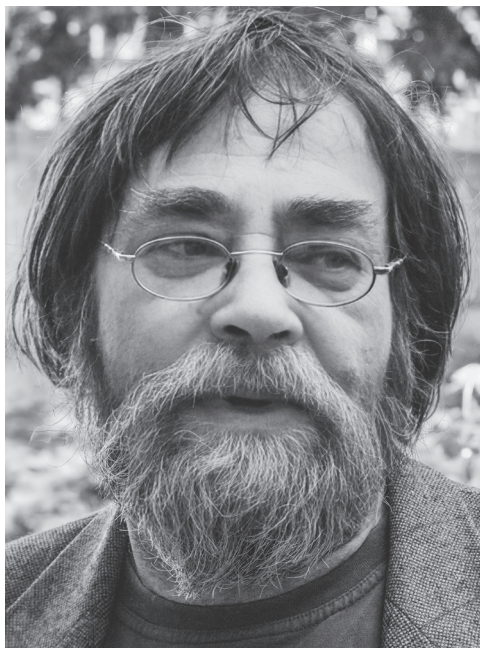


Kálmán C. György
SZÓRUL SZÓRA ÍGY IGAZ
Esszék, kritikák



Kálmán C. György

SZÓRUL SZÓRA ÍGY IGAZ

Esszék, kritikák



Balassi Kiadó · Budapest

A könyv megjelenését támogatta



Szerkesztette és sajtó alá rendezte
Veres András (első rész)
Szolláth Dávid (második rész)

A szerző fotóját Bezeczky Gábor készítette

A borító
Orosz István grafikájának felhasználásával készült

© Kálmán C. György örökösei, 2025
© Szolláth Dávid, Veres András, 2025

ISBN 978-963-456-169-9

Felelős kiadó a Balassi Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő Hradeczky Moni
Tördelés és borító Hollós János

TARTALOM

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ	7
--------------------------	---

ÚJRAOLVASÁS

A nagy Grimm	13
Flaubert leírásai a <i>Bovarynéban</i>	17
Ostinato (Jules Verne: <i>A makacs Keraban</i>)	25
Ó, be jó itt!... (Kármán József: <i>Fanni hagyományai</i>)	28
<i>A rossz orvos</i> elbeszélő szerkezetének néhány eleme	33
„Egyszer” és „mindig”: idő és emlékezés az <i>Egy polgár vallomásaiban</i>	43
A harmincas évek elbeszélő szövegei: terminológia és tipológia	50
Alkalmiság és újítás Szép Ernő kisregényeiben	64
Néhány Örkeny-mondat	73
Konrád regényei – fikció és kísérlet	78
Csalárd regény (Nádas Péter: <i>Egy csalárdregény vége</i>)	94
Végre (Kornis Mihály: <i>Végre élsz</i>)	99
Leporolás (Temesi Ferenc: <i>Por</i>)	103

ÚJ OLVASÁS

A boldogabbik vég (Tar Sándor: <i>Minden messze van</i>)	109
Tébolyult madarak krimije (Tar Sándor: <i>Szürke galamb</i>)	111
Önkéntes raboskodás (Márton László: <i>Kényszerű szabadulás</i>)	113
Nevetve venni búcsút (Márton László: <i>A mi kis köztársaságunk</i>) ..	120
A második (Rakovszky Zsuzsa: <i>A kígyó árnyéka</i>)	124
A népmesélő (Cserna-Szabó András: <i>Fél hét</i>)	129
Szórul szóra így igaz (Schein Gábor: <i>Mordecháj könyve</i>)	134
Kertész felszámol (Kertész Imre: <i>Felszámolás</i>)	139
A civilek bajnoka (Kornis Mihály: <i>Pestis előtt</i>)	143
Zsidó-e vagy? (Németh Gábor: <i>Zsidó vagy?</i>)	146
Én, te, ő (garaczi lászló: <i>metaXa</i>)	151

Egy földikutya nézetei a világról (Parti Nagy Lajos– Banga Ferenc: <i>A vak murmutér. Négy elemi szócikk</i>)	156
Aki vagyunk (Kiss Tibor Noé: <i>Inkognitó</i>)	163
Feszes, laza, hamiskás (Szilasi László: <i>Szentek hárfája</i>)	170
Kétely-szótár (Podmaniczky Szilárd: <i>Szép magyar szótár</i>)	182
Tuzsúr lemur (Garaczi László: <i>Wünsch híd</i>)	184
Új bevezetés a szépirodalomba (Esterházy Péter: <i>Esti</i>)	186
Vér, arany, kéj (Zoltán Gábor: <i>Orgia</i>)	191
Ormótlan groteszk (Márton László: <i>Hamis tanú</i>)	196
A hely szellemei (Térey János: <i>Káli holtak</i>)	201
A SZÖVEGEK EREDETI MEGJELENÉSI HELYE	205

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

Kálmán C. György 2017 novemberében két kötetre való válogatást állított össze írásaiból. Az egyikbe irodalomelméleti tanulmányait gyűjtötte egybe, ez meg is jelent 2019-ben „*Dehogyis terem citromfán*”. *Irodalomelméleti írások* címmel a Balassi Kiadónál, a másikba pedig az elbeszélő művekről írt tanulmányaiból és kritikáiból válogatott, a 2002-ben publikált *Mű- és valódi élvezetek* című könyve folytatásának szánta. Az utóbbin még tovább dolgozott. Az *Elbeszélő szövegek egymás mellett* ideiglenes címmel tervezett összeállítást azonban nem tudta befejezni, és kiadása elmaradt a szerző 2021 októberében bekövetkezett halála miatt. A kötethez írt kommentárjában Kálmán C. hangsúlyozza, hogy az összegyűjtött szövegek mintegy három évtized alatt keletkeztek, túlnyomó részük a kilencvenes és kétezres években. Úgy véltük, nem szabad veszni hagyni a dokumentumként is hiteles és értékes gyűjteményt. Kölcsönvettük egyik írásának címét, és a kötet elejére állítottuk a rá jellemző, iróniát sem nélkülöző, ugyanakkor komolyan vehető *Szórul szóra így igaz* címet.

Kálmán C. György ahhoz az író- és kritikusnemzedékhez tartozott, akik nem egyedül, de elsősorban Esterházy Pétertől tanulták meg, hogy az író kezében az ideológia legjobb ellenszere az irónia. De elfogultsággal sem volt vádolható, hiszen nemcsak a korrumpálódott népi és szocialista realista hagyományt, hanem a Kádár-korszak ellenzéki kultuszerzőit (azaz Hajnóczyt, Petrit, Nádist, Konrádot, olykor Esterházyt) is bírálta, ha csak árnyalatnyi hamisságot is talált bennük. Ezek az írásai átmeneti műfajúak, az aktuális kritika és a közelmúlt irodalomtörténete között billegő „újraolvasások”.

Ezért is adta kötete első felének az „Újraolvasás” címet. Az idesorolt tanulmányai és kritikái 19–20. századi magyar és külföldi művek friss szemléletű újraolvasásai, amelyek egyrészt azért mintaszerűek, mert a megszentelt, de kiűlni hajlamos hagyományaink kritikai újraelsajátítására, élőként tartására mutatnak példát, másrészt azért, mert Kálmán C. – mint kiváló tollú szerző és rendkívül rokonszenves tanárszemélyiség – az egyetemistáknak, fiatal érdeklődőknek is vonzóvá tud tenni olyan műveket, amelyeket maguktól vagy az iskolai tanulmányaik alapján talán nem vennének kezükbe.

Különösen figyelemreméltó az a tanulmánya, amelyikben az 1930-as évek hét nagyon eltérő alkotásának poétikai jellemzőit hasonlítja össze: az *Egy polgár vallomásait*, az *Esti Kornélt*, a *Rokonokat*, a *Puszták népét*, a *Praet*, a *Pendragon-legendát* és Nagy Lajos *Kiskunhalom* című szociográfiáját. Márai Sándor regényét egy másik tanulmányban még részletesebben elemzi. Nem habozik

vitába szállni Nádas Péter *Egy családragény vége* című nagy sikerű könyvének a megjelenése idején általánosan elfogadott értelmezésével. A fejezet elején néhány nem magyar szerző művét interpretálja és értékeli, olykor meghökkentő szempontból. Érdekes jellemzést olvashatunk a Grimm-mesék humoráról, a *Bovaryné* parodisztikus beállításáról vagy arról, hogy Verne *A makacs Keraban* című – inkább bédekkernek, mint regénynek tekinthető – könyvében nemcsak a címszereplő bizonyul makacsnak, hanem a szerzője is.

Az írások másik tömbje az „Új olvasás” gyűjtőcímet viseli, itt található kritikáinak legjava, amelyet a frissen megjelent művekről írt. Kálmán C. kritikusként nem volt finnyás, általában alázattal elfogadta azt a könyvet, amelyre a szerkesztő felkérte. A gyűjteménynek ez a fele azért is fontos, mert szigorú önválogatás, jól tükrözi értékrendjét, amely megbízható orientációnak bizonyult az elmúlt évtizedek magyar irodalomtörténetének értelmezésében. Természetesen neki is vannak különösen kedvelt szerzői. Ahogy irodalomkritikáinak korábban publikált kötetében Esterházy Péterről szólt a legtöbb írása, itt Garaczi Lászlóról, Márton Lászlóról, Parti Nagy Lajosról és Tar Sándorról. De sort kerít mások jelentős műveire is, így Schein Gábortól a *Mordecháj* könyvére, Szilasi Lászlótól a *Szentek hárfájára*, Térey Jánostól a *Káli holtakra*, Zoltán Gábortól pedig az *Orgiára*. Nem leplezi el rosszsallását Rakovszky Zsuzsának mások által dicsért regénye, *A kigyó árnyéka* esetében, és szóvá teszi a megfáradás jegyeit Kertész Imre *Felszámolás* című könyvében.

A kötetéhez írt kommentárjában összefoglalja kritikusként követett szempontjait. Valamennyi írásában hasonló kérdésekre kereste a választ: Hogyan épül fel az elbeszélő szöveg? Mik a jellegzetességei? Miért szeretjük az egyiket, miért nem a másikat? Merre lépik át a határokat a történetmondások? Melyiket tartjuk elfogadhatónak, érdekesnek vagy éppen értékesnek, melyiket kudarcnak? Kálmán C. György írásaira kritikaíró mesterkurzust lehetne alapozni. Szellemessége, írói virtuozitása élményszerűvé teszi az irodalomtudományi okfejtéseket és a művek bemutatását, értékelését is.

Nem véletlen a kötet két fejezetcímében az „olvasás” hangsúlyozása. Szövegeinek lenyűgöző vonása, hogy profi értekezőként is mindvégig nélkülözhetetlennek és megfajtatandónak tartotta a primer olvasói impulzus szerepét, és nem restellte, hogy erre a szubjektív, tudományos argumentációval, szakmai érvekkel nehezen védhető benyomásra hivatkozzék. Mintha ez az élvonalbeli kritikus, rendkívül olvasott, nagy hatású irodalomtudós előszeretettel vállalna az eszköztelenséget, a civil hangnemet, és azt mondaná, hogy végső soron az olvasásélmény a legfontosabb, úgyis ez dönt minden műről, ezt kell tetten érni. Föltehetően éppen így került közel a civil olvasóhoz, akinek nem kell szégyenkeznie, amiért nincs hasonló irodalomtudományos és nyelvészeti apparátus a kezében, mint a kritikusnak. S talán ez az egyik titka Kálmán C. hosszú évtizedeken, egész pályája során megőrzött olvasói elfogulatlanságának és nyitottságának is.

Végül álljon itt, hogy kiknek akart köszönetet mondani. Mindazoknak, akik a szövegek megírását, megvitatását, korábbi publikálását segítették: kollégáinak a (korábbi MTA) BTK Irodalomtudományi Intézetében, a PTE BTK magyar tanszékein, szerkesztőinek a *Beszélő*ben, a *Jelenkor*ban és az *ÉS*-ben.

A kötet első részét Veres András, második részét Szolláth Dávid rendezte sajtó alá.

Budapest, 2025. március

ÚJRAOLVASÁS

A NAGY GRIMM¹

Összkiadásokra gyanakodni: jogos. Összkiadás nincs, mert mindig található egy újabb kéziratot, töredéket, cetlit, mindig van hiányzó adat vagy adalék. Vagy ha mégis van összkiadás, az maréknyi embernek szól, tudósoknak, beavatottaknak, mániákusoknak. Nem olvasnivaló. Belelapozni lehet, elolvasni nem. Esetleg lehet könyvespolcunk díszé: egységes színterület, mint hajdan a pártirodákban a Lenin-összes, vagy manapság a *Hatályos jogszabályok*.

De elsősorban és végtére is: minek? Mozartot nem a K. 233 miatt hallgatjuk (bocsánat), hanem, mondjuk, a K. 550 vagy a K. 620 miatt. Ady első kötete nem nyerő társalgási téma. Mi az ördögnek vennénk akkor gyermekeinknek vagy magunknak vaskos mesekönyvet a jól forgatható és gondosan megrostált válogatás helyett?

Ebben az esetben és éppen ma kézenfekvő a válasz. Meséskönyv a piacon éppen akadna, de vagy a forrás, vagy a kivitelezés gyanús (gyakran mindkettő). Klasszikus mesék az eredetihez hű fordításban, átdolgozás nélkül, visszafogott illusztrációkkal alig-alig hozzáférhetők. Minden mese le van disney-sítve, rózsaszín és világoskék műanyagban fürdik, akkor már a videó vagy a Nintendo őszintébb megoldás. De Jakob és Wilhelm Grimm *Gyermek- és családi mesék* című műve (a továbbiakban egyszerűen: *A Grimm*) nem egyszerűen kényszermegoldás, nem csak az űrt tölti be; teljessége (hogya a szerzők korát is ideidézzük egy terminus erejéig) organikus egység, kompozíció, átgondolt kötet szerkezet.

A Grimm egyébként is alpmű. Nem mintha naponta forgatnánk, dehogy. De ebben van a *Piroska és a farkas*, a *Jancsi és Juliska*, a *Hófehérke*, a *Csipkerózsika*, a *Hamupipőke*, a *brémai muzsikások* – ennyit mindannyian ismerünk, néhány Andersen- és Benedek Elek-mese mellett. Belénk épültek, irodalmi kultúránk alapjai – vagy inkább olvasóvá nevelődésünk kezdetei, hiszen aligha gondolunk vissza rájuk irodalomként. Ha ezeken túl vagyunk, akkor szoktak elkezdődni az úgynevezett „komolyabb” dolgok – kinél képregény, kinél *Egri csillagok*, vagy vegyesen; akkor mondható, ahogyan a számítógépek szokták tudatni, hogy „a rendszer installálva van”.

*A Grimm*ről ezért nehéz beszélni. Részünk, hozzánk tartozik, nem szoktunk ilyesmire reflektálni. Legfőleg akkor, ha, mint most is, új színben tűnik föl,

¹ Jakob és Wilhelm GRIMM: *Gyermek- és családi mesék*, ford., utószó: ADAMIK Lajos és MÁRTON László, illusztrálta LUDWIG RICHTER, második kiadás, Budapest: Magvető Kiadó, 1994. 678 oldal, 1200 Ft.

más megvilágítást kap, egyáltalán: észrevehetővé válik. Most ez történt – hála a teljes kiadásnak (egyrészt) és a nagyszerű új fordításnak (másrészt).

Hogy a kötetbe foglalt mesék sem nem olyan nagyon ősiek, sem feltétlenül a német nép lelkéből sarjadzottak, sem pedig a maguk romlatlan tisztaságában és eredetiségében állnak előttünk – ez érdekelheti a néprajzosokat, irodalomtörténészeket, de nem igazán fontos. A Grimm testvérek, csakúgy, mint mondjuk a *Lírai balladákat* jegyző Coleridge és Wordsworth, egyidejűleg állítják a nép egyszerű gyermekeinek ártatlanságából fakadó művészet felsőbbrendűségét, és vonják vissza, teszik semmissé magát a szembeállítást. Szó szerint is. Az *Előszó* csak bizonyos átköltések ellen érvel (jóllehet ezek adták, a gyűjtők szerint, a feldolgozások többségét), jelesen azok ellen, amelyek „megszépíteni és költőileg ékesíteni kívánják a meséket”. Az alázatos, gondos és az „alanyi szeszélyektől” mentes, átélt újraformálás bizonyára nincs Grimmék ellenére. Hiszen a gyűjtemény, úgy, ahogy van, valódi költészet. Romantikus, a szó irodalomtörténeti és köznap értelemben egyaránt; érzelmes és sejtelmes, humoros és fantáziadús, archaizáló (vagy – állítólagosan – archaikus) és emelkedett. Ezt igazolni vagy alátámasztani szinte lehetetlen. A poézis az egészben és a legapróbb részletekben lakik, abban, ahogyan a híres, nagy mesék a különös, kis mesék mellé kerülnek, meg a stílusban, a könnyed és mégis átszellemült elbeszélői hangban, amely hol a nép (táj)nyelvén, hol „magas irodalmiul” szólal meg.

Feltűnőek és módfelett árulkodóak azok a rövidke mesék, amelyeket a magyar olvasó aligha ismer: a *Komám uram* például, vagy a közvetlenül rá következő *Boszorkák* – amelyek a Gonosz (ördög, boszorkány stb.) igazi valójában történő megpillantásának súlyos következményeiről festenek fenyegető képet – a hitelesség pecsétjéül szolgálnak. Ilyen, cseppet sem kerek, feloldás és kimonodott tanulság nélküli meséket is terem a népi szellem; formátlan, furcsa, ijesztő teremtmények, amelyeknek szépsége éppen bizarrságukban rejlik. Ha azt hittük, hogy bármely népmese bárhol, bármikor könnyedén érthető, ezek a történetek ránk cáfolnak: érzékeltetik azt a más közeget, amelyből beszélnek. Egy másik nép szokásait és hiedelmeit. Éppen ezek teszik kerekké a gyűjteményt: a mesék lényege, sugallják a Grimm testvérek, nem pusztán a megformált történetben rejlik, hanem a tanító, erkölcsnemesítő hatásban is, még ha nem konvencionális, „művelt ember szemében útszéli” alakban jelenik is meg.

Az „útszéliség”, ezt a gyűjtők előszavából csakúgy, mint a példás és gondolatgazdag utószóból is tudjuk, kigyomláltatott – már amennyiben ezen a gyermekek előtt nem használandó szavakat vagy a nemiség változataira történő utalásokat értjük. De azért még így is van a mesékben több mint elég vérfagyasztó fordulat; a sokatmondó kihagyások, elhallgatások pedig többet számíthatnak a „bontakozó gyermeki lélek” alakításában, mint a kimonodott, ezért megbeszélhető dolgok.

A *Grimm*, másrészt, humor. Nem az a bizonyos romantikus irónia (amely különben gyakorta nem is humoros), hanem igazi, ha úgy tetszik: bornírt, felszabadult nevetés. Olykor gonosz és kárörvendő, olykor csendes és megbo-

csátó, olykor tenyeres-talpas, olykor szavakon lovagló. Nemcsak a mesemondók, a gyűjtők-összeállítók is tudták, hogy akikhez szólnak (legyenek azok gyerekek vagy felnőttek), nevetésre éppúgy vágynak, mint borzongásra, mókára csakúgy, mint komoly tanulságra és érdekfeszítő, izgalmas sztorira.

A *Grimmet* újrafordítani, vélhetnénk, sokkal kisebb rizikó, mint például Hegelt; nincs koherens terminológia, nem kell törődni az utóélet szövegeivel, nem kell kiegyengetni a csavaros mondatszerkezeteket. Az összevetés mindenképpen sántít, ha épp nem lehetetlen; de azért ha arra gondolunk, hogy a Grimm-meséket csak többen fogják olvasni, mint a jeles objektív idealistát, meg arra, hogy épp ezért Csipkerózsika mégiscsak jobban átítatja a mindennapi diskurzusokat, mint a Világszellem fogalma, a felelősség nem csekély. Különösen, ha a két fordító, Adamik Lajos és Márton László arra a merész lépésre vállalkozik, hogy hozzányúljon a belénk kövesedett nevekhez. Eleddig Jancsi és Juliska idézte fel azt a hátborzongató történetet, amelyről ma már tudjuk, hogy valóságos bűntény szolgált alapjául; Piroska volt a lompos farkú fenevad *sexual harassment*jének tárgya (mert ott azért, ezt érezzük, arról lett volna szó); az igazságos, de igencsak kegyetlen eszközökhöz folyamodó hölgy Holle anyó volt. Mostantól Jánoska és Margitka, Pirosbúbocskó és Holle asszony. Hogy ezt meg lehet-e szokni, mikorra válik közismertté és mikorra használatossá, megjósolhatatlan. Adamik és Márton érvelése meggyőző: ha eltekintenek – mint céljuk – az eddigi Grimm-fordítások hagyományától, ha az eredeti hangulatát és lehetőség szerint jelentését kívánják hűségesen tolmácsolni, akkor bizony Hófehérke Hófehérke lesz.

A *Grimmet* felolvasni jó.

Jó ideje vége annak a korszaknak, amikor az emberek nemcsak olvastak, hanem felolvastak is. A hangos megszólaltatás (bizonyos ünnepi, rituális vagy külön művészeti ágként megjelenő területeken kívül) megmaradt a magán-szféra egyik legintimebb zugában, a gyerekekkel való kapcsolatban. Szépirodalmi szöveget ha nagy ritkán felolvasunk, az a mese; nem mindegy, hogyan szól. A mondat legyen egyensúlyban, ne legyen túl kanyargós és túl hosszú; de nehogy gúgyögösen rövid, egyszerű tömondatok kopogjanak, mert az elviselhetetlen. Alany, állítmány legyen a helyén; az elkalandozó figyelem is könnyen visszatérhessen, ne vesszen el. A szókincs legyen gazdag és érdekes, de ne kelljen minden mondat után hosszan magyarázgatni. Adjon alkalmat a szöveg arra, hogy érzelmet lehessen kifejezni általa, de ne bruházzon vagy hüppögjön helyettünk. Hogy e nehézségekről a fordítók csak egy-két mondatban emlékeznek meg utószavukban, az talán azért van, mert annyira könnyedén, mintegy magától értetődően – és rendkívüli sikerrel – birkóztak meg e feladattal.

Az utószóban a fordítók azon is morfondíroznak, hogy mennyire kell magyarrá magyaráítani – többek között – a szólásokat. A probléma általánosítható: a Grimm-mesék nem magyar mesék, ezért szerkezetük, egyes szerkezeti elemeik is jócskán eltérhetnek attól, amit Benedek Elek vagy Illyés *Hetvenhétje*

megszoktatott velünk. Sem az idegenség érzékeltetése, sem a meghamisításig menő áthasonlítás nem járható út. Adamiknak és Mártonnak sikerült megtalálnia az áthidaló megoldást: a mesék úgy csengenek kifogástalan, gyönyörű magyarsággal, hogy éppen ezáltal teszik ismerőssé azt is, ami különös. Ha úgy tetszik, ez is mérhető a Hegel-fordításhoz: a szemünk előtt új magyar mesenyelv teremődik, amely a német mesemondás konvencióit magyarul érvényesíti.

Van tehát – immár öt éve, de most új kiadásban – új, nagy magyar Grimmünk. El kell olvasni, fel kell olvasni, tovább kell adni. Ritkán születik (újja) ekkora mű.

FLAUBERT LEÍRÁSAI A BOVARYNÉBAN

Biztos, hogy sok olvasónak csak halvány emlékei vannak Flaubert *Bovaryné*jéről; valamelyest emlékszünk a történetre: ügyefogyott és jelentéktelen férj, elvagyódó és kétségbeesésében csapodár feleség, francia kisvárosi és kispolgári környezet. Az is az eszünkbe juthat, hogy a regény azért sokkal több ennél – egyszerre megvalósítása és paródiája a házasságtörő asszony romantikus témájának, talán még az is rémlik, hogy van valami nyugtalanítóan disszonáns a szövegben, semmi együttérzés vagy az olvasónak sugallt értékelés,¹ s mintha valami groteszk is rémlene... Mindenesetre úgy szoktunk gondolni a *Bovaryné*ra, mint ami a nagy realista elbeszélő hagyomány egyik csúcsa és beteljesülése, nagy társadalmi körkép, a realista elbeszélői konvenciók kidolgozása és megmutatása.

A realista konvenciók szerint a leírás fontos része az elbeszélésnek: ezúttal persze nem érdemes definiálni a leírást, legyen elég itt annyit mondani, hogy az egyik véglet a történetmondást magát kérdőjelezi meg (ez volna a túl sok, akár folytonos leírás), a másik véglet pedig a dráma (ahol semmiféle leírás nincs, csak a szereplők beszéde és a történések). A leírás közben – nagyon pontatlanul fogalmazva – áll a történetmondás, és az elbeszélő veszi át a szót (aki a helyszínt, a tárgyi környezetet vagy a szereplőket írja le, jellemzi). A hagyományos realista elbeszélés konvenciói azt diktálják, hogy a történet elbeszélését időnként hosszabb-rövidebb leírások váltogassák, s ezeknek a részeknek a hosszúsága és gyakorisága legyen *kiegyensúlyozott* – ez az igencsak homályos és legfeljebb kiterjedt és aprólékos munkával pontosítható kifejezés arra utal, hogy az olvasó kapjon *elég* információt a környezetről és a szereplőkről, ugyanakkor ne legyen feleslegesen túl sok ez az információ, ne akassza meg túl hosszú időre a történet előrehaladását.

Dehát még bőven volna mit finomítani a leírás ezen leírásán. Először is, számtalan apró leírást találunk mindenféle (elbeszélő) szövegekben, vagy leírások nyomait, minimális vagy pici leírásokat – amikor történetet mesélünk, mindig is utalunk a szereplőkre, akiknek van életkoruk és nemük, valamilyen környezetben helyezkednek el (még ha a helyszínt nem is *írjuk le* részletesen), s még a tiszta párbeszédes formában is vannak utalások a beszélőket környező világra s a beszélőkre magukra – mindez maga is egyfajta leírás, amennyiben

¹ A flaubert-i „impassibilité” (szenvtelenség) nagyon régi toposza a Flaubert-szakirodalomnak, és bár nyilván megérdemelne pontos (grammatikai, stilisztikai, narratológiai) leírást, hasznosnak látszik.

hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó kialakítson magában egy képet, megalkossa az „ábrázolatot” – márpedig ez felér a leírással.

Másodszor, ahogyan Genette megjegyzi: „A leírások [...] a történet térbeli-időbeli univerzumának összetevőiként *diegetikusak*, s ekként akkor, amikor velük foglalkozunk, az *elbeszélő* diskurzusban veszünk részt.”² Ez azt sugallja, hogy minden leírás igenis *része* az elbeszélésnek, nem olyasvalami, amit szembe lehetne állítani vele. Hiszen, ahogyan Genette folytatja, „[m]inden leírás nem szükségképpen szünet az elbeszélésben”.³ Van ugyan *leíró szünet*, „amit viszont épp ezért nem szabad összekeverni sem minden szünettel, sem minden leírással. Számos esetben a leírás az elbeszélés múltó idejébe illeszkedik, része a történetnek, hogy úgy mondjuk. A tárgy szemlélése vagy leírása időbe telik, és ezt az elbeszélés folyamán ábrázolni lehet”.⁴

Amikor tehát azt mondom, hogy viszonylag kevés leírás van Flaubert *Bovaryné*jában, akkor egy bizonyosfajta leírás viszonylagos szűkösségére utalok: van a szövegben sok leírás, de igen kevés van olyan, amit leíró szünetnek nevezhetnénk: amikor a szöveg egy tárgyat (vagy egy személyt, egy környezetet) ír le, ámde az idő múlása nem érzékelhető. Ez a fajta leírás a realista írásmód nagyon szokványos jegye volna.

Emlékeinkben – már aki régen olvasta a könyvet – úgy él tehát a *Bovaryné*, mint ami a realista konvencióknak tökéletesen megfelel; párbeszédek, cselekedetekről és a szereplők gondolatairól történő beszámolók, leírások váltogatják egymást, egyik sem teng túl, egyik sem meglepően kevés.

De érdemes a *Bovaryné*t (is) újraolvasni.

Ha megpróbáljuk felidézni, hogy van-e emlékezetes leírás a *Bovaryné*ben, talán kettőre emlékezünk, ezeket mindjárt el is mondom. Az első az új fiúként az iskolába érkező Charles Bovary sapkája; a második Bovary és Emma esküvői tortája. Lássuk tehát a sapkát.

[...] az új fiú a sapkáját még mindig a térdén tartotta. Furcsa szerkezetű süveg volt, félig kucsma, félig csákó, részben afféle kalap, részben vidrabőrös kalpag, részben gyapjú-hálósipka, egyszóval olyan szánalmas holmi, amelynek néma csúnyasága oly mély és kifejező, akár egy agyalágyult ábrázata. Tojásdad és halcsontokkal kifeszített formája három kör alakú hurkán nyugodott; utána, piros csíkkal elválasztva, négyszögletű bársony meg nyúlprém darabkák váltakoztak; majd egy zacskó következett, amely keménypapírral bélelt sokszögletű testtel végződött, azon meg hímzés,

² „Descriptions [...] as constituents of the spatio-temporal universe of the story, are diegetic, and thus when we deal with them we are involved with the narrative discourse.” Gérard GENETTE: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. LEWIN, Ithaca: Cornell University Press, 1980 (orig. Paris, Seuil, 1972), 94.

³ *Uo.*

⁴ *Uo.*

mégpedig csupa bonyolult sujtásból, s annak végén, hosszú és igen vékony zsinóron, aranyfonálból készült kis rács, mint valami végső díszgomb. Vadonatúj lehetett; az ellenzője csak úgy fénylett.⁵

Eddig a sapka leírása. Lássuk az esküvői tortát.

A tortákat s az aprósüteményt egy Yvetot-ból jött cukrász készítette. Mivel először hívták ilyen messze, igen gondosan végezte a dolgát; csemegének maga hozott oda egy hatalmas cukrászremeket, amelyet hangosan megéljeneztek. A mű alapja négyszögletes kék keménypapírból volt, s görög templomot ábrázolt, előcsarnokkal, oszlopsorokkal, s körös-körül gipszből való szobrocskákkal, melyek külön kis fülkékben álltak, csillagos arany-papír háttér előtt; a második emeleten egész bátyamű emelkedett szavojai kalácsból, körötte apró erődök, angyalgökökből, mandulából, mazsolából, narancsgerezdekből; végül a legfelső emelvényen, amely zöld rétet ábrázolt, sziklákkal, lekvár tavakkal s mogyoróhéj hajócskákkal, egy kis Ámor himbálózott csokoládéból formált hintán, amelynek két tartóoszlopát, színes díszgolyó gyanánt, a két végén, két igazi rózsabimbó ékítette.⁶

⁵ Gustave FLAUBERT: *Bovaryné*, ford. GYERGYAI Albert, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1958, 8. (A világirodalom klasszikusai.) „Mais, soit qu’il n’eût pas remarqué cette manœuvre ou qu’il n’eût osé s’y soumettre, la prière était finie que le nouveau tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C’était une de ces coiffures d’ordre composite, où l’on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d’expression comme le visage d’un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s’alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d’une broderie en soutache compliquée, et d’où pendait, au bout d’un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d’or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait.” Gustave FLAUBERT: *Madame Bovary. Mœurs de province. Roman*. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 715, version 2.01 <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>; 1. 1., 8–9. oldal.

⁶ FLAUBERT: *Bovaryné*, 32. „On avait été chercher un pâtissier à Yvetot, pour les tourtes et les nougats. Comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses ; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris. À la base, d’abord, c’était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d’étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d’oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturels, en guise de boules, au sommet.” FLAUBERT: *Madame Bovary*, 1. 4. 60–61. oldal.

Mielőtt magukat a leírásokat megnéznénk, nézzük meg a pozíciójukat a szöveg egészen belül.

A sapka leírása egészen a regény elején van. Az olvasó, amikor először találkozik vele, azt gondolhatja, hogy ez lesz a *rendszer*: hogy az elbeszélés játékszabályaihoz tartozik, hogy az érdekes, jellegzetes vagy a későbbiekben fontossá váló tárgyakat, helyszíneket, tájakat az elbeszélő részletesen bemutatja. Csakhogy ez egyáltalán nem így van. Először is, a leírást nagyon sokáig nem követi ilyen hosszúságú és kifejtett leírás – sőt, egészen az esküvői tortáig egyáltalán nincs egy-két sornál hosszabb leíró szövegrész, és az egész regényben összesen két ilyen van. Másrészt a sapka sem lesz fontos: erre a fejfedőre soha többé nincs utalás (és Bovary egy későbbi – immár elegáns – sapkájára is csak egyszer). Vagyis – visszamenőleg tekintve, a regény egészének ismeretében értelmezve – ez a szövegrész meglepő, kilóg, nem része a rendszernek, túlméretezett és idegen. Hasonlót mondhatunk az esküvői tortáról – s ha két pont kiad is egy egyenest, a szöveg rendszerét mégsem támasztja alá, nem határozza meg ez a két bekezdés. A kettő hasonlít ugyan egymáshoz (erről mindjárt szólok néhány szót), de a regény egyetlen más részéhez sem hasonlíthat; ha úgy tetszik, az elbeszélő lépre csalja, félrevezeti olvasóját, ígér valamit, de legalábbis sejtet egy lehetséges folytatást (hogy tudniillik időnként leírások is lesznek) – aztán cserben hagy, beváttatlan marad az ígélet. Mert leírás nemhogy ilyen terjedelmű, de még rövid is alig-alig fordul elő a regényben.

Nézzük meg kicsit közelebbről a sapkát.

A sapkáról nincs összbenyomásunk: az elbeszélő alulról fölfelé (vertikálisan) irányítja a tekintetünket, sorban elmondja a sapka részeit. És mivel ez az összbenyomás, egységes kép hiányzik, és az olvasó aligha tud képet alkotni arról, amit – feltételezéseink szerint – az elbeszélő láttatni akar, ezért kérdésessé válik, hogy egyáltalán miért ábrázolódik a sapka.

Az egyik lehetséges értelmezés az, hogy a sapka nevetségességét, abszurditását, felfoghatatlan és leírhatatlan jellegét adja vissza a szöveg. Hogy azt illusztrálja, amit Horatius az *Ars poetica* elején ír⁷ az össze nem illő, ellentmondó vagy egymáshoz képest teljesen idegen részek összeillesztéséről:

Ábrázolni ha lónyakkal kívánna a festő,
emberi főt, s tollal tarkázna – vegyítve ezer színt –
innen-amonnan vett tagokat, hogy lent feketés, rút
halban végződne a felül még elragadó nő,
elnyomnátok-e – látva, barátaim, ezt – nevetéstek?

⁷ HORATIUS: *Ars poetica*. ford. MURAKÖZY Gyula. In: *Római költők antológiája*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963, 206. (A világirodalom klasszikusai.) Eredetije: HORATIUS: „Epistolae, II. 32”. In: Stedericus WOLLNER, ed.: *Q. Horatii Flacci Carmina*, Leipzig: Teubner, 1984, 226.

Az egyik értelmezés tehát az volna, hogy az összevisszaság, kuszaság, meg nem felelés felmutatása volna a leírás funkciója. Ez a szövegrész úgy van megkomponálva, hogy felfoghatatlan, elképzelhetetlen és zavaros legyen a kép, amit magunk elé idézhetnénk.

Másrészt viszont egyúttal a sapka tulajdonosa szerencsétlenségének, határozott karakter nélküliségének, ócskaságának jele is: a metonimikus kapcsolat – a ruhadarab és viselője, tulajdonosa közötti érintkezési viszony mintegy átalakul metaforikus kapcsolattá: mintha meglátnánk Charles Bovary lényegét (vagy lényegtelenességét) a sapkában, mintha az összevisszaság, rondaság és ügyetlenség, ami a sapkát és elkészítését jellemzi, egyúttal Bovary jellemét is mutatná. Sőt az elbeszélő még egy erősen sugalmazó félmondatot is beiktat: „olyan szálnalmas holmi, amelynek néma csúnyasága oly mély és kifejező, akár egy agyalágyult ábrázata”⁸ – noha persze Bovary nem agyalágyult, ez a kis betoldás mégis abba az irányba tereli az olvasó értelmezését, hogy a sapka idétlenségét azonosítsa Bovaryéval. A sapka tehát leteszi Bovary névjegyét az olvasó asztalára – a sapka válik Bovary jellemének emblémájává.

Még legalább egy fontos szempont van itt. Ki látja, és ki írja le ezt a sapkát ilyen részletesen és gondosan? A regény legelső néhány lapjának elbeszélője Bovary egyik osztálytársa lehet, többes szám első személyben szólal meg mint az iskolába érkező új fiú kalandjainak megfigyelője – hogy aztán nyomtalanul eltűnjön, nem sokkal a sapkajelenet után. Onnan kezdve kívülálló, névtelen, arctalan, megfigyelő elbeszélővé válik.⁹ De amíg és amikor osztálytárs, mit vesz észre? Csakis a sapkát. Sem a diákok vagy a tanár kinézetéről, öltözködéséről, sem az osztályteremről semmi mondandója nincs. Mintha ez a lényegtelen, mellékes tárgy volna az egyetlen, ami figyelemre méltó és emlékezetes.

Olyan érzése támad az olvasónak, mintha ez az egész betét a leírás konvenciójának megcsúfolása, paródiája volna – kell valami leírás, ami az osztályt meg az új fiút jellemzi? Hát tessék – a legapróbb részletekig menő megfigyelések, mániákus pontosság, a tárgy sugalmazásainak körülírása, csakhogyminden igen nehezen vizualizálható, és végső fokon teljesen értelmetlen. Olyan megfigyelő mondja mindezt, aki semmi mást nem tart érdemesnek a leírásra,

⁸ Lásd az 5. jegyzetet.

⁹ „[E]n montrant de façon minutieuse les composantes de l’objet [le narrateur], finira par le faire disparaître complètement devant nos yeux” (Ildikó LŐRINSZKY, Péter ÁDÁM, „Le chapeau escamoté: Étude comparée d’un passage de *Madame Bovary* dans quatre versions hongroises”, *CAHIERS D’ÉTUDES HONGROISES* 11 [2003]: 177–181, 180). Mások ezt az elbeszélőt „kollektív” elbeszélőnek nevezik (Péter HAJDU: „The Collective in the Hungarian Narrative Tradition and Narrative Studies”, *NEOHELICON* 45 [2019] 2: 431–443), más értelmezések szerint (RÖHRIG Eszter: *Emma Bovary* „másik világa”-nak elbeszélői értékelései *Flaubert* Bovaryné című regényében, doktori értekezés [Debrecen: Debreceni Egyetem, 2010], 54, https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/99771/01_doktori_t.pdf?sequence=5&isAllowed=y) hasonlóság van ezen elbeszélő és Homais hangja között, mintha a kettő azonos is volna.

s aki – megint csak abszurd módon – egy jelentéktelen ruhadarabot emel ki, és minden részletére emlékszik.

Az esküvői torta leírása más is, hasonló is. Az olvasói tekintet vertikális végigvezetése a tárgyon meglepően hasonló; és az is, hogy itt is különmemű, egymáshoz nem illeszkedő, kuszan összekapcsolt „szintektől” van szó – mint a sapka toldott-foldott részei, itt a torta emeletei emelkednek minden összhang nélkül egymás fölé. Ha meg akarjuk nevezni őket: a szellem és a vallás szintje volna legalul – a görög templomra való utalással, utána a zord harcok és a regényes középkor birodalma, végül a családi élet idillje, a boldogság hona következik. A torta összképét talán egy fokkal jobban maga elé tudja képzelni az olvasó, mint a sapkát; és az össze nem illés, a szedett-vedettség sem olyan szembeszökő, mint a sapka esetében. Ugyanakkor a minuciózus részletezés itt is a totális értelmetlenség érzetét kelti: mi az ördögnek kell minden egyes összetevőt, motívumot és anyagot külön megnevezni és leírni (mikor később sem lesz semmilyen szerepe ennek a tortának)? Mintha a bonyolultság, gazdagság, zsúfoltság leírása arra szolgálna, hogy az esküvő vágyott nagyszabásúságát fejezze ki, a résztvevők képzeletében élő egyediséget és egyenesen történelmi jelentőséget, egyúttal a cukrászmesterség és a gondos esküvői előkészületek dicséretét zengje. Ha Bovary sapkája a szánalmasság, nyárspolgári ízléstelenség és ócskaság emblémája volt, az esküvői torta is embléma: a félműveltséget mozgósító, filléres ábrándokba menekülő, nevetséges és kisszerű boldogság összefoglalása.

Ki látja és írja le a tortát? Nyilvánvalóan az az elbeszélő, aki eddig – a sapka óta – semmit nem írt le ilyen hosszan: tehát – ismét – csúfot űz a leírás gesztusából magából, mintha csak ez volna a legfontosabb az egész esküvőből, a legfigyelemreméltóbb, a legérdekesebb, legemlékezetesebb. A sapka esetében az osztálytárs szólal meg, mintha csak a diákok csoportja nevében szólna, a torta leírója talán az esküvői vendégseregletből valaki, vagy maga a cukrász, aki eldicsekszik kidolgozott remekével. Mindenesetre ez a katalógizáló részletesség olyannyira művi, olyannyira idegen a regény szövetétől, annyira más – terjedelmében is, funkciójában is –, mint az eddigiek és a rá következők, hogy maga a leírás gesztusa (és az éppen ilyenfajta leírás) kizökkent az olvasásból: a mesterkéeltség, a megcsináltság érzését keltik, megszólal egy új szereplő: a tudálékos, pontoskodó, görcsösen alapos elbeszélő. Ez a kizökkentés pedig éppen a fiktitivás felé tolja el a leírást, hirtelen nem a leírtra, hanem az elbeszélő hang megváltozására kezdünk figyelni, a megkonstruáltság válik egy pillanatra láthatóvá. Ismételve a korábbiakat: a leírások szerepe nem elsősorban a leírásban magában rejlik; hanem abban, hogy a befogadót elbizonytalanítsák a látó-leíró-elbeszélő személyt illetően. Az ironia részei, nemcsak abban, amit és ahogyan leírnak, hanem hogy ki és kinek beszél.

Azzal kezdtem, hogy ez a két emlékezetes és hosszabb leírás van a *Bovary-nében* – a sapkáé és az esküvői tortáé. Ez így is van, de ha alaposan végigbogarásszuk a szöveget, azért sok apró leírást mégiscsak találunk, és ezek mind

a maguk módján mulatságosak vagy felforgatók vagy zavarba ejtők. Először is, ha a katalógusszerű, felsoroló szövegrészeket a leírásokhoz sorolhatjuk, eszünkbe kell hogy jusson Emma olvasmányainak felsorolása – afféle jegyzék, amelyben a kor divatos populáris szövegein kívül ott vannak az emlékkönyvek versei és metszetei, amelyeket Emma remegve nézeget: „Egy erkély mellvédje mögött fiatalember állt rövid köpenyben, s fehér ruhás fiatal lányt szorított a karjába, aki tarsolyt hordott az övében; más lapokról nagy, kék szemű angol ladyk néztek rá, kerek szalmakalapjuk alatt hosszú szőke fürtökkel.”¹⁰ A katalógizáló leírásokhoz tartozik az a rövid lista, amely Homais úr keresztelői ajándékait sorolja fel: „Keresztelői ajándékul csupa patikai cikket adott, éspe-dig: hat doboz jujubát, egy egész üveg arab gyógyport, három tokban fehér mályvapasztát, azonkívül hat rúd sárgacukrot, amit egész véletlenül talált egy faliszekrényben.”¹¹

És van még néhány további leírás is – például olyan, amit az elbeszélő egy szereplő, Léon úr szájába ad – de ő is máshonnan, egy unokatestvérétől kölcsönzi.

Van egy unokatestvérem, aki múlt évben Svájcban járt, s mondta, el se képzelhetjük a hegyi tavak költészetét, a vízesések varázsát, a gleccserek gigászi hatását. Látott roppant fenyőket a zuhatagok sodra között, kunyhókat mintegy a meredek szélén lebegve a levegőben, s ezer láb mélyre maga alatt egész völgyvidékeket, hogyha a felhők szétfoszlanak. Az ily látványok nemcsak lelkesítők, hanem imára, rajongásra serkentik a szemlélőt.¹²

Végül lássunk még egy nagyon rövid leírást, amely kicsiben megismétli a sapka és a torta leírását. Ha ott a százalmas nyárspolgár, illetve az ócska, kilátástalan házasság emblémáivá váltak a tárgyak megmutatásai, akkor itt a város – a társadalmi közeg, a hazug, felszínes és pöffeszkedő közösség – emblémáját láthatjuk. Így szól a szövegrész:

A csarnok, vagyis egy cseréptető, mintegy húsz faoszlopra támaszkodva, akkora, hogy egymagában körülbelül a főtér felét foglalja el Yonville-ban. A község háza, melynek tervrajzát egy párizsi építész készítette, görög

¹⁰ FLAUBERT: *Bovaryné*, 41.

¹¹ *Uo.*, 70.

¹² *Uo.*, 85. – „J’ai un cousin qui a voyagé en Suisse l’année dernière, et qui me disait qu’on ne peut se figurer la poésie des lacs, le charme des cascades, l’effet gigantesque des glaciers. On voit des pins d’une grandeur incroyable, en travers des torrents, des cabanes suspendues sur des précipices, et, à mille pieds sous vous, des vallées entières, quand les nuages s’entr’ouvrent. Ces spectacles doivent enthousiasmer, disposer à la prière, à l’extase ! Aussi je ne m’étonne plus de ce musicien célèbre qui, pour exciter mieux son imagination, avait coutume d’aller jouer du piano devant quelque site imposant.” FLAUBERT: *Madame Bovary*, 2. 2. 168–169. oldal.

templomra emlékeztet, és a piac szögletén áll a gyógyszerész háza mellett. Földszintjét három ión oszlop, első emeletét pedig félköríves erkély díszíti, míg a legfelső homlokzaton egy gall kakas foglal helyet, amely egyik lábával az Alkotmánylevelre támaszkodik, míg a másik az igazságszolgáltatás kettős mérlegtányérját tartja.¹³

Ahogy a torta esetében az yvetot-i cukrász, itt a párizsi építész is fontos: a mestermunka alkotójáról – ha név szerint nem is, de – meg kell emlékezni, itt még kurziválva is van ez a kifejezés. Dicsekedni lehet vele, lám, a kisvárosnak még a fővárossal is eleven kapcsolata van. Itt ismét alulról felfelé, vertikálisan vezeti a szemünket az elbeszélés, három össze nem függő, más és más stílusú és funkciójú részből épül egymásra a községháza – itt is, mint a tortánál, görög templom az alap, az első szint, utána jön az erkély, ami a reprezentációt teszi lehetővé – ide vonulhat ki a polgármester beszédet mondani, körbetekinteni, a vendégeket elkápráztatni. Végül a harmadik szint, a legfelső homlokzat ismét nehezen elképzelhető, kissé zavaros, szimbólumokkal túlszűfolt szobor vagy dombormű. S itt is szöveget üthet az olvasó fejébe, hogy ugyan ki beszél itt – a harmadik szint valószínűleg már elég magasan van ahhoz, hogy a járókelőnek megakadjon rajta a szeme, részletes leírása fölöslegesnek, értelmetlennek és túl precíznek tűnik. Ha belegondolunk, ez a kis leírás éppen olyan humoros, éppúgy a kisszerűségen és nagyzóláson mulat, mint a hosszabb, látványosabb leírások.

