



Lengyel Imre Zsolt
**Beszélgetés
fákról**

Irodalomkritikák
2009-2012.

„Az affirmatív szirup”. Ezt a kifejezést olvashatni Lengyel Imre Zsolt egyik kötetbéli kritikájában. Hogy ez folyná teljesen körül a tárgyalt művet. Talán ebből is látszik: Lengyelnek az elé kerülő szövegeket komótosan ízekre szagató írásaiban egyfajta visszafogott ingerültség érezhető, az okoskodó, előíró vagy a körmönfonság olcsó látszatát segítségül hívó üresség iránti türelmetlen ellenszenv. Analitikus elme, képtelen, közhelyes, tarthatatlan előfeltevések feltárásakor van igazán elemében, a kíméletlenül alapos végiggondolás a legfőbb szenvedélye. Legfőbb ellenfele a honi vulgárposztmodern és annak sajátos leágazása, az az irodalmi divat, amely múltunkat színesen, szagosan, áramvonalas narratív trükkökkel bedobva, megfelelő pillanatban giccses közhelyektől meghatottan éppen úgy meséli újra, ahogy mindig is ismerni véltük. Pedig a testek tapasztalata, a beljünk íródó, mozdulataikban megmutatkozó múlt nem lényegileg egyforma építőkövek, amelyekből bármit, de leginkább valami nagyon kézenfekvőt lehet csak összerakni a nagy elbeszéléseket lerázó szabadság rendre végtelen konformizmusba – dögunalomba – fúló kötetlen szövegjátékában. Lengyel Imre Zsolt éles szemű ideológiai kritikája megmutatja, hogy a fundamentalizmus és a vele hamisan szembeállított, kiüresített álposztmodern végső soron közeli rokonok: közös vonásuk, hogy nem ismernek kérdéseket és nem érzékelnek problémákat. Ha igazuk lenne, semmi szükség nem volna irodalomra, de Lengyel elég jó olvasó ahhoz, hogy minden oldalon

Lengyel Imre Zsolt

Beszélgetés fákról

Irodalomkritikák 2009-2012.

Tartalom

Gyönyörűek, ügyetlenek, halhatatlanok Rubin Szilárd: <i>Római Egyes</i>	9
Nagykorúság, kilátástalanság Kukorelly Endre: <i>Ezer és 3</i>	20
Csupán egy, a szeretet Király Levente: <i>Énekek éneke</i>	27
A családtörténet hasznáról és káráról Greccsó Krisztián: <i>Mellettem elférsz</i>	36
Félelem a valóságtól Barna Dávid: <i>Egy magyar regény</i>	44
Éppen ez és nem más Tóth Krisztina: <i>Pixel</i>	54
Távol a bennszülöttektől Kiss Noémi: <i>Rongyos ékszerdoboz. Utazások keleten</i>	61
A pusztulás, vagyis a létezés Krasznahorkai László: <i>Az utolsó farkas</i>	70
Ahogy vidéken elképzelik Szilasi László: <i>Szentelek hárfája</i>	80
Hőssünk elámult Spiró György: <i>Tavaszi Tárlat</i>	88

Távoli hatalmasságok Bodor Ádám: <i>Verhovina madarai</i>	98
Belép és eltűnik Kemény István: <i>Kedves Ismeretlen</i>	106
Isten, kommunizmus, szerelem Kiss Ottó: <i>A másik ország</i>	114
Szelleműzés vagy szellemidézés? Szécsi Noémi: <i>Nyughatatlanok</i>	122
Lányfivérünk Szvoren Edina: <i>Pertu</i>	130
Önéletrajz és arcrongálás Garaczi László: <i>Arc és hátraarc. Egy lemur vallomásai</i>	136
Történetek, határok Petrik Iván: <i>Ki ölte meg Jean Cassinit?</i>	146
Prokrasztész vagy Prométheusz? Tamkó Sirató Károly: <i>A Dimenzionista Manifesztum története</i> . Petőcz András: <i>Dimenzionista művészet</i>	153
Kritikatörténet mint provokáció Kosztolánczy Tibor: <i>A fiatal Osvát Ernő</i>	161
Még többre Túry György: <i>Amerikai etikai kritika</i>	166
Eredeti megjelenések	178

„Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!”
(Bertolt Brecht)

Gyönyörűek, ügyetlenek, halhatatlanok Rubin Szilárd: *Római Egyes*

„Csak a hazámat tudnám így siratni,
a vidékeit s a városait,
ahogy elvesztett tested siratom,
erdős öled és melled halmait.” (R. Sz.)

Amikor először olvastam a *Csirkejátékot*... – A történet túlságosan eredeti nem lesz ugyan, az alapélmény bő évtizede kötelező eleme szinte a műről szóló írásoknak, hadd kezdjem mégis a magam változatával. Amikor először olvastam a *Csirkejátékot*, Rubin Szilárd 1963-as regényét, csak nemrég érettségiztem, többek között történelemből is, a könyvvel mégsem tudtam mit kezdeni, és pontosan olyasmiket gondoltam, mint amiket később a magyar történelemből aligha érettségizett német kritikusok: például hogy „különös, hogy egy kommunista országban egyáltalán megjelenhetett ez a regény”. Ők a vasfüggöny túloldalán mondjuk talán joggal csodálkozhatnak ilyesmiken, de sajnos nekem, ezen az oldalon sem voltak sokkal világosabb fogalmaim: *kommunizmus*, *diktatúra*, *negyven év* – ezt hallottam mindenfelől. A *Csirkejátékból* akkor nekem leginkább az látszott, hogy még csak nem is a túlkapásokat írja le (mint mondjuk a *Niki*), hanem a normál működést, sőt – ilyen szempontból – a sikert látjuk, azt, hogy mindenki ügyeskedik és próbálkozik, még ha éppenséggel rosszul van is magától, és ettől épül közben a szocializmus. Az meg mintha az egész szövegből sem derülne ki róla, hogy különb ideológia lenne bármi másnál. Ez a könyv, főleg az elején az 1963-as évszám gondolkodtatott el először arról, hogy mondanak bármit, a legkevésbé sem negyven évről van itt szó, hanem mikroperiódusokról, olvadásról-keményedésről, egyedi esetekről, kibogozandó összefüggésekről. Hogy akkoriban talán kevésbé volt *különös*, mint most. Itt lenne az ideje egy nemzedéknek valami reflektáltabb beszédmódba belenőni már.

Remek dolog tehát, hogy a *Csirkejáték* olyan sikeres lett, hogy a Magvető fontosnak találta a szerző következő regényét is újra megjelentetni. De hogy pontosan hogyan is néz ki ez a siker, arra választ adni nem lenne könnyű. 2004-es újrakiadása után megint csak nem írt róla jóformán senki, Keresztesi József két évvel későbbi újrafelfedező cikke¹ joggal beszélhetett róla megint mint tetszhalotról. 2009-es németországi megjelenése és sikere viszont – elvégre alighanem többet írtak róla ott, mint itthon első megjelenése óta összesen – Magyarországra is visszahatott, ám, hiába minden jó szándék és (Földényi F. László esetében² vitán felül) kitűnő elemzés, e hullám a jobb-bal politikai állóháború zátonyára sodorta³, ahol, úgy látszik, meg is feneklett. Akadnak tehát homályok és elfogultságok bőven, úgy a múlttal, mint a jelennel kapcsolatban, amikkel meg kellene birkóznia, ha látni is akarnánk valamit az életműből.

Persze éppen ezeknél az okoknál fogva meglehetősen valószínűtlen, hogy belátható időn belül valóban életműként szembesülhetnénk Rubin Szilárd regényeivel. Ezekből összesen hat van: három az ötvenes, egy a hatvanas, egy a hetvenes, és egy a nyolcvanas évekből. A kakukktojás ebből a rövid felsorolásból is kiténik: az ötvenes évek termése, darabra hiába a regények fele (oldalban mérve meg még több is), ha említésre kerül egyáltalán, rendszerint egy fél sorban helyet talál magának a sematikus irodalom ernyője alatt (vagyis a kukában). Az ezen kategória alá sorolt művek helyzete ugyanis jó ideje változatlan: kutatók nem igazán foglalkoznak velük, a könyvtárak rég leselejtezendőnek ítélték e könyveket, újrakiadás pedig nincs, sem illusztratív jelleggel, sem a szerző rangjának ürügyén (évtizedek óta indulnak például új és újabb Örkeny-életműkiadások, a *Házastársak* azonban mindmáig csak a legelső kiadásában érhető el – pontosabban: nem igazán érhető el). Ez az öngerjesztő gyakorlat pedig elkerülhetetlenül vezet oda, hogy a legtöbbször fejében a sematikus irodalom jelöltjétől eloldozott jelöltvé válik, amit mindenki ismerni vél, ám alig valaki látott. Pedig a korszak teljes termését egy kalap alá venni és egységesen érdektelennek tekinte-

¹ KERESZTESI József, *James Dean és a fényes szelek*, Magyar Narancs, 2006. július 20.

² FÖLDÉNYI F. László, *Rubin Szilárd és akiknek nem kell*, Élet és Irodalom, 2009. augusztus 14.

³ lásd ESTERHÁZY Péter, *Magyar avagy Rubin Szilárd külföldi sikere*, Élet és Irodalom, 2009. április 17., és főleg: UNGVÁRY Rudolf, *Atulról fölfelé*, Élet és Irodalom, 2009. augusztus 14.

ni elméletileg és történetileg egyaránt nehezen védhető: egyfelől mivel ma már egy pusztán instrumentális nyelvfelfogás tarthatatlannak tűnik, talán ezeket a műveket sem szerencsés transzparens és egyértelmű szerzői és hatalmi szándékmegevalósításként tekinteni; másfelől pedig számot kell vetni a tagadhatatlanul érvényesülő ideológiai és módszertani előírások mellett a sematizmus ellen már 1951-ben meghirdetett harccal vagy az irodalmi vitákkal is, melyek világosan mutatják, hogy stratégiai okokból vagy az elvek tisztázatlansága miatt később bírálatra szoruló művek is megjelentek. Ha morális szempontjainkat időlegesen félretesszük, nyilvánvalóvá válhat, hogy az ötvenes évekbeli korántsem az irodalomtörténet első és egyetlen szigorú normarendszere; ha pedig például Tormay Cécile *Bujdosó* könyvével vetjük össze Rubin „sematikus” regényeit, hamar nyilvánvaló lesz, hogy extrinzik előírások akár érdekes hibrideket is létrehozhatnak, viszont a mély belső meggyőződéssel megerősített, minden kényszertől független korlátoltság az, ami igazán elborzasztó.

Mindazonáltal ma aligha lehet több gondolatkísérletnél az életmű integráns részeként olvasni az újra kiadott *Római Egyest*; azt gondolom pedig, hogy alapvetően egységes, sőt már-már rögeszmés oeuvre-ről van szó, és bőven lenne mire rácsodálkozni az ötvenes évek regényei esetében is. Keresztesi József újrafelfedező cikkében a gender-szerepekre irányuló újraolvasási javaslattal élt – én inkább szisztematikus testpolitikai érdeklődésről beszélnek. Kétrészes családregényciklusa (*Földobott kő*, 1952; *Szélvert porták*, 1956) a tizenkilencedik század végétől a koalíciós időkig kísér figyelemmel egy mohácsi családot, ám hősei túlságosan testben élő és szexualizált lények, hogy csak osztályharcos allegóriaalakoknak tekinthessük őket. Már a cselekmény kiindulópontját adó társadalmi határátlépés is így értelmeződik: a nemesi származású hentesmester azért vesz el egy pusztai zsellérlányt, mert az *kívánatos*. Radikálisan eltérő szociológiai háttérük miatt kezdetben a szexualitás az érintkezésük elsődleges eszköze, és éppen az attól való félelem, hogy a férjének csak ágyasa lesz és ekként tekintenek rá, lesz az, ami a társadalmi ambíciókat beléoltja – ekként hibridizálódik a nemesi család az ő proletár nézőpontjával. Egy jellemző jelenetben az Erzsí nevű szereplő segélykérő levelet kap elszegényedett hűgától, ez pedig a társadalmi védelem miatti hálán keresztül felkelti vágyát a férje után – a férj először elhárítja terhes felesége közeledését, ám miután meggyőzte őt a hűg kitagadásának fontosságáról, ezzel biztosítva

magának a dupla örökséget, mégis „őszinte vággyal ölelte magához”. Rubin végig érvényesített fontos belátásai, hogy egyrészt a szexuális motivációk döntő módon befolyásolhatják a társadalom változásait, másrészt hogy a társadalmi mintázatok visszaíródnak a szerelembe és a szexualitásba, harmadrészt hogy az emberek nem csak társadalmi lényként, hanem – az ezt meg is fogalmazó festő szereplő szavával – impresszionisztikusan is kapcsolatba léphetnek egymással. Így lehet képes a szexualitás közös nyelvként olyan ösvényeket létrehozni, amelyek társadalmi vagy politikai értelemben vett bármilyen hatalmas távolságokat levághatnak, hogy azután kilépve ebből a semleges zónából a korábbiaktól meghatározott, ám azokat átrajzolni is képes kötések hozzanak létre. Ahogy például a gimnazista lány meggyűlöli antiszemita apját, miután egy diákzsúron, a fürdőszobában egy zsidó fiú szeretője lett.

Ha olvasásunk sem sematikus, láthatjuk, hogy némi rokonszeny, de legalább a megértés szándéka minden szereplőnek kijár, még ha a legszimpatikusabbak általában a leginkább proletár szemléletűek is, akik reményüket az Internacionáléból meg az illegális kommunista pártból merítik. A történet azonban véget ér 1946 körül, az elnyomó hatalom mellett nem agitál tehát – ma szembesülve vele pedig semmi sem gátolja a szövegben azt az akkori szándékokkal ellentétes olvasatot, mely szerint ez azon bizalmi tőke felhalmozódásának szívszorító története lenne, amelyet az államszocializmus eljátszott és ellentétébe fordított át. A regény alapvetően dickensi alaptónusát pedig hatáson ellensúlyozza az újra és újra a testekre fókuszáló tekintet, meg az olyan tárgyilagos mondatok, mint hogy „A menstruációm mindig rendetlen volt.” A harmadik ötvenes évekbeli regénnyel (*Partizánok a szigeten*, 1953) nagyjából hasonló a helyzet: az, hogy „sztálinista ponyva” lenne, annyiból tagadhatatlan, hogy a történet igencsak kalandos, és hogy a főhős szerb partizán szívébe akkor költözik be a megnyugvás, amikor az őt foglyul ejtő magyar határőrök falán meglátja Sztálin arcképét. Ha azonban ettől eltekintünk, akkor észrevehetjük, hogy a történet középpontjában ismét csak az áll, hogyan szabadnak szét testiségükben még magától értetődő kapcsolatokat (az egymás nyelvét kölcsönösen nem beszélő szerb partizán és magyar lány között, valamint egy németbarát szerb tiszt és egy sváb lány között) a felhúzott és egyre változó háborús, politikai és nemzeti határvonalak.

Rubin Szilárd tehát egyfelől mintha Móriczot folytatná, ám nem csak a dzsentrikritikus parasztíróként kanonizálódó Móriczot, hanem az intim és társadalmi hatalmi viszonyok és összefüggéseik szisztematikus feltérképezőjét is; másfelől pedig mintha már itt megelőlegeznék Nádas Péter regényszerző elveit, melyekkel kapcsolatban Radnóti Sándor joggal idézi Merlau-Pontyt: „létezik egy erotikus megértés, amely más fajtájú, mint az értelem megértése; az értelem akkor ért meg, ha egy tapasztalatot egy eszmében megragad, a vágy azonban olyan megértéssel rendelkezik, amely vakon kapcsol össze testet testtel”.⁴ És ha ezek a széles hőmpölygésű, testközponturn történelmi tablóok minden érdekességük és izgalmasságuk mellett sem közelítik meg a *Csirkejáték* húsbavágó éleslátását, azért mégsem *A pokol ügynökei* ez a könyvciklus. A *Csirkejáték* főhőse, Angyal Attila ugyanis egy ilyen című könyvvel adja el magát a Rákosi-adminisztrációnak, a fikció és a valóság határainak elbizonytalanítása pedig ennek a regénynek is, ahogy a *Római Egyesnek* is olyan lényegi momentuma, ami könnyen vezethetett oda, hogy az itt megfogalmazott vélemény a korábbi regényekre áterjedve csak megerősítette olvasóit az ötvenes évek irodalmának általános felfogásából fakadó előítéleteikben. Az önéletrajzi jelleg meghatározása persze mindig problémás, ezúttal pedig a szerző „elfeledetté” válásával, a nyilvánosság előtti láthatatlanságával, vagyis mivel Rubin Szilárd életéről jóformán fogalmunk sincs, végképp kikopott a jel mögül a referens. Az intertextuális jelzések viszont egyértelműbbek: „-Átutazom... // Erre minden ok nélkül röhögni kezdtünk. // - Ó, kis európai vasútállomások...! - szavalta Náci.” - olvashatjuk a *Csirkejáték*ban. A vicc pedig csak akkor érthető, ha Angyal Attila írta az *Európai legenda* című verset, ami így kezdődik: „Örökre nem veszhetsz el! / Találkozunk a kis európai vasútállomások / esti gesztenyefái alatt [...]”, ami az *Újhold* 1946/2-es számában jelent meg, Rubin Szilárd neve alatt.

A korábbi művekkel kapcsolatban tehát egyszerre kapunk félreérthetetlen és félrevezető jelzéseket. A regények összekapcsolódása, életművé való összeállása mégis tagadhatatlan: a *Csirkejáték* nem csak a korábbi művek testpolitikai problematikáját teljesíti ki és kapcsolja össze a szerelemben inherens apóriáknak, az egyszerre érvényesítendő alá- és fölérendeltség lehetetlenségének megalkuvásmentes felismerésével, de tulajdonképpen újra is allegorizálja a családragényciklus

⁴ RADNÓTI Sándor, *Az Egy és a Sok*, Holmi 2006/6

egyik főhősének, Szokolay Péternek a történetét. Pétert ugyanúgy a nagyanyja neveli, ugyanúgy van egy elveszített kastélya és ugyanúgy volksbundista sváb lány a szerelme, mint Angyal Attilának. Ez pedig – főleg ha ideszámítjuk még a *Partizánokból* a szerb tiszt hasonlóan megfestett sváb szeretőjét, és a későbbi krimi (*Multság a farkasveremben*, 1973), ahol a túlbonyolított történet középpontjában megint csak németek, svábok, zsidók és patikák egymásba fonódó szerelmi és politikai kapcsolatai állnak, és ahol az iskolai tablón fel is tűnik a *Csirkejáték* főhősnőjének, Carletter Orsolyának a neve – az életmű mögött egy olyan kvázi-önéletrajzi traumatizáltságot sejtet, melyhez a regények különböző irányokból és regiszterekben újra és újra visszatérnek, megalkotva azok mögött egy nagyon is erőteljes szerzői személyiséget, a valóságtól eloldott alanyiságot. Ez pedig ezúttal sokkal inkább hitelesíti, mint gyengítené a szövegeket, ha több regényt olvasunk ugyanis, és kezdjük életműként látni ezeket, nyilvánvalóvá válik, hogy bennük végső soron ugyanaz a bőrre menő játék zajlik, minden esetleges műfaji kompromisszumon túl egy mélyen átértett téma módszeres becserkészését követhetjük nyomon.

Az összetartás mellett azonban ezek a szövegek folyamatos pályagörbe-korrekciót is mutatnak. A *Szélvert porták* végén Péter teherbe ejti gyerekkori szerelmét, a sváb Ilzét, és így, mivel a gyerek miatt nem hagyhatja el, hiába szerelmes már másba, akarata ellenére SS-tisztek szöktetésébe keveredik bele, amikor pedig végül megakadályozza azt, véletlenül Ilze is meghal – így történetük kalandos körülmények között rövidre zárul, a szexualitás teljes és a jugoszláviai építőtábor viszonylagos társadalmonkívülisége után nem kell megküzdeniük szerelmüknek a hétköznapiokba való visszaillesztéséért. A *Csirkejáték* már nem keres ilyen egyszerű égerutat, hanem következetesen végigjárszatja hőseivel szerelmüket, amely ugyan ellene szegül a szerelmesek eredeti társadalmi pozíciójából adódó predestinációknak, ám a szerelem sajátos játékszabályai mentén – hiszen Attila egyszerre szeretne csodálatot és gondoskodást kiváltani barátjának, egyszerre lenni domináns és alárendelt, hiszen a valódi szerelemnek mintha része lenne mindkettő, és ezek a pozíciók a szerelmi viszonyrendszerbe legkézenfekvőbb módon a társadalmi viszonyrendszerből emelhetőek át – végül csak reprodukálja és újjal tetézi azokat, ráadásul egy olyan korban, amikor a társadalmi felemelkedés egyszersmind kompromittálódást is jelent. A szerelmi játszma végpontján, ahonnan sem folytatás, sem visszatérés

nem lehetséges, a Szentkuthy által emlegetett wertheri mintának megfelelően ismét lekerekíti a történetet, ezúttal a fiú öngyilkosságával. Legalábbis az eredeti, 1963-as változatban, amely a későbbi kiadások reptéri zárófejezete helyett az Attila kéziratát halála után összegyűjtő barát feljegyzéseivel zárul.

A főhős végső szakítás utáni életéről azonban a későbbi változatból sem tudunk meg sokat. A *Római Egyesben* viszont már egyáltalán nem hal meg senki, nincsen tragédia, az élet megy tovább. Persze, hogy ez ugyanaz az élet-e, mint a *Csirkejátékban*, az ismét csak nyitott kérdés. A főhős és elbeszélő neve ezúttal Rostás Levente, múltja azonban pontosan egybevág Angyal Attila történetével: „Második szerelmem, kilencéves koromtól, már egy mohácsi s helybeli mércével mérve valóban kivételesen előkelő és gazdag lány volt, akivel aztán egész fiatalágunkat átviaskodtuk”. (64) Közvetlenül ezután pedig arról olvashatunk, hogy egy krimi segítségével hogyan sejtette meg, hogy gyógyszerészhallgató szerelme talán meg akarta mérgezni, mikor egy randevű előtti időhúzásként egy aranyesőbokrót babrált – ezt a jelenetet pedig ismét csak a *Csirkejáték* (a 6. fejezetből) ismerhetjük. Az elbeszélő barátját itt Baksay Alinak hívják, ám nyilvánvalóan ugyanaz az alak, akit a *Csirkejátékban* Csajtay Ignácnak hívtak, a *Multság a farkasveremben* egyik szereplője viszont szintén Baksay Ali, az ottani Hallert pedig, lévén szintén orvos, nem nehéz azonosítani a *Csirkejáték* Hadlerével. Az összetartozásukat kinyilvánító, ám egymástól elcsúszkáló szövegek mintha újra és újra az őket bábként mozgató kézre irányítanak a figyelmet. És – ma már legalábbis – a regény kulcsra járó szerkezete is csak ezt a hatást erősíti. Hiszen Baksay figurája mögött a könyvtárpolcnyi életművű Galsai Pongrác, Czakó és Martinszky alakjában pedig valódi sztárok: Jancsó Miklós és Pilinszky János ismerhetőek fel – ez utóbbit például nem csak életének tényei (Ted Hughes fordítja, Poignyban ismerkedik meg Christával, vagyis: Juttával), hanem egy intertextus is alátámasztja: „Mindig éreztem, hogy tőlünk ötmillió fényévre egy csillagon a világ legszebb hajnalai játszódnak le, minden publicitás nélkül” (130.) – ezt a regényben Martinszky mondja, mi meg egy Pilinszky-interjúból ismerhetjük. Mintha éppen csak a középpont, az elbeszélő alakja maradna üresen: tudjuk ugyan róla, hogy ír, de azt nem, hogy mit ír (csak hogy a címlapján „egy tündöklő delfinpár” lesz [37] – Rubinnak sosem jelent meg ilyen könyve, a *Római Egyes* első kiadásán sem voltak delfinek: kissé hasonló a helyzet,

mint *Az eltűnt idő* végén, ahol nem tudhatjuk, azt a regényt írja-e meg Marcel, amit mi épp elolvastunk). Rubin Szilárd jobbára dokumentálatlan élete nem tud referensként működni e figura számára: az egész szerkezetből a legbiztosabbnak tűnő pont, az elbeszélő-főhős a leginkább fikatív, vagyis megint csak: kvázi-önéletrajzi.

Mindez azért fontos, mert a regény hatása szempontjából távolról sem mellékes, hogy az bár szorosan véve nem folytatása egyik korábbi műnek sem, azok ugyanakkor mégis ugyanabban a talajban gyökereznek, és a korábbi szövegek ott keringenek körülötte. Ha ez a kontextus nem létezne, és a figyelmünket felhíva nem tükröződne az a művön belül is, és elfelejtenénk, hogy szerzője az első kiadáskor 12, az újrakiadáskor 37 éve nem jelentkezett új regénnyel, a könyv efemer csacsogásnak tűnhetne, anekdotikus hangulatjelentésnek a művészvilág hétköznapijából. Az apró kötet körül tornyosuló csönd azonban az első pillanattól képes távlatot és mélységet adni a szövegnek, azt sugallva, hogy hőse életének ez nem csupán egy szelete, egyetlen darab a sok közül, hanem sűrített formájában is definitív és mindent átfogni próbáló mű. És valóban: bár a történet jelen ideje rendkívül rövid és eseménytelen (az elbeszélő Harkányban van gyógyüdülésen: fekszik, fürdik, írogat, vár), az előindázó történetek egész életét átfogják.

A regény egy ponton meg is magyarázza motivációját és módszerét: „emlékezni is kedvem támadt. S az emlékekből a cellában lassan kézirat lett [...] Elfogadtam tehát a bizonytalant, a terv nélkül születő részleteket, amelyeket olyan gonddal kell majd összekapcsolnom, mint egy vasúti szerelvény vagonjait, a fűtővezeték meg a fékrendszer legapróbb hibáját is fölfedve s kijavítva, [...] átlátva, hogy a különböző célra szánt kocsik az egyedül helyes rendben követik-e egymást a pályán.” (36) E részlet alapján – hiszen jövő időben beszél – nyitott kérdés marad, hogy a regény szövege már e gondosan összekapcsolt kompilátum-e, vagy csak az alapanyagot, az akaratlan emlékezet asszociatív szövődését modellálja (*Az eltűnt idővel* kapcsolatos iménti zárójeles párhuzam tehát itt is érvényes). Ennél is lényegesebb azonban, hogy ez a részlet a regényszerveződés egy másik módjának is paradigmikus példáját adja: a vasúti szerelvény vagonjai ugyanis illusztratív jellegükön túl nyilvánvalóan rezonálnak annak a később említett deportáló vonatnak a képével, amelyen a vagonok hibás sorrendű összekapcsolása a csecsemők megfagyását okozta – ez aztán a deportálás traumáján keresztül egyaránt kapcsolódik a Karlovy

Varyba kitelepített masszőrhöz, és a deportáltakról oratóriumot író Martinszkyhoz, de ugyancsak a világháborút követő kényszerű menekülés Piroskáé Erdélyből, ez pedig ismét újabb kapcsolódásokat nyit meg a szintén erdélyi származású Czákó felé, de Piroska nyugatra emigrált és ott mentőpilótaként dolgozó apján keresztül vissza a masszőrhöz is, akiről a szöveg sejteti engedni, hogy családját egy ilyen mentőrepülő menekítette nyugatra – és így tovább. Egy másik szinten pedig a bölcsődevonat sorszáman, a római egyesenes keresztül juthatunk el többek között a fürdőkamra sorszámaig, ami viszont egyaránt utal a regényt záró cirkuszi képre és az ismét csak írásmetaforaként is működő kimeszelt illemhelyre. A ránézésre locsi-fecsi szöveget ilyen motívumláncok szelik keresztül és fogják össze – valójában megdöbbenően ökonomikusan – és ezek teremtenek rejtett, föld alatti összefüggéseket a regény szereplői és rétegei között.

A legkülsőt tekintve ezen rétegek közül szerelmes regény ez is, a nőt most Piroskának hívják, és fogorvos, egy Vöröskereszt-értekezleten találkozik Leventével, ahol ismeretlenül kölcsönösen megkívánják egymást. Piroska másnap megkeresi Leventét, szeretkeznek, majd elválnak útjaik. Levente hónapokig hasztalan üldözi a nőt, majd amikor Karlovy Varyba utazik, Piroska is utána megy, megint szeretkeznek, filmsztárokkal barátkoznak, hazatérve kapcsolatuk lakáscsere-mizériába fullad, végül Piroska kidobja Leventét. Az ebből a rövidke szinopszisból is látható, hogy a *Csirkejáték* lázas és gyilkos ideje elmúlt: kamaszkor helyett a felnőttség lezáruló horizontjai és jobbára illúziótlan kapcsolatai, politikai kötéltánc helyett pedig a fridzsiderkommunizmus maihoz sokkal inkább hasonló terepe megtanulható játékszabályokkal és egyre tágasabb morális mozgástérrel – ezek jellemzik a *Római Egyest*. A *Csirkejáték* Attilája náci vagy koncepcióbíróság kezére adta volna magát, csak hogy sorsa körvonalat kapjon, pedig Leventéhez képest ő még erőteljesen determinált volt politikailag és társadalmilag: a *Római Egyes* hősei is (valamilyen szinten) etabliozott művészek például, ez azonban az ötvenes évekhez képest alig jelent már erkölcsileg bármit.

Nem csoda hát, hogy az identitás problémája ismét a középpontban áll, a fellazuló társadalmi koordinárendszer közepette pedig már végképp csak a személyközi térben remélhetni a megtalálását. Levente szerelmének legigazibb tétje, hogy a Piroskától kapott pozitív visszajelzés kijelöljön számára valamiféle kívánatos állapotot, amihez aztán ragaszkodhat – ám azt már a *Csirkejáték*ból is tudhatjuk, hogy

a szerelem éppenséggel ennek nem lehet sosem eszköze. Hiszen el-
lentmondó kívánalmainál fogva, bármely rögzülő, akár alávetett, akár
domináns pozíció definíció szerint vesztes pozíció; ekként pedig a
statikus identitás vágya is illúzióként lepleződik le. Levente hatalmas
amplitúdójú próbálkozásaival e tételnek válik tökéletes illusztrációjá-
vá: hol magát megalázó sztalkerré, hol fölényes, a nőt alig észrevevő
sztárrá pozicionálja magát (ez utóbbi a *Csirkejáték*hoz képest me-
rőben új pozíció művészek számára). Kapcsolatuk igazán jól csak a
legelső, *impresszionisztikus* pillanatban működik, de később is még
talán a testük érti meg egymást a legjobban (kapcsolatuk egyetlen
igazán harmonikus epizódja, a 71. oldalon kezdődő szeretkezésjele-
net nem mellesleg a magyar irodalom egyik legtökéletesebbje ebben
a műfajban: a minden prudériára fittyet hányóan intelligens leírás a
menstruáció többrétegű jelként történő felléptetésével remek példáját
adja a testek kommunikációjának). Ehhez a téhez ragaszkodva válhat
Piroska egyetlen éjszaka után Levente rögeszmés vágyainak tárgyává
- e ragaszkodás jellegét pedig a regény végének cirkuszi jelenete vi-
lágítja meg legélesebben. Ott a gyerek Levente az idomárlány, Prisca
bűvkörébe kerülve éli át a védettség és az önazonosság örömét, ez
a közelebből nem meghatározható összetartozás pedig éppenséggel
azáltal válik lehetségessé, hogy Levente elhagyja a társadalmat mo-
delláló, tagjainak tisztázhatatlan gyanakvásai miatt félelmetessé váló
nézőközöniséget. Piroska mellett ugyanezt a *lázás örömet* keresi, ennek
lehetetlensége azonban megint csak a szerelem lényegéből következik:
az ennek reményét megadó kapcsolat csak akkor tartható fenn, ha
megszűnik elbűvölt kisfiúnak lenni, vagyis engedi szerelmüket visz-
száíródni a társadalomba, amely így már legelső szeretkezésükön rajta
hagyja az erőviszonyaik nyomát.

Ekként válik a *Római Egyes* az ötvenes években megkezdett
sorozat tagjává. A családregények extenzív tablóban vizsgálták az
impresszionisztikus és társadalmi kapcsolatok esélyeit, a *Csirkejáték* a
kamaszkor és a forrongó történelmi idők kettős szorításában egymás-
nak feszülő két ember kapcsolatának nagyon is intenzív leírása volt, a
Római Egyes pedig a felnőtté válás és a viszonylagos politikai nyugalom
békéjében magukra záruló emberek kapcsolatainak nem kevésbé érze-
keny analízise. Innen ered, hogy a regény alapélménye a magány: hősei
a nyíltá lett térben külön-külön lebegnek, ugyanakkor összeverődve
átcsacsogják a regény szűkre mért terét - ám ezt is csak az elbeszélés je-

len idejét adó hajnali fürdőkabin tökéletes izoláltságában visszaidézve.
Igazi, mély barátság a regény szövege szerint csak két szereplő, Rostás
és Martinszky között van, ennek pedig éppenséggel a magánynak, va-
gyis a társadalmon kívülségnek a közös gyermeki élménye az alapja;
és társadalmi értelemben még ezek a magányok is különbözőek, úgy
kezdetben („Te az Angolparkban hevertél, de én egy kútban”), mint
később („Őt pár éve külföldön is jelentős költőnek tartották, engem
ittthon is csak néhányan becsültek valamire” [20]). Úgy tűnhet tehát,
hogy a társadalom elválaszt csak, és csupán a kilépés eksztázisában le-
hetséges bármiféle valódi kapcsolat. A *Római Egyes* azonban még egy
fontos dolgot nem enged elfelejtenünk: az, ahogy a szöveg motívum-
láncai a mélyben, a korszakunkat (még ma is) meghatározó traumá-
kig visszanyúlva összekapcsolódnak, látni engedi, hogy ilyen láncok
mindannyiunkat összekötnek, ha magányosan is, de mind ugyanab-
ban a térben létezők. A regényt záró jelenetben Piroska az esküvője
időpontját tudatja Leventével - a végleges szakítást jelentő üzenet
azonban olyan képsíkon érkezik, melynek képe rég megbeszélte jel:
„Hogy szereti. Hogy csak a kép számít. Az mond igazat.” (97) Erről
a semmit sem jelentő, mégis a kényszerű különállásban is mély és el-
térhetetlen összetartozásról szól számomra leginkább a *Római Egyes*,
hogy a történelemben, ami benne él a testünkben, a választásainkban,
a kudarcainkban, mindnyájan benne vagyunk. Erről nem lenne szabad
megfeledkezni akkor sem, mikor Rubin Szilárd megint elveszni látszik
jobb- és baloldal Szküllája és Kharübdiszé közt.

Nagykorúság, kilátástalanság

Kukorelly Endre: *Ezer és 3*

20 Lenne rá talán módszer, hogy kiszámoljuk, mekkora mostanra a magyar irodalom. Már hogy mennyi idős, ha kilencvenötben lett (vég-re!) nagykorú. Az azóta eltelt években matematikailag valószínű, hogy nem öregedett sokat, friss felnőttiségében pedig a néha megdöbbenően egy srófra jární látszó elsővonalas ún. posztmodern magyar irodalom nagy aparegényei mellé szépen sorban termeli ki kisebb-nagyobb szexualitásregényeit is, melyeket a felületes szemlélő leginkább a *fasz* és a *baszni* szavak feltűnéséről ismerhet fel. Ebbe a sorba illeszkedik ez is: „Kukorelly Endre új regénye a nagyszerű TündérVölgy folytatása, ugyanakkor botránykönyv” – így a kiadó, és az egyszerű, ám a trükkökbe belefásult magyar olvasó, aki lassan már nem tesz mást, mint szemét behunyva drukkol, hogy hátha eltelne például egy év rejtélyes női néven publikáló férfiak nélkül, ki is kéri magának rögtön, hogy matekórás automatának nézik még mindig, hogy bedobják fölül a szexet, és kijön alul a botrány. Plusz az igényespornós borító, szolidan árnyékolt meztelen nők, tényleg csak azt szeretné az ember, hogy végre egy kicsit békén hagyják.

Miközben a szöveg nyilvánvalóan nem erről szól. Az *Ezer és 3* legfeltűnőbb tulajdonsága éppen az, hogy azzal együtt, hogy látja az űrt, amely körülveszi ma is a szexualitást, azt a nyilvánvaló zavart és nem-értést, amely kivonja a nyilvános beszéd hatóköréből, nekifutás helyett rögtön a túloldalon veszi fel a pozícióját, mintegy arra apellálva, hogy elvégre minden olvasója által ismert – és alighanem több-kevesebb rendszerességgel végzett – tevékenységekről van szó. Vagyis a szexualitás itt már nem nyelvi probléma (vö. „a basznyt szeretem, de az meg a szöveget nem szereti, hogy tréfával éljek: szétkúrja azt”), vagy pontosabban: a nyelvi problémát nem a szavak konvencionális kimondhatatlansága adja, hiszen a dolgok itt egyszerűen (és tényleg: egyszerűen, kopáran) megneveztetnek, hanem sokkal inkább az, hogy hogyan redukálhatóak és alkothatóak újra a

regény terében túlhasznált, és emiatt homályos fogalmak egyértelmű építőelemekként.

Mert a szöveget a felszínes provokáció helyett egy mély és alapos megértési szándék motiválja, amellyel kapcsolatban akár Nádas Pétert is idézhetnénk, Mihancsik Zsófia interjúkötetéből, mert mintha csak Kukorelly megbízási szerződését olvasnánk: „Erről is csak szociális jeladást enged meg a konvenció, üres kijelentéseket, szeretik egymást, aztán nem szeretik egymást. De hogy ez miből áll, hogy ilyenkor mi történik két ember között vagy két különálló emberben, arról az Anna Karenina sem beszél, és az összes többi nagy szerelmes regény is mélyen hallgat. Honnan ez a hallgatás.” Az *Ezer és 3* hozzálát ennek felderítéséhez, és Nádas nagy regényeivel ellentétben nem is kalandozik el test és történelem összefüggései felé, hanem szorosabban a privát működések feltárására tesz kísérletet.

Az írás, mint a *TündérVölgyben*, ismét olvasás is egyben: az *Ezer és 3* pedig éppenséggel pont az *Anna Kareninára* épül rá, félkövér idézeteivel akkurátusan követve az eredetit, stimmel a sorrend meg a fejezetszám is, épp csak hamarabb vége van (az interjúkból úgy tűnik, a következő könyv majd innen folytatódik) – meg például bizonyos Tolsztoj-kiadásokban pont nem szerepel a rögtön a 15. oldalon megdicsért Németh László-i „eszeveszettek”. Az *Anna Karenina* elején Oblonszkij a *Don Giovannival* álmodik, hát jön az is, legalábbis a mondat róla, de mert álom nincs („Nem az apámmal álmodom”: idézet a *TündérVölgyből*), az opera a tévébe vetül ki, és megtudjuk azt is, mi az, ami jobb az *Il mio tesoronál*: a regiszterária. És itt ez az egész posztmodern idézetjáték egyrészt tényleg játéknak tűnik a maga megmosolyogtató múgondjával, amellyel a regény kijelöli helyét e három szöveg erőterében, másrészt pedig a sok helyütt már üres kötelességgé váló vendégszöveg-használat az előző regényhez hasonlóan erőteljes, és ismét csak az apa alakjához kötődő belső motiváció nyomán válik hangsúlyossá.

21 „Nem tudom, hogy működik, nem értek semmit. A nőkből, a közönyükből, a vágyakozásomból, abból, amit összefantáziálok, nem kérdezősködöm, nem mondja, nem mutat meg semmit, figyeljek oda, tanuljam ki. / Olvassam el. Ahelyett hogy beszélne”. Az apa hallgatása ugyanolyan jól érthető, akár csak a most tárgyalt könyvet is még mindig körülvevő jelzések alapján is, mint az, hogy miért nem segít a klasszikus szöveg minden enciklopédikussága dacára a tizenhét éves

elbeszélő problémáinak teljes szélességében eligazodni. A „szociális jeladásokká” transzformált leírások nem vezethetők vissza egyszerű, közvetlenül megélhető tapasztalásokká, a személyesen, a testünkben megélhető jelenségek az irodalom és egyáltalán a kultúra hagyományában önálló életet élő konstrukciókká állnak össze, a történeteket pedig már csak ezen konglomerátumok szervezik, hogy azután saját tapasztalatainkhoz ezeken keresztülbukdácsolva próbálkozhassunk visszajutni. Az *Ezer és 3* voltaképpen nem csinál mást, mint kísérletet tesz ezen kulturális formációk visszabontására, vagyis redukálásukra addig a pontig, ahol már csupán elemi, axiomatikus tények maradnak, mely tények a szövegben a legegyszerűbb módokon, mint egy programnyelv utasításai vannak megnevezve (*fasz, baszás, szopás* stb.) – innen építkezik felfelé.

Mert hát építkezés zajlik, meglehetősen érzéketlenül kellene olvasnunk, ha a könyvet szimpla pornóregénynek akarnánk látni: az *Ezer és 3* igénye alig kevésbé enciklopédikus az *Anna Kareninánál*, a nyelvileg egysíkúnak és monotonnak tűnő felszín mögött férfi-női kapcsolatok széles skálája rajzolódik ki az egyéjszakás kalandtól a szinte megmagyarázhatatlan ragaszkodáson át, a közbeeső fokozatokról sem megfélelve, addig, amit hagyományosan nagy szerelemnek szokás nevezni. És a lényeg ez: hogy nincs kimondva, hogy ez most mikor melyik is, nem rakja nekünk előre skatulyákba. Mert ami megtörténik velünk, az nem a szerelem, és főleg nem lebeg a másik feje fölött egy kijelző, elhelyezve méret szerint a szerelmek skáláján, hanem az olyan dolgok történnek, mint hogy hogyan érünk a másikhoz, mire (vagy kire) gondolunk, miközben szexelünk vele, vagy éppen hogy tudunk-e enni, ha nincsen ott, amiket azután – rizikós műveletek során – megpróbálunk lefordítani a magunk meg az anyukánk meg a barátaink számára, hogy mi is ez. Ha nem alulról indulunk ki, akkor a szerelem is csupán üres gondolati képződmény, melyet megtanulhatunk (és éppen az irodalomból meg is tanuljuk) és magunkra ölthetünk, mint a tudás bármely más formáját, de nem sok köze lesz az őszinteséghez. De ebben a rendszerben innen juthatunk el a lélekig is, ami itt a testbe épített irracionális, hogy bár – anatómiailag – minden nő potenciális kapcsolat a férfinnak, nem mindegyik tetszik. Azt pedig, hogy lehetséges alulról kiindulni, az *Ezer és 3* igen meggyőzően mutatja be: nagy, kategóriajelző szavak nélkül is tudjuk, melyik szám jelöl szerelmet, és melyik csak egy kósza numerát, találhatunk mindegyik

szám számára egy skatulyát az élet és az irodalom által felhalmozott nagy skatulyatárból.

Mert ugyanis a nők itt számok. Ami nem jelenti azt, hogy ne lenne személyiségük. Persze nem látszik mindegyiknek, mint ahogy – be kell látnunk – a világban előforduló szexuális kapcsolatok nem mindegyikénél ismeri meg alaposan mindkét fél a másikat, és eleve emberek hosszú sorára visszatekintve hajlamos elmosódni a kép itt-ott. A szöveg módszeresen építi le az ehhez hasonló etikailag fontos, ám (sajnos-nem sajnos) megalapozatlan előfeltevéseket, mint például, hogy mindenki egyformán fontos a számunkra, és egyformán jól megismerünk mindenkit és emlékszünk mindenkire. Biztosan szép lenne, de nem: van, akinek csak a teste, másnak például a gyereke is számít, és van, akinek csak a közelében lenni is jó. Azzal, hogy eltünteteti a neveket, az individualizáció ezen ősrégi sine qua nonját, lehetőséget ad arra, hogy minden előzetes jóakarattal álljanak jót magukért. A megszokás persze vezeti a szemet, így válhat például Radics Viktóriánál⁵ is meglehetősen sötét színekkel festett macsóvá a szöveg beszélője, hiszen az irodalmi szöveg közegében könnyen „nálunk rosszabbként” rezonálhat az az alak, melyet ha nem etikai ideálképeinkhez, hanem valós környezetünkhöz mérnénk, valószínűleg inkább a „hosszú hasonlóak” arisztotelési kategóriájába illeszkedne.

A számozás emellett utal persze a regény másik nagy előzmény-szövegére, a *Don Giovannira*, akinek felvétele elengedhetetlen negyedik modellként az *Anna Karenina* három férfialakja mellé a teljesebb kép érdekében, hogy az öncélú, társadalmi formákba nem idomuló kapcsolatok is láthatóak maradjanak, ne tűnjenek el, ahogy az *Anna Kareninában* a *Don Giovanni* mintegy árulkodóan éppen csak előbukkan egy álomban, rögtön az első oldalon. Kérdés persze, hogy mi lehet ma még a donjuanizmus lényege, és Kukorelly erre is frappáns és elbizonytalanító választ ad. Egyrészt megőrzi a regiszterária leghihetlenebb tételét, Kierkegaard szerint az egész mítosz alapját, az 1003-as számot, ám ugyanakkor ezt a készletet sokkal kevesebb nő között osztja ki, és hogy félreérthetetlenül felhívja a figyelmet a csalásra, úgy tűnik, néha még csak nem is sorban. Horváth Györgyi⁶ 110 nőt számolt össze, a regény történetének ideje pedig nagyjából egy élet;

⁵ RADICS Viktória, *Libido dominandi*, Műút 2009014

⁶ HORVÁTH Györgyi, *Szöveggönyv, zene nélkül*, Magyar Narancs, 2009. június 18.

ez úgy nagyjából évi átlag három kapcsolatot jelent. Ami ismét csak nem kirívóan rengeteg (vö. a Tarján Tamás által igen találóan idézett anekdotával, melyből kiderül, hogy bizonyos körökben háromszáznál kezdődik a férfi⁷), így előzetes rangsorolás nélkül elének ömlesztve azonban mégiscsak a mértéktelenség érzetét kelti. A nagyjából normális mederben folydogáló aggregényélet így válik belénk égett kategóriáink nyomán modern donjuanizmussá. Ezt a határvonalat méri fel esszéisztikus igénnyel Kukorelly, már rögtön az alcímmel is exponálja a problémát: a *nőkben rejő szív* szókapcsolat nyomán azt a szimbólumot várnánk, amihez az irodalom az évek során hozzászoktatott, a szív azonban itt csak szív, húsdarab. Ami ettől nem kevésbé fontos („Dobolni kezd a szív, sokkal jobb, mint amilyen rossz” (20.)), ám lefoszlanak róla mindazok a ráakódások, amelyek elfedik annak tényét, hogy az életünkben elsősorban a testünkkel veszünk részt, és innen indul ki minden más. Ha kell találni provokatív gesztust, akkor ez az, ahogyan egymásra rezonáltatja olvasói elvárásait és etikai álmképeit a maga és szűkebb-tágabb környezete praxisával vagy legalábbis vágyaival, minek nyomán úgy tűnik, hogy a valóság és közénk kell legalább egy színes fólia, hogy az valóságnak tűnjék.

24 Az esszéisztikusság amúgy olyannyira fontos eleme a szövegnek, hogy könnyen elképzelhető lenne ilyen olvasata is, hiszen a néhány Foucault-ra vagy Bourdieu-re való hivatkozás is megmutatja, hogy közel sem véletlen, hogy a szöveg számot vet a világunkat behálózó diszkurzusok fontosságával. És látja azt is, milyen nehéz átjutni ezek túloldalára: egyik legellentmondásosabb gondolatmenetét, melyben a hatalom megértésének kísérletében az oroszlanok viselkedése jelenti a párhuzamot, ez utóbbi szerző gondolataival ellenpontozza, és az egész azzal csapja le, hogy a „biológia maga is természetivé tett társadalmi konstrukció”, tehát a magyarázat iránya alapvetően csak ellentétes irányú lehetne, és elsődleges tények között sem lehetséges közvetítő nélküli összeköttetés. A kiindulópont tehát az őszinteség reményében – és hangsúlyosan ez is remény csak, mert erre is azonnal társadalmi konstrukciók íródnak rá – nem lehet más, mint saját testünk direkt tapasztalatait, ami elsősorban a másik test primer válaszait, pozícióit érzékelheti, minden máshoz pedig alighanem csak társadalmi közvetítéssel érhetünk el. A szöveg ellentmondásos etikája háttérben tehát nem egyszerűen a megalkotott személyiség macsó érzéketlensége áll,

⁷ TARJÁN Tamás, *A segédige szívei*, revizoronline.hu

hanem sokkal inkább annak paradoxona, hogy egy élet viszonyainak elfogulatlan áttekintésére tett kísérlet is csak az etikát is közvetítő társadalmiság háttérbe szorításával lehetséges.

Miközben pedig, ahogy azt az *Ezer és 3* is demonstrálja, a társadalomtól való menekülés sem nem lehetséges, sem nem kívánatos. Mindennek legfőbb emblémájává a szövegben a *férj* válik, mely szó jelentéstartománya itt jelentősen át is alakul, minek folytán a regényben közel sem a házasság tizenkilencedik századi problematikájának felmelegítése történik (ahogyan azt mondjuk Kálmán C. György vélelmezte⁸). A férj státusza jelent itt mindent, ami ellene szegül a test folyamatosan változó ingereinek, alapesetben a társadalomba építve be a kapcsolatot racionalizálja és állandósítja azt, de mindenesetre kivonja a férfit a csábítás kényszere nyomán létrejövő hadszínterről, leállítja a keresést, kiválasztva egyetlen valakit, statisztikailag tekintve tényleg csaknem véletlenszerűen. Mert a csábítás a regény rendszerében a tetszésből közvetlenül következő, és így elnyomható, de meg nem szüntethető kényszer, melynek alapvető tapasztalatát az apa hűtlenségének primordiális jelenete közvetíti, aminek egyértelmű megítélését az elbeszélő számára lehetetlenné teszi, hogy apja azt érte el, amire ő akkor és azután sokáig csak vágyakozik, ám ügyetlenségénél fogva nem képes. A férj-lét (ami hosszú kapcsolat éppúgy lehet, mint házasság) tehát kapituláció, amit vagy lefegyverzés és belepuhulás, vagy pedig elkerülhetetlen revánsvágy követ. Ám a végső szó természetesen nem ez, a szöveg morálja nem egyszerű házasságellenesség.

A regény öregségből visszatekintő nézőpontja ugyanis felmutatja a mindebben rejő tragédiát, a kapcsolatok hosszú, számozott sora sokkal inkább egy elkerülhetetlen imperatívusznak való alárendelődést mutat, mint diadalmenetet. Az *Ezer és 3* tagadhatatlanul fásztó olvasmány, hiszen nem törekszik az egymás után következő jelenetek monotonitásának (mesterséges) feloldására. A szex a világ egyik leg-egyszerűbb kombinációs játékává tompul, amelyben a férfi x számú erogén zónáját kell megszorozni a nő y számú erogén zónájával, és esetleg még mindezt z számú mozgásmintázattal: az eredmény nem nagy szám. Az algoritmusokká redukált történetekben apró poén a helynevek kitörlése: a könnyen kitalálható városok a diszkréció látszatát nyújtják, amire azonban éppenséggel csupán látszólag van szükség, hiszen az intim helyzetek résztvevői is geometriai tényezővé válnak. A

⁸ *ÉS-kvartett*, Élet és Irodalom, 2009. július 3.

fikcióként tételeződő társadalmi kapcsolatok legmegrendítőbb emblémája a házasságon kívül a hűg kiüresedett barátságainak leírása (107.; ennek kommunikációs pesszimizmusa talán érthetőbbé teszi, hogy az egymáshoz-illés nem fizikális vetületei miért szorulnak itt háttérbe), ezen kapcsolatok túloldalán a szexualitás ürességét találja, a menekülés pedig a kimerítő, öncélú monotonitásból csak a házasság, a ragaszkodás megalkuvó, ám az utolsó fejezet nyomán bátran mondhatjuk: mégis szép nyugalmához vezet, ahogy a *Megnősülők?* egész kötetten végigvisszhangozó kérdése mutatja.

Az *Ezer és 3* minden bizonnyal az elmúlt évek egyik legkilátástalanabb könyve – ez a leginkább idekíváncozó kritikavégi (ha nem is tűnik annak:) dicsérő jelző. Bátran és őszintén mutatja fel a reménytelenséget a kvázi-Don Giovannik boldogsága mögött, elbizonytalanít minden kiutat, átható érvelése alól nehezen találhatunk kibúvót, ha csak eleve nem érvénytelenítjük etikátlannak bélyegezve retorikája bizonyos elemeit, ezzel pedig képes valódi zavarba hozni olvasóját, még ha a szlogenek szintjén tudja is mondjuk, hogy a szerelem a trubadúrok találománya. Igazi nagykorúhoz méltón ismét vége a meséknek, és ha megérteni nem is értünk meg semmit, látásunk mindenesetre élesedik – miközben Kukorelly az egyébként inkább válaszokhoz szokott magyar irodalom egyik legszebb apóriáját alkotja meg.

26

Csupán egy, a szeretet

Király Levente: *Énekek éneke*

„A nyugati irodalomban a boldog szerelemnek nincs története” – ez Denis de Rougemont *A szerelem és a nyugati világ* című könyvének sokat idézett alaptétele. „A boldog és beteljesült szerelem meséjében halhatatlan érzelmek és igazságok világítják meg az összefonódó emberi sorsokat” – ez pedig az első mondat Király Levente első regényének, az *Énekek énekének* fülszövegéből. A lehetetlenre vállalkozott hát a szerző?

A helyzet persze az, hogy ma már igenis van története a boldog és beteljesült szerelmeknek – ám az, hogy ez így van, az elmúlt évszázad kultúrtörténetének volt figyelemreméltó teljesítménye. A szerelmi házasság elterjedése, a válások számának meredek emelkedése és a házasságtól mint közvetlen céltől függetlenedő kapcsolatok megjelenése a három talán legfontosabb állomás azon az úton, mely a kultúra térfelén kiprovokálta az azzal való szembenézést, hogy a korábbi szerelmi művészet számos elvárást ébresztett, ám arról nem sokat volt képes elmondani, hogy hogyan lehetne azoknak a valóságban megfelelni. A végső eredmény az lett, hogy a romantika régóta létező diskurzusa mellett a huszadik század második felére kiépült egy alternatív diskurzus, az intimitásé⁹. Ezek pedig saját, összeegyeztethetetlen axiómákon alapulnak, nehezen kiküszöbölhető zavarba hozva azt, aki a szerelmet eleve adott, a történelem során változatlan dolognak tekinti: az előbbi szerint az ember passzívan szerelembe *esik*, a szerelem története pedig jobbára a külső akadályok legyőzésének története, ami után csak az örök boldogság következik – utóbbi szerint viszont a szerelem valami, ami két ember között *történik*, ami róla elmesélhető, az az igények összehangolása érdekében elvégzett munka története, és aminek eredménye jó esetben is dinamikus és törekeny egyensúly.

27

⁹ Az itteni terminológia forrása: David R. SHUMWAY, *Modern Love: romance, intimacy, and the marriage crisis*, New York UP, 2003.

A történetnélküliség dogmájának felmondása tehát szükségszerűen kapcsolódott össze azzal, hogy a *boldog* és a *szerelem* szavak jelentése egyaránt árnyaltabbá vált – az *Énekek énekéről* szóló kritikában azonban mindez voltaképpen tökéletesen irrelevánsnak is tűnhet. Történetből ugyanis ebben a könyvben valójában nincsen túl sok: bár valóban a főhősök, egy Meion nevű királyfi és egy Diotima (becé) nevű királylány házasságkötése után vagyunk, a regény maga egyetlen este meséje csupán. A szöveg még azt sem engedi kitalálni, hogy pontosan mennyi idő is telt el szerelmük kezdete óta („tegnap, hónapja, netán évekkal ezelőtt, ki tudja”, 19.), eseménytörténetéből pedig csupán anynyi rekonstruálható, hogy megismerkedésük másnapján összeházasodtak, majd néhányszor meghívták ismerőseiket ebédelni, a regény jelen idejének másnapján pedig a királyfi csatába indul majd. Mindenesetre nehéz hosszúnak képzelni ezt az időt, hiszen a szöveg vége felé a királyfi meglepetéssel értesül arról, hogy felesége korábban már kétszer is menyasszony volt.

Az olvasás során egyértelműen kiderül, hogy a hangsúly ebben a szövegben általában véve sem a történéseken van: a cselekmény meglehetősen csökevényes (fürdés, hajvágás, vacsora és egy le nem írt szeretkezés), a szereplők azonban folyamatosan beszélnek – a dikció néha az abszurditásig elmenően dominál az akció felett („még mindig csupán nevetek, mint rakoncátlan gyermek, ki bőrdnek bársonyával képtelen betelni, simogatom egyre, csókolgatom, ahol érem.” – *mondja a királyfi* – alkalmasint csókolgatás *helyett*, 125.). Ebből az idézetből pedig már az is látszik, hogy a regényt nem csak a kapcsolat létrejötte utáni belső történet nem érdekli igazán, de a beszédről is különvéleménye van – míg az intimitás diskurzusának ideálja az akadálymentes, őszinte kommunikáció, addig az *Énekek éneke* éppenséggel a szerelmi hagyomány innen nézve legtávolabbi szegletéből, a gálans szerelmi konvencionális nyelvéből látszik meríteni szereplői igen erősen retorizált megszólalásaihoz: itt a szeretkezés utáni pihegés is fél oldalas körmondatokban hangzik fel.

Ezek a beszélgetések már csak udvarlás és intimitás teljesen eltérő célja és funkciója miatt sem tűnhetnének másnak, mint őszintétlen és tökéletesen inadekvát bájolgásnak, ha a realizmus kódja szerint próbálnánk elolvasni a regényt. A szöveg azonban nyilvánvalóan mindent megtesz, hogy ezt az olvasási módot ellehetetlenítse: stílusa, mely egészen eltérő nyelvtörténeti és nyelvjárási rétegekből származó szó-

alakokat habarcsol össze konkrét koncepció nélkül egy ornamentálisnak szánt nyelvben (nagyjából amúgy *A vak murmutér* mintájára, épp csak a humor célzata nélkül) éppúgy ebbe az irányba hat, mint az a bármiféle logikát nélkülözni látszó szinkretizmus, amely bekezdésenként váltakoztat Istent és isteneket, Minervát és Paradicsomot, sőt Olampuszt és Bószédont. A cselekményt így nem csak nem lehetséges egy meghatározható történelmi szituációhoz kötni, és így egy korábban létezett szerelemfelfogás színrevitelének tekinteni, de konzisztens világa sem alakul ki a regénynek – térideje valamiféle imaginárius tér-időként olvasható csak, ahol nem kell és nem lehetséges a szerelmi társadalmi hatásösszefüggéseivel foglalkozni. Mivel pedig az a közeg, amiben mozognak, kiismerhetetlen (a legnyilvánvalóbb példa erre a voltaképpen a cselekmény előterében lévő, mégis csak a legüresebb általánosságok szintjén felvázolt háború), a királylányék története tökéletesen átélhetetlen marad. Ekképpen jöhetünk rá végleg, hogy a regény hangsúlyai nem a cselekményre esnek: didaktikus mű ez, melynek legelső sorban a beszélgetésük során elhangzó történetek és szentenciák összetartása végett van szüksége Meionékra. Érdemes tehát nem hagyni elandalítani magunkat a szöveg stílári túlhabzásától, és jól megfigyelni, mit tanít nekünk a szerelemről.

