni, úgy határoztam. Meg aztán ki tudja, találkozok ott valaki érdekes illetővel. Úgy értve. Na. Valami férfi." És mivel férfival „úgy értve" mégsem

akad dolga, a rá következő fejezetben az alkoholizmus függősége helyett kénytelen az egyik legbensőbb ügyével, az onániával, az „O.N.”-nel foglalkozni – természetesen a rá jellemző tudományos módszerességgel, amely tehát a számára (és az olvasó számára) nagyon fontos testi-lelki témát szublimálja az ő saját műfajába, vagyis száműzi a tudományos elvonatkoztatás síkjára, megfosztva így a további lehetséges regénybeli, azaz személyiségmélyítő és -rétegező távlatosítástól. És nem mellesleg egyúttal látványosan – persze önkéntelenül – ki is figurázza önnön regényhős voltának nem minden bájt nélkülöző sajátosságát: „Viszont ez a könyvecske engem arra térített, hogy a nemi kérdésről, mivel eddig egyáltalában nem foglalkoztam, kezdjek gondolkozni, úgy tudományosan, mint a magam dolgában is.” Következésképpen: „Most már kezdem bánni, hogy az alcoholismus témát választottam kidolgozásra, mert az nekem csupa teória, nincs saját tapasztalásom róla. A nemi kérdésben több volna az egyéni véleményem.” Egyszóval: „Az emberiség boldogulásához és a jobb jövőhöz, melyet minden orvosnak szolgálni kell, viszont a nemi kérdés megoldása járulhat döntően hozzá. Erről ír a nagy Forel is.” Összefoglalóan, a tudományos hivatástudat eleven, azaz kísérleti tárgytesttel rendelkező szellemeként: „Én a női nemi élet és orgasmus függvényeit, ahogy tudományosan meg van állapítva, rendszeresen és módszeresen fogom kutatni. Azaz, félretéve az erkölcsi hanyatlásom okozta lelki furdalást, az O.N. tudományos művelésével kutatom majd az igazságot.” A kísérleti-tudományos lelkesedés és küldetéstudat azonban két fejezettel később új tárgyat talál magának egy bizonyos „fürdőügyi ösztöndíj” jóvoltából, és az „O.N.”-ről vagy a vele kapcsolatos dolgokról (elfojtásokról, lelkifurdalásokról, testi-lelki folyamatokról, önelemzésekről...) többé nem esik szó a regényben. (Ami persze bőven elképzelhető s így hiteles lehet az ábrázolt korszakos mentalitás összefüggésében – ahogyan azt a szexualitás történetének modern kori fejleményeit taglaló Michel Foucault „mi viktoriánusok” fordulata után mondhatnánk: ’mi monarchisták’.) És ha nem is ilyen arányban, de a „kettő orvos” másika is kiveszi a részét a magánjellegű zugokat és mélységeket elfedő orvoslásügyi regénycsevejből – amiért persze valójában, végső soron, nem ők, hanem az őket beszéltető szerző a felelős. Akinek azért, túl a regényes ismeretmegosztás épületes feladatán, az is a dolga, hogy – ha csak lehet – új és új fényben, új és új regényfordulatok vagy legalábbis regényhelyzetek és regénytémák révén tüntesse fel hősei (inkább) szakmai

és (kevésbé) magánéleti előrehaladásának pasztellszürke történetét. A hálószobai onánia elkendőző (nem) mutatása, valamint a vidéki és fővárosi fürdővilág (túl)részletező megjelenítése mellett ilyen lehetőséget jelent az első világháború igencsak sajátos látószögű ábrázolása.

Nagyjából a regény közepén kapunk hírt a háborút kirobbantó szarajevói merényletről, amely nem csak a meggyilkolt trónörökös „fürdői saison”-jának vet véget, de a balneológiával és fürdőkultúrával ismerkedő orvos hősöket is új körülmények közé sodorja: a férfi hadisebészként, a nő kórházi orvosként érzékeli a négy év borzalmát. És nem mellesleg a hadikórházban találkozik először a két elbeszélő hős, mégpedig egy ikerszülés kapcsán, amelynek során a császárral világra jövő ikrek „fejtől s lábtól” fekszenek az anyaméhben, miként a műtét fáradalmait kipihenő hősök is a férfi szűk szolgálati ágyán – ami ugyanakkor nem akadálya annak, hogy a doktornő (aki maga is ikertestvér) megfoganjon a sebésztől, még akkor is, ha erre ők különbözőképpen emlékeznek könyvünkben, és még ha a doktornő utóbb elveteti a hadivéletlen során fogant magzatot. A háborút látjuk tehát hátulnézetből, illetve megismerjük a kórházi munkát a háború szörnyűségeinek vonatkozásában. A hadisebészet olyan nézőpontot kínál, ahonnan új fénytörésben tűnnek fel mind a szereplők, mind pedig a jól ismert történelmi tények. Ahogyan a legelső háborús fejezet címében áll: *Háború van, újbóli mérleget kell vonni*. A majd’ százoldalnyi mérlegvonás volna a regény kimagasló része; sehol máshol nem lelünk fel ennyi eseményt és feszültséget, sehol máshol nem érezzük ennyire kihegyezve az orvosi világ és a történelmi kor közötti kölcsönviszonyt. A kezdő sebész eleinte éppúgy örvendezik a kivételesen dús szakmai gyakorlatnak, mint amennyire lelkesednek a bevonuló újoncok a villámgyors győzelem hamis tudatában. Azután persze, miként a diadalra éhes katonák, a kivételes kézügyességű sebészdoktor is megcsömörlik az egésztől, az üzemszerű testcsonkolástól (és – remek ötlet a szerzőtől! – a perverz egyidejűséggel gyakorolt szépészeti sebészettől), és végleg búcsút vesz a sebészettől, káprázatosan induló orvosi karrierjétől tehát. Mindenesetre, hadikórházbeli tapasztalatai nyomán, a trianoni döntés pillanatában immár készen áll a hajszálpontos sebészeti metafora: „Mert itten minden le lett vágva, mondhatni. Amit csonkolni lehetett, az le lett amputálva, s helyére pótlás ugyan biza nem került. Fogták szépen a kést, egy hatalmas országnyi fejszét, s úgy kanyarítottak egy grandiózusat ezen a mi életünkön, s aztán máshová

varrták, hová nem tartozik ez a testrész." És persze az ország „csonkolása" utáni közérzet és szellemi állapot orvosi rajza is példás – térség- és történelemismereti szempontból.

Van szó továbbá a Trianon előtti és utáni korszak megannyi tudományos vagy áltudományos jelenségéről, az adott kulturális jelenségcsoport összetettségéről, annak megannyi jellemző részletéről – így például az egyszerre életmódbeli, bölcsészeti és politikai-retorikai ajánlatokat megfogalmazó Bicsérdi Béláról. De nevesítés nélkül említésre kerül a bicsérdizmus hatása alá kerülő „legnagyobb magyar költő", tudniillik Kosztolányi Dezső, illetve a Trianont követő irodalmi korszak talán legkomolyabb irodalmi kérdése: „Ki most a legnagyobb, nem tudom. Mindég más a legnagyobb." Korábban vitán felül, vagy inkább viták viharában, Ady volt a legnagyobb, most meg Babits vagy Kosztolányi, vagy valaki más, mondjuk, Krúdy, vagy Kassák, vagy mindegyikük egyszerre, vagy egyikük sem kizárólagosan. Egy biztos: nem regényünk orvosnője fogja eldönteni az irodalomtörténet máig nyitott kérdéseit. Hiszen ő a „doktor Brennerként" őt megvizsgáló fürdőorvosból – a szépíró Csáth Gézából – is csak annyit lát, hogy „neki a szeme se áll jól". Miként lelki vigaszért is talán a szakmai rokonság okán fordul éppen „Csehov Antal orvoshoz", akinek elbeszéléseit olvasva viszont „nagy szomorúságában nyomban elalszik". És jóval később is leginkább saját vidéki gyerekorvos mivoltának nehézségeit ismeri fel (a néven nem nevezett) Bródy Sándor darabjának, *A tanítónő*nek az előadásán, ahol is a második felvonást sírva hagyja el, mondván: „Mert az a szegény leány, az a tanítóné [sic!], kiről a darab is el lett nevezve, a faluban végzi áldozatos munkáját, szocziálista is és feminista is, pontosan, mint én..." Könyvünk orvos hősnője, a szocializmus és a feminizmus mellett, elköteleződik továbbá a Freud-tanítvány Ferenczi Sándor módszerének is, mely határozott döntése persze kivívja egykori professzora sírig tartó haragját. És azon sem csodálkozhatunk, hogy a korszak kulturális ajánlatait habzsoló fiatal nő már a pályája kezdetén is – a maga jellegzetesen dilettáns módján – kacérkodott az irodalommal, a szépirodalmisággal. Merthogy amikor hősnőnk szépirodalmias eszközökkel túlfogalmazza a fürdőkultúráról szóló beszámolóját, akkor az „Erdély-részi Kárpát Egylet" irodalmi titkára (egyfajta Otto Weiningerbe ojtott Gyulai Pál) közli vele: „Kegyed nem irodalmi értékű mű megalkotására van leszerződtetve, hanem tudományosra. Ugyanis a nők az irodalomba nem játszhatnak szerepet, minthogy nincs ilyesfajta ösztönük s a lángelme mirigyeik..." A sarkos külső igazságot azután a naplószerű vallomás pedáns bensőségessége meg is erősíti: „Mert én irodalmilag nagyon alacsony szinten állok, bár magyar irodalomból az érettségi vizsgálatig és azon is tiszta jeles eredményt kaptam. A baccalaureatuson Jókai Mór műveiből lettünk vizsgáztatva, valamint a Szabadságharc költészetéből." Szükségszerű lesz tehát, hogy a szerzői mesterkedés árán végül meglelt irodalmi forma – a *Fejtől s lábtól* című kitalált naplószerűség – nem igazán áll köszönő viszonyban a (Jókai-prózát éppenséggel nem szívelő) Gyulai Pál által „nemzeti klaszszicizmusnak" nevezett irodalmiságon túli tartalmakkal és minőségekkel.

Kötetünk utolsó oldalain kiderül, hogy mindezt utólag írták a párhuzamos történetek hősei, a néhányszor közvetve, egyetlenegyszer pedig (az első világháború hadikórházának szolgálati ágyán) közvetlenül érintkező „kettő orvos", akik végül, épületes szándékuk szerint, azaz Van der Welde „Házastársak elhidegülése" című szakkönyvének orvosi utasítása nyomán nem külön hálószobákban, hanem immár végleg „fejtől s lábtól" alusznak egymással. A Pilinszky-verset idéző közös ágyban és külön párnán megfogan a közös műfaj: mivel korábban, külön életükben, egyikük sem írt naplót, ezért most, egyesült életük nyugodt keretei között, egészen egyszerűen csak „el fogják csak beszélni a múltat". Magyarán azt játsszák, hogy a megörökített eseményekkel egyidejű naplóikat írják, noha valójában a távlatos utóidejűség tiszta és tartós gyönyörökkel terhes állapotában fogalmaznak – a külön „én"-ek helyett a közös „mi" érzülete, sőt eszméje jegyében, ámde azért mégiscsak a „kettő" egyes szám első személyű, vallomásos elbeszélő megteremtésével, akik persze az írásmunka során, szakmai ártalomból következően, inkább tudálékosak lesznek, mint vallomásosak (szemben mondjuk Rakovszky Zsuzsa *VS* című regényének professzionálisan dilettáns, azon belül romantikusan szecessziós költő elbeszélőjével). A közös érzületből fakadó s így kétszólamúságában is egyszólamú műfaji vállalkozás feltételezhető nyelvi-érzületi minősége: a szentimentalizmus, amely ugyanakkor sikeresen álcázza magát a már-már túlcsordulóan érzelmes utolsó fejezetekig vezető kopár prózai úton, azaz a regény túlságos szenvedéllyel részletező kor- és történelemrajzában – ami leginkább Tompáról, az ő szerzői szándékáról árulkodik. A határozott szándék alá rendelődik a „kettő" tudálékos elbeszélő stilizált nyelvi teljesítménye. És ezen a ponton érdemes tekintetbe venni az „új idők szerinti (...) orthographia"

szempontjának utólagos megemlítését – azt a nyelvi tudatosságot tehát, amely megint csak a szerző saját nyelvi tudatosságára, több száz oldalon át következetesen kitartott, minden ízében stilizált nyelvi mutatványára hívja fel a figyelmet; többek között olyan apró részletekre is, mint például a regény eddigi kritikai fogadtatása során többek által kiemelt „kisdég" kifejezés gyakorisága.

És talán – a *delectatio operationis*hoz felzárkózni vágyó *delectatio lectionis* érdekében – egy „kisdég" jobban is lehetett volna érzékeltetni az elbeszélők által megteremtett tudálékos szövegtérben az utolsó oldalak kocsonyás érzelmességének (poétikai értelemben is) szilárd alapját: az emberi érzelmeket és indulatokat, amelyeket viszont ezúttal, igaz ugyan, hogy csodálatra méltó mívességgel, ámde már-már megbocsáthatatlan következetességgel elfedett Tompa Andrea regénybeszédének pasztell-historizmusa.

A piros pufajkás, szemüveges muki esete a hajléktalanokkal

Szilasi László: *A harmadik híd*

Mondják rossz nyelvek, látják éles szemek, vélik elemző elmék: Magyarországon, a magyar irodalomban mostanság, egyfelől sajnos, másfelől meg végre, újra beköszöntött az elkötelezett szegénységábrázolás ideje. Vulgárisan fogalmazva: valósággal kiteljesedett a szépirodalmi szegénységkonjunktúra korszaka. (Miközben szegény gazdagok meg...) Tekintettel egyfelől a közös valóságunkban tapasztalható iszonyatos állapotokra, másfelől meg a nem kevésbé közös irodalmi hagyományunk többek között Tömörkény István, Móricz Zsigmond, Illyés Gyula és Tar Sándor nevével fémjelzett szegénységábrázoló irályának görbülésmentes gyémánttengelyére, valamint az arra időről időre rátekeredő (és nem holmi kozmikus ívű szivárványra felfeszülő) szépírói lelkiismeret-gyakorlatra. Irodalmunkban újabban mintha egyre jobban erőre kapna az inkább a pőre társadalmi valóságnak, semmint a cicomásan kifundált álvalóságoknak elkötelezett ábrázolás igény, az együtt érző figyelem az elesettek, a kisemmizettek, a nyomorultak, a szerencsétlenek iránt. Elég csak a fogadtatásuk átütő erejével igazolt – ügyetlen sportfordulattal élve – csúcsteljesítményekre gondolnunk az elmúlt évből: Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényére és Erdős Virág *Ezt is el* című verseskötetére.

Most meg, 2014 tavaszán, itt van előttünk Szilasi László új regénye, *A harmadik híd*, amelyre már hamari műfaji elnevezés is akadt: hajléktalanregény (a történelmi regény, a detektívregény, a művészregény, a nemzedéki regény, a nevelődési regény, a házasságtörési regény stb. kifejezések mintájára). Azért regény tehát, mert van jól meghatározható témája: a hajléktalanság; és ez a meghatározott téma éppen hogy kivételes súlyosságánál fogva, azaz szükségszerűen kívánkozik a nagy teherbírású regényformába. Ami azért így, a túlfogalmazás bocsánatos bűnén túl, eléggé sután, sőt bután, már-már propagandisztikusan hangzik. Már csak azért is, mert Szilasi regénye nem a hajléktalanságról, a hajléktalanság országos léptékű ügyéről szól, hanem néhány kitalált szegedi vagy Szegedre került ember sorsáról,

akik közül a legtöbben a rendszerváltozás óta (során, következtében, nem függetlenül attól...) hajléktalanokká váltak. Úgy is mondhatnánk, hogy Szilasi könyvének a hajléktalanság csupán az ürügye, a regényforma viszont az ügye. Az persze más (és nem kevésbé fontos) kérdés, hogy nekünk, olvasóknak meg jó ürügy lehet a regény ahhoz, hogy újragondoljuk a hajléktalanság ügyét. És hogy így ne váljon számunkra puszta megszokássá, lelkiismeret-könnyítő érzületi rítussá, mentálhigiéniás tornagyakorlattá, a közbeszédben használatos és bizony elhasználódó morális valutává, azaz ürüggyé maga az ügy. Mindazonáltal az irodalomkritikus nyilvános ügye most: Szilasi László jelentős részben hajléktalanokat ábrázoló regényének regényszerűsége.

Mert tényleg nagyon másmilyen ez a könyv, mint szerzőnk megelőző műve, a 2010-es *Szentek hárfája*, amelynek fülszövegében azt a mérsékelten hibrid műfaji meghatározást olvashattuk, hogy „történelmi regény és intellektuális krimi". Másfelől meg azért bőven akadnak hasonlóságok és áthallások is. Elsősorban talán a regények téralakításában: ahogyan a korábbi könyvben Árpádharagos (értsd: Békéscsaba) térképészeti pontossággal kimért övezetében bonyolódott a több évtizedet átívelő és több szereplőcsoportot mozgató, miáltal jócskán zegzugos történet, úgy *A harmadik híd*ban a huszonegyedik század eleji Szeged nem kevésbé pontos térszerkezetét kapjuk. Persze mindkét esetben a szükséges szépirodalmi csúsztatásokkal: míg például a 2010-es könyvben az árpádharagosi Kossuth téren álló evangélikus templomot valamely bonyolult csúcstechnológiával elmozdították a helyéről, addig most a valóságos szegedi állapotokhoz képest nem kettő, hanem három híd van (a piros vonalakkal átrajzolt melléklettérképen meg négy), amelyek közül az egyik még össze is omlik, csak hogy azután újra felépülhessen és fontos szerepet kapjon a regényben. Templomot odébb tolni, hidat lerombolni, majd újra felépíteni: szép és munkás regényírói feladatok. (Szilasi szépíróként úgy, olyan fokú szabadsággal és építőszenvedéllyel nyúl szülővárosához és lakóhelyéhez, azaz Békéscsabához és Szegedhez, mint mondjuk Debrecenhez a debreceni születésű Térey János, akinek *Jeremiás avagy Isten hidege* című futurisztikus színdarabja a civisváros metróvonalán játszódik.) De a több mesélőt mozgató elbeszélés-szerkezet is olyan közös nevezője volna a két regénynek, amely mögött jó okkal gyanítunk egy olyasféle szerzőt, aki mentalitása, látás- és beszédmódja tekintetében rokonságban áll egyfelől

a *Szentek hárfája* 1989-es történetszálának elbeszélő hősével, Kanetti Norberttel, másfelől meg az új mű átmeneti jelleggel hajléktalanná váló elbeszélő hősével, az árpádharagosi gimnáziumból Kanadába disszidáló, majd onnan, kudarcba fulladt házassága után, Szegedre menekülő, és végül az árpádharagosi szülőházba visszakerülő Nosztávszky Ferenccel (gimnáziumi beceneve: Noszta; hajléktalanneve: Új Fiú).

Illetve van *A harmadik híd*nak egy különös, többször is emlegetett városlakója, pontosabban városlakó-ornamense: a szegedi Dóm mögötti „hányásszínű társasház második emeleti, alacsony korlátú, keskeny kilépőjén" cigarettázó „piros pufajkás, szemüveges kis muki", akit a regény hajléktalanszereplői mindig messziről és alulról látnak – mint ahogyan ő meg őket messziről és felülről. Egyszóval kívülről. Nos, ezt a „piros pufajkás, szemüveges kis mukit" még akár tekinthetjük a hajléktalanok mindennapjait ábrázoló szerző regényvilágon belüli allegóriájának is, aki tehát, immár nem allegorikus voltában, óhatatlanul kívül áll az általa ábrázolt és/vagy teremtett világon, lévén ontológiailag és társadalmilag éppen ez a helye: a „hányásszínű társasház" kilépőjéhez fogható távlatos írói kilátóhely (messzelátó készüléket alkalmazni szabad!); továbbá szakmailag éppen ez a dolga: a kívülállás. És ezt a változtathatatlan alaphelyzetet, annak könyörtelen szerkezetét csakis a saját írói eszközeivel lazíthatja, tudniillik az anyaggyűjtés, -feldolgozás és -elrendezés, az ábrázolás- és elbeszélés-technikai figyelem és fegyelem alázatos munkájával. A hajléktalanság iránti szépírói szolidaritás gyakorlásának érzületi maximuma és egyúttal technikai-etikai minimuma: a szakszerűség, a láttatás szakszerűsége, bizonyos értelemben véve: szenvtelensége. Hogy mit lehet kezdeni akkor, ha egy szépíró nem kívánja az országosan előre gyártott társadalmi közhelyek sűrű és nyúlós masszájába, azaz humanisztikus, moralizáló vagy érzelgős, netán ideologikus vagy propagandisztikus szónoklatba, végső soron: fecsegésbe fullasztani a hajléktalanlétről szóló beszédet. Ha úgy gondolja, hogy úgy jó, mert úgy van, hogy mindenki teszi a maga dolgát: a hajléktalan létezik (ameddig létezik), a polgár adakozik (vagy nem adakozik), a szeretetszolgálat ellát (amennyire csak képes), a politikus beszél (pártállása és személyes becsvágya jegyében), az író pedig ír (szakmájának technikai és etikai szempontjai szerint).

A második emeleti lakás kilépőjén ráérősen dohányzó „piros pufajkás, szemüveges kis muki (...) helyében" a hajléktalanok „azonnal visszamentek

volna a jó, kipárnázott melegbe". Noha az elbeszélő azonnal hozzáteszi: „De nem voltak a helyében. Maradtak hát tovább a kinti hidegben." Miként a regénybeli, úgy a valóságos hajléktalanok is kívül állnak a legtöbb szépíró világán (dolgozószoba, meleg, ihlet...), távol maradnak attól, és ezzel a távolsággal bizony valamit kell kezdeni: nem eltekinteni tőle, hanem számolni vele. Ennek érdekében a regényíró Szilasi két dolgot tett párhuzamosan (vagy egymás után, a végeredmény szempontjából édes mindegy): 1. amennyire csak lehet, megismerte a hajléktalanok közelségében is távoli világát; valamint 2. kijelölt és kidolgozott egy olyan beszédhelyzetet, amely sajátosan átmeneti helyet foglal el a hajléktalanok és a nem hajléktalanok (például szépírók) világai között. A társadalmi mélyvalóság búvárlása során összegyűjtött írói valóságanyagot az ideiglenesen utcára kerülő Nosztávszky osztja meg hallgatóságával (egykori gimnáziumi osztálytársával és egyúttal a könyv olvasójával), vagyis az a valaki, aki elbeszélő szereplőként tényleg középen áll a többi hajléktalan szereplő és a szerző között nyíló térben, aki tehát tartósan berendezkedik ebben a köztes térben, miáltal nemcsak ábrázolástechnikai, hanem szakmaetikai szempontból is biztosítja a regény egyszerre külső *és* belső nézőpontjának érvényességét. Egyszóval hihetővé teszi mindazt, amit Szilasi könyvében olvasunk. Hiszen Nosztávszky a regény világában azon kevesek közé tartozik, akik kijöttek, visszajöttek a hajléktalanlétből, minek következtében tényleg hitelesen (epikai hitelbizonylattal megtámogatva) jelenítheti meg azt a mindenkori, jelen esetben pedig fokozottan érvényesülő távolságot, amely az egyes szám első személyben fogalmazott epikai művekben nyílik az elbeszélés cselekedetének jelene és az elbeszélt történet múltja között. Az elbeszélő és a szereplő között. A két eltérő minőséget ugyan összefoglalhatjuk a közhasznú 'elbeszélő hős' kifejezésben, ám nem feledkezhetünk meg az egységen belüli különbségről, egyfajta szerves hasadásról, hogy tudniillik más az, aki beszél, és más az, akiről beszél – még ha önmagáról, önmaga korábbi állagáról szól is a mese. Ráadásul a regény másik fontos szereplője, hagyományos értelemben vett főhőse, utcai hérosza, a hajléktalanvezér Foghorn Péter (hajléktalanneve: Robot) is végül visszatér az úgynevezett társadalmi rendbe, igaz ugyan, hogy jócskán rendhagyó módon, tragikus veszteség és gyilkosság árán – amiről egyébként *A harmadik híd* másik elbeszélőjétől, a nyomozótiszt Sugár Dénestől (gimnáziumi beceneve: Deni; Németországban felvett neve: Damon Strahl) értesülünk.

Ők hárman, a végig homályban hagyott okból utcára került Foghorn, a Kanadából dicstelenül hazatért Nosztávszky és a németországi nyomozói tapasztalatait a magyarországi körülményekhez igazítani képtelen Sugár egykor gimnáziumi osztálytársak voltak Árpádharagoson, ahol játszódik egyébként a 2012-es érettségi találkozó Sugár Dénes által előadott története, vagyis a Nosztávszky által elmesélt 2010-es szegedi főtörténet keresztörténete. A regényszerkezet szempontjából szükséges keret ugyanakkor erőteljesen átértelmezi a főeseményeket – *A harmadik híd* hatodik és egyúttal zárófejezetének slusszpoénjában. (De csitt, erről jó érzésű kritikus nem fecseg!)

És míg az utolsó fejezet egyfelől rafináltan újraírja a főtörténet (legyen most elég ez a jelző) komor befejezését, másfelől nem tudjuk nem érzékelni, hogy a regényírói önismeret szempontjából is szükség van erre a távolságfelvételre, tudniillik az ábrázolástechnikai értelemben vett eltávolodásra a tulajdonképpeni valóságanyagtól, a szegedi hajléktalancsoport felkavaró részletekben bővelkedő történetétől. De ugyanezt a feladatot és egyúttal szakmai kihívást, annak átfogó regénypoétikai nehézségét, a nehézséggel való birkózást érzékelhetjük az első fejezetben is, amelynek legfőbb kérdése: hogyan teremti meg Szilasi a hajléktalanokat ábrázoló nyelvhez vezető regényhelyzetet? Hogyan hozza tehát beszédhelyzetbe a Foghorn és saját közelmúltjáról valló Nosztávszkyt a közhelyes emlékidézések (például az egykori házibuliról) és kulturális törmelékek (többek között a Hungária zenekar egyik száma) álvalóságában, az érzelgős részegségbe fulladó érettségi találkozó éjszakáján? És minden bizonnyal Szilasi is ugyanúgy tisztában van ezekkel az elbeszélői nehézségekkel, mint a Noszta vallomásigényével szembesülő Deni: „Vannak fenntartásaim az efféle férfias nekibuzdulásokkal kapcsolatban. De azért megpróbáltam ott a padon teljes erőmből odafigyelni rá. Mondjad csak, Noszta. Mondjad." És Noszta mondja. És Deni hallgatja. Mi meg olvassuk.

Az akár nemzedéki tárgyú regény csirájaként is fogadható nyitófejezet és a rejtélybogozásra srófolt bűnügyi regényeket idéző zárófejezet kettős illetőségű elbeszélőjénél, Sugár Dénesnél/Damon Strahlnál jóval fontosabb epikai szerepet játszik a közbülső négy fejezet nyelvi-mentális gazdája, Nosztávszky, aki tehát utólag mesél nekünk, pontosabban a kerettörténet elbeszélőjének, az egykori osztálytárs Foghornról és hajléktalancsapatáról, továbbá a csapaton belül saját magáról. (A kétszólamú szövegteret igazgató

Szilasi időnként akkurátusan jelzi is a beszélgetéshelyzetet: „Tudod, Deni, arra jutottam...”; „Most már csak azt akarom elmondani neked, Deni...”) Nosztávszky elbeszélésmódja, durván fogalmazva, két pólus feszültségében formálódik – amennyiben egyfelől bőven olvashatunk olyan részleteket, amelyek nagyon közelről és nagyon brutálisan ábrázolják a hajléktalanok mindennapi tapasztalatait, érzeteit, testi folyamatait (a leromlott anyagcsere vak mechanizmusától a férfiak kényszer szülte anális közösülésének elemi iszonyatán át az időjárásnak és betegségeknek teljességgel kiszolgáltatott test pusztulásáig); másfelől meg időnként ilyesféle távlatos kijelentésekre is bukkanunk: „Az ilyen embereknek [a hajléktalanoknak] nem a lelküket kellene analizálni. Hanem a helyeiket, ahol laktak, ahol meg tudják magukat húzni, vagy amik valaha fontosak voltak nekik. Meg azt, hogy mit csináltak akkor, és hol csinálták azt a valamit, amikor nem volt nekik semmi ilyesmijük.” De akadhatunk hasonlóképpen általános igényű, noha jóval szenvtelenebb hangfekvésű meglátásokra a nyomozó Damon Strahl szólamában is (aki tehát előzőleg Sugár Dénesként figyelmesen végighallgatta Nosztávszky beszámolóját az ő hajléktalan-időszakáról): „Van egy másik társadalom, néhány év után arra jutottam. Más értékek, más kultúra, más nyelv. Mire letelik az első éve az utcán, vagy meghal, vagy átkerül abba a másik világba. És akkor már szinte lehetetlen kapcsolatot teremteni vele ebből a világból.”

A „kapcsolatteremtés” lehetetlensége vagy legalábbis nehézsége, irgalmatlan nehézsége, megfelelő áttételekkel természetesen a hajléktalanokról író Szilasira is vonatkozik; akinek tehát latra kellett vetnie minden egyes szavát, elbeszélőinek minden egyes beszédfordulatát – hogy minél ritkábban nyíljon esély az alábbiakhoz hasonló nyelvficamokra, amelyekben inkább a beszédhelyzetbe került szerző stiláris-szellemeskedő megittasulását érzékelhetjük (legalábbis én ezt érzékelem), és nem a lehetséges „kapcsolatteremtés” iránti vágy alázatos szövegmunkáját: „Van ott [a szegedi Széchenyi téren] minden, mint a búcsúban. Tritónos-najádos szökőkút (...), valamint egy hatalmas méretű, dór mintázatú, fehérmárvány PEZ-adagoló, amire, ki tudja, miért, rászerelték Klebelsberg Kunó levágott fejét.” Valahogyan nem hiszem, hogy egy hajléktalan embernek, ha egyáltalán észreveszi vagy figyelemre méltatja, Melocco Miklós szegedi Klebelsberg-szobráról éppen a PEZ-cukorka doboza jutna eszébe, és ezt később, barátjához intézett visszaemlékezése során, még említésre méltónak is találná. Érzésem,

illetve fülem szerint itt nem Nosztávszky beszél, hanem Szilasi – közvetlenül, egyébként megnyerő civil keresetlenséggel. És ugyanez vonatkozik az inkább a szerző többlettudásáról vagy hajlamáról árulkodó humoros és alkalmi (a regényszövegben ilyenformán talán egyetlenegy) irodalomtörténeti utalásra is: „Könyvesboltok. Cipőüzlet. Rafinált outletek a szegényebb Baradlayaknak.” Ámde kis dolgok ezek a vállalkozás arányaihoz és erényeihez képest. Kicsinyesség volna túlzott jelentőséget tulajdonítani nekik. Mert nézzük inkább mindazt, ami vitathatatlanul lefegyverző, olykor egyenesen megrendítő Szilasi regényében.

„A sétány szobrai azonban, Broken Buzzer rajzaival meg Fondü mondataival ellentétben, nem mondtak nekem semmit” – vallja meg Nosztávszky (Új Fiú), aki a Foghorn (Robot) vezette hajléktalancsapat (Fondü, Márs, Engelsz, Droll, Angyal, Anna) tagjaként reggeltől estig, mindig meghatározott menetrend szerint rója a szegedi utcákat, tereket és közparkokat. A Buzzer-féle *street-art* és az ötödik fejezet végén megjelenő (Anish Kapoor Velencében kiállított *Ascension*jének Szegedre költöztetésével képviselt) installációművészet vonatkozásában *is* teljességgel érvénytelenné válnak a hajléktalan élet kiüresedett díszletéül szolgáló köztéri műalkotások (emlékművek, emléktáblák, épületes szobrok...). És míg a gerilla-képzőművész Broken Buzzer megannyi alkotásával (tartalmas falfirkákkal, urbánus kurázsiról árulkodó átfestésekkel, égetett rágógumi-plasztikával...) hagy nyomot a regény városterében, addig Foghornék a maguk műfajában teszik ugyanezt: mechanikus mozgásukkal, robotikus (Robot által irányított) vonulásukkal mintegy alternatív térképet rajzolnak Szegedre. Az utcán élő emberek térképét, amelyhez képest minden más mentális térkép, minden más városlakó és városértelmező térképzete óhatatlanul zártnak, védettnek és erőtlennek bizonyul (beleértve természetesen *A harmadik híd* című regény írójának térképzetét is – ami persze nem lekicsinylés volna, pusztán logikusan paradox következménye annak, hogy Szilasi most tényleg nagyon erős regény-térképészeti állítást tett). A városvalóságra, várostestre vonatkozó térértelmezés, a „tér termelése” (a szociológus Henri Lefebvre fogalma) pedig tovább folyik: Nosztávszky a barátjához intézett elbeszélésében mintegy utólagosan leképezi a hajléktalanok előzetes városleképező mozgását, annak is egyetlen januári napját, bőséges kitekintésekkel a megelőző és rá következő időkre, egészen májusig. Ahogyan Joyce a Dublinban bolyongó szereplői egyetlen napját ábrázolta, úgy Szilasi, pontosabban az

általa beszéltetett Noszta is egyetlen *végig*járt és *végig*élt (ezúttal nem júniusi, hanem) januári nap *végig*mesélésével térképezi fel azt a városteret, amely nem lehet azonos azzal a Szegeddel, noha hajszálpontosan hasonlít arra a Szegedre, amelyet a legtöbbünk egészen más nézőpontból ismer (otthonnal-munkahellyel rendelkező városlakóként, meghatározott céllal érkező városlátogatóként, egyetemistaként, vendégmunkásként, megveszekedett kóborlóként...). A nézőpontváltásból fakadó városlátomás nyelvi és szemléleti erejéhez képest csekélyke, ámde jelentéses többletként, nyomatékosító poénként hat, hogy a regénybeli Szegeden éppenséggel eggyel több híd van, mint a valóságos Tisza-parti városban.

A hajléktalancsapat vonulásának egylélegzetű leírása *és* értelmezése pontosan megjeleníti a regénybeli Noszta már említett kettősségét, amennyiben ő egyszerre lesz szereplője *és* elbeszélője annak a történetnek, amelyben látványosan egybetükröződik az ábrázolt tér előidejű tapasztalata *és* utóidejű magyarázata. Más a helyzet persze a regény második elbeszélőjével, Denivel. Nézzük például az alábbi két részletet, amelyek szépen fokozatba állíthatók a leírt „struktúra" értelmezettségének mértéke szerint – és nem véletlenül, hiszen az első mondat a valamikor hajléktalan Nosztáé, míg a második a hajléktalanok szokásait módszeresen tanulmányozó nyomozóé: „Ő [Droll] is Robot napirendje szerint élt, az ő életét is a szálláshelyek közé kifeszített étkezési útvonal strukturálta, neki is ez adta meg a ritmust, ami képes volt életben tartani." – „Mert amikor ezek a családról, rokonokról, barátokról, szomszédokról, ismerősökről levált társadalmi atomok szinte már teljesen magányosan lebegtek a légüres térben, ő [Robot] generált nekik egy mesterséges mikromolekulát." Az utóbbi mondat már-már szociológusi fogalmisággal és távlatossággal összegezi a Robot által vezetett hajléktalanok városi vonulásának jelentőségét. Nem kétséges, hogy mindezt Szilasi nagyon el akarta mondani könyve olvasóinak. És nem véletlen, hogy mindezt nem Nosztávszkyval, hanem Damon Strahllal mondatta el, aki – részben alkati, részben szakmai okokból – kellőképpen távolról figyeli és elemzi a körülötte mozgó és létező (mozogva létező) embereket. Noha alkalomadtán Nosztávszky sem riad vissza attól, hogy olyan elvontabb, az elbeszélt történet anyagsúlyos valóságától éterien terminologikus retorikával elvonatkoztató kifejezéseket használjon, mint például az „ambíció" és az „öndefiníció" (akkor, amikor a Dóm téri könyvtárépület építészeti „ambíciójáról" és „öndefiníciójáról" értekezik)

– ha egyszer éppen ez: a történetmondói „öndefinícióból" fakadó távlatteremtés volna az ő „ambíciója", miként Sugár Dénesé is. Meg persze az őket beszéltető Szilasié is.

Sikerült is nekik. Nosztának is, Deninek is. Meg persze Szilasinak is, aki tényleg jól felépítette *A harmadik híd* című regényét. A regényépítkezés mintájának tekinthetjük a Noszta által emlegetett 1879-es nagy szegedi árvizet követő városújraépítést, amelyhez ráadásul a regényíró is hozzájárult egy harmadik híddal. Mindenesetre a valóságos Szeged valóságos újraépítői „bizonyosak lehettek benne, hogy kifogtak a jövőn": „Ezeket a házsorokat ember el nem mozdítja többé az általuk kijelölt, végleges helyükről. Tulajdonképpen igazuk lett."

Az más kérdés, hogy a tartósan felrajzolt rendszeren, regénytéren belül Szilasi azért folytonosan „elmozdít" (tükröz, ismétel, megváltoztat...) bizonyos dolgokat és eseményeket. Így például egy elodázott kocsmai verekedés törött üvegcsonkja sajátosan felidéződik egy gyilkossághoz használt ólomkristály gyertyatartócsonkban, amelyről viszont utóbb kiderül, hogy csupán másodlagos szerepet kaphat egy nagyon hegyes osztrigakéshez képest – csak hogy befejezésképpen azért röviden utaljak *A harmadik híd* védjegyértékű, akcionista retorikájú és szubverzív poétikájú regényszépségeire. A szövegszerű szépségesemények közé tartozik még például az alábbi két mondat csipetnyi különbsége is, amely a „magánérdekű feljegyzések Foghorn Péter halálának ügyében" alcímet viselő regény egyik kulcsfontosságú eseményének, gyilkosságjelenetének kétféle leírásából fakad: „No, halljam. Mennyit akartok, majmok." - „No, majmok, halljam. Mennyit akartok." Ugyanúgy két vessző és két pont mindkét mondatpárban. Ugyanaz a jelentésük is. Ugyanaz a személy beszél mindkét esetben. Ugyanúgy megölik őt mindkét esetben. Minden *szinte* ugyanaz.

2015

A határozott névelős író

Bartis Attila: *A vége*

„Valamikor tavasszal hozott a postás Apámnak egy levelet. Azt mondtam, Apám már nem él. Azt mondta, neki a küldeményt attól még kézbesíteni kell, ha van lakó. Azt mondtam, én itt nem lakó vagyok, nekem ez az otthonom, takarodjon ki innen."

Bartis Attila regényének fényképész (vagy ahogyan ő saját magát nevezi: fotográfus) hőse, Szabad András, beszédes nevéhez híven, nem alkuszik: ha csak teheti, szembehelyezkedik a fennálló rendszer minden egyes képviselőjével – még a munkáját jóhiszeműen végző postai kézbesítővel is. Márpedig a kietlenül nyúlósnak tűnő, de aztán végül csak szétmálló Kádár-korszak, majd a nagy hirtelen rákövetkező posztkommunista kapitalizmus időszaka tényleg remek ütközési felületeket kínálnak a férfiasan mélakóros fotográfusnak, aki – az ilyesmire fogékony olvasó lehető legnagyobb örömére – sosem tartózkodik a fentiekhez hasonló, érzelmesen vagy indulatosan bombasztikus kijelentésektől és gesztusoktól. Ugyanakkor elemi vadsága nem fogja vissza őt attól, hogy időnként az érzelgősség, a giccsesség közelébe sodródjon – ahogyan utolsó, zavarba ejtően édeskésre komponált fényképe kapcsán mondja is: „Ha giccs, na és." És talán nem is annyira a „giccs"-en, mint inkább a „na és"-en van a hangsúly. Azon tehát, hogy a túlsúlyos személyiség nem kíván megszabadulni a lépten-nyomon érzékelhető súlyfeleslegtől.

Persze, a súlyosság, a bombasztikusság már be lett ígérve a kötet lakonikus voltában is panorámás címével: *A vége*. (Hát igen, „kezdetemben a vég" – mondhatnánk kapásból Eliot egyik *Kvartett*jének nyitófordulatával.) A határozott névelős, következésképpen kiáltványszerű címalakzat egyébként is vízjele Bartis immár két évtizede nyomon követhető prózájának: *A séta* (1995); *A kéklő pára* (1998); *A nyugalom* (2001); *A Lázár apokrifek* (2005). A nyelvtanilag enyhén túlhatározott regénycím teljességgel megfelel a regényben ábrázolt túlsúlyos személyiségnek, aki egyes szám első személyben meséli el nekünk külső és belső eseményekben egyaránt gazdag élettörténetét, a Maros-völgyi kora gyerekkortól a budapesti érzelmi és szellemi tanulóéveken át (legfőbb helyszíne: az özvegyen maradt apával megosztott Szív utcai lakás) a nemzetközi fotóművészeti sikerig (háttérben: egy múltbeli szerelem fájdalma és egy betegség fenyegető árnya). Elejétől a végéig, pontosabban: *a* végéig. Ahol is, tudniillik a regény utolsó oldalain, az 1994-es magyar országgyűlési választás máig emlékezetes eredményének tudatában („Most tavasszal nyertek a szocialisták, kéz a kézben azokkal, akik négy éve megdöntötték őket."), elégikusan epilogikus távlatossággal, a bizonytalanság magabiztos retorikájával markolja egybe Szabad András mindazt (a mérlegre tett életsűrűséget), ami a közönséges(en mohó) halandóknak többnyire bizony ki szokott csúszni a kezeik közül: „Ötvenöt leszek, mire valaki megdönti őket is. Még hatvan se, mire már biztos járni tanul az unokám. Mire megtanul írni-olvasni, én még mindig nem fogom tudni se, hogy miért pont azon az éjjelen halt meg Anyám, se, hogy miért fényképezek, se, hogy önmagán kívül ártott-e valakinek Apám, se, hogy én jó magyar voltam-e, se, hogy van-e Isten." Az „Isten" szóval záruló mondatra következő három mondatot, a regény legutolsó kijelentéseit nem idézném: ízlelgesse otthon (a villamoson, a köztéri padon, a kávéházi félhomályban...) ki-ki saját maga. Egyébként istenkérdésben már a regény legelső oldalán színtiszta víz öntetik az olvasó poharába – az elbeszélő hős színpadias vallomáskényszerének következtében: „Elöljáróban annyit még tisztáznom kell, hogy nem hiszek Istenben." És a későbbiekben is rendszeresen előkerül ez a túllicitálhatatlan aduász – bizonyos alkalmi fogadkozásokban és retorikus hivatkozásokban, jószerivel úton-útfélen, például a szerelmi szenvedély alábbi nagyotmondásában: „Nem lett volna szabad se találkoznunk, se az Úristennek világot teremteni."

Teljességgel igaza van a fülszöveget író (s egyúttal a kötetet szerkesztő) Kemény Istvánnak: a Szabad András meséjébe feledkezett olvasó „mindenképpen azt érzi, csak úgy érdemes élni, ahogy ő: ezen a hőfokon. Az ilyen szereplőt nevezzük főhősnek. Vele kell menni." Bartis regénye: tényleg igényes, azazhogy a jogos olvasói igényeket előzékenyen kiszolgáló olvasmány; fényképalbumszerű történetmondással és szövegtagolással megbolondított lektűr. Az egy személyben szép- és fényíró Bartis ezúttal regényszerzőként kitalálja azt, hogy vajon milyen nyelven írhatna egy fényképész, vagyishogy milyen nyelvet használjon *A vége* fényképész főhőse – akinek egyébként a legjobb barátja, Erdős Kornél kiváló verseket alkot,

és nem mellesleg éppen „e jegyzetek írására” biztatja őt. Tehát milyet? Hát ilyet: tagolásosat, megszakításosat, utalásosat, motívumismétléseset. Ami, mármint az elbeszélésmód fotografikus látásmódról árulkodó jellege, ugyanakkor nem lesz gátja annak, hogy a hagyományos regényelemekből összecsomózott történet szépen-komótosan megiramodjon. A szerző által minden téren kielégíteni vágyott olvasóban keletkező, kellemes feszültség hosszú távú (hatszáz oldalnyi) megnyújtását garantálja egyfelől a dús történet (benne kommunizmus, börtön, munkahely, besúgás, apa, anya, nagy-és dédszülők, barátság, szerelem...), másfelől meg az elbeszélő főhős borongásra és dorongolásra egyképp hajlamos, líraian durva, nyafogósan férfias, az alkalmi pózoktól és szenvelgésektől sem mentes lénye. Az érzelmesen keménykedő Szabad András nem szégyelli például bevallani, hogy olykor a „bőgés” határán billeg, vagy éppen át is billen rajta, mint az 541. oldalon, első New York-i kiállításának plakátjával szemben állva, amelyen ő maga látható életnagyságban, mégpedig halott anyja perzsabundájában (persze a fénykép keletkezését már korábban megismeri az olvasó).

Tulajdonképpen az életnagyságú plakáton pózoló főhős nyomatékos, esetenként túlzó jelenléte, vagy ahogyan ő maga fogalmaz: „tonnás nyugalma” – vagy: „mérhetetlen nyugalma”, vagy egyenesen: „a bizonyosság nyugalma” – viszi el a hátán a regényt. Ami persze, hogy nem baj. Sőt. (Ahogyan Kemény már idézett fülszövegében áll.) Hiszen többnyire szeretünk olvasóként együtt mozogni a regények főhőseivel, hagyni, hogy magukkal sodorjon lefegyverző személyiségük, cselekedetük, beszédük. Noha, és azért ezt semmiképpen nem hallgatnám el, akadnak olyan olvasók, és bizony, meg kell valljam, közéjük tartoznék én is, akik kényesen őrzik az alkatuk, világlátásuk és (különböző műalkotásokon érlelt) ízlésük által elnyert szabadságukat, akik tehát nem szívesen, illetve nem egykönnyen hódolnak be a jól kiporciózott írói hatásmechanizmusok nyomán érvényesülő férfierőnek (de ha egyszer igen, akkor aztán istenigazából). Akik tehát könnyen furcsálkodhatnak például az alábbi rossz ízű mondaton, amely igaz ugyan, hogy a főhős jogos, mivel – *nomen est omen* – velejéig szabad lényéből fakadó indulatát hordozza, ámde azért eléggé bántó módon, a regény anyanyelvi szinten űzött vadságához mérve is barbár egyértelműséggel és csökönyös messzetekintéssel fogalmazza egybe az ábrázolt helyzet összetettségét, tudniillik Szabad András, a könnyűvérű Hámori Lilla és a fényképészműterem-tulajdonos Reisz úr heves szóváltá-

sát: „Hogy bassza meg maga is, Auschwitzostul, mindenestül! Hogy bassza meg!” Amire az öreg zsidó férfi csak annyit mond csendesen, hogy Szabad András „menjen el innen”.

És hiába áll ilyenkor odébb a főhős, viselkedése, látás- és beszédmódja nem változik egy jottányit sem. Könyvünk hemzseg a fentiekhez hasonló túlérzékelésektől, túlgondolásoktól és túlfogalmazásoktól, túlfűtött magánbeszédektől és túlhajtott párbeszédektől, ama bizonyos „tonnás nyugalomból” kibomló, szélsőségesen kihegyezett, lényegében állóképszerű helyzetektől. De hát, mint mondtam, éppenhogy ez volna a Bartis-próza vízjele. Amiért most talán ugyanolyan népszerű lesz a határozott névelős író új regénye, *A vége*, mint volt másfél évtizede a megelőző, *A nyugalom*.

2016

Sal Hungaricum – avagy a mesemondás sója

Nádas Péter: *Az élet sója*

Kénytelen vagyok röviden mellébeszélni a mesélős kedvű Nádas Péter megejtően karcsú, Forgách András kedves vonalvezetésű rajzaival ékesített, kisregényszerű esszékönyvének, *Az élet sójá*nak. Mivelhogy nem tudom nem szóvá tenni a szerző kétezres években született esszéinek jellegzetes hanghordozását, a jellegzetesen hordozott hang témakezelésének néhány jellemző példáját.

Horthy István özvegye, vagy ha úgy jobban tetszik, a kormányzó Horthy Miklós menye, született Edelsheim Gyulai Ilona emlékiratairól szóló, szellemesen és jogosan gonosz kritikájában (*Önkéntelen vallomás*) beszél Nádas az íráshoz szükséges készségről, nevezetesen „az ember spirituális, történeti, antropológiai és mentális realitásával szemben tanúsított folyamatos megfigyelői alázatról", illetve annak bántó hiányáról. És nem véletlenül lesz érzékeny a részben személyes, részben történelmi tárgyú visszaemlékezés „megfigyelői alázatának" fogyatékosságaira a *Párhuzamos történetek* című regény, a *Szirénének* című dráma és a *Világló részletek* címen készülő önéletírás szerzője, aki esszéiben is rendszeresen gyakorolja kérlelhetetlenül „alázatos", egyfajta – ahogyan ő maga mondta – „semleges látásról" árulkodó embertani és történelembölcseleti leírószenvedélyét. Legyen szó akár a New York-i ikertornyok összeomlásának korszakos körülményeiről: „Évszázad- vagy évezredváltástól nem lehet remélni, hogy az ember antropológiai adottságai megváltozzanak, vagy az emberek nagy tömegei lemondjanak a legkedveltebb gonosztetteikről." (*Csöndes hátországi napló*) Akár a haláltáborok borzalmán álságosan elérzékenyülő nemzetiszocialista filmrendezőnő, Leni Riefenstahl „hisztérikus sírásában" megnyilvánuló „antropológiai jellegű adottságról", miszerint „az ember többnyire olyan nyereségre vágyik és olyan nyereségre törekszik, aminek nincsen fedezete". (*Leni sír*) Akár arról a korszakos érvényű belátásról, hogy aki a második világháború után még azt hiszi, „tiszta lapot lehet kezdeni, új aranykor helyett bárgyú humanista illúzióinak légüres terébe

ér", amennyiben „a háborús fajgyűlölet praxisa jórészt reflektálatlanul élte túl a háborút". (*A rasszizmus titkos trezorjai*) Akár a faji alapú népirtás történelmi traumájára épülő emlékezéskultúra mentális hátországának fájó megműveletlenségeiről: „Emlékműveivel a társadalom olyan tettekért kér bűnbocsánatot, amelyeket ma is elkövet és holnap is el fog követni." (*Emlékmű*) Akár a közelmúlt magyarországi demokráciagyakorlatainak tartós torzulásaiban is csak megerősödni kénytelen tudásról, hogy mindig is „előbb van az animális, aztán a humánus". (*Kalandozás a bizalom forrásvidékein*) A sort még folytathatnám...

A huszadik századi történelmi eseményekre és közelmúltbeli kulturális-társadalmi fejleményekre irányuló „megfigyelői alázathoz" vagy „semleges látáshoz" talán legközelebb álló pályatárs, a holokauszt-túlélő Kertész Imre tragikus iróniájáról írja Nádas az alábbiakat: „Kínos felismerés kontinuitást látni ott, ahol mások legfeljebb civilizációs rövidzárlatot, a gonosz megmagyarázhatatlan művét vagy a véletlen munkáját szeretnék látni. A történelmi realitásnak, az ember adottságainak és alkatának ez a [Kertész-féle] felfogása se visszafelé, se a jövőre nézve nem hagy semmiféle érzelmes illúziót." (*Kertész munkája és témája*) Az „ember adottságaiból" fakadó „történelmi realitás" hátborzongató tényegyüttese: megválthatatlan, de legalábbis megoldhatatlan; minderre csakis nyelvi (látszat)megoldás lehetséges. A valójában megoldhatatlan helyzet látszólagos megoldását nevezzük iróniának. Kertész és Nádas esetenként megbotránkoztatónak tűnő látás- és beszédmódjai ebben lesznek rokonai egymásnak: ahogyan a *Sorstalanság* Köves Gyurija beszél a „koncentrációs táborok boldogságáról"; és ahogyan a *Párhuzamos történetek* tudósít minket szenvtelen hangfekvésben a szélsőséges testi tapasztalatok közösségi léptékű förtelmeiről. Vagy ahogyan *Az élet sójá*nak elbeszélője mesél nekünk egy „sójáról híres", meg nem nevezett (ugyanakkor az utalásokból pontosan kinyomozható) délnémet városka történetéről, a kelta kori kezdetektől Luther idejéig – alkalmi kitekintésekkel, pontosabban modoros kiszólásokkal a szerző saját jelenére, jelenünkre.

Az irónia retorikai alakzatával rokon attikai szellemességet nevezték a régiek *sal Atticum*nak, attikai sónak, vagyis olyan nyelvi-szemléleti fűszernek, amelytől megízesül, élvezetessé válik a beszéd. Márpedig az olvasó úgy áhítja a szellem sóját, mint a valóságosat a mesebeli király legkisebbik lánya, akinek cicomátlanul őszinte vallomását ('Úgy szeretlek, mint az

emberek a sót.') a cifra hízelgésekhez szokott apa, Lear király népmeserokona, már-már végzetesen félreismerte. Persze a legtöbb mesében, szemben Shakespeare tragikus színpadával, nem a végzet könyörtelen törvénye uralkodik. Többnyire nem ez, nem a végzetszerűség adja a mese sóját. Ugyanakkor Nádas esszéisztikus mesemondásának tárgya, a sváb kisvároska története mögött mindvégig ott érezzük a történelem teljes körű iszonyatát. De hát éppen ez volna most a beszédmód összetett bája: a kivételesen idilli várostörténet mögött megbúvó komor embertani és történelmi tudás leplezésének, jobban mondva leplezve sejtetésének ironikus szövegmutatványa. Az édes mesemondás borzongató sója.

Az elbeszélő szépen-fokozatosan halad előre a meséjében, hónapról hónapra egy teljes évnyi távon, áprilistól márciusig (a litera.hu felkérése szerint, emlékeztetve egyúttal az 1989-ben megjelent *Évkönyv* szerkezetére). Minden egyes fejezet végén méltó módon elbúcsúzik olvasóitól, és zengzetes szavakkal megígéri nekik, hol folytatja majd legközelebb. A retorikus ígéretet pedig vagy betartja, vagy nem. Ahogyan az élőbeszédszerű mesegombolyítás mozgékony és hajlékony logikája, előre- és visszautalásokban, elhalasztásokban és kitérőkben bővelkedő retorikája éppen kívánja. Így például a város történetének korai időszakairól szóló egységek után, a *Július* fejezet végén hiába tesz elbeszélőnk ígéretet arra, hogy „a következő folytatásban majd belépünk a templomba", ha egyszer az *Augusztus* fejezet legelején ezt olvassuk: „Mielőtt a sójáról híres városka Szent Mihályról elnevezett főtemplomába betérnénk, s lábunk már fenn a nevezetes lépcső ötvenharmadik fokán, pillantsunk le nyugodtan a piactérre, a városra, a folyóra. Érdemes." A szórakoztatva tanító „pillantás" azután hosszan, az *Augusztus*, *Szeptember*, *Október* és *November* fejezetek erejéig elidőz a templom egyedi tulajdonságokkal és sorsokkal rendelkező harangjainál, illetve használatuk vallás- és kultúrtörténeti összefüggéseinél; mely ráérős fejtegetésre, annak retorikus felépítettségére figyelnünk tényleg „érdemes". (A harangleírások előképe lehet Nádas *Vonulás* című 1973-as filmnovellájának harangozás-motívuma; miként az „acsarkodó sárkányt ledöfő" Szent Mihályt ábrázoló szobor „isteni közönyéről" meg nem tud nem eszünkbe jutni a *Hazatérés* című 1984-es esszé egyik emlékezetes hasonlata a sárkányölő Szent Györgyről.) Míg végül a *December* fejezet legelején, „ennyi séta és fecsegés után először és végre valahára belépünk" a román kori külsővel rendelkező templom gótikus belső terébe.

A sóforrásra épült település fokozatos városiasodásának, polgáriasodásának lényege összpontosul a belső ékességeitől meglepő módon nem megfosztott protestáns templom egyediségében, ami így ritka bizonyítéka lesz az egyéni boldoguláson és közösségi érzékenységen alapuló polgári kultúra működőképességének: „Így történhetett az is, hogy nem engedtek az erőszaknak, és a városkában a képrombolás is elmaradt. (...) Nemcsak a mását, hanem a saját erőszakosságukat és alattomosságukat is meg kellett a saját legjobb tudásukkal fékezniük, hogy ők se legyenek gyalázatosak. (...) Áldásos tevékenységüknek, azaz mértéktartásuknak bizonyára nem kis szerepe van abban, hogy a sójáról híres városkában a vallási türelmetlenség nem lobbant rettentő lángra úgy, mint bárhol másutt körülöttük." A kimért hanghordozású beszéd *egyfelől* példásan illeszkedik ahhoz, amiről beszél, tudniillik a (Max Weber által elemzett) protestáns etika mértéktartóan épületes kultúrtörténeti teljesítményéhez, *másfelől* embertani szkepszisről árulkodó, ironikus ízű fordulataival és szóválasztásaival („erőszakosságukat és alattomosságukat"; „vallási türelmetlenség"; „rettentő lángra"...) utal mindarra, ami mindezen értékeket már a tárgyalt korszakban is veszélyeztette, és végső soron, néhány évszázados csúszással, a beszélő jelenkorára nagyjából el is pusztította. Ami *Az élet sója* elbeszélőjét lelkesíti és olvasóját gyönyörködteti, az ma már csakis város- és művészettörténeti érvényességgel rendelkezik, kultúrtörténeti tünemény csupán. Ami példamutatóan működött a délnémet városka elmesélt múltjában, már nem lehet meghatározó a mesemondó környezetének jelenében; és erre számos, különböző kifejtettségű utalást találunk – például az alábbi összehasonlítást, amelyben a stiliszta Nádas nem véletlenül tapad a harangöntés során már felbukkant „pászentosság" fordulatához: „Mi persze joggal megkérdezhetjük, vajon miként és mi alakul így a történelemben, hogy a dolgok ilyen szépen együttállnak, ilyen pászentosak lesznek benne az egyéni készségek és a közös igények. (...) ... bőségben jönnek aztán más korszakok, amikor semmi nem pászentos többé semmivel, senki és senkivel nem tud megegyezni semmiben..." A korabeli – a várospélda zárványszerűségével csak még inkább nyomatékosított – protestáns polgári kultúrához fogható érték (újra)teremtésének nehézsége, sőt lehetetlensége mutatkozik meg továbbá azokban a fordítástechnikai helyzetekben is, amikor Nádas hiába keresi a városi nemes (*Stadtadliger*) kifejezés magyar megfelelőjét, illetve annak értelmezhető valóságvonatkozását.

Az elbeszélő hol jobban, hol kevésbé, de mindvégig érzékelhető távolságtartása, rezignált iróniája leginkább erről szól: a tagadhatatlan szakadékról, amely vele együtt minket is elválaszt a mesemondás tárgyától, a kedves délnémet kisváros legendás múltjától. Így tehát nem csupán a mese távoli tárgyát csodálhatjuk, hanem a mesemondó Nádas távolságot felmérő és tartó „semleges látásának" retorikus szövegalakzatait is (tulajdonképpen az utóbbin keresztül az előbbit). Ennek értelmében, az alkati és életkori tartózkodás anekdotikus kifejezésén túl, a kötet legeslegelső bekezdésének alábbi mondatában szereplő „erkély" egyfajta szimbolikus helyet is jelöl, az embertani érdeklődés távlatosan értéksemleges helyét, ahonnan nézve a „boldog úszkálás" fordulata sem azt jelenti, amit egyébként, gyanútlan és derűs hétköznapjainkban, jelenteni szokott: „Én ugyan nem mártóztam meg a hírös vízben, mert hajlott koromra immár megvallhatom, hogy egész életemben ki nem állhattam a közös pancsikolásokat, de a Hotel Hohenlohe erkélyéről nézve a két szememmel látom, hogy a sóoldatban boldogan úszkálnak *az emberek*." (kiemelés: BS) A tárgyszerű beszámoló stilárisan karcsúsított iróniája olykor az emberi törekvések hiábavalóságát célzó, kendőzetlen gúnnyá vastagodik: „Hosszú évszázadok munkája volt szükséges hozzá, mintegy öt, hogy minden házacskából mézeskalács legyen, s minden ház minden kerítését kolbászból fonják." (19.) Az alábbi mondat dallamát meg már-már úgy halljuk, mintha a beszélő egyenesen az általa leírt, súlyosan szenvtelen tárgy, az 1509-ben öntött „Ütőharang" nem-emberi szempontjából fogalmazna: „Minden egyes órában egyetlen ütésével világossá teszi, hogy az ember harmóniára törekedne, áhítozik is rá a kicsi lelke, ám testét meglöki a zűrzavar, s fejét kapkodhatja a disszonanciákra." És van, hogy az ember általános természetére és viselkedésére vonatkozó kétely már-már nyíltan előtör – a beszélő „egyháztörténeti és építészeti alapismeretre" támaszkodó megjegyzése nyomán: „Persze az éjsötét tudatlanságnak is vannak előnyei. (...) A bárgyúság jót tesz a vérnyomásnak, jót tesz a zsírokkal kipárnázott és alkohollal elzsongított idegrendszernek is. Ha a világ megismerhetőségének problémája meg sem környékezte még az elmét..." Vagy még pucérabban, bizonyos liturgikus hitvitatételek kapcsán arról, hogy mi az ember, és hogy mire jók az ő eszméi: „Az ember olyan állat, aki adott esetben a testi léténél is fontosabbnak tekinti az eszmét, holott az eszmék gyakran téveszmének bizonyulnak." Márpedig a történelem valósággal hemzseg az ilyesféle „gyakran" előforduló esetektől.

Még ha Nádas választott példája ezúttal nem is másról tanúskodik, mint a „gyakran" érvényesülő történelmi logika ritka felfüggesztéseinek egyikéről – ami, ha úgy vesszük, ellenpéldaként csak még inkább kiemeli az átfogó érvényű embertani megállapítás szomorú igazságát. Mert nem is az volna a legfőbb lényeg, hogy miről szól *Az élet sója*, hogy mi a mese tárgya, hanem hogy miként szól a mese, hogy mi a mesemondás módja. Hogy mitől ízes a mese. Hogy tehát mi adja a mesemondás sóját.