Régen elterjedt az a Flaubert-értelmezés, hogy ezek a művek már akkor szétzedik, parodizálják, dekonstruálják, kétségbe vonják a konvenciókat, amikor még az általa is kanonikussá tett szövegalkotási szokások meg se szilárdultak. Érdekes módon a legkiválóbb elbeszélők – Cervantes, Sterne vagy Puskin – hasonlóképpen rombolták a még be sem járatódott konvenciókat, kiforgatták azt, ami épp csak létrejövőben volt. Nálunk Balassa Péter nagyszabású *Érzelmek iskolája* értelmezése volt ennek a Flaubert-képnek a legnagyobb hatású szövege.

Összegezve csak annyit: a *Bovaryné*-ban a leírások voltaképpen a leírás szokásos funkciójának kiforgatásai, kigúnyolásai, s az olvasó folytonos kizökkentését szolgálják; hogy újra meg újra gondolkodjon el az elbeszélő szerepén, személyén, funkcióján; végül is, hogy nevetségessé tegye a konvenciókat és a túlságosan konvencionális várakozásokat.

¹³ FLAUBERT: *Bovaryné*, 75. – „Les halles, c’est-à-dire un toit de tuiles supporté par une vingtaine de poteaux, occupent à elles seules la moitié environ de la grande place d’Yonville. La mairie, construite *sur les dessins d’un architecte de Paris*, est une manière de temple grec qui fait l’angle, à côté de la maison du pharmacien. Elle a, au rez-de-chaussée, trois colonnes ioniques et, au premier étage, une galerie à plein cintre, tandis que le tympan qui la termine est rempli par un coq gaulois, appuyé d’une patte sur la Charte et tenant de l’autre les balances de la justice.” FLAUBERT: *Madame Bovary*, 2. 1. 148. oldal. Kiemelés az eredetiben.

OSTINATO¹

A bédekkerolvasásnak semmi köze az utazáshoz.

Egyrészt, ugyebár, nyugodtan utazhatunk útikönyv nélkül, akár némi alapvető értesülések birtokában, amelyeket itt-ott felcsipegettünk, akár teljesen tájékozatlanul, magunk alkotva meg, további magánhasznosításra, saját, belső útleírásunkat. Másrészt útikönyvet olvasni akkor is jó lehet, ha soha nem is vágnánk arra a vidékre utazni, amelyikről szól, vagy ha soha nem lenne módunk rá, vagy egyáltalán: ha eszünk ágában sincs utazni. A bédekker, ha jól van megírva, s ha nem a pusztá információátadást szolgálja, akkor mintha mese lenne: történet, amely a távoli, ismeretlen vidéket bejáró elbeszélő sétáiról, megmegállásáról, időtöltéséről, vonzalmairól, ízlésének és szemének finomságairól szól, még ha e személy legtöbbször nem jelenik is meg az útikönyv hasábjain.

Az útikönyvekhez képest az utazás gyakran csalódás vagy meglepetés; tekintve az elkerülhetetlen avulástól, mindig számolnunk kell azzal, hogy a bédekker képtelennek bizonyul az atmoszféra, a vizuális, szag- és hangingerek, s legfőként a dimenziók érzékeltetésére.

A szépíró, akit ellenállhatatlanul vonz az utazás, aki szeretné megismerni és megismertetni a távoli világok csodáit, aki gondolatban és könyvekben százszor is bejárja a legegzenikusabb vidékeket – a szépíró megpróbálhat olyan bédekkert írni, amelyben szereplők mozognak, amelyet a geográfiailag rögzített útvonalon cselekmény hajt előre, amely képes felidézni a légkört, a közeget, a távolságokat. Jules Verne (Gyula), akinek regényéről most írok, ilyen író.

Ami azt illeti, Verne regényének „tervezete” (vagy célkitűzése, vagy a szöveg leghangsúlyosabb rétege): a bédekker. Ha rekonstruálni akarjuk az alkotás folyamatát (amit persze nem lehet), akkor két elemre lelünk. Az elbeszélő választ keres arra a fogas kérdésre, hogy hogyan lehet átjutni a Boszporusz túlsó partjára, ha a legegyszerűbb módon nem lehet (azaz Konstantinápolynál); s emellett (vagy inkább: ezalatt) arra törekszik, hogy olvasóival (s így hőseivel is) körbejárassa a Fekete-tengert. Ez a rekonstrukció minden bizonnyal primitív és elméletileg minimum kétes művelet; mégis úgy vélem, Verne e regényének esetében óhatatlanul az a gyanú ébred az olvasóban, hogy *megregényesített útikönyvet* (és megútikönyvesített logisztikai problémát) tart a kezében.

Verne regénye ugyanis kétségkívül rossz.

¹ Jules VERNE: *A makacs Keraban*, ford. RÉZ Pál, Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1961. 370 oldal.

Igen rossz, a Verne-regények egyik legrosszabbika. S a lóláb, ami itt kilóg, nem annyira a didaxisé vagy a tudományos ismeretterjesztése, hanem az útleírása. Nem mintha a szerző ne tenne kétségbeesett erőfeszítéseket arra, hogy benépesítse a bédekker (konvencionálisan) néptelen világát: a nehéz útra vállalkozókon kívül ott van még a cselszövők csapata, számos couleur locale figura, a vígjáték hagyományból itt maradt komikus inasok, az orosz és a török hatóságok zordon férfiúi és a fogadósok. A rendkívül konvencionálisan és csekély műgonddal megformált cselekmény, a nagyon egyszerű jellemábrázolás, az igénytelen párbeszéd – szemben az útvonal pedáns részletezésével, a helyi szokások és jeles látnivalók kimerítő felsorolásával – azonban semmi kétséget nem hagy afelől, hogy Verne nem elsősorban regényt ír.

Az események első mozgatója a makacs Keraban. A pohos konstantinápolyi kereskedő a konzervativizmus megtestesítője, vallási és világi nézeteit egyaránt a hagyományokhoz való makacs ragaszkodás jellemzi, s felfogása érvényesítéséért bárkivel, bármikor szembeszáll. Makacsul. Mivel jogtalannak ítéli azt a vámot, amit a Boszporuszon áthajózó sajkákra – váratlanul – kivetni rendelkeznek, s fizetni nem hajlandó, meg kell kerülnie az egész Fekete-tengert ahhoz, hogy hazajusson, a túlpartra. Vele tart (kényszerűségből, hogy Kerabannal ne kelljen összetűznie) Van Mitten, a holland, aki felesége elől menekül török földre. Kerabannak sietnie kell: sürgeti, hogy unokahúgának egy bizonyos napig meg kell házasodnia; az Odesszában időző lány jövődöbelijét Keraban ugyancsak magával hurcolja hosszú útjára, hogy Konstantinápolyban majd – reményei szerint – megülhessék a lakodalmat. Csakhogy Amáziát, amint Keraban és kísérete elhagyja Odesszát, elrabolják, és egy hajóra viszik. Csodálatos véletlen, hogy a hajó éppen akkor és ott kerül dühöngő viharba Trapezunttól (Trabzon) néhány mérföldnyire, amikor és ahol Keraban és kísérete egy világítótoronyban húzza meg magát; Amáziát megmentik, s együtt utaznak tovább. Az emberablók nem adják fel ördögi tervüket, de Kerabanék mégis időben megérkeznek a Boszporusz túlsó partjára, és további kisebb bonyodalmak után egymáséi lesznek, akik egymásnak rendeltettek.

S mindez azért, és azért így, mert Keraban makacs volt.

De *ki* a makacs ebben a történetben? A felszínen, természetesen, Keraban; de legalább annyira makacs Keraban történetének *elbeszélője*, aki csaknem minden oldalon (ostinatóként) sugallja, mondja, körülírja, szemlélteti – s főként sulykolja, hogy Keraban makacs, hogy nem tűr ellentmondást, hogy önző, hogy mániákus, hogy kiszámíthatatlan. Azonban amennyire igyekszik komikussá tenni Kerabant, annyira jellemzi önmagát is, annyira válik maga is mániákussá, makacssá, megszállottá: a cselekményvezetés szempontjából tökéletesen érdektelen helyeken tör ki Kerabanból a makacsság (s az elbeszélőből a makacsság, hogy erre irányítsa olvasói figyelmét); nincs olyan szereplő Kerabanon kívül, aki felől ez a makacs elbeszélő annyit (és oly egyformán) ítélkezne; s Keraban gondolkodásmódjából, érzelmvilágából és tetteiből is szinte kizárólag ezt az egy momentumot emeli ki, makacsul: hogy makacs. A bevésés persze hatá-

sos: a könyv olvasójában évek múltán bizonyára csak annyi marad meg, hogy Keraban – makacs (s talán még annyi, hogy ha a Boszporuszon nem lehetne átkelni, meg kellene kerülni a Fekete-tengert – ami, ismerjük el, zseniális kiindulópontja s egyben mozgatója a regény cselekményének). Másrészt: ugyanez a bevésés már-már mulatságos is, annyira gépies, egyhangú, monoton. (A példány, amelyet olvastam, egy gyerekkönyvtárból való; olvasói a könyv vége felé leplezetlen kajánsággal margófirkákkal kommentálták a Keraban makacsságára vonatkozó részleteket.)

Az elbeszélőn túl pedig: makacs Verne, aki ócska, felejthető cselekményt hevenyész össze, hogy vívőanyagot készítsen fekete-tengeri bédekkeréhez. Számára ez a legfontosabb, ehhez ragaszkodik körmeszakadtáig: hogy végigvezessen minket, olvasóit a soha nem látott tájon, hogy az előtérbe helyezze azt, ami háttér szokott lenni, a tájleírást, a helytörténetet, a geográfiai érdekességeket, a helyi növényzet, szokások, ételek rajzát. Sokadlagos kérdés, hogy Verne maga járt-e ott. A *makacs Keraban* című regény érzékelhetően átírat: térképek, útikönyvek, földrajzi és néprajzi írások, történelmi traktátusok transzformációja. A makacs Verne összeszed mindent, ami valóságos tárgyához (az útikönyvhöz) tartozik, és regénybe írja.

Utaztató regény? Csak a szó szótári értelmében – a pikareszk hagyományához szinte semmi köze. Kalandjai elemi egyszerűségűek, villámgyorsan megoldódnak, s még a megoldás módja is többnyire előre látható. A vadregényt a környezet, az utazás közege szolgáltatja: az út maga, az örmény, kaukázusi és török kultúra egzotikus világa, az ott élők különös szokásai, mentalitása, kultúrája, no meg a számtalan mitológiai emlék, melyeket Van Mitten rendre felidéz (s amelyeknek rendre nem sikerül utána járnia). A kaland az út maga, a megismerés folyamata, az ismeretlen világ felfedezése.

Verne különös, mesés bédekkere rég elmúlt világot idéz vissza. Azt a Fekete-tengert, amit az ő utazói láttak (ha maga Verne nem is), mi már soha nem láthatjuk. Ki tudná megmondani, hogy most éppen hány határon kellene átmennünk ahhoz, hogy Isztambulból Isztambulba érjünk? Lenne-e akár csak annyira is nyugodalmas utunk, mint Kerabanéknak? Verne regénye, ha regényként élvezhetetlen is, éppen mint elavult bédekker lehet olvasmányos. Utunk nemcsak térben, hanem időben is vezet: körbeügetünk a Fekete-tengeren, időben pedig visszasétálunk a szekerezős, pipázgató, leányrabolató múltba. De szép is volt.

Ó, BE JÓ ITT!...

Szentimentális kérdések és idézetek

Induljunk ki a következőkből: hagyomány van, itt.

Na de mi a hagyomány?

Hagyomány az, ami marad. Ami ottmarad, és ami megmarad. Amit otthagytunk, és amit meghagytunk.

A hagyomány a fölösleg. A reszti, a maradék, a többlet. Ami sok, ami túlságos, amitől megszabadulunk.

Az, amitől megszabadulunk, attól szabadok vagyunk. Az hiányzik. Ettől a hiánytól válunk teljessé. A hiánnyal együtt sokak volnánk.

Fanni hagyott valamit, megszabadult valamitől, ami sok volt; kettévált: valamije teljessé vált azáltal, hogy másvalamijén *túl*adott. Ki megleti egészét, elveszti részeit. Ez a másvalami: gyötrelmek, jegyzelések, melyekbe bepecsételve könyveket *hagy*.

Lábjegyzet: A könyv és a könny, az írás és a sírás három stratégiai ponton is együtt áll a szövegben: az első jegyzelékben („Itt olvasok orozva, itt írok, itt sírok orozva”); a XL. jegyzelékben, mikor T-ai Gessnert olvas föl („Elvette a könyvet, sűrűen folytak le könnyei”); és az utolsóban („Bepecsételve hagyom neked azokat a könyveket, amelyeket ide hullattam, ezeket a gyötrelmeket, melyeket ide kiöntöttem”). Ez utóbbi esetet leszámítva Fanni csak egy helyütt használja a „könyv” szót „könny” jelentésben, ahol egyébként a könyv is – megint – megjelenik: a VIII. jegyzék elején. Lábjegyzet vége.

Vissza tehát.

Fanni után írások és sírások maradtak: „hátramaradt írások, melyek mint szent hagyományok, holta után” T-ainál „letéve voltak”. Mi az, hogy szent hagyományok? Miért szent? Mint az ereklyék? Mint egy lábfej, egy állkapocs, egy jobb? Mint egy tiara, egy saru, egy szálla? Testi, vagy éppen testen-kívüli, ami Fanni maga? Nyomok? Embernyom az iszonyú, tágas vadonyban. *Hanyomány?*

Durvuljunk be.

Mottó jön.

Erich Fried: *A szar emberképe*
(Eörsi István fordítása)

Az én látószögemből
az ember
az én külső burkom

amelytől
megszabadulok
az illemhelyen

Csaknem szóról szóra
ezt mondja egyébként
a vizelet is

Ezt azonnal visszavonom.

Na nem, ez hülye ötlet, és nem is éppen gusztusos. Mármost hogy Fanni hagyománya szar lenne. A salak. „Salakjai a testiségnek” (XLIV.). Hogy ez a hagyomány volna az, amit otthagytunk nekünk. Na nem, nem. De a viszonyok esetleg megfordíthatóak: az ottmaradt, a főleg szempontjából az őt otthagytó, a magának elég az, amitől meg kell szabadulni. Nem valamitől való megszabadulás, hanem talán egymástól megszabadulás. A szöveg megszabadult Fannitól. A hagyomány is Fannitlan, ahogyan immár Fanni is hagyománytalan. Perszónifikálhatjuk az otthagytat is.

Miért gondoljuk mindig azt, hogy ami marad, ami főleg, levetett, többlet, az anyagibb, testibb, megfoghatóbb – és ezért? vagy nem ezért? – értéktelenebb, silányabb, gyatrább, mint ami továbbmegy, mint ami magának elég? Rögtön a test és lélek kategóriáiban vagyunk kénytelenek gondolkodni? A külső és belső szembeállításában? A természetes és a ráakódott ellentétében? A természetes és a csináltéban? S ha ez így van – *ettől* hogyan tudnánk megszabadulni? Ettől a *hagyománytól*? Amelybe talán Fanni kényszerített.

Vissza tehát.

Csak annyit szeretnék mondani: a felesleg és a hiány, a több és a kevesebb, a sok és a kevés, ami megmarad, és ami kell még – ez szervezi a *Fanni* szövegét. Vagy ez is. Nem fog ez igazán összejönni. Azt nem nehéz kimutatni, hogy az otthagytó, a sok, a többlet, a felesleg és a megőrzött, a kevés, a hiány ellentéte végigvonul ezen a szövegen – de hogy szervezés? hogy rendszer? Agyam, mint tompa zsillett, csak kaparja a kiserkedő inkonzisztenciákat. Kinek a hibája, hogy esetleg nem sikerül következetesen végigvinni a szövegen ezeknek a motívumoknak a váltakozását és ismétlődését? A szerzőé? A regényé? Az elemzőé? Nem tudom, mindegy. Ez van.

(Újabb mottó jön.

Keresd ki a szövegből azt a képet, amelyik véleményed szerint a leghatásosabban fejezi ki elesettségét, kilátástalan helyzetét, reménytelenségét!)

Vissza tehát.

Induljunk ki a következőkből. Kitűnik az előszóból, amelyet T-ai Józsinak kell tulajdonítanunk, hogy Fannit „egy sebes forróhideg ágyba ejtette”. Fanni, „akit a szeretetlenség hidege meg nem emésztett, elhervadt a szeretet édes melege alatt”. A forróhideg: túl sok és túl kevés. Felesleg és hiány. A hiány: a szeretetlenség: „Én mindenhez olyan jó vagyok, és engem senki sem szeret! Szeretetlenség! a te hideged kinzóbb az elkárhozottak kénköveinél!...” (IV.) A szeretetlenséghez a hideg rendelődik; de a hideg – éppen a következő jegyzékben – a boldogsághoz is rendelődhet: a boldog ember is lehet hideg, mert a boldogtalan

[...] oly örömet csatolja magát a boldogtalanhoz; itt talál egyetértő szívet, melyet a balsors csapásai meglágyítottak. A boldog hideg tekintettel megy el mellette, és szalad azon kedvetlen érzéstől, melyet a balsors csapdosásai meglágyítottak. (V.)

Fannit kezdetben ez a hidegség veszi körül: a szeretetlenség és a boldogság hidege, gyermekkori barátainak „módos, de hideg” fogadtatása (VI.), a melegség hiánya. Fanni hiányt szenved, amelynek betöltésére vágyik.

Hogy ez mikor következik el, az aligha kétséges:

Minden felelet nélkül megfogja kezemet, indulatos ragadással szájához kapta, érzettem reá hullani meleg könnycsepjeit... Nem bírtam többé magammal, semmit többé nem érzettem... hanem erős, édes és talpamtól fejemig véretem pezsgető ölelését karának derekam körül, száját, forró csókját ajakamon – amelyet, ó lehetetlen volt másképp! – én is viszonztam. (XLI.)

Meleg könnycseppek, forró csók: a következő jegyzék éppen a hideg–meleg ellentét köré épül, központjában a „magyarázhatatlan, megfoghatatlan és mégis oly tüzes elevenséggel érzett szó”: a *szerettetni*. A szerelem érthetetlen „annak, aki hidegen, a szerelem igéző vidékein kívül, csak természetesen lát és hall”; a „hideg szeretetlenség” helyébe (mert ez helyet hagy, a hideg: hiány, a szeretetlenség: űr) a „szeretet, forró, édes szeretet” lép. A szerelem: „vad tűz” (XLVIII.).

S ha feltehető a kérdés: „Ő mi az élet szeretet nélkül?”, s erre az a válasz, hogy hideg, hiányos, üres – „Iszonyú, mint a tágas vadony, amelyben nem járt embernyom. Borzasztó, mint az éjfél hasogató hidege...” – akkor megkérdendő az is: milyen az élet szerelemmel? Így teljes? Így elég? Nem, nem. Ha van szerelem, lesz hiány is: a nyugodalomé (XLI.). A tágasság, űr eltűnik ugyan, de lesz

helyette szükség, szorosság – vagyis a sok, a többlet, a túlcsondulás: „Nem talállok ezen indulatnak elég helyet szívemben; szoros az egy ily hatalmas indulat elfogadására.” Az erőt éppen az jellemzi, hogy fölöslegben van, a gyöngeség az, ami elegendő, amaz túláradás, forrás, forrongás. Mert a szerelem: indulat, ezért sok. A boldogság nem szerelem. A szerelem nem boldogság.

Vissza tehát.

Induljunk ki a következőkből. Van, ami kevés; van, ami sok; mi az elég? *Természetesen a természetes.*

A természet éli a maga életét. Olykor eső után fagyosan fúj a reggeli szél, de vidámságot szív „bé minden lehellet” (XXI.); máskor köd nyomja a földet, a lehelet nehéz, „mint a fojtogató fájdalom lehelete” (L.); megint máskor „Derül a kikelet. Elevenség és élet terjed mindenfelé tőle” (LI.). Igen, az elemzés könnyű prédája a természet és Fanni elbeszélésének kapcsolata, igen, igaz, gyakran kerülnek a természeti képek és az ábrázolt események, hangulatok, párbeszédek, kommentárok ilyen vagy olyan kapcsolatba egymással – ellentétbe és harmóniába. De a természet teljes, elég, nem hiányos és nem fölösleges, nem cifrálkodik, és nem szűkölködik, forrósága és hidegsége *természetes*.

Fanni, mikor a kastélyba megy, „az együgyűséget” választja: „Fejér, tisztaruhát vettem ki, hajam természetes színében, szorgalom nélkül rendbeszedve, egy rózsza minden más ékesség helyett belészúrva” (XXIII.). Mert „a fény nem kellemetesség, a cifra nem szépség” – mindez túl sok, fölösleg, többlet, amittől meg kell szabadulni. „Minek nekem bőség, aki pazérolni nem tudok; minek fény és cifra, aki az előtt mindig futottam!...” (XLIX.) (A túl sok fény ekképpen is szerepel az öltözködésjelenetben: „vakítsatok!”) Fanni a természetben érzi jól magát, onnan indul a *társaságba*: ahol aztán megismeri a „láng” (XXV.), „vad láng” (XXX.), „édes tűz” (XXXI.) erejét.

De azért ez sem ilyen egyszerű. Egy fentebbi idézetben szerepel az a megfogalmazás, hogy a szeretet, a szerelem, vagy az, aki szeret, érthetetlen „annak, aki hidegen, a szerelem ígéző vidékein kívül, csak természetesen lát és hall”; a természet tehát elégtelen lehet, a szerelemhez mindenképpen az. A „természetes” látás kevés, mert a szerelem természetén túli. A szerelem sok.

Vissza tehát.

Induljunk ki a következőből. A *Fanni* szentimentális regény. Ne szégyelljük hát könnyeinket. Pengessünk érzékeny húrokat.

Élt-e Fanni?

Nem tudjuk. Illetve dehogyis, tudjuk: nem élt. „Magamat – ezt a nagy mesét”, írja XVIII. jegyzelékben. Fikcióként élte meg magát. Vagyis hát: Fanni nem élt, hanem él. Azért tud élni, mert megszabadult attól, ami sok volt, ami többlet volt, amit itt kellett hagynia. Őrződ pár töredékét, idegen egészeit. Abba halt bele, hogy túl kevésből túl sokba érkezett: elvitte a forróhideg. A fikciót hagyta itt, ezt a nagy mesét. A forró szerelmet hagyta itt, ami sok volt neki.

A hidegséget hagyta itt, ami kevés volt neki. A forróhideget. Túl van rajta. Ezért maradhat számunkra élő. Hagyatéka a forróhideg: ez a könyv a forróhideg, amelyet megkapunk.

Vissza tehát.

Induljunk ki a következőkből. A IV. jegyzékben különös mondatokat olvashatunk. (Persze másutt is, de mégis.)

Ott fenn – ott a szerelem bódog hajlékiban, ott majd szeretnek; ott találok majd azt a jó anyát, akinek képe előtt annyit sírok, ott az angyali ifjak között bátyámat...

Ő ha még ő élne! Itt ülne majd gyakran velem, itt beszélgetnénk elköltözött édesanyánkról, egymásnak könnyeznénk ki, hogy ellopták tőlünk édesatyánk szívét... Őbenne tenném le minden reménységeimet, önála minden panaszimat. Ő volna oltalmam, ő volna boldogítóm; az ő boldogulása az enyim is lenne, volna kinek örülnöm, kin és kivel szomorkodnom. Ő! – talán ő betölthetné szívem hiánosságát.

Ahonnan Fanni hiányzik – az „ott fenn”; ami „itt lenn” hiányzik neki – „a jó anya”. Ehelyett azonban megelégedne most, „itt lenn” azzal is, ha az űrt bátyja töltené ki. Ha már kíván, miért nem kíván egy jó nagyot? Fanni kívánsága nem az, hogy bátyja és anyja vele legyen: hanem hogy bátyjával *beszélgethessen* a jelen nem lévő, ezért hiányzó édesanyjáról, aki viszont, ezért, nem is hiányzik ebből a körből. Beszélgetni róla – *elég*. Fanni, ha kíván, ha azt kívánja, hogy valaki betöltsé szíve hiánosságát, akkor bátyja jelenlétét és édesanyja hiányát kívánja. Édesanyja jelenléte talán túl sok lenne, forró, felesleg. Mikor jön az igazi forróság, már nem is emlegeti többé édesanyját.

Vissza tehát.

Induljunk ki a következőkből. Mindaz, amit eddig elmondtam, valamiféle rossz lelkiismeretből fakad. Nem túlságosan könnyű olvasmány a *Fanni hagyományai*? Jelent-e valódi kihívást, feladatot? És ha úgy érezzük, hogy nem – hogy a szöveg *elég*, hogy nem sok és nem hiányos, akkor megpróbáljuk megnehezíteni a saját dolgunkat. Szeretnénk akadályokat. Szeretnénk fölösleget vagy űrt. Szeretnénk nehezebben olvasni. Ekkor nem a *Fanni hagyományai* jelenti a feladatot, hanem a *Fanni hagyományainak* érdekes olvasása.

Szegény, szegény öreg szöveg. Kétszáz éves regényke, te szegényke. Hogyan legyünk hozzád méltányosak? Hogyan szeressünk jól tégedet? Úgy, mint egy régi bútordarabot? Hagyományt? Vagy mint előremutató, avantgárd szöveget? Állítsunk bele a hagyományba, bárhogyan visítózol? Vagy szedjük ki belőle, bármily szívesen tapicskolnál benne? Fanni, Fanni, Fanni girl.

A ROSSZ ORVOS ELBESZÉLŐ SZERKEZETÉNEK NÉHÁNY ELEME

Kosztolányi *A rossz orvosa* hivatásos olvasójának az egyik legnyilvánvalóbb kihívást a mű műfaja jelenti. Mielőtt a szöveg értelmezésébe belefogunk, elvárható, hogy műfajáról számot adjunk. Regény-e vagy novella *A rossz orvos*? Hogy ezt eldönthessük, elég pontosan tudnunk kellene, mit várunk a regénytől (vagy novellától); az adott befogadói-értelmezői közösség számára milyen konvencióknak kellene a szövegnek eleget tennie, hogy azt regényként vagy novellaként könyvelhesse el ez a közösség.

Ennek a tudásnak nem vagyok birtokában, ezért most mindjárt be kell jelentenem, hogy a kihívás elől gyáván megfutamodom. Hogy ez mégis inkább rugalmas elszakadásnak lássék, dolgozatom elején jelzek két szempontot, amelyeket *A rossz orvos* műfaji besorolásánál érvényesíteni lehetne.

Először is természetesen szólni kell a terjedelemről. Rövid történeteket kevésbé vagyunk hajlamosak regénynek tekinteni, mint hosszabbakat. Hosszú szövegeket ritkán mondunk novellának. Ez az igencsak földhözragadt szempont összefügg a másikkal, érdekesebbel: az elbeszélt történet és az elbeszélés viszonyával. Nagyon felületesen azt mondhatnám, hogy a regényben sokkal inkább várhatók leírások, elbeszélői eszmefuttatások (szünetek tehát), hosszú gyakorító részletek, beágyazott elbeszélések; novelláktól nem várjuk az elbeszélt történet elágazásait, inkább egyetlen és egyszerűbb történet viszonylag gyors tempójú elbeszélése felel meg a novella konvencióinak. Ennek megfelelően a szereplők köre viszonylag szűkebb. Metaforikusan szólva: a novella egyszerű mondat, a regény bővített és összetett mondat ennek az értelmezői beállítódásnak a számára. Ezeket a homályos benyomásokat bizonyára pontosabban is meg lehet fogalmazni; s az is nyilvánvaló, hogy ezek egy bizonyos értelmezői közösség sajátjai, és egy bizonyos, történetileg meghatározható szövegkorpuszra vonatkoznak.

De mi múlik ezen a besoroláson? Nem mindegy, hogy regényt vagy novellát olvasunk-e? Nem a hivatásosak szokásos szörszálhasogatásáról van csak szó? Ennek az mond ellent, hogy valószínűleg más olvasási stratégia jár együtt azzal, ha regényt, és más, ha novellát vesz kézbe az olvasó (aki, persze, bizonyos történetileg körülírható konvenciórendszer szerint olvas). Ha az olvasási stratégia csődöt mond, s az olvasó nem tudja a szöveget ennek a stratégiának megfelelően értelmezni, ez az értékelésben, a szöveg megítélésében jelentős szerepet játszhat.

Ha *A rossz orvos* szűkös szakirodalmába beletekintünk, feltűnhet, hogy a műfaji besorolás a hivatásos értelmezők értékelésére is rányomja bélyegét. Sötér István „elhúzódó cselekményről” és „felduzzasztásról”, Bori Imre „arány-

talanságokról” beszél. Rónay László szerint „*A rossz orvos* nagyra növesztett, gyenge elbeszélés”. Ezekben a megállapításokban éppen az a közös, amire az imént céloztam: a műfaj konvencióinak az elbeszélés és az elbeszélte történet valami másféle kapcsolata felel meg. Az egyik kérdés tehát, amit meg kell majd vizsgálnom, az elbeszélés tempója.

Az elégedetlenség másik lehetséges oka már független a műfaji megfontolásoktól (már tudniillik, ha a regény–novella ellentétpárban gondolkodunk). A szöveg didaktikus, tanító jellegére utal néhány értelmező, amelyet ma többségünk idegennek érez. Dolgozatomban röviden ki kell majd térnem erre is. Végül egy harmadik jellegzetességet szeretnék majd számba venni. *A rossz orvos* elbeszélő szerkezetének „konzervativizmusát” vagy „konvencionalitását”. Ez nyilvánvaló, ha az időrendre, az elbeszélői gyűjtőpontra vagy nézőpontra, az elbeszélői időre vagy a beszédmódokra gondolunk. *A rossz orvos* például ezekből a szempontokból teljesen illeszkedik a balzaci hagyományhoz.

A vontatottság, aránytalanság, a didaktikusság és a konvencionális elbeszélői „forma” benyomásait a következőkben a mű elbeszélő szerkezetének elemzése révén próbálom meg pontosabban megfogalmazni. Nem ígérem, hogy „megvédem” *A rossz orvost* a vádakkal szemben. Már csak azért sem, mert a tanító jelleg és bizonyos tekintetben a konzervativizmus vagy konvencionálisság vádja is megalapozottnak tűnik.

*

A tanító-példázatos jelleg kérdését vizsgálom meg először; ennek az értelmezésnek az indokolása ugyanis elég könnyen átlátható.

Az elbeszélésnek arra a sajátosságára szeretnék utalni, hogy egyetlenegyszer fordul elő csak beágyazott elbeszélés, István elbeszélése a cselédlánnyról, Veráról. Ennek az elbeszélésnek példázat voltát több tényezővel is igazolhatjuk: az elbeszélte történet az elbeszélőhöz és hallgatójához képest is más cselekményű; más cselekményű az elsődleges történethez viszonyítva is; kapcsolata az elsődleges történettel nem szinekdochés vagy metonimikus (tehát sem ok-okozati, sem rész-egész viszonyban nem áll azzal), hanem metaforikus. Bizonyos elemei megfeleltethetők az elsődleges történet bizonyos elemeinek, sőt, mivel ez a történet nagyon egyszerű formájú (bűn és az azt követő büntetés), ez mintegy paradigmája is az elsődleges történet (nem ily könnyen áttekinthető) formájának. Ahogyan Vera meggyilkolja a gyermekét, és ezért bűnhődni kell, úgy a történet elbeszélője és hallgatója, István és Vilma is bünt követett el, s ezért büntetés jár nekik. Azt hiszem, nem kétséges, hogy ez didaxis az elbeszélte történet szintjén. István megfogalmazza Vera történetének tanulságát, s ez metaforikusan kapcsolódik saját történetéhez is. Vera története tükrözi belülről az elsődleges történetet, s ez olyan benyomást kelt, mint hogyha az elsődleges történet maga is tükör volna, a „nulladik szintű” történeté. Tehát még azt is mondhatnánk, hogy ez a beágyazott történet távolabbra is hat: az olvasó történetének a szintjéig. Hiszen az olvasónak is elbeszélnek egy történetet (Istvánét és Vilmáét),

amelynek tanulsága ugyan nem fogalmazódik meg, de metaforikusan sejteti ezt a beágyazott történet. Így az a történet, amelyben a történetet magát ábrázoló példázat van, talán maga is példázatnak nevezhető.

Az elbeszélés azonban jó pár ponton ellentmond a tanító célzatú szövegekkel szembeni várakozásoknak. Nem is szólva arról, hogy az elbeszélő nem fordul közvetlenül olvasóihoz, hogy a történet szereplői saját történetüket másként és változóan értékelik, s hogy ezt nem igazítja el az elbeszélő történetértelmezése (hiszen az elbeszélő egyáltalán nem is értelmezi a történet egészét), ezeken kívül, mint erről később szólok majd, *A rossz orvos* nem „kerek történet”. Hangsúlyozni szeretném, hogy a mű didaktikus jellege ezektől függetlenül érzékelhető.

*

Ennél fontosabb a másik két kérdés, amelyekre együtt keresem a választ a következőkben. Mitől tűnik lassúnak, vontatottnak a mű második része, miért támad olvasójának olyan érzése, hogy az már csak felduzzasztás, hosszadalmas epilógus, s megalapozott-e ez az értelmezés? Másrészt: miből fakad az a benyomás, hogy *A rossz orvos* konvencionális elbeszélésmód terméke?

Vannak olyan művek, és ezek közé tartozik *A rossz orvos* is, amelyek nem sok érdekességgel kecsegtetnek, ha narratológiai elemzésnek vetjük őket alá. Az elemzőnek ez a benyomása persze adódhat egyszerűen felületességből; de forrása többnyire az, hogy az előtte fekvő szöveg túlságosan is megfelel várakozásainak, konvencióinak, már ami a szöveg időszerkezetét, beszédmódját stb. illeti. Először tehát magamnak is azt a benyomásomat kell rögzítenem, hogy *A rossz orvos* számos tekintetben konvencionális mű.

Miben áll ez a konvencionalitás? Pontosan milyen konvenciók azok, amelyekkel *A rossz orvos* nem kerül szembe?

Az elbeszélő szerkezet konvencionalitásáról szólva hadd kezdjem a legegyszerűbb szempontokkal: a nézőpont vagy fokalizáció kérdésével, és az elbeszélői személlyel vagy hanggal. Az elbeszélői *hangot* illetően: az elbeszélő helyzet követő jellegű (a történet időben megelőzi az elbeszélést), az elbeszélő kívül van a történeten, és hiányzik is a történetből: azaz sem az elbeszélés tevékenysége, sem az elbeszélő személye nem része az elbeszélt történetnek. Mellőzve most az egyébként fontos körülírásokat: a mai értelmezők számára ez a jelöletlen esete az elbeszélésnek, amelyet viccektől újságcikkekig és meccs közvetítésekig sok műfaj jellemez. Ennélfogva ez a legkonvencionálisabb is.

Mennyiben tér el mégis *A rossz orvos* a 19. századi egyik elbeszélő hagyomány bizonyos konvencióitól? Van ilyen eltérés a *gyűjtőpont*kezelésben. Hadd magyarázzam ezt egy idézettel:

- Regény?
- Isten ments! Minden regény így kezdődik: „Egy fiatalember ment a sötét utcán, feltűrt gallérral”. Aztán kiderül, hogy ez a feltűrt gallérú fiatalember a regényhős. Érdekszigázás. Borzalmas. (*Esti Kornél* I.)

Ilyenfajta „érdekcsigázás” valóban nincs *A rossz orvosban*. A 3. fejezet például ezzel a mondattal kezdődik: „Lassan hidegedtek el egymás iránt, úgy, hogy alig vették észre.” A mondatszerkezet azt sugallja, hogy a mondat fókuszában álló „lassan” a hangsúlyos, az új információ: mintha az elhidegedés ismert tény volna, amelynek csak az ideje és tempója szorulna közelebbi meghatározásra. Hiányzik az a fajta „tudatlan” kezdés is, amelyre az *Esti Kornél* utal, s amely toposszá vált a 19. századi regényírásban (Genette), s ami voltaképpen a gyújtópontszűkítés egy változata. Egy konvenció hiánya azonban nem szükségképpen jellemez egy szöveget, s azt kell mondanom, hogy *A rossz orvos* azért alapvetően konvencionális marad a gyújtópont tekintetében is. Végig változó belső fokalizálást találunk; azaz: az elbeszélő hol egyik, hol másik szereplőjének nézőpontjával azonosul, noha olykor – amikor a párbeszédeknek engedni át a terepet – külső, tárgyilagos elbeszélővé alakul át. Számos jel ellentmond annak, hogy mindentudónak nevezzük a mű elbeszélőjét. Ő maga például nem értelmezi az elbeszélt történetet; nem jelzi előre a történendőket; számos esemény, megnyilatkozás indokát vagy okát a homályban hagyja.

Jellegzetes a hirtelen nézőpontszűkítés a mű egy döntő pontján: nem tudjuk meg, hogy milyen betegsége van Istvánkának, mert a tanár (a gyerek kezelő-orvosa) „kezdett valamit mondani, de ismét fékezte magát”, aztán „levelet írt a háziorvosnak” (Gaspareknek), de nem tudjuk meg, mi állt benne, s végül Gasperek „kimondott egy hosszú latin szót”, melyet az elbeszélő nem ad tovább. Ez, ha úgy tetszik, a detektívregények legkonvencionálisabb fogásai közé tartozik. Más kérdés, hogy milyen funkciót tulajdoníthatunk neki ebben a szövegben. Nyilvánvaló, hogy István és Vilma tettének (tettének?) megítélésében az egyik legfőbb csomópont, ahol az értelmezések legalább kétfelé ágazhatnak, hogy a gyerek gyógyítható volt-e. Az elbeszélő elhallgatása itt értelmezések sora előtt nyitja meg az utat.

Lássuk most a mű *időszerkezetének* sajátosságait.

Az *időrend* (sorrend) nagyjából előrehaladó; egyetlen anakroniát találunk, az esküvői jelenetet (1.), amely a „valóságos” (azaz: rekonstruálható) időrendben később következne. Előre- és hátratekintésekben gazdagabb a szöveg, de ezek csaknem mind belsők, a történet időhatárain belül maradók.

Külső előretekintés csak egy van (erről később); a külső vissztekingések Vilma és István megismerkedése előtti életére vonatkoznak (például: „minden Kővér-lánynak megvolt a műsora”; István „találkozott azokkal a barátnőivel, akiket fiatalkorában szeretett”; Gyula „valaha sokat mulatott a megyebálon Vilmával” stb.). Külső vagy más cselekményű hátratekintés kapcsolja be a történetbe Annát és Gaspareket. (Anna előéletéről megtudjuk például, hogy „otthon öt kistestvérét dajkálta föl” stb.) Jelentőséget tulajdoníthatunk annak a ténynek, hogy a szöveg második egységében (az 5. fejezetet követően; ezt a következőkben „második résznek” nevezem) külső hátratekintések elsősorban Vilmával kapcsolatban fordulnak elő. István előéletéről itt már csak a kártyás múlttal kapcsolatosan olvashatunk, míg Vilma hazalátogatása (8.) teli van ilyenekkel.

A *belső hátratekintések* száma a mű első felében elenyésző a második részhez képest. (Ilyeneket említhetnék: István és Vilma „Részvét és szeretet nélkül beszéltek szerelmükről. Minden, amit azelőtt éreztek vagy tettek, idegennek látszott előttük” stb. Vagy: Istvánka halálakor az öreg rokon így szól: „Mennyire szerettek.”) A *belső hátratekintések* jó része itt elbeszélői szöveg. A második részben ezzel szemben István és Vilma beszédeiben (vagy az elbeszélő által tolmácsoltt beszédeiben) rengeteg a *belső hátratekintés*, voltaképpen főszerephez jut részint az ismétlő, részint az elbeszélte történetből kihagyott (elliptikus) részekre való *belső visszatekintés*.

Az *előretekintések* egészen sajátosan működnek. Fontos hangsúlyozni, hogy minden *előretekintés* a szereplők szövege, vagy áttett, vagy közölt beszéd (vesd ezt össze az elbeszélői mindentudásról írottakkal). Az *előretekintések* mindegyikét Gyulához kapcsolhatók: ő az, akinek jövője van, aki előre gondolkodik és tervez. A második részben az övé az egyetlen „beteljesült” *előretekintés*: István ezt mondja neki:

- Hallottam, hogy nagy megbízást kaptál.
- Ő – felelt –, kiderült, hogy a medve bőrére ittunk. Csak évek múlva lesz láttatja.

És valóban, pár lappal később ezt olvashatjuk: „Gyula két év múlva nagyobb pénzhez jutott, a megbízatása folytán.” Az első rész *előretekintései* közül is csak a Gyulával kapcsolatosak igazolódnak, teljesen vagy félig-meddig: valóban leteszi a vizsgát, valóban elveszi Vilmát. Az összes többi *előretekintés* meghiúsul: Istvánka nem lesz jobban pár nap múlva, István nem a munkának él a válás után, stb.

A második részben mindössze négy *előretekintést* találtam: az egyik a Gyula megbízásával kapcsolatos, fent idézett, „beteljesült” *előretekintés*; a másik István szájából hangzik el: „Mikor hagyod már abba? – kérdezték. Holnap felelte, és másnap újra ott ült a kártyaasztalnál.” A harmadik hasonló, de most Vilma elhatározásával kapcsolatos: „Feltette, hogy többé nem keresi föl volt urát. Nincs semmi célja ezeknek a beszédeknek, csak jobban felizgatják.” S valamivel később: „Úgy látta, jobb, ha kiéli izgalmát.” A megvalósulás István és Vilma esetében is épp ellentéte a szándéknak, ahogyan az első rész jóslásai vagy várakozásai sem teljesülnek. Az egyetlen biztosan előrevetíthető esemény István és Vilma számára saját haláluk: a 12. (utolsó) fejezetben erről beszélnek, ez a második rész negyedik *előreutalása* s az egyetlen *külső előretekintés* az egész szövegben (hiszen a történet István és Vilma haláláról már nem szól). Ha az olvasóban az a kérdés fogalmazódik meg a szöveg olvastakor, hogy „mit tehet ez a két ember”, akkor egy választ mindenképpen hangsúlyosan kínál ez a szövegszerkezeti sajátosság: meghalhat.

Az a tény, hogy a mű második részében az ismétlő *visszatekintés* nagy szerephez jut, átvezet a következő kérdéshez, a *tempóé*hez. Részben éppen

a visszatekintések nagy száma az, ami a második rész vontatottságát, lassúságát okozhatja.

A történet tizenhat vagy több évet fog át. Az első négy-öt év István és Vilma megismerkedésétől Istvánka haláláig és a szülők válásáig tart (1–5.), a többi tíztizenegy évről a fennmaradó fejezetek számolnak be. A 4. fejezetig, Istvánka betegségéig, a történet kihagyásokkal ugrándozik előre: a 2. fejezetben dominál a gyakorító elbeszélés, a 3. fejezetben a gyakorító elbeszélések közé előbb egy párbeszéd illeszkedik, majd összefoglaló elbeszélések. A 4. fejezet néhány nap jelenetes elbeszélése, az 5., igen rövid fejezet körülbelül egy évé.

A lassítás vagy gyorsítás természetesen konvenció kérdése, abban az értelemben is, hogy az olvasóban kialakulnak várákozások, amelyekhez képest a szöveg bizonyos részletei lassúnak vagy gyorsnak tetszenek. Mármost világos, hogy az a hosszú időt átfogó összefoglaló típusú elbeszélésmód, amely az 5. fejezetet jellemzi (s amelyet olykor jelenetek és gyakorító betétek lassítanak kicsit), igen gyorsnak tetszik az István kártyás életét gyakorító elbeszélésmódban megjelenítő következő fejezethez képest. Ez a gyakorító szövegrész ugyan szintén éveket fog át, de olyan éveket, amelyek alatt nem történik semmi, vagy mindig ugyanaz történik. Lassítja a tempót itt egy hátratekintő gyakorító szövegrész is (István kártyás előéletéről). Ezt az elbeszélésmódot szakítja meg azután István és Vilma találkozása (illetve ennek előzményeként az, hogy István hirtelen emlékezni kezd kislátára).

Ha a hosszú gyakorító szöveget jelenet vált fel, az olvasó figyelme a történetre, a mozgásra, a változásra összpontosul. Itt azonban – hiába. Olyan eseményt, amely egy történet fordulópontja lehetne, nem találunk. Az első találkozás semmin sem változtat. Az olvasó ekkor stratégiát változtathat, átértelmezheti az eddigieket, s ezt a nem-történet egy később következő történet (változás, dinamika) kiinduló állapotának tekintheti. Az elbeszélő azonban erre a várákozásra is rácsfol. Egyáltalán: a mű második feléből igen nehéz volna akár csak egy „minimálttörténetet” is kihüvelyezni (alapállapot – változás – végállapot). Éles ellentétben áll ez a szöveg első részével, amelyben több egymásra épülő minimálttörténetet is értelmezhetünk, például ilyen kulcsszavak köré: ismerkedés – együttélés – válás, egymás nem ismerése – megismerés – a szerelem vége – szeretet – szeretetlenség – halál stb.

Látzólag kissé elkanyarodtam a tartam és a tempó kérdéseitől. A „történetességre” való kitéréssel azt szerettem volna érzékeltetni, hogy a történet hiánya a vontatottság benyomását kelti, s egyben várákozást (beteljesítetlen várákozást) ébreszt a gyorsításra. Mint láttuk, az ábrázolt idő tekintetében a szöveg második része egyáltalán nem szükségképpen lassú: igen sok időt fog át. Nincsenek elbeszélői reflexiók, de vannak (ugyancsak szünetnek számító) leírások. Bár sok a párbeszéd, és sok idő ki is marad (sok tehát az ellipsis), az elbeszélő a sok hátratekintéssel, gyakorítással, a történet hiányával és azzal, hogy jeleneteket soha nem foglal össze, párbeszédet mindig „dramatikusan” közöl, erősen lelassítja a tempót.

Az elnyújtott, felduzzasztott második rész, *A rossz orvosnak* ez a valóban különös aránytalansága ismét kihívást jelent az értelmező számára. Lehetséges olyan sommás ítéletet megfogalmazni a műről, hogy *A rossz orvos*, ahol nem lassú és unalmas, ott konvencionális (bizony, olykor „érdekcsgázó”); ahol az időszerkezet nem egészen konvencionális, ott viszont érdektelen és széteső. E helyett a – hangsúlyozom, lehetséges – értelmezés helyett szeretnék a következőkben egy másikat javasolni.

*

A rossz orvos kétségkívül nem tartozik Kosztolányi legsikerültebb művei közé. Problematikussága azonban, azt hiszem, főként az első (rövidebb) rész számájára írható. Ez valóban „Rossz értelemben vett pszichológiai szellemesség”, ahogyan Németh Lászlótól idézi Rónay László, valóban a lélekelemzés egy közismert tételének illusztrációja. Nem, vagy jóval kevésbé igaz ez az elnyújtott, szerkezete miatt kárhoztatható második részre.

A mű második felének értelmezéséhez talán segíthet, ha idézem az első rész néhány mondatát:

Reggel az asszony szemrehányóan mondta:

– Vártalak.

– Dolgom volt, nem jöhöttem.

Ezeknek a beszédeknek semmi fontosságot se tulajdonítottak.

– Te már egészen elfelejtesz – szólt Vilma.

István intett a kezével, hogy nincs így.

– Tudom, hogy nem szeretsz már – mondta az asszony, félig tréfásan, félig komolyan, de nagyon szomorú hangon.

István valamit felelt erre, maga se tudta mit és kiment a szobából.

– És... mondta az asszony, s megakadt.

– Mit akartál mondani?

– Semmit – tette hozzá.