Persze az, hogy a szereplők főleg szócsőként funkcionálnak, korántsem jelenti azt, hogy lényegtelen lenne, hogy mindaz, ami elhangzik, egy *boldog szerelmespár* beszélgetésében hangzik el – sőt. Mint ahogy az sem lényegtelen, hogy ők is problémátlanul ekként azonosítják magukat, és ez ráadásul egyértelműen identitásuk középponti eleme. Mindez ugyanis alapvető módon határozza meg az egész szöveg nézőpontját: Meion és Diotima az elnyert – és a szövegben sehol, egy pillanatra sem kétségbevonat – bizonyosság birtokában tekintenek végig a világon, amelyet a regény így egy tökéletesen stabil viszonyítási pont köré tud elrendezni. Ez a stabilitás profitál sokat azokból a manőverekből, amelyekkel az *Énekek éneke* elkerüli az intimitás diskurzusát, és amelyekkel így visszatér a *boldog* jelző ideálisabb és differenciálatlanabb használatához. Ennek a boldogságnak nincsen története – vagy van vagy nincs: „nékem nem számít: csupán egy pillanatra, vagy szállongó századokra lettünk mi egymásé, hálám így is, úgy is múlhatatlan. Ha halálomnak óráján pillantlak meg, éltem boldogan telt úgy is” (19); ha pedig van, akkor az a problémák végleges és teljes megszűnését jelenti: „Ó, ha tudnák, milyen is a szerelm

jóságos tüze: ha a lélek lángol, megszabadul minden, nincs mi többé köthetne a földhöz, láncaink porba hullnak, s édes lesz minden perc e világon.” (40)

Ezen a ponton már teljesen nyilvánvaló, hogy a szöveg legfontosabb célkitűzése, hogy megtisztítsa a szerelem fogalmát minden pragmatikus és illúzióromboló ráakódástól, amit az a modernitásban összeszedett – ott van azonban az útban a nem működő, szakítással, válással végződő, lelki sérüléseket okozó kapcsolatok igazán általános tapasztalata. Az elit művészetből kiszorulva ma is burjánzó romantikus művekkel ellentétben az *Énekek éneke* viszont nem borít egyszerűen fátylat a problémára. Megoldásához a „messzi, bölcs tanító” által mesélt szerelemmitoszban lát neki. Azzal, hogy a szerelmet függetleníti annak történetétől, megszabadul annak képzetétől, hogy a szerelem szükségszerűen két személy interakciójában megtörténő esemény, és így, az idealisztikus elképzeléshez visszatérve lehetségessé válik a regény legfontosabb ideológiai beavatkozása. Azt mondja ugyanis ez a bölcs: „[a szerelem] legbecsesebb érzésünk, mely a lelket megérinti, mindenkire árad, mint a déli napnak fénye, nem nézi, ki fürdik meg benne, jó vagy rossz, gyermek vagy agg, égimeszelő vagy törpenövésű, mind egyként részesül belőle, s ki előle árnyékba húzódik, maga tehet róla, ki megégeti magát tőle, magát okolhatja csupán” (13). A nem működő szerelem bonyolult problémáját morális csatornába szorítva megoldódik a gordiuszi csomó: ha a szerelem nem emberek között, hanem az emberben van, és továbbá, ha a szerelem a partikularitásoktól függetlenítt legfőbb jó, akkor megállapítható, hogy az, akiben nincs meg, az valamiféle hibát vagy bűnt követ el – a kontextust a fenti módon megteremtve már-már logikusan jut el a szöveg egyetlen mondatban a szerelemhymusztól a *victim blamingig*.

Ez lesz az az alap, amin megveti lábát a regény, hogy a második fejezet hat tételben sorban leszámolhasson mindennel, ami a romantikus diskurzust fenyegeti. Miközben Diotima Meion haját vágja, egykori barátaikról mesélnek történeteket, olyan emberekről, akik ezért vagy azért kiestek a kegyeikből – ezeken keresztül pedig a visszajáról jól megismerhetővé válik az *Énekek éneke* végletesen szűkös és rigid koncepciója a szerelemről. Isodorus például „két asszonynak fogságában vergődik” (30), a felesége „ugráltatja, miként cirkuszi ebeket szokás”, a szeretőjénél pedig bizonytalan a helyzete, „pincébe üzte, fél disznók között lógott, mert a férj váratlan hazavetődött” (31) – a róla

mesélő Diotima pedig az érintett felek motivációinak elemzése helyett rövidre zárja a témát azzal, hogy „ki áldozat, az maga tehet róla, a kötelet ő maga hurkolta nyakára, s csupán fölkutatta a néki való hóhért” (31). Stivanor és Vronna „egymásnak tébolyult rémei, forró szurokkal telt üstben rotyognak, s rakják a fát a tűzre szorgosan” – erre érkezik válaszul a már idézett mondat: „Ó, ha tudnák, milyen is a szerelem jóságos tüze”. A két mese tanulsága, hogy a történet nélküli boldog szerelmen kívül minden más párkapcsolat egészen egyszerűen nem szerelem.

Az ezután következő két mese két volt barátról mutatják a legpontosabban azt, hogy az *Énekek éneke* valóban szisztematikusan próbál kiiktatni mindent, ami kérdések tárgyává tenné vagy a realitásokkal próbálná összehangolni a szerelmet. Borodea Diotima barátnője volt, ám amikor a királylány szerelméről kezdett mesélni, vesztére megkérdezte: „mi is a neved, éveidnek számát tudakolta, magasabb vagy-e nálam, vagy tán alacsonyabb, barna vagy-e vagy fekete, szakállas vagy épp csupasz az állad, s birtokaid számosak-e” (42); ezen kérdések miatt ostobának, kegyetlennek, háborodottnak, irigynek és hitetlennek bizonyul a szerelmespár szemében. A következő, Syranios pedig kritikai szellem, aki „kiforgatja, kibeleezi, szétszórja nagy bölcseknek igéit” – és mivel szerelmükkel kapcsolatban is szkeptikus („nem szerelem, csupán a vágynak kósza lángja”, 45), rosszindulatú bolondnak bélyegzik, aki ezzel a véleményével „acsarogva” szúrja kardját Meion szívébe.

Az *Énekek éneke* poklának legmélyebb bugyrát azonban az a meg sem nevezett nő lakja, aki szerint „minden szerelem a földön [...] csupán szenvedély lehet, s az egyetlen, igaz boldogság a tiszta, magas szellemnek birodalmában lehetséges”, egyszer pedig azt találja mondani, hogy a gyereknevelés „akadály előtte a szellemi úton” (49), ami szabályos gyűlöletrohámot vált ki a királyi párból: „hajánál fogva húztam volna végig a padlón”, „ne lássam soha többé őket”, „szánalmas nyomorultja a földnek”, „szíve végül bizton megreped”. A szerelem morális értékbe fordításának végső radikalizálása ez, mely nem képes megtérni Meionék életfelfogásán kívül semmi mást; ezt egészíti ki Petronius története, melynek tanulsága, hogy a barátság alsóbbrendű a szerelemnél, ezért nincs is létjogosultsága: „test, lélek s szellem szét nem szakítható” (53). – Ha pedig valaki antifeminista felhangokat hall ki a névtelen nő történetéből, aligha téved, hiszen nem sokkal később a királylány (!) ki is fejti: „a világ megbolondult, a fehérnép irigylő a

férfiak hatalmát, helyére tolakszik s fondorlattal, a férfiak meg hagyják, sőt asszonyerényeikről versenyt dicsekednek, s illegnek-billegnek, mint a kényes pávák – ám tudd meg, boldog egyik sem lehet, mert magunk lényét kell kiteljesítenünk, nem a másikat legyőzni s feladatát elvenni orvul. Ez az isteni törvény!” (63). Ez, mindenesetre, egyenes beszéd – bár egy ilyen ellentmondásos teológiájú szövegben végképp csak az érvelést helyettesítő szólammak tűnik.

A szexizmus nem véletlenszerű ráadásként jár a regény filozófiájához. Hogy a szerelem erényként tételeződhessen, az egyén saját tulajdonságának kell lennie – ennek az elképzelésnek természetesen van hagyománya, melynek történetileg elengedhetetlen feltétele volt a nemek eltérő szerepe, konkrétan a nők passzivitása: ebben a modellben a férfi az, aki szerelembe esik, majd megpróbálja megszerezni a nőt, így tűnhet el az interaktív jelleg. A regény fel is idézi ezt az ideált a királyfi és a királynő megismerkedési jelenetében: Meion meglátja Diotimát, beleszeret, majd rögtön arra gondol, hogy ha a lány apja már másnak ígérte a kezét, akkor beáll csak a seregébe szolgálni – az érzelmek viszonzása, mint szempont, a királyfi számára (25) nem merül fel, még ha szerencséjére eddigre a királynő is belészeretett, és másnap össze is házasodnak. Ezt a szerencsét pedig az biztosította, hogy Diotima valamiképpen szívében őrizte leendő szerelmesének képét, és ez a sorsszerűség telt be, amikor találkoztak. Ám ez a régi elképzelés itt megint csak nem naivan, hanem az elmúlt évszázad változásaira reflektálva, a sorozatos monogámia jellemzővé válása ellenében jelenik meg. „[Diotima] nem is kapaszkodott minden jöttmentnek nyakába, mondván, hátha ő az!, ám ha mégsem, hát azért maradjon éjszakára” (15), „járult már színem elé kérő ezerszám [...], ám egy sem rezgette meg lelkemet húrjait” (22).

Ezek a mondatok az egy élet–egy kapcsolat-modell idealizálását és a próbálgatáson alapuló párválasztás elutasítását jelentenek, ami a végső lépés lenne a minden pragmatizmustól mentes romantikus szerelem restaurálásában, ám ezen a ponton összeomlik a regény építménye. Anélkül ugyanis, hogy a szöveg (vagy a királyfi) erről bármiképpen tudomást látszana venni, hazugságon kapjuk a királynőt: a regény vége felé korábbi életükről mesélnek egymásnak, és itt nem csak Meion sokáig megmaradó gyerekkori szerelméről értesülünk, de arról is, hogy Diotima már kétszer is menyasszony volt korábban, mindkét férfit szerette is, ám végül mindkét kapcsolat elromlott, ezért

felbontotta a jegyességeket. A reakció erre ismét egy kis moralizálás, melyből kiderül, hogy a királynő ismét csak a jó oldalon áll, szemben a helytelenül élő tömegekkel: „Büszke vagyok rád, Diotimám! Zsarolni nem hagytad magad, hiszen tudjuk ám mi ketten, s látjuk, hány, egymást régóta nem szerető pár marad együtt, csupán kényelemből, félelemből, mert az ismeretlen jövő megrettentí gyöngé szívüket.” (112) Ezen a ponton a regényen belül is lejátszódik az, ami a valóságban történt: a romantika megmaradhat ugyan szubjektív vágyképként – amit meg lehet próbálni működtetni egy olyan műben, amit egy szerző a feleségének dedikál –, mivel azonban az élet problémáinak megoldásában mit sem segít, az azokról való gondolkodásban át kell állni az intimitás axiomatikájára. Az *Énekek énekének* azonban erről, mint az idáig is kiderült, nincs mondanivalója, és ez az amúgy sokatmondó belső ellentmondás is megmarad reflektálatlan anomáliának (amivel csak annyit tud kezdeni, hogy a voltaképpeni kapcsolat előtörténetébe rekeszti, és véteknek bélyegzi), és nem töri meg a regény monolitikusságát.

Ez – a mottóra, a fülszövegre, sőt a borítóképre is kiterjedő – egy-szólamúság az, ami nem teszi lehetővé, hogy a szöveg abszurdításai mögött valamiféle parodisztikus szándékot tételezzünk fel. De ha meg is tehetnénk, meglehetősen céltalannak tűnne a könyv egy ilyen olvasat fényében: a romantikus szerelem mai pozíciójában aligha követelne már meg ilyen mérvű támadást, ráadásul a szöveg által létrehozott sajátos hibrid ideológia, ami ha komolyan vesszük, a regény lényegi eleme, így csak pontatlan, célpontját tévesztő paródiát eredményezne. Mégis, a regény főhősei nyomasztóan antipatikus egyéniségek. Egyetlen példa az eddigiek mellé: a két asszony között vergődő Isodorust Diotima egy darabig vigasztalgatja, amikor azonban ráun, előbb kioktatja arról, hogy bajáról csak maga tehet, majd amikor még ezután is panaszkodni merészel, – elvégre uralkodó – börtönnel és száműzéstel fenyegeti meg, mely utóbbtól csak a férfi könyörgésére áll el, végül „fővesztésnek terhe mellett” megesketi, hogy „befogja száját”, és csak jó dolgokról mesél neki. Amikor pedig ilyen előzmények után Isodorus megtagadja Diotima egy kérését, a királynő az alábbi sirámot adja elő: „Mindenem odaadtam néki: figyelmet, jó szót, tanácsot, segítő kezet; s mikor én kérek cserébe egy apró csekélységet [...] ő ellök magától, miként a leprás koldust szokás.” (33) Ezen fennakadni azonban nem tekinthető másnak, mint saját, heteronóm ítéleteink

importálásának, a szöveg ugyanis, mint minden más hasonló esetben sem, egyáltalán nem látszik tudni ennek a viselkedésnek a megkérdőjelezhetőségéről, tökéletesen körülfolysa – a királyfitól és a narrátortól származó módon egyaránt – az affirmatív szirup, amelyből a könyvön belül maradván nem lehet kilátni.

Így azután aligha gondolhatunk mást, mint hogy egyetlen célra irányul ebben a regényben minden: hogy saját igazságát az egyetlen lehetséges igazságként mutassa fel. Nem véletlen, hogy a hat bűnösnek ítélt barátokra mindössze két pozitív példa jut – a regény rendszerébe nem is férhet be több értékesnek tekintett pozíció: egy, aki hasonlóképpen boldog családi életet él, és a másik, aki bár még nem, de „fölfedezte magában mit jelent férfinak lenni” és „lépteink követni igyekszik, oly társat szeretne magának, kivel ily boldog lehet, miként mi vagyunk ketten” (78). Igazságának előállításához azonban az elmúlt bő száz év minden olyan előremutató változását ki kell dobni a szemétkébe, ami a magánélet demokratizálásához hozzájárult, és egy rigid ortodoxiába kényszeríteni a szerelmet, amihez képest minden más nem csupán alternatíva, de eretnokség. Ettől a kényszerítéstől lesz az *Énekek éneke* nem annyira anakronisztikusan naiv, mint sokkal inkább felháborító. És mindamellett tökéletesen hasznavehetetlen: saját világában az ideálisnak tekintett formán kívül minden mástól megtagadja a *szerelem* nevet, ezt az ideált viszont, hogy ideál maradhasson, olyan semmitmondónak és életidegennek kell megtartania, hogy az olvasó végül teljesen üres kézzel marad.

Végül még arról, hogy éppen ez a monolitikusság az, ami a regény első kritikusait örömmel látszik eltölteni. Csobánka Zsuzsa¹⁰ odáig megy, hogy már-már korszakos műnek tekintse az *Énekek énekét*: „Miközben a kortárs irodalom búcsúzkodik a posztmodern iróniától, egy lehetséges új, iróniától mentes prózanyelv nyitányaként üdvözölhetjük Király Levente regényét.” De biztos, hogy a posztmodern iróniának a fundamentalizmus az egyetlen ma elérhető alternatívája? És ha még netán így is lenne, biztos, hogy ennek még örülni is kell, csak mert megszoktuk, hogy a divathullámok elmúlnak, és ellentétükbe csapnak át? Megéri lemondani mindenről, amit a művészetből megtanulhatunk, a buta boldogság illúziójáért, hogy eljussunk oda, ahol – ahogy a királyfi fogalmaz – „eszméim nincsenek, csupán egy, a szeretet” (46)?

– Az egész projekt értelmetlenségét amúgy aligha mutatja bármi világosabban, mint hogy az egy-egy szókapcsolatukkal vendégszövegként megidézett szerzők (Radnóti, József Attila, Petri) szerelmi életük vagy műveik alapján mind kényelmesen megtalálhatnák helyüket a lepocskondiázott hamis barátok sorában.

¹⁰ CSOBÁNKA Zsuzsa, *Rítus*, prae.hu

A családtörténet hasznáról és káráról

GreCsó Krisztián: *Mellettem elférsz*

A *Mellettem elférsz* sokkal inkább GreCsó Krisztián *első* regényének a folytatása, mint az *előzőé*: a szerkezete legalábbis, nagy vonalakban, megegyezik az *Isten hozottéval*, a kritika és a szerző által is jobbra kudarcnak tekintett *Tánciskola* lineáris elbeszélsmódja és külső nézőpontú narrátora után most ismét a főhős az elbeszélő, és ismét múltbeli eseményeket felidéző részek ékelődnek a szövegmenyiség kisebbik hányadát kitevő primer történetbe. Nem nehéz párhuzamot találni a két regény mottói között sem: párba állítva egy a múltnélküliségről (ott Móricztól, itt Kassáktól) és egy a múlt meghatározó erejéről (ott Krúdytól, itt ugyancsak Kassáktól). És annak, aki mindkettőt olvasta, vélhetően igencsak nehéz feladatot jelentene megmondani, a kettő közül melyikben olvasható az, hogy „a múlt tovább él bennünk, a mozdulatainkban, a beszédünkben, ahogy a hajunkba túrunk, az ősök ideje ott bujkál a génekben, és telik tovább”. – A mondat az *Isten hozottból* való, a zavar azonban indokolt lenne, hiszen az új könyv fülszövegéről meg idézhetnénk például ezt: „GreCsó Krisztián új regényének hősei hisznek az öröklődésben. Tudják, hogy a génekkel együtt sorsot is kaptak. A főszereplő [...] nem csak a mozdulatait, a haja színét, a testalkatát kapta a családtól, de ha jól figyel – a jövőjét is.”

Persze az új könyv fülén már-már tényként kezelt megállapítással szemben a korábbi mondat csak az *Isten hozott* belső összefüggéseinek fénytörésében értelmezhető. Nem hagyható például figyelmen kívül, hogy egy olyan szereplő (az Üvegszemű Tót) szájából hangzik el, aki maga is hozzájárul ahhoz, hogy a regény végére többszörösen kérdésessé váljon a szöveg minden korábbi állítása az elbeszélő-főhős származásáról és a megörökített események valóságosságáról. Ez a befejezés az *Isten hozott* legerőteljesebb és legemlékezetesebb gesztusa volt: az identitását és kötődéseit kereső túlkompenzáló kívülálló nézőpontján keresztül vált igazán motiválttá a GreCsó által már első

próza-kötetében, a *Pletykaanyuban* is működtetett, a dél-alföldi falusi élet mágikus realista feldúsításával létrehozott anekdotikus stílus. A szöveg javát kitevő, féktelenül áradó, mitologikus motívumhálóba belegabalyodó történetek így önértékükön túl a regényben annak a munkának is a lenyomatává váltak, amellyel a nevelőotthonos főhős és különböző módokon árva barátai különleges helyé költötték otthonukat, hogy ebben a fikcionált faluban maguknak is kitüntetett pozíciót biztosíthassanak. Az idézett mondat pontosan ott hangzik el, ahol bizonytalanná válik, kinek a génjeit is hordozza a főhős, és hogy nem erős képzelet szüli-e csak az ősök idejét. Úgy tűnik tehát, hogy egy korábban nyitva hagyott, ám éppen ekként sikeresen megoldott problémát vesz most GreCsó újra elő – a végeredmény azonban az azonosnak mondható alaprajz dacára sem hasonlít.

A beékelődő epizódok ezúttal nem az elbeszélő gyerekkorából származnak, hanem felmenőinek életét mesélik el, és eltűnnek a mítoszok és csodák is. Négy családtag személye köré sűrűsödnek ezek a történetek, akik közül három a nagyszülők generációjához tartozik, egy pedig a szülőkéhez, de rajtuk keresztül persze bizonyos fokig feltárul a teljes család, a teljes dél-alföldi telep, a teljes magyarországi huszadik század története is. Ha ezeket a történeteket önmagukban próbáljuk szemlélni, akkor az alapvető kérdésünknek alighanem annak kell lennie, mit mondanak el azok minderről – mit tudunk meg belőlük a családról, a telepről, a magyarországi huszadik századról: az olvasó legkellemetlenebb meglepetése a regény olvastán az, hogy sajnos nem sokat. A mikrotörténelem sokat hangoztatott szubverzív potenciáljából, amellyel az a nagy elbeszéléseket képes állítólag megszilárdult struktúráiból kibillenteni, itt nem sok tapasztalható: a huszadik század nagyjából úgy folyt le, ahogy azt általában elképzeljük. Sőt van is a történetek egymásutánjának némi történelmi gyorstalpaló jellege: hallunk a Don-kanyarról, a hadifogságról, a hiperinflációról (ez utóbbi kettőt egy szerkesztési hiba folytán Márton nagypapa egyidejűleg szenved el), a Regnum Marianumról (a nénit, aki erről mesél, később persze *elviszik*), Tito láncos kutyává válásáról, ötvenhatról és egy alkalommal, minden különösebb ok nélkül, nyugtalanságot keltő járókelőként még Aczél György is feltűnik.

Az egyes történetek egészen különböző fajtájú hiányérzeteket szülnek az olvasóban. Az első nagyobb egység, mind közül a legszerethetőbb, az elbeszélő nagymamájának, Jusztikának, az árva telepi

lánynak a házasságkötését elmesélő zsánerdarab, amely a régi lánykérések mai házasságfelfogásunkkal összeegyeztethetetlen állandó botránykövére konkludál: Jusztika egyetlen találkozás és egy heti gondolkodási idő után, vagyis jóformán ismeretlenül megy hozzá a Széderné, a kerítő által kommandált Mártonhoz. A szöveg érzékenyen fel is veti a problémát („Idegen, gondolta megint, és magára nézett, a kezére, az ünneplőruhájára, és úgy érezte, ő is idegen.”, 27.), de csak hogy mihelyst a frigy megkötetik és igazán izgalmassá válna a két összerakult ember viszonya, sutba vágja a lélektani aprómunkát („Márton, a magányos, türelmetlen, kétségbeesetten feleségre vágyó fiatalember ebben a pillanatban társra talál, a sötétben dülöngélő sziluett már nem magányos, két ember megy komótosan a telep felé. A frigy sietős lesz, de a házasság lassú folyású: meggondoltan élnek.”, 28.; „Vártak, míg közel nem kerülnek, és lassan megszerették, megismerték egymást, mert a türelem és a kedv meghozza a szeretetet, és kicsit a szerelmet is. Egyre többet tudtak meg egymásról, és Mártonnal lehetett beszélgetni.”, 39.), és helyette mozgalmassabb eseményeknél, a telepi lakodalom bájos és Márton háború utáni újbóli fogságba esésének kalandos történeténél időzzen el.

38 Márton testvérének, Benedeknek a története viszont semmiképpen sem szokványos, és nyilvánvaló rendkívülisége okán válik a róla szóló rész is érezhetően jóval ambiciózusabbá. Benedek történetét két rétegben ismerhetjük meg: először a családi legendárium hivatalos verzióját, mely szerint Pannonhalmán volt szerzetes – azután az elbeszélő nyomozása eredményeképp a valóságot. A valóságban pedig Benedek gyerekkori barátja, Sadi életen át tartó szerelmének előbb vonakodó, majd érzelmeit viszonzó tárgya. A *homoszexuális szerelem a dél-alföldi telepen* témája nyilvánvaló lehetőségeket rejt magában, melyek közül a szöveg sokat ki is használ: aprólékosan rekonstruálja például Sadi féltékenységgé szorosuló barátságát, és Benedek emiatt érzett, agresszióba torkolló kényelmetlenségét vagy a fiútestek csak Sadi számára érezhető szexualizálódása miatt létrejövő, a többiek számára irracionális szégyenérzetét. Ez a szerelem azonban a regény leírásában végül mindkét megkülönböztető jegyétől megszabadul, éppen annak demonstrációjaképpen, hogy képes minden akadályt legyőzni. Az évtizedes sóvárgás és háritás után Benedek végső hazatérésekor egy szótlan jelenetben megfogják egymás kezét, és ezután már csak a beteljesült szerelem nem-története következik: „Harmincöt évig [Sadi

haláláig] nincs baj.” (104.) A sors által egymásnak rendelt szerelmesek love storyjából így kivész minden specifikus jelleg: egyetlen kérdő modalitású tagmondat foglalkozik azzal, mennyire volt is magától értetődő egy addig magát heteroszexuálisnak gondoló szerzetes-aspiráns számára a fizikai kapcsolat egy másik férfival; a fenti mondat intézi el az egymástól élesen elütő életutakat bejárt férfiak közötti több évtizedes kapcsolat belső dinamikájának teljes történetét; és a teleppel való konfrontáció – pedig az ilyen zárt közösségekkel kapcsolatos valós és irodalmi (mondjuk: *Gyász*) tapasztalataink is alighanem azt sugallják, hogy ott a legkisebb devianciát is keményen megtorolják – is elmarad, oka pedig csak annyi, hogy „egyszerűen kényelmetlen bolygatni efféle dolgot” (103.). A regény legnyilvánvalóbb helyzetét a mindenható szerelemről szóló, végeredményben kevés meglepetést okozó himnusz kedvéért hagyja ki – mely mindenhatóság annyira evidens, hogy a fentebb látott módon házasuló Jusztika számára is a legfőbb, minden mást felülíró értéként adódik, ami ismét csak nem lenne feltétlenül magyarázatra méltatlan.

A harmadik nagy részen érződik leginkább fikciós jellege. Marquezi-hrabali színekkel felvitt történet ez Mártonról és legjobb barátjáról, Imréről, akik ugyanazt az ukrán nőt fogták ki társkereső hirdetés útján: miután Irina elhagyja Mártont, véletlenül épp a Baján vízimérnökösködő Imrét választja következőnek, Imre pedig hosszú levelekben ecseteli Mártonnak szexuális életüket, mit sem sejtve Irina előéletéről; Márton következő nője pedig a szexuálisan ugyancsak túlfűtött Róza, aki a biciklinyereggel önkielégítve zökkenti ki nyugalmából a telepet, és akire Imre ismét csak jogot formálna, de neki végül csak a csúnya Steiner Vali jut, míg Rózát a fiatal Steiner fiú teszi magáévá („ilyen szép fasz nincs is” – mondja neki Róza, 173.). Ezek az irodalmias, és ha valamilyen, inkább komikus történetek meglehetősen nehezen szervülnek Márton utolsó éveinek hirtelen életfordulatával, ami után már csak gyógyszerre iszik, játékgépezik és repülést hallucinál – és a szöveg igazából nem is erőlteti ezt a szervülést: Márton tragédiájának okát nem annyira élettörténetében, mint eredendő, már gyerekkorában megmutatkozó ideggyengeségében javasolja keresni.

Azonban minden sajátos gyengeségükkel együtt sem tesz semmi olyan rosszat ezeknek a történeteknek, mint az, hogy egy regényben szerepelnek: annak pragmatikája ugyanis azt az egyetlen olvasásmódot lehetetleníti el, ami biztosítani lenne képes létjogosultságukat. Ha

ugyanezek a szövegek struktúrájukból kiszakítva a fiktitás kódja helyett önéletrajzi szerződést ajánlanának fel, nem tehetnék mást, mint elfogadni azok valóságosságát: ha így volt, hát így volt. Regényként olvasva azonban az irodalom arisztotelészi-boileau-i vastörvényébe ütközik bele a szöveg: *a való néha nem valószerű is egyben*. Ha volt is modellje, és modellje valóban ilyen is volt, Sadi *ebben a szövegben* akkor is a legrosszabb homoszexuális-sztereotípiákból összefércelt sablonfigurának tűnik: „egyre finomabb ember lett, vékony fejhangon beszélt, naponta többször borotválkozott, haját oldalra pomádézta, és idővel rászokott, hogy úgy hordja a köpenyt, ahogy a védőnők: nyáron kigatyára és trikóra vette föl” (103.), szatócsboltban dolgozik és simogatja a textileket, és még a heréit is begyűri a combjai közé. Talán ennél is nyilvánvalóbban mutatja ezt a veszélyt egy másik rövid történet, amelyben a faluról egy budapesti lakótelepre költöző árvalányhajas kalapos gazda keresztet vet, majd a lakótelep közepén gyűjtőssá aprítja „az egyetlen dolgot, ami még a falura emlékeztette volna: a faragott diófa nagyszekrényt”, mert nem tudja felvinni a panelbe, se a lépcsőn, se az ablakon keresztül (212.). Nem lehetek meggyőződve arról, hogy ez a történet nem zajlott le pontosan ezen a módon a Pillangó utcában, de ismét csak: *ez, így* a falu és a nagyváros találkozásának butácska és közhelyes szimbóluma tud csak lenni. Az irodalmi-asságuknál, ideologikusságuknál vagy a korrajz nyilvánvaló másodkezűségénél fogva gyanússá váló részek a tények szintjén hitelteleníthetik el az ezekből a történetekből kirajzolódó történelmi víziót, amely másfelől, az okok szintjén ugyancsak meglehetősen csekély határfokú munkát képes elvégezni, hiszen a kevésbé kézenfekvő összefüggések elmosódnak vagy valamiféle kvázi-metafizikus magyarázattal helyettesítődnek. Így aztán a szöveg az általa tematizált súlyos kérdésekre (például hogy hogyan történik meg a másság elfogadása egy vallásos férfiban vagy egy zárt közösségben, miért válnak a férfiak alkoholistává, milyen következményekkel járt a főváros felduzzadása) nagyon ritkán képes olyan válaszokat adni, amelyek (személyes vagy nemzeti) önértésünket reflektált módon gazdagítani lennének képesek.

Ez azonban természetesen nem lehet az utolsó szó a regény egészét illetően, hiszen hiába teszik ki ezek a történetek szöveg bő háromnegyedét, azok mégiscsak egy átfogóbb szerkezet részét képezik, ettől a szerkezettől pedig az *Isten hozott* analógiájára okkal remélhetjük, hogy átmozgatja, kibillenti, további jelentéssel telíti őket. A legizgal-

masabb kérdés ezúttal is az elbeszélő identitásának és az elmesélteknek az összefüggése – nemcsak mert a történeteket őrajta átszűrve ismerhetjük meg, hanem főleg azért, mert a szöveg nyilvánvalóvá teszi, hogy – ahogy a fülszöveg is hangsúlyozza – ezek a történetek az elbeszélő önmegértésének valamiféle eszközeiként szolgálnak. A kérdés tehát előbbi véleményem fényében adott: milyen ez a személyiség, hogy önmegértése elősegítése céljából olyan szövegeket alkot, amelyek éppen erre a célra tűnhetnek alkalmatlannak, és milyen tényleges önmegértés fakadhat ezek nyomán?

A regény elbeszélője egy megnevezetlen harmincas hivatali dolgozó, aki családi nyomozásra indul. Az előkerülő történeteket különböző apropók hívják elő: a barátnője elköltözése utáni rendtelenségben előkerül a nagymamája naplója; ír egy cikket a kerületi lapba nagyanyja bencés szerzetes testvéréről, majd egy olvasói levél felvilágosítja, hogy az illető rokon sosem volt ott szerzetes, és így repedés keletkezik a családi legendárium felületén; visszagondol a barátnőjével való megismerkedése idejére, ami arra a hétre esett, amikor Márton nagybácsi meghalt; végül pedig az újságcikkét olvasva felhívja anyai nagyapja egy régi munkatársa. A karakter maga azonban ezeken túl megdöbbentően súlytalan marad a regény egész folyamán. Kezdetben szakítása miatt bánkodik (a lány még egy közös kollégájukkal is összejön), azonban nem csak szomorúsága nem haladja meg a pusztá deklaráció szintjét, de az állítólag két évig tartó kapcsolat is tökéletesen elképzelhetetlen marad a szöveg alapján. Később a fiú kétszer elmegy kurvázni, a második kurvának (mindig csak így emlegeti a szöveg) megsimogatja a haját, ezért belészeret, egyszer egy szórakozóhelyen, majd a buszon is látni véli, majd amikor már a kurvából hirtelen egy menő belvárosi presszó pincérnője lett, randizni hívja – e gyér szerelmi szálon kívül a főhős nem igazán csinál mást, mint hogy nagyapja kilencven éves volt szerelmével és hasonló korú volt munkatársával kávézgat, felelevenítve a múltat. Mindeközben pedig visszatérő módon foglalkozik azon rögeszméjével, hogy életét valamiképpen meghatározza rokonai élete, hogy ő voltaképpen csak megismétli felmenői életét.

És itt rejlik a *Mellettem elférsz* olvasásának alapvető interpretációs döntése: hogy ebből a hiányból vagy ebből a mániából indulunk-e ki. Ha – ahogy a fülszöveg teszi – elfogadjuk az elbeszélő felfogását, akkor a regény olvasása során abban válunk érdekeltté, hogy felfedezzük a párhuzamosságokat az elmesélt családi történetek és az elbe-

szélő saját sorsa között. Ezt az explicit kijelentéseken túl leginkább a regény zárlata kényszeríti ki: itt a két idősík már bekezdésenkénti feszült vágásokban montírozódik egymásra – amúgy a szövegre végig jellemző tüntető *jólmegecsináltság* sosem válik igazán motiválttá –, el- téveszthetlenné téve a párhuzamot aközött, ahogyan a főhős várja a kurvát, akit a Facebookon randira hívott, és ahogyan nagyapja várta a szerelmét ugyanott évtizedekkel korábban. Azt nem tudjuk meg, hogy a nő megérkezik-e végül – a regény akkor ér véget, amikor már negyed órát késik –, csak hogy a nagyapa randevújára nem ment el a szerelme, mert közben visszaérkezett a vőlegénye. A két esemény között oksági összefüggés nyilvánvalóan nincsen, de mennyiben működik a korábbi történet előképként, bármiféle determináló erőként? A két viszony partikularitásai között szinte semmi átfedést nem találunk (a fiú nem munkás, a lány nem újlipótvárosi úrilány, a lány barátja nem befolyásos elvtárs, hanem pincér, előtörténetük nem a forradalom közös élményéhez kötődik, hanem *munkakapcsolat*, az elbeszélő a kurvával sosem beszélgetett, az sosem kért tőle semmit és sosem mutatta be a barátainak stb.), így a két történet legnagyobb közös osztója nem lehet több annál, mint hogy *egy férfi beleszeret egy nőbe* – bármi továbbit, mondjuk a főváros/vidék-ellentétet vagy hogy a kapcsolat végül nem jön össze, a szöveg a főhős tekintetében homályban hagy. Hasonló konkrétságú a tanulság Márton szerelmeinek történetéből is: *néha a nőd később egy olyan emberrel jön össze, akit te is ismersz*. Ezek azonban még könnyen adják magukat a többi történethez képest, melyeket lehetetlennek tűnik a főhős életére vonatkoztatni.

Ez a nehézség pedig nyilvánvalóan abból adódik, hogy a figura voltaképpen nem képződik meg individuumként a regényben. Kevés, elszórt cselekvését meglehetősen nehéz jellemmé összekötni. Passzivitása pedig a regényben nyilvánvalóan összefügg szélsőséges múlt felé fordulásával: egyrészt hozzáöregszik beszélgetőtársaihoz („élveztem a napsütést, mint az öregek, meg hogy kávézni járunk, vacsorázni”, 200.), másrészt azok tapasztalata epigonszerepbe kényszeríti („Felelt valami okosat, mert ő már biztosan átélte, amiről éppen akkor beszéltem.”, 218.). Ha ebből a hiányból indulunk ki, akkor a regény, úgy tűnik, nem beszél másról, mint a történelem káráról az élet számára. Innen tekintve mindaz, amit olvasunk, egyetlen hermeneutikai alaptétel igazolása: hogy a családtörténet sem ér semmit, ha nincsenek meg a kérdéseink, amellyel ahhoz fordulhatnánk. Kérdéseink feltételéhez

pedig saját helyzetünkkel kellene elfogulatlanul szembenézni, amit viszont éppen a megemésztetlen történeti tapasztalat tud lehetetlenné tenni azáltal, hogy hamis esszencializmusokkal és determinizmusokkal fedi el életünk partikularitásait.

Greco Krisztián legújabb regénye előtt tehát ugyanazzal a tanácsalansággal állok, amit a legutóbbi, a *Tánciskola* kapcsán is éreztem: ahogy arról nem lehetett tudni, hogy a fellengzős szűklátókörűségnek vakmerő bemutatása vagy egyszerűen csak illusztrációja, úgy ez esetben sem egészen világos, hogy lehet-e a múlthoz való kétséges viszony valamiféle bemutatásaként, esetleg kritikájaként olvasni, hiszen így a szöveg felszámolná magát, a nagyobb részét kitevő visszaemlékezések ennek az inadekvát viszonynak elsődleges jelentésüktől megfosztott illusztrációi lennének csupán – a működésmód párhuzamos lenne tehát az *Isten hozottéval*, ám ezúttal gazdagodás helyett végül szegényednének csak a beékelt történetek. A jószándékú olvasó azonban végső soron mégsem tehet mást, hiszen különben maradna egy szöveg, amely arról próbálja meggyőzni, hogy az ember genetikusan determinált lény, aki saját életét alakítani nem, csupán megismerni lehet képes – ez a sorstragédiák világképének biológiai alapú modernizálásával létrehozott felvilágosodásellenes és az egyéni morális felelősség elhárítását leplező ideológia azonban, ha egyenesben vett ajánlatként kellene értenünk, tökéletesen vállalhatatlanná tenné a regényt.

A regény közönsége azonban, mint az az interneten meglehetősen bőségesen fellelhető reakciókból látszik, megoldotta a problémát. A szöveg legnépszerűbb felhasználási módjában apropóvá vált az emlékezésre, kinek-kinek saját családtörténetének felelevenítésére. A legcélszerűbb tehát talán, ha elfogadjuk a regény ugródeszkaszeropét, és nem kérjük rajta számon tökéletességelvű esztétikánk elveit; a regény szerkezete mindazonáltal talán képes lesz figyelmeztetni az emlékezőket arra, amit Nietzsche fogalmazott meg írásom címében parafrázálta tanulmányában: „Más tudományokban az általánosságok a legfontosabbak, amennyiben a törvényeket tartalmazzák; ha azonban az afféle állításokat, amilyen az általunk idézett is volt, törvényeknek kellene tartanunk, ellenvetéssel élénk: a történetíró munkája merő pazarlás volt, mert ami az efféle állításokból egyáltalán igaz marad – miután levontuk azt a homályos, feloldhatatlan maradékot, amelyről szóltunk –, az ismert, sőt triviális, hiszen ez mindenkinek a szemébe ötlük a legparányibb tapasztalati területen is.”

Félelem a valóságtól

Barna Dávid: *Egy magyar regény*

Barna Dávid első regénye Móricz Zsigmondról szól: ennek a látszólag helytálló mondatnak nagyjából mindegyik szava problémás. A (kis)regény, úgy tűnik, nem Barna Dávidé; a kritikusok között legalábbis a könyv megjelenése után azonnal konszenzus született arról, hogy az ismeretlen és rejtőzködő alak nem is létezik, egy saját nevén is publikáló szerző álnevéről van csupán szó – ezt pedig, Papp Sándor Zsigmond¹¹ által idézett szavai szerint legalábbis, Barna Dávid maga is megerősítette. Ebből következően pedig nem is első, még ha a recepcióban igen gyakran előkerülő érv: túl profi első kötetnek, kissé komikus is, hiszen ezen logika alapján mondjuk a *Prae* vagy *A látogató* vagy a *Sátántangó* szerzői mind rutinosabb írók alteregói lehetnek volna csak. – Bár mindez ma, mikor a magyar íróknak több évtizede munkaköri kötelességük szinte álneves írások kiadása, önmagában véve nem is annyira izgalmas már talán.

De mi a helyzet Móricz Zsigmonddal, akinek neve ugyan csak egyetlen alkalommal íródik le a kötetben, azt a mondatot azonban, amelyikben igen, a könyv hátsó borítójára is kimásolták? Móriczról sokáig azt volt szokás elmondani, hogy ő a huszadik századi magyar irodalom legnagyobb halottja, akit kifosztott és olvashatatlanná változtatott az idő; manapság pedig azt, hogy az ő életművének újraolvasási és újrapozicionálási kísérlete jelenti jelenleg az egyik legmarkánsabb irodalomtörténeti mozgolódást. Barna Dávid regénye tehát természetes részének látszhat annak a folyamatnak, amelynek során Móricz lassan újra beúszik a látóterünkbe – a képet azonban komplikálja, hogy a szerző könyve első oldalán elnézést kér, amiért regényt, nem pedig történeti munkát írt, majd pedig története szereplőit és történéseit egyaránt a képzelet szülötteinek nevezi. Hiába egy Móricz Zsigmond nevű író tehát a regény főszereplője, aki 1936 szeptemberében ebben a szövegben is megismerkedik a Ferenc József-hídon egy

öngyilkosságra készülő lánnyal, akit később örökbe is fogad – ez a Móricz, köti lelkünkre a kis előszó, nem az a Móricz, a lány pedig nem Litkei Erzsébet; és valóban, itt őt Katinak hívják.

Mégis, amikor ugyanitt azt írja, a regényt „helyenként valós dokumentumok ihlették”, az a szöveget végigolvasva meglehetősen alulfogalmazásnak tűnhet: a 78. oldalon olvasható levél például Móricz első felesége, Holics Janka búcsúlevelének csaknem szó szerinti átvétele (a *csaknem* sajátos módon minimális stilizálást és egy értelemzavaró vesszőhiányt jelent). Ha összevetjük a regényt Hamar Péternek a Móricz-Csibe-kapcsolatról szóló, a fellelhető forrásokat összegyűjtő, néhány éve megjelent könyvével¹², nem csak az derül ki világosan, hogy az Barna Dávidnak is elsőrendű fontosságú forrása volt, de az is, hogyan működött ez az *ihletés*. Barna átvesz a naplókából és visszaemlékezésekből számos eseményt és körülményt (ha Móricz szeretkezés után szappan nélkül mosdik, a regényben is szappan nélkül mosdik [23], ha átalussza az újszászi vonatcsatlakozást, a regényben is azt alussza át [97], ha Csibe borsólevest főz a családi ebédre, a regénybeli Kati is borsólevest főz [75]), és beépíti az elbeszélői szólamba azok számos jellegzetes szófordulatát (*kétségbeejtő* fehérnemű [21], *felméretes* hálóing [93], „Férfi nőhöz nem nyúlhat büntetlenül.” [25]) – egyáltalán: alig is van olyan epizódja Móricz és Kati regénybeli történetének, amelynek ne találhatnánk meg az előképét Hamar könyvében; bizonyos momentumokat azonban meg is változtat, az így összegyűjt anyagot pedig már nyilvánvaló önkényességgel szelektálja és kombinálja. Ez az elmosódó határ saját és átvétel, valós és fiktív között önmagában véve sincsen minden elméleti érdekesség híján – a legfontosabb azonban mindennek pragmatikus következménye: hogy a szöveg egyszerre hívja fel az olvasót művön kívüli ismereteinek importálására és tiltja el ugyanettől. De még talán ez sem lenne igazán érdekes, ha az *Egy magyar regény* nem hagyná kifejezetten nyomozásra ösztönző tanácsalanságban olvasóját.

A Móricz és Kati kapcsolatát elindító hídi találkozásról a regény második fejezetében olvashatunk – ezt azonban egy egészen más modalitású első előzi meg. Ebben a rövid, mindössze hat oldalas szövegrészben a regény magát meg nem nevező elbeszélője foglalja össze saját és családja történetét: a holokausztot részben túlélő, részben annak áldozatául eső nagyszülőkkel, asszimilálódó, kispolgári „ízletlenségben

¹¹ PAPP SÁNDOR ZSIGMOND, *Ha két életem volna*, Népszabadság, 2011. február 1.

¹² HAMAR PÉTER, *Móricz Zsigmond utolsó szerelme*, Budapest, Kairosz, 2007.

és ízléstelenségben” élő szülőkkel, a vallást és a nyelvet újratanoló, majd végül Izraelbe költöző gyerekekkel találkozunk. Paradigmatikus történet – ám alig is válik többé, mint a paradigma illusztrációja. Azt, hogy az alakokat csak sietősen, egy-egy jelzővel vagy anekdotával egyéníti, akár a terjedelemre vonatkozó formadöntés további magyarázatra nem szoruló következményének is tekinthetnénk – ám a helyzet a valóságban jóval ellentmondásosabb. Az egyik legmeghatározóbb történeusről, a báty kivándorlásáról például ezt olvashatjuk: „Fizikusnak tanult. Nem szerette. Bukdácsolt. A sapkáját az órákon sem volt hajlandó levenni. A kilencvenes évek végén azért ez még furcsaságnak számított. Nem voltak barátai a karon. Akkoriban még lehetett cigizni az egyetemi folyosókon. A barátnőmmel, életem első szerelmével, aki másfél évvel volt idősebb nálam, gyakran bementem a bölcsészkar előadásaira az utolsó pesti évemben. A kipát a pesti utcán azért a bátyám is túlzásnak tartotta, csak a zsinagógában tettük föl. / Másodévesen eldöntötte, elég volt. Kivándorol.” (12-13) Az olvasó kap egy halom információt, ám ezek relevanciája és okozati összefüggése egyaránt homályban marad: vajon a sapkaviselést a szöveg a barátok hiányának okaként tételezi? ha igen, az egyik, a meghatározó vagy éppen az egyetlen okaként vajon? vagy ellenkezőleg: a kapcsolatok hiányának kompenzálásaként kell tekintenünk a disszimilációs életstratégiára? van-e kapcsolat ezek és a bukdácsolás között? egyáltalán: miért tanult pont fizikát, ha nem szerette? pontosan miből lett elege: a fizikaszakból? hogy nincsenek barátai? hogy valamiért (miért?) túlzásnak tartotta a kipát hordani? és mindezen válaszok helyett miért értesülünk inkább az egyetemi dohányzás helyzetéről? Az elbeszélő által elmondott történet így azután elég nehezen átélhető – és ráadásul az ő személye is problematikus. „a magyar fővárosból érkezők számára Nyugat-Jeruzsálemben és Tel-Avivban a nagy élmény a szolidaritás. Pesti mércével egyszerűen elképzelhetetlen figyelemmel reagálnak ott egymás közeledésére a vadidegenek is, persze, közös a külső fenyegetettség. Onnan nézve viszont itt nincs semmi közös.” (10) – olvashatjuk tőle, mindössze egyetlen oldallal e másik, aligha a társadalmi szolidaritás mintapéldányaként idézhető mondat után: „Két részeg cigány egymásnak ment a Népszínház utcán egy luvnya miatt.” (9) Ezek után könnyen lehet parodisztikusnak látni ezt a figurát vagy egyszerűen csak reflektálatlannak – megbízható elbeszélőnek tartani viszont alighanem nehezebben.

Amikor pedig végére érünk e hat oldalnak, hirtelen és minden magyarázat nélkül veszi kezdetét Móricz Zsigmond története. A két, látszatra (a Móricz Zsigmond körtéren kívül legalábbis) minden összefüggés nélkül való történeteszl felvetése termékeny feszültséget teremt – a felkeltett elvárásokat azonban a szöveg nem iparkodik kielégíteni. A továbbiakban ugyanis látszólag nincsen két szál, kizárólag Móricz és Kati töredékekből felépülő, harmadik személyben elmesélt története, melynek jeleneteit az egy-egy dátummal jelzett fejezetekben hol napok, hol pedig évek választják el egymástól. Ám az elbeszélő szólama mégsem tűnik el nyom nélkül, időről időre beékelődő anakronisztikus szövegrészek képében tör felszínre. Ezeknek a részleteknek azonban lehetetlen általánosságban leírni a főszöveghez való viszonyát, sőt, mintha éppenséggel a lehetséges relációk szisztematikus sorra vételével kísérletezne a regény. Néhol okozati összefüggésbe hozza a két szintet (mint mikor Móricz orgazmusa a fukusimai katasztrófa előidézőjévé válik), máshol csupán asszociációs kapcsolat van közöttük (mint mikor egy poros útról észébe jut Barthes megjegyzése egy poros útról a *Világokamrában* vagy Móriczék kolozsvári utazásáról saját kolozsvári élményei), néhol metaleptikusan belépnek a jövőbeli tényezők az elbeszélő térbe (mint mikor Kati egy idézetből felismerhető Houellebecq-regényt olvas), megint máshol pedig teljesen szervesen kapcsolódó részeket iktat be (mint mikor a mesélést felfüggesztve beszámol róla, hogy épp akkor hallott a rádióban Oszama bin Laden haláláról).

Ezeknek a különféle technikáknak a közös hatása mindenesetre az, hogy újra és újra tudatosítják a Móriczról szóló narratíva beágyazott voltát, ezáltal pedig folyamatosan emlékeztetnek a szöveg szövegszerűségére és az elbeszélő jelenlétére – az egyik tehát ilyen módon szubtilisebben ugyan, de mégiscsak mindkét szál végigvonul az egész regényen. Az olvasásnak így megkerülhetetlen problémájává válik e két szál metszéspontjának megtalálása, vagyis annak rekonstruálása, mi motiválja az elbeszélőt a beágyazott történet elmondására. A szöveg azonban kevés segítséget nyújt az olvasónak: indíttatásairól az elbeszélő végig nem nyilatkozik, metszéspontból pedig van ugyan három is, azok motiváló ereje azonban mind kétséges. Szó esik egy dedikált *Róza Sándor*-kötetről, mely az elbeszélő kolozsvári nagymamájáé volt, és az unokájának szánta, ez pedig mintha a nagymama magyar identitásának jelképévé emelné ezt a könyvet – amelynek azonban pont nincs igazán köze a Móricz-Kati(/Csibe)-kapcsolathoz, és megírásáról

semmit nem is tudunk meg. Máshol egy fokozhatatlanul groteszk gondolatmenetet olvashatunk arról, volt-e vajon összefüggés aközött, hogy az elbeszélő bátyjának kiskorában a *Volt egy török Mehemed* kezdetű Móricz-versike volt a kedvence és hogy halálát egy palesztin öngyilkos merénylet okozta – ezt az összefüggést csak egy egészen radikális sorsfelfogás tehetné plauzibilissé, a szöveg azonban nem dolgoz ki ilyesmit. A regény végén pedig, ahol leginkább a végső megfejtést várnánk, ehelyett egy őz és egy unikornis látomásos párbeszédét találjuk. Ennek hiába van előzménye a szövegben egy másik, részben hasonló szimbólumokkal operáló vízió képében, ezek a szövegben belül megragadható módon semmire sem vonatkoznak, így együtt válnak hermetikusságukban megfejthetetlenné. Vagy pontosabban inkább az értelmezést aluldetermináló kiindulóponttá, hiszen az előbbiben leírt pusztulásvízió a világháború kontextusában természetesen sokféleképpen aktualizálható; és ha az olvasó éppenséggel tudja, hogy Litkei Erzsébet és akkori férje hamis papírokat gyártottak, és ezekkel többeket kimentettek a gettóból, és ráadásul még azt is, hogy férjétől való gyerekével 1944 végén elvetélt, akkor erre – a regény világában persze többszörösen kétséges relevanciájú – információra építkezve már könnyen rekonstruálhat egy konzisztens történetet.

És úgy tűnik, a regény általános stratégiája is az olvasó dolgoztatása. Egy ponton kiderül például, hogy az elbeszélő meglátogatta Rózsa Sándor sírját – majd megjegyzi, hogy az ekkor nála lévő újságban a huszonkilenc palesztint megölő Baruch Goldsteinről is szerepelt egy cikk. Ebben az utalásban egy nagyszabású esszé csírája rejlik: e két személy egymás mellé helyezése számos tanulsággal szolgálhatna a tizenkilencedik és huszadik századi, illetve a magyar és az izraeli nacionalizmus és terrorizmus összefüggéseiről, hasonlóságairól és különbségeiről – melyekből a regény maga azonban egyet sem von le. És ugyanígy nem válik világosabbá az olvasás során például a regény attitűdje a magyar-zsidó rokonságnak-sorszazonosságának már a mottó (*Ady A szétszóródás előtt* című versének részlete) által felvetett, majd visszavisszatérő (az *Ady*-vers más sorainak a szövegbe montírozása [105], a némelyek által a *sólyom* szóval hírbe hozott *Hierosolyma* emlegetése [108], „Isten második választott népe, haldoklik rettentő, nagy fiad!” [145]) motívumával kapcsolatban: irónia ez vagy állítás? Az azonban, hogy mindebből valódi nyitottság válhatna, éppen a regény szerkezete miatt igencsak kétséges, hiszen az elbeszélő jelenléte olyan erős és sze-

mélyes, hogy az olvasó csak két dolgot tehet: vagy feltételezi, hogy a regény elbeszélője valóban maga sem tudja, miért is kezdett bele ebbe a projektbe, vagy pedig rejtvényfejtő felszerelését előlve addig küzd, amíg kitalálja az elhallgatott információt. Az első lehetőség persze a blöffig természetellenes, legfeljebb egy *Én és Móricz* című képzeletbeli pályázat kinnal kiszenvedett pályaműve esetében képzelhető el, de amennyire az tudható, nem erről van szó. Az olvasó tehát jobb híján a második utat kénytelen választani, és ha explicit önértelmezések nem vezették nyomra, azt megvizsgálni, milyen tanulsággal szolgál a Móriczról elmondott történet.

Az, hogy valaki regényírára alkalmas anyagot látott Móricz és Csibe afférijában, aligha meglepő: ahogy az ma már izgalmas tanulmányokból is tudható Szilágyi Zsófiától (lásd elsősorban: *Csibe és apuka A továbbélő Móricz* kötetben) vagy éppen Hamar Pétertől, a huszadik századi magyar irodalomtörténet egyik legmegfoghatatlanabb kapcsolata ez, amelyben a résztvevők önmagukat és környezetüket gyakran zavarba és kétségbe ejtő rögzíthetetlenséggel, gyors egymásutánban vagy változatos együttállásokban csúszkáltak a társadalmilag megnevezhető szerepek között: kuncsaft-prostituált, szerető-szerető, író-műzsa, szociográfus-adatközlő, főnök-beosztott, apa-gyermek. Ráadásul igazi posztmodern izgalmakat rejtő téma ez, hiszen e kapcsolatból kívülről csak a szerepjátszás és a botrány látszott, belső rajza viszont csak Móricz bőségesen készített feljegyzései interpretálásával készíthető el – Hamar Péter könyvének központi tézise (Csibe gyermekének, aki még a *hídi találkozás* előtt született, Móricz volt az apja) is egy zaklatott és első ránézésre érthetetlen, például meghatározhatatlan alanyú mondatokat sorjáztató naplóbejegyzés radikális értelmezésén alapszik. Barna Dávid figyelmét azonban minden eddig látott posztmodern hajlandósága ellenére sem ez a probléma foglalkoztatja, sőt: amilyen gyakran tudatosítja a szöveg a történet függését az elbeszélő általi megalkotástól, annyira kevésbé látszik érdekelni a Móricz-történet közvetítettsége – tényként veszi át például a Hamar által rekonstruált történetet Móricz és Csibe nulladik találkozásáról.

Ennek oka azonban természetesen nem a forrásnak való alárendelés naivitása, hiszen más tényeket bátran megváltoztat – elég csak a hídi találkozás Hamarnál és itt olvasható változatát összevetni, hogy ennek ténye és tendenciája nyilvánvalóvá váljon. Miközben a forrás nyilvánvalóan a Hamar által összegyűjtött korpusz (onnan kerül át

a már idézett kétségbeesett fehérnemű, a szappan nélküli mosdás, de Kati paradicsomfőzés közben történt balesete és kiszedetlen szemöldöke is), Barna törli Móricz személyiségének intellektuális és reflektív rétegét. „Én egy züllött s kétségbeesett lelkiállapotban jöttem ide, s a kéjt akartam kipróbálni, a fiatal test hatását, hogy alvó idegeimre hat-e? Másfelől rettetgetett a betegség fertőzése. De egyúttal egy furcsa öngyilkos elszántság volt bennem, hogy nekem magamat fel kell áldoznom: bűnözni kell. Bűnbe kell esnem, csak azzal vethetek véget ennek a rettenetes csüggedtségnek, amiben vagyok, jöjjön hát a halál. Talán akkor eljön a feltámadás, így, vállalva minden felelősséget, még azt sem kérdezve meg, hogy nem beteg-e, s azt sem, hogy akarja-e? Nem inkább enne valamit, vagy aludnék, hiszen semmi nyoma nem volt benne a kéj vágyának, elfogadtam, s örömmel hajtottam végre a hőstettet.” – olvashatjuk Móricznál. „– Mennyit akarsz? – kérdezte tőle a férfi. Úgy nézte, a lány hezitál, hogy megsértődjön-e. De inkább csak előrehajtotta a fejét, és mélyen hallgatott. / Erre meg a kalapos úr szégyellte el magát. De győzött benne a kan.” (19) – egyszerűsíti le a helyzetet Barna. És ebben a szellemben dolgozik tovább. A férfi mindkét szövegben megkérdezi a lánytól, nem akar-e megfürödni: Móricz leírásában a szállodába érkezésük után, szex előtt, érezhető zavarban; Barnánál a megérkezés után azonnal megejtett aktus után, a következő előtt. Móricznál Csibe (az egyszeri) szex után, későbbi irodalmi fontosságát megelőlegezőn „mizserált, csacsogott, fickándozott a kis elméje”, Barnánál azonnal, szó nélkül elalszik. És kapcsolatuk ebben a regényben csaknem szótlánul is folytatódik. Néhány veszekedést leszámítva: „– Mit vársz most tőlem? – szólalt meg ingerülten. – Én keressek neked férjet? Vagy mit akarsz? / Erzi elpirult. / – Keresgélst te magadtól is, tudom én azt jól. / – Apuka csak ne gyanúsítgasson engem! Semmi oka rá! / – Angyalom, ha hülyének néznek, azt nagyon nem szeretem – felelte rezignáltan a férfi.” (107) – csinál primitív féltékeny férjet abból a Móriczból, aki valóban keresett Csibének férjet és vendégségbe hívta a férjjelöltjeit – még ha eközben nem szűnt is meg a szexuális kapcsolat közöttük. Ha az olvasó a leegyszerűsítések és változtatások nyomán szeretné is elfelejteni az irodalomtörténeti Móriczot, egészen mégsem teheti, hiszen azt a mondatot, hogy „Én a világot tévesztettem meg általad!” (39), csak őt is figyelembe véve értelmezheti, hiszen a regényben sehol máshol nincs szó Kati-novelákról vagy bármi más egyébről. A végeredmény újra és újra ez az

50

igencsak problematikus cikázás a regényen kívüli és belüli Móricz között, melyet az tesz elkerülhetetlenné, hogy a szövegnek jóformán nincsen világa, minimális és esetleges információkat találunk a szereplők társadalmi pozíciójáról, jellemrajzuk – ahogy azt Miklya Anna kritikája¹³ is megjegyzi – rekonstruálhatatlan, életük eseményei (még az olyan hangsúlyosnak tűnők, mint Kati világháborús szerepvállalása is) a szöveg alapján csupán konstatálhatóak, ám nem megmagyarázhatóak. Így azután a rövid epizódok közötti űr kitölthetetlennek tűnik a regényen belül maradván.