A történetmondó értekezés egészének alaptónusát biztosítja az a „valamelyest rideg és örömtelen hang", amellyel elbeszélése egy bizonyos pontján azonosul az egyébként mindennel, minden emberivel, minden emberi törekvéssel szemben távolságtartó én – s nem véletlenül; ugyanis ez nem emberi hang, hanem a „Sófőzők harangjának" komor kongása: „Hangzásával sajnos túljutott már saját életidejének zenitjén. Erről túl a hetvenen én is tudnék ezt vagy azt mondani. Valamelyest rideg és örömtelen lett a hangja, mégis megőrizte kivételesen hosszú, mintegy a végtelenbe kizengő rezonanciáját." A Nádas-szöveg „rideg és örömtelen" hangfekvésének „végtelenbe kizengő" távlatossága, a kisváros leírásának rafinált szövegfátylán keresztül, valamiféle rálátást kínál az európai történelem kudarcokban és borzalmakban bővelkedő egészére. Ami persze nem akadályozza az elbeszélőt abban, hogy az ironikus leplezés nyelvi műveletei során minél sűrűbben éljen a szerepjátszás megannyi lehetőségével – például akkor, amikor retorikus(an képmutató) alázattal igazodik a tárgyhoz a templomi harangokat leíró fejezetek egyikének végén: „S hallga, ha Isten kegyes, még időt ad és békességet, akkor a következő folytatásban itt mondom tovább."

Ahogy az élethez szükségeltetik a só, szó szerinti és átvitt értelemben is, úgy az írás sem nélkülözheti ama bizonyos attikai sót, a szellemes, adott esetben ironikus, vagyis az összetett emberi és történelmi valóság vonatkozásában egyszerre színlelő és leplező stílust. Nádas történetmondó és értekező prózájának félreismerhetetlen védjegyét.

12
(1-ről 2-szer)

C 1

Dead Man

Centauri: *Jégvágó*

Jim Jarmusch *Dead Man* című filmjének hőse, egy bizonyos (de nem az a bizonyos) William Blake az Ohio-beli Clevelandből érkezik az észak-amerikai gyárvároskába, Machine-be, ahol kisvártatva ügyetlen gyilkosságba keveredik, továbbá halálos sebet kap, amely viszont csak hosszú vándorútja végén vezet az ő – Rilkével szólva – saját halálához. Mindeközben társul szegődik hozzá egy Európában tanult, ráadásul Blake-rajongó kövér indián, aki Senkiként mutatkozik be a nagy romantikus angol költő amerikai névrokonának, és egyfajta szellemi mentorként kíséri végig őt a film zárójelenetéig, amikor is a technikai-klinikai értelemben halálra ítélt hős, indián ünnepi viseletbe öltöztetve, felravatalozott kenuban ringatózva az óceán felé, immár lényegében is eltávozik az élők sorából, vagyis azzá lesz, ami a rendhagyó *western* címében áll: halott ember.

Nos, az eleddig novellistaként ismert Centauri *Jégvágó* című regényének főszereplője, a San Franciscóban élő Dan Coolbirth is egy véletlen gyilkosságot követő irodalmi *road movie* után, jóval a könyv felén túl, valahol a klasszikus aranymetszés környékén kerül az addig megszokott világának és életének peremére, majd azon is túlra. Ugyanis távoli rejtekhelyén, nagyapja egykori montanai házában megismerkedik egy elmegyógyintézetbeli indiánlánnyal, a csodálatos Téával, aki szépen-fokozatosan átvezeti őt az amerikai civilizáció hétköznapi valóságából az amerikai ősvadon misztikus valóságába, többek között egy hatalmas grizzly medve közvetlen közelébe, és legvégül a jégbe fagyott Flathed-tó mélyére. Ami elvileg a halált jelenti. Gyakorlatilag meg azt a különös(ségében is magától értetődő) beszédhelyzetet, az úgynevezett saját halál megtalálásának (fiktív-misztikus) végpontját, ahonnan a kötet hőse elmeséli nekünk az ő saját történetét. A mesemondás habzó keresetlensége meg bevallottan (a kolofonban is feltüntetve) a kultikus Salinger-mű, a *Zabhegyező* Holden Caulfieldjének hangját idézi – így például a befejező sorokban, amelyek mintegy vitába bocsátkoznak a több mint hat évtizeddel korábban megjelent amerikai

regény zárósoraival. Így Salinger Caulfieldje 1951-ből (Gyepes Judit fordításában): „Soha senkinek ne mesélj el semmit. Ha elmeséled, mindenki hiányozni kezd."Így meg Centauri Danje 2014-ből: „... még szerencse, hogy már mindent elmeséltem, mert ha minderről hallgatok, most rohadtul nem értenék semmit, és jól megnézhetném magam, amikor a világ alapjához érek... Tudod, mit? Még ha nincs is kinek, mondj el mindent te is, legalább egyszer, addig, amíg megteheted, ember."

Egyébként a nagyobb részt San Franciscóban, kisebb részt az észak-amerikai Montanában játszódó mű legutolsó szavával, az „ember" (*man*) laza fordulatával indul Dan regényméretű beszéde, az önmagában is érdekes, előbb-utóbb viszont óhatatlanul kimerülő fecsegésből és anekdotázásból táplálkozó, ám a szerzői arány- és minőségérzéknek köszönhetően egyszer csak varázslatos történetmondássá kerekedő magánbeszéde: „Ember! Ha kíváncsi vagy, elmondom: reménytelenül pocsék minden, de erősen érzem, hogy hamarosan valami zsírúj történik; olyasmi, amit el sem képzelhetek. Nem titok, mióta az eszemet tudom, áll a levegő körülöttem, mégis lefogadom, hogy záros határidőn belül tótágast áll velem a világ." Az olvasónak erre a „tótágasra", a valóban „zsírúj" eseményre egészen a 253. és 254. oldalakon bekövetkező fordulatig kell várnia, amikor Dan a barátnőjét, Angelicát megtámadó férfival együtt véletlenül lelövi magát Angelicát is, minekutána heves pánikba esik, és elmenekül Kaliforniából a messzi északra, a korábban többször megidézett Jack London történeteinek természeti közegébe – noha továbbra is ugyanúgy a Salinger-hős városi nyelvét beszéli. Ami Centauri művének egyik tagadhatatlan bája: Jack London világának és Salinger látásmódjának találkozása a *Jégvágó* utolsó százötven oldalának boncasztalán. (Némiképpen hasonló, ámde fordított sorrendű ritmusváltást érzékelhetünk Kun Árpád közelmúltban megjelent, *Boldog észak* című regényének első harmada után, amikor a csodás eseményektől és szereplőktől nyüzsgő Nyugat-Afrikában nevelkedett elbeszélő hős, Aimé Bilion nagy hirtelen elutazik a jegesen prózai Norvégiába, hogy ott teljességgel más körülmények között boldoguljon, Kosztolányi nyelvi leleményével: „boldogoljon"- a saját történetében is, és annak elmesélésében is.) Ráadásul Centauri regényének első és utolsó szava, amellett, hogy a(z olvasót mozgósító) megszólítás gesztusával keretszerűen önmagába sűríti a teremtett és működtetett nyelv közvetlenségét, egyúttal utal – ahogyan arról Reményi József Tamás

is beszél a *litera.hu* video-könyvismertetésében – az „ember" szó tágabb, mondhatni egzisztenciális, sőt antropológiai jelentéstartományára; arra a távlatra tehát, amely a Jarmusch-film címében (*Halott ember*) is benne foglaltatik. A végesség (netán a végességen túli végtelenség) vonatkozásába került, annak súlyával számolni kénytelen létezőről van tehát itt szó: az emberről, Holden Caulfieldről, Dan Coolbirthről, az olvasóról, bárkiről, mindenkiről...

Caulfield a *Zabhegyező* egyik jelenetében, hosszas vívódás után, végül nem lép be a New York-i Természettörténeti Múzeum mesterséges örökkévalóságába, ahol a mozdulatlanságba dermedt viaszfigurák, indiánok, eszkimók, állatok, egyszóval „minden mindig ott marad a helyén, ahol van". Az „indiánteremben" kiállított történeti anyag jelképezi Salingernél mindazt, ami szép és tökéletes, ámde elérhetetlenül távoli Caulfield számára, aki így nem fogadhat el semmiféle múzeumi típusú gyógyjavallatot az ő saját „helyén" megnyilvánuló, ráadásul nem csupán életkori, hanem egyúttal – ha szabad így mondani – korszakos nyugtalanságára. És ezt a léptékes nyugtalanságot viszi tovább a *Jégvágó* elbeszélő hőse, aki számára szintúgy elfogadhatatlan volna bármiféle múzeumi lényegszemlélet és álmegoldás, ámde – egyfajta halálugrással – mégiscsak meglépi a (Salinger-hős számára) meglephetetlent. Hiszen Dan nem csupán jó érzékkel tartózkodik a Természettudományi Múzeum panoptikumához fogható hamis harmóniáktól, hanem a vak véletlen szülte tragédiát (Angelica lelövését) felülíró jó sorsa révén egyenesen visszatér a természetbe, ahol viaszindiánok és viaszállatok helyett immár valóságos indiánlánnyal és grizzly medvével találkozik. De nézzük az odavezető utat, a San Franciscóban élő Dan tartós (bizonyos olvasókat talán, legalábbis egy idő után, némiképpen fárasztó) fecsegését, amelynek egyik legemlékezetesebb motívuma, a címbe emelt fogalom jókora metaforikus értelembővülésen esik át, csak hogy végül emlékezetes jelentésfordulatba torkolljon a regény utolsó, költői erejű oldalain.

„Freeman doki pedig belebaszta a csákányt nagyfater harmadik szemébe" – tudósít minket Dan a maga keresetlen metaforikusságával az apai nagyapján jégvágóval kivitelezett, agyroncsoló pszichiátriai beavatkozásról, a lobotómiáról, amelynek következtében a „tata" elveszítette minden tájékozódási képességét és emlékét – éppúgy, ahogyan a könyvünkben sűrűn emlegetett és szapult (António Moniz Nobel-díjjal jutalmazott

eljárását az Egyesült Államokban meghonosító) Walter Freeman tette például az 1963-ban Dallasban meggyilkolt elnök húgával, Rosemary Kennedyvel. A lobotómia klasszikus(an brutális) eszköze Dan szóhasználatában átfogja mindazt, ami veszélyezteti, korlátozza vagy egyenesen felszámolja az ember szabadságát, szabadságigényét, azon belül a boldogsághoz való jog gyakorlásának egyéni, akár a közösségi szokásrend megbontásáig egyéni formáit. Ebben a tág értelemben, könyvünk lendületes logikája és retorikája nyomán, nyugodtan nevezhetnénk a társadalom egészét érintő lobotómia-kísérletnek a tényleges lobotómián átesett Rosemary bátyja, J. F. Kennedy meggyilkolását. Ahogyan egyébként a saját családján belüli kölcsönös lelki megnyomorítást sem tekinti másnak a regény elbeszélője: „Anyám senkiházinak látta apámat, s hogy igaza legyen, biztosan és végleg, valóban senkivé formatálta. Amit anyám tett, nem más, mint lobotómia." A fékezhetetlen metaforikusság szövegsodrásában például Melville *Moby Dick*jének bálnavadász-szigonya sem lehet más, mint „jégvágó", különösen a lobotómián átesett nagyapa olvasmányélményére vonatkozó látomásban: „Vajon eljutott a fantázia vargabetűin át odáig, hogy az elejtett bálna fejét felhúzzák a hajó oldalára, ásóval lyukat fúrnak rá, és mint a kútból, Tashtego, az indián, vödörrel meri ki belőle a cetolajt? Vajon megtörtént-e az ő verziójában is, hogy Tashtego megcsúszik, és a lukba esik, aztán pedig a bálnafej – ami immár egy embert is tartalmaz – megbillen, leszakad a kampóról, és önmagába zárva a szerencsétlent, elindul a tengerfenék felé." A számos párhuzammal, alakváltozattal, megannyi prózai vagy költői mutációval mélyített és nyomatékosított vezérmotívum, a tárgyjelölő fogalomból eszmehordozó metaforává stilizált „jégvágó" magában foglalja a regény elbeszélőjének teljes világfelfogását, a világban való létezés tetemes, egyszerre egyéni és közösségi kínját, a társadalom, a kultúra megoldhatatlannak (vagy legalábbis belülről megoldhatatlannak) tűnő válságát (vagy legalábbis válságszerűségét). És nem véletlenül emelte Centauri a kötet címébe a „jégvágó" eszméjét, hiszen az átfogó metafora érvényben, azaz működésben marad az elbeszélt történet fordulata után is, sőt látványosan felbukkan a regény legvégén. Az indiánlány Téa az *Elemi ösztön* című film Sharon Stone-jának jégvágójához hasonló eszközzel üt léket a Flathead-tó jégpáncélján, ahová azután szerelmesen belecsusszan Dannel – mágikusan beteljesítve így a San Franciscóból a nagyapja egykori montanai házába költöző s így végső soron *haza*került

hős regényléptékű vízióját: „... tudod, milyen a Flathead-tó per pillanat?, nem is hinnéd, akár a meglékelt koponya, mint a tata szarvasfeje, és tudod, mi a halál?, amikor nincs hová hátrálni, már nem tudsz kijönni belőle, kerek lesz a sors..." És így a kötet kulcsmotívuma végül a visszájára fordul: az emlékfosztó és személyiségromboló lobotómia eszközéből a hazatalálás rítusának szimbolikus kelléke lesz. A *Jégvágó* című regény két nagyon különböző helyszínét, a helyszínekhez köthető két nagyon különböző történetet, a történetmondás hasadékszerű fordulatán inneni és túli világokat természetesen nem csupán a „jégvágó" metaforája köti össze, hanem a metaforát magában foglaló, tajtékosan sodró regénybeszéd gazdája, Dan Coolbirth is, aki önmagát (családját, kultúráját, világát) harsányan kutató, a kutatás egyéni hangfekvésében létező személyiség: ízig-vérig elbeszélő hős.

A kutatásában pedig segítségére van mindaz, aminek történetesen, logikusan, része a kutatását ábrázoló Centauri-regény is:tudniillik az irodalom. Hiszen Salinger, Jack London és Melville mellett – a Dan-féle regénybeszéd védjegyértékű fénytörésében – felbukkan itt például Gogol („Hol van az már, amikor a köpenyéből bújtunk elő?"), Shakespeare („Tény, hogy Rómeót nem komáltam azután, hogy Mercutiót leszúrta Júlia unokabátyja, az a tetű Tybalt. Az Rómeó hibája volt, és engem kibaszottul lelomboz, ha kinyírnak valakit, pláne, ha más hibájából."), Rimbaud („Sok hülyeséget hordott össze, de legalább vagány srác volt."), vagy akár az ironikusan jelölt, vagyis nem Dan, hanem az őt beszéltető Centauri elméjében létező Nádas Péter („Olvastam már regényben is azt a velőtrázó igazságot, hogy a fiúknak bizonyos életkorban meg kell fogniuk az apjuk faszát."). Dan Coolbirth igazán lelkes és öntudatos irodalomfogyasztó és -értelmező; önmagát nem meghazudtoló módon, hangsúlyosan felhasználói érzülettel sajátítja el vagy ki az irodalmiság különböző formáit: felidéz, magyaráz, összefoglal, általánosít. Levonja az adott irodalmi alkotás már-már magától értetődő, pofonegyszerűségében megkapó tanulságát. És ugyanilyen sommás elméletfélesége van a háborúzásról, a túlnépesedés és a háború lehetséges kapcsolatáról, vagy éppen, közvetlenül utána, a *sci-fi*ként is értelmezhető őszövetségi eseménysorról, a vérfertőzésbe torkolló teremtéstörténettől egészen a csészealjakból lövellő plazmától lángra kapott csipkebokor mellett hüledező Mózes alakjáig. Az irodalmi és kulturális javak öntudatosan önfeledt fogyasztója sűrítve és célirányosan tálal

nekünk bármit, sőt mindent, amit csak átereszthet magán fáradhatatlan fecsegésének szövegvászna. Dan még a jelentős regénybeli fordulat után, az észak-amerikai kisvároska, Polson antikváriumában is megtalálja a neki való, hozzá szóló olvasmányt: a „nagy sötétlő erdő" toposzával indító *Isteni színjáték*ot, amelyet ő stílusosan a montanai rengetegben megbúvó házában olvas éjszakánként – és születik meg közben a kósza (és persze nem megvalósított) ötlet: „Talán át kéne írni, hogy ma is könnyen értsék, és ezt akár én is megtehetném." És tulajdonképpen Dan (vagy az őt beszéltető Centauri) éppen ezt teszi: „átírja", „könnyen érthetővé", használhatóvá, alkalmazhatóvá teszi az irodalmi és kulturális hagyományban más szerzők által és különböző prózaformák révén felhalmozott értékeket. Lefordítja a saját és egyúttal a lehető legszélesebb, legdemokratikusabb értelemben vett olvasóközönség nyelvére az irodalmat, az irodalom örök témáit. Mindeközben szerves részévé lesz az irodalomnak, párbeszédbe bocsátkozik írói hagyományokkal, írókkal (a Bibliától Jack Londonon át Salingerig, és tovább, Raymond Carverig vagy Charles Bukowskiig), azaz megteremti a maga saját irodalmi nyelvét, a *Jégvágó* című regény jellegzetes irodalmiságát.

Az indián lánnyal, annak világával ismerkedő Dan, mint eddig, úgy most is a saját nyelvén próbál boldogulni: „... a csaj rám se bagózik, csak a tüzet bámulja. Tyűha, ez jól megzakkant, zombi legyek, ha magánál van. Nincs ez rendjén, Dan meglásd, ebből baj lesz!" Az idegenség tapasztalata: körülbeszélhető, de megfejthetetlen – ami kapóra jön a fecsegés mesterének, aki ezúttal ugyan nem hazai pályán mozog, ámde ennek ellenére, vagy éppen emiatt, érzékenyen igazodik a körülményekhez. Például akkor, amikor egy „spiné", a „megyei alkalmazott" Carolyn hirtelen „csinál a szájával valamit", azaz Téa nyelvén, kootenaiul beszél; ami Dan számára „letaglózó, megszégyenítő", és „a pillanat törtrésze alatt világossá teszi": „... a valóság, amelyben élek – amit látok, hallok, ízlelek, amivel oly sok a gondom – csak elhanyagolható darabkája mindannak, ami van." Tehát „mindannak, ami van" abban a mágikusabb amerikai valóságban, amely egyértelműen kívül esik az ő hétköznapi amerikai valóságán, de amelyre – a véletlen gyilkosságból fakadó sors- és regényfordulat jóvoltából – mégiscsak rálátás adatott neki. Dan hirtelen nagyon mást lát, mint eddig, de ugyanazt a sódernyelvet használja, mint eddig. Beszéd és tapasztalat itt élesen elválik egymástól. De éppen ebben

a nagyon izgalmas nyelvi hasadásban létezik a könyv utolsó harmada. És éppen ezt a hasadást készítette elő, vagy inkább fedte el a regény megelőző kétharmada.

Merész, szerves, lendületes, fordulatos, nem akármilyen nyelv- és ritmuskészségről árulkodó regényt írt Centauri. Üt, mint a jégvágó. De nem megfoszt, hanem elhalmoz.

C 2

Dan Jackje

Centauri: *Jákob botja*

A *Jégvágó* című 2013-as Centauri-regény elbeszélő hősének éles nyelvű nagyanyja mondja Hemingway Nobel-díja kapcsán: „Ernest nem igazán érdemelte meg. Jack London epigonja volt, *Az öreg halász* meg a *Moby Dick* parafrázisa." A tizenkilencedik századi és huszadik század eleji amerikai klasszikusokra, Herman Melville-re és Jack Londonra voksoló nagyszülő kritikai vénáját megöröklő, egyúttal az 1951-ben megjelent *Zabhegyező* zabolátlan Holden Caulfieldjére emlékeztető unoka, Dan Coolbirth sem tartózkodik a keresetlenségében nagyon erős, irodalmon-kívüliségével zsigerien irodalmi, szélsőségesen szenvedélyes („kifordult a belem is") bírálattól akkor, amikor „Mrs. Jack London" életrajzi művéről beszél, amelyben a szerző „az egekbe ajnározza a férjét, miközben árva szót sem ejt a forró helyzetekről", tudniillik hogy „isteni Jackje" mellett olykor „félrekúrt", és „némelyeket le is szopott". Végül még, regényes fordulatok után, az derül ki Dan számára, hogy a fiatal Jack London az ő San Franciscó-i könyvtáros dédnagyanyjának, Ina Coolbirthnek volt a szeretője, következésképpen apja a törvénytelenül született John Coolbirthnek, az ő nagyapjának – és egyúttal elbeszélő hőse az új Centauri-regénynek, a *Jákob botjá*nak. Vagyis összeáll a káprázatos genealógia: „Ezek szerint Jack London a dédapám! Jack London egyenes ági leszármazottja vagyok. Hitted volna? Én, a töketlen."

A vérségi sor pedig csak még inkább erősíti Dan vad szépirodalmi vonzódásainak és választásainak irányát, hagyományválasztásának ívét, a *Moby Dick* Melville-jétől a *self-made man* Jack Londonon át a *Zabhegyezőt* jegyző J. D. Salingerig, amelyet az olvasó továbbvezethet akár egészen a fésületlen Charles Bukowski prózájáig is. Az összetett amerikai valóságnak elkötelezett, mivel a természet és a civilizáció egymásmellettiségének tapasztalatát bőséggel kiaknázó, továbbá egyszerre társadalomábrázoló és kalandgombolyító, nem utolsósorban élőbeszédszerű látás- és fogalmazásmód jellemzi a *Jégvágó*ban és a *Jákob botjá*ban felidézett és újrahangszerelt irodalmiságot, még ha nagyon eltérő formákban is. Új regényében Centauri nem kívánja továbbvezetni az említett amerikai irodalmi folytonosságot, hanem inkább visszatér a kezdetekhez: a Melville-regényt ajándékozó Coolbirth dédnagymama és a Melville-regényt olvasó John Griffith, a későbbi Jack London titkos kapcsolatának sűrű időszakához, amely szerelmeken, csavargásokon, börtön- és matróztapasztalatokon keresztül vezet egészen a szépírói pályakezdésig, miközben a szerző szabadon gazdálkodik (ahogyan a kolofon oldalán olvashatjuk) bizonyos London-motívumokkal és -vendégszövegekkel, valamint az özvegy Charmian Kittredge London visszaemlékezésével.

A két regény kapcsolódásának örömével együtt jókora – egyeseknél még az is lehet, hogy csalódással érintkező – meglepetés éri az olvasót. Hiszen teljességgel eltérő ritmusban és hangfekvésben íródott a klasszikusabb ívű, kiegyensúlyozottabb retorikájú *Jákob botja*, mint az akcionista iramával, laza sódernyelvével mindvégig lebilincselő *Jégvágó*. Amennyiben az élőbeszédet mímelő hős ezúttal ráérősen, a távlatos mesemondás kényelmességével, hosszú kifejtésekkel és lassításokkal, vagy éppen alkalmi sűrítésekkel és gyorsításokkal kalauzolja végig olvasóját (vagy inkább hallgatóját?) a regény bő hatodfélszáz oldalán. Nagyon más elbeszéléstérben bontakozik ki tehát Jack egységes ívű, tizenkilencedik század végi nevelődés-története, mint Dan egyetlenegy fordulattal tagolt, ezredfordulós hányattatás-története. Ráadásul a fegyelmezetlenebb hanghordozású *Zabhegyező* helyett most a hagyományosabb ízű London-próza volna az igazodási pont. Noha a két Centauri-mű között – különösen az ezredforduló környékére tájolt *Jégvágó* irodalmiságának, irodalom-felfogásának fényében – érzékelhetünk valamiféle folytonosságot, kölcsönösséget, párhuzamosságot, nyilvánvaló vagy kevésbé nyilvánvaló áthallásokat. És csak néhány példa a legnyilvánvalóbbak közül: San Francisco mint kiindulópont; a Chieka nevet viselő japán örömlányok, valamint a Téa illetve Dowanhowee nevű indiánlányok mint mellékszereplők; a *Moby Dick* mint a vérrokon elbeszélő hősök kulcsolvasmánya... Továbbá mindkét kötetcím egy-egy gyilkos tárgyra utal. De míg az agyroncsoló lobotómia során alkalmazott jégvágó a személyiségtől való megfosztás eszközéből lesz végül a főszereplő misztikus jellegű hazatalálását szimbolizáló lékvágás eszközévé (a korábbi regény Montanában játszódó zárójelenetében), addig a rozsdamentes acélpengét rejtő Jákob-bot mindvégig megmarad annak, ami. És

míg a *Jégvágó* Danje a regény kétharmadánál bekövetkező fordulat során válik véletlenül gyilkossá (egy pisztollyal), addig a *Jákob botja* hőse az utolsó oldalakon követ el kényszerű gyilkosságot (a címadó tárggyal). Az indiánlány Téával kéjesen jég alá merülő (és egyúttal a halálban varázslatosan újjászülető) Dannel szemben Jack végül életben marad – gyilkosként, mintegy a létezés iszonyatos tapasztalatának kellős közepén; ami aztán forrása lesz az írásnak, az irodalomnak, az ő jellegzetes (életes-halálos, mitikus-kalandos, természetközeli-küzdelmes...) irodalmiságának. És csak néhány műcím-párhuzam a mintaadó Jack Londontól: *A vadon szava*; *Az élet szerelme*; *Megölni egy embert*...

A jégvágó többrétegű metaforája mellett a Jákob-bot leginkább többrendeltetésű eszköznek nevezhető: „Voltaképp négy különböző tárgy ötletes kombinációja: tájoló, ólmosbot, sétapálca és rugós bicska egyben. Átgondolt, praktikus darab. Gyakran forgatom unalmamban, és iszogatás közben az ölembe fektetem." De tekinthetjük a címadó „praktikus, átgondolt darabot" akár a hasonlóképpen „ötletes kombinációjú" s így többrétegű regény tárgyallegóriájának is, amennyiben a Jákob-botot és annak gazdáját szerepeltető *Jákob botja*: alaposan átgondolt London-imitáció, játékos tiszteletadás az íróelődnek, nyomatékos irodalmi hagyományválasztás, gondosan kiporciózott kalandregény, rafinált fejlődésregény, misztikus beavatási regény, sűrűszövésű életérzéspróza, és még sok minden más. Mikor minek érzékeli az olvasó. (*Per analogiam*: mikor mire használja Jack a Jákob-botot.)

„Itt fekszik előttem a múlt, és halott. De tudod, mit? Elmondok mindent, akkor is, ha nincs kinek, legalább egyszer az életben. Ki tudja, meddig tehetem meg? Egyébként pedig szólíts egyszerűen Jacknek, mint a barátaim..." – ezekkel a (*Jégvágó* harsány nyitányára emlékeztető) szavakkal indul a keretes szerkezetű regény *Invokáció*ja. A hányattatástörténetét, akárha egy kocsmaasztal mellett, mesélő Jack egy helyütt utal a Red Snow nevű csempészhajón tett újonceskü jének súlyos záradékára, miszerint halálbüntetés terhe alatt, amely a testére tetovált jel alapján évekkel később is könnyedén kivitelezhető, semmit nem árulhat el az ott történtekről. Ehhez képest persze részletesen beszámol róluk a beszélgetéshelyzetet mímelő regényben, amelynek történetközlő beszédcselekedete tehát, mondhatjuk, nem babra megy. Amennyiben az elmondott történet egy bizonyos pontján súlya lesz magának a történetmondásnak (mintegy a történet részévé

válik): „Most is, ahogy neked mesélek – bízva benned és a hallgatásodban –, kiver a víz. Látod? Az őszinteségem nem filléres bóvli, mert ez a sztori az életembe kerülhet. (...) Te vagy az első. Tudod, mit jelent ez? Csak hogy tudd: ettől kezdve a markodban vagyok. De ezt épp csak megjegyzem, hogy el ne járjon a szád..." Egzisztenciális irodalom – szó szerint. Hiszen tárgya: a létezés folytonos küzdelmessége és veszélyeztetettsége. És itt, ebben a létkérdésekre kihegyezett irodalmi térben, sajátos szerepet kap maga az irodalom is.

Jack úgy olvassa a *Moby Dick*et, „mint ami az üdvösségéről szól": „Költészet, próza és kézikönyv. Pontos, hiteles és szakszerű." Összetett műfajú, jobban mondva csak szigorúan műfaji-irodalmi szempontokkal teljességgel meg nem ragadható könyvlény. Egzisztenciálisan érinti fiatalkorú olvasóját, aki később – az elbeszélt történet utáni időkben – maga is hasonló jellegű művek írójává lesz, legalábbis adottságai és vágyai szerint. Jack egyenesen „Bibliának" tekinti és vallja Melville regényét, minek következtében a környezetében „különös hadjárat indul a *Moby Dick* ellen", pontosabban az általa képviselt irodalomtípus és irodalomértés, sőt világlátás és életfelfogás ellen: „Attól kezdve naponta tapasztaltam meg, mekkora viharban hajózik az, aki él. Aki nem hajlandó megrohadni a személy szerint neki gyártott koporsóban. Figyeld meg, hogy a félholtak milyen csillapíthatatlan dühvel fordulnak ellened..." Az agyhalált okozó lobotómia szimbolikus léptékű, az emberléthez méltó szabadságot felszámoló s így mentális-társadalmi zombilétre kárhoztató hatalma ellen lázadt a *Jégvágó* Danje, akinek érzületi és életmódbeli rokona (időrendben meg vérségi felmenője): a mindenkivel szemben a *Moby Dick*et, annak – ahogyan a mi Ady Endrénk mondaná: „életes" – irodalmiságát és világszemléletét (hangsúlyosan világszemléleti irodalmiságát) választó Jack.

Mesemondásának egyik nyomatékos pontján Jack úgy látja saját történetét, mint egymásra következő hibák sorát: „... hiba volt elverni az álzsaruként összegereblyézett pénzt, hiba volt kiadni magam álzsarunak. (...) És így tovább, addig-addig, míg hatalmas huroknak nem látom az életemet." A hurokszerű (balhékkal, szerelmi bonyodalmakkal, szeretőkkel és szülőkkel folytatott civakodásokkal, csavargásokkal, törvénytelenségekkel terhelt) életpálya, ha nem is megváltó kiegyenesítésének, de legalább önelemző végiggondolásának szándéka erősödik a személyes hangú történetmondás vágyává és teljesítményévé – ami jelen esetben a mérsékelten

bűnbánó beszéd írásos formáját, az egyes szám első személyben megírt *Jákob botjá*t eredményezi, amely ráadásul nem más, mint John Griffith íróvá (Jack Londonná) válásának meséje. Az utólagos irodalmi életrovancs során időnként egybeállnak az összefüggések – például a megszállottságaiba lakatolt mostohaanya, a gyenge édesapa és a kimérten szenvedélyes szerető által kijelölt érzelmi Bermuda-háromszögben vergődő fiatalember óhatatlanul szerencsétlen döntései kapcsán: „... fel sem tűnt, amint Flora Wellman önzése, apám gyávasága és Miss Coolbirth vigasztalása lassan, de menthetetlenül rossz felé sodor." A „rossz" végül, ha nem is változik jóvá, mégiscsak értelemmel telített élettapasztalattá sűrűsödik, amely töményen összpontosul az először az *Invokáció*ban elhangzó, majd az *Epilógus*ban megismételt nyitómondatban: „Itt fekszik előttem a múlt, és halott." A „halott múlt" csakis az írásban, az írott szövegben kelhet életre – egyfelől a végigírás, másfelől a végigolvasás során.

A *Jákob botja* című regényben megtestesülő irodalmiság, valamint a regény végén ábrázolt íróvá-válás, íróság előképei, előzetes formái persze – a folyamatosság és fokozatosság jegyében – feltűnnek az elmesélt történet egy-egy adott pontján is: ahogyan Jack a könyvtáros szeretője révén megismerkedik az amerikai szépirodalommal (legelsősorban Melville regényével); ahogyan társasága szórakoztatása (és persze a tekintélyszerzés) kedvéért kitalál magának egy jómódú és befolyásos családból érkező fiatal szeretőt; ahogyan tetszetős és hihető (tetszetősségében hihető) hazugságokkal csikar ki pénzt jóhiszemű vagy ostoba emberekből... Vagy ahogyan a *Moby Dick* tengeri kalandjait saját tapasztalataiként adja elő lenyűgözött alkalmi hallgatóságának, egy előkelő villa személyzetének; majd azután a hirtelen betoppanó háziasszonynak, mesemondói sikerén felbuzdulva, írói önazonosságának büszke tudatában, az alábbi szavakkal mutatkozik be (életében egyébként először): „– Engedje meg! Jack London, a *San Francisco Chronicle* tudósítója." Vagy ahogyan a szavak használatáról, bizonyos szavak használati értékéről, stíluspontosságáról, kifejező erejéről elmélkedik – például a Miss Coolbirth-t megbotránkoztató „pina" és „szocializmus" kifejezések esetében, amelyek közül az előbbi írásban provokálja a hevesvérű, de visszafogott ízlésű könyvtáros kisasszonyt („– Még ha bizonyos szavakat kimondunk is, leírni akkor sem ildomos."), az utóbbi meg élőszóban („– Ha még egyszer kiejted ezt a szót előttem, be ne tedd ide a lábad!"). És ha már itt, a szavak használatának kérdésénél tartunk, kénytelen vagyok szóvá tenni: ahogyan Miss Coolbirth fülét és ízlését sértik az inkriminált „pina" és „szocializmus" kifejezések, úgy a mai olvasó is fennakadhat a Centauri által teremtett elbeszélő egyik-másik, stilárisan talán nem kellőképpen átgondolt szóválasztásán, például a „lesmárolt" vagy a „speciel" fordulatokon, amelyek valahogyan, legalábbis az én hallójáratainban, nem ízesülnek a tizenkilencedik század végére fikcionált, gondosan körülhatárolt és élvezetesen kidolgozott szövegvilágba.

Merthogy, összességében, Centaurinak sikerült kárpótolnia azokat az olvasóit, akik eleinte úgy érezték, hogy a *Jákob botjá*ból nagyon hiányzik nekik a *Jégvágó* elemi vadsága, emlékezetes nyelvi tépázottsága és látásmódbeli fésületlensége. És noha tagadhatatlanul közelebb áll hozzánk a korábbi műben ábrázolt huszonegyedik századi látványtár, kár volna lemondani az új regény távoli és távlatos ajánlatairól. Mert például ahogyan a *Moby Dick* én-elbeszélőjének kiegyensúlyozott retorikáján vagy a London-regények mesteri hatásmechanizmusán nem volna illő számon kérni a *Zabhegyező* Holden Caulfieldjét mozgató stiláris nyugtalanság hiányát, úgy Jacktől sem várhatjuk el azt, hogy pontosan úgy beszéljen hozzánk, mint Dan. Még akkor sem, ha tudjuk róluk, mivel Centauri tényleg elhitette velünk, hogy vérségi kötelékben állnak egymással. Hogy mindketten teljes jogú lakosai Centauri nagyepikai világának: a dédunoka is, és a dédapa is. Jack Danje is, és Dan Jackje is.

E 1

Mennyi az annyi?

Esterházy Péter: *Egyszerű történet vessző száz oldal. A kardozós változat*

Nem, nem, nem és nem. Esterházy Péter (*Ugocsa*) nem akar (*non coronat*) rendes és szabályos könyvet írni. Talán ha akarna, se tudna. Még akkor sem, sőt annál kevésbé (sem), ha létszámos könyveinek címei vagy alcímei folyamatosan erről, a rendes és szabályos műfajok iránti vágyról, jobban mondva e vágy – de tényleg, kinek a vágya (az íróé, az olvasóé, az így-olvasóé, az úgy-olvasóé, az amúgy-olvasóé, a sehogysem-olvasóé, az -óé...)? – beteljesítésének *szép lehetetlenségéről* árulkodnak is: *Fancsikó és Pinta. Írások egy darab madzagra fűzve* ...; *Termelési-regény. Kisssregény* ...; *Kis magyar pornográfia* ...; *Bevezetés a szépirodalomba* ...; *Hrabal könyve* ...; *Harmonia caelestis*; *Javított kiadás*; *Utazás a tizenhatos mélyére*; *Semmi művészet*... Most meg: *Egyszerű történet vessző száz oldal*. És hozzá még az alcím: – *a kardozós változat* –.

A „történet" – az tehát, ami voltaképpen történik – tényleg „egyszerű", és tényleg „száz oldal". (Ahogyan a könyv ember- és olvasóbarát célzatú fülszövegében áll: „Íme, egy friss, ropogós regény a tizenhetedik századról.") Csak éppen „vesszőn" innen és túl, vagyis a *szó szerint* kiírt nyelvtani elválasztó elem innenjén és túlján mégsem azt kapjuk, ami *szó szerint* oda van írva (írásban meg van ígérve). Vagyis a „történet" – pontosabban a történetmondás – egyáltalán nem „egyszerű", és egyáltalán nem „száz oldal". Noha, történetesen, a könyv száz olyan fejezetből áll, amelyek mindegyikének a címe mindig: egy-egy „oldal". Úgymint: *[első oldal]*; *[második oldal]*; *[harmadik oldal]*...; *[ötvenegyedik oldal]*; *[utolsó előtti oldal]*; azután még egyszer: *[utolsó előtti oldal]*; azután: *[utolsó oldal]*; azután: *[utolsó utáni oldal]*; azután: *[ötvenkettedik oldal]*; *[ötvenharmadik oldal]*...; *[nyolcvanadik oldal]*; azután négyszer: *[nyolcvanegyedik oldal]*...; és végül – további aritmetikai (mondjuk így:) ledérségek után – ötször: *[számozatlan oldal]*. És túl a 'mennyi az annyi' jogos, de nem megválaszolható kérdésén: igaz ugyan, hogy az alcím „kardozást" ígér, ám az is ott áll, hogy ez csak valamiféle (afféle, úgymond, holmi...) „változat" volna. És

ehhez még csak el sem kell olvasnunk a könyvet. Elég csupán komolyan vennünk az ironikus-parodisztikus cím és alcím baljós (vagy *baj*lós – mert mi kerestük a bajt, még ha nem is mi volnánk a baj tulajdonképpeni keverői) sugallatát. Vagy emlékezetünkbe idézni korábbi Esterházy-könyvek olvasmányélményeit (az 'élmény' szó lehető legtágabb értelmében – vö. például az alábbi összetett szavakkal: 'betegségélmény', 'ostromélmény', 'istenélmény', 'halálélmény'...). Már ha persze olvastuk azokat.

Mert hát kik is olvassák Esterházy könyveit? A válasz egyszerű. Azok, akik megveszik (vagy ajándékba kapják, kölcsönkérik, ellopják stb.). De miért veszik meg (kapják ajándékba, kérik kölcsön, lopják el stb.)? A válasz továbbra is egyszerű. Azért, hogy olvassák. És miért olvassák? A válasz már kissé bonyolultabb (analitikusabb). Azért, mert *1.* megvették (arra tanították, mi több, nevelték őket, hogy amire beruháznak – arra bizony be vannak ruházva). Vagy mert *2.* sznobok (miközben olvasnak, úgy tesznek, mintha *tényleg* olvasnának – és ezt végül még maguk is elhiszik). Vagy mert *3.* kíváncsi természetűek (szívük szerint belenéznének még a saját valagukba is – országomat egy nyeles zsebtükörért!). Vagy mert egészen egyszerűen *4.* ilyenek (megmagyarázhatatlan okból kifolyólag szeretnek Esterházyt olvasni, pontosabban Esterházy-mondatokat, -bekezdéseket és -könyveket – tudván-tudva: az utóbbiak, vagyis a bekezdések és a könyvek, éppenséggel az előbbiekből állnak, tudniillik mondatokból, mármint össze). Mert *n+1.* mindenki olyan, amilyen (amilyennek lenni teremtetett vagy akaródzik – ahogy tetszik vagy, ha tetszik, nem tetszik).

Még ha tudnám, se akarnám, vagy ha akarnám, se tudnám összefoglalni Esterházy könyvének úgymond tartalmát. Hogy tudniillik mit, miféle „egyszerű történetet" tartalmaz, méghozzá miféle „kardozós" jelenetekkel. Nem az a lényeg ugyanis, hogy miről szól. Amivel meg persze nem azt akarom mondani, hogy a szomorú lényeg az volna, hogy nem szól semmiről. Inkább csak arra gondolok, hogy mennyire nincs (se szomorú, se vidám) lényege Esterházy könyveinek. Ennek sem. Vagy ha tetszik, éppen az a lényegük, hogy nincs lényegük. És ezt bizony lényeges szem előtt tartanunk a jelen kötet olvasása során is. Hogy még véletlenül se kérjünk rajta számon olyasmit, ami nem tartozik a (nem létező) lényegéhez. Ami, mármint a számon nem kérés, persze nem könnyű foglalatoskodás. Egyrészt hozzászoktunk, hozzászoktattuk magunkat (nem volt oly nehéz – vagy mégis?) más jellegű, az Esterházy-féle „egyszerű történeteknél" jóval egyszerűbb

meséket, nagyon (sőt nagyon-nagyon) másféle „kardozós változatokat” magukban foglaló könyvekhez. Másrészt meg hozzászoktunk, hozzászoktattak minket az utóbbi bőséges évtizedek (ez sem volt oly nehéz – vagy mégis? vagy mégse?) az Esterházy-féle rafináltan „egyszerű történetekhez” is, azokon belül meg az anyához, az apához, a Jóistenhez, Kosztolányihoz, a focihoz, a családi (értsd: országos) történelemhez... Keressük tehát az elvárt, mert elvárható, „egyszerűségen” belül a vágyott (mert vágyni jó) változatosságot. Miközben persze örülünk az „egyszerűség” ismerősségének. Megszokás, kíváncsiság, öröm, sőt gyönyör, pajkosság, gonoszság, gonosz pajkosság (vagy pajkos gonoszság), egyszóval: csupa-csupa (talán túlságosan is csupa) emberi érzés láncol minket őrjítően bolyhos és selymes fonál gyanánt Esterházy könyveihez (értsd: mondataihoz), most éppen ehhez (értsd: annak „oldalaihoz”).

És nem elég, hogy Esterházy mesterségesen (az írómesterség játékos komolyságával) „oldalakra” tördeli az „egyszerű történet” korántsem egyszerű formájú elbeszélését, az egyes „oldalakhoz” még lábjegyzetek is tartoznak, amelyek viszont végképp nem állnak össze valamilyen egységes háttér-„történetté”, vagy legalábbis háttérelbeszéléssé, mint egykoron a *Termelési-regény* végjegyzetei. A legelső lábjegyzetek az *[első oldal]*-on (vagy -ban? – hiszen mégiscsak fejezetcímről volna szó) az alábbi mondat két súlyos szavához, az első és a második „énhez” rendelődnek: „Önök, olvasók, többnyire mégis azt gondolják, én én vagyok.” (Emlékezzünk a *Bevezetés a szépirodalomba* egzisztenciális súlyú Gombrowicz-mottójára: „Én. Én. Én. Én.”) A lábjegyzetekben az „egyszerű történetet” fabrikáló „én” nagyon szerteágazó tárgyú és nagyon szertelen hangfekvésű, többnyire gesztusértékű (amellett az idézetek, önidézetek, életrajzi vagy életműbeli tények vonatkozásában előzékenyen informatív) megjegyzéseit, kiszólásait, beszólásait, benyögéseit, szellemességeit, szellemeskedéseit stb. olvashatjuk. Ezenközben a lábjegyzetek igencsak kitágítják az elsődleges szövegvilágot – időben (Kazinczyn át Mészöly Miklósig), térben (határ a csillagos ég, illetve a menny), tárgyban (festészettől disznóólésig), de legfőképpen: látásmódban (puszta leírásoktól elbeszélés-poétikai eszmefuttatásokig).

Világos(nak tűnik) hát a sugallat: a főszövegben találjuk az „egyszerű történetet”, a lábjegyzetekben meg a történetmondásra vonatkozó vagy azzal (a lehető legtágabb értelemben) kapcsolatba hozható tudnivalókat (tulajdonképpen bármit, ami a szerző eszébe juthat, és jut is), amelyekből majd nyilván kiderül, hogy azért a „történet” (elmesélése) sem olyan „egyszerű”, mint amilyennek látszik, illetve látszana – ha úgy látszana. De nem úgy látszik; többek között a lábjegyzetek miatt nem, amelyek a (nem csupán mentális, de) fiziológiai értelemben (is) terhes modorosság határáig fokozzák a poétikai értelemben kétségkívül felvillanyozó módszertani modorosságot – például a „véres török támadás után” fordulat időhatározó szavához fűzött megjegyzésben: „Ez a regényidő *jelen*e, de nem hinném, hogy van *jelen*tősége. – E. P.” (kiemelések: BS) És ha nincs is „jelentősége” a lábjegyzetbeli közbeszúrásnak, azért mégiscsak jelen van, azazhogy „jelentőség” nélkül van jelen, vagy ha tetszik, kizárólag a jelenlétében van a „jelentősége”; aminek túlhangsúlyozása persze jelentős veszélyeket rejt magában. A túlzásba vitt írásmodor, a modorosság (mely maga az ember, mármint az, aki ír) veszélyét maga Esterházy is érzi, és ezt a tartós érzését modorosan szóvá is teszi – például az immár sokadszorra lábjegyzetelt „Anyám”/„Atyám”/„Égi Atyám”/... kiterjedt névbokorhoz rendelt egyik (ödipális zamatú – vö.: *Harmonia caelestis* vs. *Javított kiadás*) megjegyzésében: „Édesapám. Tollhiba és főként lassacskán önparódia. – E. P.” Ráadásul a főszöveg és a jegyzetanyag hagyományos (megszokott, bevált, bejáratott, unalmas...) mennyiségi aránya esetenként, tudniillik egyes „mondatokban”, felborul (vagyis több lesz az utóbbi, mint az előbbi), sőt olykor egyenesen „lábjegyzetből főszöveggé nemesedett pár sorról” olvashatunk – a „lábjegyzetből főszöveggé nemesedett pár sorban”.

A főszövegben egyébként (szinte) eldönthetetlennek bizonyul, hogy ki volna a „kardozós változat” tulajdonképpeni hőse. Ráadásul mintha a „kardozós változatnak” is volnának további „változatai” (innen nézvést pontosabb volna az alcím határozatlan névelővel: ’– *egy* kardozós változat –’, már ha egyáltalán az ilyesféle pontosság volna az Esterházy-próza [nem létező] lényege). Akár egyetlen könyvön (ezen) belül is. Ahogyan az adott olvasó olvassa azt (ezt) a könyvet. Én például, legalábbis ebben a pillanatban, a főúri rendbe tartozó Pázmándi Zsófia, Nyáry Pál és Heinrich Schweinfeldt, továbbá Bárány Mihály kapitány, a(z ezúttal) „csöndhintó” készítő Christoph Ransmayr (és még sokan mások) titkos ügynöki, gasztronómiai, hetero- és homoerotikus (és még sok másféle) motívumokkal összecsomózott „egyszerű történetéből” Kara Zsigmond személyét (ha nem is „jelentőségét”, de jelenlétét) emelném ki, akit gyerekkorában (mint szegény kis Jumurdzsákot, aki ekkor persze még nem

volt Jumurdzsák) elrabolt a török (így, egyes számban – ahogyan például a Balaton partját ellepi az osztrák, meg a volt keletnémet), majd a messzi Konstantinápolyban nevelkedett, ott mesterévé lett az étekkészítésnek, mely mesterséget/tudományt/művészetet (mindközönségesen *ars*) a „regényidő jelenében" Nyáry Pál gedőcsi várában kamatoztatja. Ráadásul Kara Zsigmond regényes, részben „kardozós", részben fakanálozós (vagy inkább fakanalazós?) történetéhez rövidebb-hosszabb szövegbetétek is társulnak, például az öregedésről szóló oldalak, vagy a Kara Zsigmond szülőfaluját elpusztító török támadás után életben maradt gyerekek megrázó beszédeit közlő fejezetek.

Vagy nézzük az alábbi szövegrészletet, amelyben az ifjú Kara Zsigmond török gazdája, Hasszán beglerbég „lelátogat a konyhára": „Szemüket forgatva loholtak utána a személye körüli szolgák, nem tudták, miben hibáztak, de tudták, hogy tudni fogják, és az majd jó lesz nekik." Ahogyan az olvasónak meg az lehet „jó" (okozhat némi jó érzést), hogy a mondat tárgya és a mondat szerkezete tökéletesen fedi egymást, amennyiben az ábrázolt jelenet ceremoniális fényét igencsak felerősíti a megfogalmazás ceremoniális minősége (vagy fordítva: a megfogalmazás ceremoniális voltából fakad az ábrázolt jelenet ceremoniális jellege). De ugyanilyen szövegalakzat volna a testi vágy ábrázolásának saját testisége, a szerelmi beszéd maga, amely mintegy a vágy vírusaként írja (kuszálja) szét az eleve szétírt (kusza) történetet: „A gróf [Schweinfeldt] ingatag jelleme vélhetően a házasságon kívül szerzett örömkéj egyenes folyománya. Az őt ért bécsi belügyi zsarolást továbblöki Bárányra, aki Kara iránti szenvedélye miatt védtelen. Bárány tehát beleszeretett a nála harminc esztendőkkel kevesebbet számláló szakácsba, vad testi szenvedéllyel és édes szívbéliekkel. Kara élvezte a helyzetet..."

Az olvasó kulcsszava természetesen: az „élvezte". Az élvezés. Hogy tudniillik Esterházy testi és „szívbéli" szenvedélyeket ábrázoló, mi több, megtestesítő nyelvbéli szenvedélyei, cifrálkodásai bőséges élvezetet okoznak neki (mármint az olvasónak). És hogy, mi több, az önmagában is „örömkéjt" keltő cifrálkodás jókora anyag- és valóságismerettel társul – legyen szó akár Zrínyi Miklós és Thököly Imre századáról, akár a szakácsmesterség fortélyairól, vagy akár a szakácsmesterséghez fogható írásművészet fortélyainak pazar és túlságos színreviteléről. Bármiről, ami a (történelmi, térségi, „kardozós"...) valóságot ábrázoló, eltorzító, meghamisító irodalomhoz, vagyis az irodalom *saját valóságához*, és így végső soron az olvasók valóságismeretének élvezetes (*dolce et utile*) gyarapításához tartozik.

Érdemes hát, ha már ennyire tudatos szerzővel van dolgunk, komolyan venni az *[első mondat]* „előversengésének" alábbi játékos önleírását: „Nyitott könyv vagyok ugyan, de Önök nem ismerik e könyvet; meglehet, én sem. Viszont nyílt kártyákkal játszom. Viszont milyen játékot?" Gyorsan hozzáfűzve, hogy a „nyitott könyv" metaforája is csak a bonyolultan „egyszerű történetet" magában foglaló „kardozós változatot" jegyző Esterházy számára nagyon fontos Kosztolányi egyik önleírásának a „változata" – amely így szól Kosztolányi Dezsőné emlékező „változatában": „Lepecsételt levélként jöttem erre a világra." És mi áll Esterházy nyitott könyvében? A pecsétet feltörni nem kell félnetek jó lesz. A címbe emelt „vessző" nélkül.

E 2

Esterházyt szeretni – és olvasni
Gyors, elnagyolt felméréskísérlet

Esterházy Pétert mindenki vagy majdnem mindenki ismeri. És közülük mindenki vagy majdnem mindenki szereti is. (A második „majdnem" jelöltjeiről a továbbiakban nem beszélnék.) Még azok is, akik egy megveszekedett sort sem olvastak tőle. Vagy legalábbis nem feltétlenül azokat a sorokat, amelyek az 1976-os *Fancsikó és Pinta*val pompásan induló és a 2016-os *Hasnyálmirigynapló*val fájdalmasan lezáruló, szűken értett életmű körébe tartoznak. Az úgynevezett szépirodalmi műfajokba sorolható alkotások közé. Persze lehet tágabban is beszélni a szépirodalomról (ahová Esterházy egykoron bevezetett minket), úgy, hogy közben nem csupán a líra–dráma–epika klasszikus hármasába sorolható vegytiszta műfajokra vagy esetleg újabb keletű hibridekre gondolunk, hanem sok minden másra is, szépirodalmi igényességű szövegfajtákra, többek között irodalmi tárgyú esszére (*A kitömött hattyú*) vagy közéleti-közérzeti publicisztikára (*Az elefántcsonttoronyból*; *A halacska csodálatos élete*; *Egy kékharisnya följegyzéseiből* stb.). Vagy az írásos nyilvánosság megannyi más formájára. Vagy a nyilvánosság nem annyira írásos, mint inkább képes, színes, szagos formáira. A többség, többségünk, innen ismeri és szereti Esterházyt.

Eszembe jutott az eset, amikor az egyik, ahogyan szokás mondani, közjogi méltóságunk a szépíró Kertész Imrét egy jeles alkalommal úgy köszöntötte, hogy a beszédében szereplő összes Kertész-idézet kizárólag napi- vagy hetilapoknak adott Kertész-interjúkból származott. Vagyis egy árva mondat sem hangzott el a szerző valamelyik regényéből, vagy legalább a *Gályanapló*ból, vagy annak valamelyik műfaji rokonából. Ami teljesen rendben van. Miért ne lehetne nem-olvasóként, nem-regényolvasóként tisztelni egy többféleképpen, több különböző (akár még nem irodalmi) szempontból is fontos regényírót? Egy szerzőt, aki polgártársunk, egy polgártársunkat, aki szerző. Aki ráadásul itt él közöttünk, és jelenlétével, a társadalmi-kulturális nyilvánosság tarka-barka felületein észlelhető, állandó és változatos jelenlétével gyarapítja ország-, világ- és emberismeretünket.

Ahogy Kertész, úgy Esterházy is állandóan és változatosan jelen volt (még a súlyos betegsége időszakában is) a nyilvánosságban: közéleti tárgyú írásaival és interjúival, a róla készült fényképekkel és mozgóképekkel, a róla szóló publicisztikai szövegekkel. A könyvünnepek sorban állós dedikálásaival. A történelmi nevével. A társadalmi és kulturális helyi értékével. A helyi értéket nyomatékosító szerepével. A szerepjátékaival. A Trabantba (pedig útfekvése kiváló) vagy Suzukiba (pedig a mi autónk) be sem férő nagycsaládjával. Az anyjával. Az apjával. A focistaságával. A lényével. A humorával. Az iróniájával. A hajával. A szemüvegével. Ő még hozzátenné (mozgósítván a fent említett szellemi javakat): a családi tokájával. Úgy, hogy közben délelőttönként volt piarista diákhoz méltó fegyelemmel dolgozott az íróasztalánál. (Mint annak idején Jókai Mór, az időbeosztás Mata Harija.)

Az utóbbi szomorú napokban, hetekben Esterházy átmenetileg, a gyász korai szakaszában, átköltözött a fájdalom-kifejezéssel együtt járó önkifejezés kisebb-nagyobb nyilvános felületeire. Hiszen a nekrológok és emlékezések legalább annyira szólnak rólunk, mint róla, a tulajdonképpeni tárgyról. (Ahogyan a *Temetésen beszélni* című Esterházy-szövegben, az ő Kertész-búcsúztatójában áll: „A temetés nemcsak arról szól, akit temetünk, hanem akik temetnek, azokról is.") Hogy tehát mit kezdünk a tárggyal. Mit kezdünk *leginkább* a tárggyal. Hogyan beszélünk a tárgyról, a tárgyhoz fűződő viszonyunkról, viszonyainkról. Mert bizony olykor ráérzékelünk (gyanús érzelmeket) és ráolvasunk (túlsúlyos eszméket) a tárgyra, azaz valósággal ellágyulunk önnön érzéseinktől, magasba röppenünk önnön gondolataink szárnyán. Mindenki a maga vérmérséklete szerint. (Gondolom, én sem voltam ezzel másképp, amikor egy irodalmi portál kérésére megírtam a magam Esterházy-nekrológját.)

Azt hiszem, az elmúlt rövid és fájdalmas időszakban végképp kimerítettük azt, ami kimeríthető Esterházyból, az ő irodalmi, közéleti és magánemberi jelenségéből. Elmondtuk mindazt, ami róla elmondható – ilyen vagy olyan léptékben, általánosítva vagy személyesebb hangfekvésben. Megmutattuk honfitársainknak, ha még eddig nem tudták volna, hogy kit veszítettünk el vele, és mit vele együtt.

A neheze azonban még csak most jön.

Merthogy a gyászmunka ez esetben olvasást is jelent, kell, hogy jelentsen. (Pontosabban át kell, hogy alakuljon olvasássá.) Van, akinek

újraolvasást. És van, akinek első olvasást. Merthogy más lehetőségünk nemigen maradt. Nincs itt már velünk a közéleti ember, az írótárs, a barát, egyszóval a személy, aki tartalmas és szellemes, minden esetben látványos, vagy legalábbis a nyilvánosságban látványosságként működő jelenlétével egyeseknél még akár kiválthatta, helyettesíthette a könyvei olvasását is. Lehetett érvényesen úgy szeretni Esterházy jelenséglényét, hogy nem is olvastunk tőle könyveket. Ezt a mondatot most hangsúlyosan országos többesben írtam, tisztelettel elfogadva, hogy országunkban (mint, gondolom, más országokban is) többen vannak a nem-olvasók, mint az olvasók. Jelen esetben többen vannak az Esterházyt nem-olvasók, mint az Esterházyt olvasók. Továbbá – és ez volna a dolog még akár örvendetesnek is mondható különössége – többen vannak az Esterházyt szeretők, mint az Esterházyt olvasók. Úgy is mondhatnám, a klasszikus rovar–bogár séma parafrázisával: nem minden Esterházyt szerető Esterházyt olvasó, de minden Esterházyt olvasó Esterházyt szerető. Feltételezve tehát, nem utolsósorban a szerzőre jellemző (Mészöly Miklós által említett) „ontológiai derű" antropológiai meghosszabbításával, hogy aki olvas (Esterházyt vagy bármi mást), az már eleve szeretettel, vagy legalábbis örömmel olvas. Vagyis most már csak azokról (a rovarokról) beszélek, akik szeretnek, akikben többféleképpen dolgozik a szeretet. Akár nem-olvasva, akár olvasva. Az utóbbin belül pedig sokféleképpen olvasva. Nem-olvasni ugyanis csak egyféleképpen lehet, vagy legalábbis közel sem olyan sokféleképpen, mint olvasni.

Aki nem olvasott Esterházyt (vagy csak interjúkat vagy közéleti publicisztikákat tőle vagy róla), annak most már, a gyászkifejezés első hullámának elcsitultával, nincs más lehetősége, mint: olvasni. Merthogy most már csak a könyvek vannak. A személyt övező *legenda* most már tényleg azzá változott, amit szó szerint jelent: *olvasandó* életművé. Nem lehet már a könyvek tapasztalatát helyettesíteni az eddigi színvonalas pótlékokkal. Az Esterházy-prózát a vele egy tőről fakadó Esterházy-jelenséggel. Az egyetlen tőről fakadó két nagy ág egyike, a törékenyebbike, a köztünk élő jelenségé, végképp letörött. Kultusz formájában persze tovább élhet. Mint ahogyan életében is valóságos kultusz vette körül Esterházyt. És nem is csak egy szűk szubkultúráé. Egyfajta szubkultúraközi kultusztárgy volt ő – párhuzamban irodalmi szövegközöttiségének demokratizmusával. Ezen a ponton a nem-olvasónak, pontosabban az eddig-még-nem-olvasónak

döntenie kell: továbbra is megmarad nem-olvasónak, immár tehát továbbra-sem-olvasónak, vagy olvasó lesz végre belőle. (Találkoztam már olyan valakivel, aki Esterházy halála után, a gyászérzetből fakadó kíváncsiságból, a kíváncsiságból fakadó munkakedvből lett Esterházyt olvasó.)

Ha az előbbi lehetőség, a nem-olvasás mellett dönt, azzal csak veszíthet. Ha viszont az utóbbit, az olvasást választja, akkor meg – hogyan is érvelne Pascal? – nagyon sok mindent nyerhet.

Merthogy olyan sokfélét lehet olvasni Esterházytól, és ráadásul olyan sokféleképpen. Olyan sokféleképpen olvasták, olvastuk már eddig is Esterházyt. Többek között azért, mert nem könnyű, nem a szokott módon könnyű Esterházyt olvasni. Nem könnyű ugyanis eldönteni, hogy akkor most hogyan, milyen szempontból, mire figyelve illetve mit figyelmen kívül hagyva (emlékszünk: nép–nemzet; alany–állítmány; isten–haza–család stb.) olvassuk a szövegeit.

Nagyon régen, a hetvenes években, harsány újdonságértéke, szokatlansága és érdekessége miatt olvasták. Persze akkoriban, az ideologikus példázatosság hivatalosított irodalmiságának sivatagában, könnyű volt érdekesnek lenni, azazhogy könnyű volt annak, aki érdekes volt. Márpedig aki valamilyen volt, az már érdekes is volt. A *Fancsikó és Pinta*, a *Pápai vizeken ne kalózkodj!* és a *Termelési-regény* bizonyos szempontból mesebeli ideje volt ez.

Később aztán, a nyolcvanas években, már ki is alakult az a jótékony, szolidaritáselvű befogadói közeg, amelyben úgy tűnt, és talán tényleg úgy is volt, hogy a jól megírt mondat (alany–állítmány–bővítmény, és mindaz, ami ebből következik) már *eleve* a jó oldalon áll. Azon az oldalon tehát, amelynek fősodrát a szabadságharcosok nemes egyszerűségével „új prózának" keresztelte az időszak leghatásosabb értelmezője, Balassa Péter. Az irodalmi szabadságharc vagy legalábbis szabadsággyakorlás egyik csúcsteljesítménye lett – Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regénye mellett – az 1986-ban megjelent *Bevezetés a szépirodalomba* című szöveggyűjtemény. Ráadásnak kaptuk még Csokonai Lili *Tizenhét hattyúk*ját.

Azután meg, a rendszerváltozás fordulópontjától kezdve, úgy tűnt, hogy még inkább, vagyis a szabadsággal megajándékozott többség szemében is a helyére került az, ami már *eleve* a helyén volt, a szépirodalom; és erről a magaslati helyről, az „elefántcsonttoronyból", előzékenyen, még a nagyközönség számára fogyasztható publicisztikát is lehetett írni. Az más

kérdés, hogyan fogadták Esterházy hűséges olvasói például a *Hrabal könyvét* vagy a *Hahn-Hahn grófnő pillantását*. Vagy az *Egy nőt*.

