

Keresztesi József

Anabázis

(esszék, kritikák)

Egy fülszövegből nem lehet kiszólni, egy fülszövegben nem lehet beszólani. Mit lehet egy fülszövegben? Fülelni. Keresztesi József hangjára érdemes.

Maga írja, hogy kritikusai alapattitűdje az „előzékenység”. Ez első lépésben azt jelenti, hogy érdeklődő olvasóként viszonyul a kortárs magyar irodalom műveéhez. Átadja magát a szöveg kalandjának, rezdüléseinek, titkainak, csomósodásainak. Beépül és vár, lesz, ami lesz. Nem kockázat nélküli vállalkozás ez. Keresztesi ugyanis maga mögött hagyja a kritikus megszokott vértetét: nincsenek erős elvárásai, módszertani tolvajkulcsai, nem megy biztosra, nem tudja már jó előre. Minden egyes műnél próbára teszi a saját érzékenységét. Olvasóként az adott szöveghez simulva keresi meg szerepét, teszi fel kérdéseit, és ezzel a finom helyezkedéssel formálja meg kritikusi szólását. A művet beszélgeti ekképpen, csak egy kicsit másképp. Régiesnek hat ez a megfogalmazás, pedig a kritika hol agresszívebben, hol előzékenyebben, mindig ezt teszi. Átveszi a műtől a szót, és akár vele, akár nélküle, akár helyette, a sajátjaként mondja vissza. Keresztesi kritikáiban mindebből hiányzik minden harciasság, önösség, fitogtatás, rutinszerűség, szaksargon. Egy nyugodt és figyelmes hang, még ha kérdések szabdalják is. És van egy szokatlan kritikusai erénye: kíváncsi a művekre és érezhető örömet leli bennük. Szereti az irodalmi szöveg testet öltött gazdagságát, sűrű szövetét, érzéki erejét. Kritikusai hangja arra van hangolva, hogy mindezt megéreztesse és megszerettesse velünk is.

Beck András

Keresztesi József

Anabázis

(esszék, kritikák)

Tartalomjegyzék

Előszó	9
Szerintem a kritika	11
A képzelet iskolája. Németh Gábor: A tejszínről	19
Anabaszisz. Bereményi Géza: 150 dalszöveg Cseh Tamás zenéjére	25
Borbély Szilárd két kötetéről. Borbély Szilárd: Egy gyilkosság mellékszálai; Árnyképrajzoló (körülrások)	32
Gyertyafények. Borbély Szilárd: Fény a magasból	39
Castrum doloris. Péterfy Gergely: Halál Budán	41
Fenn a térképen. Horváth Viktor: Török tükör	48
A horhosban. Centauri: Pátosz a káoszban; Kék angyal	51
A győzedelmes remete. Bán Zoltán András: Susánka és Selyempina	56
A téglalap esete a világgal. Esterházy Péter: Semmi művészet	64
Egy családragény vége. Norman Mailer: Várkastély a vadonban	69
Faustus mint kísértő. Grecsó Krisztián: Tánciskola	79
Recenziók Cormac McCarthy regényeiről. Cormac McCarthy: Nem vénnek való vidék; Véres délkörök avagy vörös alkony a nyugati égen; Az út; Vad lovak	81

Szép csapda. Krasznahorkai László: Seiobo járt odalent	90
Átváltozások. Bertók László: Hangyák vonulnak	99
Sodrásban. Tóth Krisztina: Magas labda	105
Egyetlen életét. Kovács András Ferenc: Sötét tus, néma tinta	108
Mértéktartás. Vörös István: A Vörös István gép vándorévei – fejlődésregény	111
Tarka tukán. Kőrisz Imre: Ez az egész és más versek	114
A fikció sminkje. Kiss Tibor Noé: Inkognitó	120
Személy szerint. Rosmer János: Hátsó ülés	123
Néhány szó Szvoren Edina első kötetéről. Szvoren Edina: Pertu	130
Kivágatok. Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen	136
Magyar <i>danse macabre</i> . Závada Pál: Idegen testünk	139
Minden csak kitartás. Térey János: Protokoll. Regény versekben	144
Hazakószálás. Lábass Endre: Felnőttláncfű	157
Dióhéjban. Kisbali László: Sapere aude!	163
Mégis írni? Vilém Flusser: Az írás – Van-e jövője az írásnak?	172
Az írások eredeti megjelenési helye	182

Előszó

Amikor az ordítás erősödött, és közelebről hallatszott, és az előretörő csapatok futva rohantak szüntelenül kiáltozó társaikhoz, s annál erősebben hangzott a kiáltás, minél többen voltak, Xenophón úgy vélte, hogy valami nagyobb dolog történhetett. Lóra pattant, és Lükiosszal meg a lovassággal együtt segítségükre sietett. És ekkor meghallották, hogy a katonák ezt kiáltozzák: „Tenger, tenger!” – és hogy a kiáltás egyre terjed. Mindenki futni kezdett, még a hátvédek is, és hajtották az igásállatokat meg a lovakat is. És amikor mind fenn voltak a csúcson, a vezérek meg az alvezérek könnyezve összeölelkeztek. Most hirtelen, nem is tudni, kinek a fölszólítására, a katonák köveket kezdtek összehordani, és nagy halmot emeltek. Erre rengeteg nyers marhabőrt helyeztek, meg botokat és zsákmányolt pajzsokat. Maga a vezető pedig széthasította a pajzsokat, és ugyanerre szólította fel a többieket is. Ezután a hellének útjára eresztették a vezetőt, és ajándékokat adtak neki a közösből: lovat, ezüstserleget, perzsa ruházatot és tíz dareikoszt. Leginkább gyűrűket kért, és kapott is sokat a katonáktól. Megmutatta nekik a falut, ahol majd megszállhatnak, és az utat, amelyen a makrónokhoz jutnak, majd pedig, midőn beesteledt, távozott tőlük.

(Xenophón: *Anabaszisz*, IV. 7. 23-27, Fein Judit fordítása)

E kötet címe alighanem némi magyarázatra szorul. Szerzője az elmúlt száz másfél évtizedben számos kritikát publikált különféle irodalmi művekről, s e szcena szereplői egy idő után kezdtek irodalomkritikusként tekinteni rá, mi több, ő is kezdett így tekinteni saját magára. Ugyanakkor az idő előrehaladtával mind erősebbé vált benne az meggyőződés, hogy aligha képes megfelelni annak a kritikusi szerepnek, amelyet épp a kötet bevezető esszéjében vázolt föl. Ennek jobbra hétköznapi okai vannak: könyvkritikát írni olyan tevékenység, amely mindenekelőtt ráérő időt igényel, s a szerzőnek éppenséggel ráérő időből jutott a kelleténél kevesebb – ahhoz legalábbis minden-

képpen kevés, hogy a kortárs magyar irodalom jelentős teljesítményeinek, figyelemre méltó fejleményeinek vagy tanulságokkal szolgáló kudarcainak képes legyen *rendszeres* figyelmet szentelni. Ennek híján pedig marad, ami marad: bizonyos kötetekről születnek szövegek, más fontos könyvekről pedig nem ír, nem írt recenziót. Meglehet, voltaképpen ez volna a kritikusi munka szokványos menete, s a szorgalmas, a hangját minden fontos ügyben hallató kritikus ideáltípusa inkább az irányt kijelölő eszménykép, mintsem betöltendő szerep. A távolság azonban, amely ettől az eszményképtől elválaszt, úgy ítélem, fokozatosan növekedett az elmúlt időszakban. A szerep, a folytonos figyelemmel élő kritikus szerepe most jóval messzebb látszik lenni, mint kritikusi pályám kezdetén.

Az elmozdulás – ha tetszik: a lassú visszavonulás – erről a területéről a legkézenfekvőbb módon talán az esszé kötetlenebb műfaja felé vezethet. E könyv címe mindenesetre ezt az elmozdulást jelzi, noha a bevezető előadásszövegtől eltekintve formailag mindegyik írása könyvrecenzió, még ha egyikben-másikban tetten is érhető e súlypont-áthelyezés. Az *Anabázis* válogatás a *Hamisopera* című kötetem megjelenése óta született irodalomkritikáimból. Kimaradtak belőle a nem irodalmi jellegű írások, illetve számos rövidebb lélegzetű szöveg – bár igyekeztem kiskritikákból is válogatni, egyrészt műfaji, másrészt kötetkompozíciós megfontolások folytán. Ami az első szempontot illeti, a kisrecenziót gyakorta a kritika alacsonyabb rangú alműfajának szokás tekinteni – jómagam ezzel az állásponttal nem értek egyet. Ami pedig a másodikat: az *Anabázis* anyagát nem bontottam fejezetekre, ehelyett azon igyekeztem, hogy olyan olvasónapló-féleség álljon össze belőle, amelynek a szerkezetét a kószálás határozza meg. Mindehhez, a könyv ritmusának a megszabásához és a kapcsolódási pontok megteremtéséhez pedig hasznos segítséget jelentettek ezek a kisrecenziók.

A kötet utolsó szövege némiképp kilóg a válogatásból. Ez a régi, 1998-as kritika volt az első írásom, amely országos terjesztésű lapban jelent meg. Úgy gondoltam, talán megfelelő helyet talál itt, e gyűjtemény végén, egyrészt a témájánál fogva, másrészt pedig személyes vonatkozások miatt. A kötetet ugyanis, amelyről a recenzióm szól, nagyszerű tanárom, a közelmúltban elhunyt Kisbali László kínálta föl bírálatra annak idején, és ő volt a szövegem első olvasója is.

Ezt a könyvet az ő emlékének ajánlom.

Szerintem a kritika

A JAK Tanulmányi Napok szervezői ezzel a biztató mondattal indítják a felkérésüket: „A különböző napi- és hetilapokban, kulturális és irodalomtudományos folyóiratokban havonta száznál is több könyvkritika jelenik meg – és akkor még nem vettük számba a színházi, zene-, művészet-, építészet- és egyéb kritikákat.”

Hát nem is. Jómagam ennek a rengeteg, száznál szerintem jóval több könyvkritikának csupán apró részét olvasom el – és ez így van rendjén. Mi több, továbbmegyek: olvasóként messze nem egy-egy kötet éppen virágba bomló recepciótörténetére vagyok kíváncsi, amikor kinyitom az adott lapot, hanem néhány konkrét ember konkrét véleményére. Bármilyen bosszantó is, az ízlésítéletek nem egyenrangúak. Csúnya elitizmus, hát persze.

Az alábbiakban a kritikusi módszer ügyében a vidám eklektika, a műkritikusi szerep kapcsán pedig az előzékeny elitizmus mellett szeretnék szót emelni.

*

Rényi András írja *Kihez tartás végett* című szövegében, a néhány éve lezajlott Fáy-vita egyik leginspirálóbb hozzászólásában: „nálunk a műkritikával kapcsolatos viták rendre a »szakmai megalapozottság«, a »funkció«, a »felelősség«, a kritika »igazsága« és effélék körül forognak – rendre akörül, hogy mi a kritikus, holott inkább azt kellene kérdeznünk, hogy ki az”. Rényi ezt követően kifejti, hogy a szerep igazi kihívása abban áll, vajon képes-e a kritikus *megkerülhetlenné válni*, egyrészt a választott terep rendszeres szemlélése (tehát kitartás és szorgalom) által, másrészt ítéleteinek karakteressége és belső koherenciája, ízlésének és értékvilágának a kiismerhetősége révén. A kritikus dolga, hogy megbízható olvasóként viszonyítási alappá tegye a saját működését, amibe akár az is belefér, hogy botránysos, felháborító, vitára

ingerlő mivoltában válják megbízhatóvá: „Mert nem egyetérteni kell, hanem szembenézni vele.”

Mindezzel magam is messzemenően egyetértek, ugyanakkor ez a szembenézés rendkívül problematikusává válik, amennyiben a saját kritikusi gyakorlatommal kell számot vetnem, és ekkor ismét csak azon veszem észre magam, hogy a kritikusi szakma formális kérdése-ihéz térek vissza. Amikor nemrégiben összeállítottam egy kritikaköte- tet, kénytelen voltam újraolvasni a régi írásaimat, és be kell valljam, nem szórakoztam valami jól. Főleg a korai műbírálókatban ijesztett meg a kétségbeesett lábjegyzetek rengetege, a körülményes szerpapi mozdulatok sora. Ismétlődő retorikai fogások, stíluselemek, szögletes gesztusok. Egy vénemberarcú ifjú, aki állítólag én voltam egykor. De hát ez a legkevesebb; friss szemmel olvasva nyilvánvalóan láthatóvá válnak az automatizmusok, a modor rejtett rugói. Jóval érdekesebb volt a belső elmozdulások felismerése, magyarul szólva: az inkoheren- cia kalandja. Ez már sokkal inkább szórakoztatott, ahogy a fölemelt mutatóujj irányt változtat, és a mozdulat tétova vakarózásban fejező- dik be. Ahogy például szegény Bán Zoltán Andrásan számon kérem a korai Lukácson átszűrt forma fogalom következtelen használatát, és ahogy az ezt követő írásaimban egyre gyakrabban bukkan elő kulcs- kérdésként a forma fogalma, természetesen a lehető legszigorúbb kö- vetkezetlenséggel használva. És természetesen igazam van, mint ahogy a Bán-kritikában is igazam volt.

A kritika mindenkor tárgya ugyanis nem pusztán a könyv, ha- nem az olvasás során létrejövő bonyolult és sokrétű képződmény. A kritikusnak a saját olvasmányélményével kell számot vetnie, amelyet az adott olvasmányon túl a szellemi neveltetése is meghatároz. Ha nem jön létre akár a találkozás, akár a konfrontáció a mű világa és az enyém között (vagy akár e kettő zavarba ejtő együttállása), voltaképp- en nincs miről írni. Lehet, és szoktunk is persze, de minék.

Félreértés ne essék, nem az olvasmányélmény megzenésítéséről, „kontemplatív” vagy „impresszionista” formába öntéséről beszélek, hanem arról az egyszerű tényről, hogy a kritikusnak nem szabad szem elől tévesztenie, hogy szépirodalmat jó esetben nem szakmai okokból olvas. Az értékelés mozzanata ugyanis, amely a műkritika konstitutív eleme, nem külső normákhoz igazodik, hanem az ízlésítéleten alapul: érzéki alapozású gesztus tehát. A kritikusi ízlés, szubjektivitás kiküsz- öbölése – fából vaskarika. És innen nézve voltaképpen az is mindegy,

hogy negatív vagy pozitív kritikát olvasunk – az a fontos, hogy valódi érdeklődés, élmény váltsa ki. A kritikus ne legyen akár igazságos se: szenvedély ügyeiben, szerelmi dolgokban ugyan miféle igazságosságot követelhetnénk meg? Méltányosságra törekedjék, ne igazságosságra, e méltányosság kereteit pedig mindig az adott olvasmányélmény szabja meg.

Mindez persze nem ment föl a diszkurzivitás követelménye alól. A kritikus legyen okos, ahol érvekre van szüksége, igenis, léteznek tanítható fogások, létezik retorika és érveléstechnika, és létezik a kul- túrának vagy kultúráknak az a rendszere, amely értelmezési kereteket nyújt az adott olvasmányhoz (figyelem, a szerző a maga szemérmes módján itt ejtett szót az elmélet szerepéről!). Csak soha ne veszítse szem elől, hogy fontosabb dolgok forognak kockán, mint a nyomor- ult lapzártája vagy a húszezer leütése, tizenötezer forintja. Minimum a halhatatlan lelke, mert hát az irodalomkritika szegről-végről azért mégiscsak irodalmi ügy volna.

A fentiekből úgy tűnhet, hogy a kritikusi szerepet a személyes tapasztalaton átszűrt értekező próza, vagy ha úgy tetszik, az esszé irányába igyekszem tolni. Mégsem gondolnám, hogy a kritikusnak fel- tétlenül esszéistának, szépírói erényekkel rendelkező szerzőnek kellene lennie (mondjuk, bizonyosan nem válik a kárára, ha jó stilisztá és jó rétor). Az olvasmányélmény hatásának nem föltétlenül a nyelvi formá- ban kell megjelennie, hanem elsősorban a gondolatmenet redőinek az elrendezésében. A kritikusi méltányosság annyit tesz (szerintem), hogy minden fölbukkanó fontos szempontot, összefüggést igyekszünk végiggondolni egy-egy művel kapcsolatban. Persze, hogy milyen szem- pontok és összefüggések tárulnak elénk, s hogy ezek közül melyeket tekintünk fontosnak, vagy hogy egyáltalán tárulnak-e, az más kérdés: a kritikusi tehetség kérdése.

Mindazonáltal kettőn áll a vásár, hiszen a kritikusi szímaton túl maga a mű is felkínál bizonyos értelmezési kereteket: önéletrajzi szer- ződést, műfaji szerződést, kultúrkritikai, antropológiai vagy metafizi- kai szerződéseket, a szerzőnek a saját szakmájával, szerepével kapcsolo- atos előföltevéseit stb. Ezek az ajánlatok természetesen nem kötelező érvényűek, és minden esetben fölülvizsgálandóak. Így tehát elverheted a port az egyik könyvön olyasvalamiért, ami fölött egy másik könyv esetében nagyvonalúan átsiklasz, és ez mégsem jelenti föltétlenül azt, hogy a kritikusi méltánytalanság bűnébe estél volna. A kritika ugyanis

gyakorlati képességet követel, az ízlés, az ítélőerő működtetését, nem pedig állandó, diszkrét módszerek alkalmazását. Elolvasod a könyvet, felhorgad benned az indulat, és van, amelyikhez csipesszel nyúlsz, van, amelyikhez kalapáccsal, illetve van, amelyikhez boncolókéssel. Attól függően, hogy az ajánlata miféle kölcsönhatásba lépett a kultúráról megfogalmazott saját ajánlatoddal. A műbíráló módszertana ennek a kölcsönhatásnak a terében áll elő, újra és újra, minden egyes kritika megírása alkalmával.

*

Mindemellett a kritikusként, amikor írásba fog, újra és újra, minden egyes alkalommal azt is el kell döntenie, hogy kihez kíván szólni. A bölcsészszakmához? Esetleg tágabb körökhöz? A folyóirat vagy a hetilap olvasóihoz? A csajokhoz, mint az esszéíró Farkas Zsolt vagy az esszéíró David Hume?

A kritikusi nyelv megalkotását ez a döntéskényszer előzi meg. S ha valaki a saját szerepét abban a modern kontextusban szeretné elgondolni, amelynek során a műkritika az általános érvényre igényt tartó nyilvános ízlésítélet révén válik a legtágabb értelemben vett kultúra alakítójává, akkor a választott kritikusi nyelvnek nem árt némi előzetesről tanúbizonyságot tennie. Olyan kevert, különböző regisztereket magába foglaló nyelvhasználatra gondolok, amelynek minden eleme a köznyelv felé mutat, illetve értelmezhetővé válik a köznyelv által. Arra a nyelvre tehát, amelyet a Művelt Olvasóközönség beszél; még akkor is, ha a Művelt Olvasóközönség, akihez szólunk, s akinek a helyeslését kívánjuk a leghőbb vágyunk, posztulátum, a kritikusi megszólalás előfeltétele, rebbenékeny tündérialak.

Elképzeltem közönséghez beszélünk hát, és akképpen igazítjuk hozzá a szavainkat, ahogy a képzeletünknek határt szab a tapasztalat. Mert hiszen többnyire olyan olvasót képzelünk el magunknak, akitől nem idegen a humán műveltség szótára. Ugyanakkor ne feledkezzünk el arról, hogy ez a szótár mára, a huszonegyedik század elejére föltöltődött a legkülönfélébb szakmai terminusok gyorsan változó csoportjaival, s így voltaképpen azon olvasók számára adott, akik így vagy úgy, de folytattak bölcsésztanulmányokat. Amit a tanárnő tán elolvas, azt az építész vagy a jogász tán átlapozza. Komoly döntés kérdése hát, hogy e szótárnak mely elemeit tekintjük az „általános műveltség” részének,

és melyeket magyarázatot igénylő, nem magától értetődő elemeknek. Ezt a döntést nyilvánvalóan befolyásolja az adott hely, ahol megjelenik a szövegünk, és befolyásolja saját értekezői anyanyelvünk is, valamint az sem tagadható, hogy a különféle művészeti ágakról szóló kritikái beszédben más-más súllyal jelentkeznek ez a probléma. Az előzetesesség kívánalmát mindazonáltal nem árt folyton szem előtt tartanunk, s időnként akár erőnek erejével is emlékeztetni rá magunkat.

Ezzel az előzetesességgel pedig nem leplezni, hanem ellensúlyozni igyekszünk a kritikus gyárilag adott elitizmusát. Hiszen az a figura, aki a különféle művészi teljesítmények kapcsán a saját véleményét állítja a nyilvánosság porondjára, és akinek ráadásul mindig igaza van, eleve nem lehet mentes némi elitizmustól. És ennek az elitizmusnak az esetében persze jóval többről van szó az értekezői szótár pusztá használatánál. Szó van a kérdés kegyetlenebb aspektusáról is, a professzionális és a laikus olvasó közti különbségről.

A vélemények pluralitása ugyanis nem jelenti egyszersmind az egyenrangúságukat is. Véleménye mindenkinek lehet, a vélemény igen könnyen és olcsón beszerezhető portéka. Az ideáltipikus kritikus, akit elképzelek magamnak, ezzel szemben lelkiismeretes és fáradságos munkával támasztja alá a véleményét. A laikus olvasó benyomást közöl, a kritikus mint professzionális olvasó a benyomását formálja műbírálattá. Eredeti értelmezői teljesítményről tesz tanúbizonyságot, melyben jó esetben együtt áll a számos tapasztalaton átszűrt, sajátos ízlése, a tárgyahoz fűződő szenvedélyes érdeklődése, sajátos értekezői- vagy esszényelve, illetve esetenként a személyes bátorsága. Mindez persze nem kell, hogy bármiféle rendi elitizmussá rögzüljön, ha a fenti vonások nagyjából együttállnak, akkor teljesen mindegy, hogy egy vezető irodalmi folyóirat hasábjain vagy egy blogbejegyzésben található-e az adott írás, mindenképpen professzionális olvasóról van szó. A laikus olvasó pedig abba az irigylésre méltó helyzetbe kerül, hogy a kritika által helyezheti mérlegre a saját véleményét.

S hogy kinek a kritikája által, hogy melyik mérleget választja, az a legteltesebb mértékben a saját döntése lesz. Ezzel vissza is tértünk „Ki a kritikus?” kérdéséhez. A kritikus nem vagy nem teljesen ismerheti a Művelt Olvasóközönség elnevezésű intézményt, míg a Művelt Olvasóközönség, ha úgy tartja kedve, alaposan kiismerheti a kritikus személyét. Főként akkor, ha e kritikus valóban rendelkezik a rendszerességgel és a gondolkodásmód kiismerhetőségével a Rényi András

által követelményként megfogalmazott erényeivel. Ekkor a kritikára figyelő olvasók közül mindenki meghozhatja a döntését, hogy kiknek a véleményét részesíti figyelemben, kiket választ igazodási pontnak. A posztulátum visszavág, megmutatja, hogy létezik, illetve hogy valóban létezik-e.

Ám ha szeretnénk, felrajzolhatjuk ezt a kettőst szelídebb vonásokkal is, elhárítva bűn és bűnhődés kategóriáit. Mondhattuk volna így is: Kedves Olvasó, a kritikus a te legjobb barátod! Barátságos, segítőkész, figyelmes és gyöngéd személy. Pusztán látszat, hogy szigorú, ítélkező atyafigura volna, aki elválasztja az ocsút a tiszta bűzától. Ezt az előítéletet a könyvek szerzői terjesztik csupán, a helyzet valójában épp az ellenkező. Ne feledjük, hogy Szókratész, a hagyományosan maszkulin jellegűnek titulált nyugati kultúra egyik nagy alapító figurája bábaként határozta meg a saját tevékenységét. A kritikus is effajta megóvó, védelmező, nőies szerep, mert a kritika a szép gondolatok megszületésén dolgozik. Életre segíti az életrevaló kis olvasatokat, és föltartja őket a fény felé. Attól tartok, túlfeszíteném a hasonlatot, ha azzal folytatnám, hogy maga a könyv ebben az összefüggésben mondjuk a méhlepény szerepét tölti be, ezért inkább meg is állnék ezen a ponton.

Kedves barátaim, szerintem ezt gondolom a kritikáról most. Nem tettem egyebet, mint hogy gyakorló kritikusként igyekeztem végigzongorázni a szervezők felkérésében elővezetett kérdések legtöbbszörét. Ám mivel a kritikus ahhoz a kalandos kedvű emberfajta-hoz tartozik, amely előszeretettel gyakorolja az állhatatlanság erényét, nem árt, ha a biztonság kedvéért jövőre is megkérdeztek.

A képzelet iskolája

Németh Gábor: A tejszínről. Prózák

Már tízlépésnyi távolságból látod, hogy kiszúrt magának. Kötött, lila sapka, koszos orkándzseki, a kezén kivágott ujjú pamutkesztyű, kezében a *Fedél nélkül*, egyetlen példányban, nejlonba csomagolva. Egyetlen példány, láthatóan a sajátja, nem eladásra kínálja. Jelez vele inkább.

Mesterségem címere.

Enyhe ívben kanyarodsz, eléd vág, nyújtja feléd az egyetlen *Fedél nélkül*jét. Megállsz és adsz, vagy van, hogy nem adsz, van a gyors elutasító pillantás, lassítás nélkül. Túlságosan jószágos a pofád, mindig kiszúrnak. Ez a hideg, leszerelő tekintet így aztán váratlanul érkezik a túlságosan jószágos pofából. Zengő érc és pengő cimbalom, gyors léptekkel hagyod magad mögött az aluljáró hangjait.

A hajléktalan figurája már Németh Gábor előző kispróza-kötetében, *A huron tóban* is többször megjelenik, és ugyancsak fölbukkan az új könyvben. A találkozás nyomasztó szituációja újra és újra megkerülhetetlen kérdés elé állít. Nem szociális problémáról, és nem is a társadalmi szolidaritásról van szó. Nem a helyes cselekvés általános elveiről. A kérdés, amint a konkrét szituáció jelen idejű formáját ölti magára, belülré kerül: bármit teszel az adott helyzetben, már választ is adsz rá. A szituációnak, ha éppen benne vagy, nincs „kívülje”. Minden mozdulatod személyes és gyakorlati válasz.

Ha jól olvasom *A tejszínről* írásait, egyik legfőbb előföltevésük az, hogy a művészet is hasonlóképpen működik.

*

Németh Gábort a történetmondás iránti szkepszis és az elementáris mesélőkedv együttállása jellemzi. Finom kis helyzet: mesélj úgy, hogy mindeközben nem bízol a mesélésben. Nem nagyon. Vagy legalábbis a szerepben, a mesélő szerepében nem. Keresed a helyet, ahonnan

hitelesen szólhat a hangod. Legyen egy hatalmas, süppedős fotel, a faragott lábak griffkarmokat mintáznak, a karfán fényesre kopott a szürkészöld szövet. Vastag, kockás pléd a térdeden, a hallgatók köréd gyűlnek a perzsaszőnyegre, törökülésben. Mély lélegzetet veszel, megszűnik a mocorgás, feléd fordulnak a buksi fejek, mintha minden apró zajt magadba szippantottál volna a tágas nagyszobából. Belefogsz: *A problémátlan mesemondók mind hasonlóak egymáshoz, minden reflexív mesemondó a maga módján az.*

*

A tejszínről első pillantásra vegyes műfajú kötet, kisesszék, alkalmi szövegek, önéletírás-féleségek, József Attila-parafraízis. Mégsem hat alkalmilag egybegyűjtött anyagnak, mert legalább két dolog erősen összetartja: a hang és a figyelem. A több regiszterben mozgó, egyszerre pontos és ironikus szerzői hang, illetve az a koncentráció, amellyel Németh Gábor megközelíti a mindenkori tárgyát – pontosabban amellyel a mindenkori tárgy mellett e mindenkori megközelítést is a szöveg témájává teszi. Hátrább lép egyet, úgy veszi szemügyre. Persze, van, hogy egyáltalán nem távolít: a Róma-esszé ilyen, szerelmeslevél, sima ügy, elvágódás és hazatalálás, abszolútum, Nap, szédület, finoman ellensúlyozva a hang fanyar staccatójával, „mondjuk Rómát a Sophia Loren játszaná, én meg volnék a Mastroianni, ülnék, kapirgálnám egy ezüstkanállal az asztalon a viaszosvásznat”. A József Attila-írás, az *Eszmélet* prózai átírata pedig éppenséggel folyamatos távolítás: az emelkedett József Attila-i hangot átírja valamiféle frivolitásba burkolt vallomosságba, kioperálja és transzplantálja (megszüntette megőrzi?) az egyes strófák alaptémáit. „Tűzifát vagy szenet nem loptam”, jelenti ki, és elkezd a kamaszkori könyvtári lopásokról beszélni. Vallomástétel és reflexió, a megnyerő hang és a hangból kicsendülő távolságtartás a saját megnyerő tónusával szemben.

*

A föl-fölvillanó képek rövidprózája kézenfekvő válasz a történet iránti szkepszisre. A mesélőkedv számára azonban mindez aligha elegendő. A kötet egyik fő kérdése pedig éppen erre a mozgástérre irányul: „Az irodalom amúgy egyre jelentéktelenebb és érdekesebb dologgá válik,

mintha folyton keskenyedne az az amúgy is félelmetesen keskeny ösvény, amin egyáltalán el lehet gyalogolni.”

Az egyik lehetséges megoldást a *Sötétkamra* című írás darabjai tartalmazzák. A *Sötétkamra*, mely nagyjából a könyv harmadát teszi ki, sorejtéssel elkülönített bekezdésekből áll, és minden bekezdés, ha úgy tetszik, egy-egy kép előhívása. Mindez mégsem kelti a töredékeség érzetét, már csak azért sem, mert ezeket az apró írásokat nehéz volna egy nagyobb kompozíció kiszakított részeként elképzelni. Nem töredékek, hanem egész szövegek – mint ahogy egy-egy álmod is nehéz volna, mert mihez képest is tudnánk töredéknek nevezni. Rövid, kerek jelenetek, képek, többé-kevésbé szürreális álomszerkezettel: a történeteket ebben az esetben az elbeszélés kiszámíthatatlan, váratlan fordulatokkal élő, szuverén szelleme rendezzi.

A másik út a feltételes módban elővezetett történetek világa. „Elmondom inkább, hogy mit írnék meg, ha tudnám, hogyan kellene” – jelenti ki Németh Gábor, és aztán belefog az adott mesébe. Ezeknek a meséknek pedig maga a mesélés is szerves részévé válik: „Még mindig nem adtam neki nevet. Mármint a szmokingosnak. (...) *Ki fogok menni a szobából, és felütöm a második szekrény felülről harmadik polcán rám várakozó, balról negyedik könyvet, és az első névnek látszó tárggyal megajándékozom a szmokingost.* Hívják ezentúl Rickas Meesnek. *Sajna, egy észet nyelvkönyv, az akadt a kezembe.*”

A történet a párhuzamos lehetőségek, a különböző opciók, visszavonások és módosítások terében jön létre. A mesélő fölvesz egy szálat, majd elejti később, visszakanyarodik egy adott ponthoz, és onnan folytatja máshogyan, másfelé. Ezekben az egész lehetőségére irányuló történetzanzákban a lezáratlanság és a potencialitás megőrzése a mesemondás leglényegesebb vonása. Helyet hagyni a képzelet számára. E típus több darabjában az „(első fejezet)” megjelölés szerepel alcímként. Belevágni egy történetbe, és nem elvarnani a végét. Nem szűkíteni le egyetlen opcióra a számtalan lehetőséget. Németh Gábor voltaképpen arra a mélyről ismerős mozdulatra kényszeríti az olvasót, ahogy letesszük a könyvet az első fejezet után, és eltöprengünk azon, hogy mi is jöhet még. Ennek a mozdulatnak a fölidézése a cél: az olvasás legboldogabb, legtitoktelibb mozzanata felé terel minket. Ne legyen vége, ne akard, hogy befejeződjön.

Sok minden beleolvasható persze ebbe a gesztusba. Akár a lemondás is, a szkeptikus távolságtartás lezártágtól-lekerekítéstől. Ám

ugyanez az eljárás egészen más hangsúlyokat is kaphat: az eredetileg az *Ex Symposion* Hekerle-számába készült írás, a *Ha egy mély nyár végi éjszakán* a fiatalon elhunyt Hekerle László élettörténetét kanyarítja másfelé, elkerülve az orvosi műhibával járó műtétet, a kínalkozó történet-szálak közül a legkívánatosabbakat véve föl. Az író itt a sorsok irányítója, kétségbeesett szorgalommal dolgozó ellen-Párka, aki aztán a történet vége felé kénytelen-kelletlen visszavezeti a szöttesbe a legsötétebb fonalat. „Lehetett volna bizonyára így is”, szögezi le szárazon, de nem így történt. És ilyenformán ebben az esetben nyilvánvalóan nem úszható meg a lezárás mozzanata: éppen az elbeszélés tárgya kényszeríti ezt ki.

*

(Lehetett volna úgy is, hogy a forgatókönyvíró Németh Gábor felől olvasom ezeket az elsőfejezet-szerkezetű írásokat. A forgatókönyv mint munkahipotézis, mint folytonosan fölülírható-újrágondolható segéd-eszköz. Arra szolgál, hogy legyen mitől eltérni forgatás közben, nem vagyok biztos benne, de talán maga Fellini nyilatkozott így.)

*

A könyvet két mottó nyitja. Az első, a hosszabbik Erdély Miklóstól származik: a képből, ahogy a nagytestű prémes állat kényelmetlenül kicsavart fejjel szemléli az esthajnalcsillagot, egyetlen mozzanat sem valódi, sem az állat, sem a csillag, csupán a kényelmetlenség: „csak a kényelmetlenség / - az volt valódi”. A második, a rövidebbik mottó az ismert Ottlik-mondat: „Próza az, amit kinyomtatnak.”

A két mottó pontosan kijelöli a kereteket: az első az érzés, a benyomás hitelességét, illetve a valóságvonatkozások bizonytalanságát állítja, míg a második a műfajfogalom „szétszórására” irányul. A prózai beszéd tétje ezek szerint nem leíró, hanem közvetítő, ahol mindig jelen van ugyan a történet vagy a történet kísértése, ugyanakkor a közvetítendő maga mindig belső tét, belső tartalom.

A közvetítendő, amely közvetíthetetlen: „A belső képek közölhetetlenek (...), a szavak csak emlékeztetnek, és nem megjelenítenek, ez talán a legfontosabb rezignáció, amire ítélve vagy.” *A tejszínről* nyitó írása, a *Viszlát* veti föl ezt a kérdést. A kiindulópontja, hogy a szerző

képtelen megírni a könyvet, amely született vakok álmait írná le, mivel „a látás hiánya mint belső tapasztalat megoszthatatlan”. És ezután ezt a széksziszt terjeszti ki, nagyítja általános alkotói problémává: „a kép hatalmát a szó alapítja, a szó fogalmakra támaszkodik, a fogalmak mélyén pedig mindig egy érzés van, ha alaposan utánanézel.” Az érzés pedig aligha tehető problémamentesen megoszthatóvá.

A *Viszlát*-ban konkrétan egy régi képes magazinban látott, sokkoló képsorozat felmerülő emléke volna a közlendő belső tapasztalat. Igen ám, de míg az érzés valódi, az emlékezet megbízhatatlan. Hogy milyen is volt *valójában* a képsorozat, az csupán a felmerülő érzés alapján rekonstruálható, pontosabban az érzés határozza meg az emlék szerkezetét: „De mi van akkor, ha annak, amit elmondani készülsz, igazi tárgya egy érzés, ami, sajnos, csak a tiéd, ha rajtad kívül senki sem férhet hozzá, ha nincs érvényes igazolványa?” (Németh Gábor éppen egy realizmusigényt bejelentő Ottlik-idézet kapcsán teszi föl a kérdést, és talán nem véletlenül. Hiszen képzelet és emlékezet furcsa viszonya az Ottlik-életműben ugyancsak egzisztenciális problémává sűrűsödik: az első este Czako jó étvággal megette a sajtos tésztát, ebben egyetértés van, nem tudni viszont, hogy egyedül Medve Gábor turkált-e benne kedvetlenül, vagy mind a hét másodéves újonc? Nem jelentéktelen kérdés, legalábbis az *Iskola a határon* világán belül bizonyosan nem az.)

Az emlékezet kiszámíthatatlan, váratlan fordulatokkal teli működése, amely az előző kötet, a *Zsidó vagy?* szerkezetét is meghatározta, *A tejszínről* két befejező írásában, az *Átvilágítás* és a *Macska nélkül* című esszéikben kap jelentős hangsúlyt. Mi van akkor, ha cserbenhagy az emlékezet, ha töröltem, kiradíroztam egy-egy nyomasztó esemény emlékét, és váratlanul mégis szembesülnöm kell vele; illetve mi és minek alapján választja ki és emeli felszínre az emlékeimet egy bizonyos tárggyal, helyzettel, személlyel (itt: Petri Györggyel) kapcsolatban? Mi a szerepe a képzelet utólagos munkájának az emlékképek előhívásában? Hozzáigazítja őket az érzés rászteréhez? És ha így van, akkor mit tudhatok (és mit közölhetek) voltaképpen?

A formáló munkát, melynek során az emlékeimet „utólag kiszolgáltatom a képzeletnek”, a legtöbb esetben az úgynevezett *írói műhelyben* szokás elvégezni, és aztán a végeredményt bocsátani az olvasó elé. Németh Gábor ezt a hivatása legfőbb tétjét jelentő műveletet a saját legbelsőbb témájaként nyílt színre viszi. Mindannak, amit első pillantásra a történetmondás iránti székszisként azonosíthatunk, az a

sajátos alkotói attitűd áll a háttérben, amely a közölhetőség kérdéseire adott személyes és gyakorlati válaszként kényszeríti ki a szövegformáló munka transzparenszé tételeit.

Amennyiben – az Erdély-mottót fölidézve – csupán a kényelmetlenség valódi, úgy ez a mesélésbe beszűrődő kényelmetlenség lesz ténylegesen közölhető. Vagyis a mesélés során megképződő érzések tehetők közössé. A szituációnak, ha íróként éppen benne vagy, nincs „kívülje”. Amennyiben a fő kérdésed éppen a közölhetőségre irányul, úgy a képzeletnek az anyagon elvégzett munkáját nem rejtheted el. A probléma nem megkerülhető, utadba áll, lobogtatja az egy szál *Fedél nélkül*jét. Nem foghatsz a mesébe, nem dőlhetsz hátra a fotelben csak úgy, hiszen a hátradőlés puha mozdulata, a kockás pléd a térdeden már maga is az elmesélendők részét képezi. Miközben mesélsz persze: sodró és izgalmas, magával ragadó történeteket, például *A tejszínről* kötet is tele van velük.

Németh Gábor prózája ennek a feszültségnek a terében válik hasonlíthatatlanul izgalmassá, ahogy a személyes tét nem pusztán az elbeszélésekben, hanem egyszersmind az elbeszélendők felszínre hozatalának a folyamatában is jelentkezik. És ekkor a történet, szegényke, immár nem hagyható magára, bármennyire kedvünk is volna hozzá, nem engedhetünk szabad folyást neki.

*

Finom kis kereszt, puhafából, mutatja az ács mosolyogva, miközben végigsimít rajta a tenyerével, simára csiszolva, méhviasszal kezelve, szálkamentesen, az illesztésnél klasszul belesimul a vállgödörbe.

Anabaszisz

Bereményi Géza: 150 dalszöveg Cseh Tamás zenéjére

(a hang)

A *Frontátvonulás* színpadi előadása során Cseh Tamás két ízben is elejt egy poharat („Mefogta a poharat, így, felemelte, így, és elengedte”), majd az üvegcsörömpölést követően bejelenti: „A Vizi pohara ott maradt a levegőben.” Ha Cseh Tamás pohara akkor, ott, a színpadon a levegőben marad, az énekes tönkreteszi a darabot.

De nem így történik, hanem leejti fegyelmezetten.

A színpadon látható pohár egész addig a pillanatig – a színpad logikájának megfelelően – a Vizi Miklós pohara is lehetne.

A Bereményi-Cseh szerzőpáros dalainak a világát át- meg átszövi az azonosulás és a távolságtartás finom és folytonos játéka. A dalokban megszólaló figura nyelviileg sohasem *igazán* biztos önmagában, az esendőség, az önáltatás szólama, a fontos közlések helyén álló félrebeszélés átüt a közléseken. „Azóta lett egy Moszkvicsom, / jó kocsí, nincs vele sok bajom” – ez a váratlan témaváltás a csoportos erőszakot elbeszélő vallomásban (*A nyolcadik a tizenkettő közül*) rendkívül jellemző erre a hangfekvésre. Aki itt vallomást tesz, nem azonos önmagával, nem azonos abban az értelemben, hogy saját sorát a környezet meghatározottságaival szemben, ezek ellenére lenne képes alakítani. A vallomástételnek ez a bizonytalan, mutató hangja természetesen szerep. Ám ez a hang fizikai értelemben az előadó Cseh Tamás tétova, neki-nekilendülő, a megfelelő kifejezéseket folyton kereső hangja: hogy ki az a színpadi *persona*, aki a dalokat előadja, hogy honnan szólal meg, hogy e szerepjátékok sorozata összességében miképp válik végül *személyes* vallomássá, az magának a dalszöveg-gyűjteménynek is kardinális kérdése. Egyelőre, noha itt és most ez volna a feladat, úgy tűnik, nem lehet Cseh Tamás hangja nélkül olvasni ezeket a szövegeket. Mint ahogy az üvegcsörömpölést is hallja a recenzens, habár színpadi utasítás nem szerepel a *Frontátvonulás* szövegében.

(könyvészet)

Azt is tudni lehet - ha máshonnan nem, hát Bérczes László és Cseh Tamás „beszélgetőkönyvéből” (*Cseh Tamás. Bérczes László beszélgetőkönyve*, Palatinus, 2007) -, hogy ezeket a szövegeket Bereményi Géza zenére írta, dallamra, vakszövegre, és a legtöbb esetben gyorsan, lendületből. Már csak ezért is gyakran hallani kell - érdemes hallani - alattuk a dallamot, mely a ritmikát és rímelést tekintve lazább szövéssű dalszövegeknek is biztos vázat kölcsönöz. S mindezen túl Cseh Tamás személye azért megkerülhetetlen, mert (mint az már a kötet címéből is világossá válik) a gyűjteményből kifaradnak a mások - például Udvaros Dorottya vagy Básti Juli és Cserhalmi György - számára írott Bereményi-dalok.

Ez kétségkívül igen fontos döntés. A kötet ilyenformán Cseh Tamás és Bereményi Géza közös pályafutását járja körül. Mindamellet ez a könyv nem (még mindig nem) a Cseh-Bereményi-összes, hanem válogatás, amely nem követ szigorú időrendet. Ennek folytán az is böngészget, lapozgat az életműben, aki az elejétől olvassa, és mindent egybevéve ez a szerkesztői döntés védhető álláspont. A tördelés viszont - az efféle köröket a recenzió végére szokás biggyeszteni, de inkább essünk itt túl rajta - nem menthető semmivel: hol egybeugranak a strófák, hol a refrénekből marad le egy-egy sor, hogy beférjen a szöveg az adott oldalra. És az sem világos, hogy miért változik egyre-másra a könyvben a dalok címe a lemezen feltüntetethez képest (vagy éppen Désiré nevének írása miatt változik Desirére az egész kötetben). Mindent egybevéve kár ezért, mint ahogy egy betűrendes címmutató is jócskán megkönnyítette volna a gyűjtemény használatát.

(jeladások)

Bereményi Géza és Cseh Tamás közös pályafutása rendkívüli tünényen az elmúlt három évtizednek: ez az *oeuvre* úgy adja hasonlíthatatlan lenyomatát a késő Kádár-kor atmoszférájának, hogy eközben nem válik a korszak pusztá dokumentumává. A hetvenes évekbeli dalokban megszólaló hangot hol a történelem eseményei, hol a korszak atmoszférája, hol az emlékek tehetetlenségi nyomatéka szorítja présbe. Nem vág az arcunkba nagy igazságokat, többnyire elharapott félmondatokban beszél, nem ritkán az öncsalás közhelyeivel, és épp ezek által rajzolódik ki a pontos kép arról a világról, amely mindössze ezekre a félmondatokra, félmegoldásokra nyújt lehetőséget. Utazások,

futó viszonyok, nyomasztó változatlanság, a késő Kádár-kor mozdulatlan mélyvize. Ám emellett, hogy a dalok pontos látéletet nyújtanak a korról, nem tapadnak hozzá, hanem ma is jelen időben megszólaló művek. Apró, észrevétlen drámák, az esendőség, a mindennapi megalkuvások történetei. *Az éjféle gyors* jó példa erre: „az étterem, tudod ahová / oly sokszor / beültünk épp / egy szóra csak, / emlékszel még, / nos, tudd meg, hogy / nincs meg már, / lebontották, / de tudok egy új, / de tudok egy más, / egy sokkalta jobb helyet” - mindebből napnál is világosabban kiderül, hogy aki ebben a dalban beszél, az mellébeszél, hülyeséget beszél, és ezzel ő is tisztában van. Mint ahogy az *Ács Mari* című dal magamentsége is hamisan szól - „Ács Mari boldond, halott, / legvégső villamosok / szétviszik, örült, menjen, / nincs miért szégyenkezniem” -, és éppen ez a hamisság, a hang árulkodó mutálása teszi a szégyen vallomásává.

Az ócska cipő (itt valamiért csupán *Desiré* címen szerepel), mely a Bérczes-Cseh interjúkötet tanúsága szerint az együttműködés nyitányát jelentette, már magán hordozza ennek a dalköltői világnak az összes jellegzetességét. „Istenem, istenem / micsoda vidék, / micsoda egy ócska vidék, nézd, a cipőm milyen ócska már” - ennek a világnak minden momentuma, amelyre csak rátéved a tekintet, az *egésznek* a hasznavehetetlenségéről, távlattalanságáról árulkodik. Ilyenformán maga a tudósítás erről a világról, maga a jeladás válik a központi gesztussá, az *anabaszisz*, a nagy kitartást igénylő visszavonulás bátorsága: „magas hegyekben örök hó őrzi magát / és mi csak jel vagyunk, mögöttünk istenek, katonák” (*Anabaszisz*).

Ugyanakkor ez a jeladás olyan korszakból történik, amely maga is hamis-zavart jeleket kap csupán a múltból. Nincsenek fogódzók, nem öröklődik át használható történelmi tudás (eltekintve persze a mindennapi túlélés stratégiáitól). A történelmi tudat kuszóságát, mítoszokból és féligazságokból összeálló zűrzavarát a *Balogh Ádám (Történelem)* című, végtelenül szarkasztikus dal (az 1978-as *Antoine és Désiré* lemezen *Antoine és Désiré történelemkönyve* címmel) mutatja meg a legtisztább formában, ahol a romantikus hívószavak végül nonszensz katyvasszá állnak össze: „Ulászló, Hunyadi, / galambom, Apaffy, / Ősz Pál és Jurisics, / Koppány és Dugovics, / bársony tafota, / tedd ide-oda! / Ez ám legény!”

A történelmi tudásnak ezek szerint nincsenek megbízható formái, mivel a különböző forrásokból érkező történetek és értelmezések

összemérhetetlenek: ebben a világban nemcsak a tradíciók átörökítésének az intézményes formái torzok, hanem a személyes-informatív csatornák is. Hiszen ahol a nyilvános, illetve a szűk körben történő megszólalás normái élesen eltérnek egymástól, ott végső soron ez utóbbi sem marad sértetlen. Így az sem véletlen, hogy mindeme levegőtlenységhez, a mind a jövő, mind a múlt felé nyíló távlatok hiányához az apátlanság, a magára hagyottság motívuma is társul: „száll a 424-es, / mert az én papám fűtő, / előre, sohase hátra, / de jó, hogy nem vagyok árva...” (A 424-es, az *Antoine és Désiré* lemezen *Désiré apja* címmel). A dalokban megszólaló, mutáló hang az örök kamaszé, akinek túlságosan korán engedték el a kezét, és az ebből fakadó bizonytalanság egész életén keresztül elkíséri: ha nemzedéki tanúságtételnek szeretnénk fölfogni Bereményi Géza és Cseh Tamás dalait, úgy azzal a megszorítással kell élnünk, hogy ez a tapasztalat egyaránt kiterjed mindazokra, akik a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években nőttek föl.

Bár kétségkívül ez a legismertebb, már-már ikonikus vonulata az életműnek, mégsem állítható minden további nélkül, hogy a Kádár-korban keletkezett dalok pusztán és kizárólag a talajvesztettség dalai volnának. Számos megerősítésként szolgáló mintát, gesztust is fölmutatnak, és ezeket legfőképpen az irodalmi múltból merítik. Az 1981-es *Műcsarnok* anyaga, az Ady, Petőfi, Rimbaud, Dosztojevszkij stb. személyére írott katartikus helyzetdalok olyan szituációkban örökítik meg hősiüket, amelyekben egyetlen pillanatba vagy döntéshelyzetbe sűrűsödnek az adott életpálya egzisztenciális kérdései. Az ő felidézésük révén a hamiságtól mentes pátosz is megjeleníthetővé válik, mint amilyen például a dzsidások elől menekülő Petőfi utolsó mozdulata: „Nem, ne, csak így ne. / Hogy nem látja senki. Nem így akarom. / Szembefordulni. / Nem látják, nem tudják, csak dobogás, / hisz nem is látják, / senki sem látja, hogy szembefordulok. / Így szűrnak belém.” (*Petőfi halála*)

Az irodalmi hagyomány azonban egy másik, igen fontos rétegében is megjelenik a daloknak, méghozzá a régi magyar irodalmi nyelvet kopírozó szövegekben. Janus Pannonius, Balassi, Csokonai „újraírása” – s bízást ide sorolható jó pár népdal-átköltés is – nem egy-egy drámai szituációt vázol föl, hanem magának az adott alapszövegnek a világát dolgozza át a Bereményi-Cseh életműbe zökkenőmentesen illeszkedő hangulatjelentéssé. Ezek a művek látványos mozdulattal tágitják ki az *oeuvre* kulturális terét, egyúttal jóval sokrétűbbé téve azt.

(*időjárásjelentések*)

A kötetet „három időjárás-jelentés”, a három monodramaként előadott est (*Frontátvonulás*, 1979; *Jóslat*, 1981; *Nyugati pályaudvar*, 1992) szöveganyaga zárja. E műsorok epikus közegbe helyezik, vagy legalábbis epikus láncra fűzik föl a dalokat, egyfelől konkrétabb politikai kontextust teremtve nekik, másfelől dramaturgiailag megformált szereplők szájába adva őket, amivel élesebbé teszik az egyes dalok világa közti váltásokat.

A Cseh Tamás előadásában rendkívül erőteljes *Frontátvonulás* így, olvasott formában nem mutat szigorú dramaturgiai szerkezetet, a szöveges részek szerepe sok helyen leginkább a dalok összekötésére korlátozódik. Ugyanakkor ez a hetvenes évekbeli budapesti pikareszk, ez az elutazás nélküli odüsszeia a remekbe szabott típusok fölsoroztatásával egyetlen fókuszpontba, a Keleti pályaudvar zárt világába képes sűríteni a Kádár-kor minden reményvesztettségét. A pályaudvaron, ahonnan, mint kiderül, nem indulnak vonatok, mindenki ezt a tudást magába temetve mulatja az idejét. „Nyolcvanegy kiló vagyok, színhús” – jelenti ki Vizi Miklós. – „Majdhogynem lemondtam a terveimről, kis híja. Persze halogattam, halogattam, mint ahogy mindenki halogat. És mindenki a halogatásnál rontja el.” A kérdés persze az, hogy adódik-e más stratégia a halogatáson kívül, hiszen amíg halogat az ember, addig van mit elhalasztania: addig élnek a remények is. A *Frontátvonulás* látomásos, emelt fináléját, mikor is Vizi Miklós működésbe hozza mágikus képességeit, a Keleti pályaudvar homlokzati üvegfalát áttörve megindul a vonat Budapesten keresztül, és ünneplő tömeg özönli el az utcákat („Éljenek, akik helyettünk is vártak!”), a végső zárlat visszavonja, idézőjelbe teszi, a tévében közvetített ünnepi (tehát hivatalosan jóváhagyott) eseménnyé zülleszt. Ez a befejezés, a megemeltség és az erre rákontrázó fanyar-kesernyész gesztus mindhárom műsorra jellemző.

A *Jóslat*, annak ellenére, hogy ismét csak nagyszerű dalok adják a gerincét, széteső szerkezetű, legfőképp a befejezése az. Cseh Tamás a beszélgetőkönnyben elmondja, hogy a *Jóslat* bizonyos értelemben válságtermék, a megszakadó munkakapcsolat utózöngéje volt: Bereményi akkortájt úgy döntött, felhagy a dalírással, ám a maradék szövegeket még egybegyűjtötte és összekötő szöveget írt hozzájuk. Mindemellett az anyagot politikailag rendkívül pikáns, csípős humor hatja át: elég csupán „az első felelősen kivégzett magyar miniszterelnökről elneve-

zett tér” fölemlítését vagy a „hetvenötben kitör a forradalom Magyarországon” jóslatát felidézni. Ám ennek a műfaját tekintve talán valahol dalfűzér és a monodráma között elhelyezkedő műsornak sem a politikai utalások adják a valódi vonzerejét, hanem maguk a sokszínű, ugyanakkor egytől egyig igen erőteljes dalok, például a *Jóslat, A '74-es év, a Biblia* vagy *A vidéki rokon*.

(Ezen a ponton ejtsük szót az 1988-as *Mélyrepülésről* is: ezt a keményen politikus, maró humorú műsört nem Bereményi, hanem Csengey Dénes írta, aki a szerzőpáros monográfusaként jegyezte az 1983-as „...és mi most itt vagyunk” című kötetet, és aki ebben a munkában folytatta, „továbbírta” az addigi életművet. Nem nyitott új lapot, hanem behelyezkedett Bereményi Géza univerzumába, a korábbi munkákból áttemelt figurákkal népesítve be a *Mélyrepülést*. Ha belegondolunk, ez igencsak szokatlan és kockázatos művészi döntés. Csengey viszont pontosan tudta, mit csinál: meghosszabbította a korábban már felvázolt erővonalakat, és telibe kapta a létező szocializmus végnapjainak recsegő-ropogó világát.)

A rendszerváltás tapasztalatával egy-két év távlatából számot vető *Nyugati pályaudvar* a *Jóslattal* szemben egyenletesen kézben tartott, feszes ritmusú szöveg. Mi több, valódi monodráma, amelyben a dalok jó része inkább csak betét. Az 1990-es *Új dalok* lemezből áradó friss levegő immár elszivárgott, a *Nyugati pályaudvar* keserű és szarkasztikus anyag. A keleti balkáni-bazári káoszt szembeesíti a civilizációs küldetésstudattal áthatott nyugati naivitással és önzéssel, s mindennek a hátterét az emberi kapcsolatok 1989 utáni radikális átrendeződése adja. Az emelt zárlat itt egy gyermek születése (akár az *Új dalok* végén), ám a korábbi munkák dezillúziós lezárása ezúttal még sötétebb. „Hát akkor menjünk már megint haza. Barátaim, bajtársak, az Isten áldjon meg minket, már megint nem” – ezekkel a szavakkal zárul a darab (és a kötet is). Mint ahogy azt az erre következő lemezek is mutatják, valami visszavonhatatlanul megváltozik a hetvenes-nyolcvanas évek dalaihoz képest.