Ezekről az epizódokról ugyanis magasabb szövegszerveződési szinten nagyjából ugyanaz mondható el, mint a báty emigrálását leíró mondatokról: a ténybeli és oksági közlések hiánya egyfelől, nehezen belátható szerepű információk másfelől – míg számtalan kérdés megválaszolhatatlan vagy árnyalatlan marad, a regény terjedelmének tizedét kitevő terjedelemben olvashatunk Petinek, Móricz és Kati gyerekének szállodai és pályaudvari élményeiről, máshol pedig Móricz, illetve lánya, Zsóka önkielégítéseiről. E két példa ezen epizódok két legkönnyebben megragadható csoportjának reprezentánsa: előbbi esetben a szöveg semmilyen más összefüggés kiépítésével nem segít elosztatni a gyanút, hogy a szerző egyszerűen nem bírt ellenállni a történet jó novellaanyagának tűnő elbeszélésének a Hamar-könyvben; utóbbi azonban már a regény legsajátabb törekvéseinek nyoma. A szöveg ugyanis észrevehetően a testek síkjára vetítve igyekszik elmesélni történetét, így azután nem csak a szereplők szexuális tevékenységeiről, de vizelesükről is gyakran olvashatunk. Nem restitúció ez azonban, hanem redukció: a regény legátfogóbb poétikai ötlete, mely az eddig említett hiányosságokat megmagyarázni látszik, a szereplők testi létezésének izolálására irányuló kísérlet, ami azonban sajátos módon nem csak a leírás módját, hanem tárgyát is alapvetően meghatározza. Az alapszövegek transzformációját nyomon követve világosan látható, hogy a személyiség más aspektusaival való összefüggések felszámolásával hogyan válik itt a problematikus és reflektált szexualitású Móricz primitív szexgéppé – a szöveg szexjelenetei pedig ennél fogva tét nélküli pornográfiává. – Hiába veszi tehát elő Móricz alakját, az írótól, akinek életművében éppen a testi létezés, a személyes viszonyok és a társadalmi struktúrák közötti viszonyok módszeres vizsgálata jelenti az egyik legizgalmasabb felfedezésre váró területet, nem sokat tanult.

51

¹³ MIKLYA Anna, *Bemutatózó kézfogás*, litera.hu

(Bárány Tibor kritikája¹⁴ a 169. oldalon található, *A mindennapit ma* című regény 81. oldaláról származó jelöletlen idézet nyomán Lanczkor Gáborral azonosítja a szerzőt – ez vagy igaz, vagy sem, ám a leírásnak a testi felszínre redukálásában mindenesetre közeli rokon e két szöveg.)

Végső soron tehát mintha a magyar próza tágan értelmezett jelenének meghatározó tendenciái találkoznának össze ebben a regényben: egyszerre folytatja a posztmodern szövegmontázs és metafikció, illetve a test problematizálásának régebb óta jelen lévő hagyományát, és csatlakozik ahhoz az újabb, az *Apám helyett* nyomán megkerülhetetlenné vált felfogáshoz, amely az irodalmat az emlékezés kötelességében gyökerező identitásunk terepének tekinti. Ami azonban létrejön, az a szintézishez hasonlít a legkevésbé: a fenti törekvések olyan módon valósulnak itt meg, hogy végeredményben kölcsönösen ellehetetlenítik vagy kikezdi egymást. Arról, hogyan akadályozza meg a regény személyes-vallomások alapstruktúrája a mű nyitottá válását, bőven volt szó; a testről való reduktív beszéd pedig előbb a biológiai determinizmus kényelmetlen terepére vezet az eltitkolt betegségként lappangó zsidóságról író elbeszélőt, majd szembeötlően elégtelennek bizonyul, amikor a nagymama *Rózsa Sándor*-kötetben manifesztálódó kulturális identitása is képebe kerül.

A legalapvetőbb problémát azonban a regénynek a posztmodern-től örökölt antirealizmusa okozza – ez a probléma pedig a magyar próza(kritika) egyik legaktuálisabb dilemmáját exponálja. A realizmustól való ódzkodás szemmel láthatólag a kortárs irodalom egyik legszélesebb körű konszenzusát jelenti, aminek éppúgy forrását jelentik a referenciával kapcsolatos irodalomelméleti kétségek mint a rendszer-váltás előtti időszak „realizmusának” stigmatizáló hatása. Miközben azonban a magyar irodalom sikeresen vívta meg szabadságharcát a realizmus néven szorgalmazott ideologikus konstrukciónak ellen, mintha kissé megfélekedett volna arról, hogy a legfőbb gond éppenséggel annak valóságsszegénységével volt, és általában: hogy a valóság, a (mikro)történeti tények provokációja az ideologikus nagy elbeszélések kiépülésének leghatékonyabb ellenszerét is jelenti egyben. Ennek hatása jól látható Barna Dávid regényében is: itt a múltbeli történet talált szövegdarabok kizárólag a szerzői önkény által meghatározott transzformációját és kombinációját jelenti, ami láthatóan nem szorul

rá a történeti források legitimáló erejére – és nem is ismeri el azokat, sőt, kíváncsiság sincs benne az emberi élet azokból megismerhető mechanizmusai és körülményei iránt. Így azonban a történet nem lesz más, mint a szerző/elbeszélő meglehetősen szűkös és egyszerű, történeti-emlékezetpolitikai javaslatként hamis, antropológiai javaslatként sekélyes nemi és morális ideológiájának pusztá hordozója, a múltat nem rekonstruálva, hanem erőszakosan, ezúttal éppenséggel a múlt ellenében megkonstruálva, láthatatlanná téve vagy átírva minden olyan összefüggést, ami előzetes elképzeléseibe nem fér bele. Ez a rögeszmés történet pedig ráadásul egy olyan fiktív alak rögeszméje, aki önmagát közvetlenül kevésbé artikulálja, csak ezen a – gyorsan hiteltelenné váló – történeten keresztül próbálja magát megragadhatóvá tenni. Az elbeszélőt nem látjuk, a történetét nem hisszük el: a szöveg sehhol sem érintkezik közös valóságunkkal, nincsen tehát hol a lábunkat megvetni, hogy involválttá váljunk. Marad tehát a végére ennek az egészen radikális elidegenítő gesztussorozatnak a csodálata – vagy az unalom.

¹⁴ BÁRÁNY Tibor, *Egy magyar nagyvad*, Népszabadság, 2011. október 29.

Éppen ez és nem más

Tóth Krisztina: *Pixel*

Tóth Krisztina harmadik prózakötetét egy holokausztról szóló történet nyitja, azonnal nyilvánvalóvá téve az olvasó számára, hogy a *Pixel* ambíciói jóval nagyobbak felhőkön játszadozó úrkutyák és úrcicák megörökítésénél. És nyilvánvalóan nagyratörőbb az eddigieknél szerkesztését tekintve is: mivel az eredetileg többnyire a *Népszabadság*ban megjelent novellasorozat címei alcímmé váltak, helyüket pedig a fejezetek számozása foglalta el, jó okkal nevezhetjük regénynek is akár. Ezen alcímek szerint minden fejezet egy-egy testrésztörténetét meséli el, így a kötet egésze egy *szövegtestté* áll össze. A kötetet továbbá egy a *Párhuzamos történetektől* a *Love Actually*-ig már széles spektrumon kipróbált technika is összefűzi: az egyes írások szereplői változatos kapcsolatokban vannak egymással (néha családi szál, máskor egy megvásárolt ház vagy csak egy véletlen találkozás köti össze őket), némely figura pedig időről időre vissza is tér különböző helyzetekben.

A könyv terébe becsöppenő olvasó azonban nem csak a megemelt tételtől adódó lámpaláz miatt érezhet némi zavart. Az említett első fejezet egy rajzoló kisfiúval kezdődik, akinek rokonait még az első oldalon lemészárolják, őt magát pedig a második oldal tetején Treblinkában ölik meg. Ezután azonban éles fordulat következik: „Tévedtem, tévedtem. Nem Treblinkában hal meg. És nem is kisfiú, hanem kislány. De hát ezek a gyerekek annyira egyformák” (6). A gyerekek körül, melyekről sosem derül ki, pontosan hogyan s miként is kerültek a fejezet középpontjába, új történetet skiccel fel a szöveg („Mégiscsak kislányé ez a kéz, a kislány neve Irena. Litván, Vlnából jött.”) – ez azonban két sornyt sem élhet, hiszen ezt a mondatot rögtön az követi, hogy: „Összevissza beszélek, mert mindent egyszerre szeretnék elmondani. Hogy is lenne litván! Csak első pillantásra tűnt szőkének. Igen, szőkének tűnt, pedig a haja egész sötét és göndör. Valójában – és ez az igazság – Gavrielának hívják.”, később pedig még azt is olvashatjuk, hogy „Hazudtam, de valamiért így láttam

helyesnek.” (7) Mindezt számomra a historiografikus metafikció paródiájaként tűnt a legkézenfekvőbbnek olvasni – annak színreviteleként, hogyan képes szétmaszatolni a narcisztikus posztmodern irodalom a legtraumatikusabb történelmi tapasztalatokat is.

Hamar kiderül azonban, hogy paródiáról szó sincs, az első fejezet mindössze sűrítve mutatja be a kötet egy meghatározó poétikai jegyét: az önreflexió és a metafikciós manipuláció, kisebb töménységben ugyan, de a szövegek visszatérő jellemzője marad. „Én, az elbeszélő, vagyis akinek időnként elhalkuló, időnként nagyon is hallható hangját eddig is érzékelhették, mint valami színházi előadás rádióközvetítése közben” (13) – értelmezi helyzetét a narrátor a harmadik fejezetben. És ez a hasonlat jól meg is ragadja a lényegét. Ahogy az előadás a bemondó közbekotyogásaitól függetlenül zajlik, úgy ezek a reflexiók is ambivalens módon működnek: miközben az elbeszélő újra és újra reflektorfénybe állítja magát kiszólásaival, azok tartalma éppenséggel nem a történetek szöveg általi megelőzöttségének tapasztalatát közvetítik, hanem az elbeszélő korlátozott kompetenciájáról beszélnek – a történetek úgymond nélküle is zajlanak, a szereplőknek saját akaratuk van, és ha lennének is saját elképzelései a történet alakításáról, azt felsőbb instanciák képesek felülírni¹⁵. A kötet terét ilyen ambivalens módon uraló narrátor léte számos kérdést felvet, ezek megválaszolásához azonban érdemes távolabbról indulva hozzákezdeni.

Bár formálisan azok tartják össze, a *Pixel* szövegei között az említett szerkezeti megoldásokon és az ismétlődő narratori megjegyzéseken túl másféle koherencia is felfedezhető, melynek alapját a novellákat meghatározó közös szemléletmód jelenti, ez pedig bizonyos visszatérő gondolati mechanizmusokban válik igazán szembeötlővé. Ennek egyik kitüntetett terepe a nemi viszonyok kérdése – ha létezne Magyarországon maszkulista irodalomkritika, az már Tóth Krisztina előző prózakötetében is található volna problematikus szövegeket:

¹⁵ „Nincs mód ezeken a dolgokon változtatni, bár az elbeszélő szívesen megtenné” (49), „az elbeszélőt még csak-csak el lehet téríteni, a sorsot soha.” (50), „Most itt megállhatnék, mert igaz ugyan, a valóság a legrosszabb lehetőségre szokott rábökni, én viszont nyugodtan kanyaríthatnám másfelé a történetet. De egyszerűen nincs időm még megtorpanni se.” (83), „Ezen a ponton már igazán le lehetett volna szállítani a Nórának elnevezett szereplőt a buszról, tisztességes elbeszélő bizonyára ezt tette volna. A lány maga azonban egyáltalán nem akart leszállni, nem jelezte, hogy szeretne kilépni a busz, vagyis az elbeszélés teréből.” (95) stb.

nem a nyíltan konfrontatív *Nagy vonalakban*, sokkal inkább az a mód érdemelt volna szót például, ahogyan a viszonylag nagy számban szereplő leányanyákat a szövegek mintha konzekvensen kizárólag a férfiak, nem pedig valamiféle közös felelőtlenség áldozataiként mutatták volna be. Hasonló sematizmusok határoznak meg számos itteni szöveget is: a nők újra és újra a férfiak tetteinek tökéletesen passzív elszenvetőként tűnnek fel – mindig a férfi az, aki elcsábít, függésben tart vagy elhagy. Ezt az alapvetően patriarchális logikát viszont ágencia és felelősség hallgatóságos összekapcsolása egészíti ki, így a kötetre – konkrét szöveghelyekben nehezen megragadhatóan, ám az egyes szövegek implikációjából (elég csak a megalázott, síró, öngyilkos nőkre gondolni) mégis felhalmozódva – lassanként rátelepszik a férfiak hibáztatásának morális monokrómiája. Ez akkor válik döntő jelentőségűvé, amikor egyébként enigmatikus szövegeknek az az olvasásmód képes leginkább plauzibilis olvasatát adni, amit ez a logika megnyit. *A fül történetében* például egy lutoni szikh férfi elutazik az interneten megismert magyar nőhöz, és visz neki ajándékba egy fülbevalót, a nőnek azonban nincs kilukasztva a füle, úgyhogy elmennek a kozmetikushoz – itt a férfi elájul, mikor megpillant egy szőrös gyantacsíkot, majd a nő füle is valadékozni kezd, a férfi pedig váratlanul hazautazik, és nem is jelentkezik többé. Az egyébként laza okozatiságú szöveget hézagmentesen és a fentebbi logikába is jól illeszkedően lehet értelmezni, ha annak allegóriájának tekintjük, ahogy a férfiak fájdalomra kényszerítik a nőket a szépségért, majd mégis elhagyják őket. *Az áll története* pedig azzal zárul, hogy „Az anya [...] fölfedezte [...] hogy a bájos gyerekeknek nincsen álluk, és menthetetlenül, félreérthetetlenül a mókusfejűekhez tartoznak.” (113) A gyerekek a saját kisiskolás korú gyerekei, a mókusfej pedig az apa családjának minden tagján kiütkező vonás. Ezt a homályos értelmű, ám a novella végén elkerülhetetlenül hangsúlyossá váló felismerést is akkor a legegyszerűbb értelmezni, ha elfogadjuk azt a nem egészen jóhiszemű ideológiát, mely szerint az anya vereséget szenvedett, amikor hagyta saját génkészletét kontaminálódni az apáéval – a csattanó felől nézve a novella korábbi utalásai az idegenségre, a kelet-nyugat-szembenállásra is csak erre a sémára ráépülve képesek működni.

Ezekkel a mizandria határára sodródó részletekkel nem az a baj, hogy az érzékeny férfi olvasók ezek miatt kellemetlenül érzik magukat, hanem hogy a bezáruló szövegek által közvetített világvélelet olyan

kevésbé cizellált, hogy ez a kellemetlen érzés is tökéletesen céltalanná válik – és ha mindez implicit tendenciák túlinterpertálása is, mindenestre nagyon kevés igazán árnyalt belátás ellensúlyozza azokat. Azonban mindezzel együtt sem lehet azt mondani, hogy a nemi viszonyok kétséges felfogása jelentené a fő gondot, hiszen az nyilvánvalóan egyetlen, bár talán a legszembetűnőbb tünete csupán egy átfogóbb problémának. Tóth Krisztina a kötet más témáit is széles ecsetvonásokkal, elnagyoltan viszi fel, helyenként igen masszív hiányérzetet hagyva az olvasóban. *A szív története* rezüméje (egy lány a társkereső irodában saját apja hirdetésére akad rá) például erős történetet sejtethet, a novella maga azonban alig érződik kidolgozottabbnak: az apa – a többi hirdetőhöz hasonlóan¹⁶ – egydimenziós karikatúra csak, akinek a másik róla szóló fejezettel összeolvasva is fociániája marad az egyetlen jellemvonása, a konfliktus pedig abban merül ki, hogy „Ági [...] ezen az estén hosszan, reménytelenül sírt” (68). A homoszexuális szikh férfiről szóló *A pénisz története* teljesítőképesége is kimerül e két tulajdonság össze nem illésének deklarálásában: sem a karakter nem lesz több elvont kategóriák reprezentánsánál, sem a kategóriákról nem derül ki, hogy azok nem feltétlenül homogén halmazokat jelölnek. A nyelv nélkülséget illusztrálni kívánó *A nyelv történetének* Tarzan-történeteket idéző, eltúlzott egzotizmusa (a görög menekültek, miután megszaglásszák a mákos tésztát, úgy ítélik meg, hogy a velük beszélni nem tudó konyhásnének földdel gyalázták meg az ételüket) pedig talán csak a megértést elősegítő retorikus túlzás szeretne lenni, ám egyetlen lendülettel lépi át a bármilyen tág értelemben vett hitelesség és a politikai korrektség határát is.

A *Pixel* felületességei persze aligha választhatók el az egész könyvet meghatározó formai döntéstől: az összességében sem hosszú könyv harminc rövidke novellát tartalmaz. A műről megjelent egyik első kritika¹⁷ a novellák és így a témák halmozását éppenséggel a kötet legpozitívabb tulajdonságaként méltatja, mondván a kötet ezáltal képes szakítani azzal a gyakorlattal, amely ezeket a témákat „többnyire egy külön erre a célra elkerített és gondosan kitáblázott mezőben [...], el-

¹⁶ „Az első úriember egy henteskülső bajuszos férfi volt, aki egy bajor stílusú kocsmá pultjának dőlve bámult a gépbe. A második egy ijesztően feketére sült napszemüveges múmia egy vitorlásán, a harmadik hórihorgas, lófogú fiú pitbullal.”

¹⁷ POGRÁNYI Péter, *Felbontás*, prae.hu

különítve a normális világ normális diskurzusaitól” tárgyalja. Megfontolandó azonban, hogy a könyv által tematizált területek (holokauszt, vakság, lomizók, kéregetők, agydaganat, Down-kór, állami gondozás, társkereső iroda, mellrák, keletiek nyugaton, menekültek, homoszexualitás, antiszemitizmus, cigányok – és persze szinglik, megcsalt feleségek, elvált párok és elhagyott szeretők) végső soron *mind* a köztudatban periférikus vagy hátrányos helyzetben lévőknek tekintett embereket érintenek, akikkel sokszor önmagában véve is traumatikus események (autóbaleset, amputáció, gyilkosság vagy öngyilkosság) történnek, így számomra éppenséggel nagyon is kérdésesnek tűnik, hogy valóban lehet-e integrációról beszélni, vagy csupán egy nagyobb léptékű elkülönítés zajlik.

A kétségeim gyökerénél az az alapvető tény található, hogy az ismétlődés és halmozás egy irodalmi szövegben mindenekelőtt retorikai tényező. Hogy ennek fontosságát belássuk, elég talán csak Háy János *A gyerekére* gondolni (mely regény egyébként alighanem a legközelebbi rokona a *Pixel*nek ambícióját tekintve): *A gyerek* annak ellenére tudott erős és megosztó regény lenni, hogy nagyon hasonló elemekből építkező, ám az azokat összefogni képes szerkezetet még nélkülöző előzménye, a *Házasságon innen és túl* leginkább csak monotonnak, fárasztónak és sablonosnak tűnt. A *Pixel* központi törekvése is egy ilyen szinergiát teremtő és a felmerülő történeteket motiválni képes nagy struktúra kidolgozása – és erre elengedhetetlenül szüksége is van, hogy az újabbnál újabb társadalmi vagy személyközi anomáliákat csupán felvillantani képes szöveg olvasója ne csak a hiányokat lássa, és végső soron ne érezze azt, hogy egy afféle freak show-ba vetődött, ahol a természet számkivetettjeit sorakoztatták fel némi olcsó hatás-keltés reményében. Az olvasás szomorú tapasztalata azonban az, hogy bár leköti az olvasót a rejtvényfejtés, amit a különböző fejezetek szereplőinek összekapcsolása jelent, és jól illusztrálja a hat lépés távolság elméletét (a görög származású francia holokausztúlélő nő csak négy lépésre van a frusztrált Baross úti anyukától!), a nagy struktúra kapacitásából éppen legfontosabb feladataira nem futja.

A térd történetében egy angol művész évtizedes munkával készít el egy installációt, amelyből „egy-két méter közelségből az ember csak pixeleket, kiszáradt teafiltereket lát, távolabbról azonban mind-az egyetlen testté mosódik össze” (155). A szöveghely nyilvánvalóan önértelmező jellegű, a *Pixel* történetei azonban nem állnak össze a

novellabeli testhez hasonló konkrétságú egésszé – eredőjük inkább az emberi élet legáltalánosabb törvényszerűségeinek feltárása irányába mutat, a sors mibenlétének kutatása felé, aminek hatása alól, ahogy láttuk, az elbeszélő sem vonhatja ki magát, és amiről a szöveg számtalanszor megismételt mondata ezt mondja: „Akkor a sors – még utoljára – többféle lehetséges történetet felkínált. A valóság pedig a legrosszabbra bökött rá, hogy jó, haladjunk, akkor legyen ez. Mindig a legrosszabb történet íródik jelenné, és ezt mindig csak utólag lehet látni.” (83) A *Pixel* történelemfilozófiája szerint tehát a sors alapvetően determinált, véges számú pontot leszámítva, ahol alternatívákra bomlik, melyek közül egy tőle különböző, de az ember egyéni döntéseitől ugyancsak független ágens választja ki valamelyiket. Bár máshol azt olvashatjuk: „A sors viszont jóval ravaszabb nála: az elbeszélőt még csak-csak el lehet téríteni, a sorsot soha. Dávid nem válogathat a lehetséges valóságok között, legfeljebb meglapulhat egy időre a történetek réseiben” (50), így bizonytalanná válik, *sors* és *valóság* közül melyik az aktív és melyik a passzív instancia – bár az egyén szempontjából ez voltaképpen tökéletesen mindegy, hiszen mindenképpen tőle függetlenül történik mindez, és egyáltalán, nem biztos, hogy mindez nem csupán Murphy törvényének kissé komplikáltabb megfogalmazása-e. Ez a sokszor ismételt, alaposan körüljárt és végig komolyan vett tétel meglehetősen alacsony metafizikai potenciáljával kevés kárpótlást nyújt az olvasónak, ráadásul a kötet poétikailag sem sokat profitál a töredezettségéből: hiszen nem sokat jelent a perspektivikusság, ha két nézőpontból is ugyanazt az egytulajdonságú alakot látjuk, mint az említett focista apa esetén, és igazság szerint az sem tűnik számottevő nyereségnek, ha egy szereplőről nem csak megtudjuk, hogy egy gyerekkori támadás miatt fél a kutyáktól, hanem egy másik novellában láthatjuk is, ahogyan Bobby ráugrik.

Összességében gyümölcsözőbbnek látszik, ha a teafilterekből összeállított test helyett *A szem történetét* tekintjük a kötet egészét értelmező szöveghelynek. Ez az egyetlen novella, amelyben az elbeszélő belép a történetek terébe: a metrón utazik, és megpróbálja elképzelni a szemben ülő vak nő életét sminkje és ruházata alapján, míg végül kiderül, hogy nem vak, fehér botja egy karnis csupán. Ez a távoli és felületes benyomásokra alapozott rekonstrukció persze nem dolgozhat másból, mint a társadalomban felgyűlt és az elbeszélő által előítéletté interiorizált vélekedésekből. Ennek a novellának a műkö-

désmódja segít felfedezni – és innen nézve nyer értelmet az elbeszélő állandó exponálása –, hogy voltaképpen az egész kötet is valahogy így működik, jelenkorunk doxáit rendezzi csak újra, és hogy működjön a játék, sosem kérdez rá azok megalapozottságára – miközben *A szem történetének* kudarcos rekonstrukciókísérlete a veszélyekre és korlátokra figyelmeztetve le is leplezi a játékot. A *Pixel* elbeszélőjét tehát valahogy úgy lehet elképzelni, mint a posztmodern szerző ideáltipikus alakját, aki íróasztalánál ülve megkeveri csupán hatalmas fakanalával a világban eddig keletkezett szövegeket, majd a felkavart anyagból merít egy bögrényit – éppen csak Tóth Krisztina szövegek helyett ideológiaiakkal dolgozik. Afelől, hogy a prekonceptióknak ez a minden kritikai és szubverzív erőt nélkülöző újrahasonosítása hasznos és üdvözlendő-e, nekem komoly kétségeim vannak – ám az olvasó mindenesetre megerősítve érezheti magát vélekedéseiben, és ez alighanem nagyobb öröm, mint azok megrendülését átélni. Hiszen tudjuk Arisztotelész óta: „Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más.”

Távol a bennszülöttektől

Kiss Noémi: *Rongyos ékszerdoboz. Utazások keleten*

Van-e még egyáltalán értelme utazni? Mert már kezdetnek rögtön ott az örök episztemológiai dilemma, miszerint képesek lehetünk-e valaha is csakugyan találkozni a másikkal, megérthetjük-e az idegenséget, vagy mindig csak annyit látunk, és úgy fogjuk fel, amennyit és ahogy már eleve megértettünk az egészből. Jön ehhez azután a globalizáció, minek nyomán a helyek meg az emberek egyre inkább hasonlítani kezdenek egymáshoz, hogy pakisztánit együnk, elég lemenni a sarokra, az autenticitás pedig nehezen értelmezhető rezervátumfogalomává válik. Végül pedig ott van az internet, amin a világ minden négyzetméteréhez kapcsolva találhatóunk egy tucatnyi fotót, amik a pontos másai annak, amikkel mi kattogtathatnánk teli a gépünk memóriáját.

Ahhoz viszont, hogy Kiss Noémi szeret utazni, és szereti a helyeket meg a köztük lévő határokat, semmi kétség nem férhet. Eddigi életműve nagyjából erre is épül, a honlapján is ezt emeli ki magáról a bemutatkozásban. A megjelent három könyve meglehetősen egyértelműen helyezte el magát műfaji kategóriákba, a *Tájkajakörlatok* alcíme az volt, hogy *esszék*, a *transé* meg az, hogy *elbeszélések*, a *Határhelyzetek* pedig a doktori disszertációja volt – és Celan bemutatásában is az alkotás és a befogadás helyfüggősége vált az egyik fókuszponttá. Az új kötet, a *Rongyos ékszerdoboz* esetében viszont csak annyit kapunk alcímként, hogy *Utazások keleten*, a szöveg műfajisága ezúttal nem intézhető annyival, hogy elfogadjuk, ami a címlapra van nyomtatva.

Pedig a műfaj éppenséggel nem mellékes kérdése a kötetnek, hiszen hogy alapvetően fikciónak vagy pedig tényirodalomnak tekintjük az írásokat, olyan lényegi pontokon szól bele az olvasásunkba, mint hogy legitimnek tekintjük-e a szövegbeli tények visszavonatkoztatását a valós világra, vagy számolunk-e egy elbeszélő karakterrel, akinek jellemzése a szöveg működésének egyik aspektusa lenne. A szövegben mindenesetre találhatóunk gesztusokat és jelzéseket mindkét irányba: egyrészt itt vannak a folyton visszatérő utalások a miskolci antro-

pológuscsoportra és terepmunkáikra meg az indulás körülményeire, amelyek primér útibeszámloló hatását keltik, a túloldalon viszont ott a Dominó nevű kocsmá például, aminek felfestéséhez a *transhoz* használt szürrealis ecsetkészletet és pokoli palettát vette újra elő: a hátsó sötét szobában egy padlónyi csótány közepén ott fekszik egy hulla, ami miatt a világon senki nem zavartatja magát, az elbeszélőt és barátait egyaránt jobban izgatja a pisilés (106).

Mondhatjuk-e hát azt, hogy Kiss Noémi új könyvében Bukovinát, Galíciát, Erdélyt és a Vajdaságot mutatja be? Útikönyvet természetesen nem írt, ám – és ezt a fülszöveg és a kritikák is megerősítik – a kötet esszéisztikus alaptónusa kellően erőteljes ahhoz, hogy alapvetően a leírt területek megismerését tekintsük erőfeszítései lényegének, mely megismerésből egy továbbadásra érdemes tapasztalat keletkezik, a fikatív(nak tűnő) részeket pedig úgy vegyük, hogy csupán más regiszterben, sűrítve közlik e tapasztalatokat. Ha ezt elfogadjuk, a szövegbeli és a valós Csernovic között nem csupán homonímia áll fenn, hanem ez a Csernovic az a Csernovic. És mindez nem pusztán fikcióelméleti kérdés, hiszen azzal, ha feltételezzük, hogy a kötet a valóságról közöl ismereteket, a szöveg belép egy közvetlenebbül etikai térbe, ahol jogossá válnak olyan kérdések, amelyek alól egy fikatív szöveg esztétikai autonómiájára hivatkozva kivonhatná magát.

A kötetben bejárt tájak első ránézésre nem tűnnének egzotikus helyeknek, a legtávolabbi is csupán néhány száz kilométerre van Magyarország határától, ugyancsak európai és ugyancsak poszt-socialista országokban. A közeli helyek leírása azonban nyilvánvaló veszélyeket rejt magában, hiszen az útirajz, mint műfaji minta elsősorban távoli, ismeretlen területek leírására épült ki, és ezen szabályrendszer néha egészen nyugtalanító módon nyomja rá bélyegét a szövegekre. Az első fejezet rögtön igen furcsa alaphangon indul: „a látszat ellenére Európába tartunk”, újságolja „naivan” az elbeszélő egy busznyi, az általános iskolai földrajzanyagot valószínűleg elsajátított egyetemi oktatónak (7): a kérdés csupán az, mégis miféle látszat szólna az Urál-hegységnek jóval nyugatabbra és a Fekete-tengernél jóval északabbra fekvő Bukovina európaisága ellen. Ekképpen a magyar határon valamiféle fal emelkedik, melynek túloldalán valami egészen más minőség található, mely lényegében mond ellent a nyilvánvalóan inkább kvalitatív, mint földrajzi kategóriaként kezelt európaiságnak: „Egy akkora országba megyünk, mint Luxemburg, csak épp ellentétes irányban haladunk: nem

a jövő, a nyugati igények és a jól kiszámított lépés vezet előre minket, hanem a múlt kerül át a jelenbe, az emlékezet tájait keressük fel. Csak úgy tűnik, mintha előre haladnánk, de valójában visszafelé megyünk.” (8) Ez a terület, ha elhiszi európaiságát, azonnal kissé nevetségessé válik: a románok, mint az óvodások az új ruhájukkal, legszívesebben mindenkinek eldicsekednének az uniós tagságukkal (26), Szászföldből pedig „egy ízléstelen és provinciális kis Svájc” válik (48). De őserdeiek a körülmények is („négy napja nem fürödtünk, nem ültünk vécén, szappant sem szagoltunk” [16]), és igen árulkodó a bukovinai öreg adatközlő esete: amikor elbújik a fényképező elől, a jelekből olvasó elbeszélőben fel sem merül, hogy az esetleg csak nem szeretne túhegyre húzott bogárként szerepelni az öregasszony-gyűjteményben, hanem rögtön kész a misszionárius-elbeszélésekből is jól ismert diagnózis: „Fél a szerkezetektől” (19) – per analogiam: aki rácsukja a kérdőívesre az ajtót, az mind fél a papírtól.

Ez utóbbi idézet ráirányíthatja a figyelmet a szöveg módszertanának kérdésére is. Kiss Noémi ugyanis nem csupán leírni akarja a bejárt területeket, de megérteni is, mely megértés alaposságát és áthatóságát jelzi, hogy az ottlakók lélektanát újra és újra felmutatja olvasóinak: „Leginkább hallgatni szeretnek az emberek, akkor is, ha beszélnek.” (10), „[a vidéki emberek] beletompulnak a fejükben lévő rettentő gondba, ami erősebb minden energiánál” (66), „A nők illatosak, a férfiak testszagúak, mégis odavannak értük, imádják a nagy testüket.” (90); mintha az utazó jobban ismerné a helybelieket saját maguknál is, sőt az ő (bár lehetetlen) feladata lenne változtatni helyzetükön: „megfigyelése belengheti a tájat, mégsem fog tudni változtatni rajta” (66).

Kérdéses azonban, hogy milyen módszerrel érhető el ilyen mély belátás egy-egy rövid utazás során. A szövegből úgy tűnik, hogy az elbeszélő és a helybeliek között ritkán jön létre nyílt és kötetlen kommunikáció, sőt amikor mesélni kezdenek, a szóhasználat többször mintha inkább csak unalmat sugallna („oroszul mondta a magát” [18]), „A fogadós jön velük, nem lehet őt lerázni, eléggé fontoskodó, kezével néha hadonászva, fejét forgatva mesél tovább. Ő a szavak embere, nem vitás. Épp egy újabb, különös és pikáns történetnél tart, az erdei keramicsról, a tutajosról mesél, aki olyan gazdag lett, hogy beutazta az egész világot, de itt sajnos megszakítjuk őt...” [56], „oda-mentünk, és innentől fogva egy órán át hallgattuk 95 éves, elhunyt anyósa életét, aki sohasem találkozott orvossal, mielőtt eltávozott, eny-

nyit jegyeztem meg abból, amit a kalapos mondott.” [132]). A bukovi-
nai és galíciai utazások a szövegek tanúsága szerint épp úgy zajlottak,
ahogyan az ember egy terepgyakorlatot előítéletei nyomán elképzel: az
antropológusok buszba ülnek, isznak, odaérnek, isznak, másnaposan
odadugják a mikrofonjuk néhány néni orra alá, majd isznak, már ha
az adatközlők nem kelletlenkednek nem szállítva a várt informáci-
ót célratoró kérdéseik nyomán: „Kérdeztük tőle, lipován-e. Nem is
értette, aztán a huculokat és a gyümölcstermesztést szerettük volna
hallani tőle, de arra sem tért ki.” (18), sőt közben száll a gúnykacaj
(28) – a kötet bemutatása nyomán az olvasó szegényebb lesz néhány
illúzióval az antropológusok objektivitását illetően is, persze ezek az
antropológusok egyébként is megdöbbenően unintelligensre vannak
festve, akik mintha egészen komolyan keresnék a szkucsnot (vagyis az
unalmat), mint helyet az általuk készített képeken (15).

Ha tehát nem a helybeliek elmondásából, akkor honnan meríti
mély belátásait? Úgy tűnik, Kiss Noémi egyenesen a táj lelkét szondá-
za meg, és nyeri ki belőle az általános jellemzőket. Csak oda kell men-
nie egy városhoz, és érti máris: „A várost könnyű észrevenni, mert egy
kiugró dombon áll. Közelebb megyünk hozzá, egészen közel, aztán
látjuk, milyen. Semmi különös, mondanám, ha nem látnék azonnal
a falak mögé. Megtapintjuk, belemegyünk, közel vagyunk, és látjuk,
milyen. Gyönyörű, romos és bűdös. Törekvő és elmaradott. De igazán
jámbor. Ebből semmi sem következik. Ezért nem kell odautazni, hogy
ezt megtudjuk. Keleten ilyesmi bárhol lehetséges. Visszahúzódás, bele-
törődés. De mégsem. Aki meglátja a várost, rögtön tudni fogja, hogy
egy ismeretlen és megismételhetetlen helyen jár.” (62) Nem kell Said-
rajongónak lenni, hogy a városra vonatkoztatva néha tulajdonképpen
értelmezhetetlen jelzők mögött az árulkodó szóhasználat nyomán fel-
ismerjük a szöveget szervező orientalista mechanikát. Hiszen ezen a
ponton explicite kimondatik, hogy lenne egy általánosan jellemző
kép, amely alól esetleg csak egyedi kivételek akadnak. A területek
kérdéses európaisága tehát nem meglepő, hiszen a határon túl maga a
közel hozott messzeség tanyázik, a szlávok és a velük szokásosan egy
kalap alá kerülő románok a keletiek hagyományos szerepét játsszák:
az európaiak Másikát.

Így válhatnak a helybeliek egyszerűen más hagyományú, szegé-
nyebb nép helyett egészen furcsa, a tőlük ötszáz kilométerre lakóktól
élesen elütő lényekké, akik leginkább tengnek, mint az állat: „minden-

hol céltalanul bóklászó fejekkel találkozik” (11), „a messziről közele-
dő, értelmetlenül kószáló lakosok” (13), „kis csapatokban mászkálnak
délben az utcán, néha nekimennek egy oszlopnak” (36), „Az emberek
szédelegnek benne, az állatok még szekeret húznak, ökrök szántanak,
a kutyák néha egészen értelmetlenül ugatnak.” (74), ha valamit el
kell végezniük, abból abszurd drámába illő jelenet kerekedik, mintha
kóc lenne csak az agyuk helyén („Árktól lapátolnak, de rossz helyen,
betömik, újra ásnak, felszedik a macskakövet, lerakják, s mikor kész,
csak akkor látják, hogy ott maradt egy újabb gödör. Egy, kettő, három
gödör. Több. Száz luk. Úttest és gödör. Járda, gödör. Lengyel, olasz
és ukrán reneszánsz. Ezek nem fognak hasonlítani az eredetire, ebben
biztosak lehetünk.” [92], és lásd ezután a költözés egészen beckettii
jelenetét is), miközben „mindenkinek valami nagy és titkos baja van”
(10). Azzal, hogy a bemutatott világot kiinduló axiómaként megfosztja
a céloktól („Bukovinában nincs cél és nem is lehet elérni azt.” [14]), a
táj és az emberek egyaránt szabad jelölőkké válnak, melyek referenciája
nem vezethető vissza az itt lakók szándékaira, ezzel pedig kiszolgáltat-
ja a leírást egy tökéletesen önkényes és igazolhatatlan jelfejtésnek.

Kiss Noémi tehát mintegy dekonstrukciós olvasó módjára siklik
a tájon mint szövegen – és hasonlóképpen jár kötete olvasója is. A
szöveg megalapozatlan és gyakran ráadásul önellentmondó interpre-
tációi – lásd például a két, hasonló mélységben kidolgozott szakaszt
arról, hogy miért mindig a csempészek, illetve miért mindig a turisták
élveznek előnyt a határon: (59, 74); vagy hogy a folyók gonoszságának
hosszas ecsetelése (52, 57) után hamarosan megtudjuk, hogy „május-
ban kell utazni, mert még van víz a folyókban” (74) – ugyanis hosszú
távon azt eredményezik, hogy az olvasó egyszerűen nem képes hinni a
szövegnek többé. Amikor például arról ír, hogy a román vendégmun-
kások máshol már letelepedve pusztá időtöltésből hazajárnak felhúzni
néhány homlokzatot, akkor sajnos nem gondoltam azt, hogy erről a
meglepő tényről az elbeszélő biztos forrásból értesült, hanem csak azt,
hogy alighanem látott valamit az őt (szimbolikusan is) mindig körül-
vevő busz ablakából, amit a valóságtól függetlenül a lehető legfurcsáb-
bá interpretált: „Románia új falakat húz, spanyolfalat. Majd egymillió
munkása dolgozik Spanyolországban, köztük az egykori petrozsényi
ipartelep családjai, akik már biztos, hogy nem jönnek vissza. Egy há-
zat még felhúznak a szívüknek valamelyik bányakörnyéki faluban. El-
kezdik, de ritkán fejezik be. Itt is csupa félkész épületet látni az út

mentén, mint Nagyvárad után. Befejezetlen paloták, nem, ezek már inkább csak nyaralók, hobbiházak. Olaszország, Németország lesz az otthon.” (39-40; érdekes módon ezt a helyet Szegő János¹⁸ is inkább a józan ész, mint a szöveg betűje alapján értelmezte: „azt sem hagyja szó nélkül, hogy mennyien hagyják el félkész vagy kész házaikat, hogy máshol próbáljanak szerencsét”).

Ezen a ponton akár meg is állhatnánk, pusztá szöveggé laposított, a valóságos referencia illúzióját feladó posztmodern útirajként méltatva Kiss Noémi könyvét. Ezzel azonban csupán kiinduló ellentmondásunkhoz érkeztünk vissza: hogy az alaphang igenis esszéisztikus és deklaratív. A szöveg legmeredekebb okfejtéseire érve pedig igen bizonytalan védelmet nyújthatna csak a szövegirodalom skatulyája. Egy helyen például egy igen veszélyes gondolati manőver során a *szász* szó eloldódik népjelölő jelentésétől, és kvalitatív kategóriává esszencializálódik, mely kategória az alacsonyabb minőségi szintet jelölő *román*nal kerül szembe, mely utóbbiból lehetséges az előrelépés az előbbibe: „A szász paradigma minden faji kérdést felülír. Saját szemünkkel láttuk, ahogy az eltűnt szászok helyén feltűnik egy másik nemzetiség, a román. Az a fajta román, akinek a lelke szász. S ha szász, akkor tulajdonképpen luxemburgi.” (41-42) Ezek azonban akkor is megmaradnak népnévként mindenek dacára is, azt sugallva, hogy a román egy visszamaradott állomás azon a skálán, ahol a luxemburgi a cél, és amelyen románságától megszabadulva léphet tovább. És a szöveg szemléletmódja, ahogy azt már a múltba való utazás sémája is mutatta, sajnos máshol is nyíltan evolucionista, etnocentrikus, és – ha másban nem is, szóhasználatában biztos – rasszista: „Az itt élő embereknek nem olyan jól szervezett a társadalmuk, egyszerű, primitív eszközöket használnak. A fajra jellemző, hogy sötét a hajuk, fekete a szemük, és elég barna a bőrük. Túlságosan lelkesek.” (12) A posztmodern biztonságos menedékéből kilépve csak remélhetjük, hogy a primitivizmus és a faji jelleg kutatása nem a hazai kultúranthropológia kurrens módszertanából szívárgott át a szövegbe.

Megjegyzendő mindazonáltal, hogy számos helyen és épp ez utóbbi példa esetében is lényegi különbségek mutatkoznak a folyóiratbeli közlések és a kötetben megjelenő végleges változat között. A *Lettre*-ben (és a *Tájékoztatók*-kötetben) megjelent szövegvariánsban a „Túlságosan lelkesek.” mondat helyett ez olvasható: „Ezen nagyot

nevetünk.”, ami kellően egyszerűvé teszi, hogy a *primitív*et és a *fajt* egyaránt a korábban említett 1907-es útikönyv jelöletlenül idézett rekvizitumainak tekintsük, amit a felkészült és politikailag korrekt antropológusok ki is nevetnek; a könyv esetében ez a magyarázat legfeljebb az olvasó maximális jószándékából fakadhat, a szövegből magából nem annyira. De az átírások máshol is inkább pusztításnak tűnnek, elég összevetni e két idézetet: „délre Beszterce felé jutunk, és ha tovább húznánk az utazást, a végtelenig nyúló Moldavai-dombságon kellene áthaladnunk, tovább az Ismeretlenbe.” – „délre Beszterce felé jutunk, és ha tovább húznánk a vonalat, a végtelenig nyúló moldavai dombságon kellene áthaladnunk, majd ezután végleg ismeretlen térbe zuhannánk, egy sötét luk nyelne el. (Arrafelé azóta sem jártam.)” A korábbi szöveg logikus képe a későbbi változatban egy céltalanul paradox szerkezetnek adja át helyét, melyben egyszersmind sikerül *lefeketyukaznia* Románia egy jelentős részét. De nem csak saját szövegével bánik ilyen módon. A szöveg egy pontján hosszú, jelöletlen idézet szerepel – az irodalomjegyzékben egyébként feltüntetett – *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képből* című munkából, mely Danilo történetét meséli el (86-88). A szövegrész beollóása után azonban, annak nagyobb részének változatlanul hagyása mellett apróbb stilizálásokat hajt végre azon: így például bekerül Romanovics Danilo neve elé egy tökéletesen hibás értelmező (hiszen sosem volt Endre király fia); amikor pedig az eredetiben azt olvassuk: „számtalanszor elúztatva, végül magát Halicsban mégis csak meg tudta fészkelni”, itt azt: „végül Halicsban rakott fészket” (86) – amiről eljegyzés, kedvezményes lakáshitel és egy szobakonyha alighanem hamarabb jut eszünkbe, mint háborúskodás. Mindezek együtt hozzák létre a szöveg ködös, elmosódott stílusát, mely néha odáig fokozódik, hogy tökéletesen lehetetlen megérthetni, hogy például milyen szobra van Avram Iancunak Cebén, milyen Marosvásárhelyen, és mindez hogyan viszonyul Melocco miskolci Széchenyi-szobrához („A temető melletti Magazinban megint megiszunk valamit, ezúttal egy azúrkék töménytet. Vidáman távozunk. Cebén még Avram Iancunak, a nemzet ügyvédjének nyomait találjuk, aki élete végén Bécsben megőrült, vagyis megbolondult, mert rájött, az osztrákok becsapták. Az ő szobra is kissé formátlan, de még jó, hogy Marosvásárhelyen lehet úgy kávézni a főutcán az ortodox székesegyház mellett, hogy csak Iancura látni. Vásárhely kárpótol a Cebén látottakért. Iancu délcegen ül hatalmas

¹⁸ SZEGŐ János, *Hűlt helyek és forró nyomok*, Műút 2009015

lován, kezét lóbálja, tartása erős, alakja hatalmas, oldalán kard, töretlen figura. Persze nem az. Akárcsak Széchenyink Miskolc főterén, sír és tombol és bömböl.” [34-35]), és a világ állítólag legabszurdabb sarkának leírásából sem sikerült megértenem sajnos nem csak azt, hogy az miért is olyan abszurd, hanem azt sem, hogy egyáltalán mit is látunk („A táj sarka fantasztikus képet ígér, ugyanazt százszor. Ipar és természet állnak szemben, a dicső múlt meg váltakozik az álmos jövővel, semmi különös. Újra elhagyott csontépületek vázai mellett haladunk, egyre-másra tűnnek fel az ipari turistáknak épülő szállodák és turistaházak. Ez azért mégiscsak álombeli, egy lassú felmorzsolódás szemtanúi lehetünk. Étterem, kaszinó, fogadóiroda, játékgépek – minden szállodaportán pontosan, ebben a sorrendben. Riasztó pörgés a falak mögött. Pihenni vágyók rozsdatelepén kelünk át. A világ legabszurdabb sarkában állunk, néhány tíz kilométerrel Nagyszeben előtt. Ezt tényleg érdemes feljegyezni” [45]). A stílus esetlenségei pedig nem egyszer újabb nehezen vállalható kijelentéseket szülnek, például mint ha nem lenne egészen tisztában azzal, hogy ha azt írja: „Nem panaszkodom, de ahogy 1907-ben írták, ritkán keljünk hosszabb útra, s jó, ha távol tartjuk magunkat a bennszülöttektől. A kudarc megerősíti olykor az ilyen fehérkesztyűs habsburgiánus elméletet” (12), ezzel a mondatszerkezettel elismeri az idézet jogosságát, hogy bennszülöttnek tekinti a bukovinaiakat, és szeretné távol tartani magát tőlük.

Ebbe a kontextusba beíródván pedig a novellisztikus, látványosan fiktív részek sem jelenthetnek menekülést, hiszen amit azok csinálnak, az éppen az eddig látott működések esszenciája: egy valóban létező helyre írnak rá egy előzetesen megállapított területi jelleg allegóriáját. A *Geográfiai ficam* történeté oлдva, ám az útirajzok közé beiktatva óhatatlanul a nemzeti karakterre irányítva a figyelmet súlykolja azon – a megalapozottságát nem is firtató – véleményét, miszerint a szerb férfiak első látásra, erőszakosan és fogazat alapján akarnak házasodni. És hasonlóan: a leMBERGI fejezet játéktérmez kódája nem lehet képes olyan sebességgel bevenni a regisztrált hajtókanyarát, hogy Bausinger emlegetése után két oldallal ne az ukránok jellemzésének tűnjön, hogy hullák és csótányok háborítatlanul nyüzsgöghetnek egy vécével sem rendelkező kocsmában.

Arról tehát, hogy van még értelme utazni, most sem lettem meggyőzve. A *Rongyos ékszerdoboz* mintha egyszerűen elfelejtett volna számot vetni azzal, hogy miközben kezeivel titokzatos és metafizikus

mozdulatokat igyekeznek leírni (mert a kötetet a mélyben mindvégig az elbeszélő szívét rágó fájásra történő narcisztikus és tökéletesen homályos utalgatás szövi át), ujjaihoz kötözve maradt a referencia: a valós emberek és népek. Keresi a globalizált világ mögött a különöset, ám csak saját különösségképzetét képes bevésni újra. A kötet akkor működik, és sajnos ez a jóval ritkább, amikor például a fickói kocsmában valódi vitában tapasztalja meg olvasóival együtt, hogy a tradíció mélyén egy elfedett apória rejlik, és nem pedig amikor a csernovici piacon kéri számon, hogy „autentikus, helyi útikönyvet sehol sem lehet kapni.” (66). És amikor már más lehetőség híján megszűnök hinni a szövegnek, legalább az internetet böngészve megtudom, hogy az a Vermes Lajos, akiről itt összesen annyi derül ki, hogy úszó volt és a szobra avantgárd gnóm – nos, ő elsősorban nem úszó volt, hanem kerékpáros, és a szobra sem tűnik avantgárdnak, viszont ő szervezte meg százhusz éve az olimpiai játékokat Palicson.

A pusztulás, vagyis a létezés

Krasznahorkai László: *Az utolsó farkas*

Sokaknak okozott meglepetést, mikor 2009 nyarán bejelentették, hogy Bob Dylan karácsonyi lemezt készít. A karácsonyi lemez önmagában a legszokványosabb dolgok egyike lenne persze, az angolszász világban meg főleg – az egyre érdekesebb hangú és pozícióját mint ellenkulturális ikon életműve minden fordulata ellenére is megőrző Dylantól azonban mégiscsak elég abszurd ötletnek tűnt. Hogy hogy jön mindez Krasznahorkai Lászlóhoz? Még ha nem pont Bob Dylan is az ő legadekvátabb popzenei megfelelője, van három indokom is innen kezdeni. Az első például, hogy könnyebb lenne a dolgom, ha lemez lenne ez a könyv is, hiszen mióta cédékek léteznek mi sem természetesebb, hogy kislemez, nagylemez, EP mind ugyanúgy néz ki, a magyar irodalomban viszont máig inkább csak furcsaság, ha egy elbeszélés hosszúságú szöveg (ami ráadásul nem is állítja magáról, hogy *regény*) külön kötetben jelenik meg: mintha a kritikának kéne tulajdonképpen még azt is eldöntenie, hogy jogos volt-e egyáltalán kritikát írni róla. A második, hogy noha a Magvető egy pillanatig sem rejti véka alá a kis piros vászonkötésű, ritkán szedett kötet rendeltetését („kitűnő ajándékkönyv a szerző és az irodalom rajongóinak”), és az ajándék most, nem lévén a könyvnek semmi külön apropója, születésnap vagy évforduló, a könyvvásárlók egymásnak adott ajándékát jelentheti csak, amit az októberi, a legkorábbi karácsonyi ajándékkeresőknek is kedvező megjelenés is aláhúz – nem hasonlóan abszurd-e ott találni a szép színes karácsonyfa alatt Krasznahorkait, ezt a melankolikus-szaturkuszi alkotót? A harmadik meg hogy amikor az előző kötet *Fenn az Akropoliszon* című elbeszélésében ezt olvastam: „hallgatni őket, ahogy arról beszélnek, az Arcade Fire-től vagy a Clashtól jobb a *Guns of Brixton* című szám”, önkéntelen első reakcióm az volt, hogy ügyes próbálkozás volt ugyan a szerző részéről, de azért, úgy tűnik, az apokalipszishoz meg a nő-színházhoz mégiscsak jobban ért, mint a popzenéhez, én ugyanis hallgattam eleget az Arcade Fire lemeze-

70

it, és tudom jól, hogy egyiken sincsen *Guns of Brixton*-feldolgozás; hogy azután egy internetes kereséssel később megszágyenyulva jöjjenek rá, hogy koncertjeiken, elég radikálisan áthangszerelve igenis el szokták azt játszani néha – vagyis hogy amiről az elbeszélésben az athéni fiatalok beszélgetnek, tökéletesen hihető és adekvát téma athéni fiatalok számára.

Ami e két utóbbi talán látni enged, Bob Dylant félretéve most már, az nem más, mint hogy Krasznahorkainak minden jel szerint a magyar irodalom egyik (ha nem: a) legnagyobb sztereotípiáhalmát sikerült maga elé gyűjtenie. Hogy miről is van szó, azt a legszemléletesebben talán két ellenkező előjelű, ám lényegében azonos jelentésű Angyalosi Gergely-idézettel tudnám megvilágítani. Az első, egy 1998-as előadásból: „Krasznahorkai olvasóját, gondolom én, mindenekelőtt a különféle, és igencsak eltérő időpontokban született írások világának homogenitása fogja meg. Ha ennek az olvasónak azt az ismert játékot javasolnánk, hogy mondjon egy Krasznahorkai-színt, egy napszakot, egy évszakot, egy időjárást, egy állatot, stb., akkor feltételezésem szerint meglepően hasonló válaszokra számíthatnánk. Azt hiszem, a többség a szürkeséget, a sötétséget, az esőt, az őszt, a lepusztultságot, a szereplők külső-belső megnyomorítottságát, kiszolgáltatottságát említené”¹⁹, és tíz évvel későbből, a *Seiobo járt odalent* kritikájából: „A Krasznahorkai-művek világképe mindig nagyon erőteljes, ha úgy tetszik, egyértelmű volt. A rossz fokozódó jelenlétét mutatja fel újra és újra, az egyes szereplők tudati rezdüléseitől kezdve a világméretű összefüggésekig. Talán vannak olvasók, akik ez ellen lázadnak. Allegorikusnak, túlmagyarázottnak érzik ezeknek a szövegeknek az üzenetét, bár elismerik a Krasznahorkai-próza magas fokú művészi erényeit”²⁰. És egy ennek ellentmondó olvasói tapasztalat: jól emlékszem, hogy a *Sátántangó* első olvasása után azért raktam le csalódottan a könyvet és hagytam fel jó időre Krasznahorkai olvasásával, mert előzőleg annyit hallottam annak végletes nyomasztóságáról, hogy egészen egyszerűen nem tudtam mit kezdeni a szöveg elidegenítő gúnyosságával és szövevényes ironiájával.

Mit mondhatunk hát mindezek után *Az utolsó farkas*ról magáról? Kezddhetjük talán rögtön ott, hogy Krasznahorkai ismét visszatér

71

¹⁹ ANGYALOSI Gergely, *Egy metafizikus prózáiról (Krasznahorkai László)*, Alföld 1999/3

²⁰ ANGYALOSI Gergely, *Rejtett fényforrások*, Jelenkor 2009/7-8

ahhoz a szerkezeti megoldáshoz, amivel kapcsolatban akár tényleg beszélhetnénk rögeszmésségről, hiszen immár sokadik szövegében ismétli meg lényegében változatlan formában. A történet főhőse egy meg nem nevezett német exprofesszor, aki a szöveg legfelső narratív szintjén semmi mást nem csinál, mint ül a törzskocsmájában Berlinben, megiszik napi két-három üveggel a legolcsóbb sörből, néha kerül egyet a lomos Hauptstrassén a változatosság kedvéért, egyébként pedig csak mesél a pultosnak, aki hol odafigyel, hol pedig elszundít inkább. Egyfelől tény, hogy ezen a szinten afféle klasszikus heterodiegetikus, mindentudó narrátor beszél, aki a professzor gondolatait is képes pszichonarrálni nekünk, másfelől azonban különösebben sok vizet nem zavar, a szöveg túlnyomó részét ugyanis az teszi ki, amit a professzor az (egyébként magyar) pultosnak mesél, ezt a történetet pedig a narrátor sosem minősíti vagy értékeli, kizárólag a mesélés szituációjának körbeírására szorítkozik. A professzor másodlagos elbeszélőként így aztán teljességgel megbízhatatlan, sőt: beszámíthatatlan, de a később harmadlagos elbeszélőként fellépő tolmácsnőről is kiderül, hogy hisztérikus kissé; a pultos pedig fiktív olvasóként mindvégig az elbeszélő történet érdektelenségét, a mesélés feleslegességét demonstrálja. Ez tehát nyilvánvalóan ugyanaz a rendszer, mint a *Megjött Ézsaiás*ban, ahol Korim artikulálatlanul dűnnyög a mit sem reagáló állítólagos jeruzsálemi papnak („Meh... öhhely... fomkesz... lőmah... – mondta ekkor Korim”), vagy a *Háború és háború*ban, ahol Korim a magyarul nem is tudó nőnek meséli napokon át a kéziratok történetét, vagy a *Seiobo Magánszenvedély* című fejezetében, ahol a frusztrált építész barokk zenéről szóló hosszas monológjának a kulturálódni összegyűlt falusiak alig bírják kivárni a végét – abszurd helyzetek egytől-egyig, melyekben a beszélő óhatatlanul mindig nevetségessé is válik; az pedig már az életmű kezdetétől, a *Sátántangó* szélhámos prófétáitól és *Az ellenállás melankóliája* holdkóros Eszterétől fogva jellemző, hogy a legfajsúlyosabb gondolatokat következetesen efféle kétes egzisztenciák szájából halljuk. Ez azután ellentmondásos módon egyszerre alássa és megerősíti az elmondottakat: amikor *Az utolsó farkas* professzora a gondolkodás és a nyelv ellehetetlenüléséről beszél, az egyaránt tekinthető egy lecsúszott filozófus félrészeg hőzöngésének és ezeknek a gondolatoknak a megvilágító illusztrációjának – ám ennek és a hasonlóknak az áttétel nélküli beolvasztása valamiféle műveken keresztül túlnyúló szerzői beszédbe nindenesetre kockázatos műveletnek tűnik.