Viszont az ezredforduló szimbolikus pillanatában megjelent *Harmonia caelestis*szel eldőlt minden. Újra lehetett tisztán örülni: megszületett az új korszak, a politikai értelemben is szabad korszak főműve, amelyben volt ez is, és az is, egyfelől rendhagyó „számozott mondatok" („az Esterházy család életéből"), másfelől hagyományos „vallomások" („egy Esterházy család életéből") – kinek-kinek az, ami tetszik, és úgy, ahogy tetszik. És még egy váratlan függelék is járult hozzá: a *Javított kiadás*, amely tényleg rólunk, az apáinkról, a közös múlt kezeléskultúrájáról szólt.

Ám szinte ezzel egy időben, vagyishogy innentől kezdve, szépen-fokozatosan, mondhatni visszafordíthatatlanul elindult a szépirodalom helyzetének alapos átrendeződése, olvasói szokásostul, irodalomkritikástul, intézményrendszerestül, irodalompolitikástul, tokostul-vonóstul. És ebben az átrendeződés-folyamatban vagyunk benne ma is. Úgy volt ekkoriban és mindmáig Esterházy népszerű, hogy közben – és ez is az Esterházy-jelenség furcsaságainak egyike – a könyveiben megtestesült irodalmiság (továbbra is alany, állítmány, jelző stb.) egyre kevésbé volt érdekes a nagyközönség számára, és egyre kevésbé izgalmas a szakma bizonyos művelői szemében. Itt, ebben a változó és összetett kulturális közegben landolt, méghozzá sikerrel, a *Semmi művészet*, az *Esti* és a két *Egyszerű történet*. És végül a *Hasnyálmirigynapló* – mint a *Javított kiadás*, idézem, „bosszantó realizmuskényszerének" fájdalmas ikerdarabja.

És most már, ismétlem többedszerre, tényleg csak *ez* van: a könyvek és azok olvasói. Márpedig ahány olvasó, annyiféle olvasásmód.

De azért bátran megkülönböztethetünk néhány jellegzetes olvasótípust.

Van például, aki azért olvas Esterházyt, merthogy az ő írásmódja olyan rendbontó, olyan játékos, olyan humoros, olyan ironikus, többek között a *Termelési-regény* privatizált műfajparódiájában – különösen ha a hótkomolyságra hajlamos magyar irodalmi kultúra fénytörésében nézzük. Mert gondoljunk csak a mélybúvárként olvasó Babits és a felszínbe szerelmesedett Esti Kornél találkozásának tanulságos esetére. Hozzáfűzve nyomban, hogy az Esti-novellákkal rokonságba hozható *Esti Kornél éneké*ben éppenséggel nem üres „fölszínről" esik szó, hanem „mélységek látszatáról". Tudhatjuk ezt jól Esterházy *Esti*jéből is.

Van, aki meg nem másra esküszik, mint a vele született és azóta is karban tartott (egyszerre arisztokratikus és plebejus vagy legalábbis demokrata) könnyedségén felülemelkedő, de nem komolykodó, hanem komolyodó, egyenesen megkomolyodó Esterházyra. A *Fuharosok* és *A szív segédigéi* Esterházyjára. No persze a komolysághoz, vagyis a könnyedségen való felülemelkedéshez is könnyedség kell (dagadt képű mélybúváróknak nem megy). Tragédia és irónia mindig is kéz a kézben jártak – mint ugyannak (a létezésbeli iszonyatnak) kétféle látásmódja, ami, ha jobban meggondoljuk, valójában (tartalmasan-rétegesen) egyféle. Esterházynál sem volt másként a kétféle kettő sokfélén egyféle egysége. Elég csak belelapozni utolsó könyvébe (és azután persze rendesen végigolvasni).

De ne maradjanak említetlenül azok sem, akik azért olvasnak Esterházyt, mert a könyveiben, a mondataiban ráébredhetnek a fenti két befogadásmód egyszerűbb változatainak tarthatatlanságára. A bonyolultabb változatok pedig azt bizonyítják, hogy van olyan olvasó, aki a könnyedségtől jut el a komolyságig, az iróniától a tragédiáig, és van olyan, aki fordítva. Van, aki meg nem jut el sehonnan sehová, mert már eleve ott van, ott érzi otthon magát – Esterházy komolyan könnyed (és könnyeden komoly) mondataiban. Például az ilyenekben (*Hasnyálmirigynapló*, legelső bejegyzés): „Próbáltam, próbálom a bajt nyakon csípni. Mondatok igájába hajtani. Mondatok igája – hát ilyenekből látszik a baj."

Akkor hát, végső soron, nincs *túl* nagy baj. Merthogy az Esterházy-mondatok volnának azok a megbízhatóan, sőt otthonosan *telt felületek*, amelyek, a hiány felmérése után, maradnak.

A közérti költő

Kántor Péter: *Megtanulni élni. Versek 1976-2009*

Kántor Péter végigámuldozta az elmúlt harminchárom évet. Rácsodálkozott az évszakok vonulására. Elálmélkodott egy-egy festmény előtt. Kapkodta a fejét ide-oda a szédítően fejlődő technikai vívmányok közepette. Lenyűgözve hallgatta a feledhetetlen zeneakadémiai esteket. Eltátott szájjal bámulta a redőnyös szakember gyakorlati tudását. Leesett állal csodálta az elődök és pályatársak költői teljesítményeit. Mélán merengett a Dunán, mint egykor József Attila. Konokul rongálta a tüdejét cigarettával, mint Petri. Ujjongott és töprengett a nyolcvanas évek végének nagy világeseményein, a magyarországi politikai rendszer és életforma változásain. Kíváncsian fürkészte a kilencvenes éveket. És nem tesz egyebet a vadonatúj évezredben sem. Ahogyan telnek az évek, úgy halmozódnak körülötte a csodálatra vagy csodálkozásra méltó dolgok, személyek, események. Kántor töretlen kedve az álmélkodásra pedig mindvégig megmarad. Válogatott versei mindegyikében ezt a töretlen kedvet, jellegzetes érzületi állandót észlelhetjük – tartósan bevésődő költői tálalásban. Ízlés és kedv dolga, ki mikor mely verseket lapozza fel újra. Az viszont bizonyos, hogy a *Megtanulni élni* végigböngészése után mindenkinek, minden versolvasónak lesz majd visszalapoznivalója bőven.

Persze van a verseknek olyan tárgya, amely már eleve csodálatra méltó. És van olyan is, amelyet csakis a Kántor-versben megnyilvánuló csodálkozás miatt tarthatunk csodálatosnak; ekkor leginkább a csodálkozót, az ő csodálkozását csodáljuk, és persze általa az egyébként jelentéktelen(-nek tűnő) tárgy rejtőzködő szépségét is. De van úgy is, hogy nem látjuk a csodát, és nem értjük a csodálkozást sem, nem tudunk csodálkozni a csodálkozáson. Ekkor már nem azon csodálkozunk, ahogyan Kántor csodálkozik, hanem csodálkozunk azon, hogy egyáltalán csodálkozik. Ez utóbbi változat – vagy veszély? dehogyis! csak vigyázni kell! – itt, ebben a lírai övezetben elkerülhetetlen, mondhatni egyenes következménye Kántor poétikai hitvallásának, amely a válogatott kötet címadó versében

ekként olvasható: „A kis dolgokkal fogom kezdeni..." Majd így folytatódik: „... fokozatosan haladok / a kis dolgoktól a nagy dolgok felé..." A „kis dolgok" leltározásának nagyarányú szenvedélye végigvonul az eddigi életmű egészén, és ez a szenvedély a legtöbb esetben át is változik valamely meggyőző költői alakzattá, jóllehet nem ritkán rendhagyó, sőt rongált alakzattá. Kántor kitartóan leltározza életének, világának, kultúrájának megannyi részletét, ráadásul a részletekből időnként rálátás nyílik az egészre is. Így lesz például *A folyami költő* című középhosszú versben a „szürkés, barnás, zöldes, sárgás, / aranyos, ezüstös, fekete folyóból", a Dunából: a „mulandóság metaforája".

A „kis dolgok" figyelmes szeretetének elkötelezett poézis egyik legtalálóbb példája, mondhatni Kántor költészetének (lehetséges) kulcsdarabja a *Jég-öröm* című hosszabb vers, amelynek tárgya a tizenhetedik századi holland tájképfestő, Hendrick Avercamp egyik téli tájábrázolása. A tizenkilencedik századi nagy birodalmi szellemfilozófus, Georg Wilhelm Friedrich Hegel szerint a hétköznapi valóságot, az „élet vasárnapját", annak megannyi apró szépségét és örömét ábrázoló korabeli holland festményeket esztétikai értelemben csakis az mentheti fel, hogy: kicsik. Mármint kisméretűek. Mármint nem mutatják nagyobbnak és jelentősebbnek magukat annál, amekkorák és amilyenek. Pontosabban, elejtve immár a nagy (és hosszú) nevű berlini filozófiaprofesszor mérőlécét és méricskélő szenvedélyét, éppen olyannak mutatják magukat, amilyenek. Az arányok eltalálásnak szépsége ragyog e képeken, amelyeken tehát, mindenféle mögöttes eszme nélkül, „mindent beleng valami *lenni – szép*". Avercamp képét és Kántor versét egyaránt „belengi" a létezés szépsége; az, hogy valami azzal, hogy létezik, hogy látszik, hogy látszva létezik (vagy létezve látszik), már eleve és visszavonhatatlanul: értékes. Nem feltétlenül azért tehát, mert „észak-fok, titok, idegenség", hanem mert „milliók közt az egyetlenegy". A kis tárgy szépségére rámutató szerény költői gesztus – amely ugyanakkor hosszú verssé erősödik – maga is szépségalakzatként tűnik fel. Ráadásul a létezés tragikus távlatai valamiféle áttételes módon mégiscsak jelen vannak a „jég-örömmel" párhuzamos leltár-örömben, a Kántor-féle képleírás örömében. Például a halmozásos tagadás formájában: „És nincs sóvár el-, mást vágyó tekintet, / nincs múlt, jövő, messzi hegycsúcs, mi fájjon, / nincs elmúlás, nincs só, nyílt sebbe hintett." Vagy a markáns (de nem túl akaratlagos) szembeállítás, viszonyítás alakzatában: „Más tudta, amit tudott.

Pieter Brueghel, a mester." Vagy éppen a szenvedélyes elfordulás – így mégiscsak! – figyelemfelhívó szólamában: „Hát mért, csak az igaz, hogy mindig sír a szél? / Hogy mindig tombol? Hogy mindig sziszeg? / Hogy mindig nyögve hull a falevél? // Hogy mindig borzongunk a durva nyárban, / és megtelvén cukorral, mint a szőlő, / vaktában hirdetünk valamit kiabálva?"

„Az eső mindent megmosdat, / a nap mindent megszárít, / a madár mindent felcsipeget" – írja Kántor pásztázó tekintettel már legelső kötetének (*Kavics*) címadó versében. A pontos rögzítés igényéhez a továbbiakban – válik nyilvánvalóvá kötetünk végigolvasása során – társul még a tárgyirányult leírás alanyi szenvedélye, ama bizonyos ámuldozó hangfekvés, amely már az *A. Blokhoz* címzett korai darabban is megjelenik („Milyen sokáig kergettél, s mi végre / te is, barátom, ábrándképeket!"), majd látványosan kiteljesedik a későbbi képleíró versek (a *Jég-öröm* mellett az *Eugène Boudin [1824-1898], strandfestő*) tágasságát megelőlegező, Uccello egyik híres festményére hangszerelt *Vadászat*ban: „Hogy csaholnak az aranyos agarak! (...) Micsoda észvesztő gyönyörűség (...) és ki maradhatna itt közömbös? / Ki maradhatna ki ennyi jóból?!" Továbbá költőnk áhítattal fordul „Watteau úrhoz" (*Watteau*), „Brueghel mesterhez" (*Gyerekjátékok*), és Modigliani egyik képe után is elbűvölten „nyújtogatja a nyakát" (*Madarak*). De nem csak a magas művészet vagy a létkérdések (esetleg a magas művészetben összpontosuló létkérdések) töltik el lelkesedéssel, a hétköznapok megannyi kisszerű kelléke is bármikor válhat az áhítatos és állhatatos leírás tárgyává. Például az Aladdin barlangjának mesebeli gazdagságával vetekedő közértkínálat a nagyon is valóságos hetvenes évekből: „Zizegő vörös fagyasztott húsok, / zacskó tejek, datolya-várak, / ó, a közért! a közért! a közért!" (*A közért*) Vagy éppen, ugyanabban a fogyasztói körben maradva, a kétezres évek üzleteinek uniformizált jellege: „A nevüket / a köpenyükön olvashatom. // Kedves Noémi, jól megy a sora?" (*Megmutatom a kosaramat*) A versek beszélője már-már úgy, olyan fokú nyitottsággal és önfeledtséggel viselkedik az élelmiszerboltban, mint a gyerekek a játékboltban (ahogyan például Kosztolányinál egy ízben a beteg kisfiáért aggódó „bús férfi" álmélkodik „szegény kisgyermekként" a „játékosbolt" bőségén): mindent megnéz, és mindenkit kész megszólítani. A gyerekes ámulattal szövetkező, pontosabban abból táplálkozó létértelmezés-igény maradék nélkül átöröklődik a hetvenes évek közértjéből a kétezres évek élelmiszerboltjába – ahogyan arról az 1983 és 2009 közé datált versben, *A hetvenes évek*ben olvashatjuk: „... akár egy szertár, olyan volt a boltunk, / kicsiben öltünk, kicsiben raboltunk..." Továbbá, csak hogy lehetőség szerint minél teljesebb legyen a korszakos tabló: „... hideg veríték a homlokon, varjú- / károgás, hogy más viszi át helyettünk / a túlpartra foga közt a szerelmet." Az emblematikus Nagy László-sorok szórendjének átrendezése, közérzeti és költészettechnikai el- és kisajátítása egyébként előkészíti a soron következő, *Dal az ifjúságról* című költemény zárlatának Nagy László-parafrázisát (most nem érintve a közvetlenül az ezüsthajú költőnek dedikált *Útra való ének*et): „Vigyázz, a beton meg ne kössön, / Rántsd ki a sarudat a sárból! / Ne lássalak koncért epedni! / A pokolba veled!... Hiányzol!" (Vö.: „Itt belül vad havazások / függönyén délibáb táncol: / játékod, csonttörő élet: / bolondulok érted: hiányzol." – *Szerelmem, csonttörő élet*)

Második kötetében Kántor azonosítja az „elhagyott fűcsomók utcáját" a kilencszer felépített és lerombolt Trójával, és megígéri: „Egyszer visszamegyek oda, / az elhagyott fűcsomók utcájába, / ahonnan Aeneas már elköltözött..." (*Forog az arcunk*) És valóban, jóval később megírja 2008-as kötetének nagy versét, a *Trója-variációk*at, amely – a címben is jelölt kísérleti jelleggel együtt – olvasható egyfajta mitologizált fejlődésköltemény ékent, a többrétegű és többfokozatú Trója-metafora, vagy egyenesen Trója-tapasztalat kibontásának műremekeként: „Trója felé szállnak a madarak, / a történet fonala oda visz – / Úgy zihálsz, mintha máris ama ló hasában." – „Ismered ezt a réges-régi drámát... / Bármerre indulsz, mindig Trója vár rád..." Az érzületi tájegységgé rajzolt Trója-versek mellett akadhatunk olyan darabokra is, amelyekben a lírai én nem is annyira a szemlélt dolgot vagy eseményt, mint inkább saját magát stilizálja valamiféle mitikus költőalakká, József Attilára vagy Illyésre emlékeztető „folyami költővé" – így például a *Folyami költő* vagy az *Ős* című versek mellett *A Duna-parton* szokatlanul magas hangfekvésű zárlatában: „Ha bárhol járok, más vidéken, / innen indultam, ide érkezem, / s ha nem vár senki, vár a Duna-part, / itt mondom el apránként, mit akart / az élet velem, tőlem, s én mit akartam, / itt az őrhelyemen, a Duna-parton." Ilyesféle sorokat feltehetően más is tudna írni. Mint ahogyan talán Kántor is meg tudná írni mindezt másképpen. A tőle inkább megszokott módon, tehát nem költői szerepére, hanem költői feladatára összpontosítva, vagyis a választott vagy adódó költői tárgyra (most éppen a Dunára) rácsodálkozó, jóval közvetlenebb és előbeszédszerű hangfekvésben. (Hogyan is írta: „A kis dolgokkal fogom kezdeni..." Ami

persze, jól emlékszünk, azt is magában foglalja, hogy költőnk „fokozatosan haladhat” előre, „a kis dolgoktól a nagy dolgok felé”.) Mert például ahogyan, tudhatjuk azonos című versből, „Pomáz hosszú falu”, úgy a Duna meg hosszú folyó, telis tele hidakkal, minek köszönhetően időnként, vagy rendszeresen, el lehet sétálni mondjuk, kötetünk egyik verscímét idézve, „a Margit hídtól az Árpád hídig”.

„A közvetlenségre Kosztolányi tanított” – írja Kántor *Két hommage* című rövid versében. (A kettős tisztelgés másik tárgya a kötetünkben több ízben is megidézett József Attila.) Mert vegyük csak az egyik legismertebb Kosztolányi-versfelütést: „Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád. / Múlt éjszaka – háromkor -...” És nézzünk mellé néhány Kántor-versindítást: „Hogy magyarázzam meg neked? / Az ember nem azért él...”; (*Hogy magyarázzam meg neked?*) „Egy szombat délelőtt / vettem egy...”; (*Angol-vörös*) „Ma fáklyás tüntetés volt a Hősök terén. / Ki hitte volna...”; (*Ma fáklyás tüntetés volt*) „Nézem a tévét, nézem a forradalmakat (...) Hogy itt mi megy, nagymama!”; (*Európai ősz*) „Van itt / repülőgép, léghajó, helikopter...” (*New York City Lines 2. Mi van itt*) Kántor tényleg a „közvetlenség” keresetlenségével – azazhogy keresett és megtalált keresetlenséggel – fordul hozzánk, fordítja figyelmünket az adott verstárgyra, teszem azt a *Kikötő blues* tárgyára: „A kikötőben az a jó: / Jön egy hajó, megy egy hajó.” Lírai érzületéhez tényleg a dalforma illik leginkább, és persze annak megannyi lehetséges változata vagy párhuzama: a dudorászás, a fütyülés, a felsóhajtás, a felkiáltás, a köhögés, a tüsszentés...

Erőteljes vonulata könyvünknek a művészelődöket, pálya- és nemzedéktársakat, rokonokat, sőt egyenesen az apát megszólító vagy elsirató költemények sora. Közülük most a közelmúltban eltávozott Fodor Géza emlékére írott versre (*À la recherche des belles vacances*) hívnám fel a figyelmet, amelynek nyelvi-érzületi kötőanyaga lesz a gyászérzést övező gyermeki-gyerekes panasz: „Hogy juthatott ilyesmi az eszedbe? / Asztalt bontani ilyen kurtán – örökre (...) Nem igazság, hogy soha! (...) Hát nem érted?...”

Megtanulni élni: nemcsak azt jelenti, hogy megtanulunk a magunk mértéke és stílusa szerint örülni annak, aminek eleve könnyű örülni, hanem azt is, hogy megtanuljuk a magunk alkati rendszerében elkönyvelni, elfogadni mindazt (mások halálát, dolgok elmúltát, a múlandóság örök tényét és igazságát...), amit egyáltalán nem könnyű elfogadni. E hosszú távú tanulásfolyamat Kántor-féle summázatát vehetjük kézbe.

„Azok a rémes, vörös nemi szervek!”
Kántor Péter: *A Lucien Freud-albumból*

Hosszú utat tett meg a képleírás klasszikus műfajában járatos, pontosabban bejáratos, oda rendszeresen bejáró Kántor Péter a tizenötödik századi Felsőrajnai Mester alkotásától, *A paradicsomkertecské*től, amely az 1976-os kötet, a *Kavics* egyik versének volt a tárgya, a 2012-es *Köztünk maradjon* négytételes kompozíciójáig, amely a néhány éve elhunyt brit festő (és Freud-unoka) márkajelzés értékű nevét felhasználva viseli *A Lucian Freud-albumból* címet. Volt szó közben például Gulácsy, Uccello, Watteau, Van Gogh, a tizenkilencedik századi Eugéne Bodin vagy a tizenhetedik századi Hendrick Averkamp képeiről. Vagyis keletkezési idejüket és művészi jellegüket tekintve nagyon különböző alkotásokról. A látványos különbözőségeket persze áthidalja a Kántor-versek érzületi állandója: a mindenféle előfeltevéstől mentes vagy éppen mentesülő, mondhatni fenomenális rácsodálkozás – ám anélkül, hogy a lenyűgözöttség élménye (valamiféle krónikus költői kebelömlenyként) elnyomná az éppen adott kép sajátosságát, érzelmileg és/vagy értelmileg maradéktalanul fel nem parcellázható idegenségét. Hiszen éppenhogy a *rácsodálkozás költői munkája* teszi lehetővé, hogy a már jól ismertben (netán meguntban vagy kiüresedettben), mondjuk a reneszánsz mester, Uccello *Vadászat*ában, felfedezzünk valami eddig jórészt ismeretlen minőséget, amelynek fényében: „... ki maradhatna itt közömbös? / Ki maradhatna ki ennyi jóból?!” Vagy hogy a nagyon, olykor kényelmetlenül idegenben ráismerjünk saját magunkra, a számunkra ismerős (talán túlságosan is ismerős) jelzésekre; legyen szó akár az időben és kultúrában tőlünk igencsak távoli Felsőrajnai Mester kegyességi tárgyú művéről, akár a modern humanizmus emberképét megkérdőjelező expresszív-figuratív festészet képviselőjének (egyúttal – éppenséggel, de nem mellesleg – a huszadik század felforgató emberképét döntően meghatározó Sigmund Freud utódjának) a képeiről. A Kántor-féle „Lucian Freud-albumba” válogatott képekről.

Ugyanakkor a költő eddigi döntéseihez képest is szokatlannak, szokatlanul erősnek tűnnek a négyrészes képleíráshoz választott festmények. Radnóti Sándor két irányból látja fontosnak ezeket a verseket. Egyfelől Kántort az ragadhatta meg a Freud-képekben, hogy a brit képzőművész és „társai – a Londoni Iskola festői – a nonfiguratív absztrakt fénykorában megőrizték a realista figuratív hagyományt, s a párbeszédet a régi *grand art*tal. Ebben [Kántor] saját, formailag nem-újító költői természetére ismerhetett." Másfelől meg „Freud test-ábrázolásának rendkívüli radikalizmusa vonzhatta, amelyben megszűnik a szemérmetlenség vagy a rútság értelmezhetősége". És ez a vonzalom megmutatkozik például Kántor egyik alkalmi szövegében is, amelyet Sigalit Landau videó-installációiról írt, azok hol előtérbe állított, hol rejtett és stilizált erőszak-ábrázolásairól: „Landau nem pusztán elszenvedni akarja őket, hanem, ha jól értem, elébük menve kiprovokálni is, hogy megtörténjenek. Ezt mondják nekem a videók, minden retorika nélkül, egyszerre szenvedélyesen és személytelenül, testek és tárgyak hol harmonikus, hol brutális át- meg átmozgatásával, körbeforgatásával, újra- és újrafogalmazásával. Ilyen zárt és ilyen nyitott a világ. Így kell játszani benne. Így lehet. És ha nem tévedek, talán még azt is mondja Landau, hogy ez szép. Vagy legalábbis: szép is." Ahogyan a Kántorhoz közelálló Kosztolányi írja (a kora őszi pompát felvonultató halál pitvarában): „Jaj, minden oly szép, még a csúnya is..."

Vagy ahogyan Lucian Freud egyik különleges modellje, az angol királynő mondja a Kántor-versfüzér nyitódarabjában (*1. Lucian Freud lefesti a királynőt*): „Azok a rémes, vörös nemi szervek!" Vagy ahogyan a záróvers fikciójában (*4. Lucien Freud monológja a magára hagyott testről*) maga a művész összegezi a képek testábrázolásának úgymond bölcseleti távlatait: „Mit is mondhatna erről? Őt a test / nemcsak úgy önmagában érdekli, a látvány, / hogy szép-e vagy csúnya, persze az is, / hanem hogy mit mutat neki a test a létből, / mit tud a létezésről az anyag." És túl a testiség tagadhatatlan („... persze az is...") jelenlétén, a Freud-képek tényleg nem a testről szólnak, hanem a test létezésének a titkáról, és így áttételesen vallanak a testet ábrázoló képek – testszerű képek – létezésének a titkáról is, meg persze a testet ábrázoló képek testét ábrázoló versek, a Kántor-versek, egyáltalán a vers, a költészet (mint olyan, és nem másmilyen) létezésének a titkáról. Többszörös érvénnyel idézhetjük tehát a Freudot idéző Radnótit: „Azt akarom, hogy a festményem úgy működjék, mint a hús..." És hozzáfűzhetjük még azt is, amit Proust regényfolyamának egyik író szereplője, az önnön tehetségében és sikerességének érvényében kételkedő Bergotte mond Vermeer *Delft látképe* című festménye – és egyúttal saját pillanatokon belül bekövetkező halála – előtt állva: „A legutóbbi könyveim túlságosan ridegek, több rétegben kellett volna felvinni a festéket, minden egyes mondatot becsessé kellett volna tennem, olyanná, amilyen ez a kis, sárga faldarab." (Jancsó Júlia fordítása) Micsoda? Több rétegben felvinni a festéket egy irodalmi szövegben? Olyan mondatokat írni, mint amilyen egy sárga festékfolt? De hát hogyan is lehetne összemérni a két eltérő művészeti forma anyagszerű valóságait, a festékfoltot és a mondatot? A festéket és a nyelvet? Hát úgy, ahogyan Kántor képleíró versei nyomán láthatjuk: tagadhatatlan testszerűségük révén. Ahogyan a nyelv síkján, egy-egy meghökkentően anyagszerű szóválasztás révén mintegy életre kelnek a kétszeresen is – először a festő, azután a költő által – ábrázolt testtájak; például az alábbi néhány sorban: „... és abbahagyni se tudta magát a test: kilógott / a karosszékből, lelógott a székről, le az ágyról, / kicsúszott szájából a nyelv, és szétnyíltak a combok, / s úgy tűnt, egy eddig ismeretlen nyelven *fénylenek*, / *ágaskodnak*, *gunnyasztanak* a mellek." (*3. Sue Tilley, Julie és Martin, a Bateman nővérek és a többiek* – kiemelések: BS)

A modell (az első versbeli angol királynő) furcsállkodása és a festő (a negyedik versbeli Lucian Freud) magyarázata mintegy keretbe foglalja – nem csupán a közbülső két alkotást, hanem a négy versben megnyilvánuló testfelfogást, illetve testtapasztalatot is; és nem csupán az emberi test, hanem az emberi testet ábrázoló műalkotás testének a tapasztalatát is; és nem csupán a festmény, hanem a költemény testének a tapasztalatát is. Jelen esetben a festmény testére simuló költemény testének a tapasztalatát.

De a keretes szerkesztés figyelembevétele mellett úgy is olvashatjuk Kántor négytételes művét, hogy az első darab fokozhatatlanul erős indításának képlete – modell (II. Erzsébet) vs. festő (Lucian Freud) – ismétlődik változatosan a rákövetkező két versben, először csak egyetlen (Frances Costelloe), majd azután több modell (Sue Tilley, Julie és Martin, a Bateman nővérek, Flóra) vonatkozásában, és végül maga a festő foglalja össze mindazt, amit (Kántor) fontosnak tart elmondani a „magára hagyott testről".

Vagyishogy ezek a képleíró versek nem is annyira leírják, mint inkább körülbeszélik a festményeket, amennyiben a festő és a modelljei – feltéte-

lezhető, lehetséges, elképzelt... – kapcsolatát firtatják. Mi több, a *Lucian Freud-albumból* határozottan szóvá teszi – és ez is lehetne egy újabb felosztási rend – az első megközelítésre aszimmetrikusnak tűnő helyzetet: a festő tekintetének kiszolgáltatott modell testi (és lelki) állapotát az első és a második versben, illetve a mások teste ábrázolásának felelősségével szembesülő festő kérdéseit és kételyeit a harmadik és a negyedik versben. Ebben az összefüggésben éppenséggel érdekes (vagy túl akaratlagos?) lehetett volna szóra bírni az önnön portréját készítő Freudot – mint modellt *és* festőt. Merthogy Kántor Freud-verseiben mintha éppen a két oldal közötti hagyományos vagy megszokott szereposztás, a festő és az ő szándékának és akaratának (esetenként vágyának) kiszolgáltatott néma (esetenként meztelen) modell kettősének óhatatlanul hatalmi szerkezetű képlete kérdőjeleződne meg, vagy legalábbis mutatkozna meg többféle alakban.

Merthogy bárhogyan is tagoljuk Kántor négyrészes művét, egyvalami biztos: a festő és a modell kapcsolata nem gondolható/állítható be egyirányúan/egyoldalúan – akár az egyikük beszél az adott versben, akár a másikuk. Nézzük először a modell felől: „*Öregasszony* vagyok, és *ez az öreg férfi* / arra kért, hogy üljek modellt neki...”; (*1. Lucian Freud lefesti...* – kiemelések: BS) „... és szívesen beszélgetek magával, / így, ahogy tudok, hogy maga néz engem, / és én nem fordítom el a fejem (...) és gondoljon, amit akar, gondoljon bármit, / és én is, én is gondolok valamit.” (*2. Frances Costelloe, 2002*) Kántor képleíró versei, azzal, hogy hangot adnak neki, határozottan kimozdítják az adott modellt a hagyományosan (vagy megszokottan) néma és kiszolgáltatott helyzetéből pontosabban felhívják a figyelmet a Freud-képeken már megtapasztalható kimozdítottság tényére. „Én nem vagyok Maya” – mondja az önmagát „öregasszonyként” meghatározó királynő; ami nemcsak arra vonatkozik, hogy ezúttal nem a modell érzéki szépsége számít, hanem arra is, hogy a modell (szépségétől vagy nem-szépségétől független) helyzete sem fogható a híres Goya-kép pamlagon fekvő Mayáéhoz (akár a ruhás, akár a meztelen változatban). De nem azért, mert (nem akárkiről, hanem) az angol királynőről van szó. És persze nem is azért, mert egy (nem akármilyen) „öregasszonyt” nem igazán tekinthetünk a „szépség utáni vágy” tárgyának. Hanem azért, mert Freudnál – Kántor Freudjánál – a modell immár fel van szabadítva, és éppenhogy a festő által. A vizuális felszabadítottság költői párhuzama lesz, hogy az első két versben nem a képek festője vagy nézője, hanem azok

modellje beszél magáról, modell voltáról, modell voltában is megnyilvánuló létéről, önnön testi (és lelki) létezéséről. És innen nézvést tényleg nincs lényegi különbség II. Erzsébet és Frances Costelloe között, legfeljebb annyi, hogy az egyikük „öregasszony”, a másikuk meg „egy lány a kerületből”. Mindkettőjük beszéde a magukat modellként megtapasztaló önértelmezés nyitottságába torkollik – a királynő esetében ráadásul (ezúttal akusztikai értelemben) megkoronázva a mindvégig rím nélküli vers formai csattanójával, a váratlanságában is szükségszerű páros rímmel: „... s mintha érezném, ahogy tapogatja, / gyúrja, simítja bőrömet az ecset. – / Na öreglány, lássuk, mivé leszek!”

És míg a modellek a Kántor-versek révén végre beszélhetnek (vagy gondolkodhatnak, és ezt a költemények kihangosítják) saját magukról, addig a versekben ábrázolt festő pusztán arra figyel, ahogyan „megnyílik előtte és vallani kezd a test” – és ennek előfeltétele, hogy kikapcsoljon mindent, ami nem testi: „Elaltatom – mondta vagy gondolta a férfi, / és már látta is, ahogy amaz nyitott szemmel alszik...” (*3. Sue Tilley...*) Végül is, ezekben a költeményekben kizárólag a nyelv valamilyen fokú közvetettsége révén kerülhetünk csak (valamivel) közelebb a test közvetlen tapasztalatához. Van, hogy Kántor a festő munkáját ábrázolja (*3. Sue Tilley...*), és van, hogy a festő maga beszél a munkájáról (*4. Lucian Freud monológja...*). De van, hogy a modell próbálkozik azzal, hogy esetleges szavak és szempontok segítségével adjon számot arról a többszörös, legalább kétszeres idegenségről, amelyet a Freud-képek jelentenek – egyrészt a portréfestészet hagyományán belül, másrészt a megértéselvű nyelvhasználat normatív vonatkozásában. Így például az első vers királynője („öregasszonya”) mindvégig a saját nyelvi-szemléleti korlátjain belül marad, amennyiben: a „hírneves” festőről, mi több, a „híres nagyapja híres unokájáról” beszél; a saját királyi „címére” hivatkozik; az „Őfelsége” formát használja saját magával kapcsolatban; a „szemében vadember” művészt „Mr. Freudnak” nevezi (óhatatlan áthallással a ’Dr. Freudra’); megütközéssel beszél Francis Bacon festészetéről („... de talán még mindig jobban járok vele, / mint Baconnal, ha ő kért volna fel.”); kifejezi idegenségét a Duchamp-féle gesztusokkal szemben („Talán bajszot fest nekem majd?”)... Ugyanakkor, a saját rendszerén belül, az alapos megrökönyödésre utaló felkiáltó mondatok huzatos vágányán mégiscsak eljut a Freud-képek testi lényegéig – az emberi testtől („Azok a rémes, vörös nemiszervek!”) az állaton át („...

mint a kutyáik, amiket simogatnak!") egészen a növényig („... keze, lába szétvetve, haja fagyökér..."), sőt a tárgyig („És a nő kétszer akkora, mint a vaságy!"). Hogy aztán rövid kérdő mondatokban összpontosuljon az érzületi idegenség átfogó tapasztalata: „Mit gondoljak minderről? Mit gondolhatok? / Valaki rémálma? Vagy ez a valóság? / Akárhogy is, hogy jövök én ehhez?" Ámde végül a modell (a királynő) csak eljut a művészet által kikényszerített nyitottság állapotába, amelynek verszáró felkiáltása játékos iróniával visszaidézi a versnyitó „Öregasszony vagyok..." kijelentést: „Na öreglány, lássuk, mivé leszek!"

A „Lucian Freud-albumba" válogatott versek nagy bravúrja, hogy bennük a korábbi Kántor-művekből már jól ismert lírai énre/hangra jellemző csodálkozás szólama, miközben demokratikusan átrajzolja az ábrázolt kétszereplős helyzet hagyományos hierarchiáját, hol a modell, hol a festő oldalán csendül fel – bizonyítva ezzel a már idézett Kosztolányi-költemény antropológiai igazságának érvényességét: „Miért csodálkozol, csodálatos?" Az utóbbi változatra lehet példa a versfüzér harmadik darabjában (*3. Sue Tilley...*) megszólaló festő, aki mintha Mándy költői prózájára emlékeztető hangfekvésben adna számot egykori modelljeiről: „*S emlékszel* a Bateman nővérekre és Plutóra, a kutyára? (...) ... *de hogyan is feledénk*, / soha, míg élünk, az elnyílt szájú, kék lábkörmű Flórát." (kiemelések: BS)

A Freud-féle testtapasztalat Kántor-féle végegyenlegeként is olvasható záróvers (*4. Lucian Freud monológja...*) halmozott tagadásalakzata – „És senki nem illusztrál semmit semmivel, / és senki nem magyarázza, amit maga sem ért." – ugyanakkor csak beletorkollik végül a lefokozottságában is méltóságteljes emberi létezés (Pilinszkyt idéző) pőre pompájába, egyszerűségében megragadó szépségeseményébe: „Tájak: kifacsarodott, elhagyatott testek, / egy pár levetett cipő, reggel, este." Ez volna a test, magára hagyva, magára hagyottságában ábrázolva – egyrészt Lucian Freud képein, másrészt Kántor Péter „Lucian Freud-albumának" verseiben.

A Krasznahorkai-vírus

Krasznahorkai László: *Megy a világ*

Korábbi köteteiben már megjelent szövegek és mostanság született írások rendeződnek össze a méltán népszerű Krasznahorkai László új könyvében, amely – ha nem csupán pőre piacirányult kiadói megfontolást gyanítunk a háttérben (márpedig miért tennénk, ha nem muszáj) – a pálya egészét átfogó, pontosabban a pálya egészére érvényesnek tűnő poétikai önmeghatározásként is fogadható (s így szerethető). Amennyiben a tartalomjegyzékben kiemelt, akár egyetlen mondattá összeolvasható négy főcím íve, továbbá az ívben megnevezettek mindegyike érvényesnek tűnik a teljes életműre nézvést is: *Ő – I. BESZÉL – II. ELBESZÉL – III. ELKÖSZÖN*.

Igen ám, de az első főcím (*Ő*) pusztán önmagában áll; nem következik utána semmi, nem tartozik hozzá semmiféle szöveg. Ezáltal valamiféle meditációs névmás-, illetve betűtárgyként csábítja elidőzésre az olvasót, aki tehát kénytelen elgondolkodni azon, vajon kicsoda volna az a bizonyos „ő", aki először „beszél", majd „elbeszél", és végül „elköszön". Hogy mi köze lehet annak, aki „ő"-ként van megnevezve, ahhoz, aki őt „ő"-ként megnevezte. Hogy tehát mi köze van az író (vagy szerző) 'énjének' a beszélő (vagy elbeszélő, vagy éppen elköszönő, azaz elköszönve beszélő vagy elbeszélő) „ő"-jéhez. Krasznahorkai László (az egyszerűség kedvéért mondjuk egyelőre csak így) nagyon jellegzetes személyiségének, gondolkodásmódjának, sőt bölcseleti igényű világ- és történelemlátásának a védjegyértékű Krasznahorkai-próza folyondárszerűen indázó mondataihoz, továbbá a nem ritkán egyetlen mondatból álló egyes művek éppen adott beszélőihez, pontosabban ahhoz, amit azok mondanak, és ahhoz, ahogyan azt mondják. Merthogy itt, a Krasznahorkai-prózában már jó ideje valami nagyon – a retorikus egyhangúság elviselhetőségének és a tematikus sulykolás elfogadhatóságának határán billegve – *mondva van*.

És noha az *ELBESZÉL* fejezetbe tartozó *Akadályelmélet* (inkább) beszélője (mint elbeszélője) úgy dönt, hogy „például itt van ő ezzel a kétliteres pillepalackkal", vagyishogy a továbbiakban ő éppen erről a „két-

literes pillepalackról" fog beszélni, illetve annak kapcsán az ő saját átfogó „akadályelméletéről"... –, nos a határozott témakijelölés előtt, egészen pontosan a szöveg legeslegelején mégiscsak ezt a kozmikus léptékű felütést olvashatjuk: „Vegyék a földet, meg vegyék az eget, mondja, mehetnek akárhová, mehetnek a föld alá is, vagy föl az égbe, ugyanaz van..." A már-már Hermész Triszmegisztosz smaragdtáblájának telt retorikájára (nem pedig alkimista analógiatanára) emlékeztető szemléleti tágasság értelmében: mindenütt csak „ugyanaz van". Következésképpen minden – *horribile dictu* bármi – ugyanúgy lehet a tárgya a beszédnek vagy az elbeszélésnek. Vehetnénk akár még a csonka gúlát is. Vagy a késő Kádár-kori magyar vidéket, közelebbről az örök eső mosta Dél-Alföldet. Ahogyan vette a legelső Krasznahorkai-könyvek (*Sátántangó*; *Kegyelmi viszonyok*; *Az ellenállás melankóliája*) szerzője, aki ekkor még nem idegenítette el magát ironikusan és parodisztikusan az adott szöveg beszélőjétől, elbeszélőjétől vagy szereplőjétől, ahogyan azt a néhány éve megjelent *Seibo járt odalent* – vagy éppen a jelen kötet – egyik-másik írásában teszi. Noha persze nem is volt azonosítható velük. Csak éppen, a dzsungellakó Maugli szavaival, egy vérből valók voltak, ő meg ők.

Egyfelől tehát bármiről „beszélhet" (vagy „elbeszélhet") a Krasznahorkai-mondatok éppen adott gazdája (valamelyik „ő"), másfelől meg azért nagyon gyakran, szinte mindig, nem akármiről, nem akármilyen jelentőségű témáról, nem akármilyen súlyú jelenségről „beszél". A monomániás beszédkényszer mindig megtalálja a maga különleges tárgyát – valamilyen érdekes helyszínt, mint amilyen például a *Nine Dragon Crossing* gigantikus sanghaji forgalmi csomópontja; valamilyen figyelemfelkeltő témát, mint amilyen az *Az a Gagarin* című elbeszélésben körüljárt titok, hogy tudniillik miért halt meg a Föld első űrhajósa; valamilyen szokatlan nyelvi-szemléleti közeget, mint amilyen a Kijevben játszódó *Bankárok* tőzsdei abrakadabrája; valamilyen különös alakot, mint amilyen mondjuk a *Csepp víz* című szövegben a Gangesz partján bölcselkedő, Buddha-szerűen kövér indiai férfi... Van valami olyasféle közös retorikai-szemléleti nevezője ezeknek az írásoknak, amelynek fényében kissé mondvacsináltnak tűnhet a szövegek elkülönítése a *BESZÉL* és *ELBESZÉL* című fejezetekbe (hiszen aki Krasznahorkainál történetesen „elbeszél", az is elsősorban, sőt leginkább, „beszél" – tudniillik szenvedéllyel beszéli ezt a nyelvet); de az is lehet, hogy ez a mondvacsinált tagolás éppenséggel meg is felel Krasznahorkai önteremtő és -gerjesztő, jócskán ceremoniális prózájának, azaz nem mond ellent ama bizonyos közös retorikai-szemléleti nevezőnek, miszerint minden szövegben lényegében „ugyanaz van".

Mindazonáltal a kötet egyik legkülönösebb tárgyát találjuk a „titkos akadémiai előadásokat" tartalmazó 1993-as kötet, *A Théseus-általános* ezúttal beszédként újraközölt szövegében. Az óriási bálnát szállító „kísérteties jármű" motívuma ráadásul már felbukkant a szerző 1989-es regényében, *Az ellenállás melankóliájá*ban is (ahogyan az a *Théseus-általános* első változatában olvasható is volt, a „Krasznahorkai László" névvel együtt). Az immár három könyvben is szereplő s így a pálya időbeli (1989 – 1993 – 2013) és műfaji (regény – előadás – beszéd) különbségein átívelő látvány fogadható akár az önmagába, önnön egyhangú körkörösségébe, mondhatni „sátántangó" szerű logikájába zárt Krasznahorkai-próza szimbólumaként is: „... nem volt rajta ajtó, sőt ajtóféle sem, mintha az eredeti terv szerint a megbízás úgy szólt volna (...), mintha így hangzott volna az a megbízás, akkor ez a maguk tákolmány-remeke, mintha ebből állt volna az a kurta magyarázat a földalatti szerelők előtt, nem azért készülne el, hogy valakinek valamiért nyíljon-csukódjon, elég, ha én nyitom-csukom majd, ha akarom, s ha egyáltalán, belülről, én, egyetlen mozdulattal, a megrendelő." A Kafka- vagy (az újraközölt szöveg dedikációjában megjelölt) Beckett-próza egyszerre groteszk és abszurd látványtárát idézi a nem határozott rendeltetésű, ám nagyon aprólékosan leírt „tákolmány-remek", illetve a hozzá fűzött homályos és baljós magyarázat: „... s hogy ezt az egész bálna dolgot azért vettem volna elő, hogy ünnepélyesen bejelentsem, na, ettől az eseménytől, ettől a nem akármilyen találkozástól számítom én a megértés nullpontját bennem, megértését annak, hogy a lényeges dolgok felé, amiként akkor neveztem, az út a szomorúságon keresztül vezet..." A szövegben beszélő „én" (más szóval „ő") egyébként már nem azonos a szerzővel (hiszen a „Krasznahorkai László" név kikerült a szövegből), legfeljebb engedelmes eszköze az ő retorikus játékának: Krasznahorkai *A Théseus-általános* újraközlésében azt játssza, azt ábrázolja, hogy valaki, valamilyen őrök által felvezetve, három nyilvános előadást tart egy bizonyos „szervezet" összejövetelén – az elsőt a „szomorúságról" (ez a bálnás), a másodikat a „lázadásról" (ez egy berlini hajléktalan nyilvános vizelésének anekdotája), a harmadikat a „tulajdonról" (ez pedig egy postai eset).

A kötet címadó szövege a New York-i World Trade Center 2001. szeptember 11-i pusztulásának tapasztalata („... az, amit mi, emberek folyton és ismételten egyre csak újnak és soha nem tapasztaltnak nevezünk, noha az sem újnak, sem pedig eddig nem tapasztaltnak aztán igazán nem nevezhető...") köré szerveződik, illetve beszéli körül azt, amire pontos nyelvet találni nehéz, sőt lehetetlen. Épp, mint az Auschwitz utáni nyelvet kereső (majd találó, mondhatni a keresés nyelvét megtaláló) Kertész Imre esetében. De nézzük a Krasznahorkai-féle nyelvkeresés saját nyelvét, annak spirálisan terjedő-terjengő retorikáját: „... milyen tehetetlen, milyen otromba is a nyelv, ami az enyém (...), néztem az égő, leomló Tornyokat, majd újra és újra visszagondoltam rájuk, és tudtam, hogy egy vadonatúj nyelv nélkül ezt a vadonatúj korszakot, amiben hirtelen a többiekkel együtt benne találtam magam, képtelenség megérteni (...), nincs mód számomra egy új nyelvet most hirtelen megtanulni, ahhoz én, együtt a többiekkel, túlságosan is a foglya vagyok a réginek..." Egyébként a *Megy a világ* beszélőjéhez hasonlóan Krasznahorkai is „foglya" maradt „a réginek": a *Sátántangó*ban és a *Kegyelmi viszonyok* elbeszéléseiben kidolgozott, majd *Az ellenállás melankóliájá*ban tökélyre fejlesztett, a tragikus (leginkább talán az egyik rövidebb írásban megidézett Nietzschéhez köthető) világértelmezésből fakadó s így azzal egyenértékű saját nyelvnek, a jellegzetesen komor, gyakorta szomorú, esetenként dühös, ámde mindig veretesen kidolgozott monologikus prózabeszédnek, amely ugyanakkor közel áll a versszerűség litániájához is. Az 1985-ös *Sátántangó* írója évtizedek óta ezt a „régi" hangot terjeszti ki újabb és újabb témákra, újabb és újabb műfaji kereteken belül. Legyen szó bármiről: dél-alföldi tanyavilágról, távol-keleti megrázkódtatásról, New York-i epifániáról, nyugati vagy keleti, premodern vagy modern művészetekről, terminologikus vagy költői filozófiákról, űrhajózásról, fizikáról... – a hang félreismerhetetlen. Még ha a félreismerhetetlen hang egyesek – egyes olvasók – szerint olykor félre is ismeri azt, amiről éppen beszél. De ez nem igazán baj. Hiszen Krasznahorkai nem annyira a meg- vagy félreismerés kétesélyes logikáját, mint inkább a ráolvasás egynemű retorikáját működteti – nagyon nagy hatásfokon. A szónoki jellegű hatás eredetének alapegysége: a mondat, jobban mondva – lévén nem ritkán az elbeszélés (hosszúságától függetlenül) maga a mondat, egyetlenegy mondat – a mondatszerkezet.

Mert nézzük csak a kötet *Bolyongás állva* című első írásának (pontosabban az írás egyetlen mondatának) a nyitányát, amelynek ismétléses

fokozásalakzata egyrészt az „ez nem az a hely" és az „ez az a hely" ellentétére, másrészt a „lenni"-„maradni"-„menekülni" hármas sorozatára épül: „El kell innen menni, mert *ez nem az a hely*, ahol *lenni* lehet, és ahol *maradni* érdemes, mert *ez az a hely*, ahonnan elviselhetetlen, kibírhatatlan, hideg, szomorú, kietlen és halálos súlya miatt *menekülni* kell, fogni a bőröndöt..." (kiemelések: BS) De ugyanez a(z ismétlésektől nem mentes) ceremoniális, olykor liturgikus jellegű fogalmazásmód jelenik meg például *A Théseus-általános* jóval rövidebb mondatokból álló „beszédeiben" is – például a berlini metróállomáson zajló botrányos vizelésjelenetről tudósító „második beszéd" egyik tárgyi jelentésű mondatrészének háromfelé bontásában, tudniillik az alárendeléses nyelvtani viszony mellérendeléses retorikai fellazításában, szó- és alakzatismétlő feldúsításában: „... végre én is észrevettem, *hogy* a sárga vonallal elzárt térben, *hogy* a tábla fegyelmező hatálya alatt, *hogy* a tiltott zónában ezúttal áll valaki." (kiemelések: BS) A mondatszerkezet, legyen a tárgya bármilyen botrányos (nyilvános vizelés), tragikus (2011. szeptember 11.), misztikus (távol-keleti bölcsesség) vagy egzotikus (az Okinavai Guvat nevű madár), elsősorban mégiscsak magának a mondásnak a szolgálatában áll. A nagyon nagy teherbírású Krasznahorkai-mondatszerkezet elsősorban önmagát tartja (ha már egyszer önmagát terheli, súlyosítja). Tartja magát magasban és mozgásban, magas szinten kivitelezett szövegmozgásban.

A kötet beszédhelyzetére általában vonatkozhat a *Járás egy áldás nélküli térben* című, harminc rövid egységre tagolt írás felütésének feszültsége: „I. Templom az, ahol a szent iratok olvasása és megértése zajlik. / II. Az Ordinárius szomorúan áll a gyülekezetben, és azt mondja, a szent iratok olvasásának vége, a megértés elmaradt. / III. Így aztán..." Nos, éppen itt, az „így aztán" fordulat értelmében kezdődnek el a Krasznahorkai-próza szemléleti és stiláris izgalmai. Hogy mit kezdenek a szövegek beszélői az „áldás nélküli térben". Így tehát a szakrális-auratikus feladatától fosztott, ám annak emlékét (nyomát, hiányát, hűlt helyét...) hordozó beszédtérben szólalnak meg – a szerző egyik korábbi írásának alcímével – a jellegzetesen „szomorú himnuszok a kultúrához". Ráadásul ezek a poétikus monológok (amelyeknek formai archetípusa: Irimiás hosszú kocsmai beszéde a *Sátántangó*ban) olykor mintha történetté kívánkoznának kerekedni (ahogyan erre az *ELBESZÉL* fejezetcím is utal) – csakhogy a kerekedő történeteken belül többnyire pusztán újabb és újabb monológokra bukkanunk (miál-

tal úgy érezzük, hogy továbbra is a *BESZÉL* című fejezetben vagyunk). Jobb szó híján nevezhetnénk ezt az egynemű(sítő) poétikai jelenséget – és nem véletlenül a szerzőtől kölcsönözve a formulát – Krasznahorkai-általánosnak, vagy inkább Krasznahorkai-vírusnak; mely szövegvírus egyébként nemcsak a Krasznahorkai-prózát, de a Krasznahorkai-olvasást, -értelmezést és -értelmezéstörténetet, sőt -kultusztörténetet is keresztül-kasul átjárja. Miként ezt a könyvet is, amely tehát hogyan máshogyan érhetne véget, mint az *ELKÖSZÖN* fejezet *Nem kell innen semmi* című egymondatos monológjával, annak himnikus végtrillájával: „... mert itt hagynám ezt a földet és ezeket a csillagokat, mert nem vinnék semmit magammal innen, mert belenéztem abba, ami jön, és nem kell innen semmi."

Mint ahogyan a világ (és egyúttal a Szovjetunió) legelső űrhajósáról szóló írás elmegyógyintézetbeli lakója is a föld, mi több, a Föld nevű bolygó (és persze minden, ami ott található, azzal kapcsolatba hozható) „elhagyásának" kozmikus motívumával indítja saját huszonnégy oldalas mondatát, a – mondhatni – Gagarin-vírus okozta „végzetes fertőzés" grandiózus monológját: „Még nem akarok meghalni, csak elhagyni a Földet, ez a vágy, bármilyen nevetséges, olyan erős, hogy csak ez jár bennem, mint egy végzetes fertőzés..." És mintha ez esetben a Krasznahorkai-írások, a teljes Krasznahorkai-pálya végtelenre feszülő vágya, a vágy monologikus formája tükröződne a paródia szövegfelületén, nem utolsó sorban annak rétegezett beszédhelyzetében. Az írás „ő"-je egyenesen hozzánk, olvasókhoz beszél, pontosabban feljegyzéseket készít egy füzetbe, amelyeknek részleteit adja közre elbeszélésként Krasznahorkai. Ebben a hosszú szövegben az elmegyógyintézet lakója olykor a dr. Heimmal folytatott beszélgetését, azazhogy a hozzá intézett monológját közli; de van, hogy arról számol be, hogy éppen ő kényszerül hallgatni az István nevű ápoló szövegelését; sőt esetenként bizonyos – a szerzőre is vonatkoztatható – elbeszélés-poétikai dilemmák is megfogalmazódnak („... még hogy nincsenek történetek, csak történetekből állunk, az más kérdés, hogy egyszerűen nem találjuk ezeknek a történeteknek a KÖZEPÉT, folyton arról beszélünk, hogy..."). A többszörös beszédösszefüggésben, ráadásul parodisztikusan ábrázolt monológ ironikus fénytörései által jelenhet csak meg az írás úgynevezett eszméje a „Paradicsomról", amely történetesen elmegyógyintézetbe, illetve monologikus beszédhelyzetbe juttatta az alkoholista Gagarinnal azonosuló elbeszélőt: „... a vodkabűzben ott ült egy ember, a Szovjetunió és

a világ hőse örök időkre, aki belehülyült abba, hogy nem adnak hitelt a szavának, teljesen egyedül maradt, a világ kettéosztódott, a Paradicsomra, amelynek egyetlen lakója már csak ő volt, meg a világra a mit sem sejtő emberiséggel..."

És mintha egy időre, a kötet olvasásának idejére legalábbis, a mi irodalmi „világunk" is „kettéosztódott" volna: a delejező Krasznahorkai-monológok szigorúan egyszemélyes kozmoszára és a monológok hatása alá kerülő olvasók népes táborára. Az utóbbi táboron belül persze azért bőven lehetnek – és legyenek is! – nézetkülönbségek, többek között a szónoklat (nem demokratikus szerkezetű) helyzetére emlékeztető „kettéosztottság" (demokratikus igényű) megítéléséről, a „kettéosztottság" éppen adott kivitelezésének színvonaláról, az egyes szövegek minőségi különbségeiről; mely szövegek közül talán, sőt minden bizonnyal, az egyik legkiemelkedőbb: a Krasznahorkai-próza artisztikusan autisztikus voltára parodisztikusan utaló – mivel abból, annak lényegéből fakadó – Gagarin-monológ.

Kr 2

Wenckheimkehr

Krasznahorkai László: *Báró Wenckheim hazatér*

„... mondják még egyszer, hogy sátántangó, hörögte ijesztő torokhangon..."

Ha egy pillanatra elidőzünk a német és magyar szavakat játékosan egymásba tükröző regénycímet (Wenck*heim* – *haza*tér) mérsékelt szellemességgel egyetlen nem létező német szóvá összepréselő kritikacím (*Wenckheimkehr*) utolsó tagjának jelentésénél, akkor azt mondhatjuk, hogy Krasznahorkai László tényleg határozott fordulattal (*Kehre*) tért most vissza oda, ahonnan egykor íróként elindult: a dél-magyarországi Viharsarok peremvidékének társadalmi és egzisztenciális valóságához.

Többször is szerencséje volt tehát szerzőnknek a készen kapott korszakos és térségi sajátosságokkal: jól jöttek neki a nyolcvanas években írt regényeihez és elbeszéléseihez, a *Sátántangó*hoz, a *Kegyelmi viszonyok*hoz és *Az ellenállás melankóliája*hoz; és jól jöttek most is, több évtizedes távol-keleti és kulturális kalandozásai után, magyar jelenünk torz társadalmi és politikai valóságában játszódó művéhez, amely a komoran ünnepélyes *Báró Wenckheim hazatér* címet viseli. (A Békés megyében található családi kastély neve egyébként felbukkant már a *Sátántangó*ban is – „Weinkheim" alakváltozatban.) Annál kevésbé nevezhetjük szerencsésnek az említett művek eső áztatta és sors sújtotta szereplőit, akik közé most bekerült a címszereplő báró, és vele együtt a regényalakok teljes galériája.

A hazatérés baljós ceremóniáját emeli a nagyon meglepő helyre, a szokásos kiadói adatok elé került hatoldalas *Figyelmeztetés*, amely így szerkezeti értékében is megfelel a jelentésének (figyelem: valamilyen különös és öntörvényű övezetbe lépünk!), és amelyben a feltételezhető szerzői szándékot tolmácsoló, kezében fényesre dörzsölt almát forgató, ördögi retorikájú „impresszário" okít, hol függő módban, hol egyenes idézéssel, bizonyos

„muzsikus urakat": „... a legjobb, ha úgy hallgatják a szavaimat, mintha, és itt most viccelek, magát az Úristent hallanák..." Az „örökkévalósághoz" mért „egyetlen árva produkció" (vagy regény) tételeit (vagy fejezeteit) a tartalomjegyzék helyére kerülő (és egyúttal a *Sátántangó* emlékezetes *Táncrend*jére rímelő) *Tánclap*on találjuk, olyan rezesbandahangzást idéző főcímekkel (és alcímekkel), mint a nyitó *TRRR... (Kicsinállak nagyember)* vagy a záró *ROM (Aki bújt, bújt)*. Ugyanakkor a regénybeli szereplőket, helyszíneket és tárgyakat („felhasznált, eltűnt anyagokat", illetve „felhasznált, megsemmisült anyagokat") felsorakoztató *Kottatár* mechanikus meghosszabbításában értesülünk a kötetbe nem került s így tényleges olvasmányként nem is létező *Folytatás*ról, amely a már egyszer végigfuttatott *RAM, PAM, PAM, PAM, HMMM, RÁRÍRÁ, RÍ, ROM* dallamsort írná tovább – egészen a rossz végtelenséget vagy egyenesen a Rossz végtelenségét sugalló *Da capo al fine* formulával jelölt s így örökre elhalasztódó végpontig (vö. *Az ellenállás melankóliája* mottójával: „Telik, de nem múlik."). A meg nem írt csinnadratta utolsó címhangzata megismétli a nyitó *TRRR*-t, és így voltaképpen – egyfajta apokaliptiko-poszt-posztmodern „kelgyóként" – önmagába hurkolódik az „örökkévalóságot" mímelő szerkezet harsány dallamíve. Épp, mint három évtizede a *Sátántangó*ban. És számos más motívum, szereplőtípus, helyszín, hangulat, mi több, a „helyi néptánccsoport" jóvoltából „világhírűvé lett sátántangó" kifejezés is csak tovább erősíti ezt az alaki és egyúttal világszemléleti hasonlóságot, amelyet leginkább talán *ornamentális katasztrofizmusnak* nevezhetnénk. Noha nem tudjuk nem észrevenni a különbségeket – sem az ornamentalizmusban, sem a katasztrofizmusban.

Tudhatjuk jól, hogy sosem volt idegen Krasznahorkaitól a nézőpont-váltogatások elbeszélés-technikai játéka, amely viszont most („... és itt most viccelek...") már tovább nem fokozható, karneváli formát ölt – és ez volna az új mű ornamentális csúcsteljesítménye: ahogyan szereplőről szereplőre, tudatról tudatra, monomániáról monomániára jár a regénybeszéd stafétabotja. Az első oldalakon felbukkanó Tanár úrtól, aki irodalmi felmenője lehet a *Sátántangó* önkéntes szobafogságra ítélt doktorának és *Az ellenállás melankóliája* zenetudós Eszterének, a Buenos Airesből Bécsen át dél-alföldi szülővárosába hazatérő bárón át, aki egyfelől Dosztojevszkij Oroszországba visszatérő Miskin hercegére emlékeztet, és akit másfelől úgy várnak a városlakók, mint az 1985-ös regény Irimiását a telepiek, a

városi tisztviselők köréből kimagasló Kapitányig, aki ugyanolyan sarkos megvetéssel beszél a városlakók kollektív idiotizmusáról, mint az első két Krasznahorkai-regény Századosa illetve Alezredese a telepiekről illetve városiakról. De rengetegen felsorakoznak még melléjük: a neonáci motoros „helyi erők", akik egyszerre emlékeztethetnek untig ismert játékfilmes toposzokra és kiábrándító jelenünk országos állapotaira; a szélhámos Szolnoki Dante, aki úgy szegődik a báró mellé, mintha ő volna az egykori Irimiás Petrinájának újsütetű mása; a korrupt Polgármester, Gogol revizortól rettegő városvezetőjének továbbrajzolt rokona; és így tovább, egészen a jobb sorsra érdemes városszéli benzinkutasig... Ami meg a katasztrofizmust illeti – nos, hát ezt is bajos volna túllicitálni: a profán megváltásra váró dél-alföldi városra zúduló tűzvihart (amely a megmagyarázhatatlanul felbukkanó, majd eltűnő, és egyúttal *Az ellenállás melankóliájá*nak bálnaszállító járművének titokzatosságára emlékeztető kamionok jelenését követi) csupán az árvaházi „Hülyegyerek" éli túl, és ő is csak azért, hogy – a *Sátántangó* legvégén harangozva törököt üvöltő („Ö-ön a tö-ök! Ö-ön a tö-ök! Ö-ön a tö-ök!") elmeháborodotthoz hasonlóan – mintegy előénekelje az „Ég a város, ég a ház is..." kezdetű kánont, majd kvázi-kórusvezetőként beintsen a „láthatatlan közönségnek": „És most mindenki." Az ornamentálisan felhalmozott részletekből kibontakozó katasztrófát pedig nem másvalakinek köszönhetjük, mint a szereplők szólamait idéző vagy gondolatfolyamaikat kihangosító elbeszélőnek, aki – az olvasók jókora örömére – mindvégig kéjesen lubickol mindenhatóságának nyelvi-szemléleti alakzataiban: az összkórus egymást váltogató, közben egymást erősítő vagy ellenpontozó szólamaiban, a szólamokat megtestesítő, a Krasznahorkai-prózát a kezdetektől jellemző, sőt fémjelző hosszúmondatok belső és külső kapcsolódásaiban, és legelsősorban a kóristákként megnyilvánuló szereplőket kívülről és magasról sújtó iróniában, az irónia működtetésének változatosan vérbő humorában. A magnetikusan monokróm epikai világra, annak jellegzetes lakosaira vonatkozó alkalmi humor persze eddig is jelen volt Krasznahorkai műveiben, akár az ábrázolásmód szintjén, akár egy-egy belső nézőpont révén (például *Az ellenállás melankóliájá*ban kiteljesedő katasztrófavárás közösségi hóbortja láttán dühöngő Alezredes magánbeszédében: „Katasztrófa! Persze! Utolsó ítélet! A lófaszt! Maguk a katasztrófa, és maguk az utolsó ítélet, mert maguknak még a lábuk se ér le a földre, hogy dögölne meg minden alvajáró!"), de igazán csak most vált

átfogó poétikai minőséggé – a belső szólamokat magabiztosan kézben tartó, teljességgel külső s így átkaroló, mondhatni *ördögi akríbiával* kidolgozott és működtetett nézőpont jóvoltából.