(az idők jelei)

A kötet szerkezet szembeszegül az időrenddel, és ezzel némileg láthatatlanná is teszi ezt a változást. A világ is megváltozott persze, és kézenfekvő, hogy valaminek változnia kellett annak a szerzőpárosnak a munkásságában is, amely erről a világról adott folyamatosan jeleket.

Talán a korszak mozdulatlansága mint elrugaszkodási pont szűnik meg a kilencvenes évektől. A '89 előtti dalokban aki jelt ad, nem ítélkezik, hanem a saját példáját, a saját sorsát mutatja föl, nem ritkán saját élethazugságait is leleplezve ezzel. A '89 utáni dalok egyre gyakrabban az új világ árnyoldaláról, igazságtalanságáról, illetve az új világ hőseinek hitványságáról szólnak: nem a „mi”-ről, hanem az „ők”-ről tehát. Ebben a világban alig-alig akad vonzó mozzanat: míg a régi korszak a megalkuvások áraként élhetetlenségében is felkínálta az otthonosság hamis érzetét, a rá következő kor már pusztán rideg, agresszív és idegen. Nincs többé hova hátrálni, nem társul a rosszkedvhez még az önáltatás vigasza sem: „És talán lefekszem, / a földön elfekszem, / és azt kell éreznem, / nincs már mit végeznem.” (*Megyek az utcán*)

Többnyire nincs már meg a kigúnyolható-parodizálható hatalmi nyelv sem (amely a *Nyugati pályaudvarban* még jelen van), és a dalokban egyre több didaxis tolakszik, ahogy a társadalomkritikából eltűnik a többnézőpontúságból fakadó, sajátos mutálás. „...a parlament / manapság ha összeül, / minden állampolgár / féltheti a gyermekét” – szól a *Jelen idő tangó*, s mindez valahogy kevésnek tűnik a Fászkerti elvtársakat pellengérré állító, keserű kacajhoz képest. A kukában turkáló idős tanárnő, a hajléktalanok, az új elitet alkotó pénzügyisek: mind-mind olyan téma, amelyhez elégtelennek tűnik a mindaddig rendkívül hatékony ironia kellékára.

Van azonban egy vonulat a rendszerváltás utáni *oeuvre*-ben, amely, noha a kezdetektől fogva jelen volt, ezúttal különösképp fontossá válik. Az egész életművön végighúzó látomásosságról van szó, a jelek érzékelésének, észlelésének a képességéről. Ez a látnoki képesség a dalok maradandónak alkotóelemének bizonyult. „Őrjöngő bárány az üres lakásban, / látod, míg ott vagy a lenti vásárban, / egy világot szétdarabol” (*Bárány az üres lakásban*): a látomásos indulat, talán épp azért, mert mentes mindenféle keserű rosszkedvtől – hiszen messze túl van azon –, hajszálpontosan képes körülírni a jelenlegi, idegen és barátságtalan világban föltáruuló hiányt.

Az idők jelei? Ki-ki felelhet rá belátása szerint. Meglehet, a szerzőpáros pályafutása során mindvégig egyebet sem tett, mint hogy az idők jeleit kutatta.

(2008. december 21.)

Borbély Szilárd két kötetről

Borbély Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*;
Árnyképrajzoló (körülrások)

Borbély Szilárd két új kötete komoly intellektuális kihívás, ám első sorban nem ezért nehéz beszélni róluk. A tragikus esemény, amely az origójukban áll, s amelynek esszészerű földolgozása – mint arról az alábbiakban lesz még szó – mindkét munkában helyet kapott, választás elé állítja a recenziót: e szövegről mint írásműről beszéljen vajon, vagy mint e tragikus esemény nyomáról. Az első esetben valamiféle távolságtartásra lesz szüksége (a távolságtartásról rövidesen ugyancsak esik még szó), hátrább kell lépnie, és onnan venni szemügyre pedáns pillantással az írást. A második eset az alászállás, valamiféle (nem tudom, vagy inkább nem merészelem elképzelni, miféle) azonosulás gesztusát követeli meg. Ám a helyzetet még tovább bonyolítja, hogy mindkét kötet számos szöveg gyűjteménye, melyekről bajos volna pusztán ennek az egyetlen esszének a nézőpontjából számot adni. Az alábbiakban két távolságtartó, rövid recenzió következik tehát.

*

Borbély pályáján a 2004-es *Halotti pompa* olyan centrális jelentőségű kötetnek bizonyult, amely a következő esztendőik munkáit is önmaga köré szervezi. Ilyen a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című betlehemes misztérium (2005), ilyen magának a *Halotti pompának* a második, újabb ciklussal bővített kiadása (2006), és bízást ide sorolható e két újonnan megjelent könyv is. Noha az *Egy gyilkosság mellékszálai* főként esszéket és interjúkat tartalmaz, míg az *Árnyképrajzoló* rövidebb szépprózai munkákat, a két kötet egy ponton – talán a legfontosabb ponton – szövegszerűen is érintkezik: mindkettőben megtalálható az *Egy bűntény mellékszálai* című írás egy-egy változata. Az utóbbi esztendőik legmegrázóbb esszéjéről van szó, amelyben Borbély Szilárd a szüleit ért támadást, a 2000 karácsonyán elkövetett rablógyilkosságot igyekszik földolgozni. S amennyiben a *Halotti pompa* költői reakció

volt erre a traumára egy elfeledett barokk kori megszólalásmód, a szekvencia műfaji hagyományának a megragadásával, úgy ez az írás a személyes történet föltárásának a kísérlete.

Az *Egy gyilkosság mellékszálai* esszékötetben megjelent változat terjedelmesebb, az *Árnyképrajzoló*-féle variáns – nyilvánvalóan a szomszédságában álló írásoktól sem függetlenül – rövidebbre vágott, gyorsabb ritmusú. A kettő közti különbségek természetesen messzemenő tanulságokkal szolgálhatnak Borbély művészi gondolkodásmódját, az írói műhelyben folyó munkát illetően, ám mindez messze meghaladná e recenzió kereteit. Ugyanakkor az elbeszélés mód legfontosabb gesztusa, a *távolítás* nyelvi munkája a két közlés esetén változatlan maradt. Ezt a gesztust a trauma elbeszélhetősége, kontextusba állíthatósága követeli meg. „Minél többet gondolkodik rajta, annál kevesebbet tud Ilonáról és Mihályról” – hangzik a hosszabbik szövegváltozat nyitómondata, egyes szám harmadik személyé távolítva az első személyt, és nem utolsósorban keresztnevet illesztve az „anya” és az „apa” megnevezés helyébe. A folytatás ugyanezt a távolságot igyekszik fölmutatni: „Visszatekintve olyan, mintha egyszer, valamikor út közben csatlakozott volna hozzájuk. Vagy talán ők szegődtek hozzá, és együtt haladtak tovább. De az egész olyan esetleges. Csak az látszik bizonyosnak, hogy nem voltak kezdettől fogva ott, és egyszer csak eltűntek mellőle.”

A történetet elbeszélő szólam ilyenformán pontosan azt az eltávolító, az egzisztenciális azonosulást fölfüggesztő műveletet kénytelen elvégezni, amit a bűntényt kísérő, kommentáló és értelmező hivatalos szövegek természetükénél fogva eleve elvégeznek. A gyanúsítottaknak a nyomozás során tett vallomását ismertette az elbeszélő nem *confessió*ként, hanem bizonytalan kontúrokkal rendelkező, pontról pontra újabb kérdéseket fölvető narratívaként olvassa a fölvázolt eseményt. S a hivatalos fogalmi nyelvezet eltávolító hatása jut érvényre a boncolási jegyzőkönyvben is: „A jelentés szenttelen, pontos rögzítésre törekvő csendje a szeretet helyére tolakodott.”

Hol a szeretet helye? Borbély Szilárd esszékötete mintha végső soron ezt a hiányt tapogatná körül. A főntebb idézett nyitó bekezdés mindenesetre ezekkel a mondatokkal zárul: „Amíg éltek, mindig szeretettel gondolt rájuk. De immár nem tudja, vajon min is alapult ez. És bizonytalan lett, hogy mit jelent a *szeretet*.” Ez a bizonytalanság azonban, mint kiderül, nem a tudás és nem tudás viszonyában értelmezendő, hanem a túlélési stratégia egyenes következménye: „A

láthatatlan kéz lassan kúszott a szíve felé. És amikor ez az irgalmatlan erő kicsit lanyhult, megpróbált fölállni. Összeszorította az állkapcsát. A fogai között csikorgatott néhány szót: ne hagyd, hogy a szívedig érjen, valami ilyesmit. (...) Figyelnie kell, mert senkiben sem bízhat, gondolta. Érezte, az együttérzéstől kell a leginkább tartózkodnia. Egy éles sejtés, valami személytelen súgás, homályos üzenet, egy nagyon messziről érkező hang figyelmeztette, hogy távolságot kell tartania önmagától. Azt üzent a szavak nélküli súgás, hogy meg kell vetnie önmagát. Meg kell vonnia, könyörtelenül megtagadnia az együttérzést és a szeretetet, mert ezek a gyengeség forrásai.”

A narratív távolítás stratégiája arra szolgál, hogy egyáltalán valamiféleképpen elbeszélhetővé váljék a trauma. Ám ha mindezt a teljes kötet fényében vesszük szemügyre, azt láthatjuk, hogy a kérdés tágabb kontextusba ágyazódik. Az árulkodó kötet cím, az *Egy gyilkosság mellékszálai* e nagy súlyú, kötetzáró esszét kapcsolja össze a *Töredékek a gyilkosságról* című indító szöveggel, amely Krisztus testi halálának a gyilkosságra mint emberi cselekvésre vonatkozó következményeivel vet számot. A címadás ilyen módon a kereszthalált, illetve a személyes tragédiát körüljáró írások címeit kombinálja – s ez a metszéspont joggal tekinthető a kötet fő nézőpontjának.

„Az *Evangeliumok* a gyilkosságot istenjellé avatják” – szögezi le Borbély a *Töredékek...* nyitómondatában, és a fölvezető passzust az alábbi kijelentéssel zárja: „Aki gyilkol, az a test által, amelyet elpusztít, Krisztust is megöli.” Világos beszéd. Az *Egy gyilkosság mellékszálai*, ez az első pillantásra tematikailag igen sokszínűnek mutakozó, sűrű szövésszerű kötet néhány fő csomópont köré épül: a halál, az áldozat, a gyilkosság és a holokauszt egymással összefüggő témái köré. S mindezek mögött ott áll az egzisztenciális súlyú kérdés: „Nem a saját halálra gondolok, amiről Rilke beszél. Az már elveszett. Saját életünk sincs, akkor hogyan lehetne saját halálunk. Hanem csak arra, hogy a halál tanulságokkal szolgál az életre vonatkozóan. Az *ars moriendi*, a halál művészete igen nagy tudomány, arra jutottam.”

Az *ars moriendi*, a jó halál visszanyerésének az esélye mozgatja Borbély Szilárd vizsgálódásait. A fenti felsorolás kapcsán azonnal fölvetődhet a kérdés: hogyan jön mindehhez a holokauszt témája? Ha jól olvasom, Borbély felfogásában ez az esemény ugyancsak egy jel szerepét tölti be: Auschwitz nem más, mint a zsidó-keresztény kultúra „emberfelfogásában beállt szakadás” láthatóvá válása. Ebből következően már

korábban is megvoltak a saját kulturális előfeltételei, amelyek lehetővé tették a létrejöttét, s amelyek továbbra is fennállnak. Auschwitz a krisztusi hagyomány megtörése a nyelv és a test használatában – a zsidó Jézus genetikai törlésére, így az üdvtörténeti jövő módosítására tett kísérlet, amely keresztény nézőpontból halaszthatatlan kérdéseket vet föl: „A Holocaust az európai tapasztalat része, ekként tehát keresztény tapasztalat. Mi a teológiája? Mi a krisztológiája? Mit kezd vele a pneumatológia?” Vagy egy másik helyen: „A Holocaust keresztény üzenetének teológiai megfogalmazása és kutatása épp olyan fontos volna, mint a Holocaust tapasztalatának üdvtörténeti keretek között való szemlélése és a kereszténység szempontjából történő értelmezése, hogy megpillanthassuk benne a krisztológia számára értékesíthető, jövő felé vezető gondolatot.”

Az ezredforduló biotechnológiai változásainak kihívása – Auschwitzhoz hasonlóan – ugyancsak új állapotot jelez: „Ezek a változások már nem az ember környezetébe nyúlnak bele, ahogyan azt az ipari forradalmak tették, hanem a zsidó-keresztény hagyomány által kitüntetett létezőként kezelt *emberi testbe*.” S Borbély Szilárd esszékötetének egyik központi kérdése – „Mi az, ami bennünk nem test?” – arról a pontról szól meg, ahol a személyes tragédiából levont következtetések és a gyilkosságra mint istenjelre vonatkozó fölvetések találkoznak. Innen olvasható a Hans Holbein halott Krisztusát elemző Kristevamóttó, ahogy a Ferencz Győző Radnóti-monográfiáját hagiográfiaként értelmező kritika, a Kertész Imre *Kaddisáról*, Nádas Péter *Saját haláláról* vagy a virrasztásról szóló esszék is. A szeretet helyére és a jó halál esélyeire vonatkozó, egymáshoz kapcsolt kérdéseket a holokauszt és a biotechnológiai forradalom jelezte „szakadás” vonatkozásai történelmi tapasztalatba, ha tetszik, az üdvtörténeti időbe helyezik. S ha az *Egy gyilkosság mellékszálai* minden fontos fölvetését nem is lehet egytől egyig ebben a keretben elhelyezni, mégis úgy gondolom, hogy ez adja Borbély Szilárd kötetének a sorvezetőjét. Márpedig e kötet a kérdések könyve, nem a válaszoké, ami jól is van így: az egymással szerves összefüggésben álló kérdések sűrű hálót alkotnak, s maga e háló létrejötte az esszégyűjtemény fontos teljesítménye.

*

Az *Árnyképrajzoló* középpontjában szintén az *Egy bűntény mellékszálai* áll. A nagyjából a könyv közepe táján található írás azonban

a szépprózák társaságában más felhangokat kap, ha tetszik, esszénevellává lényegül. Az odáig vezető művek többsége mintha csak ennek a propedeutikájaként szolgálna. A kisprózák mindenkor hőse egyre-másra megalázó helyzetekkel kerül szembe: hol a kiképzőtiszt nagypapának a civileket mélyen megvető világképével, hol a csótányirtóval, a minisztériumi portással, a vasúti jegyellenőrrel, az irodalmi múzeum hivatalnokaival. És persze mindegyik történetből vesztesként kerül ki; ahogy Szegő János említi recenziójában („Az árnyék színei”, *www.revizoronline.com*, 2008.09.25): „Mintha ez a civilség lenne a szövegekben felbukkanó Borbély Szilárd egyik legfőbb identitása is. A kívülálló, a kurázi nélküli civil, aki azáltal van jelen, hogy nincsen befogadva.”

Az eleve kívülálló és kiszolgáltatott ember ezekben a kisprózákban a hétköznapi kapcsolatok terrorjával szembesül. Ha a kötet írásait sorrendben olvassuk, a bűntény-esszé egy logikus sor részeként, mintegy a szocializációs folyamat végső lépéseként következik minderre. Az idézet ezúttal az *Árnyképrajzoló*-féle változatból való: „Most azt is belátta, nem volt természetes, hogy életének eddigi éveit a biztonság érzésében élte, mintha védve, burookban. Belátta, hogy bűnös tévedés volt nem gondolni arra, hogy minden nap és minden nap minden órája haladék csupán.” Ez a két mondat apróbb eltérésekkel megtalálható a másik változatban is, némileg mégis másképp szólal meg. Hiszen a két kötetmegjelenés közti legfontosabb különbség talán nem is filológiai jellegű, hanem a megjelenést körülvevő szövegekkel kapcsolatos: ami az esszékötetben számvetés volt, itt másfajta sorozat rendjébe illeszkedik, és ha végső soron ugyanazt a történetet beszéli is el, a megmutatkozó tapasztalat súlypontja máshová kerül, a kisprózák keretében megfogalmazódó kvázi-élet történet sorában kapja meg a helyét.

Az ezt követő darabok, a *Gyerekkor falun* és *A kastélykönyvtár parkja* ugyancsak ehhez az ívhez kapcsolódik, bár míg az addigi történetek elvezettek a mélypontig, ezek mintha kifelé vezetnének onnan. A megidézett falusi gyerekkor igencsak nyomasztó, ugyanakkor romjaiban megmutatkozik benne a szépség egy élhetőbb világ tárgy-építészeti relikviáin keresztül. A padláson talált tűzszerszám vagy a romlásnak indult kastélypark őrzi ennek a világnak az emlékezetét.

A kötet legtöbb írása valamiféle önéletrajzi regény előtanulmányként is olvasható. Mindamellet, amint a kötet recenzensei több helyen is fölhívták rá a figyelmet, az anyag némiképpen egyenetlen: a

gyűjtemény első felében gyakran válik zavaróvá – vagy legalábbis az uralkodó szólamtól idegenné – a magyar, illetve tágabb értelemben kelet-európai mentalitást bíráló publicisztikus hang. S itt talán ismét a kötetben létrejövő szövegkörnyezettel kapcsolatos kérdéssről van szó. Meglehet, a szóban forgó írások eredetileg olyan környezetben jelentek meg, ahol nem jelentett gondot, ha a szöveg a publicisztika és az esszé határvidékén mozog. Ám a kötet egésze, maga a kötetbe rendezés gesztusa megváltoztatja a publicisztikus kitételek modalitását. „A kelet-európai abszurd a politikai kurzusoktól függetlenül töretlen és elpusztíthatatlan” – ez a felütés például, amely egy publicisztikus esszé esetén teljesen rendjén való, az (itt és most, az *Árnyképrajzoló*-kötetben) kisprózáként induló szöveget azonnal befékezi, fölösleges didaxissal terheli.

A könyvet két fontos novella zárja, amelyek merőben más irányba mutatnak, mint az addigi anyag: *A bolgár kalauz* és a címadó *Árnyképrajzoló*. Mindkét írás olyan utakat jelezhet, amelyek merőben másfelé vezetnek, mint az önéletrajzi témákból építkező Borbély-próza. *A bolgár kalauz* izgalmas játék a fikcióval, amely Kosztolányi Dezső nevezetes Esti Kornél-történetét gondolja tovább, két tételben. Az első Franz Kafka álomleírása, melyben a bolgár kalauzzal kegyetlen tréfát űző magyar férfinak az uralom kifinomult eszközeként használt európai fölényesség elviselhetetlen példáját pillantja meg, a második egy apokrif Walter Benjamin-jegyzet, mely ugyancsak a kirekesztés és a kulturális sovinizmus vonatkozásában értelmezi a történetet. Ez az írás az irodalomtörténész és a filológus apparátusát egyaránt bevonja a szépprózai munkába, szellemes módon és eredeti nézőpontokból értelmezve újra egy klasszikus szöveget. Az *Árnyképrajzoló*, a kötet befejező novellája klasszikus értelemben vett fikció, feltehetően a tizenkilencedik század elején játszódó, romantikus-enigmatikus bűnügyi történet. Hőse, az árnyképrajzoló egy gyilkossági ügy kellős közepébe csöppen. Ugyanakkor az enigmatikus jelleg túlságosan is uralma alá hajtja a történetet, s noha az olvasó valamiféle végkifejletre készül, ebben a várakozásában csalódnia kell. A „másik, kimondhatatlan világba” vezető misztikus átlépés mindent magába nyelő titokká terebélyesedik, míg a történet fonalát mindaddig a kezében tartó szemlélő itt marad tanácstalanul a saját világában.

Borbély Szilárd helyenként nem elég szigorúan kézben tartott, ám mindvégig izgalmas prózakötete több irányt is kijelöl: az önéletrajzi

ihletésű, hosszabb mű ígérete éppúgy benne rejlik, mint az esszéno-
velláké vagy a tisztán fikciós írásoké. Ha pedig az *Árnyképrajz*ót a
nála alig valamivel korábban megjelent esszékötet, az *Egy gyilkosság
mellékszálai* fényében vesszük szemügyre, akkor a fő kérdésnek az
tűnik, hogy az *ars moriendi* vajon milyen fikciós eljárásokkal, illetve
milyen áron tehető az esztétikai vizsgálódás uralkodó tárgyává. Ez a
prózagyűjtemény, akár csak az esszékötet, szintén a kérdések könyve,
ám ezekre a kérdésekre joggal remélhetünk választ Borbély elkövetke-
ző prózai írásaitól.

Gyertyafények

Borbély Szilárd: Fény a magasból

Borbély Szilárd gyerekkönyve a Lukács 1,5–80-at *meséli el*, Zakariás
és Erzsébet történetét – Gábrriel arkangyal Zakariásnak tett ígérését, az
angyali üdvözlést, Mária és Erzsébet találkozását, Keresztelő János
születését. A Megváltó világra jöttének előestéje ez, ígérettel, bizalom-
mal és félelemmel teli vigília. Zakariás belép a templomba, elvégezni
az áldozatot, és némán jön ki onnan. Az idős asszony és a szűzlány is
gyermeket fogan, és amikor találkoznak, az asszony méhében öröm-
től repesve megmozdul a magzat. A gyermeknek pedig szülei – noha
senki sincs a rokonságban, akit így hívnának – a János nevet adják,
az angyali utasításnak megfelelően. „A gyermek pedig növekedett
kegyelemben és bölcsességben. És miközben Erzsébet és Zakariás
élete lassan kihuny, Jánosé egyre növekedett, és tisztán áradt, akár
az asztalra tett gyertya fénye” – így zárja le Borbély a történetet,
amely mögött nyilvánvalóan ott világít Betlehem fénye. Maga a szö-
veg azonban mégsem mutat rá közvetlenül erre a – némi képzavarral
élve – önmagán kívül eső súlypontra. A várakozás öröme, a növekvő
bizalom tölti be az elbeszélés terét: „A pásztortüzek mellett újra fel-
fénylett a remény kinn a mezőkön és benn a szobák mélyén, mint az
asztalra tett gyertya.”

Borbély Szilárd látszólag nem sokat mozdít a bibliai korpuszon.
Nem zenésíti meg, nem ír belőle hittani mesét. Semmi didaxis, semmi
tanulóságra irányuló ok-okozati viszony. A *Fény a magasból* szerzője rá-
bízta magát a lukácsi történetvezetésre, jóformán érintetlenül hagyva
azt, és átformálás helyett apró intarziákat illeszt bele. A tömjénáldo-
zatra induló Zakariásról például ezt olvashatjuk: „Idejében felszedelőz-
ködött, búcsút vett Erzsébettől és háza népétől, és indult Jeruzsálem-
be, a szent templomba teljesíteni a szolgálatot. Könnyű volt a járása,
fényes a homloka, csak szíve mélyén rejtőzött szomorúság. Gyorsan
haladt az ismerős vidéken, szinte elébe szaladt az út.” Ennél hosszabb
szerzői betét talán nincs is ebben a rövidke írásban.

E kis betétek egyike, az asztalra tett gyertya motívuma viszont rendre ismétlődik, refrénként mintegy, lírai logika szerint. „Ő pedig csak integetni tudott, de néma maradt. Csupán a ruhája fénylett, mint az asztalra tett gyertya”; „Mert íme: amint fölcsendült fülemben köszöntés hangja, ujjongva és örömtől repesve mozdult meg méhemben a magzat. Éreztem a tűz sugárzását, mint amikor közelebb hajolva átsuhan arcunkon az asztalra tett gyertya lángjának melege” – és így tovább. Az ígélet beteljesedése, a magasból napkeletként érkező isteni irgalom (Luk. 1,78) kézzelfogható közelségbe kerül, ám addig is az apró gyertyák világítanak az éjszakában.

Mint ahogy Borbély Szilárd finom érintése is apró nyomot hagy az evangéliumi szövegen. Ritmust ad neki, *szekvenciává* szervezi. Nem mesévé alakít, hanem elmesél: nem az ornamentika, a nyelvi díszítettség, és nem is a mesemondói szerep kiemelése a választott megoldás, hanem az ismétlésből fakadó ritmizálás. Borbély koncepciózus nyelvi szegénysége (amely teljesen eltér a klasszikus, Pilinszky-féle nyelvi redukciótól – ezt a kérdést egyébként érdemes volna egyszer alaposabban szemügyre venni) alig észrevehető formáló erővé válik itt. És mind ebben nyilvánvaló segítségére vannak Kees de Kort pasztellszínekkel dolgozó, barátságos és közvetlen, a képesbiblia-realizmustól igen távol álló rajzai. Ezek az evangéliumi történet fenséges jellegét nem a figurákon, és nem is valamiféle ikonikus ábrázolásmódon keresztül igyekeznek megjeleníteni: a könyv lapjain zömök, kicsit esetlen, barátságos alakok téblábolnak a bibliai tájakon. Az illusztrációk nem illusztrálni akarják a szöveget, hanem ugyancsak rábízák magukat, és így – ne szégyelljük kimondani – az alázatnak ebben a gesztusában azonosak Borbély Szilárd munkájával.

Kérdés maradt még, hogy a *Fény a magasból* gyerekkönyvként milyen. Keresetlen, talán ez a legpontosabb kifejezés. Nem okít, nem tanít, nem magyaráz. Nem akar mindent életvezetési elvekre bontani, az a bibliamagyarázók dolga. Nem akar egyebet, mindössze újra elmesélni a régi történetet: figyelmes, komoly, tágra nyílt gyerektekinteteket képzelek a könyv köré.

Castrum doloris Péterfy Gergely: Halál Budán

Immár csaknem másfél éve látott napvilágot Péterfy Gergely regénye, így hát a recenzensnek nem csupán a könyvvel, hanem annak kritikai visszhangjával is számolnia illik. Részletes áttekintést mégsem nyújtana a *Halál Budán* fogadtatástörténetéről – egyrészt azért nem, mert ha mind ez idáig hanyagolta recensensi kötelességeit, ugyan miért éppen ezen a ponton venne erőt rajta a filológusi buzgalom; másrészt pedig a feladata mégsem az volna, hogy kritikustársai meglátásairól nyújtson összefoglalást, hanem elsősorban a saját olvasatáról kellene számot adnia.

A dolog azonban, attól tartok, mégsem kerülhető meg ilyen egyszerűen. Kétszer olvastam Péterfy könyvét, először a megjelenést követően, másodszer pedig azután, hogy elvállaltam a recenzálását a *Jelenkor* számára. Mindegy, hogy milyen okokból kifolyólag, de meglehetősen sok idő eltelt e második olvasás óta is, ahhoz legalábbis elegendő idő, hogy veszni engedjem az élmény frissességét. Márpedig ez a műbírálóknak – annak a fajta műbírálóknak, amely a leginkább kedvemre való, vagy kicsit szigorúbban fogalmazva: amelynek a művelésében önmagam számára értelmet látok – elengedhetetlen alkotója. Helyettesíteni nyilván nem helyettesíthető semmivel: az első olvasás élményszerűsége nem nyerhető vissza, talán csak olyanformán, ha tíztizenöt év múlva veszem elő újra a könyvet (ez is lehetséges opció persze, csak éppen egy folyóirat szerkesztősége részéről túlzás volna elvárni a művészetpszichológiai belátások ennyire radikális érvényre juttatását). A szökni hagyott élmény helyébe az eltelt időben ugyanakkor fölépült a regény fogadtatástörténete – így talán, „valamit valamiért” alapon, mégsem tanulság nélkül való az időközben megfogalmazott kifogásokat és meglátásokat nagy vonalakban hozzámérni egykori saját benyomásaimhoz.

Ha az első olvasást követően írom meg ezt a recenziót, minden bizonnyal erősen érvényesül Péterfy lendületes, vizionárius nyelvének a hatása. Merthogy a *Halál Budán* sodrását kétségkívül a „nagy stílus”

adja. Ami azt illeti, a szöveg érzéki, áradó és szuggesztív jellegét a regény bírálói is rendre elismerik, még azok is, akik többnyire kifogásokkal illetik a könyvet. Ugyanakkor nem egy kritikuskál – például Bazsányi Sándornál a *Műútban* (A röppálya íve, 2009/14) vagy Takács Ferencnél a *Mozgó Világban* (A látvány és a kép, 2009/6) – a történetvezetésnek és a motívumok rendjének a rejtélyességét, enigmatikusságát felülírja ez az érzéki összbenyomás. A talányokban „túlontúl is gazdag” regény utalásainak „bogozgatásánál”, az elrendezés „szertelenségeinél” egyaránt fontosabbnak bizonyul maga az élmény, Péterfy prózájának költői ereje. A fő kifogások szintén ugyanebbe az oppozícióba illeszkednek, csak éppenséggel ellenkező előjellel: a gazdag, testes prózanyelv erényeinek elismerése mellett a regény egészének tétjét, az ügyes elbeszélői technika mögött „a kérdések értelmét, mélységét”, illetve szerkezeti megoldásainak átgondoltságát hiányolják (elsősorban Kálmán C. György és Margócsy István, akik Angyalosi Gergely és Károlyi Csaba társaságában az *ÉS-kvartett* című kritikai beszélgetéssorozat résztvevői voltak; a szerkesztett anyagot lásd az *Élet és Irodalom* 2009/19. számában). Mindemellett szóvá teszik a történetvezetés bizonyos ellentmondásait is, melyekről az alábbiak során még szót ejtek.

Ami magát a történetet illeti, a regény cselekménye a tizenhetedik században játszódik, Bécs 1683-as, sikertelen török ostromától Buda 1686-os visszafoglalásáig. Központi figurája egy rejtélyes nápolyi ifjú, Michele d’Aste báró. Valódi történelmi személyről van szó, akinek a naplója magyarul is megjelent (*Napló Budavár 1686. évi ostromáról*, Corvina, 1991) – mi több, saját bevallása szerint Péterfynek ez a kötet adta az ötletet, hogy regényt írjon az életéből (lásd „Egy gonosz teremtő vagyok. Péterfy Gergellyel beszélget Károlyi Csaba”, *Élet és Irodalom*, 2009/12.). Ugyanakkor különös módon Michele d’Aste, aki a legádázabb ütközetekben is egy szál fehér ingben vesz részt, mintegy keresve a halált, kihívva maga ellen a sorsot, voltaképpen arc és karakter nélküli figurája a regénynek. Amint erre Angyalosi Gergely föl hívja a figyelmet az említett beszélgetésben, a kötet központi hőse üres központ, mintegy az az üres hely, amelyhez képest a többi szereplő meghatározza önmagát: „Teljes egészében az, aminek a többiek látják. Ő valóban jelkép, némelyeknek látomás, szimbólum.” A végzet Buda ostrománál éri utol a fiatalembert – erről a jelenetről a regény már nem tudósít, a haláláról viszont már a nyitó mondatokban értesül az olvasó, így mindvégig tudatában van, hogy a *Halál Budán* milyen

befejezést tartogat a számára. A halál jelenléte és elkerülhetetlensége ily módon a kezdetektől ráüti a pecsétjét Péterfy könyvére.

A nápolyi ifjú végétéről a könyv nyitó soraiban barátja, Solari lovag levele tájékoztat, melyben Michele d’Aste anyjának, a Báronőnek számol be négy évtized távolából egykori kalandjaikról. Solari elbeszélését több ízben is megszakítja a regény narrátora: ezeknek a betéteknek a középpontjában a magányos, emberkerülő, idős lovag és albérlője, az ugyancsak idősödő, egykor híres operaénekesnő bizarr viszonya áll. A lovag előszeretettel kukkolja végig az öregedő díva pástorórait, de testi kapcsolatra csak a halála után lép a nővel – e nekrofil vonzalom ugyanakkor zökkenőmentesen illeszkedik a regénynek a halálról nyújtott, tarka panorámájába. S mint megtudhatjuk, az énekesnő egykori karrierjének fénypontja Jean-Baptiste Lully operája, az *Acis és Galatea* volt, amelyet éppen Buda ostromának napjaiban állítottak színre Párizsban – erről az egybeesésről majd a harmadik, befejező részben értesül az olvasó.

Az első rész ott ér véget, hogy Solari és Michele d’Aste átkelnek az egykori limesen, és barbár – magyar – földre lépnek, illetve hogy negyven évvel később Solari magáévá teszi a halott dívát. A második rész új elbeszélőt kap, egy névtelen angol ifjút, aki amolyan katasztrófaturistaként utazik az európai hadszíntérre, és lelkesen követi választott hőstét, Michele d’Aste-ét Buda felé. (Solari lovag az ő elbeszélésében nevetséges-mogorva mellékalakká válik.) Az ő útja Bécstől Visegrádig tart; eközben eltöltenek egy telet egy nemesi lakban, ahol a ház özvegy úrnője és Michele báró között viharos szerelmi viszony szövődik, Aeneas és Dido történetét kopírozva, amely a férfi gyors távozásával és a nő önkéntes máglyahalálával fejeződik be. Az ifjú angolt pedig egy vándor mutatványos sátrában látjuk viszont később, kéz és láb nélküli torzalakként, aki háborús kalandjainak versbe szedett változatával szórakoztatja a közönséget. A harmadik, mindössze tizennégy oldalas rész, amely Buda ostromát írja le, és a végső rohamnak (s mint tudjuk: Michele d’Aste halálnak) az előestéjén ér véget, számos szereplőt felvonultató, kavargó, kaleidoszkópszerű szöveg – vagy ha tetszik, szövegkollázs, hiszen Péterfy bevallása szerint szinte teljes egészében Áprily Lajos-, Jékely Zoltán- és Mészöly Miklós-idézetekből áll össze.

A halált kereső fiatal nemes, a háború borzalmaira kíváncsi katasztrófaturista, az önmagát máglyára vető szerelmes asszony. Egy magyar nemesúr, aki saját apja holtteste mellett tanul meg írni; a

halott énekesnőt magáévá tevő idős lovag; a lehető legváltozatosabb halálmek; szörnyszülöttek, a fantázia világából életre kelő rémalakok. Péterfy Gergely regénye akár afféle halotti emelvénynek, *castrum doloris*-nak is tekinthető, amelyet az ostrom alól felszabadult Bécsben a kapucinusok építenek a halottak csontjaiból: „Szárnyaszegett, agyonzabált varjak módjára százsámra lepték el a csatateret e fekete ruhás barátok, hogy elvégezzék gyászos munkájukat, amely a romló emberi húsból a halál tündérpalotáit emelte.” Minden sors és minden történés a halál felé mutat ebben a regényben, mégpedig elsősorban a barokkos, magasztos és beteljesítő tettként fölfogott halál, az *ars moriendi* felé. Mindez bizonyos értelemben akár szűkre is vonhatná a könyv szemhatárát, ha Péterfy nem ellensúlyozná – elsősorban a befejező, harmadik részben – a brutális és értelmetlen halál nagyon is modern felfogásával. Hisz a regény végén az (ugyancsak katasztrófaturista) itáliai orvlövész, aki a várostrom forgatagában mindenáron embert szeretne ölni, egy kisfiú fejét veszi célba, akit apja, a zsidó Izsák visz föl a vár falára, hogy onnan tekintsenek végig az ostromlókon: „Nem tűnnek el a budai nyarak, Simeon fiam. Csak erre a pillanatra emlékezz mindig: hogy itt álltál, és nem féltél.”

A regény utolsó szava az értelmetlen pusztulásé. Izsák, aki méltósággal kíván szembenézni a Budára törő veszedelemmel, éppen ezzel a gesztussal okozza kisfia halálát, az ostromra induló Michele d’Aste haláláról viszont nem tudunk meg semmit – noha a regény kezdetén Solari lovag nem kevesebbet ígért a Bárónőnek (és nekünk, olvasóknak is?), mint hogy ez ügyben exkluzív beavatásban részesíti: „Én olyasmit tudok, amire Önnek már régóta égető szüksége van: Ön úgy tudja, hogy a fia hős, elsőként tört be az ostromlott budai várba a győztes roham élén; én viszont tudom, hogy milyen okok vezették, hogy első legyen, és miért halt meg éppen ott.”

A pusztulás utólag sem nyer értelmet a regény lapjain: a kis Simeon nem örizheti meg és örökítheti át a tapasztalatát, mint ahogy Solari lovag sem árulja el Michele d’Aste titkát. A leggyalázatosabb sors pedig kétségkívül az ifjú angolnak jut osztályrészül, akinek meghalnia sem sikerül, hanem – a harcterek látványosságait kergető katasztrófaturistából maga is elrettentő spektakulummá válva – magatehetetlen vásári mutatványként tengődik, és a saját története helyett kezdetleges klapanciákkal szórakoztatja az összecsődült bábéskodókat. Azt hiszem, nagyon is tudatos szerzői fogásról, szándékos elvarratlanságról

van itt szó: a kaleidoszkóyszerű forgatagban a szemtanú szerepe is üres hely marad.

A három részt bevezető alcímek se kecsegtetnek sok jóval. Az első idézet az *Aeneis*ből, Lakatos István fordításában: „a sanda halál ezer arca”; a másik kettő pedig a híres dodonai jóslatot adja ki – *Ibis redibis nunquam per bella peribis* –, amely attól függően, hogy miképp tagoljuk, kétféleképpen is olvasható: „elmégy, visszatérsz, sosem halsz meg háborúban”, vagy „elmégy, sosem térsz vissza, háborúban halsz meg”. Ez a talányosság, felfejtetlenség, mint már esett róla szó, a regény számos olvasóját zavarba ejtette. S valóban, el lehet töprengeni rajta, hogy milyen mélyebb összefüggésben áll a regény világán belül mondjuk Lully operájának és Buda ostromának az egybeesése, vagy éppenséggel miért nevezik a nyomorék angolt a vásárban Salisbury Jánosnak? Ezeket a kérdéseket többek között Takács Ferenc is fölteszi, megjegyezve, hogy talán „túlontúl is gazdag az ilyesféle talányokban a *Halál Budán*”. Másfajta rejtélyeket viszont jóval szigorúbb hangon kérnek számon a kritikusok. A kötet egyetlenegy pontján maga az elbeszélő személy szerint is fölbukkan, és arról mesél, hogy a Google Earth-ön nézett utána, hogy hol áll Solari háza, ezek után pedig eltűnik a szövegből („nem az a bajom, hogy a tényleges szerző közbeszól, hanem az, hogy csak egyszer szól közbe, és nem válik ez motívummá, valamilyen szervező elvvé, nem kap valamilyen jelentést, hanem csak egy odavetett lehetőségként marad meg” – jegyzi meg ezzel kapcsolatban Margócsy István). Az is többeknek fejtörést okoz, hogy a kéz és láb nélküli angol hogyan képes magára zárni a kocsiajtót, amelyen kenyéradó gazdája egyre ingerültebben dörömböl. Hacsak nem éppen – és ez az ellentmondás föloldása lehet – színjátékról van szó, melynek célja a bábéskodók figyelmének a fölkeltése, noha maga a szöveg nem tesz utalást effélére, így ennek az ellentmondásnak a föloldása az olvasó jóindulatára szorul; az viszont már tényleges elvételnek tűnik, hogy a 187. oldalon kivégzett janicsárt két oldallal később „elvezetik a többi fogolyhoz”. Ezek az elgletteletlenségek valóban zavaróak, de a regény tartó szerkezetét nem érintik, és egy esetleges újabb kiadásban gond nélkül korrigálhatóak. A Google Earth-re vonatkozó szöveghely azonban, úgy gondolom, kivételt képez, mivel közvetlen kapcsolatban áll a *Halál Budán* legfontosabb kérdésével.

A regény világából – legalábbis a hagyományos történelmi regények poétikája felől olvasva – valóban hiányzik a sorsok tágassága.

Nagy kérdés azonban, hogy az adott feltételek mellett a szereplők egyáltalán rendelkezhetnek-e ilyesfélével. Másképp fogalmazva: ha – az eddigi kritikákból mintegy mérleget vonva – elismerjük a *Halál Budán* érényeit, ugyanakkor hiányérzetet is kelt bennünk a kötet, nem volna érdemes változtatni valamelyest a nézőpontunkon? Kijelöl-e számunkra valamiféle helyet Péterfy regénye, ahonnan a leginkább érdemes volna olvasni?

A két, nagyjából azonos terjedelmű részt a kollázsszerkezetű, gyors ritmusú harmadik zárja, amely azon túl, hogy alapjában határozza meg a kötet dinamikáját, az első két fejezetről kialakult benyomásunkat is átértelmezheti. A fülszöveg szerint a harmadik rész elbeszélője az első fejezetben említett tiroli csodafiú lenne, aki képtelen bármit is elfelejteni: „Képes volt a felvonuló sereget, több mint kétszáz ezer embert, egyenként és név szerint megjegyezni, és azt is el tudta mondani, melyik katona milyen öltözetet, milyen fegyvert, milyen lábbelit viselt, milyen volt a hajviselete, és a többi.” E bámulatos képessége miatt egy darabig jó hasznát vették a hadseregben, ám egy idő után a tények áradása, illetve a régi események földidézése parttalanná tette a beszámolóit. Eltekintve attól, hogy a regény szövege nem, csak a fülszöveg utal arra, hogy a harmadik rész várostromát az ő szemével látnánk, a tiroli fiú csodálatos tudománya valóban magába sűríti mindazt, amit a *Halál Budán* elmond a történelmi tapasztalat természetéről.

Az események autisztikus „egybelátása” megszünteti a történelmi tapasztalatot, mint ahogy egy bizonyos részletezettség fölött a térkép sem használható térképként. A térkép „a magasabb rendű absztrakció” terepe, írja levelében Solari lovag: „A festő munkájában az alaposság és a részletgazdagság nagy erény, a térképek esetében azonban van egy határ, ahonnan kezdve a részletezés már felesleges, sőt zavaró.” Ilyenformán válik jelentéstelivé a Google Earth említése, és ilyenformán válik a regény egyik fő kérdésévé, hogy a történelem „térképe” mekkora részletezettséget bír el? A tiroli fiú tekintetén keresztül ugyanis megszűnik a „jelentős” és a „jelentéktelen”, a „nagy” és a „kis” események szembeállítás. Ami marad: az *ars moriendi* és a haláltánc táncrendje. Erre utal a lovag is, amikor felidézi első találkozását Michele d’Astéval, aki a bécsi vár bástyáján, az ellenséges tűz közepette a legnagyobb lelki nyugalommal egy térképen dolgozott: „Én ott a Löbel-bástyán mégis azt éreztem, hogy a rajz precizításában van valami kétségbeesett és reménytelen igyekezet, és hogy hiába látszik a vonalakban rend és es-

szerűség, amit leképez, maga a legelvetemültebb képtelenség, egyfajta túlhazbó, túlcsonduló felfoghatatlanság: a térkép a halálunkhoz vezető ösvények rajzolata volt.”

Péterfy ily módon már munkája legelején meghúzza azokat a ségédvonalakat, amelyekhez a történet-szálak a továbbiak igazodni fognak. S ha innen nézzük, talán Solari lovag mégiscsak magyarázattal szolgál a Bárónőnek a hősi halált kergető fia felől: „Michele a saját szemében egyszerűen nem létezett, mint ahogy egy térkép sem tud önmagáról.” S ha Michele d’Aste személye kitöltetlen, üres hely, úgy azzá válik a történelmi események szemtanúja is: Péterfy Gergely regényében nincs honnan értelmet adni a történelemnek. A regény voltaképpen hőse, ahogy Angyalosi Gergely mondja, „maga a történelemhez való viszony”, a történelmi tapasztalat „befoghatatlansága”. Ezért záródik a *Halál Budán* a várostrom kavargó víziójával, amely természetesen Mészöly Miklós nevezetes novellája, az *Anno (Albumkép a régi időkől)* hommage-aként is olvasható, nemcsak a hasonló téma, hanem a nézőpont hasonlósága miatt is.

Ily módon a sorsszerű életutak nagy elbeszélései helyett a barokk halálvízió és a történelem kavalkádszerű látomása foglalja egységbe a regényt. Vannak persze meghatározott hősei, akik meghatározott pályákat járnak be, de a valódi dráma nem bennük zajlik, nem az ő életük érvényessége forog kockán, mivel Péterfy legfontosabb kérdései nem rájuk vonatkoznak. Innen nézve egyáltalán nem külsődleges szempont Margócsy István kifogása, mely szerint a regény lehetett volna vastagabb is: kibontottabb tehát, ahol a szerkezetben betöltik a helyüket bizonyos önmagukban álló, máshova nem kapcsolódó elemek, mint például a vérmes természetű magyar nemesúrnak a sanyarú magyar történelemről szóló tirádái. A gyanútlan olvasó, mi sem természetesebb, Solari lovagot és az ifjú angol utazót, általuk pedig Michele d’Astét kezdi követni, és csak a könyv befejezésével döbben rá, hogy nem ők voltak a történet valódi hősei.

Mivel a regény igen mozgalmas, ugyanakkor relatíve karcsú kötetről van szó, ez az olvasói vargabetű a „hagyományos” történelmi regény felé elkerülhetetlennek látszik. S ha úgy tetszik, ez az optikai csalódás persze ugyancsak fölfogható barokkos-manierista trükként. Ahogy a magas fokú részletezettség eltünteti a történelmi események áttekinthető vonalvezetését, úgy mosódik el a hősök sorsa is Péterfy látomásos prózájának karneváli forgatagában.

Fenn a térképen Horváth Viktor: Török tükör

A recenzióknak azzal a furcsa helyzettel kell szembenéznie, hogy ha vérbeli történelmi kalandregényként ajánlja az olvasó figyelmébe Horváth Viktor munkáját, óhatatlanul is magyarázatra kényszerül. Mintha maga a műfaji besorolás eleve gyanúsán csengene, mintha alacsonyabb polcra helyezné a kötetet. Pedig dehogyan.

Akkor hát tegyük egyértelművé a helyzetet: nem, a recenzió nem gondolná, hogy az egyenes vonalú történetvezetés, az elbeszélés rafinált trükkjeinek és a látványos intertextuális utalásoknak a hiánya önmagában ómódíva tenne egy művet. Mindazonáltal kétségtelen, hogy Horváth Viktor tartja magát elbeszélő hősnének, Ísza bín Juszufnak az intelméhez: „Tudom, hogy nem erőlködésre vágysz, hanem azért olvasol, hogy örömet találj, és elfelejtsd a bánatodat, amit mindennapi ügyeid és a sok kis bosszúság okoz neked. Talán már az eddigivel is szomorítottalak téged, és azt fontolgatod, hogy a bazárban olcsón túladj ezen a könyvön, netán megparancsolod ifjú és művelt rab-szolgádnak vagy rózsás bőrű rableányodnak, akivel felolvastatsz magadnak, hogy hagyja abba, és vigye el ezt az unalmas írást ajándékba az uzorásnak vagy valamelyik kellemetlen rokonodnak, hiszen fedele díszes, a lapjai a szépen formált betűkkel és finom rajzokkal vonzó megjelenésűek. Igen. Aki íróttal fog, annak kötelessége tisztán tartania a mese áramának medrét, partját tarka növényekkel betelepíteni, és medencéiben csak annyi vízililiomot hagyni, ami még csábít, de az önfeledt úszást nem gátolja.”

A *Török tükör* legfőbb jellemzője valóban a felszabadult mesélőkedv, s ennek folytán jól olvasható Ísza ifjúkori kalandjainak a sorozataként, ám a könyv legnagyobb erényét és voltaképpen szövetét nem a pusztán események alkotják, hanem az a világ, amelyet a szerző megteremtett, és amelyben ezek a kalandok lezajlanak. A tizenhatodik század közepi török hódoltság világáról van szó, közelebbről a pécsi szandzsákról. És itt meg is kell állnunk egy pillanatra. A regény nagy

leleménye ugyanis, hogy az igazhitű hódítók szemszögéből rajzolja meg a világot. A soknemzetiségű, bonyolult politikai erőviszonyok uralta Magyarország szövevényes, kusza, veszedelmekben bővelkedő terület, szemben a Padisáh civilizált, kifinomult birodalmával. Ezzel a szokatlan nézőpontváltással egy csapásra kiszámíthatatlan terepre kerül az olvasó: mindaz, ami régről ismerős, hirtelen idegenné és egzotikussá válik. Nem, itt már nem szolgál kalauzul az *Egri csillagok*, annak ellenére sem, hogy Gárdonyi regényének néhány alakja (hahó, intertext!) lépten-nyomon fölbukkan a *Török tükör* lapjain, mi több, a legendás török gyűrű, amelyet a gaz Jumurdzsák (itt: Jadzsudzs, Ísza nagybátyja) keres égen-földön, ugyancsak központi szerepet játszik. Mindeközben azonban Horváth Viktor nem kacsingat ki az életét mesélő Ísza vállá fölülről, így az az olvasó sem „marad le” semmiről, aki – ha akad ilyen egyáltalán – nem ismerné az *Egri csillagokat*.

A részletező világábrázolás, az időben távoli kulturális tér és a lineáris történetészövés együttese akár Spiró György *Fogságát* is idézheti, ám a *Török tükör* teljességgel híján van Spiró végletes pesszimizmusának. A rezignált finálé ellenére – az eseményeket az öreg Ísza idézi föl kései olvasója számára, hogy szabaduljon a lelkét nyomasztó tehertől, a fékevesztett és boldog ifjúság éveit lezáró, tragikus vétség súlyától – vidám, vaskos humorú, karneváli jellegű kötetéről van szó, ahol még a birodalmi államszervezetet átható intézményes korrupció kultúrája is valamiféle kedélyes képet ölt. Mindazonáltal első pillantásra nyilvánvaló, hogy a regény mögött igen komoly kutatómunka és imponáló tárgyismeret áll. Az első százharminc oldal az előzményeket, valamint a Birodalom felsőbb politikai viszonyait vázolja föl, majd kezdetét veszi Ísza nevelődése a távoli, barbár magyar tartományban. A cselekményt kár is volna dióhéjban összefoglalni – a béke időszakának hétköznapijai váltogatják egymást rajtaütésekkel, lányszöktetéssel, intrikákkal, hitvitákkal. A kíváncsi és rátermett serdülő fiú lépésről lépésre ismeri meg a pécsi és a Pécs környéki kisvilág különböző arcait, és e felfedező kíváncsiság révén óhatatlanul is közösséget teremt a kalandregény olvasójával. Így hát mindamelllett, hogy török kori történelmi regény, a *Török tükör* egyszerre Pécs regénye, kultúrtörténeti kalauza is. Azon felül, hogy a város igen fontos korszakát eleveníti meg, mitikus magasságokba is emeli: „...forgandó az egyistenhívők és a barbárok sorsa a földön, mert Alláh lepecsételi a hitetlenek szívét, de a város mindig megmaradt, akárhányszor is gyújtották fel, rabolták ki és

öldösték le a lakóit. Mert a városnak mindegy, miféle emberek lakják, a város megmarad. A városok lelkét nem az emberekéhez mérte Alláh, hanem a magáéhoz, és akkor teremtette őket, amikor a hatalmas dzsinneket. Alláh azt csinál, amit akar.”

Alláh, ahogy az többször is elhangzik a regényben, egyszerre lát múltat és jövőt, mert számára nincs időbeliség – akár a regényíró, ez a modern demiurgosz, aki szintén egyetlen pillantással képes belátni az adott történet időbeli távlatának a teljességét. Valami hasonlót művel Ísza is, amikor a birtokösszeírás során kitalálja, sőt, mondhatjuk bátran, megteremti Pókos falut, és lám, a fikció idővel valósággá válik, a falu életre kel. És talán regényeket is hasonló célból olvasunk. Hiszen a *Török tükör* világa ugyancsak összekapcsolódik mindazzal, amit a török kori Pécsről gondolunk. A sodró lendületű történelmi kalandregény képes árajzolni a fejünkben lévő térképet, és ez igazán nem kis dolog.

A horhosban

Centauri: Pátosz a káoszban; Kék angyal

Centauri kétségkívül sajátos helyet foglal el a mai magyar irodalom játékterében. S most nem is elsősorban arra gondolok, hogy kizárólag az írói nevével használó, a személyazonosságát titokban tartó szerző. (Bár, tekintve, hogy nemrégiben szabályos szerzői esten is részt vett – igaz, függöny mögött ülve –, ez a rejtőzködés inkább a szerzői szerep stilizációjának tetszik, mintsem radikális választásnak.) Sokkal fontosabb kérdés, hogy védjegyévé tett kívülállása miként mutatkozik meg a poétikájában.

Centauri „irodalmi szocializációja” villámgyorsan ment végbe: 2006 márciusában publikált először (a *Liget* és a *2000* hasábjain), majd a rá következő két év során két prózagyűjteménnyel is jelentkezett; a másodikat egyenesen a kortárs magyar irodalom egyik legtekintélyesebb kiadója, a Magvető hozta ki új novelláskötet-sorozatának első szériájában. Olyan szerzőként lépett föl tehát, akinek máris számottevő *oeuvre* van a keze ügyében, legalábbis nagyobb anyag, mint a kezdő prózaíróknak általában. Ilyenformán e két kötet sorrendje nem feltétlenül igazít el a pálya ívét illetően, hanem bizvást tekinthetők nagyjából egyidejű válogatásnak az addigi termésből. S amennyiben így van, úgy nem időrendet, hanem más-más koncepcionális előfeltevéseket tükröznek. Míg a *Pátosz a káoszban* túlnyomó része – jobb híján nevezzük így – esszenovella, addig a *Kék angyal* a klasszikus novellaformában írott történetekből válogat. Másként szólva: míg az első kötet az excentrikus, „vad”, az esszéisztikus kitérőket a történetmondással azonos szinten kezelő Centaurit helyezi a középpontba, addig a második kötet némiképp domesztikálja ezt a vadságot, háttérbe szorítva a hagyományos, lekerekített történetvezetéssel szemben. Jegyezzük meg gyorsan, hogy ez a döntés bizonyos szempontból messzemenően védhető: a Magvető új sorozatában a magyar novella hagyományait kívánta életre kelteni, és itt is ennek a célnak megfelelően válogatott.

Ugyanakkor a „novellista” Centauri munkái gyakorta hagynak hiányérzetet maguk után. Noha kifejezetten nagy kedvvel és élvezetesen mesél, időnként mégis meg-megakad ez a lendület. Hol a történetvezetés íve törik meg egy-egy előkészítetlen lezárással (*Flaubert és a divat*) vagy túlhúzott, erőltetett poentírozással (ilyen az első kötet nyitó darabja, *A Moderátor*, vagy a második könyvből a *Proszektúra*), hol a modorosságok, a fárasztó szójátékok raknak rájuk túlzott terhet („Széklefőváros”, „Ó, a gonosz porosz!”, „*Cogito ergo rum*”, de talán maga a *Pátosz a káoszban* kötet cím is ide sorolható). Úgy tűnik, hogy a formátlanabb forma, a – nevezzük így – „pikareszk” novella jobban a kezére áll Centaurinak. A mellékszálakkal induló, kanyargó, ám az olvasó érdeklődését mindvégig lekötő történetvezetés szép példája az *Antimon* című elbeszélés a *Pátosz a káoszban* kötetből: az elbeszélő révén, aki egy vidéki mezőgazdasági főiskola levelező hallgatója, több kisvilágot is megismerünk, a főiskolás csoporton át a milliomos gazdálkodó évfolyamtárson és érzelmi analfabéta családján keresztül Antimonig, az erdőlakó hajléktalanból lett magányos éjjeliőrre, aki szerelmes ponyvaregények írásával tölti az idejét. Ráadásul ennek a történetnek a végkifejlete kifejezetten a hagyományos novellaformára jellemző, katartikus belátásra vezet: a dúsgazdag, egyszerre dolgos és törtető parasztcsalád, Grünbergék egyszerre elviselhetetlenek, ugyanakkor „rendes emberek” is a maguk kataton módján, akik az elesett csavargónak a hóna alá nyúltak, és fedelet adtak a feje fölé (még ha egy sufni fedelét is), ám a befejezésben az elbeszélő maga is rádöbben, hogy ő sem több „rendes” embernél, hogy a rejtélyes számkivetettel, Antimonnal szemben ő is fönn tartja „öntudatlan, elemi önzését”.