Az utolsó farkas pedig a struktúrában rejlő lehetőségek végpontjáig is elmerészkedik: „te, vágott a szavába a magyar váratlanul tegezésre váltva, voltál te egyáltalán ebben az Estreizében?, s olyan gyanakodva meredt rá, mint aki nem is vár választ, mert úgys tudja, hogy nem, így aztán neki nem is volt kedve győzködni, hogy hát, persze hogy voltam” (38.) – a kocsmáros gyanúját a szöveg alapján mi sem oszlatathatnánk el, nyitott kérdés marad tehát még az is, hogy megtörtént-e egyáltalán bármi az elmeséltekből.

Azt viszont, hogy a valóságban mi történt, egy kicsit legalább jobban tudhatjuk, bár tény, hogy a kiadó ezúttal nem árasztotta el olvasóját a szöveggel kapcsolatos mindenféle kiegészítő információkkal. A kötet végén mindenesetre ott szerepel, hogy „A szöveg nem jöhetett volna létre a Fundación Ortega Muñoz támogatása nélkül”, és ezen a forró nyomon elindulva viszonylag messzi juthatunk. Az említett intézmény egy Badajozban működő alapítvány, amit elsődlegesen a hasonló nevű huszadik századi festő emlékének ápolására hoztak létre, ám emellett, amennyire ez a (kizárólag spanyol nyelvű) honlapjuk alapján felderíthető, céljuk az is, hogy olyan projekteket támogassanak, amelyek művészet és természet kapcsolatát tematizálják, illetve amelyek az extremadurái (ez az az autonóm közösség, ahol Badajoz található) tájjal foglalkoznak. Ez utóbbi apropóból – ugyancsak a honlap tanúsága szerint – más művészek és filozófusok mellett Krasznahorkai Lászlót is felkérték, interjút is készítettek vele, az elkészült művet pedig *El último lobo* címen spanyol-magyar kétnyelvű változatban ki is adták – ebből a kötetből egyébként Magyarországra is jutott néhány. És mit írt Krasznahorkai erre a felkérésre? Egy történetet egy berlini professzorról, akit saját elmondása szerint egy spanyol alapítvány felkért, hogy egy bizonyos mennyiségű euróért cserében írjon valamit az extremadurái tájról, és aki el is megy, nyomoz is, ám a tapasztaltakat az elbeszélés végéig nem sikerül neki megírható formába szilárdítani. Ha ezt pedig esetleg még megtoldjuk azzal a bátortalan ötlettel, hogy a két szereplő közti viszony (akik közül az egyik, mint megtudjuk, bonyolult mondatlabirintusokat alkot) mintha a Berlinben élő, ám továbbra is magyaroknak „beszélő” szerző szituációját mintázná, láthatóvá válik a szöveg önreferens szerkezete, vagyis hogy tulajdonképpen a méltán népszerű mise en abyme egy újabb változata jön itt létre. A szöveg tehát játékosan forgatja ki a megrendelésre készülő irodalom nyilvánvalóan kissé abszurd alaphelyzetét, hozva is ajándé-

kot meg nem is, ugyanakkor pedig becsületes posztmodern műhöz illően bizonytalanítja el a határt valóság és fikció közt. Milosevits Péter kifejezésével élve újabb trükkregény született hát, ahogyan számos korábbi Krasznahorkai-mű is tartalmazott hasonló játékokat: elég csak a *Sátántangó* sokat emlegetett körkörösségére, a *Théus-általános* írásbeliség/szóbeliség-paradoxonára vagy a kéziratokkal manipuláló és a valóságba túlnyúló *Háború és háborúra* gondolni.

Ha pedig már valóság és fikció problémájánál tartunk úgyis, folytassuk az előző bekezdésben megkezdett keresgélést az interneten! Ezzel kezdi ugyanis a történetben a professzor is: mivel el nem ítéhető módon mit sem tud Extremaduráról, elindulása előtt átfut róla néhány oldalt a kocsmá mellett Telecaféban, hogy azután spanyol kirándulásának vezérfonalává egy véletlenül megtalált ökológiai cikk váljon, amely a stílusa miatt ragadt meg az emlékezetében: „nemcsak az a furcsa abban a cikkben, hogy amolyan szokatlan költőiség lengi be, hanem maga a mondat, a tartalma, hogy ugyanis honnan tudja bárki is, mikor hal meg »az utolsó farkas«, meg újra, hogy mi az, hogy »meghal«, hát, így beszél egy tudós?!” (22.; egy újabb érdekes paradoxon, hogy miközben a professzor újra és újra visszatér a nyelv végromlásának témájára, a történet motívumává egy ilyen nyelvi nüansz válik) – hogy az utazás nem mond csődöt, annak köszönhető, hogy az agilis szervezők rávetik magukat erre az épp csak megemlített cikkre, és magukkal ragadják az utolsó farkas utáni nyomozásra a céltalanul ténfergő professzort. Vagyis: hiába megy el nézelődni a számára megismerni kiosztott tájba, a lényegi megismerés, a rátalálás a témára nem ott, hanem egy berlini számítógép előtt történik meg – vagyis a kérdés, hogy megismerhető egy hely, csak attól, hogy ott vagyunk, a Kína-regények, és főleg *Az urgai fogoly* központi kérdése nem kevésbé érvényes akkor sem, ha nyugat felé utazunk. Az internet (ami szintén nem először téma Krasznahorkainál) segít – és nem csak a professzornak! Egy egyszerű kereséssel mi is ráakadhatunk arra a cikkre, amire ő ráakadt, egy természetvédő csoport jelentéséről a spanyolországi farkasállományról, amiben tényleg ott a mondat, ami a történet kiindulópontjává válik: „a study recently carried out by the CSIC (Palacios, 1999) reveals that at the south of the Duero river (Sierra de San Pedro in Extremadura and Sierra Morena) the last wolf could have died in 1983” (<http://www.signatus.org/docs/situation.pdf>). A történetben ezután felhívják Fernando Palaciost professzort, akire a cikk hivatkozik – ezt szintén

megtehetnénk mi is, hiszen a madridi természettudományi múzeum honlapján (<http://www.mncn.csic.es>) megtalálhatók az elérhetőségei. És ez még nem minden: ha esetleg még nem untuk meg a kattintgatást, keressük fel a <http://www.fedecaza.com> oldalt, válasszuk a „HOMOLOGACIÓN TROFEOS” menüpontot, ott a „Lobo”-t, aztán meg hogy „Mejores trofeos” – a spanyolországi farkastrófeák ranglistájából kiderül, hogy a tizenkilencedik helyen Antonio Domínguez Chanclón áll, aki 1985. február 9-én, (az Extremadura tartományban található) cáceresi La Gegosában lőtt farkassal került fel a listára. Ezzel pedig csak az internetet használva, anélkül, hogy valaha jártunk volna Spanyolországban, előttünk a összes lényeges pont: az egymásnak ellentmondó dátumok az extremadurai farkasokról, a Chanclón nevű vadász, akiből a történet egyik szereplője, és a La Gegosa, amiből egyik helyszíne lesz – már csak össze kell őket kötni, aztán kiszínezni. A megismerhetőség-problematika tehát nem csak új égtájjal, de egy új réteggel is gazdagodik: ez alapján az internetet afféle hatalmas vászonnak képzelhetjük el, amelyre mint az árnyjátékban vetülnek rá a valóság tényei, és mi ezt a valóságot egyszerre tükröző és attól eloldódó vetületet nézhetjük és interpretálhatjuk, miközben fikció és dokumentaritás egymásba mosódva ismét csak értelmüket veszítik – filozófiai érdeklődésük a platóni barlanghasonlat és a baudrillard-i szimulakrumelmélet irányában haladhatnak tovább.

Mégsem veszünk el a számítógépek monitorfényű félhomályában: mindez a szöveg egyik oldala csak, amit túlfelől a természettel kapcsolatos kérdések ellenpontoznak, ahogy az már a címből (és az alapítvány célkitűzéseiből) sejthető. A történet érdemi részét az utolsó farkas utáni nyomozás teszi ki, vagyis hogy pontosan ki és hogyan is ejtette el Extremadura utolsó farkasát, a háttérben pedig felsejlik közben a jellegzetes táj, a *dehesa*, amelyben mintha még a világon kívüliség utolsó pillanatait töltenék az itt lakók, mielőtt a technikai fejlődés átalakít mindent – ember, állat és növényzet együttéléséről van tehát szó. A szöveg kérdésfelvetését ökológiainak is nevezhetnénk akár, annál is inkább, mivel az elmúlt húsz év irodalomtudományos mozgásainak egyik markáns vonulata éppen ökológia és irodalom egymás mellé sodródása és összekapcsolódása volt az ökokritika címkét kapott (amennyire az a magyarul hozzáférhető dokumentumok alapján megállapítható: tökéletesen diffúz, és a megszületése pillanatában egymásnak ellentmondó alirányzatokra széthullott) iskolában.

A legnyilvánvalóbban ökokritikai indíttatású magyar tanulmányok egyikét pedig éppenséggel Krasznahorkai *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* című regényéről írta Nemes Péter²¹ – ahogy az állatokról és főleg kertekről bőven értekező könyv szinte ki is kényszerítette ezt a megközelítésmódot – és ahogy talán az sem véletlen, hogy az alapítvány felkérése az *Északról hegy* spanyol megjelenése után érkezett. Mindenesetre okkal gondolhatni, hogy annál a Krasznahorkainál, aki azt nyilatkozta, hogy „*évek óta szerettem volna egy olyan regényt írni, amiben nem szerepel ember*”, nincs alkalmasabb személy, hogy akár az ökokritikusok legradikálisabb követelését, az antropocentrizmus feladását is teljesítse.

Az utolsó farkas ökológiai kérdésfelvetései azonban ugyanúgy jóval összetettebbek valamiféle protestáló környezetvédelemnél vagy természetkultusznál, ahogy a valóságban az *Északról hegy* sem volt ember nélküli regény távolról sem. A problematika egyik ága persze tényleg a veszélyben forgó romlatlanság: „Extremadura kívül van a világon, még odakívül, extre, érti?, ezért volt minden olyan csodálatos a természet-től az emberekig, és senki nem tud a veszélyről, amit a világ fenyegető közelsége jelent, irtózatossá teszi azokat ott Extremadurában, [...] fogalmuk sincs, mit eresztenek be, miféle szellemet, amikor keresztül-kasul építik autópályákkal és üzletekkel a földjüket” (33.), ezt a szempontot azonban egyrészt rögtön relativizálja is a szöveg folytatása: „rettenetes volt a nyomor, láttam fényképeket a régi időkből, és tényleg rettenetes, és annak mindenképp véget kellett vetni, és véget is vetettek már, és még inkább véget fognak, csak az a szörnyű, hogy erre mindössze egyetlen eszközük van, beereszteni a világot” (33.), másrészt pedig a szituáció egésze ássa alá, hiszen láthattuk, milyen lényegi módon támaszkodik a szöveg, amiben ez is elhangozhat, éppen a civilizációt ma legpontosabban szimbolizáló technológiára: ha pedig ennek létét affirmálja, akkor a természetes állapot nyilvánvalóan valami értékestől való megfosztottság is egyben, ami csak még inkább nyilvánvalóvá teszi, hogy konzekvens értéksorrend kialakítása mennyire kilátástalan cél lenne. A másik ág, a farkasokról szóló, ránézésre egyszerűbb eset: mintha nem lenne másról szó, mint e nemes állatok kipusztítása fölött érzett bánatról. Közelebbről megvizsgálva azonban itt is apóriába botlunk, és ezt a legkönnyebb talán akkor felfedezni, ha figyelembe vesszük, hogy Krasznahorkainak nem ez az első vadászat-

tal foglalkozó szövege: a *Kegyelmi viszonyok* Hermanról, a vadórról szóló novellái mintha ide is átvisszhangoznának. Ott az első novella kezdetén Herman valamiféle édenien természetközeli állapotban tűnt fel az évezredes csapdázótechnikák utolsó letéteményeseként, hogy azután ettől elidegenedve belegabalyodjon elveinek tisztázásába, előbb az emberek ellen fordítva csapdáit, majd az „általános részvét” álláspontjára jutva. Ezt akár a környezetvédelem általános allegóriájaként is felfoghatnánk: hiszen ha az ember valóban a természet egyenjogú része lenne, akkor mi sem lenne természetesebb, mint hogy a rá nézve veszélyes vagy kártékony tényezőktől megszabadulni igyekszik – a farkas pedig a szövegben is bír mindkét jellemzővel, Chanclón ijedségből lövi le a farkast (37.), a másik helyen pedig a nyájaikat féltik tőlük a pásztorok (58.), és „meggyőződésük szerint minden ember, hacsak nem bolonddal állnak szemben, a farkas ellen van” (61.). Az etikai viszonyulás a vadállatokhoz csak akkor lehetséges, ha már kiszakadtunk ebből a természetes viszonyrendszerből, és egyszersmind kellő erőfölkönyt tettünk szert: sajnálat sosem egy rettenetes farkasfalka, mindig csak az *utolsó* farkas iránt lehetséges. A két ökológiai ág tehát egymással is nyugvópontra nem vezethető ellentmondásba kerül.

És mindehhez hozzátehetnénk: a professzor fő alapítványi feladata, vagyis hogy egyáltalán tetszetősnek lássa a kietlen extremadurait is csak azért lehet képes, mert teli a feje a Krasznahorkai-figurákra jellemző sötét gondolatokkal: „mert olyan volt a dehesa, mint a lelke” (32.) Amikor pedig kifejti, mik is ezek a sötét gondolatok, a szerző, úgy tűnik, azt adja a szájába, amit az ő korábbi művei is sugalmaztak: „mindaz, amit mi a létből érzékelünk, nem más, mint a hiábavalóság felfoghatatlan terjedelmű emlékműve, mely az idők végezetéig ismétli önmagát, és hogy nem, korántsem a véletlen szerkeszti a maga rettenetes, kiapadhatatlan, diadalmas, legyőzhetetlen erejével, hogy dolgok szülessenek és szétessenek, hanem mintha egy homályos, démoni szándék dolgozna itt” (23.). A végtelen hanyatlások elve ez, mely szerint a világ nem egy kezdeti elviselhető állapottól tart az apokalipszis felé, hanem folyamatos, tetszőleges kezdőpontokból kiinduló romlások zajlanak, mely elvnek eddig két legvilágosabb illusztrációja a minden történelmi korban újra és újra menekülésre kényszerülő négy rejtélyes alak volt a *Háború és háborúban*, és a *Seiobo*-kötet, amely ugyancsak minden tájon és minden időben felmutatott valami értékvesztésget. Ha azonban mindezt ilyen végtelen formára hozzuk, mint

²¹ NEMES Péter, *Japánkert a regényben*, 2000 2007/2

Az *utolsó farkas* professzora, akkor nyilvánvalóvá válik, mennyire relatív ez az egész szerkezet, hiszen ha *folyton és mindenhol* a romlás zajlik, akkor az rögzíthető pont nélkül tulajdonképpen nem jelent mást, mint értéksemleges változást, amin belül persze mindig előállítható egy romlásnarratíva – vagyis mindez csupán a *bezzeg a mi időnkben* metafizikus kiterjesztése. Ennek az – így már nem csupán tragikus, hanem ironikus felhangokkal is bőven rendelkező – szerkezetnek a legmesteribb dramatizálása talán a *Rombolás és bánat az Ég alatt Beszéd a romokon* című fejezete, ahol a főhős és kínai beszélgetőtársai mind egyetértenek abban, hogy hanyatlik a kínai kultúra, abban azonban semmiképpen sem tudnak megegyezni, hogy voltaképpen mikor is kezdődött és miben is áll ez a hanyatlás. A professzor elméletében egy démon felelős azért, hogy szétesnek a dolgok, ám hogy uralma totális legyen, azért is ő kénytelen felelni, hogy szülessenek is – ilyenképpen csupán hangoltságtól függően nevezhetnénk akár isteni szándéknak is, a pusztulást meg akár egyszerűen csak létezésnek.

De hogyan végződik a farkas története? Nos, itt úgy látszik, azoknak van igazuk, akik szerint Krasznahorkai egy kis didaxist azért mindig a keze ügyében tart. Mikor elindulnak Alburquerquebe, hogy egy újabb farkashalált vizsgáljanak ki, „egy alapvető fordulat áll be a történetbe” (43.), ami leginkább azt jelenti, hogy innentől szabadesésben hullik alá a pátoszba. A vadórtól megtudjuk, hogy „a farkas nagyon büszke állat” (55.), meg hogy „az állatok szeretete az egyetlen szeretet, amelyben az ember sohasem csalódik” (57.), a tolmácsnő teljesen a farkasok búvkörébe kerül, a hangja remeg, és végül, amikor kiderül, hogy az utolsó nőstényfarkast azért üthette el egy autó, mert hasas volt, a megdöbbenés általános, a tolmácsnő sírva fakad, a lelkek pedig egymásra találnak a tragédiában: „José Miguel megköszöri a torkát, egyenesen a szemébe nézett, és azt mondta tört angolsággal, hogy szeretne elárulni valamit, mire fel ő, fordult most vissza a pult felé, hé, kiáltott a magyarra, aki gyorsan felkapta a fejét, és zavartan pislogni kezdett, ébresztő, ember!, mert épp azt mesélem, mit akart nekem utoljára mondani az a vadőr a kocsijánál, na, mit, morogta a magyar, és megdörzsölte a szemét, hát, pont azt, amire magam is rájöttem a történetből, úgyhogy megkértem, ne is mondja el, csak megöleltük egymást, így búcsúztam el tőle” (68.). A megindító eseménysor azonban mégsem marad ellenpontok nélkül. Először is: a professzor együttérzés helyett csak dühöt képes érezni, amikor a hisztérikus tolmácsnő

csak a könnyeivel van elfoglalva ahelyett, hogy ellátna a munkáját, és fordítana. Másodsor: a pultos éppen az állítólagos csúcsponton unrá a történetre végleg, és alszik inkább el. Harmadszor pedig a szöveg vége így szól: „azóta megváltoztatva a végét, és éppen ott, a végénél, napról-napra folyton újrírja a fejében Jose Miguel történetét” (69.), ami visszavonja José Miguel és a professzor közös megértésének egyértelműségét, és végleg kinyitja a szöveget, hiszen így nem csak azt nem tudhatjuk, miként is írná meg extremadurái történetét, de még ennek az utolsó felfokozott jelenetnek a jelentése is meghatározhatatlanná válik. Hiszen épp úgy mondhatjuk, hogy a professzor – egyszerűen mondva – kamuzott csak, és valójában fogalma sem volt, mit gondolt a vadőr, csak nem akarta butaságát elárulni; hogy itt a lelki közösség, és egyáltalán a meghatározott tanulásra kifutó, értelmezhető történetek lehetetlenségét mutatja fel; vagy hogy a farkasok történetéből átsugárzó magasabb erő előtt végül kénytelen elnémulni, és megtartani azt lényegi kimondhatatlanságában. Ebben a jelenetben tehát bravúros eldönthetlenségben halmozódik egymásra az „élhetetlen” fölött érzett gúny, posztmodern irónia és metafizika – az a három réteg, amelynek folyamatos egymás mellett éltetése – számomra – innen nézve éppenséggel a Krasznahorkai-életmű legfontosabb erényének látszik.

Mostanra talán egyértelművé vált, hogy *Az utolsó farkas* semmiképpen sem egy kinek-kinek többé vagy kevésbé vállalható üzenetet vagy világlátást sulykoló „szent szövegnek” látom, hanem inkább kis méretei ellenére is tágas és igencsak rafinált játszótérnek, ahol persze ott a reménytelenség és a transzcendencia, ám tudva és megmutatva, hogy azok létét és elmondhatóságát sem vehetjük sosem biztosra, és hogy örömmel és banalitással fonódnak össze mindig; és aminek alighanem még most sem merítettem ki az összes lehetőségét – úgyhogy a magam részéről egyáltalán nem sajnálom azokat, akiknek ez a könyv került esetleg a karácsonyfájuk alá. Mert ami azt illeti, valóban kiváló ajándék: ahogyan az írásom talán nem éppen finom utalgatásaiból is kitetszett, az életmű nagyjából minden pontjából futnak ide össze a szálak, így aki még sosem olvasott Krasznahorkait, az most viszonylag kis energiabefektetéssel eshet át a beavatáson, és találhatja magát azonnal annak problémáinak kellős közepén; aki pedig ismerősebb a terepen, az most egy koncentrátságánál fogva túéles és a kisebb tét miatt mintha játékosságát is jobban kimutatni bátorító szöveg magaslátáról tekinthet rajta újra végig.

Ahogy vidéken elképzelik

Szilasi László: *Szentek hárfája*

A Dél-Alföld mintha lassacskán felküzdene magát a magyar irodalom leggazdagabban feldolgozott tájegységei közé. Ha csak a legjelentősebbekre gondolunk is: Krasznahorkai László, Závada Pál, Darvasi László és Grecsó Krisztián regényei mostanra jócskán telepötyözték a környék térképét – egyértelműen vagy kikövetkeztethetően, saját vagy álneven – meghatározó couleur locale-ként szolgáló helyekkel. A *Szentek hárfája* helyszínének neve Árpádkaragós, ám már az első oldalakon (szlovák betelepítés, Czigler Antal tervezte evangélikus templom, Alpár Ignác gimnáziumépülete stb.) nyilvánvalóvá válik nem csak az, hogy a város Szilasi könyvének egyik legfontosabb tényezője, sőt ahogy mondani szokás, szereplője – de az is, hogy ez a város meglehetősen hasonlít Békéscsabára. Müllner András²² már megmutatta, hogy a mottó rontott Ottlik-idézete – ami a Ladik nevű szereplő áthelyezésével kapcsolatban később a főszövegben is megismétlődik (141) – hogyan hív fel erre a megfeleltetésre, és rejti is el azt egyszerre. Az eredeti szöveghelyhez képest („Buenos Airest nem, Hongkongot nem, Békéscsabát nem, Szavasztópolt nem.”) itt kimarad a harmadik tag: látszólag a név tűnik el, a forrás ismeretében azonban inkább a mellette lévő *nem* válik mégissé.

Érdemes azonban az idézet környezetére is vetni egy pillantást. A mondat a *Hajónapló*ban megjelent *Miért Buda?* című rövid írásban olvasható, az előtte lévőkől kiderül, hogy mit *nem*: „Aztán Budának szemtanúja vagyok. Úgyhogy írhatom regénynek.” Később pedig azt olvashatjuk: „olyan regényt kellene írni, ami hasonlít a városokhoz. Lehet járkálni-mászálni benne; utcái, terei, hidai vannak; ahol lehet ódöngeni, báméskodni; rohanni elkésve találkára, vagy elbújni benne valahol; menekülni, örülni, sírni; eltévedni emitt, hazatalálni amott. Szóval olyan regényt, amiben lakni lehet.” Erről pedig – ha nem már korábban, amikor a fülszöveg történelmi regényt és intellektuális krimit

ígért – könnyen eszünkbe juthat a *Macskakő*, és annak nagy karriert befutott mondata: „Tágas, szellős csarnok legyen a történet, lehessen benne ellakni, nézelődni, ide-oda járni”. A *Szentek hárfája* alapszerkezetében és ideáljában is osztozni látszik Lengyel Péter regényével, hiszen itt is nyomozás és várostörténet azok a pillérek, amelyekre egy olyan szöveg épül, ami topológiai azonosságok és kronológiai különbségek dinamizmusában képes valóban városzerű térélményt létrehozni. A módszerben persze van különbség: Szilasinál a változásokat jelző egyetlen elbeszélés helyett különböző időkből származó elbeszélések teremtik meg az időbeli perspektívát. A várostörténeti működés és egyben az otthonosság létrejöttének szép példája a regény legkésőbbi fejezetének egy részlete: „A Jókai utcán túl, ahol elkezdődött az, ami ma a sétálóutca, azon a ponton, ahol ugyan egyáltalán nem volt semmi, amit azonban anyám meg a barátnői mégis következetesen kitérőként emlegettek, a mostani Haragos Plázával szemben pedig az állt a betonon, hogy too much history.” (220) – a részlet nem csak a történet és az elbeszélés idejét (a rendszerváltást és a kétezres évek végét) kontrasztálja a személyes emlékezet alapján, de egyben az olvasó tudását aktivizálva, aki korábról ismerheti a városi kisvasút megépítésének történetét és útvonalát, benne a kitérővel (71), a térben raktározódó közösségi emlékezet rétegeit is képes előhívni, amitől igazán oda tartozónak érezhetjük magunkat – ez talán a regény olvasása után visszamaradó legintenzívebb érzés: a *Szentek hárfája*, saját fontos szavát kölcsönvéve, *belakható*.

Az Ottlik-Lengyel-féle projekt leköltöztetése Békés megyébe mindazonáltal inkább tűnhet meglepőnek, mint magától értetődőnek. Míg ugyanis a gazdag és fontos és izgalmas történelmű Budapest szinte felhív egy ilyesfajta alámerülésre és jó alapokat szolgáltat pozitív érzelmi viszony kialakítására, addig egy dél-alföldi középváros annak a vidéknek tűnhet a kvintesszenciájának, amit hagyományosan a múlt nélkülség-kisszerűség-unalom háromszögében szokás elképzelné, és amely így éppenséggel mintha az ellentétes irányban hatna. A magyar irodalomban gazdag hagyománya van a vidék emberhez méltó életet ellehetetlenítő fegyvergyarmatként való ábrázolásának – a talán legpregnansabb *A porbantól* és a talán legközismertebb *Úri muritól* egészen mondjuk Grecsó Krisztián *Tánciskolájáig* – és a *Szentek hárfája* eltéveszthetetlen gesztusokkal csatlakozik ehhez a tradícióhoz. Az idevágó szövegrészek bőséggel lennének idézhetőek, most csak egyre

²² MÜLLNER András, *A gyilkos templom*, revizoronline.hu

szorítkozom minden idősíkból: „szemükben ott lobogott annak az örök ígéretnek az eszelős, tiszta fénye, amelynek egy hosszú, eseménytelen életen át próbálnak majd ők is, hiába, megfelelni.” (22), „Iszonyat, borzalom. Nem él, nem született, meg se halt, még csak meg se szállt ebben a rohadt városban soha senki, akit ismerni lenne érdemes. Eddig jóformán azt sem tudtam, hogy ez a hely egyáltalán a világon van, most meg, ahogy a dolgaim jelenleg állnak, nagyon úgy néz ki, hogy itt fogok megdöglenni.” (42), „Mert hát mi mást is kereshettek volna e kétes léhűtők azon az isten háta mögötti tanyán, meg ezen az egész érdektelen vidéken, ha nem a tehetséget helyettesíteni hivatott, újszerű tematikus impulzusokat.” (154, áthúzás az eredetiben), „Úgy gondoltam roppant jól nézek ki. A várost viszont kifejezetten lehangelőnek találtam. Kicsi volt, szürke és bűdös.” (212). Annak ellenére azonban, hogy Szilasi regénye importálja és végig szem előtt tartja a vidékkel kapcsolatos előítéleteket és negatív attitűdöket, a cselekmény egészére mégsem ez nyomja rá a bélyegét: az azokban tételezett nihil hátterén ezúttal nem céltalan őrjöngés vagy öngyilkos tespedtség, hanem nagyon is fordulatos nyomozások rajzolódnak ki.

Szilasi tehát előző pusztán szépirodalmi kötetéhez, a Németh Gáborral közösen írt *Kész regény*hez hasonlóan ismét a krimisémához nyúl, ám ezúttal annál is jobban eltávolodik attól. A *Kész regény* megtartotta az időben előrehaladó, nyomgyűjtögető krimisémát, a levélregény műfajára való átültetéssel azonban fellazította fikció és valóság, jel és jelölt viszonyát, klasszikus, a nyomozás és az olvasás folyamatát párhuzamba állító, a kilencvenes évek elejének irodalomelméleti bummjának nyomát letagadhatatlanul magán viselő antidetektívtörténetet hozva így létre. A *Szentek hárfája* azonban éppen erről, a krimiolvasást legalapvetőbb módon meghatározó struktúráról mond le: mintha csak négy krimi utolsó fejezetét tartalmazná, amelyekben már csak a megfejtést és a megoldás módját ismertetik az olvasóval, amit másodlagosan dúsít fel azzal, hogy a későbbi nyomozások már a korábbi nyomozók után is folynak – így bár nyomon követhetjük azok módszerét, a regény olvasása számunkra sosem válik primér rejtvényfejtéssé. A kiindulópont egy gyilkosság: Grynaeus Tamás az éjféle misén, 1924-ben lelövi Omaszta Mátyást, ezt Makovicza Bálint meséli el 1926-ban. A következő szint Dalmand és Palandor nyomozása Kehrheim gróf megbízásából 1928-ban, ami a megöletésükkel zárul, és amit Kehrheim mesél el a korábbi két ügyben nyomozó

zó Ladik főhadnagynak az ötvenes évek közepén. A harmadik Ladik István (horthysta kém, ávós tiszt, vidéki rendőr, ötvenhatos hős) élete Kanetti Norbert történész feldolgozásában a rendszerváltás (és ezzel együtt: nézőpont- és szótársváltás) idején. Az utolsó pedig Kanetti kutatása Ladik, majd egyre inkább a húszas évekbeli események iránt saját, húsz évvel későbbi elbeszélésében. Ez a sok nyomozás persze elkerülhetetlenül mégis a krimiszerű olvasás irányába löki az olvasót, főleg, hogy az egymást követő eredmények mind más és más indítékokat feltételeznek, úgyhogy az eredményeiket magabiztosan közlő detektívek mind tanúszerepbe csúsznak vissza – végül azonban megnyugodva konstatálhatjuk, hogy a regényt egy valódi *utolsó fejezet* zárja, amely az elsővel keretet alkotva egy szemtanú hiteles elbeszélésében közli az *igazságot*, amelyhez a nyomozók adatok hiányában nem tudtak közel férközni.

Legalábbis, úgy tűnik, így olvasták a regényt első kritikusan is, akik a krimikre vonatkozó, sokszor még tanulmányírók kezét is vezető illemszabályok értelmében nem, vagy csak homályos utalásokban beszéltek a *Szentek hárfája* ötödik fejezetéről – pedig az egész szöveg nyilvánvalóan legproblematisabb, és a krimiszerű olvasásmód által még problematisabbá tett részéről van szó. Szilasi ugyanis ezen a ponton a visszajára fordít egy ugyancsak régóta működő krimisémát: itt nem a szöveg nagyobb részében csak természetfeletti okokkal megmagyarázhatónak tűnő jelenségről derül ki annak nagyon is emberi oka, hanem ellenkezőleg, a legvégén kap a történet metafizikus gellert. A zárófejezet értelmében a korábban (vagyis a történet idejében később) lótolvajlasi, szerelmi, műkereskedelmi stb. ügynek tűnő gyilkosságról kiderül, hogy valójában jó és gonosz harca kerül abban színre, a holttestek sok fejtőrést okozó eltűnésének oka pedig, hogy megölése után Omaszta valamiféle élőhalottként tovább folytatja a küzdelmet Grynaeus-szal, hogy azután harcuk végén egybeolvadva távozzanak. Ez a (még a regény legvégének hangsúlyos pozíciójában is) könnyen elszalasztható összeolvadás azonban, ha bármilyen szinten is komolyan vesszük, a regény egyik legsúlyosabbnak látszó állításához vezet. Eredményeként ugyanis egy fajdkakastollas kalapos és gojzer-varrott cipős alak jön létre, fajdkakastollat pedig a regényben egyetlen másik helyen találunk: „Az utóbbit, sajnos, személyesen is [ismerem], ma is itt téblábol valahol. Aktaféreg a Városháza pincéjében, ha jól tudom, még ha letagadná magát, akkor is felismerni a fajdkakas-tollas pörgekalapjáról, le nem tenné soha, mint

szándékolatlan névjegy, ott fog rohadni fölötte a fogason, mérget vehet rá. A legundorítóbb görény volt, akit valaha ismertem. Ma is az, gondolom.” (96). A mondatok alanya a Hriscsány nevű szereplő, a Terror háza átöltözés-terméből ismerhető embertípus reprezentánsa, a deportálásoknál is segédkező, de a Rákosi-rendszert is kiszolgáló, majd amikor utoljára látjuk, a rendszerváltozás idején megkeresztelkedő, a regényben végig vissza-visszatérő figura. Gojzer-varrott cipője pedig a kocsmához előbb törzsvendégként, majd pincérként elválaszthatatlanul hozzátartozó Regdon Ottónak van (222). Ha tehát elhisszük, hogy az utolsó fejezet tényleg valamiféle megoldás, egy nagyon is egyszerű történetfilozófiává allegorizálható képlet bontakozik ki: a Jó és a Rossz összeolvadásából, kioltódásából jött létre az a semleges, semmilyen, a *barom száz esztendejét* élő alak, aki a magyar huszadik század további részének meghatározó embertípusává válik majd, akár lelki-furdalás nélküli funkcionáriusként, akár passzíválódott alkoholistaként. Ez két értelemben is megoldásnak látszik, hiszen nem csak a történet magvát képező rejtélyt fejt meg, de egyben a változó történelmi és bizonytalan erkölcsi perspektívákba belebonyolódó nyomozásokat is képes egyértelmű, történelmen kívüli pólusokhoz igazítva felfüggeszteni.

A metafizikai nosztalgia azonban, hacsak a krimiszerkezet ajánlását elfogadva ezen a ponton le nem zárjuk önkényesen az értelmezést, nem képes stabil értékviszonyokat létrehozni a regényben. Hiszen éppen az allegorikus jelentés nyomán, annak megfejtésére kísérletet téve vagyunk kénytelenek rögtön visszatérni az esetlegességek világába: kérdéses marad ugyanis, hogy miért éppen Grynaeus és Omaszta képviselik a Jó, illetve a Rossz pólusát, és milyen következtetést is kelletne ebből levonni. A szöveg által felajánlott oppozíciók (fiatal-öreg, dzsentrí-paraszt, diák-vállalkozó, idegen-helybeli, magyar-szlovák stb.) bármelyikének vagy bármely kombinációjának megfeleltetése a Jó-Rossz dichotómiájával meglehetősen kockázatos és tökéletesen ideologikus választás lenne. Ezzel tehát az olvasó csak ugyanott találja magát, mint a későbbi nyomozók (akik szintén nem a tetteket, hanem a szembenállás mikéntjét és miértjét kutatják): a metafizikus ősjelenet valamilyen értelemben mindenki számára hozzáférhetetlen marad. És hasonló a helyzet az időben előrefelé is, Hriscsány és Regdon létrejöttének és a transzcendens viszonyoknak a megismerése korántsem bír olyan magyarázó erővel, mint egy valódi krimi megoldása, amely a regényben szereplő összes nyomot egy egységes, az újbóli rejtvény-

fejtést ellehetetlenítő értelmezési rendszerbe foglalná: az értelmezés megnyugtató lezárhatóságát sugalló képlet nyilvánvalóan kevés segítségnek bizonyul, ha például megpróbáljuk Hriscsány és a szintén a század teljes politikai palettáját végigjáró Ladik István szembenállását leszámaztatni belőle. A szövegben már-már hivalkodó módon túl sok a jel, aminek legkirívóbb példája Kanetti Norbert hat és fél oldalra rúgó beszámolója zuhanása közben átélt látomásairól. A legalább száz képet, történettöredéket felvonultató részlet pusztá tömegével és azzal, hogy néhányhoz ezek közül könnyen találhatunk korrespondenciát a regényben, felkelti az olvasóban annak gyanúját, hogy ezeket mind integrálnia kellene valamiképpen a történetbe, ám ez alighanem tökéletesen hiábavaló igyekezet lenne. De a szöveg egészének szintjén is számos jelentésnek látszó párhuzamot találhatunk, mint amilyen például a fiúbarátságok és a bevándorlások fejezetről fejezetre megismétlődő, egyértelmű jelentést mégsem sugalló képlete.

Alighanem erre utaló önértelmező részletként olvasható Kanetti Norbert múzeumi kutatása, melynek során Ladik egy régóta fejtörést okozó rajzáról kiderül, hogy csupán kincses térkép egy Kipling-regény alapján (241). De ugyanitt található egy másik rész is, amelynek öntüköző potenciálja szintén eltéveszthetetlen: a múzeumban képeslapok is vannak, amelyek látszólag külföldi köztéri szobrokat ábrázolnak, de azután egy dupla árnyék leleplezi, hogy csak kavicsokból épített miniinstallációk fotói: „Elszúrta. Vagy csak üzent vele, a nyilvánvaló hibával, nehogy már feledésbe merüljön az ő különös, anyagtalán, esti művészete.” (240) Mert hibákkal a *Szentelek hárfája* is tele van, és ezek a hibák meglehetősen kétségessé tesznek minden állítást, amit eddig a regény történelemértelmezéséről tettem. Egy ponton például ezt olvashatjuk: „Árpádharagosi Népújság, 1974. január 27., 12. lap. Ráaludtam Pilinszky gyönyörű *Ékszerének* mindenki által elfelejtett első közlésére.” (249.) Csak a Pilinszky-összeség kell elmenni, hogy megtaláljuk a vers megjelenési adatait: „Nők Lapja, 1973. júl. 14. 13.; Békés megyei Népújság, 1974. jan. 27. 6.” Stimmel tehát a dátum, a regénybeli és a valós helyszín azonosításának mintájára megfeleltethető egymással a két újság, a többi adat azonban téves: nem jó a lapszám, nem első közlés, és nincsen elfelejtve. Ugyanerre a rugóra jár, ám jóval nagyobb horderejű és sokkal kockázatosabb a regény nem csekély részét kitevő ötvenhatos események megörökítése. Az alap itt is megtalálható és visszakereshető; Fekete Pálnak, a Békés megyei forradalmi bizottság

elnökének ugyanis megjelent a visszaemlékezése²³, melyből kiderül, hogy Békéscsabán valóban nagyjából úgy zajlottak az események, mint a regénybeli Árpádkaragason: kezdve onnan, hogy valóban a szovjet harcokcsatorna előtt sétált, jótállva azért, hogy a helyiek nem támadnak, egészen odáig, hogy ő is megemlíti, hogyan vitték el a szovjetek a színészklub népi mintás terítőit (185). Ezeknek a ráismerést lehetővé tevő egyezéseknek a fényében pedig különösen merész beavatkozásnak tűnik, amit a regény szövege végrehajt: a magyar történelem ma talán legérzékenyebb pontjához olyan módon nyúl hozzá, hogy nem csak kettéválasztja az eredeti személyt két szereplővé (Ladik és Béres), de ráadásul Ladikból horthysta kémet és ávós tisztet csinál, ami egyrészt ideológiailag távolról sem nevezhető ártatlan változtatásnak – másrészt olyan brutális módon írja át a politikai összefüggésszereket, hogy az eredmény aligha tekinthető valóban Magyarország történelméről tett állításnak.

De ha nem is valós ez a verzió, mindenesetre sokkal hatásosabb. Az ötvenhatos események a *Szettek hárfájában* vérbeli hollywoodi filmpozsá terebélyesednek: Ladik tökéletesen alakítja a kiégett, ám végül hőssé váló rendőr szabványfiguráját, az események egy gondosan kitervelt gránátvetős támadásban kulminálnak, ám előbb még két, fokozhatatlanul teátrális nagy találkozás történik a tankok árnyékában, melyek közül az utóbbi során Schoherin József (a Mansfeld Péter által kitalált állítólagos bandavezér) rúzzsal, olaszul írja fel a kirakatüvegre, hogy „Jobb élni az oroszlan egy napját, mint a barom száz esztendejét” (194). Ez utóbbi pedig már végleg megkerülhetlenné teszi a regényben közölt szövegek szerzőségének kérdését. A szöveg fikciója szerint ugyanis mindez Kanetti Norbert dolgozatában szerepel, amelyet afféle házi feladatként készített az egyetem elvégzése után, majd később megsemmisített; Kanetti a regény negyedik fejezetében azzal kezdi visszaemlékezéseit, hogy a dolgozat megírása előtti hónapot Olaszországban töltötte, ahol Szerb Antal *A harmadik torony* című műve nyomán tervezték bejárni az országot – a fenti mondat olasz változata pedig a magyar irodalomban legkézenfekvőbb módon éppen ebből az írásból ismerhető. Ez a szöveg tehát nyilvánvalóan (és bevallottan: „Ami téged, személyesen téged érdekel benne, azt kell előásnod, azt kell megcsinálnod; mást úgyse tudsz.”, 243) egy sajátos szempontok

²³ FEKETE Pál, *Pokoli hajnal. 1956. november 4.* = F. P., *Az utolsó szó jogán: elsüllyedt világ – Békéscsaba, 1956*, Budapest, Püski, 2003.

által befolyásolt vízió a negyvenes és ötvenes évekről, ahogy természetesen az a regény többi fejezetében olvasható szövegek mindegyike is, így a zárófejezet természetfeletti beszámolója is. Ezzel pedig visszajutunk a kiinduló problémához: Kanetti ugyanis úgy jellemzi Ladikot, mint aki „addig-addig fulladozott itt a helyi mocsokban, unalomban, hogy a vége felé talált aztán magának egy régi büntényt, amiben szerepet játszott egy még régebbi kép [...] és azzal aztán elbábelődhetett októberig.” (230) Az unalomnak és a mániának ez a kettőssége pedig értelmezhetővé teszi a regény legszembetűnőbb ambivalenciáját, amit Dunajcsik Mátyás így fogalmazott meg: „Omaszta és Grynaeus fantasztikus elemeket sem nélkülöző esete [...] túlságosan is regényes a helyszín mániákusan hangsúlyozott sivárságához képest”²⁴: a kontraszt talán nem egyszerű össze nem illés, hanem különböző kompenzációs és túlkompenzációs stratégiák eredménye.

És ebből a mechanizmusból a regény a maga egészében is kiveszi a részét: Árpádkaragason az egyes fejezeteken átívelően is túl szép, hogy egészen hinni lehessen benne. A kocsmában 1928-ban a *Nyugatot* lehet lapozgatni, Kanetti a lábát a városból ki sem téve fér hozzá a kutatásához szükséges külföldi szakirodalomhoz, a rendszerváltást pedig Petrit és latin közmondásokat idéző grafitokkal köszöntik – a *Szettek hárfája* látszólag maga is elválaszthatatlan attól a gondolkodásmódtól, amelyet színre visz. De a műalkotás ezúttal sem a szobor, hanem a fénykép. Szilasi László regénye számos kockázatot vállal, néhol primer módon provinciálisnak tűnhet, máskor pedig úgy látszhat, nem csinál semmi mást, mint hogy felmondja az antidetektívtörténetek végtelen sorából mára unalomig ismert tételeket a megoldások illuzórikusságáról és a végtelen szemioziszról. Összességében azonban a regény törekvései olyan szerencsés módon fonódnak egybe, hogy az olvasónak csak a szöveg általános, ám helyenként túlságosan összesűrűsödő (Szilasinak már a tanulmányaiból is jól ismerhető) stílusát kell elnéznie, hogy teljes egészében értékelni tudja azt, ahogyan a *Szettek hárfája* a történelem uralhatatlanságának és az abban mégis lehetséges otthonosság és az otthonosságból fakadó, leegyszerűsítő képleteket létrehozó horizontszűkülés kettős paradoxonját működés közben képes felmutatni – miközben a regény olvasása megtapasztalhatóvá teszi teljes elveszettség és a kontroll illúziója között az *ődön-gés-bámészködés* működőképességnek tűnő közepútját.

²⁴ DUNAJCSIK Mátyás, *Sok baba közt*, Magyar Narancs, 2010. június 3.

Hősünk elámult

Spiró György: *Tavaszi Tárlat*

Aligha jelenhetett volna meg megfelelőbb pillanatban Spiró György új regénye. 2010 nyarán és őszén a magyar közvélemény különféle intenzitással és szándékokkal bár, de régóta 1956-ra vetett vigyázó szemei odébb mozdultak kissé, hogy átmenetileg a következő évek eseményei kerüljenek inkább fókuszba. Skrabski Fruzsina és Novák Tamás filmje (*Bűn és büntetlenség*) és annak intenzív visszhangja nyomán a „velünk élő '56” helyett vagy mellett megpillanthatóvá vált a „velünk élő '57-'58” is – a rózsadombi lakásában háborítatlanul éldegélő Biszku Béla tökéletesen kifejező szimbóluma lett nem csak ennek, de a téma elfelejtésére való kissé lelkifurdalásos rádöbbenésnek is, ami azután a kibontakozó diskurzus egyik lényegi szólamat adta. Kontextus és irodalmi mű kölcsönösen szerencsés egymásra találása történt meg ezúttal is: a *Tavaszi Tárlat*ban Biszku neve egyetlen alkalommal hangzik csak el, mégis, nem gondolom túlzásnak azt állítani, hogy ugyanolyan fontos és aktuális irodalmi pandanja a fenti eseményeknek, mint volt 2006-ban Térey János és Papp András *Kazamatákja* a forradalom ötvenedik évfordulójának és újrajátszásának. Mindaz, amit Radnóti Sándor²⁵ ez utóbbi minden elemzést megelőző fontosságáról írt, nagyjából probléma nélkül átemelhető lenne ide is: ha ötvenhat „paradox alapító esemény”-voltának egyik oldala az eltüntetett forradalom egy emberöltővel későbbi újraéleszthetősége, a másik éppenséggel annak eltüntethetősége. És ahogy a Térey–Papp-dráma a hőseposz alatt megbúvó (túlságosan is) emberi réteget mutatta fel, ugyanúgy Spiró regénye sem a zsarnokdrámára összpontosít, hanem a mikrotörténeti szintre, amitől – hiszen ezt szoktuk meg mítoszok és az alternatív narratívák viszonyában – joggal várhatjuk a megszokott sémák kibillentését.

²⁵ RADNÓTI Sándor, *A sokaság drámája: Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel*, Holmi 2006/3

De a *Kazamatákkal* vont párhuzam nyomán már rögtön ott is találjuk magunkat annál a problémánál, amit Spirónak a magyar irodalomban betöltött sajtóságos pozíciója jelent. A *Kazamaták*, még ha persze jobbra akként is rezonált a közbeszédben, minden tőle telhetőtt meg, hogy ne lehessen probléma nélkül „ötvenhatos” darabként olvasni: a szereplők nevének megváltoztatása, az anakronizmusok és a popkulturális vendégszövegek mintha mind csak arra szolgálnának, hogy visszább fogják azok lendületét, akik a történelmi realitásokkal kapcsolatos állásfoglalást keresve rontanának a szövegre. És hasonlóképp az idei év másik fontos idevágó témájú regényében, Szilasi László *Szentelek hárfájában*: bár a regény központi fejezete nyomán első ránézésre örvendezni kezdetnénk, amiért megkezdődött egy másik elhanyagolt téma, a vidék ötvenhatjának reflektált irodalmi feldolgozása, az azonban az aktuális elbeszélő durván stilizáló, hollywoodizált fantáziáján átszűrve már inkább csak arról a távolságról beszél, ami a rendszerváltáskor felnőttkorba lépő generációt elválasztotta a forradalomtól. Míg tehát ezekből a művekből voltaképpen csak poétikai működésükkel szembeszegülve lehet a konkrét történelmi tényekre referáló állításokat kinyerni, az ilyesfajta szemérmesen távolságtartó és elbizonytalanító gesztusok Spiró szövegétől távol állnak. De fogalmazhatnánk úgy is: Spiró szövegeitől. Életművének paradoxona éppen abban ragadható meg, hogy miközben a magyar irodalomban talán senki sem képviseli hozzá hasonló következetességgel és nosztalgia-mentességgel a posztmetafizikus gondolkodás minden, igen gyakran keserű konzekvenciáját, addig az ezzel egy töről fakadó posztmodern nyelvi szkepszis jóformán meg sem érinti – az abszolút igazságok megalapozhatatlanságát és létezetlenségét erről tökéletesen meggyőződött és azt problémátlanul közölhetőnek tartó hangon látszik előadni.

Miközben tehát Spirót egyszerre kell radikálisnak és konzervatív-nak tekintenünk, nyilvánvaló, hogy az elmúlt évtizedek magyar irodalmi közgondolkodásában az utóbbi ítélet alapját adó szempont került fölénybe, és tette Spiró epithetonjává a „prózaforradalom nagy vesztese” címet. A *Tavaszi Tárlat*ról megjelent egyik első hosszabb kritikában Bazsányi Sándor²⁶ is ehhez a vonulathoz csatlakozik, amikor a regényt lektúrként írja le és kontrasztálja Esterházy Péter és Nadas Péter legutóbbi regényeivel. Ez az összevetés azonban sokkal inkább elgon-

²⁶ BAZSÁNYI Sándor, *Posztoszocialista lektúr*, Élet és Irodalom, 2010. október 22.

dolkodtató, mint meggyőző: hiszen bár tény és való, hogy az *Esti* „úgymond kísérleti próza” és hogy a *Párhuzamos történetek* „jócskán pofon ütötte a közízlést”, kérdés, nem kell-e ehhez a szembeállítás-hoz elfeled(tet)nie a fősodor érzékelhető elmozdulását a klasszikus posztmodern paradigmától: egyrészt az Esterházy-regényen disszonáns szólamként végigvisszhangzó elégedetlenkedést az antirealista író skatulyájával, másrészt a Nádas-regény – a recepcióban amúgy bőségesen problematizált – apodiktikus hangját és hipertrófikusan mindentudó elbeszélőjét. Ez utóbbi az igazán lényeges csúsztatás, hiszen a *Párhuzamos történetek*ben a pofon nem elsősorban poétikai, hanem tematikus szinten csattant el, így számomra jogosabbnak tűnne azt inkább Spiró térfelén elhelyezni; az pedig, hogy Spiró „igényes lektúrjeinek” világképe kevésbé hatásos és nyugtalanító-e a Nádasénál (már ha egy ilyesfajta összemérés egyáltalán értelmezhető), azok fogadtatásának fényében egyáltalán nem magától értetődő, de mindenesetre már egy egészen más szinten feltehető kérdés.

Ha tehát azt állítom, hogy a Spiró körüli tanácstalanság jobbra a posztmodern filozófiák felemás irodalomtudományos érvényesüléséből adódhat, azzal azt is állítom, hogy szövegei – és persze nem csak az övéi – folyamatosan emlékeztetnek arra a hiányra, ami gyakran a művek társadalmi összefüggéseinek és hatáslehetőségeinek mérlegelését jellemzi. Hogy csak a klasszikus Barthes klasszikus szövegének (*A szerző halála*) klasszikus helyét idézzem: „ha nem vagyunk hajlandók megállítani a jelentést, azzal végső soron Istent és az ő hiposztázisait, az észet, a tudományt, a törvényt is elutasítjuk” – miközben mai posztmodern-értelmezésünk nem kis részben ezen a szövegen nyugszik, annak „forradalmi” implikációi nem futottak be túlzottan nagy karriert, sőt: a „végtelen szemiózis” az esztétikum karanténjába zárult, a műalkotás pedig radikálisan lecsatlakozott a valóságról, ezzel mintegy megmentve azt a felforgató hatásoktól. Ezzel szemben, ha Spiró elmúlt években megjelent nagyregényeit, a *Fogságot* (2005) és a *Messiasokat* (2007, első változat: *A Jövevény*, 1990) szemügyre vesszük, a transzparencia illúzióját jobbra fenntartó szövegfelület mögött olyan világokat találunk, melyeknek ábrázolása legfőképpen abban különbözik köznapi valóságérzékelésünkétől, hogy módszeresen kiiktatja a biztonságot nyújtó metafizikai instanciákat, és ebben a virtuózan hosszan kitartott szemléletmódban mutatja meg (többek között) az abszolútumnak a világba való belépésének lehetetlenségét és a hit ge-

nealógiáját – ezeket a regényeket tehát aligha lehetne másnak nevezni, mint posztmodernnek a szó filozófiai és világképi értelmében. Az természetesen véleményes – vagy pontosabban egy etikai természetű előzetes ítélet kérdése –, hogy ha egy másik klasszikus szöveg értelmében elfogadjuk, hogy „az ember neve annak a lénynek a neve, aki a metafizika, illetve az onto-teológia történetén keresztül, vagyis egész története során a teljes jelenlétről, a biztos alapról, a kezdetről és a játék végéről álmodott”, az irodalom feladatának ennek az álomnak a táplálását vagy felszámolását tekintjük inkább. Ám ha ez utóbbit elfogadjuk feladatnak, és ráadásul olyan feladatnak, melynek teljesítésében a hazai közgondolkodás, nem függetlenül konzervatív posztmodern-felfogásától, gyakran úgy tűnik, kevésbé jeleskedik, akkor be kell látni, hogy a poétikai áttétektől mentes forma és a meggyőződés növelheti szubverzív erejüket, és hogy az irodalom demokratikus terében ezek a szövegek sosem jelenthetik a vitát lezáró utolsó szót, egyértelmőségük illúzióját pedig poétikai működésüket vizsgálva korántsem vagyunk kötelesek elfogadni.

Ha tehát mindezeket megfontoljuk, talán nyilvánvalóvá válik, hogy Spiró a *Tavaszi Tárlat*ban, hiába a regény (a szerzőtől szokatlannul) kis terjedelme, valójában tovább emeli a tétet korábbi szövegeihez képest. Az 1956-57-es történeteket fontosságuk, traumatikusságuk és feldolgozatlanosságuk egyaránt forróbb és élőbb témává teszik a tizenkilencedik századi Párizs, de még az első századi Róma eseményeinél is, ahogyan a forradalommal kapcsolatban alighanem a kereszténység körülinél is zsúfoltabb ideológiai térben kell helyet találnia (a *Feleségverseny* cigányháborúja persze nem tekinthető kevésbé kockázatos témaválasztásnak). És ha a *Tavaszi Tárlat* nem „kísérleti regény” is, ahogy a kifejezést Bazsányi használja, mindenesetre emlékeztet kicsit annak zolai jelentésére, annak világnézeti implikációi nélkül: Spiró egy a forradalomban tökéletesen passzív figurát dob be a megtorlás gépezetébe, hogy tanulmányozhassa annak működését. A regény főhőse – ahogy a szöveg utal rá, „hősünk” –, Fátray Gyula az októbert és a novembert kórházban és ágyhoz kötve tölti, így nem cselekedhet, nem sodródhat és nem eshet áldozatul. Azután 1957 áprilisában megjelenik egy cikk a Magyar Ifjúságban, amelyben valakit, aki az ő családnevet viseli, összeesküvőként lepleznek le: ők szervezték a Szabad Európa Rádió felbujtására a rádió ostromát. Fátrayt ezután kiltlják előbb az üzemi étkezdéből, majd egy igazolóbizottsági tárgyalás után a gyárból.

Hogy tisztázza a félreértést, helyreigazítást kér az újságtól, hogy bizonyítsa ártatlanságát, igazolást kér a kórházból. Azután hogy egyiket sem sikerül elintéznie, ügyvéd ismerősétől kér védelmet, aki közli vele, hogy beindult a koncepció per, csak menekülni lehet esetleg. Aztán végül megmenekül – jó kapcsolatokkal bíró régi ismerősének egyetlen telefonjába kerül csak –, és a május elsejei felvonuláson helyre áll a béke körülötte és az egész országban.

A szüzséből is jól látszik, hogy a regény legnyilvánvalóbb előzménye, vagy ha tetszik, palimpszesztikus alaprétege Kafka *Pere*: talán nincs is olyan a róla szóló általam ismert írások közt, amelyben ne szerepelne rá utalás. „Megrágalmazhatta valaki Josef K.-t”, idézhetjük a regény elejét, „a hazugságot teszi meg világrendd”, idézhetjük a kilencedik fejezet végét: egyaránt találónak tűnnek, ahogy Fátrraynak a regény nagyobb részét kitevő bolyongása az általa kiismerhetetlen törvénykezés labirintusában is a karkai jelzővel írható le legegyszerűbben. A regény legizgalmasabb tulajdonságai szerintem is a két mű közötti erőterben rajzolódni ki – de csak ha számot vetünk különbözőségeikkel is. A Kafka-regény annak a pillanatnak az elsöprő hatású monumentuma, amikor az európai kultúrában végleg összeomlott egy egységes morális koordinátarendszer illúziója: a regényben, ahogy más hivatalokat, a bíróságot is privatizálják, vagyis az egyetlen, kincstári erkölcs helyett mindenféle, átláthatatlan kuszaságban tenyésző etikai követelmények lépnek fel, a bűnösséggel való elszámolás az Isten parancsához való hozzámérés egyszerűsége helyett az élet minden cselekedetének a maga összefüggéseiben történő értékelésének beláthatatlan processzusává válik. Az olvasó pedig *A pert* olvasva, annak allegóriáját megfejteni vágyva maga is a bíróság szerepébe kerül. K. bűnösségének ténye a racionalizáció végtelen, csak önkényesen lezárható folyamatát indítja el: bűnös lehet a nőkhöz való viszonya miatt, családja elhanyagolása miatt, önállótlanága miatt, amiért elhanyagolja a kultúrát, amiért megvárhatja ügyfeleit, amiért nincsenek barátai és így tovább – míg meggyőződünk, hogy büntelen élet legfeljebb teológiai értelemben lehetséges.