Ha az első és második rész úgy állítható szembe egymással, hogy az elsőben nem várt és nem kívánt esemény *történik*, míg a másodikban jószérivel semmi sem történik (holott István és Vilma „megoldáson gondolkoztak”, István „nem tudta, mit csináljon”, Vilma „unta magát”), akkor azt is mondhatjuk, hogy az első rész csődbe jutott beszélgetéseit, félbesikerült vagy elszabotált kommunikációját a második részben a beszéd főszerepe váltja fel. István és Vilma beszéde egyszerre helyettesítője a történésnek, és történés, tett maga is, amennyiben az elmulasztott beszéd helyett hangzik el, és amennyiben a „megoldás” keresésére irányul. A két főszereplő elszántan munkálkodik azon, hogy szituációt hozzon létre a helyett a légüres tér helyett, amelyben mindketten élnek. Istvánnak

[...] minden reménysége csak az volt, hogy [Vilma] hazajön és újra beszélhetnek egymással. Lehet, hogy ő ott távolban talán már másképpen látja az egészet, rájött valamire, ami megváltoztatja a *helyzetet*. (Kiemelés tőlem – K. C. Gy.).

István és Vilma beszélgetéseikben háborúznak, egymásra osztják a támadó és a védekező szerepét, s mindketten győzelmet akarnak aratni a másikon. István stratégiája a nyilvánvalóbb. Ennek egyik eleme, hogy kimondja azt, amit Vilma nem; s itt ne csak arra a kulcsmondatra gondoljunk, hogy „Aki nem szeret, az öl”, s ne is csak a példázattörténetre, hanem olyan apróságokra is, mint a következő párbeszédben. Vilma kezdi:

Tegnap virágot vittem *oda* – szólt, mikor már nem tudta elviselni a csendet.
– Igen? – és vállat vont István. – Én nem járok soha *temetőbe*. (Kiemelések tőlem – K. C. Gy.)

István stratégiájának másik eleme a hallgatás, a nem beszéd: ezzel kétségek közé és a légüres térbe taszítja vissza Vilmát. Első beszélgetésüket így zárja le:

– Nem – mondta István maga elé, természetellenesen, mint ahogy színészek szokták a színpadon –, csakugyan nem lehetett megmenteni.

S két nap múlva Vilma felkeresi, hogy számonkérje rajta a történetek félbeszakadt felidézését. Ebben a második beszélgetésben Vilma már támad, de István újra az elhallgatás eszközéhez nyúl:

– Akkor hagyjuk – mondta István.
Itt egyszerre megbénultak. Nyelvük nem tudott forogni, csak nézték egymást.

A beszélgetéseknek azonban csak egyik funkciója az, hogy a beszélgető felek győzelmet arassanak egymáson. Másik, fontosabb szerepe az idő újra elevenné tétele. István és Vilma már nem tervez, nem lát előre (csak saját halálukat: lásd az előretekingésekről mondottakat), de a múltat, annak sorsdöntő pillanatait (először csak Istvánka halálát, majd visszamenőleg szeretetlenségüket, szerelmüket) újra szeretnék élni s megváltoztatni. István itt a kezdeményező, s ő az aktívabb: mint láttuk, Vilma a még régebbi múltat keresi. István a múlt „le nem írt aktáit” sorakoztatja magányos óráiban, sőt, a térben is keresi az elmúlt időt: visszatér arra a helyre, ahol laktak, s ahol *azt* az időt persze már nem leli. A múlt keresésében az elbeszélő és a szereplők élesen szembekerülnek egymással: az elbeszélő csak a könnyörtelenül előrehaladó időt érzékelteti, míg a szereplők beszéde szinte kizárólag hátratekintés. Ez a feloldatlan feszültség jellemzi az egész második részt.

Apróság, de hozzáteszem: az idő romboló munkáját egy elhallgatásban is tetten érhetjük. Istvánka neve a második részben mindössze kétszer fordul elő: egyszer, amikor arra emlékezik Vilma, hogy a gyerek egyéves korában „meg gyógyult”, és másodszor a fényképe kapcsán. Talán nem elhamarkodott értelmezése ennek, ha ezt összekapcsolom a szerelem-/Istvánka metaforával, amely az első részben, a 3. fejezetben bukkan föl:

Hiába beszéltek szomorú és szánakozó mosollyal szerelmükről, melyet annyiszor megtagadtak. Ez a kis ember hű maradt hozzá, és mozdulatában, tekintetében kísértett a láz, az örület, melynek örök emléke volt.

Később a szövegben ezt a mondatot találjuk: „az elválás halál, de jobb, mint ez az élet”. S az elválás valóban halálhoz vezet. István és Vilma szerelme véglegesen Istvánkával hal meg, s még neve is töröltetik.

A tempót igencsak lassító két hosszú betét István kártyaszenvedélyéről és Vilma hazalátogatásáról ugyancsak értelmezésre szorul. Megkockáztatom azt az értelmezést, hogy István kártyázása valami bonyolult metaforikus viszonyban van fia halálával. István kihívja a véletlent, azt a véletlent, amely Istvánka halálának oka lehetett. („Fejbólintással vette tudomásul a szerencse döntését” kártyázás közben, ha vesztett, ahogyan sem ő, sem Vilma nem értik, mi történt, a sírgödörnél állva, ahogyan nem tudnak sírni ott sem.) Újra szembenéz azzal a természetfölötti erővel, amely fiától megfosztotta, s amely lassanként földi javaitól is kezdi megfosztani. Hiszen ő „hitt a földöntúli erőkből – olvashatjuk róla –, az életnél többre tartotta a lázat”. A „láz” szó Istvánka halálos betegségét idézi föl, s így mintha István kártyaláza egyfajta öngyilkos, önpusztító gesztus is volna.

Vilma választása egészen más. Az ő vidéki útját elbeszélő 8. fejezet hátratekintő-gyakorító betétekkel van tele, s ezek a hátratekintések Vilma gyermek- vagy ifjúkoráig terjednek (olykor még távolabb, anyjának fiatalkoráig). Vilma nem keresi a választ úgy, ahogyan István. Az ő (addig) biztos értékrendje, amelyet a háttérül szolgáló otthon meglátogatása példáz, két választ kínál: Gasperek, az ősgonosz, a közös ellenség az igazi ok; vagy pedig „Isten vette el szegénykét”.

A halál okaként tehát legalább négy lehetőség áll előttünk: a vak véletlen; István és Vilma, szeretetlenségükkel, s az ezzel összefüggő tudattalan döntéssel; Isten akarata; vagy pedig a rossz orvos.

Mindegyik lehetőség érvényben marad egészen végig, bár a legutolsó hamar eltűnik (csak a cím erősíti, s a 12. fejezet párbeszédében egy utalás). De azt hiszem, éppen a négy lehetőség folyamatos és egyenlő érvényessége miatt egy pillanatra vissza kell térnünk a mű didaktikus voltáról mondotakra, s némileg igazítani az ott kifejtetteken. Vera története ugyanis azt is mutatja, hogy a példázat nem a bűnről és annak okairól, hanem hangsúlyosan a bűnhődésről szól. Igaz ugyan, hogy István és Vilma történetében meg-

fogalmazódnak a tett vagy a bűn okai, lehetséges indítékai, de ezek éppen ezért kevésbé érdekesek; bár a választás és értelmezés az olvasó dolga marad, ennél sokkal izgalmasabb értelmezési feladat az, ami az okok megfogalmazása közben történik a műben: a bűnhődés, vezeklés, büntetés, vagy egyszerűen: a következmények elviselésének lehetősége vagy lehetetlensége, a szereplők által újraélt idő állandó újraértékelése, s az, amire nincsen kész válasz: hogy mit lehet tenni, ha nem történik semmi, és sem megoldás, sem felelet, sem megbocsátás nem érkezik.

„EGYSZER” ÉS „MINDIG”: IDŐ ÉS EMLÉKEZÉS AZ EGY POLGÁR VALLOMÁSAIBAN

Dolgozatom meglehetősen fellengzős címe ellenére szerény feladatra vállalkozik: Márai Sándor regényének időszerkezetéről tesz néhány megállapítást. Természetesen minden szerény feladat a végtelenségig bonyolítható, ezért a későbbiekben egyrészt a tárgyat még tovább szűkítem, másrészt segítségül hívom útmutatóul a prózai szövegek elemzésének egyik mai klasszikusát.

Ez a szerző Gérard Genette, aki a *Figures* harmadik kötetében (1972) igen jelentős tanulmányt tett közzé Proust nagy művéről. Ez az elemzés egyúttal átfogó elemzésmódszertan is. Genette a strukturalizmus hagyományait felhasználva teljes rendszert dolgozott ki az elbeszért történet idejének, az elbeszélői módnak és hangnak a jellemzésére. Az igék jellemzésére használt nyelvtani kategóriákat veszi kölcsön: az idő, a mód és a hang megnevezéseket az elbeszélés és a történet időbeli viszonyainak, az elbeszélői „bemutatásnak”, „tálalásnak”, valamint az elbeszélő személy és megnyilatkozása viszonyának leírására alkalmazza. Számomra most az idő szempontjai a legfontosabbak – a módra és a hangra nem térek ki. (Ez a kettő persze nem azonos azzal, amit a köznyelvben és a lazább tudományos szóhasználatban elbeszélésmódnak vagy elbeszélői hangnak, hangnemnek szoktak nevezni.)

Genette a történet és az elbeszélés idejének három aspektusát tárgyalja: a sorrend, a tartam és a gyakoriság szempontjából vizsgálható minden elbeszélő szöveg. Ez a vizsgálódás persze azt előfeltételezi, hogy a szövegnek van cselekménye, története, vagyis hogy a vizsgálódó illet ki tud mutatni. Mindjárt az első kérdésünk tehát az lehet: melyik a Márai-regény cselekménye? Mit tekintünk *a* cselekménynek, *a* történetnek, amely ilyen és ilyen sorrendben megtörtént, ettől eddig tartó eseményeket ír le?

A válasz nem is olyan egyszerű. A regényt – legalábbis az első kötet közepétől fogva – olyan konvenciók szerint olvassuk, hogy az elbeszélő-főszereplő életének egy szakaszát várjuk az olvasás során megismerhetni. Az emlékirat-olvasó számára az elsődleges történet az elbeszélő-főszereplő születésével kezdődik; bár elfogadja, vagy éppen elvárja, hogy az előtörténettel is megismerkedjék. (A család történetével – mint Márainál –, vagy éppen a fogamzás történetével, mint Sterne-nél, aki éppen ezt a konvencionális várakozást veszi mintegy szó szerint, és így ki is figurázza.) Egyfajta olvasási mód (vagy kód) számára tehát a történet a főszereplő élettörténete vagy annak egy szegmentuma. Könnyen elképzelhető persze, hogy az első két fejezetet az olvasó esszéként olvassa; az esszéolvasó egyáltalán nem vár történetet, bár az esszé konvencióiba az is bele-

fér, ha éppen van történet. Aki tehát a művet esszéként kezdi olvasni, azt akkor éri meglepetés, amikor az első kötet második felében is, de a második kötetben már nagyon nyilvánvalóan történetmondással találkozunk. Tehát mindkét képzetes olvasónk: a később meglepődő esszéolvasó és a kezdetben furcsálkodó regényolvasó számára is az a kérdés, hogy hogyan illessze be a könyv első részét a képbe. Hát történet ez? Ha igen: ugyanaz a történet, mint ami az első kötet második felétől folytatódik?

Másfelől: a könyv utolsó fejezete ezzel a mondattal végződik: „Úgy, most pontot teszek, s mint aki vesztett csatából maradt meg hírmondónak, s elfújta mondókáját: emlékezni és hallgatni akarok.” Ez a „most” megnevezi az elbeszélés műveletének jelen idejét, s ehhez képest minden hátratekintés (analepszis). Azt jelenti ez mármost, hogy így a regény idejének végpontja az elbeszélés ideje volna? Akkor azt mondhatjuk, hogy jókora lukak, ellipszisek vannak a történet elbeszélésében, hiszen nemcsak az első és a második kötet története között hiányzik mintegy hatévnyi beszámoló (amilyet csak igen-igen hiányosan tölt ki később néhány hátratekintés), hanem a második kötet vége felé is körülbelül ennyit ugrik át az elbeszélő.

De az elbeszélés idejét – amely egyébként többször, nem csak a regény legvégén jelenik meg, csak épp ott a lehangsúlyosabban – felfoghatjuk úgy is, mint egy másik történet idejét. Ez első pillantásra alaposan ellentmond mindennapi intuíciónknak, hiszen a történet főszereplője éppen az, aki elbeszél. Csakhogy a szereplő pusztá azonossága nem tesz két történetet eggyé. Vagyis: bár a „most” és az „akkor” idősíkjá felfogható úgy is, mint ugyanannak a történetnek (a főszereplő-elbeszélő történetének) két ideje, azt is lehet állítani, hogy az elbeszélés független a történettől, két történetről van szó (az elbeszéléséről és a történetéről), még akkor is, ha az elbeszélő azonos a főszereplővel.

De ezt a kérdést éppúgy megválaszolatlanul hagyhatjuk, mint a történet kezdetére vonatkozót. Voltaképpen mindegy, hogy azt mondjuk: a Márai-regény története ott kezdődik, ahol a család története, és ott végződik, ahol az elbeszélés jelen ideje van, vagy pedig a család régmúlt történetét a voltaképpeni („első”) történetből való hátratekintésnek tekintjük, és az elbeszélő jelen idejű megszólalásait egy másik történet részének. Mindegy, mondom, mert itt egy a feltűnő: a történet kezdő- és végpontja valahogyan elúszik, homályban marad, megfoghatatlan, pontosan meg nem adható.

Mindedig olvasói benyomásokról számoltam be. A Márai-regénynek bizonyára számos olvasója osztja ezeket. De még többen lehetnek azok, akik a benyomásokat magyarázva, értelmezve, pontosan leírva szeretnék látni. Hadd tegyek mégis még egy impresszionisztikus kitérőt, hátha az elemzésben ez is segítségünkre lesz.

Ha nagyon távoli pillantást vetünk a regényre (így gondolkodhat róla például az az olvasó, aki régen vette a kezébe a művet), két elég élesen elkülönülő részt látunk. Az első az, amelyiket ilyen kategóriákkal szokás vagy lehet jellemezni: „történettelen”, „esszéisztikus”, leírásokkal és életképekkel teli, lassú, arckép-

csarnokszerű. A második ezzel szemben történetek egész sorát írja le, kevesebb leírással és életképpel, pergő, gyors tempójú. Ez a kettősség annyira feltűnő, hogy szinte magától adódhat a gyanú (vagy a vád, vagy a megállapítás): a regény szerkezete nem koherens, megtörik, szétesik. A későbbiekben ezt igyekszem majd kétségbe vonni.

Ezt az erősen elnagyolt jellemzést kiindulópontul elfogadhatjuk. De egy fontos megszorítással kell élnünk. A mű két kötetben jelent meg, s az első kiadásban az első kötet végén ez a szó szerepel: „Vége”. Van jogosultsága egy olyan értelmezésnek, amely elfogadva, hogy a kétkötetes szöveg egy mű, egyúttal az első kötetet külön egységként kezeli. Ekkor ugyan változatlanul a fent vázolt kettősség, kettős szerkezet tűnik föl, csak persze egészen másként, mint ahogyha a két kötetet tekintjük csak egy regénynek. Ha csak az első kötet időszerkezetéről akarunk valamit mondani – így madártávlatból –, akkor az elbeszélő életének első tizenhárom-tizennégy évét átfogó „álló” elbeszélésről és ennek a gyermek-kornak az utolsó egy-két évét egyre jobban kinagyító, „mozgó”, „történetes” elbeszélésről beszélhetünk. A két kötet együtt természetesen más képet mutat: az első tizennégy évet, a családot, a várost tárgyaló két fejezetet ekkor az olvasó bevezetésként értelmezi, amelyet a tulajdonképpeni emlékirat vagy vallomás követ az első kötet 3. fejezetétől. Bármelyik értelmezést válasszuk is, ez az olvasói benyomás magyarázatra szorul: mitől „álló”, esszészerű, időtlen, mozdulatlan az első két fejezet, s hogyan kapcsolódik a regény folytatásához?

Úgy látom, hogy az eddig pedzett – talán nem is nagy horderejű – problémák mind egy és ugyanazzal a dologgal függenek össze. Arról beszéltem, hogy a regény történetének legalább az eleje és a vége valahogyan homályos, bolyhos, definiálatlan; azután meg arról, hogy az első két fejezet szerepe, szerkezeti helye (és műfaja?) kérdéses lehet. Talán ha Genette rendszerét itt segítségül hívjuk, találunk valami fogódzót. Véleményem szerint ugyanis a Márai-regény időszerkezetének egyik sajátossága a gyakorító-egyszeri kettősségében ragadható meg.

Ha az elbeszélt dolog többször történik meg, ismétlődik, ennek elbeszélése lehet egyszeri; ha tehát az elbeszélés egyszer mondja el, hogy ez és ez szokott történni, Genette nyomán gyakorításról beszélünk. Ennek ellentéte az, amikor az elbeszélt dolog egyszerűségének az elbeszélés egyszerűsége felel meg: ez az egyszeri elbeszélés. Márai regényében nem fordul elő a többszöri elbeszélés, amikor az elbeszélt dolog is, az elbeszélés művelete maga is többszöri, ismétlődő; és csak igen kevés esetben az ismétlődő elbeszélés, amikor az egyszeri elbeszélt dolog többszöri elbeszélésben jelenik meg. Mármost az, hogy az egyszeri elbeszélés az egyik uralkodó elbeszélés a Márai-műben, korántsem meglepő, hiszen a rendőrségi jegyzőkönyvtől a mesén és a történelemkönyveken át a legújabb elbeszélő művekig ez dominálja a történetmondás konvencióit. A gyakorító elbeszélésnek természetesen ugyancsak megvan a maga – eléggé szűkre szabott – szerepe az elbeszélői szövegekben. Kompozicionálisan azonban a gyakorítás általában a háttérbe szorul, alárendelődik az egyszeri elbeszélésnek, s egyben háttéréül szolgál.

A gyakorító és az egyszeri elbeszélés bizonyos értelmezői konvenciókat is mozgásba hoz. A gyakorítást az olvasó a mindennapival, az ismétlődővel s ennek megfelelően a kevésbé érdekessel társítja, a gyakorító szöveget konvencionálisan háttérismeretként olvassuk, szemben az egyszeri elbeszéléssel. Az egyszeri elbeszélés az, amit úgy olvasunk, mint ami a mindennapival szemben a kiemelkedőt, az érdekeset, a fontosat, a voltaképpeni történetet, cselekvést ábrázolja. Történeteket – konvencionálisan – éppen az egyszeri elbeszélés kedvéért szokás olvasni. A gyakorításhoz az állapot, az egyszeri elbeszéléshez a folyamat képzele kapcsolódik. A gyakorító szövegben az idő áll; az egyszeriben – gyorsabban vagy lassabban, de – halad.

Ezt az értelmezői konvenciót az irodalom már egy ideje kihívta: szembe fordult vele, érvényét kétségbe vonta. Az ismétlődő események részletes leírása és az egyszeri történések kihagyása, többszörivé tétele – mintegy mindennapivá „süllyesztése” – nem is olyan új jelenség. Genette Proust-elemzése például meggyőz arról, hogy Proust regényének alapvető kompozíciós egysége a gyakorítás-egyszeriség váltakozása. Valami nagyon elnagyolt értelmezését is megkockáztathatjuk ennek az ellenkonvenciónak: a mindennapi igenis méltó az ábrázolásra, a boncolgatásra, a háttér válhat olyan fontossá, mint az előtér; a szöveg visszahelyezi jogaiba az egyszeriség *környezetét*. Az egyszeriség viszont csak nézőpont dolga, relatív; nagy cselekedetek, nagy változások nincsenek ebben a világban, ezek esetleg csak háttérül szolgálnak a mindennapok ismétlődő tetteihez.

Mielőtt a Márai-regény gyakoriság-egyszeriség viszonyainak taglalására rátérnék, röviden szólok a másik két időaspektusról. Ami a tartamot illeti: Hevesi András gonoszkodva, de nagyon éles szemmel figyelmeztetett a regény megjelenésének idején arra, hogy Márai hadilábon áll az idővel. Egyáltalán nem világos – írja Hevesi – az elbeszélő életkora; számos egymásnak ellentmondó információt kapunk erről, következtetéseink sorra csődöt mondanak. (Ezzel függ össze persze az is, amire dolgozatomban korábban utaltam: a tartam eleje és vége tisztázatlan.) A tartam furcsaságát tetézi, hogy „az idő is szeszélyes, megbízhatatlan, kétértelmű... néha érthetetlen módon megáll: a hős... megmarad tizennégy évesnek, máskor akkora időtartamot ugrik át, hogy az olvasó beleszédül”. Szünetek és ellipszisek váltják tehát egymást. A szünetek viszont rendszerint gyakorító elbeszélések.

Ami a sorrendet illeti: számomra nagy kérdés, hogy olyan szövegben, ahol a gyakorításnak ilyen nagy szerepe van, hogyan lehet egy sorrendet megállapítani. Ahol az elbeszélés egyszeri, ott nincs különösebben nehéz dolgunk; könnyen le lehetne írni a Márai-regény anakroniáit (sorrendfelrúgásait). Ezek, azt hiszem, nem sértették a kor konvencióit, s a mai olvasónak szinte már fel sem tűnnek. Az erre érzékeny olvasó még szép szimmetriákat is fölfedezhet: a második kötet első fejezetének története a 3. fejezetben (vagyis pontosan a második kötet felénél) folytatódik; közben pedig – az 1. és a 2. fejezetben – hátratekintést olvasunk.

Nézzünk most bele az első két fejezet gyakorításaiba; azt mondhatjuk, hogy az első két fejezet teljes egészében gyakorító elbeszélés, amelyet csak ritkán szakítanak meg egyszeri elbeszélő betoldások. Ugyancsak ritkán, bár bizonyos rendszerességgel találkozunk olyan mondatokkal, szövegrészekkel, amelyek a gyakorító elbeszélés idejéből előre- vagy hátratekintenek; de hogy milyen távolságra teszik ezt, az gyakran megállapíthatatlan. Az is megállapíthatatlan, hogy az előre- és hátratekintések azon cselekményűek-e vagy más cselekményűek-e az „első” történethez képest. Például rögtön a második mondat így szól: „Később megépítették a hadtestparancsnokság palotáját...” Kétségtelen az előretekintés; de milyen messzire? És része-e ez a történetnek magának, vagy egy másik történetbe tartozna?

A gyakorító elbeszélést meg-megszakító egyszeri elbeszélésekre az a jellemző, hogy vagy kellemetlen, vagy valamilyen módon negatív értéktartalmú eseményeket írnak le, vagy pedig olyanokat, amelyek – az olvasó világismerete, regényolvasói konvenciói stb. alapján – nem „méltóak” az egyszerűsége, nem igazi történések, nem érdekesek. Rögtön az első egyszeri elbeszélés ilyen ironikus egyszerűségű: „Egyszer, mint különös kegyet, születésnap ajándékot kértem anyámtól, hogy egy hétköznapon, teljesen egyedül és csak a magam gyönyörűségére, bevonulhassak a lépcsőházi előszobán át a lakásba.” A második ez: „apám egyszer csodálkozva, kissé méltatlankodva mesélte, hogy együtt utazott Weinrébékkal, akik a vasúti kocsiban délszakon termett, vattába csomagolt, friss szőlőt ettek, március végén...” A következő egyszeri betétnek már kétségkívül több köze van az olvasó által feltételezett és várva várt voltaképpeni történethez, ennél fogva kevésbé tűnik jelentéktelennek, de érezhető, hogy az emlékező-elbeszélő számára elég kellemetlen esemény: ez az, amikor a főhős bezárja a Weinréb fiút a pincébe. És lássunk még néhány példát: egyszerűként beszéli el a szöveg a házbéli kávéházban megesett késelést; a prostituáltaknál tett látogatást; a Hajduné nevű cseléd halálát; a kubikusok lázadását; másrészt pedig a „hajnali drámát”, mikor az apa meggyanítja az „ármányt”, hogy dán vajat kapott, s a klozetbe dobja; hogy az elbeszélő egyszer követte a püspököt; hogy egyszer kitették a részeges házmasterházaspárt a házból, stb.

Az egyszeri elbeszélések azonban a leggyakrabban nem alkotnak különálló szívet a gyakorítás közepén: egy-két mondatnyi betoldásról van leggyakrabban szó. Ezenkívül az elbeszélő gyakorta mintegy belefojtja az egyszerűséget a gyakorításba: az egyszeri elbeszélést úgy követi a gyakorítás, hogy az előbbire rávetül, csaknem érvényteleníti annak egyszerűségét. Ilyen szövegrészekre gondolok: Endre bátyámat elhagyja a felesége, az elbeszélő leírja azt az éjszakát; majd előretekint: „A »hűtlen asszony« később férjhez ment egy pesti színészhez”; végül átmegy gyakorító elbeszélésbe: „a városbeli urak soha nem mulasztották el [...] hogy megtekintsék ezt a rendkívüli látványosságot”. Vagy másutt: az elbeszélő apja elmeséli a bankelnök és Endre bátyám között lezajlott párbeszédet; ezt követi egy, az elbeszélt történet idejéhez képest külső előretekintés: „A betevők megkapták minden garas betétjüket...”; majd gyakorítás: „Ezt a történetet sokszor hallottam.”

Tovább rontja az egyszeri elbeszélés érvényét, egyszeriséget az, amikor nem az igeidőkben vagy határozókban megragadható gyakorítás kerül konfliktusba az egyszeriséggel. Így van ez az újságárus története esetében, aki „beleesett a pöcegödörbe”; az elbeszélő a történethez hozzáfűzi: „Otromba jelkép ez...” Vagyis a történetet nem egyszeriségében, hanem éppen jelképes s így ismétlődhető mivoltában fogja fel; a jelképnek a konkrét történet csak egy esetleges megvalósulása. Másutt nem egyértelmű, hogy egyszeri elbeszélésről van-e szó: van álegyszeri elbeszélés (például a cirkuszosok jelenete, amely mintha egyszeri volna, de nyilvánvalóan ismétlődhetett), s olyan is, amely egyszerinek látszik indulni, de kiderül, hogy gyakorító: „Már a kapuban zenét hallott a látogató. »Márta válni készül!« – állapította meg a kertajtóban a család barátja, aki ismerte e házban a viszonyokat, mert Márta napokon át César Franck »A-major szonátáját« játszott, ha csalódott szerelmében. Márta gyakran vált.”

Azt hiszem, a Márai-regény első két fejezetére vonatkoztatva megkövethető egy értelmezésük ezeknek a gyakorító szövegrészeknek. Az elhibázott, kellemetlen, kínos vagy épp jelentéktelen, felfűjt, érdektelen egyszeri elbeszélésekkel szemben a gyakorítás az ismétlődés és az állandóság biztosságát jelentheti; azt a szolid közeget, amely a mindennapiság melegét nyújtja a benne élőknek. Persze ez az állandóság, ez az állapotszerűség sem fenéig tejfel; de megbízható, megokolt – vagy éppen az okok, indokok nem is kérdésesek –, s itt fordul csak elő – kétszer –, hogy az elbeszélő megszólítja szereplőit (Zsüli nénit és Emma nénit, utóbbit már a 3. fejezet egyik gyakorító passzusában).

Amikor az egyszeri elbeszélések láncolata igazán megindul – a 3. fejezettől – az elbeszélés váratlanul jelen időbe vált. Úgy látom, hogy ettől a ponttól a gyakorítás és egyszeriség viszonya megváltozik. Metaforikusan azt mondhatnánk, hogy a zárt világból a 3. fejezetben lép ki az elbeszélő-főszereplő a tettek nyílt világába, ekkor válik számára fontossá az egyszeriség, a történés, a cselekvés. A gyakorító szövegrészek természetesen továbbra is megmaradnak; az egyszeri-gyakorító arány bizonyára más, mint sok korabeli regényben (bár ezt nem vizsgáltam, de erre utal az, hogy gyakorta emlegetik az esszé szót a regény szakirodalmában).

Az első két fejezet „álló”, nem történetes jellege tehát szerintem igen fontos szerepet játszik a regényben – vagy, óvatosabban fogalmazva, adható egy olyan értelmezés is ennek a résznek, hogy az a regény egészének szempontjából érvényes legyen. A regény hat másik fejezete – és főszereplője – „mozog”, a gyakorítás hátrébb szorul: a kérdés az, hogy vajon ezt a gyakorítás-e egyszeriség viszonyt ott hogyan értelmezzük.

Erre nézve van egy hipotézisem, bár igazolni e helyt nem tudom. Az első két fejezet kifejezetten pozitív értéktartalmú gyakorítása helyébe később mintha a negatív vagy értékközömbös gyakorítás lépne, s az aktivitás, a történés venné át a pozitív érték hordozójának szerepét. Igaz ugyan, hogy a főszereplő döntései, tettei, ítéletei olykor indokolatlannak, váratlannak tetszenek, s ennyiben a bizonytalanság, értékzavar benyomását erősítik; a gyakorítás viszont e regényben

többé nem jut olyan szerephez, mint az első fejezetekben, többé nem jelenti azt az állandóságot, amihez – Hevesi szavaival – „hűtlennek” lehet lenni. A gyakorítás ott mindig időleges; időbeli határai pontosabban kijelölhetők. Itt talán az utolsó fejezetek a kivételek: a történetnek nincs vége, a második kötet utolsó három fejezetéből kettő tisztán gyakorító szöveg (a tizenegyedik pedig az elbeszélő apjának haláláról szól). Mintha az elbeszélő az otthon állandóságából, ismerős ismétlődéséből indulna, s regénye végén ismét valami ilyesmibe érkezne: de az, aki az igazi otthon egyik reprezentánsa volt, ide már nem tartozik.

Mi köze van mindennek mármost az emlékezéshez? Itt, legvégül, néhány dolog tisztázandó voltára hívnám fel a figyelmet. Az emlékezés – most nem mint műfaj (ha ezt a terminust egyáltalán megérdemli), hanem mint tipikus elbeszélő helyzet – nyilvánvalóan nem csak azt tételezi fel, hogy az elbeszélő történet az elbeszélés idejéhez képest előidejű legyen; s nem is csak azt, hogy a főszereplő és az elbeszélő azonos (vagy azonosítható) legyen. Az olvasó ezenfelül azt is elvárja, hogy a világ, amelyre a szöveg referál (vagy pontosabban: amelyre az *olvasó számára* referál) azonosítható legyen egy olyan világgal, amelyet az olvasó más szövegekből ismer. (A fantasztikus elbeszélést, még ha múlt időt használ is, az olvasó soha nem fogja emlékezésnek tekinteni.) Végül pedig: az elbeszélői reflexiók alapvető jellegzetességei az emlékezés beszédhelyzetének. Valószínű, hogy anélkül, hogy a szöveg utalna az elbeszélés idejére, körülményeire s az elbeszélésre-emlékezésre magára, az elbeszélés legalábbis veszít emlékező jellegéből.

Továbbá, lezárásként: az emlékezés beszédhelyzete, mint a Márai-mű esetében világosan látható, nem azonos az emlékezés valóságos, életbeli tevékenységével. A kettő azonosítása legalább olyan furcsa volna, mintha – mondjuk – a hangot és a betűt tekintenénk ugyanannak. Az a szöveg, amelyből az olvasó az emlékezés beszédhelyzetére következtet vissza, amelynek alapján mintegy rekonstruálja (vagy megkonstruálja) az emlékezés beszédhelyzetét, mindig megcsinált, kialakított, formált *írás*. A szöveg nem lenyomata az emlékezésnek, hanem megteremt egy sajátos, választásokkal és értékhangsúlyokkal teli képzetes emlékezést.

A HARMINCAS ÉVEK ELBESZÉLŐ SZÖVEGEI: TERMINOLÓGIA ÉS TIPOLOGIA

Az irodalomtörténet-írásnak ezen a t-n – a *történetíráson* – kívül legalább három t-vel kell még számolnia: a *teóriával*, a *terminológiával* és a *tipológiával*.¹ Nem túlságosan gyümölcsöző, ha felvetjük az elsődlegesség kérdését; mielőtt valódi tárgyamra rátérnék, mégis megérdemel némi megfontolást e három viszonya.

Az világos, hogy a teória jelen van a terminológiában és a tipológiában, még ha implicit is. A terminológia mindig teoretikusan terhelt; nincs ártatlan terminológia, ugyanakkor terminológiai azonosságok éles teoretikus különbségeket leplezhetnek (le). Ami a tipológiát illeti: ez nem lehetséges terminológia nélkül, s ugyancsak magában rejtheti egy teória csíráit. Amikor tehát arról szólok, hogy milyen terminológia írja le az itt tárgyalt időszak regénytípusait, minduntalan utalnom kellene a terminológiák és tipológiák mögött meghúzódó elméletekre.²

Az egyik kérdés tehát az volna: milyen típusai vannak a harmincas évek magyar regényének? A típusokba sorolás megkövetel, de legalábbis felidéz egy terminológiát. Milyen terminusokkal írható le a harmincas évek magyar regénye? – ez lenne tehát a másik kérdés. Világos, hogy a leíró terminusok implikálnak egy tipológiát. Csakhogy vigyázat: ha azt kérdezzük, hogy *mi*, meg hogy *milyen*, akkor nehogy kifelejtjük, hogy *mikor*. A kortársi megítélés terminológiailag is kifejeződő tipológiája érdekel? Vagy a harmincas évek utókorának tagolási, tipologizálási kísérletei? Ráadásul: ma tesszük fel ezt a kérdést – bármilyen tipológiát vagy terminológiát leljünk is fel – akár a múltban, akár saját korunkban –, ez minket fog kifejezésre juttatni. Két tiszta esettel kellene számolnunk tehát: mérlegelhetünk kortársi nézeteket, vagy pedig a hatás- és befogadástörténetet állítjuk a középpontba.

A feladat nyilvánvalóan túl nagy: túl nagy az anyag is, számtalan így vagy úgy kiemelkedő, ilyen vagy olyan megfontolásból fontos művet és értelmezéseit

¹ Ez az előadás 1992. április 3-án hangzott el Pécsen, a JPTE Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Tanszéke által rendezett *Poétikai szemléletformák a 30-as évek magyar epikájában* című kétnapos konferencián. A következőkben a főszövegben magát az előadást, lábjegyzetben részint a hagyományos hivatkozásokat, részint pedig a vitán elhangzott kérdésekre adott válaszokat, utólagos reflexióimat, kételyeimet, kiegészítéseimet közlöm.

² Mi tagadás, ez az elméleti(eskedő) bevezetés akár el is maradhatott volna; sokkal többet vagy sokkal kevesebbet kell erről mondani. Dehát ez csak bevezetés. A következőkben csak segédhálólul szolgál a fontosabb: narratológiai-tipológiai háló mögé.

kellene mérlegre tennünk. Ennek a dolgozatnak azzal az ambícióval álltam neki, hogy leltárt készítek a regénytípusok jellemzésére szolgáló terminusokból, de ezt fel kellett adnom.³ Kérdésem ez maradt: elmozdulhatunk-e egy tipológia felé úgy, hogy feladjuk a hagyományos terminológiát? Dolgomat egyszerűsítendő kiválasztottam néhány művet, s az a hipotézisem, hogy olyan szövegeket sikerült kiválasztani, amelyek megosztják a típusokat, s így terminológiai különbségeket is magukkal hoznak.⁴

Ezek a következők: Márai: *Egy polgár vallomásai*, Kosztolányi: *Esti Kornél*,⁵ Móricz: *Rokonok*, Nagy Lajos: *Kiskunhalom*, Illyés: *Puszták népe*, Szentkuthy: *Prae*, Szerb Antal: *A Pendragon-legenda*.⁶

Kell azonban tennem egy második módszertani megszorítást is: csak néhány jellemzőnek tekinthető és hagyományos véleményt emelek ki. Válogatásom teljesen szeszélyesnek mondható. Egy alaplúhoz ragaszkodom, *A magyar irodalom történetének* (a *Spenót*-nak) 5. és 6. kötetéhez.⁷ Nem csak azért, mert joggal hangzik el újra meg újra, hogy az utóbbi száz év irodalmának idestova harminc éve nem készült átfogó, monografikus feldolgozása. Nem is csak azért, mert a *Spenót* megállapításainál néhol – persze csak nagyon néhol! – meglepően nem tudunk jobbat. Vannak rosszabbul és jobban megírt részei, s ez utóbbiak legalábbis kiindulópontként aligha nélkülözhetőek. De legfőképpen azért választottam a *Spenót*-ot, mert bizonyos fokig és bizonyos értelemben kanonikus értelmezéseket kínál. Ez alakította és foglalta össze a megítélés és az értelmezés hagyományát az utóbbi évtizedekben.

Rendkívül hálás, de olcsó megoldás lenne, ha sorra vennénk a *Spenót* minősítéseit, rámutatnánk az ezekből kibontakozó tipológiára, majd kíméletlen

³ Mert persze nem is elég a terminológiát vizsgálni. Látni fogjuk, hogy ezekben a megnevezésekben mint névadásokban jelen van ugyan a mágikus mozzanat is – most elnevezzük ennek és ennek, ezért mostantól fogva most ez és ez vagy –, de nem föltétlenül nagy hangsúlyal; sokszor nem az egyes szavakban (meg- és elnevezésekben), hanem bonyolultabb formulázásokban, nagyobb szövegegységekben csíphető nyakon a besorolás, értékelés és (így) elméleti elkötelezettség.

⁴ A kiválasztás fő szempontja éppen ez, más – egzaktabb – tudományokból jól ismert megfontolás volt; ha elég különböző elemek alkotják a korpuszt, akkor jobb esélyünk van rá, hogy érdekes különbségekre jöjjünk rá.

⁵ Finoman homályban hagytam, hogy vajon az *Esti Kornél* című kötetre vagy az Esti Kornél-novellákra gondoltam-e. Mindkettőre.

⁶ Más szempontjaim is voltak; például, hogy mit szeretek, meg hogy mi kanonikus. Nem mondhatnám, hogy a *Rokonok* vagy a *Puszták népe* nagyon közel állna a szívemhez, a *Prae*vel kapcsolatban is erős fenntartásaim vannak; ezek azonban a korszakkal foglalkozó irodalomtörténet-írásban csakúgy, mint az oktatásban vagy a szellemi élet köznyelvében alpműveknek számítanak.

⁷ SÖTÉR István, főszerk.: *A magyar irodalom története*. 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965. és 6. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966. A továbbiakban: *Spenót* 5. és *Spenót* 6.

bírálatnak vetnénk alá ezt. Hangsúlyozom, hogy ebbe a kicsit túlságosan is sokat ígérő megoldásba nem szeretnék beleragadni – de úgy vélem, hogy kiindulásképp érdemes átfutni néhány jellegzetes megállapításon.

Mindenekelőtt azt kell észrevennünk, hogy a művek tipologizálásánál olykor maga a műfaj is zavart okoz. Hadd idézzek erre néhány példát.

A *Kiskunhalom*ról ezt olvassuk: „furcsa műfajú alkotás [...] József Attila levelében *költeménynek* nevezte a művet, Illyés Gyula egy-egy részletét szintén vershez hasonlította [...] A *Kiskunhalom* az elkövetkező években kibontakozó falukutató irodalom nyitányának tekinthető.”⁸

A *Puszták népe*nek műfajával még jobban meggyűlik a kézikönyv baja: „a szociografikus irodalom remekműve [...] Igazában nem is szociográfia, hanem társadalomrajzzá táguló önéletrajz; nemcsak vád és leleplezés, hanem lírai hangoltságú emlékekbe feledkezés is [...]. A [szociográfiák közül a] *Puszták népe* az egyetlen alkotás, mely vitathatatlanul a szépprózába emelkedik, s akár regénynek is nevezhető – önéletrajzinak természetesen.”⁹

Végképp elhelyezhetetlennek bizonyul a *Prae*: „Testes »regény« [...] az író nemcsak élményanyagából, széles körű olvasottságából merít – az emlék és az esszé még megférne egymás mellett –, hanem önkényes és sehova nem kötődő spekulációit is a regénybe foglalja.”¹⁰

Sokkal egyszerűbbnek látszik a helyzet Szerb Antal művével: *A Pendragon-legenda*, „ez a lebilincselően szórakoztató, szellemes olvasmány a bűnügyi regény és a kísértethistória sajátos keveréke.”¹¹

Említék még néhány, ezúttal korabeli tipológiai megjegyzést. Éppen ebben a korszakban Németh László Kassák egy regényéről azt írja: „társadalmi regény”,¹² Tamási egy művéről: „meseregény”,¹³ szerinte a Kosztolányi-regény: „pszichológiai regény”.¹⁴ Schöpflin Aladár szerint Márai műve „mémoire-szerű”, a szerző maga „történetíró akar lenni”.¹⁵ Szerinte Szerb Antal *A Pendragon-legendája* „sikeres kísérlet az angol stílusú kalandregény irodalmi színvonalra emelésére”.¹⁶ Illyésről pedig azt írja, hogy a *Puszták népe* „a legkitűnőbb [...]

⁸ *Spenót* 6. 398, 399. (ILLÉS László.)

⁹ *Spenót* 6. 479, 480. (BÉLÁDI Miklós.) Mintha tehát a „szociografikus irodalom” valami külön kategória volna. Ami ugyanaz, mint a szociográfia?

¹⁰ *Spenót* 6. 748. (B. NAGY László.)

¹¹ *Spenót* 6. 725. (B. NAGY László.)

¹² NÉMETH László, Kassák Lajos: *Angyalföld* (1929). In: N. L.: *Két nemzedék : Tanulmányok*, Budapest: Magvető Kiadó–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 171.

¹³ TAMÁSI Áron, *Szüzmáriás királyfi* (1928). In: N. L.: *i. m.*, 256.

¹⁴ *Kosztolányi Dezső* (1928). In: N. L.: *i. m.*, 113.

¹⁵ SCHÖPFLIN Aladár: *A magyar irodalom története a XX. században*, Budapest: Grill Károly könyvkiadó vállalata, 1937, 287–288.

¹⁶ *Uo.*, 276.

népismertető könyv irodalmunkban”.¹⁷ Néhány évvel később Lukács azt írja ugyanerről a könyvről: „publicisztikába elszórt töredékek sora”, „publicisztikai aszkézis” – s szembeállítja Gorkij mítoszteremtésével.¹⁸

Már jócskán előrehaladtam ennek a dolgozatnak a megírásában, amikor kezembe került az az OTKA-programszoveg, amely program keretében éppen a mi tanácskozásunk is zajlik.¹⁹ Itt hat „poétikai-narratológiai modell” felsorolásával találkozunk: 1. realisztikus formák; 2. a metonimikus elbeszélés-mód hagyományának megszakításai és átformálásai; 3. vallomásos önéletrajzi és memoárpróza; 4. szociográfiai epika; 5. utazási epika; 6. pikareszk forma.

E terminológiai és tipizálási rendszert itt nem bírálom; de kétségbe lehetne vonni például, hogy az utazási és a pikareszk formák hagyományosan összefonódó modelljei valóban élesen szétválaszthatók-e (még ha találunk is olyan zárványokat, mint a *Kakuk Marci*, amely aligha utazási regény); vajon a *Puszták népe* nem szociográfiai-e, ahogyan azt a hagyományos besorolás diktálja,²⁰ az utazási epika nem tartozhat-e egyúttal a vallomásos önéletrajzi és memoárpróza körébe? A *Prae* és az *Esti Kornél* esete pedig – bár valóban mindkettő kikezdi a hagyományos narratív struktúrákat – ég és föld, ha egy csoportba kerülésük²¹ nem véletlen, akkor alapos indoklást igényel. Végül: a „realisztikus formák” terminus aligha elfogadható, s további vizsgálat tárgya lenne, hogy mennyiben követője akár Móricz, akár Tamási, akár Németh László a hagyományos realista konvencióknak. Mindezek csak apró megjegyzések, amelyek azt vannak hivatva előrevetíteni, hogy a mégoly komolyan poétikai megalapozottságú tipizálás is itt-ott megkérdőjelezhető.

A fentiek alapján kibogarászható tipológiák közös jellegzetessége, hogy nyilvánvalóan nem követik a meteorológia alapelveit.²² Azaz: nem egy szinten lévő és egymást kölcsönösen kizáró kategóriákat használnak; s azt a feltételt sem teljesítik, hogy véges és megszabott számú elem legyen jelen egyazon szinten. Vagyis: a történelmi regény nem zárja ki a lélektanit, s nem tudni, hogy van-e és hány kategória a lélektani-történelmi szembeállításon kívül. Ha az lenne a célunk, hogy ezeket a terminológiai megkülönböztetéseket szétzúzzuk, kéjjel

¹⁷ Uo., 280.

¹⁸ LUKÁCS György: Népi írók a mérlegen (1946). In: L. Gy.: *Magyar irodalom – magyar kultúra: Válogatott tanulmányok*, szerk. FEHÉR FERENC és KENYERES ZOLTÁN, Budapest: Gondolat Kiadó, 1970, 369–370.

¹⁹ A JPTE Irodalomelméleti Tanszék OTKA-pályázatának szövegére utalok, amelyet a konferencia résztvevői előre megkaptak (címe azonos a konferenciáéval).

²⁰ A fent hivatkozott szöveg szerint ugyanis a *Puszták népe* „vallomásos önéletrajzi és memoárpróza” kategóriáját illusztrálja.

²¹ Ez a két mű a fenti fogalmazványban „a metonimikus elbeszélésmód hagyományát megszakító és átformáló epikai kezdeményezések” csoportjába sorolódik.

²² Lásd Lubomír Dolezel: *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, Nebraska: Nebraska Press, 1990.

állapíthatnánk meg, hogy ideológiával vannak átítatva. Céljuk nem a terminusok pontossága és a rendszertani áttekinthetőség. A pszichológiai regény például – szemben, mondjuk, a társadalmi regénnyel – kaphatott erősen negatív értékhangsúlyt a *Spénótban*; de Németh László számára Kassák „társadalmi regénye” talán nem a legmagasabb értékek polcán helyezkedett el.

A két háború közötti prózairodalom megítélésekor általában ugyanaz az előfeltevés vezérli az irodalomtörténet-írási hagyományt, mint a korábbi és későbbi időszakok megítélésénél is. Amikor tudniillik a társadalmi kihívásokra adott válaszok, az értékválasztások, az ideológiai vonzódások mentén próbálják tipizálni és terminusokkal leírni a korszak regényirodalmát, akkor mintegy átlátszó üvegnek tekintik mindazt, amit poétikai megformáltság címszó alatt szokás emlegetni. Jellegzetes az – bár talán szakmánkkal szemben rosszindulat volna jellemzőnek mondani –, hogy Móricz monográfiájának ezeken a szempontokon kívül jóformán semmi mondanivalója nincs a *Rokonokról*: „első pillanatra dzsentriregény ez is [...] de ez a dzsentriregény minőségileg más, mint minden megelőző [...] A regény hangja [...] szenvtelenül, a látszólagos tárgyilagosság teljes nyugalmaival és objektivitásával adja elő az eseményeket [...] ez a regény a teljes és diadalmas kritikai realizmus hangján szól Móricz életművében.”²³ Körülbelül ez minden úgynevezett poétikai megfontolás, ami a műre vonatkozó szövegrészből kiszedhető.

Mi volna, ha feltennénk: az üvegen nem átnézni kell, hanem meg kell nézni magát az üveget (bár be kell ismernem, hogy a hasonlat még hasonlatként is felháborító); mi volna, ha megpróbálnánk nehezebben olvasni azokat a műveket is, amelyek látszólag nem okoznak gondot? Túl nagy merészség volna-e az úgynevezett technikát mint az irodalom lényegi kérdését vizsgálni? Nem lehetnének-e a poétikai problémák az irodalomtörténet-írás számára is problémák? Hadd éljek egy analógiával: mondhatjuk-e, hogy Van Gogh egy darabig krumpliceveket festett szívesen, majd szélmalomokat és önarcképeket, végül pedig a búzaföldek és a napraforgók vonzották? Egy művészettörténész számára valószínűleg hátborzongató lenne egy ilyen történetírási módszer. Gondolom, számára nyilvánvaló, hogy formaproblémák felvetésének és megoldásának folytonos ciklusairól van szó.