Ha azt mondjuk, hogy Centaurit szenvedélyesen érdeklik a peremen, a határhelyzetben élők, ez a kijelentés némiképp félrevezető lehet. Ez az érdeklődés ugyanis nem elsősorban szociális természetű, hanem magának a peremhelyzetnek, a határ átlépésének szól. Akár az utcák magányos őrlöttjeiről, akár az önmagát próbára tevő, kutya-szánjával az Amundsen-öblöt célba vevő brókerről, akár a kisvárosban összeverődő társaság magának való, artistikus erőpróbáiról van szó, a határátlépés mozzanata folyton megjelenik a novellákban.

S valahol itt lehet keresni az említett „vadság” gyökereit is. Centaurit valamiféle merész prózapoétikai szertelenség jellemzi. Ennek a szertelenségnek ára is van persze, ilyenek a fent említett manírok, ám még amikor olyan ingoványos területekre is merészkedik,

mint a fantasztikus allegóriáé (*Leviatánia, Kék angyal*), sikerül izgalmas eredményre jutnia. Ugyanakkor mégsem csupán ez a sokirányú kísérletező kedv teszi hasonlíthatatlanul egyedivé a mai magyar prózairodalomban.

Hogy a novellák többségének lokalizálhatatlan kisvilágában angol-szász neveket és mértékegységeket használnak, árulkodó jel ugyan, bár önmagában még ez sem volna több pusztá manír nál. Ám az angol-szász (amerikai) álca ennél fontosabb dologra utal. Jelesül arra, hogy Centauri – a kortárs magyar irodalomban páratlan módon – nem-urbanus szerző. Nyilván világos, hogy a kifejezést ezúttal nem a „népies” jelző ellenfogalmaként használom: arra gondolok, hogy Centauri írásainak élményvilága, a megjelenített világ horizontja egész egyszerűen nem azonos a mai magyar irodalom élményvilágával és szemhatárával. Ő ugyanis olyan „természetes” viszonyt ápol a természettel, ami kívül esik az élő magyar irodalmi hagyományon. A természet jelenségei nála még rejtett formában sem hordozzák a szociális viszonyokat: Centaurinál a folyó, a vízmosság, a horhos, a gleccser – vagy éppen a természeti képződmények együttese – nem metafora, hanem folyó, vízmosság, horhos és gleccser, vagyis ebben a minőségükben válnak érdekessé. Ennek folytán a legnagyobb természetességgel írhatja le – és le is írja – például a „horhos” szót, anélkül, hogy Mészöly Miklós hangja megszólalna a háttérben. Ezt ma rajta kívül egyetlen magyar író sem képes megtenni – ami természetesen nem fogyatékoságuk, hanem a Centauriétól gyökeresen eltérő pozíciójuknak a következménye. (Az egy Bodor Ádám természetképe szintén „természetes” anyagú, ugyanakkor erősen metaforizált: Sinistra körzet minden vadonbeli szeglete az emberi egzisztencia reménytelenségének a színpada.) Az *Úszó sziget*, ez a – felteszem – Jack London-i ihlettségű elbeszélés, amelyben egy kalandvágyó huszadik század végi utazó egy úszó jégtáblán reked, és egy fókával köt furcsa barátságot, majd reménytelen helyzetében lelövi az állatot, azért hathat szokatlanul az olvasó számára, mert nem tartalmaz semmiféle ideologikus kommentárt, sőt, másfélét sem. Nem több, mint egy távolságtartó hangon előadott történet, amelyben az egyén magára marad a természet erőivel szemben. Ez a tapasztalat pedig mindaddig többé-kevésbé hiányzott a jelenkori magyar irodalom élményvilágából.

Persze előfordul, hogy Centauri kommentárhoz folyamodik, mint például *A magány és a misztérium gomolygása* című írásban: „Aznap

dél körül, miután bevittem Gerbeaud-t a tréningről, észrevétlenül beborult; eleinte csak nyirkosabb lett a levegő, a völgyben némi köd gyűlt össze, később a Nap erejét veszítette, végül eltűnt valami vékony, szmogszerű fátyol mögött; kora délutánra az ég ólomszürkévé vált, elült a szél, a madarak elhallgattak, s olyan csönd lett, mintha este volna már. Nem gondoltam semmire, csak álltam az udvaron, az istálló előtt, eregettem a füstöt, és az eget kémleltem; igen alacsonynak s leginkább régi, piszkosszürke tapétának tűnt; nem volt köd és nem volt felhő; valami más, beteges textúra; baljós átmenet. Amiről lehetetlen megállapítani, miből lett vagy mivé lesz.” Az elbeszélés egy nyomasztó éjszaka leírásával folytatódik, ám a megmagyarázhatatlan atmoszféra nem az elbeszélő lelkiállapotának, illetve társas viszonyainak a „kivetülése” vagy okozata: a fenyegetés kívülről érkezik, az állatok, a kutya és a ló riadtan reagálnak rá, az eseményeket értelmezni igyekvő embert pedig egyre inkább uralmába keríti a szorongás. Mindennek – és ez nagyon fontos – nincs semmiféle metaforikus vagy ideologikus „felsőbb” magyarázata.

Centauri legjobb szövegeiben az individuum azzal a tudattal birkozik, hogy a létezése az anyagba vetetett. „A mitológia kentaurjai vagyunk mindannyian – olvashatjuk a *Massa Confusa I.* nyitó sorában. – Kultikus fogalmakkal – ész, haladás, történelem, szabadság – igyekszünk kiemelni magunkat egy rendszerből, amelynek azonban maradéktalanul és örökre atomjai vagyunk. Ám ezt a halmazba ágyazottságot valahogy se az individuum, se a kollektíva nem képes elfogadni.”

Noha ez a szövegrész a természeti meghatározottságot a felvilágosodás hívószavaival állítja szembe, Centauri szerencsére mégsem sétál bele az eleve adott természetességgel szembeállított civilizációkritika zsákutcájába. Az emberi világ társadalmi szervezetsége, történeti-politikai meghatározottsága vagy kívül esik az érdeklődési területén, vagy közvetlen szatíra tárgyává teszi (olykor kevésbé szerencsés módon, mint például a *Trolibusz és Brossgidában*). Illetve akad még egy ropant érdekes, visszatérő motívum az elbeszélések sorában. Bizonyos szövegek a szereplőkön keresztül egymáshoz kapcsolódó ciklusokat képeznek (akár egy nagyobb mű kiragadott részletei is lehetnének), s ezek egy részében föl-fölbukkan a kisvárosi fiatalok Fonónak elkeresztelt csoportja, amely kiterjedtebb, ugyanakkor lazább szövésű egy szűk baráti társaságnál. Ez a törzsi jellegű közösségelmény a legfontosabb

társadalmi tényező Centauri munkáiban: e törzset valamiféle azonos, bár kifejtetlen világszemlélet, értékhierarchia tartja össze (valami „rög-eszmés” jelleg, olvasható *A Bróm-robbanásban*), és ez a kifejtetlenség nem fogyatékosága, ellenkezőleg, alkotóeleme, mintegy a cementje ennek az együttlétnek.

S ha *A magány és a misztérium gomolygása* zárszava az, hogy az elbeszélés elősorolt szereplőiben „kiismerhetlenségük varázsa” a lenyűgöző, valamint a *Norma Lea zónatitka* szinte szó szerint megismétli ezt a kitélt („Épp ez a kiismerhetlenség, létének valószínűtlen, embertelen léptéke ejtett rabul”), máris ott vagyunk az emberből és a természeti jelenségekből áradó varázs metszéspontjánál. A kiismerhetetlen, egyszerre veszélyes és vonzó létezők keltik fel a Centauri-féle esszénovellák hőseinek kíváncsiságát. Az embert a benne rejlő „embertelen lépték” köti az ugyancsak és eleve embertelen léptékű természethez. Innen nézve válik a csak és csupán természeti erőként jelen levő, ideológiától mentes természet ezekben az írásokban az emberi önismeret segédegyenesévé. Míg a kortárs magyar próza lemond (és nyilvánvalóan valamiért cserébe mond le) a természetnek erről az önismereti potenciáljáról, Centauri kifejezetten erre irányítja a figyelmét.

E vonása miatt társtalan és rendkívül izgalmas vállalkozás az övé, és ez az, ami az általam esszénovelláknak nevezett írásokat inkább jellemzi, mint a lekerekített, zárt szerkezetű novellákat. Az első két kötet, meglehet, egyenetlen, és néha nem elég szigorúan kézben tartott, ám mégis megérdemli a megkülönböztetett figyelmet. Mindamellett a gyors ütemben gyarapodó publikációs lista alapján úgy tűnik, hogy sokat író szerzőről van szó, ami bizonyos veszélyeket is magában rejt. Ebből a szempontból figyelemre méltó a *Kék angyal* címadó, egyzersmind záró darabja. Ebben az allegorikus látomásban a rettenetes Angyal eteti, kényezteti és kínozza a pokoli szkriptóriumban munkára fogott írókat: „amit mi, pokolbeliek írunk, talicskába rakják Angyal segédei, és áttolják a Mennybe. Ott olvasnak.” Némileg szájbarágós (és talán némi hübrisztől sem mentes) az allegorézis, ám fontosabb, hogy a történetben külsővé tett belső munkakényszer ugyancsak egyfajta szertelenségre, határátlépésre utal. Ha Angyal időnként lassabb tempót diktálna, talán könnyebben láthatóvá válnának ennek a prózának a belső arányai és távlatai.

Centauri mindenesetre itt van a horhosban, már látszik.

A győzedelmes remete

Bán Zoltán András: Susánka és Selyempina

„Ó, a boldogság ajtaja nem befelé nyílik, hogy nekirohanva benyomhatnánk; ellenkezőleg, kifelé nyílik, s ezért semmit sem tehetünk.”

(Kierkegaard)

56 „A kérdés pedig ekként szól: Szerelem volt-e, amit Zsigó a lányka iránt érzett? Szerelem volt valóban? – kérdezzük kíváncsian az Agyközpont nyughatatlan sejtjei. Szerelem és kész, egyszerűen csak szerelem? És ez lenne a pofonegyszerű magyarázat? Ez lenne a végső oka a történet elején lefektetett megállapításnak, hogy Zsigó bátyánk vénségére megbolondult? Hogy zilált hajjal rohangált egyik kocsmából a másikba, hogy éjjelente órákat álldogált Susánka ablaka alatt féltékenységtől szétmárt szívvel, látomásoktól nedves fejjel?! Ez lenne az ok?! És ekkor az Agyközpontban belátják, hogy indoknak ez nyugodtan elegendő, hisz a szerelem valóban képes arra, hogy csontja velejéig megrágnon valakit; hogy kifordítson egy embert a maga világából és aztán magából a világból is teljesen.”

A kötet 48. oldalán járunk, ahol a kérdés megválaszolásától, mint ahogy azt megtudhatjuk a fölvezető mondatból, az Agyközpont „ha nem is mindent, de roppant sokat remél”. A könyv befejezéséhez közeledve, a 95. oldalon e mondatok szinte szóról szóra megismétlődnek, ám ezúttal pesszimista, lemondó fölvezetéssel: „Itt most, a történet vége táján, mely egyben Zsigónk végét jelenti (és az Agyközpontét is valószínűleg, nem szólva Susánkáról meg Selyempináról), a kérdést fel kell tenni, bár föltehetően nem lehet megválaszolni.” A figyelmes olvasó ebben a pillanatban szerencsés helyzetben érezheti magát, íme, hát megleltem a kisregény centrumát. A következő passzus azonban tovább finomít a mindezen: „De mi a szerelem általában, és mi a Zsigó-féle szerelem a maga különösségében?”

Sok a kérdés így, egyszerre.

Ha a szerelem általános vagy különös meghatározására nem is vállalkozhatunk, a szerelem *helyét* ezúttal talán meghatározhatjuk. Bármiféle *maniáról*, örületről, kizökkenésről van is szó, mindez Zsigó bátyánkban, az öregedő dalszínházi kottatárosban (és alkalmi sűgőban) megy végbe, és határozottan *nem az Agyközpontban* – még akkor sem, ha a finálé során mindkettő rémülten pillantja meg önmagát a másikban: „Igen, Zsigó és az Agyközpont egy és ugyanaz, nézik egymást ijedten és szeretve; és hogy ez a felismerés az előbbi, netán az utóbbi agyából pattan ki, szökken szárba, virágzik fel, kér teret, annak nincs jelentősége, éppen a felismerés lényegi, megfellebezhetetlen tartalma miatt.”

*

Az egy lélegzetnyi, sodró kisregény cselekménye röviden összefoglalható: az öregedő kottatáros belehabarodik az egyszerű fiatal pincérlányba, majd a *liaison* drámai csúcspontját követő depresszió állapotában öngyilkosságra szánja el magát, végül azonban egy tragikomikus legyintéssel lemond a tervéről. Arról a szándékolt eldöntetlenségről, hogy e csúcspont milyen jellegű, egyáltalán, mi történhetett kettejük között, később ejtünk – ha ejtünk egyáltalán – szót. A banális történetet ugyanakkor – amely nyilván a Kedves Olvasóval is számtalan alkalommal megesett már – az elbeszélés ravasz tükörrjátéka teszi csavarossá. Egyfelől megkettőződik a főhős, kettéválik magára Zsigóra és a hierarchikus bürokráciaként elgondolt Agyközpontra, ahova a jelentésíró sejtek szállítják a feldolgozásra váró, egymásnak gyakorta elmentmondó híreket, egyre fokozódó tanácsstalanságot váltva ki az úgynevezett elemző sejtekből; másfelől pedig mindemellett a nő szereplő is kettős személy, Susánka, a szende pincérlány és Selyempina, az örök kurva. Zsigó szelíd udvarlása és föltárulkozása Susánkának szól ugyan, ám egyáltalán nem független Selyempina hatásától sem.

A hely tehát, ahol minden átváltozás, valamint égszakadás-földindulás végbemegy, Zsigó. Az ő tapasztalatairól azonban jórészt nem közvetlenül, hanem az Agyközpont reflexióin átszűrve értesülünk. Az elbeszélő egészen a történet befejezéséig az Agyközpont (többnyire igen vegyes) benyomásairól tudósít, míg nem az összeomlást követően, midőn Zsigó végképp fölszabadul az Agyközpont gyámsága alól, ha úgy tetszik, esztét veszt, ha úgy tetszik, „önmaga szabad művésze” lesz,

egyszóval az öngyilkossági előkészületek jelenete során már kiiktatja az Agyközpontot önmaga és az öregedő kottatáros figurája közül.

„Marionettalakból hús-vér figura lett” – szól a jelentés, és valóban, Zsigó emancipációja, kétségbeesett lázadása borítja föl az egyhangú élet egyensúlyát. A „Ki az úr a háznál, az Agyközpont avagy Zsigó bátyánk?” kérdése a fegyelmező racionális kontroll *versus* szabadság közkeletű modern ellentétpárjához utal bennünket. Ez az önmagában kissé közhelyes ellentét az Agyközpont mint szereplő felléptetésével originális írói gesztus alapjává lesz. A híreket szállító és értelmező sejtek ugyanis „az egyértelműség robotosai”, a kételkedés pedig az Agyközpont önfelszámolása volna, ugyanakkor a beérkező ellentmondásos hírek, az egymást metsző, bizonytalan jelentések mind ennek az önfelszámolásnak az irányába mutatnak. S amennyiben valóban Zsigó ajándékozza a Susánka és a Selyempina neveket a lánynak, úgy az Agyközpontnak szembe kell néznie a rémületes fölfedezéssel, miszerint „Zsigónak van saját szólama”.

A *Susánka és Selyempina* végletesen ironikus olvasói akár szegény Agyközpont tragédiájaként is fölfoghatják a történetet. Mintha csak a drámai hős fejében bukkanna föl a Kar, és onnan beszélne kifelé, míg nem a *mania* hatalma alá kerülő hős ki nem rázza az egész társaságot a fölnél keresztlül. Az Agyközpont rosszalló meghökkenése Zsigó önálló szólama fölött azért is roppant mód ironikus, mert voltaképpen a mindenkori Kar van ráutalva a mindenkori drámai hősré, az ő létének az előföltétele a tragédia terébe belépő egyén önálló szólama. Bán Zoltán András elegáns és szellemes választ ad a modern próza nagy problémájára, a „Ki beszél és honnan?” kérdésre. És kitérő választ persze, mert tisztában van vele, hogy a regény szellemétől idegenek az egyértelmű válaszok.

Ugyanakkor kihasználja a helyzetből fakadó lehetőségeket, s azért sikerül egyensúlyban tartania a pátoszt, hogy a túlzó fordulatokat egy-egy a „filozofikus”, „romantikus hajlamú” vagy „magát szellemesnek gondoló” jelentésíróra keni. Erre annál is inkább szüksége van, mivel a *Susánka és Selyempina* világát egybefogó stílus, elbeszélői hang megkapó ornamentikája a maga közvetlenségében könnyen szintiszta modorra válhatna, s ennél fogva igényli a közvetítettséget, az ironia elensúlyát. Ezt a terhet Bán könnyed, ám jól megfontolt mozdulattal a jelentésíró sejtecskék vállára pakolja, s így az ő szólamaikból áll össze, montírozódik az elbeszélés nyelvi világa: „Furcsán járt az idő; mintha

az összes évszak egybekeveredett volna; Zsigó teliholdas őszt kívánt maga köré, rókaszínű lombok alatt szívmengető mézes mélabút (az Agyközpont itt átveszi egy irodalmias hajlamú jelentésíró kitételét), aprózó léptű esőt netán, növendék szellőt, mely behúzott karmokkal simogat. Ám helyette mindenféle régi szélemlék facsarta orrát, karcos teleké, kamaszos tavaszoké; a nap süttött, de bágyadt holdvilággéppel, néha csapadék mozdult, hó meg eső elegye – hazug víz.”

E világot minden *fin de siècle* allúzió mellett is egyfajta időtlenség, kortalanság jellemzi. A tónus, valamint a megidézett milió Krúdyra, vagy legalábbis Krúdy önmagán átszűrt korára utalhat, ám a szerző voltaképpen ravaszul ügyel arra, hogy ne lehessen konkrét korszakhoz kötni a történetet. A stílus, a szekvenciák szervezte, emelt-zenei mondatritmus ugyancsak a nyelvi- és világbábrázolás stilizációja felé mutat, az unalomig emlegetett krúdys „gordonkahangban” fölzengő áthalásoknál azonban fontosabbnak gondolom azt a különbséget, hogy Krúdy történelmi, földrajzi és életformabeli mitológiát épít akár a rövid lélegzetű munkái mögé is, Bán Zoltán András pedig nem, mivel őt egészen más kérdések foglalkoztatják: a *Susánka és Selyempina* világa szűkre zárt kisvilág, négszereplős, vagy inkább kétszereplős – de ha tetszik, egyszereplős darab.

Erről az egyetlen szereplőről, Zsigóról megtudunk bizonyos életrajzi tényeket, nagy vonalakban megismerjük az élettörténetét, értesülünk a jóbarát haláláról, az apadeficitről, az anya öngyilkosságáról és megrázó hagyatékáról, mindez azonban nem dramatikus hajtóereje a regénybeli történéseknek, hanem inkább a karakter fölépítésének a része, baljós zenei motívum. Nem véletlen a zenei metafora, e szerelmi kamaradarab stilizációja ugyanis leginkább operai: Bán kisregénye az opera hangütésének, világbábrázolásának valamiféle ismeretelméleti kétellyel ellátott változatára épít.

*

Az operai karakter számos ponton visszaköszön a kisregényben. A Susánka és Selyempina kettős képében megjelenő Nő például nyilvánvaló zsáner-figura, Gildába oltott Maddalena, hogy a történet végén megidézett *Rigolettó*ból vegyük a példát. De fölbukkan egy helyütt a kórus is (túl az Agyközponton), mégpedig az emlékezetes állatkerti jelenetben. Míg Susánka az állatkertben sétál, mert szorongásaira saját

selyempinai mivoltától „csakis az állatkertbe lelt írt”, ahol elbűvöli a nagy patás állatok „megkapó idomtalansága”, „tekintetük vonzó üressége”, ahol „a test butasága (...) látványosan jeleníti meg a szellem távollétét”, addig Zsigó egy temetői padon üldögél, gyereksírok között, és itt zümmög föl a halott gyermekek kórusa.

A halál perspektívája a következőképp jelenik meg az Agyközpont sejtcskéi szerint: „azt tervezték, Zsigó vége nyugodt, lázadásmentes lesz; nem fenyegeti majd öklével a baljósan zavaros vagy éppen tavasziasan hars, bohóckockás eget, nem csikorgatandja maradék fogait, ha az Agyközpont kiagyalta minutumban neki is le kelletik rónia a minden testnek adóját.” A „zavaros” és a „bohóckockás” ég tulajdonképpen két opció ebben az idézetben: a komoly, illetve a vígopera lehetőség, melyek között a választást csak az utolsó pillanatban hozza meg Zsigó.

Az Agyközpont egyébként is gyanús opera-ügyekben. A könyv első bekezdése rögtön arról tudósít, hogy „a fogalmazványok nem kertelnek, nem szépitik az eseményeket, nem maszkírozzák operás módon az általuk valóságnak vélt valóságot”. Innen persze sejthető, ami aztán bizonyossággá is válik: dehogynem. Mást sem tesznek a beérkező jelentések, mint sejtéseket, feltevéseket fogalmaznak meg, költői képeket, metaforákat állítanak elő. S meglehet, hogy „az önmagáról való gondolkodás az Agyközpont bevallottan egyik legkedvesebb, ugyanakkor mintegy természetből adott tevékenysége”, épp e folyamatos operai maszkírozás teszi komikus erőfeszítéssé szegény sejtcskéik nagy igyekezettel végzett reflexiós munkáját.

Ennél is fontosabb – és ironikusabb – azonban, hogy Zsigó és Susánka első találkozása egyfajta opera-vita keretei között megy végbe. Pontosabban szó sincs vitáról: az öregedő kottatáros mosolyogva hallgatja végig a pincérlány megvető kifogásait az opera műfajával szemben. Ezek a kifogások egytől egyig az operai stilizáció valószerűtlenségére, a műhóésésre és a haldoklók áriáira vonatkoznak. Az a gyanúm, hogy Zsigó mosolya nem pusztán a lányka iránti elragadtatásból fakad, hanem azt a titkos tudását vagy megérzését sejteti, miszerint ebben a pillanatban az irreális viszonyok operai játékterébe, helyesebben színpadára lépett.

A szerelmi örületben valóban mindig van valami fölfokozott, önmagán túlnövő banalitás. A másik irányból, a hatás oldaláról tekintve viszont megszállottságról beszélhetünk, a *mania* a természetfölötti ere-

jével tör be a személyiségbe. Erre azért érdemes kitérni, mert Bán a www.konyves.blog.hu internetes portálon található interjújában (*Nem merik kérni a boltokban – interjú Bán Zoltán Andrással*, 2007.08.06.) fontos forrásaként nevezi meg Tzvetan Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című munkáját, kijelentve, hogy a kisregény „szerintem a fantasztikus irodalom zsánerébe tartozik. De ebben tévedhetek.” Todorov szerint a fantasztikus élmény velejárója az eldöntetlenség, a habozás egy furcsa esemény természetfölötti, illetve racionális magyarázata között. Anélkül, hogy részletesebben belemerülnénk a könyvébe, érdemes néhány motívumra fölfigyelnünk. Mert ha egy szigorúbb összevetés talán úgy ítélné is meg, hogy a *Susánka és Selyempina* azért mégsem felel meg minden ízében Todorov fantasztikum-leírásának, jó néhány ponton mégis érdekes párhuzamokra bukkanhatunk. Ilyen például, hogy a fantasztikus irodalom legfontosabb és nyitva hagyott kérdése a „Hinni vagy nem hinni?” dilemmája, amelyet általában egyes szám első személyű elbeszélő tár elénk, mi több, a főszereplő és a narrátor nem ritkán azonos személy: ennek folytán az olvasó ellentmondásos bizalommal közeledik felé. Bán munkája épp ezt a viszonyt aprózza föl, sokszorozza meg, ahol a narrátor elkülönül ugyan a főhőstől, ám mindvégig egy heterogén csoportként elképzelt hőstapasztalatairól tudósít. További érdekes összevetést kínál Todorov felosztása, melyben a fantasztikus irodalom témáit két nagy csoportba sorolja. Az én-témák az ember és a világ, az észlelés és a tudat viszonyával foglalkoznak; ezekben a művekben az anyag és a szellem határa átjárható, ám nem tűnik el (mint a misztikus művek esetében), hanem jelenlévő marad, és éppenséggel alkalmat nyújt arra, hogy áthágják. A te-témák az ember és a vágy, az én és a tudattalan viszonyát taglalják; ezek legfontosabb motívuma a nyílt vagy rejtett szexualitás, ahol a természetfölöttivel létesített kapcsolat jelenti a felsőfokú állapotot. Ha mindezt Bán munkájára vonatkoztatjuk, azt láthatjuk, hogy a *Susánka és Selyempina* egyszerre valósítja meg mindkét témát: éppúgy a mindent elsöprő vágy története, mint a tudat önvészélyes kalandjái.

Ugyanakkor Zsigó életébe természetesen nem „fantasztikus” természetfölötti erő tör be, hanem a szerelmi téboly néven ismeretes tünetegyüttes (ha ugyan szerelem volt, ugye), noha a határ Todorov által leírt megtapasztalása, a felsőfok, a túlzás normává rögzülése itt is megfigyelhető. Bán a tudatba helyezi a megmagyarázhatatlan hatást, magát az elmét bútorozza be fantasztikus módon. Mindezzel pedig a

tudat, az emlékezet uralhatatlanságát, illetve elbeszélhetetlenségét teszi esztétikai elvvé – nagy műgonddal formált elbeszélésben beszélve el az elbeszélhetetlenséget.

*

„De mi a szerelem általában, és mi a Zsigó-féle szerelem a maga különösségében?” A kérdés még mindig itt visszhangzik, ám a válasz nyilvánvalóan csak a fentiekben lokalizált helyen, Zsigóban lelhető fel. Akárcsak a pincérlány pillantásában megfogalmazódó, implicit ígéret: „Talán ezekben az utolsó órákban fölismerte, miféle ígéretet jelentett neki a lányka tekintete, ez a langyos konyakban úszó dióból áradó fény.”

Ha minden esemény Zsigóban képződik meg, úgy Susánka (és Selyempina) eltűnése a városból, melynek nyomán csupán egy szét-tépett selyembugyi marad hátra, ugyancsak benne megy végbe. Ezt megelőzően, Susánka látogatása során, miután Zsigó megtette a vallo-mását, pezsgőt bontanak a férfi kamaszkori szobájában: „Hallgattak. Együtt voltak. Más nemigen történt.” Ez a gyanúsan lebegő *nem-igen* az elhallgatások, törlések áradatában is kiemelt helyet foglal el. Zsigó emancipációjának, eloldozódásának az ára ugyanis nemcsak a közvetítetlenség, az Agyközpont kikapcsolása, nemcsak annak a veszélye, hogy „ha elbeszél és elbeszélő egybeesik, a történet fölzabálja önmagát” (ami, emlékezzünk, Todorovnál még csak az olvasó ellentmondásos bizalmához vezetett!) – hanem egyszersmind az addig félig-meddig fiktív figuraként létező Selyempina beemelése hús-vér alakként az elbeszélés terébe. A Zsigótól távozó Susánka beszáll egy várakozó kocsiba, ahonnan aztán mindenre elszánt konzumnőként kerül elő.

E törlések, valamint a nő szereplő kettőzött karaktere mögött Zsigó szenvedélyének kibékíthetetlen aspektusai állnak. A Zsigó-féle szerelem, ennyit legalábbis megállapíthatunk, vegyes érzés: „szívét a térdre rogyásig megfacsarta a szeretet (?), a részvét (?), az imádat (?), a szorongó együttérzés (?), a kétségbeesett birtoklásvágy (?) – az Agyközpont nem tudja a pontos választ”. A végső összeomlást megelőző pillanatokban, mielőtt az Agyközpont és Zsigó önmagára ismer a másikban, az öregedő kottatáros (és alkalmi sűgő) képzeletében a Selyempinává átlényegült Susánka egy orgia kellős közepébe veti bele magát, minek folytán az Agyközpontot végleg maga a alá temeti „mindent

elárasztó epikus szenny, mely kéjes méz is egyidejűleg”. Ugyanakkor ezen a végponton túllépve, az öngyilkosság tervét föladvá Zsigó a Dalszínházba siet, hogy elérje a *Rigoletto* második felvonását – vagyis a csábítási jelenetet, ahol a mantuai herceg végre ágyba viszi a szegény Gildát, és ahol a megalázott apa, Rigoletto a porba omlik. Az epikus szenny helyét átveszi az opera valósága.

Egyébiránt a temetői gyerekkórust hallgató Zsigó szintén a Rigoletto-féle apafigura képét idézheti föl bennünk. A férfiúi és az apai viszony, a megóvó-védelmező és a birtokba vevő attitűd együttállása a Zsigó-féle szerelem csapdája. Zsigó szerelmi drámája abból fakad, hogy „a lányka csak kettős alakban létezhet képzeletében, márpedig e kettős alak egyidejűleg elérhetetlen a számára, hiszen az egyik minden pillanatban ellene mond a másiknak”. Feltehetjük úgy is a kérdést, ha tetszik, hogy a vágy érzelmi és fizikai dimenziói elválhatnak-e a szerelemben? Elválasztható-e a két arc, Susánkáé és Selyempináé? Avagy érdemes-e némi kétellyel illetnünk a közkeletű filozófiai meggyőződést, miszerint a külső a belső, a belső pedig a külső?

Kierkegaard nagy (szerelem)filozófiai klasszikusa, a *Vagy-vagy* előszava egy fikció keretében meséli el saját szövegének a történetét. Ezek szerint a szerelem erejével megjelenő vonzalom vezeti a kézirat megtalálásához és közzétételéhez a közreadó Viktor Eremitát, aki egy szekretert pillant meg a szibárusnál, és olthatatlan késztetést érez arra, hogy megvásárolja a bútordarabot. Némi vonakodás után enged a vágyának, kifizeti és a házába szállíttatja a szekretert. Nagy becsben tartja, és csak akkor kezdi ütni-rúgni, amikor egy hajnali utazást megelőzően, mi-közben sürgetően szól a postakocsi kürtje, beragad a pénzes fiók. Az egyik ütés azonban véletlenül felnyit egy titkos rekeszt, ahol, csodák csodája, a *Vagy-vagy* tulajdonképpeni kézírata rejtőzik. Nos, valami hasonló történik Zsigó bátyánkkal a *Susánka és Selyempina* lapjain, azzal a különbséggel persze, hogy egyaránt ő maga Viktor Eremita és a szekreter is.

Bán Zoltán András kisregénye első pillantásra szellemes és de-cens, a stílus ironikus megzabolázásával egyensúlyban tartott, kellemes munkának hat. Ez a kellemesség azonban megtévesztő álca is egyben, elfedi szem elől a titkos fiókokat. A *Susánka és Selyempina* tapasztalatom szerint kiállta minden regények legfőbb próbáját: több olvasásra is érdemes kötet.

A téglalap esete a világgal

Esterházy Péter: Semmi művészet

Esterházy új könyvének egyes szám első személyű hőse nem más, mint Esterházy Péter korábbi regényeinek a szerzője. A *Semmi művészet* fikciója szerint az elbeszélés az eddigi Esterházy-opusokon *innen* szól: a felkínált olvasói szerződés alapján az eddigi kötetekben megjelenő Esterházy-figura (ahogy Dunajcsik Mátyás írja, „az az utóbbi harminc évben felépített Esterházy-alak, mely az életmű kezdetétől működő önmitizáció eredményeként áll előttünk, valahol félúton élet és irodalom között”) művészi stilizáció terméke volna, amelyre a *Semmi művészet* hőse az írói-teremtői pozícióból tekinthet vissza. Magyarán a szerző zárójelbe helyezi a korábbi művekben fölépített életrajziséget (s itt persze, mellékszál, a lelkes Esterházy-olvasónak nyilvánvalóan eszébe juthat a *Bevezetés a szépirodalomba* kötetet nyitó és berekesztő óriási zárójele is: *ehhez képest* vajon hol is volna a legújabb regény helye?), és ami a legfontosabb, ezzel a gesztussal egyszersmind fiktív eseményé teszi az anyának *A szív segédigéiben* megírt halálát. A *Semmi művészet* legegységesebb, teremtő mozdulata ez: az anya alakjának visszanyerése, visszaírása a kettőszázharminc könyvoldal teremtett valóságába.

A fikció és az önéletrajziség csiki-csuki játéka, melyet Esterházy eddigi pályája során oly gyakran és szívesen űzött, ezáltal valóban új jelentőségre tesz szert. A kötetet elismerő kritikák (mindezidáig: Szilasi László: „Ezt már nem akarom pontosabban megírni”, *ÉS*, 2008/16, illetve Dunajcsik Mátyás: *A szabadság lélegzete*, *Magyar Narancs*, 2008/17) mindenekelőtt ezt a fordulatot ünnepelték. Szilasi szerint e fordulat legfontosabb jegye, hogy az életművi intertextualitás „elsődleges formateremtő elvvé” válik, s az eddigi életműben meg-megjelenő, „felsokszorozódó és egymást átjáró, újrarájzoló arcok mellett vagy mögött mégiscsak feldereng egy olyan arc halvány lehetősége, esélye is, amely nem olyan, amilyenek a könyvek mutatják. (...) Merthogy egy idő után világosan kiderül: nem (csupán) *A szív segédigéinek* ponto-

sító, a *Javított kiadásból* ismerős kifárasztó stratégiájú újraírásáról van szó, hanem a teljes életmű hatalmas lendülettel és példás alázattal megkezdett totális újraértelmezéséről.” Dunajcsik pedig megállapítja, hogy „a korábbi esterházyadák esetében (...) a történetek »kiszínezése« mégis valahol egy *valós* önéletrajziség szolgálatában állt, az Esterházy család és jelenség minél érzékletesebb elénk állítása érdekében. Most azonban megfordul a helyzet: a *Semmi művészet* esetében az önéletrajziség (s itt már elsősorban Esterházy Péter *mint író* életrajza, életműve) áll mindenesetül a fiktív anyatörténet illúziójának szolgálatában.”

Úgy gondolom, ezek a szándékok kétségkívül kiolvashatóak a kötetből, mindez azonban mégsem marad több a fordulatra tett kísérletnél. Amint azt a fanyalgó hangok (mindezidáig: Angyalosi Gergely: Akkor semmi kritika, *litera.hu*, 2008. V. 5.; Vári György: Focianyu, *Magyar Narancs*, 2008/26; Margócsy István: Margináliák. Esterházy Péter: *Semmi művészet*, 2000, 2008. június) egytől egyig kiemelik, a *Semmi művészet* sajnos nem igazán mélyre ható könyv: bírálói szeretnék szeretni, de nem engedi magát. Jómagam sem azért sorakoztatom föl e kiváló kritikusok névsorát, hogy a hátuk mögé bújjak, hanem mert valamilyen módon prezentálni igyekszem a tanácsstalanságot. Eme elutasító bírálatok legjellemzőbb mozdulata a széttárt kéz gesztusa. Gazdagabbak lettünk egy újabb Esterházy-regénnyel, amely legjobb pillanataiban az eddigi Esterházy-regények magával ragadó hangján szól hozzánk, összességében azonban nem hagy maga után emlékezetes benyomást – hogy az éltünk esetleges megváltoztatásáról ezúttal szó se essék. Márpedig a tét valami ilyesmi volna, ismét Dunajcsik írását idézve: „Mintha a szerző, túl a saját grammatikai teréért vívott forradalmi-poétikai küzdelmein, melyek életműve első felét jellemezték, s letudva azt a belső kötelezettséget is, hogy megírja családja történetének örömteli és kevésbé örömteli történeteit, egyszerre visszatálna a fikció megváltó és lelkesítő szabadságához, pontosabban ahhoz a felismeréshez, hogy ez a szabadság saját magára, akár saját életére is vonatkozik; hogy ebben a végtelenül szabad térben akár az anya halálának botrányos ténye is fölülírható. *Feltéve, ha jól van megírva.*”

Kiemelés az eredetiben: a *Semmi művészet*, mi sem természetesebb, jól van megírva, Esterházy Péter, semmi kétség, a magyar irodalom *miglior fabbro*-ja. Új kötete mindazonáltal súlyos koncepcionális-szerkezeti gondokkal küszködik.

A kötetbeli anya ugyanis – s ez a regény másik nagy találmánya – futballrajongó, mi több, nem pusztán rajongó, hanem a futball iránti szenvedély élete meghatározója: egyaránt otthonosan forog az alacsonyabb osztályú csapatok köreiben és az Aranycsapat nagyjainak a társaságában. Mindez azonban nem képes összetartani a különböző eseményszálakat: olyan épületnek hat a *Semmi művészet*, ahol a téglák közül hiányzik a habarcs, pontosabban a futball nem bizonyul alkalmas habarcsnak. A labdarúgópályák körül keringő elegáns hölgy („klasszikus keresztény-úri-közép dresszben”) valószerűtlen jelenség marad, értsd: valószerűtlenből nem képes csodaszerűvé válni; ahogy Angyalosi Gergely megjegyzi, a regényből „az irrealitásnak az a hőfoka is hiányzik, amely másodlagos, »operai« realitássá emelné az anya-foci tematikát”. E másodlagos, operai realitásnak valóban híján van a figura, pedig talán épp ez volna képes magához emelni az első. Hiszen meglehet, az anyát „tényleg a *játék mint olyan* foglalkoztatta, a játszás maga, a lehetőségek szépsége, a megvalósításban rejelő esztétika (...), egyáltalán *ama* téglalap világszerűsége, a futball mint a Nagy Elbeszélés kicsiben, szóval mindaz, amit erről ki szoktak eszelni, mégis mivel mindezt az életével vette körbe, gyakorlatiassággal, sosem szállt el a széplelkek metaforákkal festett égboltja felé”, ám ez a gyakorlatiasság nem működik, az Angyalosi által hiányolt operai stilizáció híján erőltetetté, akarttá válik.

A regénybeli esemény- vagy történetyszálak hol a családtörténetet járják körül, mint a *Harmonia caelestis*ben, hol a *Termelési-regényt* idézik az ötvenes-hatvanas évekbeli üzemi milió megjelenítésével, s mindebbe beleszöve fölbukkan egy sajátos homeoreotikus történetyszál is. A kötet egésze azonban nem tűnik többnek, mint – helyenként *tényleg* elképesztően szórakoztató – anekdoták füzérének. Jellemző példa erre a férfiszerelem története, amely az anya történetével párhuzamosan fut, szinte rejtve, apránként kibontakozva húzódik végig a művön. A regény hőstét egy féltékeny férfi fenyegeti meg; mint kiderül, a féltett személy egy idős tréner, aki hosszú évtizedek óta reménytelenül szerelmes a regény hősébe. Az olvasó visszalapozva jön rá – ha rájön egyáltalán –, hogy e fura szerelmi háromszög két idősebb szereplőjével már találkozott: a *Gyár és anya* című fejezetben Kertész Sasa, a párttitkár szervezi be Tóthot, hogy jelentsen a vállalat futballcsapatáról, és ők lesznek a kései románc részesei. Ám mindennek nincs különösebb jelentősége, rájöhetünk ugyan, hogy e viszony kezdetéről olvastunk,

de a szervezési jelenet nagyjából-egészében következmények nélküli marad, mint ahogy maga ez az ironikus Thomas Mann-parafrazisként is fölfogható szerelmi szál sem szervesül a kötet egészével.

S hasonlóképp kószálnak, bitangolnak el a kötet különféle epizódjai: mintha nem lennének kellőképp feszesre húzva a szálak a regényben. Mindezt persze sokféleképp lehet értelmezni, akár karneváli enumerációként is, ahogy Szilágyi Ákos teszi a Margócsy-recenzióhoz fűzött széljegyzetei egyikében: „Seregszemle, leltár; az életmű állandó motívumainak (...) még-egyszer-utoljára felvonultatása (...), az önmagától, saját művészetétől való búcsúvétel könyve ez”. Margócsy István ugyanakkor az önjáróvá vált szerzői modor kérdését veti föl, s a művet visszavonásnak, palinódiaként olvassa, mely a korábbi Esterházy-gesztusok újírása volna ugyan, „ám sem a határozott visszavonásnak, sem a határozottan megismételt afirmációnak gesztusát” nem hajtja következetesen végre.

A fanyalgó bírálatok (beleértve jelen írást is) mindazonáltal meg-egyeznek az elismerő recenziókkal abban, hogy a *Semmi művészet* valaminek a lezárásaként, egyfajta számvetésként készült; csak éppen félresikerültnek vagy inkább iránytalanak találják ezt a gesztust. Esterházy új regénye, ha innen nézzük, új utakat keres, ha onnan, válságtermék (amely mindamelllett új utakat keres). Számos kérdés minden bizonnyal ez elkövetkező Esterházy-munkák felől válik majd beláthatóvá, s az életmű aranyfedezete mindenképpen valamiféle *várakozásteljes fanyalgást* tesz indokolttá. Ám két fontos dolog véleményem szerint már most, rövidebb a *Semmi művészet* megjelenése után is szembetűnik. Az egyik a regény világszemléletével, a másik a fikció konzisztenciájával kapcsolatos.

Vári György veti föl, hogy „a fikcionálás termékeny és megvilágító játéka, ami a nyelvet és a világot rendre újradefiniálta, újateremtette, felmutatva a teremtés megannyi lehetőségét, azt, hogy minden lehetséges, elgondolható, megfogalmazható világ minden lehetséges világok legjobbika, egyszóval a grammatikai teodícea korszaka véget ér”. Meglehet, így történik. Ugyanakkor a teodícea, mint olyan (ha tetszik, „az az én híres ontologikus derűm”), szemmel láthatólag az új regénynek is a sarokköve. „Az eleve komoly emberek eleve a halál felől nézik az életet, így olvasom” – ez a mondat, így olvasom, a *Semmi művészet* legfőbb kérdését sűríti magába, az odavetett-relativizáló „így olvasom”-mal együtt. S ne feledjük, hogy az utolsó fejezet, ez a valóban erős és

nagy hatású zárlat, mely a régi futballista-társ, Görög Miki anyjának a haláláról szól, nem csupán „egy másik anyát” vonultat föl, hanem a halál felől az életre vetett másik pillantást is: a brutális érzéketlenség mögé rejtett árszását: „hát ez a másik, baszod, ahogy elkezd haldokolni, azonnal édesanya lesz a muterból, ő édesanya, én úr, jó, hogy már nem kell neki kezet csókolnom, csak mert ideszart a világra”.

S van itt még valami. Számos helyen elhangzik a kifogás, hogy ez a regény jól informált Esterházy-olvasót követel, mivel a korábbi könyveket zárójelező utalások, az elmozdulások egész egyszerűen nem lesznek észrevehetőek az olyan olvasó számára, akinek ez az első Esterházy-olvasmánya. Mindebben tagadhatatlanul van igazság. A szerző folyton-folyvást megidézi a régebbi művei, helyenként oldalszámmal utal is rájuk, érzékelteti az itt folyó események távolságát az ott elhangzottaktól, a most folyó beszéd „magasabb realitásfokát”. Mi több, Szilasi szerint a *Semmi művészet* fordulata a *Javított kiadás* „poétikai tanulságait is hasznosítja”. Akár még ez is igaz lehet. Szembetűnő azonban, hogy maga a *Javított kiadás*, az a kötet, amelyben az úgynevezett „valóság” kíméletlenül törte át az úgynevezett „fikció” kereteit, teljességgel hiányzik a *Semmi művészet* világából. Beilleszthetetlennek bizonyul ebbe a fikcióba, és ez az egész szerkezet teherbírássával kapcsolatban sem tanulság nélküli tapasztalat, de ha drámaiban szeretnénk fogalmazni, úgy is mondhatnánk, hogy a *Javított kiadás* a hiányával tüntet, fekete lyuk a *Semmi művészet* fikcióján, *vis maior* az olvasói szerződésén belül.

Rossz belegondolni, mit szólna hozzá a jóra, kedves és üres (kétdimenziós!) rokon, Sárli bácsi, aki a „sógornője halálát taglaló regényen”, *A szív segédigéin* olyannyira megütközött. Valószínűleg nem találna szavakat.

Egy családregény vége

Norman Mailer: Várkastély a vadonban

(Bart István fordítása)

Hiába, a Hitler név erős reklámhordozó: a Mailer új regényének fül-szövege például azzal kecsegtet, hogy rálátást nyerhetünk Adolf Hitler démonikus személyiségének a mozgatórugóira, bepillantást a „lávaként áradó” gyűlölet eredetébe, a „rontó varázs”, a „pokoli titok” keletkezésébe. Feltárulnak a Gonosz műhelyének a kulisszái. A könyv közepe táján Alois Hitler, a leendő Führer apja még némileg szere-nyebb keretek között gondolja márkává tenni a családnevet: „»Hitler és fia, Méhészeti termékek.« Ha meg a nyámnyila Adolf meg a taknyos kis Edmund felcseperedik, és egy kicsit megemberesedik, akkor majd lesznek »Hitler és fiai«.”

Mailer zseniális regénye, ha úgy tetszik, voltaképpen ennek az ábrándnak az összeomlásáról szól, miközben a Gonosz eredetével kapcsolatban egy jottányit sem leszünk okosabbak. A két ígértet közül egyik sem válik valóra. Kapunk ellenben egy családregényt, amely végigköveti a Hitler-család zűrzavaros, incesztusokkal súlyosbított történetét, középpontban a szülők, Alois Hitler és Klara Poelzl (nem mellékesen: tudtukon kívül apa és lánya) alakjával. És természetesen olyan családregényt, amelyet – noha mindössze tizenhat éves koráig rajzolja föl Adolf Hitler életútját – kénytelenek vagyunk a végkifejlet felől olvasni. De vigyázat: amíg az olvasó előtt mindvégig a Gonosz feltárulkozása, az életrajzi elbeszélés idején kívül eső Holokauszt tudata lebeg, addig a regény elbeszélője számára a végkifejlet nem a Harmadik Birodalom általában vett örülete, hanem egy körülhatárolt, konkrét epizód, az epilógusban megjelenő „várkastély a vadonban” – *Das Schloss im Wald*. A sík mezőn álló koncentrációs tábor nevezik el a foglyok fekete humorral Schlossimwaldnak, akik tudják, „hogy a humorukat bármi áron meg kell őrizniük”. A végkifejlet, a „Schlossimwald” kifejezés megalkotása: a nevetés képességének a megőrzése. S bár meglehet, hogy a lágerfölkőr e dacos gesztusát méltóságjelző mozzanatként találjuk, maga Adolf Hitler figurája első pillantásra valahogy mégsem az

irodalmi bohóctréfa lehetőségét juttatja eszünkbe. Márpedig Norman Mailer könyve egyszerre kegyetlen és szórakoztató regény: csillámló, karcos, szurokfekete humorral átítatott szatíra.

*

„Adolf Hitler abbéli hajlandósága, hogy gázkamrákban irtson ki emberi lényeket, ebben az időben, tehát 1900-ban nyilván nem volt még kifejtett vágy. Vagyis ha szót ejtek is olyan távolabbi időpontokról, mint például 1945, korántsem akarom egyszersmind azt sugalmazni, hogy az akkori események bármimód közvetlen összefüggésben állnának azzal, ami az Edmund [Adolf Hitler kisöccse - K. J.] halálát követő hónapok során történt.” Az elbeszélő efféle intelmekben több ízben is részesíti az olvasót, például akkor, amikor Alois Hitler a kis Adi asszisztálásával kénytelen kiirtani a gazdaság egyik beteg méhcsaládját: „figyelmeztetnem kell az olvasót, hogy ne akarjon messzemenő következtetéseket levonni se a gázosításból, se a tetemek gondos megszámlálásából. Nem szeretném, ha mindezt a későbbiek okaként értelmeznék mintegy.”

A figyelmeztetés persze nem nélkülöz némi iróniát. Nyilvánvaló, hogy az olvasó egész egyszerűen képtelen másképp olvasni ezt a jeletet, mint a Holokauszt előképeként. És ez a helyzet a további motívumokkal is. Szinte minden összegereblyézhető a regényben, amit a náci szellemiség emblematisztikus jellemzőiként szokás felsorolni: az állam tekintélybe vetett vak hit, pogányság, vezérkultusz, kegyetlen drill, szexuális elfojtások és aberrációk, lehetne még sorolni. S ugyanez megy végbe a szimbólumok szintjén is, amikor például Alois Hitler lecsereleli hűségét, öreg kutyáját, Luthert az újonnan vásárolt német juhászra, Spartanerre, vagy amikor az ifjú Adolf csodálattal szemléli egy újság fotóján Sissi királyné gyilkosának, Luigi Lucheninek „postabélyegnyi kis bajuszkáját”, amely saját nővére fanszőrére emlékezteti stb. Mindezzel azonban mégsem leszünk okosabbak. Mailertől mi sem áll távolabb, mint a kidekázott didaxis. A Gonosz eredetére adott válasz helyett a paraszti sorból származó, nagy természetű, nőcsábász vámtiszt, Alois Hitler életéről olvashatunk az Osztrák-Magyar Monarchia arany éveiben, kötelességtudó szorgalommal épített karrierjéről, szerencsétlen házasságairól, önzéséről, becsvágyáról és reményeiről. Még csak azt sem lehet mondani, hogy a csecsemőkort túlélő Hit-

ler-fiúk közül a középső, a takonypóc kis Adi a történet közepéig különösebb súllyal volna jelen. Habár kézenfekvő módon kitüntetett figyelem irányul a személyére, mégis jóval inkább Alois és Klara, az erőszakos, egoista férj és a gyöngéd, pragmatikus és intelligens feleség regénye ez.

Az ő sok válsággal, küszködéssel zajló életükből vajon miképpen következik Adolf Hitler példátlan élete? Nyilván sehogy. A genetikailag terhelt Adit nem a rosszra irányuló eredendő hajlam, hanem éppenséggel felfokozott szeretetvágy és sérülékenység jellemzi. A gonoszság eredete nyitott kérdés marad, és noha Mailer választ ad erre a kérdésre, válasza kétértelmű és csúfondáros felelet. A *Várkastély a vadonban* ugyanis emlékirat, amelynek szerzője, D. T., egy ördög – a Maestro néven emlegetett Sátán szolgája, akinek (többek között) az a feladata, hogy születésétől fogva figyelemmel kísérje és egyensse Adolf Hitler „fejlődését”.

Mailer feleletét csak akkor lehet névértéken megvásárolni, amennyiben figyelmen kívül hagyjuk a regény szatirikus hangütését. J. M. Coetzee például a *New York Review of Books* lapjain Mailer Hannah Arendt-tel folytatott rejtett polémiájaként elemzi a művet (*Portrait of the Monster as a Young Artist*, 2007. február 15.). Arendt *Eichmann Jeruzsálemben* című, sok vitát kiváltó könyvének a Gonosz banalitásáról szóló, közismert paradoxona, hogy míg a mérleg egyik serpenyőjébe a Holokauszt, az európai identitást aláaknázó, példátlan súlyú büntett kerül, addig a másikban a kötelességtudó, szürke és korlátolt hivatalnok, Eichmann tökéletesen *súlytalan* figurája foglal helyet. Ha Mailer regényét ennek a koncepciónak az ellentéziseként, az ironikus felhangokra süketen olvassuk, valóban úgy találhatjuk, hogy a történet (és a történelem) szereplői mindössze az égi és a pokoli erők játszmájának a figurái, amiből joggal adódik az igen problémás következtetés, miszerint végső soron nem lehetnek teljes mértékben felelősek a saját tetteikért. Ez így tényleg igen soványka megoldás volna Mailer részéről. A Gonosz banalitása valóban fontos kérdése a regénynek, ám bonyolultabb, áttételesebb, ha úgy tetszik: *regényesebb* módon. Segítségként Arendt riportkönyve helyett talán érdekesebb egy másik ördögregényhez folyamodni, amely szintén az Egyesült Államokban született, s amely ugyancsak a Harmadik Birodalomhoz létrejöttének szellemi feltételeit választotta témájául.

Thomas Mann, a Nobel-díjas írófejedelem 1933-ban hagyja el a fasizálódó Németországot, és 1938-ban költözik át az Egyesült Államokba. Az emigráns Mann, akire méltán tekinthettek úgy kortársai, mint a német kultúra legnagyobb formátumú reprezentánsára, 1943-ban kezd a német szellem bűnbeesésével számot vető nagy regényén, a *Doktor Faustus*on dolgozni. A könyv Adrian Leverkühn német zeneszerző, az ördöggel szövetséget kötő génusz életét meséli el, az elbeszélő pedig Leverkühn barátja, Serenus Zeitblom, az ironikus együttérzéssel megrajzolt, nemes szívű humanista. A *Várkastély a vadonban* narrátorát hallgatva nem véletlenül támad az olvasóban az az érzés, hogy Mailer voltaképpen nem csinált mást, mint ördögbőrbe kötötte Serenus Zeitblomot. D. T., a kissé körülményes, kifinomult filiszteri hangütéssel megszólaló ördög ugyanolyan óvatos, mi több, helyenként bátortalan elbeszélő – „Remélem, előbb-utóbb sikerül majd összeszednem a bátorságomat, és akkor többet is mondok” –, mint a *Doktor Faustus* krónikása, ezen túl pedig természetesen mindketten alapos ismerői a német kultúrának (habár D. T. szólama nyilván jóval kacifántosabb, a derék Zeitblom például sose ment volna el odáig, mint a női nemi szerv és a Lét Heidegger-féle feltárulkozásának az egymáshoz kapcsolása).

Ha konkrét motívumok egyezését keressük, akkor a két gyermekhalál a legszembetűnőbb. Mindkettő az adott regény végéhez közeledve következik be: Leverkühn unokaöccse, a kis Nepomuk – az egyetlen lény, akit a zeneszerző valóban szeretett, ezzel megszegve az ördöggel kötött szerződését – irtózatossá kínok között, agyhártyagyulladásban hal meg, míg a kis Edmundot, szülei szeme fényét a himlő viszi el, amelyet Adi ördögi ösztönzésű, nyálás csókja ragaszt rá. Thomas Mann művének hosszú, híres, sokak szerint elviselhetetlenül kegyetlen, némelyek szerint a horror giccsébe hajló haldoklásjelenete kétségkívül a regény egyik súlypontja. A *Várkastély a vadonban* azonban mintha éppenséggel visszavonná, és e visszavonás gesztusában ironikus Mann-átíráttá szelídítené ezt a momentumot. A lelki-furdalással küszködő (!) D. T. kifejezetten igyekszik megkímélni az olvasót a szörnyű részletektől, így hát a betegség lefolyására nem sok szót vesz teget, és a következőképpen kommentálja az esetet: „Szinte magam is csatlakoztam volna a gyásznéphez. Edmundka volt az első gyermek

pályafutásom során, aki iránt olyan érzelmeket tápláltam, melyeket akár szeretetnek is nevezhetnék...”