Nem kétséges, hogy az 1985-ös mű *circulus diabolicus*át idézi az új regény *humor diabolicus*a. Ördögi módon hurkolódó elmejátékkal van ugyanis dolgunk – a súlyos jelző mindkét értelmében. Amennyiben a *Báró Wenckheim hazatér* távlatosan és játékosan közömbös elbeszélője, miközben ábrázolja a valóságos világunkkal párhuzamos regényvilágot, szellemdúsan perlekedik is a teremtéssel, pontosabban a teremtett valósággal, vagy legalábbis annak kelet-európai és posztkommunista (vagy parakapitalista) változatával. Országismereti szempontból mindenki számára kötelező olvasmánnyá kellene tenni például a *RÍ (A magyarokhoz)* című fejezetet, benne a „Még egy ilyen visszataszító népet, mint ti vagytok, még nem hordott a hátán a föld..." kezdetű főszerkesztői jegyzettel (amelynek léptékes jeremiádja egyébként viszonylagos érvényűvé lesz az események sodrában, azazhogy az események sodrát pontosan érzékelő Kapitány tudatában: „... sokkal nagyobb dolgok vannak készülőben itt, amihez képest ez az egész cikk, hogy megjelenik-e vagy sem a holnap reggeli számban, teljességgel jelentéktelen..."). Meg egyáltalán, a regény lapjain több ízben és emlékezetesen vegyül össze *A magyarokhoz* Berzsenyijének nemzetelemző rosszkedve („Mi a magyar most? – Rút sybaríta váz.") és *Az emberek* Vörösmartyjának embertani komorsága („Az emberfaj sárkányfog-vetemény: / Nincsen remény! nincsen remény!") – alaposan áthatva a már említett Gogol-színdarab vagy *Az öreg hölgy látogatása* című Dürrenmatt-alkotás helyzet- és alakrajzainak szórakoztató szenvtelenségével, vagy éppen, esetenként, Thomas Bernhard nem kevésbé szórakoztató indulatosságával (nem beszélve a további irodalmi rokonságokról, Cervantes *Don Quijoté*jától *A kastély* című Kafka-művön át egészen Hamvas Béla *Karneváljá*ig). De azért mindenekelőtt és leginkább a több évtizedes pálya legjobb epikai összetevőinek humoros újraírásáról beszélhetünk; arról tehát, hogyan hangszereli át Krasznahorkai a – sokak szerint – legsajátabb témáját, a térségi „sátántangót", annak egykori „táncrendjét", a jelenlegi „tánclap" szerint.

„... rögtön felfogta, hogy így ebből soha nem lesz biztos menedék, ide, rázta meg elkeseredetten a fejét, végül is bárki bármikor betörhet, és azt mondhatja nekem, hogy sátántangó, hát nem, rázta meg a fejét újra, itt

nem lesz sátántangó, ezt így nem lehet..." – Ámde hiába a városi közösségtől (voltaképpen: embertársaitól) a Csipkebokor nevű elvadult területen álló kalyibájába elzárkózó Tanár úr heves tiltakozása a „helyi néptánccsoport" által előadott „sátántangó" ellen: az első regény elbeszélőjét jellemző keserű humor mégiscsak hatványozottan visszatér a humortalanságában humorosan ábrázolt Wenckheim báróval, aki tehát búsképű lovagként, Sancho Panzája, a csaló Dante kíséretében keresi egykori Dulcineáját, Mariettát – csak hogy végül jókorát csalódjon a szerelmi emlékeit cáfoló valóságban, az idős Marikában... De bátran gondolhatunk az elbeszélői humor vonatkozásában a báró hazatérését övező megannyi túlrajzolt szereplőre is, akik közül látványosan kiemelkedik az archetipikusnak tekinthető Krasznahorkai-hős, a matematikus Georg Cantor halmazelmélete nyomán szenvedélyesen filozofáló Tanár úr. Az ő fűt, fát, bogarat (Whiteheadet, Dantét, József Attilát...) magába emésztő szellemi ámokfutását koronázza „az egész HÓBELEVANC" tekintetében érvényes végkövetkeztetés, miszerint „az egész emberi kultúra alapjaiban hamis". (És itt nem tud nem eszembe jutni a „Werckmeister harmóniákat" elutasító Eszter úr *Az ellenállás melankóliájá*ból, aki meg – ha tetszik – a beethoveni *Kilencedik szimfóniá*t titanikus pátosszal visszavonó Thomas Mann-hős, Adrian Levehrkühn elrajzolt utódja...) S ha már a regényesített, jobban mondva regénybeli filozofálásnál tartunk: lenyűgöző, ahogyan a feltételezhető szerzői vélekedések és eszmék, közöttük az engesztelhetetlen katasztrofizmus, belecsomagolódnak az elbeszélő által mozgatott alakok túlhabzó (nem ritkán frazeológiailag és fonetikusan is egyénített) beszédcselekedeteibe. Ahogyan az egymást viszonylagos érvényűvé tükröző szereplői szólamok dúsan körülfecsegik, mégpedig bármiféle bántó súrlódáshang nélkül, az elbeszélővel szövetkező szerző ki nem nyilvánított álláspontját. Ahogyan az ábrázolt valóságot illető, jócskán lesújtó álláspont, a Krasznahorkai-próza közérzeti védjegye, anélkül, hogy tételesen megfogalmazódna, folyamatosan át- és átváltozik szivárványos elbeszélés-technikai mutatványozássá. Ahogyan tehát a mutatványozás hosszútávon működik. A nem kis iróniával kidolgozott regénybeli hangok megszületésének közvetlen előzménye lehet a *Seibo járt odalent* és a *Megy a világ* című kötetek egyik-másik darabja – az előbbiből például a *Magánszenvedély*, amelynek erős hízásnak indult mérnökhőse vidéki művelődési házak időskorú hallgatósága előtt beszél a barokk énekes zene iránti szenvedélyes elkötelezettségéről; az utóbbiból meg mondjuk az *Az a Gagarin* című lázas monológ, amelynek elmegyógyintézetbeli lakója egyes egyedül érzi magát a lényeges igazságok „Paradicsomában", szemben a minderről „mit sem sejtő emberiséggel".

A Krasznahorkai-próza sokat emlegetett, egyesek szerint riasztó monologikussága, retorikus huzagolású igazságigénye, ornamentálisan kibontakozó katasztrofizmusa itt sem hiányzik. Már a könyv legelején pontosan tudjuk, miféle világba kerültünk. Hiszen a meghökkentő *Figyelmeztetés*, a szokásos kiadói adatok és az „Örökre; tart, ameddig tart" mottója, továbbá a regény és a valóság közötti „esetleges hasonlóságokat" a „rohadt véletlenre" hárító szerzői nyilatkozat után álló, *TRRR... (Kicsinállak nagyember)* című első fejezet máris egy ormótlan, tízoldalas mondattal indít – teletűzdelve ilyesféle, az ábrázolt Tanár úr lényét kifejező elbeszélői modorosságokkal (és míg az első idézet függő módban, addig a második egyenes idézet formájában túlozza el a szöveg egyébként is túlzó szónokiasságát): „... sőt, kissé őszintébben fejezvén ki a dolog lényegét, fejezte ki magát őszintébben..."; „... arról a széles ívről tudtak beszámolni, amit ez a sál írt le többször is »a feltehetően nem állati szőrméből készült vastag prém fölött a szintén feltehetően, de nyilvánvalóan kecses nyak körül«..." Az elbeszélő súlyosan és töményen retorikus jelenléte pedig mindvégig megmarad, töretlen magabiztossággal méghozzá, legfeljebb, és ez volna a lényeg, játékos ritmusképletekbe, ironikusan villódzó nézőpont- és beszédmódváltásokba burkolódzik. Mint például az alábbi szöveghelyeken, amikor is a szülővárosa felé tartó bárót látjuk a vonatablaknál – egyfelől komoran elmélkedni az elbeszélő belső ábrázolásmódjában, másfelől meg „balfaszként" bambulni a riasztórendszerekkel kereskedő utastársa szempontjából (aki családja körében, „gőzölgő savanyú krumplilevese" mellett, idézi fel a vonatbeli találkozást): „... azt mondta magának, uramisten, itt vagyok újra, itt, úton a Viharsarokba, úton hazafelé – ahol, lám, minden olyan, mint régen, mert itt lényegében semmi nem változott." – „... egy balfasz, mert az is látszott rajta, hogy a tekintete olyan elkalandozó, értitek, néz, de valahogy úgy sehova se néz vele, pont, mint a balfaszok..." Vagy vegyük azt a pördületi pillanatot, amikor egy tartalmas telefonbeszélgetés egyik oldaláról, a tajtékzó Kapitányéról, egyszerre csak átkerülünk a másik oldalra, a motoros „helyi erők" vezérére, aki, miután tehetetlen dühét visszafojtva „leeresztette a kagylót", ott folytatja a beszédet megszeppent emberei előtt, ahol az őt leteremtő Kapitány abbahagyta – az

öröklődő parancsuralmi retorika, egyáltalán az egymást váltogató szereplői szólamok tovahullámzó dallamvezetése jegyében...

Ám időnként közvetlenül is megszólal az elbeszélő; például akkor, amikor baljósan rövid megjegyzéssel kommentálja a vonatvágányon lépkedő báró megvilágosodásának pillanatát (amelyben „megnyílt neki az igazi ösvény, melyen visszajuthat oda, ahol most is lennie kellene"): „A nagy lelkesedésben egyre azért jobb lett volna, ha figyel. Le kellett volna térjen a töltésről, s nem a sínek között menni tovább, visszafelé." Vagy amikor a végső katasztrófa előtti eseményeket átélő szereplők nézőpontjainak óhatatlan korlátoltságát minősíti: „... és mindannyian a jövőre gondoltak, arra, hogy mi lesz ebből, s hogy egyáltalán: mi lesz, pedig jobban tették volna, ha a pillanatra gondolnak, a pillanatra, amely már elkezdődött a számukra..." De hát hogyan is másképpen beszélhetne az a valaki (az elbeszélő), aki helyzetéből adódóan túlél mindenkit (története minden szereplőjét)? És ha már így alakult, akkor szabadon és kéjesen át is adhatja magát mindenféle elme- és szójátéknak. Mert ahogyan, a bibliai teremtéstörténet alaphelyzetéhez hasonlóan, „kezdetben" nála volt a szó, úgy a legvégén is nála lesz, csakhogy már nem az igenlés, a teremtés cselekedetében, hanem a tagadás, a pusztulás leírásában – ami azért mégiscsak igenlés, a pusztulás maradandó, mivel tartós nyelvi értéket teremtő ábrázolása: „... mivel nem egymás után gyulladtak ki a dolgok, hanem pontosan ugyanabban a pillanatban, már a szavak helyes megválasztása is gondot okoz, mivel ha lett volna valaki, aki elbeszélheti, mint ahogy nem volt, nyilván hol azt használta volna, hogy kigyulladt, hol azt, hogy lángra kapott, hol meg, hogy a tűz martaléka lett, és lehetne folytatni a sort..."

És végül hadd érintsem Krasznahorkai elbeszélésmódjának egyik gyakori tüneményét: amikor az ábrázolt cselekményt jelölő nyelvi elemek egyike, egy szó, például egy ige vagy igenév a nyomatékosító leírást szolgáló ismétlés során elsúlyosodik, megvastagszik, már-már átváltozik valamiféle filozofikus igényű, az adott szövegösszefüggéshez kötött alakjától jó messzire elmozdított, távlatosan elvonatkoztatott fogalommá. Ezt tapasztaljuk például akkor, amikor az „utóbbi napok megpróbáltatásaitól" elcsigázott Tanár úr először még csak „összeroskadva" ül a konyhaszéken, amiből aztán később „összeroskadás" lesz, és végül kiderül, hogy „*ebből az összeroskadásból* nem lehetett csak úgy egyszeriben talpra ugrani és cselekedni". (kiemelés: BS) Vagy nézzük az alábbi cselekményrészletet,

amelyben a bécsi rokonától a vonatpályaudvaron elbúcsúzó báró egyedi borzongásának megfogalmazása fokozatosan összesűrűsödik, zengzetesen átváltozik – a meghatározott cselekvést jelölő igéből általános érvényű névszóvá: „... ezt a »mindjárt indulunk«-ot olyan, tőle teljességgel szokatlan élességgel ejtette ki a száján, mint aki beletörődött ugyan a végzetébe, de azért *beleborzong* a többes számba, mely ettől kezdve rá vár, *beleborzongott* valóban, viszont egyre inkább be is szűkült a figyelme *ebben a beleborzongásban*..." (kiemelések: BS)

Amikor Krasznahorkai valamelyik, tulajdonképpen bármelyik mondatát, egyszóval a Krasznahorkai-mondatot *olvassuk*, akkor máris ott érezzük magunkat *a Krasznahorkai-olvasás* jellegzetes állapotában. *Beleborzongunk*, és közben még jól is érezzük magunkat *ebben a beleborzongásban*. És nincs ez másképpen most a humorosan lidérces *Báró Wenckheim hazatér* mondataival, mint volt egykor a csaknem vegytisztán komor *Sátántangó*éival. A nyilvánvaló különbségek ellenére, jobban mondva azoknak köszönhetően. Lényegében azt tette Krasznahorkai az epikájában, mint az okos lány a mesében: haza is tért, meg nem is. Úgy írta újra 2016-os regénye „tánclapján" az 1985-ös mű „táncrendjét", hogy mégsem ismételte önmagát.

R 1

Egy új RakoVSzky regény

Rakovszky Zsuzsa: *VS*

Egy nőnek, aki regényt ír, a legeslegelső dolga: nem-nővé válni. Szerzővé lenni. Olyan nem-telen irodalmi helyfoglalóvá, akinek a szövegtérben nem is annyira varázslatos személyisége, mint inkább tárgyszerű dolga van: megteremteni az elbeszélőt. Adott esetben olyat, aki egyúttal főszereplő is. A nem-telen szerző feladata továbbá, hogy az elbeszélő hősnek személyiséget, érzelmeket, gondolatokat és hangot kölcsönözzön. Az érző és hangzó, meg persze ráruházott biológiai-társadalmi nemmel rendelkező lény immár működőképessé válik, képes működtetni, saját belső szempontjából elmesélni az adott történetet.

Rakovszky Zsuzsa új regényének – valós történelmi mintaképpel rendelkező – elbeszélő hőse, Vay Sarolta ugyan nőnek született a tizenkilencedik század második felében, ámde mindenestül férfinak, Vay Sándornak érzi és vallja magát. Neme szerinti és lelke szerinti énjeit ugyan érzületileg – és ha kell, szexuál-technikailag – összebékíti, csakhogy ez nem elég a végső sikerhez. Még ha szeretőivel és feleségeivel el is tudja hitetni azt, amiben ő maga hisz, a társadalom normáit képviselő apósával, második felesége köztiszteletben álló apjával már nem: kiderül a csalás, börtönbe kerül, ahol elkezdődik a felelősség mértékét megállapító elmeszakértői vizsgálat. És mi éppen ezen a mélyponton, 1889 novemberében kapcsolódunk a történetbe – a klagenfurti börtönben írt (többnyire a felsült feleséghez címzett) naplók és versek, valamint a jó szándékú dr. Birnbacher feljegyzései révén. Ráadásul a fogoly megírja az orvosnak az életregényét, amelyet persze mi is olvasunk. Vay Sarolta/Sándor, azaz V. S. végül – Birnbacher szakértői véleménye alapján – kiszabadul, ám a szégyen elől menekülő felesége hajószerencsétlenség áldozata lesz családostul, és még ő maga is zátonyra futtatja 1899 karácsonyára időzített öngyilkossági tervét, csak hogy a regény utolsó néhány oldalán megajándékozza az olvasót egy 1901. október 5-i rezignált naplóbejegyzéssel, no meg *Búcsú* című versével, annak nem éppen jáspisfényességű költői képeivel: „A légben már az ősz

rideg fuvalma, / vereslik a korán jött alkonyat. / A sétányon az elmúlás hatalma / sárgára festi már a lombokat."

Nos, helyben is volnánk. Hiszen a kötetünkbe gereblyézett versekben összpontosul leginkább a regényhős(nő) érzelmes, sőt érzelgős karaktere. Amennyiben a költeményekben fülsértően kihegyezett, ám a teljes szövegtestben is mindvégig makacsul működő, erősen kimódolt regénybeszéd szentimentális-szecessziós nyelvén szólalhatnak csak meg V. S. ilyesféle lélektrillái: „... és ha mégis eljön a perc, amikor a reménységnek ezen utolsó szalmaszálát is, amelybe oly görcsösen kapaszkodom a kétségbeesés tengerén hánykolódva, el kell eresztenem..." Noha olykor a költői lélek maga is ráeszmél önnön működésmódjának esetlegességére: „... gondolatban éppen egy vers sorait rakosgattam össze, melyben – bár meglehet, ez nem volt túl eredeti idea – Marit [színésznő szerelmét] a fényes gyertyalánghoz, magamat az eszeveszett éji pilléhez hasonlítottam..." De mondjuk az önéletírás kitérője a hűvösvölgyi elmegyógyintézetbeli látogatásról is leginkább úgy olvasandó, mint az elbeszélő hős(nő) áttételes önleírása – egy bolond tükrében, akit elmondása szerint valamely boszorkány nem „külsőleg", hanem „lényege szerint" változtatott kutyává: „Lám, milyen ravasz és leleményes a téboly, ha meg kell óvnia a valóság támadásától a tulajdon igazságát." Ha nem is látszik kívülről, ő azért belülről mégiscsak kutya. Mint ahogyan a külső szerinti Sarolta is belsőleg Sándor. A költőként induló Rakovszky utóbbi tíz évben keletkezett regényeinek és elbeszéléseinek mindig is ez volt az alaphelyzete: az érző lélek és a rideg valóság lírai rajzolatú ellentéte. Az eleve élesen megrajzolt ellentét most igazán túlzó léptéket ölt, és ehhez Rakovszky erősen túlzó nyelvet választott: a lírai típusú érzület és beszéd hangsúlyosan prózai helyzetbe hozott paródiáját; a szentimentális vagy szecessziós napló- és levélregényekre emlékeztető vadmodernista belső monológok, szenvelgések és nyafogások valamiféle posztmodernista szövegkeretbe ágyazott újraírását.

A feminin érzékenységű V. S. minden lehetséges helyzetben könnyezik, továbbá elsápad vagy elpirul. Furcsállkodó, gyanakvó vagy egyenesen ellenséges embertársait, sőt magát a fennálló társadalmi rendet, de még a természet örök törvényét is megkerülve, közvetlen kapcsolatban áll – véli, hogy áll – Istennel. És minderre vonatkozó elképzelését színre is viszi erőteljes nyelvén. Vagyis igazán hatásos védőbeszédet tart rendhagyó ügye mellett. De vajon elhisszük-e neki az érzéseit? Belül állunk-e az ő

magánképzelgésén vagy kívül? Hiszen a szerző is mintha tétovázna, illetve egyensúlyozna a bent és a kint határán, belső és külső ábrázolás, beleérzés és paródia között. Hol felkelti részvétünket a szenvedő V. S. iránt, hol meg nevetségessé teszi a szenvelgéseit. Szó se róla, nagyon kényes természetű szövegvállalkozás. Az olvasóban olykor még az a gyanú is felmerülhet, hogy egy-egy ponton önkéntelenül – az elbeszélői játék iramában, de a feltételezhető szerzői szándék ellenére – válik parodisztikussá az ábrázolás...

Végső soron, az ábrázolás nyelve csak megerősíti bennünk a vegyes érzetet, hogy nagyon is művi elbeszélés-szerkezetben bolyongunk; elég csak felidézni a zárkában feleségéről képzelgő V. S. hasonlatait a hattyúvá változott fivéreinek csaláninget szövő Andersen-mesehősnőről, vagy a Rómeóhoz mindhalálig hű Júliáról. Egyébként a bebörtönzött költő(nő) a Shakespeare-mű egyik kérdését – „Mert mi a név? Se kéz, se láb, se arc..." – a maga igényei szerint gondolja tovább. Mert mi a biológiai és társadalmi rend az önmagát férfinak érző nő „lénye leglényegéhez" képest, a „mostaninál valóságosabb élet képéhez", képzelmi képéhez képest? Lényegében semmi. Ám gyakorlatilag mégiscsak megannyi szenvedés elapasztthatatlan forrása. Noha V. S. éppenséggel az érvényes társadalmi norma sematikus szerepleosztásai szerint döntene a saját ügyében (ahelyett, hogy megkérdőjelezné azok előfeltevéseit), amennyiben az szeretne lenni, „aki átkel a jégen", és nem az, „akiért átkelnek". Hiszen nem annak érzi magát, „akire vágyakoznak", hanem annak, „aki vágyakozik", nem annak, „akire néznek", hanem annak, „aki néz". Az érzést megszólaltató költői képek szintjén rendben is volna a dolog, működik a fikció, mert működtetik. Hiszen a feleségét végleg elveszítő hős(nő) még a teljes reménytelenség állapotában is hazug vigaszt merít az „ólomszürke, decemberi égen" egyetlen rövid pillanatra megnyíló „tündéri fényből"; mely röpke fényjelenség egyrészt – számára – elemi erejű költői erejű látomás, másrészt – számunkra – gyanús költői kép.

Költői érzés – érző költészet – költői próza: ezen a szorosra font ok-okozati láncon fut végig V. S. rendhagyó voltában is szokványosnak tűnő története, amelyben tehát egy alapvetően lírai lelkületű lény vergődik a prózai valóság szorításában; miközben tartósan elhiteti magával – és talán néhány érzékenyebb lelkű olvasójával is –, hogy a saját fikciója igazabb s így érvényesebb volna, mint a külső valóság verdiktje. Noha azért tudatában van a belső képzetek törékenységének, így például az első feleség, a

nyíregyházi Emma megszöktetése során keletkezett „kellemes elégedettség" ideiglenes érvényének, amelyet ugyanakkor „könnyű összetéveszteni a szerelmi boldogsággal". Ahogyan utóbb világosan látja és pontosan mondja: „... az igazság az, hogy igen-igen rövid idő múltán már csak mímeltem a szenvedélyt."

Mint ahogyan a költőként indult Rakovszky Zsuzsa is „csak mímel" nekünk egy történetet, amelyben ugyanakkor a számára talán legfontosabb ügyet ábrázolja: a szenvedő lélek és a közönyös külvilág lírai szerkezetű ellentétét. Álom, éber álom, képzelgés, költészet, költői próza... Kicsit úgy érzi magát az olvasó, mintha ő maga is a főhős(nő) halott nagyanyját faggató, asztaltáncoltató társaság körében ülne – egyfelől. Másfelől meg mintha ugyanúgy kívülről tekintene rájuk, mint Kosztolányi *Aranysárkány*ának ironikus elbeszélője, aki az epilógusban szinte szó szerint ugyanazt mondatja a halott Novák Antal asztaltáncoltató lányával, mint majd' száz évvel később Rakovszky elbeszélője Vay Sarolta öregecske nagynénjével: „Ugye, jó ott neked, ahol most vagy?" És noha a kérdés a nagyanyának szól, az unoka, ha megkérdeznénk tőle is, feltehetően azt válaszolná, hogy ő – akár álmodik, akár képzeleg, akár verset ír, akár naplót vezet – mindig ott van, ahol éppen (ha nem is jól, de) *érzi* magát. Mégpedig „lénye leglényege" szerint.

R 2

Ophelia Sókon

Rakovszky Zsuzsa: *Szilánkok*

A huszadik század első évtizedeiben játszódó regény derekán a félárvasága miatt túlérzékeny, billenékeny kedélyű Balkay Emma ellátogat egy festészeti tárlatra, ahol az egyik kiállított alkotáson „a szögletes izmú, téglavörös fürdőzők mögött sík lapokból tákolt hegytömbök sötétlettek vérszínű napnyugták háttere előtt". A szereplő nézőpontjából fogalmazó elbeszélő szerint a – leginkább talán a posztimpresszionista Cézanne irályát idéző – modernista kép „olyan volt, mintha a valóság más-más alakú és görbületű szilánkokra tört volna, mint egy elejtett karácsonyi üvegdísz, és a látható világ most minden egyes szilánkban másképp tükröződne". A Sopronról mintázott Sókon és Budapesten játszódó kitalált történet ideje után néhány évtizeddel beszél Hans Sedlmayr, a konzervatív ízlésű művészettörténész a „közép elvesztéséről", aminek következtében a festészet már nem nyújthatja nekünk azt, amit megszoktunk tőle, ám felkínál helyette valami merőben mást: a képkeret ablakán át megmutatkozó mímelt valóság helyett a vászon síkjának „más-más alakú és görbületű szilánkokból" összeálló (vagyis nem azokra széteső) valóságát.

Ha van a képsík szilánkosított formaértékeire összpontosító festészeti modernségnek epikai megfelelője, akkor az minden bizonnyal egy olyan regényforma volna, amelyben az egységes ívű és szempontú történet, valamint az egységet biztosító elbeszélői öntudat, sőt eszme (ama bizonyos „közép") következetesen felszámolódik a szerző által tudatosan és gondosan széttört szövegszilánkokban, az egymást kiegészítő vagy ellenpontozó elbeszélői szólamokban és tudatmozgásokban. Nos, Rakovszky Zsuzsa új, immár negyedik regényében éppen ezt tapasztalhatjuk: a sóki Schlagetter Bank 1900-as csődjétől az 1919-es vörösterrorra következő fehérterror utáni évekig nyúló történetet az olvasó csakis több szereplő nagyon különböző szemszögeiből láthatja, a már említett Emmától és az ő Erzsébet nevű mostohanővérétől a szabadelvű Moór Ervinig vagy éppen a költőből forradalmi népbiztossá átvedlő Rauch Gézáig. Mindezt ráadásul több szövegformában vagy műfajban kapjuk: a szereplők kedély- és gondolathullámzásaira következetesen ráhangolódó elbeszélő érzékeny tollú beszámolóitól a gazdagon idézett naplókon és leveleken át a bőséggel szemlézett, különböző politikai irányultságú újságcikkekig. Noha kissé zavaróan hat a regény első, némiképpen programszerű fejezete, amelyben az elbeszélő szólal meg közvetlenül, mégpedig a mi jelenünkben játszódó előtörténet rejtélyeskedő hőseként, aki a sóki utcákon és a temetőn bolyongva, régi újságokat búvárolva jut az elhatározásra, hogy egyrészt utánajár a Balkay család történetének, másrészt meg felfedi a sóki könyvtárban olvasható 1919-es újságcikkek B. L. és R. G. monogramú szerzőinek kilétét. (A kötet végén viszont már, hál' istennek, nem találkozunk a jelenkori elbeszélővel, legfeljebb ironikus szerkesztői döntésének szövegkövetkezményével: a fehérterrort követő, tartósnak bizonyuló Horthy-korszak államberendezkedését támogató, konzervatív szemléletű *Sóki Napló* 1926. január 1-i számának ragacsosan túlcsorduló stílben fogant, bizakodó évköszöntőjével, egy bizonyos „Leona" tollából.) És valóban ezt kapjuk a *Szilánkok*ban: egyfelől a Balkay család tagjai, kiváltképp nőtagjai, másfelől az ízlésújító költőként induló, majd forradalmi népbiztosokká váló barátok, Rauch Géza és Barsi László párhuzamos történeteit, amelyek a Tanácsköztársaság idején érnek össze igazán – mégpedig a könyv egészére, Rakovszky mérsékelten rafinált ábrázolásmódjára jellemző módon. A vörösterror csúcspontján játszódó jelenetben egyszer csak Emma szemével, azaz kívülről látjuk „egérképű" népbiztosként az eddig csakis saját naplórészletei és újságcikkei révén, vagyis belülről ábrázolt Rauch Gézát, akit a vele együtt megjelenő bőrkabátos és géppisztolyos Barsi László már a gyerekkorukban is csak „Maus kollégának" szólított.

És noha – Rauch Gézához hasonlóan – regényünk több szereplője is foglalkozik szépírással, mégsem kapunk betekintést az általuk alkotott művek irodalmiságába (szemben Rakovszky néhány éve megjelent, a tizenkilencedik század végi Vay Sarolta/Sándor rendhagyóan tragikus sorsú életét feldolgozó, *VS* című könyvének parodisztikus helyi értékű versbetéteivel). Csupáncsak Kardoss, a népszerű budapesti író valamelyik regényéből csípünk el egyetlen semmitmondó (de éppen ezáltal mégiscsak sokatmondó) szövegfoszlányt. Rauch Géza látás- és írásmódja például egyfelől támaszkodik a „Jókai regényeiből és nagy költőink műveiből" származó „sejtéseire az életről", másfelől meg magán viseli a nyomát annak, hogy korábban

ugyancsak „megilletődve bámulta” a nyugtalan természetű barátja által olvasott pesti kiadású verseskönyvet, amelynek címében immár nagybetűvel szerepel az „Élet” szó. A Jókai- és Ady-féle irodalmiságok (az „élet” és az „Élet” irodalmi feldolgozásai) egyképp megférnek az életes irodalomra szomjas gimnáziumi tanuló lelki háztartásában – miként a Rakovszky-regény nyelvi-szemléleti világában is, és még talán az olvasó kedélyében is. Noha persze akadnak olyan szereplők is, akik kritikus véleményükkel segíthetik az olvasó szükséges távolságtartását, egészséges elidegenedését az ábrázolt érzésektől és gondolatoktól, mondjuk a bigott erkölcsiségének megfelelően konzervatív ízlésű Erzsébet épületes színházi örömétől, amelynek kétes értékű forrásáról józan apja ekképpen nyilatkozik: „... Apáthy, aki azt a bizonyos színdarabot írta, amelyik Erzsébetet megríkatta, és amelyet azok az emberek [bizonyos szabadelvű pesti fiatalok] kinevettek, rendes ember, de csak afféle derék irodalmi iparos, aki kétségkívül igen dicséretes nézeteket vall ugyan, ám ezeknek a nézeteknek igen szerény tehetség birtokában igyekszik hangot adni...”

Járulékos(ságában is fontos) érdeme a *Szilánkok* című regénynek, hogy általa mintegy szilánkosan rálátunk a művészeti modernség néhány jellemző változatára: az irodalom terén a mérsékelten modernista Kardoss mellett a vadmodernista (beszédes nevű) Aradira, a képzőművészetben meg a Cézanne nevével fémjelezhető modernizmus honi felhígítójára, az Emmát portréfestés címén kis híján (vagy ténylegesen – a túlérzékeny lány nézőpontjába helyezkedő s így kellőképpen finomkodó elbeszélő ezt nem hozza tudomásunkra) megerőszakoló Karelszkyra, aki utóbb a Tanácsköztársaság művészeti népbiztosa lesz. De nagyon jellemző az is, hogy a haladó elveket valló, következésképpen később szintén forradalmi népbiztossá váló Behr Bélának a női bájait lélektelenül átadó Emma a „testi szenvedély izzasztó tornagyakorlatai” előtt éppen egy olyan festmény másolatát csodálja meg, amely egy „víz színén lebegő lányt ábrázolt”, aki „betegesen élénkzöld hínár és sápadt vízirózsák között sodródott hanyatt a fekete folyó felszínén nyitott szemmel”. A kép nem lehet más, mint a preraffaelita Millais *Opheliá*ja, amely most egyszerre tekinthető a női önátadás vagy önfeláldozás emblémájának és a művészeti modernség nosztalgikus mellékvágányának. És talán – a megfelelő áttételek figyelembevételével – valahol itt, a Millais-képpel jelölt érzületi és ábrázolási övezetben keresendő a nyolcvanas évek legelején költőként induló, majd fokozatosan kiteljesedő,

az utóbbi időben viszont leginkább regényeket író Rakovszky stílusának és látásmódjának gyökere: a kényszerként elszenvedett modern világ költőileg intellektuálisan érzelmes megtapasztalása és értelmezése. Annak minden meggyőző és/vagy zavarba ejtő bájával együtt. Amennyiben a szövegformálás és történetgombolyítás, jobban mondva történetszilánkosítás szépségeitől teljességgel meggyőzött olvasó egyidejűen zavart is érez, hiszen mégiscsak epikai övezetben, annak téridő-rendszerében kell értelmeznie határozottan lírai eredetű érzékenységeket és írásjellegzetességeket.

Nézzük például az alábbi dús hasonlatot, amelynek zsigeri szentimentalizmusát elkönyvelhetjük a szó köznapi értelmében is, de elgondolkodhatunk azon is, amit annak idején Schiller mondott a naivval szembeállított szentimentális költészetről, annak hiány- és vágyszerkezetéről, illetve azon, ahogyan Hegel közelítette egymáshoz a schilleri szentimentalizmust és a romantikus iróniát: „... Emma elutasító arca láttán [Erzsébet] úgy érezte, mintha a húga egyre messzebb sodródna tőle egy láthatatlan tengeren, és megpróbálta a szavait, mint valami horgonyt vagy vontatókötelet, utána vetni, hogy megállítsa, és ha lehet, visszahúzza a partra.” Vagy vegyük a szerelmi bánatban pácolódó, édeskés emlékképekbe hanyatló Rauch Géza naplójának alábbi pedáns részletét: „... a Valéria-ligetben kódorogtunk, lelkiismeretesen megcsodáltuk a holdvilágot és az éjszakai fellegek színének különös árnyalatát, mintha néhány órára sikerült volna megfeledkeznünk a történelmi időkről, és visszatért volna életünkbe a hétköznapok költőisége...”

Úgy is mondhatjuk, hogy Rakovszky erősen stilizált, azon belül hol archaizált, hol parodizált, hol meg csak egyszerűen túlfűtött prózabeszédében, különösképpen két utóbbi regényében, a *VS*-ben és ebben, nagyon nehéz, már-már lehetetlen feladatnak bizonyul, hogy magabiztosan elválasszuk egymástól a belülről ábrázolt lélek szentimentalizmusát és az együttérző ábrázolásmód saját szentimentalizmusát. Azt, ahogyan például az adott szereplő (Balkay Erzsébet, Balkay Emma, Rauch Géza...) kesereg a létezés tagadhatatlan kínja felett, és azt, ahogyan a szerző láttatja mindezt. Az elbeszélésmód kevertségében is egységes volta leginkább erről árulkodik: a szerzői és szereplői nézőpontok és szólamok összecsúszásáról, a különböző eredetű és műfajú szövegszilánkokból (lírai vallomásból, ironikus műfajparódiából, szentimentális emlékezésből, tudálékos naplóbejegyzésből, harcias újságcikkből...) összeálló mozaikkép szerves eklektikájáról.

„Világom szilánkokra hullott – lehet, hogy valamikor sikerül még úgy-ahogy összeraknom” – kesereg és reménykedik a vélt szerelmében, a szerelmét tőle elragadó gyerekkori barátjában, továbbá a barátja által megtestesített forradalomban egy füst alatt csalódó Rauch Géza az egyik 1919-es naplóbejegyzésében. Az ő kínjában és vágyában osztozik a maga módján regényünk szerzője is. Hiszen Rakovszky érzelmesen olvasmányos mozaikképpé „rakta össze” azokat a „szilánkokat”, amelyek azért, tudjuk jól, többek között éppen a *Szilánkok*ból, lényegében összerakhatatlanok. Erről az átfogó belátásról szól a modern lélek tartós törésalakzatait a formateremtés oldalán megjelenítő modern művészet megannyi jelentős példája. De ugyanerre a megkerülhetetlen tapasztalatra utal, sajnos tartósan torz módon, az a korszakos, sőt korszakokon átívelő, egészen napjainkig húzódó eszme- és társadalomtörténeti törésalakzat is, amelyet ekképpen fogalmaz meg az ideologikus és propagandisztikus művészet mellett érvelő népbiztos: „Igen, én is tudom, kell bizonyos mértékű korlátoltság ahhoz, hogy az ember ezt a fajta művészetet méltányolni tudja, de ez, hogy úgy mondjam, eltökélt korlátoltság! Dekadencia vagy korlátoltság, harmadik eset nincsen!”

Ám ha nem osztjuk a Tanácsköztársaság népbiztosának „eltökélt korlátoltságról” árulkodó vagy-vagyát, akkor azt mondhatjuk, hogy azért léteznek köztes megoldások is. Mint amilyen például Rakovszky *Szilánkok* című regénye, amelyre viszont a Tanácsköztársaság népbiztosa leginkább talán azt mondaná, hogy tartalmában dekadens, formájában korlátolt. Ami a jelen fényében mérlegelő kritikus szerint ennyit tesz: egységes ívű és hangfekvésű, mérsékelten szilánkos szerkezetű, mindközönségesen mondva olvasmányos regény a huszadik századi Magyarország lelki, szellemi és társadalmi folyamatainak szilánkosságáról.

Lunapoézis – avagy költői holdkór

Tóth Krisztina: *Magas labda*

Kötetünkben harminchárom, ciklusokba ugyan nem rendezett, ámde motivikusan szorosan összekapcsolódó, tartósan egymásba hurkolódó verset fog közre két hosszabb és jelentősebb darab: a *Hangok folyója* és az *Esős nyár*. Az előbbi olvasható egyfajta poétikai előhangként, az utóbbit meg tekinthetjük a hatvanoldalnyi versfolyam érzéki-gondolati megkoronázásának.

Beszédes a nyitóvers címalakzata, a birtokviszonyba állított főnévpár, értelmezhetjük akár Tóth Krisztina költészetének vázszerű summázataként is. Ezekben a költeményekben ugyanis a sodró zeneiség („hangok”) mindig valamely emlékezetes képben („folyó”) találja meg a medrét, és ezt a két összetevőt mindig valamiféle gondolatiság elegyíti, oldja egymásba, rendeli egymáshoz („-ja”): *Hangok folyója*. És ahogyan az első versben „hullámzik, elmerül, zúg a kimondhatatlan”, úgy az *Esős nyár*ban „egy hosszú-hosszú mondat” olykor „egész a Teremtésig ér le”. És noha a „kanyargó, hangoktól villódzó tükrű, kék folyam” mélyének legaljára nem láthatunk (és hallhatunk), mégiscsak látunk (és hallunk) megannyi titokzatos jelet, tárgyiasságokba zárt szépséget: „... ott van a gázóraszekrényben a titkos mondatkezdet, / a lecsukott dobozban a cérnák egyféle kódra tekerednek.” Miként a nyitódarabban, akként a záróversben is egymásra fogalmazva, egymásba fonva jelentkezik e költészet (s megkockáztatom, nem kell hozzá túlzott merészség, általában a költészet) három meghatározó eleme: a nyelv zeneisége („hosszú-hosszú mondat”), a tárgyi valóságra épülő képiség („gázóraszekrény”) és a mindig veszélyeztetett, mivel inkább hiányelvű, mint tételszerű gondolatiság („egész a Teremtésig”).

Szokás – dicsérőleg vagy éppen elmarasztaló éllel, ízlés dolga – Tóth Krisztina költészetét az *Újhold* hagyománytörténésében elhelyezni. S joggal. Mert például a kötetborítón, ha nem is újholdat, de teliholdat látunk, no meg a fényes éji égitest, a soha le nem hulló „magas labda” felé nyújtózkodó kezeket (e költészet *Újhold*-függésének képi megfelelőjét); és

erről a látványról akár eszünkbe juthatnak a nyugatosok és újholdasok által kedvvel fordított Rilke labdás versei. Mondjuk az *Új versek* második kötetének egyik utolsó darabja, amelyben a játékosok által feldobott labda a röppálya pillanatnyi és örökérvényű nyugvópontján „a játszóknak helyet mutat felül / s egyszerre ő lesz a csoport urává, / mely átalakul új táncfigurává". (Kosztolányi Dezső fordítása.) Vagy nézzük az osztrák költő egyik kései költeményét: „... s csak ha majd megfogod azt a labdát, / melyet egy örök játszótársnő vetett / épp a kezed közé, pontosan / kimért röppályán, mely kerek egység / Isten hídjában." (Márton László fordítása.) Nos, Tóth Krisztina a nyugatos-újholdas hagyomány „kimért röppályájának (...) kerek egységében", a modern magyar költészet alaposan kitaposott, mondhatni kényelmesre taposott, királyi útját választva („Ott száll a magas labda, még eléred." – *Magas labda*) játssza a maga labdajátékát. Lehetőség szerint mindig „új táncfigurában" – tekintsük akár a versformát, akár a beszédhelyzetet, akár a hangfekvést, akár a kötetvilágon túlra vonatkozó utalásokat. (További játékra buzdítva olvasóit, például Szegő Jánost is, aki kritikájában egészen odáig megy, hogy a kötethez illő Rilke-vers labdadobálós játékát, játékos önkénnyel, focihasonlatba fordítja.)

Tanulságosak lehetnek ebből a szempontból a közvetlen költőelődöknek (Orbán Ottónak vagy Lator Lászlónak) ajánlott versek, vagy éppen a távolabbi ősök (Kosztolányi vagy József Attila) egy-egy versével folytatott, tiszteletadó nyelvi-formai játékok. Sőt, akad olyan darab (*Az vagy nekem*), amelynek közvetlen és közvetett tárgya is van, mégpedig két nagyon (sok szempontból) különböző költő: Shakespeare („Az vagy nekem, mint testnek a kenyér.") és az ő híres szonettjét áthangszerelő Petri („Az vagy nekem, mint seggnek a tenyér."). Hallgassuk hát a Shakespeare-t travesztáló Petrit travesztáló Tóth Krisztinát: „Az vagy nekem, mint rabnak a fegyőr, / seggnek a tanga, combnak a borosta." A *Magas labda* szerzője a nyugatos-újholdas formakultúra és szépségeszmény jegyében és fegyverzetében sajátítja el, sajátítja ki a líratörténet olykor egymástól (és a *Nyugat*tól vagy az *Újhold*tól is) távoli értékeit. Hangsúlyosnak számít tehát a Lator-iskolába tartozó költő fent idézett mozdulata, amellyel a József Attilától és Vas Istvántól egyaránt elforduló Petrihez nyúl, miközben egyáltalán nem szakít se József Attilával, se Vassal. Ez volna talán e tágra vont lírai mező egyik legszélső tájéka. (Most eltekintve József Attila híres önköszöntő versének cicavíziósított változatától.) Legalábbis ami a költői hagyományt illeti.

Mert azért az *hommage* szerű játékok során, noha bennük tényleg az éppen adott lírai felmenőben megtestesült „örök játszótársnő" (a költészetben történő nyelv) által vetett labda ívét követhetjük, mégiscsak az számít leginkább, aki játszik, aki játszatva van – ahogyan a költőelődöket Aranytól Petriig rovancsoló *Hála-változat* című szonettben áll: „... bárhogy mozduljak, lángnyelven beszélek, / torkomban hangjukkal, de semmi az, / ha tőlük éghet éneke az énnek." A lírai hagyomány, a költészet nyelve éppen ott összpontosul, ahol a legszemélyesebb értelemben vett „én" felizzik – és saját hangon „énekel"; ahol tehát a játékszenvedély egzisztenciális komolysággal, szívós önelemzéssel párosul. Éppen ezért, a kozmikus távlatokat nyitó labdajátékokban mi, olvasók leginkább a hol első, hol második személyű, de mindig személyes érvényű névmás jelöltjére figyelünk: „Kivel játszol, hova figyelsz? Te." (*Magas labda*)

A lírai önértelmezés két egymást tükröző felülete: a gyerekkori szorongások (benne, többek között, az anyával) és a felnőttkori gondok (benne, elsősorban, a fiúgyerekkel). A személyes narratívának persze megvannak a tágasabb-közösségi, azaz térségi és időszakos körülményei, párhuzamai is. Így például az *Idegen testben* a félkész szerelemérzésében összezavarodott diáklány találkozik az iskolában az „aszfaltfekete" és „parcellázott" hajú „új lány" idegenségével; a rákövetkező *Kelet-európai triptichon*ban pedig nyugaton (a nyugati mások szemében) lesz hirtelen idegen mindaz, ami keleten olyan megnyomorítóan ismerős. Ám Tóth Krisztina mindkét idegenséget feloldja – mintegy hatástalanítja – a tőle megszokott költői képek, azon belül a verseket záró ikerképek ismerősségében, ismerős szépségében. Egyfelől: „Küllőgyöngy, mondtam a fonatokra bökve, / ő meg a számat nézte, hogy jobban / utánozhasson. Fehér fogai közt zörögve / forgott a név: idegen test a dobban." Másfelől: „Megüthetsz, rázogathatsz, / csak a fülbevalóm zörög, / mint levált alkatrész / a még forgó motorban." Az idegenség leküzdése, vagy legalábbis költői felmutatása, egyébként is állandó motívuma kötetünknek: idegen a gyerek szemében a felnőtt, és fordítva; idegen a kelet-európai szemében Nyugat-Európa, és fordítva; idegen a szerető számára a más férje, és fordítva; egyáltalán, idegen a nő számára a férfi, és fordítva; és végül idegen az ember szemében az állat, és – gondolhatjuk emberi ésszel – fordítva. A *Kutya* című darabban például az érzékeny nő és a gyakorlatias férfi közötti idegenség tükrévé válik az országúton „péppé roncsolva" elterülő kutya: „Azt akartam, hogy

állj meg és ne hagyd ott, / ha megtaláltad vagy vedd fel, vagy öld meg. / Egész héten ott volt a kutya köztünk."

A ciklusokkal ezúttal nem tagolt kötet tényleg úgy viselkedik, olyannak mutatkozik, mint valamiféle „parttalan hívás, örvénylő, vak vizekbe sodró", ahol „nem ez a mondat hanem egy másik, mindig egy másik" hajszolja tovább az olvasót (*Esős nyár*) – a verseken belül egyik sorról a másikra, a köteten belül egyik versből a másikba, a *Hangok folyója* nyitósorától („Dobog a szív alatti szív, zubog a hang alatti szó.") egészen az *Esős nyár* utolsó, de nem lezáró gondolatjeléig („... testetlen test a mondat, rejtőző, reménytelen remény, / hallgatás löszfalába ásott fénylő titoktartó edény -"), és azon túl, lírai emlékezetünk zegzugos hangszekrényében. Nem véletlenül erősödik e versek egyik leggyakoribb formai alakzatává, a mindig kidolgozott, sőt kihegyezett rímtechnika mellett, a soráthajlás, jobban mondva soráthullámzás. Tóth Krisztina örvénylő dallamai és mágnesező rímalakzatai magukba ölelnek és fojtanak minden lehetséges tárgyat és nevet, még a leghétköznapibbakat, legkevésbé lírai jellegűeket is; lásd például a nagymama elhamvasztásáról szóló költemény zárlatát: „... két óra múlhatott, mikor tudtam, még mindig égett – / Mentem valahol az Auchan mögött, / hogy megtaláljam a HÉV-et." (*A világ minden országa*)

Számtalan alakban tárul elénk a kötet látványos szervezőelve, a sodrás vagy sodortatás: a motívumok, a történések, a képalkotás és a mondatfűzés szintjén egyaránt. Mert például nézzük csak, hogy a legelső (a nyolcvanéves Lator Lászlónak címzett *Évszakok zsoltárá*val induló *hommage* darabokat közvetlenül megelőző) versekben hogyan vonul, pontosabban sodródik végig a könyvborítón már bevezetett holdmotívum: „... holdkóros vonulók zajló tekintete." (*Hangok folyója*) – „... tompa arcú, messzi hold." (*Ünnep*) – „... úszó felhők közt lenn rohad a hold." (*Sodrás*) – „... egyre messzebb megy, részegen a Holdtól." (*Holdvándor*) Tóth Krisztina mintegy „holdvándorként", a melodikus és metaforikus szépségekbe szerelmesedett holdkóros módjára adja át magát a sodrás kényszerének, és persze örömének, kényszeres örömének; és ehhez, a kényszeres lírai holdkórossághoz, még hold sem kell, tökéletesen megfelel a júliusi nap is, motívumként, költői képként (éppúgy, mint Parti Nagy Lajosnál „rímként a nyár"): „... minek a test / neked, / semmit se tudsz, / semmit se tudsz, / de azt halálig / ismételgeted." (*Július*) Az örvényszerkezetű versekben nyomatékkal sodródik egymáshoz, tükröződik egymásba az éppen megnevezett dolog és a megnevezés jelen idejű cselekedete: „Miféle testben jössz elém / a földi sodrásban megint? / Folyton változik alakod / a nevek örvénye szerint." (*Repülő*) Képiség és zeneiség: egymást erősítő lírai ősenergiák. Mintha a korai Pilinszky metaforái remegnének a Parti Nagy-dallamok aszpikjában: „Morajló kővidék / ahol a semmi kel. / Esős aszfalt az ég / elgurult felnivel." (*Sötétben járó*) A metaforikus azonosítás-lánc első felében még fogalom („semmi") csöppen a képbe, a másodikban viszont már csakis kép íródik képre („aszfalt" – „ég" – „felni"). Kép válaszol a képnek, és a válasznak dallama, és a dallamnak sodrása van.

Persze nem volna illő figyelmen kívül hagyni kötetünk rövidebb futamidejű és – nem következésképpen – rövidebb távú örömöket (esetleg átmeneti zavarokat) okozó, többnyire vicces tárgyú és küllemű darabjait sem; így például a *Letölthető csengőhangok* nyolcadik etűdjét, amely ráadásul ki is került a könyvborító hátuljára – kissé elkódolt dallammal ugyan, tudniillik a harmadik sor végén kettős ponttal a pont helyett (és a pont mi helyett? – kérdezhetnénk tovább Tandorival): „Ez a világ egy nyitott blende. / Integetünk a végtelenbe, / amíg az arcok be nem égnek. / Hol hívják elő ezt a képet?" Talán nem mindegy, mi áll a harmadik sor végén, vagyis a kérdőjellel nyomatékosított zárósor előtt: pont vagy kettőspont. Ugyanis a mondat gazdája az előbbivel (a ponttal) pusztán megállapít valamit, míg az utóbbival (a kettősponttal) fel is hívja a figyelmet a megállapítás és a rákövetkező kérdés fontosságára, azaz önmagára, hogy ő milyen fontos dolgokról beszél, még egy ilyen kis bagatellben is. (Olcsó párhuzammal: ha a Rejtő-regényhős Tulipánt, a széplelkű gengszterköltőt megkérdeznénk, ő biztosan a kettőspontot választaná.) De nem lehet, hogy a szerkesztés vagy a nyomda ördöge a kettősponttal éppenséggel a rövid fesztávú költői képalkotás veszélyére hívta fel a figyelmet? A célzatos kihegyezés, a rímmel-képpel vastagított dallamvezetés lehetséges túlzásaira. A nyugatos-újholdas gyökerű költői képcsiholás és dallás olykor túlzó szépségeire, amelyek így kicsiben ráadásul esetlennek, pusztán ötletszerűnek is tűnhetnek.

Ugyanakkor Tóth Krisztina – gondolatjellel nyitva hagyott – verseskötetének mindig ötletes (és nem ötletszerű) középhosszú és hosszú darabjainak többségében ezek a túlságok, túlzó szépségek mégiscsak a helyükre kerülnek.

T 1

Tüske a köröm alá

Tóth Krisztina: *Pixel – szövegtest –*

Robert Altman *Rövidre vágva* (*Short Cuts*) című filmjét Raymond Carver elbeszélései ihlették. Tóth Krisztina *Pixel* című „szövegtestét" meg bizonyos emberi testrészekhez rendelt – többnyire szomorkás, esetenként tragikus – történetek alkotják; és ezek a testrészek (kéztől fenékig összesen harminc) adják az egyes novellák címeit is (*Első fejezet, avagy a kéz története – ... – Harmincadik fejezet, avagy a fenék története*). És míg az Altman-film mindenféle zavaró önértelmezés nélkül hagyja, hogy az egymással lazán érintkező történetek nagyjából összerázódjanak valamiféle szellős és megengedő vizuális játékszabály jegyében, addig a *Pixel* elbeszélője mindvégig érezteti a jelenlétét, tudniillik állandóan belebeszél az adott történetbe, olykor már-már szétfecsegi azt.

Például „a szem történetében" így: „Én, az elbeszélő, vagyis akinek időnként elhalkuló, időnként nagyon is hallható hangját eddig is érzékelhették, mint valami színházi előadás rádióközvetítése közben, én éppen..." Tehát éppen azt próbálja elhitetni velünk az elbeszélő, hogy történetesen szemben ül az adott novella főszereplőjével egy budapesti metrószerelvényben. Holott egyáltalán nem biztos, hogy azáltal lesz hihetőbb egy történet, hogy az elbeszélő elhiteti velünk azt, hogy jelen van a helyszínen. Nem biztos, hogy feltétlenül jó az, hogy jelen van a helyszínen. Mert hiába örül a metrón utazó elbeszélő annak, hogy hirtelen rájön, valami „pici kocka" nem illik az általa világtalannak tételezett utastárs sebtében elképzelt élettörténetébe (tudniillik a kezén látható óra; hiszen minek egy vaknak a karóra?), ha egyszer az olvasónak meg éppen ezek a kollokviális stílben formált elbeszélésügyi „pici kockák" nem illeszkednek az egyébként remekül elrendezett pixelkockákból összeálló kötetbe.

Amit Tóth Krisztina ezzel a döntésével nyer a prózabeszéd (még akár olvasóbarátnak is tűnő) gördülékenységének révjén, azt novellái éppenséggel elveszítik az ábrázolásmód világszerűségének vámján.

De lehet, hogy ez is volt a célja: bevinni néhány pontos elbeszélés-technikai ütést az önfeledt olvasónak, benyomni egy-két kihegyezett poétikai tüskét a másfélszáz oldalas könyvecskét lapozó ujjak kényes körmei alá. A technofil cím és a mellérendeléses kötetszerkezet joggal emlékeztethet Tóth Krisztina 2006-os *Vonalkód* című prózakötetére, amelyben bizonyos kulcsmotívumok garantálták a hosszabb szövegekből álló kötet egységét. Itt most, az emberi testrészekről elnevezett címek rendszerén túl, kettős garanciát érzékelünk: a különböző történetekben különböző arányban, hol főhősként, hol mellékszereplőként felbukkanó alakok (gyerekek, akik később felnőttek lesznek; nők és férfiak, akik később újabb nőkkel és férfiakkal kerülnek kapcsolatba; nők és nők, akik később...) összteljesítményét; valamint ezen összteljesítmény bőbeszédű magyarázójának tartós – és hangos – jelenlétét. Mintha Tóth Krisztina az utóbbi években a furmányos észjárású Márton László íróiskoláját látogatta volna; és végül – bizonyság rá ez a kötet – sikeres záróvizsgát is tett. Jóllehet már korábban is mesterséges „vonalkóddal" látta el megrázó történeteinek hiteles jegyzőkönyveit. Ám ezúttal egyenesen elidegenítő pixelkockákra bontja azokat: megmutatja olvasóinak, hogy amit ők az olvasás során valóságnak érzékelnek, valójában csak a valóság elbeszélése, azaz nem-valóság, csupán annak nem-természetes szövegtükre. Tóth Krisztina látványosan belekarcol ebbe a tükörbe, sőt meg is repeszti annak sima felületét – még ha a novellacímek és testrészmotívumok rámájával össze is fogja könyvének „szövegtestét". Mindazonáltal a gazdagon burjánzó „szövegtest" és a rajta élősködő elbeszélői hang jókora – termékeny? zavarba ejtő? döntse el kiki saját maga – feszültséget visz a kötet egyébként teljességgel egynemű nyelvi valóságába.

Az egyik novellában („a kéz történetében") felbukkanó asszony másik novellában („a pénisz történetében") felbukkanó fia, Jean-Philippe és annak férfiszeretője, Jyran „még egyszer utoljára, elkeseredetten szeretkeznek" – mégpedig a tolakodó modorú elbeszélő jelenlétében, aki sietve hozzáteszi: „Azt persze, hogy ez volt az utolsó, csak mi tudjuk, innen az elbeszélés távlatából." Majd helyesbít: „Vagy mégse?" Az időbeli előreutalás két síkon zajlik: a történetén és az elbeszélésén. Az utóbbi pedig elidegenít minket az előbbitől. Még akkor is, ha halljuk Jyran logikus – és egyúttal a novella címére vonatkozó – magyarázatát: „Utódokat kell nemzeni. Azért van a fasz." A novella tehát magán viseli Tóth Krisztina

kettős könyvelésének jellegzetes pecsétjét: az elbeszélő egyrészt figyel a történetre, azaz felkelti a figyelmünket a történet iránt; másrészt arra is figyel, arra is ráirányítja a figyelmünket, hogy ő meséli a történetet, és hogyan. Ez a kettős beszédrend pedig időnként inkább zavarónak hat, semmint természetesnek, vagy legalább üdítőnek. Mert például már-már kéretlen arculcsapásként fogadhatja az olvasó „a fenék történetének" nyitóbekezdését, amelyben egy „babakocsis nő", miután az Universitaii útról befordul az Avram Iancu utcába, majd elhalad a Babeş-Bolyai Egyetem mellett, tehát miután útvonalával felvázolta a novella terét, „a második mondatban körülbelül a Biasini szálloda magasságába ér". De mit keres a Biasini szállodáról szóló mondatban a „mondat" szó? Nem és nem tudom felfogni. Nem és nem értem, mi szükség az önmagában érdekfeszítő elbeszéléstér elbeszélés-technikai aláaknázására. Hiszen bőven elég volna a szellemes kötetszerkezet és a minőségi motívumkezelés ahhoz, hogy tudjuk, a novellák szerzője érti a dolgát. És még inkább érzi a pixelkockákban ábrázolt sorsok és világok szomorú szépségét, olykor iszonyatát. Nem volna szükség például arra sem, hogy az elbeszélő néhány oldalon belül változtatgassa az adott szereplő nevét, életkörülményeit, sőt sorsát; az utóbbi úgyis változik magától.

A Jyrannal való utolsó szeretkezése előtt holmi ázott teafilterekkel játszó Jean-Philippe jóval később, öregemberként „kiállítóterem nagyságú, hatalmas műtermében" végre befejezi a „Művet", amelyet egyébként hosszú éveken keresztül, jórészt térdepelve készített (elvégre „a térd történetét olvassuk"): a hatalmas, barna bőrű szobor-férfitestet immár nem („a pénisz történetéből" ismert) nedves, hanem kiszáradt teafilterek borítják, amelyek árnyalatukban eltérő „pixelekként" olvadnak össze – mégiscsak egységes textúrává. Persze csak akkor, ha megtartjuk a kellő távolságot. Ha nem megyünk túlságosan közel, mert akkor tényleg csak teafiltereket látunk. A pixelekből álló látvány összetett hatásának titka: egyrészt jól tudjuk, miből áll össze a látvány, másrészt önfeledten élvezzük is a látványt. És nem feltétlenül örülünk annak, ha állandóan tudatosítják velünk mindazt, amit egyébként is tudunk: hogy valójában különálló monokróm kockák halmazát látjuk. Maguk a novellák – mint „szövegtestek" – nem is tennék tönkre az olvasó tudatosan vállalt illúzióját, hogy tudniillik önként belemegyünk az irodalmi fikció *olyan, mintha* típusú játékába. Ám a – nem alkatilag – tudálékos elbeszélő olykor, sőt sokszor, sajnos túlságosan is

sokszor, nem engedi meg nekünk ezt a tudatos önfeledtséget. Közbeszólásai úgy fokozzák a pixelhatás egyik oldalát (a reflektáltat), hogy ugyanakkor gyengítik a másikat (az illúziót).

„Ha az olvasók repülni tudnának, beláthattak volna a szobába" – olvashatjuk (mi, a megszólított olvasók) „a szív történetének" második mondatában. (Már megint az a bizonyos „második mondat"!) Csak hogy így folytatódjék a harmadik mondatban az elbeszélő elidegenítő gesztusa: „De nem tudnak, így megint rám, az elbeszélőre kell hagyatkozniuk" – abban, hogy láthatóvá váljon a Klárika nevű öregasszony lakása, és persze életmódja, egész élete. Noha elég volna nekünk a látás is. Hogy látjuk a régesrégi tésztafogójával bíbelődő Klárikát, és nem ragaszkodnánk mindenáron ahhoz, hogy valaki – az elbeszélő – tudatosítsa bennünk azt, amit egyébként is jól tudunk: hogy elbeszélést olvasunk, amelynek természetesen van elbeszélője, aki megteremti az elbeszélés feltételeit, és működteti annak összetett szerkezetét. Aki olykor, bármiféle fölös magyarázat nélkül, motívumokat és szövegegységeket ismétel új és új összefüggésekben. És aki például egészen egyszerűen csak elmeséli, hogy „a boka történetének" hízásra hajlamos és lúdtalpas Misi nevű kisfiúja jóval később, vagyis „az orr történetében" kövér és bokasüllyedéses biztonsági őrként hal meg egy orrára mért ütéssorozattól, amelynek elkövetője, egy nincstelen cigányfiú meg már meghalt „a hát története" című előző fejezetben, amelyben meg egy másik cigányfiú...