Mi lenne, ha a korszak elbeszélő műveinek tipizálásakor olyan kategóriákból indulnánk ki, amelyek a prózapoétika sajátjai? Mi lenne tehát, ha úgy tekintenénk ezeket a műveket, mint amelyek poétikai kihívásokra (is) válaszolni próbálnak?

Különösebb elméleti alapvetések nélkül is belátható, hogy legalábbis lehetséges az idő, a nézőpont és a történet/beágyazás szempontjaiból kiindulnunk.²⁴

²³ NAGY Péter: *Móricz Zsigmond*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975. 358–359.

²⁴ Itt elsősorban Gérard GENETTE *Discours du récit* (In: G. G.: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972) című művére támaszkodom, noha nem követem szigorúan. Több más

Ezek elemi kategóriáknak számítanak azokhoz képest, amelyek a fenti, hatos tipologizálást vezérlik; nem is várható, hogy átfogó és kimerítő tipologizálást nyerünk általuk – de egy tipológiához elengedhetetlenek.

Az elbeszélő művek tipizálásának további, kézenfekvő szempontja lehetne – erről azonban itt nem kívánok szólni – a hagyományozódásé. Nem az egyes poétikai jellegzetességek eredete tehát, hanem hogy hova mutatnak előre bizonyos vonások, milyen utóéletük, hatásuk, befogadásuk, folytatásuk, paródiájuk vagy felelevenítésük fedezhető fel ma: hogy mi lett belőlük. Világos, hogy ebből a szempontból érdekesek lehetnek a választott művek közül Illyés, Márai és Nagy Lajos szövegei. Gondoljunk csak az úgynevezett szociografikus irodalom nagy hullámára a hatvanas és hetvenes években, vagy a memoáriródalom megélénkülésére. Vizsgálандó volna, hogy poétikailag köszönhetnek-e ezek az áramlatok, folyamatok vagy individuális művek valamit a harmincas évekből elődeiknek. Feltehető például, hogy az illyési szerkesztés hagyományozódása sokkal erősebb, mint a Nagy Lajos-i, aligha megismételhető szerkezeté. Ebből a szempontból ugyancsak érdekes lehet Szentkuthy; vérbeli Szentkuthy-követőkről ugyan nemigen tudok.²⁵ Biztos, hogy kevésbé jön itt számításba Móricz és Szerb Antal regénye; ezek, ebben az értelemben, befejezett, lezárt sorok, s ha van is folytatásuk, az bizonyára nem tartozik a ma leginkább értékelt művek sorába.

Alkalmas megközelítésnek látszik az is – de itt erről sem szólok bővebben –, hogy a narrativitást fokozati kérdésként kezeljük, s úgy tipologizáljuk a műveket, hogy egyáltalában elbeszélő műveknek számíthatók-e, s mennyiben. A választott művek közül ezzel a kérdéssel kellene szembenéznünk a *Prae*, a *Puszták népe*, a *Kiskunhalom* és az *Egy polgár vallomásai* esetében. Mégis azt hiszem, ezt a szempontot itt félretehetjük.²⁶ Még szólok majd arról, hogy bár Illyés, Nagy Lajos vagy Szentkuthy művéből hiányzik a rekonstruálható történet, Illyés műve narratív törmelékekkel van tele, a *Kiskunhalom* megőriz egy külső narratív keretet, amelyet teljesen kiüresít, s az időt nem lineárisan tölti ki; Szentkuthynál az állandóan újrakezdődő és kibogozhatatlanul egymásba olvadó történetmondás maga válik témává, Márai pedig ezekhez képest szinte klasszikus módon megőrzi az elbeszélés bizonyos alapkonvencióit.

Első szempontunk legyen az *idő*. A választott művek látszólag egészen eltérő módokon bánnak az idővel. Egyszerű esetnek látszik Szerb Antal regénye; megoldhatatlannak Szentkuthy; az idő kérdése mintha nem is lenne érdekes Illyés művének esetében; Móricznál átlátszó, konvencionális.

munka is segítségemre volt, köztük Borisz USZPENSZKIJ *A kompozíció poétikája* című műve (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984).

²⁵ Szentkuthy követhetetlen; követőit azok körében kell keresnünk, akik nem riadnak vissza a hangnemek vegyítésétől, a műfaji határok áthágásától, a hagyományok bomlasztásától, még ha nem hasonlítanak is semmi egyébben Szentkuthyra.

²⁶ Erről a konferencián – Szentkuthyval kapcsolatban – KABDEBÓ Lóránd beszélt.

Márainál, Illyésnél és Nagy Lajosnál, furcsa módon, hasonló poétikai probléma más és más megoldásai fedezhetők fel. Ez a probléma az, amit az „álló idő” kifejezéssel jelölhetnénk. Az álló időnek, a megfagyott, változhatatlan, kilátástalan világállapotnak vagy épp derűs idillnek korabeli megvalósítása Krúdy írásmódja.²⁷ Krúdynál a gyakorító elbeszélés dominál, ez keveredik az álgyakorítással, finom átmenetek kötik össze a valóságos egyszeri és a látszólag állandóan ismétlődő események elbeszélését. Márainál és Illyésnél ugyancsak álló idő van az elbeszélés középpontjában. Márai könyvének első részében az egyszeri elbeszélés inkább csak színezi a gyakorító jellegű elbeszélést, míg a második kötet az előrehaladó időt és ennek megfelelően nem az ismétlődést teszi meg „főhőseül”;²⁸ Illyés számára maga a történés alárendelt szerepet játszik: anekdotikus egyszeri elbeszélései sokszor mindössze illusztrálják az inkább az értekezés benyomását ébresztő – noha nem értekező – általános idejű, generikus elbeszélést.

Míg Márainál a gyakorítás és az egyszeriség váltakozása tagolja a kompozíciót, Illyésnél összefoglaló elbeszélések, szünetek (leírások stb.) dominálnak, a jelenet ezeknek rendelődik alá. Márai és Nagy Lajos szövegeivel kapcsolatban van értelme a tempó kérdését feltenni – Illyéssel kapcsolatban nincs. Viszont Nagy Lajos látszólag egyenes vonalú és szigorú időkezelése, amely mindvégig az *egyszeriség* illúzióját van hivatva kelteni, a színhely és a szereplőváltások miatt ugyanakkor a *felcserélhetőség* benyomását is kelti. Az egyes jelenetek (Nagy Lajosnál ez sokkal nagyobb szerephez jut, mint Illyésnél vagy Márainál) mozaikkockákként ékelődnek a szigorúan megszabott keretbe, de ezek a kockák mintha elmozdíthatóak lennének.

Nagy Lajossal szemben a kihagyás értelmezhetetlen Illyésnél, minthogy nincs rekonstruálható történet s annak időrendje; Márainál a kihagyás jelen van, sőt, az első és a második kötet között súllyal van jelen.

Szentkuthy esete ettől meglehetősen eltér: nála az idő nem álló, hanem – mondjuk így: – örök idő, visszatérő, egymással mindig felcserélhető viszonyban álló, korlátlanul táguló és tágítható idő. A Szentkuthy-féle idő kiismerhetetlen labirintus.

Ismét más, és igen jellegzetes eset Nagy Lajos időkezelése a *Kiskunhalomban*. Ehhez hadd fűzők némi bevezetőt.

A konvenciókat nem csak úgy lehet feszegetni vagy egyáltalán: problémává tenni, hogy felrúgjuk vagy látványosan áthágjuk őket, kétségbe vonjuk érvényességüket; szigorú, aggályosan pontos betartásuk is előtérbe helyezi, s így tematizálja őket. Ez volna a szó tynyánovi értelmében vett paródia – nem szük-

²⁷ Erről lásd Bezeczký Gábor kitűnő tanulmányát: *Az ismétlődés szerepe Krúdy „mikszaéhos” korszakában*, IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEK 91–92 (1987–1988): 422–439.

²⁸ Erről korábban írtam: „Egyszer” és „mindig”: *Idő és emlékezés az Egy polgár valomásaiban*, HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK 16 (1984) 61: 1187–1193.

ségképpen mulatságos, különösen nem komikus akkor, ha elhomályosul az, amire vonatkozik. Tinyanov ezt írja: „A paródia a maga egészében nem más, mint dialektikus játék az eljárással. Ha a tragédia paródiája a komédia, akkor a komédia paródiája a tragédia lehet.”²⁹ Nos, Nagy Lajosnál a szűk időkeret, s ennek minuciózusan pontos meghatározása nyilvánvalóan klasszikus realista konvenciót idéz föl, de a kínos pontosság eszünkbe juttathatja Kosztolányi *Esti Kornéljának* Ürögi Dani-novelláját. Sőt, a párhuzam még a grammatikai jelen idő használatában is folytatható. Ez a „helyszíni közvetítés”, az eseményeknek ez a percről percre vagy óráról órára történő tolmácsolása Kosztolányinál nyilvánvalóan humoros hatású – s itt felidéződhet bennünk a nevetés és a gépiesség, a gépi pontosság bergsoni összekapcsolása –; de nem vetül-e a humornak némi visszfénye Nagy Lajos művére is? Hiszen az elbeszélés határainak ez a lecövekelése, az óráról órára haladás külső keret, amely mintegy önmagáról is megmutatja külsődleges voltát: az idő múlása mindössze ürügy, alibi, az a bizonyos madzag, amire a cseresznyepaprikát felfűzzük.³⁰ A leltárszerűség, a felsorolás, a katalógus túlságosan észrevehetővé teszi magát a szerkezetet, s így majdhogynem parodizálja azt.³¹

A leírásnak a *Kiskunhalomban* van némi szerepe, bár meglehetősen alárendelt; a gyakorításnak még ennél is sokkal kisebb, de egy igen hangsúlyos helyen, éppen a mű végén, mégis megjelenik:

De azután Varga Mihály egész nap gépies egyformasággal fáradhatatlanul emeli és vágja a földbe a kapát, hajol, lép, gondosan figyel, muszáj, fröstökig, délig, estig, egyik napon és a másikon, egyik esztendőben és a másiban,

²⁹ Vö. Jurij TINYANOV: Dosztojevszkij és Gogol (1921). In: J. T.: *Az irodalmi tény*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1981, 73.

³⁰ Vö. ÖRKÉNY István: Az élet értelme. In: Ö. I.: *Egyperces novellák*, Budapest: Magvető Kiadó, 1977, 332.

³¹ A „paródia” túl erős szó. Ez az előadás vitájában egyértelműen bebizonyosodott. Egy következő előadásban BÁNYAI János (*Irónia és ünnepélyesség*) ehhez hasonlóan alkalmazta az „irónia” kifejezést – ez azonban más okokból nem tetszik egészen megfelelőnek. Szóba jöhet még NÉMETH G. Bélának számos írásában használt kifejezése, a „rájátszás”, ez azonban mintha csak meghatározott, egyes művekre (vagy életművekre, stílusokra) való utalást sugallna, s a kompozíciós hagyományokra való nem. KULCSÁR SZABÓ Ernő föltette a kérdést, hogy vajon azt akarom-e mondani: az észrevehetővé tett szerkezet már magában is parodisztikus. Akkor ugyanis A *vén cigánytól* sem tagadhatnánk meg a parodisztikus jelleget. Erre azt válaszolom: a szerkezet szembeszökő volta nyilvánvalóan nem elégséges feltétel. Szövegeket mindig más szövegekkel szemben, azokhoz képest olvasunk. Ebben a tág értelemben tehát minden paródia lenne. Vannak azonban esetek, amikor ráismerünk a szövegben bizonyos más szövegekre (azokat idézi, azokról szól, azok szerkezetét követi, stb.) – ha ezt még kiemeltnek, szembeötlőnek is érzékeljük, akkor több joggal szólhatunk paródiáról. A Vörösmarty-költemény esetében az utóbbi eset (az én olvasatomban) nem áll fenn.

az élet elfogyta. Ha fáj is a dereka, akkor sem gondol rá, hanem mintha a kapavágások végtelen sora önbiztató hajsza lenne, tovább, tovább, újra tovább, muszáj, nem fáj, egy csöppet sem fáj.

Ezek a zárómondatok újabb jellegzetességre hívják fel a figyelmünket: a gyakorító jelen idő, a generikus jelen („A bálna emlősállat”, „A víz 0 fokon fagy meg” típusú mondatokra gondolok)³² összeolvad itt az egész műben vaskövetkezetességgel végigvitt jelenidejűséggel; ebbe a jelenbe úgy vezetődött be az olvasó, hogy megszokta, ezt tekintette jelöletlen esetnek,³³ nem tulajdonított neki speciális jelentést; itt fordulatot vesz ez az ártatlannak tetsző jelen idő, azonosítódik a „mindig”.

Itt egy-két mondat erejéig visszakanyarodhatunk az elbeszélés-értekezés kérdéséhez. A választott művek közül nyilvánvalóan azok állnak közel az értekezéshez, amelyeknek történet szintje nem vagy nemigen rekonstruálható. Ezekben a művekben (*Puszták népe*, *Prae*) nagy a szerepe a leírásnak (a szünetnek),³⁴ az összefoglalásnak, és kevés a jelenet. A másik póluson állnak a jelenet túlsúlyával vagy a jelenet/összefoglalás váltakozással jellemezhető művek. Idetartozik *A Pendragon-legenda*; bizonyos megszorításokkal az *Esti Kornél*, a *Rokonok* és a *Kiskunhalom* is. Márai műve viszont sem a konvencionális elbeszélői idő-szerkezetet, sem az értekezés felé mutató változatot nem képviseli.

Második szempontként lássuk a *történet* és a *beágyazás* viszonyát; a mese és a mesén belül elmondott mese kapcsolatát. Kosztolányinál a történet, a mese kereknek mondható (bár... kerek? a hagyományos érdekesség konvencióinak vajon eleget tesz-e?), a mesébe ágyazott mese azonban töredékes, néma, érthetetlen, ellopott stb. Gondoljunk a bolgár kalauz történetére, ahol a beágyazott történet – érthetően – nem hangzik el; a tolvaj műfordítóról szóló elbeszélésre, ahol a lefordított művek csonkává válnak, s tartalmukról alig tudunk meg valamit; az idős regényíró hölgy regényére, amelyet Esti sem olvasott, s az olvasó is csak többszörös közvetítéssel értesül bizonyos elemeiről; vagy az elnök úr által végigszundikált előadásokra, amelyek tartalma előtte is, mint az olvasó

³² Erről Genette az 5. fejezet legelején ír, hozzátéve, hogy a generikus jelen használata esetében a mondatokat nem „a megnyilatkozó személyre és a megnyilatkozás szituációjára való tekintettel értelmezzük”.

³³ Persze Kulcsár Szabó Ernő joggal emlékeztetett arra, hogy – többek között Käte Hamburger szerint, de köztudomásúan – az elbeszélés „epikai praeteritumban” íródik, így a valódi jelöletlen eset a múlt idő. A jelen használata mindig jelöltnek, magyarázatra szorulóknak, különösnek számít.

³⁴ Szegedy-Maszácz Mihály azt a megjegyzést tette, hogy a leírásnak számtalan válfaja van – melyikre gondolok, amikor szünetről beszélek? Bármelyikre: jelen szempontból mindössze az a lényeges, hogy az idő a leírás „alatt” nem halad, a történet nem megy előre. A leírások (legalábbis többnyire) szünetek, bármifélek legyenek is.

előtt is, mindörökké rejtve marad; vagy a versre, ami miatt Esti aggódik, míg Pataki a kisfiáért.

Az *Esti Kornél* beágyazásai még egy okból tetszenek olykor furcsának, mondhatni, csonkának: a fő történet, amelyen belül rendszerint Esti elmeséli történeteit, vagy nem is létezik (csak annyiban, amennyiben szerepel a „szólt Esti”, „mondta Esti” kifejezés bennük), vagy pedig – mint az elnök úr történetében vagy a bolgár kalauzében – az elbeszélő nem tér vissza ehhez a kerethez, az elbeszélés befejezése a belső történetnek a befejezése.³⁵

A tolvaj fordító novellájában az ábrázolt világon belüli ábrázolt világ, az elbeszélt elbeszélés és az elbeszélés viszonya váratlanul kétségesse válik. Azt a jelenséget, amikor a fő történet és a beágyazott történet közötti váltás valami módon problematikussá válik, Genette nyomán metalepszisnek nevezhetjük. Ilyen probléma lehet az, amikor a váltás megkérdőjeleződik (a belső történet beleszól, beleavatkozik a külsőbe, vagy fordítva); vagy éppen mikor nagy nyomatókat kap a váltás ténye.

A választott művek közül háromban találkozunk a történet/beágyazott történet így vagy úgy különleges kapcsolatával. Az egyik a már említett *Esti Kornél*. A másik a *Prae*, ahol burjánzanak a beágyazások, a félbehagyott vagy befejezett belső elbeszélések, az elbeszélésre magára vonatkozó reflexiók. Szerb Antal *A Pendragon-legendájában* egészen másként, de ugyancsak komoly szerepet játszanak a belső történetek – az olvasott szövegek, az álmok, mások elbeszélései stb. Míg a Kosztolányi-novellákban a beágyazott szövegek mindig hiányosak, ismeretlenek vagy hiányzanak, addig Szerb Antalnál éppen ezek határozzák meg azt a fő történetet, amelybe beágyazódtak.³⁶

Harmadik szempontom a *nézőpont*.³⁷ Ha az egyszerűség kedvéért három fajtáját különböztetjük meg a nézőpontnak, akkor a választott művek ismét más, sajátos típusokra oszthatók. A három nézőpontfajta a következő lenne: 1. külső, „objektív” nézőpont, ahol az elbeszélő nem lát bele szereplői indítkaiba, érzelmeibe, szándékaiba, csak cselekedeteiket beszéli el; 2. belső nézőpont, ahol az elbeszélő egyik szereplője nézőpontjából beszéli el a történetet, noha egyáltalán nem szükségképpen egyes szám első személyben; 3. mindentudó nézőpont, ahol az elbeszélő tetszése szerint bármelyik és mindegyik szereplő tudatába behelyezkedhet, előre jelezhet eseményeket, azt is látja, amit szereplői nem, és így tovább.

³⁵ Jó pár Esti-novella úgy indul, hogy Esti (társaságban, barátainak) mesélni kezd; a szöveg azonban azzal végződik, hogy Esti befejezi elbeszélését, s az elbeszélés aktuálisan ez a kerete (a társaság, az alkalom maga) nem tér vissza. Ilyen a bolgár kalauz, az elnök úr, a tolvaj fordító, az előkelő szálloda története.

³⁶ A regény egész cselekménye azon múlik, amit a főhős – kezdetben és később – olvas; a könyvek, kéziratok, elbeszélések, legendák, vallomások és feliratok viszik a történetet magát előre.

³⁷ Genette-nél: a mód. Lásd *i. m.*, 4. fejezet.

Nagy Lajos írásáról úgy vélhetnénk, hogy külső nézőpontú elbeszélés; Móricz monográfiája pedig a *Rokonok* kapcsán ugyancsak a szenvtelen objektivitást emeli ki. Csakhogy mindkét megállapítás tévedés. A *Kiskunhalom* elbeszélője mindentudó elbeszélő, a *Rokonoké* pedig belső nézőpontú. Valószínűleg az a megtévesztő, hogy egyik elbeszélő sem szólal meg egyes szám első személyben. Dehát ez önmagában nem perdöntő.

Az *Esti Kornél* igen bonyolult és gyakran változó nézőpontszerkezetéről mások írtak már.³⁸ Ezt inkább a változó belső nézőpont kategóriájába sorolnám, semmint a mindentudóéba. Feltétlenül mindentudó viszont a *Prae* elbeszélője; belső, ráadásul egyes szám első személyű *A Pendragon-legendáé* és az *Egy polgár vallomásaé*.

Nehezebb a helyzet a *Puszták népével*. Egyes szám első személyű elbeszélője néhol többes számba vált, olykor eltűnik. Mindentudónak tetszik ugyan, de ezt gyakorta önmaga korlátozza: „Minderről bizonytalan mendemondákból tudok”,³⁹ „Pontosan nem tudom”,⁴⁰ „Azt az író sem tudja”,⁴¹ „Nem tudom, hogy van ez másutt”,⁴² stb. Nagy a kísértés, hogy belső nézőpontú elbeszélőt lássunk benne, ennek azonban ellentmond, hogy nemcsak szereplői motívumairól, gondolatairól ad számot, de a „történet” előzményeivel és környezetével is igen behatóan foglalkozik.

Itt külön figyelmet érdemel a *Rokonok*. Ez a mű igazán nem mondható elhanyagoltnak, az utóbbi évtizedekben a hivatalos kánonnak fontos részévé vált; látszólag sokkal kevesebb gondot okoz, mint a Móricz-életmű más darabjai; mint – más és más okokból – a színművek, az *Erdély-trilógia*, vagy akár a *Sárarany*. Mint utaltam rá, a monográfus mégsem mond semmi érdemlegeset a mű megformáltságának jellegzetességeiről; a *Spenót* megfelelő részének írója is adós marad ezzel a szemponttal. Mintha éppen az a közhiedelem, hogy a *Rokonok* a Mikszáth-féle hagyománnyal tart mély rokonságot, s mintha a műben kétségtől nagy súllyal ábrázolt társadalmi problémák sikeresen elterelték volna a figyelmet a mű más vonatkozásairól. Dehát tényleg késői Mikszáth-mű-e a *Rokonok*? Vajon tényleg Móricz az, aki kedvezőtlen véleményét „a rokonok” világáról így adja tudtunkra? Vajon igaz-e, hogy „nincs külön leírás és cselekmény, külön jellemzés és lélekrajz; egyetlen áradás van: a nagyepikáé”?⁴³

³⁸ Lásd főként SZEGEDY-MASZÁK Mihály *Esti Kornél-tanulmányait*: Esti Kornél. In: Sz.-M. M.: *Világkép és stílus*, Budapest: Magvető Kiadó, 1980, 466–497; valamint Az Esti Kornél jelentésrétegei. In: Sz.-M. M.: „A regény, amint írja önmagát”: *Elbeszélő művek vizsgálata*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1980, 103–151.

³⁹ *Puszták népe*, 4. fejezet.

⁴⁰ *Uo.*, 14. fejezet.

⁴¹ *Uo.*, 17. fejezet.

⁴² *Uo.*, 13. fejezet.

⁴³ *Spenót* 5. 193. (CZINE Mihály.)

A kérdésekre jobban tudunk válaszolni, ha szempontjaink közül kettőt rögtön kirekesztünk. Úgy látom, hogy a *Rokonok* időproblémákkal nem néz szembe;⁴⁴ a történetírás, a mesélés, a történetbe befoglalt történet kérdései sem foglalkoztatják. Sokkal lényegesebbnek tetszenek viszont az elbeszélői nézőpont problémái. Ha Nagy Lajos végletesen ragaszkodik a pontos időhatárok elbeszélői konvenciójához, ha vaskövetkezetességgel viszi végig a jelen időt az elbeszélésen, olyannyira, hogy feltűnővé, átlátszatlanná, idegenné – defamiliarizálttá⁴⁵ – teszi ezt a konvenciót, akkor Móricz ugyanezt teszi a belső nézőponttal. A belső nézőpont nem tartozik a 19. századi klasszikus regény kanonikus konvenciói közé. A Móricz-regényben sem azonnal lesz egyeduralkodó – azt mondhatnánk, hogy ennek külön története van a regényben. (Ahogy például külön története van a főhős megnevezésének is: Pistából az utolsó fejezetekre már többnyire csak „a főügyész” válik, vagy az sem, pusztán egyes szám harmadik személy.)

A nézőpont kezdetben többszörös, belső nézőpont: Pista és Lina tudatában egyaránt otthonosan mozgunk (bár a feleség nézőpontja alig játszik szerepet); senki máséban nem. Lina nézőpontja később teljesen eltűnik. Mindössze egyetlen feltűnő kivételt találtam: amikor Kopjáss leszidja sofőrjét, a következő szövegrészt olvashatjuk:

Az ember meghajtotta a fejét, valamit dadogott s zavarodottan elment. Mikor kiment, azt mondta magában.

Egyen meg a fene, biztosan valami bajod van, osztán ilyenkor, ha szorul a kapca, a szegény emberen töltitek a bosszútokat. Csak soha ide ne kelljen jönnöm, ebbe a városházába.

A főügyész levágta magát a székébe s elővette a soron levő aktákat.⁴⁶

Vagyis: nem elég, hogy „kikísérjük” a sofőrt Kopjásstól – holott mindig csak azt látjuk, azt halljuk, amit Kopjáss –, még arról is értesülünk, amit magában mond: a kitérés szembeötlő, és nyilván értelmezésre szorul. De elszigetelt ma-

⁴⁴ Ez igen rossz megfogalmazás. Hiszen nem arról van szó, hogy a *regény* mit tesz, vagy mit nem tesz; az értelmező az, aki bizonyos szempontokat nem talál relevánsnak (vagy relevánsnak talál), aki – például – „idő-problémát” fed(ez) fel a műben (ahelyett, hogy az időt átlátszónak, problémamentesnek, konvencionálisnak találná). Erre figyelmeztetett a vitán Szegedy-Maszák Mihály is.

⁴⁵ A szót természetesen az orosz formalistáktól, név szerint Viktor Sklovszkijtől kölcsönzöm.

⁴⁶ Jogos a kérdés (Szegedy-Maszák Mihályé), hogy „mi tartozik a 19. századi klasszikus regény kanonikus konvenciói közé”. Ez, burkolt formában, ismét a történetiség problémájához vezet vissza. Ezeket a konvenciókat nyilván átfogó történeti vizsgálat deríthetné fel – erre a magyar irodalomtörténet-írásban nem volt még kísérlet. (Dolgozatom éppen ennek fontosságára szeretne volna felhívni a figyelmet.) A mai értelmezés talál (ki) efféle konvenciókat, magam is csak arra hagyatkozhatom, hogy az én 19. századi regényolvasásomhoz képest a belső nézőpont egyeduralma feltűnővé válik.

rad a regény egészében. Itt kell megemlíteni azt is, hogy a fentihez hasonló belső monológok, idézett beszéd formájában ritkábban, áttett (transzponált) beszédként (*style indirect libre*) gyakran, az egész regényen végigvonulnak.⁴⁷

A belső monológokkal, kizárólagos belső nézőpontból elmondott elbeszélés elbeszélője nyilvánvalóan megbízhatatlanabb, esendőbb, szűklátókörűbb, mint a mindentudó nézőpontú elbeszélő. A megbízhatóság dimenziója azonban, úgy látom, nem játszik szerepet a kiválasztott művek tipizálásában. Ha a *Puszták népe* vagy a *Rokonok* elbeszélőjéről meg is állapíthatjuk, hogy ismereteiknek korlátai vannak (s az utóbbinak határozottabbak, szűkebbre szabottak), ha az *Esti Kornél* esetében újra meg újra fel is vetődik ez a kérdés, lényegi különbségeket nem látok.

Dolgozatom vége felé itt volna az ideje, hogy némi rendet tegyünk a szempontok és a kialakuló típusok között. Az *idő* szempontjából sajátosnak találtam Nagy Lajos, Szentkuthy, Márai és Illyés szövegét. A *történet és beágyazás* viszonyának szempontjából ismét Szentkuthy, mellette pedig Kosztolányi és Szerb Antal érdemes a vizsgálatra. Végül a *nézőpont* jellegzetes, talán nem egészen konvencionális Illyés, Móricz, Márai és Kosztolányi esetében.

Mi lenne mindebből a tanulság? Talán csak annyi, hogy olyan, eddig egymástól távolinak tekintett szövegek kerülhetnek egymás mellé, amelyek kölcsönösen megvilágíthatják egymást, persze csakis az értelmezés segítségével. Hogy van értelme feltenni azt a kérdést: mi a különbség Márai és Móricz belső nézőpontja, Szerb Antal és Kosztolányi, Szerb és Szentkuthy belső történetfelfogása között, Illyés és Márai álló ideje között. Hogy talán sikerül elszakadni azoktól a terminusoktól, amelyek főként az ábrázolt világ vagy a regényműfajok hagyományai alapján csoportosítják a regénytípusokat.

Utalni szeretnék Szegedy-Maszák Mihálynak a konferencián korábban elmondott előadására: magam is meg szeretném állapítani, hogy a választott művek mind a hagyományos poétikai-narratív konvenciók keretein *belül* maradnak, talán a *Prae* kivételével. Ezek a *hagyományos* művek azonban felvetnek poétikai problémákat.⁴⁸

⁴⁷ *Rokonok*, 20. fejezet.

⁴⁸ Lackó Miklós azzal érvelt, hogy bizonyos poétikai sajátosságok, amelyekre igyekeztem rámutatni, érdekesek lehetnek, csakhogy korántsem újdonságok. Így a történet/beágyazás viszonyul a 18. század óta vagy még régebben eljátszanak a regényírók; nem volna-e hát egyszerűbb a regényeket mint regényeket olvasni, s így helyezni el őket a korszakban? Ami az újdonságot illeti, az ellenvetéssel egyetértek. A felsorolt sajátosságokat nem szabad felnagyítani, különlegességekként vagy épp az érték zálogaiként bemutatni. A konferencia után többekkel beszélgettünk arról, hogy az ember hajlamos az elemzésre kiválasztott művek jelentőségének túlértékelésére, egyes poétikai jellegzetességek túlbecsülésére. Ettől a hibától magam sem voltam mentes. A *Rokonok* nem lesz jobb attól, hogy nézőpontja talán nem egészen átlagos; az *Esti Kornél*ban nem elsősorban a beágyazások különlegességeit szeretjük. Ezek azonban elemzésre és értelmezésre méltó, sőt, azt kihívó tulajdonságai ezeknek a szövegeknek.

Nem akarom azt sugallni, hogy ezek a művek nagy megújítók lettek volna – de *némelyikük, olykor, bizonyos szempontokból* szolgál érdekességekkel a hagyomány felbontására vonatkozólag is.

Legvégül két kérdésre kellene még válaszolni. Az egyik az – s erre korábban már válaszoltam is –, vajon megfelelő megalapozása lehet-e a korszak regénytípológiájának egy ilyen irányban folyó vizsgálat. Nem, önmagában nyilván nem. Van még számos poétikai és nyelvi szempont, s az ezek által kiadott metszetek mentén lehetne a típusokat meghatározni.

A másik kérdés az lehetne, hogy az ilyen apróságokkal való bíbelődés, az időnek, a nézőpontnak vagy a történet/beágyazott történet viszonyoknak kicsinyes boncolgatása nem vonja-e el a figyelmünket a korszak epikájának sokkalta fontosabb problémáiról. Végére is mindnyájan tudjuk, hogy a *Puszták népe* nem azért jelentős műve a korszaknak, s az *Egy polgár vallomásai* nem azért foglal el kiemelkedő helyet az utókor irodalmi értékrendjében, mert speciális poétikai problémákat így vagy úgy megold vagy felvet. Hát persze hogy nem. De hiba volna a poétikai megközelítést akár az ideológiai, társadalomtörténeti stb. szempontokkal szembeállítani. Visszatérve a korábban használt és eléggé el nem ítéltető üveghasonlathoz: ha azt vizsgáljuk, hogy milyen az üveg, éppen arra kapunk választ, hogy miért látunk így át rajta. A poétikai megformáltság mindig ideológiailag is értelmezhető, történetileg megítélhető, szociológiailag elhelyezhető.⁴⁹

Ami azonban Lackó Miklósnak azon kételyeit illeti, hogy poétikai szempontok szerinti aprólékos boncolgatásból kijöhet-e valami értelmes, a kor irodalomtörténetét megvilágító eredmény, bizakodó vagyok. Legalábbis addig, amíg ennek nyilvánvaló cáfolatát nem látom.

⁴⁹ Németh G. Béla szerint ezzel a bekezdéssel kellett volna kezdeni a dolgozatot. Szempontjaim nem törekednek kizárólagosságra semmiféle más megközelítéssel szemben; még csak azt sem mondom, hogy alapvetőbbek (mert, mondjuk, szövegközelibbek) volnának. A poétikai szempontok szerinti elemzés nem magától, nem minden más megfontolástól függetlenül hull az ölünkbe: bizonyára már az sem véletlen, hogy mi-kor és hogyan figyelünk fel a poétikai jellegzetességekre.

ALKALMISÁG ÉS ÚJÍTÁS SZÉP ERNŐ KISREGÉNYEIBEN

Bevezető – a „hibáról”

Évtizedek óta közismert vicc számítógépes körökben, hogy „It’s not a bug, it’s a feature” – vagyis hogy ez nem hiba, hanem a program jellegzetessége.¹ Vagy másként: nincs itt semmiféle zavaró tényező, ez így működik, és kész. Nehéz lefordítani a humoros szólásmondást, de mint minden jó aranyköpésnek, sok és mély értelme van. Arra figyelmeztet, hogy nem tudunk mindig választ adni arra a kérdésre: ami rossznak, zavarónak, rontottnak tetszik, az valóban az-e, vagy éppen ez volt az alkotó célja, így akarta-e megcsinálni, nincs-e valamilyen (általunk nem eléggé megértett) funkciója annak, amit hibásnak vélünk. Tehát az, ami a számítógépes szakemberek belső használatú tréfája, voltaképpen a megértés és megítélés elég alapvető kérdéseit veti föl, olyanokat, amilyenekkel naponta szembesülünk a mindennapi életben és a legkülönbözőbb szakterületeken egyaránt.

Szép Ernő *Natália* című önéletrajzi műve kéziratban volt egészen 2008-ig, amikor végre megjelent,² és komoly kritikai sikert aratott. Azokból a mondatokból indulok ki, amelyekkel Bán Zoltán András zárja kritikáját. „Külön köszönet a szöveggondozó Vida Lajosnak, hogy bölcsen megőrizte Szép Ernő helyesírásának sok jellegzetességét; így a szabályos *külömben* helyett most ezt olvashatjuk: *külömben*. Ebben az egyetlen betűben – mintegy fosszíliaként – megőrződött a modern magyar kultúra egyik megteremtőjének egy jelentéktelennek tűnő, ám mégis halhatatlan kéznyoma.”³

Ehhez a megjegyzéshez később még visszatérek – itt legyen elég annyi, hogy ebben a helyesírási szabálytalanságban – vagy hibában – Szép írásának egyik sajátossága nyilvánul meg: az, hogy a hétköznapióság, a kötetlen, köznyelvi csevegés érdekében elhagyja az írott és íratlan szabályokat; hogy a szabálykövetésnél fontosabb számára a bensőséges, közvetlen, laza megszólalás, még ha az hibásnak számít is.

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Undocumented_feature (letöltve: 2025. 01. 05.)

² Budapest: Noran Kiadó, 2008.

³ <http://www.revizoronline.com/article.php?id=428> (letöltve: 2025. 01. 05.)

Több mint húsz éve megjelent egy kötet Szép Ernő tárcáiból és publicisztikai írásaiból, vagy kétszáz rövid írás:⁴ 1924 és 1951 között publikált szövegek (részben kéziratban maradtak), köztük néhány tárcasorozat, egyblokknyi egy-két soros feljegyzés, aforizma. Talán ez volt az első alkalom, hogy azok, akik addig csak a *Lila ákác* szerzőjeként, érzelmesnek gondolt költemények alkotójaként vagy az *Így írtok ti* egyik célpontjaként ismerték (félre) Szép Ernőt, szembesülhettek a remek és friss szövegekkel. Akkor ezt írtam: „Hogyan lehetséges, hogy össze-
teveszthetetlenül egyéni nyelve csupa átvétel, idézet, mindenevő módon kebelezi be a századvégi szépelgéstől a masamód szófacsarásain át kora költészetének kifinomult metaforáiig a magyar nyelv számtalan rétegét? És miért maradt néhány írás olyan bájosan tökéletlen? Befejezetlen, kifutás nélküli, szeszélyesen elkanyarodó? Le kellett vágni a végét, mert túllépte az előírt terjedelmet? Nyomdába kellett már adni? Vagy – csak úgy? Lehet, hogy mindezt a *szabadság* szóval foglalhatjuk össze?”⁵ Vagyis hogy előrevetítsem azt, amit a rövid elbeszélő szövegekről mondok majd, ezeket az írásokat is a szabálytalanság, a „formátlanság” és a szólamok kibogozhatatlan összjátéka jellemzi. Szó sincs lekerekített, problémátlan, könnyen és gyorsan olvasható szövegekről, amilyenek sokak emlékezetében élhettek, ha Szép Ernő nevét hallották.

Külön elemzést érdemelne, ahogyan Szép Ernő prózájában – ideértve a publicisztikát is – a rendkívül eltérő stílusrétegekből, szociolektusokból és tájnyelvekből érkező elemek vegyülnek, konfrontálódnak, vagy egymás mellé rendelődnek, s hogy mi ennek a módszere és hatása. Ahogyan szomszédságba kerül egymással a pesti aszfaltnyelv, a vidéki iskolák sajátos szókészlete, a gyereknyelv, a tiszántúli tájnyelv szavai és kissé archaikus szerkezetei, a kisvárosi napisajtó mulatságos retorikája, és még annyi minden más – ezek önmagukban is humorosak, egymás mellé rendelésük pedig gyakran igazán fergeteges hatást kelt. Szép Ernő nemcsak úttörője volt ennek a sajátos makaróninyelvnek,⁶ de a befogadói szemlélet is mostanra, a múlt század végére változott meg úgy, hogy erre nemcsak felfigyelt a Szép Ernő-olvasás, de értékelni kezdte, és mint valódi egyedi vonást emelte ki. Nos, ez nagyon hasonlít arra, amiről az imént beszéltem – azt a „hibát”, aminek a hangok sokfélesége, a stílusrétegek közötti furcsa csapongás számíthatott, rendszerszerűként ismeri fel az az értelmezés, amely az utóbbi évtizedekben jutott szerephez. Például a költői atmoszféra megtörése vagy éppen a hagyományosan poétikusnak tekintett szólam megjelenése a köznap közegben – mindez nem „rontás”, nem gyengesség vagy hiányosság, hanem a „tervezet” része, szövegkonstrukciós eljárás.

⁴ *Kispanasz*, Budapest: Gondolat Kiadó–Nyilvánosság Klub–Századvég, 1992.

⁵ *Tegeződve*, BESZÉLŐ 3 (1992) 33: 29–30.

⁶ Vö. például TOLNAI Vilmos: *Makaróni nyelv és irodalom*, MAGYAR NYELV 26 (1930): 241–248, 337–346.

A Szép Ernő-szövegek egy része – pontosabban: az elbeszélő és a publicisztikai szövegek, de ezeknek se mindegyike – két szinten „zajlik”: az egyik szint maga a történet (vagy, a publicisztikai írásokban, az a tárgy, ami az értekezés volta-képpeni középpontja); a másik szint magában foglalja a történetmondás (vagy értekezés) folyamatát, a történetmondó személyét és hallgatóságát. Vagyis más-ként: beszélhetünk egyfelől arról, hogy a történet szintjén miféle jellegzetességek vannak, és arról, hogy a történetmondás maga hogyan válik a szöveg részévé.

Ami a Szép Ernő elbeszélő szövegek olvasásánál elsősorban feltűnik, az az, hogy a történet kanyarog, olykor nagyokat ugrik az időben, máskor részlete-zővé válik, elidőzünk egy-egy szereplőnek a főtörténethez nehezen köthető tetteinél, máskor a helyszín vagy a helyszín története, ott zajló, de a főtörté-nethez nem kapcsolódó események kapnak teret, és így tovább: minduntalan *megszakad* a történetmondás, anélkül, hogy valóságos töréseket érzekelnénk. Kevés ugyanakkor a leírás (például a tér, táj, környezet jellemzése, vagy egy-egy figura körüljárása), a szaggatottság benyomása nem ebből fakad. Vannak viszont olyan szövegrészek, amelyekben az elbeszélő reflektál a történetekre vagy éppen a történet egy-egy elemére, s ezekkel kapcsolatban bocsátkozik hosszabb-rövidebb fejtegetésekbe – ezt szokás a köznyelvben „esszéisztikus” betéteknek nevezni.

Mindenesetre: a történetek szintjén olyasfajta megszakítottság a jellemző, ami nem a heterodiegetikusságot⁷ helyezi az előtérbe – egyszerűbben: nem annyira a más szereplőket, más helyszínt, más időt alkalmazó *anekdotikus* formálásról van szó (amely akár példázatként, akár jellemzőként, akár szó-rakoztató közbeiktatásként szúrna be külön, a főtörténettel nem összefüggő történeteket), hanem inkább *digresszióról*, kitérők sorozatáról, amelyek noha a kuszaság, fegyelmezetlenség, s ennyiben nem az összefogottság érzését keltik, az idő, a helyszín és a szereplők azonossága többé-kevésbé megőrződik. Hozzá-járulhat a megszakítottság benyomásához a *zárás* konvencióinak kijátszása, be nem tartása vagy kétségbevonása – sok elbeszélő (és publicisztikai) szöveg kurtán-furcsán végződik, a hagyományos lezáró formulák (például: összefogla-lás, kitekintés, szimbolikus-allegorikus kép stb.) teljes hiányával. Ahogyan egy „jó” zárás gyakran egységbe rántja, összerendezi, visszamenőleges jelentőséggel ruházza fel a szétदारabolt, széttartó, kanyargós történetmondást is – úgy Szép Ernőnél, mivel nincs lekerekítés, az elolvasás után visszamenőlegesen is erő-sődik a megszakítottság, töredékesség-töredezettség benyomása.

Például a *Hetedikbe jártam*⁸ sztorija (fő története) nem is különösebben érde-kes: tizenhat éves gimnazista fiúk balul sikerült bandázása és annak kellemet-

⁷ Itt és a későbbiekben igyekszem Gérard GENETTE terminológiájához tartani magam: *Figures III*. Paris: Seuil, 1970.

⁸ SZÉP Ernő: *Hetedikbe jártam – Indiszkreció*, Budapest: Noran Libro Kiadó, 2010.

len iskolai következményei – erről szól a kisregény. Ennek ürügyén azonban az elbeszélő először is ráérősen, nagy élvezettel és érzékletesen fest portrékat egy-egy diáktársról, majd sok kis történetben idézi fel az iskolai évek epizódjait, még mielőtt a voltaképpeni főtörténethez fordulna. A szöveg lényegének így nem a történet tetszik, hanem annak mindenféle körülírása, a szereplők, a körülmények és a háttér rajza s nem utolsósorban maga a mesélés, a szellemes beszélgetés, az édes-bús emlékezés és a pezsgő humor. Folyamatos humorforrás az, ahogyan a regény elbeszélője minduntalan elbizonytalanodik, hol szereplőihöz, hol az olvasóhoz fordul, gyakorta bocsánatot kér az elbeszélés akadozása vagy kitérői miatt, majd engedélyez tíz perc óraközi szünetet (mint az iskolában), s olvasójával együtt maga is várja, hogy egy általa éppen íródó kínos jelenetnek vége legyen. Egy ponton valóságos szürreális ódát intéz egy hajdani osztálytárs füléhez, mert az annyira normális, semmilyen, szabályos fül volt; és soha nem lehet tudni, hogy a költői megfogalmazások önironikus túlzások-e, vagy a csevegésbe belefeledkező elbeszélőt valóban magával ragadja a poétikus hevület.

Éppen ezért noha a történetek sajátosságairól természetesen sokkal többet és sokkal alaposabban kellene beszélni, most forduljunk a történetmondás felé. Már csak azért is, mert a megszakítottság benyomása legalább részben ebből fakad. Abból tudniillik, hogy a történetek elbeszélője nem egyszerűen történetet mond, hanem (legalább) három másféle művetet is végez (ami voltaképpen egy).

Először is, az elbeszélő megszólít, éspedig kétféleképpen. Vagy megszólítja az olvasót, hozzá intézi a szavait; vagy megszólítja a történetben nem, csak a történetmondás szintjén szereplő hallgatót. Mindkettőre rengeteg példát találunk. Az utóbbi esetben – amikor tehát a megszólítás a történetmondás szintjén szereplő hallgatóhoz szól – megképződik valamilyen *viszony* elbeszélő és hallgatója között, sőt olykor ennek a képzetes hallgatónak némely jellemvonása is: a viszony tegeződő, ismerős, sőt baráti, a hallgató pedig minden bizonnyal férfi, olykor megtudjuk róla, hogy dohányzik, és egyidős lehet az elbeszélővel. Az előbbi esetben (az olvasó megszólításakor) az a különös helyzet áll elő, hogy saját magunknak és a beszélőhöz fűződő viszonyunknak a képét kell megkonstruálnunk (vagy belehelyezkednünk ebben a viszonyban és képbe): az elbeszélő ugyanúgy szól hozzánk, mint ahogyan a történetmondás „belső” hallgatójához, vagyis bárkik legyünk is mi, olvasók, vegyük fel az elbeszélővel hasonló korú férfi pozícióját. Úgy vonódunk be a játékba, hogy valamennyire – igen homályosan – egy identitást is ránk oszt az elbeszélő, az elbeszélés részesévé tesz. (Talán fölösleges is mondanom, hogy ez azokban a nem ritka esetekben, amikor az irodalmi szöveg elbeszélője az olvasóhoz szól ki, korántsem mindig van így – az „alap eset” – vagyis a leggyakoribb, jelöletlennek nevezhető változat – az, amikor az „olvasó” *ön maga maradhat*, mert tökéletesen általánosan, a viszony jelzése és a személy bármilyen közelebbi meghatározása *nélkül* kerül bele az elbeszélő szólamába.)

Másodszor: a történetmondás olykor magáról a történetmondóról szól. Akár abban az értelemben, hogy saját érzelmeiről szól (vagyis: önmagát ábrázolja, mint olyan figurát, aki az elbeszélte történet idején és terén kívül áll, noha azonosnak tekinthető az elmondott történet egyik szereplőjével), akár abban az értelemben, hogy a történetmondás az elbeszélés folyamatát mondja el. Ezt olykor nehéz elválasztani a következő, harmadik esettől, amikor az elbeszélés folyamatára reflektál, hiszen az elbeszélő személy ebben a funkciójában, történetmondóként jelenik meg. De azért vannak tiszta esetek – amikor az elbeszélés az emlékezet működésére utal, az talán inkább ebbe a kategóriába tartozik.

Zárójelben hozzátenném, hogy valamilyen elbeszélőképp mindig, mindenképpen megképződik a befogadóban – akkor is, ha az elbeszélő maga nem szereplője a történetnek, de persze sokkal markánsabban, ha igen. Rengeteg változat van. Hogy egy viszonylag közeli kortársat említsek, *A feleségem történetének*⁹ harmadik mondata így szól: „Hat láb és egy hüvelyk magas ember vagyok s kétszáz tíz font, tehát valóságos óriás, ahogy mondani szokták, ha ráköpök erre, meghal.” Ahol persze nemcsak maga az önjellemzés, hanem annak módja (a lábban-hüvelykben számolás, a magabiztos, dicsekvő hangnem stb.) is nagyon fontos. S két mondattal odébb ezt olvassuk: „Hát hiába, még most is csupa indulat vagyok, ha rá gondolok” – itt már a főszereplő-elbeszélő figuráról az elbeszélőre helyeződik a hangsúly, aki tehát korántsem érzelemmentesen fogja elmondani a történetet. Nos, Szép Ernőnél mindez egyáltalán nem így fest – például az elbeszélő külső jellemvonásai teljesen hiányoznak –, de a történethez fűződő érzelmekről annál több szó esik, és mindezek kialakítanak az olvasóban valamilyen képet.