Mailer különösen gonoszul jár el, amikor megrajzolja az az Adolf Hitler nevelődésében fontos szerepet játszó Öreg, Magnus Rüdiger, a különc, pederasztá méhész figuráját. Az öreget a környékeliek csak „az öreg Varázsló” néven emlegetik (kiemelés az eredetiben!), a „Varázsló” pedig köztudottan Thomas Mann otthoni beceneve volt; de a nyilvánosan használt megszólítása is ugyanúgy megjelenik: „A továbbiakban is előfordulhat még, hogy Herr Doktornak fogom nevezni az Öreget – nagyon hiú volt erre a titulusra, amit én mindig is zokon vettem tőle.” A Varázsló, Herr Doktor, Dr. Alte, az ápolatlan, ugyanakkor filozofikus hajlamú szónok, aki gyöngéd, ám a narrátor-ördög véleménye szerint meglehetősen gusztustalan testi szolgálatokban részesíti ifjú Aloist, Adolf féltettvérét: Mailer ebben a karikatúrában nem bánik túl kegyesen Mann-nal, aki persze maga sem volt különösebben kényes abban a tekintetben, hogy kikről fessen portrét, és milyen kontextusban emelje be őket a műveibe.

Ám ezeknél a szatirikus vonatkozásoknál jóval érdekesebb az alvilág és földi világ viszonya, ahogy a két műben megjelenik. „Mi újat nem alkotunk: ez mások dolga. mi csak serkengetünk, felszabadítunk” – jelenti ki a Mann-regény ördöge Leverkühnnek, ami tökéletesen megegyezik a *Várkastély a vadonban* koncepciójával (a *Doktor Faustus*ból származó helyeket Szöllősy Klára fordításában idézem). Az ördögi munka célja itt is az emberben meglévő lehetőségek „megfelelő” mederbe terelése, felszabadítása. Ezekről a lehetőségekről D. T. a következőket mondja: „Mi mindig a szélsőségeket keressük, a jóban és a rosszban, a szeretetben és a gyűlöletben egyaránt – csak az a fontos, hogy valamiből túlságosan sok vagy túlságosan kevés legyen.” A szélsőségekkel kapcsolatban pedig rögtön érdemes felidézni azt a képet, amelyet Thomas Mann ördöge a poklóról rajzol föl: „A pokol csak az extravagáns élet folytatása, semmi egyéb. Hogy két szóba tömörítsem: lényege, vagy ha úgy akarod, csattanója az, hogy lakóinak csupán végletes hideg és gránitolvasztó forróság között enged választást: e két szélsőség között menekülnek ide-oda...”

Látni kell ugyanakkor, hogy Adrian Leverkühn elcsábítása a művészi lét extravaganciáján, ha úgy tetszik, artisztikus gögőjén alapszik. Ezért is lehet rendkívül problémás a Thomas Mann-regény párhuzama, amelyet a zeneszerző sorsa és Németország bukása között von.

Leverkühn sorsától nehéz megtagadni a fenséges karaktert – de hogy a Harmadik Birodalom létrejötte valóban egy démonikus és tragikus szövetség eredménye volna, nehezen elfogadható magyarázatnak tűnik. Mailer Hitlerének pedig végképp semmi köze a démonikus-tragikus bukáshoz. Nem csupán azért, mert Adi leginkább szerencsétlen és súlytalan figura, hanem azért is, mert a *Várkastély a vadonban* történetéből teljes mértékben hiányzik az ördögi szerződés mozzanata. A Maestro ügynökei már a fogantatás pillanatától figyelemmel kísérik Adi sorsát.

Ám ebben a történetben a megfigyelt személyénél jóval érdekesebb – és rejtélyesebb – a megfigyelő. Mindkét könyv művészregény, csak éppen Mailer kifordítja Mann koncepcióját: Adolf Hitler közép-szerű, elvetélt művész, míg a narrátor, D. T., a dezertőr ördög valódi regényíró, ennek a szerepnek az összes keservével és buktatójával. A művészi extravagancia kísértése nem a leendő diktátorra, hanem a pokolbéli bürokratára irányul.

*

Nem csak azt tudhatjuk meg D. T.-től, hogy „az ördögök általában irodalomrajongók”, hanem saját munkáját is regényírásként mutatja be: „most már bizonyára az olvasó is belátja, hogy könyvem műfajilag nehezen besorolható. Memoárnál több, az életrajzoknál meg alighanem érdekesebb, hiszen valójában olyan kötetlen, akár egy regény. Végére is helyzetemnél fogva szabadon ki-bejárok a lelkekben.” Mindez azonban még csak a narrátor önértelmezése, még hozzá egy meglehetősen megbízhatatlan narrátoré. Ez a megbízhatatlanság ugyanakkor saját önjellemzésénél is erősebb szálakkal köti a regényírói szerephez: „Ahogy a tudomány nagyobb dicsőségére a fizikusok is kénytelenek valami olyasmit feltételezni a fényről, hogy egyrészt részecskék áramlása, másrészt viszont hullámtermészetű, ugyanúgy az ördögök is egyszerre élnek igazságban és hazugságban.”

Bizonyos értelemben a regényben fölvezolt ördögi morál is jól megközelíthető az alkotás lélektana felől. Az ördögök emlékei időről időre törlődnek, ennél fogva különböző megbízatásaik során úgy lépnek be a legkülönfélébb világokba, akár a regényíró az új művébe: „semmi olyasmire nem szabad emlékeznünk, amit nem fogunk felhasználni a ránk bízott új ügyben”. Nem képesek a szeretetre és a

gyűlöletre, de megértik mindkettő működését. Nincs saját személyiségük, alakváltók, és „az álmok országában” érzik legjobban magukat: „Odaát – ha valaki nem riad vissza a vele járó költségektől – azzá lehet minden ördög, akivé csak akar. Olykor zseniális improvizációk születnek.” Az ördög metafizikai helyzete és eredendő amoralitása voltaképpen az íróé: másodlagos teremtő, aki hozott anyagból dolgozik, és ezt igyekszik új világgá átalakítani, miközben e világformálás során nem korlátozzák külsődleges megfontolások.

A regény lélektana és metafizikája mindvégig valamiféle szarkasztikus nézőpontra keresztlény formát. Noha az elbeszélés tág látókörű, komoly kutatómunkán alapuló kelet-európai panorámát rajzol elénk, érzékletesen ábrázolva a századforduló vidéki Ausztriájának miliójét, a narrátor ironikus hangja egy pillanatra sem engedi, hogy a klasszikus nagyregények világteremtő illúziójába ringassuk magunkat. S hiába a nagyregény tradicionális formátlansága, a váratlan kitérők (egy hatvanoldalas fejezet D. T. oroszországi útjáról, II. Miklós cár megkoronázásáról, illetve a koronázási ünnepségsorozatot beárnyékoló tömegszerencsétlenségről szól), a felépülő érzéki epikus világ fölött mindvégig ott lebeg a regényíró ördög kaján mosolya. S ahogy plasztikus képet kapunk egy-egy szereplő, elsősorban persze a Hitler-házaspár legbelsőbb törekvéseiről, aggodalmairól és reményeiről, a mindennapi élet részévé váló dráma, a gyerekeket érő építő és romboló hatásokról, e lelki mozgások eltávolító kommentárja, az embertelen feladatán dolgozó filiszter szólama azonnal megteremti a reflexió távolságát. „Kérem, nyugodjanak meg – vigasztal minket D. T. kifinomult hangja –, mi sem természetesebb, mint hogy a főhős sikerei elégedettséget váltanak ki az olvasóból, kiváltképp ha a szerző érzelmes húrokat penget, vagy éppenséggel varázslatos titkokat sejtet – amitől az olvasó érzelmeire hatni kívánó írók ritkán tartóztatják meg magukat.” S ezek után az sem meglepő, ha az idilli jeleneteket olyan cukormáz vonja be, amely valamiféle hideglelés csillogást kölcsönöz nekik. Amikor Klara Hitler elszál a tavaszi rétre a négyhónapos kislányával, ragyog a napfény, méhecskék dongnak a levegőben, és a virágok kecsesen bókolnak anya és csöpp gyermeke előtt: „Isten megint itt volt a közelben, a légtérben, mindenütt, az ő drága, jószágos Istene a maga tündökletességében. Mégis teljes béke honolt a tájon. Lehet, hogy Isten pihen a babérjain? Megérdemelné. Bizony, ennyit igazán megérdemelne.”

A mennyei szféra mibenléte minden ördögregényben fogós kérdés. Istenről, illetve az Isten és az Ördög között folyó játszmáról rengeteget megtudunk, D. T. mégis furcsa módon itt bizonyul a leginkább korlátozott tudású elbeszélőnek. A regény radikális metafizikai szarkazmusa nem kímél senkit és semmit: az még csak hagyján, hogy az alvilági erők Istent T. F.-ként, a Tökfejként, angyalait pedig a Bunkókként emlegetik, elvégre gonosz és kaján ellenfelei volnának az Úrnak, ám az is kiderül, hogy az angyalok és ördögök kara egyaránt jól szervezett hivatalnoki gépezet, amelyben szigorú bürokratikus hierarchia uralkodik, és amely végső soron a hierarchia tagjai számára is áttekinthetetlen.

Az itt olvasható regény megírása nem más, mint a korábbi emlékeitől – és származásának emlékeitől is – megfosztott D. T. lázadása, amely mindenekelőtt önismereti célt szolgál: „Eljárásaink leleplezése révén abban az (ördögök számára) ritka élvezetben lesz részem, hogy nem egyszerűen csak feltárulkozhatom, de egyszersmind magam is választ kaphatok a magam követhetetlenül változékony mivoltának a valódi mibenlétére.” Íme, az írói amoralitás morális töltete, amely kimozdítja a szürke hivatalnokot a gépezetből. S bár, amint azt egy Mark Twaintól idézett esszé kapcsán megtudhatjuk, maga a Maestro is mérhetetlen tisztelője a nagy íróknak, D. T. munkája mindvégig az ő háta mögött folyik. Ha befejezi a művét, vagy meg kell semmisítenie azt, vagy menekülnie kell a Maestro haragja elől: „Például bejelentkezhetnék a szellemvilág tanúvédelmi programjába.”

Mindamellet ez a szellemvilág olyannyira átláthatatlan mind az olvasó, mind az elbeszélő számára, hogy a világháború befejeztével olyan hírek is lábra kapnak, miszerint a Maestrót esetleg leváltották volna – vagyis elképzelhető, hogy a Sátánként tisztelt szellemlény maga is csupán fogaskerek egy nagyobb gépezetben. Istennel kapcsolatban ugyancsak fölmerül a kétely, hogy „vajon sohasem töprengett-e még erői esetleges megfogyatkozásán, s hogy nem ez lehet-e az oka, hogy minden jel szerint az emberiség lett az utolsó sikeres teremtmői alkotása? És most már csak egy elaggott istenség tehetetlenkedése sodor magával mindnyájunkat?”

Mindezekon túl a legmeghökkenőbb beismerés azonban mégiscsak az, amikor D. T. elárulja, fogalma sincs róla, hogy egyáltalán létezik-e pokol. A *Várkastély a vadonban* szereplőinek sorsát olyan szellemvilág igazgatja, amelyben a lehető legnagyobb zűrzavar és bi-

zonytalanság uralkodik. S vajon mit tudhatunk avagy mit állíthatunk a Gonosz eredetéről abban az esetben, ha maguk az égilakók sem látnak tovább az orruk hegyénél, és maguk az ördögök is agnosztikusok?

*

Ha a Gonosszal kötött szerződés, a kísértésnek behódoló szabad akarat mozzanata hiányzik is, a Rossz kiáradása a regény egyik konkrét pontjához köthető. Miután Alois Hitler az öreg Varázsló útmutatásai alapján tető alá hozza a családi méhészetét, az első mézkestőlás részegítő hatással lesz az egész családra, mindenki megmoccanja a legtitkosabb vágyait, miközben a méz által D. T. behatol mindnyájuk gondolataiba. Noha már túl járunk a regény közepén, ehhez a ponthoz köthető a kis Adi első olyan megnyilvánulása is, amely az explicit gonoszságra utal.

A *Várkastély a vadonban* világában a méz és a méhészkedés kiemelt antropológiai jelentőséggel bír. Az Öregnek és Alois Hitlernek a méhészettel kapcsolatos hosszú eszmefuttatásai természetesen túlmutatnak önnön tárgyukon. A méhek közösségének abszolút antiindividualista szerveződése, mely kiváltja az őszinte csodálatukat, nem pusztán a Monarchia állami hivatalnokának rendmániáját tükrözi, hanem nyilvánvalóan a náci állam eszményét vetíti előre. A Gonosz eredetére nem ad választ a regény, a Gonosznak oka nincs – ugyanakkor *mintája* van. Ez pedig a közösségi céloknek tökéletesen alárendelt egyéni életek ideája, középpontban egyetlen individuális létezővel, amelyben az egész közösség megpillanthatja önmagát, s amelynek kitüntetett léte a közösség szolgálatában nyeri el értelmét: a méhkirálynő státusza a *Führerprinzip* fogalmára rímel. S akkor innen valóban föltehető a kérdés, hogy vajon mi Adolf Hitler, az egyszeri személy szerepe a történelmi események menetében? Lehetséges, hogy a Vezér démonikus fénnel övezett, rémületes nagyságának az előfeltétele a szerep fölvétele, és az individualitásnak e szerep alá rendelése? A kis Adi nevelődésének, az ördögi pedagógiának minden apró fejlődéslelektani mozzanata arra irányul, hogy a kiforratlan és sérülékeny személyiség alkalmassá váljon a betöltendő feladatára, és kifejlődjének benne azok a készségek, amelyek jövőbeli szerepe felvételére ösztönzik.

A Führer démonikus imázsa távol áll a Gonosz Eichmann-féle banalitásától, és a Gonosz természetét ebben a kettőségében megra-

gadni paradox feladat. Mailer, úgy tűnik, a szkeptikus ördög-narrátor beiktatásával a démonikus karakter lebontását választja, bár ebben az ügyben nem láthatunk tisztán, ha figyelembe vesszük, hogy a regény állítólag egy tervezett trilógia első része lett volna. Nemcsak Mailer kiadója, hanem maga D. T. is tesz erre utalást a könyv végén, ahol azt ígéri, ha teheti, folytatja emlékiratait, amelyben elbeszéli majd a Führer pályakezdését és unokahúgához fűződő szerelmi viszonyát. (Azt is megjegyzi, hogy ez idő tájt váltják le, és bízzák Hitler felügyeletét egy másik szaktársára, ami igen rosszul esik neki; gyanúja szerint maga a Maestro veszi át az ígéretes ügyfelet – mindez szintén csak arra utal, hogy maga a démoni közvetlenül nem válhat az elbeszélés tárgyává.)

Joggal feltételezhető, hogy az immár végkép elmaradt folytatás újrendezte, új hangsúlyokkal látta volna el a mű metafizikai és lélektani aspektusait, és ennek folytán a Mailer vállalkozásába beépített kockázatok is határozottabb kontúrokat nyerhettek volna. A *Várkastély a vadonban* kötetben annyit tehetünk, hogy a végki-fejlet, a családregény vége: Schlossimwald felől vetünk egy pillantást a történetre. Maga a névadás szarkasztikus gesztusa, amellyel a rabok az egykori sivár krumpliföldön álló lágert vadonbeli várkastélynak nevezik el, Mailer gesztusát tükrözi, aki a satirikus reflexió görbe tükrében igyekszik megmutatni a Gonosz portréját. Márpedig a satíra igencsak teherbíró szerkezetnek bizonyult a napnyugati irodalom elmúlt évezredei során.

A Thomas Mann *Doktor Faustus*ában megjelenő ördög, amikor a Leverkusen előtt megnyíló művészi távlatokat veszi szemügyre, vállvonogatva tekint a zenei paródiában rejlő lehetőségekre: „Mulatságos lehetne, ha nem volna olyan nagyon szomorú a maga arisztokratikus nihilizmusában. Sok örömet, nagyságot várnál az efféle fogásoktól?”

Norman Mailer regénye mintha ezzel a lehetőséggel kívánna számot vetni.

Faustus mint kísértő

GreCsó Krisztián: Tánciskola

GreCsó Krisztián új regénye az alföldi kisvilág mikszáthi-anekdotikus rajzát kívánja ötvözni a metafizikus ördögregénnyel, kevés sikerrel. A kudarc azonban messze nem tanulságok nélkül való.

A regény hőse a frissen végzett jogász, Voith Jócó, aki egy alföldi kisvárosban kezdi meg önálló életét nagybátyja, Szalma Lajos védőszárnyai alatt. Lajos bácsi életes ember, amolyan alföldi Pepin sógor, saját világának elsorangú gourmet-ja, delejes hatású szoknyavadász és filozófus-guru, aki bevezetni hivatott gyámoltalan unokaöccsét az élet sűrűjébe. A *Tánciskolát* akár dezillúziós regénynek is fölfoghatjuk: ennek a bővérű, életet habzsoló figurának a kicsinyességéről és aljasságairól hullik le a lepel a történet folyamán.

A nagybácsi hétvégi házában különféle kábítószerrel – illetve az ehhez tartozó bölcsellel – traktálja a vendégeit, s ebből az alkalomból, a bódult állapot látomásaként jelenik meg Jócónak a Sátán, egyenest Thomas Mann *Doktor Faustus*ából, Szöllősy Klára fordításában. Ám hogy mi is volna az ördögi szerződés voltaképpeni tétje, az pontosan nem derül ki az olvasó számára. Szó esik ugyan „a korlátlan élet lehetőségéről”, és hősünk annak rendje és módja szerint el is veszíti a szüzességét, hogy ezután sikert sikerre halmozzon a pályáján, valamint a nők körében. Eközben az apja előbb tönkremegy, majd meghal, illetve megjelenik a fiú életében a nagy szerelmi kérdés, Jócónak választania kell két nő közül. Ám mindezek az események az ördögi paktum egyre fátyolosabban dereng át, és a történet befejeztével jelentőségét is veszíti. Azzal az érzéssel csukjuk be a könyvet, hogy Voith Jócó halhatatlan lelke igazából egy pillanatig sem forgott kockán.

Az a gyanúm, hogy a valódi kísértést ebben a kötetben a nagypróza jelenti, a súlyos nagyregény, amely egyébként is nyomasztani látszik a jelenkori magyar irodalom nem egy alkotóját, akiket a tehetségük eredendően a könnyedebb formákhoz utalna. A *Tánciskola* legnagyobb problémája, hogy miközben igyekszik szorosra húzni a törté-

netszálakat, összekötni a motívumokat, komplex szimbólumrendszert létrehozni, a vállalkozás egésze rettentő erőltetetté, izzadságszagúvá válik. Grecsó Krisztián, aki úgy ismeri elbeszéléseinek a világát, akár a tenyerét, valamiért mintha kevésnek találta volna, hogy mindössze erre építse föl a művét. A metafizikus ördögregény ugyanakkor csupán külsődleges máz, díszítmény maradt az anekdotikus regényvilágon. Pedig ha a szerző jobban bízik az ösztöneiben, nem is lett volna szüksége rá. Igaz, hogy a regénybeli kisvilág alapvetően meghitt és kedélyesen ismerős, ám helyenként mégiscsak föltárul benne az ijesztő üresség, érezhető a hűvös huzat, és ez messze nem az ördög importjának köszönhető. Az a magányos keserűség, amellyel Voith Jócó kipakol kis legénylakásán („Ismeretlen göncök, valaki más élete ez, gondolta, más viseli a ruhákat, azt képzelte, hogy ez mind csupa tárgyi bizonyíték, felhalmozott segélykészlet, halottak, még meg sem született emberek holmija, árukészlet talált tárgyakból, egy reptéren otffeledett bőrönd, ahogy megy körbe-körbe a gumiszőnyegen”), vagy a végeláthatatlan alföldi terek hasznavehetetlenségéről szóló futamok („a viharsarki alföldön széles utcák a szokásosak, egy sztráda is elfér rajtuk, egy-egy házhoz akkora udvar dukál, mint egy focipálya, és akkor még ehhez jön a kert, a porta, hiszen hely az van, talán más sincs, csak hely meg idő, a fölöslegesen nagy terek, udvarok mintha a ki- és elmaradó lehetőségeket szimbolizálnák”) képesek volnának kellő ellensúlyát képezni a kedélyes anekdotizmusnak. Grecsó világának igenis megvan a sötétebbik oldala, amelyhez semmi szükség az ördögökre, s a *Tánciskola* árnyékában ott húzódik egy másik regény beváltatlan ígérete. Ez a regény talán a saját anyagát magabiztos közvetlenséggel kezelve, saját világának a belső logikájára támaszkodva, minden külsődleges elvárásnak fittyet hányva lett volna képes arról a kétségbeesésről mesélni, amely erőt vesz a diákévek védeltségéből egyszerre idegen és provinciális környezetbe csöppenő fiatalemberen.

Recenziók Cormac McCarthy regényeiről

1. A humor mint implantátum

Cormac McCarthy: *Nem vénnek való vidék*
(Bart István fordítása)

E könyv magyar kiadásáról jelen pillanatban nehéz úgy beszélni, hogy teljes egészében figyelmen kívül hagyjuk a Coen-fivérek Oscar-díjas filmsikerét. Pedig talán jobban járnánk vele: annak, aki – mint e sorok írója is – már a film megtekintése után olvasta el a könyvet, ez az előzetes tudás megnehezíti a dolgát. A Coen-fivérek ugyanis készen kapják McCarthy pazar dialógusait, és szorosán követik a történetvezetést, ezért jó darabig úgy tűnhet, hogy pusztán a filmvásznon látottakat olvassuk újra. Aztán lassanként persze elválik egymástól a kettő. A film szarkazmusának a helyét a regényvilág kopársága és keserűsége veszi át, s kiderül, hogy a könyv szikár, borúlátó minimalizmusát a mozi könnyebben fogyasztható árucikké formálta: fekete humorral itatta át és idézőjelbe tette.

Egy fiatalember véletlenül rábukkan a több mint kétfélmillió dollárt tartalmazó aktatáskára, amely egy kábítószercsempész-összezapás nyomán marad hátra. A pénz utáni hajsza annak rendje és módja szerint kezdetét is veszi, és amerre csak a saját törvényeit követő, emberfölötti figurává növesztett bérgyilkos, Chigurh jár, sűrűn hullanak az emberek. A történet menetét ugyanakkor meg-megszakítják a jóra való idős seriff, Bell elmékedései – s amint idővel világossá válik, voltaképpen itt sűrűsödnek a *Nem vénnek való vidék* fő kérdései. A világ kiszámíthatatlansága, az erőszak öncélúsága az apokalipszis előszelét hordozza. A pénzre rátaláló fiú ott hibázik, hogy hiába talpraesett, Vietnambot megjárt veterán, mégsem született gyilkos. A jövő nem az övé, ám nem is a hétköznapi haramiáké, hanem Chigurhéhoz, akinek a számára a hideg fejjel végrehajtott erőszak egyszerre technikai kihívás és önismereti kérdés. Bell seriff a hatalmat önmaga kedvéért gyakorló

és élvező erőt ismeri föl Chigurh fölbukkanásában, és végül meghátrál előle, nyugdíjba vonul. Cormac McCarthy nem szolgál még csak a bukás vigaszával sem.

Az egyik szereplő a következőképpen írja le Chigurh-t: „Talán úgy tudnám a legjobban jellemezni hogy nincs humorérzéke.” A film dramaturgiai problémái éppen ebből fakadnak: a könyv látszólag egy az egyben filmvászonra kívánkozik ugyan, ám ezt a mozzanatot, az eleve elrendelést sötét fatalizmussá alakító, reményvesztett protestantizmust előzőleg ki kell operálni belőle, a hiányt pedig gonosz humorral takarni. Ebben a regényben, szemben a moziváltozattal, egyáltalán nincsenek fanyarul mulattató momentumok.

2. Skalpok és törlésjelek

Cormac McCarthy: Véres délkörök avagy vörös alkony a nyugati égen
(Bart István fordítása)

A szerző leghíresebb, 1985-ös regénye viszont úgy jelent meg magyarul, hogy – állítólag – éppen megfilmesítés előtt áll. A több mint félezer oldalas mű történeti forrásokra támaszkodik: a XIX. század közepeén John Joel Glanton bandája valóban apacs skalpokra vadászott a mexikói határvidéken, és valóban számos embert lemészároltak az apacs férfiakon, asszonyokon és gyerekeken túl is. Ehhez a bandához csapódik egy otthon nélküli suhanc, „a gyerek”, és velük tart egészen a társaság felszámolásáig; a történet fő auktora mindazonáltal mégsem ő, hanem Holden bíró, Glanton jobb keze és rossz szelleme. Ez a sokoldalú, éles elméjű, művelt és világlátott férfi a Gonosz emberföldről megtestesítőjeként jelenik meg, és nem kétséges, hogy bő két évtizeddel később Chigurh is az ő köpönyegéből bújik elő.

Cormac McCarthy profetikus hangon zengő, lebilincselően szugesztív prózája nem könnyű olvasmány. Nemcsak azért, mert ebben a vigasztalan világban mindenféle társadalmi szerződés érvényét veszti, illetve a gyengeség jelének, behozhatatlan hátránynak bizonyul. A torokszorító nihilizmus mellett ugyanis McCarthy a következmények nélküli erőszak és kegyetlenség lehangoló panorámáját tárja elénk. Felakasztott csecsemők, megnyúzott emberek, megerőszkolt és meggyilkolt kisgyerekek, meggyalázott haldoklók – a *Véres délkörök* olvasása

időnként valóban ahhoz a sivatagi vánszorgáshoz hasonlít, amelyben a regény hőseinek oly gyakran van részük. „Az egyik kanca megellett a sivatagban és a zsenge kis teremtmény mihamar ott forgott egy kihegyezett husáng nyársán a kupacba kotort faszén fölött mialatt a delavárok egy tökkobakból iszogatták a csikó gyomrában talált túrós tejet” – a dolgok így zajlanak ebben a világban.

Maga a bíró pedig mindebből programot alkot: a tábortüzek melletti eszmefuttatásaiban tárja elénk voluntarista életfilozófiáját, melyben a gyilkolás az emberi létezés egyetlen méltó formájává magasztosul. A háború ezek szerint nem más, mint „az egyéni akarat próbája a mindkét félnél hatalmasabb akarat markában mely a hatalmában tartja mindkettejüket miáltal rákényszerül hogy válaszson közöttük. Éppen ezért minden játékok játéka a háború mert végső soron nem más mint a létezés egységének a kikényszerítése. A háború maga az isten.” S ez a félelmetes figura az időben is igyekszik kiterjeszteni romboló hatalmát; rendkívül jellemző a jelenet, amikor a sivatagban talált ősi sziklarajzokat előbb gondosan bemásolja a jegyzetfüzetébe, majd egy éles kődarabbal megsemmisíti az eredetit.

Cormac McCarthy lenyűgöző írásművészete mégsem engedi, hogy az olvasó félbehagyja ezt a hihetetlenül sötét regényt. Mert valóban elsőrangú író rajzol itt elénk egy szinte elviselhetetlen világot. A recenzensnek megszeretnie ugyan nem sikerült a könyvet (Petőfi koordinátarendszerében valahol félúton helyezné el a zordon Kárpátok és a kukoricagöldön között), ám abban bizonyossá lett, hogy a regény szelleméhez valóban hű filmadaptációt kevesen volnának képesek végigülni.

3. *Nature morte*

Cormac McCarthy: Az út
(Totth Benedek fordítása)

Az út afféle világvégi *road movie*: apa és fia vándorol a katasztrófa sújtotta világban, élelmet guberálva a romok között és rejtőzködve a többi túlélő elől, akik egymásra vadásznak. A közelebből meg nem határozott katasztrófában elpusztult a civilizált világ, és túlnyomórészt vele pusztult a flóra és a fauna is. Ők ketten pedig vonulnak dél felé, a tenger irányába – nem mintha bármi is várná ott őket, de a férfi tiszt-

tában van vele, hogy északon nem élnének túl még egy telet. Az anya már korábban öngyilkos lett, mert kilátástalannak ítélte a helyzetüket: „Megerőszakolnak és megölnék mindhármankat és felfalják a testünket és ez akkor is így lesz ha nem vagy hajlandó tudomást venni róla.” Az apa a fiút félti, és vele együtt az olvasónak sincs más választása. Ez a lélektanilag roppant egyszerű és hatásos leosztás voltaképpen kettejük kamaradrámájává teszi a könyvet.

Olvassunk bele a nyitó jelenetbe: „Mikor felébredt a fák közt a sötétben és az éjszaka hidegében kinyújtotta a kezét s megérintette a mellette alvó gyereket. Sötétnél is sötétebb éjszakák és egyre szürkébb nappalok követték egymást. Mintha valami hideg hályog támadta volna meg a világot homályba vonva mindent. A férfi keze lágyan emelkedett és süllyedt az aprókat lélegző gyerek mellkasán. Félretolta a vízhatlan ponyvát és feltápáskodott a bűzlő ruhák és pokrócok közül s kelet felé nézett de nem látott semmi fényt. Az álomban melyből felébredt egy barlangban kószált a gyerek kézen fogva vezette.” Ebben a néhány sorban McCarthy félreérthetetlenül megadja az alaphangot. Ellenséges, veszedelemmel teli és nyomorúságos körülmények, az apa óvó keze az alvó gyerek mellkasán, valamint a tovább folytatódó álom-jelenet látomásossága: minden teljesen egyértelmű, ebben a világban nem igazán bonyolultak a viszonyok. Vagyunk mi, a jók, akik nem esznek embert, valamint vannak a rosszak, akik leölnék és megesznek minket. Mindez aztán annyiban bonyolultabbá válik, hogy a gyerekben megjelenik az elementáris önzetlenség, a szolidaritás motívuma. Míg az apa roppant gyanakvó minden idegennel szemben (hiszen világos számára, hogy ez a gyanakvás a túlélés előfeltétele), a fiúban él a vágy, hogy találkozzon a „jókkal”, és csatlakozzon hozzájuk. Kettejük kapcsolatába itt lopózik be némi feszültség: a férfinak, ha meg akarja óvni a gyereket, az egész világgal szemben óvnia kell őt.

Az azonnal átlátható viszonyrendszer felállításán túl Cormac McCarthy regénye a tömegkultúra közismert sablonjaira alapoz. Mikképp lehetséges hát, hogy mégis vérbeli szépirodalomként képes hatni?

Egyfelől úgy, hogy megtisztítja minden esetleges elemtől és szokásos cicomától a posztapokaliptikus science fiction zsánerét, s nem tesz semmilyen engedményt a hősré épülő, cselekményes kalandregény felé (miközben a történet a folytonos fenyegetettségből kifolyólag mégis mindvégig roppant feszült marad). Az alapok ilyenformán a maguk pőre egyszerűségében tárulnak föl: az ember egyedül találja magát a

széthullott világban, ahol az önzés válik a túlélés zálogává. Innen nézve az sem véletlen, hogy a katasztrófa okáról nem tudunk meg semmit – a végítélet nem esetleges emberi mulasztások eredménye, hanem szükségszerű állapot. Így tehát McCarthy-nál a világ a látványos-cselekményes elemek híján egyfajta teológiai allegóriának a keretévé válik, ahol az Atya és a Fiú keresi a helyét a Lélektől elhagyott mindenségben. A kötet hátlapjára is kirakott, nem túlzottan bonyolult teológiai utalás ugyancsak a regény kezdete táján hangzik el: „Csak azt tudta hogy a gyerek igazolja az ő létezését is. Azt mondta: Ha a fiú nem Isten igéje akkor Isten sosem szólalt meg.”

Ismerős díszletek, izgalmas, de mégsem az akciókra kihegyezett cselekmény, jól érthető moralitásjáték – mindez magyarázatot adhat a könyv népszerűségére, ám az irodalmi kvalitásnak még mindig nem garanciája. Innen pedig a szépírói munka veszi kezdetét: McCarthy prózája ellenállhatatlan víziót alkot a végítélet utáni, romokban heverő világról. A romhalmaz szenttelen számbavétele és a súlyos sebeket kapott természet még szentlenebb működése biztosítja a regény magával ragadó ritmusát. *Az út* bizvást olvasható szikár, kietlen, mégis lírai *nature morte*-ként, ami még a némileg demagóg zárlatnak is elveszi az élet. Kérdés persze, hogy a regény többszöri olvasása során a két réteg – a tömegkultúra kelléktárából átemelt posztapokaliszisz-mítosz, illetve a romokban álló világ ihletett megjelenítése – nem hat-e egymás ellen, s amikor a két főszereplő sorsa fölötti aggodalom már nem vált ki feszültséget belőlünk, a regény mégiscsak képes-e föltárni újabb rétegeket?

Mindenesetre első olvasásra *Az út* igen hatásos és igen nyomasztó könyv. A főműként emlegetett McCarthy-opus, a *Véres délkörök* tágasságát nem éri el (mint ahogy, kannibálok ide vagy oda, annak letaglózó brutalitását sem), de ez talán nem is véletlen. Hiszen a *Véres délkörök* nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy a nagy amerikai alapító mítoszt, a határvidék (vulgo: vadnyugat) mítoszáat írja újra és aknázza alá, míg az új regénynek nincsenek a nagy közösségi történeteket illető igényei. Ha úgy akarjuk, persze *Az út* mégiscsak elhelyezhető ugyanebben a mitológiai keretben: ekkor a valaha nyugat felé tartó pionírok nagy történetének az inverzeként tekinthetünk rá, ahol az apa és a gyermek afféle magukra maradt ellen-pionírokként vágnek át Amerikán, mentve mindazt, ami még menthető. Ami pedig iszonyatosan kevés. Ilyenformán a masszív reménytelenséget feloldó, sajátos

happy endbe forduló zárlat sem következik a történet logikájából, ezért hat némileg kényszeredettnek és következetlennek – bár a regény hatalmas közönségsikeréhez valószínűleg hozzájárult, hogy Cormac McCarthy az utolsó lapokon mégiscsak elviselhetővé enyhíti *Az út* masszív borulását.

4. Fiúk a nyeregben

Cormac McCarthy: *Vad lovak*. Határvidék-trilógia, első rész (Szentgyörgyi József fordítása)

A magyar könyvpiac meglehetősen rapszodikus módon kínálja föl nekünk a jelentős külföldi kortársak műveit. Annál örömtelibb, hogy a Magvető részánta magát egy fontos amerikai kortárs életműkiadására: Cormac McCarthy-nak immár négy regénye is olvasható magyarul, s okkal remélhetjük, hogy a Határvidék-trilógia további kötetei is csakhamar az olvasó kezébe kerülnek. Mindemellett a *Vad lovak* volt az első magyar nyelvű McCarthy-kötet, az Ulpius-ház hozta ki még 2000-ben, különösebb visszhang nélkül. Az új Magvető-kiadásban a fordítás ugyanaz, ám mégsem teljesen ugyanarról a szövegről van szó: egyrészt a kiadó műhelyében átfésülték és helyenként kiigazították Szentgyörgyi József munkáját, másrészt – az Ulpius-ház védhetetlen döntésével szemben nagykorú és értelmes lénynek tekintve az olvasót – helyreállították a Cormac McCarthy védjegyévé vált központozás nélküli mondatvezetést, amely sajátos és teljesen egyedi lélegzetvételt kölcsönöz az elbeszélésnek.

A történet 1949-ben játszódik, hőse John Grady, egy tizenhat éves texasi fiú, aki a barátjával együtt nekivág Mexikónak. Egy hozzájuk csapódó suhanc miatt balhéba keverednek, aztán elszerződnek egy nagy haciendára, ahol John Grady szerelembe esik a nagybirtokos lányával, Alejandrával. Később megjárnak egy börtönt, majd Alejandra szakít John Gradyvel (ez volt az ára a szabadulásuknak), a fiú pedig, mielőtt visszatérne az Egyesült Államokba, erőszakkal visszaszerzi az elrabolt lovait. Kár is volna ennél részletesebben kibontani a cselekményt: a regény súlypontja nem magában a kalandok mikéntjében, hanem a műfajhoz való viszonyában keresendő. Ahogy Bényei Tamás írja *Az útról* szóló recenziójában, McCarthy tette nagykorúvá az irodalmi western műfaját, ahol a világgal szemben álló főszereplő „a

magányos egzisztencialista hős egyik prototípusává válik (McCarthy esetében mindenképpen), a műfaj pedig megnyílik a metafizika felé. (...) E regényekben a vadnyugat valóban afféle elvont, metafizikai, beckett-i tájjá válik, ahol a társadalmi szövedék híján mindig két idegen (úgy is, mint szakadatlanul úton lévő ember) találkozik egymással, és – ahogy Maurice Blanchot írja – mindig megjósolhatatlan, hogy a találkozásnak mi lesz az eredménye: gyilkosság vagy közös vacsora...” („Túl ismerős vidék. Cormac McCarthy: *Az út*”. *Műút*, 2010020)

McCarthy valóban látomásos író, ami leginkább megrendítő erejű – hol megragadóan lírai, hol tárgyiasan szikár – tájleírásait olvasva válik nyilvánvalóvá. S ezek a tájak a legtöbbször különös jeleket mutatnak föl: az egykor volt emberi jelenlét nyomait. Hadd idézzek egy bekezdést teljes terjedelmében: „Délután egy köves fennsíkra érve ellovagoltak egy romba dőlt tanya előtt. A szikladarabok között megrokkant kerítésoszlopok álltak és drótmaradványok lógtak rajtuk. Egy régi helyőrségi épület. Egy régi faácsolatú szélmalom romjai a sziklák között. Továbblovagoltak.” Figyeljünk föl itt a *memento mori* szerepét betöltő „régis faácsolat”-ra. A régiség, a pusztuló nyomokban megmutatózó, elsüllyedt civilizáció teszi igazán metafizikaivá Cormac McCarthy vadnyugatát. S a mexikói határ átlépése ebben az esetben nyilvánvalóan alászállás egy még ősbibb, még kiszámíthatatlanabb világba, ahol bármi megtörténhet – nem véletlen, hogy a két barát Texasban szerzett autóstérlképén nincs is rajta Mexikó, csak a Rio Grandéig jelöli az utakat.

Ami a pusztulásában is fenséges világ és a benne megjelenő hős viszonyát illeti, a *Vad lovak*ban egy ponton szó szerint is megjelenik a western klasszikus alapsémája: „Sokáig hallgatta a két alvó szuszogását és sokáig tűnődött a körülötte és benne lévő vadon mibenlétén.” Az önmagunkban lévő vadon legyőzése és a világ rendjének a helyreállítása egymást feltételező projektek a vadnyugati hős számára. Le kell győznie a természet vad erőit és érvényt kell szereznie a civilizációs igazságnak. Ez a nagy alapképlet ebben a regényben is működésbe lép, hiszen végül John Grady arra az elhatározásra jut, hogy visszaszerzi a lovait és bosszút áll a suhancot meggyilkoló mexikói kapitányon. A *Vad lovak* háttérszólama maga a vadnyugat mint mítosz, mint újra és újra elmesélt, ám alapsémájában örök történet.

Cormac McCarthy munkáit olvasva egyfelől mindig az a fő kérdés a számomra, hogy mit tesz egy író a mítosszal (itt: a határvidék

mítoszával) mint nyersanyaggal, másfelől pedig az, hogy az elkészült mű mennyiben olvasható a mítoszon kívülről – olyan olvasó szemével tehát, aki nem csupán a mítosz alapviszonyainak az újragondolására, az elmozdulásaira kíváncsi. Egyszóval az a nagy kérdés, hogy mit találhat az olvasó a *Vad lovakban*, ha nem westernt szeretne olvasni, csupán jelzők nélküli szépirodalmat.

Ekkor azonban az válik a legfőbb kérdéssé, hogy mit *nem* találhat meg benne. A *Vad lovak* ugyanis férfiregény, ahol a saját erejére támaszkodó férfi a természet erőivel szemben méreli meg magát (ez a hagyomány ismerős lehet az amerikai irodalom olyan szerzői révén, mint Jack London, Melville vagy Hemingway). McCarthy pazar plaszticitással képes egy-egy gesztuson keresztül jellemezni a figuráit – John Grady nagybeteg apjának a megjelenítése például egészen káprázatos –, ám ezek a figurák egytől egyig férfiak, és ezek a gesztusok a zárkózott férfiaság színpadias gesztusai: „Előrehajolt ültében öngyújtót vett elő és rágyújtott és letette az öngyújtót a ceruza mellé és mutatóujjával maga elé húzta a hamutartót aztán megint a támlának vetette a hátát úgy ült fölemelt kézzel a könyökét a karfára támasztva és két-három ujjnyira a füle mellett tartva az égő cigarettát. John Grady idegennek érezte ezt a pózt. Mintha valakit utánzott volna a kapitány.”

Ebben a világban, úgy tűnik, a nők számára nemigen akad hely – mint ahogy azt Alejandra idős nagynénje, az intelligens és illúziótlan mexikói dáma elő is vezeti a saját élettörténetén keresztül. Annak idején a *Véres délkörökben* a nő helye üres hely maradhatott, mivel ott a történet pikareszk jellege folytán nem vált szembetűnővé a női figurák szinte teljes hiánya. Mindezzel szemben a *Vad lovakban* megjelenik a nő, mi több, a szerelem motívuma. És hát sajnos azonmód igen kínos giccsbe fordul a regény, amikor John Grady megpillantja a szépséges Alejandrát, a mexikói határvidék amazon hercegnőjét „a tőszegély se-kélyesében: a gyékényesben látta ahol térde fölé felfogott szoknyában vezette a lovát – meg-megállt – lehajolt egy-egy fehér vízililiomért s ilyenkor egy kutya türelmével állt mögötte a fekete háttal. Feketerigók repkedtek füttyörészve fölöttük.”

Ami azt illeti, ennél a vízililiomnál kevesebbért is skalpoltak meg már embert. S nem sokra rá – a regény leghajmeresztőbb jelenetében – John Grady és Alejandra hol máshol is lehetnének egymáséi, mint a holdfény pásztázta éjjeli tó „koromsötét és selymes” vizében, miközben darvak figyelik őket a part menti nádasból. Ám ha vetünk

egy gyors pillantást a regénybeli anyafigurákra, hamar nyilvánvalóvá válik, hogy mindez nem egyszeri, véletlen botlás, hanem az önálló női szerepek következetes negligálásáról van szó: John Grady elvált anyja színésznő, aki mind gyorsabb ütemben hagyja maga mögött a texasi határvidék világát, aki nem hajlandó a fiának bérbe adni a szeretett farmot, hanem inkább megszabadulna tőle, s aki még a családi nevét sem használja, amikor bejelentkezik a szállodába; Alejandra anyjáról pedig annyit tudni, hogy a városi élet, a színház és a balett vonzza, ám a lány helyette az apját és az hacienda határvidéki romantikáját választja. Az anyák árulók tehát, és fényévekre állnak attól a világtól, ahol a kötet összes szereplője otthonosan mozog – meglehet, furcsán hangzik, de helyettük épp a lovak töltik be az összekötő kapocs szerepét egy idilli, tisztább világ felé.

Zavarba ejtő ez a hasadás, ez a hihetetlen szintkülönbség egyazon regényen belül. És nem gondolnám, hogy mindez, úgymond, bele volna kódolva a műfajba, hogy a western mitikus terében semmiképp ne lehetne érvényes és hiteles női szerepeket megalkotni. Valami nagyon furcsa, alighanem magyarázatra szoruló vakfoltról van itt szó, minek következtében a *Vad lovakat* – dacára minden pazar realista jelenetetésnek, és ellentétben a *Véres délkörökkel* – mégsem lehet dezillúziós vagy revizionista westernként olvasni. Mi több, tetten érhető benne az amerikai profi felsőbbrendűség sokat bíralt motívuma is: egyaránt Amerikából érkezik a mexikói haciendára a remek tenyészcsődör, a lovászati szakirodalom és John Grady, a legkiválóbb lovászgyerek.

S hogy végül a feltett kérdésre válaszoljak: sajnos nem hiszem, hogy a regény szépirodalmi alkotásként elbír ekkora hendikepet, mint amit a nőkkel szembeni talajvesztés jelent. Mondhatnánk persze, hogy Ahab kapitány könnyű helyzetben van, szemközt Moby Dickkel: sehol egy asszony a Pequod fedélzetén.

Szép csapda

Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*

1.

A hazugság kérdése egyidős a művészet történetével. Attól a ponttól legalábbis egyidős vele, ahonnan a műalkotás megszűnik kizárólag szakrális tárgy lenni, és Krasznahorkai László új kötetében nyilvánvalóan ez elé a pont elé kíván visszatekinteni. A *Seiobo járt odalent* novellái mind-mind azt a tapasztalatot tárják föl, melynek során a műalkotás félelmetes, ellenállhatatlan, transzcendens erővel nyilatkozik meg. S ezek az írások olyannyira egy töről fakadnak, hogy a kötetet nem is annyira novellagyűjteményként, mint inkább egyetlen vállalkozásként, egyazon téma kibontásaként érdemes mérlegre helyezni. Mert hiszen hiába játszódnak az elbeszélések a legkülönbözőbb történelmi és művészettörténelmi korokban, illetve földrajzi helyeken Japántól a reneszánsz Itálián át a mai múzeumokig, az események szerkezete ismétlődő mintát mutat. A végzetes ráismerés meséje ismétlődik bennük: a kívülálló tekintet vagy az elviselhetetlen, felfoghatatlan Szépséggel szembesül váratlanul, megsemmisülve a rászakadó tapasztalat súlya alatt (mint a *Christo Morto* vagy a *Gyilkos születik* múzeumlátogatója a reneszánsz festmény, illetve a Rubljov-ikon felszentelt másolata láttán), vagy pedig az alkotást létrehozó mester tevékenysége válik a magára záródó titok tárgyává (*Egy Buddha megőrzése, Az isei szentély újjáépítése*). Mindkét esetben a hozzáférhetetlen tudás megsejtése, fogalmakon túli (innyi?) megtapasztalása ejti zavarba a kívülállót. Ez az alapviszony tehát végigvonul Krasznahorkai kötetén, melynek novellái – egy kivétellel – jellegzetes, pazar ornamentikájú hosszúmondatokból építkeznek. E rendkívül szuggesztív, időnként a prózavershez közelítő, emelt hangú elbeszélés mód mindamellet ugyanolyan joggal tekinthető sulykoló retorikának is: a folytonos halmozás, az ismétlődő szerkezetek gyakorta ráolvasásszerűen működnek, sokkal inkább lenyűgözik, *rábeszél*, mintsem meggyőzik az olvasót.

Persze, egy novellától nem is várja el senki, hogy érvekből építkezzen. A Krasznahorkai-próza ellenállhatatlan áradása akkor válik problematikussá, amikor a könyv ideologikus „üzenetének” igyekszik támogatást biztosítani. Érdemes ebből a szempontból szemügyre venni a nyitó darabot, a *Kamovadászt*. Ez a novella azért is figyelemre méltó, mert amíg a kötet összes többi írásának a középpontjában egy-egy művész vagy műalkotás áll (mi több, létező művészek és alkotások, talán az egyedüli kivétel a *Csak egy száraz pászma a kében* hőse, Oswald Kienzl svájci festőművész, akit Ferdinand Hodlerről mintázott az író), itt egy madárról, egy kiotói folyóban zsákmányára leső kócsagról szól az írás. A gázlomadár mocsanatlanul áll, mintegy kizárva magát a körülötte rohanó világból, arra az egyetlen pillanattörödékre várva, amikor lecsaphat az elébe kerülő halra. Krasznahorkai prózaköltészete roppant láttató erővel rajzolja föl a jelenetet: „mozdulatlanságának akkora erő ellenében kell megszületnie és fennmaradnia, amit csupán egyidejűségében volna helyes megragadni, hanem épp ez az, az egyidejű megragadás, ami megvalósíthatatlan, így hát elmondatlan marad, még az őt leírni óhajtó szavak együttese is magára hagyja, nem csupán a szavak külön-külön, pedig neki mégiscsak egyszerre, egyetlen pillanatra kell megtámasztania, s ezzel magakadályoznia mindenféle mozgást és egyes-egyedül, önmagában, az események örületében, egy általános, zsi-bongó, nyüzsgő világ kellős közepén ott maradni ebben a kivetett pillanatban, hogy ezután ez a pillanat mintegy rácsukódjon...”

Nyilvánvaló, hogy az igazság pillanatáról van szó, arról a pillanatról, amikor egy látvány, egy mű ellenállhatatlan erővel fejt ki a hatását az érzékelhető világban. Hiszen miközben az elbeszélés nem hagy kétséget afelől, hogy „hőse” természeti létező, akinek a világában „az örök éhség az úr, ezért aztán az ő esetében a tény, hogy vadászik azt jelenti, hogy részt vesz az általános vadászatban”, olyan térben létezik tehát, „melyben bármiféle távolabbi cél és ok eleve lehetetlen, annál sűrűbb viszont a közvetlen célok és okok szövete, amelyből vétetett, s amelyben egykor majd el kell pusztulnia”, a vadászó kócsag figuráját ugyanakkor az esztétikai térbe emeli. Minekutána a folyóparti úton elhaladó emberek közül senki sem figyel föl a madárra, „rejtve marad a kimondhatatlan szépség”, „e tájkép megfellebezhetetlen művésze, aki a tökéletes mozdulatlanság példátlan esztétikájával, a rezzenetlen figyelem artisztikus beteljesítőjeként egyszersmind fölül is emelkedik mindazon, aminek az értelmét különben megadja, felülemelkedik,

kimagaslik a környező dolgok eszeveszett kavalkádjából, s egyfajta céltalanságot vezet be – hogy még szép is – a mindent átható lokális értelem fölé”. A himnikusan áradó szöveg jóformán a szánkba rágja („esztétika”, „artisztikum”, „céltalanság”), hogy itt bizony a művészetéről folyik a beszéd, és mindent megtesz azért, hogy ne maradjon észrevétlen az egyébiránt észrevétlen szépség – kicsit olyan ez, mintha a gázlómadár, miközben tökéletes mozdulatlanságában a zsákmányára les, kifelé pislogna a part irányába, hogy a sürgő-forgó járókelők közül fölfigyel-e rá valaki. Merthogy a kócsagot nem veszi észre, nem látja meg senki, tökéletes szépsége tökéletesen fölösleges marad, ő „a művész, aki nincs már, aki láthatatlan, aki nem kell senkinek”, mi több, az elbeszélés e szavakkal vesz búcsút tőle: „pusztulj el, mert nincs értelme a fenségnek, amit hordasz...”

Kérdés persze, mi történne, ha a járókelők sokasága mind megállna a parton, és egy emberként elmerülne a kócsag szemlélésében – szarkasztikus kérdés, persze, de gondoljunk bele egy pillanatra: valójában leírható volna-e egy effajta jelenet anélkül, hogy ne forduljon óhatatlanul is giccsbe? Másfelől közelítve: miképp lehetséges a Titokról *nyilvánosan* beszélni? Milyen csapdahelyzettel jár annak az elbeszélőnek a pozíciója, aki egymaga látja-tudja mindazt, amivel szemben a világ túlnyomó része sajnálatosan vak marad?

Krasznahorkai kötetének legnagyobb kérdése, hogy ez a kettősség, a moccsatlan szépségre irányuló tekintetnek, illetve az önnön zúrvararába fulladó külvilágra vetett kritikus pillantásnak az egyidejűsége pusztán anyaghiba-e, kiküszöbölhető manír, vagy immanens ellentmondása ennek a prózának.

2.

A kócsagban megtestesülő „védtelen és fölösleges fenség”, a rejtett szépség feltárulkozása visszatérő mozzanata a *Seiobo járt odalent* novelláinak. A rendkívül tudatosan és finom arányérzékkel fölépített kötet mindamelllett szoros kapcsolatba állítja a záró elbeszéléssel (*Üvöltés a föld alatt*) a *Kamovadászt*. Ez a novella az évszázadok során a mélybe süllyedt, sírhelyeket védő kínai szobrokat írja le: „mert állatok vannak a föld alatt, talán megszámlálhatatlan mennyiségben, disznó és kutya, bivaly és sárkány, kecske és marha és tigris és elefánt és kimerák és kígyók és sárkányok, és mind üvöltenek, és nem egyszerűen hályog van düllelt szemeiken, hanem vakok mindannyian, állnak félredölvé

és darabokban és savaktól szétmarva a beomlott sírok körül, és üvöltenek vakon a sötétben, azt üvöltik, hogy ez várt rájuk, a Shangokra, de ez vár odalent ránk is, akik most a Shangokra gondolunk, a rémület, hogy nem olcsó félelmek párája csupán, mert van tartomány, a halálé, a föld iszonytató súlyával mindenfelől, mely őket is befogadta, s amelyik majd minket is el fog nyelni...” Ez a *Kamovadász* kócsagleírásához hasonlóképp prózaversbe átcsapó szöveg ugyancsak arról tanúskodik, hogy az elveszett vagy éppenséggel senki által figyelemre sem méltatott mű létezik és hat, mert pusztulásában is figyelmeztetést hordoz, a saját mulandóságunk tudatára hívja föl a figyelmet. (Nem véletlen, hogy a kötet egyetlen novellája, amely nem a jellegzetes Krasznahorkai-féle hosszúmondatokkal dolgozik, s amely nagyjából a könyv kétharmadánál – kvázi az aranymetszés helyén? – áll, az *Odakint valami ég*, ugyanerre a témára rímel, a tudatos alkotói gesztus szintjére emelve azt, mintegy kulcsot adva Krasznahorkai művészetfelfogásához. A képzőművész-táborba érkező szobrász hőse elvonul a kollégái tekintete elől, és kiás egy hatalmas gödröt, közepén egy rémületen vágató, földből kifaragott ló alakjával, majd a tájon végigmutatva kijelenti: „Még nagyon sokan vannak.”)

Saját mulandóságunkkal szembesít tehát a szépség, és ezért semmi-sülünk meg a találkozás során. S ha azt olvassuk, hogy a zsákmányra leső, senki által figyelemre nem méltatott kócsag szépsége „valósággal nem rendelkező, azaz: elviselhetetlen szépség”, ugyan kinek ne jutna eszébe Rilke első duinói elégiájának sokat idézett helye: „Mert hisz a Szép nem más, / mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk” (Nemes Nagy Ágnes fordításában). Mintha pontosan Rilke angyalának a szárnycsapása legyintené arcon az elbeszélések hőseit. A napnyugati esztétika terminusaival élve: a *Seiobo járt odalent* történeteinek gyűjtőpontjában az a pillanat áll, amikor a szépség átfordul fenségesbe, az ember fölötti, a szemlélőt maga alá gyűrő minőségbe.