Van tehát mondandója bőven Tóth Krisztinának. Éppen ezért nem értem, miért kell így megnyitnia egy önmagától is felnyíló történetet: „Azon tűnődöm, vajon felbukkan-e ez a rövid barna hajú szereplő másutt is. Na, felbukkan? A lehetséges valóságok inventáriuma oly gazdag, a megvalósuló történetek pedig vagy a szemünk előtt játszódnak, vagy egyszerűen rejtve maradnak szereplőikkel együtt. Kapjon azért a biztonság kedvéért valami nevet. Hívjuk, mondjuk... Nórának." Noha mondjuk engem inkább maga a történet érdekelne, amely éppenséggel a „szemem előtt játszódik", annak összes részletével, szépségével és iszonyatával, kisszerűségével és tragikusságával együtt. Nem pedig az, hogy miért és milyen körülmények között – a „biztonság kedvéért" – kapta „a has történetének" hőse a „Nóra" nevet. Az érdekel, hogy mi történik Nórával, az ő hasával. Amit persze előbb-utóbb – a körülményeskedő magyarázatok ellenére, és nem jóvoltából – meg is tudok.

Félreértés ne essék: nem azért emeltem ki Tóth Krisztina új prózakötetéből éppen ezeket a modorosan tudálékoskodó (egyáltalán nem szerves és szellemes) részleteket, mert csak a hibákat keresem (vagy azt, amit annak érzek); hanem mert fájt, nagyon fájt, hogy az egyébként remekbeszabott pixelnovellák elbeszélője nem hagyta, hogy belefeledkezzem az olvasás ősi illúziójába, amely pedig hitem szerint – és még inkább a novellák ábrázolóereje okán – megillethetne. Azzal együtt szerettem volna az egyes novellák és a kötetegész lenyűgöző összlátványára figyelni, hogy tudom: elsősorban mégiscsak pixelkockákat látok; és nem annak ellenére.

13
(1-2 közös dolgunkról)

1

Auschwitzban – Auschwitzról

Jichak Katzenelson: *Ének a kiirtott zsidó népről* / Halasi Zoltán: *Út az üres éghez*

Joggal idézi Angyalosi Gergely a Halasi Zoltán által részben fordítóként, részben szerzőként jegyzett könyvről szóló kritikájában Adorno untig ismételgetett meglátását, miszerint „Auschwitz után barbár dolog verset írni". Tudniillik „barbár" az, aki úgy gondolja, hogy szépirodalmi eszközökkel, azaz gondosan megválogatott, elrendezett és felékesített szavakkal *közvetlenül* megérintheti, netán egyenesen megragadhatja, maradéktalanul ábrázolhatja a náci haláltáborok borzalmát, a zsidó emberek tömeges elpusztításának iszonyatát. (A *közvetett* ábrázolás érvényes formái közül legyen elég most csak utalni a költő Paul Celanra és a regényíró Kertész Imrére.) A szépirodalom, az irodalmi beszéd mindenkori alaphelyzetét meghatározó utólagosság: óriási teher a beszélőnek – minden esetben (gondoljunk például a brit légierő második világháborús németországi pusztításairól szóló szépirodalmi művek W. G. Sebald által elmarasztalt „barbár" stilizáltságára), ebben az esetben meg különösképpen. Valamivel könnyebb, de azért még mindig eléggé nehéz helyzetben van az a fordító, aki mások Auschwitzról szóló beszédének próbál saját hangot találni. Noha közben nem szabadulhat attól a talán még sajátabb feladattól sem, hogy az idegen nyelvű szöveg fordítása során maga is, immár a maga nevében, a maga nyelvén és a maga eszközeivel számot adjon arról, ami őt az általa fordított szöveg világához köti, sőt láncolja.

Nos, Halasi először megtanult jiddisül, hogy lefordíthassa a Lengyelország német megszállása idején a varsói gettóban élő, később Auschwitzban megölt Jichak Katzenelson franciaországi internáló táborban írt, *Ének a kiirtott zsidó népről* címet viselő poémáját, majd hozzáfűzte a maga *Út az üres éghez* című prózai szövegcsoportját, kiegészítve a *Da capo – középkor* verses *Függelék*ével, amelyek kapcsolódásait, a kétszerzős könyv háromtagú (továbbá bőséges jegyzetekkel kiegészített) szerkezetét röviden meg is magyarázza az *Előszó*ban. Vagyis a költő és műfordító (például az 1945-ös rechnitzi vérengzésről szóló Elfriede Jelinek-darabot hangsúlyosan

*Rohonc*ként magyarító) Halasi nem „barbár” módon, közvetlenül nyúl Auschwitzhoz, hanem a Katzenelson-mű közvetítésével, annak fordítójaként és továbbírójaként. Márpedig Katzenelson, bármily furcsának, bántónak vagy ostobán ízléstelennek tűnjék is ezt most külön hangsúlyozni, semmiképpen nem nevezhető adornoi értelemben „barbárnak” – lévén nem „Auschwitz után”, hanem még Auschwitz előtt, mintegy Auschwitz közben, jobban mondva Auschwitz közvetlen közelében írt Auschwitz iszonytató lényegéről. 1943. október 3-ától 1944. január 18-áig.

És természetesen „barbár” dolog volna a modern szépirodalmi művek elemzésekor használt, egyszerre emelkedett és technikai (poétikai és esztétikai) szempontokkal közelíteni Katzenelson archaikus műfajú alkotásához, pláne számon kérni rajta azok alkalmazhatóságának nehézségeit. Hiszen éppenhogy *ez*: a fennkölt irodalmi szempontok(kal képviselt kulturális szempontok vagy eszmék) érvényvesztettsége, ha tetszik, használhatóságuk hiánya, a hiány átfogó érzete volna az a valami, ami teljességgel kitölti a poéma egészét, kiteljesíti az olvasás tapasztalatát, és teszi egyúttal szokatlanul nehézzé az értelmezést. De hadd éljek most mégis egy esztétikai jellegű s így eleve ügyetlen fogalompárral: a leírható és értelmezhető szépség helyett a már-már leírhatatlan és értelmezhetetlen fenségessel szembesülünk a nem elsősorban szépirodalmi értékei miatt jelentős, megrendítő Katzenelson-szöveg olvasása során. Mint ahogyan Halasi saját szövegei sem a szó megszokott (Auschwitz előtti) értelmében vett szépirodalmi alkotások volnának, sokkal inkább a Katzenelson-mű sajátos irodalmiságának meghosszabbításai. Bennük a zsidó siratóének műfajának egyöntetű, *egy*hangú, azaz egyetlen hangot hosszan kitartó tragikuma ismétlődik több műfajban és hangfekvésben, olyan eklektikus szövegtérben tehát, amelytől nem lehet idegen a tragikumot nem tagadó, csak éppen a tragikumról való beszéd nehézségeit (önmagával és velünk) tudatosító, hátborzongató irónia sem (ennyiben Halasi egyenes ági leszármazottja volna a *Sorstalanság* Auschwitzot és Buchenwaldot túlélő írójának). De nézzük először a több összetevőjű kötet eredetszövegét.

Az észak-franciaországi internálótáborban raboskodó Katzenelson, családtagjaitól immár örökre megfosztva, 1943. októberének legelején fog hozzá poémájához, mégpedig polemikus élességgel, az *Énekelj* című önmegszólításos és párbeszédjellegű nyitóverssel, amelyben egyfelől megfogalmazódik a siratóének hagyományos-zsoltáros műfaji követelménye:

„»Énekelj! Fogd könnyű hárfád, üresen kongó hangszered...«”; másfelől viszont jóval erősebbnek bizonyul a megszólalás nehézségeinek fájdalmas valósága: „Hogy énekeljek? Hogy nyissam meg a szám? Hogyan? / Én maradtam meg egyedül, mindenki más oda. / A feleségem!... Borzadály!... És az én két kis madaram!...” A beszéd kínja és annak témái továbböröklődnek a végül is elkezdett, majd folytatott és végigírt siratóban; így például a *Már pengetem* című második énekben, annak zárlatában, ahol Katzenelson a régi prófétákhoz fohászkodik a jelen poklából – hiába: „Mit Jehezkel! Mit Jirmija! Pedig hívtalak benneteket! / Segítsetek, adjatok nyelvet! Jaj, enyhítsétek nagy bajom! / De meddig várjak énekemmel? És mire mennék veletek? / Ti csak prófétáltok. Engem megöl a fájdalom.” Ézsaiás próféta izzó szavainál jobban izzanak a varsói gettóban lesoványodott zsidó fiú szavai, amelyekre most Katzenelson emlékezik nem kevésbé izzó szavakkal, mely izzás a fellobbanásig hevíti a prófétákhoz szóló beszéd hagyományosan alázatos formáját: „A szent héberrel keverte a jiddist. Nem, nem! Szent volt minden szava. / Ó, hallgasd őt, Jesaje, figyeld a szemét, e lángoló zsidó tekintetet. / Ahogy fejét emeli, homlokát. Milyen kicsi és mégis mekkora! / Ennyire jó és igaz te sem voltál, Jesaje; nem volt ekkora hited.” A kérdő mondatokat egyre inkább felváltják a veszteségek fájdalmát kifejező felkiáltó és a fájdalom tárgyát leíró kijelentő mondatok. És ahogyan Katzenelson előrehalad a fokozódó, már-már a felfoghatatlanságig fokozódó borzalmak emlékező leírásában, sirató felsorolásában, úgy válnak a verssorok egyre hosszabbakká, egyre kevésbé megformázhatókká, tagolhatókká. A személyes fájdalom nyelvkereső szólamai mindig is részét képezték a siratóének közösségi műfajának, amelyben a fájdalom alanya csak azért nem marad, nem maradhat néma, mert az őt magában foglaló közösség, jelen esetben egy pusztuló, pusztulásra szánt közösség jövőbeli emlékezetét szolgálja – még éppen a pusztulás előtt, mások, a többiek, családtagok, barátok, ismerősök, zsidó emberek pusztulása láttán. Katzenelson végighalad a zsidó közösség megsemmisülésének, pontosabban embertelen (emberek általi) megsemmisítésének fokozatain, amelyek közül az egyik legiszonyatosabb: a varsói Miła utcán és környékén zajló deportálás napja 1942. szeptember 6-án. A hagyomány Istene, Isten hagyományos eszméje vagy vigasza itt teljességgel elégtelennek bizonyul, noha nélküle, a hiányára vonatkozó panasz nélkül meg nem lehetne kifejezni a hiányára utaló borzalmakat: „... a Miła utca. Az a nap. És az a borzadály. / Még

jó, hogy nincs Isten sehol. De bizony rossz, nagyon rossz nélküle! // Még rosszabb volna, hogyha volna – mint a Miła utca szövetségese. / Elő a bőröndben lapuló gyerekkel! Csapjátok falhoz őket! ...” És mit is lehetne mondani a *Mindezek után* című, 1944. január 15-e és 18-a között írt záróversben, mint: „Ó jaj, már nincs életben senki. Élt egyszer egy nép. Hol volt, hol nem volt. Már nincsen. Vége lett.”

Kérdés, mit tud mondani *mindezek után* a fordító Halasi – olyan nyelv- és történelemtudatos költőként, aki belátja, hogy Auschwitz után tényleg barbárság verset írni. És nem is verseket írt az *Út az üres éghez* című második kötetegységben, hanem prózát, tudniillik valóságos dokumentumokból építkező áldokumentum-füzért. (Egyébként a háborús légi pusztítások borzalmainak irodalmi ábrázolhatóságáról értekező Sebald is valamiféle tiszta dokumentarista prózát ajánl a metaforizáló és humanizáló próbálkozások helyett a *Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza* című esszékötetében.) Csak hogy végül, továbbra is Auschwitz *után*, visszatérhessen az Auschwitz *közvetlen közelében* író Katzenelson által használt formához, a vershez – az Auschwitz *előtti*, vagyis az Auschwitzhoz vezető előidőket tárgyaló, a zsidósággal kapcsolatos előítéleteket, indulatokat és erőszaktetteket részletező *Da capo – középkor* című harmadik egységben.

„Egy antológia legyen olyan, mint egy táj: legyen benne hegy, völgy, folyó, falu, város, esetleg tó vagy tenger is. És lehessen benne olyasmire bukkanni, amire nem számít az ember” – olvashatjuk az *Út az üres éghez* című Halasi-szövegcsoport *Pódiumbeszélgetés*ében, amelyet a zsidó írószövetség odzi tagozata szervezett 1937. május 26-án, és amelyen, többek között, hagyomány és modernség kapcsolatáról esik szó. És maga a könyvfejezet is ilyen antológiajellegű volna: benne Halasi komótos részletességgel bemutatja a lengyelországi zsidó kultúrát, annak hagyományos és újabb formáit, miközben szinte észrevétlenül araszolgatunk a borzalom felé („amire nem számít az ember”) – és ez a fokozatiság kiérződik a kisebb szövegeket magukban foglaló alfejezetek címeiből is: *I. Előidők*; *II. Kultúra*; *III. Árnyék*; *IV. Felszámolás*; *V. Megsemmisítés*. Szomorú, de megkerülhetetlen feladat: dokumentumokon alapuló, tényleg csak módjával stilizált irodalmi szövegekből felépíteni egy kultúrát, oktatástól építészetig, majd ugyanúgy, továbbra is dokumentumokra (többek között az úgynevezett Ringelblum-archívum anyagára) támaszkodva, végigkövetni

ennek pusztulását. De már a *Kultúra*-alfejezet *Muranówi séták. Részlet egy 1939-es Varsó-útikalauzból* című darabjának térképészeti pontosságú és semlegességű városbemutatása során, a lapszéli jegyzetekben Halasi rálátást kínál a küszöbön álló borzalomra – így például az Ulica Nalewkin álló tűzoltósági épület kapcsán megemlíti, hogy a majdani, németek által foganatosított gettótűz idején „a lengyel tűzoltóság a megszállóktól kapott parancs értelmében csak arra fog vigyázni, hogy a tűz ne terjedjen a gettó falain kívül”.

Az *Árnyék* című fejezet *Világnézetünk alapjai* egységének Reinhard Heydrich által 1939 szeptemberében jegyzett *Végrehajtási utasítás*a vezet át a *Felszámolás* című fejezetbe, amelynek szövegeiben Halasi immár a borzalom jelenében fogalmaz, továbbra is a tőle megszokott tárgyszerűséggel – tanúsítva ezáltal a tények iszonyatos voltát. Az *Éhségkór* „kutatási összefoglalójában” az adatok magukért beszélnek; csak bennünk legyen, muszáj, hogy legyen, erő elviselni azokat: „A máj zsugorodik össze a legnagyobb mértékben – az egészséges emberre jellemző két kilóról 54 g-ra. A szív tömege 300 g-ról akár 110 g-ra is csökkenhet. Csak az agy nem sorvad szinte semmit, és továbbra is mintegy 1300 g.” A halálra szántak agya, a túlélők agya, az olvasók agya: a felfogóképesség teljes birtokában („1300 g”) szembesül a teljességgel felfoghatatlannal. Nem véletlen, hogy éppen ebben a fejezetben mutatkozik meg először legteljesebb – elnézést a kifejezésért – pompájában Halasi lidérces iróniája, például a *Feketegazdaság* című részben, amelyben egy közgazdásszal készített interjú során olvassuk az alábbiakat a gettó legszegényebb csoportjáról (akik között „még emberevés is előfordult, azt beszélik”): „*Nekik tehát, mint Münchhausen bárónak, saját hajuknál fogva kellene kihúzniuk magukat a mocsárból.* // Csak sajna »kihullott a hajuk«: nincs mibe kapaszkodniuk.” A *Megsemmisítés* című zárófejezetben hátborzongató játékot űz Halasi, amennyiben (emlékeztetve némiképpen a pályatárs Závada Pál védjegyértékű fogásaira) főelbeszélője folyamatosan váltogatja az egységes nézőpontból végigbeszélhetetlen események úgymond alelbeszélőit: „Elbeszélőink többsége úgy látta...” – „Ezzel szemben, folytatja egyik elbeszélőnk...” – „Egyes elbeszélők úgy becsülték...” – „A hagyomány nem mulasztja el ráirányítani a figyelmet...” A lidérces nézőpont-váltogató játék során mindenki szót kap: az áldozatok is, és az elkövetők is, és persze a néma cinkosok is – csak hogy minél pontosabban lássuk, és soha ne felejtsük

el, ami a varsói gettóban történt. Álljon itt most csak egyetlen példa, a szakszerű tömeggyilkos gyomorforgató erkölcsretorikája: „Fogy a lőszer; röpköd a csontszilánk, fröccsen a vér, a velő. Nem jó. Zubbonyra, arcra. Hiba volt az anyákkal kezdeni. Mert a zsidónő, miközben erősen szorítja a kezét, faarccal fogadja még a saját gyereke halálát is. Anya az ilyen?" A gyilkosok embertelen munkájának szakmai részleteit elbeszélő hang (vagy hangok) nyelvi teljesítményéről nem tud nem eszünkbe jutni a haláltábor szervezettségén ámuldozó Köves Gyuri a *Sorstalanság*ból. Az ironikus beszéd kegyetlenségalakzataiban bővelkedő fejezet a vegytisztán megrendítő, mozaikos szerkezetű *Fúgá*val zárul, amelynek alcíme: *Lengyelország 1941-1944*. Egyszerű, dísztelen, fokozhatatlanul tiszta beszéd.

A kötet *Da capo – középkor* című záróegységében Halasi következetesen végigkalauzol minket a népirtásig vezető történelmi úton – a megelőző egységhez hasonlóan, vagyis a fokozatosságot címeikben is jelző öt fejezetben: *I. Béke*; *II. Háború*; *III. Pénz*; *IV. Tüzek*; *V. Coda*. Merthogy a náci haláltáborok gyilkoló gépeit működtető indulat bizony nem a semmiből teremtetett néhány politikai ámokfutó katonás karlendítésével. Sarkosan fogalmazva: az európai történelem *akár* leírható – és ebben a kötetben, azt hiszem, le is írandó – a zsidósággal kapcsolatos tévítéletek, gyűlöletek és pogromok logikátlanságában logikus soraként is. Ám itt, Halasi elkötelezett leírásában sem kapunk végső magyarázatot vagy magabiztosan moralizáló ítéletet – csak tényeket, ezúttal versbe szedve, Auschwitz *után*, az Auschwitz *előtti* időkről: „Templomrombolás, kiűzetések, nagy mészárlások; / a gyűlölet keze, az emlékezet szája, a gyász szeme. / Ezek közös tánca. A végzet pancsermutatványa. / Élő betűk szállnak fel a hamuból, / egymást követő nemzedékek, de nem / tudnak értelmes mondattá összeállni." (*Coda. Hagyomány*)

Halasi Zoltán „értelmes" szerkezetbe tudta rendezni a lekerekített magyarázatnak ellenálló, az emlékeztető ábrázolásra viszont nagyon is méltó anyagot: Jichak Katzenelson 1943-44-es siratóénekét és annak tárgyát.

2

Úgy, amilyen – Saulról és fiáról

Nemes Jeles László: *Saul fia*

„Ki mutat gyermeket, úgy, amilyen? ki
emeli égre? ki adja kezébe
a messzeség mércéjét? szikkadó
szürke kenyérből ki készíti – vagy, szép
alma csutkáját, szájában ki hagyja a gyermekhalált?..."
Rainer Maria Rilke: *Negyedik duinói elégia*
(Rónay György fordítása)

Miközben Nemes Jeles László kivételesen nagyszerű filmjét nézem, folyamatosan Kertész Imre *Kaddis*ának vezérdallama jár a fülemben: „»Nem« – mondtam rögtön és azonnal, habozás nélkül és úgyszólván ösztönösen, mert egészen természetes immár, hogy ösztöneink ösztöneink ellen működnek, hogy úgyszólván ellenösztöneink működnek ösztöneink helyett, sőt gyanánt..." Amikor Kertész regényének Auschwitzot megjárt beszélője nemet mond a gyermekáldásra, egyúttal nemet mond a létezés bármiféle Auschwitz előtti értékének továbbvitelére, továbbvihetőségére is. Ami persze nem válhat általános előírássá. Az élet él és élni fog. Mert élni akar. Valahogyan – ösztönösen – folytatódik. Ám aki túlságosan közel került a haláltáborok iszonyatához, annak „ellenösztöne" tényleg csak nemet mondhat mindarra, ami pedig vitán felül az élet legalapvetőbb értékei közé tartozik. Nem kevesen magára az életre mondtak nemet. Kertészt ettől, az öngyilkosságtól, az írás gyakorlata (és elmondása szerint: a kommunista diktatúra rossz folytonossága) mentette meg. Ő az irodalomban mondott nemet mindarra, amire mások, Jean Améry, Tadeusz Borowski, Primo Levi az irodalmon kívül *is*. A nem-mondás irodalmi közegében a „meg nem született gyermekért" mondott rendhagyó kaddist lezáró „*Ámen*", egyszersmind a Kertész-mű utolsó szava, tényleg csak a regényt felütő „Nem" inverz anagrammája lehet.

Nem találkoztam még a Kertész féle nem-mondás érvényes játékfilmes megfelelőjével – tehát most nem jöhet szóba például Claude Lanz-

mann túlélőket és elkövetőket megszólaltató, 1985-ös dokumentumfilmje, a *Shoah*, vagy Margarete Heinrich és Eduard Erne 1994-es *Totschweigen*je, amely az 1945-ös rechnitzi mészárlás helyi emlékezetének torzulásaival foglalkozik. Az áldozatoknak emléket állító és egyúttal az elkövetett bűnökre emlékeztető dokumentálás belső kötelessége *helyett* az egyszerűbb érzelmeket felkeltő, miáltal a közízlést és közérzületet szolgáló vagy egyenesen alakító piaci szempontoknak kiszolgáltatott játékfilm hagyományosan, többnyire: az igen-mondás művészi közege. Amennyiben igent mond az elmesélhető és követhető történetre, az elmesélhető és követhető történet által hordozott tanulságra, az elmesélhető és követhető történet által hordozott tanulságot nyomatékosító hatáselemekre, úgymint épületes párbeszédekre és monológokra, megbabonázó látványra, felkavaró zenére... Ez a hatásmechanizmus-kényszer érződik nagyon különböző mértékben például Stephen Spielberg *Schindler listájá*nak (1993) érzelgősen moralizáló és heroizáló giccsében; *Az élet szép* (1997) Roberto Benigni által kotyvasztott humoreszk-humanizmusában; vagy akár Andrzej Wajda Vivaldi-ornamenssel induló (nem mellesleg a holokauszt-túlélő, pontosabban a túlélést nem túlélő Borowski írásaira épülő) *Tájkép csata után*jában (1970); meg hát, sajnos, nem tud nem eszünkbe jutni a (pedig) makulátlan irodalmi alapanyagot fel-, ki- és elhasználó Koltai Lajos *Sorstalanság*a (2005 – zeneszerző: Ennio Morricone!)... Mindezzel szemben a *Saul fia* tagadhatatlan érdeme, hogy úgy visz minket közel Auschwitzhoz, mégpedig egészen a gázkamrák és krematóriumok közvetlen közelébe, hogy közben teljességgel visszafogott, már-már a szenvtelenségig következetes, tehát fokozottan műfajtudatos is marad. Erről, tudniillik a holokauszt ábrázolhatóságának súlyos és összetett kérdésköréről, valamint annak filmnyelvi következményeiről többen is beszéltek a *Saul fia* elemzői közül (a magyarországi fogadtatásban például Nagy V. Gergő és György Péter). Ugyanakkor Nemes Jeles – még egyszer hangsúlyoznám: kivételesen nagyszerű s így a számlálhatatlan műfaji változatok közül magasan kiemelkedő – filmje egyetlenegy tekintetben mégiscsak foglya marad a fent említett hatásmechanizmus-kényszernek.

Cherchez les enfants!

Már ott van a film címében is. Mivel szorosan hozzátartozik a film világához. Nemes Jeles filmje Saul fiáról szól. Egy adott gyerekről. Egy halott gyerekről. Az emberirtás iszonyatán *belül* a gyerekhalál iszonyatáról. Egy Auschwitzban megölt zsidó gyerek Törvény szerinti elbúcsúztatásának embertelen nehézségeiről. Arról, hogy mit jelenthet egy gyerek halála Auschwitzban. Hogy mit jelenthet a gyerek léte vagy nemléte, annak művészi toposza Auschwitzban – mely helységnév innentől kezdve már szimbolikusan, szimbolikus jelként értendő. Egyáltalán mit jelenthet, mire lehet képes bármiféle művészi toposz, a művészi ábrázolás bármiféle eszköze Auschwitzban.

A sonderkommandós Saul Ausländer vágya, hogy kaddist mondatva eltemesse a gázkamrát csodával határos módon túlélő, majd egy náci orvos által villámgyors módszerességgel megfojtott gyereket. Azt állítja, hogy a halott fiú az övé, ám Abraham nevű barátja ezt nem hiszi el neki, sőt azzal vádolja, hogy a halottakat választja az élők helyett, a megölt fiút az 1944-es sonderkommandó-lázadást előkészítő társak helyett. És a film nézői is inkább valamiféle rituális-szimbolikus jelentőséget tulajdoníthatnak neki, Saul auschwitzi körülmények között adoptált fiának. Úgy érezhetjük, hogy a gyerek kilétének fel nem oldott bizonytalansága is csak a főhős tárgyszerű állítása (a házasságán kívüli utódról) és a filmalkotó elvont jelentéssugalmazása (a gyerek jelképes értékhordozásáról) között egyensúlyozó, fátyolozott példázatosság malmára hajtja a vizet. Hiszen egyedül a halott fiú köti az érzelmektől megfosztott arcú (a nem hivatásos színész Röhrig Géza által emlékezetesen alakított) Sault az Auschwitz előtti világhoz, annak egyik Törvénybe foglalt alapértékéhez (a halottakat el kell siratni és el kell temetni) – amelyet viszont éppen Auschwitz, az üzemszerű haláltáborok tapasztalata tett fájdalmasan érvénytelenné. Innen nézve a Nemes Jeles által mozgatott Saul törekvése (kaddist mondó rabbit találni a halálra szánt foglyok között) nem lehet más, mint: a világtól fosztottság tapasztalatának szenvedélyes, sőt rögeszmés tagadása, mondhatni a sorstalanság visszavonása, a Kertész-regénnyel jelölhető radikalizmus visszafordítása. És míg a *Sortalanság*ban egy gyerekbe ojtott felnőtt művi és utóidejű beszédét hallhattuk, továbbá a *Kaddis*ban egy gyerekről lemondó felnőtt szintúgy utóidejű monológját követhettük (a „Nem"-től az „*Ámen*"-ig), addig a *Saul fiá*ban egy gyerek iránt elköteleződött felnőtt jelen idejű, ám szimbolikus léptékű kitörési kísérletét látjuk – amely párhuzamosan fut a sonderkommandós társak tényleges kitörési kísérletével. A waterlooi csatatéren bolyongó Fabrizio del Dongo és a borogyinói ütközetben csetlő-botló Pierre Bezuhov kései árnyaként az auschwitzi fegyveres lázadásba keveredett Saul a folyón történő átkelés során ugyan elveszíti a vállán cipelt halott gyereket, vagyis kudarcot

vall szimbolikus jelentőségű magánvállalkozásában, ám a film végén, néhány perccel a halála előtt, mégiscsak képes rámosolyogni egy véletlenül arra kószáló (a halott zsidó fiúval nagyjából azonos korú) lengyel fiúra. A teljeséggel váratlan mosoly volna a nem kis részben a főszereplő érzelemnélküli arcán játszódó film legjelentősebb fordulata – és ugyanakkor az a kényes pont, ahol a *Saul fia* nagyon közel kerül a filmes giccshez (Spielberg érzelgős moralizmusához, Benigni humorral álcázott semmitmondásához, Wajda esztétizáló látomásosságához...), noha semmiképpen sem tekinthető annak. Arról, ahogyan Nemes Jeles a gyerek filmes toposzát használja, és ahogyan a zárójelenetben kiteljesíti, nem tud nem eszembe jutni például *A bukás* című Oliver Hirschbiegel-film (2004) édeskés zárójelenete a rommá bombázott Berlin külvárosában együtt kerékpározó fiatal lánnyal és szőke fiúval. Noha Nemes Jelesnél a legvégső percekben a szökevényeket, köztük Sault, legyilkoló géppuskák szenvtelen ropogását halljuk – miközben a szépen felöltöztetett, szőke lengyel fiú futva eltűnik az erdőben. Vagyis a rendező azáltal kerüli el az érzelgősség csapdáját, hogy az utolsó képkockák visszafogottan ábrázolt brutalitásával a lidérces irónia zárójelébe teszi Saul mosolyát. Noha meg nem történtté nem teheti (és nyilván nem is akarja).

A giccsközeli toposzba torkolló jelenetben válik végképp világossá: Nemes Jeles – Rilkével szólva – nem „mutatni" akarta a halott gyereket „úgy, amilyen", a maga megrázó valóságában, hanem inkább felhasználta ahhoz, hogy valamiféle (igaz ugyan, hogy) csökkentett becsvágyú (ámde mégiscsak) tanulsággal, a kiüresedett férfiarcon megtelepedő mosolyba csomagolt üzenettel ajándékozzon meg minket. Jól ismert filmes közhelyekhez fogható érzületi-szimbolikus hasznot hajtott a halott fiúból. Ami persze nem baj. A legtöbb film ilyen, még a legeslegjobbak közül is. Csak éppen ezzel a *Saul fia* elveszítette azt a szemléleti radikalizmust, azt a művészi következetességet, amelyet pedig a minden egyes kritikában joggal kiemelt filmnyelvi eljárások (színészi alakítás, képméret, kameramozgás, díszlet, hangtechnika... – operatőr: Erdély Mátyás; díszlettervező: Rajk László; hangmérnök: Zányi Tamás) eszköztelensége révén bizonyosan el is ért volna. Mert talán a játékfilm közegében szokásosan elvárt, előrehaladó cselekménynek bőven elég lett volna a rablázadás háttértörténete, amelynek előterében esetleg gyerek nélkül, vagy legalábbis a gyerekre (a halott gyerek elsiratására és eltemetésére) irányultság ilyen fokú kizárólagossága, sőt megszállottsága nélkül is kellőképpen felkavaró lett volna az auschwitzi hétköznapjait rezzenéstelen

arccal élő sonderkommandós gépies cselekvéssorozata: a foglyok levetkőztetése és beterelése a gázkamrába, a holttestek elszállítása a kemencékhez, a hamvak kilapátolása... A megvalósult filmben viszont Saul egyértelműen monomániás viselkedése mögött az alkotó némiképpen akaratlagos-ideologikus üzenetét érzékelhetjük, miszerint: a halottak elsiratásának és eltemetésének isteni igazsága szimbolikusan felül kell, hogy írja az istennélküliség tényleges auschwitzi tapasztalatát. Még akár annak árán is, hogy Saul végül, a cselekmény könyörtelen kényszerpályájának lélegzetvételnyi szünetében, lecseréli a halott gyereket egy élőre. Hogy tehát a vászonba göngyölt holttest elvesztése után, annak valamiféle szimbolikus pótlékaként (mint aki bármit is „már végképp másoknak remél"), megfürészti fáradt mosolyában a takarosan felöltöztetett lengyel fiút (és persze a film nézőit is). Ám ezzel a film részben megfosztatik attól a belső logikai tisztaságtól, amely például – kissé távoli párhuzammal – magával ragadja az olvasót a temetési szertartás hagyományát kiforgató, azazhogy a saját szövegvilágába beleforgató *Szárnyas lovak* című Mészöly Miklós-elbeszélésben. Esetünkben viszont, megítélésem szerint, szándékoltságában külsőnek tűnő szempont kerül a mozgóképi alkotás önmagában következetes belső logikájába, etikusan visszafogott, visszafogottságában könyörtelen ábrázolás-technikájába, amit és ahogyan mutat a haláltáborok ábrázolhatatlan borzalmából. És így a világlátásbeli engedmény együtt jár a műfajnak tett engedménnyel. A felemelőnek szánt üzenet a zavarba ejtő (a giccsszerűség határán billegő) filmes toposszal. Ami fájdalmasan érintheti Nemes Jeles komor ragyogású filmjének joggal lenyűgözött nézőjét.

A *Saul fia* ugyanis olyan erőteljes világlátomású, egyúttal a holokauszt ábrázolhatóságának nehézségeivel számoló, azokat érvényesen értelmező alkotás, amely – hadd játsszam el a felelőtlen gondolattal! – nem szorulna rá a gyerek filmes toposzának auschwitzi körülmények között történő újramondására. Ám ha így lett volna, ha tehát a szimbolikus léptékű gyerekmotívum kimaradt volna belőle, akkor nem viselhetné ezt a címet. Az új cím megtalálásának fáradsága viszont bőven megtérült volna a film vegytisztán vizuális-esztétikai teljesítményében, ábrázolás-etikai értelemben makulátlan minőségében, amely így biztosan ellenállt volna bármiféle műfaji kényszermechanizmusnak vagy ideologikus jellegű elkötelezettségnek. Nem így lett. Auschwitz témája – és ezen nincs miért csodálkozni – erősebbnek bizonyult Nemes Jeles egyébként nagyon, nagyon-nagyon erős filmjénél.

3

Antropológiai orgia – ideológiai piac

Zoltán Gábor: *Orgia* / Závada Pál: *Egy piaci nap*

Az íróknak sajnos időnként mások helyett, helyettünk kell elvégezniük a munkát, nem kevés közös dolgaink egyikét-másikát. Miközben a saját dolgukat sem szabad félvállról venniük. Úgy próbálnak ilyenkor feledésbe merült vagy kiüresedésig sulykolt ügyekre, hosszan elfojtott történelmi traumákra vagy utólagosan eltorzított történelmi eseményekre emlékeztetni, hogy közben igyekeznek nem elfelejteni azt sem, ami az irodalom lényege, sava-borsa. Hogy tudniillik saját nyelvet kellene vagy illene teremteniük az adott tárgy érvényes *végig*beszéléséhez. Mert világos: álságos vagy semleges (netán álságosan semleges) nyelvet nem használhatnak. Azazhogy nem beszélhetnek politikusan, a pártpolitika kisajátító és egyneműsítő tolvajnyelvén, de nem választhatják a tudomány távolságtartó és tárgyias beszédmódját sem. Pontosabban úgy kell távol maradniuk az előbbitől, hogy egyúttal közel kerüljenek az utóbbi által fellelt és előállított ismeretekhez, adatokhoz. Csak hogy aztán ettől is ugyanúgy eltávolodjanak. És persze jó, ha mindeközben nem válnak túlságosan, indulatosan és kiszámíthatóan elfogulttá, ideologikussá sem. Meg kell, hogy találják saját, csoporthiedelmektől mentes nézőpontjukat és hangfekvésüket.

Nos, míg Zoltán Gábor ez idáig számára ismeretlen szépirodalmi helyzetbe került akkor, amikor új regénye tárgyául választotta az 1944-45-ös nyilasterror iszonyatos eseményeit, azon belül a budapesti tizenkettedik kerületi szervezet rémtetteit, addig Závada Pál úgymond biztosra ment, amennyiben a megelőző regényeiben kidolgozott, mértékkel változatos, jellegzetesen művi elbeszélés-technikai eszközökkel hangosította ki a második világháborút követő, 1946-os vidéki vérvádak mentális hátországát, nagyobb részt a két halálos áldozatot és több súlyos sebesültet követelő kunmadarasi, kisebb részt az egy gyilkossággal és egy súlyos sebesüléssel járó miskolci zsidópogromok fikciósított és stilizált ábrázolásával. És míg Závadának már bőven rendelkezésre álltak feldolgozott történelmi dokumentumok és szaktanulmányok (például Pelle Jánostól vagy Standeisky

Évától), addig Zoltán elsősorban saját levéltári kutatásai nyomán ment utána annak, hogy mi is történt valójában az ő (tudjuk meg a fülszövegből, valamint néhány korábban publikált írásából, regényváltozat-részletéből) szűkebb lakóhelyén, a Városmajor környékén, amely egyébként, de nem mellékesen, nagyjából megegyezik Mészöly Miklós 1976-os *Film* című regényének helyszínével. Tehát míg az *Egy piaci nap* elsősorban a szerző saját epikai műveivel mutat rokonságot, leginkább talán *A fényképész utókorá*val és az *Idegen testünk*kel, és még esetleg párbeszédbe állítható néhány hatvanas évekbeli regényparabolával, elsősorban Sánta Ferenc *Húsz órá*jával, addig az *Orgia* a Mészöly-mű szenvtelenül részletező látásmódjával bemutatott tájék egy-két neuralgikus jellegű pontjára vet engesztelhetetlen és könyörtelenül pontos pillantást, ha tetszik, a jelentős íróelőd látásmódját megörökölve és átalakítva részletezi a negyven éve felvázolt regénytérkép néhány szelvényét, mint amilyen például a *Film*ben kurtán és élesen megemlített Városmajor utcai Bíró Dániel Gyógyintézetben 1945. január 14-én elkövetett nyilas vérengzés. (És persze nem feledkezhetünk meg a további rokontárgyú és -szemléletű művekről sem, leginkább talán Kertész Imre *Sorstalanság*áról és Márton László *Árnyas főutcá*járól.) Mindkét mű lehetséges emlékezetpolitikai távlatait mérlegelve tűnik szimbolikus jelentőségűnek, hogy a Zoltán-regény egyik fő helyszíne, a Városmajor utca 37. alatti nyilas pártház telke ma üresen áll (lebetonozott parkolóhelyként).

A két regényben leírt események elválaszthatatlanok egymástól, egyrészt az ősrégi (legalább középkori) gyökerekkel rendelkező, mindmáig lombosodó antiszemitizmus alakulástörténetében, másrészt annak egyik legsötétebb magyarországi fázisát tekintve, amely az 1944. március 19-i német megszállást követő gettózásokkal és deportálásokkal indult, és a haláltáborokból hazatért zsidósággal szembeni ellenszenvből fakadó vidéki pogromokkal zárult, közrefogva a nyilasterrorban tetőződő tömeges vérengzéseket. A két kereteseményt Závada regénye tárgyalja, hiszen az 1946-os következmények körüljárása során szórványosan értesülünk az 1944-es előzményekről is, a borzalmas csúcspontot pedig az *Orgia* ábrázolja, mégpedig az 1944-45-ös budapesti események szokatlanul kíméletlen részletezésével.

Ám ezen kívül nem sok hasonlóságot leltem a két mű között.

Talán még annyit, hogy egyik regény sem az antiszemitizmusról szól igazán. Sokkal inkább arról, hogy milyen az ember, milyenek vagyunk –

antiszemitizmussal vagy nélküle, attól függve vagy függetlenül. Hogy mi mindenre képes az ember bizonyos helyzetekben, mi mindent képes elkövetni az ember az (ellenségnek, idegennek, bármilyen szempontból másmilyennek tekintett) embertársával. Végtelenül szomorú embertani igazságot hallunk mindkét műből: az emberiség (azon belül térségünk) történetében rendszeresen felbukkanó, pusztító ideológiák uralomra jutását nem más teszi lehetővé, mint az ember(nek nevezett „sárkányfog-vetemény") eredendő bestialitása. Ha megvan hozzá a szükséges körülmény, teljes pompájában megnyilvánulhat az ember valódi lénye, iszonyatos lényege. Elég hozzá egy piaci nap, és máris véres orgia kerekedik.

Persze mindig valahol valakik valamiért követnek el erőszakot valakik ellen. És persze azt mindig valaki valahogyan ábrázolja. Mindenki, minden író a maga módján. Még akkor is, ha az egyik mintha eltanulna bizonyos mesterfogásokat a másiktól. Jelen esetben Zoltán Závadától az elbeszélői többes szám első személy használatát. És noha epikája védjegyértékű, ám könnyen elsajátítható furfangját Závada ezúttal csak módjával alkalmazza, érdemes egymás mellé állítani a két regény egy-egy bekezdését – egyfelől az *Egy piaci nap* női elbeszélőjének kiegyensúlyozott modorosságát, keresett kifinomultságát; másfelől az *Orgia* nyilaskórusának hátborzongató magától értetődését, gyakorlatias nyersességét: „Hogy a Jehova húzná a faszára az ilyet...!, fakadt ki őszinte felháborodással, fejcsóválva egy karszalagos sofőr, hogy az őt bámuló utcaközönségünkből még a tisztes családanyáknak sem volt érkezésük illedelmesebb beszédre inteni a közhangulat legtömörebb összegzőjét. Én is csak most kezdem fontolgatni, hogy az ilyen mocskos beszédet tanítóné létemre egyáltalán lejegyezzem-e." – „Itt Pesten, akiket beviszünk, azoknak max a fele zsidó. A katonaköteles korú férfiakat ugyanúgy levetkőztetjük és megverjük, mint a zsidókat. Tartjuk magunkat a legalább húszperces szenvedés bevált szabályához. Annyi a változás, hogy Pesten ki lett mondva: kereszténynek maradandó sérülést lehetőleg nem okozni! Mondjuk egy vérző orrért, kitört fogért nem jár feddés. Kezelés után leviszszük őket a pincébe, hadd puhuljanak. Enni-inni nem kapnak."

A Závada-regény elbeszélőjének megjátszott tanácstalansága („... hogy az ilyen mocskos beszédet tanítóné létemre...") mögött mindvégig érezzük az őt megszólaltató szerző mesterségbeli magabiztosságát, a szoros kézben tartott stiláris gyeplő kiszámított lazulásait-feszüléseit. A Zoltán-mű roncsolt nyelvű elbeszélői kórusa viszont mintha erőszakosan felszámolná a

szerző saját látásmódját, mintha nem engedné máshogyan és máshonnan látni a kegyetlenségeket, mint az elkövetők torz szemszögéből, az elkövetés közvetlen közeléből – és nem változik ez akkor sem, amikor az egyes szám harmadik személyű elbeszélő átveszi a szót a nyilaskórustól, akár úgy, hogy kívül, akár úgy, hogy belül marad a főszereplőnek tekinthető keresztény vasüzem-tulajdonos tudatán. Tehát míg az *Egy piaci nap* én-elbeszélője félig-meddig biztonságos távolságot vesz fel a tárgyától, és ebben a távolságban tartja az olvasót is, mondhatni lényegesen nem veszélyezteti befogadói megszokásainkat, esetleg kényelemszeretetünket, addig az *Orgia* elbeszélésmódja már-már elviselhetetlen közelséget teremt, és ebbe a közelségbe kényszerít minket is, mintegy életre hívja az ábrázolt erőszak nyelvi-irodalmi megfelelőjét, más szóval lidérces álközösségre lép a gyilkosokkal, miközben a kínzókhoz rángatott (jobb érzésű) olvasót érzületileg mégiscsak a kínzottak körébe utalja. Závada regényében mindvégig jól tudjuk, hogy hol van a szerző, és hol vagyunk mi: az ő jól ismert, otthonos, tetszetős szerep- és stílusjátékokkal zsúfolt regényműhelyében. Zoltán regénye ezt nem teszi lehetővé: az elbeszélői fogásokat váltogató szerző sokszor mintha a kínzók oldalán állna, és így mi is kénytelenek vagyunk onnan nézni a véres eseményeket, miközben nem lehet, hogy ne vállaljunk közösséget a kínzottakkal, hogy ne vegyünk részt a leírt kínzás, az ábrázolt szenvedés testi tapasztalatában – és ez a hátborzongatóan összetett, szó szerint önkínzó érzet feltehetően a szerzőt is mindvégig fogva tartotta a regény írása során.

*

Az *in medias res* induló *Orgia* főhőse, a „vasgyáros" Renner először (feleségével és szeretőjével együtt) áldozata lesz a „Tizenkétker" Városmajor utcai nyilas pártházában zajló kínzásoknak, majd belép a szervezetbe maga is, csak hogy mentse a saját (és a két nő) életét. Ameddig csak lehet, kerüli az erőszakos eseményeket, eleinte még gondolkodva, azazhogy gondolkodni igyekezve a körülötte történő dolgokon, aztán meg egyre tompábban, egyre gépiesebben (nem úgy, mint az öccse, a gátlásosságát szadizmussal ellentételező „Kisrenner"). Renner alábbi tudatfutamát olvashatjuk akár egyfajta bevezetésként is az elkövetkezendő borzalmakba: „Másrészt ő senkiben sem látott meg soha olyasféle indulatokat, mint amiket az utóbbi napokban megtapasztalt. Vagyis nem bízhat az érzékeiben. (...) Lehet, hogy újra kell tanulnia az embereket."

Az emberrel kapcsolatos, emberre vonatkozó ismeretek „újratanulása” nem csak Renner, de az olvasó számára is megterhelő, és egyúttal nem kis feladat elé állítja az elbeszélőt, aki hol kívülről, hol belülről ábrázolja a hírhedt Kun András páter úgymond szellemi vezetése alatt kegyetlenkedő, következetesen valódi nevükön (Bokor Dénes, Bokor Sándor, Dési Miklós...) szerepeltetett, egyszerű társadalmi helyzetű és lelki állagú kisnyilasokat. Mintha lehetetlen volna huzamosan egy helyben maradnia, egy helyről beszélnie, mintha az ábrázolt téma eleve kizárná az ábrázolásmód egységességét, és egyúttal széttörné a leírás nyelvét. Nézzünk véletlenszerűen egy-egy példát a külső és a belső elbeszélői nézőpontok alkalmazására: „A kerti ajtó mellett a falnak támasztva dróttal körbetekert fenyőfa, mellette csupasz tetem.” – „Mulatságos módon egy szép lány nagyvárosi bérházban eszközölt perzselése ugyanolyan szaggal jár, mint egy hízott disznóé, falusi udvaron.” Van, hogy a nagyon eltérő nézőpontok, tehát egyfelől a szenvtelen elbeszélőé, másfelől az alantas indulatokba kocsonyásodott szereplőké, törésekkel jelölt szövegegységenként vagy bekezdésekként váltják egymást. De van úgy is, hogy egyetlen mondaton belül keverednek lidércesen össze (jelen esetben az „... és, hogy...” nyelvi fordulópontján): „Wébert, a sofőrt egy másik fiúval visszaküldik a Városmajorba, és hogy ne menjen üres kézzel, kicibálják elegántos utcai lakásából doktor Halasnét, és beszállítják a nyilasházba.” Zoltán mindig odafigyel arra, hogy az embereket kínzó nyilas szereplők tudatmozgását a rájuk jellemző szavakkal, szóalakokkal is fűszerezze – ami természetesen része lesz az olvasó (ezúttal hangzásbeli) kínzásának, ahogyan az a kötet utószószerűségében áll az egyik nyilas „alapszó”, az „aggilis” kapcsán: „Szeretném, ha az olvasó úgy hallaná.” Például az egyik pártszolgálatos szájából: „– A Kisrenner egy aggilis gyerek (...). Nyereség a szervezetnek.” Az újonc erőszakosságát elismerő veterán szójárását vagy névhasználatát („Kisrenner”) pedig azonnal átveszi az elbeszélő, aki ezzel csak még inkább nyomatékosítja a gyilkosok közé keveredett Renner (immár „Nagyrenner”) morálisan kétes helyzetét – anélkül, hogy fülsértően moralizálna: „A Nagyrenner eleget látott. Elhagyja a lakást.” És persze az ikes ige helytelen alkalmazása a „magyar földet” a megkínzott zsidó embereknek felemlegető nyilas dagályos szózatában („Elbúcsúzok, mondjátok! Elbúcsúzok, mert ezen a földön nekem semmi keresnivalóm nincs.”) is jelentősen hozzájárul a „magyar” szó kétes használati értékének árnyalásához.

Nem is tudjuk, hol borzongjunk jobban: ott, ahol a szenvtelen elbeszélő szólamát halljuk (amely valamiképpen emlékeztethet Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényének hidegen tárgyilagos hangfekvésére), vagy ott, ahol a nyilas szereplőcsoport embertelen szövegelését olvassuk – például azon a jellegzetes szövegtörés-ponton, ahol az utóbbiból fordulunk át az előbbibe, a zsidó foglyokat Budáról a pesti gettóba kísérő nyilasok barbár nézőpontjából az áldozatok szenvedéseit pontosan számon tartó elbeszélőébe: „Valószínű, lesz egy-két lefagyott kéz vagy lábujj. Tényvalóság, de ezek legalább megérkeztek. Mi meg kutyagolhatunk vissza Budára. Húszfokos hidegbe! Fegyvert cipelve. Mindig a zsidók járnak jól. // A Klauzál-téren, a gettóban, amilyen gyorsan csak lehet, eltávolítják a spárgákat. Sokaknak hiányzik valahány körme. A Városmajor-utcában maradt. Bedagadt már minden kéz. Lehetetlen úgy vágni, hogy bőr ne sérüljön. Dörzsölgetni kell, ütögetni. Fáj, ahogy visszatér az élet...” És ha csak az elbeszélés-technikai szövegtörés túlsó oldalát nézzük, zavarba ejtő, ahogyan a semleges hangú elbeszélő egyszerre visszhangozza az előző bekezdésbeli elkövetők szójárását („A Városmajor-utcában maradt.”) és azonosul az áldozatok kínjával („Fáj, ahogy visszatér az élet.”).

Fáj, ahogy az elbeszélő minduntalan belehelyezkedik a hungaristák korlátolt tudatába, vagy ha tetszik, átengedi a szövegteret a hungaristák nyers – elbeszélt vagy idézett – szólamainak: „Hiányozni fognak [a kerületből távozó fajtestvérek], mondják sokan a szervezetben. Öröm volt nézni, ahogy Fehérhegyi és fiai ingujjra vetkezve egymás mellett verték a zsidókat. Vigasz, hogy akad bőven, aki a távozók helyére álljon.” Vagy: „Szívből megszerették a tizenkettedik kerületiek Nidosit [a foglyok bőrébe nyilaskereszt formájú rajzszög-alakzatot nyomkodó párttagot – ezt a förtelmes cselekedetet stilizálja borzongató kötetborítóvá Hrapka Tibor]. És ő is a tizenkettedik kerületieket. Habár, jobban mondva, több ez szeretetnél: életre-halálra szóló szövetség jött létre. Frissen fakadt vér hitelesítette.” Nem is az a borzasztó igazán, hogy mit láttat az elbeszélő, hanem hogy milyen természetességgel láttatja. Zoltán több nézőpontot használó elbeszélője nem gondolja, hogy neki bármi dolga volna a láttatáson kívül, hogy értelmeznie vagy ítélkeznie kellene. Hogy valamiféle humanista moralizálással kellene öveznie vagy ellensúlyoznia a leírások dermesztő naturalizmusát. A legtöbb, amit tehet, hogy mozog: hol közelebb megy, hol távolabb húzódik, hol belülre helyezkedik, hol kívülről ábrázol. Utólagos

tanúságtevőként olykor mintha átlépne az elbeszélés-etikai szempontból vett (a neki kiszolgáltatott olvasó feltételezhető tűrőképességével számoló) ábrázolhatóság küszöbén, olykor viszont határozottan megáll ott. Van például, amikor a borzalom közvetlen megjelenítése hirtelen átvált egyenes idézésbe egy-egy szövegegység végén – például a szadista bűntársait biztató Kun páter alábbi szózatában, amelynek jóvoltából tehát már nem látjuk, csak(?) halljuk, hogy mi történik a továbbiakban a kínzás helyszínén: „– Az az érzésem, lesz még jó pár ilyen Budáról menekült jómadarunk. Asszonyom, maga jön. Hé, nem a fenekit. Először a mellyét." És van, amikor az elbeszélő nem tehet mást, minthogy elhallgat – például a nők megbecstelenítő kínzását ábrázoló jelenet végén: „Egyik társa a gyerekes nővel szopatja magát. A csecsemő a nőt szopja, a nő az ifjabbik Gállt."

A regény címét adó szó egyfelől utal a szadista indulatokkal együtt járó szexuális izgalomra, másfelől teljességgel meghatározza az *Orgia* emberképét – legyen szó akár a csoportos kivégzést követő pálinkaivástól feltüzelt „Pokornyi testvérről", aki végre „beteheti a duzzadt nemzőszervet a Bözsibe", aki viszont „nehezen találna jobb hímet annál, amelyik rajta van", ahhoz, hogy fajtiszta utódot foganjon; akár a megkínzott és meggyalázott felesége előtt a szintúgy megkínzott és meggyalázott szeretőjébe élvezni kényszerített Rennerről, aki ráadásul éppen ekkor, vérben és iszonyban, nemzi a háború után megszülető kisfiát. Az antropológiai orgia teljes körűségét felmutató záróképben kendőzetlenül látjuk a regény főtörténetének közvetlen előzményét, a nyilasok közé keveredett „vasgyáros" (valamint felesége és szeretője) tortúráját – egyenesen az ördögi találékonyságú Kun páter vezényletével. A mű legutolsó mondatát, hiába tesszük le a könyvet, nem tudjuk nem továbbvinni, nem tudjuk nem önmagunkra, önmagunk múlt- és önértésére vonatkoztatni: „Folytatódik a folytathatatlan." Ott állunk a Városmajor utca 37. üres telkén.

Egyedül a belénk égett látvány marad. Az orgia borzalmas alakzatának látványa: Kun páter, Renner, a felesége, a szeretője, a nyilasok. A látványt leíró szavak és mondatok. Ezek a mondatok pedig szikárak, szárazak, csúnyák, sokszor roncsoltak vagy rontottak. Nem akarnak szépen szólni. Nem akarják szépen szólva elkendőzni azt, aminek aztán tényleg nincsen semmiféle szépsége. A megszépítő, megszépítve megnyugtató magyarázat vagy értékelés tehát – már csak mondatpoétikai okokból is – elmarad. Hiszen az emberi létezés iszonyatának mélypontján, az önmagából kivetkőzött tettes végletes elvadultságának és az önmagából kivetkőztetett áldozat teljes kiszolgáltatottságának szorító présében, kettejük (és még nagyon sokuk) testi egymásra utaltságának poklában nincs értelme, nincs jelentése semminek. Minden csak üresen humanisztikus moralizálásnak hatna. Nehéz ezen a ponton megszólalni, pláne (szép)irodalmi szöveget írni, vagy azt végigolvasni. Zoltán Gábor vállalta ezt a nehézséget. A többi már rajtunk, az *Orgia* olvasóin áll.

*

Az *Egy piaci nap* teljességgel más srófra jár. Zoltán sokkolóan nem-szép mondatai mellett óhatatlanul artisztikusnak hatnak Závada (elkötelezett híveinek ismerősen csengő) mondatszerkezetei. Meg hát önmagukban tekintve sem volnának mások: olyan tetszetős szövegindázatok, amelyek furcsa feszültséget keltenek az olvasó tudatában. Amennyiben ironikus ízű stílusjátékokkal takarják vagy fátyolozzák a voltaképpeni tárgyat. Tartják távol magukat a tárgytól. És helyeznek minket is ebbe a távolságba. Mint ahogy Zoltán mondatai meg éppenséggel belekényszerítik az olvasót az alig elviselhető közelségbe. Az alkati különbségeken túl persze leginkább arról van szó, hogy nagyon másmilyen kor-, cselekvés- és beszédhelyzeteket ábrázol a két regény: míg az 1944-45 telén játszódó *Orgia* az egyenes gyűlöletnyilvánításból, a gyilkos őrjöngésből kiindulva keresi annak szépirodalmi párhuzamát, addig az 1946 tavaszára tájolt *Egy piaci nap* a haláltáborokból hazatérő zsidókra irányuló indulatot egyszerre leplező és sejtető tolvajnyelv, a szalonzsidózáshoz fogható nyelvi sandaságok tükrében építi fel a maga kifinomult szövegjátékát.

A Závada-mű ábrázolt és egyúttal a szerző modoros alkatának teljességgel megfelelő nyelvi valóságába vezet be minket az elbeszélő Hadnagyné Csóka Mária – mondjuk akkor, amikor egyenesen idézi a zsidóellenes uszítással vádolt férjét pártoló kisgazdákat: „Már nem úgy szocdemek, mer' nem is mind szocdem. Hanem, akik visszajöttek a hogyhívjákból. / Mi? Hogy honnan? / Kik? / Na, kik. / Ja, hogy a... / És őbelőlük állnak a népbíróságok is, egytől egyig, értitek..." Vagy: „Meg hogy ehhez alighanem a minekmondjákoknak van köze." Vagy gondoljunk a szerzői és elbeszélői nézőpontok kettős könyveléséből fakadó, tetszetősen képmutató beszéd példáira: amikor a „megújulás párti" református lelkész az egyszerre felekezeti és fajvédő mellékízzel rendelkező „testvérek" formulával szólítja meg a történetesen antiszemita érzületű híveket; vagy amikor a kisgazda

Kátai Márton egyfelől a „zsidó népbíróság seggnyalói” és a „komcsi zsidóbérencek” fordulatok hetyke kimondásával kérkedik a rokonérzületű elbeszélő előtt, másfelől meg a bírósági tárgyaláson már ekképpen csodálkozik: „Igen?, ilyeneket mondtunk? (...) Erre így, ebbe’ a formába’ nem emlékszek...” Az ábrázolásmód dupla fenekű retorikájához fogható szereplői (vagy akár elbeszélői) beszédmutatványok sora tovább folytatható... De nézzük inkább a regény általánosabb poétikai keretfeltételeit.

Az 1946. május 21-i pogrom Kunmadarasát Závada átnevezi Kunvadasra (míg például a rokontémájú *Árnyas főutcá*ban Márton László egyszerűen csak elhallgatta, noha azért bőséggel körbehatározta az észak-magyarországi kisváros, Szécsény nevét). Mint ahogyan, többekkel együtt, a nyomozás során perbe fogott, majd felmentett református tanítót, Nagy Jánost is átkereszteli Hadnagy Sándorra, aki azért is lesz kiemelt szereplő, mert éppen az ő érzelmileg és eszmeileg elkötelezett feleségétől értesülünk a vérvádat, pogromot, koncepciós pert és még sok minden mást magában foglaló eseményekről. Vagyishogy a szerző a férjét (látszólag mindenben) követő és csodáló hitves hangjának és nézőpontjának aprólékos kidolgozásával s így ironikus helyzetbe hozásával tálalja a korabeli dokumentumokból könnyen összeállítható és a jelen morális, sőt politikai szemszögéből biztosan megítélhető történetet. Minek következtében tetszetős tanmesét olvashatunk bő fél évszázaddal korábbi, ámde máig érvényes dolgokról. Ráadásul a történetvezetésbe szőve rábukkanhatunk számos vendégmotívumra – például a késő Kádár-korszakban az 1956-os forradalomra használt „sajnálatos események” sandán eufemisztikus fordulatára; vagy Erdély Miklós *Verzió* című Tiszaeszlár-filmjének egyik hangsúlyos kihallgatás-formulájára: „Az illető pedig megkezdi tanúvallomását: Schwarz éppen szokásos napi teendői végezte kis üzletében, midőn... / Mikor, javítja ki a társa...”; vagy éppen a majdani kommunista hatalomátvételt előkészítő Rákosi Mátyás 1946. február 16-án a budapesti Sportcsarnokban elmondott beszédének demagóg módon indulatfelkeltő részletére, miszerint „a népnek igenis joga van a felháborodásra, mert ha a kormány nem cselekszik, a nép veszi a kezébe a hatalmat, és az fog cselekedni”.

„Az utcán akartam jelen lenni, hogy közelről tapasztaljak meg mindent, hogy a saját szememmel lássam, mi folyik – s ne mások gyatra emlékezetére és koholmányaira legyek ráutalva” – halljuk a pogromok helyszínére siető Máriától, akinek „saját szeme” egyfelől azonos a „gyatra

emlékezetek és koholmányok” ellenében szépíróként fellépő Závadáéval, aki viszont másfelől mindent megtesz azért, hogy elbeszélőjének kimódolt látásmódja ne legyen azonosítható az ő feltételezhető szerzői nézőpontjával. Így például minduntalan szembesülünk a megkérdőjelezhető (leventeparancsnoki) múlttal és (antiszemita) világszemlélettel rendelkező férj iránti hitvesi lojalitás („az én uram”) különböző, hol kritikátlan, hol kritikusabb változataival: „Kérem, az én uram magyarbarát volt, s mint a legtöbben ebben az országban, a magyar érdek képviseletében teljesítette a maga szerény feladatát, vagyis azt, ami hazánk védelméből – történetesen a német szövetségesek oldalán – őrá hárult.” – „Egyébként Sándoromnak ezt a leventeparancsnokságát egyfelől én nagyon is megértettem, másfelől meg persze hogy a pokolba kívántam, kivált, amikor életveszélyes bajok következtek már belőle.” A „saját szem” függetlenségét hangoztató elbeszélő tehát többszörös függésben van: egyfelől a hitvesi elfogultságtól, valamint a férje származásához mérten előkelő társadalmi osztályának (apja tehetős textilkereskedő) szemléletétől, másfelől meg a szerzőtől, az ő nemes célokat szolgáló elbeszélés-technikai manipulációitól.

Ugyanakkor a „saját szemmel” látás tisztán kivitelezhetetlen munkahipotézisét hangoztató Mária – tudatos vagy öntudatlan függőségei mellett – ki van szolgáltatva a saját testének, a saját teste történetének is: miközben a férje 1945-ben leventeparancsnokként tanítványaival védte a hont, addig őt orosz katonák megerőszakolták, ami után már nem tudta „Sándorát” úgy ölelni, ahogyan azt mindketten szerették volna; ráadásul az 1946-os tavaszi pogrom során egy indulatos férfi kis híján újra megbecstelenítette. Többszörös testi-lelki traumájáról még magának is csak módjával beszél, nemhogy az „urának”: „Most leírtam ugyan, de ez nem azt jelenti, hogy bárkinek is meg fogom mutatni.” És hiába ébrednek a politikai nézeteit szerelmi vallomásba öltöztető férje hallatán „olyan vágyak” a tagjaiban, „amilyenekre évek óta nem volt példa”, ha egyszer ölelkezés közben a teste csakis a rajta férfiak által elkövetett erőszak-cselekedetekre emlékezik. És később is csak „bátran összeszorított foggal” lesz képes elviselni a tanítóként (és volt leventeparancsnokként) csodált, ámde férfiként idegen férje biztatására („... hogy csak engedjem magam legyőzni a kéjben.”) következő hitvesi ölelést. A feleség szexuális elfojtás-történetének lesz ideologikusan kibélelt párhuzama a kunvadasi pogrom valóban „saját szemmel” megtapasztalt, ámde többszörösen elfogult nézőpontból előadott tanúságtör-

ténete. Mi több, éppenhogy ez a szólam, a szerzői szándékot áttételesen képviselő elbeszélői ideológia teljesedik ki a Závada-regény stilárisan vonzóvá tett szövegfelületén. A tanítóné által közvetített szereplői hangok és vélemények viszont legalább annyira elfedik a véres eseményeket, mint amennyire szóba hozzák. A regény ideológiai vázát erősíti még a Hadnagy házaspár kunvadasi hányattatásait tükröző (ezúttal a kommunista párt által gerjesztett) miskolci zsidópogrom történetszála, amelyben a falubeli Hámosné kommunista férjének meghurcolásáról értesülhetünk.