Harmadszor: gyakori, hogy az elbeszélő magára a történetmondás folyamatára reflektál. Utal rá, hogy elkanyarodik, minősíti saját tevékenységét (vagy aggodalmaskodik, hogy például elég érdekes, nem unalmas-e), utal arra, hogy kihagy bizonyos történeteket, vagy ugrik az időben. A *Natália* például hemzseg az ilyen elemektől: „Hol is tartunk? Igen”, „El ne felejtsem”, „Most jut eszembe”, „Némelyik kóristának emlékszem a nevére” – de bizonyára bármelyik másik kisregényből is rengeteg példát hozhatnánk. Ezeken a helyeken maga a megcsinálás módja válik láthatóvá, az elbeszélő felfedi, hogyan is hozza létre a szöveget, amit elmond.

Ha ragaszkodunk a terminologikus leíráshoz, az első formulát biztosan *apostrofé*nek kellene neveznünk, a másodikat talán az eléggé elhasznált és homályos *önreflexió* szóval illethetnénk, a harmadikat nevezhetjük *metanarratívának*, vagyis a történetmondásról szóló történetnek.

A közös ezekben a műveletekben az, hogy szintet váltanak: a történetmondás tevékenységéről átváltanak a történetet hallgató/olvasó megszólításához, az elbeszélőről szóló történet elmondásához vagy a történetmondásról szóló

⁹ Füst Milán: *A feleségem története : Störr kapitány feljegyzései*, Budapest: Magvető Kiadó, 1973 (6. kiadás), 11.

történetre. Éppen ezért talán alkalmas közös terminus mindezekre a sajátosságokra a *metalepszis*.¹⁰ Ha „önreflexiónak” neveznénk, akkor ennek a hatóköréből talán kimaradna a megszólítás aktusa, noha nyilván a színre vitt beszélgetés az olvasóval/hallgatóval (még ha egyoldalú is) valami módon szól a megszólítóról is, ennyiben tehát önmagát tükrözi. „Metanarratívának” nem nevezhetjük mindhármát, mert az aposztrophé abból is kimaradna.

A metalepszis mind az iróniával, mind a megszakítással rokonságban áll; az előbbivel elsősorban az elbizonytalanítás miatt, mert hirtelen nézőpontváltásra kényszerít, és mert viszonylagossá teszi – ha csak egy pillanatra is – a középpontot, az alapot. A megszakítással meg azért, mert az egyik világba egy másikat ékel bele – a történet világába a hallgatóé vagy a történetmondóé, például, s ez megakasztja a befogadást, törést vagy megtorpanást okoz.

Ha azt mondtam, hogy a metalepszisek valamiképpen szétzilálják, minduntalan megtörik, szaggatottá teszik a narrációt, és ez a Szép Ernő-próza egyik jellegzetessége, akkor rögtön hozzá kell tennem azt is, hogy nem feltétlenül függ össze szorosan a történet narrációja és a metalepszisek súlya és gyakorisága. Vagyis, egyszerűbben szólva: a *Lila ákác* vagy az *Emberszag* narratív struktúráját tekintve nem tűnik különösebben kihívónak vagy furcsának, mégis tele van efféle mozzanatokkal. Csak két példát idézek.¹¹ Az *Emberszag*ban egy fejezet kezdetén ezt olvassuk:

Nem unják már, kérem, az írásomat? Szeretném a napi programot elmesélni, megengedik? Köszönöm. Tíz-től tizenegyig szóval T. igazgató úrnál időztem. (574.)

Itt egyszerre van szó az olvasó megszólításáról és a történetre vonatkozó reflexióról; az elbeszélő fiktív résztvevővé avatja a befogadót, egyúttal felajánl a történetre vonatkozó értékelési lehetőséget (tudniillik, hogy „unalmas” volna). Funkcióját nehéz volna egyszerűen és egyértelműen meghatározni – ha kihúznánk ezt a néhány sort, az elbeszélés menne tovább, egyenesen, nem akadna meg még e pár mondat erejéig sem (akkor persze a „szóval”-ra sem volna szükség a történet folytatását kezdő mondatban). Mit veszítenénk? És mit nyerünk így? Egy értelmezési lehetőség volna, hogy ezzel a pár közbevetett mondatral az elbeszélő saját bizonytalanságát érzékelteti, mind történetének, mind előadásmódjának érdekességével kapcsolatban; ugyanakkor valamiféle szereposztást jelez, az elbeszélő és olvasó viszonyára világít rá: udvariasan, de egyúttal nagyon is ironikusan „lehetővé teszi”, hogy megakasszuk – noha ez nyilvánvalóan képzelenség. Mégis kifejezi azt a vágyát, hogy ő mintegy alárendelje magát az olvasó

¹⁰ Gérard GENETTE: *Metalepszis : Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Budapest: Pesti Kalligram Kft., 2006.

¹¹ A következő kiadásból: SZÉP Ernő: *Dali dali dal – Lila ákác – Ádámcsutka – Emberszag*, Budapest: Noran Kiadó, 2003.

ítéletének, hogy nemcsak beszélő-társalgó viszonyba keveredik befogadójával, de elismeri annak hatalmát maga felett (míg, ismétlem, ez merőben formális és ironikus elismerés). A befogadó valószínűleg könnyen, gyorsan átfut az efféle betoldásokon – ami mégis megmaradhat benne, az a kétség és az udvariasság hangja; annak leheletfinom jelzése, hogy az elbeszélő miféle modalitással és milyen aggodalmak között szól hozzánk.

Ennél kissé harsányabb egy másik példa a *Lila ákából*:

Mondd, utánozzuk az írókat? Ahogy a könyvekben szokott lenni: most ugorjunk át néhány napot nyájas olvasó, s folytassuk ott, hogy... hát, kérlek légy szíves ugorni velem egypár napot, mikor már annyi kedvem lett, hogy felmenjek a Casinóba. (291.)

Bonyolultabb eset, mint az előző. Iróniája abban (is) rejlik, hogy miközben az írók utánzásáról szól, egyúttal meg is teszi azt, amit kérdésként megfogalmaz – utánozza az írókat, holott persze maga is író. A megszólított egyszerre az olvasó – hiszen ezzel a megnevezéssel fordul hozzá –, másrészt viszont a kisregényben végig jelen levő megszólított barát, egy nagyon is konkrét egyed, akiről sokat ugyan nem tudunk, az általános olvasóhoz képest azonban a regény fiktív világában mégiscsak egyediesített alak. Mi a szerepe ennek a pár sornak? Ismét megpróbálkozom egy értelmezéssel. Paradox módon saját elbeszélésének fiktív voltára figyelmeztet az elbeszélő, miközben úgy tesz, mintha csak utánozná a könyveket; azzal, hogy utal az irodalmi konvenciókra (az időbeli ugrás jelzésére), s maga is engedelmeskedik ennek a konvenciónak, a megalkotottságra, a kitaláltságra irányítja a figyelmet. Hirtelen kívül kerülünk a történeten, és rálátunk a szabályokra (vagy legalábbis egy hagyományos fogásra); kénytelenek vagyunk kilépni a belefeledkezés kényelmes pozíciójából, nem sodródhatunk nyugodtan a történettel, hanem rálátunk arra, hogy miben is vagyunk benne – egyúttal cinkosává válunk az elbeszélőnek, aki megmutatja, hogyan is hozza létre azt, amibe oly szívesen belemerülünk.

Alkalmiság és újítás

Két momentumra kell még visszatérnem. Az egyik az írás címe, amiről eddig még szó sem volt. Azt ígértem, hogy az „alkalmiságról” és az „újításról” fogok beszélni. A problémát röviden úgy fogalmazhatnám meg – és be kell látnom, hogy most nem vállalkozhatom rendes válaszra –, hogy a narráció töredezettségét, az elejtett, majd váratlanul felvett szálakat, a kurta-furcsa lezárásokat, a folytonos elkanyarodást, valamint ezek mellett, fölött, alatt a metalepsziseket mire vezessük vissza: vajon olyan alkotáslélektani okokkal magyarázzuk, mint a sietség, a folytatásokban történő közlés kényszerei, a feledékenység, a kapkodás, vagy épp a helykitöltés pressziója? Mikszáth vagy Krúdy szövegeivel kapcso-

latban gyakran előkerülő okadatolások ezek. Nagy kérdés, hogy jogosak-e. Vagy a közeg játssza a döntő szerepet? Az alkalmiság, a szövegek közvetítésének – az újságnak, a gyorsaságra törekvő könyvkiadónak – a praktikus megfontolásai hagyják rajtuk a nyomukat magán az íráson? Vagy a befogadásra vannak tekintettel? A kor olvasói vajon éppen az ilyen kiszámíthatatlan szerkezetű, ezért könnyednek, fecsegősnek tetsző írásmódot részesítették előnyben? Ez csak három válaszlehetőség, és még számos létezik. Bármelyikben sok igazság lehet, de egyik sem érvényteleníti annak az igazságát, hogy Szép Ernő ezzel a fajta írásmóddal újító volt – vagy, visszafogottabban: újító is volt.

Olykor nehéz megállapítani, hogy hogyan és miért készülhetett egy-egy kisregény: talán csak pénzért, talán villámgyorsan, talán megrendelésre – de ha így volna is, a nyelvi lelemény, a hibátlan stílusérzék, a lenyűgöző humor nemcsak egyszerűen *megmentik* a szöveget, hanem éppen e látszólagos formátlanságban és hányavetiségben egészen új, sajátos és számunkra való értéket hoznak létre. Az újítás nem radikális, és nem látványos: nem áthelyezi a hangsúlyt a történetről a történetmondásra, csak finoman felemeli ez utóbbit az előbbi mellé – kis kiigazítás, a mesélés aktusának emancipálása. Hogy a befogadót elkezdje érdekelni az a személy is, aki itt megszólal, és nem csak az, amit elmesél. Megjegyzem, sok *Esti Kornél*-történet is ilyen keretbe (vagy félkeretbe) illeszkedik – nagy szerephez ezek sosem jutnak, de mintha Kosztolányit is foglalkoztatta volna magának a történetmondásnak a szituációja és funkciója.

Itt két közhelyes gondolat juthat az eszünkbe. Az egyik az volna, hogy Szép Ernő lírikus (vagy: lírikus is), s hogy ez közrejátszik abban, hogy elbeszélő szövegeiben is szeretne megmutatkozni, mintegy megmarad a lírikus mezében, saját érzelmeinek, gondolatainak, a személyes megszólalásnak és a személyes hitelnek nő meg ezért a jelentősége. A lírikus Szép Ernő nem mond le a szubjektivitásról, nehezen békél meg a távolságtartó, tárgyyszerű hanggal – ezért fegyelmezetlen a narráció, és ezért szakítják meg a beszélő személyre magára vonatkozó önreflexív és az olvasóhoz (vagy a történetbe beleírt hallgatóhoz) szóló aposztrophék. Túl egyszerű, közhelyes elképzelés – de minden közhelyben van valami kis igazság, ebben is. Csakhogy figyelembe kell vennünk, hogy egészen más „én” az, aki a publicisztikákban, a kisregényekben és a lírai szövegekben megszólal; nyilván nem nagyon látványosak a különbségek, de érzékelhetőek. A szépprózai és publicisztikai szövegekben sokkal kevesebb érzelmes megszólalást enged meg magának; a publicisztikában gyakran szarkasztikus, gúnyos, nyílt és erős állásfoglalásokat tesz; való igaz, az én nagyobb szerephez jut ebben a prózában, mint ahogyan ezt a koronként igen erősen változó konvenciók előírnák, de a líraiság túlzásnak tetszik.

A másik közhelyes gondolat az a csábítás, hogy időszerűtlen módon visszavetítsük mai olvasatunkat: Szép Ernő prózáit szívesen tekintenénk minden ízében posztmodern szövegeknek, a nyelvvel való játék diadalának, s szívesen rámutatnánk, mennyit tanult Szép Ernő Esterházytól, Garaczitól s általában a mai magyar prózától. Ha Szép Ernőt nem annyira maga a történet érdekli is,

hanem a csevegés, a történetmondás vagy a megfogalmazás folyamata, azért az már tényleg anakronisztikus volna, ha a nyelv problémáját vagy az elbeszélés nehézségeit látnánk Szép Ernő szövegeinek középpontjában lenni. De minden közhelyben van valami kis igazság – befogadásunk, érzékelésünk függ a mai olvasmányainktól, és annyit azért megállapíthatunk, hogy a mai tapasztalatok erősen felértékelik – egyáltalán: láthatóvá teszik – Szép Ernő újító gesztusait.

Legvégül pedig visszatérek Bán Zoltán András megjegyzéséhez a *külömb-ségről*. Hiba volna ez, vagy a rendszer sajátossága? Általánosítva: mindaz, amit próbáltam eddig elmondani, pontosan arról szólt volna, hogy az, amit ügyetlenségnek, véletlennek, túlságosan is köznapinak, s ezért az irodalomba vagy a hivatalosságba nem illeszkedőnek tetszik – mint amilyen egy ügynevezett sajtóhiba vagy helyesírási lapszus –, az része annak, ami nagyon is ki van találva, a tervezetnek vagy szisztémának. Azt sugallja: megengedhetem magamnak, mert így is érthető, így *mondjuk*, nem érdekes, hogy hivatalosan hogyan *írjuk*. A szóbeliség, az elmondás – vagyis a mesélés – fontosabb, mint az írás szabályai.

Igaza van a kritikusnak: ez „a modern magyar kultúra egyik megteremtő-jének egy jelentéktelennek tűnő, ám mégis halhatatlan kéznyoma”.

NÉHÁNY ÖRKÉNY-MONDAT

1. A kiváló francia szociológus, Bourdieu, valahogy úgy magyarázza Manet (és vele, mellette Flaubert) nagyságát, hogy választ adott, reagált kora művészetének minden fontos mozzanatára; hogy felmérte az egész mezőt, amin ő maga is mozgott, meg a mező történetét, és mindezt figyelembe vette – parodisztikus, ironikus, tagadó vagy igenlő választ adott.

Ezen persze jól el lehet vitatkozgatni – mert egyrészt felvethető, hogy vannak nagy művészek, akik monomániások voltak, csakis saját tevékenységükre összpontosítottak, és csak nagyon áttételes és bizonytalan kapcsolatot tudnánk kimutatni műveik és kortársaik (vagy a múlt) alkotásai, konvenciói, műfajai között. Másrészt nem igaz mindenkire, aki érzékenyen reagál a környezetére (vagy hagyományaira), hogy nagy, vagy akár jelentős művész volna. De igaz, ami igaz: sok nagy művész esetében előbb-utóbb felfedezzük azokat az utalásokat, célzásokat, átvételeket vagy kiforgatásokat, amelyek a művet saját korához és a múlthoz kötik. Ady költészetét zárt, nagyon sajátos, különleges világnak szoktuk tekinteni. De Ady tudott Szabolcska Mihályról és az édes-bús cigányzenéről, a kabaréről és Károli bibliafordításáról, Móricz Zsigmondról és az újságírásról – mindezekre a jelenségekre (műfajokra, nyelvekre, szóhasználatokra, konvenciókra) így-úgy válaszolt, az egész korszakot ekként is belesűrítette a szövegeibe; és nagyon sok jelentős művésztől hasonlót mondhatnánk. (Lehet, hogy nagyobb bajban lennénk például Pilinszkyvel, pedig jelentősége nem kétséges.)

Például innen lehetne elkezdni Örkény jelentőségének feltérképezését.

Vagy elindulhatnánk az ellenkező irányból. Onnan, hogy Örkény anyanyelvünkkel vált – hogy (ahogyan a szerkesztő fogalmazott, amikor felkért erre az írásra) minden mai magyar irodalmi szövegben benne van. Sőt beszívárog a mindennapi kommunikációba meg a zsurnalisztikába, és Örkényt olvasunk ki (vagy olvasunk bele) szinte bármilyen elénk kerülő szövegből (szövegbe). Már az Örkény előtti irodalmat is Örkény szerint olvassuk – nem nehéz Karinthy, Rejtő, Mikszáthot, de akár Csáthot, Kafkát, Flaubert-t a mi – immár zsigeri, automatikus – Örkény-tudásunk alapján értelmezni. Vagy gondoljuk csak meg: milyen író nevét lehet behelyettesíteni az „Ez tiszta ---!” felkiáltás üres helyére? Esetleg (műveltebb körökben) Kafkát, Mikszáthot, talán Rejtőt (semmiképpen nem lírikusát) – de a leginkább adódó név mégiscsak az Örkényé, még azok körében is, akik nem vagy alig ismerik Örkény munkásságát.

Dehát alig van ilyen magyar olvasó. Legalábbis aki középiskolát végzett, az biztosan belefutott Örkénybe – és nemcsak véletlenül, kényszerből vagy

szorgalomból, hanem mert annak a néhány órának, ami az érettségi év végén „a mai magyar irodalomról” – vagyis az 1945 utáni írókról – szólt, mindig, mindenütt Örkény volt a fénypontja. Végre valamin felszabadultan lehetett nevetni, a komor, mély, társadalmi és magánéleti viharokkal terhes, kicsit nehezen olvasható szövegek (s a tragikus, szerencsétlen és örömtelen írósorsok) után végre rövid, csattanós és mulatságos írásokat lehetett olvasni (még ha kötelezően is).

Az *Egyperces novellákról* beszélek, természetesen.

Rögtön hozzáteszem, hogy a nagy kamaszkori felismerés, nagyon sokak közös élménye – hogy tudniillik az irodalom, sőt a modern irodalom lehet élvezetes, okoz derűs perceket, elgondolkodtat és érdemes elmerülni benne –, okozhat némi zavart is; Örkény egypercesei sokakat becsalogatnak abba a zsákutcába, hogy minden irodalmat, az irodalmat általában Örkényhez mérjék, s mindent, ami „nehezebbnek”, összetettebbnek tetszik, gyanakvással vagy egykedvűen (netán unalommal) fogadják. Meg – ami ezzel együtt jár – hogy ezeknek a rövid szövegeknek olvasói ne a novellák nehézségét, összetettségét, rétegeltségét, sokértelműségét vegyék észre, hanem megtehetik, hogy afféle felületes, könnyed, szórakoztatást elváró olvasásnak vessék őket alá.

De – bármily kétes mellékhatásokkal jár is – ez a nyitás a népszerűség (ha tetszik: popularitás) felé, az addig leszólt vagy figyelembe sem vett műfajok (és beszédműfajok) beillesztése a próza eszköztárába – ez Örkény első és legjelentősebb újítása. Egyszerűen szólva: átalakította az irodalomról alkotott képünket, egyszer s mindenkorra (bár, ahogyan az életmű ismerői azonnal rávágják, nem *egyszerre*; sok korábbi novella is helyet kapott az *Egypercesek* későbbi kiadásaiban, míg az azokkal egy időben keletkezett művek korántsem hasonlítanak az egypercesekre). Örkény apró történeteiben nemcsak a naponta hallható viccek, tréfás beszólások, szófacsarások, hanem mindennapjaink számtalan prózai szövege is benne van – ismerősen, felismerhetően, mégis úgy, hogy mást veszünk észre bennük, mint eddig; és másként látjuk az őket (minket) környező világot, mint eddig.

2. És itt – ismét – két olyan értelmezési hangsúlyt kellene kissé kiigazítani, amely az Örkényről szóló diskurzust jellemzi. Először is: nem csak arról van szó (bár nyilván arról is szó van), hogy Örkény visszahelyezte (vagy inkább: behelyezte) jogaiba az anekdotát, a (pesti) viccet, a kabarétréfát, a felszabadult jópofaságot. Ez sok tekintetben igaz. De észre kell azt is vennünk, hogy az egypercesekkel (s persze a drámákkal) az irodalom részévé vált a kérdőív, az ajánlás, a partecédula, az újsághír, a közlekedési tájékoztató, a hivatalos közlemény, a bevásárlólista – minden, ami írva van. A magyar irodalom történetében csaknem akkora fordulat a villamosjegy („*Mi mindent kell tudni*”), mint az egyetemes művészettörténetben Duchamp piszoárja. Mindkét esetben (megint leegyszerűsítve a dolgot, és eltekintve végtelenül sok más értelmezéstől) egyszerre kétirányú interpretációs folyamat indul be, s talán ez hatásuk első

számú biztosítéka. Egyfelől észrevesszük az „idegen”, az oda nem illő szöveg jelenlétét a „művészséget” (irodalmisságot) sugalló közegben (múzeum, könyv), s ezáltal az, ami nem a szokott helyén van (s ráébredünk arra is: bármi, ami ott volna) a „művészség” értékével ruházódik fel. Másfelől elkezdünk úgy nézni a dologra, hogy igyekszünk benne felfedezni azt (bármit!), ami a megszokott, jól ismert tárgyat (villamosjegy, piszoár) erre a rangra méltóvá teszi. Izgatni kezd, hogyan épül fel a szöveg, milyen stiláris, szóhasználati, szerkezeti érdekességei vannak. Odafigyelünk arra, ami, mintha véletlenül, hibaként (vagy bosszantásunkra) került volna oda.

A villamosjegy- eset persze extrém – de ugyanígy paradigmaticusnak is tekinthető; olyannak, ami számos más Örkény-szöveg működésére is fényt vet. Bármilyen szöveg bekerülhet az Örkény-univerzumba – bármi lehet érdekes, humoros, bizarr, ha úgy nézünk rá, ha észrevesszük. Egy ellesett párbeszéd, egy szövegromlás, egy régi vicc – mindegyiknek megvan a maga sajátos stílusa, íze, jellege, és mindegyik mögött ott áll (vagy: odaképzeli, odatesszük) az áttételesebb, mélyebb, többedik jelentés. Örkény felméri az egész körülötte lévő szövegvilágot (beleértve a szöveghagyományt is, saját irodalmi tradícióját), elsajátítja vagy magához hasonlítja, parodizálja, fejet hajt előtte, vagy átemeli.

3. Másodszor: kicsit át kellene gondolni azt a közkeletű vélekedést is, hogy Örkénnyel a groteszk került be a magyar irodalomba. Mert ez is igaz persze, valamennyire – de tegyük hozzá rögtön, hogy Csokonaitól Petőfin át Mikszáthig megvolt a groteszk. Inkább azt mondhatnánk, hogy Örkény olvasóit (és nézőit) arra tanította meg, hogy akár a régebbi irodalomban is vegye észre a groteszket, hogy a groteszk szemüvegén át olvassa a korábbi szövegeket; és persze ezt akként tette, hogy saját írásaiban a groteszk új formáinak és új minőségeinek seregével kápráztatott el.

Ahogy a groteszk mechanizmusának gyakran az az alapja, hogy az egyenműnek, ártatlannak, könnyen érthetőnek hitt közegbe bekerül egy idegen test, váratlan hiba, valami, ami kilóg – úgy Örkénynél is sok esetben éppen ez működteti a szöveget. Olyan novellából hozok példát, amely nem az egypercesek korszakából való, s persze jóval hosszabb szöveg, mint azok szoktak lenni. A *Búcsú* (Párizs, 1939) című írásban a háborús készülődés lázában izzó francia fővárosról ez olvasható a szöveg elején: „A tehetősebbek vitorlavászonból készült sátorlapokat vettek, mások bergstejgercipőt vagy öngyújtót. Ismertem egy építész, aki nullás géppel levágatta a haját. Párizs felkészült a háborúra.”

A másodikként idézett mondat bele is illik az előkészületek tárgyyszerű hangú, rövid mondatokban megfogalmazott, mellérendelő felsorolásába – bízást át is siklik rajta a szem –, de mégiscsak különös; ha odafigyelünk rá, ha észrevesszük, bizony, igencsak groteszk ellentétje az őt megelőző és követő szövegrésznek. Az „építész” – az ismerős foglalkozásának aggályosan pontos megnevezése – lehet afféle újságírói, tudósítói fogás, a jól értesültség fitogtatása, a hiteles szemtanú szerepének erősítése; de egyúttal jelzi, nem tanulatlan átlagemberről, hanem

magasan képzett (tehát nyilván tudatosan cselekvő) értelmiségiről van szó – aki mit csinál?, levágatja a haját, kopaszra: mintha ennek bármi értelme, célja, jelentősége volna a közlőgő háború idején. Vagy mégis van ebben ráció? Tetvek ellen? Vagy hogy néhány hónapig ne legyen ezzel gondja? Mindenesetre: az történik, hogy egy látszólag ártatlan, semleges közlés hirtelen igencsak megindítja az olvasó töprengését, abszurdnak, meghökkentőnek látja a mondatot is – és ennek a mondatnak a fényében az egész szituáció groteszkké, kifacsarodottá, torzzá és némileg mulatságossá alakul.

De az a groteszk, amiben Örkény a leginkább jeleskedik, s aminek megteremtését mindenképpen az ő nevéhez köthetjük, az a nyelv (vagy, szűkebben), a kommunikáció groteszk szituációinak igen gazdag tárházát mutatja meg. Örkény óta minden félresiklott beszélgetésre, minden meghíúsult vagy dupla fenekű szóváltásra, minden érthetetlen bikkfanyelvre, szószaporításra vagy szájbarágásra kapásból idézni tudunk egy egypercest. A beszélgetés Örkény számára mindig elemzésre, reflexióra érdemes probléma: mindig ott leselkedik a félreértés veszélye (vagy szükségszerűsége), vagy hogy másról „van szó” a felszínen, és másról valójában. Persze hogy a drámához (is) fordul: a *Tóték* vitathatatlanul a múlt század legnagyobb magyar színpadi művei között van (de a *Macskajáték*, a *Pisti* vagy a *Rózsakiállítás* ugyancsak megszólíthatónak – érdekes értelmezésben előadhatónak és befogadhatónak – látszik, hosszú távon is). Ha nem éppen az ember és ember közötti kommunikáció maga groteszk, akkor is (gyakran) olyasmi, aminek az emberek közötti közlekedéshez van valami köze: az önmegértés, a saját magunkkal folytatott belső párbeszéd, vagy az egyoldalú (hivatalos vagy hatalmi) közlés.

4. Az, hogy Örkény szövegeiben benne van a vicc, az anekdota, az egyszeri (szóbeli) poénkodás, az ugratás (meg mindenféle más [beszéd]műfaj), arra csábíthat, hogy felületesen olvassuk, ne figyeljünk a megfogalmazás finomságaira, csak a (mulatságos) hatásra. (Amiként a viccek is számtalan megfogalmazásban, hosszban és stílusban terjednek.) Holott ennek épp az ellenkezője az igaz (és ha belegondolunk, automatikusan amúgy is éppen az ellenkezőjét tesszük). Ahogy a villamosjegy szövegszerűségét kezdjük vizslatni, úgy igenis felfigyelünk a legegyszerűbb megalkotottságúnak tetsző tréfa szavaira, mondatának lejtésére, szerkezetére. „Hozott szalonnával egérintést vállal doktor Varsányiné” – ebben a nagyon egyszerű mondatban (a *Budapest* című novella zárómondatában) semmi érdekes nincs; de mégis, óhatatlanul, egy sor dolog feltűnik benne. Odafigyelünk rá, persze, mert nagyon hangsúlyos helyen van – ám, mondhatnánk, egy egész történelmi korszak megjelenik itt. A „Varsányi” név vagy kismemesi, dzsentrí eredetre utal, vagy pedig magyarosított – mindenesetre nem teljesen átlagos, nem a falvak vagy nagyvárosok szegény népének szokványos vezetéknevei közül való; „jobb” család lehetett, valaha. Ez a Varsányi ráadásul doktorátust is szerzett – nyilván jogász (talán ez is családi hagyomány; akár a kismemesi, akár az asszimiláns német vagy zsidó családokban ez megszokott),

aki (következtethetünk tovább) valami rosszul fizetett, alacsony presztízsű állásban volt; máskülönben felesége aligha vállalna efféle alantas munkát. Vajon elváltak? Vagy Varsányi meg is halt? Vagy ennyire rosszul megy nekik? Varsányiné mindenesetre az élelmes, a biztos pénzkereset reményében bármit gyorsan elvállaló kispolgár emblémája lett – aki ráadásul fogához veri a garast, kicsinyes (csak „hozott szalonnával” vállalja a munkát, ne kelljen neki azzal bajlódnia!); a valaha jobb napokat látott, de a kispolgárság aljára lecsúszott, igénytelen, de kapaszkodó asszony örök példája.

Örkény mondatai – csak ennyit akarok mondani – alapos, gondos olvasást igényelnek (és váltanak is ki). Ahogyan kihagyásai, elhallgatásai, megszakításai is. A látszólag egyszerű, könnyű kézzel odavetett megfogalmazásoknak erejük és mélységük van; s maga a megszólalás módja, hangja, stílusa gyakorta éppen a lazán csevegő, kedélyesen anekdotázgató beszélőt *imitálják* – vagyis az utánzott hang csendesen bevisz az erdőbe, ahol aztán komoly meglepetések érhetnek. Csak óvatosan.

Örkény sokak számára most is: „a mai magyar irodalom”. És ez jól is van így. Ha lehet is ennél többet mondani róla, ez a lényeg. Szerintem örülne neki.

KONRÁD REGÉNYEI – FIKCIÓ ÉS KÍSÉRLET¹

Ha Konrád György regényírását néhány – e pillanatban még metaforikusnak tetsző – kategóriával kívánnánk jellemezni: kísérleti, hipotetikus, játékos, akkor ezzel kapcsolatban módszertani és történeti kételyek egyaránt megfogalmazhatók. Módszertaniak azért, mert úgy látszik, néhány hangzatos megközelítés kedvéért túl sok finomságról, részletről le kell mondanunk; történetiek pedig azért, mert Konrád regényírói pályája legalább három részre osztható, s fennáll a veszélye annak, hogy ezeket összemossuk, egyneműsítjük.

E kételyekkel szemben áll azonban az a kecsegtető lehetőség, hogy néhány mozzanatban megragadhatjuk egy életmű egészének alapvető vonásait. A következőkben tehát a kételyeket többé-kevésbé félreteszem, célom az, hogy igazoljam: Konrád regényírása a *kísérlet* fogalma segítségével írható a legjobban körül.

1.

Az első regény (*A látogató*) heves vitákat kavart, szerzőjét pillanatok alatt hírbe hozta: lett belőle elvetemült felforgató, és a regényírás és a hallgatás konvencióit egyaránt bátran kétségbe vonó példakép; az Új Regényt szolgálisan másoló, modoros író, és a szociográfia új útjára végre rátaláló pályán kívüli. *A látogató* hihetetlenül erős indítás volt.

A mai olvasó horizontjából visszatekintve erre a regényre, a szöveg nyilvánvaló „társadalomkritikai” rétegén kívül bizonyára jobban felfigyelünk a poétikai megformáltság sajátosságaira. Sokkal feltűnőbb ma már két elem: az egyik a fikciós szintek váltogatása, a másik az elbeszélői hang és az elbeszélt történet közötti sajátos törés.

A látogató egyik legfontosabb problémája – a narratív eszközök, a világkép, a történet szintjén, s még megannyi szinten, legyen az elemzés szinte bármilyen megközelítésű – az, hogy vajon a főszereplő-elbeszélő álmairól (vágypáiról, lidércnyomásáról) szól-e, amikor Bundula Ferike mellé költözik, vagy ez része-e a „valóságos” történetnek. Vagyis: a Bundula Ferike-epizód fikció a fikcióban, vagy az addigi történet egyenes vonalú folytatása; beágyazott történet-e, vagy lineáris? Ez a „probléma” természetesen nem abban az értelemben jelent kihívást

¹ Ez a szöveg számos utalást, idézetet, egyes mondatokat és egész bekezdéseket tartalmaz több korábbi Konrád-írásomból.

az értelmező számára, hogy meg kellene oldania, egyszer s mindenkorra döntést kellene hoznia – hanem annyiban, amennyiben a többféle, egyenjogú kimenetel lehetőségére irányítja a figyelmet. Mint egy kísérlet esetében a hipotézisek: egymást kizáró, de egyformán érvényes változatokat látunk egymás mellé rendelve, egyazon állapot két lehetséges folytatását. Amikor a korabeli kritika a francia Új Regényre hivatkozott, részint arra a (szövegen kívüli) tényre hagyatkozott, hogy Konrád valóban foglalkozott az Új Regénnyel, részint viszont talán erre az eldönthetetlenségre, a fikciós szintek összezavarására, erre a *kísérletiségre*.

Természetesen mindez visszavetítés, a későbbi Konrád-regények felőli értelmezés eredménye – akár a szerzői szándékkal szemben is. Nyilvánvaló, hogy az alternatívák egészen más alakban jelennek meg majd ott; és az is, hogy Konrád első regényének sokkal inkább a kétféle olvashatóságban rejlik a kísérletisége, a szociográfia (Budapest szegény kerületeinek terepbejárása) és a fikciós szépirodalom kettősségében. Lehet-e összehozni a tárgyyszerű inventáriumot a poétikus, olykor egyenesen rituális hanggal, s hogyan ékelődik ezek közé az értelmiségi meditáció és a bürokrata nyelve? Megvizsgálható az a kérdés is, nincs-e összefüggésben ez az alternatívákban, lehetőségekben való gondolkodás a Kádár-korszak egyik erősen vitatott történeti törekvésével, amely a múltat nem szükségszerű oksági kapcsolatok kérlelhetetlenül előrehaladó sorozatának látta, hanem a lehetőségek, mozgásterek, más lehetséges kimenetek mezejének; s amely ebben az értelemben az elkerülhetetlen, automatikus, minden módon determinált „fejlődés” dogmáját vonta kétségbe.

Konrád első regényének kérdése tehát tekinthető (saját korának kontextusában különösen) történetfilozófiaiinak: vajon tényleg nincsenek-e választások, alternatívák, váratlan döntések a történelemben, vajon mindig a szereplők pozíciója (osztályhelyzete, előélete, a tevékenysége számára előre megszabott kemény szabályok) írja-e elő minden következő tettüket? És természetesen – speciálisan – a (szemlélődő, részt nem vevő, empátikus, de hatalommal alig bíró, teoretizáló) értelmiségi szerepére is rákérdez: gyakorlatra váltható-e mindaz a szép eszme, elmélet, emberi elköteleződés, részvét, ami az értelmiségi kiválasztott, ám erősen lehatárolt pozícióját jellemzi?

Poétikailag a regény akként veti föl a kérdést, hogy lehetnek-e párhuzamos, esetleg egymásnak ellentmondó történetek, elmondható-e egy esemény több lehetséges változata (más és más nézőpontból, vagy más és más elbeszélők szájából, vagy más és más változatokban – illetve mindezen mozzanatoknak egyszerre kell-e megváltozniuk, vagy elegendő-e csak az egyiket módosítanunk). S – végül – a regény felteszi azt a kérdést is, hogy mennyire beszélhetünk egységes, következetes, tömörszerű személyiségről, vagy inkább a személyiség lehetőségeiről és alkalmairól kell-e inkább számot adni, amelynek több története is lehet, amelynek megszólalása, történetmondása és tettei nem feltétlenül alkotnak egységet; amelyet az írásban eleve kettéhasít az *elmondás* aktusa. Mindezek a kérdések tehát egyfajta kísérlet részei: a felszabadult játék hiányzik ebből a kísérletezésből, a teoretikus tét viszont vitathatatlan.

A *látogató* másik poétikai jellegzetessége, amely a későbbi Konrád-prózának is (különféle változatokban) fontos vonása lett, az elbeszélői hang különlegessége. Konrád hőse, a gyámügyi előadó, poétikus, erősen stilizált, emelt és ironikus, olykor akár modorosnak is nevezhető nyelven szólal meg, amely sem az elmesélt világgal, sem a mesélő szereplővel nem látszik összhangban lenni. A törés tehát kettős: nemcsak a rendkívül hétköznapi, földhözragadt, a költőiséget teljességgel nélkülöző világ és az ezt elbeszélő látványosan megformált, megformáltságára a figyelmet ráirányító, poétikus nyelv áll szemben egymással, hanem a hivatalnok-értelmiségi, a szigorúan beszabályozott körülmények között dolgozó, nem kreatív munkát unottan végző főszereplő és az általa – elbeszélőként – használt nyelv között is. Mintha az elbeszélő két rétegből állna, mintha – ismét – az *adott* és a *lehetőség* kerülne szembe egymással. Az elbeszélés nyelve és az elbeszélő nyelve nem azonos; az elbeszélés szembeötlően, ha tetszik, erőszakkal, akár az elbeszélővel szemben is poétikus, irodalmias, s e mögött eltűnik a figuraként felfogott elbeszélő (aki *A látogató* esetében nehezen is hozható harmóniába az elbeszélés nyelvével).

Ez a gesztus vagy fogás egyfelől kihívása (ha nem épp paródiája) annak a konvenciónak, hogy a regény szereplőit (s az elbeszélő maga is szereplő) saját nyelvével kell jellemezni, ahol is az ábrázolt (vagy beszélő) szereplő és nyelve összhangban van; másrészt azonban eltávolítja az olvasót az olvasott szövegtől, nem engedi azonosulni sem a szereplővel, sem a beszélővel, amennyiben rámutat a szöveg megcsináltságára, irodalmias formálására. Átlátszatlanlanná, hangsúlyozottan fikcióssá teszi az elbeszélést, amely ekként nem „a világ” egy darabja lesz (vagy a „történelemé”, a „társadalomé”), hanem a szerzői önkény (az irodalmi formálás) révén megragadott hipotézis, exemplum vagy kísérleti terep.

Nézzünk erre egy példát jóval későbből – ha feltételezhető, hogy Konrád regényírása így szakaszolható: a harmadik, ma is tartó korszakból. Az *Elutazás és hazatérés* egy pontján a halott német katona váratlanul szózatot intéz a gyerekekhez, a lakásába visszatérő nagynéni és a lakásfoglaló úriasszony pedig elképesztően kifinomult stílusú duettet ad elő. Igaz lehet ez? Valóságos történet? Hiteles önéletrajz? Vagy inkább az abszurdumig, a tréfáig elvitt fantáziajáték? A nyelvhasználat deformálása, eltérítése, áthelyezése a konkrét („történeti”, „valóságos”) eseményt absztrahálja, mintegy vizsgálható és vizsgálendő tárggyá teszi, önkényesen és durván megfosztja aktualitásától és esetlegességétől.

A hatvanas, hetvenes évek „tényfeltáró” hevülete a kezdet kezdetétől idegen volt Konrádtól, még ha olvasói minduntalan szociológiaként vagy történetírásként próbálják is meg olvasni műveit. Míg az *esszéíró* Konrádtól ezt a kísérletező attitűdöt természetesnek, magától értetődőnek vesszük, regénykísérletei többször ütköznek értetlenségbe, ellenállásba – nemcsak politikailag (mint *A látogató*, *A városalapító* vagy *A cinkos* esetében), hanem esztétikailag is: hogyan lehet egy-egy figurát ennyi jó/rossz tulajdonsággal megterhelni, ennyi fatális véletlent egymásra halmozni, ennyire vadromantikus eseménysort kiagyalni? A kulcs itt is a kísérlet: Konrád nem esszéregényt, de nem is tézisregényt ír, hanem akár

a végletekig is, akár az abszurdumig vagy nevetségességig végiggondolja a lehetőségeket, próbálgatja, mennyit bír el egy figura, egy cselekmény, egy történelmi háttér. A szövegből kiemelhető aforizmák, kisesszék, bölcselkedések mindig egy fikatív közegben szólnak meg, valaki mondja ezeket – ezek a szövegek mindig is fikcionális szövegek részei, fikatív beszélők (vagy az elbeszélő) megszólalásai, ennél fogva egészen más a státusuk, mint a Konrád György neve alatt közölt esszéké. Értékelhetjük bárhogy a Konrád-regények esszészzerűségét (bizonyára vannak, akiket ez zavar), ennek az esszéíró Konrád teljesítményéhez abban az értelemben nincs köze, hogy az esszéknek nincs szemmel látható fikatív keretük, az elbeszélőt önkéntelenül az író Konrád Györggyel azonosítjuk.

2.

Konrád György harmadik regénye, *A cinkos*, az utolsó lapon megjelenő datálás szerint 1975 és 1978 között íródott, 1983-ban jelent meg szamizdat kiadásban, 1989-ben hivatalosan, a Magvető gondozásában. Konrád trilógiának szánta első három regényét, de a ciklusnak ez a darabja lényegesen különbözik az előző kettőtől. Habár Konrád regényírásának új szakaszát inkább a *Kerti mulatság* köteteitől lehet számítani, ez a mű is jelentős fordulat. Nem csak azért, mert ez már semmiképpen nem jelenhetett meg az első nyilvánosságban; bár poétikai sajátosságai nyilván ezzel is összefüggésben vannak. Míg az első kettőben nagyon is tetten érhető a konkrét történelmi idő, s valamennyi szereplő (helyszín, történés) hangsúlyosan magával hurcolja saját történelmét, ez a történelem maga ott kevésbé válik tematikussá; az előző regények tömörsége, viszonylag kis terjedelme éppen abból fakadhat, hogy a történelem sűrített formában, csak utalásokként, csak mint közös, hallgatólagos tudás van bennük jelen. Még maga a cselekmény sem a történelmi időben bomlik ki: a látogató téblábolásai többé-kevésbé felcserélhetők egymással, döntése (vagy nem döntése), hogy *ott marad*, hogy egyesül az általa vizsgált tárggyal, hogy megadja magát annak, amibe belekeveredett – ez a lépés tehát nem annyira a cselekmény *egy pontján* történik meg, mint amennyire folyamatos és időtlen lehetőség, választás, amely bármikor bekövetkezhet, vagy nem következhet be. Mindkét regény sokkal inkább magatartásformákról szól, ezért szokás – eléggé rosszízüen és bizonyára igazságtalanul – Konrádot *tézisregények* írójának nevezni. Annyiban persze az, amennyiben ez a két első regény mindenképpen a választások, utak, pályák lehetőségeit vizsgálja, magatartásmodellekkel (nem feltétlenül követendőekkel) szolgál, a típusokat járja körül, és nem idegen tőle az esszéisztikus (aforizmákkal, paradoxonokkal, frappáns megfogalmazásokkal megtűzdelt) reflexió.

Ehhez az írásmódhoz képest *A cinkos* komoly változást hoz, itt éppen a történelem áll a középpontban. A szerkezet fellazulni látszik, a széles időtávokat átfogó történelmi cselekménysornak tér kell (és persze idő), nyüzsgönek a fő- és mellékszereplők, valamennyinek megvan a maga története és történelme. Valódi

cselekmény lesz a regény gerince (legalábbis látszólag), szemben az előző két regény sűrű, ám cselekménytelen, mozgalmas, de nem előremozgó anyagával. Az olvasó figyelmét nemigen engedi ellankadni, nem lehet büntetlenül ugrálni, bekezdéseken vagy akár mondatokon átsiklani, bombáz az információkkal, minden félmondat külön epizód lehet, sorsok fordulnak meg egy-egy jelzőn. Ebben az értelemben ez a terjedelmes mű igenis nagyon sűrű. Állandóan történik valami, minduntalan új események, szereplők, helyszínek, idők és megfontolások bukkannak elő. A hátsó borító megfogalmazásával: „történelmi kalandregény”, s ennyiben az első azon Konrád-regények sorában, amelyeket hol fanyalogva, hol udvarias érdeklődéssel fogad a kritika, s amelyek szisztematikusan próbálják feltárni az elmúlt évtizedek kalandos magyar történelmét.

A *cinkos*ban sok a hihetetlen fordulat, a meglepő, véletlen egybeesés. Ha valaki mellékszereplőként felbukkan egy helyütt, az gyakran később ismét előkerül, egészen más szerepben. Az iskolatársak, a hajdani szeretők, a szomszédok, a cellatársak, a kihallgatótisztek és a társak az illegális mozgalomban, a rokonság és a baráti kör – valamennyien egyazon körben mozognak, s újra meg újra a főszereplő-elbeszélő útját keresztezik: hol békésebb, hol kiélezett szituációkban kerülnek vele össze vagy szembe. Mintha senki nem lenne ebben a történetben *véletlenül*: mindenki előbb-utóbb megint szerepet kap. Sorsukat valóban a kalandregény logikája fonja egybe.

Ha mindez berzenkedésre készíti is az olvasót, ha az elszabadult írói fantázia működésének tekinti is ezt a fajta szerkesztést, legalább három érv felhozható Konrád e regénye (s a későbbiek) védelmében. Egyrészt emlékezzünk csak vissza, a század elejéről szóló emlékiratokban (például a Lesznai Annában) micsoda elképesztően furcsa találkozások, meghökkentő vizontlátások vannak: kis krecli ez a Közép-Európa, benne még kisebb a mi hazánk, bizony, minduntalan egymásba ütközünk. Tele van az ország iskolatársakkal, hajdani szeretőkkel, cellatársakkal és vallatótisztekkel (újabban pedig kollégiumi és kft.-társakkal). Másrészt gondoljunk bele, miféle „funkcióváltások” jellemezték a háború után, s még inkább ’56-ot követően a magyar társadalom megannyi szereplőjét: földjét túró parasztból igen gyorsan lehetett ávós tiszt vagy megyei vezető, könyvelőből raktáros, majd verőlegényből vezető értelmiségi, vezető értelmiségiből elmeorvosintézetek lakója. Konrád nem is sokat túloz. Harmadrészt pedig: nem is az az érdekes, hogy mennyire kereshetőek vissza a Konrád megírta sorsok az úgynevezett valóságból. A történelemnek ez a fajta sűrítése nyilvánvalóan célulvű: azt a művészi célt van hivatva szolgálni, hogy (tipikus) utakat, lehetőségeket, megoldásokat mutasson fel. Így őriz meg az első két regény modellszerűségét, csak épp az emberi sors választását immár a történelemben keresi.

A *cinkos* mesteri módon megszerkesztett mű. Öt fejezetéből az első („Intézet”) meg az utolsó („Búcsú”) összetartozónak tűnik. Az első inkább állókép szerű, tabló, állapotrajz: a főhős-elbeszélő időzése az elmeorvosintézetben, ahol afféle bejáró lakó. Az utolsóban egybemosódik az időtlen reflexió (a döntés, hogy

visszamenjen-e, s miért az „intézetbe”, a bolondokházába) meg az űzött, zaklatott, sűrű cselekmény (öccse gyilkossá válik, meg kell keresni, öngyilkosságához asszisztálni vagy megakadályozni). E két fejezet: keret. Az első a felszínen időtlen (arcok, alakok, groteszk és szánandó figurák sora), de valamennyi „bolondban” ott van saját története, s abban meg az ijesztő, megnyomorító, romboló magyar történelem. Az utolsó fejezetben a szereplők története igazán zajlik, váratlan fordulatok, sorsdöntő lépések követik egymást – ám a nagybetűs történelem voltaképpen áll (az 1970-es éveket írjuk), a nyomozók rutinosak, és rutinosan le lehet őket vakarni, forradalom nem várható, a börtön elkerülhető, senki nem lő senkire. Ebben a helyzetben érdemes elgondolkodnia a főhősnek arról, hogy vajon visszamegy-e az elmeógyógyintézet álló idejébe, vagy marad a történelem idejében, amelyről túlságosan is sokat tud már. Végül pedig arról, hogy követi-e öccsét a halálba, vagy marad.

A regényt közrefogó két fejezet között vágta végig a 20. század. Állomásai: „Család”, „Háború”, „Politika”. A főhős, akinek a nevét sem tudjuk meg a regény folyamán (csak annyit, hogy bizonyos T., keresztnéve feltehetően Miklós), vidéki zsidó kereskedő família sarja, fiatalon belekerül az illegális kommunista mozgalomba, majd munkaszolgálatra hurcolják, átszökik a partizánokhoz, és felszabadítóként tér haza; befolyásos, vezető pozíciót kap, de hamarosan az ÁVO keze között találja magát, szabadul, és minden fogadkozása, szándéka és kedve ellenére részese lesz az '56-os forradalomnak, nem kis részben éppen Dani öccse mesterkedéseinek köszönhetően. Letartóztatják, újabb börtön, majd a tudományos kutatók megalkuvásokkal és kis lázadásokkal tarkított, alapvetően biztonságos, de lelkiismereti problémákkal terhes élete következik. Innen jó elhúzódni (olykor? örökre?) az elmeógyógyintézet társas magányába, ahol a felelősség szó elveszíti tartalmát, s ahol el lehet gondolkodni ezen a viharos életen. A regény fikciója megengedi (sőt, bátorítja) azt az értelmezést, hogy elbeszélője magát ez a művet is éppen a tébolydában írná.