Márpedig szép és fenséges a szakralitásban egy, legalábbis azokban a nagy európai és keleti kultúrák finom munkájával megformált alkotásokban, amelyekre Krasznahorkai figyelme irányul. A kötetbeli műalkotások egyszerre szép és fenséges szakrális művek, amelyek nincsenek különféle ízlésítéletekre képes közönségre utalva, hanem velük szemben csupán kétféle viszony képzelhető el: a beavatott és be nem avatott szemlélőé. Ez utóbbi viszonynak nem csupán minősített esete, hanem legtisztább, lényegének leginkább megfelelő megnyilvánulása,

amikor a beavatatlan személy vak a szépségre: elmegy mellette, észre sem veszi, vagy éppen méltatlannak bizonyul rá, megvakul az elviselhetetlen ragyogástól, mint a *Fenn az Akropoliszon* szerencsétlen hőse. A másik oldalról pedig a szakrális mű akkor sem veszít az érvényéből, ha éppenséggel nincsenek befogadói. A legtisztább reláció ebben az esetben az isten és a kultusz szolgálója közötti viszony – jó példa erre a *Hova nézel* múzeumi teremőre, aki egész élete során a milói Vénuszt őriz és szemléli – „van a milói Vénusz, és rajta kívül nincsen semmi más” –, és ezért az egyoldalú viszonyért a kiválasztottság tudata kárpótolja. Mert maga a szobor másolat és töredék ugyan, a szépsége átörökített szépség – vagyis az eredeti szépség hozzáférhetetlen –, jel tehát, közvetítő, „egy olyan mennyei világból származik, amelyik nincsen már meg, amelyet szétmorzsolta az idő”, ám a teremőr számára pusztán az a tény, hogy neki megadatott ennek a jelnek az érzékelése, értelmet ad a létezésének. A milói Vénusznak „sugárzik, sugárzik a szépsége a semmibe, és senki nem érti, és senki nem érzi, mennyire fájdalmas látvány ez, egy világja veszett isten, hatalmas, mérhetetlenül hatalmas – és még sincs semmije”. Semmije, eltekintve a teremőrtől: vajon van-e értelme föltenni a kérdést ebben az esetben, hogy az elveszett szakralitás bánatát átérző férfi kivételezett helyzete, a csodálat mámorító érzése a szobor szépségéből fakad vajon, vagy pedig a saját kiválasztottság-tudatból? S a történeteket elmesélő hang, amely megszólal ezekben az elbeszélésekben, a narrátori szólam hogyan viszonyulhat ehhez a mindent elsőprő fenséghez? Egyáltalán, milyen mozgástere van az elbeszélőnek azon túl, hogy ellensúlyképpen kiemelje a mindenkori szakralitásban részesülő hős esendő, kisémbri mivoltát?

A szakrális mű lényegénél fogva nem tud mást állítani, csakis önmagát. Még elméleti szinten, lehetőségként sem adott, hogy rossz – összecsapott, másodvonalbeli vagy egyenesen hazug – legyen. És ami legalább ugyanilyen fontos, nincs kitéve az értelmezői önkénynek.

Egyszóval egyáltalán nem olyan, mint a regény, mint – tágabban véve – a napnyugati széppróza.

Márpedig amikor Krasznahorkai a nyugati próza hagyományában áll, ennek a látóhatárán belül beszél valami *másról*, önkéntelenül is csapdába lép, arra kényszerül, hogy gúzsba kötve táncoljon. Változókonny szavakkal kell fölkeltenie az örök és állandó szépség illúzióját. Az *isei szentély újjáépítése* című novella végén a japán fiatalember fölvezeti európai barátját a hegytetőre, ahonnan belátni az éjszakai Kiotót:

„ez a gigantikus éjszakai kép a hegyektől övezett városról, ez egyetlen szó nélkül mond el mindent, amit ő barátjának még a búcsú előtt elmondani el akart”. Talán ebből az egyetlen rövid idézetből világossá válik a paradoxon: az író, aki szavakkal dolgozik, itt a szavakon túli tartományba merészkedik. Krasznahorkai kérdésirányának és szépírói praxisának eleve adott, kényszerű feszültségét a nagy meggyőző erővel áramló hosszúmondatok leplezni képesek ugyan, megszüntetni nem.

Bár mindez talán nem is olyan nagy baj: feltéve, ha elfogadjuk, hogy a széppróza viszonylatában nincs értelme teljességről beszélni, csupán közelítésről, a feladat, a folytonos közelítés feladata nem teljesíthetetlen. A vállalkozásban rejlő paradoxon pedig akár még ösztönző erőnek is bizonyulhat. Ám ezen a ponton újabb problémába ütközünk.

Krasznahorkai László a saját kivételes írói tehetségével igyekszik átadni egy elveszettnek ítélt tapasztalatot. Diagnózisa szerint (megint csak esztétikai terminusokban fogalmazva) a modern/profán/szekularizált kultúra nagyjából-egészében felmondta a szép és a fenséges együttállásának a lehetőségét, ám ez a lépés visszalépés, téves döntés, a hanyatlás kétségbevonhatatlan jele. Költői prózájában mintha egyszerre akarná ezt a kritikai tapasztalatot a témájává tenni, illetve létrehozni az említett együttállást. Az elmúlt fél évszázad magyar költészetében ez többeknek is sikerült, ha példákat kellene hoznom, elsőként Pilinszky János és Weöres Sándor neve jutna az eszembe. Ám amikor Krasznahorkai nem lírai, hanem elbeszélő szövegeket hoz létre, mégpedig igen erős kultúrkritikai éllel, szembesülni kényszerül a nyugati irodalmi kultúra hagyományrendszerének és működésmódjának a közegeállásával. Nem csupán arról van szó, hogy a prózavilág nem mentesülhet olyan mértékben a diszkurzivitástól, mint a líráé, hanem arról is, hogy Krasznahorkai kultúrkritikája helyenként nagyban csökkenti ennek a beszédnek a határfokát. Ilyen a szépség iránti vakság viszatérő vádja (vö. Krisztus itt van, de már nem kell senkinek – *Christo Morto*), valamint a történet- és társadalomtudományokat illető finom gúny („elismervén [...] ez utóbbi kutató kutatói figyelmének kutatói tisztaságát” – *Az isei szentély újjáépítése*). Az is vak a szépségre, aki nem veszi észre, és az is vakká válik, aki hivatásszerűen foglalkozik vele; az egyik képtelen a megfelelő érzékenységre, a másik pedig már elvesztette az érzékenységét (ha volt olyan neki egyáltalán). Aki porondon marad az Angyallal szemközt: az őt megpillantó és megsemmisü-

lő hős, illetve az elbeszélői hang, amely sosem bicsaklik meg, hanem egyre lebeg, fodrozódik, szétterül a történet fölött.

Ez a hang, ha szükséges, történelmi tények felsorolásával fed el és tesz rejtélyessé, mint a titokzatos Alhambrát be- és fölmutató *Távolí felhatalmazásban*, ahol az egymással vitatkozó művészettörténeti álláspontokat nem ütközteti, hanem egyre halmozza, mintegy egymás által érvényteleníti őket. Jegyezzük meg gyorsan, hogy ez természetesen messzemenően legitím művészi eljárás, hiszen Krasznahorkai célja nyilvánvalóan nem valamiféle művészettörténeti konklúzió megfogalmazása, hanem választott tárgya megfoghatatlanságának, rejtélyességének a megjelenítése. Ám mégis van valami zavaró mindebben. Hiszen fogadjuk el, hogy az Alhambra mint olyan megfajthetetlen, „céltalan, értelmetlen” rejtély, enkláv, melyhez nem létezik „értelmes kód”, ott áll Granadában, „rejtve lényegében, de kifejezve látszat szerint”. És fogadjuk el azt is, hogy nem tudni pontosan, mi végre is áll ott, hogy hozzáférhetetlen a történeti kontextusa – ám nagyon úgy fest a helyzet, hogy Krasznahorkai novelláiban a szakrális kontextus *éppen ezáltal* válik nyilvánvalóvá, más szóval: a szakrális kontextus előfeltétele nem más, mint a történeti kontextus elvesztése. Nem vitás persze, hogy végső soron minden remekmű kimeríthetetlen és fölfejtethetetlen, hogy magában foglal valami föloldhatatlan rejtélyt, ám ennek a létefedettség-mintázatnak a folytonos ismétlődése mégiscsak kiszámíthatóvá teszi mind a *Seiobo járt odalent* belső dinamikáját, mind a kultúrkritikáját.

3.

Ugyanakkor Krasznahorkai könyvének, bármilyen pesszimista képet is fest a kulturális környezetről, nem ez az utolsó szava. A *Hajnalban kel* hőse, a japán mester, aki maszkokat farag a nő-színház előadásaihoz, valódi műremeket készít: „még csak nem is sejtí, még csak meg sem fordul benne, hogy a keze alatt ezúttal alig valamivel több mint másfél hónap alatt megszületett egy démon, és ártani fog”. Mindeközben a látogatói előtt leszögezi, hogy „senki nem tud véletlenül jó maszkot csinálni, véletlenül jó maszkot csinálni lehetetlen, a véletlennek ebben az egészben semmiféle szerepe nincs, miközben azt persze nem tudja, minek van benne szerepe, talán, engedi le a hangját, a gyakorlatnak és a tapasztalatnak van szerepe, és csak ezeknek, semmi másnak, mert a maszk csak egy fa, egy festett, faragott fa, amelynek a felszínére mi odalátunk egy arcot...”

Az alkotás teremtés és az alkotás techné. Krasznahorkai egyszerre, azonos súllyal tartja érvényben a két mozzanatot. Amint a Szegő Jánossal készített beszélgetésben elmondja: „a mesterségbeli tudás átadásában-átvételében látom annak lehetőségét, hogy a hagyománynak egyfajta új, azaz ősrégi definícióját megtaláljuk. Nagyon szeretnék visszatérni ahhoz a meghatározáshoz, amely a hagyományban olyan tudást lát, ami nem folklorisztikus együttesek elsajátítandó programja, hanem öntudatlan tudás. Olyan, amelyet az ember anélkül tanul el, hogy magának a folyamatnak része volna az a tudat, hogy tanulok.” („Nem elég hosszú a nevem”, *Magyar Narancs*, 2008/44)

A művész az anyagot formálja szép látszattá, és ennek a hosszú tradícióra épülő formáló munkának az alázata visszatérő momentuma a kötet elbeszéléseinek. Krasznahorkai lenyűgöző kultúrtörténeti tájékozottsággal és anyagismerettel, aprólékos műgonddal jeleníti meg az alkotás anyagi-technikai folyamatait. Az isei szentély újjáépítését vezető mester a kérdésre, hogy a tudása a lélekbe van-e belerejtve, némi tünődés után annyit válaszol: „a jó fa, az a lényeg” (kiemelés az eredetiben); a *Gyilkos születik* részletesen leírja a Rubljov-ikonmásolatnak nemcsak a megfestését, de magának a táblának az elkészítését is, egészen a megfelelő hársfa kiválasztásáig; az *Il ritorno in Perugia* című novellában pedig így figyelmezteti az alapozást végző segédet a nagy Perugino: „ez nem festészet, ez gesso, itt nem lehet javítani”.

A kézműves technében megnyilvánuló mesterségbeli figyelem pedig éppenséggel a konkrét tárgyra rögzíti a mester tekintetét. A maszkkészítő mester mentes attól a vágytól, hogy gyönyörű maszkot csináljon, „nem foglalkozik azzal, hogy milyen lesz a maszk, nincs benne ilyen vágy, hogy akarja a csodálatosat”, hiszen ebben az esetben „feltétlenül és elkerülhetetlenül a legcsúnyább maszkot sikerül majd megcsinálnia, ez mindig és feltétlenül így van”. (*Hajnalban kel*) A szakmai siker vágya helyett „a hagyomány teljességgel gyakorlatias cselekvésrendjét ismeri”, és nem reflektál az alkotására, nem foglalkozik a „nagy kérdésekkel” – ha tetszik, számára az alkotás nem esztétikai probléma. Így hát ez a mester különösen a nyugatról érkező tanítványok kérdéseire nem tud mit felelni (NB. azokra a kérdésekre, amelyekre maga a Krasznahorkai-kötet mégsem kerülhet meg).

Az alkotás és a teremtés ebben a mentalitásban kapcsolódik össze. „A szépséget beállítani annyit jelent, mint megteremteni egy világot – mondja a szerző az idézett interjúban. – Teremteni. Nem a hübrisz

iszonyatos intenzitásával és veszélyével, hanem egyszerűen teremteni, valamelyes alázattal, vagy legalábbis nem foglalkozván a teremtés céljával. Pusztán csak csinálni, mint ahogy egy isei szentélytemplom építésénél a mesterek a deszkákat megmunkálják, és nem azzal foglalkoznak, hogy amikor majd elkészül az egész isei szentély, akkor ott a transzcendencia milyen mélységeiben fognak lubickolni. Nem, hanem azzal foglalkoznak, hogy az a hinoki, az a hamisciprusdarab tökéletesen legyen megmunkálva.”

A kötet egyik legszebb elbeszélésében, az *Egy Buddha megőrzésében* rituális keretek között mozdítják el a helyéről a kolostor ősrégi, fából készült Buddháját, majd a kiotói restaurálóműhelyben a legmodernebb technikai eszközök segítségével veszik gondjaikba a szakemberek. A szétszerelt szobor azonban nyilvánvalóan nem vehető el a szakralitását, amely Buddha pillantásában rejlik: a restaurálást vezető mester azt a választ adja a kérdésre, hogy Buddha tekintete ez idő alatt a restaurátorok lelkében van. A restaurátorok némi tanácstalansággal fogadják a választ, „amikor itt fekszik kicsi darabokban az egész, akkor mégsem lehet azt mondani, hogy ez az egész is ott van, az ugyanis, az egész, mivelhogy darabokra van szedve, nincsen ott, csak a darabok, de sehol az egész, úgyhogy mint mindig, úgy ezúttal is van nyugtalan-ság a dologban, ahogy befejezik a szerelést...”

A techné és a szakralitás zavarba ejtő viszonya alighanem Krasznahorkai könyvének legmegragadóbb momentuma. Az emberi munka behatol az emberen túli tényezők birodalmába: a restaurált Buddha-szobrot ünnepélyes szertartás keretében állítják vissza a helyére, és a történet végén a kolostor apátja, akit mindvégig súlyos aggodalmak gyötörtek, megkönnyebbülten sóhajt föl, hiszen a rendkívül bonyolult rituálék övezte szertartássorozat, amelyet még soha senki nem végzett el közülük, minden emberi esendőség *ellenére* is működött. A szakrális műalkotás azért nem lehet hamis, mert az alkotó a tradíció vezérelte mesterségbeli tudásával önmaga is csupán eszköze a mű létrehozásának, melynek forrása éppen e tradíció, nem pedig a saját reflexivitása. Ám hogy ez a képlet valóban ilyen tiszta-e, és hogy mennyiben előfeltételezi az adott mű leválasztását a történeti kontextusáról, valamint hogy milyen mértékben, milyen határok között *rekonstruálható* a természeténél fogva reflexív széppróza eszközeivel, arra a *Seiobo járt odalent* nem ad megnyugtató feleletet.

Átváltozások

Bertók László: Hangyák vonulnak

A költészet mint olyan végső soron fölfogható a tradícióban fölhalmozódott kulturális készletként: nyelvi készletként, hagyománykészletként, gondolkodásmód- és szerepkészletként, melyből a mindenkori szerzők több-kevesebb invencióval válogatják össze mindazt, amit egy bizonyos költői magatartásforma kialakításához szükségesnek ítélnék. Anélkül, hogy egy hatalmas bábeli turkáló némileg frivol víziója mellett tennénk le a garast, talán mégiscsak belátható, hogy a költői invenció sohasem anyag nélküli, *ex nihilo* teremtés, hogy minden újítás, a rendelkezésre álló hagyománykészlet bármely elemének a továbbgondolása (akár a legradikálisabb módon újító, fölforgató alkotások esetében is) logikus módon föltételezi azokat az elrugaszkodási pontokat, amelyeket éppen a tradíció kínál föl a számára. S hogy aztán az alkotás miképpen lehet több, mint a készen kapottak újrahasznosítása – ez a velejéig modern kérdés talán nem is annyira magának az alkotásnak, a művek létrehozásának a központi problémája, hanem sokkal inkább a művészi önteremtés, az egyedi karakter megformálásának az alapvető kérdése.

Nem véletlen, hogy éppen Bertók László költészete kapcsán kerülhet előtérbe a hagyományhoz kapcsolódás és a költői önformálás sajátos viszonya. Bertók pályájáról szólva visszatérő fordulat, hogy a kilencvenes évek nagy szonettkorszaka új fejezetet nyit az életműben. S az, hogy már a sajátos kétrímű szonettforma nyolc esztendőn át tartó egyeduralmát megelőzően, a nyolcvanas évektől is megfigyelhető egy-egy forma vagy verstípus alaposabb körüljárása (a Bertók-féle szonett például már a tulajdonképpeni szonettkorszak előtt is jócskán megjelenik), csak még nyilvánvalóbbá teszi, hogy e költői pálya kiteljesedése valamiképpen a formai gondolkodás jegyében ment végbe.

Ugyanakkor ez a formai alapozottságú műhelymunka mégsem egészen a szokványos recept szerint zajlik. Bertók nem *poeta doctus*, a technikát, az elméletet, a tradíciót önértékként és ihlető forrásként

kezelő szerző (amely típus persze szintén beláthatatlan változatos-
ságot mutat, Ezra Poundtól akár Kovács András Ferencig). Ha úgy
tetszik, a forma kérdése nála nem formaprobléma. A bertóki szonet-
teknek, a háromkákna nevezett rímes haikuknak vagy az újabb kötet
„hosszúkáinak” a tétje elsősorban nem a reflexió a költészeti múlt
nagy hagyományaira, hanem a forma kézre formálása, használatba vé-
tele. A versforma vagy verstípus Bertók László költészetében biztosíté-
kot nyújt, illetve keretet teremt a költői beszéd hangoltsága számára,
egy bizonyos megszólalási mód lehetőségeinek a körbejárása. S amíg a
költőnek azon a bizonyos hangon még van mit újramondania, addig
az adott forma vagy típus is „használatban marad”.

Ez lehet az oka annak is, hogy e költészet szervezőelve már jó
ideje nem az egyedi-egyszeri vers, hanem a ciklus vagy nem ritkán a
kötet egésze.

A legújabb Bertók-kötet, a *Hangyák vonulnak* esetében egyetlen
verstípusra épül a teljes könyv, a harminc-negyvensoros, rímtelen, mo-
nológyszerű, kérdőjeles közbevetésekkel teletűzdelt „hosszúkákra”. S
nemcsak a megszólalás kereteit, de tartalmát tekintve is azonos anyagú
az új gyűjtemény. „Öregség-verseknek is hívhatnám őket – mondja a
fülszövegben Bertók –, mert végső soron a hatvan fölötti élet, a megle-
petések, az ijedtség, a tiltakozás, a visszaút s a még mindig kísérletezés
»szövegei«.”

Egyazon megszólalási mód tölti ki tehát a könyv egészét. Ennek
a döntésnek a súlya nyilvánvalóan előfeltételezi a választott formai
megoldás teherbíró képességét, ugyanakkor képes a kötet egységét is
garantálni. S valóban: a *Hangyák vonulnak* versei között lapozgatva
nehéz volna magától értetődő biztonsággal kiemelni egy-egy úgyneve-
zett „antológiadarabot”, kiugró, központi, szervező költeményt. Szer-
vező közép helyett inkább a lírai monológok egymásba kapcsolódó
sorával szembesülünk, melyek mindegyike valamiképpen ugyanazon
alapkérdésekre rezonál. E hasonló hangütésű és terjedelmű versek sora
azonban egy pillanatra sem válik repetitív. Az első pillantásra egy-
máshoz hasonlóknak tűnő „hosszúkákat” ugyanis izgalmas dramaturgiai
felépítéssel, belső dinamikával rendelkeznek.

A kiinduló helyzet általában valamilyen hétköznapi szituáció, egy-
egy figyelmeztető jel, baljós döccenő a dolgok menetében. *Mindig
letörlik egy darab*, jelenti be az egyik vers címe, ám az apró veszteség
(hogy mi tört le és honnan, azt nem tartja közlésre érdemesnek a vers,

mert nem is ez a fontos) azonnal meghökkentő, fenyegető és magya-
rázatra szoruló jelenséggé tágul: „mintha a törés benned / keletkezett
volna, s tőled függene, hogy / megszűnik-e (megszüntethető-e), / hely-
rebillen-e az átláthatatlan, de valószínű / rend, ami a bőrdöbe szorult
(szorított?, / lobbant?) időleges univerzumban / (azt hiszed) megvan,
de aminek elég annyi, / hogy leejted a szemüvedet, beleakad a /
körmöd a bevásárlókocsi fogantyújába, / s vége, elveszted a fejedet,
hajlamos leszel / az emberiség közeli kimúlásáról prédikálni”.

Sajátos ingamozgás megy végbe ezekben a versekben: a véges-
ség megmutatkozása pánikreakciót vált ki a költemények hőseiből, aki
szinte ugyanabban a pillanatban az önironikus reflexió segítségével
igyekszik fölülkerekedni mindezen. „Röhögni fogok a temetéseden”
– az azonos című versben gyötrő emlékként tolu elő egy kisgyereknek
ez a kegyetlen mondata, hogy aztán a versbeli monológ elbeszélője va-
lóban elképzelje a botrányos jelenetet; ám ezt követően egy újabb csa-
varral fordít ezen az elképzelt történeten is: mi lenne, ha a nevetés át-
terjedne az egész gyászoló gyülekezetre, akár azért, hogy a halott lelke
„könnyebben / röppülhessen el a semmibe (a mennybe?, a pokolba?), /
emléke pedig, mint a meleg hópihe, / csillogva szállingózhasson a szá-
jra, a fülre, a szemre, / a földre, amelyből vétetett?” A kezdő szituáció
indokolatlanul erős sokkja itt is olyan átváltozások kiindulópontjának
bizonyul, amelyek végső soron valamiféle vigasz, remény vagy sztoikus
egyensúly eléréséhez mutatnak utat. Akárcsak a *Mindegyik hoz, vagy
elvisz* című költeményben, ahol a pillanatok természetéről szólván a
zárlat ironiája ugyancsak fenntartja a vigasz lehetőségét: „Mindegyik
hoz, vagy elvisz valamit, / s elszállnak egymás után, mintha ez lenne
/ az egyetlen dolog (következtetés?, / következmény?, üzenet?), amit
biztosan tudnak. / Bár úgy tűnik, hogy ezt sem maguktól, tehát / nem
ártana jobban odafigyelni rájuk.”

A fegyelmezett pánik, az elbizonytalanított, mégis formába
kényszerített beszéd könyve a *Hangyák vonulnak*. S mindez nemcsak
a versekbe foglalt „közlésekben”, hanem a mondatszerkezet szintjén is
érvényesül. Bertók egyszerre teszi próbára a hosszú versmondatok te-
herbírását, illetve tölti meg őket az elhallgatások keltette feszültséggel.
Az egyszerű kijelentéseket, tényközléseket kérdőjeles közbevetésekkel,
kitérőkkel, alárendelt tagmondatokkal pakolja tele, s ennek folytán
maga az olvasás folyamata teremtí újja – ha úgy tetszik, mi, olvasók
reprodukáljuk – a versbeszédben fölmutatott bizonytalanságot. Ebben

a folytonos korrekciókra építő szerkesztésmódban éppen a korrekció, a pontosítás bizonytalanít el bennünket, húzza ki a szönyeget a lábunk alól.

Más részről pedig az elhallgatások, a kihagyások teszik nem egyszer nehezen megfoghatóvá, lebegővé a vers „tárgyát”. Ezt, akárcsak az elbeszélő alanyt, gyakran csupán az egyes szám harmadik személy üres (betöltendő?, a képzeletünkkel betölthető?) helye írja körül, amely ilyenformán mintegy rámutatás által válik csak „azonosíthatóvá”. „A darabokból összeálló (összeállított?, / összeszedetetett?), ragasztott, foltozott, / alátétekkel erősített, a hiányzónál / (eredetienél?, elveszettnél?, elképzelnél?) / megfelelőbbnek (sőt az egyetlen / megfelelőnek) mutatkozó, az összes erőt, / kezdeményező készséget, hitet mozgósító, / csatasorba állító, feláldozni kész” – és így tovább, a hosszú, szerteágazó, ráolvasásszerű felsorolással „lövöldözi körbe” a vers a tárgyát, hogy aztán a következő befejezéssel érjen véget: „az atomok rejtekeiben, a sejtek / falán, a határokon megmaradt tartalékaival / (emlékezetével, erejével) a romokból is / újjászülető, a semmiből is világot teremtő.” (*A darabokból összeálló*) Nyilvánvaló, hogy bármely olvasat, amely konkrét megfajtást kínálna a költemény változékonyságában rejtőzködő tárgyára, óhatatlanul rövidre zárná az értelmezést.

Bertók László nagyszerű kötetének mindenekelőtt ez a folytonos elbizonytalanító pontosításokkal élő versbeszéd biztosítja a masszív egységességét, s a „hosszúka”-forma vagy verstípus nyújt használható, belakható kereteket hozzá. A megszólalási mód, a hangütés kérdése az elsődleges kérdés tehát, és ehhez kapcsolódik a megfelelő versforma kidolgozása – erre gondoltam, amikor korábban azt állítottam, hogy Bertóknál a forma kérdése elsődlegesen nem formaprobléma.

S ha a fentieknek némileg ellentmondva mégis ki kívánnánk emelni a kötetből bizonyos darabokat, úgy minden bizonnyal azokra esne a választás, amelyek a leginkább magukba gyűjtik ennek az összefüggő sorozatként olvasható kötetnek a legfőbb tétjeit. Ezúttal egyetlen versre szeretném fölhívni a figyelmet. Nem a hagyományos hangszereltségű, a búcsúzást megrendítő módon nyújtani igyekvő, szépséges költeményre (*Egy picit ráadást csak*), s nem is az elmúlás félelmét kitérő kegyetlenségében megmutató, éppenséggel ellentétes értelemben megrendítő darabra (*Csak közelebb ne*) – noha a köztük feszülő ív magába foglalja ezeknek az öregség-verseknek a tel-

jes érzelmi skáláját –, hanem a kötet elején található, *Időben, térben távolodni* című versre.

Bertók itt egy igen szemléletes papírsárkány-képpel indít: „Időben, térben távolodni. Eltávolodni. S odakötte / maradni mégis. Papírsárkány a szélben. Afféle. / Engedelmeskedni a mélyebb (magasabb?) erőnek / (akarathoz?, irányhoz?), de nekifeszülni, kitartani, / röpi. Van ilyen? Lehet így?” Ennek a hasonlatnak a kibontása, továbbgondolása során fogalmazódik meg a tapasztalat, hogy a létezés mély és átláthatatlan törvényeihez rögzítő madzag csupán a szabad lebegés illúzióját teszi lehetővé. A papírsárkány képe azonban ezt követően a zsinór végéhez kötözött madáréba fordul át. S ezen a ponton Bertók váratlanul csavar is egyet a madárhasonlaton: a lebegés és a kvázi-szabadság képzeti helyett a fészket védő, a fenyegető hatalmakkal (kondíciókkal?) bátran szembeszegülő madár jelenik meg a versben: „csipogva-csattogva, támadásra készen csak a / szomszéd ágra (látó- és hallótávolságra) szállni, / riasztani a környezetet, támadni, ha muszáj, / feszíteni, rángatni, tépni a zsinórt.” A papírsárkány-kép alapján várható lett volna, hogy a madár képe ennek egyenes folytatása lesz; azonban a kézenfekvő és mégis a meglepetés erejével ható fordulat, a repülés szabadságát kereső madár helyett a támadva védekező madár megjelenítése még erőteljesebb dramatikussággal látja el a szembeszegülés éthoszáját. Bertók László új kötetének a dinamikáját a különféle szituációknak ezek a váratlan irányú átmenetei, átváltozásai biztosítják.

Van, hogy az elbeszélés menetének e cikkcakkjai, a költői logika metamorfózisai tényleges metamorfózisként jelennek meg. Az *Egész testével hall* című vers álmatlanságtól szenvedő hősén nem segít a füldugó sem, „tehát a csupa fül állatokhoz (nyúlhoz, / számárhoz), s még inkább a nagyobb egysejtűekhez / kezd hasonlítani, amelyekből (akikből?) / hiányoznak még (már?) az érzékszervekké finomult / elit alkatrészek, s egész valójukban megrezzennek, / ha külső inger éri őket...” A hanyatlás fogalmára ráépül a metamorfózis, s mindez tekinthető akár a költői én reflexív vigaszának is. Mert a pesszimista antropológiai alapvetés dacára – mely szerint a pusztulás környörtelensége áthatóbb formaelv, mint a pillanatba-kapaszkodás (*Nem léphetsz bele kétszer*) – Bertók László új kötete fönntartja az ironikus mosoly jogát. „Marad tehát (...) a csönd, / hogy mosolyogni tud még önmagán” – olvashatjuk a kötet utolsó mondatát, a záró vers (*Most kulcsra zárom*

az *ajtót*) befejezését. A mindennapi apró csapdák tapasztalatai (parkolóhely keresése, matatás a régi tárgyak között, baljósan figyelmeztető testi jelek stb.), töltsék el bármilyen szorongással is az embert, mégsem mindent elnyelő tapasztalatok. Képesek vagyunk, mondja Bertók, a külső nézőpont fölvételére, ahonnan megértő pillantást vethetünk saját kétségbeesett toporgásunkra. Az önmagát figyelő kétlábú, tollatlan (és nem melleleg: halandó) állatnak épp a saját magára irányuló figyelem biztosíthatja a méltóságát.

Sodrásban

Tóth Krisztina: *Magas labda*

Tóth Krisztinát a kortárs magyar költészetben az újholdas hagyomány egyik legjelentősebb képviselőjeként szokás emlegetni. Az efféle hívószavakkal persze okosabb csínján bánni, hiszen minél közelebb hajolunk egy-egy nagy vonulatként tételezett hagyományhoz, annál összetettebbnek, szétszálazottabbnak, ellentmondásosabbnak bizonyul. Fogalmazzunk tehát visszafogottan: Tóth Krisztina költészete olyan költészet, amely – az „újholdas” címkével ellátott pályatársaiéhoz hasonlóan – a kifinomult formakultúrát és a hiteles megszólalást nem feszültségként, nem egymás ellen ható erőkként gondolja el. Ebben a karcsú, mindössze harmincöt verset számláló kötetben az eddigiekhez hasonlóan ugyancsak kötött vagy kvázi kötött formájú, rímese, a jambikus dalforma hagyományait őrző, retorikusan felépített ívű költeményeket találunk. A mives megformáltság, az otthonos nyugatos-modernista megszólalásmód mögött ugyanakkor ott húzódik a mindenkori nagy kérdés: vajon a költői személyiség ereje kellő garanciát nyújt-e arra, hogy a klasszikus tradíció ne csupán a hagyományos, nagy témák elősorolásának az ürügyéül szolgáljon – hogy az oly ismerős és oly kedvelt hangszerelés valami váratlant, egyedit szólaltasson meg.

A *Magas labda* azzal ad választ erre a dilemmára, hogy olyan tapasztalatot jár körül, amely bizonyos értelemben ellene tart a megformálhatóságnak, a rögzíthetőségnek. A káoszról, az időbeli létezés uralthatatlanságáról van szó. A nyitó vers, a *Hangok folyója* mindjárt ennek a kellős közepébe vezet, ahol az emlékezet munkája irányíthatatlan áradatként sodorja elő a képeket: „egyszercsak eltévedtem, egyforma minden utca, / nem volt sehol a sárga ház, a húsbolt, / és a biciklim is, csak apám meg ne tudja, / egyszercsak este volt, utána háború volt, / kövér gyerekek, rovátkolt férfikörmök, / műanyag tálat mosó asszonykezek, / végtelen kerítés, betonra hullt gyümölcsök, / vihar készül, gyere, mennyit kerestelek”. A mértéktartó formába ön-

tött, keresztrímes, visszafogott eleganciával gördülő sorok éppenséggel a mederben tarthatatlan, tagolatlan áradást jelenítik meg.

Mindez a kötet egyik legnagyobb versében, a *Vaktérkép*ben aztán újabb aspektussal, kiábrándult következtetéssel gazdagodik: „városok, hasbeszélő / sors, emlékek völgykatlana, élő / vonalak, látod, // mind hogy bolyong, és nincs egynek se útja, / mindig, mindig az anyák szülik újra / az árvaságot.” Ez a keserű illúziótlanág határozza meg az anyaság újra és újra előkerülő témáját is. Az anya (illetve a szülők) alakját nem az érzelmi viszonyok, az életadás és az önátadás, hanem az örökös körforgásban betöltött öntudatlan szerep jeleníti meg. A *Magas labda* tanúsága szerint mindannyian részesei, s ennél fogva tevékeny életrehívói vagyunk a folyton megújuló szenvedésnek.

A klasszikus veretű költemények fényében mindez persze kissé úgy hangzik, mintha valamiféle blazírt buddhista mosollyal, valamilyen biztonságos magaslati pontról pillantanánk körbe a zajlásra. Szó sincs erről. Aki ezekben a versekben beszél, nem csupán regisztrálja, de mindig el is szenved a folytonos változásokat. Nem a világról beszél általában véve, hanem a saját tapasztalatairól. Tóth Krisztina költészete ugyanis roppant személyes, noha nem vallomásos. Többnyire jelen van valamiféle eltávolító eszköz, valamiféle szűrő, hol szerepjáték, hol történetek vagy történettöredékek, s ezeken keresztül mutatkozik meg az egyes szám első személy.

A kötet kétharmada táján kerülnek elő azok a költemények, amelyek jobban híján „novellaverseknek” lehetne nevezni. Ezek epikus mag köré épülnek, és többségüket összeköti, hogy egy szakítástörténet pillanatfelvételeiként olvashatók. (Ugyanakkor a gyerekkorban játszódó, *Idegen test* című verset minden további nélkül el lehetne képzelni a *Vonalkód* kötet egyik novellájaként is.) És itt is az elő-előbukkanó emlékképek sorozatából épülnek föl a történetek: „az esős parkban állva / búcsúzkodunk, te leinted a taxit, / s mint párás hűtőben a friss saláta, / belül az üvegen hajad mint / egy növény préselődik ablakára.” (*A koszorú baba*) Persze ezekben a versekben minden emlékkép a tönkrement kapcsolat analízisévé táguul, mint a *Kutya* című versben, ahol a szétroncsolt, de még élő állatot kerülgeti a kocsisor, és a költemény a helyzetből áradó kínos tehetetlenséget kopírozza rá erre a kapcsolatra. Nincs megnyugtató lezárás ezekben a szövegekben sem, pusztán a veszteség számbavétele, és a kötet végén ismét ott a végeérhetetlen áradás a befejező vers, az *Esős nyár* soraiban: „Beszél egy

mondat, egy szavak nélküli hosszúkás öntőforma, / medertelen víz, bármit gondolok, alámossa / (...) / egy mondat, amiben benne van a hiányod és benne van a jelenléted, / lángnyelv, földnyelv, beszéd, mely nem ismer beszédet...” A *Magas labda* nincs ciklusokra osztva, és ha egészében olvassuk, logikusnak találhatjuk ezt a döntést. Az uralhatatlan zajlás, a káosz körbejárásával a kötet mintegy megágyaz a történeteket megidéző szakításverseknek, hogy aztán befejezésképpen ismét összekapcsolja a kettőt.

Persze, ki állítja, hogy egy verseskötetet folyamatosan, az elejétől a végéig kell olvasni? Aki normális olvasó módjára lapozgatni kíván benne, lépten-nyomon jelentős versekre bukkanhat. A negyvenéves test lassú változásait körbejáró *Delta*, a már említett *Vaktérkép* és a *Kutya*, *A szerető álma* hideglelős látomása – mindez csak néhány a fontosabb költemények közül. Tóth Krisztina új könyve erős és egységes kötet, kitűnő versekkel. Tessék elolvasni.

Egyetlen életét

Kovács András Ferenc: *Sötét tus, néma tinta*
(Vázlatkönyv, 2002–2009)

Kovács András Ferenc nagy bőséggel áradó költészetében egy-egy újabb kötet összeállítása mindig válogatás kérdése is: az újabb kötetek mindig újabb és újabb arcélt rajzolnak ki, s bizonyos értelemben az is elmondható, hogy e költészetben párhuzamosan íródnak a különféle korszakok. Ha egyáltalán van értelme korszakokról beszélni. Hiszen ez az *oeuvre* a szemképráztató formatörténeti és kultúrtörténeti változatosság dacára mégiscsak fölfűzhető néhány kulcsmomentumra, melyek közül talán a legfontosabb az én, az individuum körvonalainak szétszalazódása a hagyomány szötteiben.

Ám ez a túlradó bőség mintha éppenséggel el is takarna valamit. Merthogy az persze világosan látszik, hogy KAF mennyire jó költő, ám függőben hagyja a választ a költői „nagyságára”, megkerülhetlenségére irányuló kérdésre. „Kovács András Ferenc költészete különleges, egyedi példa” – ez a megszorító kitétel gyakorta fölbukkan a kortárs magyar líra egy-egy jelenségének tárgyalása során. Mintha épp e költészet túlcsapása helyezné külön polcra KAF-ot, kiváló képességű, ám e kiváló képességeket monoton módon működtető szerzőnek elkönyvelve.

„Gyümölcsfa terhe / A túl bő termés. Önnön / Súlya szakítja, / Szaggatja szét – az húzza / Föld felé. Dúsan / Díszesen, oktanul / Roskadozik... (...) / Megtört önmaga / Terhe alatt... Hiába / Termett másnak örömmel” – így teszi témájává a játékos-próteuszi költői alkattal megáldott/megvert Kovács András Ferenc saját költészetének természetét, illetve az ebből adódó feszültséget új kötetében, amely frappáns választ ad ezekre a kételyekre. Merthogy a *Sötét tus, néma tinta* olyan keresztmetszetet nyújt az elmúlt évek terméséből, amely alatt bizony beszakad az a képzeletbeli asztal, melyet a *The Best of KAF (Asztali áldás)* című vers oly keserű iróniával említ: „Ideje volna rád is / Letenni végre / Valamit... Tört ceruzá- / Mat. (Esetleg a lantot?)”

Rendkívül személyes kötet, talán a legszemélyesebb az eddigi pályán. Azzá teszik egyfelől a fent idézett reflexiók, valamint a családtagokról-családtagoknak írt versek is. Másfelől mintha KAF ebben a könyvben kívülről pillantana a költői szerepjátékokra, levénné és alaposan szemügyre venné a maszkot: „Hisz kimondatott: / »Lázáry, kelj föl, és járj!« / És lőn... Nagy és szép / Egyetlen életét csak / Így éli, éli, / Éli le minden ember”.

Mindezzel együtt jár a nyelvjátékok háttérbe szorulása, illetve domesztikálása; nagyon jellemző, ahogy a legjátékosabb ciklust a címe – *Kosztolányi japánokat műfordít* – mindjárt fiktív irodalomtörténeti keretbe is helyezi. Az önálló életre kelő rímjátékok is elmaradnak, sőt, a kötetbeli szonettek is kifejezetten a rímtelenségükkel tüntetnek. A többnyire metrizált (ám túlnyomórészt nem jambikus!) versbeszéd egyszerre szenvedélyes és emelkedett: „Őserdő őrlí, / Rágja, tépi a várost, / S támfal a fákat / Harapja torkon – így kell / Élni, felélni egymást / Fullatagon nekünk is.” KAF ragyogó retorikája teljes erejével érvényesül, miután a kötet anyagából száműzetett az a máskülönben oly gyakran megjelenő feszültség, amely a rímek harsány játékosága, illetve a tradíció áramában feloldódó individuum spleenje közt fönnállt.

A magabiztos ízléssel összeállított gyűjtemény mindazonáltal nem véletlenül kapta a „vázlatkönyv” alcímet: a távol-keleti költészetben (és részben az antik kultúrán) keresztül megjelenő kis formák uralják. A haikuk, koanok kijáratot kínálnak a kulturális allúziók tükörlabirintusából, mégpedig a természet világa felé. Ezekben a versekben mind a személyesség, mind a személyen túliság – a KAF költészetét uraló nagy ellenpár – a természeti képeken keresztül nyer formát. Az előbbire jó példa a *Csíkszépvízi vázlatok* egyik darabja: „Krisztinka ma lesz / tizenöt. Négy éve nem / láthattam. Szélben / inog minden – a messi / rengeteg mozdulatlan.” Az erdő képe itt lakonikus kommentárként kapcsolódik a tömör helyzetjelentéshez, az időbeli távolságot kiterjesztve a térbe – a személyes kapcsolat kudarcát mintegy a természet személytelen jelenlétébe kopírozva. KAF-nak az individualitást magába olvasztó költészetfelfogását pedig ugyancsak természeti képpel summázza a *Japán kvintett* záróverse: „Mit írt Basó? Mit / Buszon? Mit Kobajasi / Issza? Ki tudja – / egy avarhalomban hány / külön levélke füstöl?”

Időről időre eljön a pillanat, amikor a kritikusnak erős kijelentéseket kell tennie. Ha szigorú ítéletet kell hoznia, persze némileg egysze-

rúbb a helyzet, hiszen a kritikai furor tűzijátéka akkor is szórakoztató és tanulságos, ha az olvasó nem vagy nem teljesen ért egyet az ítélettel. Ám az ellenkező vélet jóval kockázatosabb, így a feltétlen elismerés szavaival helyes, ha óvatosan bánik a recenzens. Alapos indokkal kell hát rendelkeznie – jelen esetben azzal a meggyőződéssel, hogy a kötet, amelyet a kezébe vehetett, egy nagyszabású költői pálya kimagasló állomása. A *Sötét tus, néma tinta* megjelenése a jelenkori magyar költészet fontos pillanata.

Mértéktartás

Vörös István: A Vörös István gép vándorévei – fejlődésregény

A kérdés eleve adott: hogyan olvassunk egy több mint négyszáz oldalas verseskötetet, amely nem gyűjteményes kötet, nem a költői pálya eddigi ívét összegzi, hanem az elmúlt időszak „új” verseit foglalja magába? A *Vörös István gép vándorévei* ugyanis három részből, ha úgy tetszik, három könyvből épül fel („A rövidülő évezred” – 2001–2005; „Saját tao” – 2006; „A berlini füzetből” – 2006–2007). S habár időben egymást követő ciklusokról van szó, mégis szorosan összeköti őket a költői tekintet, a hangoltság azonossága, összeköti a versekben vissza-visszatérő fő kérdések. Egy könyvet írt tehát Vörös István e hét esztendő során: tiszteletre méltóan konzekvens vállalkozásról van szó, hiszen ez az anyag valóban egyazon kötetbe kívánkozott.

Ugyanakkor ez a döntés nyilvánvaló kockázatokkal jár. A *Vörös István gép vándorévei* terjedelmes anyagánál fogva a szokásosnál erősebb bizalmi viszonyt tételez az olvasóval. A kötet körülbelül háromszáztíz verset, valamint a *Saját tao* nyolcvanegy tételét foglalja magába, összesen alig valamivel kevesebb mint négyszáz szöveget. Egy ekkora feszítvú lírai anyag belső feszültségét pedig igen nehéz folyamatosan fölntartani – és nem is mindig sikerül. A számos ismétlődő motívum, újra és újra körbejárt ötlet bizonyos monotonitást kölcsönöz a folyamatos olvasásnak. Persze a „fejlődésregény” alcím bizonyos mértékben tehermentesíti ezt a monotonitást, és *A Vörös István gép vándorévei* bizvást olvasható egyfajta intellektuális naplóregényként. Ám miközben érteni vélem, hogy ez az extrém terjedelem nem pusztán esetleges, hanem lényegi vonása a gyűjteménynek, amely a kötet egészének a ritmusát is megszabja, ez a ritmus nem egyszer mégiscsak fárasztónak bizonyul. A költeményekben megfogalmazott paradoxonok helyenként már ismerősnek, ennél fogva némileg súlytalanabbnak, kiszámíthatóbbnak hatnak: a versek sokasága óhatatlanul láthatóvá teszi – s egy karcsúbb válogatáshoz képest óhatatlanul jóval inkább előtérbe tolja – e költői gondolkodás bejáratott, rögzült gesztusait.

Mindamellet az alaphang, Vörös sajátos abszurd-álnaiv látásmódja mindvégig jelen van és működik a kötetben. Sztoikus életszemlélet, mi több, életvezetés körvonalazódik a költeményekben, s e látásmód segítségével, egy-egy hasonlat kifordítása-konkretizálása révén mozdítja ki, teszi viszonylagossá versekbe foglalt tanításokat: „Az én puha / fészkeben nemcsak titkos tudás soha // ki nem kelő tojásai hevernek, hanem pár / kakukkfőka is, igyekeznek kilökní onnan / egymást, minket, a fészek közben lakhatatlan / lesz, eltetvesedik. A két madár, aki etette / őket, teljesen elmarad. És kezdetét // veszi a személyiség belső éhezése.” (*Útban befelé*) Az én, Isten, lélek, halál, ördög, angyal – ezek Vörös lírájának a kulcsfogalmái, és e fogalmak megszemélyesített figuráit mozgatja ide-oda nagy kedvvel a versek terepasztalán. Furcsa, sajátos figurák ezek, melyek némi komikumnak sincsenek híján: a versek világából valamiféle abszurd fűszerezésű, kedélyes deizmus rajzolódik ki, amely szelíd, ám konok kultúrkritikával, heideggeri ihletésű technikabírálattal párosul. Mindezzel kapcsolatban legkézenfekvőbb az Istengépről (vagy ennek kapcsán az embergépről, valamint címbe foglalt Vörös István gépről) szóló számos vers valamelyikét idézni, noha ez a képzet az Isten kapcsán lépten-nyomon fellelhető a kötetben: „A teremtés után / az angyalok évmilliárdokig nem is / szálltak alá a világba, hanem / a teremtőt javították, csupa lelkéig / olajos gépszerelő.” (*Lelkükig olajos gépszerelők*)

Vörös halk, finom humorának (ez a humor talán csak a *Saját taoban* szorul háttérbe) határozott éle van. A szürreálisan komikus képek találóak és szellemesek, ezek adják e metafizikus sakkjátszmák aranyfedezetét; *A Vörös István gép vándorévei* épp akkor válik kiszámíthatóvá, amikor ezek halványabbra sikerülnek. Ugyanakkor kifejezetten erősek azok a költemények, amelyek a metafizikai abszurdtól eltávolodva valamilyen személyes életélmény kapcsán épülnek föl, személyes történeteket vagy viszonyokat járnak körül, mint a gyerekkor falusi panorámáját szikár minimalizmussal felrajzoló, Oravecz Imre világlátását idéző, megragadó párvers, *A világ legfontosabb útvonala I. és II.* Hellyel-közzel a tág értelemben vett politika, a *polisz* világát megcélzó, szatirikus darabok is fölbukkannak a kötetben – bár talán több joggal nevezhetnénk ezeket mentalitáskritikai, mintsem közéleti verseknek: „Országok / vannak tele igyekvő közepesekkel. / És azok a jó országok. Ahol nem jó / élni, ott zsenikbe futsz minduntalan.” (*Arany középszer*) Ilyen vers *Himnusz a németekhez*, a gyűjtemény

egyik kiemelkedő darabja, ilyen *A vasárnap hőse*, ilyen *A halál cársága helyett* – rejtett szólamként húzódik végig a könyvön Vörös István minden karcosságot, harsányságot nélkülöző, mindamellet igen izgalmas „közéleti költészete”.

A kezdő kérdéshez visszatérve: hogyan olvassuk hát Vörös István több mint négyszáz oldalas verseskötetét? Ha valóban komolyan vesszük az alcím ajánlatát, és fejlődésregénynek tekintjük, kézenfekvő módon az elejétől kezdve kellene haladnunk benne, nem igazán tipikus versolvasó módjára. Nem vagyok meggyőződve róla, hogy ekkor járunk a legjobban. Bár *A Vörös István gép vándorévei* sok kiváló verssel ajándékoz meg minket, egységes kötetként mégis soknak, túl- adagoltnak hat. Fejlődésregény helyett talán mégiscsak inkább verseskötetként érdemes kézbe venni, a jól bevált módon kószálva a versek között, rábízva magunkat a véletlen lapozgatás kalandjaira. Azzal a mértéktartással, amelyre a könyv oly sok verse figyelmeztet bennünket, és amelyről a *Minden reggel meglepetés* című így beszél: „Minden reggel / meglepetés. A bűvész előkapta a C betű // alakú holdat, pár rózsaszín / kondenzcsíkot, utcazajt mindig / talál, de csak mértékkel szórja, / mint a sót, hogy tudjuk, nem / a világ végén vagyunk.”

Tarka tukán

Kőríz Imre: *Ez az egész és más versek*

Kőríz Imre első kötete nem „elsőkötet”. Mindenekelőtt azért nem, mert túl van az első kötetekre gyakorta jellemző kiforratlanságokon: nem keresi a saját hangját, hanem megszólal rajta. Ezt a fanyar humorú, ugyanakkor klasszikusan iskolázott hangot a magyar líra közönsége – elsősorban a *Holmi* hasábjairól – immár másfél évtizede ismerheti, mondhatni hát, hogy Kőríz nem bízott semmit a véletlenre, a gyűjteménynek bőven volt ideje összeállni.

A két említett vonás mindamellett némi kommentárra szorul. A humor és az iskolázott hang együttállása nem azt jelenti, hogy Kőríz Imre ügyes kezű zsonglörként afféle könnyed, szórakoztató lírát művelne. Akadnak persze ilyen darabok is a kötetben, laza szkecscek, filozofikus, sőt filológiai tréfák. Mégsem ez marad az olvasó meghatározó benyomása. Kőríz ugyanis az alkalmiságot túlnyomórészt nem a játék ürügyéül, hanem a versek építőanyagaként használja. Úgy könnyed és szórakoztató tehát, hogy nem éri be ennyivel. Az erős játékos-poentírozó hajlamot folyamatosan jelentésekkel telített eszközökkel társítja. Már az is roppant erős gesztus, hogy közvetlenül a kötetnyitó, kvázi bevezetőnek tekinthető hosszú vers, *Az ellenhermelin* után egy rímes Horatius-átirat következik: a *Horácból* nem más, mint az Ódák II. 14 játékos újra- és átfordítása. De vessünk egy pillantást például a *Motilla* című vers első két strófájára: „Mikor az ember elfelejti, / hogy a másik farmert vette fel, / és a keze a gombokért matat, / és a tapintásra cipzár felel, // mikor az újonnan kapott tollról / kiderül, hogy feketén ír, / vagy az útszéli, elgázolt rigóról, / hogy csak egy fél pár kesztyű”. A második versszak végén a rím elhagyása ugyanúgy keresztbe metszi a várakozásunkat, mint a versben megjelenített látvány. A poén nem önmagáért való, hanem az átfogóbb hatás szolgálatában áll.

A magyar költői köznyelvben – nem utolsósorban a nyugatos modernizmus örökségeként – erős formai-retorikai hagyományok uralkodnak, és ezzel a helyzettel több mindent lehet kezdeni. El lehet mozdulni e hagyomány felmondása vagy redukciója felé, és kísérletet lehet tenni a tradicionális, „nagy” költői témák visszanyerésére is e modernista költői köznyelv megőrzése vagy újragondolása által. Kőríz Imre kétségkívül ez utóbbi utat választotta – noha persze az efféle döntés sohasem pusztán tudatos választás, hanem alkat kérdése is. Mindez nyilván jól jellemzi Kőríz költői habitusát, azonban önmagában még nem árul el sokat e költészet legfőbb kérdéseiről. Érdemes hát szemügyre venni mindjárt a hosszú kötetnyitó költeményt, *Az ellenhermelint*:

„A költő mindig költő, a focista / mindig focista – egy nagy interjúban / egy képpes költő magyarázza / személyre szabott ontológiánkat. / Vagyis – továbbgondolva – a büfés / csak a büfében büfés, és a taxis / csak a kocsiban taxis / (...) / Jó, hogy csak a költő öazonos, / s a többi, ki a hobbijának él. / Kik önfelédten nyilatkozunk azt, hogy / mi bizony nem tudnánk dolgozni jární, / nyolc órát ülni (ülni!) fenekünkön, / és közben azt hisszük, hogy ez dicsőség, / vagy hogy tiszteletre méltó adottság / a többi elfáradt ember szemében. / Az élet nekünk city tour ad astra, / könnyen jön, könnyen megy a bánatunk, / mert hiszen minden kiheverhető / egy-egy ihletett, lusta délutánon, / csak vigyázni kell, nehogy elaludjunk, / mint a sztrádán a kamionsofőr, / illetve – a mi dolgunk ennyivel / nehezebb – fölébrednünk sem szabad.”

Azért idéztem a szokásosnál némileg hosszabban ezt a költeményt, mert igen élesen exponálja Kőríz kötetének egyik fő témáját, a költői szerepnek és az „életnek” a kettősségét. Természetesen messze nem újszerű téma ez, ám friss és eredeti módon jelenik meg a kötet anyagában, kiváló terepet nyújtva a klasszikus tónuson átszűrődő ironikus hangoltság számára. A *city tour ad astra* zseniális szójátéka akár ennek a hangoltságnak az emblémájaként is állhatna.

A baudelaire-i albatrosz ugyancsak ráveti az árnyékát Kőríz Imre verseire. Az élet mindennapiságán kívül álló költő figurájának legismertebb modern toposzáról van szó, és az ebben megjelenő feszültség vissza-visszatérő motívuma a költeményeknek. A kötetten végigvonuló, fergeteges humorú, hosszú hasonlatokból építkező versek, amelyeket

egy helyen „Az élet olyan, mint” sorozatként aposztrofál a szerző, pontosan ezt az idegenséget mutatják föl. Mi több, számos további költemény is ide sorolható, amelyekben az életet (mint olyant) határozott távolságtartással szemléli a versekben megszólaló figura, ugyanakkor ezt a távolságtartást maró öniróniával kommentálja. Ilyen például a kötet egyik legemlékezetesebb darabja, az *Egy mizantróp naplójából*. Egy bagatell áruházi konfliktus szerteágazó kommentárjáról van szó – a vers hőse darabra szeretné venni a tojást, a pénztárosnő viszont csak dobozban hajlandó eladni. A szerteágazó beszámoló az indulat és az önironia rafinált libikókajátékát hozza létre („a demokráciában és a szupermarketben mindent szabad, ami nem tilos”), és itt bukkan fel az albatrosz-figura sajátos és jellegzetes pandanja is: „Annál fájóbb tehát az az űr, amely a magyar lírában tátong a fogyasztói társadalomra adott reflexiók helyén. / A líra persze lomha valami, a földön szárnyaszegetten vergődő tarka tukán, amely ha olykor mégis repülni tud, inkább szaktudás és – statisztikailag persze előre megjósolható – véletlen, azaz tehetség dolga. / És hát hazánkban a fogyasztói társadalom nem is tekinthet akkora múltra vissza, mint mondjuk az objektív líra.”

A tukánban nincs semmi a szárnyaló albatrosz fenségességéből: színpompás, egyszerre látványos és mókás megjelenésű madár. A költő sem elátkozott figura, nem dacos kívülálló, és nem is a világ titkos törvényhozója: csetlő-botló alak, aki a társadalmi konvencióknak igyekszik ugyan megfelelni, ám ennek az igyekezetnek nem sikerül a kellő magától értetődőséggel eleget tennie, mert a kultúra poggyásza nehézkessé teszi a mozgását, a reflexió folyvást távolságot teremt az igazodás gesztusaitól.

Ad notam „Beethoven a zene Mozartja”: Kőríz Imre megformálásában a tukán az új évezred albatrosza.