Ha tehát felismerjük a – könnyen felismerhető – sémát, kezdhetnénk is neki boldogan aszerint olvasni. Ezzel azonban rögtön a problémák sűrűjében találjuk magunkat: míg ugyanis Kafka felől az allegorikus olvasás impulzusa érkezik, addig másfelől (a paratextusokból, a valós személyekre, helyekre és eseményekre referáló szöveg végig fenn-

tartott valóságillúziójából, az elbeszélő hang reflektátlanságából) a realista olvasásé. Ezt a kettőt pedig összeegyeztetni nyilvánvalóan nem lehet. Az olvasó a szöveg legmeredekebb oldalain bizonytalanodhat el leginkább olvasási stratégiáját illetően, például amikor a nyilvánvalóan ártatlan és addig közkedvelt Fátrrayra munkatársai ráolvassák bűneit: a jelenet brutális abszurditása kibillenti az addig nyugodt mederben folydogáló korfestést. Ha azonban azt gyanítva, hogy ezek mégsem valós emberek reprezentánsai, hanem egy allegória alkotórészei, elkezdjük lefuttatni a Kafka-programot, és kutatni kezdünk, ahogy K., Fátrray bűnei után is, csapdába kerülünk: hiszen ezek a bűnök természetesen megtalálhatók, ám ezzel ismét csak a rendszerrel kerülünk egy platformra. Az igazán rémítőek ugyanis nem a tökéletesen légből kapott hazugságok, hanem a valós tények köré rajzolható, mobilis erkölcsi rendszerek. „– Mit csináltál otthon két hétig, Fátrray elvtárs? [...] / – Lábadoztam. [...] /- Nagyon hosszan lábadoztál – jegyezte meg a párttitkár. – Amikor a munkáshatalom veszélyben van, nem betegeskedünk.” (146)

A regény alaptapasztalata ezeknek a moralitásoknak a kiszámíthatatlan megjelenése és burjánzása, minek nyomán a kontingenciák soraként felfogott élet bármelyik elemét kiszemelhetik és bűnként azonosíthatják, és amely működéstől semmiféle cselekedet sem lehet abszolút módon védett: „Gelb újra meg újra hősünk piszok nagy szerencsésén élcelődött, amelynek hála megült a sajó seggén, és nem bírt újabb számárságot elkövetni. A régebbi számárság az volt, hogy belépett a pártba. Ha Gyula, mondta, nem kerül kórházba, csakis a rossz oldalra állhatott volna. Melyik számít a rossz oldalnak? Hát mindegyik, hamarosan ki fog derülni. Nevettek.” (55) – valójában azonban, ahogy a fentebbi idézetből látszik, az értékelések elmozdulása során a cselekvés hiánya is cselekvésként értelmeződhet, a rendszerből nem létezhet kilépés. Mindez a regény világában – háttérben a *Messiasok* szeptapolitikájából tulajdonképpen már ismerhető bolsevik paranoiával és a morális megbélyegzés nyomán bekövetkező azonnali fizikális büntetéssel – paradox felfokozottságban működik; ennek legkiválóbb példajaként talán a névváltoztatás mutatja meg, hogyan válhat még egy szokásosan üresnek tekintett jelölő is morálisan relevánssá: „– És hogy tettél szert irredenta névre, Fátrray elvtárs? Te kérted? Vagy ezt is elírták? / – [...] Én a Tátraít választottam, ez volt az egyik név a három közül, amit ajánlottak, a Tátraí hangzott a

legjobban, de elírták, odapacáztak a T középre, így lettem Fátray. / Hallgattak. / A Tátrai is irredenta név, mert a Tátrát is elcsatolták, csak abból a névből sok van, és megszokták. A Kárpáti is irredenta név. A Kelemen kellett volna választani, bár Kelemen pápa volt egy csomó, és akkor nem irredenta lenne, hanem klerikális.” (146)

Az elmozdulás persze nem csak ilyen kis léptékben történhet meg. A bizottsági meghallgatás után Fátray napokon át tartó vesszőfutásba kezd, hogy bizonyítékot szerezzen ártatlanságáról – sikerét azonban az általános bizalmatlanság (hiszen a kórházi igazolás az alibiszerezés legkézenfekvőbb módja) és a bürokrácia lehetetlenné teszi. A regény legbravúrosabb húzása, hogy itt valóban lektúrként működik: a jelnevezés végig fenntartja a feszültséget, és a főhősért való aggodás primer izalmát nyújtja – és közben észre sem vesszük, miért is szorítunk valójában. Az állandó fokalizátorszerepe által az olvasót elkerülhetetlenül involválttá tévő hősré minden sarokból leselkedő veszély a kaland- vagy horrorregény olvasási sémáján keresztül a minden áron való életben maradás imperatívuszát vési belénk. Pedig az ártatlanság, amelynek bizonyításában reménykedünk, a mai nézőpontunkból a magyar történelem legmorálisabb aktusai között számon tartott forradalomtól való távolmaradást jelenti, a később deus ex machinaként bekövetkező megmenekülés pedig a pártvezetésig elerő protekció érvényesítését, melynek eredményeként a perben – amely vagy létezik vagy sem, de Fátray mindenestre hisz benne – valaki más kerülhet majd a vádlottak padjára. Az olvasó ezúttal közvetlenül bevonódik a Spiró-regények állandó végső tapasztalatába (Radnóti Sándor a *Fogság*, Vári György a *Tavaszi Tárlat*, a szerző maga pedig a *Feleségverseny* kapcsán idézte korábban e sort): „Az Élet él és élni akar”. A narratív struktúra általi kibillentésünk mai, megalapozottnak tartott értékrendünkben pedig minket is elkerülhetetlenül beléptet abba a rendszerbe, amelyben ugyanazok az emberek ugyanazokért a tettekért hol hősök, hol gyilkosok; hol ártatlan kisemberek, hol az elnyomó rendszert legitimáló tömeg. A Kafkától átvisszhangzó elkerülhetetlen, antropológiai meghatározottságú, de már nem valamiféle metafizikus ősbűnből, hanem egyszerűen az élet végigéléséből származó bűnösségtudat az, ami megakadályozza bármiféle abszolút példaértékre számot tartható hőstörténet felépülését, és ennek az antropológiai modellnek a politikai mechanizmusban történő tragikus applikációja az, ami óvatosságra kell intsen minket a bűnösök kijelölésénél.

A mennytől, pokoltól és biztos pontjaitól ekképpen megfosztott rendszerben pedig Fátray körül kirajzolódik a magyar társadalom egy jellegzetes szelete, akik mind ebben (a szereplők és az olvasó szintjén is ekként értelmeződő) morális tohuvaobhuban igyekeznek túlélni és megtalálni a helyüket – és ha van rá esély, a számításukat. Az értelmezési és ítélezési keretek bizonytalansága szervezi az emberi kapcsolatokat is; a regény egészen végighúzódik például Fátray meg-megújuló kísérlete az őt eláruló munkatársak motivációinak felgöngyölítésére, ám az az ügy megoldódása után sem válik egyszerűbbé a valóságértelmezések szóródásának végtelen variabilitásában: „Salánkiné mindig utált, gondolta. Most milyen udvarias. Nem kimért, hanem udvarias. Miért? Mert elárultam a szocialista hazát? Vagy szóltak neki, hogy mégis jó káder vagyok? [...] Fél vagy szimpatizál? Előzőleg miért utált: mert diplomám van, mert kommunista vagyok, mert zsidó vagyok, mert osztályidegen vagyok, mert férfi vagyok, mert nem pusztultam el a háborúban, vagy miért? És most miért szeret: mert ellenforradalmár vagyok, mert nem vagyok ellenforradalmár, mert összeköttetésem vannak?” (266) És ez a végletes töredezettség eredményezi azt is, hogy férj és feleség, akik pedig nagyjából ugyanazt az utat járják be, kölcsönösen a hétköznapiok részének tekintik csak a másik morális meghasonlását: a feleség szimpla férfiatlanságnak és hisztériának ítéli Fátray vereségtudatát az éppen átlátott diktatúrával és undorát a rendszer megértett működésével szemben, a férj érdektelen változásnak tartja, hogy Fátrayné a Műcsarnokból eltávolítják, amiért nem csak szocreál műveket tartalmazó kiállítást szerveztek, és büntetesképp az „imperialista giccset” termelő és nyugatra exportáló Artexhez helyezik. És a szereplők elhelyezését valamiféle történelmen kívüli, az abszolút Jó felé tartó létrán a regény folyamatos ellenpontozásaival az olvasó számára is lehetetlenné teszi. Senki sem képes transzcendálni a rendszert: számomra nem tűnik úgy, mint Vári Györgynek²⁷, aki szerint a Szász Lajos nevű ügyvéd, aki felvilágosítja Fátrayt a kirakatperек (vélt vagy valós) miéértjéről és hogyanjáról, a regény világgépét megtörő módon lenne csak „bölcс, belátó és önzetlenül segítőkész”; hiszen nem lehet nem elfogadni ugyanakkor a tőle feldúltan távozó Fátray lesújtó véleményét a hatalom beépített embereként működő ügyvédrol, aki napfényes szalonjában kávézgatva asszisztál az általa tökéletesen átlátott terrorhoz – ez a napfényes szalon ráadásul talán a regény legdirektebb

²⁷ VÁRI György, *Élni akarnak*, Magyar Narancs, 2010. október 21.

öntükröző szimbóluma: a városban ritka szerencse oka, hogy a szemközti ház a háborúban bombatalálat érte.

A regény cselekményének nagyobb része, az újságcikk megjelenésétől május elsejéig csupán néhány nap alatt játszódik, ami alatt Fátray a tervtanácsi tagságtól eljut a halálraítéltségig, majd nagyjából vissza. Ezen a szűkös időkereten belül van két nagyon fontos előreutalás a szövegben. Az első közvetlenül a leleplező cikk elolvasása előtt: „Április huszonnyolcadikán is lesz forduló egy XIII. kerületi honvédségi kultúrteremben. A Felvonógyár és az Angyalföldi Bútorgyár összevont csapata ellen játszanak, és kivételesen ő lesz az első táblás”; a másik a gyárból való kitiltása után: „Tulajdon derűlátása, hogy jövő hét szerdán moziba mehet, és nem csak a feleségének és a fiának vett jegyet, megnyugtatta.” Megpróbálhatjuk elképzelni a jövőbeli eseményeket, ám mire odaérünk a cselekményben, ezek mindig egészen más színben tűnnek már fel, az érdektelen sakkversenyből a halálra szánt Fátray utolsó megalázása, az önhitegető mozijegyből a megmenekülés utáni békés szórakozás. Ezek az apró jelzések ismét csak bevonják az olvasót abba, ami a regény végső tétje: az ötvenhatos október elfeledett kontrapunktjának, a többmillió, békés, az ellenforradalom leverését ünneplő ötvenhetes május elsejének a megértésébe. És a szöveg olvasásának tapasztalatával a háta mögött az olvasó maga is megértheti ennek az eseménynek a jelentőségét, ami voltaképpen lezárta az első világháború kezdetétől tartó bő negyvenéves időszakot, amelyben a morális koordinátarendszerek tökéletes önkényességgel voltak mozgathatók és bármiféle erőszakkal érvényt lehetett nekik szerezni. A *Tavaszi Tárlat* az ötvenhetes felvonulás képében egy nehezen felejtethető és a jövőben haszonnal hivatkozható történelmi szimbólummal gazdagítja közösségi tudásunkat: a regény bemutatásában ez az a pont, ahol a hatalom konszolidációs akarata összetalálkozik az embereknek a premodern morális struktúra, a játék kontrollálhatósága iránti nosztalgiájával, és megkezdődik a jelentésstabilizáció, egy olyan világ felépítése, amelyben legalább a globális szabályok megismerhetőek, betarthatóak és bizonyos határokon belül kijátszhatóak – és amelyben okkal lehet gondolni, hogy az egy hét múlva bekövetkező események épp olyanok lesznek, amilyenek ma elképzeljük őket.

A realista szövegek alapproblémája, amit a fikciós irodalom diszkurzív pozíciójából adódóan sosem lehet képes maradéktalanul kiiktatni, persze adott marad: aligha fogadjuk el a regényt a valóság

hiteles leírásaként, ha nem vagyunk előzetesen meggyőződve annak helyességéről. Ha azonban valóban felfüggesztjük a referencialitás kérdését, és az irodalmi művet diskurzusformáló társadalmi cselekvésnek tekintjük, amire az igény – hogy ennél a példánál maradjak: a *Kazamaták* körüli vitából is jól látható módon – nyilvánvaló, akkor azt gondolom, hogy a *Tavaszi Tárlat* nagy erővel lehet képes hozzászólni éppen újra aktuálissá váló kérdésekhez, és voltaképpen csak azáltal is nagyobb erővel, hogy poétikai szerkezete sem ezzel szemben, hanem éppenséggel ennek érdekében működik: ha részben valóban lektűr is, azt itt érték kategória helyett csak retorikai stratégiaként tartom értelmezhetőnek. És ha kérdéses is lehet, hogy ez a hatásosság pusztán esztétikai szempontból elég-e vagy kevés (de mit jelent ma még a pusztán esztétika?), annak a munkának a megkezdése, amellyel feldolgozhatjuk, hogyan lett ötvenhat népből Kádár népe, alighanem összemérhetetlenül jelentősebb hozzájárulás lenne a nemzet prosperálásához, mint Biszku Béla nyugdíjának lecsökkentése. A regény legdirektebb, és ezért esztétikailag alighanem legtámadhatóbb pontjain Fátray reflektálatlan pszichonarrációban foglalja össze tapasztalatait az ország és az emberiség kiábrándító és elkésztő működéséről, de csak hogy azután – háta mögött a holokauszt és a Rákosi-rendszer tapasztalatával – mégis újra és újra kialudja nyugtalanságát, és visszakényszerítse magát a normális kerékvágásba, és végül, megmenekülve, együtt a tömeggel elfeledje fenntartásait. Spiró regénye rövid szöveg: ha véletlenül mi is gondtalanra aludnánk magunkat – bármikor újraolvasható.

Távoli hatalmasságok

Bodor Ádám: *Verhovina madarai*

Kezdjük egy anekdotával: Bodor Ádám egy közelmúltbeli könyvbemutatón elmondta, hogy míg az 1992-es *Sinistra körzetet* megjelenése óta tízszer is végigolvasta már, és egyáltalán: az az egyik kedvenc könyve, addig következő művét, az 1999-es *Az érsek látogatását* éppenséggel egyszer sem. Ez mindössze azért érdekes, mert aligha a szerző az egyetlen, aki így van ezzel: a kimeríthetetlenül gazdagnak tűnő *Sinistrához* képest a későbbi mű sokak – például e sorok írója – számára annak megisméltésére tett, jobbára sikertelen kísérletnek tűnik csak, ami annak összetettsége, intenzitása és ellentmondásossága nélkül igyekszik reprodukálni a villámgyorsan és csaknem ellenvélemény nélkül remekműként kanonizálódó előképét – és ami így túl könnyen kiismerhető lévén valóban kevésbé ösztönöz az újraolvasásra. De értékítéletről mentesen is világosan látszik, hogy a későbbi mű önállósága igencsak korlátozott: a strukturális azonosságokat és felszíni különbségeket tételező „a *Sinistrában úgy, az Érsekben viszont így*” retorikai sémája újra és újra visszatért a fogadtatásában.

Ha pedig valaki fenntartásokkal viseltetik *Az érsek látogatása* iránt, annak most, hogy tizenkét év múltán, felfokozott várakozások közepette végre új Bodor-mű jelent meg, alighanem nehéz lesz – a szerzőhöz való egyébkénti viszonya függvényében – a pánik vagy a kiábrándultság érzése nélkül belevágnia abba. A *Verhovina madarai* első pillantásra ugyanis pontosan úgy fest, mintha egy számítógépbe betáplálták volna a szerző előző két nagyprózai művét, hogy azután az létrehozson azok alapján egy harmadikat. Ismét egy világvégi táj, aminek világvégiségét ezúttal az mutatja, hogy előbb a menetrend, majd a vonatközlekedés is megszűnik. Ismét mindenféle nyelvek nyomait magukon viselő furcsa nevek. Ismét egy töredékesen, esetlegesnek tűnő időrendben előadott történet. Ismét emberi és állati lét határán lévő (a „medve Delfina” jelzőjéről nem dönthető el biztosan, hogy metafora-e) vagy kétséges identitású (Nikonuk alprefektusnő megkü-

lönböztethetetlen a lányától) alakok. Ismét mostohafiúk és nevelőapák a középpontban. Ismét a szerző (ezúttal kereszt-) nevét viselő elbeszélő, akiről viszont a szöveg bizonyos pontjain ezúttal is harmadik személyben olvashatunk. És így tovább, és így tovább. Még a hely neve (Jablonska Poljana) is félreérthetetlenül idézi fel a Bogdanski Dolinát, a szöveg első szavai pedig ugyanazok („Két héttel azelőtt, hogy”), mint a *Sinistráé*. És ha még mindez nem elég: ezen a helyen *egyszerre* van folyton hideg (mint a *Sinistrában*) és bűdös (mint *Az érsek látogatásában*).

Am mielőtt vérmérséklettől függően magas színvonalú rutinmunkáról, vagy éppen az eddig csupán könnyen parodizálható szerző önparódiába fordulásáról kezdenék beszélni, érdemes egyetlen kérdést feltenni csupán: vajon diktatúra működik-e a *Verhovina madarai* világában? Az elnyomás mindkét korábbi mű középponti jelentőségű tényének látszott ugyanis – és mihelyst rájövünk, hogy a kérdésre ezúttal jóval nehezebb válaszolni, nyilvánvalóvá válik, hogy az ismerős elemek visszatérése által okozott optikai csalódás csupán, ha az új könyvet ugyanazon téma variációjának látjuk. A *Sinistra körzet* viszonylag egyértelmű képletét a hatalmat képviselő hegyivadászokról és az önkényuralmat egy személyben megtestesítő Coca Mavrodinról *Az érsek látogatása* a hegyivadászok és a pópák azonosságának sugallásával árnyalta csak némileg, a lényeg pedig ugyanaz maradt: a „totális mozgósítás, a kölcsönös megfigyelési és besugási szisztéma”.²⁸ A *Verhovina madarai* viszont már radikálisan eltérő hatalomfelfogást mozgósít. Ennek legszembeötlőbb jele, hogy a korábbi egynemű uralkodó rétegek helyét – a *Sinistrában* például mindenki ezredes – burjánzó hierarchia veszi át: hallhatunk püspökről, segédpüspökről, intendáns komiszárról, főrendésznőről, rendésznőről, közegészségügyi és püspöki prokurátorról, kapitányról, brigadérosról, csendbiztosról és alprefektusnőről. Ezek egymáshoz való viszonya rekonstruálhatatlan és ellentmondásos: Madám Karabiberi, akit hol körzeti komiszárként, hol rendésznőként emleget a szöveg, nagyobb hatalommal látszik rendelkezni, mint a – legalábbis utóbbi rendfokozata alapján – felettesének tűnő Isadora főrendésznő; Hamilcar Nikonuk csendbiztos (vagy máshol tiszteletbeli körzeti megbízott) pedig a helybéli karhatalom képviselőjének tűnik, ám hatalma eltörpül az Anatol Korkodusé mellett, aki a vízfelügyeleti brigád vezetője. A valódi paradoxonok azon-

²⁸ ANGYALOSI Gergely, *Az érsekre várva*, Alföld, 2000/7

ban, amelyek miatt az előbbi kérdésre lehetetlen válaszolni, mélyebb szinteken találhatóak: egyetlen hatalmi struktúra tagjairól van szó vagy rivális szervezetekről? jó szándékú vagy gonosz hatalmat képviselnek? hol húzódnak a határok végrehajtók és civilek között? – mindegyik esetben ellentmondásos válaszokat kínál csak a szöveg.

A hetedik fejezetben a következő történettel ismerkedhetünk meg: Anatol Korkodus egy Nikolina nevű telepre utazik, ahol egy állítólagos járványra hivatkozva Madám Karabiberi apácai feltartóztatják, eközben pedig Damasskin Nikolsky közegészségügyi prokurátor a Korkodus házában tárolt összes feljegyzést elégeti – e fejezet alapján Karabiberi és Nikolsky ugyanazon összeesküvés résztvevőinek tűnnek. A kilencedik fejezet elolvasása után azonban ellentmondásosabbá válik a kép. Ebben Pochoriles fogadós megkér egy Radoj nevű gyereket, hogy ő menjen el Ambrozi pópa helyett a Nikolínára, ahonnan Svantz állatorvos Radojon keresztül azt üzeni Ambrozinak, hogy tartsa távol magát a teleptől, mert Madám Karabiberi leleplezte, „miket művel a gyóntatófülkében”. Amikor Radoj hazaér, Ambrozi egy asztalnál ül és hallgat Damasskin Nikolskyval püspöki prokurátorral – aki vagy azonos vagy nem az előző Nikolskyval –, Pochoriles pedig megpróbálja kifaggatni, mit üzent az állatorvos a pópának. Az már talán ennyiből is látszik, hogy a történettöredékek egymásutánjában egyre lehetetlenebbé válik megmondani, ki kivel áll egy oldalon. A *Verhovina madarai* középpontjában Anatol Korkodus brigadérosnak, az Adam nevű elbeszélő nevelőapjának letartóztatása és halála áll: ennek az eseménynek a szemszögéből úgy tűnhet, egy rejtélyes, ám monolitikus hatalom okozta vesztét – minden, vele kapcsolatos történés egyetlen összeesküvés részének tűnik („rádöbrent, hogy ez a mostani pontosan beleillik azoknak az eseményeknek a sorába, amelyekkel valaki arra próbálja rávenni, hogy hagyja a fenébe az egész vízügyet, a brigádod, hagyja itt Jablonska Poljanát és egész Verhovinát örökre”). Hiába látszik azonban úgy, hogy – csak az eddigieket említve – Nikolsky, Karabiberi és Pochoriles mind őellene van, ezek egymáshoz képesti helyzete más helyek alapján ellentmondásosnak, a szöveg töredezettsége és megbízhatatlan elbeszélői nézőpontja miatt tisztázhatatlannak bizonyul.

Anatol Korkodus pedig távolról sem ártatlan áldozat csupán. Ő maga is része valamiféle – az előzőekkel megítélhetetlen viszonyban lévő – hierarchiának: a vízvédelmi körzetet „távoli hatalmasságok meg-

bízásából” irányítja, amikor pedig ismeretlenek elűzik Verhovináról a madarakat, jelentést küld a tájvédelmi kapitányságra, a csendbiztosságra, a lemergi püspöknek – választ azonban egyik helyről sem kap. Letartóztatása pedig azzal is összefüggésben látszik lenni, hogy új kapitányt és új segédpüspököt neveznek ki, ami után az a Kodrin kapitány sem áll többé szóba vele, akivel korábban bizalmas viszonyt ápolt. De ha Korkodus szemszögéből nézve ez a bizonytalan kiterjedésű hatalom végtelenül rosszindulatúnak tűnik is, a szöveg egy ellentétes értelmű rekonstrukciót is lehetővé tesz. Néhol ugyanis ez a hatalom *túl* jónak tűnik: Korkodus például megőrül neki, hogy kivégezhetik a gyilkossággal vádolt Augustinét, „még mielőtt idejön valaki, és megmondja, hogyan kell élni, hoz valami rendeletet, és szélnek ereszti őket”. A könyv vége felé kiderül, hogy Jablonska Poljana lakóinak életét a termálfűtő cserébe oda szállított élelem biztosítja: „Valaki gondoskodik rólunk azzal, hogy tőlünk ezt a sok hasznavehetetlen dolgot megveszi. De egy napon, ha már nem kellünk neki, abba fogja hagyni. Soha nem fogjuk megtudni, ki volt, és mit akart”, és az utolsó fejezetben felbukkanó rejtélyes alak is egy (újabb?) jó szándékú hatalom nevében helyez építkezéseket kilátásba: „Akik ideküldték, a helység jövőjére gondolnak.” – Adam számára azonban – és így szükségszerűen az ő szemén keresztül látó olvasó számára is némileg – mind gyanússá válnak, Korkodus gyilkosainak cinkosait, a helység rendjét megzavaró erőket vél felfedezni bennük.

Nem tudhatjuk tehát, hogy egy vagy több hatalom munkál-e a regény világában, sem azt, hogy milyen viszonyok működnek ezeken belül vagy ezek között, sem hogy milyen szándékokkal bír(nak) – és végül azt sem, hogy ki és miféle része annak. A *Verhovina madarai*ban visszatér a *Sinistra körzet* azon elbeszélői technikája, amely a történetek egymással összeegyeztethetetlen alternatíváit engedte megjeleníteni: az első fejezetben, két héttel halála előtt Anatol Korkodus Duhovnik gátör megölésére bujt fel egy javító gyereket; a második fejezetben viszont Korkodus egy másik javító gyerekekkel robbanószert küld Duhovnik gátörnek, akiről kiderül, hogy már fél éve halott – a két történet nyilvánvalóan és több ponton ellentmond egymásnak. Később azonban egyre több jel mutat arra, hogy a következtelenségeket ezúttal más fikciós szinten célszerű értelmezni, vagyis hogy a visszatérés látszólagos csupán. A nyolcadik fejezetben Balwinder részt vesz Korkodus letartóztatásában, az elbeszélő pedig szintén a hely-

színen tartózkodik, majd másnap – mindössze néhány bekezdéssel később – egymástól tudakolják Korkodus eltűnésének körülményeit, amiről csak szóbeszédből látszanak tudni. Ugyanebben a fejezetben az alprefektusnő lánya egy értelmetlennek tűnő monológot ad elő, ám „látszott rajta, nemrég még tükrözött előtt gyakorolta, mit és milyen tartással fog mondani”. Pochorilesről pedig halála előtt kiderülni látszik, hogy ő árulta el Korkodust: „Jó lett volna idejében megtudni, ki volt az. / Én mindig is azt hittem, te voltál az, Pochoriles. Mondd meg, ha tévedek. / Szóval te azt gondold. Mért nem szóltál nekem erről soha? / Gondoltam, miért szólnék, biztos te is tudod. / Most, hogy ez az ember idejött, az egész újra eszembe jutott. Mert az ember tesz ezt, tesz azt, és ahogy telik-múlik az idő, kimegy a fejéből. [...] / Akkor is, mondom, legalább volt néhány évem, amikor egyáltalán nem gondoltál az egészre. Biztos megérte. / Nem érte meg. Látod, egyszer, a végén úgyis minden újra eszedbe jut. Akkor aztán azt kívánod, hogy bár már a reggelt se érnéd meg.” Ezen beszélgetés nyomán már helytállóbbnak látszik ezúttal nem szöveg-, hanem pszichológiai effektust látni az inkonzisztenciákban, amely emlékezet és felejtés, autentikus cselekvés és szerepjátszás radikális relativizálásával teszi kérdésessé az alakok önazonosságát. „Mert az igazi okot titkolja, az biztos. Vagy ő maga sem tudja.” – vélik egy idegenről, szentenciózusan összefoglalva e világ működésének lényegét, melynek nyomán bárki a kiismerhetetlen hatalmak ágensévé válhat átmenetileg, majd visszatérhet a hatalomtól független civil szerepkörébe, úgy, hogy egyik sem tekinthető az ő *voltaképpen*i pozíciójának.

Ebből pedig már az is látható, hogy a *Verhovina madarai* az előző Bodor-művek világelvvé emelt action gratuite-je helyett bonyolultabb morális képletekkel dolgozik, és szereplői sem állatiasan (sőt növényiesen) reflektálatlan lények. A bűnösség bizonyítása alárendelődik az okozatiságnak (a gyilkosság helyszínén érzett fémesség vezet el Augustin lakatoshoz) és a nők sem pusztán adásvétel tárgyai (Danczura félreérthetetlen jelzésként bocsokot vásárol Steliannak). És ismét releváns fogalmakká válnak bűn és bűntudat is, még ha az átláthatatlan kontextus, illetve az ágencia és az önazonosság fenti problémái (vagyis hogy valaki minek a nevében és egyáltalán kiként cselekszik) mélyrehatóan problematikusá teszik is használatukat. Az eddigieken túl a tizedik fejezet mutathatja meg talán legnyilvánvalóbban ennek a rendszernek a működését. A haldokló Balwinder megkéri az elbeszélőt,

elégítse ki szexuálisan, mert neki már nincs hozzá ereje, aki azonban méltatlankodva elutasítja azt. Közben egy Kotzofan pópa nevű idegen érkezik a helységbe, akit Pochoriles – akiről persze máshol kiderülni látszik, hogy áruló – azzal vádol meg, hogy kém, amire a legfőbb bizonyíték ruháinak bogárszaga (a *bogárszag* a *Sinistra körzet*ben mindig Mavrodin ezredeshez kapcsolódott). Az elbeszélő Balwinderhez küldi Kotzofant, aki hamarosan azzal tér vissza, hogy Balwinder meghalt, majd amikor rájönnek, hogy Kotzofan „hozzányúlt”, mint „piszok buzi”-t elkergetik a helységből, és rossz tanácsot adva neki az elutazás módjával kapcsolatban valószínűleg a halálát okozzák. Az elbeszélés-mód sajátosságaiból adódóan megítélhetetlen marad, hogy Kotzofan tényleg kém-e, mint ahogy az is, csapdáról vagy egyszerű felháborodásról van szó – Balwinder kívánságáról csak az elbeszélő tud, ám ő hallgat róla –, és ha csapda, mégis ki előtt kell látszatindokot kreálni Kotzofan elkergetéséhez és így tovább, hogy az egész történet magját képező nyilvánvalóan szemforgató nemi erkölcsről ne is beszéljünk.

Mindennek a legnyilvánvalóbb tanulsága, hogy minél tovább vizsgáljuk a *Verhovina madarait*, annál nehezebbé válik a *Sinistra körzet* újabb ismétlésének tekinteni azt – vagyis *Az érsek látogatásával* ellentétben most mintha felszíni hasonlóságokról és strukturális eltérésekről lenne szó. Sőt, ha meg akarjuk határozni a viszonyt közöttük, végső soron arra juthatunk, hogy mintha sokkal inkább a korábbi mű palinódiája lenne. A hatalom- és szubjektumfelfogás eddig említett különbségein túl ez akkor válhat végképp nyilvánvalóvá, ha megpróbálunk nyomára akadni a körzet fogalmának az új műben – és rájövünk, hogy annak csak hűlt helyét találhatjuk. A *Verhovina* világa ugyanis nem zárt, hanem nagyon is nyílt terep, ahol a szereplők számára nyugtalanító kontrollálhatatlanságban flangálnak mindenféle idegenek („Tudhatnád, hogy nagyon is nem mindegy, hogy járkál-e errefele idegen, és ismerjük-e vagy nem a szándékait”), és amelynek sorsáról nem helybeli, ha ki- nem is, de legalább megismerhető személyek döntenek, hanem egy átláthatatlan hatalmi struktúra – ami *Az érsek látogatásában* a távollévő érsek képében még csak gyenge szimbólum volt, itt világszervező elvvé válik. A valódi, külsőleg meghatározott határokat (hiszen itt – néhány egyedi esetet leszámítva – mindenki szabadon utazgathat és a Norvégiába való elutazás sem tűnik disszidálásnak) ilyen módon a helybeliek bezárkózási és értelmezési kísérleteikkel próbálják kétségbeesetten helyettesíteni, megpróbálva ellenőrzésük

alá vonni a nyomasztóan határtalan világot. Reálisan (mint Kotzofan pópa elkergetése esetén) épp úgy, mint szimbolikusan (mint azokban az esetekben, amikor az elbeszélő már ismert hatalmi pozíciókhoz próbálja kötni az újabb felbukkanó személyeket, kétséges meggyőző erővel) vagy morálisan („Nem tudsz viselkedni, ez a te bajod. Nem vagy te ide való. Még ma megbeszéltem a dolgot Anatol Korkodussal. Neked is jobb, ha mielőbb elmész innen. / Kérlek, csak azt az egyet ne. Még ma összeszedem magam. Ígérem, mától megpróbálok olyan lenni, mint ti.”).

Ez a bezárkózás pedig – melynek mitikus bázisa Eronim Mox meséskönyve, amely alapján elvileg minden jövőbeli esemény visszavonakoztatható egy múltbelire – egyfelől hanyatlástudathoz („Úgy látom, kezd errefele is betyár világ lenni.”), másfelől pedig a helység valós hanyatlásához vezet. A *Verhovina madarai* ugyanis bizonyos szempontból két részre oszlik: az első kilenc fejezetet, melyek a korábbi regényekhez hasonló térszerű hatást létrehozó, felbomlasztott időkezeléssel mutatják be az Anatol Korkodus halála előtti időket, egy ötféjezetnyi kóda követi – ebben a bár töredékesen, de lineárisan előrehaladó részben pedig mintegy visszaáramlik a Bodor-prózába a történelmi idő, és végignézhethetjük Jablonska Poljana elnéptelenedését és lakóinak megöregedését. A *Verhovina madarai*ban ez a hanyatlásnarratíva lép szervezőelvként a korábbi regények mesei történetmagjának helyére. Pontosabban: hanyatlásnarratívák, hiszen a regényben több, egymást relativizáló ilyen séma működik; megtudjuk például, hogy már a Czervenskyek, a terület egykori birtokosai is azért mentek el, jóval Anatol Korkodus érkezése előtt, mert „itt, a Medwaya és a Paltin lejtői alatt valami véget ért. Hogy itt hamarosan és végérvényesen minden megváltozik”.

Ezek a hanyatlástörténetek, az öregedés érzékletes leírásaival együtt – a kötet második fele az öregkori szexualitás témájára írott groteszk variációsorozatként is olvasható – elégikus hangulatúvá teszik a *Verhovina madarait*. „A vágy kezdett bizseregni a gerincemben: harmattól lucskosan kimásztam a fékezőfülkéből, és gyalogosan vágtam neki az útnak; letarolt hegyhátakon át, vaddisznócsordák csapását követve értem el napok múlva Pop Sabin erdejét, hogy újra megpillantsam Bogdanski Dolinát, ahol felnőttem.” – ezt az *érsék látogatásában* olvashatjuk, de mintha ez az ott még csak ebben az egyetlen, bár sokat idézett bekezdésben megjelenő viszony lenne az új regényben

kibontva. Hogy a *Verhovina* világában valamiféle demokrácia vagy puha diktatúra működik, arra nem egyszerű válaszolni, ám ha nagyon máshogyan – és kevésbé könnyen elháríthatónak tűnő módon – is, mint a *Sinistrában*, az embert megnyomorító, valamiféle ideális-autentikus létezését ellehetetlenítő berendezkedés ez is. A regény alaphangja mégis az élethez, és szükségszerűen az alternatíva nélküli, megvalósulható, konkrét élethez való ragaszkodásé: ha a madarak visszatérése a szöveg utolsó bekezdésében a remény szentimentális szimbólumának tűnhet is, az mégis a természet legyőzhetetlenségére vonatkozik csak, amit egy néhány oldallal korábban olvasható részlet helyez perspektívába: „Eronim Mox, miután megismertetett a madártej, kiváltképp a tetején úszkáló habfelhőcskék készítésének a módjával, történetében, ki tudja miért, azokról az időkről is említést tesz, amikor már nem lesz ember a földön. Hogy ezek a felhők akkor is ugyanúgy fognak rohanni az égen, mintha valaki lennől csodálná őket. Hogy akkor meg minek, arról egy szó nem esik.” A *Verhovina madarainak* ez a talán legdirektebben értelmezhető pontja igencsak megfontolandó javaslat manapság, mikor az előző rendszer éveivel együtt az előző rendszerben leélt életeket is szeretjük megkülönböztetés nélkül érvénytelennek bélyegezni.

És egyáltalán: anélkül, hogy lefordítható lenne – sőt talán ez a Bodor-regények közül az allegorikus olvasást leginkább ellehetetlenítő – ma létfontosságúnak látszó pontokon látszik képesnek önértésünket gazdagítani. A hatalom természetének újraértése, a monolitikus mi/ők-séma feladása, a határok, a szabadság, a morál kérdésének problematizálása mind olyasmi, amivel, úgy tűnik, meg kell birkózunk, ha szembe akarunk nézni múltunkkal – és főleg jelenünkkel, amelyet valóban egyre inkább távoli és egészében megismerhetetlen hatalmasságok ambivalens szándékai és az ezekre adott válaszaink határoznak meg. A *Verhovina madaraitól*, amely a *Sinistra körzet* méltó párja, és 2011 talán legizgalmasabb és legfontosabb prózai alkotása, komoly segítséget kaphatunk mindehhez.

Belép és eltűnik

Kemény István: *Kedves Ismeretlen*

A könyvtervezés kritikákban ritkán szóba hozott, viszont alattomos dolog: Kemény István új regényének, a *Kedves Ismeretlen*nek már a pusztá képe mintha kijelölne és ellehetetlenítene egy-egy kapcsolódási irányt. Mert egyrészt a tipográfia, észre sem veszi az ember, és mégis képes váratlan csatornába terelni a gondolatait: bennem például végig ott motoszkált az érzés, hogy mintha Grecsó Krisztián *Tánciskolájának* valamiféle folytatását olvasnám. Az, hogy a két könyv képe hasonlít egymásra egyfelől tagadhatatlan, másfelől kevéssé meglepő, hiszen a Magvető már rég elkötelezte magát néhány (igen szép) betűtípus mellett – valamire mégis segít odafigyelni. Arra mégpedig, hogy mindenféle, és nem utolsósorban generációs eltérések mellett mennyire hasonlít ez a két, csaknem egyszerre íródott szöveg. Feszengő fiatal emberek, küzdelem a helyért a világban, a kisszerű kulisszákba furcsán beékelődő természetfeletti – megvannak mindkettőben; a legfurcsább azonban talán a mesterfigurák központi helyen való felbukkanása mindkét szövegben, mikor pedig azt lehetett volna hinni, hogy mint-hogy a megismerhető és kompakt módon átadható igazságban aligha szokás már hinni, e figurának az irodalomban végleg leáldozott, hogy a bulvárból leljen csak új hazára. A két regény együtt azonban mintha egy olyan irodalomtörténeti tér kezdetét rajzolná ki, mely a posztmodern utáni visszahatás egy lehetséges irányaként próbál reflektálni arra, hogy az elhíttelenedett elképzelések mögött is társadalmilag valós igények állnak, így ezek nem szívódnak fel csak egyszerűen, és tőlük meg „igazság” és „valóság” új szinten létrejövő diszkrpanciájától nem lehet eltekinteni.

De ugyancsak a könyvtervezés az másrészt, ami egy másik összefüggésrendszert elvág vagy legalábbis meggyöngít: a hátsó fülön, a szerző arcképe alatt, a kiadó régi szokása szerint a Magvetőnél megjelent könyveket tüntetik csak fel – ami pedig ezúttal Kemény jelentős életműve dacára is egyetlen kötetet jelent csak, a 2006-os *Élőbeszédet*.

Ez persze lehetne ismét jelentéktelen formaság, ám vélhetően hozzájárult – azzal együtt persze, hogy a szerzőt mostanra szinte kizárólag költőként tartották számon, a korábbi prózakötetek pedig, hiába tűnt ráadásul *Az ellenség művészete* húsz évvel ezelőtt jelentős irodalmi eseménynek, kihullani látszanak az emlékezetből – ahhoz, hogy ezeknek az elfeledett és a borító által is elfeledtetett műveknek az előadása és felemlítése az új regény eddigi kritikáinak többségében gyorsan letudandó filológiai rutinkörként jelentkezzen. Számomra nagyon is úgy tűnik pedig, hogy az új regény nemcsak hogy újrarajzolja a versek hangsúlyviszonyait, hanem maga is igen erőteljesen a korábbi művek által meghatározott viszonyrendszerben működik. Talán látható lesz, hogy véleményem szerint miért nem lehet elég felmutatni a korábbi regényt mint műfaji előzményt (ami egyébként önmagában véve kérdéses is, hiszen *Az ellenség művészete* címlapján olvasható műfaji megjelölés dacára abból számos részlet került át a *Válogatott és új versek* alcímű *Valami a vérről*-kötetbe), ami egyáltalán nem hasonlít a mostani szövegre.

Az első regénye megjelenésekor Kemény István pályája elején járt még, mostanra pedig eljutott a negyvenes éveinek végére, abba a korba ér tehát lassan, mikor a hagyományos leosztás szerint nekiveselkedhetne művészetében az öregedéssel való szembenézésnek – elég egyértelmű azonban, hogy Kemény már húsz éve is ezzel a problémával küszködött. A lényegi határvonal ugyanis számára nem az aktív fiatalság és a passzív, elmúlásba torkolló öregség között húzódik: Keménynél a felnőtté válás a fiatalság ellenpólusa. A három prózakötetet (a középső az eddig még nem említett, 1997-es, tárcanovellákat tartalmazó *Család, gyerekek, autó*) alapul véve talán a legkönnyebb felismerni ezt a kitartóan és szisztematikusan vizsgált problematikát, mely műfajtól és műnemtől függetlenül vonul végig a teljes életművön. *Az ellenség művészetét* voltaképpen ez az antitézis szervezte: az egyik oldalon a „Maradj szűz!” jelszava köré, az Elvont Párt jelvénye alá és istenek és félistenek társaságába sereglő fiatalok, a másikon meg a prózaivá szürkült felnőttek – a szöveg értékítélete egyrészt egyértelmű (az értéket a fiatalság jelenti, a felnőtté válásba aláhullani lehet), ugyanakkor viszont, mivel a szereplők közül alá is hullik majdnem mindenki, mintha számot vetne az ennek mélyén meghúzódó apóriával is: hogy például a szerelem hiába a fiatalok legfőbb értéke, ha végigjátszva ő maga is a felnőtté válásba vezet. A tárcakötet azután egy éles látószög váltással már

a felnőtttség legközepéről küld klausztrófóbb beszámolókat, ahol nem csak a szerelem változott át egy házasság nyugós hétköznapijává, de még az irodalomból is pénzért történő írogatás lett²⁹. Innen nézve tehát a két nyolcvanasévekbeli, „fiatal” kötet után a kilencvenes évek versei közül azok válnak hangsúlyossá, amelyek azáltal, hogy újra és újra színre viszik a felnövekvés kényszerének, a terhes hűségnek, a megromlott házasságnak, az eladottság érzésének képeit, a felnőtt életet privát pokoljárásként bemutatva tovább táplálják *Az ellenség művészetében* megalapított dualista mitológiát.

Ha tehát új regényében Kemény a fiatalsággal kezd foglalkozni, az sok mindennek tekinthető, de meglepőnek éppenséggel nem – inkább egy általa nagyon is jól belakott tájra tér vissza ezzel a szöveggel is. Látszólag persze alig hasonlíthatna kevésbé a húsz évvel ezelőtti első regényre: az az (akkoriban divatos kifejezéssel) „nyolcvanhat utáni”, második hullámos magyar posztmodern egyik jellemző műveként átlírázta, az átlátható értelemtulajdonítás és valóságvonatkozás törekvéseit feladó (és mint ilyen nagyjából a homályosság és az érthetlenség között ingázó) rövidpróza-fűzér volt, ez pedig egy vaskos, hagyományosabb regényepoétikai alapokon operáló, afféle történetmesélős regény, amelyből már jóval nehezebb elképzelni, hogy részletek kerüljenek majd át egy jövőbeli versválogatásba – de hát már a *Család, gyerekek, autó* szikár, kopár realiztikusságukat csupán allegorikus betétekkel fellazító szövegeiből sem. Holott az a költői és álomszerű stílus, amit ez az új regény felad, a nyolcvanas évek végén a vele szimpatizáló kortárs kritikusok (említhető itt Petőcz András³⁰, Beck András³¹ vagy Hajdú Gergely³²) számára éppenséggel a felnőttek világát elutasító fiatal generáció világlátásának lényegét látszott magába sűríteni.

Mindazonáltal úgy tűnik, generációs regény ez is. Kemény Istvánt újra és újra utoléri e címke – elég csak megnézni például a Nappali ház 1994-es, összefoglaló szándékú Kemény-blokkját: mindkét szerző

²⁹ *Az ellenség művésze és a Család, gyerekek, autó* 2011-ben újra megjelentek a Magvetőnél – a *Kedves Ismeretlennel* való összetartozásukat mutatja, hogy az új kiadásban a tárcák elbeszélőjének feleségét már ugyanúgy Emmának hívják, mint a regény elbeszélőjének feleségét.

³⁰ PETŐCZ András, *Kemény István: Az ellenség művésze*, Kritika 1990/5

³¹ BECK András, *Az ellenség művésze – Kemény István regényének bevezetése = Csipesszel a lángot*, KÁROLYI Csaba szerk., Budapest, Nappali ház, 1994.

³² HAJDÚ Gergely, *Kemény István: Az ellenség művésze*, Holmi 1989/1

hosszú bekezdéseket szán annak tisztázására, létezik-e és miben rejlik Kemény generációs jellege (és egyúttal a határok képlékenységét is jól mutatja, hogy Babarczy Eszter³³ mint generációtárs, Gács Anna³⁴ pedig már egy újabb generáció képviselőjeként beszél – a köztük lévő mindössze néhány évnyi korkülönbség ellenére). És ahogy akkor, most is: a *Kedves Ismeretlen* nagyjából minden eddigi kritikájában felbukkan, és éppenséggel a generáció félreprezentálásának vádja tüzelte Radics Viktória gyorsan hírhedtté vált írását³⁵ is. Ha azonban figyelembe vesszük azt az egész hálózatot, amit a korábbi művek alapján kirajzolódott, jogos talán a kérdés: vajon tényleg az a legfontosabb-e, hogy a regényben bemutatott fiatalság a *mikor születettek* fiatalsága?

Ha szerkezetét tekintjük, megkockáztathatnánk akár azt is, hogy a *Kedves Ismeretlennel* „a magyar *Az eltűnt idő nyomában*”-cím újabb aspiránsa született meg: a regény főhőse, Krizsán Tamás elbeszélésében ugyanis az élete Marceléhoz hasonlóan az élete történetét tartalmazó regény megírásához vezető útként tűnik fel. Saját terminológiájában a szöveg időgép, amelynek elkészülte nélkül az elbeszélő élete boldogtalan és értelmetlen lenne. A történet azonban nem siklik be zavartalanul az írás kezdetének pillanatáig: valamikor a nyolcvanas évek végén félbemarad, hogy azután a megírás jelzett idejéig (néhány év a kétezres évek második felében) egy-egy elszórt utalást leszámítva töröljön is mindent. Ezek az utalások azonban igen jelentőségűek: az eltüntetett bő másfél évtized a szimbolikusan értett család, gyerekek, autó világa, állandó lelkifurdalással végzett reklámszövegírói munkája pedig elég félreérthetetlenül idézi meg a *Jó ég*-ciklus meghasonlottságát és beszédhelyzetét. A törlés elszántságát és radikalizmusát jól mutatja, hogy rengeteget hallhatunk arról például, hogyan évődött a családja az Emma nevű szereplőhöz fűződő vélt vagy valós gyerekkori szerelmén, ugyancsak bőségesen értesülünk Emma és egy szörnyűséges fiatal pszichiáter kapcsolatáról, és néhány utalásból még az is kiderül, hogy a szöveg írásakor Emma már sok év óta az elbeszélő felesége – arról azonban éppenséggel egyetlen szó sem esik, hogy hogyan és mikor is jöttek össze voltaképpen. Az időgép-metaforában több rejlik tehát, mint egyszerűen a nagy mű egy furcsa megnevezése: a klasszikus

³³ BABARCZY Eszter, *Kemény István két kötetéről*, Nappali ház 1994/3

³⁴ GÁCS Anna, *Egy hanyag kobold írásairól – Kemény István négy kötete*, Nappali ház 1994/3

³⁵ RADICS Viktória, *Az én nemzedékem?*, Műút 2009/13

időgépes filmek koreográfiája szerint az időutazó belép az időgépbe, egy hussanással a néző szeme elől eltűnik, a következő jelenetben egy újabb hussanással egy másik időben megjelenik, miközben a kiinduló idősíkból a hűlt helye marad csak. Hasonlóképpen: a regény sem archívum szeretne lenni, amely a jelenben megmaradva teszi ugyanakkor a múltat is hozzáférhetővé, hanem az is inkább eltüntetni szeretné utasát az időgép beindításának az idejéből, hogy az elbeszélő időbe visszajuttathassa. Ekként pedig már könnyen belátható mindennek kapcsolódása az életműhöz: a szembenálló területek feltérképezése és az ellenséges területről történő tudósítás után nem marad más, mint felmérni annak lehetőségeit, lehetséges-e a visszajutás a fiatalságba, lehetséges-e a szabadulás Komolyhontól, legyőzhető-e a még *Az ellen-ség művészetében* is túl erősnek látszó áramlás a felnőtté válás felé.

Így aztán hogy melyik generáció története is ez valójában, vagy hogy lehetségesek voltak-e morálisan helyesebb választások e generáció tagjai számára, a regény másodlagos kérdéseinek tűnnek számomra. A rendszerváltás az elbeszélő felnőttkorának kezdetével való egybeesés miatt annak egyik szimbólumává válik ugyan, ám annak nem valódi oka: a fiatalkor prolongálása a regény végén az argentinai írókommuna képében nem a pártállam bukása, hanem az egyik szereplő barátnőjének teherbe esése miatt hiúsul meg. A zárójelenet teljes könyörtelenségében mutatja be azt, ahogyan a felnőtté válás szedi áldozatait: a terv meghiúsul, és közben ráadásul magában tudja mindenki azt is, hogy pragmatikusan szemlélve eleve képtelenség lett volna, és marad végül csak a remény, a nagybetűs Ismeretlen csábítása Lengyelország képében, amiből persze megint csak nem lesz semmi – meg az ordítás a maguk és mások lelkéért, ez a katexochén kamaszos gesztus.

És ilyesmikkel van teli ez az egész szöveg. A főhős a Duna-versekből ismert szellemet valami egészen konkrét dolognak képzelem, ami elárasztja az árteret, és beszélgetni lehet vele. Teljesen komolyan hisz benne, hogy az emberiség fejlődése megállt, és onnantól a pusztulás felé sodródik, egy pontosan meghatározható időpont óta méghozzá: néhány héttel a holdraszállás után (de hogy mi volt akkor? biztosan nem Csehszlovákia megszállása, mint Radics írja, hiszen az egy évvel korábban történt, de akkor mi? a woodstocki fesztivál? a Kadhafipuccs? az első Repülő Cirkusz-epizód?) Elismerően figyel, ahogy apja és az ő testvére felosztják maguk között a világ szemmel tartását, és adandó alkalommal a nyomukba is lép a barátjával. Nos, jelen so-

rok írója életkoránál fogva éppenséggel lelkesedhetne még mindezért, hiszen még fiatalabb is, mint a regény hősei a regény végén. Úgy alakult azonban, hogy korán kiábrándultam az ilyesféle ködös dolgokból. Ami persze szintén nem egyszerű dolog. Történt egyszer például, hogy ültünk a barátaimmal a fűben a Normafánál, beesteledett, feljöttek a csillagok az égre, a többiek pedig a szellemekről kezdtek beszélgetni, először csak könyvekről, amikben szerepelnek szellemek, de azután az egyik lány bevallotta, hogy neki bizony egyszer a kollégiumban megjelent egy szellem, aki ráadásul tudott mindent róla, és a többiek is azt gondolták, hogy kell hogy legyenek a földön valamiféle láthatatlan lelkek, és aztán hogy csak a legkorlátoltabb emberek nem képesek belátni, hogy valószínűleg nem csak az létezhet a világban, amit az ő kockafejük tudományosan igazolni képes – én pedig, mint legkorlátoltabb ember, valamiféle elfoglaltságra hivatkozva elsétáltam a hidegben a sötét buszmegállóba inkább, pedig nem volt semmi dolgom másnapig, szívem telve magánnyal.

Na de: érdekelt-e ez bárkit? A kérdést persze azoknak tudom csak feltenni, akik egyáltalán továbbolvastak, de azt hiszem, jó okkal gondolom, hogy még az ő válaszuk is az lenne: hát nem. Ami tökéletesen érthető is, hiszen ezzel a történettel legalább két gond van, az egyik, hogy hasonló traumák, más emberekkel, más dolgok miatt lejátszódnak mindenki életében, a másik meg hogy Önök, kedves olvasók, nem szerelmesek belém, mert ezen a történeten legfeljebb a szerelmem nem ásítaná el magát (de inkább talán még ő is). És hát igen: ez a baj ezzel a regénnyel is. Hiszen saját kiskori és fiatalkori történetei mindenkinek végtelenül fontosak, mert sosincs bennünk még egyszer annyi érzékenység, elveszik a legkisebb dolgokból is a végtelenre nyíló távlat, és sajnos legtöbbször ellaposodnak az egész eget betöltő barátságok és szerelmek; elmesélve őket azonban szinte elkerülhetetlenül banalitásba fulladnak, hiszen a másik idegzálait nem ezek, hanem egészen hasonló és teljesen más történetek huzalozták. Az ilyen történetek banalitásába való beletörődés azonban nem más, mint maga a keményi értelemben vett felnőtté válás, ennél fogva aztán nem csoda, hogy az időgépet építő elbeszélő tulajdonképpen kénytelen megtartani azokat magának, hogy megőrizhesse ragyogásukat, így pedig az ő rekonstruált fiatalkori optikája határozza meg az arányokat ebben a szövegben, minek nyomán egy kismacska vagy egy karácsonyfa megvétele hosszú oldalakat betöltő témává léphet elő. És mivel a regény

elején ott áll egyértelműen, szerzői aláírással, hogy a regény fikció, az ostobaság látszata nélkül nem tehetjük meg azt sem, hogy Kemény Istvánért való rajongásunkban megkerüljük ezt az egész játékot, és egyszerűen nekilássunk megismerkedni kedves szerzőnk ifjúkorával.

Így aztán aligha csodálkozhatunk, hogy ezzel az igen alapos, ám az olvasóját jórészt kirekesztő szöveggel szembekerülvén a legtöbb kritikában szóba kerül a – helyenként szabadjára engedett felháborodást szülő – unalom, mely a regény olvasását sok ponton szerintem is igencsak jellemzi. Ráadásul a fiatalság általános érzelmi túltelítettsége és az, hogy a fiatalság autonóm értéként jelenhessék meg, ne csak pusztán afféle előszobaként a felnőttiséghez, mind megkövetelik, hogy a szöveg sorra kicsavarja a teleologikus alakzatok nyakát. Így válhat Emmából a látott módon valódi gyerekkori szerelem, és elérhetetlen, gyönyörű nő, nem pedig csupán a majdani feleség, aki ekkor még épp nem az. És a szövegben végig ott sertepertelő Pataival kapcsolatban is sokkal fontosabb a családban betöltött mitikus szerepe, aminek nyomán Tamásra valamiféle kiválasztottság háramlik, és a vele kapcsolatban megnyilvánuló furcsa, nyomasztó vonzás-taszítás, mint hogy tisztázódjék, hogy mit is vétett ellenük és hogyan lehetne ezt kiegyenlíteni. Az olvasót, aki szeretné mindezt legalább érteni, ha már érezni, mivel nem vele történt, nem érezheti, büntetésül, hogy ilyen felnőttmódra gondolkodik, a tizedik fejezet véget érni nem akaró aszalterítés-jelenetei várják, ami közben a címbe emelt bosszú egyszerre növekszik hatalmasra, és marad tökéletesen tartalmatlan.

Az ellenállás melankóliája egyik legmegdöbbentőbb jelenete a regényben korábban apokaliptikus vízióvá duzzadt eseményeket kivizsgáló parancsnok kifakadása: „Katasztrófa! Persze! Utolsó ítélet! A lófaszt! Maguk a katasztrófa, és maguk az utolsó ítélet, mert maguknak még a lábuk se ér le a földre, hogy dögölne meg minden alvajáró!” A *Kedves Ismeretlenben* nincs parancsnok, csak egyetlen, végletesen abszolútizált, minden mást kizáró (a szó etimológiai értelmében: idiotisztikus) elbeszélői világszemlélet, minek nyomán az olvasó, aki egy csomó mindenről úgy véli, hogy ezt felnőtt ember (úgy az író mint az elbeszélő) igazán nem gondolhatja komolyan, egyre kényelmetlenebbül érzi magát, és kétségbeesetten kutat az ironia vagy legalább a racionalításra való bármiféle reflexió után – ami azonban nincs. A Krizsán-féle időgép megtesz minden tőle telhetőt, hogy legyőzze végre az ellenséget, és megtalálja a módját, hogy visszatérjen a fiatalságába. A Kemény-féle

regény pedig nem hoz ítéletet ennek lehetőségességéről, ám eközben a szöveg inkább egyféle konceptuális műalkotássá válik, ahol a lényeg voltaképpen nem a mondatok hosszú egymásutánja, hanem ennek a törekvésnek a színrevitele. Aminek másik résztvevőjeként, meghatott kamaszként vagy felháborodott parancsnokként, az olvasónak meg a kritikusnak kell kimondania, hogy szembeszegülhet-e ilyen módon bárki a felnőtté válés keserű és kényszerű törvényével. Az én válaszom egy tökéletesen egyértelmű nem. Ám ez a *nem* emiatt a regény miatt ilyen határozott – és emiatt a határozottság miatt ilyen szomorú.

Isten, kommunizmus, szerelem

Kiss Ottó: *A másik ország*

Kiss Ottó, ez több vele készült interjúból is tudható, *A másik ország*ot regénytrilógiája záródarabjának tekinti. Ez a teljességgel művön kívüli információ (hiszen a könyvek összetartozását semmiféle paratextuális jelzés nem mutatja) arra mindenképpen alkalmas, hogy elejét vegye annak, hogy a kritikus azzal a könnyen vádként értelmezhető benyomással indítsa kritikáját, hogy Kiss Ottó mintha újra és újra ugyanazt a viharsarki milióban játszódó, kamaszkori szerelmekről szóló regényt írná. Ehelyett arra lehet koncentrálni, hogyan viszonyulnak a darabok egymáshoz – és nem is nehéz olyan rendszert találni, amelyben ezek kényelmesen elhelyezhetők. A három kötet mintha a legalapvetőbb szövegszervező elveket venné sorra: az 1999-es *Szövetek*re a körköröség volt a jellemző, a 2004-es *Javrik* könyvére a töredékesség, a mostanira pedig a linearitás. Ez így tudatos építkezést sugallhat, ha viszont fejlődési ívként fogjuk fel, akkor *A másik ország* kitűnő illusztrációul szolgálhat a magyar irodalom – a kritika által mostanság egyre gyakrabban megjósolt – puritanizálódásához, főleg ha hozzávesszük, hogy az előző könyvek irodalmias gesztusainak (a *Szövetek*ben minden fejezet utolsó szavai adták a következő fejezet címét és első szavait; a *Javrik* könyve vendégszövegeket használt és a *Bevezetés a szépirodalomba* forrásjegyzékének részletét is beillesztette) sem lett most folytatása. Mindez annak, aki ismeri Kiss Ottó eddigi műveit és azok fogadtatását, voltaképpen jó előjelnek számíthat, hiszen a vendégszövegek beépítése, a műalkotások ontológiai státuszának vagy a fikció és valóság közötti határnak a problematizálása (ez utóbbi főleg az eddig nem említett 2003-as *Angyal és Tsa* című novelláskötetre volt jellemző) mind meglepően alacsony határfokkal működtek – és nem csak ahhoz képest, amilyen erős például a fiatalkori barátságok és szerelmek dinamikájának és főleg a kamaszkori szexualitásnak egyszerre bátor és szeretetlenni leírása tudott lenni.