Konrád ezt a regényt (a nyolcvanas évek elején Magyarországon) nem hazai publikációra szánta. Nagyon konkrétan, nagyon pontosan, nagyon élesen nevezi meg a magyar történelem csomópontjait és főszereplőit, immár nem (vagy nem csak) az értelmiség és szolidaritás kérdései, nem (csak) az élhető ország utópiája izgatja: az a történelem, amelyről számot ad, véres és könyörtelen, erőszakkal és árulással van szegélyezve, a hatalom mindig kegyetlen, és az alávetettek gyakran aljasak, a felszabadítás egyben megszállás is, a forradalomban előjön a házmester-mentalitás is, a mozgalmak manipulálhatók és manipuláltak, a szadizmus kiirthatatlan. Sokak keserves történelmi tapasztalatát írta bele Konrád ebbe a regénybe; ahogyan a szöveg elé illesztett köszönetnyilvánításban olvasható, ez „idősebb barátainak” története, akik talán „egy-egy epizódban ráismernek arra, amit elmeséltek” a szerzőnek. Nem egy személy, hanem egy egész nemzedék sorsa sűrítődik össze a főhős alakjában; olyan nemzedéké, amelynek tapasztalataira nem szívesen emlékezett a nyolcvanas évek hivatalossága. Mintegy helyettük, leletmentésként, misszióként íródott meg a könyv.

A sűrités a hitelesség igényével párosul. Úgy kell megírni egy (már-már lehetetlenül mozgalmas) életet, amely nem alulnézetből, hanem szemtől szembe találkozik a legújabb magyar történelem legfontosabb epizódjaival, hogy az általános tanulságokhoz konkrét sors rendelődjön. A történeti hűség és az általánosítás kettős igénye már ebben a regényben is szül olyan furcsa megoldásokat, amelyek a későbbi Konrád-regényekben is előkerülnek (így vagy másképpen): az ország rettegett, nagyhatalmú vezetője csak mint „R.” szerepel a regényben, s később, a forradalom napjaiban Lenin, Sztálin „és R.” mellszobrait dobálják ki az ablakokon. Kérdés mármost, hogy van-e értelme az effajta rejtjelezésnek. Másrészt a főhős egy rövid ideig a rádió egyik legfőbb főnöke, s aki akarja, bizonyára kikeresheti, kire illhet rá leginkább a regénybeli szereplő története, egyik vagy másik jellemvonása. Ez az azonosíthatóság („R.” esetével szemben) éppenséggel félrevezető, bár igen csábító: nyilvánvalóan nem egy bizonyos „valóságos, történelmi” személy élettörténetét olvassuk. Ugyanakkor Budapest marad Budapest, Ukrajna marad Ukrajna, 1956 marad '56: valahol – elég önkényesen – meg van húzva az azonosítható és az önkényes, regényszerű, fiktív határa.

S megjelennek azok az alapvető értékek, amelyek a főhős-elbeszélő számára a túlélést, az életben-maradást, az élet szépségét jelentik: a hagyomány (temetők, régi házak, tájak, otthon), az intenzív emberi kapcsolatok (a testi szerelem legelsősorban, a gondoskodó és megértő nők, a barátok és a baráti beszélgetések, viták). S ahogyan a későbbi Konrád-regényekben is, a szereplői beszéd már itt is sokkal inkább emelkedett stílusú esszék sorozata, mintsem valódi („életszerű”) megszólalás: T. bolond öccse éppoly összefogottan, logikusan, elegáns retorikával beszél, mint a tébolyda főorvosa vagy az '56-os felkelő, s valamennyien alapvetően úgy beszélnek – már ha az elbeszélő szóhoz juttatja őket egyáltalán –, mint maga a főhős-elbeszélő. Itt Konrád ismét lemond valamiről – azért, hogy másra irányítsa a figyelmet: jobban izgatja a magatartásból kibontható általános, mint az esetlegesen egyedi.

Külön feladatot jelenthet a cím értelmezése. Látszólag könnyen besorolható az eddigi Konrád-regények címeinek sorába: az elbeszélőt minősíti, azt az alapvető modalitást, ahogyan a főhős világához viszonyul. De miféle cinkosról van itt szó? Kinek, mikor, miért cinkosa a főhős? Esetleg: mindenkinek, mindig, természeténél fogva? Vagy csak a mindenkori hatalomnak? Vagy épp ellenkezőleg, a mindenkori alávetetteknek? Cinkos mint hatalmon lévő, cinkos mint szemlélő, sőt cinkos mint áldozat is? Vagy fékezhetetlen, szabad, szeszélyes öccsének, aki mintha a főhős titkos énje, megkettőződése volna? Konrád feladja a rejtvényt, s ezt valószínűleg éppen nekünk, olvasóinak kell – ízlésünk szerint – megfejtenünk.

A Konrád iránti ellenérzések és ellenvetések némelyike közismert. Szemére vethető a *Kerti mulatság* című, tetralógiává alakult regényfolyamnak (amelynek részei *Agenda* címmel jelentek meg), hogy ez voltaképpen nem regény, inkább esszé; inteni lehet Konrádot, hogy hagyjon fel a bölcsekedéssel, ne kommentáljon és reflektáljon, fordítson inkább figyelmet a szituációkból kibomló jellemek megformálására; hogy írásában hemzsegnék ugyan a történetek, ugyanakkor ezek törmelékek maradnak, hiányzik a világos cselekményvezetés; hogy ezért a mű állóképek soraként érzékelődik; hogy Dragomán története hihetetlen, valószerűtlen, mert szerencsétlen véletlenek láncolata; hogy a szereplők mind egyféleképpen, kidolgozott, kissé emelkedett és ironikus nyelven beszélnek, s ezért nincs is életszerű párbeszéd, egyáltalán, monológok folynak dialógus helyett, aforizmadús stílusban. (Ahogyan hőse mondja: „Ha a másik ott van, beleszólhat, eltérítheti a gondolat kifejlődésének a menetét.”)

Nézzük most az *Agenda II.* alcímmel megjelent *Kőóra* című művet – mivel szemben *nem* volna ez vérbeli regény? Ha ugyan nem tagadjuk meg tőle a (honorifikáló értelmű) regény titulust, csak töredékeiben őrizi a „klasszikus” regény rekvizitumait, s valami mást ad helyette. Nem mintha sodró lendületű, szerkezetében gáncstalan, alakjaiban gondosan kidolgozott lenne. Burjánzanak benne a sztorik, az időszintek, az alakok – mégis viszonylag könnyen összefoglalható az a két szál, két időben futó történet, amely köré a szöveg épül. Az egyik Dragomán 1956-jának eseményeit fűzi össze: célratörő szoknya- és tétova ávósvadászatát, hősi gesztusait és lustaságát, a szemlélődő, sodródó és az elszántan részt vevő ifjú értelmiségi kalandjait. A másik a kilencvenes évek elején játszódhat, Kandorban, ahová Dragomán már mint világjáró, körülrajongott bölcseleő visszatér, és váratlan, sorsfordító események részesévé válik: előkerül törvénytelen lánya, s vele unokája; egy fiatalember Dragomán szállodai szobáját választja öngyilkossága színteréül; végül pedig régi ismerősét, az egyetem rektorát, Aba Kunót olyan szerencsétlenül löki meg, hogy az idős ember szörnyethal.

Konrád utópista, idealista és konzervatív. Szépnek és lakhatónak gondolja el a világot, ahol minden kerek: minden otthonos, bejárt, elsajátított, vagy legalább jó esély van arra, hogy azzá váljék. Efféle dolgokra tanít Konrád, „tézisregénye” pedig a legkifinomultabb: nem egyetlen tézist állít, nem is egyetlen ideált vagy eszményinek tekintett magatartásformát; a mindent magával sodró elbeszélői monológon belül eszmék, sorsok, ideálok és értékek valóságos polifóniája kavarg. Ennélfogva sokkal inkább az elbeszélői hang az, amit el kíván sajátíttatni olvasóival. Az elbeszélői monológ (annak modora, ha úgy tetszik), Konrád elbeszélőjének hangja lehet modoros, csinált, hamis, de az eltávolításnak, a törés megteremtésének a szolgálatában áll, megszünteti az azonosulás lehetőségét (elidegenít). E hang összetevői: a csendes, szemlélődő, ironikus látásmód, a konok, de soha nem agresszív számbavétel hangja, a minden dolognak és

minden dolog visszájának alapos vizsgálatára irányuló szándék, a lehetőségek végiggondolásának szenvedélye.

S mit gondol, mit gondoltat végig? Két elemet érdemes kiemelni. Az egyik a magatartásformák elemzése: Konrád kísérletet végez szereplőivel (Dragomán 1956-os irodalmi lapjának a címe „Kísérlet” lett volna!), választásra kényszerítő helyzeteket teremt számukra, s megnézi, mi volna lehetséges, mi telik tőlük, mi történhetne. Ha úgy tetszik, ez *A látogató* alapképletének távoli rokona; ahogyan ott, akkor Bandula Ferike mellett lehetett maradni, vagy ott lehetett őt hagyni – itt azonban mindig lehetőségek, alternatívák nyílnak. Több út van egyidejűleg, valódi alternatívaként, egyforma érvénnyel, nem vetődik fel a beágyazott narratíva eshetősége. Bárhogyan döntünk, önmagunk maradunk, a választás is a miénk, s mindkét út a miénk lehet.

1956. november 4-én Dragomán nekiindul, hogy megtapasztalja az ellenállást: magyarán, kipróbálja önmagát, hogy képes-e lelőni valakit. Dolgavégzetlenül tér meg társaihoz. Mármost ölt-e Dragomán 1956-ban? E szerint a változat szerint nem. Másfelől megtudjuk, hogy lelőtt egy orosz tisztet, aki az erdőbe menekült diákok után eredt. Dragomán tehát ölt. Ez is egy változat. Persze feloldható az ellentmondás az időbeli egymásutániséggal – de a két verzió egymás mellett él igazán. Dragomán megszökik, vagy nem szökik meg a büntetés elől; megőrül, vagy nem örül meg; lányát és annak anyját választja, vagy megmarad a szálloda elegáns kívülállásában – Konrád azt sugallja, hogy az ellentmondó történeteket feloldás nélkül, más és más kimenetükben érdemes olvasnunk, így mutatják a lehetőségeket, a döntéseket. Ezért azután mindazt, ami hazaérkezése után Dragománnal történik, ugyancsak egyfajta „mi lenne, ha” övezi: mi lenne, ha törvénytelen lánya és unokája volna; mi lenne, ha közvetett okozója volna egy öngyilkosságnak és akaratlan gyilkosa régi tanárának és vitapartnerének? Sőt: esetleg Dragomán hazalátogatása maga is csak lehetőség? Ebből, igen, giccses verziók is kikerekednek – de Konrád giccse ez? Nem szereplőinek képzeletében zajló giccstörténet, amelytől az elbeszélő távolságot tart?

Mi történt valójában, mi lehetett volna – pontosan ide kapcsolódik az a másik fontos elem, amivel Konrád kísérletezik, amit átgondoltat és szemügyre vesz. Ez a fikció kérdése; az úgynevezett valóságábrázolástól, az úgynevezett történeti hűségtől a leggubancosabb irodalmi technikai problémákig. A fikciónak rétegei vannak: mindaz, ami le van írva, természetesen fiktív, kitalált, koholt. Kandor nevű város nincs; ami a regényben történik, nem történt meg soha. De Kandorról el lehet utazni Budapestre (úgy tudjuk, ez létező város); a kandoriak olyasmiket olvasnak, amiket a magyarok szoktak; és ami 1956 októberében zajlik, az vajon kandori vagy pesti történet? Nagy Imre neve írói kitaláció (szellemes ötlet, hogy így nevezzon el egy költött alakot, állítólagos miniszterelnököt), vagy azonos volna a történelmi alakkal? Eszünkbe juthat a klasszikus kérdés: üldözhette-e a (fiktív) Sherlock Holmes a (fiktív) gyilkost az (igazi) Oxford Streeten?

Konrádot láthatóan nem érdekli, hogy sima átjárást biztosítson vagy éppen biztonságos falat húzzon kitalálás és valóság között: „valóságos” szereplők, helyszínek és történetek iktatódnak a fiktív keretbe, Kandor egyszerre Budapest, Balaton-parti üdülőhely, hegyvidéki és alföldi falu, egyszerre Magyarország és bármelyik közép-európai állam, a szereplőkhöz és történeteikhez lehet is kulcsot találni (sokat is), meg nem is hasonlítanak senkire és semmire. Egyszer úgy látszik, mintha Konrád fiktív dobozba tenne még fiktívebb dobozokat, és így tovább – a szereplők lehetséges történeteit, s az azokon belüli további lehetőségeket tárja föl –, azután meg egy váratlan utalással ahhoz horgonyoz le újra, amit mindközönségesen valóságnak nevezünk.

S mindamellet, hogy Konrád ráveszi olvasóját: magatartások, emberi történetek tekintetében gondolkodjék változatokban, lehetőségekben, döntésekben; s hogy rákérdez a hitelesség és a fikció viszonyára – gondolkodásformákat, attitűdöket, metaforákat kínál. A város, a vendégség, az elutazás és visszatérés Konrád számára megannyi archimédeszi pont. A város a társas élet, a politika, az együttélés, az emberi kapcsolatok terepe, de építészeti produktum is, a szokás és megszokás, a hagyományok és a változások megtestesülése; a vendégségben a rítus és az improvizáció, az együttlét otthonossága és ideiglenessége, önkéntessége (ezért szabadsága) és lehatároltsága (ezért korlátozottsága) találkozik; az elutazás pedig lehet szökés, lehet kaland, lehet kényszer, ahogyan a visszatérés nosztalgia, biztonságkeresés vagy célratörő és önös tett. Konrád metaforákat kínál: a város ezek egyike, és kétségkívül a legerősebb: a leginkább uralkodó is, a legátláthatóbb is, a legmegkapóbb is. Megjelenik a vendégség vagy az utazás (elutazás, maradás, úton lét–otthonlét) metaforabokra is, ahol a metafora a leggyakrabban nem hasonlatként, hanem történetelemként van jelen az elbeszélői szövegben. A vendégség begyakorolt rítusai, az otthonosság mint egyes szereplők viselkedésének meghatározó attribútuma távolabbra, önmagán túl mutat: magatartásformák helyett áll, ahogyan a regény a város helyett, a város a regény helyett, vagy mindkettő a lakható, emberléptékű rend helyett. Konrád regénye arra szólít fel, hogy e kategóriák mentén tekintsünk végig tetteinken és mások tettein: kerülve az elhamarkodott és szigorú ítélkezést, ironiával, metaforákkal, szelíden.

Regénye egy pontján Konrád a következőképpen állítja szembe Kobra Dávidot Dragomán Jánossal: az előbbi vastag regényeket ír, Dragomán az éles villanásoknál marad. Ha nem is sejtenénk, hogy e két szereplőnek esetleg van valami köze Konrád Györgyhöz, a magyar íróhoz, a létező személyhez, azért kapóra jöhet ez a megkülönböztetés. Konrád középső korszakában vastag regényeket ír, tele éles villanásokkal. Apró, másfél-két oldalas részletekből áll össze a mű, melyek hol a „vastag regények” komótos történetmondását idézik, hol az esszé éles villanásait. Az ezekből összeálló egész lehet elmosódott, tetszhet (bizonyos normák szerint) formátlannak, vagy – másrészt – olvasható megregényesített aforizmagyűjteményként; Konrádban mégis sikerrel egybeolvad a magának való, szívós, elmélyült Kobra és a csillámló, extrovertált, szellemes Dragomán.

Az alapvetően – és mintegy magától, pusztán regény voltánál fogva – fiktív világon belüli viszonyokat Konrád jócskán összekuszálja, amikor részint „a valóságosból”, részint a szereplők koholmányából keveri ki ezt a világot. Ráadásul nem egy beszélő van; a megszólalásokat nem lehet mindig szereplőhöz vagy az elbeszélőhöz kötni. A nézőpont szétesett, noha a beszédmód egyszerű. A *Kőóra* cselekményét tehát nem úgy kell rekonstruálnunk, hogy az egyenes vonalúan haladó, egyazon fiktív térben játszódó és önmagukkal azonos szereplőket ábrázoló történet volna, hanem inkább úgy, hogy a fiktív világon belül újabb és újabb fiktív világok nyílnak meg, természetesen hiteltelenek és hihetetlenek.

A *Kőóra* a lehetséges életutak regénye, a végigpróbálgatás, a szelíd, ironikus, szellemes vizsgálódás könyve, amelybe belefér a példázat meg a kalandregény is. Mindez csak fikció. Ez is az, meg az is az. A szereplők elképzelt és – úgynevezett – valóságos sorsa is az. Kik vagyunk mi, hogy elválasszuk az elképzelhetetlenül fordulatos rémdrámát vagy az édes-bús operettet az úgynevezett valóságtól? – kérdezi Konrád.

4.

A tetralógia darabja a *Hagyaték* is, amely egy sor tekintetben teljesíti a regényhez fűződő elvárásainkat: van fiktív főszereplője, aki olykor elbeszélő is; vannak további szereplők, akik ugyancsak koholtak, s ráadásul egy korábbi regényből ismerős majd mindahány; van történet, legalábbis néha van; van fiktív tér és erősen elmosódott, de azért nagyjából betájolható fiktív idő; olykor vannak – erősen stilizált – párbeszédek, gyakrabban monológok, leírás, jellemzés, és így tovább.

A történet igen lassan indul. A könyvnek talán a felén is túl vagyunk már, s addig csak mélázás, szöszölés, dörmögés, lassú sétálgatás, itt-ott egy-egy emlék, történettöredék, az idő hol kicsit halad, hol megáll, legtöbbször az őszben vagyunk, a körülményekkel, a várossal, az elbeszélővel ismerkedünk, ráérősen, nem unalmasan, de nyugodt egyhangon (még ha át is veszi a szót Tombortól, a polgármester-főszereplő-elbeszélőtől a névtelen, de megtévesztően Tombor hangján szóló narrátor). Az emlékekből és a múlt forgásaiból, ez már olvasás közben nyilvánvaló, nem fog összeállni a regényt vivő cselekmény; nem ez lesz az.

Nem is. Hanem egyszerre csak meglódul a fordulatosnál fordulatosabb cselekmény, és ha az egyszer Konrádnál beindul... Van itt minden: halálos kór, gyilkosság gyanúja, vadromantikus, hátborzongató elemekben bővelkedő történet. Elképzelhetetlen véletlenek, szomorkás végkifejletek. Tombor, a polgármester, két ismerőséről is hallja, hogy gyógyíthatatlan izomsorvadásban szenved; mit tesz isten, ő maga is éppen ebbe a kórba esik. Kertjébe dobják egy alkalmi szeretője levágott fejét, kalapdobozban; hát nem éppen vele fut össze Párizsban, egy bisztró teraszán üldögélve? Hogy mi történt, hogy mi is történik

igazából a regényben, az voltaképpen nem világos. Nem tudható, hogy mennyi a naplóíró-elbeszélő-főszereplő feltételezése, látomása, álma, kitalációja, morfondírozása, mi az tehát, ami a fikción belül is fikció, és mi az, ami a fikció valósága. Ismét a gondolat kísérlet van tehát jelen, ahogyan a tűnődő, töprengő, emlékező beszélő el-eljátszik a gondolatokkal, a „mi lett volna, ha” vagy a „mi volna ha” modalitású történetekkel. Mintha néha ezekkel akarná színesíteni, élénkíteni félig-meddig hivatalnoki világát; máskor viszont kétséges marad, a regény világán belül mennyi a „realitásértéke” mindannak, amiről beszámol.

Már a szövegnek eléggé az elején megtudjuk, hogy Tombor meghal, el is temetik. Ezt ő maga írta? Vagy valaki más? És így igaz? Vagy csak afféle fantáziálás? Ké? Előrevetítés (amely lehetne hamis is, igaz is), vagy a történet egy későbbi pontját meséli el előre? Azt hiszem, mindvégig ez a fiktivitásjáték hatja át a *Hagyatékot*, az elképzelt valóságossá tétele, és a fikció valóságának folytonos kijátszása.

Ha a *Kőórát* sok jogos és kevésbé jogos vád érte, többek között a giccsesnek felfogott, túlságosan is fordultatos cselekményvezetés, az idill és a bölcsekedés miatt, akkor a *Hagyaték* sokkal ügyesebben játssza ki olvasóit: a cselekmény csaknem parodisztikusan rövidke, ugyanakkor hemzsegek a melléktörténetek; ritka a fikció világának és a mi történelmi világunknak a konfrontációja vagy egymásba játszása; a váratlan fordulatok talán idézőjelesebbek.

Nagy változásokról viszont nem beszélhetünk. Az ábrázolt világban maradtak a hatalom, a hivatal, az emberi viszonyok és a politizáló értelmiségi problémái; az ideális vagy legalábbis élhető város ábrázolása, az élet apró örömeinek dicsérete, a vendég, látogató, utazó, a mesterember, a szemlélődő, a tanár, az ügyes gengszter, a világpolgár figurái. Konrád szívós, lassú munkával kialakította saját világát, összetéveszthetetlen mondatokkal, belakott helyszínekkel, ismerős alakokkal. Ahogyan számtalanszor leírja Tombor Antal önmagáról: komótos baktatás, a látványos hegymászás helyett; megfontolt módosítás, tűnődő, lusta, medvés tevés-vevés a megszokott, kedves és utált körülmények között. Konrád szemmel láthatóan élvezi, hogy dallamos, jól formált és sajátos mondatain kalapálgathat. Ha egy-egy ponton kihagy is (például néhány lapon belül többször esik szó „nagy gyomrú” férfiáról), ha ismétli is olykor magát, a próza nyugodt és áradó. Az állandóság, megállapodottság jellemzi; az egymásfél oldalas részek mintha afféle ütemjelzések volnának, amelyek soha nem gyorsulnak kapkodóvá, és soha nem lassulnak állóképpé.

5.

Az Elutazás és hazatérés nyílt, vállalt önéletrajzisa új szakaszt jelöl Konrád pályáján. A tizenegy éves, Konrád György nevű kisfiú 1944 júniusában elutazik Berettyóújfaluról, ahol született és addig nevelkedett, Budapesten túléli az ostromot, és amint teheti, visszatér haza, „az elveszett paradicsom gyanús

színhelyére”. Ugyanakkor elég nyilvánvaló, hogy nem csak az Újfalutól Újfaluiig tartó utat jelenti az „elutazás” meg a „hazatérés”. Hanem a „hazának” azt a kép-telen állapotát, hogy hol van, hol meg nincs; ha éppen van, akkor ellenséges, kitzasztó, gyilkos is lehet; hogy annyiban mégiscsak mindig van, hogy onnan csak „elutazni” lehet, de végleg odahagyni soha; hogy ugyanakkor a haza nem csak egy földrajzi hely, Újfalú vagy Tiszántúl. A borzalmak és a halálos veszede-mek, a gyermekkori boldogság, az emberi nagyság és aljasság tárgyyszerű rajza, retorikától mentesen, indulatok nélkül, távolságtartással, elegánsan. Va-lódi nevekkal, pontos dátumokkal – szavahihető, ellenőrizhető autobiográfia.

A meglepő, újszerű, sőt egyenesen nem konrádos az *Elutazás és hazatérés*ben, az önéletírás első kötetében az a javarészt higgadt, tárgyyszerű egyes szám első személyű elbeszélés volt, amely a megtörtént események hiteles továbbadásának illúzióját keltette, nevekkal, évszámokkal, elvileg ellenőrizhető adatokkal; ahol az időbeli ugrások és az aforisztikus-esszéisztikus betétek a minimumra szorul-nak vissza, mindig nagyon erősen motiváltak, s az elbeszélői reflexió ugyancsak a háttérben marad. Mindössze néhány év története – minden bizonnyal a leg-fontosabbaké, hiszen az első tizenkét év történetesen a háború végével ér véget.

A második rész (*Fenn a hegyen, napfogyatkozáskor*) egészen más jellegű szöveg. Ezúttal vagy ötvenöt év szorul a regénybe: csak helyenként bukkan újra elő a részletező önéletírás, a körülmények, események és személyek ala-pos rajza, és sokkalta nagyobb hangsúlyt kap – keretet ad az elbeszélésnek, és folytonos visszatérési alapot, ha úgy tetszik, menedéket jelent – a megírás szituációja, a Balaton-közei kert és házika, családdal, gyerekekkel, rokon-sággal. Ha az első kötetben csak groteszk betétként villant meg olykor (akár önironikus-an) a különleges konrádi modor, az emelt stílusú, kimódolt, kerek mondatokban fogalmazó kisesszé (akár csak néhány mondat erejéig), itt ismét nagyon erőteljesen jelen van, a (talán magára erőltetetten) higgadt, távolságtartó történetmondás viszont kevesebb szerephez jut, s a történet előrehaladtával egyre kevesebbhez. És vannak más írásmódok is – bizonyos helyeken mintha egy *akkoriban* vezetett napló bejegyzéseiből szemezgetnénk, az egyidejűség, szemtanúság, beavatottság izgalmával, másutt viszont mintha csak afféle álta-lános bölcselmek, a megállapodott és hazaérkezett író tűnődései állítanák meg az önéletrajz történéseinek idejét.

Vajon miért dönt úgy a *Fenn a hegyen...* elbeszélője, hogy ekkora időt ilyen ötletszerűnek tetsző kihagyásokkal, ilyen röviden, ilyen összefoglalóan mond el? És miért hangzik fel újra az esszékből és még a regényekből is jól ismert Konrád-hang, amely számos értelmezőjét bosszantja vagy zavarba ejti, miért tér vissza – ha ez valóban visszatérés – a reflexív, meditáló, bölcselkedő el-beszélőmódhoz?

Az idő és elbeszélés diszkrepanciájának több magyarázata is kínálkozik. Először: az elbeszélő talán úgy érzékeli, hogy voltaképpen tényleg nem is történt annyi minden ebben a több mint fél évszázadban, mint amennyi (és amilyen

súlyú) események estek meg vele élete első másfél évtizedében. Sok minden ismétlődött, sok minden nagyon is bejósolható, kiszámítható, unalmas volt; és nagyon sok ebben az időben az olvasóival közös élmény, amit megosztani nem érdemes, legföljebb egy-két szóval felidézni őket, utalni rájuk. Az 1947 és 1956, majd az '56 és '89 közötti időszakban, sugallja Konrád, megállt az idő, folytonos ismétlődés volt, állapot volt, és nem történelem; a saját sors, az egyéni élet alakult így vagy úgy, történt, persze, ez meg az; az egyéni pálya fontosabb és kevésbé fontos módosulásai, szerelmek, barátságok és csalódások – de ennek a nyakunkba telepedő, az embert agyonnyomó és állandónak, változtathatatlanak tetsző nem történelemhez komoly köze nem volt.

Az elbeszélői kedv visszahúzódásának másik oka az lehet, hogy ellenálljon a túlságosan is nyilvánvaló várakozásnak: a teljesen természetes olvasói pletykaéhségnek, a „híres ember magánélete” típusú olvasásnak. Konrád (elbeszélője) nem magát tartja az elbeszélő idő központi alakjának, nem is akar az előtérbe nyomulni, sem háryánoskodni, sem szenvedéstörténetet írni, sem az események tengelyébe helyezni magát. Ami megtörtént vele, abból inkább a tanulságok (és nem a tények, adatok, személyek) érdeklik; szerénységével együtt, ha úgy tetszik, szélsőségesen szerénytelen, mert önmaga izgatja, saját viselkedése és gondolkodása, s nem az, ami ehhez képest külsődleges. Pórus jár így a (laikus) kíváncsi olvasó, akit éppen Konrád tettei és múltjának darabkái érdekelnek (és a – profi – életrajzíró nemkülönben).

Harmadszor pedig: ahhoz az időhöz képest, amit az első kötet oly nagy gonddal és elszántsággal térképezett föl, csaknem napról napra – egészen más lett itt az emlékező pozíciója. Ezt az időt (igen, az elbeszélő tizenkét éves korától fogva – a háború gyorsan felnőtté tesz) már tudatosan és reflektálva élte meg; nem az a feladata, hogy pontosságot, hitelességet, alaposságot magára erőltetve, az archeológus szenvedélyével és hűvösségével tárjon fel egy mélybe merült világot, amely elképzelhetetlen és felfoghatatlan tragédiákba torkolt, s amelynek ezzel mindörökre vége is szakadt. Az a kor, amiről ír, már saját felnőttége korszaka is, többé-kevésbé folytonos a mával, s az a személy, aki ebben a korban bókászik, botladozik, bámészkodik, már kétségkívül ő maga. Szereplői, eseményei, körülményei a mai felnőttökhöz tartoznak, nem tudja – s talán nem is akarja – távolról és történetíróként szemlélni őket.

Furcsa önéletrajz tehát. És furcsa – ugyancsak magyarázatra szoruló – a kötet harmadától-felétől uralkodóvá váló esszéhang. Minden, amit az elbeszélő leír, az önéletrajzzal áll kapcsolatban; minden általánosnak tetsző eszme-futtatása, az írói vagy közéleti szerepre vonatkozó reflexiója, a szabadságról vagy az alkalmazkodásról mondott aforizmája éppen a (leírt vagy le nem írt) élettörténethez kötődik; ebben az értelemben élettel telítődik, a történet részévé válik, a szereplő/elbeszélő (akkori vagy mostani) gondolkodásának dokumentumaként. Sokkal inkább hasonlítanak ezek a szövegrészek a drámai monológra (ahol szereplő szájából, meghatározott körülmények között, a megszólított és a cselekmény

ismeretében hangzik el a magánbeszéd), mint a Konrád Györgytől megszokott (egyenesen elvárt, s maga által jócskán iróniával kezelt) bölcs megszólalásokra. Pontosan tudjuk, miféle szerelemről, szabadságról, alkalmazkodásról vagy ellenállásról beszél – nem az általánosságokról, hanem saját életéről.

Az önéletírás első kötete kurtán-furcsán félbemaradt, semmi retorikus zárlat, semmi sejtelmes előreutalás, semmi tanulság. A második kötet vége viszont nagyon is tudatosan megkomponált kód: emelkedett és groteszk, a naprendszertől az iskolával szemközti sütődéig ível, az őszektől a mai mindennapokig. Az utolsó szó-mondat pedig – „Megjöttem” – egyszerre hétköznapi és sokatmondó. Visszakapcsol az első kötet első szavaihoz – vagyis a címhez. Fennkölt és tárgyyszerű, jelentése egyszerre mély és felszínes. Ahogyan a hazához is: nagy szavak illenek, meg mindenféle lényegtelen apróság.

6.

A forma és a kísérlet Konrádnál nemcsak úgy függ össze, hogy a forma maga kísérleti (ez hamar unalmassá szokott válni), hanem hogy a forma maga adja a kísérlet kereteit. Az első regények könnyen elintézhetőek lehettek azzal, hogy komponálásuk, szerkezetük, az elbeszélői hang és a szereplők viszonya „különleges”, „francia új regényes”, és így tovább (a kritika jelentős erőfeszítéseket takarított így meg), később azonban világossá vált, hogy mindezek az „újdonosságok” egy sokkal fontosabb kísérlet kifejeződései (s ennél fogva nem pusztán átvételek vagy mintakövetések): Konrád az elágaztatás, az alternatívakeresés, a próbálkozás formáját találja meg. Ahogyan *A látogató* hőse beköltözik, vagy nem költözik be Bandula Ferike mellé, úgy többi szereplője is mond, vagy nem mond, tesz, vagy nem tesz, gondol, vagy nem gondol dolgokat – a szöveg így folytonos bizonytalanságban, töprengésben, a lehetőségek végiggondolásában tartja olvasóját.

Ebből a prózából sajátos hang hallatszik (amely egyébként meghökkentően hasonlít egy bizonyos biográfiailag létezőnek tekinthető Konrád György hangjára): nyugodt, csendes, töprengő, elemző hang, amelyet a beszélő soha nem emel fel, soha nem hangoskodik, vagy erőszakoskodik. Az abszurdum, a borzalom, az igazságtalanság, a nyomor tárgyilagos, higgadt leírásával bír reagálásra – nem ő maga háborog, hanem bennünket, olvasóit akar felháborítani. Regényeiben is esszéíró, történész, szociológus – vagy, általánosabban: értelmiségi; és nem tárgyát (vagy tárgyának „igazságtartalmát”, „tényszerűségét”) tekintve, hanem annyiban, hogy állásfoglalásait vitára kínálja fel, hogy esendőnek, más oldalról is megvilágíthatónak, szabadon újragondolhatónak mutatja be őket. Olvasóinak a diszkusszió, a gondolkodás, az ellentmondás lehetőségét ajánlja.

Konrád egyik kedvelt szituációja a meghitt, komoly beszélgetés, a társasági találkozás, ahol a meghitt ismerősök (és ellenségek) kissé emelkedett, kimódolt

stílusban tárgyalják meg a mindennapok apróságait csakúgy, mint az élet (a történelem, az erkölcs stb.) nagy kérdéseit. Ezek a regénybeli alkalmak egyúttal Konrád írásművészetének allegóriái is. Kényszerítsünk magunkra valamilyen fegyelmező, a gondolatokat irányban tartó, és a hétköznapi világától elkülönülő stílust, tárgyaljuk meg a dolgokat, gondoljuk át, melyikünk mit miért mond; elegyedjünk beszélgetésbe, egy-egy gondolattal játsszunk el. Egyikünk sem az, aki a nagybetűs igazságot ki fogja mondani, mindannyiunk helyett megfogalmazza a lényeget – az író sem az. Társak vagyunk, egyenrangúak vagyunk, még ha mindent egészen másként gondolunk is.

CSALÁRD REGÉNY

Újraolvasás¹

Az *Egy családregény vége* újraolvasójának (ez esetben e sorok írójának) kínos, zavarba ejtő élményekben lehet része; kellemetlen kérdéseket kell föltennie, és kétségbeesve, de talán hiába keresi a válaszokat.

Az első (csaknem kortársi) olvasás számára a regény két szölam elképesztően egységesre csiszolt egymáshoz illesztésének látszott: a nagyapa meséinek és az unoka gyermeki dadogásának, kavargó megfigyeléseinek, reflektálatlan és történetmondásra alig-alig képes beszédének együttállásának, amelyek közül *beszédesen* hiányzott az apa nemzedéke. Ez a szerkezet volt akkor a meghatározója – az értelmezhetőség hihetetlen változatossága ellenére – a regény kérdéseinek; bármilyen eredményre jusson is az értelmező (csak jelzésszerűen: hogy hanyatlástörténetről van szó, ahol a gyermeknél beteljesül a családregény vége, a legendák eltűnnek, és egyáltalán, a történelem megszűnik; vagy hogy Simon Péternek éppen az lesz a sorsa – már túl a történeten –, hogy a Krisztusra találásban befejezi a szenvedések végtelen láncolatát; és így tovább), világosak az értékviszonyok: a nagyapa áradó meséje, finoman kidolgozott és ismétlődésekkel átszótt, nagy megjelenítő erejű elbeszélése áll szemben azzal a felfoghatatlan világgal, amelyben a gyermek Simon Péter csak alávetett, értetlen szemlélődő lehet, s az apa megszólalásaival, amelyekből a történet hiányzik – vagy ha mégis megvan, az csak méltatlan és hazug lehet.

Nádas gesztusa radikálisan (és csaknem avantgárd módon) antiavantgárdista volt: a szöveg azt sugallta, hogy a múlt, az örökség, a történelem nyomasztóan meghatározó (és vállalandó, el- és megkerülhetetlen, formáló és továbbadandó) erő, ami elől nem menekülhetünk, ami önazonosságunk alapja és alakítója. A nagyapa – minden esendősége ellenére, még ha teste romlandó és akár taszító is, még ha viselkedése Simon Péter szemében olykor érthetetlen is – letéteményese és közvetítője ennek a múltnak; történetei arra hivatottak, hogy az egész család pozícióját, szenvedéseinek forrását és értelmét, s talán a család sorsának beteljesülését is megvilágítsák. Ez a történet egyszerre célelvű és körkörös. Célelvű, mert kezdetén – és a nagyapa elgondolása szerint a végén is – ott áll a Krisztus-történet, ahová a történet egyes fázisai majd (újra) el fognak jutni;

¹ Kálmán C. György jegyzete: Az írás nem tudta kivonni magát VÁRI György kiváló tanulmányának hatása alól („*És beszélj el fiaidnak...*” Az *Egy családregény vége zsidó olvasata*. Kéziratban). Olykor egyetértőleg, olykor vitázva utalok rá. [Vári György írása utóbb megjelent: *És beszélj el fiaidnak...*, KALLIGRAM 11 (2002.) október.]

és körkörös, éppen mert a Krisztus-történet a kezdetnél és a végnél is ott van, s mert az üldöztetés, a tűz és a menekülés, a nevek ismétlődése tagolja. Simon Péter története némileg hasonlóképpen: ha nem célulvű is, de vonalszerű, amennyiben valahonnan valahová eljut és lezárul, de sok elemében körkörös is, mert a gyermekelbeszélő nem tartja ellenőrzése alatt az elbeszélte időt – események vissza-visszatérnek, kavarognak és egymásra úsznak.

Az értelmezésnek ebben a körében a fő kérdések a történelem felívelő, hanyatló vagy vissza-visszatérő jellege körül, a beteljesülés és a dicstelen vég körül, a kisszerű mai világ és a legendák nagyszerű világának ellentéte körül forognak. Vajon az a hamis messianizmus, amelynek nevében az apa oly dicstelen szerepet vállal, kioltja-e, semmivé teszi-e, vagy épp ironikusan felülírja a nagyapa várakozásait? Az a (nagy) történelmen kívüli, de nagyon is valóságosan történelmi világ, amelynek az apa és Péter is foglya, csak egy fázisa-e a szenvedés- vagy megváltástörténetnek (avagy a család körkörös történetének), vagy pedig vége, a kör megszakítása, a formát adó edény széttörése?

És így tovább.

Ahhoz, hogy ezek a kérdések élesen (vagy kevésbé élesen) feltevődjenek, az olvasás sok mindent elsimít, felold, figyelmen kívül hagy. Összezsizszoltnak láttatja azt, ami durván szemben áll, szemet huny a hangok tisztázatlan viszonya felett, félretolja a szerkezet szétfeszülését, és átadja magát az (adottnak vett) értékszerkezetnek; ahol a megcsinált, megformált (sőt: a koholt) magasabb rendű a nyersnél, a földhözragadtnál, az e világinál (mely formátlan, esendő, mulandó, halandó). (Persze hogy ezt teszi: minden értelmezés mindig igyekszik betömni a repedéseket, felfüggeszt és félretol, összefércel és vak marad. Az újraolvasás ezt észreveheti a régiben, és számon is kérheti rajta, de bizonyára ugyanez érvényes magára is.)

A nagyapa és az unoka világának legdrámaibb összeütközése a szavakkal való játék pillanata. A nagypapa felidézi saját nagyapját, akinek meséje közben homlokára hullott egy szeder; s innen eszébe jut az a játék, amit gyerekkorában eszeltek ki a szederfa alatt. A „Széder este kivirágzott szederfa” mondatot addig facsarták, míg a kissé németes hangzású „DER EKISZÉ EST DER SZEFAZOTT” hangsorhoz jutottak, s szaladtak a nagypapához – „ez mit jelent?” A nagypapa megválaszolja, ismeri a játékot saját gyermekkorából: „Wir hatten dasselbe Spiel gemacht, als meine Grossvater diesen Baum setzte.” Simon Péter, a bölcs nagyapa unokájának unokája örül, hogy ő is tud hasonló: „»Nagypapa, én is tudok ilyet!« A nagypapa nem válaszolt [...]”² Miért nem? Mert nem *ilyet* szeretett volna hallani, hanem *ezt*. Az unokáknak *ezt* kellene játszaniuk. Mert *ez* az, amit a hagyomány megszentelt (még ha nem szent szöveg is), *ezt* kell hagyományozni, *ennek* van története – nem *ilyennek*. És azért nem, mert nem reakciót, hanem akciót várt volna. Ráébred, hogy azzal: elmondta a játékos

² Vö. NÁDAS Péter: *Egy családragény vége*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 107–108.

szófacsarás történetét, lehetetlenné tette, hogy az ő unokája magától *megtegye* azt, amit gyermekkorában ő tett. Beleszólt az ismétlések rendjébe, beavatkozott a rítusba, s ezzel talán ő maga szakította meg a hagyományt. „A nagypapa nem válaszolt, de én azért mondtam: »PATYA RATYA TYATYA RA ARA TYATYA TYARA PA! Ez mit jelent? Nagypapa, ez mit jelent, tudod?« A nagypapa hallgatott.”

A nagypapa ismét hallgat. Ez a mondóka nyilvánvalóan értelmetlen, nem kiforgatása valami értelmesnek, jelentésesnek, hanem jelentés nélkülinek készült. Nem az a fajta játék, ami neki akkora örömet okozott gyermekkorában. Ráadásul készen kapott („Gábor az iskolában tanulta”), hiányzik belőle a megcsinálás, teremtés élvezete.

Hosszú és kínos hallgatás szakítja meg az elbeszélést. „Csak a cipőjét néztem, de nem mozdult a cipője sem. Nem tudtam, miért nem nevet, miért nem válaszol, miért nem tetszik ez is neki és olyan csönd volt és csöndben zúgtak a legyek és még hallani lehetett azt a hülyeséget, amit én mondtam és a Gábor az iskolában tanulta valakitől, hogy ezt gyorsan kell mondani. »Ezt nem is lehet tudni nagypapa, mert ennek egyáltalán nincsen értelme, ez nem jelent semmit. Semmit se jelent.«”³ Péternek el kell gondolkodnia azon, amit mondott. Méltatlan, olcsó, érthetetlen szavak. Amelyeknek nincs közük sem az ünnephez (széder), sem a családhoz, otthonossághoz (a nagypapa nagypapja ültette fához). És talán ez az első pillanat, amikor a nagypapában felmerül a kétely – „Tévedtem volna?” –, ahogyan később majd újra meg újra, mániákusan kérdi magától. Átadható a hagyomány? Folytatásra, örököseire lel? Termékeny földbe hull minden elhintett mag?

Az újraolvasás számára azonban a nagypapa akár erőszakosnak, akaratosnak, dialógusképtelennek, rögeszmésnek is tetszhet. A csönd után azonnal folytatja elbeszélését Rufusról, apróra beszámol a csaknem kétezer évvel ezelőtti események minden részletéről, kedvvel időz az apróságoknál. Kitalál, újrateremt, játszik. És ki tudja, mennyi az, amennyit valóban örökségül kapott, és mennyit tesz hozzá? Mennyi a hagyomány, mennyi a koholmány? És egyáltalán: a hagyomány nem koholmány? A koholás hagyománya nem hagyomány? Miért tekinti természetesnek, magától értetődőnek, hogy az ő legendáinak *helyük van* ebben a világban?

És az (újra)olvasónak vajon feltétel nélkül, természetesen, magától értetődően a nagypapa (és a nagypapai legendák) oldalán a helye? Nem gyanús egy kicsit ez a hely? Túlságosan kényelmesen berendezett, szigorú szabályok szerint tagolt hely: a fontosabb szereplők mind megvannak, üres helyek, sötét lukak, feltáratlan zugok nincsenek, és megszabott irányban halad minden. „Mert a történetnek hét köre van” – szögezi le ellentmondást nem tűrően a nagypapa, ahogyan hét a főbűn, és ahogyan Chasz dai történetében („az értelem körében”) „minden a hetes szám uralma alatt történik majd velük”.

³ Uo.

Mindez nagyon ki van találva, minden illeszkedik, minden kerek – higgyük el? Ez volna a hagyomány? Ilyen isteni mű, amelyben a számok és a törvények rendje uralkodik? Miért ne gondoljuk inkább azt, hogy egy pihent agyú vénember fantáziálása? Hogy elmejáték, unaloműző kirakós, az a terep, ahol a család elől magába fordult öreg otthonosan berendezkedik, elvan? Hiteles? Igaz? Mély értelmű? Miért ne nevezhetnénk csalárdnak, koholtnak, sekélyes példázatnak? Miért ne volnának Simon Péter fantáziái, játéakai, félelmei, szenvedései és örömei igazabbak, igazibbak, jelentősebbek? És higgyük el a leszármazás, az öröklés, a vér legendáját? Ugyan miért? Nem a keresztény világba végül beolvasó zsidó bonyodalmasan önigazoló mítosza ez? S ha hinnénk mindebben – akkor mire magyarázzuk az apa (és Simon Péter) eltévelyedését, kilépését a láncolatból? Vagy – nem a történet a hagyomány, hanem a történetmondás maga? Hogy így, ilyen régi törvényekre tekintettel, ilyen célelvűséggel, ilyen érzéki részletezéssel kell történetet mondani – ezúttal tehát nem *ezt*, hanem *ilyet* –; hogy a nagypapa valóságos hagyatéka nem a történet, hanem a történetmondás? (Szemben az apa történeteivel – mesét mondani nem tud, amikor tanúvallomást tesz, akkor hazudik.) Ekkor viszont nem válik viszonylagossá éppen az a történet, amely a nagypapa számára annyira szent?

Eléri-e a nagypapa elbeszélése Simon Pétert? Baj-e, ha nem éri el – hiszen talán nem is a történet maga a fontos? Szent-e a hagyomány, vagy viszonyulhatunk-e hozzá ironikusan? Lerázhatjuk-e magunkról, bennünk van-e, szükségképpen, vagy magunknak kell (Simon Péternek, majd ha nagypapa lesz) újrateremtenünk?

A hagyomány, az örökség, a múlt volna a fény, a jelen a sötét?

Hogyan értelmezzük a mottót, János mondatát? Az, hogy a világosság a sötétségben fénylik, banalitás – a fényt csak a sötétben, ahhoz képest láthatjuk. De ha a sötétség nem fogadja be a világosságot? Annyira sötét van, hogy a fény nem tudja bevilágítani? Akkor ki látja? Ki tudja, hogy fény van, ha nem világíthat? A könyvnek egészen pontosan a felénél, a közepén látunk egy fényt: „akkor a nagy sötétségben, amiben fuldokol, néha felsejlik ennek a pillantásnak a fénye, de nem érti a fényt; Simon nem érti, sötétsége a fényt nem tudja befogadni, pedig a fény a sötétségben világít; abba kéne kapaszkodnia, abba a fénybe, de ő nem érti és világosságért imádkozik az Úrhoz, de közben nem veszi észre a fényt, annak a tekintetnek a fényét, amit az Úr elküldött.”⁴ Ez volna a kulcs? A mai Simon – Simon Péter – képtelen észrevenni a megváltás fényét? Vagy annak a történetnek a fényét, amely az észre nem vett fénytől (a megváltástól) indul, és vége a megváltás volna? A regény utolsó mondataiban fény („szétszikrázás”) és sötét egyaránt szerepel – a sötét hangsúlyosabban. Az utolsó szó – „Nem” – pedig mintha végleg lezárná az utat – a fény és a hagyomány útját.

De hova kellene ennek a fénynek világítania? Ki beszél itt?

⁴ Uo., 115–116.