*

Kőríz költészetének – a dalforma és a kötött antik formák mellett – meghatározó, nagy formája a monológ, a kacskaringós, számtalan mellékszálal és kitérővel tarkított versbeszéd. Ez, úgy gondolom, talán némileg meglepő módon Petrivel rokonítja – *Az élet olyan mint* című, terjedelmes lábjegyzetekkel és lábjegyzetek lábjegyzeteivel ellátott, a gondolatmenetet újra és újra megbontó, remek költemény például minden

további nélkül olvasható Petri-hommage-ként. Ám ha kevésbé radikális formában is, de a kötet több igen fontos verse ugyanezt a fecsegés-szerkezetet követi. Ilyen *Az ellenhermelin*, ez a több tételből álló, nagy ívű monológ, vagy ilyen a két formabontó „gyászvers”, az *Első jelentés* és a *Rekviem*. Az előbbi az apa halálát írja-fecsegi szét, mintegy elhárítva a kötelezőnek tekintett tónust: „Ez zsarolás. / Végül is mi közünk van ehhez az egészhez, / illetve ennek az egésznek éppen az apasághoz? / Biztos aranyhörccsöggel is menne: / apró, megtöretett test a fűrészporon, / és akkor nem lenne az oktrojált őszinteségnek / ez a zsarnoki, gőgös, szegény gesztusa: / »apám.«” E látszólag csapongó, valójában azonban igen konzekvens pszichológiai logikának engedelmessé költemény alaposabb elemzést is megérdemelne: a gyász retorikai formáit magától mindvégig távol tartva járja be az útját az apa halálának tényétől az Atyaisten figuráján keresztül az anya alakjáig („az élet másik végéig”). Az első pillantásra alkalminak ható vers alaposan átgondolt szerkezetre épül, akárcsak a *Rekviem*, amely a környékbeli halottakat veszi számba, hogy végül egy véletlenül megölt macskára fusson ki, és ekkor váljon konfesszióvá. A bű- és bűnbánat tradicionális sémáit a magabiztos arányérzékkel adagolt frivolitás helyettesíti: „Nem jött ki mentő. Nem kérte, hogy takarják be, mert fázik – minő bizarr ötlet! / Kinéztem az úttestre, visszafordulva, sehoh se láttam a tetemet, / de hát este volt, lehet, hogy visszadobta a kocsit / tövébe a járdaszegélynek.”

A halál mellett a másik tradicionálisan nagy költői téma, a szerelem is megjelenik hasonló fecsegés-szerkezetre épülő költeményekben. A *Non omnia moriar* a kávéfőzési szokásokat taglalva beszél – vagy inkább hallgat – a kudarcba fulladt szerelemről. Ez a jelentésteli hallgatás, a voltaképpeni tárgy körbefecsegése rajzolja föl nagy erővel a fecsegés témakörein kívül eső vonatkoztatási pontot: „végül elszántan, erővel, / mint egy orvosi készülékbe, a / kávéfőző szűrőtölcsérébe is / belefújok egy rövid, / fájdalmas / dalla- / mot.” Némileg hasonlóképpen épül föl a *Használati utasítás* is – e sorok írójának meggyőződése, hogy ez a költemény nagyjából Petri óta az első igazán újszerű költői megszólalás a magyar szerelmes vers műfajában.

*

Kőríz Imre könyvének legizgalmasabb darabjai a fenti verstípusból kerülnek ki. Az említett költemények egytől egyig jelentős versek,

amelyek már önmagukban fontos eseménnyé teszik az *Ez az egész* megjelenését. Ugyanakkor igen sokszínű kötetről van szó. Számos darabja egy-egy kitűnő ötlet körbejárására épül. Ilyen például az Oravec Imrének ajánlott *Verzió*, amely Oravec pesszimista kultúrkritikai elmúláspoétikájának a szellemes megfordításaként is olvasható („Az összenyomott ásványvizes üvegek / kirúgják magukat, és megtelnek vízzel. / A falról vödörökbe gyűlik a diszperzit, / visszaperegnek a lekapart rétegek”), vagy ilyen a Péterfy Jenő-mottót rendkívül szellemesen továbbragozó *Egykori iskoláimba*. Ezek a költemények a tradíció adta beszédhelyzetet aknázzák ki üdítő frissességgel. Más versekben a költészetnyelvi tradíció változatos formái kerülnek előtérbe: szép számmal találunk a kötetben centókat, átiratokat, a bravúr és a blóddli között egyensúlyozó játékosság termékeit. Ugyancsak említést érdemelnek az álnaiv kérdésfeltevésekre épülő intellektuális-filozofikus versek, mint a *Puzzle*, a *Best before* vagy *A wellness-rovatból*. Kőríz költészetének alighanem az egyik legnagyobb erénye, hogy egyszerre szellemes-fanyar módon intellektuális, ugyanakkor fölényes magabiztossággal kezeli a klasszikus poétika eszköztárát. Amellett, hogy nem korlátozza magát a formai játékokra, nem is áll ellen az ez irányú csábításnak, hiszen ebben a költészetszemléletben a technika, a forma birtoklása önérték.

Igen jellemző, hogy a kötet két „talált verssel” zárul. A *Horatius-négykezes* vakszöveggént használja az ódák harmadik könyvének harmincadik darabját Horatiustól, a latin szöveg magánhangzóira építve föl a magyar költeményt. (Ne feledjük, hogy Kőríz Horatiusból doktorált – nem véletlen, hogy a latin auktor újra és újra előbukkan a kötet lapjain.) A záró vers, a *Képesszé. Leblende* pedig értelmes, ám szokatlan hangzású magyar szavak felhasználására épít („Egy időben érdekelt a tájanatómia is, de ki szeret tanásni?”). Végső soron az ellenkező „irányból” érkezve, de mindkét vers olyan hatást kelt, mintha félig-meddig halandzsanyelven készült szöveget olvasnánk.

Az a gyanúm, hogy – legyen szó akár a klasszikus latin költészetéről, akár az anyanyelvről – az otthonosan ismerős hagyományban e játékos formában megjelenő idegenség valamiképpen rokon azzal a távolságtartással, amely Kőríz költészetének gyakorta visszatérő témáját, a költői szerep vizsgálatát jellemzi. Ismét csak az albatrosz (vagy a tukán) kérdésénél vagyunk: a költészet mint nem hétköznapi, mint valamiképpen magyarázatra szoruló tevékenység ennek a kötetnek újra és újra előbukkanó szólama. Ugyanakkor akad a kötetben egy olyan

költemény, az *Egy költőtálatkozó szórólapjának hátoldalára*, amely magáról az eszményi versről szól, nyilvánvalóan ironikus hangoltsággal. Bátran tekinthető ars poeticának, amit az is erősít, hogy fontos helyen, közvetlenül a fentebb említett kötetzáró versek előtt szerepel:

*Olyan verset kéne írni
- nem ilyet -,
aminek minden sora
annyira banális vagy érthetetlen
(akár az élet, bár semmi sem olyan, mint az élet, csak az élet),
hogy semmit se lehessen idézni belőle,
mert ha mégis, az menthetetlenül érdektelen lenne,
mint a mások álmai.*

Vegyük észre, hogy a két kötetzáró vers mintha éppen ennek a követelménynek igyekezne eleget tenni. És vegyük észre azt is, hogy ebben a rövid részletben az élet és a költészet eszményi fogalma igen közel kerül egymáshoz. Hiszen mindkettő öncélú, külső instanciákhoz nem igazodó elemekből épül fel:

*Olyan verset kéne írni,
amelynek szavai valamelyik
(jobb híján megtiltom, hogy ezt idézzék:)
nem euklidészi szemantika szerint szerveződnek.*

A vers poénját (merthogy poénja is van) nem lőném le. Ehelyett inkább csak annyit fűznék hozzá mindehhez, hogy Kőríz Imre egyszerű kötetében talán mégsem lehet olyan egyszerű mozdulattal elválasztani a terjedelmes, ironikus monológformára épülő verseket a játékos-dalszerű formai kísérletektől. Az *Ez az egész* költeményei bizonyos értelemben egymást magyarázzák, egységes poétikai keretbe rendeződnek: a komoly, nagy témák könnyed futamokba oldódnak, a tréfák pedig az egésznek a fényében komolyra fordulnak. Kőríz Imre első kötete nem „elsőkötet”, de ezt mintha már említettem volna.

A fikció sminkje

Kiss Tibor Noé: *Inkognitó*

„Az *Inkognitó* egy hosszan megfogalmazott válasz azokra a kérdésekre, amelyekkel legalább tizenöt éve szembesülök. Ettől függetlenül előfordulhat, hogy egyesek szenzációként vagy botránykönyvként találják majd. Ne higgyenek nekik.” Ezekkel a szavakkal ajánlja munkáját az olvasó figyelmébe a blogján a szerző, és úgy méltányos, ha megfogadjuk a tanácsát.

Az *Inkognitó* egyszerre fikció és vallomásos próza. Kiss Tibor Noé gondosan ügyelt rá, hogy azonosítható legyen elbeszélő-hőisével, ugyanakkor mégsem önéletrajzot, hanem kisregényt alkotott. Ennek legfőbb oka nyilvánvalóan az volt, hogy eleve szépirodalmi munkában gondolkodott, mely izgalmasabb, kreatívabb és szabadabb pályaként kínálkozott előtte a hagyományos „önéletrajzi szerződésnél”. Másrészt viszont az is közrejátszhatott e döntésében, hogy egy mégoly mérték-tartóan megfogalmazott önéletrajzi elbeszélés is óhatatlanul veszélyesen közel vitte volna a bulvármédia közegéhez. Hiszen, ahogy a kötetet szerkesztő Szolláth Dávid írja a fülszövegben, a „transznműség egész kérdéskörét a tömegmédiá felületés képei uralják: a gay-pride parádék groteszk alakjai vagy a bulvársajtó által időnként felkapott figurák. Kiss Tibor Noé könyvét egy világ választja el mindettől.”

Egy világ választja el, mivel ez a könyv aggályosan kerül minden polgárpukkasztást és magamutogatást. Pedig a témája akár ezt is lehetővé tenné. Hőse, a súlyos családi problémákkal terhelt kamaszfiú a nyolcvanas évek második felében szembesül azzal, hogy női identitással bír, női ruhákban, női sminkben érzi jól magát, noha szexuálisan mégis a lányokhoz vonzódik: „Szeretném megtudni, hogy valójában nő vagyok-e vagy férfi. Nem ismertem meg a saját hangomat. (...) Lelassult szívverések pumpálták ki belőlem a mondat maradványait, ki vagyok én, miért érzem magam jobban női ruhákban, szükségem van-e operációra?” Ez a könyv központi kérdése, az *Inkognitó* ambíciója azonban jóval több annál, mint e kérdés világosan kimondása. Hiszen

a szerző a kisregény formáját választotta, hogy nyilvánosan beszéljen saját transznműségéről, s ebben az esetben mindjárt többről lesz szó, mint pusztán (ami persze önmagában sem csekélység) magáról a *coming out*-ról. Világot kell alkotnia, és az életanyagon túl nyelvi anyagot kell találnia mindehhez. Ha úgy tetszik: a fikció sminkjében tenni meg a legszemélyesebb vallomását.

A megtalált forma a monológ lesz, mely két idősíkon hangzik föl ritmikusan váltakozva: egyrészt a kamaszkor múlt idejében, másrészt a felnőttkor jelenében. Szikár, tárgyias minimalizmussal vázolja fel mindkét világot, a kétezres évek nagyvárosi miliójét, illetve a késő Kádár-kor vidéki díszleteit: „Vegyesbolt, pszichiátriai intézet, az erdősávon túl vályogházak. Az üzlet előtt egy szakállas alak, a korlát-nak dőlve integetett. Egy férfi tolókoszija beleragadt a sárba, szájából cigaretta lógott, lába tőből levágva. Egy gumicsizmás nő lepedőket teregetett ki az otthon udvarán. A réten egy futballkapu, fából tákolva, derékig érő gazban.” E monológforma erős nyomatékot ad a főszereplő nehezen viselhető magányának, mindazonáltal bizonyos értelemben egyszereplőssé teszi a könyvet. Persze, ez sem teljesen igaz, mivel a szülők alakjai pasztikusak és nagy súlyra tesznek szert, ám a jelenkori történetvonalon a barátnők figurái kevésbé egyénítettek, és némileg egybemosódnak. Mindez persze vállalható koncepció is lehet: a regény hőse mellett maga a tárgyiasan leírt-számbevett világ válik főszereplővé. Hiszen az elbeszélés origója nem más, mint az öngyűlölet és a szenvedés megoszthatatlansága: „Egy férfi felkőhög, tekintetében undor és gyűlölet. Dohányzik egy női ruhába öltözött férfi, gondolja, egy női ruhába öltözött férfi dohányzik, gondolja, gondolom. Gyűlölöm magam. Unom, hogy gyűlölöm magam. Dühít, hogy unom, hogy gyűlölöm magam.”

Kiss Tibor Noé teljesíti a vállalt feladatát. Érzékeny szépprózában, az önsajnálát hangját gondosan kerülve ad számot a tapasztalatairól. A monológforma dinamikáját az egyenes vonalú elbeszélés megbontása, az idősíkok váltakozása biztosítja. Nagyon hatásos megoldás a késleltetett expozíció is: az első ötven oldalon nem esik szó a transznműségről, annál inkább az atmoszféráról, a családról, a futballról, s csak ezt követően kerül elő váratlanul a piperetáska, s abból a női szerep kellékei. Ugyanakkor ha valahol, hát itt, a dramaturgia szempontjából élhet halk kifogással az olvasó: az utolsó másfél fejezetben az elbeszélés kissé statikussá válik, a főszereplő magára marad

a monológ hangjával, a kisregény vége nem tartogat lezáró fordulatot. Mindazonáltal az *Inkognitó* minden szempontból izgalmas és erős bemutatkozó kötet, s ott helyezi el magát, ahová eredeti szándékai szerint tartozni igyekszik: nem a *coming out*-irodalom bulvármezőnyében, hanem a kortárs magyar prózairodalom figyelemre méltó alkotásai között.

Személy szerint

Rosmer János: Hátsó ülés

Rosmer János nagyszerű kötetének a vége felé kap helyet a *Három sereg szemle* című költemény, amely a *Playgirl Magazine* egy-egy összeállításának a modelljeit veszi szemügyre (a *Playgirl* a közismert *Playboy* „női” párja, elsősorban heteroszexuális nőolvasók számára készül, de a *gay* olvasók között is igen népszerű). A versciklus második darabja ezzel a felsorolással zárul: „15 férfi, 15 (főként metélt) farok, 30 mellbimbó, 30 here, szem, 15 orr, száj, segg (30 farpofára bontva), mindössze 15 fürdőnadrág, 1 kagyló, 1 jet ski, 1 kerékpár, 3 szörfdeszka, 1 fehér nyaklánc, 5 tetoválás.”

Ez a sereg szemle talán nyilvánvalóbban – mert közvetlenebb, keresetlenebb gesztussal – vezet rá arra a kérdésre, amelyet a kötet fő kérdésének gondolok. Hiszen, ha úgy tetszik, éppenséggel ünnepelehetjük azért is Rosmer János könyvét, mert új tartományokat hódít meg a magyar nyelvű meleg irodalom számára, a kendőzetlen testiségben megjelenő homoerotika tartományait. Az efféle politikai-emancipatorikus indíttatású főhajtás persze derék dolog, ám legfőképpen akkor az, ha az elismerését nyilvánító irodalombarátot elsősorban nem saját derekasságának az érzése tölti el, nem valamiféle semmire nem kötelező szabadelvű hübrisz. Hiszen ekkor könnyűszerrel kerülhetem ki a választ, hogy miért is tetszenek *nekem* Rosmer János versei; ehelyett csupán arról kell beszélnem, hogy *nekünk* miért tetszenek, tehát hogy a közösségi önismeret szempontjából miért tartjuk örvedetes dolognak, ha művészi témává lesz a társadalmi tér sokszínűsége. Ami nyilván nem csekélység – mégis, az efféle olvasat könnyen hagyhat maga után valamiféle hiányérzetet, valami üres, kitöltetlen helyet.

Személy szerint ugyancsak kevésnek találom a szimpla szembeállítást a „zavarba ejtő” testiség (ad notam: pornográfia) és a nyelvi műgond, a költői megformáltság között. Nem arról van ugyanis szó, hogy – mint azt a megjelent recenziók egyike-másika sejteti – az esztétikai megformáltság felülírná, megemelné az „alantas” témát. Ez

esetben megint csak nincs egyéb dolgunk, mint fejet hajtani a forma, a Rosmer-féle versmondattal, a valóban mesteri módon felépített háromsoros szabadvers-strófák ereje előtt – ám ekkor ismét marad a zavart kérdés, hogy az olvasó, akinek mindez, úgymond, érdek nélkül tetszik, mihez is kezdjen a 15 (főként metélt) farokkal, 30 mellbimbóval, 30 herével stb.

Egyébként azt gyanítom, hogy a meleg olvasóközönségnek is nagyjából ugyanazt kell kezdenie velük, mint bármely más olvasónak. Mert hiszen a *Hátsó ülés* versei nem pornográf versek, de ami ennél is fontosabb, nem asztalfiók-versek (amelyek egy titok magáncélú „ki-beszélésére” épülnének föl) és nem is szubkulturális szövegek (amelyek „befelé” beszélnek, egy adott közösséghez). Nem, Rosmer János versei ennél jóval tágasabb térbe kíváncsoznak, ahogy azt már a nyitó darab, az *Al gran sole carico d'amore* felütése is nyilvánvalóvá teszi: „Valami nagy ívű kollektívét, amikor az éles vágy / a tömegre irányul, s meghatározza a mozgását / az értelemnek, testben és testen kívül is.” Majd pár sorral lejjebb: „hogy maradéktalanul // kiadd a hangot, mely másokban rezonál. / Jelenleg a bőr szavát figyelem, ahogy annyi összehányt test / közt megalkot engem mások számára is.” Nos, ezek a „mások” alighanem mi volnánk, versolvasó fiúk-lányok.

*

Rosmer verseinek, bármily provokatívnak is bizonyuljanak, nem céljuk a provokáció, a polgárpukkasztás. Ugyanakkor nem áll szándékukban szublimálni sem a testi vágyat, valamiféle általános érvényű, közös összeméri nevezőre emelni. A vágy közege maga a test, és nem a test átesztétizált ideálja („Az olaszoknál senki sem baszik természetesebben” – *Olaszok*), a szexet pedig promiszkuitás és erőszak jellemzi: „Végül bemerészkedtünk a sötét- / szobába, ahol gátlástalan buzik basznak és szopnak, idegen polipkarok rázzák / izzadt faszod, könyörgő seggcipók esdik csatakos kezéd, / ahol telefröcskölt gumikra lépsz, / (...) / elveszik a pénztárcádat, vérbajt kapsz, miközben makkodra köpsz, ahol / az undor sose látott mértékét ismered meg, s ahonnan többé nem lehet fényre vergődni.” (*Ez egy meleg bár*) Ugyanebben a versben mindazonáltal a transzvesztita szeme tisztá, „akár a vodka”, és ez a nagy erejű hasonlat, azt hiszem, jól tükrözi az egész kötet belső logikáját. A *csiga bennem* című vers hőse – a vers, amely az orgaz-

mus dinamikájára épül, az egyébként rendkívül egyenletes és magas színvonalú kötetben belül is kiemelkedő – hasonlóképp „szégyentelen kéjsóvársággal, s egy csiga belső tisztaságával” adja meg magát a gyönyörnek. Ez a kettősség, úgy látom, végigvonul a kötet egészén.

Talán a „szégyentelen kéjsóvárság” és a „belső tisztaság” viszonya volna az, ami önkéntelenül is ráíródik a „zavarba ejtő” tartalom és a költői műgond fent említett egyszerűsítő szembeállítására. Ugyanakkor Rosmer költészete ennél bonyolultabb képlet, mert ezt a kétségkívül megjelenő, ám meglehetősen konvencionális feszültséget a legtöbb esetben iróniában oldja föl: „csillagot hordanék neki az égre vagy minden teketória / nélkül leszopnám itt, az IC végében, sőt nyilvánosan is, ha hagyná” (*Egy fiú [Henj], aki Kecskemétre utazott*); „az a pár szál nékem / Niszosz bíbor hajtincse, s tudom, kis köcsög, a kezemben vagy.” (*Az a pár szőrszál, mely ott maradt a gégen*) Mindez mégis több a pusztá távolságtartás gesztusánál, hiszen az irónia mögött jól hallhatóan megcsendül a keserűség hangja is, mint az utóbbi vers zárlatában: „bagzunk, ahogy egy üres műanyag flakont vág sziklának a tenger / szenvedélye újra meg újra, s olykor kivillan egy kopott, tarka márkánév.”

A kötet fő kérdése – számomra – az volna, hogy mihez kezdjek olvasóként a vágy személytelenségével, ezzel a ki-kivillanó, kopott, tarka márkánévvel? Vagy megfordítva a kérdést: ha testi tárgyként ennyi marad belőlünk, mihez kezdjek magammal mint olvasóval? Ha tényleg komolyan akarom venni azt a közhelyé koptatott igazságot, hogy az irodalom új, „idegen” tartományokat nyithat meg előttünk, akkor valamiképpen mégiscsak számot kellene adnom róla, hogy miféle személyesen érvényesíthető tapasztalattal gazdagított a *Hátsó ülés* olvasása.

*

Első körben persze Erősről kellene beszélni: Rosmer János költészetének fő témája ennek az istennek a kontrollálatlan és kontrollálhatatlan túlhatalma. A tömegre irányuló vágy, mely meghatározza az értelem mozgását, testben és testen kívül is. A *Brent Dupuis* című vers elbeszélőjét például nem hagyja nyugodni a fotómodell tökéletessége, „mely beteggé tesz, dadogóssá, és folyton fölállítja a faszom” – olyan képeket igyekszik hát találni róla a neten, ahol ez a testi tökéletesség némi-képp csorbát szenved: „talán akkor csitulnak bajaim, s a megoszlott

figyelem vagy megszokás nem / izzaszt meg percenként, s hagy másra koncentrálni sorban állás / vagy sörözés közben, a piacon, a fogorvosnál vagy a temetőben.” A szarkasztikussá csavart zárlattól eltekintve is nyilvánvaló, hogy itt a testi vágy minden egyéb életviszonyt az uralma alá hajt. A *Hátsó ülés* lapjain megjelenő Erősz természetesen kompromisszumot sem ismer, és a nőket kirekeszti ebből a világból. „A nők / csak zavarják a kilátást, s ha fejük olykor egy szőrös mellkasra hull, // kiküldöd őket a konyhába” – olvashatjuk az *Az a sok mesés francia* című versben, de nem csak itt: a tengerpart fővenyén birkózó kölykök férfias örömeig „nem hallatszik el a fürdőző lányok önfeledt kacagása” (*Birkózók*), míg a *Queer Ken* bájosan gonosz humora mindvégig a Barbie-babában megjelenő női sztereotípiák ellen irányul (kitalálható: a Ken-babában megjelenő férfi-sztereotípiák védelmében): „Kent akarom, aki baszik Barbie-ra, / aki feszes farmert visel és military pólót / (...) / ugyan, ki hallja meg, ha a hosszú combú üres, / műanyag nők hisztérikusan zokognak, / vagy ha kinyitják a kis, aranyozott gázcsapot?”

Míndez persze szerepjáték, ám egy nemi szerepekkel kapcsolatos gondolat kísérlet érdekes belátásokra vezethet bennünket. Vegyünk szemügyre néhány Rosmer-verset – például a fotómodell (pontosabban: az őt ábrázoló erotikus képek!) iránti megszállottságot elbeszélő *Brent Dupuist*, vagy a *Playgirl* modelljeit katalógusszerűen számbavevő-értékelő *Három seregszemlét*, vagy az *Angyalszart*, amely a nemi aktusra korlátozza a személyes kapcsolatot, s ami azon túl van, már nem egyéb kínos kötelességnél („Az utcán nem mutatkoznék vele. // Amíg kiment zuhanyozni, egy újságpapírba / csomagoltam a két elnyűtt, szaros kotont, / és titokban azt reméltem, többé nem talál vissza”) –, és próbáljuk meg elképzelni ugyanezeket a verseket heteroszexuális kontextusban. A könnyen megjósolható botrány háttérében egy jelentős kulturális különbség tárul föl: úgy tűnik, hogy kultúránkban a homoerotikus közegben megszólaltathatóvá válik az a szublimálatlan testi vágy, amely éppenséggel a heteroszexuális közegben sem ismeretlen, csak éppen a megjelenítése (belátható okokból, a társadalmi nemi szerepek aszimmetriája miatt) kulturális-politikai elutasításba ütközik, és/vagy pornográfának minősül. Úgy tűnik, hogy a homoerotikus irodalomban paradox módon – épp e közeg rejtőzködésére ítelt mivolta, félig-meddig vagy teljesen tiltott jellege miatt – tágabb tartományokat járhat be a megjelenő Erősz, s ennél fogva itt az olvasó (*bármely olva-*

só) tágabb rálátást nyerhet Erősz valódi hatalmára, vagy ha úgy tetszik, a valódi természetére.

*

Míndezen túl persze bőséggel helyet kap a kötetben a „hagyományos” szerelmi költészet is, amikor a vágy és/vagy a szerelem általános érvényű emberi állapotként jelenik meg, csak minderre éppen, homoerotikus vonzalomról lévén szó, ráíródik a szégyen és a titok tapasztalata. Számos egészen kitűnő versről lehetne itt beszélni, de most kettőt említek példaként: a *Ne pazar záro képe* egy egész élethelyzet színpadiasságának a metaforájává válik („Nem tudom, hogy alakul, megnősülök, te meg ott állsz magadban. / Mint egy állatidomár, baszdmeg, akinek megdöglött a lova. / Balban kötél, jobban ostor. Kivilágított porond, ostoba zene”), míg a *Tamás* olyan emlékvers, amely nem csak a halott szerető alakját idézi föl, de a szerelem kimondásának a tilalmát is („Sosem hagyta, hogy mondjam is, hogy szeretem”). Egyfelől a test színpadias kiszolgáltatása mögött ott a tilalom, a rejtőzködés mozzanata; másfelől a szerelemben mint a szavakon inneni viszonyban sem csupán valamiféle „tisztaságot” őriz a nyelv nélkülség (amint az, mondjuk, egy heteroszexuális szerelem esetében minden további nélkül elképzelhető), hanem maga a tilalmas helyzet is szerepet játszik ebben a szavakon inneniségben. Kicsit távolabb lépve ettől a két konkrét verstől: ebben a világban egyrészt tehát a test látványként való felkínálásáról van szó, másrészt a szégyen és a titok kényszeréről – ez a kettősség pedig, ha jól látom, az olvasó pozícióját is meghatározza.

Hiszen a *Hátsó ülés* olvasója folyamatosan szembesül mindkettővel. Ebből a szempontból különösen tanulságos a *Szemközt műterem* című vers, amely mintha az olvasót igyekezne figyelmeztetni a tekintetét fenyegető csapdára. A vers elbeszélője egy műteremlakásban dolgozó férfit figyel a szemközti ablakban: „az az érzésed, hogy / úgy rendezte, hogy számítson a szemközt. // Ki ez a férfi? Az ettől-eddig híres? / És kellek-e neki ide szembe, / a hűvös teraszra, // ahogy iszom a tejet, ahogy eres kezét bámulom, / mely egy velejéig hamis / látványban kotorászik?”

A műalkotásnak mint hamis látványnak, hamis valóságnak a régi konvenciójára a kötet többi versének a fényében nyilvánvalóan ráíró-

dik a meleg szubkultúrának mint a rejtőzködés, a titok terepének a felfogása. Mégis, ez a „velejéig hamis látvány” azért alighanem intés is az olvasó felé: igenis, kellesz ennek az idegennek ide, szembe, hiszen a te tekinteted foglalja majd keretbe ezt a látványt – neked kell kezdened valamit vele. Mert a rejtőzködés éppúgy konstrukció (ha tetszik, *artefactum*), mint a magamutogatás, a személytelenség, és ennek a konstrukciónak te leszel a befogadója. Úgy gondolom, hogy Rosmer János költészetének az ereje nem az „alantas” téma és az érzékeny versbeszéd kettősségében, és nem is a „szégyentelen kéjsóvárságon” áttetsző „belső tisztaság” némileg elkoptatott toposzában rejlik, hanem annak a belátásnak a végigvitelében, miszerint a „velejéig hamis látvány” szükségszerű velejárója a saját költői megszólalásának. Abban a belátásban, hogy a „két elnyűtt, szaros koton” ebben a beszédrendben elsősorban nem provokatív hatáskeltő eszköz: hogy az én kimondása ennek a világnak a díszletei között csakis e díszletekkel együtt lehet hiteles, hiszen ezek a díszletek – legyen szó a military-pólóról, a szegecses bőrruhákról vagy a szado-mazo klub András-keresztjéről akár – nem pusztán külsődleges kellékei, hanem a konstituensei is ennek a világnak. Márpedig az olvasónak csakis akkor nyílik lehetősége e díszletek mögé pillantani, ha nem kerülnek lebontásra – ha a testi vágy elementáris közvetlenségét és a meleg szubkultúra testi rítusait nem takarja óvón valamiféle szemérmes költőiség leple.

Mindehhez persze, mondanom sem kell, e belátáson kívül természetesen más is szükségeltetik, költői tehetség, megbízható ízlés és arányérzék.

*

Rosmer János rejtőzködő szerző, nem mutatkozik a nyilvánosság előtt, azt sem lehet tudni, hogy a kötet fülén látható kép valóban az ő portréja-e. Az életrajzság kérdését persze csupán valamiféle – az ő ízlésétől láthatóan távol álló – pletykaéhség indokolná, ha nem állna ott a kötet végén az utolsó két vers, az *Amikor elküldted* és a *Hogy mi volt közte s köztem, nem*. Ezekben a versekben egy nagybeteg ember beszél: „Amikor elküldted ezeket a verseket, (...) // nem sejtetted akkor, hogy lassan vége, / hogy befejeződsz a nagy egészben, mint ez a fal, ott a műtőn túl, / mint egy borda véres szála ismét megnyitott mellkasodban.” Vagy maga a kötet zárata: „A felejtés híve vagyok, a

kitanult / testekből csak ez-az kell, csak ez-az marad úgyis, minden // erőfeszítés ellenére egy-egy szerv épülhet csak belém, / leginkább a tüdő, érdekes módon mások tüdeje, / az egészszel, bár igyekszem, nem tudok mit kezdeni.”

Nem tudom, mit gondoljak. Van egy páratlan verseskötetünk, van élet, van irodalom.

Néhány szó Szvoren Edina első kötetéről

Szvoren Edina: Pertu

Minden jel arra utal, hogy Szvoren Edina novellista. Nem pusztán azért, mert első kötetes szerzőként egy novellagyűjteménnyel jelentkezett, hanem mélyebb értelemben is: számára a novella tere bizonyul kézen fekvő, belakható térnek, s nem pusztán ideiglenes tartózkodási helyként, mintegy a regény előszobájaként tekint rá. Az ő esetében mintha nem mutatkozna a mai magyar irodalomra olyannyira jellemző regénykényszer. Mindezt saját maga is megerősíti a *Literának* adott interjújában:

„Huszoneves koromig az volt a problémám, hogy mindig elkezdtem írni valamit, amit képtelen voltam befejezni. Vagy azért, mert annyira rossznak találtam, hogy egyenesen undorodtam tőle, vagy azért, mert nem láttam a kivágot nagyságát, azaz hogy miért *ettől* és miért *idáig* kell tartania a szövegnek. Megint itt az elhagyás kérdése, vagyis, hogy: mi az, amit már írás közben el kell hagynom a szövegből? Csak mostanában gondolkodtam el azon, hogy talán azért nem tudtam én évekig semmit sem befejezni, mert túl sok regényt olvastam, viszont túl kevés rövidprózát, ezért mindig a regény lélegzetével kezdtem én is neki az írásnak. (...) Még nincs bennem, vagy meglehet, egyáltalán nincs bennem egy regény. Lehet, hogy csak a kivágot nagysága volt regényszerű, viszont ahhoz mégsem volt elég anyagom, hogy regény lehetett volna belőle. Vagy esetleg nincs még meg a képességem a dolgok végigviteléhez, a komplexebb szerkesztéshez. Ebben a *mégben* sem vagyok biztos, a lényeg, hogy ez most nekem így pont jó.” („Észlelek valamilyen figyelmet”, *litera.hu*, 2010. június 15.)

A „kivágot” mint szerkesztési elv vagy formaelv arra a kortárs magyar szépprózában megfigyelhető tendenciára is utal, miszerint a történetet, a meghatározott kezdőpontból valamiféle végkifejlet felé tartó eseménysort, az elbeszélhetőség és a lezárhatóság ismeretelméleti optimizmusát gyanú lengi körül. Hogy ez a gyanú mennyiben megalapozott, azt nem tisztem eldönteni, most pusztán arra hívnám fel a

figyelmet, hogy Szvoren Edina kitűnő kötetének, a *Pertu*nak a novellái is evidenciaként kezelik ezt az előföltételt. Nem mintha ne volna elmesélhető-összefoglalható történetük ezeknek az írásoknak, nagyon is van nekik. Csak éppenséggel a novellák legfőbb tétje nem ezeknek a történeteknek az elmesélése, vagy mondjuk az elmesélhetőség keretfeltételeinek a számbavétele. Még ahol váratlan kifejtéssel vagy fordulattal zárul is az adott szöveg, az elbeszélés centrumában ott sem a történetek dinamikája, hanem a viszonyok állnak. A többnyire nyomasztó és kilátástalan viszonyok. Ezt persze nem kifogásként említem. De mivel ezek a különböző novellákban feltáruló viszonyok igencsak egyenműek, mindez sajátos repetitív jelleget kölcsönöz a kötet egészének. A *Pertu* nem az a könyv, amelyet egyetlen szuszra felfalna az olvasó – ugyanakkor mégiscsak a közelmúlt egyik legerősebb és legfontosabb magyar könyvéről van szó.

Fontos mindenekelőtt azért, mert úgy tűnik, hogy ezzel a kötetel egy érett és erőteljes szerző mutatkozott be, akinek a munkáit az irodalmi folyóiratok olvasóközönsége persze már eddig is figyelemmel követhette, ám a kötetbe rendezés nyilvánvalóan új fénytörésbe állítja azokat. Nyilvánvalóvá válik például, hogy ezekben az írásokban egy nagyon egységes, nagyon azonos anyagból szőtt világ leírása-megalkotása zajlik. A tárgyi világ leírása és a szociokulturális környezet megjelenítése egyszerre pontos és takarékos. Mi több, láttató erejű is, hiszen a tárgyi világ egyszermind a megjelenő szereplők lenyomatát is magán hordozza: „Anyám a hosszabbító fölösleges métereit fölcsevélte, a tekercset egy mocskos cipőpertlivel kötötte át, amit apám munkáscipőjéből húzhatott ki. Megpróbáltam kibogozni a cipőfűzőre kötött dupla csomót, türelmetlenül keresgéltem a csomón valami tágulatot. Ha anyám ideges volt, csomót kötött a hálós cekker megnyúlt fülére, az elektromos vezetékekre, a fali szőttes aljára, a nejlon kenyeres zsák szájára, az otthonkájából kilógó cérnaszálakra.” (*Bizalom*)

Ebben az elhasznált, túlon túl is ismerős világban pedig elhasznált és túlon túl is ismerős figurák mozognak. Mindenekelőtt egy-egy családnak a tagjai. Szvoren Edina novelláiban a család kényszerközösségként jelenik meg: könnyűnek találtatott, a biztonságot és a világ értelmét garantálni képtelen apák, terhessé váló, gyakran fizikailag is magatehetetlen anyák, és az őket kívülről szemlélő, tőlük jelentős kulturális távolságban álló és tőlük jelentős érzelmi távolságot tartó gyerekek. Érdekes módon mindez mégsem válik önismétlővé, ami leg-

főképpen annak köszönhető, hogy Szvoren Edina megragadó változottsággal képes megeleveníteni egy-egy jellemző társadalmi miliót – legyen szó akár bentlakásos leányiskoláról, elhanyagolt falusi udvarról vagy pusztán egy késő Kádár-kori családi ház belső teréről. Emellett pedig az elbeszélés mód, a narráció is igen változatos: hol váltakozik az elbeszélő a novellán belül, hol mindvégig felszólító módban, hol jelen időben zajlik az elbeszélés, és még lehetne sorolni. A narratív játékok és az atmoszférateremtés a motivikus ismétlődések dacára is képes dinamikussá tenni az egyes történeteket.

Pedig hát ezeknek a történeteknek, ha lehet ilyet mondani, meglehetősen matt a felszínük. Szvoren Edina nem pszichologizál, sőt, nem is esztétizál és nem is moralizál. Az elbeszélések hősei – vagy szenvedő alanyai – nem igyekeznek értelmezni a saját helyzetüket, nem próbálnak az alig elviselhető viszonyok mögé pillantani. Számukra elegendő, ha szemügyre veszik és regisztrálják a végbemenő eseményeket, és máris minden föltárulkozik. Vessünk egy pillantást a kötet egyik legjobb darabjához, a *Temetésnek* a nyitányára:

„Nem vittünk koszorút, sajnáltuk rá a pénzt. Amikor beléptünk a félhomályos ravatalozóba, összeölekeztem a nagynénémmel. Nem tudtam hova tenni a kezem, ezért ujjhegygel megérintettem a lapockáját.”

Szvoren Edina itt a három nyitó mondattal máris hajszálpontosan vázolja a novella elbeszélő-hőséne a helyzetét. Ez a figura kívülálló és sérülékeny személy, akinek a számára a visszazárás, a védekezés mindennapi és kézenfekvő praxis. A szó legtágabb értelmében vett kulturális távolság választja el a környezetétől, ugyanakkor ettől a környezettől lehetetlennek bizonyul elszakadnia. A fizikai viszolygás, az undor ennél fogva nem pusztán reakció egy-egy adott csapdahelyzetre, hanem az a rendelkezésére álló eszköz, amely segít eligazodni a kényszerű viszonyok hálójában: „az undor és a megvetés az egyéniség alapköve, nem létezel, amíg nem gyűlölsz”. Hasonlóképpen a szégyen sem úgy működik, mint gondolhatnánk, nem elválaszt a többiektől – elsősorban a család tagjaitól –, hanem összeköt velük: „Furcsa dolog a szégyen, aligha szégyellhetjük, ami nem hozzánk tartozik.”

A *Pertu* novelláinak egyszerre gazdag szövésszerű és kietlen világában az undor és a szégyen biztosít állványzatot az elbeszélések hőse számára (kérdés persze, hogy szándékos írói programról van-e szó, vagy részben egyfajta sajátos írói szenzibilitásról; csak elevenítsük fel

a *Litera*-interjúból már idézett megjegyzést: „Vagy azért [nem tudtam befejezni az adott szöveget – K. J.], mert annyira rossznak találtam, hogy egyenesen undorodtam tőle”). Tény azonban, hogy mindebben tetten érhető valamiféle antropológiai redukció, mely a kommunikációképtelenséget sajátos gesztusokban oldja föl. Ahogy az irodalmi lapokat szemlélő, kitűnő blog, a *Folyó méter* anonim szerzője írja: „az elbeszélő idegvégződésai (...) annyira kint vannak, hogy a világ minden jelensége, de különösen az emberi test – bárkié – csak horzsolni tudja. (...) Úgy érzem, a novellák rendkívül érzékletesen és újra-megérthetően mutatják meg az ember végességét, kiszolgáltatottságát, magányát, de mintha az analízis mániákus, lefelé hatoló érzékletességének másol komoly deficitjei, vakfoltjai lennének: mintha a mélységért cserébe a magasságból veszítene el fontos tartományokat.” (*folyometer.blog.hu*, 2010.12.19.)

Észlelhető ugyanakkor az az igyekezet is, amellyel Szvoren Edina tágítani igyekszik a család-novellák szemhatárán. A három *Ió*-novella (*Pyrus communis*, *Szíl*, *szál*, *szalmaszál*, *Érett*, *fáradt*, *meleg*) igen markáns karakterrajzot nyújt egy ellentmondásos, ám roppant erős személyiségről. *Ió* – ellentétben a kötet novelláiban fölbukkanó családtag-figurákkal – nem típus-karakter, hanem váratlanságában, kiismerhetetlenségében bizonyul egyedinek. Merthogy a maga távolságtartó módján mindhárom novella szerelmi történet, ahol *Ió* drabális öntörvényűsége éppenséggel közvetlen összefüggésben áll a rá irányuló vágygal. Az ő figurájában megjelenik valami nyugtalanító, ám elementáris minőség, és ez, ha jól látom, kiemeli a kötet többi szereplője közül. Mert hiszen Szvoren Edina novelláiban a társas kapcsolatok egyébként takaréklángon égnek, a testiség pedig frusztrációval és magánnyal párosul.

A szemhatár tágításának egy másik útja különféle fiktív világok megrajzolásán át vezet. Kevésbé sikerült próbálkozás a *Jojka* negatív utópiája és a *Virágvasárnap* rusztikus falusi életképe – mindkettő időben is eltávolodik a jelen kortól, és ennek az idő-, illetve korszakváltásnak talán kevés a fedezete a két szövegben. Legalábbis kevésnek tűnik ahhoz a bőséges fedezethez képest, amelynek révén máskülönben a *Pertu* elbeszélései nagy erővel képesek megjeleníteni annak a világnak az atmoszféráját, amelyben itt és most élünk adatik. Ugyanakkor a sorsfordító északi utazást elbeszélő novella, *A szállásadónő rövid éjszakái* nagyon is meggyőzően vezet be hőseit be a kis skandináv

sziget magára záruló világába. Pedig a történet itt is valamiféle alternatív valóságban játszódik: az otthonról időről időre érkező hírek szerint Magyarországon „autókat gyűjtöttak föl, és tovább romlott az adóbesorolásunk”, a novella végén pedig azt is megtudjuk, hogy „már megérkeztek az első magyar menekültek ebbe a madárinfluenzától sújtott országba”.

Megjelennek emellett nem fiktív, de igen sajátos világok is a *Pertu* novelláiban. Ilyen a fogyatékosokat gondozó zárt intézet (*Érett, fáradt, meleg*), vagy ilyen a bonyolult és kegyetlen hatalmi viszonyokkal átszótt bentlakásos szakiskola (*Balholmi lányok*). A sajátos törvények alapján működő zártság ugyanakkor nem pusztán ezekre a helyszínekre jellemző, hiszen voltaképpen az összes elbeszélés terét ezek határozzák meg: sajátos törvények és egyfajta sajátos zártság. Jellemző példa erre a könyv egyik legkiválóbb elbeszélése, a kötetcímet adó *Pertu*: a mindvégig felszólító módban álló szövegben egy egyedülálló, elvált felvidéki nő látja vendégül a szüleit szilveszterkor, s az elviselhetetlenségig nyomott hangulatú este megkoronázásaképp a szülők némileg zavartan felajánlják a tegeződést a negyvenéves lányuknak. Ebben a novellában egyszóvalra jutnak a Szvoren Edina írásművészetét meghatározó jegyek. A kényszerközösségként működő család ezúttal egyszerre ismerős, némiképp mégis távoli világban jelenik meg: „Apuka Kőhegyet mondjon, Anyuka Kamenný vrcht.” Apró, önmagukban bagatell információkat csöpögtet számunkra az elbeszélő, s a kibeszélhetlen – és kibeszélhetetlen – feszültségek szinte pillanatról pillanatra sokasodnak, torlódnak az elviselhetetlenség határáig:

„Anyuka (...) [k]apcsolja be a rádiót, hogy a himnuszról le ne maradjanak, s kezdjen politizálni. Legyen róla tudomása, hogy a lánya jobboldali szavazó. Apuka lássa előre a vita kimenetelét. Igyekezék csitítani Anyukát, Anyuka söpörje le a combjáról Apuka nyugalmi állapotban is remegő kezét, és beszéljen tovább, szidja mind féktelenebbül a rasszistákat, a gárdistákat, a revizionistákat. (...) Ne legyen különbség vélemény és személy között, s ha az egyiket sérülés éri, a másik semmisüljön meg. Apuka orra ezúttal ne vérezzen a jógalégzéstől, csak a keze remegjen megállíthatatlanul: tegye az ölébe, a hóna alá, a térdére, a lánya vállára, vagy kulcsolja egyszerűen a hideg sörösüvegre. Anyuka higgadjon le, ha tud. Gondoljon a Kamenný vrchre.”

A következetes felszólító mód abszurd módon felpörgeti az elbeszélés ritmusát, s ezáltal tagadhatatlanul valamiféle komor humort

is kölcsönöz neki (Szvoren Edina novelláinak szarkasztikus, sosem a mulattatást szolgáló humoráról külön is érdemes volna szót ejteni). Csupa-csupa pótcselekvés az egész este, melynek az emblémája voltaképpen a betegségét palástolni igyekvő apa lehetne. A teljes kudarc nyilvánvalóvá válik, amikor a házigazda nőt éjjélkor felhívja a hatéves kislánya, aki az apjával él, de csak egy tökéletesen formális újévi köszöntésre kerül sor. Miközben a novella egész világa roppant gazdagon megrajzolt, és az ismerős-ismeretlen szlovákiai milió révén egyfajta kulturális idegenséget is érzékletesen megjelenít, e világ lakói számára mégiscsak az önmagukra zártság marad a közös nevező.

Innen nézve talán az sem véletlen, hogy a politika mint egy életvilág közös tapasztalata sosem tolakszik ugyan az előtérbe, de háttérzajként több ízben is megjelenik Szvoren Edina alsó középosztálybeli szereplőinek az életében. Igen, ez a háttérzaj ugyancsak sokunk számára ismerős lehet, és a politikumnak ez a sajátos, pervertált jelenléte ugyancsak a jelen kor magyar valóságának meghatározó tapasztalata. A magánszféra kommunikációképtelensége a nyilvános szféra kommunikációképtelenségével párosul, és erről a csapdahelyzetről a *Pertu* novellái hajszálpontos éleslátással tudósítanak.

Végül a zártság, ugyanakkor megejtő sokszínűség ennek a zártságnak a különféle megjelenítéseiben. Innen indul hát napjaink talán legígéretesebb magyar novellistájának a pályája.

Kivágatok

Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen

Amikor annak idején recenziót közöltem Szvoren Edina első kötetéről, a *Perturól*, ezekkel a szavakkal zártam az írást: „Vigasz nélküli zártság, ugyanakkor megejtő sokszínűség ennek a zártságnak a különféle megjelenítéseiben. Innen indul hát napjaink talán legígéretesebb magyar novellistájának a pályája.” Az új kötet, a *Nincs, és ne is legyen* legfőbb kérdése számomra az volt, hogy vajon merre vezetnek utak a bemutatkozó gyűjtemény novelláiból, amelyeknek a hősei voltaképpen foglyok: a zárt, lényegi változásra és érdemi kommunikációra alkalmatlan viszonyok foglyai. Ezzel persze nem állítom azt, hogy maga a *Pertu* is zárt és mozdulatlan könyv volna, éppen ellenkezőleg: az elbeszélsmódok és az építkezési formák sokfélesége jellemezi, ám e sokféle eszköz éppenséggel ugyanazt a világot építi.

Ha jól látom, Szvoren Edina megoldása ebben az új kötetben nem más, mint a *kivágat* újragondolása. Ami azt illeti, ez az ő kifejezése, ő használja egy interjú során, mégpedig szerkesztési elvként: „...miért *ettől* és miért *idáig* kell tartania a szövegnek (...) vagyis, hogy: mi az, amit már írás közben el kell hagynom a szövegből?” Ez a szerkesztési elv, a redukció, a lemondás az elbeszélés lekerekített, zárt rendjéről persze paradox módon mindig utal a teljességre is. Az új kötetből is hozhatunk erre példákat: az *Egy elbeszélés hét fejezete* egy nagyobb történet hét pontját írja le különböző szereplők szemszögéből, más helyen pedig átkötésekre bukkanhatunk az egyes novellák szereplői között.

De ezek még mind csupán külsődleges formaelvek. Sokkal fontosabbnak tartom, hogy ez a mértéktartóan karcsú kötet, mely mindössze egy tucatnyi írást tartalmaz, szűkített a *Pertu* blendéjén, vagy – ha úgy tetszik – a *kivágat*án. A *Nincs, és ne is legyen* történetei jobbára ahhoz a típushoz sorolhatók, amelyeket talán családnovelláknak lehetne nevezni. Mondjuk, itt azt sem érezném túlzásnak, ha divatos nyegleséggel áthúznám a „család” szót. Merthogy messze nem

a hagyományos értelemben vett családok ezek, jelentsen bármit is a „hagyományos család” szóösszetétel, avagy jelentsen csupán elrugaszkodási pontot, mint az *Anna Karenina* nevezetes nyitó mondata az egymáshoz hasonló boldog családokról. Azért nem hagyományos értelemben vett családok, mivel nem összetartó, jóval inkább gúzsba kötő viszonyokat rajzolnak ki – nem közösségek, hanem kényszer-közösségek. Szvoren Edina hősei egytől egyig csapdahelyzetekben vergődnek. A csapdahelyzetekről pedig egy-egy monológ tudósít; azt hiszem, a kötet novellái még az egyes szám harmadik személyű elbeszélésekben is a monológformához közelítenek, hiszen a nézőpont – a kivágat – mindig egy-egy meghatározott személyhez kapcsolódik. Még ha nem is ő beszél, az ő védekező mechanizmusa határozza meg az események elbeszélésrendjét az adott írásban vagy éppen az adott szövegrészben.

Ahogy a címadó novella egyik elbeszélője mondja: „...véégképp nem tudom, hogyan adjak számot arról a gyötrelmről, ami nem a részletekben rejlik, hanem az egészben”. Ami megragadható, ami a figyelem tárgyává tehető, azok persze csupán a részletek. Az apróbb kivágatok. Az egészről Szvoren Edina hősei nem nyernek képet, mivelhogy nem reflexív lények. Ők az érzékszerveikkel gondolkodnak, a szemükkel, a bőrükkel, a szaglásukkal. Éppen ezért a védekező mechanizmusaik kényszercelextekvésekben nyilvánulnak meg: ismétlődő testi és nyelvi rituálékban, a tárgyi-fizikai viszonyok mániákus számbavételében és számon tartásában, a kétségbeesett ragaszkodásban a megszokott formákhoz. Nem véletlen, hogy a novellákban lépten-nyomon sérült vagy autisztikus gyerekek – vagy éppen hasonló felnőttek – kerülnek elő. Ezeknek a hősöknek a számára nem létezik tágabb keret (sem etikai, sem társadalmi vagy politikai keret), amelyben képesek lehetnének értelmezni a saját helyzetüket. A testi és a tárgyi világ pontos, érzékletes és részletgazdag megjelenítése, amit Szvoren Edina első kötetének az olvasói oly jól ismerhetnek, ennél fogva nem az elbeszélés valamiféle ornamense, hanem a keretfeltétele: az egyetlen valóság, amelyben a kötet hősei valamiképpen mégiscsak el tudnak igazodni.

És ha innen nézzük, hangozzék ez bármilyen furcsán, Szvoren Edina új könyvéből kirajzolódik a társadalmi – vagy akár a tágon vett politikai – dimenzió. Nem újdonság ez, már a *Pertu*ban is tetten érhető. Én úgy látom, hogy ez a könyv a szegényekről szól. Nem feltétlenül jelent ez anyagi szegénységet: noha a novellák hősei közt persze

találunk nehéz sorban, lecsúszófélben lévő figurákat, de felbukkanak itt a felső középosztály alakjai, sőt, akadnak lovat versenyeztetők vagy éppenséggel kutyaviadalokra járó nagykutyák. Mondjuk akkor inkább úgy, hogy esettekről szól, akikre a szöveg nem esettekként tekint, merthogy önmagukra sem képesek esetteként tekinteni. A társadalom szövete nem védi őket, pusztán e szövet fölfeslő szálaiba, a közösségek formális rendjébe kapaszkodhatnak – legyen az a közösség egy-egy intézmény, vagy legyen az a család. A gyötrelmük, mint tudjuk, nem a részletekben rejlik, hanem az egészben. Mi, olvasók, persze megláthatjuk bennük az esetteket, csak éppen tágítanunk kell a kivágaton.

Magyar *danse macabre* Závada Pál: Idegen testünk

Závada új regényének a centruma egy budapesti vendégség 1940 szeptemberében: az itt összesereglő embereknek ebből a pillanatból széttekintve táru föl a múltjuk, illetve a jövőjük, esetenként egészen az 1946-os kitelepítéséig, sőt, 1956-ig. A történet jelen ideje a második bécsi döntést követő kolozsvári bevonulás időszaka. A Kolozsvárról visszatérő haditudósító és az ugyancsak Kolozsvárról fontos küldetésben Budapestre rendelt alezredes, a munkaszolgálatos rövidárkereskedő felesége és kiskamasz fia, az előző regényből megismert, javarészt Erdei Ferencről mintázott Dohányos és még sokan mások találkoznak a fényképész Weiner Janka lakásán; van, aki meghívottként érkezik, és van, aki váratlanul toppan be az este folyamán.

Föltáru múlt és jövő, s mondhatnánk úgy is, hogy sorsok táru föl, ám ez félrevezető kifejezés volna. Závada figuráinak az életben nincs személyre szabott sorsszerűség, nincs semmi olyan, aminek ne a huszadik század közepi magyar történelem volna a sorvezetője. Nem csupán arra gondolok, hogy a regényben nincsenek belső drámákból fakadó, hajtúkanyarszerű fordulatok, nincs *action gratuite*, hanem legfőképpen arra, hogy ezek a szereplők nem fordítanak, nem fordíthatnak hátat a történelemnek; s innen nézve talán az sem véletlen, hogy az utolsó magyar békeévből zajlik a kitekintés, abból az esztendőből, amely egyébiránt már vajmi kevés lehetőséget kínált hátat fordítani a történelemnek.

Zavadát nyilvánvalóan nem az emberi psziché totalitása érdekli, nem az emberi lélek térképén végbemenő finom határátrendeződések, hanem az egyedi történetekből összeálló – használjunk nagy szavakat? – közös sors. A regényben fölvázolt életutak, ha úgy tetszik, tipikusak (mint ahogy az egyes szereplőknek sincsenek atipikus vonásaik), és mindegyik egyre növekvő sebességgel halad a saját végzete felé. Az *Idegen testünk* sajátos huszadik századi magyar *danse macabre*, amelyet ki a munkaszolgálat, ki a nyilas járőrök fenyegetettségében jár, s szá-

mosan akadnak olyanok is, akiket a tánc a vádlottak padjához vezet az 1947-es magyar közösségi perben. S mint ahogy a késő középkori haláltáncban típusként kerül egymás mellé az utcalány, a polgár, a püspök, a lovag és a koldus, úgy Závada regényében is inkább a történeti figurákból egybegyűrt szerepek kelnek életre. Az alakok maszkszerűsége természetesen fölrohatható a mű hiányosságaként, de hát a haláltánc műfaja sem tájékoztat bennünket az utcalány valamikori bukása, a lovag ifjúkori világfájdalma vagy a polgár lübecki gyerekszobája felől.

Závada, ahogy maga is nyilatkozta, figuráit rendszerint több alakból, helyesebben több nyelvi forrásból gyűrja egybe: „nemcsak a tartalmi közlésekért, hanem inkább a szóhasználatért fordulok a forrásművek, cikkek, levelek vagy naplójegyzetek felé: a korról és az észjárásról árulkodó eredeti nyelvi elemekért és panelekért – magyarán az idézhető, kölcsönvehető megszólalásokért. (...) Az újra-fölhasznált textusok rendszerint valami szövegelés darabjaiként válnak fölismerhetőkké, vagyis valamelyik alak – vagy a narrátorok valamely kórusa – ezeket mint közös tudáson alapuló szövegeket hangoztatja. Ezekbe az önkifejező szövegelésekbe ágyazom bele a figuráimat – ez jobban érdekel, mint hogy korhű díszletben és jelmezben lépjenek föl.” („Talpig regényben”, Németh Gábor és Jánossy Lajos interjúja, *www.litera.hu*, 2008.06.05.)