Am az után, hogy mi nincs *A másik ország*ban, azt is megmondani, hogy mi van benne, már jóval zavarba ejtőbb kérdés; pedig a válasz látszólag nem is lehetne egyszerűbb: a regény elbeszélője és főhőse, a Viharsarok egy fiktív kisvárosából származó Mozik Károly – az ő életét ismerhetjük meg a könyvből 1965-ös születésétől 1991-ig. Ez azonban önmagában természetesen még nem sokat jelent: egy élet elmesélése a legkülönbözőbb célokat szolgálhatja, a legkülönbözőbb mintázatokba rendeződhet, és a legkülönbözőbb hagyományokat folytathatja. Ami miatt *A másik ország* olvasása zavarba ejt, az éppen az, hogy nagyon nehéz megtalálni valamiféle átfogó narratívát, ami motiválni lenne képes a szöveg minden tematikai vagy stiláris választását, és aminek rekonstruálása alighanem a regényolvasás alapvető tétje, hiszen a banális *miről szól?* kérdésre is csak ez alapján tudhatunk válaszolni. Bár az olvasásban előrehaladva visszatérő módon és sokszor a szöveg igazán hangsúlyos jelzései nyomán érezhetjük úgy, megtaláltuk azt a szálat, ami mentén képesek lehetünk elrendezni a regény egészét, ezek végül mind illuzórikusnak bizonyulnak, tanácsstalanságban hagyva az olvasót.

A felvetődő olvasásmódok némelyike jól ismert irodalmi hagyományokhoz látszik kapcsolni a szöveget – a legkönnyebben felfedezhető mind közül a *Rómeó és Júlia* sémája. A regény első felének leg-
hangsúlyosabb témájaként a főhős és iskolatársa, Ürmös Petra szerelme emelkedik ki: ez kezdetben Karcsi egyoldalú rajongását jelenti csak, évek múltán azonban viszonzásra talál a lány részéről is. Az olvasás során lassanként fény derül kettejük családjának múltbeli kapcsolataira (a lány nagyapja a hatalom oldalán vett részt az erőszakos térszerelésben, melynek során a fiú nagyszülei, akik szülei halála után nevelik, elveszítették vagyonukat), a szöveg pedig eltéveszthetetlenül hívja fel a figyelmet Petra származásának fontosságára: „Akkor eszembe se jutott, hogy a két név rokon kapcsolatot is jelenthet, de ha eszembe jutott volna, akkor se tulajdonítok neki nagy jelentőséget. Legalábbis akkorát nem, amekkorát kellett volna.” (73) A hatalom kiszolgálói és áldozatai közötti konfrontáció, illetve ennek a szembenállásnak a generációk során való továbbélése és alakulása úgy tűnhet, képes lehet valódi feszültséggel tölteni meg a régi sablont, másfelől pedig a szerelmi téma életközeli módon, egyéni attitűdök fénytörésében mutathatja fel a differenciálatlanná kopott ellentétet – okkal örülhet tehát az olvasó, amikor megsejti, hogy valami ilyesmi lehet itt a szándék, az olvasási ajánlat

azonban végül alig jut túl a csíráállapoton. Amikor Petra beszámol szüleinek kapcsolatáról, az apja „rettenetesen ideges lett, kijelentette, hogy az ő lánya azzal a fiúval nem találkozhat” – bár az anyjának „egyáltalán nem volt gondja” vele (133) –, Karcsi pedig eltitkolja nagyszülei elől kapcsolatát. Mindez azonban voltaképpen semmi következményre nem jár, nyugodtan találkozgatnak ezután is, szerelmük alakulását pedig semmilyen külső tényező nem befolyásolja, az voltaképpen egyetlen hosszan kitartott – a szerző minden fentebb említett erényét felmutató, érzelmösség nélkül is szívszorító – idill. Ennek pedig csak a lány tragikus halála vet véget, az ezt okozó baleset pedig annyira durva véletlenként tör be a történetbe, hogy nehéz bármilyen belátható összefüggésbe hozni a család-történetekkel. A szerelmi történet megszakadásával pedig ez a szál szükségszerűen el is kallódik – *A másik ország* nem lesz tehát a szocialista Magyarország *Rómeó és Júliája*.

Hasonló intenzitással jelenti be magát már a regény vége felé egy másik vezérfonal is: „Fogalmam se volt, hogy ez az egész, a szilveszteri meg a januári együttlét olyan folyamatokat indíthat el, amelyek nemcsak a jövőmet befolyásolják, de bizonyos értelemben a múltamat is képesek átírni.” (242) – az együttlét, amiről szó van, egy futó kapcsolat Velkovics Annával, egy idősebb nővel, akiről a második és egyben utolsó alkalommal kiderül, hogy a főhős fiatalon meghalt anyjának gimnáziumi barátnője volt. Az itt megütött hang olyan jelentőségteljes, hogy ismét azt hihetjük, most jutunk el a centrumig, ami körül elrendezhető lesz majd minden. Folyamatról azonban nem igazán van szó, az ily módon felizgatott olvasó talán el is felejtje az itteni ígéretet, mire a regény harminc oldallal később ismét megpendíti ezt a szálát: itt arról értesülünk, hogy Anna azzal a Szlávik báccsival beszélget, aki betegsége idején a főhős anyukáját ápolta, majd annak halála után visszaköltözött Budapestre. Ám hogy miről is van szó valójában, az néhány oldallal a legvége előtt derül csak ki: Szlávik bácsi, akivel az elbeszélő véletlenül találkozik össze az utcán, bevallja, hogy az anya halála óta eltelt években a távolból nyomon követte a sorsát, és kapcsolatain keresztül néha segíteni is próbált. „Addig azt hittem, én irányítom az életemet, vagy legalábbis valamennyire szabad akaratomból cselekszem, és most kiderült, hogy mégsem.” (313) – olvassuk az elbeszélői reflexiót, és azt gondolhatjuk, hogy *A másik ország* a *Wilhelm Meister tanulóévei*-típusú fejlődésregény újrainása, Szlávik bácsi pedig afféle egyszemélyes toronybéli társaságként előre kijelölt útvonalon

közlekedtetni a főhőst. A történet egészéből azonban nyilvánvaló, hogy Szlávik bácsi hatása igen minimális. és ha némi segítséget nyújtott is (elmondása szerint például ő tussolta el Petra balesetének ügyét – mely balesethez Karcsinak amúgy semmi köze nem volt), hiába olvassuk újra bármilyen figyelmesen a regényt, nem találhatunk arra jeleket, hogy valóban ő irányította volna Karcsi életét – így aztán a regény a kettejük viszonyának története sem tud lenni, Szlávik bácsi reflektorfénybe lépése is zárvány marad a szövegben.

Bizonyos pontjain azután teológiai tanregénynek is tűnhet *A másik ország*. A könyv elején a még kisgyerekkorú Karcsi elszántan küszködik Isten létének vagy nemlétének kérdésével: „Biztos voltam benne, hogy nincs Isten, mert ha lenne, nem lenne ilyen gonosz.” (28), „Úgy éreztem, mégiscsak van Isten [...] ma végre felfigyelt rám, és azonnal rájött, korábban mennyi rosszat tett velem, csakis ezért csinálhatta most ezt a jót” (32), „rájöttem, hogy a Jóisten sokkal okosabb, mint én, és nemcsak hogy okosabb, hanem okosabban is cselekszik.” (38). Az elbeszélő Jávorka nevű barátjával két természetfölöttinek látszó esemény is történik, ezek értelmezésével is megpróbálkoznak néhányszor. Ám ez a szál is hol előtérbe kerül, hol pedig száz oldalon keresztül szóba sem jön, és lassan az is kiderül, hogy a regény egészének aligha van valamiféle tézise Istennek a világban való működését illetően, az végig megmarad nyitott problémának, melyről hol megfeledeznek, hol hozzákezdnek újból a megfejtéséhez az újabb események tanulságának felhasználásával, ez az interpretációs folyamat azonban a szöveg végéig sem zárul le. A még leginkább tételszerű megfogalmazások pedig ép-penséggel egy olyan ki nem mondott agnoszticizmust közvetítenek, amelynek szemszögéből Isten létezésének kérdése voltaképpen irrelevánsá válik, determináló és magyarázó erejétől megfosztott, pusztán teoretikus tényező lesz: „nemcsak azt láttam igazolva, hogy Isten útjai kifürkészhetetlenek, hogy a tökéletessége sokrétűbb és teljesebb annál, amit én valaha is képzelni tudnék, hanem arra is ráébredtem, milyen nagy rendező. Annyira meg tudja variálni a dolgokat, hogy azok végül ott kapcsolódnak össze, ahol az ember nem is gondolná.” (186). A teológiai megközelítés ismét csak egy olyan szempont, amely bár helyenként fontosnak tűnik, aligha lehet ennek alapján úgy végigolvasni a regényt, hogy jelentésszerű szöveget kapjunk – hacsak nem érjük be mi magunk is Isten átláthatatlan szándékainak egyszerre túl sokat és túl keveset jelentő tanulságával.

118 És végül egészen biztosan megpróbálkozik az olvasó azzal, hogy korrajzként, esetleg konkrétan a sokszor hiányolt *rendszeráltás regényeként* olvassa *A másik országot*. Az persze aligha magától értetődő, mitől válik egy mű egy efféle kategória tagjává, ám az egészen biztos, hogy a legtipikusabb elvárásoknak mind nem tesz eleget. Nem találunk például a regényben átfogó társadalmi tablókat, annál is inkább, mivel az egész szöveg – a főhős szociális terének kiterjedtségéből és a nézőpont kötöttségéből adódóan – inkább kamaradarabként működik: nem csak hogy kevés szereplő van, de sokszor új szerepekben is régi alakok térnek vissza (szeretőként a már látott Velkovic Anna, feleségként pedig egy osztálytárs nővére). Nem kínál a szöveg revelatív, a társadalmi folyamatokat átláttató elemzéseket sem, megint csak nem függetlenül attól, hogy a főhős-elbeszélő ilyen témák iránti érdeklődése korlátos („A politikánál egyébként is jobban foglalkoztatott volna a magánélet, úgy éreztem, szükségem lenne női társaságra is.”, 257) – valamiféle objektív, kívülálló pozíció kialakítása helyett pedig helyenként éppenséggel a méltatlankodás leplezetlen tónusában mutatja be az eseményeket: „A másik fontos követelés, hogy a pártszervezetek vonuljanak ki a munkahelyekről, elméletben szintén nagyon szépen hangzott, de Juditéknál például úgy zajlott, hogy a korábban pártmunkássá és függetlenített KISZ-titkárrá avanzsált egyszerű nyomdászok a puha szőnyeggel borított irodákból ismét lekerültek a szedőtermekbe és a nyomdagépek mellé, csak hát nem kétkezi munkát végezni, hanem művezetőnek vagy üzemvezetőnek.” (284). És végül arra sem alkalmas a regény, hogy főhőséből absztraháljuk a rendszeráltáskori vidéki magyar fiatal portréját, és megállapítsuk például, hogy a vidékiek politikailag passzívok voltak és nem érdekelte őket a Beszélő (sőt Hamvas Béla sem) – hiszen ha reprezentatív körkép nem is készül, az figyelmeztetésnek mindenesetre elég, hogy ugyanennek a közösségnek a tagja a regényben az is, aki kölcsönadja ezeket az elbeszélőnek, sőt ő még beszédet is mond és később képviselő lesz.

Most már tehát valamelyest sikerült arról is beszélnem, ami benne van Kiss Ottó regényében, ám az eddig elsoroltak mind csak besült petárdák módjára hevernek a szövegben: fel lehet fedezni a lehetőséget (vagy – ez már értelmezés kérdése – a szándékot), ám a megvalósítás végül minduntalan megreked egy ponton, és így egyik sem fejlődik olyan központi szállá, amely képes lenne az egész szövegben orientál-

ni az olvasót, a regénynek pedig lendületet adni. *A másik országban* voltaképpen egyetlen szervezőelv működik végig és módszeresen: a szukcesszivitás, az élet tényeinek pusztá egymásutánisága. Ezzel persze véletlenül sem akarok bármi olyasmit sugallni, mintha a regényben *maga az élet* lenne megtalálható: nem csak mert általánosságban tudható, hogy közvetítetlen élettörténet nem létezik, hanem azért is, mert a szöveg egyáltalán nem is próbálja elrejtetni, hogy interpretált tényeket tartalmaz. A regény egészét lényegi módon határozza meg az interpretáns, azaz a felnőtt Mozik Károly nézőpontja – aki nem csak a már látott feszültségkeltő előreutalásokat helyezi el, de például helyenként egészen nyíltan ítélkezik is („Aztán meg, szégyen, de az [jutott eszembe], hogy annyira árva, mint amilyen én vagyok, nincs a világon senki.”, 171) –, ám a regény legnagyobb rejtélye éppen az, hogy ez a mesélés tökéletesen szituálatlan és motiválatlan marad: az egy utalásból sejtethető ugyan, hogy arra jóval a történet 1991-es lezárása után kerül sor, ám a köztes időről már semmi nem derül ki, mint ahogy a megírás okát, célját, címzettjét stb. is homály fedi.

119 Minderről így csak annyi tudható, amennyi a szövegből magából rekonstruálható: Mozik Károly pedig lelkiismeretes krónikásnak bizonyul, aki igyekszik élete minden egyes évét megörökíteni. És ebből adódik a regény cselekményének sajátos állaga: a globális szervezőelv hiányához helyenként a megszokott értelemben vett konfliktus hiánya társul – ezeken a szakaszokon a szöveg vonszolni képes csak magát: „A pénzem nagyon lassan gyűlt, bár a cigarettát kivéve gyakorlatilag csupán ételre költöttem, ritkán sörre vagy mozira. Általában párizsit, főzőkolbászt, tejet és kenyeret vettem, alkalmanként, ha megkívántam a meleg ételt, sütöttem magamnak néhány tükörtojást a villanyrezsón, vagy elmentem a közértbe töltött káposztás konzervért, azt csak forró vízbe kellett dobnom, és öt perc múlva készen lett. Januártól egyébként ismét voltak központi áremelések, pedig egy évvel korábban, '84 elején elég rendesen megemeltek sok mindent, a húskészítményeket például több mint húsz százalékkal, és öreganyám is panaszkodott, hogy nagyon drága lett a tüzelőolaj.” (220) Ilyen szakaszból pedig nem kevés van – ez az „állag” azonban persze aligha független olvasói diszpozícióinktól: romantikus regényhőshöz mérhető konfliktus talán csak egyetlen található a regényben (a főhős szerelmének tragikus halála), az életesemények sorravételének elve azonban korlátot szab ezen események hierarchizálásának.

Az idézetből ugyanakkor az is nyilvánvaló lehet, hogy *A másik ország* nem banális téma és rafinált stílus modernista ellenpontozásának paradigmáját követi – de még csak nem is a *Rozsdatemető* vagy Háy János utóbbi fél évtizedének szikárra stilizált mondatai juthatnak róla eszünkbe. A regényre éppenséggel az átfogó és konzisztens stíláris ötlet feltűnő hiánya a jellemző, mintha csak egy határozott írói vízió nélküli dilettáns műve lenne: a regiszterek közötti állandó billegésben lévő szöveg ez, mely hol pongyola, hol körülményeskedő, megint máshol zsurnalizmusok lepik el; másfelől pedig a legnyilvánvalóbb üresjáratok vagy a legbanálisabban patetikus epizódok (egy alkalommal például Mozik az Edda Művek *A hűtlenjének* hatására él át egzisztenciális krízist) elmesélésekor sem mutat távolságtartást – mindez azonban sosem sűrűsödik össze úgy és annyira, hogy az olvasó esetleg paródiát gyaníthasson. Egyáltalán: a regényben tökéletesen megragadhatatlan marad valamiféle elbeszélőtől elkülöníthető szerzői instancia – nem csak stílárisan, hanem egyéb ítéleteit tekintve is bezárva marad az olvasó Mozik Károly nézőpontjába, így annak megítélése, hogy az ügyetlenségek és a regényre helyenként rátelepedő unalom a főhőst jellemző írói technika vagy primér balfogás, tökéletesen önkényes ítéletté válik. És ez az, ami miatt általában is nehéz mit kezdeni *A másik országgal*. A regény végén például ezt olvashatjuk: „Amikor leszálltunk az Ikarusról, szembefordultam vele, kettőt még köhintetem is, hogy tudja, komoly bejelentést kívánok tenni. / – Tavasszal, legkésőbb nyáron összeházasodunk – közöltem magabiztosan [...] / – Hazaköltözünk? / – Haza – feleltem hasonló büszkeséggel. – Mert így döntöttem.” (322) A szerzői hang hallhatatlansága miatt az olvasó magára marad annak eldöntésében, hogy ezt a részletet, mely az autonóm személyiség kialakulását az otthoni parancsuralmi rendszerre való áttéréssel tűnhet azonosítani, idealizáló, ironikus vagy pusztán deskriptív tónusban kell olvassa. És ugyanígy bármely más kérdésben, vagy mondjuk a főhős személyiségének egészét tekintve is ugyanolyan nehéz lenne az afirmatív, mint a negatív szerzői szándék mellett érvelni – és ezt voltaképpen önmagában felfoghatjuk írói bravúrnak.

Kiss Ottó regényéhez a közelmúlt magyar regényei közül alighanem Kemény István *Kedves Ismeretlenje* áll legközelebb, mely hasonlóan abszolutizált elbeszélői nézőpont közvetítésével mesélt el egy élettörténetet ugyanezekből az évtizedekből. A két mű kontrasztjában jól láthatóvá válnak *A másik ország* sajátosságai: míg a Kemény-re-

gény elbeszélője saját történetét mitikusra növesztve igyekszik azt a lehetséges legnagyobb szabásúbb struktúrákba építeni, addig Kiss Ottó éppenséggel ellehetetlenít vagy hamvába holt kísérletként mutat fel minden olyan konstrukciót, amely túlmutatna a privát élettörténet – a szerelmeiktől a világpolitikáig számtalan tényező által befolyásolt – esetlegességein. *A másik ország* így nagy erővel képes felkelteni az autenticitás illúzióját, minek következtében első pillantásra még az olyan írás is, mint Bárdos Deák Ági kritikája,³⁶ amely gondtalanul szövi egybe a regényről és a valóságról való beszédet, a szokásosnál kevésbé tűnik jogosulatlannak. A tanácsatlanság pedig végső soron nem üzhető el. Az író stíláris képességeinek hanyatlása vagy a szerzői semlegességet a lehetséges legmagasabb szinten megvalósító alkotás? Számos megoldatlansággal terhelt, helyenként rémisztően lapos szöveg vagy a dilettáns írásmódot a posztmodern gesztusnak álcázott kinevetésből kiszabadító demokratikus poétika? Csekély információértékkel bíró, legfeljebb csak a ráismerés örömét nyújtó szöveg vagy a csendes többségnek hangot adó, bármely életet önértékkel bírónak és dokumentálásra méltónak tekintő mű? Bármilyen egyszerűnek tűnik Kiss Ottó regénye, az olvasás során mélyre ható etikai és esztétikai döntéseket kell meghoznunk.

³⁶ BÁRDOS DEÁK ÁGI, *Vissza a jövőbe*, revizoronline.hu

Szelleműzés vagy szellemidézés?

Szécsi Noémi: *Nyughatatlanok*

„Most menjünk e helyről. Amik ezután történtek, azt látni nem emberi szemnek való.” – ezek a mondatok hiányoznak a *Nyughatatlanok*ból. Azért tudom mégis idézni őket, mert Jókai Mór viszont leírta őket. A *Forradalmi és csataképek* című művében szerepelnek: ez a könyv mostanság alighanem jóval gyakrabban kerül le a polcokról, mint jó ideje már. Ha valaki hallotta vagy olvasta Szécsi Noémit regényéről nyilatkozni, vagy találkozott már róla szóló kritikával – a kritikusok szemmel láthatólag mind hallották vagy olvasták Szécsi Noémit regényéről nyilatkozni –, akkor jó eséllyel eljutott a Jókai-kötetig is. A *Nyughatatlanok* tizenegy részből és egy *Előhang*ból áll: ez utóbbiról tudhatjuk meg, hogy az voltaképpen egy Jókai-elbeszélés újraírása – és valóban: mindkét szöveg arról szól, hogyan mészárolják le egy kastély összes otthon tartózkodó lakóját. Összeolvasva őket pedig óhatatlanul feltűnnek a fenti mondatok, melyeknek a regényben beszédes módon nincsen helyük már: az *Előhang* transzgresszív öldöklésjeleneteinek narrátora nyilvánvalóan más elképzelésekkel bír arról, mi való látni az emberi szemnek, hiszen minden további nélkül regisztrálja az elguruló fejeket, a fröccsenő vért és húspépet vagy a „sűrű, szürke” agyvelő kiloccsanását is.

Nem is csodálkozhatunk, ha mikor most Szécsi Noémi biztatására elővesszük a Jókai-kötetet, azt tapasztaljuk, hogy azt belepte kissé a por: a kortárs irodalom kapcsán igencsak ritkán kell Jókaihoz nyúlni, nem sok szál látszik a mához kötni, ami persze aligha független attól, hogy általában a romantika is jobbára a posztmodern pofozóbábjaként, szubjektum-, történelem-, szerzőfelfogása (és a többi) elhatárolási alapjaként és mihamarábbi dekonstruálásra szoruló művek és ideológiák televényeként szokott csak felbukkanni – miközben mondjuk a barokk poétikákkal való találkozásokból izgalmas művek sora született az elmúlt évtizedekben, addig a tizenkilencedik század (alapvetően és kevés kivétellel) megmaradt gyanúval kezelt, ám

a termékeny provokációt nélkülöző eszmetörténeti időszaknak. A kérdés tehát, hogy mihez kezd Szécsi Noémi Jókaiival, izgalmas – úgy tűnik azonban, a válasz ezúttal is nagyjából a megszokott. A *Nyughatatlanok*ban, ahogy láttuk, a fentebb idézett mondatok hűlt helye az igazán fontos, amiből negatív úton egy egyértelmű terv olvasható ki: elmesélni egy tizenkilencedik századi történetet a reprezentálhatóság tizenkilencedik századi korlátait figyelmen kívül hagyva – ezeket a korlátokat szimbolizálják itt a Jókai-mondatok.

A *Nyughatatlanok* azonban nem akciórégény, már az első tíz oldalon megtörténik a könyv összes gyilkossága, a zárványszerű, a regény többi részéhez sokáig bizonytalannak tűnő módon kapcsolódó *Előhang* után határozott tónusváltás következik. A tizenegy sorszámozott rész a szabadságharc után emigráló Bárdy Rudolf és családja franciaországi és belgiumi életének néhány hónapját meséli el 1853-ban és 54-ben – ám hamarosan kiderül azért, hogy az imént rekonstruált alapgesztus voltaképpen a regény egészére nézve is meghatározó marad. Az erőszak ábrázolhatósága ugyanis nyilvánvalóan nem az egyetlen olyan terület, ahol ma tágasabbnak tűnnek a határok, mint másfél évszázada, a *Nyughatatlanok* pedig számosat sorra is vesz ezek közül. A legszembeütőbbek természetesen a szexualitással kapcsolatos részletek: a téma emancipálásáért folytatott küzdelem során gyakran elhangzott állításnak, mely szerint az emberi kapcsolatokról való tudás fontos terepe veszik el a nemi élet ábrázolásának kategorikus kizárásával, számos alkalommal igazolja jogosságát a regény. A főszereplő házaspár hosszú távollét utáni első szeretkezésének leírása nemcsak a feleség bon mot-ja („Csak egyet kérek magától, Rudolf: amikor a hátamon fekszem, ne emlegesse Kossuth Lajost! Nagyon zseníroz.”) miatt tartozik magyar irodalom legemlékezetesebb szexjelenetei közé, hanem főleg a vágyak és kényszerűségek szövevénye miatt, ami mögötte van: a feleség intimitásra vágyna („- Hát mit mondjak? / - Gyengéd szavakat.”), a férj azonban közös érdekükben, fogamzásgátlás gyanánt kénytelen Ferenc Józsefről társalogni aktus közben („Talán maga is belátja, hogy ha magunkról megfeledkezve gyengédségeket suttogunk egymásnak, hamarosan azon veszem észre magam, hogy újabb gyermekkel ajándékoz meg.”; „Aimee ijedten felült, de aztán végigtapogatta domború hasát, és megnyugodva észlelte az oldalt lecsorgó nedvet. Tehát minden rendben.”, 112-3). A *Nyughatatlanok* a szexualitáshoz kapcsolódó tényezők széles spektrumát szövi vissza szereplői élettör-

ténetébe: a dagerrotípiá feltalálása után azonnal megjelenő aktképek éppúgy szerepet játszanak a regényben, mint az, hogy egy orosz gróf a berezinai csatában a hideg miatt impotenssé válik, megtudhatjuk, hogy léteztek homoszexuális emigráns szabadságharcosok is, meg hogy hogyan reagáltak ennek tényére a többiek – és így tovább.

De nem csak a szexualitásról van szó itt, hanem általában a testről, és főleg a női testről. A szöveg újra és újra színre viszi, ahogyan a szereplők az öregedéssel, terhességgel, daganatokkal, rejtélyes rosszullétekkel igyekeznek megküzdeni, méghozzá viharos változásban lévő feltételek és lehetőségek közepette: a regény perspektívájából a tizenkilencedik század közepe legalább annyira a bábákat és angyalcsináló asszonyokat kiszorító, a tudományos tekintély pozíciójából beszélő, de biztonságot nyújtani még képtelen modern nőgyógyászat elterjedésének időszaka, mint a forradalmaké. Nem véletlenül, hiszen valójában már az előző bekezdésbeli állítás sem volt igaz: nem Bárdy Rudolfnak és családjának a története ez, hanem mindenekelőtt Aimee-é, Bárdy skót származású feleségé; a fejezetek túlnyomó többségében őt követi az elbeszélés. A *Nyughatatlanok* törekvéseinek középpontjában félreismerhetetlenül a valóság módszeres újrachizálása áll: centrum és periféria viszonyát az határozza itt meg, hogy az egyes tényezők mennyire közvetlenül szólnak bele a főhős életébe. A történelem alakításából kizárt, otthoni terekbe rekesztett nők regénye ez tehát elsősorban, aminek a szerkezetre nézvést is megvannak a maga konzekvenciái: hogy megóvja őket a díszletté válástól és életüket ábrázolni tudja, a *Nyughatatlanok* programja a hétköznapi rehabilitációja kell legyen, így azután nem csak az *Előhang* felfokozottsága tűnik el (jellemző módon ott a nők még csak halott vagy éppen haldokló áldozatok), de még a változatos problémák és feszültségek, szimpátiák és antipátiák is csupán kieleződnek, majd megoldódnak esetleges rendben, és nem szerveződnek egy központi konfliktus köré, ami ennél fogva azután nem is oldódhat meg – orientációs pontok nélkül pedig céltalanul látszik csordogálni a cselekmény, amit így nem is látszik lehetségesnek az iménti próbálkozásnál (vagyis hogy életük néhány hónapját mutatja be) pontosabban összefoglalni.

Így azután a regényben a gyermeknevelés, a lakbér, a költözések mind az előtérbe tolódnak, a szabadságharc eseményei viszont csak áttételesen, a férj és ezáltal a család lehetőségeit meghatározó tényezőként tűnnek fel a háttérben; az emigráció vagy amnesztia dilemmáját

pedig, amelyet a férfiak csupán morálisan képesek és hajlandók értelmezni, Aimee konzekvensen a megélhetés és a nyugodt élet síkjára vetíti. Nem lévén résztvevői a férfiak által uralt játszmáknak, a regény női szereplői – és főleg a skót származású, angol anyanyelvű, de magyar apától született gyerekeivel csak franciául beszélni tudó, így a nacionalizmus felől nézve igencsak problematikus identitású, mindenhol szükségszerűen kívülálló Aimee – megjegyzéseikkel újra és újra képesek relativizálni a történelmi szükségszerűségeket és a nemzeti tragikus szemléletet: „Inkább szétlövették azt a gyönyörű várost, mint hogy engedjenek. Szívbe markoló volt látni a felesleges pusztulást, amit el is kerülhettek volna, ha a józan eszükre hallgatnak.” (41.); „Ezek a gyerekek magyarok. Ha elég idősek lesznek, visszamennek abba az elátkozott országba, hogy mindenféle szabadságokért harcoljanak. Nem szülhetnek több magyar gyereket.” (323). Ezek a mondatok pedig egy ideológiailag pedánsan semleges tartott térben hangoznak el: a regény heterodiegetikus elbeszélője csupán rögzít, sosem értékkel, saját identifikálásához semmiféle fogódzót nem nyújt, és az olvasó pozícionálásától is tartózkodni látszik.

És eltérően attól, amit az ilyen megfoghatatlan elbeszélőktől megszokhattunk, nem is mindentudó: alapvetően az éppen történő, látható tényeket regisztrálja csupán – ami filmszerű hatást ad a narrációnak –, ezen túl pedig legfeljebb a közvetlen motivációkat illető feltételezésekkel él („Ekkor bizonyára elszégyellte magát, mert letette a tollat, és megtámasztotta a fejét.”, 317), helyenként pedig, tovább korlátozva magát, egy-egy szereplő észleléseihez köti tudását („Foszlányokban még hallotta a távozó vendégek beszélgetését, amint azok a nyikorgó falépcsőn lépdeltek lefelé. – ... fokként... – ez volt az egyetlen értelmes szó, ami behallatszott a lépcsőházból.”, 240.) Így azután a regény elbeszélőmódja képes biztosítani, hogy a titkok titkok maradjanak: a narrációból jóformán semmilyen háttérinformációhoz nem jut hozzá az olvasó. Ennek az eljárásnak a hatása sokrétű, és helyenként egészen radikális. Hiába húzódik végig például csaknem az egész regényen egy rejtély, melynek lényege, hogy egy lényegi információnak bizonyos szereplők birtokában vannak, mások pedig nincsenek, azt mégis problémás a regény központi elemének tekinteni, hiszen az információ-adagolás módjából kifolyóan az olvasó egészen a lelepleződésig nem is feltétlenül veszi észre, hogy létezik bármiféle rejtély; következetesen megvalósított kacsa/nyúl-játék ez: első olvasásra csak a tudatlanok

kal, másodjára már csak a tudókkal tudunk azonosulni – és egyben a vakmerőséggel határos írói fogás, hiszen így a sokszor bravúros helyzet(tragi)komikum is kizárólag második olvasásra élvezhető.

Ez a titkokat megőrző elbeszélő határozza meg a másik olyan motívumot is, amely végig vissza-visszatér a regény során: a természetfeletti való találkozások. A *Nyughatatlanok* szereplői gyakran töltik idejüket az Európában éppen a történet idején divatba jött asztaltáncoltatással – a szöveg pedig izgalmas kettős játékot játszik ezzel kapcsolatban, hiszen végig eldönthetetlen marad, hogy a két kézenfekvően adódó és az ebben az aspektusban a regény nyilvánvaló igazodási pontját jelentő gótikus regényekben egyaránt hagyomány-nal bíró stratégia, a természetfeletti racionalizálása és az abban való hit közül voltaképpen melyiket követi. Egyfelől számos alkalommal tökéletesen nyilvánvalóvá válik, hogy a transzcendens erőknél tulajdonított üzenetek az idézésben résztvevők valamelyikének szándékait közvetítik csak: így veszik rá például a gyászba dermedt özvegyaszszonyt elhunyt férje nevében az újrarázadásra; fokozatosan kiderül, hogy a médium politikailag és morálisan egyaránt megbízhatatlan; és a szeánsz előtti, az olvasó által megismerhetetlen tartalmú puzmogások (pl. 417) is inkább valamiféle összeesküvést sejtetnek. Másfelől azonban Aimee a megjelenő szellemeket valóban látni véli, legalábbis így számol be élményéről másoknak is; egy alkalommal pedig egy olyan kísértetet lát, amit rajta kívül senki más, és akinek megjelenése olyan, később igaznak bizonyuló információt közöl vele, amelyet ekkor még nincs honnan tudnia; és ehhez járulnak még a baljós előjelek, melyek félrevezető voltáról éppen a babonás Aimee próbálja meggyőzni a többieket – hogy azután a nagy rejtély lelepleződése után rájöhessünk, hogy nem hazudtak az ómenek. A regény legvégén Aimee és férje hirtelen egy csapat kísértettel találja szemben magát – ezeket a kísérteteket az elbeszélő is látja, míg egy korábbi Aimee által látott szellem helyén csak szállongó port írt le; Bárdy feleségéhez szóló, regényzáró megszólalásának értelmét és az egész jelenet igazságértékét ebben a többszörösen elbizonytalanított kontextusban az olvasó csak találgathatja, így az is homályba vész, hogy annak át kell-e írnia (és miképpen) korábbi tudásunkat a regényvilág eseményeiről.

És hasonló apóriával zárul a regény egy másik tekintetben is. Fokozatosan ugyanis nagyjából minden szereplőről kiderül, hogy kém, besúgó, agent provocateur vagy éppen kettős ügynök, erről azonban

olyan szereplőktől értesülünk, akikről másoktól szintén megtudunk valami ilyesmit – és azután ezekről a másokról is, és így tovább; az elbeszélő pedig ebben a kérdésben sem hirdeti ki az igazságot, így azután ezek a minősítések lehorgonyozhatatlanul keringenek a rendszerben. Ennélfogva pedig nem csak az információk válnak elkülöníthetlenné a dezinformációktól a szereplők megnyilatkozásaiban, de egyáltalán: az autentikus cselekedetek is a provokációtól. Szerep és személyiség relativitása – mely traumaként visszhangzott végig az egész múlt századon a *IV. Henrik*től a *Javított kiadásig* – a *Nyughatatlanok* alaptapasztalata: a regény olvasásakor a szereplők valódi személyiségére rákérdezni hasztalan és értelmetlen; az egyetlen, akinek teljes életútját megismerjük, az ezáltal is kiemelkedő Aimee – ám tökéletesen meggyőződve (Aimee látványosan demonstrált őszintesége ellenére – vagy okán) ennek a mesélésnek az igazáról sem lehetünk. A végeredmény egy pynchoni vízió, ahol végképp eldönthetlenné válik, hogy a két szélsőség, a totális összeesküvés („ügynökök a föld minden pontján... minden társaságba beépülve... minden beszélgetés titokban feljegyezve”, 408) és az oktalan paranoia („ha Ferenc József rendőrnisztere olyannyira komolyan vesz engem [...], hogy a szemem láttára megnöveli egy szerencsétlen fiatalasszony hasát [...] – én azt mondom, éljen Ferenc József! Az anyám nem szentelt nekem ennyi figyelmet. Mindazonáltal irreálisnak találom.”, 408) közötti spektrumon hogyan is kellene értelmeznünk az olvasottakat.

Vagyis: nagytörténelem helyett mikrotörténelem, androcenzizmus helyett női nézőpont, prűdéria helyett testben élő szereplők, stabil identitások helyett hibriditás és álarcosbál, egyértelmű morál helyett relativizmus és paranoia, teleologikusság helyett esetlegesség, tanulság helyett lezárhatatlan értelmezés. Úgy tűnik tehát, hogy Szécsi Noémi teljes radikalitással hajtja végre a Jókai-parafrízban tettenért gesztust: a prototipikus tizenkilencedik századi magyar próza szellemének kiűzését a tizenkilencedik századi magyar témából. De hát: izgalmas-e ez? Hiszen nem véletlenül lepte be a por a Jókai-köteteinket, a tizenkilencedik századdal rég leszámoltunk: nem post festa érkezik-e ez a válalkozás? És ha Bakcsi Botond némi rosszállással „kis magyar posztmodern szöveggyűjtemény”-nek nevezte Darvasi *Virágzabálóját*³⁷, nem ugyanez mondható-e el a *Nyughatatlanokról*, és nem opportunizmus-e, hogy mintha módszeresen a ma legdominánsabb és legkiépültebb

³⁷ BAKCSI Botond, *A hiány antológiája*, Helikon 2010/7

nyelvvél bíró elméleti irányok belátásait érvényesítené? Vagy megint másképpen: az eddig leírtak fényében, nem az történik-e szükségszerűen, hogy akik a romantika felől közelítenek a regényhez, a cselekmény eseménytelensége és megoldatlansága miatt érzik majd becsapva magukat, akik pedig a posztmodern felől, azokban a felvetődő problémák lerágottsága kelt csalódást? A válaszom kettős: egyrészt, ahogy a szerző minden eddigi műve, mintha ez is valóban kissé túl okos lenne, és kissé túlságosan szembeötlő az alapötletek csontozata; de másrészt, ahogy a szerző minden eddigi műve, ez is magával ragadó, élvezetes szöveg, a *Nyughatatlanok* szereplői kiismerhetetlenségükben izgalmas alakok, akik érezhető műgonddal megrajzolt miliőben mozognak – mindez együtt bőven elég ahhoz, hogy involválttá tegye olvasóját a tizenkilencedik század közepi női hétköznapi megismerésében.

Érdeemes azonban hozzátenni, hogy a közelmúltban számos olyan mű jelent meg a magyar irodalomban, ami mintha valamiféle háborítatlan naivitásba próbálna visszahátrálni, alighanem a posztmodern irónia kimerülését érzékelve: a *Kedves Ismeretlen* (Kemény István), *A mindennapit ma* (Lanczkor Gábor) és az *Énekek éneke* (Király Levente) lehet ennek a tendenciának három egészen különböző irányból támadó, kritikai helyesléstől (is) kísért példája. A problémát, amelyre ezek a művek válaszoltak, szemmel láthatólag Szécsi Noémi is látja, ám a *Nyughatatlanok*ban hozzájuk képest éppen ellentétes stratégiát választ: a mindent relativizáló iróniát odáig fokozza, míg az ön maga ellen fordul. „Együttérzésemre számítva mindenki mond valami rémséget, és az engem ott és akkor a könnyekig meghat, csak amikor ellépek onnan, azonnal elfelejtem, kik szenvedtek többet. Pedig nem szeretnék udvariatlan lenni az önök férjeinek népeivel.” (172.) – mondja Aimee-nek a regény egyik szereplője, és ebben ráismerhetünk az egész regény alapvető attitűdjére. A *Nyughatatlanok* relativizálja ugyan a romantikus indulatoktól fűtött szereplők rögeszméit, ám nem az elbeszélő teszi ezt meg, hanem mindig csupán egy másik szereplő, akinek nézőpontja azután ismét relativizálódik, és így tovább; az elbeszélő maga csak abban látszik érdekeltnek, hogy nyitva tartsa a teret, amelyben mindez elhangozhat. A regény így egyszerre nem engedi bármelyik alakjának elkötelezettségeit abszolutizálódni, olvasóját bármelyikbe behelyezkedni – és mutatja mégis méltányolhatónak ezeket az elkötelezettségeket. Így a tizenkilencedik század szelleme mégiscsak visszalátogat – ennek a szellemnek a megszelídítése pedig alapvető

fontosságú, hiszen por a Jókain ide vagy oda, mégiscsak épp ez az az paradigma, amelyben máig nagyon sokak legalapvetőbb ideologikus berögzöttségei gyökereznek. A *Nyughatatlanok* empatikus és demokratikus regény, melynek ezen tulajdonságai miatt nem lehet eléggé örülni.

Lányfivérünk

Szvoren Edina: *Pertu*

Van a magyar kritikáirásnak két szép, és ehhez mérten gyakran fel is használt közhelye. Az első szerint a novella a prózáirásnak afféle kisiskolája, ami lehet szép és lehet jó, de egy szerző akkor nőtt fel és lett igazán komolyan vehető szereplője az irodalomnak, ha már előrukkolt első regényével is. A második szerint pedig ez a regényvadás a magyar kritikáirás egyik legkárhózatosabb beidegződése, ami pusztulásra, de legalábbis rossz közérzetre ítél egy egyébként pedig egyenrangú, ráadásul magyar nyelven hatalmas hagyományokkal bíró műfajt. Ezekről pedig elválaszthatatlanok azok a változatos értelmezői manőverek, amelyek egy-egy novelláskötetről belső összefüggéseit feltárva megmutatják, hogy azok maguk is majdhogynem regények már.

Szvoren Edina első kötete persze akkor is megérdemelné a figyelmet, ha tényleg semmi más nem lenne, mint korábban különböző helyeken nagyjából már megjelent novelláinak praktikus, könnyen hazavihető archívuma. A *Pertu* azonban éppenséggel pont abból a zavarból csinál erényt, ami a novellásköteteket problémás műfajjá teszi. Hiszen minden szofisztikáltabb irodalomelméleti problematizálást megelőzően ott a puszta, praktikus kérdés: hogy is kell egy ilyet elolvasni? Néha egyet-egy, mintha csak folyóiratban találkoznánk velük? Vagy szépen, módszeresen az elejétől a végéig? A kritikusok, már csak műfajuk követelményeiből adódóan is, alapvetően kénytelenek az utóbbit választani, úgyhogy voltaképpen jogos, ha azt szeretnék, hogy minél kisebb legyen a rés aközött, ahogy a szöveg maga működik és ahogy ők azt olvasni kénytelenek: legyen tehát minél koherensebb a kötetanyag; és ha pedig koherens, miért nem könnyíti meg az olvasó dolgát, és válik tényleg regénnyé, amit ha egyszer elkezdünk olvasni, már visz magával a szöveg, és megképződik az a koordinárendszer, amin belül minden váltás és kanyar, legyen bármilyen éles, értelmezhetővé válik? A novelláskötet mint műfaj ugyanis újra és újra szembeüti az olvasót az egyes írások között húzóó résekkel, rámutatva

egy olyan mindegyikük fölött átívelő implicit szerzői hang hiányára, amire ráhagyatkozhatnánk az egész könyvön keresztül – ehelyett az értelmezés minden szöveggel újrakezdődik, mi pedig a bennük megbúvó jelek és a konvenciók alapján próbáljuk megtalálni a megfelelő viszonyulást.

Erre a problémára persze a magyar irodalomban is számos reakció született már – csak a két legnyilvánvalóbbat említve – az *Esti Kornéltól* a *Sinistra körzetig*. Ezek közül az utóbbival észre is vehető helyenként némi rokonság a *Pertuban*: a középső ciklusban (*Ió*) például egészen erőteljesen és látszólag joggal támadhat az az érzése az olvasónak, hogy az egyes szövegek lezártsága ellenére voltaképpen egy összefüggő ciklust olvas. Az első szöveg (*Pyrus communis*) beszélője furcsa vonzódást érez egy Ió nevű lány iránt, akivel elmegy biciklizni, a második szöveg (*Szül, szál, szalmaszál*) főhőse pedig egy Ió nevű, Iregszemcsén dolgozó logopédus, aki fogyatékosokkal foglalkozik. A képlet látszólag egyszerű, hiszen bár a forma egészen különböző, és explicit kapcsolat a kettő között csupán ez a név, az éppenséggel a ciklus címe is, egyértelműnek tűnik tehát, hogy az majd ezt a figurát fogja különböző látószövegekből, töredékes technikával megközelíteni. Így azután, amikor a következő novellát (*Érett, fáradt, meleg*) kezdjük olvasni, amelyben a meg nem nevezett elbeszélő – aki utóbb harmadik személyben, a nőként kezd magáról beszélni – meglátogat egy második személyben megszólított valakit, feltehetően egy elmegyógyintézetben, adja magát, hogy a főhőst ismét az előzőekből ismert Ióval azonosítsuk. És akkor jön az *És néhány hiány*: az ismét csak névtelen elbeszélő az Elbánál kirándul német férjével – azután amikor lengyelekkel találkoznak: „Szerettem volna viszonzni valamivel a kedvességüket, de Karol Wojtyła, a Mazuri-tavakon és Puskás Öcsin kívül semmit sem tudok erről az országról.” (132). Akkor tehát ez már mégse Ió, akiről eddig úgy tudtuk, magyar? Amnéziás lett? Ez a történet egyszerűen hazugság (hiszen sem a főszöveg, sem a zárójelben jelzett állítólagos későbbi mesélés nem konzisztens)? Már az előző novellában se ő szerepelt? Az első két Ió azonos egyáltalán? Már nem tudnánk válaszolni. És valami hasonló történik például a harmadik ciklus két egymást követő novellájában is (*Korán feküdtek aznap, Temetés*). Mindkettőben szó esik egy apáról, aki mindkettőben ugyanúgy lett öngyilkos: éppen csak az egyikben két fia van, a másodikban pedig az elbeszélő a gyereke, aki nő, bár mindenki férfinak nézi.

132 És nem ő az egyetlen, aki így jár: a kötetnyitó novella (*Jojka*) mesélőjével is megtörténik ugyanez: „azt kérdezte, milyen madár rikácsol az udvaron, meg hogy férfi vagyok-e vagy nő” – és innen nézve rögtön láthatóvá válik a legfontosabb érv amelle, hogy mindez a trükközés látszólagos összefüggésekkel és kváziciklusokkal éppenséggel nem öncélú játék csupán. Hiszen számtalan előfeltevéssel kezdünk olvasni egy szöveget, és nem kevés kulturálisan örökölt, általában nem tudatosuló sémát és alapértelmezést használunk azok üres helyeinek kitöltésére: amíg nem találkozunk ellentmondó információval, hajlamosak vagyunk az elbeszélőt a szerzővel megfeleltetni, ha meg egyáltalán semmit nem tudunk róla – a feminista irodalomtudomány jogosnak tűnő feltételezése szerint legalábbis – férfinak képzeljük az ismeretlen hangot. Szvoren Edina kötetéből nagyon gyorsan megtanulhatjuk, hogy nem érdemes ezekre az automatizmusokra bízunk magunkat. A *Jojka* disztópiájában – melynek megfestésével a szöveg nem tölt időt, a felvillanó furcsa látványok és furcsa reakciók mégis egy részletesen kidolgozott, élő világ illúzióját képesek felkelteni – az elbeszélő keserűn issza kávéját, mert „cukrot két hónapja már csak szexuális ellenszolgáltatásért lehetett kapni”: a kiszámítható asszociáció a nők kiszolgáltatottsága, a női test árufunkciója. Néhány oldallal később az ügyfélszolgálati kisasszony jelenik meg az ajtajában, hogy az áram visszakapcsolásáért cserébe elcsábítsa őt, de „a nő megvesztegetéséhez még az sem csinált kedvet, hogy bizonyos mozdulatokra szerdánként kapható illatszer szabadult ki a szűk ruhaujjból” (14). Akkor hát férfi? Ezek után jön a fentebb idézett kérdés: válasz nincs, az elbeszélő nyilván tudja magáról, mi meg vagy eldöntjük önkényesen, vagy megállapítjuk, hogy voltaképpen e nélkül a személyek jellemzésénél oly elengedhetetlennek tűnő információ nélkül is képesek vagyunk megérteni a történetet, és olyan túl sok mindent nem is befolyásol.

És persze a második kérdésben is ott rejlik egy implicit állítás: hogy a csábítás a priori heteroszexuálisan működik. Később aztán, az *Ió* ciklus eddig nem említett utolsó darabja, *A szállásadónő rövid éjszakái* (a 2009-es *Próbaidő* antológia konszenzusos legjobbja) erre a rejtőzködő beállítódásra is éles fényt vet. A novella egy házaspár északi nyaralásának történeteként indul, és az olvasó hamar rááll az ott töltött napokhoz hasonló nyugodt lassúsággal hömpölygő szöveg ritmusára, és kezdi átlátni konfliktust: egyfelől adott az idillikus falucskában időző pár idillikus kapcsolata, akiknek összetartozása annyira szoros

és magától értetődő, hogy ha csinálnak valamit, az azt leíró mondat alanya vagy többes szám első személyű vagy egy minden további megkülönböztetés nélküli *egyikünk* vagy *valamilyikünk* – másfelől pedig a kisfiukat maga alá gyűrő, éppen a természet közelségéből eredő és éppen a gazdasági nívókülönbségből adódóan magyar turisták által meggyógyíthatatlan betegség, amitől a hely unheimlich jellege is egyre inkább érezhetővé válik. Közvetlenül a hazautazás előtt azonban jön a törés: míg *egyikünk* fészülködik, Mette, a szállásadónő elcsábítja *másikunkat*, aki ott is marad vele. És amikor a többiek távoztával megszűnik a közös burok, elkövetkezik az öntudatlan csökönység-gel csak konzervatív párkapcsolati képletekben gondolkozó olvasó legyőzésének diadalmas pillanata: az elbeszélőtől megtudjuk végre, hogy a *férje* utazott haza a gyerekekkel. A fogás önmagában persze távolról sem páratlan (hiszen hogy mást ne mondjak, elég Jonas Åkerlund a maga idejében nagy botrányt kiváltó Prodigy-klipjére gondolni), a kötet azonban olyan módszerességgel kérdez rá beidegződéseinkre, hogy az olvasó visszamenőlegesen is elszégyelli magát, amiért a *Pyrus communis* elbeszélőjét, csak mert egy nő bővölte el, férfinak képzelte. Szvoren Edina a magyar feminizmus alapvetően sérelemalapú főáramának alternatívájaként olyan, a nemi identitás és orientáció kérdései iránt messzemenően és következetesen érzékeny prózát művel, amely olvasóiban a tudatosítás útján építi le a nemi előítéleteket. (Megjegyzésre méltó, hogy a Palatinus kiadó másik 2010-es elsőkötetese, Nagy Ildikó Noémi *Egytörtörve* című könyvének ugyancsak a regényszerű olvasást kibillentő és a nemi határokat elmosó *Lánycsók* című írás a leghangsúlyosabb mozzanata talán.)

Szvoren Edina novelláinak másik közös tulajdonsága az a jó értelemben vett gátlástalanság, amit talán már az eddigiek is látni engedtek. A szerzőt ezek olvastán leginkább úgy lehet elképzelni, ahogyan jóakarói a posztmodern szerző ikonját szokták megfesteni: ül egy hatalmas halom tetején, és kartávolságon belül van számára minden, amit a kultúra addig megalkotott. Írásaiban a hatást maximalizálandó mindig tökéletes magabiztossággal veszi elő az általa birtokolt számtalan szerszám közül mindig a megfelelőt, legyen az egy kis Kafka vagy Beckett vagy mitológia vagy naturalizmus vagy népiesség, vagy variálás az elbeszélés számával, személyével, idejével és módjával, a különböző nézőpontokkal, szólamokkal, idősíkokkal, nevetéssel, együttérzéssel és undorral. A fordulat és a csattanó klasszikus kellékei pedig többnyire a

történet szintjéről az olvasóval való kapcsolatára szublimálódnak. Számos novellában jól kitapintható az a pont, ahol mint a *Szállásadónő* nemi szerepei esetén, hirtelen megmutatkozik, hogy mire is megy ki a játék, ám mindez olyan leplezetlen és főként valóban hatásos, hogy az olvasó a vereség őszinte örömeivel kiált *touchét*. Ennek a szöveg és az olvasó feletti tökéletes kontrollnak a leghibátlanabb példája talán az *Ácska, ocska* című novella. Egy gátlásos, félvak, lecsúszóban lévő apa, a városban sétálva szeretettel tanítgatja lányát, ám az égvilágon mindent rosszul tud – az alaphelyzet egyszerre szívszorító és triviális, és a szöveg mindkettőt ki is aknázza. A novellát alapvetően a vicc túlzó, szekvenciális szerkezete működteti, *apácska* az abszurditásig elmenően nem képes újra és újra jól tudni a fák nevét, a sakk lépéseit, a lesszabályt, de közben ezt a folyamatosan létrejövő kétdimenziós bohócfigurát végig ellenpontoszza *galambocska* gyermeki, ragaszkodó perspektívája, illetve az ő védelmező gesztusai és a többi felnőtt jogos kritikái közötti érzelmi dinamika – tökéletes modelljét adva annak az érzelmi zűrzavarnak, amikor életünk egy különösen utálatos *szereplőjével* (alkalmatlan pénztárossal, könyvtárossal, hivatalnokkal) véletlenül összetalálkozunk az utcán *emberként*. Azután amikor az utcán meghallják az Újvilág-szimfóniát, az apa szól, hogy mindjárt belép az angolkürt – és tényleg belép. Ez a momentum egyszerre mutatja meg, mennyire direkt és tudatosan támaszkodik az író a választott szerkezetre, és azt is, hogy ez mennyire jól tud működni: az, hogy mind közül éppen a legnehezebbet tudja, kiszámítható poén, ám a történet folytatódik, és csak annál kontrasztosabban és hatásosabban zökken vissza a valóságelvű paradigmába. A novellák végén viszont csattanó helyett sokszor obskúrus zárlatokat találunk, amelyek felfesletik a sűrű szövésszerű novellákat, és kimozdítják azok egyértelműnek tűnő értelmezési középpontját – az első ciklusban ezek a szövegvégek például többször is egy (egyébként kevésbé magától értetődő) teológiai olvasat felé orientálják az olvasót.

A kötet legfontosabb önértelmezésként olvasható mondata a *Temetésben* található: „Nincs az az eszköz, amit ne szentesítene a célok vagy okok beható ismerete, ezért aztán mindegyikünk ügyelt rá, hogy a másiktól semmit meg ne tudjon.” (191) A Pertu prózapoétikai nehézfegyverzetének végső ellenfelei azok az automatizmusok, értelmezésbeli és morális sémák, amelyek közénk és a valóság közé párnázódva könnyebbé teszik ugyan életünket, számos dolgot egyszerűen

láthatatlanná tesznek – a nemekkel folytatott, fentebb leírt játék ennek egyik aspektusa és egyben remek szimbóluma. És hogy ennek a küzdelemnek a sikerétől mennyire elválaszthatatlan a nyelv mesteri használata, annak paradigmatis példája a *Kedves, jó ap* lehet. A látszólag egyszerű erkölcsi képletet – az apa szeretne megszabadulni fogyatékos fiától, hogy összeköltözhessen szeretőjével – minden tematikus információnál hatásosabban billentik ki a fiú lejegyzett gondolatfolyamai: ezek a bekezdések olyan fokú klausztrófiát okoznak az olvasónak, hogy az legszívesebben a szöveggel sem maradna kettesben, ez pedig minden humanista közhelyen túl teszi megpillanthatóvá a magát valóban fia javára feláldozó apa magától értetődően elvárt heroizmusát és a fekete-fehér erkölcsi ítélezés kényelmetlen lehetetlenségét. Az pedig, hogy azt szoktuk gondolni, hogy egy könyv aligha lehet profi, szeretetreméltó és kíméletlen is egyszerre – csak egy újabb sztereotípiát, amit végül a Pertu tarthatatlanná tesz számunkra.

Önéletrajz és arcrongálás

Garaczi László: *Arc és hátraarc. Egy lemur vallomásai*

Szent-Györgyi Alberttől 1970-ben megkérdezte a New York Times riportere, mit tenne, ha most lenne húszéves, mire ő állítólag így felelt: „Olyan lennék, mint az osztálytársaim, elutasítanám a világot, ahogy van – az egészet. Van értelme tanulni meg dolgozni? Paráználkodás – az legalább jó. Mit lehet még ezen kívül csinálni? Paráználkodjál és szedjél kábítószereket a világot irányító idioták borzalmas nyomása ellen.” Ezzel már majdnem mindent el is mondtam Garaczi László új kötetéről, de azért folytatom.

Csábító lehetőség lenne pedig abbahagyni máris. Garaczival foglalkozni ugyanis még ma is nehéz a fenyegetettség érzése nélkül, ha az ember már abba az irodalmi közegbe nőtt bele, amelynek meghatározó ténye az 1996-os kritikavita, hiszen az azt kirobbantó Bónus Tibor-írásban az ő *Nincs alvás!* című kötete volt az, aminek kapcsán ritkán látott hevességgel osztotta fel a kritikai terepet releváns és irreleváns értelmezésekre, Garaczi művészetét megértő és félreértő irodalmárookra; későbbi monográfiájában pedig az első két lemúr-regény kapcsán is megismételve ezt a militáns osztályozó gesztust a tudományosság nevében végleg dogmává avatta a „Garaczi = radikális szövegszerűség”-tételt – az életmű első két évtizedét illetően legalábbis.

A kétezres években két új prózai írásokat tartalmazó Garaczi-kötet jelent meg – és különböző módon, de mindkettő kérdésessé tette már ennek gondtalan tarthatóságát. A 2002-es *Nevetnek az angyalok*ban mintha üresben járt volna csak (a lemúr-könyvekkel végre sikeressé vált) Garaczi-stílus, és számos olyan szöveget tartalmazott, ami egyetlen, nem is feltétlenül eredeti poénra épült csupán. A jószándékú kritikusok azonban a szerintük is inkább humorlapba (ma már inkább talán azt mondanánk: blogba) való krokikban – inkább csak azt mutatva meg ezzel, mennyire bizonytalan is a szövegszerűség kritikai kategóriának – azt tudhatták felfedezni, hogy azok a magyar nyelvben rejlő lehetőségeket használják ki és keltik életre; természetesen azon-

ban ezt teszi minden egyes szóvicc a világ kezdete óta, amik ettől még nem válnak posztmodern szépirodalomká, vagy ha pedig azzá válnának, akkor elég nagy részük jelentene komoly versenytársat az ebben a kötetben megjelent szövegeknek. – A 2006-os *metaXa* azután pedig már maga is leszakadóban mutatkozott a „nyelvjátékos” paradigmáról, még ha realista szövegként való olvasását megnehezítette is a konfliktus lényegét adó (eleve is sablonos) szerelmiháromszög-történet felszínes felskiccelése, a bohózs szereplőszerű (fémevő, magának birkaatógyet operáltató, almarágást kényszeresen lekottázó) figurák, meg az olyasféle tanulságok, hogy az igazi bolondok az elmeógyógyintézet falain kívül laknak. A regény mélyén azonban egy minden tanteremben nélkülözhetetlen irodalomelméleti szemléltető szöveg búj meg, melyet az utolsó fejezet svédcsavarja aktivált. Itt ugyanis a saját élet-történetét elbeszélő főhősről egyik ápolttársa kinyomozza, hogy ő nem az, akinek kiadja magát, hanem annak barátja, akiről addig a történetből alig tudtunk meg többet, mint hogy öngyilkos lett. Ez alapján pedig a szöveg már nem vallomás, hanem csupán kitaláció – ami persze az (egyébként elvileg is fikciót olvasó) olvasót elcsüggeszti –, ugyanakkor az ápolttárs vádjáról is éppen csupán ebből a fiktív szövegből értesülünk, így annak valóságértéke is megállapíthatatlanná válik, így hát egyedül maradunk végül a puszta szöveggel, amiről csak annyi tudható biztosan, hogy megíródott, a regény önmagába zárul. És ez a nyelvelméleti problémákat a korábbiakhoz képest új szinten tárgyaló (szerintem inkább: konceptuális) mű mintha nem csupán a referencializáló olvasásról, a fikció önfenntartó és szubverzív erejéről, a szövegértelemért jótálló Szerző haláláról szólt volna, de egyszerűsmind lábjegyzet is lett volna a lemúr-regények önéletrajziségát firtató diskurzushoz.