Simon Péter beszél? A fiú, aki gyermeki nyelven szól – küzd a kifejezéssel, álom és ébrenlét, hiedelem és tudás, mese és valóság, játék és fájdalom határán, aki nem tudja ellenőrzése alatt tartani az idő linearitását, akinek beszéde az utolsó mondatokban már teljesen szétesik, aki ismét, újrakezd és félbehagy, aki semmi módon nem örököse a nagyapai elbeszélés mesteriségének? A koholás, formálás, cizellálás tudományának? Hogyan kerül bele ebbe a beszédbe a nagypapáé, hogyan lehet része ennek a beszédnek az apa kicentizett és bemagolt tanúvallomása – még a leginkább a nagymama meséje illeszkedik bele? Simon Péter valamiféle színpad volna, amelyen megjelennek – tőle csaknem függetlenül – szereplők, akiknek ő csak *helyet* ad, de komolyabb közének nem kell lennie hozzájuk? Olyan sötétség ő, amelybe behatol a fény, de ő maga nem vesz tudomást róla? Valami rejtélyes módon beleégnek ebbe a tudatlan gyermeki tudatba olyan dolgok (szavak, történetek, beszédek), amelyek ugyanakkor az egészet érintetlenül hagyják? Nincs itt valamilyen megmagyarázhatatlan törés? Hogyan higgyük el a gyermek Simon Péternek, hogy így meg tud szólalni nagyapja nyelvéen? Vagy hogyan higgyük el az elbeszélőnek, hogy ha nem épp a nagypapa nyelvéen szól, akkor visszazuhan a gyermeki tudatlanság, naivitás, értetlenség állapotába?

És mire véljük a jelek elképesztő halmazát? Széder, húsvét, hal, árulás – és persze zsidóság és kereszténység. Valamennyi mozog, funkcionál, pozíciót és jelentést vált, időre és ünnepre utal, a lineáris idő eseményeire és a rítus ismétlődéseire. De nem sok? Hal, a hal áthelyezése, kiugrása a mosdóból, végül megölése, az emberhalász Simon, és így tovább – biztos, hogy végig tudjuk követni valamennyit? Eljuttatnak valahová? Az újraolvasónak az a benyomása: nem *rendjük* van, amely valahova visz, valamilyen értelemmel kecsegtet, ha jól interpretáljuk őket, hanem halmozott jelenlétüknek van jelentősége, mintegy felmutatódnak az „eszközök”, azok a kulcsszavak, amelyek mindenféle tévutakra is vezethetnek; az újraolvasó nem biztos benne, hogy valaha is egyértelmű (vagy akár több, egyformán egyértelmű) szerkezetbe állnak össze. Ami annakidején a legkomolyabb, legsúlyosabb (hitbéli, az életigazságot érintő, a múlttal való elszámolásra vonatkozó) kérdések fonalának látszott, ma már talán csillogó, villódzó, de végig nem követhető szál, amely fényt ad, de csak pontokat világít be, nem „fénylik” a „sötétségben”.

Nádas Péter könyve – csalárd regény. Az újraolvasás zaklatott, repedezett, kétségbeesetten kérdező szöveget talál a régi (egységes, csiszolt, válaszokat kínáló) mű helyén, az értékek viszonylagosságát, az elbeszélő kérdésességét. Nagy regény helyén egy másként nagy regényt.

VÉGRE¹

Ha 1980 legérdekesebb első kötetéről kellene írnom, akkor hiába is kutatnék az emlékezetemben; sok minden jutna az eszembe (vagy épp semmi), de Kornis Mihály kötete biztosan nem. Ez a kötet az „érdekes” jelzővel aligha írható körül (hacsak nem a sértés szándékával), s valahogyan az „első kötet” megnevezés sem illik rá.

Holott persze első kötet. Csak nincsen benne semmi erőlködés, semmi nagyot akarás, semmi hisztéria; ráadásul Kornis későbbi pályája nem elkanyarodás ettől a kötettől, mint oly sokszor szokott történni (az első gyakran csak kísérleti, megtagadandó, kifejtetlen vagy félresiklott): hanem egyenes folytatás, ha úgy tetszik, szerves fejlődés.

Szóval, itt ez az első kötet, és ha akkoriban groteszk hangvétele vagy az abszurdra való hajlama, sajátos pesti mikrovilága tűnhetett fel olvasóinak (megannyi jól használható és újrafelhasználható kritikai és olvasói patron, szavatolt minőség, bizvást ellőhető még számos magyar íróra), akkor most talán érdemes ennek a prózának kétségbeesett, tragikus és szenvedélyesen empátiás vonásaira figyelni, amelyeket folyton színez, átír és kétségbe von Kornis vitathatatlan humora, riadalma az érzélgősségtől és a szenvedéstől.

Még ha első látásra alapos leegyszerűsítésnek tetszik is, úgy vélem, Kornis novelláinak legjellegzetesebb vonása az egymásra vetítés vagy az egymásba bújás, egymásba bújtatás. Ebben az értelemben a kulcsszöveg a *Budapesti bogárból*: a kisfiú viszolygással vegyes kíváncsisággal fordul az öregember teste felé, a nagyapa szívesen volna újra gyerek, így hát (ahogyan, úgy látszik, titokban sokszor megtették már) testet cserélnek. A visszataszító vén tata zsibongó emlékei, testi fájdalmai, beszédmódja, falánksága és ki-kihunyó értelme csakis úgy lehet a gyereké, ha az belebújik a csontos, ormótlan testbe: a megértés a minél teljesebb azonosuláson múlik. Az idegen, egyszerre vonzó és érthetetlen test és szellem akkor válik átélhetővé, akkor lesz a miénk, ha teljességgel átadjuk magunkat neki. Kornis novelláiban ez a feltétlen odafordulás, az undorral is átitatott szájalom és érdeklődés az egyik legfontosabb gesztus. Az apák és nagyapák nemzedéke tud valamit, amit a gyermek soha nem tudhat, olyasmit, ami nem biztos, hogy szép, sokszor gusztustalan, s mindig törmelékes, félig elfelejtett emlékekből és verbális sablonokból építkezik – ám mégiscsak olyasmi, amit el kellene sajátítani, még ha a tökéletes azonosulás úgysem lehetséges.

¹ KORNIS Mihály: *Végre élsz*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.

De a nemzedékeknek ebben az egymásba bújásában a gyermekkor sem az ártatlanságot, a tisztaságot, a tejszagot és a boldogságot jelenti: gyereknek lenni kellemetlen, ijesztő, egyenesen undorító, ez a kiszolgáltatottság és a nevetséges álmodozás, a póre hatalmi viszonyok és a kétségbeesett alkalmazkodás kora. A *Csillebérci napló* írója először szembesül azzal, hogy a rutinszerűen, kíméletlen szabályossággal és a hangzatos szavak mögött gyalázatos kisszerűséggel működő ifjúságtermelő gépezet hogyan darálja be az illúziókkal és vágyálmokkal odatévedt gyereket; az *Egy kis kannibál* tagolatlan és rémületes monológjának beszélője már olyan abszurd világba vezet el, ahol a gyermeki test iszonyú romlandóság, bomlás, vedlés, átalakulás és folytonos megújulás alanya. Egymásra vetítődik az érés folyamata és a széttagolódás végtelenül riasztó képe: mintha a felnövekedés egyetlen, megszakítás nélküli kasztrációs komplexum volna, állandó megcsonkítottságélmény, amelybe ráadásul beleszövődik a kiskamaszok egymással szembeni féktelen kegyetlensége és testi vonzalma. Ez a test úgy rothad és alakul, ahogyan legrosszabb álmainkban látjuk – vagy ahogyan gyerekként a felnőttekről véljük.

Gyerek és felnőtt között amúgy is elmosódik a különbség. Ahogyan a *Halleluja* főhőse szabadon kószál különböző életkorai között, koravén gyerek vagy infantilis felnőtt, kiskölyök, aki játssza az esztét, vagy megállapodott úr, aki úgy be van tojva, úgy hazudozik, úgy kommunikál, mint egy kisfiú – ekként vetítődik egymásra kamasz és vénember, srác és családfenntartó, apa és fia Kornis sok novellájában. Az *Apa győz* azzal végződik, hogy a halott apa újra a Mama kisfia lesz; a *Reggelben* a fiú pályolgatja az anyát, aki őt apukámnak hívja.

A test és a testiség pedig soha nem erotikus, inkább ijesztő és elkeserítő. (Lásd erről Petri versét, a *K. M. szerelmes énekét*.) Azért Tábori és Hübner végül is lefekszenek (*Május a pad alatt*): de úgy, hogy pad alatti levelezéssé lefordított párbeszédük (avagy a pad alatti levelezés *valószínűleg* meg a párbeszédben, ami nem olvasható itt?) mindenről szól, csak *arról* nem. A humorosnak szánt bemondások, olcsó (és kevésbé olcsó, de elkoptatott) idézetek, a nagyképűség, ostobaság és sutaság alól csak itt-ott lóg ki egy-két árulkodó mondattöredék, amelyekből kiderül, hogy mi is történik a testekkel; mindkét fél számára fontosabbnak tetszik az, hogy szellemességével, áhítatával vagy mély gondolataival verbális győzelmet arasson a másik felett, hogy sértődős, engesztelő, felszabadultan pajtáskodó vagy világfájdalmas gesztusaival pozíciót szerezzen a másikkal szemben.

Az *Április bolondjából*, amely a Magyarországiak Kommunista Pártjának, valamint a világ nemzetközivé válásának és a föld sarkából kidőlésének hiteles története, természetesen végképp hiányzik az erotika. Hacsak azt nem vesszük, hogy „...élelnekeltük a Bunkócskát. Az elvtársnők megkeresték, hol végződik az elvtársak pizsamakabátja, kezük a kommunisták forró törzsére simult...” Három pont. Aztán új bekezdésben: „Kiosztottuk az élelmiszereket.” Nem testi kapcsolat ez, hanem a kommunista rítus része, jól átgondolt, logikus, szigorúan elvtársias, megszabott ideológiai keretek között mozgó fogdosás. Amikor

pedig széthull a Párt, apátia lesz úrrá a forradalmárokon, annak egyik jele, hogy „elmaradtak a bársonyos puszik, át sem öleltük egymást”. S a következő mondatban, ennek az érzelmtől talán nem mentes testi kapcsolatnak párhuzamaként, egyenértékűjeként: „Kokit se kaptam, nem is adhattam...”

Ezek a kommunisták egyébiránt iskolába járnak, s szigorúan illegális tevékenységük három csomópont körül bontakozik ki (hogy átvegyem magam is az ékes politikai nyelvezet képzavarait): hogy gyanút ne ébresszenek, ugyanúgy élnek, viselkednek, mint bárki más; közben azonban „megfeszített munkával” álmodoznak; s végül pártéletet élnek: vitáznak, kizárnak és rehabilitálnak, téziseket és terveket fogalmaznak. Ha megpróbálnánk óvatosan szétfejteti mindazokat a rétegeket, amelyek ebben a novellában oly szorosan másolódnak egymásra, hamarosan úgy járhatnánk, mint aki viccet magyaráz. Mégis: érdemes megfigyelni, hogy hogyan épül az ifjúsági regény meg a párttörténet alapszerkezetére a teljességgel abszurd világ, ahol például azt kell axiómaként elfogadnunk, hogy mindenkinek mankója van; ahol az álmodozás közvetlenül és szó szerint mindig meg is valósul; ahol az emberek télen elfaggyúsodnak, és az ebéd közlekedési balesetek áldozataiból készül. Csakhogy ez az abszurd világ minden ízében megfeleltethető egy másiknak, éppen annak, amiben élünk. Miért nevetséges és iszonyú a mankó, miért nem az, mondjuk, a cipő vagy a szemüveg? Miért hihetetlen az emberevés, és miért nem az az olcsó étkezdék „robbantott” csirkéje vagy ki tudja milyen állatból készült bécsi szelete? Miért ne hinnénk, hogy a jól kigondolt álmok maguktól valóra válnának, ha gyakorta mi is beleéljük magunkat a sajátjainkba? Az, ahogyan ebben a világban a gyerekek elől eltitkolják a halál tényét, s ahogyan a fiatalság lassanként, mindenféle gyanús jelet követve ráébred, hogy miről is van szó voltaképpen, megfeleltethető annak, ahogyan a mi „való” világunkban a nemiség válik tabuvá és ismeretlenné; az, ahogyan megáll az idő, s minden nap tökéletesen azonos cselekvéseket hoz, azokat *kényszeríti* mindenkire – miért is volna ez abszurd, ne nevezzük inkább *hüperbolénak*, a meglevő, a fennálló felnagyításának?

A párttörténeti stílus és szerkezet rávetítése a kisszerű, gyerekes és elképzelhetetlen történetekre és világra természetesen elsősorban a bolsevik világlátást neveteti ki. De Kornis egymásra vetítéseit éppen az jellemzi, hogy a szintek (a stílusok, szerkezetek, szereplők, életkorok, beszédmodok) úgy olvadnak össze, úgy bújnak egymásba, hogy egyensúlyuk fennmarad. Amennyire az elmesélt történet az elmesélés módját figurázza ki, úgy történik ez meg fordítva is; ahogyan a gyerekes összeesküvés fényt vet a kommunista mozgalmárkodásra, úgy vet fényt az utóbbi is az előbbire.

Ha az *Április elsejében* még viszonylag könnyen felismerhetőek ezek a nagyon különböző rétegek, akkor sokkal távolabbi világokat ránt egybe, és már jóval bonyolultabb módon teszi ezt az *Üveges a mennyországban*. A kommunista-novella világában az egyik (kissé talán túlírt) axióma az volt, hogy mindenkinek mankója van; ebben az, hogy az Isten nem más, mint Papp Gábor, Vitkovics Mihály utcai üveges. Mármost ebből majd minden következik. Az is, hogy

a világ egy pitiáner ügyeskedő műve, aki azért jó mesterember, összeberhel bármit, ha a megrendelőnek igénye van rá. Semmi ízlése, csiricsaré, rongyrázó termékekkel vágja át a vevőket. A világ afféle porcelános-üveges-krómacél ketyere, vitrinbe való, a búsuló juhász mellé. Másfelől meg a világ a hatodik-hetedik-nyolcadik kerülethez hasonlít, ahol a fusizó mester összegányol valami praktikus izét a kispénzű nyugdíjasnak. Magyarország teremtése maszek vircsaft, családi vállalkozás.

Hát, van min mulatni.

Nem akarom túltragizálni Kornist, de ez nem is olyan mulatságos. Van mindezekben a novellákban valami mélységes elkeseredettség. Afelett, hogy az apák és nagyapák meghalnak: anélkül, hogy valaha is igazán megértettük volna őket, és úgy, hogy nevetségesnek, szánalmasnak és taszítónak láttuk őket. Afelett, hogy a gyerekkor bizony nem szép, sokkal inkább szégyenletes és kellemetlen események láncolata. Afelett, hogy a szép eszmények kicsinyesek és komikusak. Afelett, hogy ez az egész teremtés úgy van eltolva, ahogy van.

De ez a kétségbeesés szépen összeolvad a humor felülemelkedésével. Ismét: egymásba bújnak.

LEPOROLÁS¹

Temesi Ferenc regénye, a *Por*, két kötetben jelent meg: a második rész 1987-ben. Addigra már sok részlete napvilágot látott folyóiratokban: a mű ezen szemelvényei bizonyára a lapok kedvencei voltak, könnyedén lehetett hosszabb vagy rövidebb terjedelmű szövegrészeket válogatni, ahogyan éppen a rendelkezésre álló oldalszám megengedte, nem volt szükség előzményre, folytatása nem volt kötelező. Ezt a páratlan rugalmasságot a *Por* szerkezete tette lehetővé: Temesi regénye ugyanis lexikon, enciklopédia vagy szótár.

A szövegek tagolásának elvben számtalan módja lehet, és különösen érdekesek azok a megoldások, amelyek valami meghatározott, konvencionálisan rögzített, külsődleges rendbe szorítják mindazt, aminek formát adnak. Ilyenkor óhatatlanul egymásra vonatkoztatjuk a természet adta vagy hagyomány megőrizte szilárd és állandó keretet, és azt, ami ennek alárendelődik. Gondolhatunk itt a „versfejekbe” rejtett nevekre és idézetekre, vagy akár az olyan alakzatokra, mint az idézetekre felfűzött történet (Ottlik *Iskolája* ennek különös esete, mert a Pál-mondat elemeiből csak kettőt használ fel fejezetcímként). Lehet ilyen „külsődleges” rendezőelv a négy évszak, a tízparancsolat, a csillagképek vagy az alapszínek: szemben a végtelen (ámbár megszámlálható) számsorral, ezek az áttekinthetőség, a rend, a végesség biztonságát nyújtják.

Betűből elég kevés van, szóból – elvileg – végtelenül sok, de tudjuk, hogy hagyományosan csak korlátozott számú szó szokott a szótárakba kerülni: a szótárak kezelhetőségét (egy-két kötet, még ha vaskos is) a hagyomány garantálja, no meg a szótárszerkesztő önkénye (koncepciója, preferenciái, világképe, ízlése) is. Noha a szótár látszólag csak annyit tesz, hogy szavakat gyűjt egybe, s azokat (a szavakkal azonos vagy más nyelven) megmagyarázza, egy adott kor szótára mindig árulkodik azokról a történelmi-társadalmi körülményekről, amelyek között keletkezett. A szótárszerkesztés korántsem valami időtlen, objektív, örök érvényű tevékenység. A jó vagy valami okból nevezetes szótárakat szerzőjük neve alapján tartjuk számon.

Különös összjátékba lép tehát a külsődleges rendezőelv (a betűrend), a nyelvi tények felsorolható, objektíve leírható sokasága (a szavak), a szótárszerkesztő válogatásának óhatatlan szubjektivitása, s az, amit a *Por* alcíme ígér: „regény”. A regény valami sokszálú, nehezen zabolázható, mégis összefogott és koherens

¹ Temesi Ferenc: *Por : Regény*. Második kötet. L–Zs. Budapest: Magvető Kiadó, 1987.

valami: mindenképpen távol áll tőle az a mechanikus és véletlenszerű tagolás, ami egy szótárt jellemezne, s részeit – szemben a szótár egységeivel – összefűzik bizonyos azonosságok (helyszín, szereplő, idő, motivikus stb.).

Hogy mi volna a különbség szótár, lexikon és enciklopédia között, esetünkben nem túl érdekes kérdés. A szöveg(ek) beszélője magát rendszerint szótárírónak nevezi. A szótár felkínálja azt a lehetőséget, hogy összevissza (ahogyan éppen „szükségünk van rá”, ahogyan bizonyos szavak kikeresése igényli) olvasgassuk, az is lehet, hogy az utalásokat kövessük végig, vagy olvashatjuk az elejétől a végéig is (amit igazi szótárral soha nem teszünk, regénnyel viszont éppen így szokás tenni).

Két okból fejtegetem ilyen hosszan a mű megformálásbeli jellegzetességeit: egyrészt húzom-halasztom azt a pillanatot, amikor nyíltan állást kell foglaltatnom Temesi regényének értékét illetően; másrészt szeretném kiemelni e regény újszerűségét, rendkívül tudatos megalkotottságát, amely abban az időben feltűnővé és izgalmassá, s még ma is érdekessé tette. Temesi maga is reflektál erre az eredetiségre, az *ötlet* egyediségére s egyben másolhatóságára: Az *ötlet* címszóban arról számol be, hogy a szótáríró „azon a reggelen megtudta: egy gyors kezű kazár tollnok lexikon formában jelentetett meg egy regényt. A kazár nyomdai átfutási időket ismerve nem nagy kunszt, mosolygott savanyúan”. Nyilvánvalóan Pavić *Kazár szótárjáról* van szó, amelyet – s ezt Temesi finoman érzékelteti a szócikk hátralevő részében, ahol arról esik szó, hogy „Óvakodj a tolvajoktól!” – a szótáríró az alapötlet közönséges eltulajdonításának tekint. Az olvasónak persze lehet némi rossz érzése: először is, mintha lett volna már Temesi előtt egy román és egy német regény is (kutat kétségbeesve romló emlékezetében), amely ugyanerre az ötletre épített; másodszor pedig zavaró a magabiztosságnak, a kétely nélküli önbizalomnak, az *uralomnak* az a hangja, amelyet nem először hall megszólalni a szövegből.

Minden bizonnyal ez a hang az, ami megnehezíti a regény mai olvasását, s ez lehet annak is az oka, hogy annak idején a könyv nem vált kanonikussá, de még csak kultuszkönyvvé, divattá sem. Holott minden adottsága meg lett volna hozzá tizenkét éve is, hogy beleszóljon a magyar prózatörténetbe (s ma is, hogy átírhatta e történetet). Itt a nagy találmány, a könyv legnagyobb erénye a szótárforma; itt az időrend érdekes, *patchwork*-szerű kuszasága és lazasága; itt az anekdota, amelyet Esterházy visszahelyezett jogaiba (s amely, nem mellékesen, olvasmányossá teszi a szöveget). Az elbeszélő meg-megjelenik a szövegben, kibeszél olvasójához, szól a készülő műről – önreflexív, játékos vonásai is vannak hát a szövegnek. Miért nem jön mégsem össze (Temesinek vagy az olvasónak)? Méltatlanul mellőzött műről van-e szó, vagy csak félsikerről, esetleg teljes kudarcról?

Emlékezetes, hogy az egész szótár voltaképpen egyetlen helyszín, a Porlódinak nevezett város történetét, ismert és ismeretlen szereplőit, az elbeszélő porlódai gyermek- és ifjúkorát mondja el, családjának történetéből szemelget, így azután a szócikkekben visszatérnek szereplők, helyszínek, történetek rész-

letei. A város – fiktív neve ellenére – teljesen egyértelműen megfeleltethető egy létező magyar városnak, Szegednek: az elbeszélő alig is titkolja, hogy a kitalált név melyik helységet „takarja”. Ez az eljárás nem érthető. Főlegesen látszik egyszerűen másként elnevezni a regény helyszínét, s meglehetősen átlátszó is az, hogy ebben a névben a *por* szó „rejlik”, rögtön hozzáfűzve a helyszínhez az értékelés indexét.

Az elbeszélőnek, fogalmazhatnánk tehát túl egyszerűen és igazságtalanul, megvan a véleménye erről a városról, amit rögtön két módon (a címmel és a város átnevezésével) olvasói tudomására is hoz. Ez persze nem így van, hiszen a város egyben emlékek tárháza is a számára, kiapadhatatlan inspirációs forrás, a kultúra, az irodalom, a barátságok, szerelmek és furcsaságok hona. Mégis: az egész könyvben érezhető az a gesztus, hogy a mindentudó, tárgyát maradéktalanul ismerő elbeszélő adja át nekünk, olvasóinak, ismereteit és nézeteit. Ez az elbeszélő (még ha olykor panaszkodik is, még ha a történelem homályára utal is, ha olykor töredékesen fogalmaz is) mindig ura annak, amit elbeszél, mindig képes felülről látni tárgyát, mindig többet tud nálunk, mindig birtokolja világát.

Ennek jele az értékelések, a szerzői nézőpont magabiztossága, kikezdhetetlensége, ironia nélkülsége is, de talán ebből fakad az is, hogy a regény nyelvi szólamait is mindig uralma alá hajtja. Ha a szegedi/porlódai népnyelv szólal meg a szövegben, arra az elbeszélő mindig felhívja a figyelmet, annak oka és jelentősége van; az elbeszélői szólam mindig egyforma marad, nem szivárog bele sehonnan semmi más beszédmód (vagy ha igen, arra ismét csak reflektál). Így azután az anekdoták gazdagságához a nyelv nem mérhető; egyetlen, jól körülhatárolt (nyelvi) nézőpont uralkodik a szövegben. Ez a nézőpont az elbeszélőé, avagy Szeles Andrásé, avagy Temesi Ferencé – ismét egy átlátszó bűjőcska a nevekkel –, aki nagy élvezettel gyűjtögeti családjá, városa és saját élete kerek történeteit. Ennek a sztorizgatásnak a modalitására azután gyakorta a nosztalgikus, múltidéző, megbocsátó hangnem a jellemző, ahol – ismét – rendben vannak az értékek, soha nincs kockázat, *mi* tudjuk, mi mit jelent, mi mennyit ér.

Az anekdota klasszikus, múlt századi vagy század eleji formájában van jelen a regény szövetében: Temesi nagy kedvvel imitálja az adomázás hagyományos formáját, s nincs szíve megbontani, átalakítani, kiforgatni azt. Így azonban elsodródik az egész szöveg az anekdotagyűjtemény felé, mintegy másfél évszázad családi és városi legendáinak, vicceinek, édes-bús és mulatságos történeteinek foglalataként. A szótárforma akár arra is alkalmat adna, hogy a szöveg mindazt végigpróbálgassa, verstől a drámáig, egysorosról az eposzig, félmondattól a rajzig, ami a regénybe nem szokott beleférni; Temesi csak nagyon visszafogottan, óvatosan, s általában igen ritkán változtatja a szövegtípusokat. Nem él azzal a szabadsággal, amelyet – paradox módon – a szótárszerkezet mechanikussága biztosítana számára. (Esterházy *Bevezetése* sokkal inkább beteljesíti ezt a lehetőséget.) Van ugyan kotta, hangjáték, esszé és idézett újságcikk, de az olvasó alapélménye mégiscsak az egyneműség. Ismét igazságtalan lehet a megfogalmazás: Temesi mintha az anekdota humorára bízna magát, neki magának

viszont mintha nem lenne humora. A kicsiszolt sztorinak kell megtennie a magáét, még ha az elbeszélő fahangú és lassú beszédű is.

Van továbbá a *Porban* valami ártatlanság: mintha nemigen érintené meg a kor, amelyben született, de az a kor sem igen, amelyet átfog. Ha csak arra gondolunk, hogy ezekben az években (a nyolcvanasok második felében) Bodor, Mészöly, Krasznahorkai, Nádas, Esterházy, Márton László és mások milyen művekkel álltak elő, akkor fel kell hogy tűnjön: Temesi regénye ezekhez képest kifejezetten rózsaszínű, s ha egy-két politikailag sikamlósabb (de változatlanul az anekdota szintjén mozgó) részletet kivennénk belőle, bármikor íródhatott volna. Hiába is várnánk tőle, hogy akár az emberi kapcsolatok, akár a hatalom természete, akár a hatalmi beszéd kijátszásának módja – e korszak jeles tárgyai – kerüljenek a szemhatárba. A sodró mese, a kultúrtörténeti kaleidoszkóp, a szociográfiai adalékok sora, mi tagadás, sokkal súlytalanabbnak tűnik a kor prózája legjavánál.

Szeged ismerőinek és a szegedieknek nagyon fontos könyve lehet Temesi *Porja*. Érdekességét máig (és még nagyon soká) megőrzi azok számára, akik remek történeteket várnak tőle, akik egy város históriájában szeretnének csempégni, akik arra kíváncsiak, milyen módon lehet nem hagyományos módon, mégis élvezetesen olyasvalamit írni, amit korábban szociográfiának neveztek. S ha most állást kellene foglalnom, keményen és egyértelműen, hogy az 1987-ben teljessé vált Temesi-mű milyen is, akkor azt mondanám, hogy irodalmilag kiábrándító. Nagy, elszalasztott lehetőség. Mondhatjuk, miért is ne mondhatnánk, hogy Temesi a posztmodern úttörője – ha a posztmodernt nem tekintjük önmagában értékelő kategóriának, s hát miért is tekintenénk. Mondhatjuk, hogy az a forma, amelyre ráakadt, előremutató jelentőségű, hogy teljesítménye tiszteletet érdemel, hogy műve máig olvasható maradt, hogy részeiben olykor kiváló munka.

ÚJ OLVASÁS



A BOLDOGABBIK VÉG

Tar Sándor: *Minden messze van*.
Debrecen, Határ Könyvek, 1995. 105 oldal

Tar Sándor feltűnt. Vagy inkább: végre feltűnt. Tar már régóta a legkitűnőbb magyar prózaírók közé tartozik, de újabb művei immár meghozták számára a teljes kritikai elismerést. 1993-ban megjelent gyűjteményes kötete (*A te országod*) és egy novelláskötete (*Ennyi volt*), idén könyv alakban is megjelent *A mi utcánk*, amelyet eredetileg a *Beszélő* közölt folytatásokban.

Ha Tar Sándornak más erénye nem volna, már az is szóra érdemes lenne, hogy mennyire nem szállt a fejébe a dicsőség, hogy következetesen megy tovább a saját maga választotta úton, hogy nem csábítja más szerep – például a sütkérezés az úgynevezett irodalmi élet egyszerűben hívogatóvá és kényelmessé vált berkeiben. Tar rendületlenül ír tovább, folytatásos „bűnregénye” (ismét a *Beszélő* hasábjain) enigmatikus, humoros és ijesztő, a durvaságig érdes mű volt (vagy lesz?), s most megjelent a *Minden messze van* – kimerülésnek, önisméltásnak, „túltermelésnek” nyoma sincs.

Bármilyen súlyos, komor élményeket görget is ez a próza, bármilyen mélyre ereszkedik is, bármilyen nyomasztó titkokat oszt is meg olvasóival – páratlanul könnyed és olvasmányos marad, dinamikus és letehetetlen. Tar mintha nagyon egyszerűen és áttetszően fogalmazna, látszólag hiányzik belőle a „megcsináltság”, a gondtal kiókumlált szerkesztés; holott éppen ez a hatás az, amit oly nehéz elérni, a „természetességhez” kell a legtöbb agyafúrtság és műgond. Hogy aztán ez magától, ösztönösen adódik-e, vagy sem – ez az író dolga. Mindenesetre ez a százlapos kisregény egyetlen lélegzettel halad előre, az olvasó aligha tud elválni a néhol hosszabban indázó, de nagyon kiegyensúlyozott mondatok sodrásától. Pedig, mint Tarnál oly gyakran, a párbeszédnek itt is hiányoznak: csak az elbeszélő hangján átszűrve, felidézve és tolmácsolt alakban szólalnak meg a szereplők.

Ez az elbeszélő banálisan induló, komikus haláltáncba forduló és a kietlenségben elhaló történetet mond el. Négy fiatal segédmunkás, Laboda, Madari, Barna és Vári éli kilátástalan, sivár életét egy nyomorúságos albérletben; váratlanul alkalmuk nyílik arra, hogy kiutazzanak valahová Németországba (vagy Ausztriába? – fogalmuk sincs), ahol sok és kemény munkáért jó pénzt kereshetnek. A vadidegen világban egyikük afféle kisvárosi pornósztar lesz, másikuk vallási tébolyba zuhan, a harmadik egy nyilvános vécé felvirágoztatásán fáradozik, a negyedik meg egyszerűen próbál eligazodni a többiekben, a környezetben és önmagán. A szeméttelpre, ahol betont kell teríteniük, olykor különös szállítmányok érkeznek: „kórházi hulladék”, ahogy mondják, de mintha volnának benne állati hullák is, sőt... Egy nap aztán ott találják egy rakományban szőnyegbe csavarva, kis híján holtan legfiatalabb társukat, a nők kedvencét, Labodát, akinek viszonya volt az építkezési vállalkozó feleségével.

Madariék hazamennek Magyarországra, az albérletbe, Laboda még kórházi ápolásra szorul, de visszavárják: „akkor majd megint nem csinálnak semmit, esetleg megunják egymást, és szétszélednek, ki erre, ki arra”.

A történetnek, mint minden történetnek, két vége van. Itt úgy, hogy valahonnan eljutunk – ugyanoda. Vagy majdnem ugyanoda. Semmi nem lett jobb, igaz, rosszabb sem. Ami a két vége között történt, azt a szereplők lassan elfelejtik, s ha még mesélnek róla, nem is igen hisznek nekik. Mármost melyik a boldogabbik vég? Az eleje? Az, ahol még volt lehetőség, esély, ígéret? De volt-e valóban? Vagy az, ahová szerencsésen megérkeznek a könyv hősei – de az meg mitől volna jobb? A pusztá megmeneküléstől? Az otthonosságtól?

Az elbeszélő nem kommentál, és nem ítélkezik. Mindössze keresztülengedi magán ennek a négy embernek a gondolatait, a beszédét, olykor többet tud náluk, olykor kevesebbet; olykor egyikükhöz csatlakozik, olykor másikat követi. Sosem nevet rajtuk, mégis derűs; sosem akar megríkatni, mégis hátborzongató. Kalauzolásával az olvasó is úgy hányódik az ismeretlen, fenyegető és reménytelen világban, mint hősei a valóságosban. Nyomasztja az állandóság, ismétlődés és unalom a végeken; és ijeszti a kiismerhetetlenség, ami közöttük van. Eközben pedig az elbeszélő már-már el is tűnik: úgy teszi olvasóját elfogulttá, hogy maga mintha szenvtelen szemlélő maradna. Ehhez nemcsak nagy bátorság kell, hanem az írás művészetének fölényes ismerete is. Ha nem vált volna oly gyanússá a szó, lehetne Tar prózáját realistának nevezni. Ha realizmuson – többek között – azt értjük, hogy az olvasónak önállóan, felnőtt módon kell újragondolnia társadalmi és emberi viszonyait a művel történő találkozáskor; hogy a világ, amelyet olvasáskor megteremt, feltűnően hasonlítani fog saját világához; s hogy a próza – nyelvében, szerkesztésében – egy régi, erős hagyományba illeszkedik.

Holott Tar Sándor nem csinál semmi különöset. Csak elmesél egy történetet. Amelyik nem végződik jobban, mint ahogyan kezdődött.

TÉBOLYULT MADARAK KRIMIJE

Tar Sándor: *Szürke galamb. Bűnregény.*
Budapest, Magvető Kiadó, 1996. 289 oldal

„Vasárnap”, ez az első fejezet címe, aztán, persze: „Hétfő”, „Kedd”... Már jóval túl a könyv felén: „Szerda” – és úgy is marad. Szerdán. Mintha *elunódna* a beosztás pedantériája, amely amúgy is hiába zabolázná a kaotikus, sokszálú, sokszereplős cselekményt. Tar krimijében az időrend biztonsága sem nyújt kellő fogódzót: a nap/fejezet tagolás álságos. Mert ha minden krimi arra törekszik, hogy kellő kétértelműségben tartsa, sőt, lehetőleg az áttekinthetlenségig összezilálja az oksági viszonyokat, akkor ebben a krimiben jó ideig az időrendnek, az események egymásra következésének sincs jelentősége. Szerkezete nem vonalszerű, hanem egyre bővülő – haláltánc.

Örület, hogy mi folyik Tar Sándor kisvárosában: rafinált és nagyon egyszerű gyilkosságok, rejtélyes alvilági figurák érthetetlen párbeszédei, agyonhajszolt, durva rendőrök önkényeskedései, egy titokzatos megfigyelő kényszeres diktafonozása, a város fölött hobbant galambok kóvályognak – és félelem, agresszió mindenütt. A bűnözők és a bűnüldözők nehezen különválasztható csoportját egyaránt a hatalmi viszonyokból fakadó nyers erőszak mozgatja. A kocsma, az elmeógyintézet, a börtön, a kórház, a rendőrség, a lakótelepi lakás és a nyomortanya egyaránt ennek a vigasztalan tanulságnak a színhelyei: az erősebb győz, a gyengébb elpusztul.

Pusztul itt mindenki, akire nincs szükség, akit meguntak, aki eljátszotta szerepét, akiből elég volt; ölnék megunt gyereket, férjet és feleséget; Tar gyilkosságaiban nem paradicsomlé folyik, halljuk a reccsenéseket és a buggyanásokat, a kijelentő mondatok nemcsak páratlanul ocsmány halálokat, hanem visszataszító életeket írnak le. Mind az áldozat, mind a gyilkos részese ennek a kilátástalan, zsákutcás, elkésérítően szürke életnek, ha együttérzésről vagy szánalomról szó lehet, az nem rájuk vonatkozik (egyikükre sem), nem a személyekre, hanem arra a mocsokra, amiben élnek, „mert a fene égetné el ezt a rohadt életet” (198). Ahonnan, persze, a gyilkosság sem vezet ki. De azok, akik ölnék – és a városban egyre többen ölnék – csak azt tudják: ölni kell. És mindennek valami különös köze van a galambokhoz, továbbá a galambos emberhez, továbbá egy házmasterhez, továbbá a rendőrséghez, továbbá egy újsághirdetéshez...

Van megfejtés.

El is mondanám, ha pontosan érteném. El lehet mondani, mert ez a bűnregény nem azon áll vagy bukik, hogy ismerjük-e az elkövető módszerét és motívumait. Sőt: addig sodor igazán, addig ellenállhatatlanul izgalmas, amíg minden szétesik, amíg apró, összefüggéstelennek tetsző képek sorakoznak egymás mellé, amíg nem kezdenek egymásba fonódni a cselekmény szálai, amíg iszonyodva megmerülünk abban a mélyvilágban, amelyről, úgy hisszük, Tar

Sándor szenvedtlen hangján hiteles híradást kapunk. Ehhez képest a megoldás: csalódás. Nem az, amilyen (nincsen vele semmi baj), hanem hogy – *van*. Beval-lom, nem is ellenőriztem (amit pedig minden krimiolvasónak el kell játszania), hogy összejönnek-e a helyszínek, szereplők, indítók, sejtetések; titkon azt remélem, hogy nem, hogy az előzmények igenis megmaradnak felfoghatatlan zűrzavarukban, kuszaságukban, s ezért enigmatikusságukban.

Nincsen *nagyon* elrontva ez a bűnregény, csak éppen annyira, amennyire betartja a krimi játékszabályait; amennyiben a műfaj konvenciói győzedel-meskednek az író apokaliptikus (és humoros) látásmódján; amennyiben végül is rá kell kenni valakire vagy valakikre mindazt a szörnyűséget, ami addig megtörtént, mert ki kell derülnie, hogy ki a gyilkos, és a rokonszenvesebbjenek egymáséi kell lenniük. Ki kell bogozni a szálakat, a végét el kell varrni. Szigorú szabály, aggályos betartása – az utolsó lapokon egymás nyakába boruló sze-relmesek képével – talán ironikus gesztusnak is tekinthető. De talán nem az.

Lehet-e ezt másként? Lehet-e krimi megoldás nélkül? De lehet-e olyan krimi-nek megoldása, amely arról szól, hogy (az életben, a nyomorúságos, elrontott, szorongató, durva életben) nincs megoldás? Van erre a dilemmára megoldás? Csak ironikus? Vagy még az sem?

ÖNKÉNTES RABOSKODÁS

Márton László: *Kényszerű szabadulás. Testvériség.*
Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 199 oldal

(*Nehézségek*) Ez a recenzió egy könyvről szól; nehézségekről és félrevezetésekről szól; fogságról, szabadulásról, kétségekről és gyanújelekről szól; és így tovább, folytathatnánk a könyv első sorainak (egyben fülszövegének) stílusában, ha bír-nánk, felsorolva mindazon elágazásokat és kelepccéket, örömöket és borongá-sokat, amelyekbe Márton László rendkívül bonyolult és rendkívül élvezetes szövege elvezet, és ahonnan kiszabadít, rögtön hozzátéve, hogy amiként a könyv első sorai (egyben fülszövege) igen nehezen olvashatók csak vissza a regénybe, magyarul: hiszi a piszi, hogy „Ez a történet egy perről szól; harcokról és visz-on-tagságokról szól; fogságról, szabadulásról, kétségekről és gyanújelekről szól”, és így tovább, azonképpen nehéz volna a jelen recenzió tárgyát is csak egyetlen, a jelenlegihez hasonló bonyolultságú mondatban akár, elegánsan, szavahihetően és az olvasói érdeklődést kellően fölkelteve megfogalmazni.

Kérdés például az, hogy mire vonatkozik ez az első mondat (s e tekintetben a recenzió kétségkívül előnyben van, hiszen világos, hogy az ő első mondata mire vonatkozik); először is, hogy mi az a bizonyos „ez a történet”, hol van, melyik az a rengeteg történet közül; hogy vajon ez a könyv, amelyiket éppen a kezünkben tartunk, van-e hivatott mindazon várakozásokat beteljesíteni, amelyeket az első mondat ébreszt, vagy a történet másutt (a könyvön kívül vagy más könyv[ek]ben) folytatódik; másodszor is, hogy vajon miként kereshetnénk vissza az első mondat egyes elemeit ebben a könyvben, van-e ehhez elegendő támpontunk, és hol van. Vajon tényleg egy perről van szó? Egy perről? Melyikről? És kinek a fogságáról? Az eltűntnek hitt Károlyi fivérééről, Károlyi Istvánéről, akit Szmirnába vittek török fogságba, és végül kiszabadították, avagy esetleg Károlyi Sándoréről, aki éppen e szabadulás miatt, „ezen az áron szabadult meg a bíboros Tükör utcai palotájából, majd kis idő múlva Bécs városából” (197), ahogyan a könyv utolsó mondata mondja? És mennyire vegyük komolyan az első mondat utolsó állítását, miszerint a történet arról szólna, hogy „sok vermet és nekünk a sors, de a legmélyebbet saját szívünkben ássa”? Szólhat-e erről egy történet, bármelyik? És éppen ez szól-e éppen erről?

(*Könyv*) Márton László szövegét a legegyszerűbb lenne pillanatnyilag *könyvnek* nevezni (bár a jóhangzás miatt a későbbiekben más elnevezéseket is aggatunk majd rá); azt ugyanis, hogy „regény”, s különösen hogy (némi germanizmussal) „egy regény” volna, némi aggodalommal lehetne csak leírni. Tudható (szöve-gen kívüli információ), hogy ez a szöveg *része* (minden bizonnyal eleje) egy készülőben lévő hosszabb műnek, márpedig ilyen esetben kötelességszerűen fel szokás vetni az összetartozás, az autonómia, a ciklus, sorozat stb. kérdéseit; mindenesetre nem árt az óvatosság. Ezt a szöveget mégsem tudjuk másként

olvasni, mint egy könyvet: mint önálló, magában is kerek, lezárt munkát, mint regényt (mi más?), amely nem követel folytatást. (Ha mégis folytatódik – márpedig igen –, akkor persze mindez felülvizsgálható és akár félretehető.)

(*Barokk*) A „barokk” kifejezés annyira kézenfekvően kínálkozna e könyv számos rétegének leírására, hogy – már csak ezért is – mondjunk le róla. Pedig a recenzius alig állja meg, hogy ideírja: a mondatok szerkezete *barokkos*, a cselekmény bonyolultsága és zsúfoltsága *barokk*, az ábrázolt kor éppen (valahol) a *barokk* kora, *barokk* a szent és az érzéki egymás mellé tétele, a váratlan szín- vagy atmoszféraváltások *barokkosak*, *barokk* a polifónia és a témák egymást kergetése, ahol nem is mindig tudjuk, melyiket kellene hangsúlyosabban kihallanunk, *barokk* a történetmondás szeszélyessége, *barokk* a megmunkálás részletessége, akár egészen a formátlanságig – mindezeket tehát nem szeretné a „barokk” terminus köré sorakoztatva a recenzius tovább szemlézni („bár ebben kis híján meggátolta őt a veleszületett jellemeszilárdság” – hogy idecsempéssze egyik kedvenc mondatát az 55. oldalról).

A „barokk” szónak e földézése annyit mindenesetre segíthet, hogy felhívjuk a figyelmet arra, hogy a nyelv, a szemlélet és a tárgy ebben a könyvben milyen rendkívül furfangos módon cseng össze: azt hiteti el, hogy ezt a kort csakis valahogyan így – zsúfoltságában, bonyolultságában, polifóniájában, szeszélyeivel – lehet szemlélni, s megjelenítése ennek megfelelően csakis ilyen nyelven (bonyodalmas, de fegyelmezetten kiszámított, csapongó, de részleteiben kínoisan pontos mondatokban) lehetséges.

(*Történet, elbeszélő, olvasó*) A regénynek – legalábbis a *müthosznak*, legalábbis a *teljes* müthosznak, legalábbis Arisztotelész szerint – van kezdete, közepe és vége. A *Kényszerű szabadulás* sokszor elkezdődik: Károlyi Sándor látogatást tesz Bécsben; de előtte időzik Pozsonyban; de azelőtt mindenféle bonyodalmakba keveredik otthon, Szatmárban és környékén; de még azelőtt eltűnik a családjából két bátyja. A vég Károlyi Sándor találkozása azzal, akit és a török rabságból kiszabadítottak, s akiről azt hiheti (joggal, vagy sem, mindenesetre: jó okkal), hogy testvére, Károlyi István volna; s ez a vég egyben Károlyi Sándor szabadulása Kollonich bíboros palotájából (amely, tudjuk, tudjuk, polgárház) és Bécsből. Az elbeszélő azonban már az első lapokon jelzi: Károlyi Sándor bizony visszatér még Bécsbe, környékét lángba fogja borítani (6); s később többször utal arra is: az a Károlyi István, akiről annyi apró adatot, sebesülésére és eltűnésére vonatkozó mendemondát és tanúvallomást összeszed, talán végleg kikerült látókörünkől, talán soha nem látjuk őt viszont. Az a vég tehát, amely a történet fő cselekményét zárja (legalábbis azért, amit az olvasó így érzékel, amit talán némi önkénnyel fő cselekménynek vél), továbbra is nyitott marad: a hősök sorsa még sok mindent tartogat.

A történetnek ez a leírása az ismertetés jó szándékának fanyar gyümölcse, és egyáltalában nem adja vissza mindazt, ami a könyv lapjain valójában tör-

ténik. Ahol is áttekinthetetlenül sok dolog történik, mindenekelőtt az, hogy az elbeszélő olvasójával incselkedik, felfedi saját mindentudását és tudásának hiányait, és bár *tárgya* sem pusztán éppen ez a történet, ami a *tétje*, az még sokkal, sokkal több: a történelem, a történet és a történetírás.

Az elbeszélő tehát rendkívül mulatságosan játszik olvasójával és történetével. Úgy tesz például, mintha az olvasás ideje és a történetmondás vagy az elbeszélő történet ideje valahogyan fedésbe volna hozható egymással – nem a kor, hanem az *időtartam*. Rögtön a szöveg elején Károlyi Sándor eltréfálkozik szolgálójával, és mondja neki: „Mifka, ifol-e muftot?” A tréfás kérdésre választ is szokás adni, de az elbeszélő ezt nem írja le, mert, mint mondja, Károlyi Sándornak mindjárt el is ment a jókedve; tehát amíg telt a leírás vagy az olvasás ideje, addigra már idejétmúlttá vált a viccelődés (11). Másutt az elbeszélő azért szakítja félbe saját elbeszélését, mert egyik hőse, akiről az éppen elbeszélő történet szól, befejezte a levélírást („Sok mindent mondhatnánk még e tárgyban, de Károlyi István időközben végére ért a menyasszonyához írt levélnek...” – 105). Megint másutt éppen késlelteti a történet elbeszélését, hogy közbevehessen valamit: „Mindjárt azt is elmondjuk, mi volt ez az esemény, de még az örömsortűz eldördülése előtt szeretnénk megnyugtatni az olvasót [...]” (145–146). A *metalepszis*, ahogyan ezt az eljárást Genette nevezi, az elbeszélés és az elbeszélő (s hozzátehetjük: az olvasás) szintkülönbségének váratlan átlépése hirtelen megmutatja a munkában lévő elbeszélőt: aki tehát jelenlevő, egy személy, egy hang, valaki, aki munkálkodik és beszél – tehát neki magának is valamiféle története van, amely talán nem független attól, amit éppen olvasunk.