Ennek köszönhetően a szociokulturális háttér és az ennek megfelelő nyelvi regiszter valóban alapjaiban meghatároz minden egyes regényalakot. Ugyanakkor igen sajátos, folytonos mozgásban lévő, kevert narrációról van szó: a beszélő személye nem csupán bekezdésenként, hanem akár mondatról mondatra is változhat. Ez egyfelől lassabb és figyelmesebb tempóra kényszeríti az olvasót, másfelől – és talán ez a fontosabbik vonás – lényeges következményekkel jár az *Idegen testünk* kérdésfelvetéseit illetően is. Az elbeszélés módja kérdése már az előző Závada-regény, *A fényképész utókora* esetében is többnek bizonyult pusztán elbeszéléstechnikai problémánál. Az ott kidolgozott, kóruszerű többes szám első személy, a sajátos „mi”-szerkezet valamilyen módon a nemzet közös, tudható és/vagy megismerhető történelmi tapasztalatát helyezi előtérbe. S ha e sorok írója annak idején azzal zárta *A fényképész utókoráról* szóló recenzióját, hogy az irodalom tág értelemben vett politikai szerepe ennek a *mi*-nek a környékén keresendő, úgy e helyütt azzal lehetne folytatni, hogy Závada új kötete a narráció radikalizálásával, a folytonos nézőpontváltásokkal a lehető

legkevesebb teret engedi át az olvasó számára, ahová hátrálépvé külső szemlélőként követhetné az eseményeket.

Keresi Zeusz atya Ída hegyét, hát nincs sehol. Ott toporog egy díszpárnával a hóna alatt a trójai harcmező közepén.

Závada könyvében az egyes szám első személyű részletek többnyire nyilvánosan megosztott levélrészletek, illetve félig-meddig a nyilvános álláspontot követő monológok. A beszéd sosem igazán belső, sosem „uralhatatlan”. A szereplők tetteiről és eszméiről pedig túlnyomórészt más szereplők elbeszélései alapján értesülünk. A diskurzus mindvégig a nyilvános térben zajlik, ez a nyilvános tér pedig a tág értelemben vett politikai tér. A kolozsvári bevonulás, a bevonulást kísérő ünnepek, a román lakossággal szembeni atrocitások, a munkaszolgálat első napjairól küldött levelek, a diplomáciai pletykák, a német befolyás megítélése, a fajvédő érvelés – hosszan folytathatnánk a sort: ezek a kérdések bukkannak föl újra és újra, mint ahogy 1940 tájékán nyilvánvalóan ténylegesen vissza-visszatérő társasági témát is jelentettek.

Involválva vagyunk, formailag legfőképpen azért, mert ennek a magába rántó diskurzusnak a szerkezete a pletykáéval rokon. Márpedig a pletyka, a szóbeszéd (azon túl, hogy a mindenkori jelen idejű történetek mindenkori legfontosabb forrása) személyes jelenlétet követelő, mi több, interaktív műfaj: megkövetel valamiféle gesztust, reakciót a hallgató részéről. És a megerősítő, elhárító, tiltakozó vagy gúnyos gesztusokból nincs is hiány a kötetben; mindemellett a regény magát az olvasót is rákényszeríti ezekre a gesztusokra. Aki elfogadja Závada játékszabályait, miszerint nem a lélek redőibe nyer bepillantást, hanem a huszadik század közepének haláltáncában vehet részt, bizony oda kerül e társasági forgatag kellős közepébe, s időnként bizony kényelmetlen helyzetekben találhatja magát.

Merthogy involválva vagyunk természetesen azért is, mivel Závada utóbbi két kötete kétségkívül betölt valamiféle provokatív pedagógiai szerepet. *A fényképész utókora* többes szám első személyű narratori kórusa hol a bevagonírozásra váró zsidók, hol az ávos keretlegények, hol a kádári konszolidáció úttörőinek a helyzetéből szól meg. Az *Idegen testünk* lapjain a nézőpontváltás állandósul, és a kórus helyett gyakorta egyes szereplők szólami váltják egymást nagy sebességgel. Vajon miképpen provokálhatja az olvasót ez az elbeszélési mód?

Szögezzük le gyorsan, hogy ártatlan provokáció nem létezik, így a Závadaé sem az. Bármely fölvilágosító műértelmezés, amely a provoka-

tív gesztust fölszíni-megbotránkoztató jegyekre és mélyebb-katartikus értelemre, „helyes” és „helytelen” olvasatra választja szét, voltaképpen domesztikálja magát a provokációt, amelynek pedig éppen az volna a lényege, hogy mindkét olvasatot érvényben tartsa. Hogy éppenséggel ne válassza le a felháborító gesztust a belőle lepárolható következtésekről. Závada Pál regényének ilyenformán elemi szüksége van a felháborodásra, a XXI. század eleji magyar kontextusra. (A kérdést, hogy ez a jelen idejű politikai kontextus „ráül”-e a regényre, természetesen az idő dönti majd el, nem futó évek, hanem évtizedek – s ez nem baj, mert mindez az irodalom természetes működési módjának a része.) Így tehát nem szabad félvállról venni, amikor Körmenyi Zsuzsanna írásában („Hívatlan vendégszöveg. Rapszódia a »magyar rasszizmus«-ról, Móriczról, Zavadáról”, *Magyar Nemzet*, 2008. július 12.) *A fényképész utókor*a konzervatív recenzenseihez hasonlóan azt kifogásolja, hogy az olvasó „a többes szám első személyű előadásmód révén az író becses társaságában egy gyékényen árul hol a fajgyűlölőkkel, hol meg a cinikus kommunistákkal”. Hadd idézzem némileg hosszabban: „Závada Pál most bizonyára mosolyog rajtam, az esztétika tanszékkal együtt. Lám, a botor olvasó. Provokáltatott, és mert érzékeny, most fölkapta a vizet. De végül is ez volt a cél, dől hátra az esztéták serege. Mert innen már csak egy macskaugrás a nagy katarzis. Hamut kell szórni a fejünkre. Ha nincs elég pernye, égessük el az életünket, a hitünket, égessük el családunk sorsát, megmásíthatatlan emlékeit, és akkor lesz hamu, amelyet a fejünkre szórhatunk. (...) Értem én, hogy az író részéről ez a narrációs technika egy sajátos interaktivitásra ösztönző vágy. Olyasmi, mint a hetvenes években a neoavantgárd színház nézőbizgató provokációi voltak. De nekem ez a világnézeti sugallat elég szájbarágósnak tűnik. Mert mi az üzenet? Hogy mindennel azonosulnunk illik, mindenért felelősséget kell vállalnunk, mert ezek a mi elődeink, a mi őseink, a mi papánk, a mi barátunk.”

Valóban, Závada könyve a „megmásíthatatlan emlékeket” provokálja: a kassai bevonulás sajtókommentárjait szembesíti például a díszszemle körüli dilettantizmusról szóló pletykákkal, a nemzeti eufóriát a dicstelen részletekkel, mégsem gondolnám, hogy ebben állna a kötet fő ambíciója. Abban pedig egészen bizonyos vagyok, hogy az *Idegen testünk* nem kényszeríti rá az olvasót (hogyan is lehetne képes rá?), hogy különféle kivégző- és rohamosztagokkal azonosuljon. Hiszen nem kell „mindennel azonosulnunk” ahhoz, hogy „mindenért”

felelősséget tudjunk vállalni. A „minden” itt természetesen a nemzet fogalmával azonos. Könnyen belátható, hogy egy közösség (nemzet, egyház, család) tagját szégyennel tölthetik el a közösség bűnei, s mindamellet személy szerinti ártatlanságában is felelősséget érezhet miattuk, épp azért, mert a szóban forgó közösség tagja. Embereket jelenthetett föl az apám, gyerekek sorát rongthatta meg a gyóntatóm, az országomban pedig olyan törvényeket hozhattak, amely polgártársaim százazreit fosztotta meg az emberi méltóságuktól és az életüktől – mindamellet mégis úgy dönthetek (esetenként nem is lehet egyéb választásom), hogy szégyenkezve bár, de a család, az egyház és a nemzet tagja maradok. Závada két utóbbi könyve éppenséggel erre az *azonosulás nélküli felelősségvállalásra* ösztönöz.

Körmenyi Zsuzsanna másik kifogása, miszerint súlyosan méltánytalannak találja, hogy Závada egy 1919-es antiszemita Móricz-naplórészletet vendégszöveggént 1940-es kontextusba helyez, ugyancsak megfontolásra érdemes probléma, bár jómagam ebben a kérdésben megengedőbb volnék a *Magyar Nemzet* kritikusanál. Ám ennél is fontosabb kérdés számomra e sokszólamú könyv „politikai hangfekvése”. Bevallom, hogy én semmiféle kajánságot nem éreztem Závada Pál regényében, s bár nem tartom kizártnak, hogy a politikailag konzervatív olvasók valóban a magyar történelem traumatikus korszakával folytatott „rafinált, dupla fenekű” játéknak találják, ezzel együtt sem gondolnám, pamfletszerű provokációról lenne szó, amely lezárja a további párbeszéd útját.

S ne menjünk el szó nélkül amellet sem, ahogy a regény zárójeletere új fénytörésbe állítja, mintegy kiemeli a politikai kontextusból a *danse macabre* addigi menetét. Miután végigzongoráztunk a szereplők életén, előre és hátra az időben, fölbukkan az ajtóban a munkaszolgálatról hazalátogató Gábor Dezső, és magához öleli a fiát és a feleségét. Az olvasó már ismeri a történetüket, és tudja, mi történik velük az elkövetkezőkben. Závada azáltal, hogy ennél a fausti pillanatnál állítja meg az időt, fejezi be a regényt, olyasvalamire irányítja a figyelmünket, amit érdemes minden pillanatban szem előtt tartanunk, midőn a közösségi disputáinkhoz megfelelő szótár után kutatunk. Jelesül arra, hogy a történelem masinériája, melynek a kísérő hangjaiból áll össze az *Idegen testünk* sokszólamú kavalkádja, mégiscsak ezeken a fausti pillanatokon gázol át.

Minden csak kitartás

Térey János: Protokoll. Regény versekben

Arra céloz, hogy meg kellene írnom az itteni tapasztalatunkat? Hogyan? Ha lejegyzek minden szót, ami elhangzik kettőnk közt egy óra alatt, az érthetetlen lesz, hacsak meg nem írom hozzá az életem történetét magyarázatul.

Doris Lessing: *Az arany jegyzetfüzet*
(Tábori Zoltán fordítása)

144

Térey János új könyvének nagyjából a háromnegyedénél járunk, amikor főszereplője, Mátrai Ágoston, a magyar külügyminisztérium protokollfőnöke egy skóciai vacsorát otthagyva fogja magát, és elautózik a tengerpartra. Magányosan üldögél az elhagyatott északi táj kellős közepén, és számot vet az életével: „Tettekre nincs mód, és ez nem derít föl. / Mi előttünk volt, az marad utánunk: / A szertartásrendet átörökítjük. / Segíteni akárkin, megoldani bármit? / Tüneti kezelés a műsorunk.”

Ennek a lemondó fölismerésnek egészen más az akusztikája, mint annak az életbölcösségnek, amelyet még a kötet elején fogalmaz meg Mátrai: „Te vagy az istenem, Hűvös Protokoll! / S ti vagytok az isteneim, ti mind, / Udvariasságból kölcsönösen / Betartott normák! Mert ha ti kihaltok, / Elszabadul, s megfojt minket a dzsungel.” Míg e korábbi belátás egy kultúrát fönntartó, értelmes és civilizatorikus tevékenységnek ítéli a protokollt, az utóbbi pótcselekvésnek, a legjobb esetben is csupán utóvédharcnak tekinti. E két belátás között szemmel láthatóan nagy távolság húzódik, és ez az az út, amelyet a *Protokoll* hőse bejár a regény lapjain.

Ugyanakkor a skót tengerparton elhangzó felismerésben – de még a mondatok rendjében is! – ott visszhangzik egy klasszikus szöveghely, mégpedig Rilke sokat idézett, nevezetes verszárzata: „Nagy szók a korból, melyben látható / volt a történés, nem hozzánk valók. / Győzést ki említ? Minden csak kitartás.” (*Wolf von Kalckreuth gróf emléké-*

re, Jékely Zoltán fordítása) Mátrai Ágostonnak ezzel a helyzettel kell számot vetnie: úgy hiszem, a *Protokoll* fő kérdése éppen az, hogy ez a kitartás pozitív életprogrammá konvertálható-e. Mindez pedig, ha jól látom, Térey pályáján is új utakat nyit. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy – elsősorban a regény motívumainak az elemzése-összeszekötése révén – ezt az olvasatot igazoljam.

*

A történet egy új szerelem magaslati pontján veszi kezdetét, ám csakhamar nyilvánvalóvá válik, hogy ez a viszony nem jelent tartós megoldást: az egyedülálló Mátrai az unokanővérével jön össze, ami eleve félig-meddig tiltott tartományba kényszeríti a kapcsolatukat. Mindemellert pedig őket ketten nagyon is azonos anyagból gyúrták: „Blanka az én női felem. De sajnos / Túlságosan is azonos velem.” Ahogy Vári György írja recenziójában („Szeptember túlságos napsütése”, *Magyar Narancs*, 2010/50-51): „Az, amire a főhős vár, a valódi találkozás váratlanságával, elementaritásával legyőzné minden előzetes szabályozottság és kiszámíthatóság, minden protokoll uralmát. Az ő viszonyuk szabálytalansága viszont épp ezt a váratlanságot akarja felszámolni, rokonságuk épp azt szavatolja, hogy egymás tükörképei legyenek, hogy ne találkozhassanak, csak jól ismert önmagukkal.”

Miután kiderül, hogy Blanka viszonyt folytat Buránnal, a divatos festőművésszel, Mátrai – aki egyébként is mélyen lenézi Burányt – kihátrál a kapcsolatból. S valahol itt veszi a kezdetét a körülbelül egy esztendőn át tartó mélyrepülés (a *Protokoll* cselekménye nyár végétől a következő nyár végéig terjed). Mátrai egyre inkább elhatalmasodik a „protokollundor”, s bár látszólag nem történik az életében semmi szokatlan – társasági életet él, flörtöl, s emellett forog a szokásos munkahelyi taposómalom, amit rendszeres időközönként egy-egy külföldi kiküldetés szakít meg –, mégis egyre inkább kicsúszik a lába alól a talaj, depressziós tüneteket mutat, álmatlanság gyötri, „ámokfutás folyik az agyában”. Az említett jelenet tájékán, Skóciában merül föl benne a felmondás és a pályaelhagyás gondolata. Mindez nem érlelődik tényleges elhatározássá, Mátrai (és ez nagyon fontos!) csupán eljátszik az ötlettel, a gondolatkísérlet mégis elrugaszkodási pontként szolgál számára. A következő fejezetben, a tikk, a gyomorideg és a rosszullet fizikai mélypontját követően indul meg benne a lassú változás, ahogy

145

a folyamatos pánikhangulat helyét apránként valamiféle rezignált alapérület veszi át. Úgy dönt, hogy megbékél a démonaival, és mégsem lép ki élete eddigi keretei közül: „(...) »Rájöttem, Kálmán, jót tesz némi függés. / Nem is olyan rossz irányítva lenni«, / Mondja komolyan, nem cinikusan.” Vagy valamivel később: „Érzem, az lesz, / Kenetteljes és diadalmas ősz. / Diadalmas az ősz, s nem én az őszben.” A regény ezt követően kettős zárattal ér véget. Az utolsó két fejezet címe ugyanaz: *Pro domo*. Az első zárlatban Mátrai a Hármashatárhegyen kirándul Fruzsínával, a parlamenti gyorsírólánnyal, akiben egy letisztultabb és mélyebb kapcsolat lehetőségét látja. A második, rövidebb zárlat az elsőt kivonatolja-ismétli meg, csakhogy immár Fruzsina alakja nélkül: a társas idill helyét az egyensúlyát megtaláló Mátrai elégikus magánya veszi át.

*

A könyv legfőbb kihívását – ha tetszik: nehézségét – a voltaképpeni cselekménynélkülisége jelenti. A *Protokoll* magányos hőisével nem történik semmi – legalábbis semmi drámai, semmi visszafordíthatatlan. (A jelentőségteles kivételekről majd később.) Mátrai talajvesztését nem lehet egyetlen fordulóponthoz, egyetlen eseményhez kötni, mint ahogy a magára találása sem valamiféle hirtelen fölismerés eredménye. Ahogy a könyv egyik recenzense írja, Térey „legnagyobb epikai bravúrja az, hogy képes ezt a folyamatot annyira elnyújtani, hogy az sohasem tetten érhető; két egymást követő lapon Mátrai viselkedése mindig ugyanolyannak tűnik, egy-egy fejezet eleje és vége között viszont már érezhető a különbség”. (Szilvay Máté: A hiábavalóság tartománya, <http://prae.hu/prae/articles.php?aid=3179>)

A kötet íve valóban lassú, apró momentumokból építkező folyamatot rajzol ki, amely leginkább a betegség és gyógyulás analógiájával írható le. A *katharsisz*, a részvét és félelem általi megtisztulás itt nem valamiféle megrázkódtatás, nem hirtelen fordulat következménye, hanem inkább a belső egyensúly fokozatos helyreállása. Ez a folyamat a hol közeli, hol távoli, hol apróbb, hol jelentősebb motívumok egymást értelmező rendjében érhető tetten: a *Protokoll* négyszáz oldalán elképesztően feszes és gazdag szövésű motívumháló húzódik végig. Ezek az apróságok egymást értelmezik, és ezekből az összecsengésekből épül fel a „cselekmény nélküli” mű – így hát a regény olva-

sójának is közel kell hajolnia hozzájuk. Ezzel együtt járhat persze a rejtvényfejtés tévútja, a „túlértelmezés” veszélye, mégis úgy gondolom, hogy érdemes vállalni ezt a kockázatot, mert a *Protokoll* esetében a legfontosabb következtetések levonására a motívumok összevetése nyújt lehetőséget.

A regény hőse egyébiránt maga is jó példával szolgál az analitikus figyelemre. A skót színt követő fejezetben Mátrai, a magányos flâneur például a Műgyetem előtt álló szoboralakokat veszi szemügyre. Ezek a világháború során elpusztultak, és később rekonstruálták őket – ám az eredeti szobroknak élő modelljük volt, akik így csupán többszörös áttételen keresztül sejlének föl a most látható szoboralakokban: „Most két külön, egymásba olvadó / Lényük van: az a szétlőtt, régi-régi, / Meg ez az idej, 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.” Ez a hatásos kép Mátrai önértelmezése is egyben, és számára ennek a hasadtságnak az elfogadása hordozza magában a túlélés lehetőségét. Ha igent mond önmagára, hát erre a hasadtságra is igent kell mondania.

Térey új könyvében a frontvonalak a hősön belülré kerülnek. Azt hiszem, hogy mindez élesen elválasztja a *Protokollt* nemcsak a *Paulus* világától, hanem a hozzá közelebb álló színpadi művektől is. Azon is sokat gondolkodtam, hogy számomra miért nem esik nagyobb súllyal a latba az a kifogás, amelyet az ÉS-kvartett résztvevői (Károlyi Csaba, Margócsy István, Radnóti Sándor és Takáts József, lásd *Élet és Irodalom*, 2011/14) több ízben is megemlítenek, miszerint a regény egyik legnagyobb hibája, hogy Térey a politika világát eliminálja a regényből, noha hősének mint diplomatának a tere *par excellence* politikai tér. Mátrai valóban távol tartja magától a mindennapi hatalmi játszmák világát, szigorúan semleges marad, habár helyzeténél fogva ezt éppenséggel nem tehetné meg. Ahogy Takáts József megjegyzi: „Valójában nemcsak a főhősnek nincsenek politikai nézetei, hanem, ha jól emlékszem, a regény egyetlen szereplőjének sincsenek, holott a többségük politikai közegben mozog. Sőt, ebből a regényből, amely a mai valóság egy szeletének kordokumentumaként íródik a mű ambíciója szerint, ha jól értem a szerzői intenciót, voltaképpen nem derül ki, hogy valaha volt rendszerváltás. Ez tényleg kissé meghökkentő akkor,

amikor valaki beleírja a művébe a 2007. március 15-i utcai zavargásokat. Itt valami mintha nem volna tisztázva.”

A dolog annál is különösebb, mert ezzel a kifogással jómagam is egyetértek – ám számomra, ahogy a csokoládésdobozokon olvasható figyelmeztetés mondja, mindez a termék élvezeti értékét nem befolyásolja. A magyarázat talán az lehet, hogy – dacára a regény minden realitásigényének, a gazdag világábrázolásnak, dacára a Budapestről, illetve a Mátrai által meglátogatott helyszínekről nyújtott pazar leírásoknak – úgy találom, hogy a *Protokoll* fő történései *belül* zajlanak, a *kívül* mindennek csupán a szimptomája. Mindamellett persze tisztában vagyok vele, hogy ha Térey könyvét a belső egyensúlyvesztés drámájaként olvasom, azzal még nem adok választ erre a kifogásra, mindössze megkerülöm. Valamiért mégis hajlandónak bizonyultam elfogadni munkahipotézisként, hogy a politikai világ elkülönítése a diplomáciai protokoll világtól előfeltételként szolgál ahhoz, hogy a lényeges tétek a hősön belülré kerülhessenek. (Meglehet, ellenkező esetben a protokoll civilizált formarendje olyan éles ellentétbe kerülne a valóban realiztikusan ábrázolt magyar politikai világ civilizálatlanságával – ad notam „Győzést ki említ? Minden csak *betartás*” –, hogy mindez eleve szétrobbantaná a regényt, s lehetetlenné tenné e belső tétek kibontását.)

E hibának vagy hiánynak meglehet tehát a maga szerkezeti oka, némileg hasonlóképpen, mint ahogy az irodalmi műveltség is hiányzik a regény szereplőinek a világából. Amint arra Kálmán C. György hívja föl a figyelmet („Versregény”, *Élet és Irodalom*, 2011/12.), Térey hőseinek az olvasás kimarad a látókörükből, noha egyébiránt a magas kultúra rendszeres fogyasztói. A premierekre és vernissage-okra összpontosító kifinomult műélvezet itt nem más, mint meghatározott szociológiai helyi értékkel bíró, reprezentatív társasági játék, aminek az ára az efféle funkcióval nem rendelkező irodalmi műélvezet eliminálása a szereplők életéből. Természetesen mindkét esetben stilizációról van szó, melynek során mind a politika hatalmi játszmái, mind a társasági eseménnyé nehezen konvertálható olvasmányélmények épp e stilizáció érdekében szorulnak ki a regényvilágból – a *Protokoll*ban kibontakozó csendes dráma kedvéért.

Mert hiszen a *Protokoll* voltaképpen „története” ez a folyamat volna: épp a főszereplő folyamatos belső átrendeződése tölti ki azt az űrt, amelyet a regény „cselekménynélkülisége”, pontosabban fordulatnélkülisége teremt meg. Mindez persze rokon az *Asztalizene* sokat emlegetett eseménynélküliségével vagy konfliktusnélküliségével, annál is inkább, mivelhogy Térey a színpadi mű több szereplőjét is áttemeli a regénybe. Ugyanakkor a *Protokoll* fókusza egészen máshová esik. E fókuszból látható be a kettős zárlat jelentősége is, miszerint a Fruzsina-val eltöltött idill esszenciája Mátrai, a „kaktuszember” számára nem a másik személyben, hanem a saját nyugvópontjának a megtalálásában ölt formát: „És gyűljön össze minden, ami csak / Használható a halál ellenében.”

Úgy látom, hogy mindez új ambíció Térey életművében. Mátraiban, a magányos „kaktuszemberben” olyasfajta igény jelentkezik, amely túlmutat a „hűvös Protokollon”. Térey világlátásáról, antropológiájáról és történelemszemléletéről szólva a „hűvös” és a „hideg” jelzőket egyébként gyakran szokás használni, ám a *Protokoll*ban ezek a jelzők (és itt eszünkbe juthat Kemény István nevezetes verse, a *Keresztény és közép* is) rendszerint nem a tisztánlátáshoz vagy az elfogulatlansághoz, hanem az értékvesztéshez kapcsolódnak: „Étvágytalan / Most Blanka, s hideg, rettentő hideg, / Megföllebbezhetetlenül hideg”; vagy: „Hideg voltam vele? Ő volt hideg. / Valamit ő herdált el súlyosan.” Térey új regényében éppenséggel a protokoll, a hűvös távolságtartás fölszámolása vagy legalábbis átértékelése zajlik, az elérhető otthonosság keresése.

Nem véletlen hát, hogy a *Protokollt* nagy távolság választja el Térey előző epikus munkájától, a *Paulustól* – ami azt illeti, az új mű már az alcímében („regény versekben”) is igen határozott mozdulattal választja el magát a verses regénytől, jelezve, hogy verses epika ugyan, de éppenséggel nem a verses regény műfaji kódjai mentén kell olvasni. Már maga a rímtelen drámai jambusok alkalmazása is alapvetően más ritmust, lélegzetet ad az elbeszélésnek, mint a *Paulus* Anyegin-strófái. Ami pedig a két mű célkitűzéseit illeti, ég és föld választja el őket: a *Paulus* történelmi és filozofikus perspektíváit, fenséges-hősi karaktereit hiába is keresnénk a *Protokoll* lapjain. Mátrai Ágostont talán csak a kívülről állása, a szakember ideológiai semlegessége köti össze Pállal, a

budapesti hackerrel és a Sztálingrád alatt harcoló Friedrich Paulus tábornokkal.

A három színpadi művel, az úgynevezett magyar trilógiával (a Pap Andrással közösen jegyzett *Kazamatákkal*, az *Asztalizenével* és a *Jeremiással*) való kapcsolat jóval kézenfekvőbb, ráadásul a *Protokoll* többé-kevésbé ugyanabban a világban játszódik, mint az *Asztalizene*. Ám van itt egy igen fontos különbség. Vári György írja a trilógiát elemző kritikájában, épp az *Asztalizene* kapcsán: „A dráma démiurgosza tulajdonképpen kegyetlen antropológiai kísérletet végző megfigyelő, aki megfigyeli, hogyan viselkednek szereplői a zárt, laboratóriumi térben. Ezért, a kísérlet sikere érdekében nem »szeretheti« szereplőit, nem érezhet együtt velük, mert az valamiféle előfeltevést igényelne, az emberbe vetett hitet vagy reményt. A humanizmus felfüggesztése munkahipotézis.” („Minden megvolt. Térey János magyar trilógiájáról, különös tekintettel az »Asztalizené«-re”, *Holmi*, 2010/9) Nos, ez a munkahipotézis egyáltalán nem érhető tetten a *Protokoll* világában. Mátrai Ágostont a legkevésbé sem jellemzi az *Asztalizene* figuráinak a mozdulatlansága. A könyv elején Blanka nekiszegezi a kérdést Mátraiainak: „»De mégis: kaktuszember, kaktuszember... / Rettegsz? Mi a fenétől?« »Nem szorongás, / Csak józan távolságtartás, gyanú, / Gyanú a teremtett világra.«” Pontosan ez a gyanú válik a későbbiek során problémássá, kényelmetlen pozícióvá, és Téreynek ahhoz, hogy meg tudja festeni Mátrai életválságát, magának is föl kell függesztenie a gyanakvással teli távolságtartást legújabb hőse iránt.

Ugyanakkor nagy mizantrópia-monológokban ez a könyv sem szűkölködik („Fáraszt a Harmadik Köztársaság”), noha finom hangsúlyeltolódások itt is tetten érhetőek. A hetedik fejezetben olvashatjuk: „Rettenetes a szegények szeme! / És borzasztó a szegények odörje! / S legborzasztóbb a herceg szájalom! / Oda se nézz! a szolidaritás / Öngyilkosság – gondolja Mátrai.” Aztán a regény végéhez közeledve, a tizennyolcadik fejezetben, amikor Mátrai a Blahán a „valódi nélkülözőket” figyeli: „Pedig az emberi nyomorúságban / Van valami illetlen, ordenaré, / Valami, amit palástolni kell, / Ameddig lehet, amíg van mivel –, / Gondolja elborulva Mátrai.” Nyilvánvaló, hogy Mátrai nem a saját humanista érzékenységétől elérzékenyülve pillant a szegényekre, ám a különbség a két szöveghely hangoltsága közt jól mutatja az elmozdulást. Míg az első esetben az elfordult tekintettel a saját szegényét palástolja, a másodikban már talál magában annyi erőt,

hogy e szégyenkezést legyőzve egyfelől képes legyen szembesülni a mások szégyenével, másfelől ezt képes legyen a saját, civilizált módon leplezett nyomorúságával párhuzamba állítani. Mátrai a tisztánlátás új szintjére lép, és épp e lépés megtétele körül forog Térey regénye.

*

Túl a nyomorúság „illetlen”, palástolatlan feltárásán, a fegyelmező-civilizáló protokoll radikális fölmondása egyébként is mindig tiltott határátlépésként jelenik meg a regény lapjain. Mátrai beosztotta és hivatali ellenlábasa, az intrikus Kovács közvetlenül azután, ahogy a főnöke fölajánlja neki a tegeződést, roppant tapintatlan bizalmassággal a magánéletében kezd vájkálni. Kovács bukását is a méltatlan viselkedés, a protokoll felrúgása okozza: a nevezetes komáromi incidens során, amikor a szlovák hatóságok nem engedik át a hídon az augusztus 20-i szoboravatásra érkező magyar köztársasági elnököt, Kovács odalép a szlovák rendőrfőnök elé, és fityiszt mutat neki. Érdemes fölfigyelni rá, hogy Kovács elveszti ugyan a fejét, ám tette végső soron nevetséges marad: „- Ez botránynak kicsi, tettnek kevés –, / Gondolja Mátrai, Kovácsra nézve. / - Végre valami őszinte, Kovács. / Ez az, Kovács. Ez vagy te, iszonyú fasz. / Ha nem vagy harlekin, legyél rideg! / Lázadj föl, köpj és káromkodj olyat, hogy / Piruljanak belé a matt falak, / És csinálj végre egy világi botránnyt, / Ordas baromságot, csak tiszta hittel!” Kovács karrierjének persze a diplomáciai botrány vet véget, ám a figura bukása épp haragjának a kisszerűségében válik véglegesé. Mátrai, noha mélyen érinti a komáromi skandalum („Eddig csak átsétált az ügyeken, / Ehhez most köze van. Ez most személyes. / A bőrén érzi: testközeli, jelen van”), végső soron megmarad a diplomáciai keretek között. A történet során ugyanakkor ő is elköveti a saját „őrült tettét”, amikor a Római-parton fekvő lakásából motorcsonakkal száguld a munkahelyére: „Elhatározta, visszavonhatatlan: / A vízirendőrség ha követi, / Nem él majd semmilyen extra jogával, / Megadja magát, nem fog menekülni. / De nem tartóztatják föl itt sem, ott sem.” Mindamelllett, hogy kétségteljesen a karrierjébe kerülhetett volna, azért ez sem igazán nagyszabású *action gratuite*. Tettekre nincs mód: a kötelező viselkedési kóddá vált önfegyelem alkalmi felmondása a legtöbb, ameddig a lázadás eljuthat. Az igazi, végletes határátlépést közvetlenül Kovács botránnya után, álmában követi el: szabotálja a

munkáját és kineveti a miniszterét. Ébredés után büntudat gyötri, hiszen ezúttal végigvitte azt, amit Kovács csak tessék-lássék tett meg. Később rádöbben, hogy ez az utolsó álma, amire vissza tud emlékezni: ha úgy tetszik, ez volt a gyógyulás utolsó etapja.

Ez a lázadás természetesen joggal utalható az elfojtott, tudat alatti tartományba. Mint említettem, a *Protokoll* cselekménye híján van a drámai fordulatoknak – mégis akad két fontos esemény, amely visszafordíthatatlannak bizonyul Mátrai számára. Az egyik a megrendítő operaszínpadi jelenet, amelynek a szemtanúja lesz (s amelyet Térey Zsótér Sándor Haydn-rendezéséből emelt át a művébe): a haldokló Eurüdiké az elfekvő, gördülő férfitesteken távozik a színpadról. „Ez öröknek fog bizonyulni, érzi: / »A vergődés, a hömpölygés a sorsa / Eurüdikének, nincsen irgalom.«” (Ha távolról is, de erre a képre rímel később, amikor Mátrai a skót tengerparton a sziklák felé futó hullámokat figyeli: „Nem akarok mást, csak tudni a mozgást.”) Az operai jelenet azért is érdekes, mert itt a művészet a katarzis erejével hat a főszereplőre – egyébiránt pedig a művészet többnyire a társasági élvezetek médiumaként jelenik meg a *Protokoll*ban. A színházi premiert leíró, rendkívül szarkasztikus jelenetben kéz a kézben jár a sznobéria és az éles kritikai érzék (hőseink leginkább azért tekintik meg a premiért, hogy legyen min köszörülniük a nyelvüket), mint ahogy az is nagyon jellemző, hogy Térey Burányt, a középszerű tutista festőt az egyik művén keresztül lépteti be a regénybe, amely éppenséggel Mátrai főnökének, a külügyminiszternek a falán lóg: „Csinos, de buta, narancsszínű ömleny”. Az ízlésítélet szociális kontextusát különösen éles fényben tünteti föl az a jelenet, amikor Mátrainak felteszi a kérdést a minisztere, hogy véleménye szerint nem kellene-e eltávolítani a régi, idős konyhafőnököt. Ekkor a személyzeti kérdés és az ízléskérdés elválaszthatatlanul egybefonódik, ami rossz szájját hagy maga után – hiszen egyenrangú feleket feltételező ízlésítéletben a főnökkel egyeztetni eleve csapdahelyzet.

A másik fontos momentum, amely visszafordíthatatlannak bizonyul a regényben, Mátrai barátjának, a műkritikus Karányinak a váratlan halála. Karányi sajátos körülmények közepette lép be a regénybe: egy látványosságra invitálja Mátrait, hamis festmények nyilvános elégetésére. Amikor a mindettől idegenkedő Blanka „a szép fölöslegének” nevezi a képeket, Karányi szigorú feleletet ad: „És hogyha nincs személyiség, ezek / Nem festmények, csak piszkos kartonok! / (...) /

Megtisztulunk. Szellemi higiénénk / Igényli ezt a festményégetést. / (...) / Ezekért nem kár. Ezek égjenek.”

Azt hiszem, hogy Karányi szólamaiban nem nehéz ráismerni a korai Térey-líra „természetes arroganciájára”. Ráadásul ugyanebben a jelenetben a botránykeltés vágya is ott munkál benne (Burányt akarja nyilvánosan megaláznia), és az a néhány mondat is igen árulkodó, amivel Karányi az első megjelenése alkalmával fogadja Mátrait: „Ráunok erre-arra. Én nem szeretem / Többé a sört. Nincs *akkora* különbség / A legjobb és a legrosszabb között. / Nincs olyan ir-
tózatos amplitúdó, / Mint a lőrék s a csúcsborok között.” Karányi hivatásos műélvező, aki a drámaiságot keresi a vacak művekben is, ezért lehet gonoszul szenvedélyes – bár Blanka későbbi megjegyzése szerint rendkívül irritáló, hogy mindenre kész ellenérvei vannak, és nincs benne szeretet.

S ha elfogadjuk, hogy Blanka Mátrai női mása volna, akkor logikus következménynek tekinthető, hogy egy bizonyos ponton Mátrai és Karányi barátsága fölbomlik. Ám ennél is fontosabb, hogy e vita során voltaképpen *egymás személyiségére mondanak nemet*. Karányit ezután halálos baleset éri, ám temetetlen halottá válik: haragosai megyalázzák a sírját (ahogy Mátrai megjegyzi, Karányi „Erősebb náluk az utálatával, Ha némán, holtan is kihívja őket”), később pedig egyre-másra Karányi-kísértetek bukkannak föl Mátrai előtt, olyan alakok, akiket az első pillantásra a halott barátjának hisz. A kísértet-figura belakja a regény terét, és akkor is fölbukkan egy beszélgetésben, amikor Mátrai Skóciában eljátszik a pályaelhagyás gondolatával: „Tettekre nincs mód, ez bánt, megvisel. / Beszéltem róla, a halott barátom... / Karányival az utolsó vitánk / Pont erről szólt. Tudod, Karányi volt / A teljesítménykényszer rabja. Bár a / Maga ura.”

Nem tudom, mennyire túlzó a megállapítás, hogy Karányi figurájában Térey mintha a korábbi költészetét meghatározó personát szembeítené Mátrai figurájával. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy a *Protokoll*ban megváltozik a gesztusok rendje a korábbi Térey-művek gesztusrendszeréhez képest. Ebben a költészetben mindig is kiemelt fontossággal bírt a gesztus mint a személyiséget összegző jel, az önstilizáció mint a hatás uralása. A *Protokoll* hőse, Mátrai Ágoston a belső békéje érdekében lemond erről, Térey pedig szép jelenetekben rögzíti ennek a lemondásnak a különféle aspektusait: az önstilizáció elvetésének legszebb gesztusa alighanem az a kép, amikor az ínyenc

Mátrai a menzán jó étvágygal kanalazza be a grízgaluskalevest és a tökfőzeléket.

*

A tettek, a „segíteni akárkin, megoldani bármit” imperatívusza nyilvánvalóan nem kérhető számon a „hűvös Protokollon”. Mátrainak végső soron ezt kell elfogadnia, és ezzel a tapasztalattal kell megtanulnia együtt élni. Ám a protokollon kívüli világban végül is eljut a tettig, még ha szemérmes kerülőút formájában is.

Egy ponton, a Blankával folytatott viszony kudarcát beismerve a regény hőse körülírja a mindent átható hiányérzetet, amellyel szembe-sülni kénytelen: „Mert Blanka paraván volt: eltakarta / Az abszolútum hiányát, s az űrt, / Mely ott tátong halott vagy távozó / Szeretteink helyén.” Ugyanakkor a „távozó szeretteinkkel” kapcsolatban nemcsak a távozás nyomán fellépő hiányról van szó: Mátrai viszonya a saját szűkebb családjához egyáltalán nem problémamentes. Az anyja, Vera, az egykori színésznő roppant erős anyafigura, uralkodó karakter: „Keresztem az volt kishű koromban, / Hogy percekig se hagytak egyedül. / Anyám szorított. Mindig, mindenütt / Négyesben, hármásban, öcsémel... akkor / Fél délutánt se voltam egyedül. –”. Mátrai Verával korrekt, de nem különösebben bensőséges viszonyban áll, ahogy az öccsével, Balázssal sem tudnak igazán megnyílni egymás előtt.

A legerősebb érzelmi szálak kétségkívül a halott apjához fűzik. Az apa – a Fűvészkert egykori főkertésze, aki még Mátrai gyerekkorában épp a kert előtt vált cserbenhagyásos gázolás áldozatává – a hiányával újra és újra megmutatkozik. Mátrai és Blanka számára épp a Fűvészkertben válik végképp világossá, hogy a kapcsolatuk folytathatatlan. Térey emellett, hogy magával ragadó leírását adja az elhanyagolt kertnek, magától értetődő módon kopírozza rá az apa elvesztésének, valamint az elveszített édennek a képét. Amikor Vera komoly beteg lesz – bár a történet végére túljut a válságos állapoton –, Mátraiban felsejlik az elárulás képe, és ennek révén bukkan elő annak a délutánnak a traumatikus emléke, amikor értesült az apja halálhíréről. Amikor Veránál járva szénéz a saját gyerekkori szobájában, azt konstatálja, hogy semmihez sincs már köze, csupán az apja fényképéhez és tárgyaihoz. Minden egyes ponton, ahol csak fölbukkan az apa figurája, nyilvánvalóvá válik, hogy a hiánya micsoda veszteséget jelent.

Az „anyám szorított” kijelentés azon túl, hogy pontosan leír egy viszonyt, további jelentőségre is szert tesz: a három családtaggal kapcsolatban a legintimebb fizikai kontaktus, az ölelés három eltérő formája jelenik meg a regényben. A *Protokoll* vége táján Mátrai vendégül látja vacsorára Balázst, aki félrenyel, kis híján megfullad, Mátrai pedig szakszerűen, hátulról átölelve segít rajta. Ez a vészhelyzetben létrejött ölelés teszi lehetővé, hogy Mátrai szavakba öltse az aggodalmát és a szeretetét: „Beszélj hozzám, hogy mit, nem érdekel. / Mostantól mindened átjárható lesz. / Balázs, ezentúl beszédes leszel.» / »Nem értem, mi van?« »Semmi, féltetek. (...)«”

Mindezt azonban megelőzi az apa megjelenése. Mielőtt vendégül látna vacsorára az öccsét, Mátrai lesétál a szomszédos Evezős sörkertbe, apja egykori törzshelyére, és ekkor Térey egy remekbe szabott asszociációs sorral végigzongorázza hőse belső életének a legfontosabb pontjait. Eszébe jut halott barátja, Karányi, róla pedig az, hogy már nem láthatta „a férfitesteken úszó Eurüdikét”. Aztán folytatódik az asszociációk sora: erről a forgolódásról eszébe jut egykori szerelme, Evelin, aki egy ortodox zsidóhoz ment feleségül, Jeruzsálemben él, és minden értelemben világok választják el Mátraitól (ugyanakkor az ő emléke vált ki a féltékeny Blankából rossz ízü, antiszemita megjegyzéseket). Az ő távolléte tehát ugyancsak afféle vízjel a történeten – ez a kapcsolat alighanem mélyebb nyomokat hagyott Mátraiban, mint amennyi mindebből láthatóvá válik: „Az volt a hőskor, / S az első alkalom megházasodni. / S még hány csábítás, s én mégis maradtam / A menyegzőre mindig készületlen, / És örök éretlen az apaságra.” Nem véletlen, ha e nagy jelentőségű gondolatsort követően csakhamar fölbukkan az apa alakja is. Mátraiban egy régi árvíz ijesztő gyerekkori emléke merül föl: „De hát itt emberek laknak, papa.» / Bújt az apjához Ágoston. »Tudod, / Lemondtak róluk. Őrölük lemondtak. / Majd szeptemberre megszárad a házuk.«”

Ha nem tévedek, ez az egyetlen hely a regényben, ahol az apa megszólal. És ezt az összebújást-ölelést követi a vacsorajelenet a félig-meddig technikai jellegű, mégis nagyon fontos (életmentő?) ölelése. Mátrai nem mond le az öccséről, ennek révén pedig eljut a – mégoly hétköznapi és magától értetődő – tettig.

E fent bemutatott motívumsor talán azt sugallhatja, hogy mindez a regény csúcspontja volna, ám erről szó sincs. A *Protokoll* legjellemzőbb vonása éppen az, hogy nincsenek csúcspontjai. Kerüli a látványos dramaturgiai gesztusokat: a regénybeli történetek rendje a köznapiságot képi le, a „tettekre nincs mód” kijelentésben summázott világállapotot. Az olvasó talán azonosul ezzel a belátással, talán nem; mindenesetre, azt hiszem – és a fenti példákkal ehhez igyekeztem munícióval szolgálni –, hogy akkor talál utat a *Protokoll*hoz, ha legalábbis kész elfogadni a regény kiindulópontjaként. Térey ennek a helyzetnek az immanens drámaiságát igyekszik tetten érni, és az ebből adódó lehetőségekkel igyekszik számot vetni nagyszerű könyvében.

Hazaköszálás

Lábass Endre: Felnőttláncfű

„Végtelen érzés volt elnézni a végtelenbe, de csak ennyi.”

A magyar íróknak nincs tengerük, szoktuk mondani Tolnai Ottó nyomán, és tényleg. De azért az a kevés, ami akad, elég nagyok tűnik. A szobából, ahová a *Felnőttláncfű* hőse megérkezik („máris mintha átrepültem volna rajta és kiszálltam volna az ablakon”), ellátni egészen a magyar irodalom legnagyobb mediterrán víziójáig, a kis dubrovnikai szobáig *A befejezetlen mondatból*. Hogy is írja Déry? „A falak s a lakozott fehér bútorok nyugtalanul csillámlottak, s ha olykor végigfutott rajtuk egy könnyű, rezgő árnyék, amelynek laza szövete mintha szintén átrezgett volna a fény, alig észrevehetően hátrább hajoltak durvább súlya elől; ilyenkor a sima falak könnyedén hullámozni kezdtek.” S most tekintsünk szét Lábass könyvének tengerparti szobájában: „Mert neki, a szélillatú szobának, minden része annyira vidám volt, olyan lendületes, mintha már kora reggel elkezdtek volna játszani. Egyetlen fényfolt sem állt meg pihenni, mindennek szárnya volt, nem csak az ablaknak és a függönyöknek.”

Objet trouvé, hát persze. Mert hát ugyan mi köze volna Déry súlyosan hömpölygő nagyregényének Lábass kalandos kószálásaihoz? Körülbelül annyi, mint a magyar irodalomnak a tengerhez. Nem csoda, ha – újabb titkos-közös szál – mindkét könyv hőse visszafelé mozog a tengertől, haza, Budapest irányába.

Egy kultúra tágassága egyebek közt azon is jól mérhető, hogy mit kezd a periférián kószáló formátumos alkotóival. Márpedig Lábass Endre, aki meglehetősen ritkán bukkan föl a jelenkori irodalmunkat számba vevő különféle névsorokban, alighanem a huszadik század második felének legjelentősebb magyar flâneurje. Aki, ha éppen nem Budapesten kóborol, hát a XVIII–XIX. századi angol irodalomban;

ezeket a könyvek közt folytatott csatangolásokat mindeddig egyetlen, méltatlanul kevés figyelemben részesült kötetben, *A madárfészek-árusban* (Orpheusz, 2002) gyűjtötte egybe. Budapest-könyvei pedig, az 1987-es *Az ünneptől kezdve* (Magvető-JAK-füzetek) a lenyűgöző *Vándorparadicsomig* (Osiris, 2004) a város teljességgel eredeti és páratlan mentális térképét rajzolják föl. Lábass alulnézetből pillant szét Budapesten, mondhatnánk, csak hát megtévesztő a kifejezés, mivel ennek az „alul”-nak éppenséggel nincs közvetlen kapcsolata a szociográfia emancipációs éthoszával. Felbukkannak persze a hátsó udvarok lakói, az eldugott, apró műhelyekben meghúzódó, régmúlt korokból itt maradt mesterek, a külvárosi kocsmák törzsközönsége, ahogy a hajléktalanok vagy a kínai piacok is. Lábassat azonban nem az általánosítható, hanem a sajátos tapasztalat érdekli, az emberek saját történetei, s ugyanilyen erővel a talált helyek, tárgyak saját történetei is. Élénk érdeklődéssel veszi szemügyre például a kiselejtés előtt álló holmikat, iratokat, azzal a szilárd meggyőződéssel, hogy a város titkos és jótékony szelleme a lomtalanítás palackjában lapul. Minden és mindenki izgalmas titkok és történetek hordozójává válik Lábass pillantása előtt, s az egyszerre szelíd és heroikus leletmentő munka eredményeképpen valamiféle enciklopédikus tabló áll össze a kötetekből.

Rendkívül szimpatikus vonása mindemellett, hogy e periférikus helyzet nem jelent egyszersmind háttérbe szorítottságot, hogy híján van bármiféle *ressentiment*-nak. A flâneur már csak ilyen, természete szerint nem kíván a porond közepére állni. Ahogy Jánossy Lajos írja *Sötétkamra* című recenziójában (www.litera.hu, 2008. 01. 12.): „Hogy Lábass Endre mikor foglalja el a csak őt megillető helyet a kortárs irodalomban, nem tudható. Az is lehet, hogy már ott van, elfoglalta, másképpen: több helyütt van, jól, ugyanúgy, ahogyan a város csak általa fellelhető zugaiban, szegleteiben. Meglehet, vannak az irodalomnak is efféle láthatatlan pontjai, szélárnyékok vagy keresztthuzatok, ereszaljak és lépcsőházak, ahol néhány különös alak jól érzi magát; ahogyan a természetfilmekben mondják: az a természetes élőhelyük.”

Innen nézve a *Felnőttláncfű* végtelenségbe pillantó nyitánya mindjárt fölveti a legfontosabb kérdést: miért adja föl valaki önszántából a természetes élőhelyét? Mit keres vajon Budapest flâneurje a tengeren?

Voltaképpen a *Felnőttláncfű* is Budapest-könyv, melynek a hős utazása csupán a kerettörténetét adja. Megérkezik a tengerparti kisvárosba egy bőrönddel, benne ötvenezer fényképnegatív a városáról, az elmúlt napjairól, „végiggondolni városomat és életemet”. A feladat emberföltötti: egy-egy pillanat végiggondolására nyilvánvalóan jóval több időre van szükség magánál a megélt pillanatnál, itt pedig a gigantikus fotóalbum ötvenezer pillanatot, ötvenezer kiindulási pontot kínál.

Végtelen érzés elnézni a végtelenbe – de csak ennyi?

Mintha a mediterrán nosztalgia visszavonása már a furcsa nyitómondatban a kezdetét venné. A tenger extenzív végtelenségével mintha a tengernyi fényképnegatív intenzív, kaleidoszkópszerű végtelensége kerülne szembe. A Budapest nevű tengeré. A kötet gerincét a Budapest-történetek adják, s hamar világossá válik, hogy a tengeri utazásra a kellő távolság megteremtése miatt volt szükség – több szempontból is.

Ha úgy tetszik, a kötet hőse azért érkezik a tengerhez, hogy leszámoljon az emlékeivel, noha végül az elvágódásával is sikerül leszámolnia. Az elvágódással, ami a kötet vége felé a hűtlenség megfelelőjeként jelenik meg: „A te vágyad [ti. a gyereke – K. J.] nem elárulása e kopott nagyszobának, szőlőmintás cserépkályhának és a titokzatos, félhomályos előszobának. De a felnőttek elvágódása más, szeretetképtelenség, álmoképtelenség, vacak kis árulás. Sajnos azt kell mondanom neked, ez maga a felnőtttség.” Az elutazás egyik fő tétje tehát ez volna: ha végül meg is semmisíti a bőröndnyi negatívot, valamiképpen mégiscsak hűséges maradjon az otthagyhatalan-elfeledhetetlen dolgokhoz.

Ha pedig úgy tetszik, azért utazik be ekkora távolságot, hogy feloldja az ellentmondást, amely a bőröndnyi tárgyi emlék fizikai valósága és a flâneur eszméje között feszül. Hiszen a kószálónak mi szüksége is volna a bőröndre, a fotóalbumára, amikor a saját fejében találnak valódi otthonokra a képek. De menjünk ennél is tovább, és vegyük észre: Lábass budapesti kalandozásainak nem véletlenszerű vagy esetleges járuléka a fotók, az innen-onnan előkerülő és összeguberált tárgyak, iratok, mi több, arcok, sorsok, monológok. Éppenséggel a *gyűjtés* és a *kószálás* együttállása teszi hasonlíthatatlanná Lábass Endre Budapesten csatangoló hősét. Nem csupán benyomásokra vadászik, hanem egyszersmind a fizikai valójukban elébe kerülő dolgokra is. S

ennek a lehetetlent kísértő vállalkozásnak az ára volna talán az a felgyülemelő melankólia, mellyel a tengeri utazás hivatott leszámolni.

Ugyanakkor ez csupán az egyik lehetséges magyarázat. Egy másik szerint – mely a kötet harmada táján bukkan föl – az emlékek összegyűjtésének terapeutikus célja van. Összegyűjteni a jót, a boldog pillanatokat, és szembeszegezni őket a nyomasztó emlékekkel: „Ezért hoztam a világ végére elhagyott szülővárosom képeit, és ezért hoztam el a képek emlékeit. Hogy fel tudjak belőlük készülni, hogy át tudjam gondolni őket. Ha majd itt is megjelenik az emlékezés bányájában a kobold, a kobaltszínű rém, az idehozott teljes anyagból válogathatok ellene boldog perceket.”

Mindez pedig egy (Lábass szövegeiben nem túlságosan gyakori) irodalmi allúzió segítségével kapcsolódik a tengeri út motívumához. „Játékkal vannak tele a legszürkébb, legfájdalmasabb napok – írja Lábass a könyv eleje táján. – A ködös utakon hajókürtszerűen búgott a matrózok dala.” Világos az utalás Mallarmé nagy költeményére, a *Tengeri szélre*; így szól a zárlat Illyés Gyula fordításában: „Futó árbo, vihar csalétké!... tán enyém is / hajótörésbe jut, tán goromba szél visz / cél nélkül, úttalan, s sziget sohase lát... / De hallga, halld, szívem, a matrózok dalát!”

Ez a dal azonban a *Felnőttláncfű* lapjain jobbra a Budapesti-tenger hullámai fölött csendül fel.

*

„A Rákospalotai pályaudvar végében a platán most még a második emeletig ér, de évek múltán, ha elkészítem ezt a könyvet, valaki majd elmegy ahhoz a fához. Átkel a falépcsőn a sínek fölött, és látja, hogy a fa már a harmadikig érne, de nincs sehol a ház. Sír akkor vagy nevet?”

Lábass kószalásai a „létező” városhoz utalnak bennünket. A fölbukkanó helyszínek, szereplők események nem önkényesek vagy kitaláltak. Ennek az esszéisztikának az ereje abban áll, hogy képes átrendezni, a saját mintájára formálni az olvasó belső térképét is. A *Vándorparadicsom*ot például bizvást lehet titkos bédekkerként, alternatív városkalauzként forgatni, s a *Felnőttláncfű* laza láncba fűzött történetei, emlékképei, emlékezetes jelenetei sem fikciós alkotásoknak tűnnek a korábbi munkákat valamennyire ismerő olvasó szemében.

Mi több, valószínű, hogy az is így fogja olvasni, akinek ez az első kezébe került Lábass-kötet; az apró epizódokból egybefűzött könyvet ugyanis az *objet trouvé* logikája vagy poétikája képes hitelesíteni. Amikor például öt oldalon keresztül sorolja a VI. kerületi, Jókai tér 8. alatti bérház lakóinak a névjegyzékét egy harmincas évekbeli házbérbérv alapján, nemcsak ennek a poétikának a hatóereje válik nyilvánvalóvá, hanem a flâneur tekintetének és az *objet trouvé* gesztusának a mély belső kapcsolata is. Egyik esetben sem a dokumentáció a cél, hanem a kontextusba emelés, a feltárássra váró, rejtett művészi erő kiaknázása.

S ezzel egyúttal elvethetjük a spleennek a flâneur figurájával gyakorta együtt járó képzetét is. Benyomásokra vadászik, persze, ám mindezt nem pusztán a leltárba vétel beletörődő mozdulata kedvéért teszi. Lábass ennél jóval élesebb ars poeticát fogalmaz meg a kötet lapjain: „Ki tudja, mi kell ahhoz, hogy megváltozzanak a mondataink, hogy szétszakadjon a réges-régi, unott nyelvtanunk, mondataink rendje hirtelen táncba kezdjen, kérdések férkőzzenek be az addigi vélt rendbe, olyan mondatjelek, amiket addig nem használtunk, használni féltünk.” Van mindebben valami szelíd avantgardista lendület, miközben mégiscsak Budapest süllyedőben lévő arcát teszi ennek a világlátásnak a próbakövévé.

De talán épp ez a lendület törik meg óhatatlanul is. A réges-régi, unott nyelvtantól nem lehet olyan könnyen szabadulni. „Az ilyen összevissza töredékeket meg állandó kínzó kényszerérzéssel újból és újból rendd próbáljuk nyomorítani mi magunk, és mindig marad utána valami hiányérzetünk”: íme, egy másik ars poetica, a kudarc érzését mintegy hivatalból magával hordozó flâneuré. A kötet dramaturgiai szerkezete innen válik átláthatóvá: a budapesti emlékek fölidézését követő, záró fejezetet előlegzi meg a csalódott fölismerés: „...azt vettem észre, hogy nem tudok szabadulni a kialakult szemléletmódtól, a millió apró történet láncszínházától. Láncszemek voltak az utazás során tapasztalt történetek, és kitörölhetetlenül belém írták a módszerüket, mindegyik megtanulta kerek egésznek elhítni magát. Már nem tudtam máshogy nézni, látni, csak ezt a rendezettséget láttam, mintha kristályrácson néztem volna át.”