Végső soron, Zoltán regényének antropológiai orgiájával szemben itt valamiféle nyüzsgő ideológiai piacon találjuk magunkat, ahol kisgazdák, parasztpártiak, szociáldemokraták és kommunisták, tartózkodóbb és vérmesebb antiszemiták, valamint a mellettük álló feleségek egymással versengő nézeteinek cserekereskedelmébe nyerünk bepillantást (mint Sánta már említett *Húsz órájá*ban). Még akkor is, ha időnként egyik-másik szereplő az események során ki-kisiklik a pártideológiai vágányról: „Később [Würczel Károly, a kunvadasi pogrom során véresre vert szociáldemokrata titkár] ezt vallotta: Csak amikor benyúltam a számba, és öt véres fogam a kezemben maradt, akkor jöttem rá, hogy nem mint szociáldemokratát ütnek, hanem mint zsidót." És még ha „mint zsidót" ütik is, Würczel mégiscsak „mint szociáldemokrata" beszél, vagyis ideológiai síkon létezik – éppúgy tehát, mint a közismerten demokrata érzületű Závada új regényének összes többi alakja, a férje iránt mindvégig töretlen pártfegyelmet tanúsító elbeszélővel együtt.

*

Két nagyon közeli téma. Két nagyon eltérő írói eljárás. Az egyik szerző színvonalas mesét mondott nekünk egy adott történelmi pillanat felfűtött ideológiai piacának finomszerkezetéről, a másik pedig iszonyatos antropológiai orgiát festve szembesített minket azzal, hogy milyenek vagyunk.

4

„... és a forradalomnak most aztán tényleg vége volt."

Az 1956-os forradalom ábrázolása Nádas Péter regényeiben: *Emlékiratok könyve* (1986) – *Párhuzamos történetek* (2005)

Ámulatra méltó sokszínűséget mutatnak az 1956-os forradalom értelmezésének és értékelésének kulturális formái: évtizedekig tiltott, majd azután hivatalosított emlékezet- és felejtésalakzatai, újabb keletű politikai-ideológiai kisajátításai, no meg persze érzületi-esztétikai heroizálásai és szentimentalizálásai, például Makk Károly 1991-es *Magyar rekviem*je, amely fájó ellentétben áll a remek Déry-novellák alapján éppen húsz évvel korábban forgatott *Szerelem* című filmjével... És persze ugyanilyen változatosságot találunk 1956 szépirodalmi emlékezetében is. Még ha csupán az 1989 előtti alkotásokat vesszük – Kamondy László *Fegyencek szabadlábon*jától (1957) Galgóczi Erzsébet *A közös bűn*én (1976) át Karinthy Ferenc *Budapesti őszé*ig (1982), vagy éppen Konrád György *A cinkos* című regényéig (1986), amely történetesen épp akkor jelent meg az Amerikai Egyesült Államokban, amikor az *Emlékiratok könyve* Magyarországon. Ráadásul Nádas Péter regényének *Temetések éve* című fejezetében ugyanúgy a „forradalom" szót olvashatjuk, mint Konrádnál. Vagy mint az ő két évtizeddel később megjelent regényének egyes fejezeteiben. Nincs tehát semmiféle különbség az 1986-os *Emlékiratok könyve* és a 2005-ös *Párhuzamos történetek* 1956-ra vonatkozó szövegrészeinek szóhasználatában. Másban meg persze nagyon is van.

Mint ahogyan a két mű nyilvános hazai megítélésében is jelentősek az eltérések: míg a nyolcvanas évek derekán megjelent regényt a korszak félhivatalos, ha nem is támogatott, de megtűrt irodalmi szubkultúrájának (az ide tartozó Balassa Péter szavával) „gyülekezeti" jellegű, vagyis esztétikai és etikai szempontokat elegyítő egyetértése övezte (amelynek látványos formája volt a szintúgy Balassa által szerkesztett, a Nádas-regény mellett Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című könyvével foglalkozó *Diptychon*), addig az új évezred első évtizedének közepén napvilágot látott háromkötetes mű már a széttartó értelmezések és értékelések közegébe érkezett (amelynek szép példája a *2000* folyóirat *Margináliák* rovatában

színre vitt feszültség az elmarasztaló főszöveget jegyző Margócsy István és a vele terjedelmes széljegyzetekben vitatkozó Szilágyi Ákos értésmódjai között). Úgy tűnik, mást jelent olvasni és értelmezni '89 előtt és után. Mint ahogyan, sok mindennel együtt, az '56-os forradalom is mást jelent '89 előtt és után. Másként lehet beszélni vagy írni róla '89 előtt és után. Következésképpen Nádas is másként ábrázolja a forradalmat a valamivel '89 előtt és jóval azután megjelent regényeiben. Mást mutat meg bennük a forradalomból: az *Emlékiratok könyvé*ben leginkább a kitörését, a *Párhuzamos történetek*ben meg kizárólag a leverését és a rákövetkező sivár időszakot. Ahogyan arról maga is beszél a litera.hu szerkesztőinek adott interjúban: „Én '56-ban láttam, átéltem. Az utcán voltam, az egyik alapélményem volt a csőcselék elszabadulása, és kihagytam [az *Emlékiratok könyvé*ből]. Csonkoltam. Ezért kezdtem a *Párhuzamos története*ket írni, mert a csonkolásokkal, etikai premisszával, ami sajnos bármilyen becsületes, feldúlja az esztétikát, elégedetlen voltam. Ezért kellett a következő könyvnek nyomban nekivágnom, mert ezt a csonkolást nem tudtam magamtól elfogadni. Meg kellett néznem, hogy a csőcselék elszabadulása milyen korábbi eseményekkel, milyen szociális és pszichológiai adottságokkal van összeépítve. Ezt a könyvet is diktatúrában kezdtem írni, csak éppen azzal, hogy minden más le van szarva, maradjunk szépen az esztétikánál." Nagyon fontos, hogy Nádas egyik regényében sem izolálja (heroizálja, romantizálja, nacionalizálja...) 1956-ot. A korábbi regény gyerekkori történetében a forradalom kitörésének pillanata: az ötvenes évek időleges érzületi csúcspontja. A későbbi mű magyarországi történetében a forradalom leverése és megtorlása: a hatvanas (és hetvenes és nyolcvanas) évek közérzeti súlyosságú nyitánya.

*

Nézzük a korábbi regény *Temetések éve* című fejezetének forradalomábrázolását Pályi András lényegre törő leírásában: „Itt minden a tudat »belső színpadára« kerül: az is, ahogy a kamasz fiút magával ragadja az utca »föltámadt tengere«, az is, ahogy a katonatiszt-apa még a felkelés kitörése előtt összeesküvést sző a rebellió ellen, az is, ahogy ezt az egészet a regénybeli író csaknem húsz évvel később egy berlini villamoson elmeséli Melchiornak, német barátjának, aki iránt különös vonzalmat táplál, s aki közben elmondja a maga '53-as Berlinjét stb. stb. Némi túlzással azt mondhatnánk hát, a forradalom mint egyéni perverzió jelenik meg e könyvben, azaz

mint szélsőségesen szubjektív élmény..." Amellett, hogy a regény átfogó programja értelmében („emberi személyek testében [...] megváltásra találni") a gyerekhős testi-lelki szenvedélye mintegy átmenetileg „megváltást talál" a forradalmi sokaságban, a fejezet a forradalom Kádár-kori – nem rendszerhű – emlékezetközösségének ügyét is szolgálja, lévén „az *Emlékiratok könyve* 1986-ban jelent meg, pontosan abban a »kegyelmi pillanatban«, amikor a tabuk még mereven álltak, ám a kádárista hatalom már túl gyenge volt ahhoz, hogy egy ilyen jelentőségű művet elnémítson, vagyis Nádas Péternek valóban sikerült sebet ütnie, sőt átjárást nyitnia a magyar irodalom »berlini falán«". A Nádas-regény forradalomábrázolását egyfelől nem tudjuk függetleníteni az irodalmi előzményektől, másfelől meg kénytelenek vagyunk figyelembe venni a rákövetkező nem irodalmi fejleményeket is: „A magyar irodalom ugyanis a hetvenes-nyolcvanas években kialakított magának egyfajta allegorikus beszédmódot (...) egy pillanatra úgy tűnt, a Nádas Péter írói gesztusaként leírt aktus – a fal áttörése – valósággal új fejezetet nyit a magyar irodalomban (...) ám akkor »közbejött« a rendszerváltásnak nevezett nagy fordulat (...) s így amit korábban az igazság paradox kimondásának hihettünk, az a váratlanul ránk szakadt teljes szólásszabadság fényében legalábbis manipulált, rosszabb esetben egyenesen hamis írói helyzetjelentésnek bizonyult." Az *Emlékiratok könyvé*nek írója is tisztában lehetett a kádárizmus korlátozott szólásszabadságából fakadó veszélyekkel, amelyek eleve eltorzították a mégoly egyenes szándékú beszédcselekedetek ívét (öncenzúra, eufemizmus, stilizálás...), vagy legalábbis meghatározták azok akusztikai-kommunikációs környezetét. Mert ha, Esterházy 1979-es *Termelési-regény*ének fordulatát továbbforgatva, mégiscsak „találunk szavakat", attól még ugyanaz marad a szavak értésének közege, ugyanazokkal a nem-természetes elvárásokkal, a diktatúra által teremtett hiányokkal és igényekkel. Így tehát, végső soron, és ez volna Nádas tényleg *saját* döntése, a szavakat mondatokba, a mondatokat beszédcselekedetekbe rendező elbeszélésmódon, annak nyelv- és önkritikus érzékenységén van a hangsúly.

Éppen ezért óvakodik a regényfejezet felnőtt emlékiratírója attól, hogy a történetmondás távlatának jóvoltából „kalandos elbeszéléssé", „mesévé" vagy „fabulává" változtassa emlékezését a gyerekkori október 23-ára. Ahogyan Ottlik *Iskola a határon*ja 1957-es kerettörténetének címében összpontosulnak az „elbeszélés nehézségei", úgy itt is felmerül, vajon „nem

a hallgatás[volna]-e a teljesebb egész". Ám a hetvenes évekbeli berlini történet hőse másként dönt: „... és először, ha pedig ezt az írásos vallomástételt nem számítom, akkor tán utoljára, mesélni kezdjek, beszélni, épp oly kényszeresen elmondani, amilyen kényszeresen eddig hallgattam róla, s éppen idegenben, egy idegennek, valakinek, akinek minderről csak halvány és távoli fogalma lehet, egy idegen nyelven, egy berlini villamos peronján, ott azonban nyersen, véres hányadékként, ahogyan kijön." Még akkor is, ha az '56-os októberi nap legiszonyatosabb élményét, egykori osztálytársa halálát már nem német barátjának mondja el, hanem emlékirata olvasóinak – mégpedig többszörös feltételes módban: „Ha beszélhettem volna, ha nem is neki, ha legalább magamnak beszélni tudtam volna erről, akkor el kellett volna mondanom..."

Az elbeszélés vagy elbeszélhetőség kételye mellett, amelynek most jókora etikai-politikai jelentőséget tulajdoníthatunk, nagyon fontos még a nyelv- és szóhasználat etikája, hogy tudniillik egy 1986-ban Magyarországon megjelent könyv elbeszélő hőse „forradalomnak" nevezi az állami nyelv hazugságával „ellenforradalomként" vagy hamis eufemizmusával „sajnálatos eseményekként" jelölt, jobban mondva elleplezett történelmi tényt (vö. a kultúrpolitikus Pándi Pál tájoló-helyreigazító lektori véleményével). A korszak hivatalos tolvajnyelvével szakító, következésképpen egyenes és pontos szóhasználat teljességgel megfelel az értelemkeresés és -felmutatás szépirodalmi gyakorlatának, amelynek jegyében a vallomásos önértelmezés gyerekkori énje megtalálja tulajdonképpeni helyét a forradalmi sokadalomban, az ő „személyes forradalmának" testi-lelki közegében. Mindazonáltal továbbra sem tekinthetünk el a '86-os regény – és persze a regényt befogadó kulturális közeg – korszakfüggő esztétikai heteronómiájától: az *Emlékiratok könyve* egyfelől ellátja az irodalom járulékos feladatát, amennyiben az akkor ténylegesen kivitelezhetetlen politikai szabadságcselekedet érvényes pótlékaként megvalósítja az irodalom tényleges szabadságcselekedetét, másfelől tanúsítja az irodalom mindenkori létmódját, amennyiben látványosan felszabadítja az egykori politikai szabadságcselekedetet ábrázoló szövegtest poétikai erőit.

*

A *Párhuzamos történetek* '56-os jelenetei már nem október 23-án játszódnak, hanem 28-án vagy 29-én, vagyis kis híján 30-án, a Köztársaság téri sötét események napján – amiről egyébként Papp András és Térey János

Kazamaták című drámája beszél kíméletlen pontossággal. Nem a forradalom cselekvő hőseit látjuk (leszámítva az egy szem Pisti nevezetű felkelőt), hanem szenvedő áldozatait – amint kenyérért sorakoznak, és közben gyűlölik egymást, egyfajta atavisztikus önzésközösséget alkotva, egészen addig, amíg közéjük lő egy szovjet tank: „Egymásban fogják vissza az emberek a saját önzésüket. (...) S úgy kell megszerezni, mintha nem is az önzés sötét szándéka irányítana, hanem mások lassúsága vagy ügyetlenkedése tenné előnyösebbé a helyzetem." A *Mindent szétszakít* című regényfejezet újlipótvárosi tömegjelenetét nem tudjuk nem úgy olvasni, mint az *Emlékiratok könyve* szintúgy a Margit híd pesti hídfőjénél játszódó tüntetésjelenetének rezignált újraírását: ami ott a közös vonulás „együtt voltunk" tapasztalata, az itt már csak a tömeges sorakozás „mindenki a másikat akadályozza" érzete. (Még akkor is, ha a város testi-lelki érzékelésének nagyon hasonló fordulataira bukkanunk mindkét helyen: „... az ember csupán használja a városát, anélkül, hogy tudatában lenne az utcák és terek tulajdonságainak." – „A talpában érezte az ember a hidat. Van egy városom, városomat egy folyó kettészeli, s érzetté változott át az ismerős híd.") És ugyanez a lehangoló benyomás fogalmazódik meg az *Aztán ötvenhét nyarán* című fejezetben is, amikor a kamasz Demén Kristóf 1957 nyarán, egy kelet-németországi gyereküdültetés keretében, sokadmagával útra kel a Nyugati pályaudvarról, ahol a rendőrök irányítására a tehetetlen hozzátartozók „tömege" úgy nyomul ki a csarnokból, mint „töltelék a bélből": „... és a forradalomnak most aztán tényleg vége volt." Csak hogy elkezdődjön a soha véget nem érőnek tűnő Kádár-korszak – éppúgy, mint Spiró György 2011-es *Tavaszi Tárlat*ának '57-es május elsejei felvonulásán, amely a valóságban nem volt más, mint a fél évvel korábbi felkelés démonikus paródiája. A Nádas-regény forradalomparódiája valamivel korábbra kerül, 1956 szilveszterére – a szilveszterestét röviden ábrázoló *Áll a bál* című fejezetben: „Mert nem együtt ordítottak, hanem mindenki magának tutult vagy ordított. (...) Csak a rákövetkező nappal, az új év első napja lett olyan, mintha örökös éjjel maradna utána a süket utcáival." Az „örökös éjjel" a regény ábrázolt idejében egyébként 1961. március 15-éig (illetve a rákövetkező néhány napig) tart.

A *Párhuzamos történetek* szenvtelen elbeszélőjét megteremtő Nádas a levert forradalom utáni diktatúrát felváltó demokrácia felől, egyfajta posztdiktatorikus nézőpontból, rezignált történelem- és társadalom-felfogással

ábrázolja a teljes időszakot – szó szerint csak az eltiport forradalom utáni néhány évet, a Kádár-rendszer beindulásának éveit, ámde lényegében, a látás- és beszédmód átfogó érvényében, valamivel többről van itt szó. Sári B. László szerint az '57-es gyereknyaraltatás előkészületeit leíró fejezetben „a tömeg erőtlensége, az ellenállás elemi hiánya mintha nem pusztán a forradalom végére, hanem a közös cselekvés, a szolidaritás hanyatlására, s a gyermekek jövőjéről való szimbolikus lemondás révén mintha a rendszerváltás utáni civil társadalom csődjére is utalna". Szomorú aktualitása ez a regénynek: nem sikerült igazából helyretolni a '48-ban,'57-ben és '68-ban durván kizökkentett, majd azután '89-ben helyrezökkentettnek tűnő időt. A *Párhuzamos történetek* komor történelmi antropológiájának megfelelő sötét, vagy legalábbis szürke társadalom- és mentalitástörténeti belátás nyilvánulhat meg a Szirák Péter által kiemelt tényben, hogy mivel „a regény 'történelmi' elbeszélése a hatvanas évek elején szakad félbe", éppen ezért „sem '68-nak, sem '89-nek nincsen már valódi szemléletmódosító szerepe". Nyugodtan olvashatjuk hát a *Párhuzamos történeteket* a rendszerváltozás utáni lehetséges világok nem éppen legtökéletesebb, ámde kétségkívül legvalóságosabb változatának genealogikus erejű archeológiájaként. Egyébként maga Nádas egy Károlyi Csabának adott interjúban ekképpen vélekedik az elbeszélő látás- és beszédmódbeli szenvtelenségének korszakfüggő okairól, az írásetika diktatúrában és demokráciában megnyilvánuló változatairól: „A diktatúra körülményei között [felmerült], hogy a regénynek vannak-e etikai kötelezettségei vagy nincsenek. Úgy döntöttem, hogy vannak. Demokrácia körülményei között viszont nincsenek. A diktatúra végét senki nem látta, én sem, de őrült módján éppen ezért kezdtem azonnal egy másik regénybe, amely most már etikai okokból sem vállalja az önkorlátozást. Így a regény anyaga (...) közelebb kerül az antropológiai vagy etológiai leíráshoz, szenvtelenebb, inkább arra a kérdésre válaszol, ha éppen akar, hogy milyen lény az ember. És úgy fog válaszolni, hogy mások vélekedéseit és hiedelmeit csupán anyagaként fogja figyelembe venni, ahogy az orvos sem fogja figyelembe venni az elaltatott személy érzékenységeit, vagy a szemérmét." A politikai korszakok „etikai kötelezettségei" ugyan változnak, Nádas etikus beállítódása viszont változatlan marad.

Eszerint – a '89 utáni írásetika szerint – az '56-tal kapcsolatos „vélekedések és hiedelmek" (heroikus eszmék, nosztalgikus indulatok, pőre politikai csoportérdekeket képviselő ideológiák...) csupán „anyagai" lehetnek

annak a szépírónak, aki immár a demokrácia „etikai kötelezettségeinek" fényében, kendőzetlenül látja és ábrázolja magát a dolgot: a forradalmat, a leverését, és a tartós következményeket. Vegytisztán „antropológiai", sőt „etológiai", továbbá társadalom- és mentalitástörténeti éleslátással, jobban mondva, Nádast idézve: egyfajta „semleges látással".

5

Posztszocialista lektűr

Spiró György: *Tavaszi Tárlat*

Van valami zavarba ejtő abban, ha egy író a választott formával mintegy kényszerpályára állítja önmagát, és persze az olvasóit is. Márpedig Spiró György új könyvében éppen ezt teszi. Lektűrt, olvasmányos, magával ragadó, tartósan szórakoztató regényt írt az 1956-os forradalom közvetlen következményeiről, a nyúlós Kádár-korszak sötét nyitányáról. Arról az összetettségében is pofonegyszerű történelmi képletről tehát, amelynek sokszínűségében is egységes szépirodalmi következményeit volt szerencsénk nyomon követni a műfajilag és minőségileg olyan nagyon különböző íróknál, mint – őröljön hát az eklektikus rovancs malma! – Sarkadi Imre és Szilvási Lajos, Karinthy Ferenc és Moldova György, Fejes Endre és Berkesi András...

Az olvasmányos, vagyis világos cselekményvezetésű és kisebb-nagyobb (többnyire inkább kisebb) erőfeszítéssel kihüvelyezhető üzenetet (hol harsogva, hol susogva) hordozó irályhoz képest tűntek üdítően szabadnak, esetenként szinte követhetetlenül pajkosnak a ’70-es évektől kezdve egyre nagyobb súllyal fellépő, különböző életkorú és alkatú prózaírók, Mészöly Miklóstól Kertész Imrén vagy Lengyel Péteren át Pályi Andrásig és tovább, akik közé nyugodtan odasorolhatjuk a *Tavaszi Tárlat* szerzőjét is. Éppen ezért hangsúlyos tény, hogy míg például a pályatárs Esterházy Péter mind e mai napig úgymond kísérleti prózát ír, azaz mélységesen komolyan veszi Esti Kornél egykori ajánlatát a „sekélységről”, valamint a közelmúltban Nádas Péter is jócskán pofon ütötte a közízlést *Párhuzamos történetek* című 2005-ös regényével, addig *Az Ikszek* című 1981-es mestermű szerzője az utóbbi évtized nehezen emészthető, szertelenül szatirikus regényei (*Jégmadár*; *Feleségverseny*) mellett igényes lektűröket is ír. Mert gondoljunk csak történelmi időbe ágyazott 2005-ös regényére, a *Fogság*ra. De még inkább új könyvére, a *Tavaszi Tárlat*ra. Úgy is mondhatnánk, hogy Spiró a maga poétikai igényei szerint aknázza ki, értelmezi át, írja tovább a fogyasztóbarát lektűrformát.

Könyvünk egészére is jellemző a legelső mondat könnyed, fecsegő hangütése: „Nem árt, ha a forradalom kitörése előtt néhány nappal kórházba vonul az ember, a forradalom leveréséig ott is marad, a megtorlás alatt pedig békésen lábadozik otthon.” Ugyanakkor az „ember” általános alanya a soron következő bekezdésben máris átváltozik „történetünk hősévé”, a hétköznapi tulajdonságokkal és képességekkel felruházott típusszereplővé, név és foglalkozás szerint Fátray Gyula fejlesztési mérnökké, aki még a vezetéknevét is véletlenül kapta (Kleinből akart Tátraira magyarosítani, de a hivatalban elírták), továbbá nem is végzettségének megfelelő beosztásban dolgozik. Fátray ugyanolyan elesett alak, mint Uri, a *Fogság* beteges és vaksi zsidó főhőse. Aranyere van, és ha kell, nem létező szembetegségére hivatkozik. Ráadásul a pikareszkhősökre emlékeztető Urihoz hasonlóan pottyan a regényesemények páclevébe, hiszen annak ellenére lesz az „ellenforradalmi” tevékenység gyanúsítottjává (egy újságcikk homályos utalása alapján), hogy aranyérműtétje miatt részt sem vehetett a forradalomban. Szatirikus elemekkel dúsított története, nevetséges iramú veszszőfutása ugyanakkor komor és korszakos díszletek között zajlik – olyan valóságos alakokkal övezve, mint például Biszku Béla, Marosán György, a szobrász Mikus Sándor vagy a művészettörténész Pogány Ö. Gábor, akik mindnyájan a létező szocializmust tagoló ’56-os forradalom hátra- és előrevetülő árnyékában váltak az 1948 utáni évtizedek meghatározó jelképeivé.

Mindazonáltal Spiró úgy dönt, hogy egyáltalán nem láttatja az ’57-es véres események részleteit, legfeljebb áttételesen utal rájuk, mint például az alábbi beszélgetésfoszlányban: „– Lesz Nagy Imre-per? / – Hogyne lenne. Akasztani fognak. Kádár senkitől sem fél, csak Nagy Imrétől...” Nem elég tehát, hogy nem ’56 mítoszát vagy ellenmítoszát kapjuk, de még az ’57-es megtorlás időszakát is csak annak komikus visszájáról látjuk – mégpedig a „történetünkben” éppen kibontakozó Kádár-korszak immár intézményesült látásmódjának és beszédmódjának torz tükrében. És noha számos járulékos szépséget tulajdoníthatunk Spiró új regényének, amely például mentalitástörténeti esettanulmányként is tetemes haszonnal forgatható, érdemes odafigyelni elsődleges irodalmi értékeire, leginkább talán zavarba ejtő nyelvhasználatára és ábrázolásmódjára. Mert bizony ebben az egyszerűségében is ravasz műben sokszor nem tudjuk eldönteni, pontosan mit hallunk: az ’56-ra és ’57-re következő időszak jól ismert köz- és irodalmi nyelvét, annak egyik-másik jellemző hangfekvését, vagy az időszak nyelvét

parodizáló Spiró saját nyelvét. Mintha könyvünk írója Münchausen báró módjára, vagyis a saját hajánál fogva próbálná kihúzni magát – mégpedig lovastul! – a Kádár-korszak széppprózai örökségének mocsarából vagy állóvizéből (kinek melyik metafora tetszik).

Így tehát a *Tavaszi Tárlat*ban mindvégig kitart a legelső bekezdésben megpendített kollokviális hangütés. Érdekes, de nem véletlen, hogy az elbeszélő és a főszereplő nagyon hasonló stílben gondolkodik és fogalmaz; olyannyira, hogy sokszor még azt sem tudjuk biztosan megmondani, hogy ki is beszél valójában: „történetünk hőse", amint éppen gondolkodik, vagy az elbeszélő, amint éppen „történetünk hősének" gondolatait magyarázza és értelmezi. A elbeszélés-technikai zavar érződik már abban a furcsaságban is, hogy a fent idézett „Nem árt, ha..." kezdetű nyitómondat még kétszer felbukkan: a szerkesztő jóvoltából a kötet hátsó borítóján; valamint a szerző döntése nyomán a 17. oldalon, amikor immár nem az elbeszélő saját szólamában, hanem a főhős belső beszédében kap helyet a szellemes(kedő) fordulat. Spiró tehát ez esetben is vakmerően játszik a tűzzel: először felzengeti, majd elmozdítja és áthangolja az emblematikus érvényű nyitóformulát – miként az ábrázolt rövid időszakban fogant, majd a rákövetkező hosszabb korszakban meggyökeresedett megannyi érzületi közhelyet és nyelvi olcsóságot is.

Hallgassuk például „hősünk" egyik jellemző belső monológját, amelyben már-már a Kádár-korszak történelemkönyveinek ideológiai közhelyeit (például az „ellenforradalom" négy döntő okának tételét) hallhatjuk visszsza: „Felbirizgálták az emberben a legrosszabbat. Semmi sem drága azoknak ott Nyugaton, hogy ezt a térséget újra megszerezzék maguknak." Vagy: „Túl sok még a röpirat, túl sok helyen hirdetnek még sztrájkot, és azokat, akik köztörvényes bűncselekményt követtek el azokban a napokban, az egész nép, az egész ország érdeke megbüntetni." És amikor a munkahelyére 1957 januárjában visszatérő Fátray Gyula szorongva szétnéz az üzemi étkezdében, hát mindent rendben levőnek vagy legalábbis tovább élhetőnek talál: „Rendes emberek ezek, tisztességes emberek, mindenkinek van persze hibája, de el lehet nézni." Ugyanakkor – és itt kezd vészesen visszasüllyedni a saját varkocsát markolászó lovas – a szereplők szemléleti közhelyei olykor az elbeszélő nyelvi igénytelenségeivel párosulnak; így például az újlipótvárosi pártsejt elvtársnőire 1945-ben „bájosan mosolygó" Rákosi Mátyást felidéző mondat alábbi szellemeskedő fordulatában: „...

noha nem kevésbé volt kopasz és nyaktalan, mint rövidesen bekövetkező diktátorkorában."

„Miért lehet nálunk bármilyen galádságot elkövetni, függetlenül attól, milyen a rendszer? Mitől van az, hogy nálunk mindig a söpredék kerekedik felül?" – kesereg... de ki is? Fátray? Az elbeszélő? Nem lehet teljes bizonyossággal eldönteni. Spiró elbeszélője ugyanis „történetünk hősének" bőrébe bújva bármit mondhat, bárminek hangot adhat, bármiféle indulatból vagy rögeszméből fakadó érzületi vagy nyelvi közhelynek, bármiféle laposságnak vagy olcsóságnak. Hiszen még az újlaki templom szemrevételezése kapcsán elhangzó érzelgős szólamnak is helye van ebben a nyelvi és szemléleti eklektikában: „Mikor építhették? Kicsodák? Milyen volt az életük? Mit gondoltak életről és halálról? Kik és hogyan alázták meg őket?..." Mint ahogyan a 243. oldalon induló, a „vicsor országáról" szóló hosszú és indulatos vádbeszédről sem tudjuk eldönteni, hol fogant: a meghurcolt Fátray fülledt tudatában vagy a szereplői felett bábáskodó elbeszélő fondorlatos agytekervényeiben. Mindenesetre a 247. oldal legaljának csúcspontjáig hevített gondolatmenet eléggé általános érvényű és zárt retorikájú, azaz kellőképpen zárványjellegű ahhoz, hogy az utóbbi változatra gyanakodjunk: „Hányinger, undor, sajgó üresség tölti ki az üldözött, a hontalan, a kitagadott ember lényét, eszelős, hatalmas, tehetetlen, istentelen gyűlölet, kibírhatatlan, vakító tisztánlátás." A szaftos és sötét lére eresztett antropológiai bölcsesség („A művezető hajcsár, a munkás szelídített vadállat, a vidékről felkerült segédmunkás hiéna.") egyébként még többször visszatér a későbbiekben. Ahogyan Vörösmarty „sárkányfog-veteménye" is emlékezetesen újraszületett József Attila „furfangos csecsemőjében", aki éppúgy a „fasiszta kommunizmus" meséjének tején nőtt fel, mint Spiró regényének hőse. Az elsötétülő gondolatfutamokkal párhuzamosan halad a szatirikussá görbülő történet, amelyben – egyfajta moldovásított Kafka-betétben – nyomon követhetjük az ártatlanságát mindhiába hangoztató Fátray hivatali kálváriáját, a hivatal örök packázásait. Ám végül minden kitisztul és felragyog: hősünket *deus ex machina*ként megmenti Kalán Géza elvtárs – éppúgy egyébként, ahogyan bizonyos Sarkadi-művek legvégén jelennek meg a szocialista humanizmus szabványeszméjét hirdető, miáltal a zsákutcába került, szabálytalan főhősöknek panorámás kiutat mutató kulcsalakok. Farády hányattatástörténete során persze betekintést nyerünk sivár családi életébe is: látjuk egyfelől „hősünk" szemével az él-

hetetlen egykét, Matyit („Nem volt boldog, hogy ilyen fia van."), másfelől az elbeszélő beállításában a kiábrándult feleséget, Katit, aki már csak kultúraszervező munkája során, a szabados életformájú képzőművészek közelségétől hevül. Az érzelmi és kommunikációs mélypontra süllyedt férj és feleség egyaránt az alábbi szavakkal fogadják egymás munkahelyi nehézségeinek párhuzamos megoldódásait (Kati „tengermély gyűlölettel", Fátray motorikus egykedvűséggel): „Na ugye." Na ugye. Ennyi az egész, nem több, elmesélhető alig háromszáz oldalon.

Szervesen következik mindebből a regény torz finálója, az 1957-es május elsejei felvonulás giccsparádéja, amelyet „hősünk" (illetve az őt mozgató szerző) még egy családi mozival is megkoronáz. És ezen a végponton immár nincs lényegi különbség a Dózsa György úti állami tömegrendezvény, a filmvásznon látható érzelgős történet és a háromtagú család álságos idillje között, amelyeket persze ezúttal is az elbeszélő nem kevésbé álságos nyelve fogalmaz egymásra: „Váratlanul szeretetféle ébredt benne a felesége iránt, aki az apró lábait óvatosan szedegette, és olyan nyomorult volt és védtelen, ahogy nekiszorult a karja és az oldala. / – Gyönyörű film! – sóhajtotta Kati. – A legszebb film, amit valaha láttam." Ámde Spiró még tovább fokozza a látszólag már fokozhatatlant: „- Papa – állt meg Matyi, hátrafordult, erre ők is megálltak. – Ha az egész világon kommunizmus lesz, akkor mindenki ilyen lesz, mint a filmben?" Így hát a regény utolsó oldalán – ahogyan a *Dalolva szép az élet* című Latabár-film harsány zárlatában – immár csakis „jó arcú, békére és munkára vágyó embereket" látunk, akik „hitet tesznek a szocializmus mellett", köztük „hősünket" aprócska, de bizakodó családjával. És noha jól tudjuk, hogy mindez a Spiró-féle gonosz szatíra része volna, mégsem tudunk nem távolságot tartani mindattól, amit olvasunk: a kollektív és privát szférák egymást erősítő s így hatványozott giccsétől. Friss levegő után kapkodva idézzük emlékezetünkbe mondjuk Domonkos István *Kormányeltörésben* című versének kristálytiszta záró sorait: „nem gondolni kollektív / nem gondolni privát".

És talán érdemes végül néhány szót ejteni a regény címét adó háttértörténetről is, a Műcsarnok 1957-es Tavaszi Tárlatáról, amely a fordulat éve óta először mutatott be absztrakt alkotásokat (az egykori Európai Iskola művészeitől) a szocialista realizmus képviselői mellett, és amelynek szervezésében, a regényfikció szerint, lelkesen részt vesz Fátray felesége is – minek következtében utóbb elmozdítják beosztásából. Mindenesetre az

absztraktokat egyszerre beengedő és elítélő állami gesztus sanda kettőssége látványosan megelőlegezi a Kádár-rendszer későbbi – a támogatás, tűrés és tiltás profán háromságán alapuló – kultúrpolitikáját. A művészeti modernizmussal óvatosan kokettáló szocialista realizmus egyik jellegzetes szépirodalmi nyúlványa: a szocialista lektűr. Mintha részben erre emlékeztetne, ezen élősködne, ezt parodizálná Spiró posztszocialista lektűrje.

6

„Építész maradok...” – „... a korlátoltságig építész vagyok.”

Horváth Márton: *Holttengeri tekercsek* / Konrád György: *A városalapító*

„Építész maradok” – szól a „Lobogónk: Petőfi” 1949-es jelszaváról elhíresült kultúrpolitikus, Horváth Márton 1970-ben megjelent regényének vallomástevő hőse, a látását fokozatosan elveszítő Pálfi Károly, egyrészt önmagához, másrészt az olvasóhoz, mégpedig nem kevés pátosszal. Ezzel szemben Konrád György 1973-ban megírt, először visszautasított, majd négy év múlva kisebb változtatásokkal napvilágot látott tudatfolyam-regényének beszélője immár tartós öniróniával ellenpontozza a teljességgel kipusztíthatatlan pátoszt: „... a korlátoltságig építész vagyok.” Ugyanakkor mindkét regényszereplő egyaránt a szocialista típusú építészet és városfejlesztés hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji zsákutcájában érzi magát – igencsak kellemetlenül. De míg a *Holttengeri tekercsek* építésze csupán ügyetlenül eljátssza a szocialista paradigmán belüli tudat- és stílusváltást, addig *A városalapító* rezignált mérnök hőse mintha már egyáltalán nem hinne a paradigmán belüli változtatásban, a paradigma érvényes humanizálásában, az emberarcúvá szabható-kozmetikázható szocializmus hangzatos építészeti rögeszméiben.

A méltán elismert 1969-es regényben, *A látogató*ban szépirodalmilag feldolgozott gyámhatósági munkától elbúcsúzó Konrád a hatvanas évek második felében immár a városszociológia felé fordul, aminek kettős következménye lesz: egyrészt *A városalapító*, másrészt a Szelényi Ivánnal írt szakmunkák sora, köztük *Az új lakótelepek szociológiai problémái* című 1969-es kötet. A szerzőpáros soron következő, *Az értelmiségi útja az osztályhatalomhoz* címet viselő 1974-es szamizdatkönyvében bőven szó esik az értelmiségről mint a „transzcendencia hordozójáról”, miszerint az értelmiség „immanens érdekei” lényegében azonosak volnának bizonyos „transzcendens értékekkel” – még akkor is, ha a valóságban többnyire (vagyis inkább mindig) a „transzcendencia és történeti meghatározottság konfliktusát” érzékeljük. A kínos „konfliktus” tudatosított formáját az utószóíró Konrád a „saját társadalmi kategóriájához” való „ironikus viszonyban” látja, lévén az értelmiség „viszonylag legkevésbé jár rosszul a társadalmi újraelosztásban, és akármilyen ideológiai fenntartásai vannak a kommunizmussal szemben, annak gazdasági-hatalmi apparátusában készségesen közreműködik, sőt osztozik a tervszerű irányítás egész szellemiségében, vagy éppen maga alakította ki ezt a szellemiséget”. Következésképpen: „Az értelmiség pompásan ért ahhoz, hogy mítoszokat gyártson önmagáról.” Vagy éppen ellenmítoszokat. A mítosz vagy ellenmítosz egyik gyakori hőse, a szocialista értelmiség archetípusa: az építész, aki a dolgozó tömegek, pontosabban a dolgozó osztály számára teremt az ember úgynevezett – Marx által elnevezett – nembeli lényegének leginkább megfelelő munka- és lakókörülményeket. Ez volna az alapmítosz. A valóság viszont kiábrándító. Szükség van hát a pőre valóságot leplező további mítoszokra, amelyeket az önértelmező értelmiség „gyárt” kellőképpen „pompás” módon saját magáról, azazhogy elkövetett vétkéről, vállalt vezekléséről és remélt megtisztulásáról. Horváth építészregénye is ilyen mítosz volna, különösen a Konrád-regény ellenmítoszának tükrében. Heroikus mítosz *à la Horváth* – ironikus ellenmítosz *à la Konrád*: egyazon történelmi patthelyzet két nagyon különböző ábrázolása, mégpedig két nagyon különböző ideológiai hatásfokon és esztétikai érvényességgel. Még talán azt is megkockáztathatjuk, hogy éppenséggel az ideológiák döntő különbségeiből következnek a szövegek szembeszökő esztétikai különbségei. Hogy míg a szkeptikus Konrád regénye, látványos túlírtságával együtt, tényleg lebilincseli az olvasót, addig az apologetikus Horváth könyve, minden okossága ellenére, vagy éppenhogy annak következtében, leginkább untatja.

A városalapító beszélője tehát ironikusan láttatja az építész mint értelmiség helyét a „transzcendencia és történeti meghatározottság konfliktusában”. Ironikus tudata: az úgynevezett hamis tudat (valamivel kevésbé hamis) öntudata, a torz történelmi-társadalmi ideológia jóformán egyetlen ellenszéruma vagy legalábbis csillapítószere. Érzékelhetően másként szól hát a nagyon hasonló témára hangszerelt Konrád-mű ironikus alapdallama, mint a Horváth-regény patetikus és apologetikus álirónia. A tudásszociológus Mannheim Károly szerint az önnön valós szerepét elleplező „hamis tudat” gyakran „idealizálja”, sőt „romantizálja”

önmagát, továbbá bőszen „akarja” a nagyságot színlelő „mítoszokat”; minek értelmében „hamis és ideologikus az a tudat, amelynek tájékozódási módja nem érte utol az új valóságot, és ezért azt voltaképpen elleplezi idejétmúlt kategóriákkal”. Mint látni fogjuk, a Horváth-regény „elleplező” mítoszteremtésének egyik „idejétmúlt kategóriája”, gondolati alakzata: az építész hős „asszír” vagy éppen – mérsékelten ironikus fordulattal – „neoasszír” magánhóbortja. Végül is, minden ötlete és fáradozása ellenére, a *Holttengeri tekercsek* szerzője, a politikus-író Horváth Márton töretlenül megmarad az adott tényállás – a szocialista társadalmi valóság – felülről való nézésének, sőt alakításának vagy legalábbis megmentésének, legrosszabb esetben megmagyarázásának ideologikus alakzatában. *A városalapító* szociológus-írója viszont az értelmiségről szóló esszé utószavában emlegetett alsó nézőpontot választja: „Azt hiszem, ez a demokratikus nézőpont, s az az igény, hogy alulról nézzük a társadalom épületét...” Vagy éppen a „társadalom épülete” metafora eredetét; az építés, az építészet és persze az építész helyzetét. Ami nem éppen könnyű – különösképpen az úgynevezett fordulat évét (1948) követő időszakban lerakott súlyos alapkövek tekintetében.

A meghirdetett kulturális forradalom nyitó időszakának hiperaktív főhőse: Révai József, aki a Lukács-vita és a Déry-vita feszes levezénylése mellett, valamint a színház- és filmművészetre vonatkozó pártálláspont kidolgozása és kinyilvánítása közepette természetesen időt és erőt fordít az építészet ügyére is. A Magyar Dolgozók Pártja II. Kongresszusán, 1951. február 26-án mondott beszéde után nem sokkal, az április 24-i építészeti tanácskozáson határozottan kifejti a párt, pontosabban a párt által képviselt (képviselni vélt vagy mondott) dolgozó és lakozó tömegek érdekét, miszerint az építészetben a szocialista tartalomhoz úgynevezett nemzeti forma dukál, vagyis a nyugati modernizmus helyett a szovjet típusú klasszicizálás volna az üdvös, sőt üdvözítő út, természetesen a megfelelő magyarországi előképekre, például a huszadik századi nemzeti klasszicizmus építészeti formáira támaszkodva. Így tehát Révai az utóbbi (helyes) irányt képviselő Perényi Imre ellenében marasztalja el az előbbi (helytelen) irányt védeni és menteni igyekvő Major Mátét, többek között ilyesféle érvekkel: „Miért nem elemezte Major elvtárs a szovjet építészet gyakorlatát? Nem tudott semmit kiolvasni a taskenti, a jereváni, a leningrádi, a moszkvai épületekből? Az új, épülő moszkvai felhőkarcolókból,

a Lenin-hegyen épülő új egyetem épületéből? Egy építésztörténésznek és építésznek legalább annyira érdemes lett volna ezeket az épületeket elemeznie, mint amennyire érdemes elemezni Le Corbusier-t és a többieket.”

Márpedig az építészeti modernizmuson, vagyis „Le Corbusier és a többiek” munkáin nevelődő, majd a szovjet mintát, azaz „a taskenti, a jereváni, a leningrádi, a moszkvai épületeket” követő magyar szocialista (magyar és szocialista) építészet eszmei tartalma óhatatlanul tovább korrumpálódik az elkövetkezendő években, az ötvenes évek historizáló sematizmusától egészen a hatvanas-hetvenes évek nem kevésbé sematikus modernizmusáig, az előre gyártott vasbetonelemekből épített lakótelepek (az A. E. Bizottság Békásmegyer-dalának találó fordulatával: „rabszolgatelepek”) máig ható valóságáig.

Az évtizedes formakísérletek során elhasznált építészeti eszme pislákol az egykori kultúrharcban jelentős szerepet vállaló Horváth Márton kései regényében is, vagyis az emberarcúnak nevezett szocializmus, mondják, legvidámabb barakkjának társadalmi látszatvalóságát tényleg méltóképpen ábrázoló, mivel keresztül-kasul ideologikus, émelyítőn apologetikus és szájbarágón példázatos irodalmi látszatvalóságban. Egyébként a roppant sikeres és tartós politikai látszatvalóság, a Kádár-rendszer ceremoniális fényű megszületését, az 1957. május 1-jei felvonulást ábrázolja Spiró György ironikus regénye, a 2010-es *Tavaszi Tárlat* – hangsúlyosan érintve a képzőművészet témáját. Horváth 1970-es műve viszont nem csupán érinti, hanem egyenesen ügyként kezeli az építészet témáját (tema-/sematizálja az építészet ügyét). És Konrád sem tesz mást, csak éppen másként. Sommás egyszerűsítéssel: a *Holttengeri tekercsek* moralizáló én-elbeszélése és a *Tavaszi tárlat* ironikus külső ábrázolásai között, vagyis a két nagyon különböző prózai hangfekvés által meghatározott sáv valamelyik közbülső értékén szólal meg *A városalapító* ironikus belső monológja. És míg a Horváth-regény hőse lényegében töretlenül hisz a – valahol (de tényleg: hol?) mégiscsak emberarcú – szocializmus átformálásában, azon belül az építészeti modernizmust eleinte elutasító, később felhasználó kollektivista urbanizmus jövőjében, addig a Konrád-mű beszélője már nem lát semmiféle kiutat. *A városalapító* vidéki főépítésze jóval élesebben s így kíméletlenebbül lát, mint a *Holttengeri tekercsek* nem csupán szervi értelemben vak építészmérnöke.

*

A látását fokozatosan elveszítő, miáltal tervezői munkájának érzéki-anyagi közegétől egyre inkább eltávolodó Pálfi megpróbál két irányban is tájékozódni. Egyrészt – és ez teljesen logikus – befelé fordul, azaz régi emlékeit idézi, továbbá rögeszmés gondolatait rendezgeti. Másrészt viszont – nem teljesen meglepő módon – kifelé is tapogatózik, mégpedig szó szerint: helyettesíti az egyik külső érzékszervét egy másikkal, a látást a tapintással. Úgy tűnik tehát, hogy a vak építész képes megőrizni érzéki kötődését mindahhoz, amivel eddig is szoros kapcsolatban állt. Mohón tapogatja a hullámos pauszpapíron megfeszülő tusvonalakat – feltéve, ha nem tükörsima fénymásolatot kap kézhez. Mint ahogyan az anyagi-épített valóságban is csak a tapintóérzékére támaszkodik: „... a Várban van egypár régi ház, régi ismerősök... Megkeresem a kapuikat, a bronzkopogtatókat, és megsimogatom az ablakok párkányzatát. De hát ez csak olyan szakmai kedvtelés..." Más szóval, csipetnyi túlfogalmazással: ideológia. Vagy legalábbis ideológiai gyökerezettségű – amellett szentimentális ízű – „szakmai kedvtelés". Amolyan előre eltervezett, irányított érzékelés. A szocializmus láthatatlan eszméjének ideologikusan elkötelezett építész nem is annyira érzékel, mint inkább kidolgozza az érzékelés ideológiáját, hogy azután ahhoz szabja az érzékelés gyakorlatát.

A „szakmai kedvtelésen" iskolázott érzékelés keretein belül a pauszpapíron húzott tusvonal nem válik a valóságos, jobban mondva megvalósulandó épülettel analóg anyagi valósággá, inkább csak ürügyül szolgál a voltaképpen anyagidegen elmejátéknak. Mint az érzékeléstani *Dioptrikát* író Descartes-nál a rajz, amely szerinte nem más, mint a kép, a látvány racionális alapszerkezete. Minek nyomán a művészettörténeti hagyományban is kiemelt jelentőségű rajz vagy tervrajz (*disegno*) csupán felhívja a figyelmet arra a valamire, ami az érzékelés végső célja, sőt tulajdonképpeni értelme. Ami tehát, ha már elértük, tökéletességében meghaladja, sőt felszámolja magát az érzékelést. És amihez egyébként közvetlenül, a gondolkodás (*cogitatio*) által is eljuthatnánk. De amit jobb híján az érzékelés (*sensatio*) úgymond kerülőútjával is elérhetünk. Kinek mi adatott. Miféle belső vagy külső képesség. Aki világosan és tagoltan (*clare et distincte*) el tudja gondolni az adott dolog lényegét, akár nyugodtan be is hunyhatja a szemét. De ne maradjon ki a jóból az sem, aki nem elég rátermett az érzékelés nélküli tudáshoz. Aki lát, az a

szemével boldogul. Aki meg vak, az a kezével, vagyis a látást helyettesítő tapintással. A nem érzékelhető, csak elgondolható végcél szempontjából tulajdonképpen mindegy is, melyik érzékszervünket használjuk, miféle részleges érzékelés felől jutunk el az átfogó gondolathoz. A kéz is csak szem, és a szem is csak kéz – a gondolat magasából tekintve. Miként a descartes-i látásmodellt elemző Maurice Merleau-Ponty summázza sarkosan: „A látás karteziánus modellje a tapintás." A racionalista érzékeléselmélet egyik távoli és torz mutációját tapasztalhatjuk Horváth regényében. A vak építész egykori látását ugyan kiváltani látszik a tapintás, ámde valójában: fogyatékos érzékelését felváltja a bőséges elmélkedés, mégpedig annak vastagon ideologikus változata. Mindeközben ott sajog a csillapíthatatlan fájdalom, amely talán nem is annyira testi, mint inkább ideológiai vakságból, vagy legalábbis jókora vakfolttal dolgozó csőlátásból, azaz a modernizmus építészeti utópiáját a szocializmus vagy kommunizmus üdvtörténeti összefüggésébe átültető szándékból, sőt programból fakad: „... valahogy fájdalmas volt, hogy nem tudom összevetni a valóságot azzal, ami bennem élt". Akár látja a testi szemével, akár nem, a valóságos épület úgysem lehet azonos a tökéletes társadalom makulátlan tagjainak eszményi életkörülményeket biztosító – csak éppen soha meg nem épülő – épülettel. Az építészeti lehetetlenség feldolgozásának vagy inkább elhárításának módja: a szellemi vakságot álcázó testi vakság megélésének fals heroizmusa.

„Nem iszom, és nem adom fel a harcot" – vallja hát büszkén Pálfi a tervezőhivatal megrendült igazgatója előtt. A tántoríthatatlanul vitális, vagyis a szocialista embertípus dinamikus eszményének tökéletesen megfelelő pátosz persze jóval ironikusabb formában is megnyilvánulhat, és olykor meg is nyilvánul; például akkor, amikor az igazgató zongoristahasonlatát („Az arcodat magasra emelted, mint egy zongorista játék közben") a vak építész ekként kommentálja: „Megfagyott muzsikus, szóltam közbe, mert nem szeretem a pátoszt." A rezignált humor ugyanabból a szellemi, közelebbről kulturális, sőt kultúrpolitikai közegből fakad, mint mondjuk a hatvanas évek legeslegelején keletkezett Sarkadi-művekben (*A bolond és a szörnyeteg*; *Oszlopos Simeon*; *Elveszett paradicsom*) felbukkanó típushősök önmarcangoló cinizmusa, amely mérsékelten maradandó formát adott a szocialista társadalmi valóságban helyét nem találó – máshol viszont nem is kereső – értelmiség tartós szerepzavarának.

Az 'építészet mint megfagyott zene' tizenkilencedik századi toposzára vonatkozó hasonlat némiképp eredetibb változatának tűnik Pálfi gondolata az „asszír építészről", aki tapogatható agyagtáblákra karcolja a terveit: „Nem leszek öngyilkos. Építész maradok. Asszír építész." Vagy legalább „neoasszír" építész. És ahogyan például Fernando Arrabal *Az építész és az asszír császár* című drámájának legvégén az elvadult szigetre vetődő asszír császárt felfalja az építész, úgy a Horváth-regény építésze is magába emészti az asszírságot, amely ezúttal már nem test, mint a spanyol születésű francia szerző kifejezetten színházi rituáléra, vagyis a cselekvő test hangsúlyos jelenlétére hangszerelt 1965-ös darabjában, hanem ideológia, mégpedig mérsékelten költői hatásfokon. Mert hiába ragaszkodik Pálfi körömszakadtáig az önmagáról és szakmájáról alkotott eszméhez, miszerint „csak épületekkel tudja kifejezni a gondolatait az építészetről", ha egyszer ezek a testesülendő „gondolatok" úgyis elsikkadnak – egyrészt az ő (és persze az őt beszéltető Horváth) ideologikus elkötelezettsége, másrészt a korszak társadalmi-mentális valósága miatt. Ebben a közegben az „asszír építészként" dolgozó vak Pálfi iskolaterve nem valósulhat meg úgy, ahogyan azt korábban a viaszborítású rajztáblára karcolta. A megépített általános iskola főkapuja mellé rögzített táblán viszont ott áll a tervező építész neve. Amikor tehát Pálfi a tanulóktól kölcsönkért kalapáccsal darabokra töri a névtáblát, akkor képletesen megsemmisíti az „asszír" vagy „neoasszír" ideológia viaszborítású rajztábláját is. A rendhagyó tervezés anyagi-szellemi valóságát kíméletlenül felülírja a kivitelezés társadalmi valósága, miáltal a vak építész menthetetlenül az általa képviselt vak ideológia foglya marad. A kettős értelemben vett vakság – a regénybeszéd egyik későbbi visszaemlékezése során – már megelőlegeződik a fiatal építészkollégával folytatott eszmei vitában is, amelyben Horváth a Pálfi sorsával képviselt építésztársadalom 1956 utáni állagát ábrázolja. A munkáscsaládból származó Tibor szerint Pálfi csupán „szemináriumi választ" ad az eldöntendő kérdésre, hogy tudniillik a „rendszer emberi arculatának" tükrében vajon a „kulturális vezető" a „szocializmust szolgálja vagy a művészetet": „– A szemináriumi válasz nem segít rajtam. Hogy az ellentét természetesen feloldható, minden kor tükröződik a saját művészetében, estébé. / – Ez rossz szemináriumi szöveg – mondtam. Addig érvényes, amíg a művészetet összecseréljük a propagandával. Minden jó művészetben van olyan mozzanat, mely az adott korban feloldhatatlan. A kornak kell megváltozni

ahhoz, hogy később feloldható legyen. Ehhez segít a művészet, ez társadalmi szerepének a lényege. Ilyen minden forradalmi művészet, és ilyenné kell válnia elsősorban a szocializmus művészetének..."

Szép kis álvita, telis tele álkételyekkel és álmeggyőződésekkel. Tényleg, mint amilyen egy esti iskola gazdaságpolitikai szemináriuma lehetett valamikor a hatvanas-hetvenes években. Nem szól semmiről, csak úgy tesz, mintha szólna valamiről. Az önmagába kunkorodó dialektikus-utópisztikus szemlélet tényleg rossz végtelensége, sematikus Möbius-szalagja: „szemináriumi szövegre" válaszoló „szemináriumi szöveget" cáfoló „szemináriumi szövegre" következő „estébé"...

Milyen fájó lehet egy valódi építésznek olvasni ezeket az anyag- és környezetidegen szavakat – az építészetről, amelynek tárgya aztán tényleg nem a megannyi rombolás árán épülő dialektikus jövőben keresendő, hanem a mindenkor adott jelenben. Nem a matériára vonatkozó ideológiában (a dialektikus materializmus valamelyik alkalmazott változatában), hanem a puszta matériában. Rajzban, szerkezetben, téglában, habarcsban. Vagy éppen betonban – mondhatnánk a *Holttengeri tekercsek* egyik vitáját olvasva, amikor is a fiatal építész érvel Pálfi szocialista modernizmusának „üvegimádata" ellenében: „Engem csak a konkrétumok érdekelnek, folytatta. Egyes idegen nyelveken konkrétnak nevezik a betont, igazuk van. Miért szégyelled a betont?..."

Szégyellni a betont és imádni az üveget, vagy imádni a betont és mellőzni az üveget – bármit jelentsenek is ezek a technikai lehetőségek az építészet saját világában, itt, Horváth regényében leginkább csak: szavak; a szocialista modernizmus ideológiáját színre vivő, vagyis a példázatos és apologetikus regényakarás szolgálatába állított szavak.

*

Konrád regényakarása, vagyis inkább regényének tényleges működése már jóval izgalmasabbnak tűnik. Még akkor is, ha *A városalapító* hőse lényegében ugyanazt a huszadik századi szocialista építészpályát futja be (korai vakhittel, későbbi börtönévekkel, még későbbi rehabilitációval), mint a *Holttengeri tekercsek* Pálfija. A kidolgozott szöveganyagot nem érzékeljük fülsértő módon példázatosnak, lévén dermesztően zárt, lefegyverzően autisztikus logika – és annak megfelelő retorika – szerint épül fel. A mozdulatlan beszédhelyzet és a zaklatott beszédmód igencsak emlékeztet a klasszikus tudatfolyam-regények nyelvi és szemléleti állagára, Joyce-tól

Canettin át egészen Thomas Bernhardig. Ráadásul Konrád második regénye sokkal inkább az elbeszélő tudatában játszódik, és jóval kevésbé a tudat által láttatott történésekben – ahogyan *A látogató*ban még tapasztalhattuk néhány évvel korábban. Ugyanakkor a regényműfajtól elvárható dologi bőség epikai elrendezésének tartós hiányát többszörösen kárpótolja a retorikus nyelvi bőség. Már ha egyáltalán kívánunk élni az elbeszélő által kibocsátott kárpótlási szövegkötvénnyel. Már ha nem fáradunk bele a több száz oldalas építészmonológba, amelyben éppenséggel nyomon követhetjük a Horváth-főhős térségi és korszakos rokonának agyműködését – a lázas hitvallások, a még lázasabb hitetlenségmegvallások, az érzelmes vagy rezignált emlékidézések és gondolatfutamok bőséges áradásában, továbbá az építész apára, az autóbalesetben meghalt feleségre és a lázadó fiúra vonatkozó életrajzi adalékok körítésével.

A vidéki kisvárosba, szülővárosába, száműzött építész megtestesíti, jobban mondva megszólaltatja a mindenkori városrendezés rossz lelkiismeretét, a túlhajszolt városutópia és a tényleges városvalóság összeütközésének hagyományos képletét, amelynek emlékezetes előképei: Alberti álma az ideális reneszánsz városról; Fourier falanszterterve; vagy éppen Haussmann megvalósult Párizsa; de még inkább a huszadik századi modernizmus nagy formátumú elképzelései, közöttük Le Corbusier Ville Radieuse-e vagy Oscar Niemeyer Brasíliája. Sok esetben az építész álmát megelőzi s így tulajdonképpen lehetővé teszi valamely természeti vagy történelmi katasztrófa, egyfelől például az 1871-es chicagói tűzvész (amelynek következménye, a rendezett új városkép máig érvényes mintát adott a budapesti Csikágónak) vagy az 1879-es szegedi árvíz, másfelől meg Berlin, Drezda és Varsó második világháborús lerombolása. Nem beszélve a szovjet iparvárosok mintájára tervezett Leninvárosról és Sztálinvárosról, amelyek ráadásul, szemben mondjuk Albert Speer Berlinjével, meg is épültek...

A Konrád-regény utópisztikusan megváltandó tere: „Igazolhatatlan, ésszerűtlen város, rendetlen, zsúfolt, anarchikus." Az organikus(an kialakult) városvalóságot kívánja a „korai szocializmus" építésze kiigazítani, azaz lecserélni a „rétegezett társadalom sugaras-körgyűrűs szerkezetét", az „évszázadok egyenlőtlenségét" hordozó városképet – valami nagyon másra: „... új nagyvárost építeni, amelynek azonos értékű övezeteiben már nem különülnek el utálkozva a társadalmi állásuk szerint egyenlősített családok". A „környezetbe foglalt történetfilozófia" lelkes robotosaként a

„vidéki főépítész" lényegében, saját meglátása szerint, ugyanolyan munkát végez, ugyanúgy a rendszer szolgálatában áll, mint mondjuk a „fegyőr" vagy a „filozófus". A szocialista típusú várostervezés eszméje, továbbá a városrendezés erőszakos gyakorlata nyílegyenesen vezet a valóságos városon kísérletező építészeti utópia csődjéhez. És persze a városi főépítész saját szakmai csődjéhez, aki tehát végül belátja, hogy ő maga: „bábu", nem pedig a „fejlődés karmestere"; olyan valaki, aki „beavatkozása kényelmével" cseréli fel „az egész város érdekét", akinek tehát „egyenlősítő óhajából" végül „egyenlőtlenségek módosult rendszere" jön létre. Az eredmény pedig egyszerre szomorú és abszurd: „...a társadalom nem ház, nincsen hozzá tervrajz, s így talán csak az építkezés épül". Éppúgy, mint Kafka megvilágító erejű elbeszélésében, *A kínai fal építése*ben, ahol az értelemmel be nem látható, követhetetlenül gigantikus építkezés egyetlen értelme: az építkezés maga.

Végül is, a huszadik századi történelem nyomait magán viselő kisváros engedelmes terepasztalává simul a „városalapító" tudattal rendelkező főépítész megannyi kollektivista elképzelésének, majd persze – továbbra is többes szám első személyben megfogalmazott, ámde személyesen végigszenvedett – kétségének: „... bár fogalmaink egyszerű rácsozatát ráerőszakolhattuk a terepre, egyre kétségesebben néztük egymást, s csak lengedeztünk tétlenül a zavaros makett fölött, mert végül is, minek tagadjuk, tetszett nekünk ez a város..."

A város végérvényesen magán viseli a „tárggyá vált képzelethiány megannyi különc ábráját", és így élő (voltában is halott) példája lesz a belátásnak, miszerint „egy város, amit a jövőnek építenek, lakhatatlan, és csak a tervezők hóbortos jelenéről" árulkodik. Maradandó tükrévé csiszolódik (és persze foncsorozódik) a „forradalom ironikus tandrámájának", amelyben „az értelmiség főszereplő". A Konrád-regény mérnöke már nem – vagy csak nagyon távolról – rokona az 1930-as években a „város peremén" a szocializmus álmát dédelgető költőnek, tudniillik annak a József Attilának, aki magát „az adott világ / varázsainak mérnökeként" ábrázolja, mivelhogy: „...tudatos jövőbe lát / s megszerkeszti magában, mint ti / majd kint, a harmóniát". Ám jól tudjuk, ráadásul szintúgy tőle, azazhogy egy másik József Attilától, hogy „ügyeskedhet, nem fog macska / egyszerre kint s bent egeret". A „kint" dolgozó munkásosztály és a „bent" tervező értelmiség álomszerű viszonya mintegy rémálommá változik a

Konrád-regény beszélőjének zárt tudatműködésében: az építőmunkások és építésvezetők kényszerűen követik a „rendpárti bürokrata" utasításait, aki viszont már nem a jelen „varázsainak mérnöke", hanem „egy nyitott jövő ügynöke, jövőbe lendülő függvénygörbék mágusa és egy poros eszmebolt öngyűlölő zsibárusa egy személyben". Itt már tényleg a valóságos szocializmus „tervező tudása igazgat" – mégpedig az egykori „fortélyos félelem" mintájára.