Ennek a sorozatnak, melyet az *Egy lemur vallomásai* alcím kapcsol össze, eddig két darabja jelent meg (*Mintha élnél*, 1995; *Pompásan buszozunk!*, 1998), és most itt a harmadik, az *Arc és hátraarc*. A hosszú hiátus alatt bekövetkezett fejlemények azonban némi aggodalommal tölthetik el az érdeklődőket, hiszen a lemuriáda és a nyelvi lecsupaszítás találkozásából (amit az életmű tendenciái mellett a megjelenést körülvevő szerzői nyilatkozatok is sugalltak) látatlanban nem feltétlenül ígérkezett égben köttetett kapcsolat. Elég csupán megpróbálni elképzelni mondjuk a *Pompásan buszozunk!*-ot lehengerlően attraktív nyelvezete nélkül (ami persze nem csak szórakoztatott és

gyönyörködtetett, de például a szöveg mimetikus potenciáljának sokat emlegetett elbizonytalanításáért is szavatolt), és máris kérdésessé válik, hogy az mennyiben lenne más vagy több, mint a korai Kádár-kor hétköznapjainak kulisszái között játszódó, mindennapos gyerektörténet. A cím is az utóbbi évtized visszafogottabb, már nem megszólítókiabáló Garaczi-címei közé illeszkedik (bár van kötődése a korábbi szövegekhez is: mondatként ott található a *Mintha élnélben* [101] és az *Embernek maradni* című novellában is). Az új regény pedig tényleg olyan, amilyennek az előzetes jelek alapján sejteni lehetett: már az első oldalak után nyilvánvaló, hogy a korábbi leműr-szövegek regiszterek között cikázó, gátlástalan nyelvét egy homogén, mondhatni egyhangú elbeszélői szólam váltotta fel, mely immár nem irányítja rögtön és feltétlenül a szöveg felszínére az olvasó figyelmét. Az így transzparensten feltárulni látszó történet pedig a gyerek- és kisiskoláskor után egy (persze korszak- és nembeli korlátokkal) hasonlóan általános tapasztalategyüttes visszaemlékező-dokumentatív megörökítése: a katonaságé.

Azt tehát, hogy a definíció szerint is erősen szabványosított, olvasói szempontból tehát jól (vagy éppen az unalomig) ismert élmény mégis elmondásra érdemes legyen, ezúttal nem a nyelviség teszi lehetővé és koordinálja – a regény második oldalán rögtön kiderül az is, hogy ehelyett mi: egy sajátos nézőpontú személyiség. Az *Arc és hátraarc* főhőse és (legalább az I. és a III. részben biztosan) elbeszélője, a polgári nevén meg nem nevezett, Csont becenevű alak ugyanis úgy mutatja be magát, mint akinek legfőbb szenvedélye a „szavak gyűjtése”, és ezt a lehető legkonkrétábban kell elképzelni: a számára ismeretlen vagy különösen tetszetős szavakat felírja egy cetlire és egy mappába teszi – ezt a figurát sorozzák be a Magyar Néphadseregbe a hetvenes évek közepén. Ebből pedig az is kiderül, hogy e bekezdés első mondatának állítása mégsem egészen helytálló: Csont alakjával tematikus szintre eltolva újra megjelenik a nyelv felé forduló módszeres figyelem – mely ezzel voltaképpen bármely előző szövegnél direkter, didaktikusabb módon kerül szem elé. A regény tehát nem feledkezik meg a különböző regiszterek létezéséről, ám ezúttal a pregnáns katonai szleng nem szövődik bele abba szervesen, mint a korábbi kötetekben például a pesti underground, a marxista ideológia, a gyereknyelv szólamai, hanem egy arra rácsodálkozó, és azt sokszor szótárszerű taxativitással számba vevő megfigyelés tárgya lesz. Ebben a tónusban, a példamon-

dat szemléltető derűjével mutatja be például a szöveg második oldalán az elbeszélő a laktanyai hierarchia alapelemeit: „A táposról először azt hittem, hadtápost jelent, a megvető hangsúlyból jöttem rá, hogy a tápos én vagyok. Tápos csirke, azaz nyamvadt, előfelvételis állomány. A középídős a gumi, pattog, mint a gumi, bejön a körletbe, kitepi a falból a kályhacsövet, szétszórja a kormot, tiszta ganéj itt minden, tíz perc múlva körletszemle” (6).

Már ebben a legelső leírásban észrevehető, és a következőkben hamar nyilvánvalóvá válik, hogy miért is jelent ennek a sajátos nézőpontnak a választása többet annál, mint csupán hogy így a szakállas történeteket egy furcsa mániával bíró főhőssel feldobva el lehet újra mondani. Egészen sajátos ítéletekhez vezet ugyanis, hogy Csontnak *elsősorban* a nyelvhez van köze: „Szökellés, pumpa, sumák. Faszom a fülébe, tengely a fejébe, hallom Rácz főtörzs hangját. Csodálatos nyelvi lelemények” (37) Az ehhez hasonló mondatokat létrehozó gondolati mechanizmus leírása viszonylag egyszerű: az etikai viszonyt, mely annak tényére reagálna valamiképpen, hogy az idézett szavak egy másik ember rutinszerű megalázására szolgáló eszközök, egy esztétikai viszony váltja fel, mely már csupán azzal foglalkozik, hogy ez az eszköz a nyelv lehetőségeinek újszerű használata révén áll elő, és amely persze az etika felől meglehetősen kétségesként tűnhet fel. Ennek a hozzáállásnak a hatása azután egyre fokozódó intenzitású jelenetekben mutatkozik meg: előbb egy gumik által szervezett megalázó játékban („Felolvasom a cikket, dobbantok, kukorékolok. A dobbantás és a kukorékolás is csak két jel, olyan mint a szavak.”, 49), majd amikor azok kegyetlenül elverik („Pontosan tudja, mi történik, meg tudja nevezni, sok szép szava van rá, megruházzák, eltángálják, elagyabugyalják, szinte vidáman sorolja.”, 69). A játékként indult szógyűjtés Csont számára sajátos túlélési stratégiává válik, aminek működés módja éppen abban áll, hogy ennek hatálya alá vonva és ennek közvetítésével szemlélve az egész életet képes játékszerűvé tenni. Ez a jobbra érdektelen, az etikai megítélésektől elszakadó viszony pedig a Csont én-elbeszéléseként kezdődő szöveg stílusára is rányomja a bélyegét: ennek – nagyon is mimetikus célzatúnak tűnő – reprezentálása mentén tünteti el a harmadik leműr-regény nyom nélkül a nyolcvanas és kilencvenes évek Garaczi-szövegeinek fő vonzerejét és jellegadó tulajdonságát adó stílusis tűzijátékot. Helyette szikár mondatokat kapunk, amelyek mindig már lökik is tovább az olvasót a következőre, aki a száz rövid oldalon

elmesélt első fél évi katonáskodás nyomán tényleg csak azt érzi, hogy „múlnak a hetek, ki lehet bírni” (52) – mert a szöveg láthatóvá teszi ugyan a túlélőjátékot kikényszerítő atrocitásokat, ám úgy tűnik, ép-penséggel nem célja, hogy átélhetővé is tegye őket.

Ez a viszonylag jól átlátható szerkezet azonban csak a szélső fejezeteket jellemzi problémátlanul. Az első személyben kezdődő és végződő regényt ugyanis egy váratlanul érkező harmadik személyű betét osztja három részre – bár a váltás konkrét helye persze jól következik a regény logikájából, hiszen akkor történik, amikor a főhős megkapja katonaságbeli becenevét (avagy gúnynevét), vagyis helyet találva az általa gyűjtött nyelvben leírhatóvá válik azon. A nézőpontváltás zavarba ejtő, hiszen a szöveg sem magyarázatot nem ad annak okáról, sem utasítást annak olvasására, így azután tisztázhatatlan marad, hogy az addig fikatív szerzőként tétélezett Csont választ új, eltávolításos formát, vagy egy másik narratív szinten lévő elbeszélő szövege ékelődik be ide; főként mivel – amitől az egész váltás különösen motiválatlan-nak tűnhet – mindez episztemológiailag nem sok újdonságot jelent, hiszen tényleg csak a személy látszik változni, és például továbbra is akadálytalanul férünk hozzá Csont gondolataihoz és érzéseihez. Az olvasó zavarát később pedig tovább fokozza, hogy hirtelen fantasztikus, tökéletesen oda nem illő, és ráadásul meglehetősen banális események leírására kerít sort a szöveg: a főhős mellett egy lemur és egy meztelen, szakállas öregember tűnik fel, a laktanyában az óceánt átrepülve kaliforniai hippik jelennek meg, Csont szülei pedig mozdulatlanra dermedve töltik a karácsonyi szünetet. A korábbi nyugodt valóságelvűség, amely tényhalmazával egyfajta szociografikusság, de legalábbis egy valós történelmi jelenség analízisének benyomását kelt-hette, most valamiképpen mégiscsak felbomlik. De hogy pontosan mi-képpen, azt nem lenne egyszerű megmondani, hiszen ezeknek az illo-gikus tényezőknél valóságosságuk még a fikció terében sem tisztázható megnyugtatóan: ontológiai státuszuk ellentmondásos, és a különben is bizonytalan pozíciójú elbeszélő sosem nyilatkozik erről. Így aztán az értelmezés akadálytalanul próbálkozhat a nonszensztől a szimbo-lizmuson át a megbízhatatlan elbeszélő által megerősített hallucináci-óig vagy a mágikus realizmusig terjedő teljes spektrumon, de tökéle-tesen eredményes sosem lehet. A legutóbbi mellett szólhatna például, amikor Csont barátja teljes természetességgel köszön a mozdulatlanra vált szülőknél (115), viszont a fán ücsörgő hippik látványával – amit

egyébként sokáig joggal hihetünk pszichonarrált kábítószeres látomás-nak csak – az őr nem tud mit kezdeni, és elmenekül (98); a lemurt meg az öregembert pedig egy darabig senki sem látja (pl. 119), azután egyszerűen csak ki kell hívni miattuk a katonai elhárítást (131).

Ez a hangsúlyos, nem tisztázható eldönthetlenség ismét csak a szöveg fikatív, megalkotott jellegére irányítja a figyelmet, a *metaXa* esetében látottakhoz hasonló módon, bár annál jóval kisebb amplitú-dóval: hiába minden korábbi mimetikus effektus, ismét csak azzal kell szembesülnünk, hogy a szöveg nem tekinthető valamiféle előzetesen adott, így vagy úgy értelmezett történet pusztá reprezentációjának. Az ezeket a furcsaságokat körülvevő szöveg azonban – és ez ismét csak jó-val elegánsabbá teszi a *metaXánál* – ezúttal mégis sajátos fénytörésben mutatja fel ezt az önmagában sok izgalmat már aligha okozó tény-t. A főhősnek a fikatív szerzői-elbeszélői pozícióhoz való bizonytalan kötődése is láthatóvá teszi ugyanis azt a mise-en-abyme-szerű párhuzamosságot, ami Csont és a szöveg módszere között van: ugyanúgy, ahogy főhőse, az elbeszélő is lekapcsolódik a valóságról és a nyelvet valóságtükröző és valóságalkító eszköz helyett esztétikai tárgynak, játéknak kezdi tekinteni. Kibogozhatatlanul szövődik össze tétel és szemléltetés egyrészt, a narratív szintek másrészt, illetve mimetikus és antimimetikus motívumok harmadrészt – a kettős látásra kényszerített olvasót pedig valamiféle koherens olvasat reményében egy magasabb narratív szintre, az egész szöveget lejegyző beleértett szerzőhöz irányít-ja a szöveg. Ám éppen innen nézve válik ez a részleges azonosság és párhuzam értelmezhetővé, ezáltal pedig valóban eltéveszthetlenné, hogy a narratíva módjának megváltozása ugyanúgy nem tekinthető ok és hatás nélkülinek, ahogy a történet szintjén a realizmustól távolodó mozgás is erőteljesen a valóság szociális és politikai tényezői (aláve-tettségek, szabadsághiány, hazugságok, erőszak, ügynökké beszerzési kísérlet) által meghatározott térben zajlik, illetve ebből szabadul ki – miközben például a szolidaritás gyengítésével hatással van a többi em-berhez való viszonyra. Hatás tekintetében elég csak arra gondolnunk, ahogy a második fejezet a fantasztikus elemek bemontírozásával, a szöveg „irodalmibbá” tételével ellehetetlenít egy szigorúan valóságelvű olvasatot, hangsúlyosan illuzórikussá teszi az „az *Arc és hátraarc* a Ma-gyar Néphadseregről szól”-típusú kijelentéseket, tehát tulajdonképpen cserben hagyja olvasóját, aki – és ezt az attitűdöt kezdetben a szöveg is támogatja – a valóságos hetvenes évekről akar tájékozódni és vár

állásfoglalást. Az okokkal kapcsolatban pedig érdemes visszatérni az új regény helyéhez a lemúr-sorozatban és az azt a kezdetektől kísértő önéletrajziség problematikájához.

A lemúr-regények kapcsolata egymással korántsem magától értetődő, nincsen egységes, összefüggő történetük, és főleg nincs egy olyan stabil személyiség, akit főhősnek tekinthetnénk, az új regény mégis elég egyértelművé teszi összetartozását a korábbiakkal. Az első két regényt, melyeket legrigorózusabb elemzőik is egységként kezeltek, a szerzői néven, az alcímen és a hasonló stíluson kívül leginkább azok a történetek kötötték össze, amelyek mindkettőben megismétlődtek, mint például a szédült karvaly elbitorlása. Ugyanígy ismétlődik most meg a *Pompásan buszozunk!*-ban olvasható mindkét katonasztori, a fűtőrendszer miatt ordító vápos és a kutya ivartalanítása, utóbbi ráadásul, az összetartozást mintegy kihangsúlyozva, a regényt rögtön valami ismerőssel nyitva most – az egyébként lineáris történetvezetést megbontva – a szöveg legelejeére kerül; a 125. oldalon felidézett bilizős gyerekszájtörténetet („hallom a szagát”) pedig a *Mintha élnél*ből ismerhetjük. Ha pedig ezeket az epizódismétlődéseket elfogadjuk kötőanyagként, nyilvánvalóvá válik, hogy a szálak még távolabbra vezetnek. A *Mintha élnél* ugyanis egyrészt persze a lemúr-sorozat nyitódarabja, nagyon sok szempontból azonban inkább a korábbi hosszabb Garaczi-szövegek, a *Plasztik* és az *Azóta zuhan* által elkezdett, a kábítószeres szubkultúra hajszás mindennapjait gyerekkori flashbackekkel dúsitó trilógiának a záródarabja, az ezekben a szövegekben játékba hozott élményanyag (például a szülők konyhai veszekedése vagy az apa finn töre), pedig szintén sorra visszatér a lemúr-könyvekben is; és most is: a regény végén „a szomszédban megszólal a Black Sabbath Elektromos temetése” (173), ugyanúgy, ahogy az *Azóta zuhan* elején. Ezt a kapcsolatot ráadásul újabb ismétlődések beiktatásával még szorosabbra fűzik azok a (ma már praktikus, hozzáférhetőségi okokból és feltehetően a szerzői szándék szerint is főváltozatnak tekinthető) szövegváltozatok, amelyek a 2005-ös *Gyarmati Nő* című gyűjteményes kötetben találhatóak – ezekkel az átírásokkal a kötet recepciója sajnos nagyságrendekkel kevesebbet foglalkozott, mint a kötet vélt vagy valós kapcsolatával az internethez (az *Azóta zuhan* címe egyébként itt már *Körbezuhanás*).

Mindennek nyomán jól láthatóvá válik, hogy az új regény is nagyjából olyan pozíciót tölt be az életműben, mint amit korábban a címéről írtam: jól látható rajta a közelmúltbeli tendenciák hatása,

de régebbi szövegekhez is kapcsolódik, és tulajdonképpen egy olyan szálat vesz fel, ami a legelső Garaczi-kötet óta nyomon követhető. Ez pedig, azzal a ténnyel együtt, hogy Csont az *Arc* és *hátraarc* végén (167) íróként határozza meg magát, új tartalommal tölti meg az önéletrajziség korábban kiüresített kereteit, és egy szorosan vett valószínűség helyett egy életmű geneziséként válik értelmezhetővé. Innen nézve pedig mintha mindez azt a nézőpontot kommentálná, amely már régóta jellemző módon határozza meg a Garaczi-prózáról való gondolkodást, és amelynek jellemző példája lehet ez az idézet: „A legújabb próza [...] nem lép fel valami ellen, hiszen számára az írói kísérletezésben szabad az út, a prózaírás művészete nagyjából helyére került irodalmunkban, »írói szabadságharcra« nincs semmi szükség. A legújabb próza írója, miközben szöveget ír, megpróbálja úgy leírni a mondatokat, hogy azok valamilyen külvilágra emlékeztetnek ugyan, de nem arról szólnak, s mindeközben nem reflektál erre a szituációra. A nyelvi formálás jobban érdekli, mint a megismerés, mesterségének lényegéhez tartozik a nyelvi jelentésekkel való játék. Nem okoz gondot számára a nyelvvel való szembesülés, nem problematikus (vagy nem a megszokott módon problematikus számára) a kifejezés. Nem akarja visszacsatolni a szövegeit a külvilághoz.”³⁸ Az *Arc* és *hátraarc* mintha ezúttal az életmű és egyáltalán a fikció etikájának és politikumának kérdéséhez fűzne megjegyzéseket, azt tudatosítva, hogy semmi sem lehet mindentől független pusztán játék: ha nem is ellenállás volt ez, mindenesetre menekülés.

Ettől a meneküléstől pedig nem választható el a regény második felének legfontosabb történéssora, a korai leszereléssel végződő durva önagresszió-sorozat: éhezés, vérköpés, részleges önvakítás, kéztörés kalapáccsal. Ez a másik fajta önelűntetés egyben az esztétikán keresztüli túlélés határait is kijelöli: akkor indul be igazán, amikor annak csupán befogadóként való működtetése kimerül („Felvillanyozták az új szerzemények, de ezzel aztán vége is, napokig semmi, nincs új tapasztalat, végtelen és unalmas szósivatag veszi körül.”, 123). Jellemző módon a meghatározó érzés most is az unalom, és nem mondjuk a megalázottság; és az egész önbántalmazási kampány sem annyira a konkrét szabaddulásra irányul – hiszen a karácsonyi szünetben viszontlátott kinti élet az ígért földje helyett olyan világ, amit átaludni a legkényelmesebb –, mint inkább a nagy szervezést és kreativitást igénylő, bonyolultan

³⁸ KÁROLYI Csaba, *Beszéljünk Garacziról!*, Jelenkor 1993/4

kivitelezhető cselekvés öncélú, ám az önrendelkezés élményét nyújtó öröme. Ráadásul egyszerre rombolás és aszkézis: az előbbi logikája mentén, hiába ő maga a célpont, és nem a rendszer, a lázadás illúzióját is képes felkelteni, utóbbié mentén pedig – a jelenség túlságosan is jól ismert a még nem távoli múlt alkoholista hőseinek példájából – valamiféle heroizmus is társulni látszik hozzá, és így egy másodlagos, saját morális koordinátarendszert is képes kijelölni („Büntudata támadt, hogy eszik, hogy föladta.”, 136).

A két tendencia metszetében pedig ott a kábítószer, ami egyszerre önelűntetés és világteremtés – mintha találni sem lehetne ennél jobb megoldást. És valóban: az *Arc és hátraarc*-ban egy egészen klasszikus nevelődési regény bújik meg, melynek teleológiája a látott módon játékban tartott korábbi szövegek kábítószeres földalatti világa felé mutat. Csont iskolás korában hippí akar lenni, és néha szipuzik (20), aztán a katonaságban a szívatásként kitalált levélragasztásnál eljön a revelatív élmény, a palmatexes vödör és a toluol (94), egy házibuliban megismeri a dolgok rendjét („ők sose szipuznak, ők gyógyszereznek, a buzi bölcsészek szipuznak, a jó fej csöves gyógyszerezik és piál.”, 112 – a korábbi szövegek elbeszélője bölcsész és csöves, nem csoda hát, hogy gyógyszerezik és szipuzik), aztán már ő tanítja az egész kórházat *fújni* (145). Végül pedig a végig lebegve tartott szerelmi szál is ide íródik be: mert bár a regény nagy részében remegve várt első szeretkezés – ami a családdal vagy az egyetemmel szemben eleve is a katonaságon kívüli világ egyetlen olyan eleme volt, amiért lelkesedni lehetett – még képes volt olyan valódi önküresítő eksztázist okozni, hogy eltűnni látszott a már régóta koloncnak tekintett valóság („Hozzáérek a fához, de nem a fához érek, hanem a fa szóhoz”, 162), évek múltán száraz társadalmi viszonyra hidegül a kapcsolatuk, marad hát a vágó: „Rossz bort inni, meztelenül fürödni, füvet szívni, megkeresni azt a másik Kamillát, akivel a kaliforniai tengerparton találkoztam, egy fán akarok ülni, összeragasztózza, zsákkal a vállamon, levelekkel telepötyözve.” (163). Ez pedig végképp megkerülhetetlenné teszi a Garaczi-életmű egy központi fontosságú témáját, a kétségek nélküli, himnikus tónusban tárgyalt kábítószeres életet – ami sokak számára tűnhetett egyben annak legkínosabb aspektusának is. Akik nem tusolták el a témát, alapvetően vagy drogok befolyása alatt született szövegekként értékelték és magyarázták a műveket, vagy pedig csupán a hallucinatív módon működő nyelv önértelmező metaforájának tartot-

ták a kábítószerhasználatot. Az *Arc és hátraarc* ennek a vagy-vagnak a felszámolásával lényegi összefüggést látat kábítószer és textualizmus között, ám egyiket sem alárendelve a másiknak mindkettőt önérvényűnek tekinti egy átfogó – és társadalmi meghatározottságoctól távolról sem független – menekülési stratégia részeként.

Az *Arc és hátraarc* tehát mintha csak a *Mintha élne* egy ritkán idézett, és ott és akkor valódi állításként még nehezkesebben értelmezhető részletéhez csatlakozna, és innen kiindulva tenne javaslatot az életmű kontextualizálására vagy akár újraértésére: „Valamely korábbi életben lehettem híres anyaszomorító, és a késletetett végzet telt be rajtam, mikor idehelyezett, ha nem is a terror áldozatai, de közép-káder kiszolgálói közé, akik viszonylagos biztonságban éltek ugyan, cserébe viszont egész életükben hazudniuk kellett. Jól felfogott érdekből mindenki el is hitte, amit hazudott. A hazugság légköre lételemmé vált. Képmutatás és öncsalás; itt a katonaházban fejlődünk szép szál legény helyett vékonypéznű, szemüveges libidópartizánná.” Hiszen otthon és katonaság csak ugyanannak a dolognak a két oldala, a hazamenekülés sem jelenti a valóság választhatóságát („egyedül lenni otthon, a kisszobában, olvasni és szavakat gyűjteni, csak és kizárólag erről szól az egész” [125]), és a seregben is hazugság minden: nem csak a nemrég még újonc gumik, de a hivatásos tisztek kegyetlensége is tanult nyelv csupán (148). Az *Arc és hátraarc* már nem titkolja, hogy a valóságtól való menekülés etikai szempontból kétséges dolog. Ám a regény végén, miközben a megfelelő látószöveget keresve a befejezéshez kihátrál a szövegből (mint az apa – akiről ezt, nehogy eltévesszük a párhuzamot, a szöveg kétszer is elmondja), elmeséli még Szabó Tamás történetét is, aki elszántan tartotta magát a szabályokhoz, aztán az utolsó pillanatban mégis fellázadt: dezertált; és a történelem különös logikája szerint az egykor szipuzásról álmodozó, saját kezét szétvertő, szavakat gyűjtögető Csont autózhat le sikeres íróként a katonai börtönt megjárt, dohánygyárból nyugdíjba ment, szegénységben élő férfihez. És íróként ő az, aki ezt a szívszorító és nagyon is valóságos (és ugyanakkor persze struktúrájában elég direkt Ottlik-hommage) epizódot megörökítheti: hiszen végső soron a nyelv és az irodalom nem feltétlenül csak önelűntetés és világteremtés, és aligha válhat pusztá, autonóm esztétikai tárggyá, ha mindenki vár tőle valami mást is még, „hogy kap majd egyszer egy fontos levelet, tele különleges szavakkal, amik elmondják, ki ő, és mit kell tennie.” (116)

Történetek, határok

Petrik Iván: *Ki ölte meg Jean Cassinit?*

Van Petrik Iván első kötetében egy *Autoexefuttatása* című novella. Ennek első szakaszában megtudhatjuk az elbeszélőtől, hogy sokáig a cornwalli Land's Endbe szeretett volna elutazni, megnézni „a helyet, ahonnan nincs tovább”, később azonban megváltoztatta a terveit. Az új úti cél Jerez de la Frontera lett, mondván, „jó, ha egy határnak van két oldala”. Ennek a városnak a neve a kötet több novellájában is visszatér, ami főleg annak fényében válik jelentőségtelivé, hogy ez az ismétlődés jóformán az egyetlen bizonyíték arra, hogy az itt egy könyvbe gyűjtött – korábban kivétel nélkül a Ligetben megjelent – novellák tudnak egymás létezéséről. – Ez látszik az egyik kulcsnak ehhez a kötethez.

Ha pedig a novellák közös pontjait keressük, feltűnhet az is, hogy egy szó már-már hivalkodó gyakorisággal bukkan fel ebben a könyvben: a *történet*. Nem épp ártatlan szó, egyébként is könnyen szemet szúr, elvégre mára több generáció nőtt fel annak tudatában, hogy a történetek léte (vagy nemléte, máshogyléte, eltűnése és visszatérése) a magyar irodalom legfontosabb poétikai, esztétikai, ideológiai, sőt politikai kérdése – sokan emiatt mára, úgy tűnik, kissé rá is untak erre a problematikára. Minderről nem esik szó Petrik Ivánnál (nem úgy, mint mondjuk Esterházy *Estijének* értetlenkedő kiszólásaiban), viszont nyilvánvalóan nem tartozik azok közé, akik már ásítanak, ha felmerül a téma, hiszen tényleg lépten-nyomon *történetekbe* botlunk: „De ez egy másik történet”, „élete története házasságainak története”, „a történetei szerint három anyja volt és hat apja”, „mesélt erről-arról, és kérte, fogalmazzam meg a történetét”, „Elmesélek egy történetet”, „De mindig ehhez a történethez jutottunk”, „véletlenül tudom, hogy nem itt ért véget a történet”, „a sárga kalapos közben már mesélte a történetét”, „még mindig élne, ha tudta volna a teljes történetet”, „a rendőrből sem lett volna gyilkos, ha tudja az egész történetet”, „Talán bizony ennek a történetnek a végét is te ismered?”, „Nem tudtam semmivel sem többet, mint megismerkedésünkkor, a történet legelején”,

„folytatta tovább a történetet”, „a történeten kívül, mintha nem is én, hanem magam helyett én (ha ez érthető egyáltalán) arra gondoltam, hogy szerelmes leszek ebbe a lányba”, „akárhogyan kezdtem a történetbe, nem lett túl érdekes”, „Mintha valaki kioldott volna rajta egy ejtőernyőt itt a történetvégi huzatban”, „Be kellene fejeznem ezt a történetet” – ez még mind csak a címadó novella volt. Ez látszik a másik kulcsnak ehhez a kötethez.

Történetek, határok – a *Ki ölte meg Jean Cassinit?* csak addig tűnik szinte áttekinthetetlenül sokszínű szövegek tökéletesen esetleges gyűjteményének, amíg rá nem jövünk, hogy voltaképpen a kötet összes novellája az e két fogalom által meghatározott erőterben működik. De másfelől persze kellően tág fogalmak ezek ahhoz, hogy e közös pontok megtalálása után se kelljen azért azt gondolnunk, hogy az összes novella mind ugyanarra a sémára építkezik – egy viszonylag tág, de azért jól meghatározott kérdés alapos körüljárása ez a kötet. A kérdést az első kulcs adja: vannak-e határok?, hol vannak a határok?, hány oldala van a határoknak?, átjárhatóak-e a határok? A vizsgálati terepet pedig a második: hiszen nem valós határokról van itt szó, a novellák mögött rekonstruálható szándékok az elbeszéléselemélet mezején metszik egymást – a személyiség határaitól, a fikciós szintek határaitól, a szövegegységek határaitól van szó főleg.

Már ennyiből is kiderülhet, hogy Petrik Iván a magyar prózának azt a szálát veszi fel, amely bár a nyolcvanas évek végén és a kilencvenesek elején egy rövid ideig még akár úgy is tűnhetett, hogy uralkodó paradigmává válik, a mából visszatekintve inkább sokat emlegetett, ám alig folytatott zárványnak tűnik már: a művek újradíjakokban muzealizálódtak (Németh Gábor: *Elnézhető tájkép*, Garaczi László: *Gyarmati nő*, Kemény István: *Az ellenség művészete*), a szerzők új (hagyományosabb) utakra tértek, az irodalom fő nyomvonala pedig megszüntetve őrizte csak meg problémáikat és vívmányaikat. Úgyhogy most, amikor a magyar próza már a többedik hullámban tér állítólag vissza (egyre visszább) a történetelvű, transzparens, reflektálatlan szöveg ideáljához, tagadhatatlanul érződik némi anakronisztikus jelleg ezen a kötetben, melyet poétikája a régóta inkább csak e visszatérések elhatárolási pontjaként fungáló szövegekhez köt. Az azonban végig nyilvánvaló, hogy Petrik Iván kiaknázatlan területeket lát, ahol más esetleg csak irodalomtörténeti gettót – és ez az érzés a kötet folyamán gyorsan átragad az olvasóra is.

A *Jean Cassini* novellái ugyanis érezhető gondossággal megírt, örömteli szövegek, örömük pedig a paradox logika zavarból táplálkozó strukturális öröme: „a ritka öröm, hogy nem értette, mi történik vele” – találhatunk egy újabb kulcsként hasznosítható idézetet a *Saját hal* című szövegben. Persze hogy ezt ilyen magabiztosan ki merem jelenteni, az nem kis részben a kötetbe rendezés és az abból adódó hangsúlyeltolódás következménye. Ha valaki arra vállalkozik, hogy a tizennyolc novellát egymás után olvassa el, óhatatlanul felborul a szerkezet és a tematikus tartalom közötti egyensúly, és az utóbbi egyre inkább megjegyezhetetlen, kaleidoszkopikus törmeléknek fog tűnni, amelyet magával sodor csupán a szerkezeti játék: hiszen a legtöbbször egy novellán belül is számos különálló, néhány bekezdésnyi történet-töredék villan fel – katonasztorik, detektívtörténetek, iszthmoszi varjak, kutyavásárlás Losoncon, a városi küldöttség fogadása, cellatársak találkozása, utazás egy koponyában, punkkoncert, séta a tengerparton, hivatali ügyintézés, emberrablás, egy szűz élete és így tovább, és így tovább.

Ha tehát tartjuk magunkat a kötetformában implikált javaslatához, és végigolvassuk az elejétől a végéig, már-már a nyomasztósáig túlszűfoltnak és fárasztónak hathat a könyv, végzetlen utazásnak egy labirintusban, ahol sosem tudhatjuk, hogy a következő sarkon túl mi vár ránk, miközben tudjuk, hogy egyetlen labirintusról van szó, amin végig kell mennünk. Ám ez nyilvánvalóan ugyanaz a hatás nagyban, amire a kötet legtöbb novellája épül kicsiben. Hiszen kis túlzással elmondható, hogy Petrik Iván novelláinak legizgalmasabb pontjai a térközők: ami után egy új, az előzőekkel sokszor igen kétséges kapcsolatban lévő rész kezdődik, amelyet azonban, mivel ugyanahhoz a novellához tartozik, mégis kénytelen az olvasó valamiképpen kapcsolatba hozni és összeépíteni az addig olvasottakkal.

Ennek a legegyszerűbb példája a kötetet záró *Semmiségek katalógusa*, amelyben különböző emberek (és egy kutya és egy szűz) életének egy-egy epizódja követi egymást hosszú sorban, melyek között a kapcsolatot csupán a hely (egy határmenti város) és az idő (egy esős nap) jelenti. A többi szöveg szervezőelvei azonban rejtélyesebbek és bonyolultabbak ennél a könnyen megfejthető és átlátható, elégséges motívációként is elfogadható mellérendelésnél. Már a viszonylag egyszerű és rövid *Túlélők* esetében is tágas perspektívákat nyit annak eldöntetlensége, hogy a novellában egybegyűjtött két hasonló történetet

(mindkettő főhőse bezáródik egy társasház udvarára, majd átmászik a szomszédba) csak e központi motívum hasonlósága kapcsolja vajon össze, vagy van esetleg az alakoknak, a helyeknek is közük egymáshoz. A többi részből összeálló szövegek esetén pedig természetesen hatványozódnak a problémák, amit helyenként a cím kérdésessége is tetézik: a fentebb idézett *Autoexefuttatása* címe például, melynek elvileg az egész szöveget kellene reprezentálnia, a novellának éppen egy olyan alegységét idézi, amely semmilyen belátható összefüggésben nem áll azzal a bizonyos nehézségek árán még rekonstruálható történettel, amely a szöveg korábbi részének legnagyobb hányadát meghatározta – azt leszámítva, hogy egyes szám első személyben íródott az is, mint az addigiak. A novella eleje és vége, mint kényszerítő erejű és az egyes szakaszok közti hiátus, mint áthidalandó határ problémája ezen a ponton már a személyiség határainak problémájává eszkalálódik.

Hiszen az olvasás szokásos pragmatikája nyomán az elbeszélő szólam első személye az irodalom legstabilabb esetének számít – hiszen ott az elbeszélő beszél, akit alkalmasint az íróknak is képzelhetünk. Vagyis persze – ha valaha olvastunk irodalomelméleti tanulmányokat vagy (poszt)modern szövegeket, vagy csak végiggondoltuk a dolgot – nem. Ha Petrik Iván szövegeit reaktív gesztusnak tekintjük, ismét csak az anakronisztikusságához jutunk: hiszen akkor azt kellene gondolnunk, hogy olyan beidegzettségeket próbálnak ezek a konstrukciók felszámolni, amiket a magyar irodalom és elmélet elmúlt legalább harminc éve már rég leépített mindenki fejében, aki kicsit is odafigyelt. Ám, érdemes azonnal hozzátenni, alighanem éppen ez a felszámolásnarratíva volt az, ami további felszámolandók híján a kritika elkedvetlenedéséhez és a „szövegirodalom” önisméltolásának és kifulladásának érzetéhez vezetett már a kilencvenes években³⁹. Pedig a zavar és öröm sokkal inkább egyszerűen a szövegek paradoxonainak és ambiguitásainak, és nem pedig pedagógiai működésének effektusa – vagyis természetesen nem törvényszerű, hogy azt csupán kizárólag realista szövegeken felnevelt olvasók érezzék, csupán egyetlen egyszer.

És (Garaczin szocializálódott, a kötetet többször végigolvassó olvasóként kijelenthetem) nem ez a helyzet ezúttal sem: legyen bármi a benyomásunk némely irodalomtörténeti elképzelés nyomán, a poétikai

³⁹ lásd például: WIRTH Imre, *Töredékesség és történet. A „Jegűjabb irodalom” kritikai fogadtatásának néhány vonásáról = Csipesszel a lángot*, KÁROLYI Csaba szerk., Budapest, Nappali ház, 1994.

forradalomnak nyilvánvalóan nem az unalom az egyetlen alternatívája – Petrik Iván szövegei pedig sem az előbbi, sem az utóbbi minősítés hatálya alá nem tartoznak. Az *Autoexefuttatása* egymással reflektálatlanul összeegyeztethetetlen első személyei (illetve egy harmadik személy, akiről az elbeszélő bejelenti, hogy az álneve alatt ő rejtőzik) ugyanolyan intellektuális izgalmat képesek okozni az erre fogékony olvasónak, mint alighanem a *Tigrisek, bálnák* című novella első szakaszának elbeszélőjének okozna. Egy játszótér mellett várakozó apuka ő, akinek gyerekei igazi gyerekkérdéseket tesznek fel: hogy egy tigris és egy bálna összecsapásában ki győzne, hogy tíz futballpálya vagy tíz tengeralattjáró a nehezebb. Ebben a szövegben is külön jelölés nélkül csúszkál el az első személy: hol a bálnák tárolását segítő vízáttemelőrendszer tervező mérnök, hol egy tévedésből (vagy nem) focistának nézett, Petrik Iván nevű (vagy nem) személy egy futballpályán egy mérleg egyik serpenyőjében, hol a bálnakísérleti telep dolgozója, aki azon mérgeződik, hogy játszótérnek nézik a telepét, hol egy mocsártulajdonos, aki több száz éve eltűnt civilizációk nyomát („imp[ort] sor: 250 [ft]”) próbálja értelmezni, amíg elő nem bukkannak a gyerekei. Nem csak, de könnyen olvasható ez a novella – ami persze az egész kötet megítélésére nézve fontos javaslat – mint az öncélú fantázia apoteózisa: hogy hogyan szórakoztathatja el magát az ember igen izgalmas módon csupán egy esetleges inputot, néhány kulturális törmelék és képzeleti struktúráit használva.

Ez az interpretáció persze azt feltételezi – amire nyílt utalás nincsen a szövegben –, hogy a felsorolt elbeszélők mind az apuka fantáziájában, vagyis egy beágyazott fikciós szinten léteznek, az apuka pedig a „valóságban”, vagyis a legfelső szinten, *ahonnét nincs tovább*. De ebben a szövegben is benne rejlik nyugtalanítóbb magyarázatok lehetősége, más novellákban pedig ennek a legfelső szintek a határa is egyértelműen olyan határ, aminek *van két oldala*. A *Más történetek*ben például: a novellát felébredések néhány bekezdésenkénti sorozata határozza meg, álom az álomban (az álomban stb.) szerkezetet sugallva. A szöveg azonban izgalmas módon billenti ki a hierarchiát: a szöveg azzal ér véget, hogy egy csavargószerű *én* levetkőztet valakit, aki, úgy tűnik, ugyanaz, mint az az *én*, aki a második (az álmokba tehát mélyen, de épp nem a legmélyebben beágyazott) egységben ébredt fel meztelenül; vagy a *Minden pont úgy vanban*, ahol egy álombeli álom bizonyul azonosnak vagy egybevágónak a valósággal; vagy a címadó

novellában, ami azzal ér véget, hogy az elbeszélő elhatározza, hogy befejezi a történetet, és leadja a szerkesztőségnek, ám az nem válik nyilvánvalóvá, hogy ezt az író-elbeszélőt azonosnak kell-e gondolnunk a korábbi, különféle fikciós szinteken létező, egymással ellentmondásos viszonyokban lévő elbeszélők bármelyikével.

Ha tehát olvasóinak alighanem csekély hányada fogja is pont ebből a kötetből megtudni, hogy egy szövegben instabil énkonstrukciók is működhetnek, meg hogy az elbeszélő nem azonos az íróval, meg hogy az egy cím alatt olvasható szövegek nem feltétlenül adnak ki egy összefüggő-hézagmentes történetet – Petrik Iván mindenestre erős és változatos hatásokat képes kifejteni posztmodern poétikai arzenáljával: a tartós dezorientáltságtól (mint *A kikötőben*, amelyben többes szám első személyű alakok váltakoznak szeszélyesen egyes szám első személyűekkel, hogy ez utóbbi eset referense e váltakozás leple alatt változhasson meg időről időre) a kellemes tanácsalanságon (mint a *Kutyaugatásban*, amelyben a szöveg felkínál egy olvasási mintázatot, a kutatási beszámolóét, hogy azután igen kevésbé próbáljon megfelelni annak) és a paradox költőiségen (mint a *Nem sejtethető égtájak iránytűje* miniatűrjében, ahol egy író arról a festőről ír, aki őt kitalálta, ám hamarosan abbahagyja kigondolását) át az intellektuális katarziszig (mint a *Skizofrénia Leningrádban*, ahol egy zárójeles elbeszélői kiszólás válik az egész novella hatalmas végső poénjának alapjává); ha akar, vicces, ha akar, szép, ha akar, nyugtalanító.

Ám ha végül még egyszer madártávlatból is szemügyre vesszük a kötetet, a közös fókuszpont mellett egy ívet is felfedezhetünk. A könyv a két leggyengébb szövegével ér véget – és nem is csak arról van szó, hogy ugyanaz a technika a végére kifulladt volna. Mintha Petrik Iván is azon a nyomvonalon haladna, mint a kilencvenes évek irodalma, és ezekben a záró novellákban, ráunva a pusztá játékra, megpróbálna közelebb húzódní a valósághoz, takarékra állítva ennek érdekében narratív trükkjeit: a *Semmiségek katalógusában* azonban még így is izgalmasabb a fentebb leírt technika, mint a direkt is banálisnak szánt, ám valóban következmények nélkülinek ható epizódok; a *Végre elkezdődött* pedig egy szintén igencsak köznapi témát (egy kisnyugdíjas asszony életét) próbál meg új színben felmutatni, ám hamar kiderül, hogy Petrik Iván prózája erre egyelőre még kevésbé alkalmas – egyetlen, nem is különösebben eredeti poénja (a háborúvá allegorizálás) távolról sem bírja el a harminc oldalas, a korábbiaknál

jóval kevésbé szellemes szöveget. A kötetszerkezet tehát némi bizonytalanságot sugall a tekintetben, hogy a szövegirodalmat rehabilitáló teljes értékű novelláskötetnek vagy a későbbi komolyabb dolgokat előkészítő játékos beéneklésnek szeretné mutatni magát. Jelen pillanatban mindenesetre nem csak jóval meggyőzőbb, ha az előbbiként olvassuk, de talán még szimpatikusabb is – elvégre, ha már az irodalom annyi mindenre képes, miért is ne gondolhatnánk egyszer már azt, hogy annál jobb, minél több regiszterben szól egyszerre?

Prokrasztész vagy Prométheusz?

Tamkó Sirató Károly: *A Dimenzionista Manifesztum története*. Petőcz András: *Dimenzionista művészet*

„TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY [Tamkó Károly, Sirató Károly, Charles Sirato] (Újvidék, 1905. január 26. – Budapest, 1980. január 1.): művészetfilozófus, költő, prózaíró, műfordító, jögi”. Ez a *Dimenzionista Manifesztum története* című kötet hátsó fülszövegének első bekezdése, és talán nem haszontalan idemásolni, hiszen okkal feltételezhető, hogy a most ismertető könyv szerzőjének neve sokaknak nem mond semmit – vagy csak egészen keveset, bizonyos generációk esetén például felidézheti néhány gyerekvers (mondjuk a *Tengereczki Pál*, a *Csillagjáró Fehér Ráró*, a *Bőrönd Ödön*) emlékét. Aki pedig nem ismeri a szerzőt, az alighanem azt sem tudja, hogy e kötet megjelenésével a magyar könyvkiadás már csaknem félszázados adósságát rója le: a kötet anyagát Tamkó Sirató 1965-ben állította össze, a szövegben utalva is az 1966-os megjelenésre, ám az a valóságban – többszöri próbálkozás dacára a szerző életében és halála után – mostanáig kéziratban maradt; a könyv függeléke közli is az 1988-as kiadói elutasítás dokumentumát (188). Ez alatt a negyvenöt év alatt pedig Tamkó Sirató végig megmaradt „méltatlanul elfeledett alak”-nak: ezt állapították meg szinte egyöntetűen a visszatérő kötetek (*A Vízöntő-kor hajnalán*: 1969, *Kozmogrammok*: 1975) kritikái és a nekrológok, ebből az alaplásból indulnak Aczél Géza 1981-es kismonográfiája és az Artpool elmúlt években rendezett rehabilitáló célú rendezvényei – és ezt az állapotot szeretné megváltoztatni most ez a kötet is.

A fenti mondatot azonban főleg a benne rejlő erős állítás miatt érdemes idézni. Eszerint ugyanis Tamkó Sirató *legelsősorban* művészetfilozófus lenne: ez pedig távolról sem evidens, hiszen eddig megjelent művei között – ezeket a fül ugyancsak mind felsorolja – versesköteteket (köztük számos gyermekverskötetet), egy műfordításkötetet és egy sci-fit találunk; tanulmánykötetet, esszégyűjteményt vagy más szokványos filozófiai műfajba tartozó munkát nem. A logikus következtetés mindebből az lenne, hogy jelen kötet tartalmazza majd az esztétikai

életművet (vagy annak egy részét) – a helyzet azonban közel sem egyértelmű. Először az 1936-ban, Párizsban kiadott *Dimenzionista Manifesztum* magyar fordítását olvashatjuk (egy kivehető, kétoldalas lapon a francia eredeti reprintje is megtalálható); ezután következik az a hatvanas évek közepén keletkezett, egy hosszabb elbeszélés terjedelmét kitevő szöveg, amelyben Tamkó Sirató a manifesztum történetét írta meg klasszikus önéletrajzi narratívába ágyazva; végül pedig egy, a szerző által összeállított, viszonylag bő illusztrációs anyagot találhatunk még.

Micsoda tehát mindez? A válasz szerintem korántsem magától értetődő, a kötet paratextusai (az első fülszöveget Keserü Katalin, a jegyzeteket Klaniczay Júlia, az utószót L. Simon László írta) viszont egyértelmű olvasási javaslatot kínálnak. Eszerint – és a Tamkó Sirató-recepció egybehangzó állítása szerint – a manifesztum a magyar irodalom- és művészettörténet világviszonylatban is jelentős tényezője, aminek kiesését az emlékezetből főként az teszi érthetatlenné, hogy az azt aláíró művészek (Arp, Kandinszkij, Duchamp, Moholy-Nagy, Miró) fontossága ma is megkérdőjelezhetetlen. A központi cél tehát ennek a ma is releváns és az avantgárdról alkotott képünket jelentősen árnyalni képes szövegnek a visszaemlése a köztudatba, a kötet többi része pedig egyrészt a legautentikusabb személy, maga a szerző emlékein keresztül helyezi el a manifesztumot korának viszonyai között, másrészt pedig reprodukálja a tétel alátámasztásául összegyűjtött bizonyítékokat.

Ha elfogadjuk ezt a felfogást, akkor a kritikusként nem lehet más a feladata, mint komolyan venni és a ma tudományos horizontja felől megvizsgálni Tamkó Sirató sokáig lappangó elképzeléseit, és meghatározni, hogy milyen esélyük lehet azoknak visszaszövődni a kortárs művészetelméletbe. Az értékelést az teszi kezdettől fogva igen nehezé, hogy a *Dimenzionista Manifesztum* különös képződmény: egyfelől egy tőle függetlenül létező művészeti tendencia leírása, másfelől egy megalakítandó avantgárd iskola programadó írása – vagy ahogy a szöveg maga fogalmaz: „Deduktív a múlt felé. Induktív a jövő felé. Élő a jelenben.” (8). A Tamkó Sirató által felismert törvényszerűség lényege tulajdonképpen egyetlen mondatban összefoglalható: a modern művészetek létrejötte és fejlődése nem véletlenszerű, hanem egyetlen alapelvre, a művészetek dimenziólépésére visszavezethető – így lett az irodalom kétdimenziós, a festészet háromdimenziós, a szobrászat

pedig négydimenziós, a „Minkowski-féle” tér-idő kontinuum értelmében. A manifesztum magát „általános tudatosulásnak” tekinti: Tamkó Sirató leginkább vulgárhegeliánusnak tűnő elmélete szerint tehát az európai kultúrában egy hatalmas, meghatározott irányú, öntudattalan előrehaladás zajlik, melyről az egyes alkotók bár nem feltétlenül tudják, hogy részei, mégis elősegítik azt, mindennek háttérében pedig a huszadik század nagy fizikai felfedezései állnak.

A manifesztum elképzeléseit már önmagán belül is nehéz értelmezni. Miért kényszeríti ki a tudományos paradigma megváltozása a művészet formájának megváltozását? Elvégre, ha az elméletek helyesek, az univerzum szerkezete mindig is azoknak megfelelő volt, és semmiféle változás nem történt. Legkézenfekvőbb módon ezek inspiráló hatásáról lehetne beszélni – az, hogy hogyan vált a természettudomány az európai kultúra egy korszakában annak meghatározó viszonyítási pontjává, természetesen vizsgálat tárgya lehet, ez azonban nem valamiféle kollektív kulturális tudattalanban játszódna le, és a manifesztumnak nyilvánvalóan nem ez a célja. Mit jelenthet azután a fejlődési ív végpontjaként tétélezett „Kozmikus Művészet (A Szobrászat Vaporizálása)”, aminek alapja az anyag gáznemű állapot, és „az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll”? Ennek kifejtése és elképzelhetővé tétele sem itt, sem máshol nem történik meg, így csupán ködös fantazmagóriának tűnik. És végül: miért hiányzik az elméletből tökéletesen a film, a festészetnek az időbe való átlépésének nyilvánvaló területe? A dimenzionizmus legnagyobb és legnyilvánvalóbb problémája azonban az, hogy a transzcendens okok ingoványos talajára építkezve, és így a művészet institucionális és diszkurzív feltételrendszerét elfedve egy olyan rendszert hoz létre, ami kellően általános ahhoz, hogy művészeti tények bármilyen nagy halmaza alárendelhető legyen annak, ám olyan rigid, hogy a különböző alkotásokat egyetlen tulajdonságukra redukálva homogenizálja, és így azokat szükségszerűen félreérti – ez a szempont ráadásul az avantgárd a huszadik századi művészet arculatát átrajzoló hatáseggyüttesének ma egyértelműen a kisebb jelentőségű összetevői közé látszik tartozni.

Mindezek a problémák meglehetősen valószínűtlenné teszik, hogy a *Dimenzionista Manifesztum* alapelvei átrajzolják az avantgárdról alkotott képünket, és a posztmodern elméleteken szocializálódott olvasó valóban úgy érezze, hogy az – ahogy a fülszöveg írja – „az

egész izmus-forradalomsorozatok világos és természetes összefoglaló értelmét adja” – vagy egyáltalán hogy szükségesnek és lehetségesnek gondoljunk egy ilyen végső értelmet. A kötet másik hangsúlyos állítása azonban historista szemszögből teszi részben megkerülhetővé ezt a szempontot. Eszerint ugyanis Tamkó Sirtó afféle ismeretlen világsztár, aki bár egykor a világ művészeti életének élvonalához tartozott, és manifesztumát „minden bizonnyal az avantgárd irodalomtörténet legizgalmasabb és legfigyelemreméltóbb kiáltványai között kell számon tartanunk” (Utószó: 193), mára itthon tökéletesen elfelejtődött. Ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka a manifesztum már említett aláírásgyűjteménye, amit 1966 óta fedeznek fel újabb és újabb szerzők, akik döbbenet és csodálat közepette kénytelenek revideálni a magyar irodalom követő jellegéről és a magyar és nemzetközi avantgárd Moholy-Nagyban kimerülő produktív kapcsolatáról rögzült képet: hiszen itt most fölül a magyar név, alul pedig a nemzetközi kánon bálványainak névsora.

A kötet valódi újdonsága persze nem a manifesztum, ami korábban már az újvidéki *Híd*-ban, *A Vízöntő-kor hajnalán* című kötet függelékeként és a *Jelzés a világba* című antológiában is olvasható volt, hanem a történeti rész és az illusztrációs anyag (meg kell persze jegyezni, hogy bár a kötet sehol sem utal rá, a történeti rész szintén megjelent már, ha kissé valószínűtlen helyen is: Gecső Tamás *A nyelvleírás lehetőségei és határai* című 2003-as könyvében) – ezek pedig érdekes módon inkább csak aláássák a fenti lelkes nézőpontot. Elég csak a legenda központi elemét jelentő névsorral foglalkozó, a szövegben is központi helyen szereplő fejezetet (*Kik és milyen sorrendben írták alá a Dimenzionista Manifesztumot?*) alaposan és elfogulatlanul elolvasni, máris kiderül, hogy a nagy nevek közül például Kandinszkijjal mindössze egyetlen délután találkoztak („Életem legszebb és legemlékezetesebb két és fél órája volt az az idő, amelyet nála töltöttem.”, 78), Joan Miróval pedig még ennyit sem: „saját kezűleg írtam be nevét és lakhelyét [...], miután levelemre a választ sokáig vártam és nem kaptam meg. Szinte azt mondhatom most utólag: nagy lelkesedésemben tiszteletbeli dimenzionistává választottam meg.” (90) A visszaemlékezést végigolvasva könnyen úgy tűnhet inkább, hogy Tamkó Sirtó nem sokban hasonlít a mozgalomalapító ideálképehez: sem ismeretségi köre nem volt különösebben kiterjedt, sem tájékozottsága kiemelkedő, gazdag progresszív életművel pedig végképp nem rendelkezett.

Az avantgárd viszonyainak feltérképezésében barátaira támaszkodik („Tárgyilagosan be kell itt vallanom, hogy annak az óriási területnek az áttekintésében, amelyre az 1905-től kezdődő művészetforradalmak kiterjedtek, Arp látóköre sokszorosan felülmúlta az enyémet.”, 82); az irodalmi híreket is másodkézből, esetlegesen szerzi: „[Moholy-Nagy] azonnal Joyce Finnegans Wake-jét említette, s kérdezte, ismerem-e. Én nem ismertem, s nem is tudtam, hogy Joyce ebben a síkformában is alkotott valamit, vagy pedig hogy van valamilyen síkformában alkotott műve. Utólag azonban, itt Pesten, rábukkantam s örömmel vettem fel az illusztrációs anyagba.” (89) – a felvett mű, amit ebben a kötetben is láthatunk *Finnegans Wake* képaláírással, magyarázó ábra egy a *Wake*-ről szóló tanulmányból (132); a Párizsban töltött hat év alatt (és után) pedig, miközben annak elméletét propagálta, egyetlen új síkverset sem írt, csupán a korábban Magyarországon írtakat (összesen tízet) fordította le franciára.

Erősen kérdéses tehát, hogy hogyan lehet értékelni egy voltaképpen hamvába holt vállalkozást: a manifesztum kiadása után Tamkó Sirtó betegen hazatért Magyarországra, a mozgalom további sorsa pedig egyetlen, két aláíró, Sophie Taeuber-Arp és César Domela által szerkesztett folyóiratszámában merült ki, előbbi lapjában, a *plastique*-ban. Egy alternatív valóságban persze bármi lehetett volna az irányzatból, ám a megvalósultak (de önmagában Tamkó Sirtó potenciálja sem) távolról sem látszanak világirodalmi rangot szavatolni. Kumin Mónika a kötetéről szóló remek ismertetése⁴⁰ nem hagy sok kétséget Tamkó Sirtó elképzeléseinek originalitása felől sem: „olyan populáris elvekről [...] van tehát szó, melyekkel akkoriban a legtöbb absztrakcióra kihegyezett avantgárd kiáltvány operált.” Vélhetően közelebb áll tehát a valósághoz, ha a manifesztumot közös nevezőnek tekintjük, melyet bárki nyugodt szívvel aláírhatott, akinek megmutatták, és ami körül a körülmények szerencsésebb alakulása esetén sajátos nézőpontú folyóiratszámok, antológiák, kiállítások szerveződhetek volna.

Az ebben a kötetben tetten érhető rehabilitáló-elismertető gesztusokhoz csatlakozik a vele párhuzamosan megjelenő másik könyv is, Petőcz András *Dimenzionista művészete*. Petőcz régóta foglalkozik Tamkó Sirtóval, már *A jelben-létezés méltósága* című 1990-es kötetében is volt róla írás; régóta készülő mű ez tehát, ami azonban megjelenése pillanatában már meglehetősen redundánsan hat: nyilvánvalóan

⁴⁰ KUMIN MÓNIKA, „N+1”, avagy „egy ember élete”, Balkon 2010/10

a manifesztum-történet említett kallódásának tudatában íródott, így aztán egy elég jelentős része csupán az ott leírtak idézéséből és parafrázisából áll. Ha az a szöveg végül sosem jelenik meg, tekinthető lenne népszerűsítő munkának; azzal párban olvasva azonban igen frusztrálóan hat, mennyire nem lép ki a szöveg Tamkó Sirató nézőpontjából, aminél fogva tökéletesen elmarad a párizsi avantgárd szociometriájának és benne Sirató pozíciójának objektív értékelése. Petőcz elméleti álláspontja azonban már bátrabban szakad el a Tamkó Siratóétól: annak költészetét mint „jelben-létező” (és nem pedig „kiáltás-típusú”) avantgárdot értékeli – a „jelben-létezés” megállapításához azonban ki kell zárnia vizsgálódásából az életmű nagyjából kilencvenöt százalékát. A manifesztum előtt és után egyaránt nagy számban készülő „hagyományos”, gyakran forradalmi hangú versekkel egyáltalán nem is foglalkozik, de az egyértelmű kategorizálás érdekében tulajdonképpen a síkverseket is kénytelen megfosztani (pl. a *Budapest* esetén szocialista, az *Önarckép* esetén spengleri-technooptimista ihletésű) tartalmuktól, és persze arról sem esik szó, hogy utóbb a dimenzionizmus is társadalmi utópista színekkel telítődött: „Célja: a világ újjáteremtése, a társadalom újjáépítése, új rend megalkotása” – mindez meglehetősen távol esik a l’art pour l’art-tól. Az utolsó fejezetek azonban tisztázzák Petőcz valódi szándékait. Családfaultetés történik ugyanis, folytatva a Magyar Műhelyesek munkáját, akik ugyancsak a síkversekhez és a manifesztumhoz kapcsolódva ismerték fel/alkották meg Tamkó Siratót saját nemzetközi jelentőségű magyar előfutárúkként – Petőcz Sirató, majd Papp Tibor, Nagy Pál, Bujdosó Alpár, Csernik Attila és Szombathy Bálint „jelszerű” költészetén keresztül voltaképpen saját művészetének genealógiáját konstruálja meg. Így ez a kötet is sokkal inkább szól róla, mint Tamkó Siratóról – ami annyiból megbocsátható, hogy Aczél Géza 1981-es kismonográfiája ma is jól használható, korrekt áttekintését adja az életműnek, annyiból viszont szomorú, hogy az újabb elméletek (evidensen például a medialításra vonatkozó, az elmúlt évtizedben jócskán megszorodó kérdések és válaszkíséletek) olyan fontos belátásokat alapozhattak volna meg, amelyek egy korszerűbb, következetesebb és a költőt a neoavantgárd körökön kívül is érvényesen bemutatni képes portré felvázolását is lehetővé tették volna.