Ha a kószálás során szerzett tapasztalatok folyton-folyvást kerek történetekké rendeződnek, talán épp a tapasztalat spontaneitásából veszik el valami. A „kristályszemüveg” mindazonáltal levehetően bizonnyal – az emlékek terhének levetésén, illetve terapeutikus célú

egybegyűjtésükön túl végső soron ehhez a felismeréshez volt szükség a mediterrán útra. S az ijedt végkövetkeztetés („Meg kell szabadulni a negatívoktól, talán magukkal viszik az emlékeket”) vezet át a záró fejezetbe, ahol nyilvánvalóvá lesz, hogy ilyen csekély áron nem írhatjuk ki magunkból a városunk emlékeit: „fogalmunk sincs, mi mindent jegyeztünk meg álmainkban olyan erővel, hogy otthagyhatalnok, mert nem tudjuk elfelejteni őket”.

A *Felnőttláncfű* voltaképpen ennek a balsikerű emigrációs kísérletnek a krónikája, ahol a balsiker mégiscsak képes nyereségbe fordulni: kényszerítő erővel láttatja be Lábass kószálójával, hogy a városához, az életéhez fűződő hűség nem pusztá választás kérdése.

Dióhéjban

Kisbali László: *Sapere aude!*

Esztétikai és művelődéstörténeti írások

„Bámúl a’ Világ, midőnn látja Homérusnak, a’ Görög Poétának könyvét egygy dió hajba szoritva; de ha meg-gondoljuk ezeknek az apró férgetskéknek, és azoknak igen-igen apró részetskéknek kitsinységét, azonn kell tsudálkoznunk, hogy teli-bé a’ dió haját a’ Görög Poéta könyve.”

Jeney György: *Természet-könyve. A’ hortobágyi pásztor és a’ természet-vizsgáló. A’ Nem-Tudósok Kedvéért írta Jeney György. Pesthenn, Pátzko Ferentznek Betűivel, 1791. 166. oldal.*

De nobis ipsis silemus. Magunkról hallgatunk.

Ezekkel a Francis Bacontól kölcsönzött bevezető szavakkal veszi kezdetét *A tiszta ész kritikája*, és Kisbali Lászlóról szólva méltó és kézenfekvő gesztus Kant-utalással kezdeni. Ám ha a recensens olyan olvasókat kíván megnyerni a közelmúltban elhunyt Kisbali kötetének, akik nem ismerik a munkásságát, mégsem hallgathat önmagáról: óhatatlanul érintenie kell a személyes vonatkozásokat is. Mert hiszen Kisbali László élete során nem jelentkezett önálló kötettel, mi több, folyóiratban is csak igen ritkán publikált. Ilyenformán a *Sapere aude!*, ez a nem különösebben vaskos gyűjtemény magába foglalja Kisbali nyilvánosan hozzáférhető szövegeit – tanulmányait, rádióbeszélgetéseit, kritikáit, kisebb írásait, valamint néhány teoretikus igényű magánlevelét is (a kimaradó kisebb cikkekről tájékoztatást nyújt a kötet végén található bibliográfia, a könyvet szerkesztő és jegyzetekkel ellátó Szécsényi Endre munkája). Az írásos életmű tehát aránylag csekély terjedelmű, s e most megjelent munkát nem lehet előzetes kötetekhez vagy valamiféle dokumentált pályáivhoz mérni.

Amin viszont Kisbali László pályáját dokumentáltan mérni lehet, az tanári tevékenységének széles körű hatása. Egyfelől tanítványainak a névsora, másfelől az a szeretettel teli büszkeség, amellyel tanítványai és kollégái emlékeznek rá (ezzel, illetve az életpályával kapcsolatban érdemes fölkeresni a <http://esztetika.elte.hu/kisbali> honlapot). Nyil-

vánvaló hát, hogy minderről jobbra csak személyes tanúságtételek tehetők – noha persze az írásos hagyatékon túl érdemes volna nyomába eredni a Kisbali-előadások esetleges hangfelvételeinek is. Hiszen a kötetben olvasható rádióbeszélgetések is tanúsítják, hogy élőszóban is nyomdakészen fogalmazott: virtuóz, delejes hatású előadóként sosem pusztán egy-egy témakör ismeretanyagát nyújtotta, hanem képes volt a szellemi birtokbavétel szenvedélyével is beoltani a hallgatóságát. Ez a nyughatatlan szenvedély tette, hogy elképesztő olvasottsága mindig ösztönzőnek bizonyult, és sohasem nyomasztónak. S ha a nyomtatott szöveg csak részben érzékelteti is a személyiség varázsát, azt a vibrálást, amely – nem túlzás ezt állítani – rajongó figyelmet váltott ki a hallgatóiból, valamelyest azért mégiscsak képes erre; mindemellett pedig azért is érdemes volna az esetleges lappangó hangfelvételeket fölkeresni, mert Kisbali sosem ismételte önmagát, s kurzusai gyakran egy-egy megíratlanul maradt kismonográfia ívét rajzolták föl, ilyenformán az előadásai számos eredeti gondolatmenetet tartalmaztak, amelyeknek később nem maradt írásos nyomuk.

E sorok írója a kilencvenes évek közepén, a pécsi bölcsészkar esztétika tanszékén hallgatta az előadásait. E néhány év során tartott kurzust a kanti esztétikáról (ahol jobbra nem magát *Az ítélőerő kritikáját* elemezte, hanem a hozzá vezető utat a kanti rendszeren, illetve az eszmetörténeti kereteken belül), a fenséges eszmetörténetéről (Pszeudo-Longinosztól Boileau-n át Nietzscheig), egy-egy félévet Nietzsche, Adorno és Hegel esztétikájáról, a tizennyolcadik századi racionalista hermeneutikáról (a *Holmi* hasábjain ezután megjelenő, elhíresült Gadamer-tanulmány ennek a kurzusnak csupán a bevezető előadását képezte), illetve *Halottképek* címmel a modernitás jelenkori kritikáiról (Derrida és Foucault került terítékre, Habermas és Gadamer már nem fért bele a szemeszterbe). Mindez röpké hét előadásorozat anyaga volt. Legutolsó előadásainak egyike, melyet a MOMÉ-n tartott, megtekinthető a Youtube-on – témája a huszadik század legendás dizájnere, Paul Rand és az IBM-logo filozófiája.

Talán ebből a fősorolásból is kitűnik, hogy Kisbali László finoman szólva nem egyetlen témára hangszerelte az életművét. Ez már akkor is azonnal szembeszökő, ha végiglapozzuk a kötet tartalomjegyzékét. Olvashatunk itt Kant történetfilozófiájáról csakúgy, mint Kierkegaardról, a fordítói bakikról vagy a kortárs szobrászművész, Böröcz András *Akaszottak* című munkájáról. Nyilvánvaló hát, hogy

e recenzióknak sem lehet az a célja, hogy kimerítően körüljárja a *Sapere aude!* szövegeit. Inkább olvasókat szeretne megnyerni a kötet számára, olyanokat, akik érdeklődnek ugyan iránta, de nem szakmájuként művelik az eszme- és a filozófiatörténetet.

A kérdés tehát: miért is érdemes Kisbalit olvasni?

Például azért, mert rengeteget lehet tanulni tőle, miközben a kötet írásai mégsem csak a szűkebb értelemben vett szakmának szóló szövegek. Az úgynevezett művelt nagyközönség szempontjából e egyes jelleg előnynek is tekinthető: az általában vett művelődéstörténeti csemegékre kíváncsi olvasó éppúgy kedvét lelheti a kötetben, mint a képzett eszmetörténész. Efféle csemegék többek között Kisbali rádióbeszélgetései a felvilágosodás karakteréről, a „zsidó Szókratészről”, Moses Mendelssohnról, vagy éppenséggel a Voltaire antiszemitizmusáról írott rövid cikk. Ugyanakkor nem csupán a rádióbeszélgetésekre és a kisebb írásokra igaz, hogy szellemes és kifejezetten szórakoztató olvasmányok – Kisbali a filológiai aprómunkát is képes élvezetes humorral tálalni.

E tematikus sokszínűség dacára a fő motívumok karakteresen kirajzolódnak a kötetből. Mert bár Kisbali László előadásai során rendkívül sok, egymástól látszólag igen távol eső témát tárgyalt, amikor nagy nehezen írásra adta a fejét, terjedelmesebb publikációi a legfőbb kérdéseit érintették. Ezek a kérdések pedig a felvilágosodás projektje körül kristályosodnak ki. Ahogy a Radnóti Sándorhoz írott két levél egyikében ars poetica-szerűen megfogalmazza, előfeltevéseinek középpontjában „a szabadsággal, autonómiával és kreativitással jellemzett individualitás áll, amelynek a közege egy sajátos történetfilozófiai konstellációban elhelyezett és antinomikusként jellemzett modern társadalom és kultúra (»modernitás«, ómódúan: polgári kultúra). Az ezen individuum igenlése tehát feltételezi ennek a modernitásnak az affirmációját is.” (207)

Kisbali számára a felvilágosodás (ezen belül pedig Kantnak mint a felvilágosodás központi alakjának az életműve) abszolút vonatkoztatási pontot képez. Nem véletlen, hogy a legjelentősebb szövegei olyan vitapozíciókban keletkeztek, melyek során a tizennyolcadik századi ismeretelméleti, antropológiai, esztétikai, hermeneutikai stb. modelleket igyekszik rehabilitálni. Érdemes ez ügyben szemügyre venni legnagyobb port felvert írását (*A filológia bosszúja, avagy Gadamer esete a pietista hermeneutikával*), ahol filológiai tévedésen kapja a

filozófiai hermeneutika nagy öregjét, bebizonyítva, hogy Gadamer a saját elméletében kulcsszerepet betöltő applikáció – az alkalmazás – fogalmát téves forrásból meríti. Ellene lehet vetni mindennek persze, hogy e felfedezés mit sem változtat Gadamer elméletének a háttörténetén, s ezt nyilvánvalóan maga Kisbali sem tagadja. Ő arra mutat rá, hogy az applikáció gadameri fogalmát nem lehet Gadamer hermeneutikatörténeti előfeltevései mentén megalapozni. A filológiai vita mélyebb tétje azonban mégsem e fogalom történeti legitimitása, hanem Gadamer antimodernizmusa és felvilágosodás-ellenessége: a szövegértelmezés két modellje között feszül lényegi ellentét. Kisbali arra mutat rá a beérkező kritikákra adott terjedelmes válaszcikkében, hogy a gadameri modell alapja egy speciális szövegtípus, a kinyilatkoztatott szöveg, Gadamer pedig „az egyetemes – elvileg minden szövegre és minden megértésre érvényes – hermeneutika alapjává teszi e modellt, minden szöveget szakrális szöveggé avat” (123), ahol a szövegnek az értelmezővel szembeni hatalma válik meghatározóvá. Ezzel szemben a racionalista modell az applikációt az értelmezésen túlra helyezi, „a lelkiismeret szabadságát feltételező privátszférába” (125): ekkor az alkalmazás nem a szöveg megértésének az immanens tétje és belső motorja, hanem a megértés műveletét *követő* etap. Azt applikálhatom, amit előzetesen már megértettem. „Gadamer persze nagyon csúnyákat mondana erről az elképzelésről” – teszi hozzá Kisbali (126). Hermeneutikatörténeti előadásainak egyikében arról beszél – 1997. IV. 9., saját jegyzeteim alapján –, hogy a hermeneutika felvilágosult modellje normatív rendszert alkot, amelyben lehetséges hibázni, hiszen az is előfordulhat, hogy rosszul értelmezem a szöveget (vulgo: nem érthetjük jobban a szerzőt, mint ahogy ő saját magát értette), míg a huszadik századi hermeneutika „szisztematikusan kiküszöböli a hiba fogalmát”, ennél fogva a félreértésnek is értelmet ad. A tizennyolcadik században tehát „a megértés nem univerzális, hanem speciális folyamat, megadható feltételei vannak, és van kockázata”. Kisbali ezt a kockázatot, talán nem véletlenül, teológiai jellegű formulával szemlélteti: „A Szentírásnak akkor van értelme, ha...” Az értelem ebben a modellben nem feltárulkozó-megmutatkozó, hanem *feltárandó* tartalom, mely feltárásnak a munkájával adott esetben kudarcot is vallhat az ember.

Márpedig a kudarc lehetősége mindig is részét képezte a modernitás projektjének, mondja Kisbali. Mint ahogy a szabadsággal

való visszaélés, az illegitim észhasználat lesz a kanti antropológia egyik fő kérdése. Ha az ész szabályai önreflexívek, ha az ész szabályt adhat önmagának, akkor ennek a vállalkozásnak megvannak a maga súlyos kockázata. A felvilágosodás projektje, önmagunk megalkotásának a lehetősége elveszíthető lehetőség. A modern kultúrában benne foglaltatik, hogy nemet mond önmagára, az önfelszámolás lehetősége mindig adott.

Ha egyetlen mondatban kellene összefoglalni, hogy mire is irányult Kisbali László működése, akkor azt mondanám: a modern kultúrába kódolt feszültségeket igyekezett újraértelmezni a felvilágosodás rehabilitációja által. S ez minden látszat ellenére egyáltalán nem volt defenzív vállalkozás, sokkal inkább aktualizáló program, mely szerint a felvilágosodás projektje ma is érvényes válaszokkal láthat el bennünket. Innen nézve a máig élő romantikus közhelyek, mint a számító, hideg ész és az ösztönös szenvedély ellentéte – vagy kevésbé költőien: racionalizmus kontra irracionálizmus – nem egymást kizáró ellentéteként, hanem az észhasználat saját lehetőségeiként mutatkoznak meg. („Extázis és módszer” – Kisbali ezt az árulkodó címet adta az 1995 tavaszán tartott fenséges-kurzusának.)

Ám ha a felvilágosodás nem más, mint a mai modernitás zárójelzett előtörténete, ha tetszik, a modernitás „tisztább” problémáfolvetéseinek a terepe, akkor a feladat ennek a zárójelnek a felnyitása: a tizennyolcadik század mint kultúra közvetítést igényel, hiszen meg kell tisztítani a ráakódott előítéletektől. Nem véletlen, hogy a kötet elején található interjúban Kisbali a saját tevékenységét „föllazításként” nevezi meg, mégpedig föllazításként „a kulturális közhelyek ellenében” (32). E föllazítás eszköze a történeti reflexió, az adott történeti kontextus föltárása: ez képes a jelen kulturális közhelyeit közhelyként megmutatni. A „nem magától értetődő” jelenségek szemügyre vétele visszatérő eleme Kisbali vizsgálódásainak. Egy könnyedebb példa, ugyancsak az említett interjúból: „Például nagy kultusza van a kreativitásnak, a hallgatók is meg vannak arról győződve, hogy ők maguktól kreatívak, legfeljebb mi, az oktatóik, elrontjuk őket. El lehet nekik magarázni, hogy bizony a kreativitás kifejezés rettentő erős. (...) Hiszen az európai eszmetörténetben a *creatio* latin kifejezést az isteni teremtésre foglalták le, ezért aki azt állítja, hogy ő kreatív, azt mondja, hogy valami olyasminek a birtokában van, ami elvileg csak Istennél lehet. Szép és bonyolult folyamat, ahogyan innen eljutunk oda, hogy

kreativitásnak minősül, amikor Janika az iskolában újságpapírokat tép szét és ragaszt fel egy papírlapra. Nem könnyű átlátni, hogy e mögött egy ideológiai konstrukció van.” (32)

Éppen ez, a történeti kontextus föltárása képes aktuálissá tenni régi, elfeledett szövegeket. A Kisbali szerkesztette szemelvénygyűjtemény, a *Janus* című pécsi egyetemi folyóiratnak *Az esztétika forrásvidéke* című száma például a Kant előtti esztétikatörténet szerzői kapcsán tekinti át az ízlés elmélettörténetébe kódolt feszültségeket. Ennek a bevezetőjében írja: „Sarkítva fogalmazva: válogatásunk azt az elmélettörténeti folyamatot mutatja be, ahogyan az esztétikatörténet jeles gondolkodói kidolgozzák azokat az elméleti előfeltevéseket, amelyek mellett saját működésük már közvetlen formában értelmezhetetlenné válik.” Kisbali a művészi élmény diszkurzív közvetíthetlenségének, a műalkotás öntörvényűségének, egyszóval a művészet „irracionalitásának” a romantikától fogva közhelyszerű tézisének jelöli meg e történet végpontjaként. Majd néhány mondattal később hozzáteszi: „Az esztétikai gondolkodás aktuális állapota és múltja között ellenséges marad a viszony. Úgy gondolom azonban, hogy ez nem kényszerű eljárás. Szövegeink bizonyos mértékig példázzák és érzékeltetik azt a folyamatot, amely az autonóm művészet fogalmával összekapcsolódott, diszciplináris értelemben is önálló esztétika létét mint a története során felhalmozódó és élesedő apóriákra adott választ világítja meg; olyan választ, amely maga is ellentmondó elemekre esik szét, de *az egymást kizáró ellentétek egyidejű kimondásának kényszere – úgy tűnik – mind ez ideig kultúránk kiküszöbölhetetlen ténye marad.*” (65; kiemelés tőlem – K. J.)

Két fontos dologra kell figyelniünk a fenti idézetben. Az egyik az esztétika kulcsszerepe mindabban, amit Kisbali a modernitásról gondol. „Akkor is lenne a tizennyolcadik században esztétika, ha nem lenne művészet” – mondta Kant-kurzusának bevezető előadásán (egész pontosan 1994. IX. 12-én, és itt ismét csak a saját jegyzeteimet hívom segítségül), tudniillik e diszciplínát nem az esztétikai szférával való találkozás tapasztalata alakítja ki: „Az esztétika kitüntetett szerepe a célszerűség-fogalom sajátos használatán keresztül jön létre, durva megfogalmazásban: mintha azért jött volna létre a világ, hogy itt boldog legyek. A természeti mechanizmus világa úgy épül föl, hogy alárendelődik az ember morális célkitűzéseinek. A kanti kritika ennek a célszerűen elrendezett világnak a létrehozási esélyeiről szól.” (1994.

IX. 19.) A kulcsfogalom természetesen az ízlés kategóriája lesz, hiszen ezen keresztül válhat a művészet a szocializáció közegévé: „A felvilágosodás az észnek és az ízlésnek a közös kora. És – nagyon egyszerűen fogalmazva – ez a kettő nem különbözik egymástól. (...) ...amikor ízlés alapján döntünk, akkor ugyanazt tesszük, mint ha az eszünk alapján döntenénk, de többnyire nincs idő, hogy végiggondoljuk a következtetéseket, mely következtetéseknek az ész a képessége. Tehát az ízlés az az ész, amely képes leküzdeni az idő korlátait. Magyarán az ízlés az, amiben személyessé válik az ész. Innentől kezdve a felvilágosodás voltaképpen az ész és az ízlés összekapcsolásának a teóriája.” (39)

Ennél fogva természetesen roppant jelentősége lesz a tizennyolcadik századi esztétikatörténet eredeti kontextusának. Hiszen az irracionális-tétel felől nézve, írja Kisbali a fent említett *Janus*-szám bevezető tanulmányában, „az esztétikát egyúttal csak létrejötté közvetlen kontextusától elszakítva, a kialakulását meghatározó századdal szembeállítva gondolhatjuk el”. (62) Az esztétika lesz az a szisztematikusan tárgyalható terület, ahol a modern racionális-irracionális ellentétpár genezise történetileg tetten érhető, és ennek révén maga az ellentét rekontextualizálhatóvá válik.

A két bekezdéssel feljebb olvasható idézet másik roppant figyelemreméltó eleme a befejező félmondat. Kisbali könyvében több helyen fölbukkan ugyanez a – rendszeres kifejtésig sosem vitt – meglátás, mely szerint a modern kultúra alapvetően aporetikus-antinomikus jellegű. Így tehát az esztétikatörténet – úgy is, mint szekularizált teológiatörténet – a modernitás apóriáinak a foglalataként is olvasható: „A műalkotás vagy a művészet transzcendens támasz nélküli ontológiai prioritása (...) már csak elméleti szimulakrum, de *kényszerű* mutatóvány, mert a teória alapszerkezete nem enged más megoldást.” (264) Ha tetszik, a modern kultúrába kódolt feszültségeket újraértelmezni-újragondolni igen, feloldani aligha lehetséges.

Tudható persze, hogy az efféle nagy kultúrtörténeti összefüggések közelebről nézve mindig bonyolultabbak, és ellenállnak az egyszerűsítő magyarázatoknak. Ha pedig valaki „perfekcionizmussal elegy autopszia-kórban” szenved, amikor is „képtelen úgy olvasni egy szöveget, hogy ne nézzen utána *azonnal* az abban szereplő legkisebb idézetnek is” (252), egy szisztematikus történeti munka megírásával, „a filozófiai reflexió és a »szigorú« történelmi stúdiumok szintézisének” (253) igényével már-már teljesíthetetlen kíváncsiakat állít ön maga elé.

A fenti idézetek a Radnóti Sándorhoz írott 2004-es levélből származnak, melyben Kisbali Radnóti készülő Winckelmann-könyvének három fejezetét kommentálja. Ez a kötet legkésőbb keletkezett szövege, s a bibliográfia adatait szemügyre véve azt láthatjuk, hogy Kisbali László nem publikált az ezredfordulót követően. A levél szerzője ezúttal nem hallgat önmagáról, önvallomásának pedig fájdalmasan lemondó és keserű a hangja: „most a te szövegeidet elvileg akár úgy is nézegetheti, hogy milyen művet írt volna, ha egyáltalán írt volna. És ha jó két évtizeddel ezelőtt nem égette volna föl maga mögött az összes teoretikus hidat, és nem indult volna el valamiféle szkeptikusan racionalista, individualista anarchizmus irányába” (254).

Radnóti Sándor a temetésre írott megemlékezésében (*Beszélő*, 2009/5) arról beszél, hogy Kisbali munkásságának végső igénye „az elméleti reflexió és a legszigorúbb történelmi kutatás, a filozófia és a filológia totális szintézise volt. Ez volt az a végtelen feladat, amelynek perspektívája miatt egyetlen lokális megoldást sem tartott a maga számára kielégítőnek.” Mindehhez azonban hozzájárult még a filológus szenvedélyes vonzódása magához a lokálishoz, a kicsihez, az elfeledetthez; a felfedező munka, melynek során az exkluzív szövegek nagy magyarázóerővel rendelkező forrásokként képesek újjászülni. A „kis írások», ha komolyan veszik őket, elvezethetnek a »nagy művek« számos tételének újragondolásához, s általában is kikényszeríthetik »a rendszerről« alkotott kép revízióját” – mondja Kant kisebb szövegeiről (170), de mindez általában is érvényes Kisbali attitűdjére.

Kisbali László működéséről szólva az exkluzivitás egy másik szempontból is fontossá válik. Ahogy a kötetnyitó interjúban mondja: „van egy titkos története a kései szocializmusnak, szellemtörténete, ahol olyan nevek a meghatározóak, akikről minden magánbeszélgetésben lehetett hallani, ám nyilvánosan nem.” (26) Két nevet emel itt ki: Vidrányi Katalinét és Munkácsy Gyuláét. Azt hiszem, Kisbali László joggal érezte önmagát is ide, ebbe a titkos szellemtörténetbe tartozónak. Tevékenységének a fő terepe az élőbeszéd, a tanítás volt. E most megjelent kötet minden eszmetörténeti, művelődéstörténeti és teoretikus gazdagsága mellett is csupán érzékeltetni képes ennek a tevékenységnek a kereteit. Persze, viszonyítás kérdése, hogy ami bő két és félszáz oldalnyi terjedelemben, ha teszik, egy dióhéjba belefér, sok-e vagy kevés. Mindez elsősorban az olvasóitól, jelenlegi és leendő olvasóitól függ. A magam részéről ebben a legkevésbé sem szisztematikus

recenzióban mindössze sorvezetőt kívántam nyújtani az olvasásához. Kérdés persze, hogy ő maga mit szólna az effajta kávéházi jellegű, minden bizonnyal túlzottan széles ecsetvonásokkal dolgozó interpretációhoz.

De ha egyszer azt szeretném, hogy a Kisbali könyvét olvasgassák a kávéházakban is.

Kisbali László abban a modern alapvetésben hitt, hogy az ember azzá lesz, akivé teszi magát. Ezt magam is így gondolom. Ugyanakkor ebben az önpallérozó munkában a véletlenek is tagadhatatlan szerepet játszanak, ha másképp nem, hát a találkozások révén. Mit mondhatnék még róla? Életem egyik legszerencsésebb fordulatának tartom, hogy a hallgatója voltam.

Mégis írni?

Vilém Flusser: Az írás – Van-e jövője az írásnak?

(Tillmann J. A. és Jósvai Lídia fordítása)

Vilém Flusser műve utolsó fejezetében feltesz egy – vélhetőleg költőinek szánt – kérdést: „De hogy is lehetne elfojtani a sírát, amikor az írás temetésére kerül sor – még akkor is, ha tudata hártványékony felületén az ember meg van győződve róla, hogy a sírás nem helyénvaló?” (133) A bánat őszinteségét számon kérni nem volna túl értelmes eljárás. A vállalkozás jogosultságát megkérdőjelezni annál inkább: még az is elképzelhető, hogy ez esetben a sírás kifejezetten fölöslegesnek találtatna. E rövid írás célja tehát: a Flusser-szöveg háttérben meghúzódó ellentmondások kimutatásával felszárítani a világvége okozta megrázkódtatás (vagy egyszerűen szomorúság?) könnyeit, megvigasztalni az egybegyűlt gyászolókat, hazaküldeni őket íróasztaluk (szöveg-szerkesztőjük!) mellé.

Flusser könyve az írás korszakának a végéről szól. Milyen korszak ez, és milyen véget ér?

A könyv szerint az írás a körkörös, át nem járható mitikus gondolkodás korszakát váltotta volna fel, jellemzője a linearitás, a történeti-politikai tudat. Ahogy a szerző fogalmaz: „az írás feltalálása előtt semmi sem történt, minden csak megesett.” Ám jött az írás, plusz az ezzel járó történelem, és kiteljesedett az a nyugati kultúra, amelynek ezúttal a végéhez értünk, jelenti be Flusser. Ami most jön: a digitalitás, a képek totálisan átjárható kultúrája. Az átmenet korát éljük ugyan, de tulajdonképpen félig-meddig már „történelem utáni helyzet” van.

Az elővigyázatlan olvasó, aki itt *gyanakodva* kapja föl a fejét, mindjárt be is húzhatja a válla közé, megszeppenve. A kritikai olvasás, mondja Flusser, a „gyanakvó szaglászás” gesztusával jár, ízekre igyekszik szedni a szöveget, minekután „minden szöveg, beleértve a kritikusat is, kritikailag betűzhetővé vált, s minden sor maga ellen fordult, hogy mint Uroborosz, a saját farkába harapjon.” Az olvasó, aki ugyan a világerő sem szeretne a jó Uroborosz sorsára jutni, ám makacs

(bár a haladás által ezek szerint lekörözött) gyanú hajtja, úzi egyre, itt mégis kénytelen belevetni magát a kritikai gondolkodás csalánosába¹, és bizonyos, a Flusser-szöveg kapcsán feltehető értelmes kérdések létezését előfeltételezni. Olyan értelmes kérdéseket, amelyekre értelmes válaszok adhatóak Flussernek a kritikai hagyományban betöltött pozícióját illetően – legyenek akár kritikailag betűzhető válaszok is ezek.

Ahhoz, hogy kérdéseinket feltehessük, szemügyre kell vennünk, mit is mond Flusser az írásról és csatolt folyamányairól. Az írás szerinte nem más, mint „az írásjelek sorokba rendezése”. A történelem, amely az írás által jött létre, és az írás gesztusához kötött, szintén ezen a mód-szeren alapszik, tehát nyugodtan rábízhatjuk a gépekre: „jobban, gyorsabban és variáltabban csinálnak majd történelmet, mint ahogy ezt mi bármikor tettük”. A humán kultúra funkciói mind átültethetők az „1-0” alapú, digitális kódba – „az apparátusok az »1-0« szerkezet szerint épülnek, mivel ez az ember idegrendszerének felépítését szimulálja” –, tehát automatizálhatók, így „az írás programozás általi meghaladásával elértük a történelem célját. Minden magatartás profán, tudományos, funkcionális, politikamentes lesz, s az emberek szabadabbá válnak ahhoz, hogy magatartásuknak maguk adjanak értelmet”. Az értelemadás kulcsfontosságú, ugyanis a világból kiolvasható jelek önmagukban nem hordoznak értelmet, hanem csupán mi kölcsönözzük nekik; ezáltal a felismerés által „minden kritika elérte célját, a felvilágosítás tökéletes győzelmet aratott, s már nem marad más kritizálható vagy tisztázható dolog. (...) Valamennyi kritérium, érték és mérés „ideológiai”, és (...) a kiolvasható dolgok (a jelentések) mögött semmi sem áll.”

Az írás halálával elkövetkező képi kultúra minden tekintetben új korszakot nyit. A jövő az agyfolyamatok képi kivetítése, „hogy ezáltal megszabadítsuk a pszichológiai, filozófiai, teológiai ideológiáktól és teljes mozgásba hozzuk”. Az ezzel a koncepcióval szemben kifogást támasztók, „a betűrendes történeti gondolkodáson nevelkedett kritikusok és felvilágosítók a fiziológiai feltételeitől szabadulni kívánó gondolkodás legfőbb akadályává válnak”. Flusser, miközben hangsúlyozottan képtelen visszafojtani az írás halála fölötti zokogását, hangsúlyozza, hogy „minden olyan alfabetikus kísérlet, mely a szakadéknak a »digitális« irányába történő áthidalására irányul, kudarcra van ítélve,

¹ A külsőleg alkalmazott csalánmérég vérkeringés-serkentő hatásáról lásd Rápóti-Romváry: *Gyógyító növények*, Medicina, Bp., 1990, 105. old.

mind saját lineáris, célratoró struktúráját viszi bele a digitálisba és ezzel elfedi azt”.

Az okoskodás körbeforgó szerkezete – a lineáris, kritikai gondolkodás inkompetens a digitális kultúra megítélésében, hiszen az túllépett a lineáris gondolkodás logikáján, amely épp ezt a túllépést kérdőjelezné meg, stb. – arra késztet, hogy kicsit hátrább lépve, némi távolságtartással vegyük szemügyre tárgyunkat (és ne engedjünk a Flusser-féle „strukturálisan fasiszta” kitétel csábításának, mert az nem vezetne sehová).

Hol áll Flusser, amikor nekrológot mond az írás – egyszersmind a történelem, a lineáris gondolkodás, az egész nyugati kultúra – fölött? Aki a nekrológot mondja, rendszerint élő személy, és a síron kívül helyezkedik el, nemde minden más kombináció meglehetősen bizarr benyomásokat ébresztene bennünk: *meglehetősen frivol vállalkozás egy kultúraként felfogott hagyomány haláláról beszélni úgy, hogy a beszélő maga is két lábbal benne áll az adott hagyományban*. Másfelől nemcsak frivol, hanem problémás is, hisz ennek a kultúrkritikai halotti beszédnek szintén létezik a maga hagyománya, amelytől – a beszéd eme hagyományát is magába foglaló hagyomány alkonyáról lévén szó – kétséges eltekinteni. A szerző tisztában van ezekkel a nehézségekkel – milyen megoldást talál rájuk?

Flusser az írás végnapjairól szólva – ír. Ezt az ellentmondást természetesen igyekszik feloldani, mégpedig a „mégis írni” gesztusával. Ahhoz az őshüllő-típusú emberfajta-hoz sorolja magát, amelynek léte „az írás gesztusában és csakis abban nyilatkozik meg”. Máshol kifejezetten költői hangot üt meg: „a papír a hazánk (...). Könyvekből élünk, a könyvekért.”

Flusser írásának igazolásául annak tárgyát hozza fel: „ha tehát tovább írunk, akkor csak azért, hogy az ábécét megmagyarázzuk, az írást leírjuk. Más megmagyaráznivaló és leírni való egyébként nem létezik”. Ezzel mintegy igazolja is saját ahistorikusságát: „a jövőt leírni annyit tesz, mint azt a régi gondolkodásba belegyömöszölni, megmutatni, hogy az eljövendő szükségszerűen (kauzálisan) a régiekből ered, tehát a régiekből magyarázható. Az újban éppen az az új, hogy leírhatatlan, s ez annyit jelent, hogy értelmetlenség az új megmagyarázására irányuló törekvés.”

Az alfabetikus és digitális korszak közti markáns törésvonal nem csupán az utóbbi kritizálhatóságát zárja ki, hanem megalapozza azt a gesztust is, amelyet a mű *negatív teleológiájának* nevezhetnénk. Valami jönni fog (sőt, már itt is van), amiről azonban képtelenek vagyunk világos benyomást nyerni (mi több, még a jó öreg barlanghasonlat is előkerül a dolog szemléletessé tételére). A kötet számos ilyen helyet tartalmaz, például (a költészetről szólva) „el sem tudjuk képzelni, mi mindent fogunk a jövőben érzékelni és átélni”; vagy: „a költői erő valószínűleg egy nem-nyelvi, részben ma még elképzelhetetlen kódra fog összpontosítani. Az ilyen kódokat többé már nem olvasni fogják, hanem valamilyen más módon fejtik meg.” A szerző mintha egyszerre túl sok helyen adna randevút az eljövendőnek: a beláthatóan közeli és a beláthatatlanul távoli jövő megtevesztő módon összerosódik. Az idejétmúlt, analitikus kritikai módszert is – amely alkalmazhatatlanná válik, hiszen minden analízis végén az „1-0” kód maradna csupán a kezünkben – egy újfajta, nem betűrenden alapuló kritikai eljárás váltja majd fel, erről azonban annyit tudunk meg csupán, hogy „ilyen mód-szereken már javában dolgoznak”.

A *negatív teleológia* negativitása a „mégis írni” gesztusának tartóssá válását, pózzá merevedését tűnik megalapozni. Milyen előfeltevések rejlenek a flusseri szöveg mögött, és milyen viszonyban áll ezzel a koncepcióval a „mégis írni” póza?

Flusser beszéde *természetesen* nem léphet ki az általa elparentálendő hagyományból: érvelése történeti mintákkal és történetileg alakuló toposzokkal bír. Ha a teljesség igénye nélkül fel szeretnénk sorolni néhányat ezek közül, első nekifutásra olyan, távolról sem elhanyagolható példák akadnak meg a szemünk, mint az Übermensch-prófécia, a vicói *corsi e ricorsi* koncepciója, az aranykor-képzet („A régi szép idők lassan és nyugodalmasan teltek, nem kimondottan héraklészian”) vagy maga az egész világvége-hagyomány. Nyilván nem teljes a lista, ám már a fenti példák részletes elemzése is meghaladná a rendelkezésre álló kereteket. Annyi viszont ezek alapján is belátható, hogy Flusser ahistoricitása valójában elkerülhetetlen lépés volt, hiszen amennyiben saját koncepciójának történetiségére reflektált volna, úgy megkérdőjeleződne a gondolatmenet és az ahhoz csatolt „mégis írni” autenticitása.

A történelemből kilépni igyekvő flusseri ember azonban egy alapvetőbb szinten is szembesülni kénytelen saját történetiségének csapdá-

jával. A mitikus, a történeti-lineáris és a digitális idő etapjai maguk is történetet alkotnak, egymásra következő, lineárisan. A korszakvégeket korszakkezdetek váltják föl. A linearitás ezek szerint nem csupán az alfabetikus, történeti gondolkodás alapstruktúrája volna. Amennyiben a lineáris, történeti emlékezet megmarad (márpedig megmarad, hiszen a bábeli könyvtár vízióját Flusser nem meri megkockáztatni: ez ugyanis minden kulturális kapaszkodó, tehát az emberi létezés elvesztését jelentené),² úgy a gondolkodás nagy korszakainak linearitása rajtunk hagyja kitörölhetetlen bélyegét.

A flusseri koncepció tehát történetileg artikulálható előfeltevésektől terhes, ám ezektől eltekinteni kénytelen álláspont. Hogy világosan láthassuk a dolog tétjét, meg kell vizsgálnunk antropológiai-etikai, illetve teológiai hátterét is.

A gondolkodás célja, mint fentebb olvashattuk, hogy „fiziológiai feltételeitől” szabaduljon. Az elektromágneses információ időtálló mi-volta, tartóssága lehetővé teszi, „hogya a szubjektum szabad szelleme, halhatatlanság utáni vágya szembeszállhasson a tárgy alattomosásával” (értsd: mulandó jellegével). A maradandó bevésés ezen gesztusa „a szabad akarat megnyilvánulása”. Ugyanis „az apparátusok gyorsabban és jobban viselkednek, mint az emberek (...). És jobban is gondolkodnak: gyorsabban számolnak, rajzolnak, döntenek. (...) Az emberek pedig ezentúl az apparátusok programozására koncentrálnak. Hát nem erre a szabadságra vágytunk már a történelem kezdete óta?” A kérdést, hogy a halhatatlanság utáni vágy és a szabad akarat kibontása öncél-e, vagy csupán a történelem kiteljesedésének (üdv)történeti eszköze, egyelőre hagyjuk nyitva.

Ennek az automatizáció által kiváltott flusseri szabadságnak azonban van egy igen súlyos előfeltétele, nevezetesen az „1-0” kód már említett totális kiterjeszhetősége. Minden mentális aktus, minden művészi aktus (élménymodell), minden etikai imperatívusz („kell”-formula) visszavezethető a „ha/akkor” propozícióra. Ezek szerint minden magatartás programozható, a méltóságot adó viselkedésmódok is: „A lo-

² Vö. „Az olvasó» a két egymást befedő rendszert úgy irányíthatja, hogy köztes stádiumok jönnek létre, amikor is az arisztotelészi rendszer éppúgy előállhat a newtoniból, mint az arisztotelészi. Az olvasó» arról ugyan értesül a rendelkezésére álló adatokból, hogy a newtoni rendszer valójában újabb, mint az arisztotelészi, de a »történelmet« akár meg is fordíthatja.”

gikai analízis alapján felállított számítógépprogramokban a »kell«-nek nincs szimbóluma. Ebből az következik, hogy az előírások tendenciája (és egyáltalán a Nyugat történelméé) minden viselkedés depolitizálása, és ha elérte célját, az ember és a társadalom kibernetikus rendszerként automatikusan fogja magát irányítani.”

Milyen problémákat vet föl a „kell”- és a „ha/akkor”-formula viszonya? Egyfelől nyilvánvaló, hogy minden „kell”-formula átírható „ha/akkor”-formulákká (Flusser példája: „a »Tiszteld apádat és anyádat« (...) parancsolatba foglalt magatartás ilyen típusú aktómákba szedhető: »Tápláld betegen fekvő édesanyádat rizskásával«”). Másfelől azonban ezek a „ha/akkor”-formulák sosem meríthetik ki a nekik értelmet adó „kell”-formulák tartalmát: a méltóságot adó emberi magatartásformák csak e tartalmak által maradnak azok, amik. A magatartáselemekre bontás és automatizálás nem tünteti el az egész aktusnak értelmet adó, automatizálhatatlan „kell”-formulát.

Már csak azért sem, mert kérdéses, hogy egyáltalán létezik-e egyértelműen visszakereshető, statikus „kell”-mag. Az etikai magatartásformák egyébként is problémás programozhatósága csak a már bíralt ahistorikus alapállásból képzelhető el. A „kell”-ek és a „ha/akkor”-ok ugyanis kulturálisan és történetileg csúszkálnak egymáson, a „Tiszteld apádat és anyádat” például egész más „ha/akkor” formulákká is konvertálható, lásd „Vidd föl betegen fekvő édesanyádat a szent hegyre meghalni”, vagy: „Állj bosszút szüleid gyilkosain.” Mondhatjuk erre, hogy ezek a „ha/akkor”-formulák épp az emberi gondolkodásból kitörölendő „pszichológiai, teológiai, filozófiai ideológiák” termékei, de hát melyek nem azok? Erről az állásponton nagyon nehéz lesz megvédeni az emberi méltóságot, hiszen – másról sem beszélek – ezen ideológiák termékei tulajdonképpen mi magunk vagyunk. (Például Flusser könyve.)

Ráadásul, épp történetiségünknel fogva, léteznek szemezhetetlenül finom, az „1-0” kódra vissza nem vezethető viselkedésmódok. Flusser beszél is ilyenekről, a *Könyvek* című fejezetben elemzi a könyv forgatásának, felütésének és lapozásának gesztusát, mint a szabadság speciális megnyilvánulási formáit. Ezek az írás megszűntével mind veszendőbe mennek, ugyanis kívül esnek a mesterséges intelligenciák hatókörén. Flusser nem vallja be, hogy itt *programozatlan* viselkedési módokról van szó, csupán „a véletlenek és az okok egymásra hatásának, minden magyarázat szendvicsszerkezetének” felfejthetlenségéről

beszél. A gondolatmenet alapkoncepciója miatt, amely a történetiség digitalizálhatóságára épül, a szerző kénytelen hallgatni a történetiség programozatlan aspektusairól.

A történelem programozhatósága mögött egzisztencialista indíttatású, pesszimista antropológiai-teológiai koncepció húzódik meg. A különféle olvasási stratégiákat elemezve a szerző arra a következtetésre jut, hogy ezek három alaptípusa, a kommentáló, a szófogadó és a kritikai hozzáállás egyaránt kudarchoz vezet: a szöveg banális túlbeszéléséhez, autoritássá emeléséhez vagy kritikai „agyonolvasásához”. A szöveg alapgesztusa, a kinyújtott kar közösségre irányuló mozdulata (36) hiábavaló. A „mégis írni” az olvasás, a kommunikáció lehetetlenségéből táplálkozik. A lineáris gondolkodás alapvetően közösségi karakterének ugyanakkor ellentmondani látszik, hogy az írással együtt járó „historikus gondolkodás örültnek és gyilkosnak mutatkozott”. (Miért, kérdezhetnénk, a flusseri mágikus gondolkodás vajon mennyivel lehetett szelídebb, és ez honnan tudható?)

A két egymásnak feszülő közhely alaphangja a reménytelenség (noha az utóbbi állításnak a „mégis írni” pózához való viszonyát Flusser nem nagyon feszegeti). Az individuum elveszésének, súlytalaná válásának félelme tükröződik az alappóz gesztusa mögött: az „arc-talan űk” tömeggé züllesztő praktikái, az egzisztenciális szabadságot háttérbe szorító és elfojtó politikai szabadságtól való félelem, vagy az ént és a nem-ént elválasztó – és az előbbi önálló létét implicite kérdésessé tevő – többretegű „szürke zóna” feloldódásától, elenyésztésétől való szorongás. Flusser szerint ebből a helyzetből csak előre lehet menekülni: felcserélni a „minden tett egyszerűségébe és visszavonhatatlanságába vetett hiten” nyugvó drámai életérzést „az örökös ismétlődésnek, minden tett közömbösségének hiten nyugvó” programszerű életérzésre.

Annál jobb, minél rosszabb? A „kell”-propozíciókat a „ha/akkor” előírások közömbösségére felcserélni igyekvő flusseri embernek nehéz gyerekkora lehetett. Az is volt: történelme ugyanis alapvetően az *áru-lás* aktusára épült fel.

A kiüzetés bibliai mítoszát elemezve a bűnbeesés hogyanjáról és – főként – miértjéről semmit sem tudunk meg. A kiüzetés célja, „hogyan a világot (és benne magunkat) leírassuk, magyarázassuk,

felfoghassuk és uralhassuk”. A kiüzetés ezek szerint szükséges rossz volna, ami azáltal, hogy bűnbeesés nélkül – vagy a legjobb esetben is a szükségszerű bűnbeesésnek, mint egy teleologikus folyamat egyik állomásának a közbeiktatásával – történik, kifejezetten *abszurd* jelleget ölt. Flusser ezek után a fenti (és néhány egyéb, ezzel együtt tárgyalt) mítoszban gyökerező, írásos kódra épülő nyugati antropológiák végéről beszél. Figyelemreméltó azonban, hogy az írás korszakának elején rögtön felvetődő árulásprobléma, amely minden teodícea alapkonfliktusait magában hordozza, kezdve a Júdás-kérdéstől, ismét visszatér az írás korszakának végén. Az *árulásstruktúra* a flusseri világekorszakok elméletének meghatározó jellegzetességévé válik.

Az árulók ezúttal a szkriptírók lesznek: „Aki szkriptet ír, testes-tül-lelkestül átadta magát a képkultúrának. Az pedig, az íráskultúra szemszögéből, maga az ördög. (...) Ez a történelem szörnyű elárulása, amelyet a szkript-író követ el.” Miért „szörnyű” ez az árulás, amikor az íráskultúra azért járja a végét, mert meghaladottá vált? Hisz a szkriptíró csak a történelem beteljesedésének folyamatát gyorsítaná fel. Ha a Nagy Történet árulásstruktúrát igényel, minden dolog szörnyűvé, de legalábbis abszurdá válik. Akár isteni terv munkál mögötte – „honnan tudhatnánk, hogy ezek a nagy írók (beleértve a Szentírás szerzőjét is) nem beszéltek volna-e zivésesebben hangszalagra, vagy nem inkább filmeztek volna?”, vagy még inkább: „Aki vésvé ír, csak azt kívánhatja, hogy az általa megvésett tárgy ne málljon szét túl gyorsan (még ha a vésvé író maga az Isten volt is)” –, akár a szubjektív szellem ellenállása az objektív, anyagi világgal szemben,³ az eredmény nem túl felemelő. Az ember a Nagy Történet kiteljesedésének csupán eszköze, még ha ez a történet számos szempontból üdvtörténeti jellegűnek is bizonyulna.

Elbeszélésének antropológiai, etikai, illetve teológiai vonatkozásaiban egyaránt mélyesges pesszimizmusa ellenére Flusser mégis megtalálni véli a képkorszak eljövételének emberi szemszögéből megragadható értelmét: „valójában minden emberi magatartás, legyen az előírott vagy sem, tekintettel a halálra (a halál szükségszerűségére) abszurd, s alapjában véve minden előírásnak mindig is az volt a célja, hogy ennek az abszurditásnak értelmet kölcsönözzön. Ha az előírásokat

³ „Az ember informál (...), hogy az abszurd módon hóhalál felé tendáló anyaggal szembehelyezze a »szellem«-et.”

az emberekről áthárítjuk az apparátusokra [vagyis a „kell”-formulákat „ha/akkor”-formulákká konvertáljuk – K. J.], az emberek szabadon adhatnak értelmet az apparátusok abszurd viselkedésének (s ezzel az apparátusok funkciójában saját magatartásuknak is). Eszerint a programozás értelmezés, s a programozás mögött rejlő szándék az, hogy az emberek szabadabbá váljanak a világ s önnön életük értelmezésére.”

Mindemellett azért nem mondhatjuk, hogy kérdések nélkül maradnánk. Kérdés, hogy ha minden emberi magatartás abszurd, az előírások áthárítása, a programozás, mi több, az értelmezés miért ne lenne az? Kérdés továbbá, hogy az előírások kényszerével együtt az abszurd magatartást is a gépek nyakába varrhatjuk-e? Kérdés, hogy bármilyen szabadon értelmezzük is a világot, eloldva a lineáris gondolkodás kötöttségeitől, a gépek meg fognak-e halni helyettünk?

Az idézett passzus azonban bennünk hagyja egy másik, az eddigieknél gonoszabb kérdés fullánkját is. Ha a világ alapvetően abszurd, értelemadásra szoruló, és ez az értelemadás tökéletesebben elvégezhető a mesterséges intelligenciák által, miért az írás korszaka iránti nosztalgikus mélabú? Miért a „mégis írni” póza, az el nem fojtott zokogás? Miért a szkriptúrok árulása?

Az írás értelmetlenségének tudatában Flusser érces hangon jövendöli az írásos kor bukását és a digitális kultúra eljövételét, ugyanakkor kitartóan ragaszkodik a „mégis írni” pózához, az abszurd világ reménytelen felfogásához. A szörnyű és lakhatatlan világhoz. Nem elég, hogy általános, kultúrkritikai nézőpontból katasztrófista (egy világ véget ér, igaz, jön helyette valami új...), hanem személyes álláspontját tekintve még rá is tesz erre egy lapáttal (...viszont én, aki ezt a változást a lehető legélesebben látom, mégis itt maradok a süllyedő hajón).

Ez a kényszer beszédmódjának belső logikájából következik. Kényszerű hagyományba ágyazottságának fentebb már bemutatott csapdáját a *prófécia* gesztusával próbálja kikerülni: megpróbál terpeszállásban állni a két világ között, hisz ebből a helyzetből fakadna többlettudása. Eszközei tehát nem az érvek, hanem a kijelentések. Ennek ellenére kénytelen minden eszközzel felvértezni magát a kritikai érvelés ellen: gondolatmenete ugyanis csak gesztusára nézve prófécia, pozíciójánál fogva nem az. Nincs mögötte küldetés, a beszélő senkinek sem a szócsöve, beszéde csupán saját kijelentéseit tartalmazza.

Amíg egy kultúra bukása mellett úgy érvelek, mint az adott kultúra része, addig a dolog természeténél fogva életben tartom azt. A

prófétai pozíciót elfoglalni ezzel szemben annyit tesz, mint részben kívül kerülni a játéktéren. Ezt a lépést Flusser a „mégis írni” gesztusával igyekszik megtenni, egyszerre akar kinn és benn is egeret fogni. A próféta pozíciója azonban nem mindig jár együtt valódi próféciával, a „mégis írni” bevallottan értelmetlen gesztus, amely így küldetés helyett a prófécia egészének ellentmondó pózzá szelídül. A történelem beteljesedését prófétáló ember sírhat ugyan a tovatűnő történeti korszak fölött, ám ennek a sírásnak képtelen lesz hiteles módon értelmet adni: az abszurdát abszurdal tetézi.

Az írások eredeti megjelenési helye

- Szerintem a kritika. *Kalligram*, 2008. március. (A XV. JAK Tanulmányi Napok „Az ítélőerő kritikája”. A kortárs magyar kritika helyzete című konferenciáján Budapesten, a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2007. október 5-én elhangzott előadás; kötetben: Bárány Tibor – Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*, Kalligram – JAK, Pozsony–Bp., 2008.)
- A képzelet iskolája. Németh Gábor: A tejszínről. *Beszélő*, 2008. május.
- Anabaszisz. Bereményi Géza: 150 dalszöveg Cseh Tamás zenéjére, *Jelenkor*, 2009. december.
- Borbély Szilárd két kötetéről. Borbély Szilárd: Egy gyilkosság mellék-szájai; Árnyképrajzoló (körülrások), *Jelenkor*, 2009. január.
- Gyertyafények. Borbély Szilárd: Fény a magasból, *Élet és Irodalom*, 2007/22. (június 1.)
- Castrum doloris. Péterfy Gergely: Halál Budán, *Jelenkor*, 2010. május.
- Fenn a térképen. Horváth Viktor: Török tükör, *www.revizoronline.hu*, 2009.07.30.
- A horhosban. Centauri: Pátosz a káoszban; Kék angyal, *Beszélő*, 2009. február.
- A győzedelmes remete. Bán Zoltán András: Susánka és Selyempina, *Holmi*, 2007. december.
- A téglalap esete a világgal. Esterházy Péter: Semmi művészet, *Holmi*, 2008. október.
- Egy családrege vége. Norman Mailer: Várkastély a vadonban, *Árgus*, 2007/2. (A szöveget azóta kis mértékben átdolgoztam.)
- Faustus mint kísértő. Grecsó Krisztián: Tánciskola, *www.revizoronline.hu*, 2008.04.21.
- Recenziók Cormac McCarthy regényeiről. Ex Libris (Cormac McCarthy: Nem vénnek való vidék; Véres délkörök avagy vörös al-

- kony a nyugati égen), *Élet és Irodalom*, 2009/20. (május 15.); *Nature morte*. Cormac McCarthy: Az út, *www.revizoronline.hu*, 2010.06.21.; Fiúk a nyeregben. Cormac McCarthy: Vad lovak. *www.revizoronline.hu*, 2011.07.14. (A négy írást e kötetközlés kedvéért némileg átdolgozva-átszerkesztve adom közre.)
- Szép csapda. Krasznahorkai László: Seiobo járt odalent, *Műút*, 2009/12.
- Átváltozások. Bertók László: Hangyák vonulnak. *Holmi*, 2008. május. („Metamorfózisok” címmel)
- Sodrásban. Tóth Krisztina: Magas labda, *Magyar Narancs*, 2009/29. (július 16.)
- Egyetlen életét. Kovács András Ferenc: Sötét tus, néma tinta, *Élet és Irodalom*, 2009/23. (június 5.).
- Mértéktartás. Vörös István: A Vörös István gép vándorévei – fejlődés-regény, *Élet és Irodalom*, 2009/32. (augusztus 7.)
- Tarka tukán. Kőrösi Imre: Ez az egész és más versek, *Holmi*, 2009. november.
- A fikció sminkje. Kiss Tibor Noé: Inkognitó, *www.revizoronline.hu*, 2010.08.17.
- Személy szerint. Rosmer János: Hátsó ülés. *Holmi*, 2011. január.
- Néhány szó Szvoren Edina első kötetéről. Szvoren Edina: Pertu, *Jelenkor*, 2011. április. (A *Beszélő* folyóirat *Csak a regény?* címmel rendezett novella-konferenciáján Budapesten, a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2011. február 4-én elhangzott előadás.)
- Kivágatok. Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen. *Beszélő*, 2012/11. (A kötet bemutatóján, 2012. november 20-án Budapesten, az Írók Boltjában elhangzott szöveg.)
- Magyar *danse macabre*. Závada Pál: Idegen testünk. *Műút*, 2008/9.
- Minden csak kitartás. Térey János: Protokoll. Regény versekben. *Holmi*, 2011. július.
- Hazaközlés. Lábass Endre: Felnőttláncfű. *Jelenkor*, 2008. szeptember.
- Dióhéjban. Kisbali László: Sapere aude!, *Holmi*, 2010. augusztus.
- Vilém Flusser: Az írás. Van-e jövője az írásnak?, *BUKSZ*, 1998. nyár. (A folyóiratban az itt olvasható szövegnek egy jelentősen rövidített változata látott napvilágot.)

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

Kiadja
a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Jenei László

A borítót Csernyik Róbert tervezte

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellingner András

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

A megjelenést támogatta
a Nemzeti Kulturális Alap



Keresztesi József
(1970)

Hamisopera. Kritikák 1999–2007 (2007)

A Karácsondi út. A Szöranya és az Új
Párduc zenekarok dalszövegeiből (2009)

Rubin Szilárd – pályarajz (2012)

Közös kötetek:

Bárany Tibor – Bán Zoltán András –
Beđecs László – Károlyi Csaba – Keresz-
tesi József – Teslár Ákos – Vári György:
Pulzus. Hányat ver a magyar irodalom
szíve? (2009)

Nyílt Fórum 2012. Drámairók és színházi
szakemberek találkozója (Keresztesi
József: *Holtszezon*; Lénárd Róbert: *Vir-
rasztók*; Szép Annabella: *Selyemzsinór*)
(2012)

2500 Ft



9 789638 191048 6

müüt lányok