A városalapító beszélője tehát a szocialista paradigmán belül szembesül a modern építészet mindmáig ható veszélyeivel; és ezek a veszélyek érvényesnek tűnnek a szerző egyik 2001-es írásában is, amely *A város mint műemlék* címet viseli, és amelyben Konrád visszaemlékezik a várostervező intézetben szociológusként eltöltött nyolc évre, és többek között levonja az általános érvényű tanulságot a „szerénytelen, jellegtelen és részletszegény" tervek alapján épített szocialista házgyári lakótelepekről: „Az államszocializmus kísértésbe vitte az építészeket, módot adva arra, hogy egész városrészeket vagy akár városokat tervezzenek. Ma már csak kapitalista megalománia van, de ilyen is van elegendő. Minél nagyobb, annál sivárabb. (...) Minél nagyobb, annál tagolatlanabb, annál szabványosabbak az egyes elemek. Minél nagyobb a mű, annál kevesebb figyelem jut a részletekre, nincsenek megköltve, közömbösek, nem hordoznak önálló esztétikai üzenetet az épületen belül, úgy, *mint a mondat vagy a bekezdés a regényen belül*." (kiemelés: BS)

Különös, hogy az államszocialista vagy kapitalista „megalomániát" 2001-ben határozottan elutasító Konrád 1973-as regényében az olvasó igencsak „megalomán" mondatokra és bekezdésekre, azaz hosszan tekergő, önmaguk köré hurkolódó, ironikus szenvedéllyel burjánzó, már-már alaktalanná duzzadó szövegalakzatokra bukkan. Úgy tűnik, hogy a „megalomán" államszocialista valóságra irányuló indulat az adott pillanatban kénytelen volt maga is „megalomán" formát ölteni. Az aránytalanság iránti elkeseredés a hetvenes évek első felének magyar valóságában nem tudott nem aránytalan módon megnyilvánulni. Ugyanakkor mégiscsak lenyűgözi az olvasót a „Nem akarom a várost..." – „Baloldali várost akarok..." tükörálakzatának érzelmi fesztávján kibontakozó városmonológ, amely hanghordozásában emlékeztethet Márai Casanova-könyvének dús Velence-himnuszára, vagy mondjuk Woody Allen életpályányi New York-vallomására, vagy éppen a hangsúlyosan 2001 szeptembere után játszódó

Spike Lee-film, *Az utolsó éjjel* elkeseredett New York-ikermonológjára. De nézzünk ezúttal egy rövidebb mondatot Konrádtól: „Gyakorlom a helybenlét erotikáját, emeld a kezed, suttogom, s áldd meg a várost könyörtelenül, úgy, ahogy van, az egészet." A város „egészének" változatosan szenvedélyes érzékelése ugyanakkor nem magában a városban, annak közösségi valóságában zajlik, hanem az egyszemélyes városszerűségben, a monologikus és monomániás tudataktus-térben. A „városalapító" végül csak megalapítja a saját városát, igaz ugyan, hogy csupán szövegvárosát. Azon belül kiépít megannyi „zegzugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal" – a nyelvet városhoz hasonlító Wittgenstein sokszor emlegetett gesztusának értelmében, az általános érvényű hasonlat egyik lehetséges példájaként.

A *Holttengeri tekercsek* hősének ideologikus alapozottságú érzékelésével szemben *A városalapító* építésze érzékileg felfokozott test-, lakás- és várostudattal rendelkezik, azaz mintegy a tudatán, tudatmozgásán belül szimulálja a tér érzetét: „Felveszem tudatomra ezt a várost...", „...magamra húzom ezt a viseltes, de még használható testet [a lakóházat]..."; „Testem körül egy túlzsúfolt lakás..."; „Testem körül egy halott asszony múzeuma ebben a lakásban..."; „Mert testem folytatása, táguló lakásom..."; „... bőröndömben és arcom ráncaiban viszem magammal városomat..." A Konrád-regény lakhatatlannak tűnő városa így tehát mégiscsak lakhatóvá válik – a „városalapító" tudat számára. És persze mértékkel az átmeneti városlakók, az olvasók számára is.

7

Visszanyelt böfögés – avagy Bibó temetései

Petri György: *Bibó temetése*

„A temetés biztosítását a kijelölt operatív egység végrehajtotta."

Összefoglaló jelentés, 1979.05.23.

„Egyszer megfogtam a vállát, Bibó temetésén (...). Odébb kellett raknom. Mert észrevettem, hogy Illyés Gyula mellett állok, s világos volt, hogy ebben a történelmi pillanatban ez nem az én helyem. Az ő helye. Kicsit tiltakozott, de azonnal értette, mit művelek, s nehéz volt nem vihognunk."

Nádas Péter: *Bukott angyala*

„Legyen! Puffanjon úgy, ahogy esik. / Mindenkori Gerade-so-Seinemet / úgy fogom fel, mint magamagam aleseteit" – írja Petri György az 1993-as *Sár* című kötet egyik fontos versében, az *Elégia és értekezés*ben. Ami, a puffanás, nem volna más, mint: a Magasságos Véletlen felkentjeként tisztelt Mallarmé kockavető szertartásának érvényes paródiája. Petri saját – ars poeticus igényű és igényességű – költői gesztusa. Mert ahogyan egykor Mallarmé, előtte persze Baudelaire, utána meg mondjuk József Attila, úgy tehát Petri is huzamosan bíbelődött a hattyúnyakú és albatrosz röptű vagy éppen zuhantú lírai énnel, meg mindazzal, amit még – ahogy írja *A lírai én meg amit zárójelbe tett* című versében – „zárójelbe tett". Legalább akkora a vágyban megnyilvánuló közelség a huszadik századvégi „ismeretlen kelet-európai költő" és a tizenkilencedik századvégi francia költőóriás között, mint amekkorára nyílik a „felismerés fokozataiban" tudatosodó távolság: „...pedig nagyon jó lehet Mallarmét / fordítani egy másik életben / (oly napsütötte minden másik élet), / ahol Mallarmét fordítanak, nem ismerik / az evilági komor teleket." (*Jó volna Mallarmét fordítani*) Az „evilági komor teleken" edzett modern költőszerep gyökeres, azaz – ahogy *A szerelmi költészet nehézségei*ben áll – nem előre gyártott „programokat" futtató, hanem a zavartalan működést veszélyeztető „problémákra" összpontosító újraértelmezéséből egyenesen következett a költői nyelv nem kevésbé gyökeres újrahangolása, újraszerelése. A hang módszeres szerelése során persze megannyi fontos részfeladat adódott, és – következésképpen – számos érvényes részmegoldás született: a költői én „aleseteivel" párhuzamos nyelvi megoldások végleges, már-már végérvényes „alesetei". S ne feledjük, hogy magának Petrinek sem voltak túlzott igényei a költészetével kapcsolatban; ahogyan az *Egy versküldemény mellé* című – és ez fontos! – versben áll: „Ha verseim kelyhek (miért ne épp?): / parányi repedést – anyaghiba – mindeniken találsz."

Ráadásul az esetleges „alesetek" esetenként további lehetséges változatok formáját öltötték. Mint például az 1981-es *Örökhétfő* kötet *Bibó temetése* című darabjában, amelynek Petri elveszett kéziratából Zsille Zoltán által magnóra mondott változatát értékeli röviden a felvételt lejegyző és közreadó Veres András – mégpedig egyértelműen magasabbra, mint a szamizdat kiadásban megjelent (és azóta is forgalomban levő) változatot. Rövid indoklása így szól: „Talán nem maradok egyedül azzal a véleményemmel, hogy a Zsille-féle változat nemcsak strukturáltabb, hanem a verset uraló rezignált hangnemet is jobban érvényre juttatja. A [kötetbeli változatból] elhagyott befejezés még nyomatékosabbá teszi [a magnófelvételről lejegyzett változatban] a temetés résztvevőit sújtó iróniát: a politikai ellenzéket hasonló kritikai megvilágításba helyezi, mint a hatalom birtokosait. (...) A publikált változat befejezésével nem tudtam kibékülni, túlságosan brutálisnak, illetve nyitottnak érzem (még ha a Kiveszítma a »Ki nyer ma« pandanja is)." Ami persze nem zárja ki, hogy valaki másnak meg a másik változat tessék jobban. Kinek miként „esik" az, ami éppen „puffan". És még az sem elképzelhetetlen, hogy valakinek az egyik puffanás emezért tetszik, a másik meg amazért. Merthogy ő tényleg a puffanást, a hangot, a puffanás hangját szereti, mégpedig úgy, ahogyan az olyan, amilyen, mondván: a létezés esetlegességének témája a nyelvi esetlegesség közegében is csak úgy „puffan", ahogy „esik". Egyszer így, másszor úgy. Mert miért ne lehetne egyenrangú változatoknak, a csakis Felhőkakukkvárban (vagy talán még ott sem) létező eszményi vers reális „aleseteinek" tekinteni a Bibó-költemény két ismert változatát, azok nem sok, egészen pontosan három lényeges különbségét. Amennyivel hosszabb a magnósza-

lagon megmaradt változat, pontosan annyival rövidebb a hivatalos verzió. És mégis mindkettő ugyanannyit ér – persze csak ha mindkettőt a saját maga mértékegységével mérjük.

*

(első különbség) A négysoros egységekből álló vers első szakasza a kötetbeli változatban csupán két sorból áll, ám a magnószalag-átirat segítségével kiegészíthető: „Folyton eleredt az eső, azon gondolkoztam, vajon a jóisten / a mi oldalunkon áll-e, ezt idézte mindig rosszkor felböfögő humorom / [az első titkár '58-as vagy '57-es május elsejei beszédéből, / az ő rosszkor felböfögő humorát]."

Velejéig tisztességes döntésről árulkodik, hogy már a költemény legelején megszólal a beszédnehézségekkel küszködő beszélő ironikus önismerete és önkritikája; és ez volna az egyedül lehetséges hangfekvés abban a helyzetben, amely a temetési szertartások egykori méltóságát, magától értetődő mozdulatsorát hivatott pótolni. A pótcselekvő versbeli én „útbaigazítja a nóbelebb vagy járatlanabb vendégeket"; „morfondírozgat, amíg figyeli az érkezőket"; „valakinek elmagyarázza, hogy ki-ki"; „elröhögi magát" a fényképészek által megörökített látványon... Egyszóval épp úgy viselkedik, mint a többiek, legfeljebb annyi a különbség, hogy ő ezt látja és láttatja is kívülről. Van tehát az, aki másokkal együtt jelen van Bibó temetésén, és van az, aki utólag megírja a *Bibó temetése*t, és aki teljességgel tudatában van ennek a kettősségnek. A termékeny tudathasadás nem lelkifurdalásos vagy patologikus kezelésének egyetlen módja: az önirónia, amely egyúttal, vagy talán elsősorban, jókora arányérzékről árulkodik. Mert ha eltekintünk a szamizdat szűkített nyilvánosságában azért valamilyen fokon (talán? – nem tudom; ki vagyok én, hogy tudjam?) működő öncenzúra kifürkészhetetlenül zegzugos aknajárataitól, akkor az „első titkárra", azaz Kádár Jánosra, az „ő rosszkor felböfögő humorára" tett utalás poétikai helyi értéke kétféleképpen is értelmezhető. Nézzük először az első lehetőséget.

Az első szakasz második két sora voltaképpen Petri átfogó és fékezhetetlen iróniájának mozgását jelzi, amennyiben az egyik „rosszkor felböfögő humor" vonja maga után a másikat, a versben beszélőé a politikai gyűléseken beszélőét. Petrié Kádárét. Ami nem kis mutatvány: a mű világán belül egymás mellé, mintegy groteszk alkalmi humoratyafiságba kerül a demokratikus ellenzék emblematikus költője és az antidemokratikus rendszer elnyűhetetlen főalakja. És talán nem véletlenül; hiszen a versben újramesélt eseményen, Bibó 1979. május 23-i temetésén is egymás mellé került, egymás után mondott sírbeszédet az antidemokratikus rendszer hivatalos írója (ezúttal Bibó úgymond népi érzékenységét jelölendő) és a demokratikus ellenzék egyik meghatározó képviselője. Illyés Gyula és Kenedi János. A Petri-vers egalitárius retorikai közegében: „N. O." és „P. Q." Hát igen, az *Egy mondat a zsarnokságról* című vers költőjéből itt és most, vagyis *A kis októberi forradalom 24. évfordulójára* című vers költőjének 1979-es művében, a *Bibó temetése*ben mindössze ennyi látszik, ennyi látszhat: nem a poétika pikszis, hanem csupán a politikai praxis. És a versben (nem bujdosó, hanem csak) beszélő is pusztán annyit tud mondani a versben ábrázolt temetés „sírbeszédei során" keletkezett érzéséről, hogy akkor „tanúja" lett „valaminek, amiről majd nem tud beszámolni". Legfeljebb majd arról számol be, ahogyan később (nekünk most) magában a versben teszi, hogy mi történt a temetésre való készülés „közben", meg „miközben" a „sírgödör felé haladtak a résztvevők" (köztük ő maga is), hogy tehát „útközben" mi minden került szóba. A szomorú közösségi rítus „közben" tehát mindenki végzi a maga korszakos érvényű, vagy ha tetszik, érvénytelenségű pótcselekvését. Senki sem kivétel; az sem, akiről szó van, és az sem, akinél a szó van. És túl, vagy inkább innen, az egyenrangúsító irónia morális szédületén (hogy tudniillik kinek mi köze volt a mihez), a költemény minden egyes szereplője ki van szolgáltatva a korszakos rovancsnak: az is, aki elbeszéli a temetést; az is, aki a rendszer kegyeltjeként mondott beszédet a temetésen; az is, aki a rendszer ellenzőjeként mondott beszédet a temetésen; az is, aki akkoriban az MSZMP első tikáraként mondott beszédet minden május elsején; az is, akinek „volt pofája idetolni a képét"; az is, aki „nem jött el"; az is, aki eljött és sír; az is, aki eljött és röhög; az is, aki még sokáig él; az is, aki „az év hunyta előtt elteszi magát láb alól"... Továbbá azok a halandók is, akik a Kádár-korszak egykori tanúiként olvassák a verset; vagy azok, akik a Kádár-korszak máig érvényes tanúságaként olvassák a verset; vagy azok, akiknek el kellene olvasniuk a verset, akár azért, mert (szelektív amnéziájuk ellenére) tanúi voltak a korszaknak, akár azért, mert (konzerválódó avantgardizmusukat ellensúlyozandó) tanulhatnának a korszakból... Jó tehát, hogy ott van a korszakpanorámát tágító kétsoros utalás az „első titkár (...) rosszkor felböfögő humorára". Noha éppenséggel úgy sem rossz a mű felütése, ha nincs ott, ha tehát a versbeli hang gazdája úgy gondolja, hogy inkább visszanyeli a „humor" második „felböfögését", mi-

velhogy a vitán felül megvetendő pártemberre vonatkozó gúnyos iróniánál jóval fontosabbnak véli a világszemléleti és költészetügyi távlatot hordozó öniróniát. Maradjon hát meg önmagában, a maga vegytiszta (kétsornyi) szépségében. Ahogyan a kötetben található költeményben olvashatjuk.

*

(második különbség) A nyolcadik szakasz mindkét esetben egyaránt négysoros, csak éppen a tördelésmódok különböznek, amennyiben a magnószalagról lejegyzett változat utolsó sorában nyomatékosan megismétlődik a kötetbeli változat utolsó sora: „Ezt helyeseltem, mert a makogásig-hebegésig kéne alázkodnunk, / ha meghal akárki. Ez a kopár idétlensége a jelmezkölcsönzői / gesztusoknak legalább valami valódi helyett volt. / Valami valódi helyett volt."

A nyomatékosító ismétlés a retorika síkján mintegy betölti azt a tartós közérzeti hiányt, amelyet viszont bőségesen körülrajzol a következetes gyászmunkaként olvasható költemény – mint a tulajdonképpeni gyászmunka nyelvi negatívja. A Petri-vers jellegzetes *via negativá*ja itt egy pillanatra pozitív formát ölt, látszik ölteni – emlékeztetve némiképp a költemény ábrázolt (és persze ábrázoló) valóságában kiüresedett temetési beszédek egykoron telt szónokiasságára; mely hagyományos műfaj tárgya, tudniillik a túlvilágról tükröződő vigasz, ebben a poétikai közegben nyilván inkább „probléma", mint „program" lehet csak. A (túl)világszemléleti bizonyosság (evilági) hiányát legfeljebb a formai nyomatékosítás, a (hagyományos gyászbeszédekre jellemző) retorikus ismétlés töltheti be, miáltal, esztétikai vigasz gyanánt, a nyelvi homlokzaton megnyilvánul a hiány be nem tölthetőségének nagyon is telített tapasztalata. Ami persze nem jelenti – és a „puffanjon úgy, ahogy esik" munkahipotézis jegyében nem is jelentheti – azt, hogy a hiánytapasztalat ne szólalhatna meg úgy, hogy történetesen hiányzik a „valami valódi helyett" fordulat ismétlése. Ahogyan a kötetbeli változatban áll, illetve éppenhogy nem áll. Mert ami ott áll, az csakis önmagában áll ott, tisztán, egyértelműen; mondhatni: nem „valami valódi helyett", hanem önnön megismételhetetlen nyelvi valódiságában.

*

(harmadik különbség) Míg a kötetbeli változat a „minden érkezővel újból kezdődő játszma" – a „Lehetséges Történelem" – haláltánc-paródiájával ér véget, addig a magnófelvétel-átiratban még további két szakasz következik: „Egy nagy szürke vasajtón mennek át, nem is hallják / az élők kopogását.

Azonnal elkezdődik / a minden érkezővel újból kezdődő játszma, amelynek címe: / *Lehetséges Történelem*. Erdei, Sztálin, Révai, Ravasz, Nagy Imre, / Lukács sietnek elébe, ezeket ismeri fel a tolongásban, és / kezdődik máris a *Kiveszítma!* // Így képzelem a holtak életét, persze ez csak képzelgés. / Mi, akik éltünk akkor, ki állami, ki magángépkocsival, / villamossal vagy netán gyalogszerrel s kaptatunk azóta is / az itteni tájakon, nagyon rosszul tudjuk, hogy megy // fent és lent, csak nézzük és fényképezzük egymást / gyűlölködve, tűnődve, mint a temetésen, / nem is tudva, hogy nézünk és fényképezünk / ezen az esővel síkszéli világon."

A ráadás nyolc sorral szépen és szabályosan visszazökkenünk a síron túlra komponált groteszk történelmi vízióból – „persze ez csak képzelgés" – a vers saját nyelvi-szemléleti közegének „esővel síkszéli világába", amelynek „gyalogszerrel" közlekedő hőse, az úgynevezett lírai hős krónikus, sőt fatális transzcendencia-hiányban szenved, amelyből persze nem kevés örömöt is csihol. Magának is, és olvasóinak is. Noha bőven elképzelhető, és a kötetbeli változat is mintha ezt igazolná, hogy a transzcendencia-hiány legnyomatékosabb ábrázolása: a transzcendencia paródiája, a túlvilági „*Kiveszítma!*" köztes tartománya, profán purgatóriuma, ahonnan viszont nincs út tovább – se előre, a transzcendencia tiszta formájába, se hátra, az „itteni tájak" sivár valóságába. Vagy ha mégiscsak van, akkor csakis az utóbbiba. Ahogyan a magnószalagon rögzített változatban áll. De ez sem biztos. Lévén semmi sem biztos.

Egyvalami viszont igen: az olvasó – szemben a sokszereplős történelmi „*Kiveszítma!*" játékosaival – nem veszít azzal, se ma, se holnap, se semmikor, ha odafigyel Petri versének mindkét változatára. Csak nyerhet azzal, ha odahallgat az éppen adottra: „Puffanjon úgy, ahogy esik."

8

Komcsizgatunk, elvtársak, komcsizgatunk?

Kukorelly Endre: *Rom. A komonizmus története*

Kukorelly Endre költő és prózaíró a magyarországi kommunista rendszerben nevelkedett. Gyerekkorát, serdülőkorát és ifjú felnőtt éveit abban, vagyis a „komonizmusban" töltötte. Meg is jelentetett róla érett felnőttkorában, 2000-ben egy távlatos című könyvet: *Rom. A szovjetónió története*. Amelyet most megváltoztatott alcímmel (*A komonizmus története*) és kibővítve újra közrebocsátott. Ami, túl azon, hogy szerzőnk tudhatóan szívesen bíbelődik korábbi írásaival, farigcsál lomhán egy-egy szövegen, talán arról is árulkodik, és most ez a fontosabb, nem pedig az ön- és szövegelemző magánszenvedély, hogy lezárhatatlanul fontos ügyről, személyes és közösségi értelemben sem lekerekíthető ügyről: közös múltunkról és dolgainkról van szó. Mégpedig nem a legegyszerűbb motorikus formában, azaz nem komcsizva, vagy ha igen, minőségi módon komcsizva, ahogyan azt egyik korábbi tárcaféleségében, jelenleg kötetünk 2. számú lábjegyzetében teszi. (*Müncheni levél. 1989. március 21.*) És ahogyan például a nagy Nietzsche megváltoztatta korai remekének, *A tragédia születésé*nek alcímét az újrakiadáskor (többek között a „szellem" szót elhagyta, a „pesszimizmus" szót beemelte), lévén hogy időközben gondolkodása is némiképp változott, azaz komorabbá vált, radikalizálódott, úgy Kukorellynél is 2000 óta egyre radikalizálódik, egyre fokozódik az értelmezői helyzet. Mint Virág elvtárs szerint a nemzetközi.

A *Rom* alaphelyzete a bennfoglaltság: mindent és mindenkit maga alá temet a rom. Mert hogyan is szólna esetünkben a közismert hermeneutikai képlet, amely a mindenkori értelmezés etikájáról árulkodik? Nem tudunk saját magunk, saját történetünk értelmezése nélkül beszélni a „komonizmusról", annak történetéről. Ami persze egyúttal írói, szakmai kérdés is: ha valaki valamiről ír, egyúttal részesévé is lesz annak a valaminek, a regényíró Hamvas Béla fordulatával, óhatatlanul belekerül a pácba. Hacsak nem húzza ki Münchhausen báróként, önnön hajánál fogva magát a pácléből. Ami, ha összejön, vagy összejönni látszik, nem éppen etikus

dolog. Ráadásul nem is túl izgalmas: végtelenül tiszta szívű és okos szerző nyilatkozik végtelenül bűnös lelkű és ostoba hőseiről. Úgy hajtja bele őket a regényvilágba, mint Krisztus az ördögöket a megszállottakból a disznókba, azokat meg a tengerbe. Ahogyan az Dosztojevszkij *Ördögök* című regényének evangéliumi mottójában áll. És noha Kukorelly ezúttal nem regényt írt, ámde nem kevésbé ördögi témát választott. Pontosabban jól kijutott neki a téma: az egykori Dosztojevszkij-hősök víziójának – nagyon nem égi – mása, a „szovjetóniótól" függő csatolmány, a magyarországi „komonizmus" valósága, valóságos története. Ami a fejekben, mozdulatokban, szófordulatokban még most is történik. Nem történelmi múlt, persze az is, hanem *saját múlt*, kénytelen-kelletlen megalkuvásokkal, kényszeres függőségekkel, erkölcsi fensőbbségtudattal vagy egyszerűen a még csak észre sem vett, félrecsúszott nyakkendő félszegségével: „Mindenki komcsi volt. Úgy körülbelül."

Nem tudunk kinőni belőle, a „komonizmusból". Van, aki egyszerűen azért nem, mert az elvette tőle a gyerekkorát. Pontosabban adott neki olyan gyerekkort, amilyet. A gyerekség és a felnőtté válás feldolgozásának legszemélyesebb rétegeibe is beleette magát. Mondhatni örök gyerekkorra ítélte. Nem hagyta, hogy felnőjön nélküle, hogy nélküle legyen felnőtt, hogy egyáltalán felnőtt legyen: „Visszagyerekesít, önkényesen viselkedő, igazságtalan felnőttek uralma alatt senyvedő, méltatlankodó, durcás kiskölyök lehetsz újra." Lovagolhatsz úttörősípot fújva. A „komonizmus" mindent átfog, utcák átnevezésétől (vö. Rózsa = Rózsa Ferenc = Rózsa; Gertrude Steinnel szólva: „A rózsa az rózsa az rózsa az rózsa.") az ünnepekig (vö. Forradalmi Ifjúsági Napok, március tizenötödikétől április negyedikéig). Mindenütt ott volt, és talán van. Nehéz hozzáférni, mivel bennünk van, benne van a nyelvünkben. „Komonista" alakzatokban vagy ellenalakzatokban beszélünk a „komonizmusról". Vagyis, ebben az átfogóbb értelemben, mindenképpen komcsizunk. Ki alpári, ki kifinomult, ironikus módon. (Ki meg úgy, hogy sehogy.) Nehéz hozzáférni az ügyhöz, nehéz pontos és független nyelvet találni hozzá. A „komonizmus" mára – hál' istennek – nyelvi kérdéssé vált, nem mintha eddig ne lett volna az (de sajnos nem csak az volt, és persze most sem csak az). A nyelvhasználat technikájának és etikájának kérdésévé. És legyünk bármilyen technikásak, akkor sem sikerül eltekintenünk, elszakadnunk tőle; és ha etikusak vagyunk, akkor ezt be is valljuk, először magunknak, azután a többieknek.

Ahogyan például Kukorelly az olvasóinak. Az írónak nem az volna a dolga, hogy megítélje a „komonizmust", az ideológiát, hanem hogy megértse annak nyelvjátékát, hogy leírja a (nyelvi) jelenséget, hogy kisajtolja belőle azt a tudást vagy esetleg gyönyört, ami abból kisajtolható – mondjuk így: „Egy kötelező, fiktív, erősen formalizált, néhány tucat szerkezet variációjára redukált, mű- (mondhatni, irodalmi) nyelv, melyből úgy állnak ki a részek, mint jól védett kertek betonkerítései tetején az üvegszilánkok." Kukorelly szépírói nyelve részben-egészen a „komonizmus" nyelvén élősködik, azt dolgozza fel, és teremti meg a történelmi léptékű primitivizmus minőségi változatát, saját jellegzetes stílusát, a félreismerhetetlen kukorellyzmust. Esztétikai értelemben megdönti, azazhogy dehogy dönti, pusztán saját maga és olvasói számára megváltja a rendszert. A rendszer egyfelől, politikai téren, már úgyis megdőlt. Másfelől meg, nyelvi értelemben, megdönthetetlen. Ami viszont meggondolandó. Wittgensteinnel szólva: a '89 előtti és utáni nyelvjátékot egyaránt mi játsszuk, és jó, ha ennek tudása is benne foglaltatik a játékban.

„... nem is próbáltam megérteni, hogy Párizsban miért akarják annyira Maót, és Prágában miért csodálkoznak a szovjet intervención. Hogy lehet csalódni a kommunizmusban? A családomat, mondhatni, kipenderítették saját életükből, így, persze, könnyű, ad némi beoltást csalódás ellen. De eszmékben csalódni? / Volna ideális eszme, és az mintha azért volna, hogy praktikusan csalódni lehessen benne?" Kukorelly alkatilag alkalmatlan arra, hogy az 'eszme – praxis' ellentétpárhoz hasonló dialektikus képletekben higgyen. Pláne úgy, hogy tudatos életének egyik szakaszát éppen a dialektikus képletek szétrohadásának idején élte, a másikat meg az szétrohadás feldolgozásával tölti. Nem dialektikus, inkább analitikus alkat – a tapasztalati valóság, az anyag iránti civil és szépírói érzékkel megáldva. Számára az anyag a nyelv, a nyelvi játék, ami, megint csak Wittgenstein fordulatával: életforma. Tehát a nyelvi igényesség, az írástechnika, jó esetben, etikai érzékenységet hordoz, az etikai összefüggések meglátásának gyakorlati bölcsességét jelenti. Kukorelly nem moralizál, nem komcsizik, hanem megpróbálja a teljességgel amorális (egykori, ámde romjaiban ma is létező) rendszert annak nyelvén, meg persze a saját nyelvén, egyáltalán a nyelven át megérteni, és végső soron visszaadni a nyelvnek, továbbá nyelvhasználó (vagy nyelvben használódó) önmagunknak azt, ami a nyelv sajátja, és ami így a miénk is: az etikát. Az etikai gyakorlat pedig jól megvan a moralizáló

vagy ideologikus „eszme" nélkül is. Annál is inkább, mivel, ha jól megnézzük, nincs is eszme. Csak rossz gyakorlat.

Szépírónak való feladvány például, miként lehet nyelvet kölcsönözni mindama látványnak, amelyet a „komonizmus" felülmúlhatatlanul változatos látványtára kínál számunkra. Miként lehet a politikai erőszakkal párhuzamos vizuális erőszakot verbálisan fogyaszthatóvá tenni – ha nem is nyalánkság formájában. Nézzük csak. Románia, forradalom, népakarat, Ceaușescu házaspár, kivégzés: „Egy férfi meg a felesége, megvetően néznek maguk elé, nem értik, mi van, nem értik, hogy nem szabad élniük. Eddig szabad volt, most már nem. Kivégzés, megölés. Valakibe közelről belelőnek. Mesélek, nem tetszik?" Vegytiszta fenomenológia: a jelenség érdekmentes leírása. Illetve annak kísérlete, hiszen ha sikerül, az éppenséggel a szépírás etikájának, az adott dolog, a leírandó tárgy iránti figyelmes, alázatos elkötelezettségnek köszönhető. Annak, hogy Kukorelly megtalálja a szavakat, a mondatokat, eltalálja a hangfekvést. Ő így komcsizik, vesz részt, mi mást tehet, tévé, média, miegymás, egy kivégzésen. Mert hiszen neki éppen a médiumokban közvetve érvényesülő híreket, eseményeket, a mediatizált valóságot kell saját maga (és olvasói) számára közvetíteni, minél közvetlenebbé tenni, ami jószerivel nem lehet több, de kevesebb sem, mint: a közvetettség, a közvetítettség tapasztalatának elfogadása, a közvetítettség tapasztalatának közvetlen átélése. Nincs tehát maradéktalan hozzáférhetőségünk a huszadik századhoz, és nem csak a „komonizmus" lényegéhez, de a mérsékelten változó körülményekhez sem, semmihez sem, ami az évszázadban – nekünk, magyaroknak – adatott. És ami Bibó István „hűvös fogalmazásában" úgy szól, hogy „a történelmi magyar terület szétesett", mindarról Kukorelly analitikusan-ironikusan ennyit mond: „Én biztos nem akarok a Felvidékre bevonulni. Inkább odautaznék, és nyugodtan sétafikálnék ott. Apám részt vett a kassai bevonulásban. Sírtak az emberek, mesélte, hatalmas tömeg, zokogtak a boldogságtól, a lovát, csizmája szárát csókolgatták. Ja, biztos, azok lehettek a magyarok, a csókolgatósak." Persze, nem ez volna a kizárólagos hangfekvés az országtudatban vagy, ha jobban tetszik, a történelmi nemzettudatban, a nemzet emlékezetében közvetített (tudjuk jól, az emlékezet hogyan működik: felejtve, szépítve, torzítva, nagyítva, kicsinyítve...) Trianon-következmények mérlegeléséhez vagy alkalmi körüljárásához. De mindenesetre érvényes hangfekvés.

Mondhatni, Kukorelly számára ugyanazt jelenti a „szovjetónió" vagy a „komonizmus", mint Mészöly számára Pannónia vagy Ottlik számára Buda: életre szóló feladatot. Fel kell dolgoznia, meg kell írnia a (másokkal együtt) neki (is) adatott korszak és valóság legszemélyesebb történetét. Ahogyan az alábbi – mind Mészölyre, mind Ottlikra emlékeztető – filmforgatás-motívumban áll: „Mindenki a maga filmjét forgatja. Ugyanabból az anyagból. *Húsvéti locsolás hétéves koromban* című film, fekete-fehér, némileg esős. Az úttörőtagkönyvem, fakultpiros..." A filmforgatás folytonosságát *jó értelemben* a saját múlt nyelvi újrasajátításának minősége biztosítja, *rossz értelemben* meg az, hogy romformában a „komonizmusból" még szinte minden itt van, és ráadásul a romeltakarítás vagy romkarbantartás kultúrája is hagy némi, jókora, kívánnivalót maga után: „Egyvalami azonban nem múlt el, méghozzá megmondom, mi nem múlt el, a szovjetónió nem múlt el. (...) Amíg nem derül ki, nem mondják meg, hogy kik jelentgettek, nem állítják elő azokat, akik följelentéseket tettek, nem állnak elő ők maguk, nem hangoznak el legalább elnézést kérő szavak, addig ez nekem még bőven a szovjetónió."

Ugyanakkor a „komonizmus" feldolgozásának rosszabbik módjáról sem ítélkezik Kukorelly. Jól tudja ugyanis, hogy szépíróként nem ez a dolga, nem a közvetlen ítélkezés, nem a magabiztos ítéletalkotás. A szépíró, ha van is határozott véleménye, márpedig óhatatlanul van, mégsem moralizálhat, ítélkezhet vagy indulatoskodhat közvetlenül, mindenféle nehézség nélkül, Ottlikkal szólva: az „elbeszélés nehézségeinek" szemléleti és stiláris áttételei nélkül. Hiszen éppenhogy az áttételes és távolságtartó fogalmazás, az írásgyakorlat etikája révén tisztázhatja csak saját viszonyát legzsigeribb véleményeihez és jogos indulataihoz. Morális ítéleteihez. Kukorelly, végső soron, lévén szépíró (legalábbis akkor, amikor éppen ír), nem tud mást gondolni, nem tud mást mondani a spiclijelentések ügyéről, mint: „Nem haragszom a spiclikre. Nem értem őket, de *az egészet* nem, és őket ezen a paradigmán belül *külön* nem."

A *Rom* - túl (vagy belül) az olvasás élvezetén – talán leginkább arra taníthat meg minket, hogy mit kezdjünk mindazzal, amit megérteni úgysem tudunk, élni vele viszont kénytelenek vagyunk. És hogy mik lehetnének a szépírói etikával párhuzamos olvasás civil következményei? Ezt mindenkinek személyesen magának kell eldöntenie, etikus felelősséggel. És azután majd – egyszer, és talán nem is sohanapján – jöhetnek végre a közös dolgaink, jöhet azok rendezése.

A kiképzés szakszerű

Garaczi László: *Arc és hátraarc (egy lemur vallomásai)*

Mindig lehet bízni abban, hogy az ember – jó esetben, és most éppen ilyenről van szó – veleszületett életszeretete, mozgékony látásmódja és észjárása, makacs kíváncsisága és humorérzéke, egyszóval motorikus vitalizmusa még a legkilátástalanabb(nak tűnő) helyzetekben, a (látszólag) legsivárabb témák kapcsán is felülkerekedik. Márpedig Garaczi Lászlót éppen ilyen motorikusan vitális írónak ismerjük. Az ismerősség érzete azonnal előhívódik bennünk új könyvének láttán, pontosabban az aktivista hangzású cím (*Arc és hátraarc*) és a mozgékony futuristákkal súrlódó Francis Picabia festménye alapján Máthé Hanga által tervezett hátsó borító egyik átlós vonalán kiemelt, katonásan feszes mondat („Leszereltek, elvesztettem a szüzességem, és még csak fél négy") olvastán.

„Mindent megeszek, a koszt jó, vannak barátaim, a kiképzés szakszerű" – válaszolja akkurátusan az őt faggató családtagok jogos kérdésére a téli ünnepekre hazaengedett kiskatona. A Garaczi-regény (részben egyes szám első, részben egyes szám harmadik személyben ábrázolt) hőse itt éppoly előzékenyen fogalmaz, mint Kertész Imre *Sorstalanság*ában a halálláborból éppenhogy csak megérkező Köves Gyuri a megrendülten érdeklődő újságírónak: „... természetesen..."; „... bizonyára...". Ahogyan Kertész a maga regényében emlékezetesen kidolgozta Auschwitz hátborzongatóan abszurd világának nem kevésbé abszurd nyelvi megfelelőjét (saját szavaival: a „meghasonlottság gondolatmenetét"), úgy Garaczi is nyelvet talál a hetvenes évek Magyar Néphadseregének másként, ámde nem kevésbé abszurd világához.

Az *(egy lemur vallomásai)* alcímet viselő önéletrajzi regénysorozat harmadik darabjának hőse még tizenkilenc évesen is szűz, azaz „alkalmatlan, tehetetlen, önfertőző szörnyeteg", aki folyamatosan szenved a valós és közvetlen szenvedélyek hiányától vagy csuszamlásaitól; ámde közben rendszeresen gyakorolja rendhagyó „régi szenvedélyét", mértéket nem ismerő nyelvi megszállottságát, az új és furcsa szavak lelkes gyűjtését. Amire pe-

dig a Magyar Néphadsereg kiváltképp alkalmas terep. Minden bizonnyal vannak olyan olvasók, akik pontosan ismerik a katonai szakzsargonnal és szlenggel jelölt dolgokat és helyzeteket. Ám az is bizonyos, hogy akadnak olyan olvasók, akik – sajnos vagy nem sajnos (talán inkább nem) – nem tudnak mit kezdeni az ilyesféle mondatokkal, legalábbis nem tudják, hogy például a „centi" szó vajon miféle dologra utalhat: „Akiknek a centije valahol Vlagyivosztok alatt csattog, az a papírból kivágott táposcenti." Kárpótolhatja viszont őket az adott mondatszerkezet ritmusa, szépsége, miként *A fekete zongorá*t olvasó Ignotust az Ady-vers „sírása, nyerítése és búgása" – sőt, a Garaczi-mondat „Vlagyivosztok alatti csattogását" bátran rokoníthatjuk Keats egyik episztolájának hangzó képével: „...lennék harang, mely hasztalan zokog / egy kamcsatkai kápolna felett..." (Molnár Imre fordítása.) Vagy nézzük például a „sebesedik, öl, fog, vitézkedik" ősi toposzát színre vivő kiképzésleírás teljességgel abszurd, ámde részleteiben szakszerű abrakadabráját: „Lapos kúszás helyett hengeredés, és pont az atomvillanás felé, és közben leselejtezem a vévékabátot." Az elbeszélőnek tényleg „sok szép szava van", és nem csak a hetvenes évek Magyar Néphadseregének dús őrültségére, hanem az őrült időszakba áztatott valóság minden egyes darabkájára is – az éppen adott darabka nem egyidejű tapasztalásának és megnevezésének tudathasadásos nyelvi állapotában: „Külön ismeri a fákat, látványként, és külön a nevüket, szóként." Miként a főhős dossziéjában „a szavak sorban vannak", míg „a dolgok halomban", akként a szépíró feladata is az, hogy elrendezze a „halomban" heverő dolgokat jelölő vagy helyettesítő szavakat, továbbá hogy a nyelvi rovancs során némiképpen a szavakkal képviselt dolgok is elrendeződjenek valamely olvasmányos történeten belül – a „halom hasított fa" nevezetes költői hasonlatában egymást „szorító, nyomó, összefogó" dolgok mintájára (vö. össze továbbá a regényhős hasadt fatudatát, és nem hasadtfa tudatát, a borítón látható Picabia-fák egyszerre valóságfelidéző és valóságidegen vizuális minőségével).

Úgy tűnik, hogy az *Arc és hátraarc* nyelvileg tudatos és élveteg elbeszélője inkább osztja a dolgok és szavak – klasszikus filozófiai fordulattal – természetes, mint mesterséges kapcsolatának álláspontját. Tudható, hogy az egyezményes nyelvfelfogás művisége a végletekig hatványozódik a szépirodalom közegében, most éppen regényünkben, ahol ráadásul már nem is annyira a nyelv természetes vagy mesterséges eredetének panorámás kérdése érdekel minket, hanem a természetesnek ható, ámde velejéig mesterséges működésmód egyedi szépsége. Kérdés persze, mégpedig a regény húsvér olvasójának zsigeri kérdése, hogy mi minden, mennyiféle valóságszilánk, mekkora dologi bőség fér ebbe a lebilincselő nyelvi működésmódba. Érdekes például, hogy nagyon sok mindent megismerünk a soványsága miatt Csontnak nevezett honvéd múltjából (gyerekkori éveiről, iskolai élményeiről, szerelmeiről, barátairól...), csak éppen viszonya a szüleihez marad homályban. Kiaknázatlan lesz például az apa és a fiú katonaság-felfogásainak (nemzedéki színezetű) feszültsége, vagyis nem válik a történetet meghatározó összeütközéssé, pedig válhatna, és így pusztán megmarad annak, ami, néhány mondatnyi szövegzárványnak: „Tudtam, hogy apa nem fog örülni, ha [egészségügyi okból] leszerelnek. Amit elkezdesz, fiam, fejezd be, csináld végig. Ő is kibírta, pedig az nehezebb volt." Míg tehát az apa a katonaságot „fejezte be, csinálta végig", addig a fiú a szabályosan végig nem vitt katonaság nyelvi újrajátszását „fejezi be, csinálja végig". A befejezés igényének hangsúlyos gesztusa: az utolsó oldalak klasszikus regényekre emlékeztető, nosztalgikus ízű epilógusszerűsége, rövid kitekintéssel a katonai börtönbe került Szabó Tamás kisiklott életére. Mindenesetre, a rendesen „végigcsinált" regény zárt rendszere nem fogadja be a nagyobb formátumú összeütközést a katonaságot „végigcsinált" apával.

A saját nyelv zárt működésmódja nem engedi, hogy egy másik zárt rendszer (mondjuk az apáé) szétfeszítse az előre kijelölt nyelvi-szemléleti kereteket. Garaczi könyvében szemernyi esélyük sincs a változatosan egysíkú, többnyire valamiféle maszkulin csoportnosztalgiával átitatott katonaságmítoszoknak. Az elbeszélő a katonaságot nem heroikusan, hanem ironikusan látja és láttatja, azazhogy ironikusan elsajátítja a katonaság nyelvét, pontosabban a maga módján élősködik rajta. Élősködve él a hetvenes évek Magyar Néphadseregének (nyelvi) valóságában. Idegen elemekből eszkábált s így saját nyelvet keres a katonaság idegen nyelvéhez, továbbá a csábító idegen nyelv által képviselt, ugyanakkor egyáltalán nem csábító idegen világhoz, a Kádár-korszakhoz, amely azért mégiscsak a Csontnak elkeresztelt főhős – a szintúgy katonaviselt Pilinszkyvel szólva – „testének kényszere". Garaczi kínosan ügyel arra, hogy elkerülje a katonaság, azon belül a Magyar Néphadsereg témáját övező veszélyeket, nyelvi és látásmódbeli automatizmusokat, csikorgásig, sőt kopásig járatott toposzokat, humoros(kodó) anekdotákat. Mert ha nincs meg a kellő távolságfelvétel, vagyis a szépirodalmi minőséghez elengedhetetlen nyelvi és látásmódbeli

tudatosság, és persze stiláris egyediség, egyedi igényesség, akkor az elbeszélővel együtt mi is könnyen a vicces katonatörténetek olcsó szövésű műfaji hálójába gabalyodhatnánk – ami legalább olyan ildomtalanság volna egy szépíró részéről, mint mondjuk katonaviseltként nők társaságában (ádáz sörfogyasztás közepette) harsány katonatörténeteket mesélni. Azaz nem civilizáltan, nem másokra figyelmes civilként viselkedni a civilek között. Katonaviselt civilként kirekeszteni, megkülönböztetni az egyéb civileket. Egyáltalán, hinni a 'civil' szó megkülönböztető értelmében. Hinni a katonaság eszméjében, a katonaság eszméje alá rendelhető szavak és szófordulatok közvetlen és tartós használati értékében. Még jó, hogy az elbeszélő csak ritkán vetemedik az alábbi mondathoz hasonló nyelvi mozdulatokra: „A civil élet örömei." Érzésem szerint, a „civil élet" kifejezésnek itt, az *Arc és hátraarc* zárt övezetében nincs igazán értelme, illetve csakis külső, üresen kongó értelme van, nem is beszélve a teljes szószerkezet olcsón vicces ízéről. Pedig Garaczi többnyire éppen hogy az ilyesféle nyelvi közhelyeket kezdi ki. (Vagy hagyja meg olykor játékból, valamiféle jelöletlen paródiaként? Nem is tudom.)

Az alábbi részlet mintájára, Garaczinál gyakran az egyik történet (vagy a valóság egyik) síkjáról valamely érdekes szó jóvoltából csúszunk át egy másik történet (vagy a valóság másik) síkjára: „Próbáltam többet lejárni a térre, a foci jól ment, de a nagyok indiánnak csúfoltak a vágott szemem miatt. *Mongolredő*. Védte a mongolokat a sivatagi portól." (kiemelés: BS) E prózában rendszerint a valóság nyelvi közvetítettségének trivialitása válik – élményszerű – evidenciává. Így volt ez már a megelőző önéletrajzi jellegű „lemur" regényekben, az 1995-ös *Mintha élnél* és az 1998-as *Pompásan buszozunk!* című könyvekben, valamint a 2006-ban megjelent *metaXá*ban is. A jellegzetes Garaczi-féle nyelvi akciókkal közvetített valóság ezúttal (hangsúllyal ismételve): a teljességgel értelmetlen, ámde tökéletesen működő intézmény, a Kádár-korszak Magyar Néphadserege, illetve az általa képviselt hetvenes évek közép Kádár-kori szocializmusának világa, élhető világszerűsége vagy világszerű élhetősége. Nézzük például az alábbi sommás típusrajzolatot a feltalálónak készülő katonatárs Bernátról: „Istenben és a kommunizmusban nem hisz, abban viszont biztos, hogy a technika fejlődik. El tudja képzelni, hogy megéli az időutazást, és lát marslakót." (Emlékezzünk, hogy a létező és nyúlós, nyúlósan létező szocializmus kultúrkínálatának egyik emlékezetes tétele volt a népszerű Kozmosz

Fantasztikus Könyvek sorozata vagy a Galaktika antológiafüzére.) Vagy gyönyörködjünk az ártatlanul legelésző háziállattal perelő tiszthelyettes gyors portréjában: „Nagy nehezen kikerülik [katonai dzsippel a tehenet], legközelebb rád megyünk és szétlapítunk, kiáltja Rácz főtörzs a nyitott ablakból, és a tehén szeme közé köp."

A három számozott fejezetből álló regény középső, leghosszabb egységében a Csontnak hívott katona egyes szám első személyű „vallomását" felváltja az egyes szám harmadik személyű tudósítás. A mesélő ugyan továbbra is belülről ábrázolja hősét, ám a drasztikus elbeszélés-technikai váltás mégiscsak a tizenkilenc éves honvéd külső szabályokhoz igazodó viselkedését – igazodj! pihenj! indulj! hátra arc! – hangsúlyozza. Amikorra tehát a főhős kényszerűen elfogadja a személyiség átformálására, sőt felszámolására szakosított néphadsereg rendjét, akkorra az elbeszélő is felfüggeszti az egyes szám első személy használatát. „Arc" és „hátraarc", személyiségrajz és kollektivizmus pólusai jelölik ki az elbeszélésbeli fordulatok ellenére (sőt jóvoltából) is egységessé gyúrt regénybeszéd övezetét. Éppen ezért lesz fontos, hogy a szembetegséget szimuláló hős leszerelése után, vagyis miután Csont – nem úgy, mint egykoron apja – megszegi a fennálló rend szabályait, Garaczi újra visszatér az egyes szám első személy hangfekvéshez. A *Harc és hátraarc*ot tehát nyugodtan olvashatjuk a személyiség tartós elveszítésének, majd visszanyerésének megtört ívű narratívájaként. A hőst a külső szükségszerűség világának szereplői nem a nevén szólítják, viszont a belső szabadsággyakorlás képzeletvilágában olykor feltűnik a korábbi „vallomásokból" már ismert önportrészerű „lemur" alakja (szótári jelentése: macskamajom, illetve kísértet). A kettős rétegű, mivel kívülről („Csont") és belülről („lemur") egyaránt meghatározott önazonosság legfontosabb felülete: a test (és persze a szüzesség elvesztésével kapcsolatos testiség), amelynek gyakori megjelenítésében örömmel fedezhetjük fel a korábbról már ismerős (és kedvelt) garaczizmusokat. Jellemző fogása például szerzőnknek, hogy olykor kiugraszt hasonlatként egyes mondatokat, amelyekben a „mintha" vagy „mint" szavak nyomán teljesedik ki az ábrázolt testérzetnek megfelelő nyelvi lelemény: „A következő fél órában Csont úgy érzi magát, mintha egy tubusból nyomnák ki, de elakadna félúton." Vagy valamivel fennköltebb stílben: „Csont teste, mint a hegyi kristály, a legkisebb érintésre szétpattan." De emlékezetes lehet továbbá az egyes szám harmadik személyben megírt középső fejezet hangsúlyos

zárómondata a két nagyon eltérő habitusú, ám egyként testbe rekesztett szereplő emblematikus búcsújáról, a búcsú kétszólamú csontzenéjéről: „Az ajtóban állnak, Rácz főtörzs nem tiszteleg, hanem kezet nyújt, *Csont* megszorítja a *száraz* ujjakat." (kiemelések: BS)

Lehetne még hosszasan beszélni a különböző katonaság-, börtön-, láger-, iskola- vagy katonaiskola-regények tetemes párhuzamairól; de elégedjünk meg most egyetlen rövid utalással Sajó László *Írottkő* című 2009-es regényére, amely szintén a közép Kádár-korszak idején játszódik, és amelynek beszédhibás gyerekhőse éppen a legendás Ottlik-műből ismert kőszegi katonaiskola egykori épületében működő gyógypedagógiai intézetbe kerül. És míg Sajó a nyelvi és dologi lepusztultság ábrázolása során is érzelmes „emlékkönyvet" írt az általános iskolai tanuló (a létező szocializmusban szorongó „szegény kisgyermek") hányattatásairól, addig Garaczi az új „lemur" könyv sorköteles hőse révén élvezetesen eljátszik a „vallomás" ősrégi műfajával. Mindkét regény olyan világra, a hatvanas-hetvenes évek lanyha és nyúlós szocializmusának Magyarországára nyit emlékező vagy emlékeztető ablakot, amelyre – vegyük komolyan a címbe emelt felszólítást: hátra arc! – nem lehet eleget emlékezni.

Korszerűtlen korrajz

Berkovits György: *V. és Ú. / I-II (Díszcserje [kis]asszony; Jelzőművész)*

Kezdem azzal, ami azonnal látszik. És ahogyan látszik. Ahogyan szem elé és kézbe kerül. Berkovits György kétkötetes, ezerkétszáz nagy alakú oldalra rúgó regényvállalkozása: igazán több törődést érdemelt volna. Vagy a L'Harmattantól, vagy valamilyen másik kiadótól. Először is, ha már kiadásra méltónak találtatott, keményfedeles forma dukált volna egy ekkora léptékű és igényű munkának. Másodszor, talán jóval barátságosabbra, azaz olvasóbarátabbra, az olvasó szemnek barátságosabb méretűre kellett volna tördelni a nagyon sűrű, szédítően sűrű oldaltükröt. (Mert noha emlékezetes lehet például az 1986-os *Emlékiratok könyvé*nek gigantikus, ugyanakkor magától értetődőn keményfedeles, egykötetes formátuma, nem véletlenül választotta később Nádas Péter új kiadója a kézhez és szemhez jobban álló, kisebb alakú, három- vagy kétkötetes változatot.) Kissé úgy éreztem magam Berkovits könyvei láttán, mint akkor, amikor kézbe vettem a nyolcvanas évek végének JAK-füzeteit. Vagy a rendszerváltozás utáni évtized első felében virágkorát élő Jelenkor Kiadó köteteit, amelyek magukon hordozták az adott történelmi pillanat összetett báját, hiszen csúnyák voltak és tartalmasak, poétikusan fogalmazva: könyvtestként ötvözték a megelőző korszak állami és szamizdat kiadványainak nagyon eltérő küllemeit – a nyolcvanas évek szelleméből táplálkozó kilencvenes évek lendületesen zakatoló irodalmiságának szolgálatában. De ami bájos volt a kilencvenes évek első felében, az bizony tarthatatlanul anakronisztikusnak tűnik a kétezres évek második évtizedének derekán. És ez módfelett bántónak tetszik (vagyishogy egyáltalán nem tetszik) a honi kortárs szépirodalom kiadóinak (Magvető, Kalligram, Jelenkor, Scolar...) egyre tetszetősebb és (jó esetben) tartalmasabb ajánlatainak szomszédságában. Harmadszor, a szerkesztés vagy olvasószerkesztés terén is... – de csitt, legyen elég már a könyvküllemre vonatkozó nyafogásból! Ugyanakkor kritikusként nem tudok nem eljátszani a léha és erkölcstelen gondolattal, hogy ha én a L'Harmattan szerkesztője lettem volna, akkor vagy kiküzdöttem volna

a kötetekhez méltóbb keményfedeles, szellősebb tördelésű formát, vagy, amennyiben ez nem lehetséges, azt tanácsoltam volna a szerzőnek, hogy vigye a regényét más, gondoskodóbb természetű és gazdagabb lehetőségű kiadóhoz. Mert, még egyszer hangsúlyozom, könyvészeti szempontból többet érdemelt volna ez a regény.

Hacsak valaki, olvasóként, nem leli örömét az anakronizmusban, az anakronizmus bájában. Már csak azért is, mivel Berkovits regényét lényegében határozza meg az, ami már ránézésre is érzékelhető: a korszerűtlenség bája, amely persze nem is annyira báj, mint inkább tartás, ethosz, látás- és ábrázolásmód. A stílus, amely viszont, tudjuk jól, maga az ember. Jelen esetben a Berkovits György nevű szociológus és szépíró élettapasztalatával (és talán életrajzával) gazdálkodó szerző által teremtett elbeszélő hős, a szintúgy szociológus Újhely Gyula, aki két kötetben meséli el saját – család- és országtörténetbe ágyazott – történetét, amely végzetesen összekapcsolódik szerelme, majd felesége, egy szem fiának anyja, a regény- és forgatókönyvíró Virágh Emma történetével, továbbá, és nem mellesleg, tartósan, mondhatnám élethosszig belekocsonyásodik a Kádár-korszak fojtogató világába, noha azon jócskán túlnyúlnak a regénybeli események. Újhely Gyula ugyanis ritka hűséges típus: egyfelől a nőhöz, aki egy életre megbabonázta őt (még akkor is, amikor éppen másoknál keres szerelmi vigaszt), másfelől a korszakhoz, amelyben szocializálódott (állampolgárként és kutatóként). Az ő története hangsúlyosan a jelen felől, a rendszerváltozást követő évtizedek bőséges(en kiábrándító) tapasztalatainak fényében, a visszatekintés egységteremtő távlatosságával fogalmazódik, ámde nem kevésbé hangsúlyosan a Kádár-korszak által meghatározott (a hivatalossággal számoló reformer, sőt ellenzéki) szemléleti és nyelvi formákban. Ami egyszerre vonatkozik az elbeszélő hősre, az ő gyógyíthatatlan korszerűtlenségére, valamint a rendszerváltozást megelőző és követő időszakok közötti viszonyok kuszaságára, tisztázatlanságára. A *V. és Ú.* két kötete: egyfelől kísérlet a korszakokon átívelő, elbeszélt önazonosságra (a regény egyik gyakori szavával: valamiféle végső vagy legalábbis tartós „menedék" megtalálására), másfelől meg kritika az utóbbi negyedszázad kulturális, társadalmi és politikai változásairól, jobban mondva a torz változásfolyamatok mögötti változatlanságokról. Újhely Gyula egyrészt azért tűnik korszerűtlennek (azaz, neve ellenére, nem találja *új helyét*) az új korszakban, mert már eleve korszerűtlen volt

a régiben is, másrészt meg az új korszak sem különbözik annyira a régitől, amennyire szerettük volna, hogy különbözzön. Berkovits regénye – mint közérzetileg-közérzületileg beágyazott poétikai kísérlet – talán leginkább arról szól, hogy miként lehet az átfogóan lesújtó korszaktapasztalatot, nem is annyira hűségesen ábrázolni, mint inkább viszonylagossá tenni az ábrázolás egyéb tárgyaival és módjával. Hogy miként lehet ellensúlyozni a sivár köztörténetet az érzelmes magántörténettel, vagyis azzal a szerelmi szállal, amely ugyanakkor, tetszik, nem tetszik, teljességgel belesodortatik a köztörténet szőttesébe, valamint a két család, az Újhely és a Virágh család viszonyainak és történeteinek (korszakos azonosságokat felmutató társadalmi-kulturális) különbözőségeibe.

A több összetevőjű, eklektikus szerkezetű alkotás egységes voltát erősíti, hogy a történetkezelés meglehetősen laza: az én-elbeszélő Újhely szabadon közlekedik az időben előre és hátra, továbbá egyáltalán nem tartózkodik az ismétlésektől és újramesélésektől, amennyiben a szándékosan bő (egyre bővebb) lére eresztett kötetekben ugyanazok a történetek, helyzetek, szereplők és gondolatok, már-már rögeszmeszerű elmegyakorlatok – nevezzük ezeket motívumoknak – tűnnek fel, újra és újra, új és új szövegösszefüggésekben. (Noha azért a két kötetben világosan érzékeljük az elmozdulást az Emma és Gyula közös történetére összpontosító elbeszéléstől az Emmától hol függő, hol független Gyula saját történetét előnyben részesítő elbeszélés irányába.) Az ismétlődéselvű témakezelés zeneszerűségét erősíti a beszédmód sajátos muzikalitása, önmagát sosem megkérdőjelező, legfeljebb öniroinikusan tovább indáztató (bizonyos pontokon bizonyos olvasókat bizonyosan megterhelő) áriajellege – legtöbbször szólóban, az elbeszélő főhőstől vagy valamelyik szereplőtől, de van, hogy a szöveg hirtelen duetté, tercetté, kvartetté, sőt kórussá alakul a *Furcsa beszélgetés* alcímeket viselő fejezetekben, amelyek a különféle (munkahelyi, szerkesztőségi, tudományszervezeti...) ügyekbe bonyolódó fő- és mellékszereplők egyenes idézésével parodizálják a korszak hivatalos nyelvezetét, és fokozzák egyúttal Berkovits regénybeszédének kimódolt szerkesztettségét. A két kötet egyébként is alaposan, már-már túlzó alapossággal tagolódik a nagyobb fejezetekbe rendeződő kisebb egységek által. A kétszer három nagyobb fejezet mindig a nyitómottóban kiemelt motívumot járja körül: a Virágh Emmára (az ő nevére és lényére) modorosan utaló *Díszcserje (kis)asszony*ban a „követést", a „hasonmást" és az „árnyékot", az Újhely Gyulára

vonatkozó *Jelzőművész*ben meg a „tekintetet", a „látomást" és a „menedéket". A szövegben kiemelt kulcsszavak és fordulatok ismétlődéseivel olyan nyelvi hálórendszer képeződik, amely mintegy mitikussá, az Újhely-féle zárt magánmitológia kibontakoztatásának szabad színpadává stilizálja az egyébként tényleg megragadó anyaggazdagsággal (dokumentumértékű korés helyszínrajzokkal) és lenyűgöző (az *Egy modern amodern* című 2003-as esszékötet szerzőjéhez méltó) elemzőkészséggel ábrázolt valóságot.

Jellemző, ahogyan kezdődik a regény, tudniillik az első kötet első fejezete főmotívumának *in medias res* kizengetésével: „Kissé feszültnek látszott Emma aznap, mikor azt gondolta, hogy *követték* az utcán." Mint ahogyan a többi öt nagyfejezet is mind azzal indul, hogy pedánsan leszögezi az adott mottóban kiemelt hívószót. Az érzelmesen és szeszélyesen fogalmazó Gyulát beszéltető Berkovitsnak úgy kellenek a szövegszerkezet (kulcseszméket képviselő) mankói, mint ahogyan a kétségbeesés feneketlen kútjába tekintő József Attila igényelte egykor a jambusokat. Jól teszi az olvasó, ha már a regény legelején elfogadja a szerző ajánlatát, a múltfeltáró elbeszélő összetett hangfekvését, amelyben zavarba ejtő módon egyesül érzelem és elemzőkészség, önfeledtség és modorosság – például a két főhős legelső szeretkezését leíró fejezet alábbi mondatában: „Lágy suttogással próbálkozik Emma közvetlenül a fülembe, *nevezetesen* a bal fülembe, *hiszen* ölelése *folytán*, és *történetesen* a szája közelébe *az a fül* esik, melybe suttogja *nyomatékosan*..." (kiemelések: BS.) De mondjuk a regénybeszéd egészére jellemző, részben a köznyelvet mímelő, részben attól az olvasót modorosan elidegenítő sajátosság, a közbevetett mellékmondatok feltűnően gyakori és fülsértő használata is ugyanezt az összetett, analitikusan érzelmes (vagy érzelmesen analitikus) alapérzületet szolgálja – vegyük például a második kötet második bekezdésének (eleve körülményeskedő viszonyszavakkal spékelt: „illetve", „mivel", „legalábbis"...) alkonyatleírását: „Szivárványszínűnek láttam az Andrássy utat, illetve a napsugarakat, mivel lemenőben szivárványszínbe, *legalábbis így észleltem*, burkoltak mindent..." (kiemelés: BS.) Az elbeszélő modorosságának megfelelően viselkedik a vele egylényegű főhős is – akár hivatalos tárgyú beszélgetéseiben, jobban mondva hivatalos személyekhez intézett monológjaiban (vagy névtelen leveleiben), akár Emmával folytatott szerelmi civakodásai során, amikor is a „Díszcserje kisasszony/asszony" és a „Jelzőművész úr" megszólítások jegyében magázódnak egymással.