Sajátos módon Petőcz számára *A Dimenzionista Manifesztum története* azon kitétele válik a legfontosabbá és mintegy a Tamkó Sira-

tó-életmű végső tanulságává, amelyben arról beszél, hogy a művészet dimenzionista előrehaladásán kívül a hagyományos formáknak is van létjogosultságuk. Ezt a vélekedést a manifesztumot megalkotó, fiatal Sirató ugyan biztosan nem tekintené elmélete lényegének és nem is feltétlenül üdvözlőné („Ez a művészet húsz év óta vajúdik már. Ez lesz a nagy szintézis. A művészetek, a nagy szintézis vágyában mind feléje mozdulnak el.”), mindazonáltal jól jellemzi a *Történet* megírásának körülményeit: Tamkó Sirató évtizedes betegség után az avantgárdot éppen csak túrni kezdő szocialista Magyarországon próbálja meg összefoglalni és folytatni művészetét – a kényszerű óvatosság néha a megfogalmazásban is tetten érhető: „[az irodalom felbomlása] nem érint semmiféle olyan irodalmat, amelynek az »esztétikai gyönyörködtetésen« kívül más, elsődlegesebb célja is van, például nevelés, oktatás stb., nem érinti így tehát a szocialista realizmus irodalmát sem!” (47). De hiába minden óvatosság, az album végül mégsem jelenhetett meg, csupán az azzal nagyjából egy időben összeállított gyűjteményes verseskötet, *A Vízöntő-kor hajnalán*. Ahogy azonban a hatvanas évek végén a kötet mellől hiányzott a *Történet*, úgy most annak megjelenésekor, a csak a dimenzionista művekre összpontosuló figyelem nyomán már a verseskötet hiányzik emellől. Pedig a két kötet összetartozása nyilvánvaló.

A manifesztumnál is elfeledettebb *Vízöntő*-kötetben négy évtized különféle indíttatású versei ugyanis egyetlen történetbe rendeződnek: ebben a költemények beszélője forradalmárként jelenik meg, aki felismeri a világ problémáit, és saját akaratát és az általa felismert igazságokat szegezi azokkal szembe – és bár végül kudarcot vall, és meghíúsul a forradalom, igazságában és annak nélküle is szükségszerűen bekövetkező győzelmében való hite rendületlen marad. Ez az általános történet pedig, mivel a versek gyakran hozzák összefüggésbe a forradalmat és a művészetet, és gyakran hivatkoznak a geometriai-fizikai paradigmaváltásra, összefonódik a dimenzionizmus történetével (a kötet függelékében el is olvasható a manifesztum). Innen nézve pedig az is jelentőségtelivé válik, hogy a könyvben szokatlan módon kettős dátumozás található a versek alatt, vagyis nem csak a megírás időpontját közlik az olvasóval, hanem egy későbbi átirásra is felhívják a figyelmet. Ha pedig megnézzük a korábbi köteteket, rájöhettünk, hogy ez az átirás éppenséggel a dimenzionista tendenciák, legalábbis a látványosan avantgárd elemek (vonalak, nyilak) kiiktatását jelenti – tehát mintha ez

is a kudarc lenyomata lenne. A kötet versei tehát különös összetettségben működnek együtt a *Történettel*: nem egyszerűen az ott elmesélt költői életút termékei, hanem ezzel egy időben ennek a történetnek egy konkrétumoktól eloldott, mitikus alapsémáját is elmesélik, formájukkal pedig bizonyítják annak eredményét. Ilyen módon tehát a verseskötetet és az album nem csupán „versek + élettörténet + illusztráció”-mintázatban olvasható, hanem egységben, kvázi-regényként is, ahol költemények és próza körkörösén egymásra utalva, egymást megemelve működnek – és amit a magyar irodalomból leginkább talán a *Psychéhez* hasonlíthatnánk, épp csak az alapanyag itt nem egy hajdani költő, hanem a szerző saját élete.

A fentebbi fenntartások ellenére tehát a legkevésbé sem tartom értéktelen vagy felesleges műnek *A Dimenzionista Manifesztum történetét*. Azt gondolom azonban, hogy akkor járunk jobban, ha annak a *Vízöntő*-kötettel együtt hatékonyan működő önmítosz-konstrukcióját inkább csak élvezzük, és nem vetjük alá magunkat. Ha így teszünk, a kötetet záró illusztrációs rész sem rossz minőségű és ad hoc válogatásnak fog tűnni, hanem a világban való tájékozódásra a hatvanas évek Budapestje által adott lehetőségek monumentumának – és Tamkó Sírátó sem kétséges világirodalmi jelentőségű és még kétségesebb relevanciájú, a művészet jelenségeit önkényesen rendszerbe kényszerítő teoretikusnak, hanem mitikus hősnek, akinek hőstette végrehajtása után a perifériához láncolva, szenvedések közepette, ám a jövő bizonyosságának tudatában kell túrnia. Persze nem nehéz más mintázatokat is felfedezni ebben a mítoszban: a vidéki fiút, aki a Párizsban talált káoszt képtelen lévén elviselni, rendet vág a művészeti életben; és leginkább persze a magyar nemzeti önkép egyik központi mitológémiáját, a jogos, ám elbukott forradalmat. Ha mindezzel szembenézünk, elveszítünk ugyan egy világsztárt és egy művészetfilozófust, nyerhetünk azonban egy Ady-tól ihletett szerepét megszüntetve megőrző, különleges és igazán szerethető műveket létrehozó költőt.

Kritikatörténet mint provokáció Kosztolánczy Tibor: *A fiatal Osvát Ernő*

Létezik a kritikaírásnak egy igencsak bizarr alfaja, amikor kritikusok más kritikusok kritikáit összegyűjtő kötetekről írnak. De ami ennél is bizarrabb talán: egy kritikus életpályát elemző kötetéről írni. Mert már az előbbi esetében is a sajátunkkal megegyező státusú szövegeknek kell metanyelvként fölébe kerekednünk, mintegy az ő műszerkészletüket a mi (nem nagyon másmilyen) műszereinkkel feltárni, az utóbbi viszont még ennél is nyaktörőbb elméleti bonyodalmakhoz vezet, egy meta-metadiskurzust *önnön tárgyának* pozíciójából kell ugyanis tematizálnunk. Az eredmény: egy metadiskurzus, mely meta-meta-metadiskurzus is egyúttal.

Mindez nem is a strukturális akrobatika szépsége miatt lényeges igazán, hanem mert Kosztolánczy könyvéről írva tényleg könnyen mosódik el a határ értékelő és értékelt között; miközben ezt írom, nehéz nem magamon éreznem a megbírált szerző bíráló tekintetét. Mert a kismonográfia főhőse persze Osvát Ernő, az ő alakján keresztül azonban egyszerűen a kritikának mint olyannak az anatómiája is a mű – egy olyan műfajé, amely időtlen idők óta létezik anélkül, hogy tudni lehetne, mi csoda is és milyennek kéne legyen, ahogyan azt például a híres magyar kritikavita is világosan megmutatta. És mivel az a vita is az álláspontok valamiféle utópisztikus összebékülése nélkül ért véget, kérdésfelvetései, ha látványos összeütközések nélkül is, tovább dolgoznak a háttérben, itt működik Kosztolánczy is, a történeti tárgyalásmód biztonságos magasából tekintve át a terepet. Könyvének tónusa azonban nyilvánvalóvá teszi, hogy az időbeli távolság a legkevésbé sem von maga után mosolygó mindent-megbocsátást. Ellenkezőleg: a tárgyszemély különleges irodalomtörténeti pozíciója – életműve túlnyomórészt kritikákból áll, nincsenek azt elhomályosító más (szépirodalmi) művei, ám a *Nyugat legendás szerkesztőjeként* mégis a magyar irodalom legbelsőbb köreiből tartozik – éppen azt teszi lehetővé számára, hogy kritikáit (és a kritikát) olyan komolyan vegye és olyan mélységben tanulmányozza, ahogyan

ritkán szokás, és úgy tárgyalja, mintha a műfaj valóban tétel, szerzőjük pedig valódi felelősséggel bírna; így válnak Osvát alakja és Kosztolánczy megfigyelései egyaránt nagyon is aktuálissá és jelentőségtelivé.

De hogyhogy éppen Osvát Ernő? A kérdés a fentiek ellenére is jogos lehet, hiszen bő húsz éve jelent meg róla Fráter Zoltán könyve (*Osvát Ernő élete és halála*), és bár ez éppenséggel nem tegnap volt, a magyar irodalomtörténet nálánál centrálisabb alakjai között is vannak, akik régebb óta várnak egy új monográfiára. Azt sem lehet mondani, hogy új tények feltárása tette volna szükségessé az élettörténet újraírását: a legfontosabb ilyen jellegű nővum, hogy levéltári adatok nyomán végre eloszlik a születés pontos idejét eddig övező homály, ez és a többi (személyek beazonosítása, cikkek szerzőségének megállapítása) azonban önmagában csak egészen kicsit árnyalná a korábbi képet. Létjogosultsága azonban mégsem vitatható. Fráter könyve ugyanis egyrészt valóban – ahogy ő maga nevezte – *irodalomtörténeti regény* volt, melyben két nagy esemény, a *Nyugat* megalapítása és az öngyilkosság képeztek teleologikus csomópontokat, melyeket a szerző rendre visszaolvasott a korábbi eseményekre, meglehetősen statikus személyiségképzetet hozva létre. Másrészt pedig végtelenül frusztráló olvasmánnyá tette, hogy a tények lelkiismeretes ismertetését nem kísérte újraértékelése a mítosznak, amelyet alatt besüppedni látszott Osvát személyisége: egy egész fejezetnyi zsenikkel szembeni fafejűség és szeretőkkel szembeni elfogultság után is az volt a konklúzió, hogy lám, ilyen a felelős, moralista szerkesztő.

Kosztolánczy ezzel szemben lezárja történetét a *Nyugat* első számával, nyomok helyett pedig inkább hőse írásait olvassa el alaposabban, akiből így egy csapásra *majdani* legenda helyett saját korának viszonyai között boldogulni próbáló fiatalember válik: „Helyzetünk – Arany János-i értelemben – humoros, midőn teljesítményként üdvözlünk egy tárcát, amelyhez hasonlókat ezerszám közöltek a korabeli napilapok.” – olvashatjuk egy jellemző zárójelben (116). Az időbeli korlát a legendáról való leválás kiváló eszköze, hiszen az amúgy jobbara önfenntartó: központi eleme az írást feladó szerkesztő, akinek így írásai nem is lényegesek, marad hát a legenda. A *fiatal* Osvát útját azonban még bőven szegélyezik cikkek és folyóirat-kezdemények, melyeket értelmezni feladatnak is jóval megfoghatóbb, és végigkövetni is tanulságosabb (egy mai fiatal kritikusnak meg főleg), hogyan lesz belőle, aki lett, a kiválasztottság homlokán ragyogó bélyege nélkül.

Kosztolánczy látszólag afféle *hagyományos* irodalomtörténészként áll neki műve megírásának, nincs módszertani dilemmákba belemerülő előszó, hanem csak elkezdi Osvát születésénél minuciózus levéltári jelzetekkel kísért első fejezetét, mintha őt nem is érintené a szerzői monográfia műfaja körüli mai tanácstalanság. És a továbbiakban is mintha magára csukná az ajtót, odabenn csak ő és az elemzett szövegek: a kötet bibliográfiáját végigtekintve alig néhány tétel szekundér művet találunk, elméleti szöveget pedig jóformán egyáltalán nem (a kivételek ilyenként ritkán idézett autoritások, mint Ottlik Géza vagy Kurt Vonnegut), mintha saját megfigyeléseire akarna csak támaszkodni, bajosan is lehetne hát besorolni valamely manapság dívó irányzat alá a szöveget, úgy tűnik inkább, nyugodtan íródhatott volna bármikor. Ez persze egy olyan *irodalomtudományban* szocializálódott olvasó számára, ahol a szóösszetétel második tagját nagyrészt éppen az innen hiányzó hivatkozások szeretnék legitimálni, meglehetősen zavarba ejtő tud lenni, néhol pedig – például amikor a szöveg nyelvfilozófiai elmélkedésbe bocsátkozik a valóság tükrözhetőségéről (102), az elmúlt kétezeröttszáz évben a témában keletkezett alighanem több könyvtárszobányi irodalomból egyetlen művet sem idézve – egyenesen hajmeresztő. De hogy ezt megmagyarázzuk, nem kell ad hominem érvekhez folyamodni: arról van szó inkább, hogy Kosztolánczy könyvében forma és tartalom korántsem függetlenek egymástól.

A születéstől az egyetlen félbehagyásig tartó szakasz eseményeinek számbavétele után ugyanis lazábbra engedi az életrajzi szálakat, és kezdődik a könyv szerintem legfontosabb része, a kritikák számbavétele, melynek történeti tétje, hogy a korai termékenységből levezethetővé váljon a későbbi elhallgatás. Kosztolánczy logikája első közelítésben a generatív nyelvészettel látszik analógnak, módszerének lényege Osvát szövegeinek szoros olvasása, célja pedig egyfajta mélystruktúra feltárása a kritikák szövegét létrehozó retorika mögött. Ennek visszabontására az értelmet a szövegek minden mozzanatán számon kéri, amivel egyben számos, olvasói reflexek mögé búvó homályos pontot is leleplez. Egy példa és próba: „mi sem érdekesebb, mint az Ambrus Zoltán mondatai. Stíljének, kifejezőművészetének ezek a mintadarabkái.” Van-e bármi baj ezzel a mondattal? Kosztolánczy ezt fűzi hozzá: „[A mondaton kívül mi másban fejezhetné ki magát?]” (79) – én a magam részéről kissé restelkedve láttam be, hogy az osvátí kitételnek valóban nem sok értelme, ám ha magam olvasom, tökéletesen hozzá lévén

szokva az ilyesmihez, egy szemrándulás nélkül siklom át rajta, ami olvasóként és íróként egyaránt kényelmetlen tapasztalat. Kosztolánczy remek stílusú kommentárjaival valamiféle common sense talaján állva mutat rá lózungokra és önellentmondásokra, és nyeri ki ezáltal a szövegekből azok tényleges állításmátrixát, noha persze ez a talaj maga elég ingoványos, hiszen időnként olyan túl-magabiztos állításokhoz vezet, mint hogy „Az *Idegenek között* című új könyv *valóban* [?] fejlődés: korrekt unalom az Atalay Mariska karrierjéről készült fércmű helyett” (114) – a szögletes zárójel ezúttal az enyém.

Az analízis közvetlen eredménye, hogy Osvát kritikáiban sikerül izolálni Gyulai Pál eszmerendszerét, ami kérdéssé teszi a modern magyar irodalom szakítását előzményeivel – ez a leszámolás azonban, ha nem is ilyen körütekintően argumentálva, tulajdonképpen mindig is ismert volt. Kosztolánczy azonban jóval tovább megy ennél: Gyulai esztétikájában az ő elődei, majd végső soron Arisztotelész problémáit fedezi fel: „az európai irodalomelméleti diskurzus még a 19. század közepén is több mint kétezer évvel korábban formulázott kérdésekkel van elfoglalva” – állapítja meg, aztán egy lábjegyzetben blazírtan hozza: „Miként e dolgozat is.” (54-5). Innen nézve aztán érthetővé válik az elmélettel szembeni szkepszis, hiszen az így inkább tűnik évvezéres gittrágásnak, egy véges fogalomkészlettel való kombinatorikus játéknak, mint az igazsághoz konvergáló tudománynak – mely utóbbit tényleg elég régóta nem is állítja magáról.

De akkor mégis mi számít? Leginkább az, ami miatt Osvát Ernő mégsem Gyulai Pál, annak ellenére, hogy Osvát Gyulaibb Gyulainál. Vagyis pont ezért: Osvát ugyanis korai, termékeny korszakában algoritmust írt a mesterétől eltanult elvekből, és ezt a programot futtatta le az eléje került műveken („ítélet-nukleoluszait a kifejezés szintjén mintegy továbbépíti, a panelekből alakzatokat formál [...] rövidebb-hosszabb gondolati láncokba kapcsolja őket. S hogy meglegyen a terjedelem, a korról, a műfajokról, az élet végességéről bölcselkedik – lírizál.” [77-8]). Egy elméleti alapokon felépülő, szigorúan érvényesített koordinátarendszer jelenthetne tudományos egzakttságot is, a konkrét művek elemzésében mégis korlátoltságnak tűnik inkább, melyből inherens módon fakadnak akár az Ibsent a drámaírástól tulajdonképpen eltanácsoló kritikához hasonló justizmordok is, ahányszor egy mű rosszul rezonál az egyértelműség vágyánál fogva szűkössé váló szempontsorra. Ráadásul egyikőjük esetében sem értéktábláza-

tot, hanem prózai szöveget olvasunk, aminek jelentőségét jól mutatja Osvátnak a végtelenig tömörített kritikáról szóló vágyképének abszurditása: hiszen az egy idő után nem csak a csacsogást, de az indoklást is el kellene hagyja, és maradna egy magáért jótállani már nem képes *igen* vagy *nem*. Kosztolánczy bemutatásában Gyulai vagy az ugyan-csak őt folytató Péterfy kritikája egyszerűen azért működőképesebb az Osváténál, mert abban van (Kosztolánczy ezt a magyar könnyűzeneből átemelt kifejezést használja:) *dög*, vagyis hogy szövegeik külső formája nem csak járulékos, leküzdendő elem, hanem érdemben járul hozzá „a referencialitás illúziója” (75) felkeltéséhez, vagyis hogy olvasójuk ugyanazt lássa, mint ők – és valójában az „egzakttság illúzióját keltő, normatív rendszer” is a retorika függvénye. Ha pedig erről szól, és ezt bizonygatja igen meggyőző módon, akkor várhatunk-e mást Kosztolánczy szövegétől magától, mint hogy felesleges illúziók termelése helyett saját nézőpontját exponálja minél meggyőzőbben, amit a hol esszébe, hol invektívába átcsapó, végig szellemes, és érezhetően involvált szöveg kiválóan el is végez?

Gyulai sosem vált azzá a dogmatikussá, aminek álarcában Osvát eredményesen tudta karrierjét beindítani, így aztán nem is csapódhatott olyan sebességgel saját korlátainak. Amikor tapasztalja magán rajongását Bródy egy regénye iránt, lehány magáról minden korábbi egzakttságot, és addigi nézeteinek élesen ellentmondó rapszodiába kezd – aztán megpróbál visszatérni a szabályok biztonságos, kiszámítható körébe. A végpontok közötti cikázás törvénytelenül vezet a meghasonlásba, egyik utolsó kritikájában Kosztolánczy szerint „itt áll egyetlen koherens gondolat, egyetlen jól formált megállapítás nélkül” (119); végeredményként marad a fáradt *laissez-faire*. Közben egymás után alakulnak a folyóiratok, amik persze nem annyira létrehozni, mint meglovagolni tudnák csak az új magyar irodalmat. Aztán megalakul a *Nyugat*, és Kosztolánczy zseniális névsorolvasással zárja művét: meghatározza mindenki szerepét a lap prosperálásában, ám ebből az utolsó alfejezetből tökéletesen hiányzik a kismonográfia hőségének neve. Osvát az a *kígyónyi úr*, ami a kígyó után marad, ha fölfalja önmagát. Hogy pedig éppen így válhatott a magyar irodalom történetének legfontosabb folyóiratának egyik legfontosabb alakjává – ez Kosztolánczy könyvének egyik legprovokatívabb, függőben hagyott állításának tűnik nem csak siker és sikertelenség viszonyáról, de egyáltalán az irodalmi értékelés lehetőségeiről.

Még többre

Túry György: *Amerikai etikai kritika*

Az *etikai kritika* néven meghonosodni látszó irányzat, túl egy Helikon-számon (2007/4), számos ismertető jellegű és néhány a gyakorlatban is hasznosítani igyekvő tanulmányon már nem tekinthető ismeretlennek Magyarországon sem; az a jelentőség azonban, amit Túry György kismonográfiája szükségszerűen betölt mint a téma első könyvterjedelmű feldolgozása magyar nyelven, mégsem elhanyagolható. Nem üres szellemesség az etikai kategória használata: nem kevés felelősség terhel egy olyan munkát, amely – a formátumból adódó praktikus okoknál fogva – nagy valószínűséggel válik majd a kérdéskör iránt a jövőben érdeklődők kiindulópontjává. A kötet definitív és magabiztos címevel kifejezetten vállalni is látszik ezt a kihívást, melyet mintha a kissé homályos alcím (*Irodalom- és kultúratudományi vizsgálódások a késő huszadik századból*) sem vonna vissza, hiszen abban az időhatározó inkább az általa elemzett művekre vonatkoztatja a visszafogottabb *vizsgálódások* kitételét. A könyv két nagyobb blokkra oszlik, az első elméleti szerzők ismertetését, a második irodalmi művek értelmezését tartalmazza – előbbi rögtön kérdéssé is teszi, mennyiben beszélhetünk egyáltalán valóban irányzatról az etikai kritika kapcsán.

A Túry által bemutatott két teoretikus, J. Hillis Miller és Martha C. Nussbaum kiemelése és egymás mellé rendelése Robert Eaglestone nálunk sem ismeretlen *Ethical criticism*⁴¹ című műve óta kevéssé számít meglepőnek. A brit szerző fő célja persze saját (Lévinasra építő) elméletének elővezetése, ennek szükségességét azonban azzal támasztja alá, hogy kritikus ismertetéseiben e két korábbi munkát játssza ki egymás ellen, ezzel pedig egyszersmind egy diametrális ellentétet is

⁴¹ Robert EAGLESTONE, *Ethical criticism: reading after Levinas*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1997. Magyarul megjelent a szerző egy tanulmánya, mely a könyv téziseit tanulmányformába tömörítve mondja újra: Robert EAGLESTONE, *Hibák: James, Nussbaum, Miller, Lévinas*, Helikon, 2007/4, 521-531, és egy alapos, továbbgondoló ismertetés: KENYERES Zoltán, *Kérdések az etikáról és az esztétikáról*, Irodalomismeret, 2000/4, 65-85.

megképez közöttük, ami azóta lényegi szerkezeti eleme lett az etikai kritikáról készített térképeknek, amiken a szokásos régiók így: 1. a humanista elképzelések, 2. az ezekkel összeférhetetlen dekonstrukciós etika, 3. az előző továbbgondolásaként vagy attól különálló, de hasonló eredményekre jutó irányként felfogott lévinasiánus kritika, +1 a lázában kapcsolódó, inkább csak párhuzamosan épülő, de alapvetően szintén etikai üzemanyaggal működő posztkoloniális, feminista, queer stb., tehát a politikai elméletek⁴². Már ebből is látszik, hogy az etikai kritikát mint olyat csupán nagyon általános kérdésekkel (mondjuk: „Milyen kapcsolat lehetséges irodalom és etika között?”) lehetne egy-egybe fogni, ám nyilvánvaló az is, hogy ez a kérdés éppenséggel nem elhanyagolható a hazai irodalomtudomány számára sem, sőt a mai helyzet nagyon is megkövetelné a releváns válaszokat. Túry György könyve elején (20-21) Zygmunt Bauman találó meglátásait idézi arról, hogy a posztmodern kor, a tradicionális értékrendek és a világiobbító modernista projektek összeomlása után valóban átfogó etikai rendszerek nélkül maradt ugyan, ez azonban az egyes ember számára valójában az egyéni felelősség *megnövekedését* jelenti. A helyzet analógiája két szinten is értelmezhető, hiszen miután a magyarok bőven kivették részüket előbbinek és utóbbinak a hegemoniájából is, úgy tűnik, még mindig kissé bizonytalankodva keressük az ellenállást jelentő esztétikai autonómiától továbbvezető utakat az irodalomtudománynak és magának az irodalomnak az életben játszott szerepét illetően is.

Ezért is érezhet az olvasó csalódottságot, amikor Túry könyvének 22. oldalán azt olvassa: „Munkám azonban irodalomelmélet-történeti és műelemző fókuszú, amiből az is következik, hogy nem feltétlenül kíván a legújabb fejleményekkel számolni. Időbeli kereteit körülbelül a »nyelvi fordulat« utáni és a »kulturális fordulat« előtti periódusban határozza meg.” (22.) Máshol ezt az időkeretet „az 1970-es évek közepétől az 1990-es évek elejéig-közepéig terjedő bő két évtized”-ként konkretizálja (9.). Ezen kitételek egyrészt a gyakorlatban nem sokat jelentenek, hiszen a bevezetésben széles ecsetvonásokkal felvázolt kontextus és a lehetséges terepek számbavétele után a szöveg már csak az éppen elemzett művekre vagy életművekre fókuszál, így azok atomizálódnak,

⁴² pl. Liesbeth Korthals ALTES, *Ethical turn = Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, 142-6., ezt a mintázatot követi a Helikon-szám kiváló áttekintő bevezetése is: BÉNYEI Tamás-Z. KOVÁCS Zoltán, *Az etikai kritikáról*, Helikon, 2007/4, 469-98.

szem elől veszjük helyiértéküket, elmélettörténeti narratívákhoz való kapcsolódásukat; másrészt pedig mintha felmentést adnának az alól, hogy a szöveg konzekvensen tisztázza azt a kortárs pozíciót, ahonnan nézve a korábbi elméleteket elemzi. Ez utóbbinak legszembetűnőbb tünete éppen azon a helyen figyelhető meg, ahol egyetlen alkalommal mégis elvezeti történetét a jelenig, és felvázolja, hogyan mozdult el az amerikai irodalomtudomány az utóbbi évtizedekben a posztstrukturalizmustól és jutott el például Satye P. Mohanty posztpozitivistá objektivitás-elméletéig: „Ennek leegyszerűsített lényege az, hogy kellő távolságot tartva egyrészt »öröknek« és »egyetemesnek« tartott érték-képzetektől [...], másrészt azoktól a nézetektől, amelyek az értékítéletek teljes körű szubjektivitását vagy azok társadalmi determináltságát vallják, az emberi természetben vélik felfedezni azt az alapot, amelyre [...] objektíve lehet értékítéleteinket alapozni.” Majd így folytatja: „Az emberi természet pedig történetekben, narratívákban fejezhető ki a legteljesebben. Ez alkotja Miller és Nussbaum közös kiindulópontját.” Átkötésnek közepesen szellemes, ám az általa létrehozott anakronizmus, mely szerint mintha a nyolcvanas évek végén a kilencvenes évekre bekövetkezett elmozdulás nyomán láthatóvá váló tételekből indultak volna ki, csak úgy oldható fel, ha vagy azt feltételezzük, hogy valójában nem is történt elmozdulás, vagy azt, hogy az emberi természetről szóló idézett mondat mindig nyilvánvaló és sosem kétségbe vonható axióma. A két állítás közül természetesen egyik sem igaz, és főként egyik sem segíti elő a lezajlott folyamatok pontos, tanulságok levonását lehetővé tevő megismerését.

Ennek a gondtalan szinoptikának a tarthatatlansága az értelmezési részben ütközik ki igazán, ám már az elméleti fejezetekre is erőteljesen rányomja bélyegét. A kontextuális áttekintésből a tárgyalta teoretikusokra vetítve egy-egy szlogenszerű epitheton ornans marad csak: Nussbaum arisztotelianus filozófus, míg Miller „vérbeli dekonstruktor”, vállalkozása „velejéig dekonstruktív”. Meg kell jegyezni, hogy közülük az utóbbi az etikai kritika Magyarországon alighanem legtöbbször bemutatott alakja⁴³, szinte kivétel nélkül csupán

⁴³ Az eddig idézett cikkek (Kenyeres, Eaglestone, Bényei-Z. Kovács) mind összefoglalják Miller elméletét. Ezen kívül még: SÁRI László, *Lehet-e az olvasásnak etikája?* = *Keresztesz(ő)dések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal–M. SÁNDORFI Edina, Pécs, Janus-Gondolat, 2003, 205-23.; SEREGI Tamás, *A személyiségen innen*, Iskolakultúra, 2001/4, 41-51. (Millerről: 41-43); ANTAL Éva, *Retorika és etika*

*The ethics of reading*⁴⁴ című kötete alapján. Ennek a munkának a fogadtatása meglehetősen egyöntetűnek mondható Simon Critchley nagy hatású könyvétől⁴⁵ Eaglestone említett összefoglalásán keresztül a magyar ismertetésekig, ennek lényege pedig, hogy Miller „lényegében nem tesz mást, mint hogy Paul de Man olvasásfelfogását »átnevezi« etikus olvasássá, s a performatív aktusként értett dekonstrukciós olvasás válik nemcsak az etikus olvasás (vagyis a »jó« olvasás) példájává, hanem az egyéb tevékenységek mércéjévé is [...] Miller számára az olvasás szükségszerű etikai mozzanata egy sajátos imperatívusz megjelenése, amely azonban »nem a tematikus tartalomra adott, ilyen vagy olyan moralitásfelfogást hirdető válaszhoz kapcsolódik, hanem valami sokkal alapvetőbb »kell«, amely magára az irodalom nyelvére válaszol [...] A szöveg betűjének kell az én törvényemmé válnia«, de a »kérelhetetlen törvénynek« való megfelelés, az etikus olvasás a szövegben paradox módon előírt »hűtlenséget«, törvényszegést is magában foglalja”⁴⁶. Túry bemutatásában azonban egy jóval homályosabb Miller-kép bontakozik ki, ami leginkább abból ered, hogy leírása – mondhatni rendhagyó módon – nem szorítkozik az 1987-es műre, hanem az életmű egészéről próbál számot adni. Ez kezdetben fejlődéstörténet: Miller útja az újkritikától a Yale schoolig – ez azonban csak afféle háttér vagy előzmény, ezután, a textualitás kérdései felé fordulva kezdődik Miller valódi, dekonstruktor élete, ami, a szövegből úgy tűnik, már egyetlen egységet alkot. A kitekintések ellenére azért (már csak címszerűségénél fogva is) középpontban maradó *The ethics of readinget* vagy a róla szóló írásokat ismerő olvasó azonban nem szabadulhat valamiféle kényelmetlen érzéstől Túry elemzését olvasva, az ugyanis folyton elkalandozik a köznapi értelemben vett, személyközi viszonyokat érintő etika felé – annak ellenére, hogy a műben expressis verbis kimondatik – Túry idézi is – hogy itt az etika „szükségszerűen bekövetkező etikai mozzanatot jelent az olvasás folyamatában, olyat, amely sem nem kognitív, sem nem politikai, sem nem társadalmi, sem nem interper-

– *boltíves és áthidaló olvasatok*, Világosság, 2003/11-12, 95-101.; ANTAL Éva, *Az etikai fordulat traumája = Kortárs etikai irányok – gondolkodók*, Líceum Kiadó, Eger, 2009. 121-128.

⁴⁴ J. Hillis MILLER, *The ethics of reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia UP, 1987.

⁴⁵ SIMON CRITCHLEY, *The ethics of deconstruction: Derrida and Levinas*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1999², 44-48.

⁴⁶ Bényei-Z. Kovács, *i.m.*, 479.

szonális, hanem mindezekről függetlenül és teljes mértékben etikai.” (71-72, Miller 1), ráadásul megjelenése óta a legtöbb kritikát éppen szükösége, életidegensége miatt kapta, ahogy Critchley fogalmaz „horizontja pedagógiai, és kifejezetten az észak-amerikai egyetemek erőteljesen meghatározott pedagógiai kontextusára vonatkozik”⁴⁷.

Túry az olvasásetikát úgy tudja „rendes” (bár ellentmondásos) etikává dúsítani, hogy belekapaszkodik Millernek azon módszerébe, amellyel azt elemzi, ahogyan a szövegek szerinte saját olvashatatlanságukról beszélnek. Ennek paradigmaticus esete a *The ethics of reading* folytatásának tekinthető *Versions of Pygmalion* Pygmalion-elemzése: a szöveg a prosopopeia abszurditásáról látszik beszélni, ahhoz azonban, hogy ezt tehesse tulajdonképpen már az olvasó is végre kellett hajtson egy prosopopeiát, amennyiben a holt betűket az élő Pygmalionnak tekintette, így léptetve életbe ismét az olvasás teljesíthetetlen ígért és lerázhatatlan kötelesség kettős erőterében értelmezett etikáját. Tényleg a történetet elemzi tehát, annak kifutása azonban hangsúlyosan nem tematikus, hiszen attól explicite elzárkózik, hanem textuális: nem Pygmalion élethelyzetét kell megértenünk, hanem a sajátunkat, mint olvasóét. Ezt Túry mintha hol tudná, hol pedig elfelejtené, ez utóbbit méghozzá egy meglehetősen inkorrekt hivatkozással támogatva meg: „Millert – műelemző tanulmányai ezt egyértelműen elárulják – első sorban a regényekben és novellákban egy-egy, gyakran nehéz és igen bonyolult etikai döntés meghozatalát bemutató momentumok érdeklik a leginkább. A *The Ethics of Reading*ben George Eliotot idézi: »azért olvasunk regényeket, hogy a fikció, vagyis a képzelet nyújtotta biztonságos terepen szemlélhessük azt, hogy mi is történne, ha életünket bizonyos erkölcsi elvek mentén élnénk le«”. A hír igaz, azzal az apró korrekcióval, hogy Miller ezt nem saját krédójaként, hanem Kant módszerének leírásaként idézi, amikor az a kategorikus imperatívusznak megfelelő cselekvés lehetőségét egy történet megalkotásától teszi függővé (milyen is lenne, ha cselekedetünk valóban univerzális maximaként működne?), amely példa azután Miller szerint aláássa az egész rendszert. Túry ez utóbbiról is beszámol, ám nem veszi észre a két problémafelvetés közötti lényegi inkongruenciát, ami olyan mérész zárójeles továbbgondolásokra vezet, mint: „Felelős etikai viszony azonban nemcsak minket fűz a szereplőkhöz, hanem éppen ilyen szigorú értelemben teendő a történetmesélő is felelőssé az általa »végre-

⁴⁷ CRITCHLEY, *i.m.*, 47-48.

hajtott« megszemélyesítésekért”, amit lábjegyzetben még azzal is tetézt, hogy két regényszereplő viszonyára vonatkoztatja, mert egyikük saját elképzeléseit vetíti rá egy másikra (63.), vagyis, Túry metaforájával, fikcionalizálja őt – mindezzel persze egyre távolabb kerül a *The ethics of reading* elképzeléseitől.

Mindezen manőverek eredményeképpen azonban végül felfedezni látszik egy ellentmondást Miller gondolkodásában. „A baj az – írja – hogy a kétféle felfogás nem alkalmazható egyszerre. Egy személy (akár fiktív, akár nem) vagy »olyan, mint mi«, vagy szövegszerű. A szövegszerű ugyan reprezentálhatja, állhat helyette, de nem állhat a helyébe, ha elfogadjuk azt, amit Miller is elismer, hogy nem minden szövegszerű, nyelvi. Nem hihetünk és nem-hihetünk egyidejűleg valamiben. Vagy felfüggesztjük »hitetlenségünket« a szereplők és a történet fiktív voltaival szemben, lehetőséget biztosítva ezáltal értelmezésre és felelős viszony kialakítására, vagy nem.” (66.) Ez a szakasz legalább két dolog miatt messzemenően figyelemreméltó. Az egyik, hogy a Millerrel szemben kritikus hangvételt megütő bekezdés effektíve összefoglalja Miller téziséét, hiszen annak lényege éppenséggel az, hogy egyszerre kell hinnünk a szöveg reprezentáló erejében, és megtartóztatnunk magunkat tőle – a felelős viszony Miller szerint pontosan ebben áll, nem pedig egyikben vagy másikban. A másik, hogy Túry egyik premisszája ebben a bekezdésben az, hogy Miller maga is elismeri, hogy nem minden szövegszerű. Mit olvashatunk ezzel szemben a *The ethics of reading*ben?

„Lehetetlen a nyelv segítségével a nyelv határai közül kikerülni. Mindenről, ami a nyelven kívülinek tűnik, és a nyelv segítségével értük el, mint például az érzetek és az érzéki benyomások, kiderül, hogy nem más, mint még több nyelv. Élni annyi, mint olvasni, vagy inkább újra és újra az ember sorsának számító olvasás lehetetlenségét elkövetni. Születésünktől halálunkig keményen dolgozunk azon, hogy az olvasás lehetetlen feladatának megfeleljünk. Az olvasással küszködünk a reggeli ébredéstől az esti elalvás pillanatáig, és vajon mi mások az álmaink, ha nem az olvasás lehetetlenségének fájdalmára vagy inkább annak fájdalmára vonatkozó újabb leckék, hogy nem áll módunkban megtudni, vajon diszkurzív bolyongásaink és elhajlásaink közepette nem botlottunk-e bele véletlenül a helyes értelmezésbe?”⁴⁸

⁴⁸ idézi és fordította: SÁRI, *i.m.*, 206-7.

És így tovább – ennél egyértelműbben nehéz lenne fogalmazni. Honnan származik hát Miller kettős tudatának képzete?

„Vérbeli dekonstruktőr voltát azonban itt sem tagadja meg. Ő maga az, aki kételyeinek ad hangot a nyelv fentebb bemutatott, mindent legyőző, bekebelező voltát illetően. Salusinszky kérdésére válaszolva azt – az eddigiék után meglepő – választ adja, hogy »kétségtelen, mindenféle nem-nyelvi dolog is létezik« és »rengeteg minden a nyelv nélkül történik«. Hogy is van ez akkor? [...] A kérdés, láthatóan és dokumentálhatóan, folyamatosan foglalkoztatja Millert, noha nem teljesen egyértelmű saját válasza sem. A Gary A. Olsonnak adott 1994-es interjúban a következő, megkapóan őszinte »beismerést« teszi: »csak mostanában kezdem felismerni, hogy van de Mannak néhány, rám nagy hatást gyakorolt kijelentése, melyek nagyon sötétek. A megértés lehetetlenségéről beszél [...] és azt mondja: 'Történik, ami történik; minden úgyis csak nyelv'. Némi ellenállást érzek magamban ezzel szemben. Kissé kényelmetlenül érzem magam ez ügyben [...]«” (50.)

Ismét csak nem az a kérdés, hogy az idézet tényleg létezik-e, hanem az, hogy mennyiben vehető figyelembe, és milyen következtetéseket érdemes levonni belőle. Az első válaszlehetőség az lenne, hogy egy interjúban elhangzottakat kijátszani egy olyan szöveg ellen, amely konzekvensen és hangsúlyosan azok ellenkezőjét állítja csupán, inkább csak a szerző pszichológiai elemzésében lehetne csak adekvát módszer. Az igazi hiba azonban szerintem nem abban rejlik, hogy a valóban sokatmondó interjúrészletek bevonódnak az értelmezésbe, hanem hogy a szöveg ennek ellenére igyekszik fenntartani a „dekonstruktív szakasz” egységességének képzetét. Az elemzett szövegek ugyanis nehezen tekinthetőek másnak mint ódáknak de Manhoz és de Man nyelvelfogásához (az eddigiék mellé egyetlen további példa: „Még azt is meg merném ígérni, hogy eljönne az ezeréves királyság, ha minden férfi és nő de Man-i értelemben vett jó olvasóvá válna”⁴⁹) – ehhez képest az Olson-interjú egyértelműen sokkal inkább tűnik damaszkuszi útnak, mint enyhe pályagörbe-módosításnak.

Ennek a problémának a végső kifutása a következő, Nussbaumról szóló fejezet nyomán válik nyilvánvalóvá. Túry kezdetben elfogadni látszik az Eaglestone által bevezetett struktúrát, melynek lényege, hogy míg Miller csak az átlátszatlan szöveget látja, addig Nussbaum túlságosan is transzparensnek tekinti, és szalad problémátlanul rögtön a

⁴⁹ MILLER, *i.m.*, 58.

szereplőkhöz és szituációkhoz: „Az esztétikai szférájának őt érdeklő komponense azonban nem az azt hordozó médium [...], hanem a médium által (szerinte) reprezentált (belátja fiktív státuszú) életvalóság. Ez, mint később látni fogjuk, kétségkívül megkérdőjelezhető, ha másért nem, a hatvanas évek nyelvi fordulatának eredményei tükrében” (71) – a szurkálódó zárójeles megjegyzések is mintha Nussbaum csaknem végtelen irodalomtudományos naivitására utalgatnának, akárcsak Eaglestone teszi, és nehéz nem Millerre gondolni pozitív viszonyítási pontként, hiszen az előző fejezet alapján úgy tűnik, ő a nyelvi fordulat megtestesítője par excellence. Ezután elkezd felvázolni Nussbaum neoarisztotelianizmusának alapvonalait, többek között az irodalomnak feltett kérdéseit: „Műelemzéseiben valóban nem »erkölcsi tanulságokat« von le (jóllehet ez is legitim értelmezése lehet és szokott is lenni bizonyos etikai kritikáknak), hanem az adott alkotásoknak számára etikai szempontból (is) relevánsnak tekintett aspektusait elemzi a fenti arisztotelészi-újhumanista hagyomány alapján, azaz választ keres – többek között – a következő kérdésekre: »Irodalmi alkotások hogyan jelenítenek meg döntési helyzeteket? Egy adott mű mi módon tereli az olvasót afelé, hogy egy bizonyos döntést helyesnek vagy helytelennek tartson? A viktoriánus vagy akár a modern regényekben bemutatott döntési helyzetek olyan korhoz kötődnek-e pusztán, ami már végleg elmúlt, vagy esetleg a bennük felvonultatott szereplők viselkedése a mai olvasó számára is érvényes viselkedés-modellek lehetnek?»” (73-74) A poén előtt egy rövid megjegyzés: Túry azzal, hogy derűs engedékenységgel legitimálja a tanulságkereső etikafelfogást is, végleg értelmezhetlenül tágra engedi az etikai kritika határait, és egyben hitelteleníti törekvéseit, hiszen a minden belső összeférhetlenségen túli egyetlen közös pont, ami megkülönböztetheti az etikai kritika megújulásában részt vevőket a tizenkilencedik században ragadt erénycsőszöknek tekintett többiektől, az éppen az ilyesféle, joggal vállalhatatlannak tartott reduktív olvasatok elutasítása, és a kísérlet helyettük maximális elméleti körültekintéssel is korszerűnek tekinthető alternatívák előállítására. És most a poén: „A fenti kérdések – hogy közelítsük a két etika-értelmezést – nem Nussbaumtól, hanem Millertől származnak. [lábjegyzet: A »Moments of Decision in Literature« című, 2001 tavaszán tartott posztgraduális szeminárium kurzusleírása (University of California at Irvine)]”. Túry ezzel a geggel végképp lehetetlenné teszi azt, hogy témájáról, az amerikai etikai kritikáról hasznosítható képet alakíthassunk

ki. Megfogalmazása úgy tünteti fel, mintha a korábban bemutatott de Man-iánus felfogás és az erényetika között taláta volna meg a rég kutatott északnyugati átjárót – ám a rapprochement, ahogy ez a fenti idézetből világosan látszik, nem Túry értelmezői eljárásainak hozadéka, hanem egyszerűen Miller húzódott idővel vissza egy jóval hagyományosabbnak nevezhető kérdéshorizontra, amit világosan mutat például a magyarul éppen Túry által ismertetett 2002-es *On literature*⁵⁰ is.

Ennek az átmenetnek az értelmezetlenül hagyása, illetve a dekonstrukció fokozódásaként való bemutatása azt a nyilvánvaló feszültséget teszi láthatatlanná, ami a posztstrukturalizmus projektjét végigvivő elmélet és hétköznapi gyakorlat között létrejött: előbbi hiába mutatott rá a társadalmi cselekvések (így például a transzparens szövegértelelmre épülő olvasás) és az egész berendezkedés légvárjellegére, az életet – mintegy a romokon – mégiscsak folytatni kellett. Közben nyilvánvaló lett az is, hogy a felelősség nem csak jó és rossz közötti, hanem különböző morálrendszerek közötti választást is jelenthet. Innen nézve válik értékelhetővé Nussbaumnak az a ritkán idézett passzusa, mely szerint a könyve egyik fő témájának számító *The golden bowl* egy üres lakásban egyedül töltött szentestén fejezte be, és így rezonált számára a regény a tragédiáról, a véletlenről, a konfliktusokról és a személyes veszteségekről szóló kérdéseire és kapcsolódott össze ezekkel – a Túry által ismertetett *Love's knowledge*⁵¹ című munkája ezeknek a

⁵⁰ Túry György, *Mi az irodalom?*, Holmi, 2004/7, 892-4. Ennek egy jellemző részlete egy idevágó témáról: „A rövidke könyv két utolsó fejezetében éppen arról ír, hogy milyen is a „jó” olvasás. A válasz ebben az esetben is aporisztikus és paradox: a „jó” olvasás egyszerre „ártatlan” és „tudatoskritikus” ugyanis. [...] A gyermek „ártatlan” olvasása, a „hitetlenkedés/kétegy felfüggesztése” már visszahozhatatlanul a múlté. Tudja immár, hogy ún. fikcióval van dolga; hogy a könyvnek van szerzője, s ez a szerző az, aki „kitalálta” a történetet; hogy az általa megidézett világra úgymond ablakot nyitó szöveg önmaga is figyelem és reflexió tárgyát kell, hogy képezze; hogy a könyv tele van rasszista, szexista és ideológiai utalásokkal stb. A kétféle olvasási módnak azonban ideális esetben (és a valóságban teljes mértékben természetesen meg nem valósítható módon) egyszerre kell „munkába állnia”. Hogy ez mennyire reális kívánság vagy akár követelmény az olvasóval szemben, arról Miller maga sem rejti véka alá véleményét, hiszen a könyv utolsó alfejezete a következő címet viseli: AZ ÁRTATLAN OLVASÁS ÖSSZEGZŐ DICSERETE, AVAGY: ÜGYES TRÜKK, HA MEG TUDOD CSINÁLNI...” – mintha csak a *The ethics of reading* Disney-változatát olvasnánk.

⁵¹ Martha C. NUSSBAUM, *Love's knowledge: essays on philosophy and literature*, New York, Oxford UP, 1990. Az idézett rész: 18.

gondolatoknak a nagyívű rendszerezéseként is olvasható, hiszen írjon bármiről is, személyes involváltsága végig érezhető, és éppen ez teszi esszéit igazán hatásossá, a (korábbi) Miller szigorú akadémizmusának valódi alternatívájává. Túry korrektül foglalja össze Nussbaum elképzeléseit könyve második elméleti fejezetében, ám értékelésében a fentiek miatt végig leküzdetlen marad valamiféle zavar. Mintha hiába beszélne róla, nem tudatosítaná maga számára sem, hogy Miller esetében hangsúlyosan az olvasás etikájáról van szó, az a felelősség, amiről ő beszél, a szöveggel szemben nyilvánul meg, míg Nussbaum kizárólag ember és ember közötti etikai viszonyt látja értelmét, a szöveget viszont lelkifurdalás nélkül kihasználja vagy elárulja, ha így az segíteni tud neki a többi emberrel való együttélésben – mintha indirekte Millernek is válaszolna Nussbaum Booth-kritikájának azon passzusa, amely utóbbi analógiáját ember (barát) és könyv között többek között azzal utasítja el, hogy szerinte mégiscsak komoly különbség van aközött, ha valaki lazításként, a másik igényeivel nem törődve egy prostituálttal vagy egy könyvvel bújik ágyba⁵². Innen nézve Critchley már idézett kitétele arról, hogy Miller horizontja csakis pedagógiai vagy akadémikus, nem annyira elmarasztaló, mint inkább deskriptív: egy egyetemi szövegelemzés esetén jó szervező lehet a szöveg olvashatatlanságának való végtelen alárendelődés, míg már esetleg kritika írásakor, vagy főleg válásunk után a kanapén fekvé nem feltétlenül. Túry így kénytelen időről-időre megróni Nussbaumot gondtalan tematikus olvasataiért a „posztstrukturalista belátások” nevében, miközben később például saját *The warrior woman* elemzésében így ír: „A reprezentáló, tehát a valójában nem jelenlévőt megidéző közeg természetesen [...] a nyelv. Ennek elemzése viszont jelen esetben úgy értendő, mint az e közegben létrejövő narratíva elemzése, tehát nem a szó szűk értelmében vett nyelvi-textuális, hanem sokkal inkább egyfajta narratológiai elemzésről van szó” (124) – nem csak hogy szemrebbelés nélkül vizezi fel a dekonstrukciót narratológiává (miközben narratológiailag éppenséggel Nussbaum sem annyira naiv, hiszen a nézőpontok kérdésével sokat foglalkozik⁵³), de ráadásul az idézett rész

⁵² *Uo.*, 240.

⁵³ Eaglestone Nussbaummal szembeni kifogásait hatásosan cáfolja Mráz Attila sajnos csak kéziratban olvasható szakdolgozata, bemutatva, hogy sokkal inkább Eaglestone az, aki figyelmetlenül és preconcepciózusan olvas: MRÁZ Attila Gergely, *Narrative and ethics: the role and place of moral perception in reading narrative fiction in Martha C. Nussbaum's Love's knowledge*, kézirat, ELTE Angol-Amerikai Intézet Könyvtára.

után következő elemzés két szereplőnek, az Amerikába emigrált férjnek és a Kínában maradt feleségnek a lányukhoz való eltérő viszonyáról szól, ahol még a „narratológia” is kimerül olyan megállapításokban, mint „valóban nagyon hatásos retorikai eszközzel él a narrátor akkor, amikor találkozásukról beszámolva »nagyamának« szólíttatja vele az általa egyelőre még fel nem ismert két asszonyt” (124). De az egymással vitázó iskolák ilyen gondtalan cserélgetése sem készíti fel egészen az olvasót a Nussbaum-fejezet hervasztó zárlatára:

„Kétségtelen, hogy Nussbaum nem ad számot a posztstrukturalista iskolák [...] megkerülhetetlen eredményeiről, így például a nyelv által felvetett kérdésekről (reprezentáció, referencialitás, retoricitás és grammatikalitás stb.), a decentralt és decentralódó szubjektumról, az ismeretelmélet és nyelv kapcsolatának újszerű értelmezéséből adódó problémákról [...] a metafizikai gondolkodás nyugati hagyományának posztstrukturalista (elsősorban dekonstruktív) megkérdőjelezéséről, kikezdéséről, helyenként aláásásáról, lebontásáról. Hangsúlyozandó azonban, hogy az 1960-as, 1970-es évek posztstrukturalista-nyelvi fordulata nem felszámol bizonyos, addig szilárdnak hitt értékeket, belátásokat, hanem megkísérli felszámolni azokat. Egyesek számára meggyőzően, mások számára kevésbé vagy egyáltalán nem meggyőzően. Szinte szükségtelen mondani: Nussbaum az utóbbi csoportba tartozik, s ennek elfogadásával az őt érő kritikák (egy része legalábbis) kivédhető.” (99)

A megfogalmazásbeli problémától eltekintve is (hiszen miért *megkerülhetetlen*, ha később amellet érvel, hogy figyelmen kívül lehet hagyni?) Túry felfogása pontosan azt az anything goes-felfogást testesíti meg, amelytől a könyve elején egyetértéssel idézett Zygmunt Bauman elhatárolja és óva inti a posztmodern embert. Sub specie aeternitatis alighanem tényleg tökmindegy, hogy igaza van-e Derridának, de egy munkáját itt és most felelősséggel végezni akaró irodalmár, aki ehhez például Túry könyvétől várna segítséget, mégiscsak inkább azt szeretné tudni, hogy hogyan egyeztethető össze Nussbaum szintén működőképesnek tűnő elképzelése a dekonstrukcióval⁵⁴, hogyan lett kínos és szűkös a dekonstrukció

⁵⁴ Nussbaum egyébként deklarálta Derrida-undora ellenére a lényegi eltéréseken túl is egészen hasonló módszerekkel egészen hasonló eredményekre jut, erről ld: Geoffrey Galt HARRPHAM, *The Hunger of Martha Nussbaum*, Representations, 2002/77, 52-81.

még a Miller-féle követőinek is, és a továbblépésnek milyen igényes és életképes, a korábbiak felett nem csupán vígan szemet hunyó lehetőségei adódtak.

A különböző elméletekre, különbségeikre és egymáshoz való viszonyukra való körültekintő reflexió híján saját pozíciója válik végletesen bizonytalanná. A könyv második felét adó értelmezésekben úgy próbálja összhangba hozni Miller és Nussbaum elméletét, hogy nem csak már látott különböző vonatkozási területükkel (olvasásetika vs. interperszonális etika) nem vet számot, de azzal sem, hogy az etika szó egyiküknél és másikuknál jobbára csak homonima, hiszen Millernél kötelességetikáról, Nussbaumnál erényetikáról van szó – arról, hogy a különbség éppenséggel nem elhanyagolható, a filozófiai etikai viták bármilyen felületes ismerete meggyőzheti az embert (hogy erről talán nincs szó, azt a 37. oldal mutatja, ahol az arisztotelészi etikát deontologikusnak, a kantit pedig teleologikusnak nevezi). Át-hidaló megoldásként nem Millert és Nussbaumot, hanem csupán árnyait hozza összhangba – az értelmező részre már elméleteikből is egy-egy üres szlogen marad csak: „Miller, Kantra hivatkozva, azt bizonyította be sikerrel, hogy etika és narratíva elválaszthatatlan, Nussbaum azt, hogy bizonyos erkölcsi kérdések felvetésének és megválaszolásának egyetlen adekvát terepe a fiktív narratíva” (158). Ez viszont már olyan kevés, hogy arra elemzést építeni aligha lenne lehetséges, így egyrészt nem egészen becsületes manőverekhez kell folyamodnia, másrészt intuitív (és esszencializáló) etikafelfogásokat kénytelen életbe léptetni. Az elsőre lehet jó példa az, amikor a *percepció* szó Nussbaum által használt jelentését (szituációink lényegi sajátosságainak minél intenzívebb észlelése⁵⁵) Baumgartenéval cseréli ki (érzéki megismerés), majd erre vonatkoztatja vissza Nussbaum tételét (a percepció önmagában is értékes etikai aktivitás), ami hiába nonszensz, ez alapján halad tovább (147); a második mentén létrejövő, etikailag is szükségszerűen végtelenül sérülékeny olvasatokat pedig a *The woman warrior* egyik fejezetének elemzése illusztrálhatja, mely a felejtés megszüntetésének etikai imperatívuszára konkludál, és közben szem elől téveszti, hogy nem egyszerűen hallgatás és beszéd jó/rossz-dichotómiájáról, de még csak nem is egymásra utaltságukról van szó, hanem a közösség tiszteletének (a felejtés mint a törvények ellen vétők visszamenőleges törlése a közösségből) és az

⁵⁵ NUSSBAUM, *i.m.*, 37.

egyén tiszteletének jó/jó-apóriájáról, és egyáltalán az ilyesféle egyértelmű imperatívuszok képtelenségéről: az ismertett két elmélet közötti harmóniát az hozza végül mégis létre, hogy Túry elemzései mindkettő felől olvasva egyaránt kikezdetőnek mutatkoznak. Az olvasót azonban mindez (remélhetőleg) nem arról győzi meg, hogy az etikának mégisincs keresnivalója az irodalomtudományban, hanem hogy abból még többre lenne szükség – minden szinten.

Eredeti megjelenések

Gyönyörűek, ügyetlenek, halhatatlanok. Rubin Szilárd: Római Egyes: Műút 2010018.

[Nagykorúság, kilátástalanság.] Kukorelly Endre: *Ezer és 3*: Holmi 2010/2.

Csupán egy, a szeretet. Király Levente: *Énekek éneke*: Műút 2011029.
A családtörténet hasznáról és káráról. Grecsó Krisztián: *Mellettem elférsz*: Kalligram 2011/7-8.

Félelem a valóságtól. Barna Dávid: *Egy magyar regény*: Holmi 2012/4.

Éppen ez és nem más. Tóth Krisztina: *Pixel*: Műút 2011027.

Távol a bennszülöttektől. Kiss Noémi: *Rongyos ékszerdoboz*: Kalligram 2010/1.

A pusztulás, vagyis a létezés. Krasznahorkai László: *Az utolsó farkas*: Alföld 2010/6.

Ahogy vidéken elképzelik. Szilasi László: *Szentek hárfája*: Kalligram 2010/10.

Hőünk elámult. Spiró György: *Tavaszi Tárlat*: Alföld 2011/6.

Távoli hatalmasságok. Bodor Ádám: *Verhovina madarai*: Műút 2011030.

Belép és eltűnik. Kemény István: *Kedves Ismeretlen*: Holmi 2010/4.

Isten, kommunizmus, szerelem. Kiss Ottó: *A másik ország*: Kalligram 2012/1.

Szelleműzés vagy szellemidézés? Szécsi Noémi: *Nyughatatlanok*: Holmi 2011/12.

Lányfivérünk. Szvoren Edina: *Pertu*: Műút 201020.

Önéletrajz és arcrongálás. Garaczi László: *Arc és hátraarc*: Kalligram 2011/1.

Történetek, határok. Petrik Iván: *Ki ölte meg Jean Cassinit?*: Holmi 2012/3.

Prokrasztész vagy Prométheusz? Tamkó Sirató Károly: *A Dimenzionista Manifesztum története*: Jelenkor 2011/10.

Kritikatörténet mint provokáció. Kosztolánczy Tibor: *A fiatal Osvát Ernő*: Kalligram 2010/9.

[Még többre.] Túry György: *Amerikai etikai kritika: Irodalomtörténet 2010/3*

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

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellingner András

A borító Simone Berti művének felhasználásával készült (Untitled 2008, alkyl on canvas, cm 220x150. Courtesy Rosa Sandretto collection, Milan).

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

A megjelenést támogatta
a Nemzeti Kulturális Alap

nka
Nemzeti Kulturális Alap

bizonyítsa: nincs igazuk. Utál minden divatot és minden olyan intellektuális közhelyet, amelyek divatokat és ellendivatokat legitimálnak. Egy minden könnyed szellemességtől és eredetiségtől mentesen léha kritikusi beszédmóddal szemben lép fel, melynek némely e lapokon feltrancsírozott munkák mintha csak a derivátumai lennének. Ugyanakkor az írásmódok, melyeket – az etikai kritika lehetőségei iránti elméleti érdeklődésétől nyilván nem függetlenül – figyelmünkbe ajánl (Rubin Szilárdtól és Spirótól Krasznahorkain és Bodoron át Szécsi Noémiig), megnyugtatóan sokrétűek ahhoz, hogy a dogmatikus kritika csapdáit is széles ívben kerülhesse el. Szövegérzékenység és aprólékosság párosul elméleti érzékenységgel és történeti felkészültséggel, bátor, ugyanakkor körültekintő ítélkezési kedvvel és imponáló szívóssággal.

A magyar irodalomkritikában az utóbbi évtizedekben a rosszfiúk előbb-utóbb kedveseztetten, sértetten visszavonultak sebeiket nyalogatni, csakhogy Lengyel Imre Zsolt minden kíméletlen szellemessége ellenére sem rosszfiú. Nem kiabál, hanem szelíd gúnyval konstatál csak, és eléggé kitartónak tűnik. Mindenkinek számolnia kell vele hosszú távon, és ez sem neki, sem azoknak nem fogja megkönnyíteni az életét, akik az útjába kerülnek. Csak nekünk, olvasóknak lesz sokkal jobb ezentúl.

Vári György



műt könyvek

2012