Amikor az egyik *Furcsa beszélgetés*ben a cikkíró Emmát elmarasztalja egyik főiskolai kollégája, mégpedig „a munka világában tevékenykedő minden *szubjektum* nevében", akkor egy másik (akkor éppen jobb szándékú) kolléga csak ennyit tud mondani: „Miről beszélsz... András... micsoda faszság ez..." Márpedig Berkovits korszakfestő könyve hemzseg az ilyesféle „faszságoktól", amelyek nem csak hogy hozzátartoznak az éppen idézett szereplői szólamokhoz, de alapvetően meghatározzák az elbeszélő saját nyelvét is, magát az egyes szám első személyű regénybeszédet. Újhely Gyula a korszak szempontjaival, azokat kritizálva, a korszak zsargonján, azt parodizálva kénytelen mesélni – és nem csupán a korszakról, hanem a korszakba kocsonyásodott magánéletéről is, Emmáról, az ő közös történetükről, annak legszemélyesebb rétegeiről (ahogyan azt egyébként a regény egyik pontján diákként megidézett Petri György is tette a maga nyelv- és önkritikus szerelmi lírájában). Árulkodó lesz tehát Emma alábbi jellemzése Gyuláról, és persze annak nyelvi megjelenítése Berkovitstól – a belső idézet felvezetése, maga a belső idézet, no meg a következmény: „Szokásom, figyelmezteti anyját Emma, hogy gúnyolódjak bizonyos közkeletű szövegeken, mint mondjuk azon, hogy »olyan emberekre van szükségünk, akiknek tudata nem marad el a viszonyok fejlődésétől, illetve azokat megelőzi, látva a szükségszerű irányokat, a jövő útját«. Nyugtatgatja anyját, anyósomat, mert látja, hogy anyósom eleinte egészen furcsának tart." Gyula anyósának tényleges furcsállkodása mintegy allegorikusan jelöli a Berkovits-könyv olvasójának lehetséges furcsállkodását a regény nyelvével, nyelvjátékával kapcsolatban. A nyilvános közzsargonnal párhuzamos, azt mintegy tükröző magánjellegű zsargonszerűség nyilvánul meg a két főszereplő legfontosabb szellemi tevékenységeire vonatkozó *epitheton ornans*okban is, tudniillik hogy Emma olyan novellákat ír, amelyek „egy ábrándjait el nem vesztett leányról" szólnak, és hogy Gyula tanulmányainak kizárólagos tárgya a „megfosztottság és elesettség". Miként az Emmára jellemző „boldogságvágy" és „életimádat" sűrűn ismétlődő, már-már terminusértékű szavai is részévé lesznek a regény eklektikus, egyszerre érzelmes és elemző, továbbá élősködve parodisztikus szómágiájának. Mert például a „szapora" kifejezés is két egymástól nagyon különböző, ám a regényben egymásra vonatkozó összefüggésben bukkan fel: először a második gyereküket elvetélő Emma elkeseredett fordulatában: „Borzalmas álszaporának lenni..."; másodszor meg a gimnáziumban szexuális felvilágosítást szorgalmazó Emmát fegyel-

mező igazgató szólamában: „János... talán a gimnázium legyen egy szaporító gyár...” (Ebben a nyelvi közegben az első gyereküket váró Emma nem ’megfogan’, pláne nem ’áldott állapotba kerül’, hanem „teherbe esik”.)

Berkovits nyelvi teljesítményének köszönhetően nagyon sok minden válik elmondhatóvá a regényben: a szerelmi magántörténet mellett a két főhős családjainak történetei, szülőkre, nagyszülőkre, nagynénikre és nagybácsikra lebontva az egyes fejezetekben, valamint a magán- és családtörténeteket alapvetően meghatározó huszadik századi történelem, mindig egy-egy adott szereplő (családtag, barát, ismerős...) tömörített életrajzának tükrében – az első világháborútól a Horthy-korszakon, a második világháborún, a haláltáborokon és a vészkorszakon, a felszabadulást követő néhány éven, a fordulat éve utáni Rákosi-korszakon, az ’56-os forradalmon, a Kádár-korszak tündöklésén, majd bukásán át a rendszerváltozásig, és tovább, egészen mindmáig. Ráadásul a szerző érezhetően mindent bele akar írni regényébe, mindent, ami a fent említett témakörökbe tartozhat; minek következtében a gyanakvóbb természetű olvasónak még akár az is eszébe juthat, hogy talán Emma és Gyula története csupán ürügye annak, hogy kettejük életközegének sajátosságai, valamit családjaik, családtagjaik történelmi hányattatásai révén Berkovits mindent, de mindent elmondjon nekünk arról, amit ő gondol az emberről, az emberi közösségről, annak huszadik századi, különösen Kádár-kori magyar változatáról, mindarról a nyúlós természetű sivárságról tehát, amely azért – leszögezném határozottan – mégiscsak szépirodalmi bőséget eredményez. Még akkor is, ha a mindent mondás vágya és gyakorlata esetenként az életrajziság olyan túlzásaihoz vezet, mint például az analitikusan ellenőrzött érzelmesség határán átcsúszó, teljességgel érthető gyökerű, de elviselhetetlenül negédes csilingelésű szövegrész, amelyből megtudhatjuk, hogy Emma és Gyula fia, Ádám „három kiló nyolcvannal és ötvenhat centivel pottyant a világra”. A valóságban mindig elragadó „pottyanás” („... el vagyunk tőle ájulva mindahányan.”) itt sajnos nem lehet más, mint: a szépirodalom kényes kelméjén ejtett stiláris szépségpötty. Mint ahogyan a New York-i egyetemi partin felbukkanó Susan Sontagot szenvedélyesen bíráló Gyula helytelen névhasználata („Sonntag”) is könnyen felsértheti az érzékenyebb olvasói hallójáratokat (és nem feltétlenül azért, mert úgy tanultuk, hogy illik tartózkodni a névvel gúnyolódás nemtelen retorikai eszközétől). Továbbá okkal értetlenkedhetünk azon, vajon miért találkozunk két soron belül két

különböző átírásban két ugyanúgy kiemelt s így a szövegképtől egyaránt elidegenített angol kifejezéssel („*dzsentlmen*” és „*brothers-in-arms*”). Ámde apró (inkább a szerkesztő, mint az író asztalára tartozó) dolgok ezek – a nagyigényű regényvállalkozás megvalósított értékeihez képest. Ugyanakkor jól tudjuk, minél nagyobb tétekkel játszik valaki, annál többet veszíthet, ha nem is feltétlenül az egészet, de az egészet alkotó részletekben (s így végül is az egészben). Joggal merülhet hát fel bennünk a sejtés, hogy a bátor léptékválasztás egyenes következménye lehet az aránytévesztés. A túlterhelés, a túlzsúfolás, a túlírtság. Nos, a magam részéről úgy vélem, hogy a léptéket merészen megválasztó Berkovits, az alapító gesztus jegyében, tudatosan túlozta el regénye ábrázolásbeli méreteit és stiláris sajátosságait. Amennyiben olyan regényelbeszélő hőst teremtett, akitől tényleg nem várhatunk el mást, mint azt, amit történetesen kapunk: zabolátlan érzelmességét analitikus hajlamával nem csitító, hanem inkább még tovább korbácsoló szövegfolyamot.

A vaskosságában is fojtogatóan zárt szövegtérben, amely nyelvében mintegy parodizálva leképezi az Emma–Gyula-történet közegét biztosító Kádár-korszak alapérzületét (így például az útlevélkérelmezés kálváriáját, a munkahelyi viták szélmalomharcát, a szocialista típusú lakóközösségek alulcivilizált élet- és vitakultúráját...), azonban számos lehetőség nyílik a szabadságvágy megnyilvánítására. Ilyen lehetőségek volnának egyfelől a családtörténeti fejezetek (bennük megannyi történelmi alak és esemény), vagy éppen Gyula látomásai (a fegyveresekkel kísért zsidó kisgyerekről, egykori önmagáról) és látomásba hajló ámokfutásai (ortodox zsidó jelmezben Budapest különböző pontjain), másfelől a szerelmi történet emlékezetes epizódjai (Párizsban, Rómában, a Balatonon, Budapesten). Az előbbi két lehetőség bőséges kihasználásával viszont jócskán széttartóvá, szédítően dússá válik a regényszöveg, de talán ez is állt a (poétikai értelemben) szabadelvű szerző szándékában. Az utóbbi irány, a szerelmi történet, viszont óhatatlanul visszakunkorodik oda, ahonnan éppenséggel szabadulni kívánt: a csillapíthatatlan külső (hivatali-közösségi) és belső (lelkiismereti-önbecsülésbeli) feszültségeket teremtő Kádár-rendszerbe – és erre rá is megy Emma és Gyula házassága, amely viszont csodás váratlansággal újrakezdődik a rendszerváltozást követő időszakban, immár jóval kiegyensúlyozottabb, csendesebb és rezignáltabb-elfogadóbb formában (ráadásul szerelmi kettősük egyre inkább családi hármassá válik felnövekvő Ádám

fiuk jóvoltából). Ugyanakkor az elbeszélő hős summázata a Kádár-korszak csapdajellegéről érvényes lesz a rákövetkező időszakra, időszakokra is: „... nem gondolod-e, Emma, ha túlságosan beleártjuk magunkat a honunkat kötelezően uraló szellembe, vagy akár annak az ellenszellemébe, akkor elpusztulunk?"

Mindennek ellenére, vagy mindezzel együtt, Gyula a szabadságból fakadó gátlástalanság korszakában is azon morfondírozik, hogy „elindítja ezredszerre az új életét" – már csak azért is, mivel ezt erősíti Emma, az ő szerelme, a szerelembe vetett hite, az ősrégi toposz magánliturgikus felhevítése: „Ohó, Jelzőművész úr, mondja Emma, ehhez még hozzátehetem, felvilágosítva önt, hogy valahányszor szerelmesek vagyunk, azonnal úgy érezzük, mintha megjönne a bátorságunk szembeszállni a fennálló renddel..." A folytonos újrakezdés lendülete pedig Gyula két sűrűn emlegetett (a szövegben mindig kiemelt) alaptulajdonságából ered, amelyek látszólag ugyan ellentmondanak egymásnak, ám valójában, a mindenkori környezet, a külső valóság könyörtelenül banális működésmódjának jóvoltából, inkább kiegészítik egymást: a számtalan formát találó „elvágyódásból" és az egyöntetű „belső békére" törekvésből. Az előbbitől lesz a regény szertelenül dús, az utóbbitól meg emlékezetesen fajsúlyos.

Végül is, ha jobban meggondoljuk, éppen a „belső béke" tartós hiányából fakadó „elvágyódás" analitikusan fegyelmezett pátosza működteti Újhely Gyulát regényhősként, valamint regényelbeszélőként, továbbá Berkovits Györgyöt regényíróként.

Máglyából mágia

Dragomán György: *Máglya*

Nem tudom nem életrajzi fordulattal kezdeni: az 1973-ban Marosvásárhelyen született, ott gyerekeskedő, majd 1988-ban Magyarországra áttelepült Dragomán György új könyve leginkább az ő megelőző, szintúgy nem nevesített erdélyi városban játszódó regényével, *A fehér király*lyal rokonítható, amelynek kamaszfiú elbeszélő hőse a Duna-csatornához kényszermunkára hurcolt apja nélkül, elkeseredett anyját támogatva téblából a kommunista diktatúra hétköznapjaiban. De jó okkal emlékeztethet az ezúttal kamaszlány hőst beszéltető *Máglya* például Józsa Márta *Amíg a nagymami megkerül*, Tompa Andrea *A hóhér háza* és Láng Zsolt *A föld állatai* című könyveire is, amelyek egyaránt a Ceaușescu-időszak Erdélyében játszódnak, és amelyekben egy-egy fiatal lány szemszögéből látjuk a közelmúlt romániai valóságát. Az árván maradt Emmát nevelő „Nagymama" alakjáról meg eszünkbe juthat Agota Kristof *Trilógiá*jának „Nagyanyája", aki jelentős mértékben hozzájárul a háborús körülmények között eszmélkedő regénybeli ikrek gyorsított ütemű felnőtté válásához. Most nem beszélve a további lehetséges párhuzamokról, teszem azt Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* című, az 1950-es évek Magyarországán játszódó, kislánynézőpontból megírt regényéről...

A életrajzi háttér és a tematikus-motivikus rokonsági kör említése után következzék a korrajz: a *Máglya*, szemben a fent említett művekkel, már nem a diktatúrában játszódik, hanem a diktatúra 1989-es összeomlását követő időszakban, amely, ha úgy vesszük, még most sem ért véget. Hiszen még most, a romániai forradalommal egyidejű magyarországi békés rendszerváltozás után negyedszázaddal sem mondhatjuk, hogy igazán felnőttünk volna a zsírosan antidemokratikus talajból nagy hirtelen szárba szökkenő demokrácia komoly és szép feladatához. Bizonyos értelemben, az újsütetű demokrácia – sajnos antidemokratikus megszokásokkal terhelt – gyakorlásának értelmében, ugyanolyan gyerekek maradtunk, mint Dragomán regényének elbeszélő hőse, a tizenhárom éves Emma. A dik-

tatúrából kilábaló kamaszlány személyre és korszakra szabott története rólunk szól – a *Bovaryné* Flaubert-ének *bon mon*-ját ideferdítve: Emma mi vagyunk.

A huszadik századvégi történelmi közegbe ágyazott nevelődési regény elbeszélő hősét követő (az ő nézőpontjával azonosuló) olvasóként a teljes idegenségből indulunk – és az éppen még elérhető otthonosságig jutunk. Történetünk legelején az árván maradt Emmát magához hívatja a nevelőotthon igazgatónője, akinek irodájában már vár rá egy idős „néni", aki azt mondja magáról, hogy a nagyanyja, és arra kéri őt, hogy szólítsa „Nagymamának". A mindvégig jelen időben fogalmazó Emma ezentúl így is hívja őt: „Nagymamának" a nagymamáját. Ahogyan tehát az unoka elfogadja a nagymamát, vagyis igent mond a mágikus gyakorlatban és mitikus mesemondásban jártas nagymama világára, úgy újra kapcsolatba kerül a családja történetével, illetve történeteivel, legelsősorban a közelmúltban elhunyt családtagok egymásba és a történelembe szövődő történeteivel: a forradalom során autóbalesetben meghalt anyjáéval és apjáéval, valamint öngyilkos nagyapjáéval, akit egyébként, miként a nagymamát is, a forradalmi mámorban és indulatban úszó környezete kommunista spiclinek bélyegez. (És itt azonnal eszünkbe ötlik *A fehér király*beli nagyapa, illetve az ő állami temetésének hátborzongató börleszkjelenete.) A családot pótló vagy inkább megtestesítő nagymama mágikus jellegű otthona és az iskola társadalmi tere közötti feszültségben telnek Emma kamaszkorának hétköznapjai, amelyek során a fiatal lány megismerkedik, többek között, nagyapja legjobb barátjával, aki egyúttal az ő tájfutó edzője; anyja barátnőjével, aki egyúttal az általános iskola jelenlegi könyvtárosa; Péterrel, akibe szerelmes lesz; továbbá érzéki kapcsolatba kerül különleges állatokkal, például Péter vadászsólymával, vagy a havas erdőben mellészegődő rókával. De a nagymama családi múltra vonatkozó történetei is jócskán tágítják Emma önmagában véve fullasztó világát – kicsit emlékeztetve Nádas Péter *Egy családregény vége* című 1977-es regényének mitikus színezetű nagyapameséire. Az 1989-es forradalom utáni időszakban játszódó történetet tagoló, múltidéző mesék sűrűsödési pontján összeér a történelmi és a családi tragédia: a fajgyűlöletből fakadó népirtásba torkolló negyvenes években a még gyerek nagymama zsidó barátnőjének rejtegetése vezet a szülők – a történetet hallgató unoka dédszülei – kegyetlen meggyilkolásához, ami mintegy véres előképe lesz Emma szülei pusztulásának, akik ráadásul

ugyanakkor szenvedtek halálos autóbalesetet, amikor a lányuk eljövendő osztálytársnőjének ikertestvérét érte végzetes találat a forradalmi sokaságban...

A romániai forradalom győzelmét jelképező máglya úgy emészti fel a múltat, hogy egyúttal meghatározza a jövőt is, vagyis megteremti azt a lidérces folytonosságot, amelyben nincs igazi győztes, mint ahogyan igazi vesztes sincs: „... és amikor végre égni kezdett a tűz, a sercegő lángok közül egyszerre százszor és ezerszer is kinézett és kimosolygott ránk a tábornok elvtárs, és mi a tűz körül álltunk és énekeltük, hogy nincs többet, vége van, ollé-ollé, és a máglya helyén nem maradt semmi más, csak kormos üvegszilánkok, olyanok, mint a szétégett fekete fogak." – „Egyszer csak azt látom, hogy nem fehér, hanem fekete a két kesztyűm között a hó. Először nem is értem, aztán lenézek a földre, és látom, hogy pont a máglya helyének a közepén állunk, átgörgettük a hógolyót a máglyán, egy nagy sávban egészen fekete lett a papírpernyétől." Viszonylag távoli, de talán nem teljesen önkényes párhuzammal: míg az '56-os magyarországi forradalom után egy évvel játszódó kerettörténetbe ágyazott Ottlik-regény katonaiskolájának udvarán a hóesés még jótékonyan befedhette a sarat (szimbolikus érvénnyel: „Véget ért a sár korszaka."), addig a '89-es romániai forradalmat közvetlenül követő időszakot ábrázoló Dragomán-regény iskolaudvarán a máglya kormától lesz fekete a frissen lehullott hóból gyúrt hógolyó (vagyis az önmagában ártatlan gyerekjáték nyomán feltárul a lezártnak hitt történelmi közelmúlt elszenesedett nyoma). Az ország előző vezetőit ábrázoló képeket, „a hazáról, a népről, a pártól és a békéről" harsogó piros betűs feliratokat és a vörös borítójú könyvkötegeket elégető máglyák ugyanolyan értelmezendő – a történelmi bűnök nem egyrészt önfelmentő, másrészt démonizáló feldolgozására sarkalló – űrt hagynak maguk után az iskolaudvarokon, mint a tantermi táblák felett évekig függő tábornokportrék által lefedett világos foltok a falakon. Emma egykori nevelőotthonában is, és az új iskolában is. Ami a diktátorházaspár euforikus kivégzése után marad: a tartós rosszkedv (amelynek egyébként emlékezetesen adott hangot annak idején egy-egy etikusan analitikus írásban a Ceaușescu-pár villámgyors vesztét övező össznépi ujjongást viszolyogva figyelő Kukorelly Endre és Nádas Péter). Ám a nagymama testi érzetekkel és szellemi tapasztalatokkal belakható otthonában a *forradalom máglyája* helyett immár a *hétköznapok mágiáját* éli meg Emma – aki viszont a nagyszülői ház kerítésén

túli valóságban jócskán kiszolgáltatottá válik a politikai diktatúrát követő, immár szabad felnőttek és (az általuk irányított) gyerekek által gyakorolt mentális diktatúrának, ha tetszik: a politikai értelemben vett posztdiktatúrának. Mindeközben, Emma hétköznapjainak követése során, ajándékba kapunk számos járulékos, vagyis az átmeneti társadalmi-politikai időszak sajátosságait ábrázoló szépséget. Emlékezetes, hiszen egyszerre az ábrázolt személyekre szabott és általános érvényű leírást olvashatunk például a diktatúra évtizedeinek szegényes élelmiszerellátásához szokott „kövér nő" már-már ősvilági önkívületéről, amint az általa felügyelt szupermarket nyitását megelőző napon, szintúgy kövér keresztlánya társaságában, továbbá a hüledező Emma szeme láttára, tántorogva tömi magába a korábban sosem tapasztalt bőségben felhalmozott csokoládékat. De nézzünk még néhány megragadó szövegrészletet.

„A keze meleg, fog és húz magával, korcsolyázok, egy fiú fogja a kezem és korcsolyázok, csak erre akarok gondolni, erre és semmi másra. Minek beszél nekem halottakról?" – A jelenidejű én-elbeszélésmód jóvoltából nagyon szorosan, már-már a tizenhárom éves Emma érzékelő bőrébe és értelmező elméjébe bújva követhetjük az ő mindvégig érzéki beágyazottságú nevelődés-történetét, annak legapróbb részleteit, a kibontakozó nőiség megtapasztalásának legintimebb (és egyúttal legáltalánosabb) eseményeit, az először összevérzett lepedő fölötti szégyentől a tükörbeli meztelen test látványából fakadó zavart büszkeségen át a váratlan szerelmi érzés testi-lelki elhatalmasodásáig. Ugyanakkor a zsigeri önmegismerés mindig párhuzamosan fut a családi és történelmi titkok és hazugságok felfedésének folyamatával: a Péterrel korcsolyázó Emma nem tud nem arra gondolni, hogy nem is olyan régen éppen a városi jégpályán tárolták a forradalomban megölt emberek holttesteit. Kézmeleg és jéghideg, érzéki öröm és lidérces tudás, személyes tapasztalat és közösségi emlékezet keresztezik egymást, képeznek egymásba hatoló alakzatokat Dragomán regényének oldalain – éppúgy, ahogyan a nagymama rajzol rendszeresen mágikus jeleket az asztallapra szórt lisztbe.

„Érzem, hogy a lábam körül forrón cuppog a sár, egyszer meg is csúszom, de Nagymama erősen fog és megtart, és amikor később ő csúszik el, én fogom meg és tartom meg őt." – Az egymás mozdulatait tükröző nagyszülő és unoka sártáncának végén újra megszületik a földből az évtizedekkel korábban keletkezett „Földcsont" nevű agyagember. A sártáncot

ábrázoló szövegrészlet akár érzéki emblémája, szimbolikus képviselete is lehetne a Dragomán-regény egészének. Hiszen a nagymama mágikus lénye és Emma érzéki nyitottsága a mágiára, egyszóval kettejük tartós összmunkája jelöli ki azt a termékeny szövegteret, ahol tényleg sajátos nézőpontból láthatunk rá az 1989-es romániai forradalmat megelőző és követő időszakokra. Csúszós, sáros terepen mozognak – olykor táncolnak – a *Máglya* főszereplői. És miközben kitartóan taposnak a súlyos és sötét térségi-történelmi anyagszerűségben, egyúttal a taposás ritmikus rítusával meg is munkálják, regényszerű világgá varázsolják azt.

„Szilvaízt főzünk. Kint vagyunk a kertben. Nagymama azt mondja, meg kell tanuljam, hogy kell rendesen csinálni, hogy akkor is finom lekvárt ehessek, ha ő már nem lesz." – A nagymama lényéhez és életformájához kötődő, nem ritkán mágikus léptékű rítusok át- és átszövik a hétköznapok tárgyi valóságát és cselekedeteit. A lekvárfőzés, az ólomkatona-visszaolvasztás, a nercbunda-próbálás, a szalagos fánk sütése... – mind-mind egyszerre hétköznapi tevékenységek és szimbolikus sugarú rítusok. Ám jelentőségük elsősorban nem abban áll, hogy milyen titkos tudásra utalnak sejtelmesen, hanem hogy miként történnek (Emma segédletével), és persze miként ábrázolódnak (Emma beszámolójában). Ahhoz, hogy az unoka később „finom lekvárt ehessen", részt kell vennie a nagymama lekvárfőzésében, és ráadásul pontosan le is kell írnia azt. Olvasóként pusztán ennyit kapunk tőle, a Dragomán-regény kamaszkorú elbeszélőjétől – ami persze nem kevés: a hétköznapi rítus leírásának nyelvi rítusa.

„A rókák egyszerre megiramodnak, futni kezdenek körbe körülöttem, olyanok, mint egy nagy, vörös örvény, állok és nézem őket, aztán körbefordulok a sarkam körül, kitárom a karom, lehunyom a szemem és forgok körbe-körbe, még annál is gyorsabban, mint ahogyan ők futnak körülöttem, teli torokból, teljes tüdőből elkiáltom magam, rókaszoknya! Ettől szétrajzanak, hallom, hogy porzik a talpuk alatt a hó, befutnak a fák közé." – A „rókaszoknyához" fogható örvényes szerkezetű s így szerves egységnek tűnik a *Máglya* is, olyan növekvő számozású fejezetekbe tördelt szövegörvénynek tehát, amelynek közepén áll Emma, aki körül egyre gyorsabban és gyorsabban kavarognak a jelenbeli és múltbeli események, miközben ő is egyre gyorsabban és gyorsabban forog, és éppen ezt a gyorsuló forgásélményt képezi le hangsúlyosan jelenidejű elbeszélésmódjával, továbbá magyarázatot sosem erőltető, ám pontosságot sosem nélkülöző

leírásaival. *A fehér király* szerzőjének új regényében jóval kevésbé érződik a hagyományos, egyenes vonalú epikusság nyoma, vagyis annak reménye vagy ígérete, hogy valamiféle megragadható, célelvű logikája volna Emma sorozatjellegű, motivikus ismétlésekkel halmozódó életeseményeinek. Itt még a korábbi regény keretes szerkezetéhez (a nyitófejezetben az apa letartóztatása és elhurcolása – a zárófejezetben az apa időleges hazatérése a nagyapa temetésére) hasonló formális fogás sincs, merthogy nincs is oka, hogy legyen. És míg ott a fejezetek élén tárgymegjelölő s így figyelemfelkeltő címek álltak (*tulipán*tól *temetés*ig), addig itt csupán betűvel kiírt semleges sorszámokat olvasunk (*Egy*től *Negyvenkettő*ig). Mindazonáltal a mérsékelten epikus leírásokból álló fejezetek sora hasonló feszültségű, a személyes és közösségi történeteket egymásra csúsztató zárójelenetbe torkollik, mint *A fehér király*: ott botrányba fulladó állami temetés, itt kis híján felkoncolásba torkolló tömegtüntetés.

Nem akar sok mindent (poétikailag) a *Máglya* szerzője, de amit (poétikai értékteremtés helyett) akar, tudniillik az egymást átható mágiával és családtörténettel foglalkozó nagymamához kerülő kamaszlány posztdiktatorikus hétköznapjainak ábrázolását, azt nagyon pontosan, az aprólékos leírás fegyelmével teszi. Olyan szövegmáglyát rak, amely tartósan lobog, és persze hamut, nem metaforikusan mondva: igényesen kidolgozott szövegrészletekből álló nyomegyüttest hagy maga után az olvasó emlékezetében.

12

Hogy itt mi megy, nagymama – az alázúduló vörösiszapban...

Vitahozzászólás a politikai költészetről

„Csak egyetlen dolog indokolja és fogadtatja el a politikai költészetet: a teljes elfogultság. Az az elfogultság, amely nem tekint se jobbra, se balra, hanem vakon hisz abban, amit hirdet, végletek közt hánykolódik, nem bánva, hogy fölszakad belőle a természet minden sara, önzés, gyűlölet, harag. Efféle kitárulás megrázó, mert emberi és szép is lehet, mert a költőnek művészi lendületet, teremtő erőt adhat a dühe."

Kosztolányi Dezső: *Írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*

Meglepett, de nem riasztott el a felkérés, miszerint kívánatos volna hozzászólnom az *Élet és Irodalom* hasábjain (Bán Zoltán András, Elek Tibor, Nagy Gergely és Radnóti Sándor írásaiban) kibontakozó eszmecseréhez, amelynek tárgya a politikai költészet, illetve annak közelmúltja és jelene, meg persze lehetséges jövője.

Gondolom, sokan vannak, akik a 'politikai költészet' kifejezést a hangsúlyos előtag felől értelmezik, hogy tudniillik annak tagadhatatlan tárgya a politika. De minden bizonnyal akadnak olyanok is, akik úgy vélik, hogy a 'politikai' melléknév leginkább csak korlátozza a 'költészet' szó kozmikusan tágas jelentését, pontosabban helyzetbe, beszédhelyzetbe hozza a költészet egyébként néma hattyúját. Az utóbbi nézőpontból nem is annyira az volna a kérdés, hogy miről és miféle politikai érték nevében szól az adott költemény, hanem hogy milyen annak nyelvi állaga, hozza-e az elvárható esztétikai minőséget, átlépi-e a küszöbértéket a közügyekre vonatkozó (meggyőző, befolyásoló vagy éppen uszító) szónoklat és a közéleti tárgyú (szabadságelvű, tudniillik többesélyes olvasói gyönyörforrást fakasztó) költészet műfajai között. Illetve hogy miféle költészeti értékek alapján nevezhetünk egy írásművet politikai költeménynek, azaz a politikai költészet körébe sorolható, közösségi léptékű beszédcselekedetnek.

Természetesen kinek-kinek rendelkezésre áll a saját 'politikai költészet' meghatározása, vagy legalábbis – ha úgy hozza a helyzet – esélye nyílhat arra, hogy fabrikáljon egyet, olyat méghozzá, amilyet ő maga használni is tud, amilyennek lehet valamiféle használati értéke. Én most például, ha már egyszer megkérdeztek, ezt mondanám: 'A politikai költészet a mindenkori közösség számára az éppen itt és most adott helyzetet teszi szóvá, mégpedig minél közvetlenebb eszközökkel, azaz minél kevésbé elvontabban, tehát minél pontosabban, akár minél indulatosabban néven nevezve azt, amiről beszél (ha már egyszer beszél valamiről).' Ez a fajta politikai költészet többnyire olyasmiket mond, hogy „itt az idő, most vagy soha", meg hogy „akasszátok föl a királyokat". Továbbá magától értetődő keresetlenséggel „geszti bolondnak" nevezi az éppen regnáló miniszterelnököt. Vagy hangsúlyos történelmi pillanatban hosszú-hosszú mondatot, egyetlen „egy mondatot" kanyarít a „zsarnokságról". Vagy csak keresetlen fordulatokkal megemlékezik egy kommunista pártvezér haláláról, aki immár „nem veszi elő többé / a húgyfoltos sliccből a Nagy Októberit".

A rendhagyó Brezsnyev-siratóvers szerzője, Petri György egy ízben ekként idézi és szólítja meg azt a Nagy Lászlót, akit Elek Tibor erősen hiányol a politikai költészet Radnóti Sándor és Bán Zoltán András által vázolt palettájáról: „Tyihihú, rókaprém / más is kurva, nemcsak én. / Nem, Laci. Nem mindenki. / Voltak köztes lények, / voltak igazak is, / meg olyanok is, / akiknek igazuk akaródzott lenni, / igazhatnékuk volt." Petri ugyanakkor nem Nagy László politikai költészetét kritizálja, hanem az ő (irodalom)politikai szempontok szerint is leírható szerepfelfogását, és persze ennek megfelelő poétikai merítőkanalát. Mert válhat ugyan Nagy László politikailag elhelyezhető költészete valamely politikai érzékenységű és élességű költemény tárgyává, de attól még nem nevezhető politikai költészetnek, legalábbis nem az én (magánhasználatra gyártott) 'politikai költészet' meghatározásom szerint. Nem látom ugyanis az efféle – egykori vagy metaforikusan koholt költőszerepekbe burkolózó, következésképpen a nyíltabb etikai, ne adj' isten politikai állásfoglalást arisztokratikus szómágiával elkerülő – hangfekvést politikainak, lévén túlságosan általános és szétfolyó, azazhogy nem kellőképpen tárgyszerű és közvetlen: „Ördög már veletek, ti álszent hivatalok, / hites uraságok csipkegallérban, csuhában..." (*Balassi Bálint lázbeszéde*) Vagy nézzük a Petri-versben idézett *Menyegző*höz (és még oly sok Nagy László-vershez) hasonló *Medvezsoltár* zárótrilláját, amelyben a „hölgyek, urak és tahók" talmi közösségétől elzárkózó medvei én (vagy lírai én) a „vashorgokkal áldott mancsát" bele óhajtja vágni a „szép piros Napba", hogy az „gyökerestől kiszakítsa innen úsztatva égi fátylak közé", hiszen „egyetlen bajtalan út, egyetlen vértelen út, ha nem éri a láb a földet". Hát igen, Nagy László tényleg ebben volt bajnok: a – Kassák fordulatával – kozmoszba derülés képalkotói mesterségében, amelyet viszont vonakodva neveznék politikai költészetnek. Petri meg másban jeleskedett, például a „versben bujdosó haramiának" dedikált fenti versben emlegetett „józsefattilai sínt" elkerülő, provokatívan prózai jellegű politikai költészetben.

Egyébként bőven igaza van Elek Tibornak akkor, amikor azt állítja, hogy Nagy László költészete „sokak számára évtizedeken keresztül szellemi-erkölcsi erőforrásként szolgált a létező hatalommal szemben", tehát hogy ez a „szivárványra feszülő" kozmikus költészet nagyon is határozott politikai összefüggésben landolt. Ám ezért még nem kellene feltétlenül politikai költészetnek tekintenünk. Hiszen ugyanezt a „szellemi-erkölcsi erőforrást" megkaphatta valaki éppenséggel Pilinszky szintúgy nem politikai (meg persze nem is kozmikusan dús, inkább egzisztenciálisan szikár) költészetétől. Vagy mondjuk Petri történetesen nem csupán politikai közegben landoló, de olykor kifejezetten politikai jellegű lírájától. A hetvenes-nyolcvanas években nem lehetett nem a Kádár-rendszer (kultúr)politikai övezetében olvasni ezeket a nem feltétlenül politikai verseket. Vagy bármit, amit a rendszeren belül, akár annak kellős közepén, akár belső vagy külső peremén, vagy akár azon kívül írtak. Mint ahogyan költőként sem lehetett nem valahogyan viszonyulni a korszakos (kultúr)politikai körülményekhez. Volt, aki csak tette a dolgát, szorgosan végezte távlatos célú társadalmi feladatát, sőt küldetését, hittel vagy hitetlenül, mindenesetre kritikátlanul (a szó mindkét értelmében). Volt, aki úgy csinált, mintha kritizálna; volt, aki nem csinált úgy, és mégis kritizált; és volt, aki nem tudott mást csinálni, mint kritizálni. Az új prózának elkeresztelt (lényegében Mészöly Miklós köpönyegéből előbújt) irodalmiság például már önelvű létezésével valamiféle etikai s így politikai jelentősséggel *bírt lenni*, még akkor is, ha nem politizált. De ugyanez történt a költészet terén is, amennyiben a Nagy László-féle kép-etika, mint míves álpolitikai mozdulatsor, másodvirágzása mellett megjelent az úgynevezett mondat-etika, mint óhatatlanul politikai gesztus. Érzésem szerint az utóbbi változat nem zárja ki a politikai költé-

szet lehetőségét, míg az előbbi, legalábbis vegytiszta formájában, eleve lehetetlenné teszi ugyanazt (a nem teljesen vegytiszta formához lásd az Elek Tibor által említett Nagy Gáspár kultikussá vált versét, *A Fiú naplójából*). Talán nem túlzás kijelenteni, hogy 1989 előtt a Petri-féle mosdatlanul civil hang már eleve politikai tett (is) volt. A sajátos értelemben jótékony társadalmi-történelmi közeg azóta – jól tudjuk, hál' istennek – kimúlt. Viszont töretlenül megmaradt a civil hang, amely immár nem szabad léte, hanem kötött tárgya okán tehet csak szert valamiféle politikai jelentőségre. És noha teljeséggel világos (ha nem is túl elegáns) a Radnótival és Bánnal vitatkozó Elek Tibor mondatának utolsó szakasza, a mondat első, nagyobbik felének komolyságát bajosan lehetne csak komolyan venni: „Nehéz ezért a mai politikai lírát úgy általában igenelni, kedvelni, főként, ha szerzője aktuálpolitikai esetlegességekben benne ragadva kísérletet sem tesz a szellem emberéhez, az írástudói felelősséghez méltó általánosabb érvényű igazságok keresésére és felmutatására, s ha csak akkor jut eszébe a költői szabadságharc szükségessége, amikor nem az »övéi« gyakorolják a hatalmat." Könnyen lehet, hogy nincs, vagy legalábbis egyre kevésbé lehet elhinni, hogy van olyan tiszta „emberi" vagy „szellemi" helyzet, ahová az „írástudó költő" felemelhetne minket. Ámde annál inkább van esély arra, hogy az érvényesen indulatos politikai költészet felemelje (persze nem megszüntetve, csak megőrizve) az „aktuálpolitikai" anyagot vagy elköteleződést – ahogyan Petri kilencvenes években írott verseiben olvashattuk. De gondolhatunk mértékkel Orbán Ottó vagy Baka István hasonlóképpen indulatos – jóllehet nem politikai tárgyú – költészetére is. És persze nem volna szép elfeledkeznünk a többi politikai jellegű költeményről sem, például a romániai Ceaușescu-rendszerben alkotó Kányádi Sándor *Szürke szonettek pergamentekercsekre* című 1985-ös verséről, amely nem kozmikus, de nem is durván aktualizáló – csak éppen félreérthetetlenül világos és velejéig tiszta. Mint ahogyan a nem túlzottan politikus alkatú Kántor Péter sem tud nem politikai költeményt írni, jóllehet rendhagyó módon, az 1989-es őszről: „Hogy itt mi megy, nagymama!"

Egy biztos: ma már nincs kommunista diktatúránk (mint volt Kányádinak), és nincs rendszerváltozásunk sem (mint volt Kántornak); viszont annál inkább kiteljesednek szemünk előtt a – már nem is annyira újsütetű – magyar demokráciánk egyre aggasztóbb szövődményekkel járó gyermekbetegségei. És hogy melyik politikai költészeti irálynak kedvezne a jelen?

Ízlés dolga. Hogy például ki miként olvassa, minek látja Kemény István *Búcsúlevelét*, illetve Térey János *Magyar közönyét*.

A két tagadhatatlanul fontos, sőt jelentős verset összehasonlító Nagy Gergely pontosan látja a döntő különbségeket, miközben mindkettőt „politikai költeménynek" nevezi. Nos, én éppen a különbségek miatt nevezném Térey versét politikai költeménynek, Keményét meg nem. Amivel persze nem azt mondom, hogy az egyik értékesebb volna, mint a másik. Csak azt, hogy az én (magánhasználatra gyártott) 'politikai költészet' meghatározásomba a *Magyar közöny* bőven belefér, a *Búcsúlevél* meg nem (a *Nyakkendő* című Kemény-vers viszont már igen). A *Búcsúlevél* címűt leginkább hazafias költeménynek nevezném, már csak azért is, mivel többször felbukkan benne a „haza" szó. Térey versének első sorában meg – ahogyan Nagy Gergely is hangsúlyozza – a jóval közvetlenebb tárgyú „népem" szó szerepel. És még, nem mellesleg, olyan kifejezések, mint: „fölpaprikázva"; „lágy maszat"; „pörös szájak"; „nagydarab megmondóemberek"; „undor"; „lakájkultúra"... Meg hogy, idézve az utolsó sorokat: „Pirul a boldogságos tartomány / Az alázúduló vörösiszapban."

Nos, számomra ez volna, ilyen volna, ilyen lehetne a mai magyar politikai költészet. Képszerű, de nem kozmikus; tárgyszerű, de nem propagandisztikus; súlyos, de nem ideologikus; és legfőképpen: indulatos, de nem korlátolt.

13

„Váratlan és meglepő elemek” az újabb magyar irodalomkritikában

Előadás a mai irodalomkritika helyzetéről

„Ekkor kezdtem nem írni kritikát. Amikor kiderült, hogy az irodalom helyzete, ha tetszik, ha nem, átalakul egy többé-kevésbé piaci, szabadversenyes társadalomnak megfelelő, rastignaci Gründerzeitet felidéző irányba” – véli 1992-ben, *Széktől északra* című vallomásos pécsi előadásában Balassa Péter, a nyolcvanas évek meghatározó irodalomkritikusa, aki tehát kénytelen szomorúan, mi több, a Rastignac-honfitárs Frédéric Moreau rezignált életbölcsességéhez fogható éleslátással elismerni, hogy „az új valóság, a neonyílt társadalom, annak minden váratlan és meglepő elemével együtt erősebbnek bizonyult a gyülekezeti autonómia programjánál”. Mármint annál a szolidaritáselvű közösségiségnél, közös vagy közösségi érzületnél (*sensus communis*nál), amely a nyolcvanas években mintha összetartani látszott volna a hivatalos irodalmisággal szemben, jobban mondva annak szomszédságában kibontakozó újabb irodalmiság szereplőit: szerzőket, olvasókat, kritikusokat. A „gyülekezeti autonómia” elismerő egyetértésének egyik kitüntetett, mintegy szimbolikus tárgya volt: Nádas Péter 1986-os regénye, az *Emlékiratok könyve*, amely köré a Nádas-monográfus Balassa szerint valamiféle jótékony, egyszerre élvező és értő „interpretációs közösség” szerveződött. És éppen ennek a bajtársias „interpretációs közösségnek” a hiánya tette emlékezetessé az immár javában a „rastignaci Gründerzeit” közepette, azaz 2005-ben megjelent *Párhuzamos történetek* magyarországi fogadtatását, annak (nem csak műfaji értelemben vett) sokszínűségét – vegyük akár a feltétlen elfogadás és a zsigeri elutasítás, akár a hangzatos felületesség és az elemzői alaposság pólusai által meghatározott értékskálákat.

A didaktikus egyszerűsítés kockázatát vállalva, a továbbiakban az irodalomkritika körülményeinek és beszédmódjainak változásáról beszélnék – három időbeli fokozatban, a nyolcvanas évektől mindmáig, egyre ráérősebben, és egyre bizonytalanabb hangfekvésben.

(1) A legnyilvánvalóbb szerkezetűnek a nyolcvanas évek tűnnek (a középhosszú távú visszatekintés némileg egyneműsítő nézőpontjából), hiszen ekkor az ideologikus elkötelezettségű hivatalos irodalomkritika ásatag szólamaitól világosan elkülönböződni látszanak az új irodalmi folyamatokkal (például az úgynevezett új prózával) szolidáris új irodalomkritika hangjai. Mintegy közös nyelvet beszélnek az új irodalmiság képviselői, írók és kritikusaik – és nem is feltétlenül átvitt értelemben: gondoljunk csak például Balassa szépirodalmias ízű, felvillanyozóan eklektikus nyelvezetére, amelynek önismétlő retorikai alakzatokban sem szűkölködő esszéívét gyakorta szaktudományos jellegű szövegzárványok szabdalják, vagy ha tetszik, tarkítják; és ez a stiláris-műfaji sokszínűség teljességgel illik a kritika és a kritikus rétegezett önazonosságához, egyszerre autonóm-irodalmi és heteronóm-közéleti ethoszához, az irodalomcsináláshoz (alkotáshoz, befogadáshoz, értelmezéshez, nyilvánosságformáláshoz) mint demokratikus létformához. Az időszak szemléleti és nyelvi öröksége természetesen – ahogy szokás mondani – nyomokban fellelhető a jelenlegi irodalomkritikai palettán is, és nem csak a nosztalgikus-reaktív érzület sápatag formájában.

(2) A rendszerváltozást követő időszakban egy átmeneti jellegű és érvényű ellentét, pontosabban az irodalomkritika tulajdonképpeni vagy legalább kevésbé nem-tulajdonképpeni kérdéseihez képest álellentét jelentkezett: az esszéisztikus és az irodalomtudományos kritikák szembenállása-szembeállítása (annak mindenféle intézményes-hatalmi igényeivel és következményeivel). És míg az előbbinek, a tárgy vonatkozásában, megkülönböztethetjük elfogadó (lásd például Báthori Csaba költészeti tárgyú írásait) és elutasító változatait (lásd például Bán Zoltán András nem Bodor Ádámról vagy Kertész Imréről vagy más efféle klasszikus nagyságról szóló írásait), addig az utóbbi változat esetében nincs igazán jelentősége, hogy a kritika elfogadó vagy elutasító, hiszen a kritikust (kritikát író irodalomtudóst vagy irodalomtudós-jelöltet) nem a kritika tárgyául választott szövegből származó öröm vagy annak hiánya (az öröm fordítottja, a nem-örülés öröme, a negatív öröm...) mozgatja, hanem a kilencvenes évek irodalomértelmező konjunktúráját részben, jókora részben, meghatározó szaktudományos fegyverzet (egységes szempont- és fogalomrendszer, továbbá következetes módszertan) használatának technofil öröme. (Akkor hát nincs baj itt sem, hiszen a lényeg, az, amire minden halandó vágyva vágyik, az öröm tehát, maradéktalanul megvan.) Persze mindkét úgynevezett oldal tanulhat egymástól – a mesebeli szimmetria értelmében: az esszéisztikusan gondolkodó és fogalmazó, mindeközben valamiféle szemléleti és

stiláris monászként létező kritikus hasznos szempontokat kaphat az irodalomtudománynak elkötelezett (alkalmi vagy átmeneti) kritikustól, aki meg fordítástechnikai fogásokat leshet el amattól, hogy tudniillik miként lehet a kritikai beszéd több évszázados hagyományához közelebb álló, azaz köznyelvibb formára hozni bizonyos megfontolandó elméleti belátásokat. És így végül, ahogyan az írva van, nászi pompát idéző poétikus távlattal: „... a két arc: az Igaz és a Van / összefordul mámorosan, / mint a Nap meg a tenger / nézi egymást ragyogó szerelemmel."

(3) A kilencvenes évek végére, a kétezres évek elejére az álellentét kifulladt. Az esszéisztikus kritikusok szépírókká váltak (kivéve azok, akik nem), az irodalomtudománynak elkötelezett kritikusok meg irodalomtudósokká lettek (kivéve azok, akik nem). Az irodalomkritikai beszédtér szinte áttekinthetetlenül plurálissá hangszerelődött, és ez bizony nagyon tartós folyamatnak tűnik. Új médiumok jelentek meg, amelyeken keresztül új hangok szólnak még újabb időknek még újabb dalaival, elsősorban a világháló varázslatos nyilvánosságának köszönhetően. Minek nyomán mindenféle idegenszerű szempontok, Balassa szavaival: „váratlan és meglepő elemek" kerültek be a kultúrafogyasztás élvezet- és profitirányult piacáról a kritikai beszédtérbe, illetve korábbi megszokott szempontok fordítódtak le az internetes információkezelés hiperdemokratikus nyelvezetére és látásmódjára (a pszichológiai megfontolásoktól a társadalmi nemek elméletéig). Azonkívül – nem találva jobb szót rá – őrületesen átpolitizálódott az irodalom, az irodalmi tér, és persze azon belül az irodalomkritika is, amennyiben a napilap-, hetilap- vagy folyóiratbeli, *offline* vagy *online* kritikákban vagy kritikai jellegű írásokban (vagy azokhoz kötődő egyéb írásokban, olvasói levelekben vagy internetes kommentekben) nem csupán nyílt vagy leplezett politikai jellegű értékvállalásokkal, hanem egyenesen politikai eredetű indulatokkal találkozhatunk – ami leginkább az adott kritika előzetes elfogultságában és hanghordozásában nyilvánul meg. No és a fogyasztói-piaci igények is jócskán meghatározókká váltak. Az irodalmi életben is, és – *pars pro toto* – az irodalomkritikában is. Ezzel egyidejűleg a hagyományosabb jellegű, például az önmagát önmagával igazoló esztétikai érték makulátlanságának munkahipotézisét arisztokratikus magától értetődőséggel érvényesítő irodalomkritika hatásfoka csökkent, vagy ha tetszik, szubkulturálisan felerősödött. (Miközben más értékelvű megközelítések – például a nemzetinek mondott vagy a nemzedékinek tűnő értékeket vá-

lasztó szólamok – egyre nagyobb teret nyertek.) Formálisan összefoglalva, a 2007-ben lezajlott kritikavita nyomán szerveződött konferencián előadó Kálmán C. György analitikus meghatározásával: „A »hagyományos« kritika (...) három jellegzetességéből (írásbeli, professzionális, egyirányú), az utóbbi kettő nem marad változatlan." Noha azért nem-írásbeli kritikai fórumok is léteznek, havi rendszerességű irodalomkritikai beszélgetések, amelyeknek persze sok esetben fellelhető a rövidített írásbeli változata is (mint például az *ÉS-kvartett*nek az *Élet és Irodalom*ban), vagy legalább elérhető róluk valamilyen írásbeli beszámoló valamilyen internetes portálon.

Egyszóval teljességgel új típusú közege lett az irodalomnak. Akár a korábbi időszakból eredő irodalmiságnak – így például Nádas egyik eszszékötetének Urfi Péter sokak által idézett, valamiféle mentál-libidinális késztetésből fakadó kritikájában, annak irigylésre méltó hetykeséggel kirikkantott felütésében: „Nádas Péter hülye." Vagy akár a vadonatúj irodalmiságnak – így például Bartók Imre „metafizikai horrorként" reklámozott regényének az internetes *Próza Nostra* blog-kritikaszerűségében, amely tíz számozott mondatban lajstromozza a könyv vélelmezett értékeit, mely mondatok közül, illusztráció gyanánt, nézzük az első keresetlenül olcsó hasonlatát és az utolsó lefegyverzően tárgyszerű nominalizmusát: „01. *A patkány éve* nagyjából annyira sokkoló, mint amikor egy kézigránátot dobnak az ember ölébe." – „10. A kötet a Libri Kiadó munkája: keményfedeles, szép kiadvány, a történet apokaliptikus atmoszférájához illeszkedő borítófestménnyel, védőfóliával, hófehér, famentes lapokkal, olyan textil könyvjelzővel, amiért annyira lehet rajongani." Egyébként érdekes vagy legalábbis tanulságos *A patkány éve* fogadtatása, tudniillik az a mód, ahogyan felszaporodtak a könyv körül az annak létezését kinyilvánító írásos és/sőt vizuális műfajok – aminek nyomait akkurátusan végigkövethetjük a Bartók-mű *Facebook*-oldalán. A hagyományosabb jellegű kritikák mellett találhatunk itt a könyv tárgyához szorosabban vagy lazábban kapcsolódó képeket, lelkes-képes beszámolókat a megjelenést övező eseményekről, fotókat a különböző rendű és rangú olvasókról, akik kezükben tartják a könyvet és valamit csinálnak vagy gondolnak vagy mondanak (a csecsszopótól az egyetemistáig)...

Csak örülni lehet ennek a kritikai vagy kritikainak nevezhető sokszínűségnek. Legfeljebb annak nem örülhetünk, hogy van, aki nem tud örülni ennek (vagy legalábbis, jobb híján, máshol keres másféle örömöket).

Az irodalom és – következésképpen – az irodalomkritika játékterén bekövetkezett változások olyan kulturális sokkot eredményeztek, amely minden játékost másként érint, legyen szó akár az alkotóról, akár a befogadóról, akár az értelmezőről, és amelyre most példaként hoznám az immár hetvenöt éves Tandori Dezső életművének kritikai elismertségéről morfondírozó Térey János fanyar látleletét (aki egyébként több mint másfél évtizede még az irodalmi élet belterjességéről dohogott *Házunk tája* című esszéjében): „Eleminek mondtam: milyen hatósugarat bocsát ki ma egy ilyen életmű? És milyen súllyal esik latba e kijelentésem? Most, amikor a poptendenciák, a példányszám- és listafetisizmus, a Facebook lájk-éhségének hatására a közönség irodalom-szurrogátumokkal is beéri, s amikor a – nem csupán politikai alapú – klikkesedés és brancsszellem nyomán a kritika értéktudata amúgy is súlyosan bizonytalan, zavaros. Mekkora figyelem esik egy olyan alkotóra, aki ténylegesen a legnagyobbakkal, Hölderlinnel, Csokonaival, Vörösmartyval, Baudelaire-rel, Adyval, Rilkével, József Attilával tartozik azonos súlycsoportba?" És miközben a Tandori nevével (vagy akár a világirodalom-történetet jegyző Babits hegycsúcshasonlatával) jelölhető, úgynevezett magas irodalom olvasáskultúrája szűkül, addig a lektűr jellegű irodalom hatóköre tágul. Ami persze nem új keletű fejlemény, mindig is így volt: Szilvási Lajos bármelyik regényét jóval többen olvasták, mint mondjuk Ottlik *Iskolá*ját (legalábbis néhány évtizeddel korábban). Az viszont teljességgel újszerűnek tűnik, hogy mintha olyan szempontok szivárogtak volna be a különböző kulturális cselekedetekben, például irodalomkritikákban, megnyilvánuló irodalomértésbe, amelyeknek érzületi gyökere valahol a lektűrfogyasztó polgár állandósított termékminősítő hevületében, az elégedettség *versus* elégedetlenség villámgyors könyvelési logikájában keresendő. Mintha már nem a különböző szépírói poétikák iránti kíváncsiságból, a nyelvi és szemléleti egyediségek megértésének vágyából (vagy a vágyat lehűtő csalódásból) születnének bizonyos kritikák, hanem valamiféle fogyasztóvédelmi rendelkezés hatására, amely tehát tiszteletben tartja, sőt óvja az olvasó mint fogyasztó kényelmét, azaz mentális, ideologikus vagy egyenesen politikai megszokásait (adott esetben még akár olvasottságának egyoldalúságait és hiányait is). A folyamatnak könnyen áldozatul eshet például az alkati és poétikai okokból modoros Márton László (olvasói) figyelemre és (kritikai) elismerésre méltó prózája. De ugyanebből kifolyólag könnyen leegyszerűsödhet és vulgarizálódhat,

következésképpen példátlanul népszerűvé válhat teszem azt Závada Pál epikája, pontosabban e cizellált mondat- és elbeszélés-poétika egyetlen-egy aspektusa: érzületi és/vagy ideologikus síkon könnyen hozzáférhető olvasmányossága. Óriási a felelőssége a kritikának, a kritikusnak abban, hogy miféleképpen írja le, értelmezi és értékeli a Márton-próza és a Závada-próza úgymond belső sajátosságait, mely kritikai vélemények éppenséggel egybe is eshetnek a fogyaszthatóság és eladhatóság szempontjait érvényesítő kalkuláció eredményével, de akár ellent is mondhatnak annak. Vagy gondoljunk az újabban nem kis népszerűségnek örvendő *slam poetry* kritikai megítélésének felelősségére, hogy tudniillik az milyen típusú költészet volna, és milyen típusú költői értékekkel, vagy hogy egyáltalán költészet volna-e. (A *Wikipédia* megnyugtató vagy legalábbis használható meghatározásával: „A *slam poetry* egy olyan alulról szerveződő esemény, ahol a résztvevők saját verseiket, műveiket előadják pár percben, és ezek után értékelik egymást. Általában numerikus értékelést használnak, mint például a nullától tízig terjedő skála. Célja egymás szórakoztatása, kisebb hírnév szerzése, elgondolkodtatás.") Mit tegyen hát a megváltozott kulturális térben ténykedő kritikus? Hiszen nem szabad kritikátlanul hozzásimulni a piac logikájához, de nem is kell mindenáron harcolni ellene. Csupán minél pontosabban megfogalmazni az egyedi alkotás saját valóságát leíró, értelmező és értékelő saját gondolatsort, irodalmi kritikát. Ami nem könnyű, hiszen nagy a húzó- illetve taszítóerő az irodalomkritikát övező irodalmi-kulturális térben, amelyet mintha egyre kevésbé az irodalmi kritika határozna meg. Mintha mostanában tényleg olyan hírverés kerekedne bizonyos nem lektűr jellegű ambíciókkal alkotott művek köré is, mint a kétely nélkül a lektűr ártatlan műfajába sorolható alkotások köré. Kritika helyett: hírverés. Térey 1996-os szitokszavát lecserélve, belterjesedés helyett: bulvárosodás.

A költővel szólva: még jó, hogy vannak kapaszkodásra, azaz – jobb szót nem találok – értékelvű tájékozódásra alkalmas, színvonalas irodalomkritikai rovatok a (nyilván kevesek által forgatott) hagyományosabb jellegű, ugyanakkor nagyon különböző arculatú irodalmi lapokban, folyóiratokban – akár *offline*, akár *online* formában: a nyolcvanas évek örökségét valamelyest még mindig képviselő *Jelenkor*ban; az egyetemi műhelyháttérrel rendelkező *Alföld*ben; az össz-szerkesztőségi ízlést hordozó *Holmi*ban; vagy az észak-magyarországi szerkesztőremete, Jenei László

munkakedvét és -bírását tükröző *Műút*ban. De a hetilapok közül örömmel gondolhatunk a Károlyi Csaba által immár jó ideje megbízható igényességgel kézben tartott *Élet és Irodalom* irodalomkritikai rovatára. Vagy éppen cseppnyi nosztalgiával emlékezhetünk a *Magyar Narancs* kultúra rovatának Bán Zoltán András szerkesztése idején megtapasztalt fénykorára. Nem beszélve a csak internetes kritikai portálokon olvasható irodalomkritikai rovatokról, vagy akár a *Folyóméter – folyóiratfigyelgető* című blog irodalomkritika-kritikáiról. A karakteres irodalomkritikai rovatok meg leginkább talán azért léteznek, hogy bennük rendszeresen, minél nagyobb hatásfokkal megszólalhassanak a művelt, tudatos és kíváncsi kultúrafogyasztók számára egyre fontosabbá váló, karakteres, mérvadó kritikusok (David Hume úgy mondaná: *true judges*), kritikus-személyiségek (és nem kritikus-pápák). Akiknek írásbeli (vagy akár szóbeli) teljesítményeihez mérhetjük más kollégák írásbeli (vagy szóbeli) teljesítményeit. És akik érvényes ajánlatokat adhatnak az irodalom jócskán megváltozott körülményeit illetően – tudniillik azáltal, hogy valamennyire képesek újragondolni, és nem felszámolni, saját szempontrendszerüket, a személyes ízlésüket és műveltségüket megjelenítő stílusukkal körülrajzolt szövegteret: mit engednek be oda a piac világából, és mit mondanak onnan a piac világáról.

De vajon meg lehetne-e határozni bizonyos szakmai elvárásokat, az érvényes (vagy ha tetszik, tisztességes) kritikai beszéd minimálisan szükséges technikai feltételeit? Például mondhatjuk-e, hogy ha a kezdő kritikus valamilyen (bármilyen) regényről ír, akkor lehessen sejteni, hogy rendelkezik a (már Hume által is hangsúlyozott) kritikai összevetés vonatkozási rendszerével? Hogy tudniillik olvasott valamilyen Goethe-, Flaubert-, Kafka-, Bulgakov-, Kemény Zsigmond-, Déry Tibor- vagy Mészöly Miklós-regényt, amelyeket arányosan és értelmezve (azaz nem puszta hivatkozásként, üres dicséretként vagy kemény dorongként) használni is tud az adott kortárs regényről szóló kritikájában? Talán igen. Persze lehetnek, és legyenek is, zseniális kivételek. Akik nem az irodalomtörténet zegzugos mátrixában, a Gutenberg-galaxis huzatos terében olvasnak. Akik tehát, kívülről nézve, úgy olvasnak, ahogyan tévét néznek vagy vacsoráznak: elégedett vagy elégedetlen fogyasztóként, lájkolva vagy zúgolódva. Ami a gyomornedvekkel szövetségre lépő ízlelőbimbón, az a szájon. Őszintén, egyszerűen, világosan, egyenesen. Fogyasztóvédelmi ethosszal telve – a fogyasztói igényeket alakító globális világrendet szolgálva. Ahogyan az például évekkel ezelőtt

szimptomatikusan megfogalmazódott a mondandóm legelején már emlegetett *Párhuzamos történetek*ről írt egyik – a fogyaszthatóság humanitárius szempontját a saját műfajtudatos tömörségével és sarkosságával is képviselő – kritikában (Szabó Tibor tollából): „Egy recenzióból minimálisan annak kell kiderülnie, hogy egyáltalán kinek érdemes elolvasni a művet. Nos, a szóban forgót gyengébb idegzetűeknek biztosan nem. De még az erős gyomorral rendelkezőknek se ajánlanám széles körben. A tekervényes regénykoncepció és az irdatlan betűtenger miatt a *Párhuzamos történetek* nem tud egy jól feldolgozható, kompakt módon megélhető olvasmányélményt adni." Értsük helyesen: a kritikus a „tekervényes regénykoncepciótól" és az „irdatlan betűtengertől" (ezúttal éppenséggel a Nádas-regény legsajátabb tulajdonságaitól, hogy ne mondjam értékeitől) védi a – kit is? Azt a lehetséges (és talán egyre valóságosabbá váló) olvasót, aki leginkább „jól feldolgozható, kompakt módon megélhető olvasmányélményre" vágyik (még akár a szóismétlés árán is). Többek között talán azért, mert éppen a könnyen fogyasztható „kompaktság" jól meghatározható és kielégíthető követelményét látja, hallja, érzékeli maga körül. Az iskolában, otthon, a munkaerőpiacon, a kultúráért felelős politikusok nyilatkozataiban, a televízióban, az interneten. Olykor még az irodalmi lapok irodalomkritikáiban is.

Elszámolás

Az írások 1-ső megjelenéseinek helyei

2006: Holmi, 2007, 5.
2007: Holmi, 2009, 2.
2008: Holmi, 2009, 4.
2009: Holmi, 2009, 10.
2010: Műút, 2011, 024.
2011: Holmi, 2012, 2.
2012: Élet és Irodalom, 2012, 29.
2013: Holmi, 2014, 4.
2014: Holmi, 2014, 5.
2015: Élet és Irodalom, 2015, 48.
2016: Alföld, 2016, 10.

C1: Műút, 2014, 045.
C2: Műút, 2016, 056.
E 1: Élet és Irodalom, 2013, 23.
E 2: Élet és Irodalom, 2016, 34.
Ká 1: Élet és Irodalom, 2009, 23.
Ká 2: Parnasszus, 2013, 2.
Kr 1: Jelenkor, 2013, 7-8.
Kr 2: Tiszatáj, 2017. 1.
R 1: litera.hu, 2011, 6, 1 (http://www.litera.hu/hirek/egy_uj_rakovszky_regeny).
R 2: litera.hu, 2014, 6, 13 (http://www.litera.hu/hirek/ophelia-sokon).
T 1: Kritika, 2010, 2-3.
T 2: Műút, 2011, 027.

1: Alföld, 2015, 8.
2: Műút, 2015, 052.
3: Műút, 2016, 057.
4: Élet és Irodalom, 2015, 14.
5: Élet és Irodalom, 2010, 42.
6: Holmi, 2012, 9.
7: Élet és Irodalom, 2014, 4.
8: Holmi, 2007, 6.
9: Holmi, 2010, 11.
10: Holmi, 2014, 10.
11: Holmi, 2014, 12.
12: Élet és Irodalom, 2012, 1.
13: Alföld, 2014, 3.

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja
a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Jenei László

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellinger András

A borító Paul Klee *Tree Nursery* (1929) című művének felhasználásával készült

Nyomdai munkák: Tipo-Top Nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

A könyv megjelenését támogatta:

Nemzeti Kulturális Alap

Bazsányi Sándor irodalomkritikus, a PPKE BTK Művészettudományi Intézetének oktatója. Hét saját kötete jelent meg, amelyek közül a legutóbbi: *„Ez tréfa?”. Kosztolányi Dezső* Esti Kornél*járól* (Kalligram, 2015).

9 786155 355196
2500 Ft

múlt könyvek