Nyilvánvalóan kihívás, gonoszkodás, huncut játék az a kaotikus, torlódó, zűrzavaros eseménysor-leírás is, amivel az első fejezet indul, s ami a többi fejezetben is minduntalan vissza-visszatér. A „történelem” nem megfejthetetlen, a kapcsolatok, viszonyok, okok és okozatok végül is, nagy nehezen kibogozhatók; a második vagy többszöri olvasás ebben sokat segíthet. De mintha pontosan az volna a célja ennek az örületes névhalmozó, kusza családi és politikai viszonyokat görgető, ezernyi kis történetből összegyúrt magyarországi körképnek, hogy érzékeltesse a dezorientáltságot, a szétesést, a nagyon sűrű, de alig átlátható életet, a hatalomhoz fűződő ingatag, csélcsap viszonyokat. A legutolsó mellékszereplő is meg van nevezve, értesülünk előéletéről és későbbi sorsáról, családi kapcsolatairól, árulásairól és hűségéről – no jó, ez így talán túlzás, de mindenesetre: számtalan a kitérő, a háttérmagyarázat, a közbevetett történet. Ezek némelyike meglepő módon újra előkerül (például Nagy Geci alakja), mások eltűnnek a szemünk elől. Hihetetlenül színes, összegabalyodott, csomós gombolyag – épp így szép, épp így olyan, amilyen a kor volt. Az már szinte mellékes, hogy ebből egy-egy szál viszonylag épségben kihúzható, végigkövethető, kinevezhető történetté.

(*Történelmi regény*) Ne hagyjuk magunkat megtéveszteni. Könnyen kigyűjt-hetők volnának a szövegből mindazok a helyek, ahol az elbeszélő a történelmi

regényről, a történetírásról s általában a történetről elmélkedik (vagy hősei szólnak e tárgyról). Hiba volna azonban azt képzelni, hogy éppen e reflexiók azok, amelyek az elbeszélő (s különösen hogy a szerző!) sajátjai, hogy éppen ez és ennyi volna, amit a történetről (a regényről, a történetírásról) mondana. Az elbeszélő ismét csak pajkosan tévútra visz, kicsit megsétáltat, de nem vezet el valahová, olyan biztos kilátópontra, amit csak ő ismer. Nem; a séta, a (tév)út a lényeg, éppen ott kell körülnéznünk.

Az elbeszélésre vonatkozó morfondírozások egy része nyilvánvalóan (jobb vagy rosszabb, igaznak tetsző vagy kétes) közhely; más részük átvétel, idézet, utalás; részint a 20. század végét, részint a korábbi (olykor jóval korábbi) korokat idézik; olykor az elbeszélő hangján szólalnak meg, máskor másén. A kérdések pedig legfőként aköré csoportosulnak, hogy vajon minek, kinek *van* egyáltalán története, van-e történeten kívüliség, van-e valami, amiről ne volna történet írható – s ha nincs, mit tehet a történetíró. Vajon azért van-e valakinek története, mert „nem akárkí”, ahogyan Kollonich fogalmaz (gróf, hercegnő, ilyesmi), és akkor érthető, hogy a szerencsétlen raboknak nincs történetük. (A *szabadulás* tehát a történetességbe való kiszabadulást is jelenti: azt a világot, ahol immár története lehet az embernek.) Másfelől azonban a(z egyik) zentai csata leírásánál az a kérdés, hogy átugorható-e egy történetben bármennyi idő azzal, hogy „nem történik semmi”. Mindig történik valami, persze. És mi méltó arra, hogy bekerüljön a történetbe? Ki válogasson?

Meg aztán: mi köze van a hatalomnak a történetíráshoz? Kollonich mintha arra célozna, hogy esetleg éppen ő írta volna (éppen írná) Kártigám történetét; s emellett rögtön arról esik szó, hogy maga a politika is regényesedik; s azután meg arról, hogy Károlyi Sándornak *ki kell találnia* a jövő Károlyi-nemzettségét. Hogyan értsük ezt? Akié a hatalom, azé a történetmondás is? A történet szereplői sem lehetnek „akárkik”, de elmondói sem?

(Szövegköziség – *regény a regényben*) A könyv egy pontján megszületik Kártigám. Vagy a *Kártigám*? Buda ostromakor Johann Dietz seborvos talál egy holttestet, akiben „hirtelen ráismer arra a leányra vagy fiatalasszonyra, akit július 21-én, a tabáni körtefa mellett férfinak és halottnak nézett, amíg meg nem győződött e hiedelmek ellenkezőjéről”. A lány tátva maradt szájából „valami feketeség repül ki”, s ugyanekkor „a szoba túlvégéről, ahol a teleírt papírok vannak”, „vészjósló zöreje” hallatszik. A németül írott papírlapok felpúposodnak, Dietz próbálja széthajigálni őket, ámde „a lapok alól megint csak teleírt lapok bukkantak fel. Most már sikoltozott és nyöszörgött a kézirat”. Végre megjelenik a címlap is: „A Buda visszafoglalásakor keresztények fogságába esett Kártigám nevű török kisasszony csodálatos és igaz története, írta Menander”. És aki a kézirat hatalom alatt kuporog: egy hét- vagy nyolcéves kislány. Dietz seborvos ekkor jön rá, hogy ez a lány Kártigám, „akinek csodálatos igaz történetét MENANDER még csak ezután fogja megírni” (84–87). És Dietz körtét ad a lánynak. Annak a fának a gyümölcsét, amely mellett a holtnak hitt lányt lelte.

Az átlagos magyar olvasó nem szokta tudni, ki is az a Kártigám; a kicsit járatosabbak azért emlékezhetnek rá, hogy az első(nek tekintett) magyar(nak tekintett) regény(szerűség) főszereplőjéről van szó, magyarította németből Mézszáros Ignác, 1771-ben. A *Kényszerű szabadulás* elbeszélője jó előre figyelmeztet is bennünket: „a fogolykisasszony Kártigámot az elbeszélő, élve a ráruházott hatalommal és a belé vetett bizalommal, önkényesen kitalálta” (75). (Holott hát nem is ő találta ki. Csak legfőljebb újra kitalálta. Beletalálta az ő történetébe, amelyet nem kitaláltak tekint.) Ez az elbeszélő ugyanitt azt is jelzi, hogy Kártigám „Buda visszavívásakor legfeljebb növendék gyereklány lehet: fogságával, szépségével és egyéb jellegzetességeivel együtt a pusztá képzelet szülötte”. Vagyis van (valahol, a képzelet birodalmában) egy szép ifjú hölgy Buda visszavételekor; és ugyanott, ugyanakkor egy kislány. A rosszul kitalált életkorú lánynak meg kell halnia, a helyes életkorú kibújik egy könyv lapjai közül.

Vagyis – mi is történt? Mi is történik? Ki halt meg, ki született meg? Ki van megírva, ki nincs még, ki fogja megírni, kit fog megírni? Magyarul vagy németül? Vajon mi köze van a szép (előbb élő, majd halott) lánynak a kézírathalom alól előkerülő kislányhoz? Az előbbi volna (ama régi regénybéli) Kártigám, az utóbbi pedig a helyesen rekonstruált életkorú? Vagy csak véletlenül kerülnek csaknem egyszerre Dietz sebészorvos szeme elé? A szemünk előtt bújik elő egy regényből Kártigám, aki ettől a pillanattól kezdve elfoglalja teljes jogú helyét a „történelmi” lények világában, holott, ugyebár, őt magát a kitalált világból szalajtották. A fiktív kislány reálisan felnő, belebonyolódik a „valódi” világ eseményeibe, amikor valódi lesz, ugyanakkor *szereplővé* is válik (ekként tehát ismét csak: fiktívvé, egy történet részévé). És mint regénybéli figuráról beszél róla a regény utolsó lapjain Kollonich bíboros, egy még írásban/olvasásban lévő műről, amelyben „a szereplők, bármennyire valóságosnak hiszik is magukat, az elkészülő fejezetek alapján ismerkedhetnek meg tulajdon történetükkel és annak meghökkentő fordulataival” (191). Akkor most mi, Márton László *Kényszerű szabadulás*ának olvasói, mit is olvasunk?

És történik mindez abban a fejezetben, amely „megíratlan”: a könyv e része az „Egy megíratlan fejezet” címet viseli. Hiszen az a mindentudó elbeszélői szemlélet, amelyet az elbeszélő e lapokon magáévá tesz (továbbá mindazok a konvenciók, amelynek e fejezetben engedelmeskedik), egy százharminc évvel ezelőtt meg nem írt regény lapjaira volnának valók. Ebben a fejezetben az elbeszélő (a meg nem írt fejezeté, akiről a végül is megírt fejezet elbeszélője beszámol) elég sokat bíz képzelőerejére, szereplői mozgását, gondolatait, cselekvéseit és beszédeit akként irányítja, hogy egységes jellemek, célirányos történet, kellő feszültség és megfelelő motiváció teremthetnek. A megformálás tehát mindenképpen a *fikció* jegyében zajlik, a hitelesség nem a tanúé, hanem epikai és lélektani hitelesség, a pontosság nem a tényyszerűségé, hanem az ábrázolás teljességéé.

(Szövegköziség – történetírás a történetírásban) Az elbeszélő, hihetnénk, azt, és csak azt mondja el, amit tud. (Leszámítva a megíratlan fejezetet, amit ezért meg sem ír, hanem átengedi egy százharminc évvel ezelőtti elbeszélőnek, aki képzeletét meg más regényeket azután ábrándosan, szabadosan és céltudatosan jócskán bele is kever.) Az évszámok, dátumok, helyszínek és szereplőnevek pontosak – ellenőrizhetők, dokumentálhatók. Legalábbis úgy gondoljuk. A történet elbeszélője történetet ír, történetíró, aki szó szerint idéz okleveleket, emlékiratokat, jegyzőkönyveket, leveleket, útleírásokat, történeti munkákat. Tehát hihetünk neki. Szövege telis-tele van más szövegekkel, tanúk és kortársak írásaival.

Szövegek ilyenén egymás mellé rendezésével, összeolvasztásával, szembesítésével és egymásba játszásával, amit nem is rejt véka alá (jóllehet ki sem emel), a történet elbeszélője azt az illúziót kelti, hogy az *igazságra* törekszik; hogy csak azt mondja, amiről mások is beszámolnak (s íme, itt a szövegük), amiről pedig nem tud, azt vagy kerülni igyekszik, vagy nem tudását beismeri. A történetírás tehát mintha nem volna más, mint hiteles beszámolók elrendezése, feltérképezése mindazon cselekedeteknek, kapcsolatoknak, szóváltásoknak, amelyekről mások már beszámoltak. De a *regény* szövege vajon büntetlenül maga alá gyűrhet-e (vagy legalábbis maga mögé állíthat-e) más szövegeket? Nem válik-e érintésétől rögtön minden más szöveg is fikcióvá? És ha nem is; vajon mennyire hitelesek, szavahihetők, megbízhatók, pontosak ezek a más szövegek? Tehetik-e *igazzá* az elbeszélt történetet?

(A hitelességnek szép miniatűr példája található a meg nem írt fejezetben, amikor az imént említett Dietz seborvos azon töpreng, a meggyalázott halott nő „bosszút állhat: mert előfordul, hogy a meggyalázott női hullák elkapják a föléjük hajló gyanútlan férfi csuklóját, és közösülésre kényszerítik. Dietz egy alkalommal, amikor Sziléziában járt, kis híján szemtanúja volt egy ilyen esetnek” – 84. Ahol is éppen ez a „kis híján” volna érdekes: illet tehát senki nem látott, legalábbis a számunkra nézőpontként pillanatnyilag az elbeszélő által adott Dietz semmi esetre sem; honnan hát a bizonyosság, hogy ilyen „előfordul”? És vajon nem éppennyire megbízhatók-e a többi adatok és szemtanúk?)

„A történelem szavahihető tanúi” a történet egy döntő pontján főszereplőkké is válnak. Károlyi Sándor szívét kétely mardossa, hogy vajon a kiszabadított ember valóban az ő testvére-e. Kollonich bíboros három tanút említ: Medve Boldizsárt, Kiss Balázst és Toldy Ferencet. Mármost hősrünk az első kettőt jól ismeri, és viselt dolgaik miatt igencsak lesújtó véleménnyel van róluk; de Toldy Ferenc nevét ráadásul még soha nem is hallotta, és a Toldy családban, ezt pontosan tudja, nincs is Ferenc nevű – tehát csakis közönséges névbitorló lehet, és „aki névbitorló, az nem lehet szavahihető ember”. Akiket tehát Kollonich az igazság vitathatatlan letéteményeseinek gondol (vagy akikről ezt akarja Károlyi Sándorral elhitetni), azok nagyon is gyanús alakok, egyikük tán nem is létezik. (És Toldy Ferencsel kapcsolatban nemcsak hősrünkbe hasít rémület, hogy talán „őkimagaslósága nem is azt mondta, hogy Toldy Ferenc, hanem

azt, hogy »toll' Differenz«, ami németül van, és magyarul eszeveszett különbség, azt jelenti” – 169–170 –, hanem az olvasóba is: csak nem egy másik Toldy Ferencről volna szó? Az meg hogy kerülne ide? Miféle tanú volna ő, százötven évvel későbből? Lehet-e szavahihető valaki, aki nem volt, nem lehetett jelen? A történetíró miféle tanú?)

(*Kimeríthetetlenység*) A recenzens nemsokára (e bekezdés végén) abbahagyja, de nem fejezi be számadását. Tudja jól, hogy ez a karcsú kötet (vagyis *könyv*, ahogyan nevezni szerettük itt) még bőséggel kínálna alkalmat és célt a vizsgálódásra. Nem volna haszontalan Márton László regényeivel, drámaival és – külön – tanulmányaival összevetni; érdemes volna a mai magyar prózának azt a vonulatát e könyvvel kapcsolatban újra megvizsgálni, amelyik a történelmet (s különösképpen, amelyik a századokkal ezelőtti magyar történelmet) tárgyalja, avagy – másként – amelyik a történetírás problémáival szembesül (értsük ezen akár a történelem [mi az?] írásának, akár a történet [mi az?] megformálásának nehézségeit). Fel lehetne tární e könyv forrásait: mi van meg, hol van meg, mennyire van meg, hogyan kerül a könyv lapjaira; mi lehetne meg, és mi az, ami semmi esetre sem lehetne meg; mi az a forrás: szépirodalom, történetírás, vagy úgynevezett tényanyag – és mi az, hogy tényanyag? (Hitelesebb-e egy szöveg, ha valamely beszámolóra hagyatkozik, vagy az is csak szöveg, és nem tényyszerűbb bármelyik másiknál? Kártigám regénye regény-e valóban, vagy hitelt adhatunk neki? Honnan vesszük a hitelt, és mit tesz ő vele? A regénynek tehát nem lehet hitele? És akkor ez a könyv akkor hiteles-e, ha mindent alá tud támasztani – hogyan? –, vagy akkor is, ha nem egészen?) Meg lehetne vizsgálni a könyv viszonyát régi és még régebbi történeti könyvekhez – regényekhez és nem regényekhez (van-e különbség?) –, a korról szóló más történeti regényekhez és magához a *Kártigám* című regényhez (melyikhez? a Mészáros Ignácéhoz vagy [melyik?] eredetijéhez?). Mindez még hátra volna, s annyi minden más. És nem érzünk vágyat, hogy olyan gyorsan megszabaduljunk ennek a könyvnek a fogságából; szívesen raboskodunk benne.

NEVETVE VENNI BÚCSÚT

Márton László: *A mi kis köztársaságunk. Regény.*
Budapest, Kalligram, 2014. 392 oldal

Azt hiszem, előre meg tudom mondani (vagy legalább részben), mi minden zavarhatja az olvasót, amikor ezt a remek regényt olvassa – hacsak be nem szippantja azonnal, és nem sodródik, borzongva és kacagva, a népmesék, történelmi töredékek, viccek és politikai bikkfanyelv sodró, zavaros áradatával. Esetleg nem érti ezt a folytonos hang- és hangulatváltást; maga a történet is zűrösnek tetszik, ide-oda kanyarog, jócskán meg kell dolgozni azért, hogy összerakjuk; nehéz a mellékes epizódokat és a nagy horderejű eseményeket elválasztani egymástól; és egyáltalán: mi ez az egész?

Meggyőződése, hogy Márton László új regénye – amellet, hogy rendkívül mulatságos, szórakoztató, olvasmányos mű – kiváló, sok rétegű, átgondolt és fontos kérdéseket feszegető írás. Ezért arról szeretném meggyőzni azt az olvasót, aki a fenti okokból netán idegenkedne tőle, hogy mindaz, amit akadálnak, kuszaságnak, véletlennek, ügyetlenségnek vél, gondosan eltervezett, mesteri szerkezet szolgálatában áll, és nagyon is lényeges jelentéseket adhat át.

Kezdjük talán a történettel – és itt már rögtön bajban leszünk. A legegyszerűbb talán az volna, ha azt mondanánk: a Vésztői Köztársaság történetét beszéli el a regény. Arról valamit sokan hallottunk harangozni: a második világháború végén, amikor az ország keleti felére már benyomultak a szovjet csapatok, a Vésztő nevű település önállósította magát, saját kezébe vette a közigazgatást, az élelmiszer elosztását, a jogszolgáltatást, és úgy két-három hónapig állam volt az államban. Márton regényének helyszíne, Hömpölyzug talán megfeleltethető Vésztőnek. De nem lehetünk benne biztosak: az elbeszélő (aki persze, látni fogjuk, megéri a pénzét) korántsem egyértelműsít.

Még az is lehet, hogy – ha másutt nem, a fikció világában – sok ilyen kis köztársaságocska volt annak idején hazánkban. A történet tehát Hömpölyzugban és az ideiglenes kormányt éppen tető alá hozó Debrecenben játszódik – meg olykor a távoli Moszkvából hazánkat árgus szemmel figyelő Sztálin elvtárs és az idetelefonáló Rákosi elvtárs közelében, sőt a megjárjuk a königsbergi hidakat is; a főszereplők a hömpölyzugi köztársaságot kitaláló és működtető Mátrai, meg a még időben Debrecenbe ment Mrázik; és persze Hömpölyzug számos lakója, akik közül némelyek funkcióra is emelkednek.

Mindenesetre: a sztori *alapja*, valahol a távoli messzeségben, ez az 1945-ös történet; aztán ezt fedi el a mindenféle kitalált és eltorzított nevek garmadája, a helyszínek bizonytalansága (Debrecen az orrunk előtt nevezi át az elbeszélő), a legendák és mesék, amelyeknek valami valóságmagvat kellene tulajdonítanunk; az idő meghatározhatatlansága (nem tudni, végül is mettől meddig tartanak az események – akár éveknek is érzékelhetjük őket); az ugyanazon epizódok alternatív elbeszélései; s még megannyi tényező. Mindezek úgy és

olyan mennyiségben rátelepednek arra, amit történetinek hiszünk, hogy komoly munka utánabányászni. Olyannyira, hogy értelmetlennek is tetszik. Mit akarunk? Miféle igazságot, hitelességet, végleges tudást?

Márton Lászlót nagyon régóta, számos elbeszélő és értekező művében izgatja az a probléma – látszólag nagyon is egyszerű kérdés –, hogy hogyan is lehet beszámolni egy-egy eseményről. Mi a pontosság? Mi a megbízhatóság? Kikapcsolható-e az elbeszélő elfogultsága, sajátos látásmódja, egyáltalán: szempontja? S ha nem – hogyan lepleződik le? És milyen a több szempontú elbeszélés? Mondom, Márton sok művében előkerül mindez, a szövegek eljátszanak a lehetőségekkel, megmutatják a fonák helyzeteket, amelyek nem másból, mint az egyszerű(nek tetsző) történetmondásból fakadnak. Itt mintha nagyot csavarna az egész problémagubancon: arra szólítja fel (közvetett módon, az egymásra rétegződő, egymást is elhomályosító, félrevívó-elterelő áttételek révén) az olvasót, hogy csak élvezze a mesélés hullámmzását, ízeit, kanyargósságát. Hogy ne törődjön holmi történeti valósággal – amiről amúgy sem tudjuk, nem is tudhatjuk, hogy micsoda –, hanem csak sodródjon. Ha épp egy fantasztikus vagy meseszerű részletbe botlik, azt vegye ugyanolyan természetesen, mint a levéltári adatokkal hitelesíthető betéteket.

Az olvasónak az a beidegződése, hogy a fantasztikus történetet valami valóságosra próbálja visszavezetni, azután azt tovább a történelmileg autentikushoz, közben keresztülvágja magát a kitalált és átalakított szereplők (és nevek) dzsungelén, s jó esetben valami hihető (de korántsem bizonyos) történethez érkezik. Márton minderre a fáradságos és hiábavaló munkára rálegyint. Márpedig a maga módján ez is válasz a Mártont régóta foglalkoztató kérdésre: az önfeledt olvasás örömét akarja visszaadni; hogy úgy emelkedjünk felül vagy lépünk túl a nehézségeken, hogy meglétükkel tisztában vagyunk. Olyan történelmi regényt ír, ami persze rég túl van a naiv egyszerűségen, mégsem bonyolódik bele abba, hogy minduntalan figyelmeztessen a veszedelmekre.

Másodszor – éppen ezért – azt érdemes tudomásul vennünk, hogy *A mi kis köztársaságunk* szórakoztató mű, több értelemben is. Azért is, mert módfelett mulatságos, fordulatos, ki nem fogy az anekdotákból és a fura szereplőkből, a cselszövényekből és a félreértésekből – mindazt felvonultatja, amit akár egy 19. századi szórakoztató történelmi regény az olvasó jó kedvre derítésére nem szégyellene alkalmazni. Azért is, mert a dörzsöltebb, gyanakvóbb, Mártonban valamelyest jártasabb olvasó éppen azon mulat, hogy miképp kerülgeti a szöveg mindazon csapdákat, amelyek a történelmet (pláne a közelmúlt történelmét) feldolgozó regényre leselkednek (s éppen ezzel a kerülgetéssel fel is hívja rájuk a figyelmet). Meg azért is, mert a torzítgatások-ferdítgetések nemcsak az olvasót, hanem minden bizonnyal a szerzőt is remekül elszórakoztatják. Ha egy-egy nevet vagy utalást sikerül felfejtenünk, az mulattat – de hány olyan lehet a könyvben, amin csak maga a szerző (meg pár beavatott) kuncog!

Jó pár szereplő rajzfilmfigurákra emlékeztet, vagy burleszksfilmek hőseire: nagyon sokszor megkettőződnek (Stan és Pan, Zoro és Huru, Hacsek és Sajó

módjára), ez már magában is mosolygásra késztet. Ráadásul tele van a szöveg verbeli viccekkel, humoros jelenetekkel és párbeszédekkel, szófacsarásokkal is. Meglehet, ezek egy része ismét meglekenti az olvasót – mert gyakorta találunk köztük olcsó, bombasztikus, nem épp kifinomult, bumfordi tréfákat is. Csakhogy ezeknek is megvan a szerepük: egyfelől ellensúlyként szolgálnak az igencsak durva, kegyetlen, hátborzongató eseményeknek, ahogyan az apokaliptikus kellős közepén, a szabad rablás, gátlástalan öldöklés, megalázás és rettegés idejében a jelenlevők is minden alkalmat megragadnak, hogy – bármin! – röhögjenek végre, s az is, aki a szöveget olvassa, hálás minden megkönnyebbülésért. Belefér minden: az intellektuális is, a vásári is – csak nevetés legyen, valami ellenállás, valami menekülés. Másfelől ezek a tréfák az elbeszélőéi: legalább annyira fontosak az elbeszélő jellemzéséhez, mint a befogadó nevetetéséhez. Mindenkire vet ilyen-olyan fényt, hogy mivel és hogyan viccelődik – arra is, aki ezt a szöveget, Márton regényét narrálja.

És itt érünk el a harmadik fontos szemponthoz. A történetmondáson és a szórakoztatáson kívül a legfontosabb téma (ami minden bizonnyal fejtörést is okoz majd): az elbeszélő maga. Nem tudjuk, ki ő – nemcsak a neve nem derül ki, de mintha nem is végig ugyanaz a személy volna. Hol a hatalmi apparátus részese, hol a végtelenségig lojális alattvaló, aki mozgalmi szlogeneket szajkóz, hol a nép hiedelmeit, pletykáit, mendemondáit közvetíti, hol a legfelső körök intrikáiban is járatosnak bizonyul. Talán a leginkább a görög drámák karának feleltethető meg, amely hol kívülálló, hol résztvevő, hol az egyik, hol a másik szereplő szempontjához áll közel.

Csakhogy: ez az elbeszélő nem egyszerűen megbízhatatlan (ami Márton elbeszéléseinek régi problémája), hanem egyenesen hazug, gonosz, jellemtelen, törleszkedő, simlis alak. Nemcsak hogy nemigen lehet hinni neki, de könnyen rajta is lehet kapni, hogy maszatol, elkendőz vagy kiszínez eseményeket. Mindközben olykor valami förtelmes brosúra-töltelékszöveggel önti le a mondanódját, máskor (a korban ipari mennyiségben kiadott) szovjet népmesék hangját imitálja. Viszont van, amikor kifejezetten szellemes, csipkelődő és ironikus, megint máskor ócska poénokat süt el. Kiismerhetetlen és kétes alak, már-már ördögi, részint vele, részint rajta nevetünk. De az is előfordul, hogy egyszerűen és tárgyyszerűen tényeket közöl. Például felsorolja, két oldalon keresztül, a hadifoglyokat befogadó táborok hivatalos nevét és rövidítését: maga a lista is örületes, egyszerre vérfagyasztó és nevetséges – s különösen az, hogy a kedélyes(kedő), szemlélődő elbeszélő efféle váratlan váltásokra képes. A sok leágazású, de leggyakrabban jóízű anekdotázással előadott sztorit meg-megszakítják az öldöklés, a sivár nyomor, a rettenetes éhség és kiszolgáltatottság képei.

Viszolygunk ettől az elbeszélőtől – éppen mert olyannyira ismerős. Itt él közöttünk. Ami rossz, csúnya, kellemetlen, azt elkeni, letagadja; könnyen felszedi a jelszavakat, ügyesen alkalmazza is őket, bármikor kész az irányvonalnak éppen megfelelően lelkesedni. Tetszése szerint átírja a saját maga mesélte törté-

netet, akár menet közben. Többes szám első személyben beszél. Néha meg nem riad vissza attól, hogy faarccal a tudomásunkra hozza a legszörnyűbb tényeket.

Ennek az írásnak – jobb híján – olyan címet adtam, ami Marx mondására utal: hogy az emberiség nevetve mond búcsút a múltjának. Akkor dolgoztuk fel igazán, akkor értettük meg, akkor nem jelent többé feladatot (vagy akár traumát) a múlt, ha mulatni tudunk rajta, ha megszűnik a jelen fájdalmas része lenni. Márton regénye bármennyire mulatságos is, éppen ellentmond ennek, amennyiben a nevetés mellett hátborzongató, rémületes, szívbemarkoló eseményekről olvasunk; vagy éppen igazolja, amennyiben ettől a múlttól a jelek szerint egyelőre cseppet sem tudunk megszabadulni, nem tudunk neki búcsút inteni. Nevetés ide vagy oda.

Nagyon sötét az a kép, amit Márton a magyar valóságról fest. És az embernek az az érzése, hogy korántsem csak a magyar történelem egy bizonyos szakaszáról. Arról is, persze. Csakhogy ez a szakasz – mint minduntalan kiderül – nagyon szorosan összekapcsolódik azzal a még sötétebb szakasszal, ami közvetlenül megelőzte: a legaljasabb, leggyanúsabb vagy legszámítóbb szereplők történetesen ugyanazok. Akik a szovjet megszállás után előkerülnek, egyenesen ebből a szörnyű korból jönnek, ennek megfelelő jellemmel és előélettel. Ez pedig előrevetíti – amit jól tudunk –, hogy utána, nagyjából ugyanezeknek az embereknek a közreműködésével, a szovjetekkel súlyosbítva, mi fog történni.

Sőt, a hatalmi viszonyok jellemzése, az alkuk, árulások, összefonódások, zsarolások természetrajza a mát is folytonosan az eszünkbe juttatja: mintha csak jóval több mint hetven éve (másként, finomodó eszközökkel, más felállásban) ugyanaz folyna. A regény vége sem hagy kétséget e felől a tragikus (de – sajnos – józan, realista) világlátás felől. Béke köttetik, az idillbe még Babits *Húsvét előtt*je is beleszűrődik, itt a tavasz. „Ilyen derűs tájban, ilyen verőfényes időben kell végérvényesen kijózanodni. / Megnyílik előttünk, akár egy fénnel teli szakadék, Magyarország jövője, a velünk együtt elmúlni készülő évek, évtizedek csordultig telített üressége.” – És itt ér véget a regény. Az ürességgel, a semmivel, ami jön, s amiben vagyunk.

A MÁSODIK

Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*.
Budapest, Magvető Kiadó, 2002. 467 oldal

Rakovszky Zsuzsa regénye kétségkívül jelentős, nagy regény, emlékezetes olvasmány, nagyszerű nyelven megírt, mesterien szerkesztett, izgalmas mű.

Jó volna ezzel kezdeni – és valóban ezzel is kezdem –, némi kételyeim mégis vannak; nem olyan erősek, hogy fanyalgássá vagy kukacoskodássá váljanak, mert az első mondatban megfogalmazottakat komolyan hiszem, s meg is próbálok majd érvelni egyértelműen kedvező véleményem mellett. De mégis bujkál bennem egy kis rosszérzés.

Talán azért, mert inkább *második* kötetnek látszik: mintha nem feszítené (és ezért nem feszítené szét, esetleg feltűnő nyomot hagyva a pazar és fegyelmezett formán) valami, ami nagyon kikívánczik; vagy mintha nem akarna nagyon kipróbálni valamit, kísérletezni valamivel, valaminek a lehetőségeit fölmérni. Rakovszky Zsuzsa hihetetlenül jól ír regényt, majdnem minden tökéletes, túlságosan is az: elegánsan begyakoroltnak, ismerősnek, jobbára kockázatmentesnek látszik valamennyi megoldása.

Vagy még egy kicsit több rosszindulattal úgy fogalmazhatnánk: *A kígyó árnyéka* parádésan megírt *másodvonalbeli* regény, nagyszerű munka, de mégsem a legfelkavaróbb, legmegrázóbb élmények közül való. Ami azért mégsem akármilyen: ez volna voltaképpen a legelső vonal, hiszen csak nagyon ritkán, talán minden évtizedben egyszer-kétszer ha születik igazán nagy, lenyűgöző remekmű. És azzal még nem sokat mondtunk, ha a Rakovszky Zsuzsa művét nem soroljuk ezek közé.

Rakovszky minden rajongója persze tudja, hogy az egyik legkiválóbb mai költő *első* regényéről van szó, amely önmagában is érdekes, fontos, jelentős esemény. Tudjuk azt is, hogy Rakovszky kiváló műfordító, esszé- és prózát egyaránt pontosan, élvezetesen, gördülékenyen magyarít, a prózaírás tehát szakmája – még ha eddig nem gyakorolta is –, fordítás közben (akár akarta, akár nem) elsajátította a stílus, a szerkesztés, a hatáskeltés, a történetalakítás, a környezetrajz, a jellemfestés és minden hasonló ásatag (vagy klasszikus) elem csínját-bínját. És persze csak felsőfokon lehetne arról szólni, hogy mennyire ért a nyelvhez, a prózához is – regénye sehol nem „költőieskedik”, álom- és látomásleírásai (vagy a vízióknak tetsző, de a „valóságos” környezetet ábrázoló képek) inkább a pontosan meglett szavak, mintsem a halmozódó metaforák vagy hasonlatok sorozatai.

A regény elbeszélője Ursula Lehmann, aki 1666-ban, már öregen veti papírra emlékeit. Orsolya életének első felével (gyermek- és ifjúkorával) vet számot, s röviden, tárgyyszerűen szól a rá következő évtizedekről is, de azokat egyformának, ismétlődőnek, megörökítésre voltaképpen méltatlannak találja. Lehmann patikus lánya Lőcsén született és nevelkedett. Kora gyermekkorától érzékelt

a feszültséget apja és anyja között; a pestisjárvány idején apa és leánya éppen a városon kívül van, és sorsára hagyják a már megfertőződött anyát. Orsolyában erősödik a gyanú (amiről már gyermekkorában hallott suttogni), hogy őt nem is saját apja nemzette: anyját már terhesen (mástól teherben) vette el apja. Az özvegység nehéz ideje alatt az apa megpróbálja elcsábítani lányát; aztán pedig új feleséget hoz a házhoz, aki csaknem egyidős a lánnyal, és ugyancsak Orsolyának hívják.

Az országban Bocskai hadai pusztítanak, hódoltatnak, védelmeznek és adóztatnak: Lőcse városának evangélikus lakossága nagy reményeket fűz ahhoz, hogy Bocskai katonái vallásszabadságot hoznak. Ám amikor beengednek egy csapatot a városba, fosztogatás és erőszak söpör végig a városon: Orsolya alig ússza meg, hogy egy vad és piszkos katona házuk pincéjében a magáévá tegye.

Orsolya álmodozó, zárkózott életet élő lány, aki halálosan beleszeret az első szóba jöhető és közelebbről megismert férfiba, keresztanyja rokonába. Noha a züllött, kicsapongó, nagyvilági életet élő és Orsolyával épp csak játszadozó fiatalember nem sok hajlandóságot mutat a közelebbi kapcsolatra, a lánynak végül sikerül olyan helyzetet teremtenie, amelyben (csaknem kényszerűségből, s még csak a kaland élvezete nélkül is) a férfi elveszi szüzességét. S mint csakhamar kiderül – teherbe is ejti Orsolyát.

Amíg lehet, Orsolya titkolózik; később apjával elhiteti, hogy a Bocskai-katona erőszaktétele mégiscsak megtörtént. A városon kívülre küldik, míg meg nem szüli gyermekét. A másik Orsolya, a mostohaanya is gyermeket vár, de egy borzasztó baleset miatt elvetél; az apa úgy dönt, hogy a két Orsolya szerepet cserél, elköltözik Sopronba, ahol senki nem ismeri őket, és saját lánya játssza majd ott a feleség szerepét, akinek tehát törvényes gyermeke születik.

A (már kissé bomlott) mostohaanya a Sopronba vezető úton elmenekül, de vesztére, mert útonállóknak lemészárolják. Apa és leánya ezután letelepszik a városban, ám Orsolya gyermeke hamarosan meghal. Az apa Orsolyát feleségeként mutatja be (s egy idő múlva ekként is használja); mígnem a lány Kőszegre szökik, ott férjhez megy, s ott immár senki nem ismeri bonyodalmas élete történetét.

Nagyon gazdag, nagyon dús, bonyodalmas és érdekes cselekmény, néhány főszereplővel és a részletek finom rajzával, számtalan mellékszereplővel; bűn és bűnhődés, titok és felismerés, a család zárt világának fülledtsége és a külvilág hideg ellenségessége – mesteri konstrukció. Mégis mi a baj? Lehetne sorolni, s legyünk is túl rajta mihamarabb, hogy azután a mű erényeiről eshessen több szó.

A nyelv modorossága? Igen, persze hogy modoros a nyelv, koholmány, csinálmány, ilyen nyelv soha nem volt: mert egyrészt felidézi a 17. századot, a regény cselekményének idejét, másrészt azonban nem archaikus, csak archaizáló; alapvetően a realista regények 19. és 20. századi nyelve, de mondatszerkezeteiben, szóválasztásaiban, egyes fordulataiban félreismerhetetlenül régies. Így azután folyamatos az anakronia, mert bár aligha lehetne rajtacsípni az elbeszélőt, hogy későbbi századokból származó *kategóriákat* használ, *szavai* többségükben természetesen a nyelvújítás utánról származnak. Talán csak egy-két hely van (fel

is tűnik), ahol az elbeszélő kifejezetten régies módon fogalmaz (az elbeszélő múlt olykor, mintegy véletlenül, bekerül a szövegbe); ezek inkább tekinthetők kisiklásoknak, mint meghatározóknak. Külön elemzést érdemelne, hogy hogyan is készül ez a dikció: vajon min múlik, hogy jellegzetesen 17. századnak érezzük (túl az olyan játékokon, mint a tulajdonnevek helyesírásának bizonytalankodása)? Rakovszky érezhetően örül is ennek a találmánynak – lubickol a nyelvben, ahogyan a történetbonyolításban vagy a leírásban, részletezésben is.

Tehát: igenis modoros, csinált, furcsa a nyelv, de ez engem csöppet sem zavar. Orsolya világa – bármennyire tele van zűrzavarral és borzalommal – kerek, a maga módján tökéletes világ, ahol fedi egymást a nyelv és mindaz, amit mondani érdemes és kell. Orsolya soha nem küszködik a nyelvvel, soha nem érezzük, hogy valami kifejezhetetlent, megfogalmazhatatlant akarna a tudunkra adni; a nyelv (ekkor még) az ismeretek pontos tükrének tetszik, kiválóan el lehet vele igazodni a világban, és persze el lehet vele fedni, be lehet bugyolálni, vagy váratlanul élesen támadni.

A hosszas álomleírások? Ezekkel már akadhatnak kisebb gondok. Orsolya elbeszélésének fontos pontjain bukkannak fel az álmok felidézései, zűrzavaros és ijesztő történetek, képek, átváltozó alakok, valóság és irrealitás borzongató egymásba csúszásai. Álomfejtésre hívják fel az olvasót; arra, hogy próbálkozzon egyszerűbb vagy bonyolultabb értelmezésekkel, hozza valahogyan összefüggésbe az álmot akár a „valósággal” (vagyis azzal, amit Orsolya elbeszélésén keresztül valóságként ismerünk meg – márpedig ki tudja, mennyit tagad el maga előtt is, olvasója előtt is az elbeszélő), akár az elbeszélő gondolkodásmódjával, jellemével, pszichéjével. A felszólítás rendszeres ismétlődése azonban azzal jár, hogy veszít hatásából: mintha minduntalan ilyen támpontokhoz, segédegyenesekhez utasítana bennünket a szerző-elbeszélő, mintha nem bízna abban, hogy boldogulunk (vagy akár tévelygünk) anélkül is, hogy efféle megvilágító (és egyben persze félrevezető, mindent újra megbonyolító) belső történetek értelmezésébe fognánk. Kevesebb álom talán több volna.

Másrészt az álmok (s ezekkel együtt azok a rendkívül részletező, nagy erejű képekben megfogalmazott tájképek, látképek, csendéletek, amelyek mindegyike szinte filmként vagy – maradvány a kornál – a németalföldi festők kíméletlen precizitásával állít elénk borzalmakat, szépségeket, groteszk vagy álomszerű jeleneteket) az elbeszélés „valóságossága” és a fikció közötti viszonyt teszik kérdésessé. Bármennyire csinált is a nyelv maga, bármennyire kifinomultak és érzékenyek a párbeszédek, soha nem vonjuk kétségbe Orsolyának mint elbeszélőnek a hitelességét: az öregasszony számára, aki itt emlékezik, nagy a tét, gondosnak és pontosnak kell lennie, sietnie fölösleges, írása nem a nagyközönségnek szól. Csakhogy amikor olyan dolgokra emlékezik, és olyan elképesztő alaposággal és részletességgel – az álmokra, elmúlt életének egy-egy részletére –, amelyekre így másnap reggel sem szokás, akkor óhatatlanul a *fikciós* elbeszélő tolakszik az előtérbe. Még ha nem vádoljuk is Orsolyát azzal, hogy mindez kitaláció, koholmány, olyasvalami, ami az olvasónak szól (akire ő – a fikció

szerint, mint naplóíró vénasszony – nem is gondol), furcsának, idegennek, vagy valami káprázatos emlékezőtehetség művének, vagy költői betétnek kell tekintenünk ezeket. Egyszerűen nem hihető, hogy az elbeszélő-főszereplő volna ezeknek a szövegeknek a forrása. Röviden: az elbeszélés organikussága e pontokon mintha megbomlana, a kényes egyensúly kibillenne.

Hasonló kicsi, alig látható törések mutatkoznak az előrevetítések rendszerében. Az elbeszélő (ha Orsolyával azonosítjuk) természetesen mindennek tudja a kimenetelét, ezért jó előre mindent bejósolhatna – ehhez képest persze nagyon is megtartóztatja magát, legfőljebb az elbeszélés elején jelzi *jelenlegi* helyzetét (tehát bizonyos értelemben a történet végét). Mégis: nem tartja magát ehhez a szabályhoz, vannak pontok, ahol egyértelműen előre jelzi, hogy mi fog történni; ilyenkor pedig hirtelen eltűnik az elbeszélés konvencióit betartó *elbeszélő*, és előtérbe kerül a kvázinaiv módon önéletírást papírra vető „Orsolya”.

A regény egyik fő kérdése a látszat és a valóság, a titok és a nyilvánosság, a felszín és a mögöttes viszonya. Orsolya egész élete ezek hálójában vetődik ide-oda: titok már születése is, amely nyilvánosságra soha nem kerülhet; titok, hogy ki gyermeke apja; meg kell őrizni Lócse, Sopron és Kőszeg nyilvánossága előtt is a látszatot, csak éppen mindig másikat; a felszínnek tökéletesnek, kikezdhetszerűnek, simának kell maradnia, bármi zajlik is hátul, a mélyben, a bűn és a borzalmak világában. Orsolya mostohaanyja azt hiszi, rájött valami hatalmas, szörnyű titokra – pedig nem *arra* jött rá, ami az igazság.

A kérdés azonban az, a regény mint felszín mögött miféle nagy igazság vagy titok van; mi a tétje annak, hogy ezt a történetet valaki elmondja. A történetmondás mindig valamire való: s nem föltétlenül a történetben magában, hanem az elmondás tényében, módjában vagy alanyában is lehet. Mit tehetünk tehát vele?

Kicsit tartok attól, hogy *A kígyó árnyékának* nincs elegendő mélysége, nincs elég titka. Elbeszélésének (s így értékelésének) elegendő indoka persze mindaz, amit eddig elmondtam – s még nagyon sok minden más –: a nyelv gyönyörűsége, a cselekmény gazdag áradása; de nem vagyok biztos benne, hogy nem valamelyest önműködő, magától alakuló, *adódó* szöveg-e, amit olvasunk.

Vagy irányítuk a figyelmünket az elbeszélőre? A nőre, aki megéli és elmondja történetét? Nem kell vad feministának lenni ahhoz, hogy ennek jelentőséget tulajdonítsunk. Észrevehetjük, hogy ennek a nőnek élete legnagyobb és legmegrázóbb eseményei az elbeszélésben vakfoltként (nem) látszanak: anyja halála, szüzessége elvesztése, az első (immár nemcsak érzelmekkel, hanem) élvezettel is teli szeretkezés, első gyermeke halála – ezek mind el nem mondott, elhallgatott, nem látott vagy nem átértzett események, s éppen ezek ébresztenek erős kételyt aziránt, hogy vajon mennyire őszinte önmagához (és hozzánk) Orsolya. Mennyire nem tudja vajon, hogy mit is akar a délceg úrfítól? Mennyire áll ellen az erőszakoskodó martalócnak? Mennyire egyezik bele, hogy éppen azon az éjszakán adjon neki apja altatót, amikor gyermeke meghal? Játssza-e a nő szerepét, vagy éppen ilyen? Mit tud ő maga erről? És hol van a szenvedély, az *indulat* (amit a kígyó árnyéka jelentene), vajon tényleg

csak egyszer-kétszer lobban fel ebben a szűk és szerencsétlen életben, vagy csak szó nem eshet róla?

Ha az értelmezésnek ezt a vonalát választjuk, valameddig biztosan eljuthatunk: ezek a kérdések ezt a sok száz éves történetet (vagyis inkább annak elbeszélését) nagyon is maivá teszik. Szemügyre vehetjük tehát a regényt a női írás vagy megszólalás problémájaként (s persze a látszatnak megfelelni akaró, a bűnt mélységes titokban megőrző, ám mégis idegen, valamelyest kirekesztett nő problémájaként). Kérdés azonban, hogy az időbeli eltávolítás mit segít, módosít vagy ront az ilyen megközelítésen: a hajdani Orsolya (hazugságaival, szemérmességével, alkalmazkodásával) nyilván nem *azonosítható* semmiféle mai női diszpozícióval. Vagy: valamiféle örök asszonyiról volna szó? Ez lenne a regény sugallata?

Vagy a bűnről, a konvenciókról, a színjátékról, szerepvállalásról volna szó? Arról, hogy a szigorú közösségi normák miként deformálják – s végső soron kényszerítik bele a bűnbe – az embert? Hogy miféle erőszakot tesznek a közösségek tagjaikon, húznak rá maszkokat, szorítják bele egy-egy szerepbe?

Nem tudom. Egészen biztos, hogy más értelmezések is vannak, s azok is valameddig elvezetnek. Ilyen lehet a felszín és mélység kérdésén, vagy a soha ki nem derülő (de mérgező, emésztő, gyilkos) bűn és a társadalom ostoba konvencióinak kérdésén alapuló interpretáció. Lehet gondolkodni azon, hogy a vallási viszályok milyen nevetségesek, mégis milyen életfontosságúak (és életet, halált eldöntőek); hogy mennyire más a dicsőséges Bocskai hadjáratairól történelemkönyvekben olvasni, mint a megsarcolt, kivéreztetett, elpusztított falvak és városok lakóinak nézőpontjából; vagy végig lehet úgy olvasni a regényt, mint a világlátás, világérzékelés egy elfelejtett módjával történő találkozást. Sokféle olvasás, számtalan értelmezés lehetséges. És, ismétlem, Rakovszky Zsuzsa regénye kétségkívül jelentős, nagy regény, emlékezetes olvasmány, nagyszerű nyelven megírt, mesterien szerkesztett, izgalmas mű. Még ha nem is remekmű.

A NÉPMESELŐ

Cserna-Szabó András: *Fél hét*.
Budapest, Magvető Kiadó, 2001. 170 oldal

Első körben a recenzens-olvasó fenntartás nélküli örömének adhat hangot: Cserna-Szabó András kötetében olyan *gesztust* vél meglátni, amely oly sokszor hiányzik a mai magyar prózából, s ha megvan is, egyre több kellene belőle. Úgy tudnám ezt a gesztust körülírni, hogy a gondtalan mesélőkedv van meg benne, a felületen cikázó, az élőbeszéd természetességével megszólaló, a nézőpont (sőt a történet) esetlegességének és esendőségének tudatában lévő, olykor önreflexív, de soha nem görcsösen akarnok próza ez. Leginkább a szabadság jellemzi: annak a látszata, hogy a szövegek mögé képzelt szerző csaknem formálatlanul, gáttalanul, mindig olvasójára tekintettel, de akár csapongva képes elbeszélni, hogy az elbeszélés számára mindenekelőtt öröm, amit önmagából áraszt és olvasóival megoszt, játék és kihívás. Mélysége nem *mögötte* van valahol, hanem önmagában a mesélni tudásban, az öröme, a játékra való képességben, a könnyed elbeszélés kihívásának való megfelelésben van; vissza is ver egyúttal minden olyan próbálkozást, amely „társadalomábrázoló”, „ontologikus” vagy „poétikai” allegóriának akarná olvasni e szövegeket, amely mögójük, alájuk, fölójük kívánna hatolni. Ráadásul ennek a szabadságnak megfeleltethető a szövegekben olykor rejlő versbeszéd (egy másik formálásmód félig-meddig rejtett megidézése), vagy a zárónovella „versszerű” tördelése (ahol is a szöveg ugyanakkor nyilvánvalóan nem vers, s ezt a szöveg elbeszélője tréfásan tematizálja is).

Mulatságos, olvasmányos, könnyű kézzel formált szövegek a Cserna-Szabóéi; mindazt pedig, amit az imént leírtam, a kötetet nyitó novella („Küklopszhasú & Mákkirálynő”) ábrázolja is, meg is jeleníti. A novellában az elbeszélő küzd a novellával (amelyik francia film akar lenni), meg olvasóival (akik szerelmet és/vagy vért akarnak), végül pedig egy szerencsétlen kis történet kerekedik ki, alig-szerelemmel, viszont kettős halállal. Három akarat vív meg egymással: a novella kíváncsi, az olvasók várakozásai és a szerzői lehetőségek (vagy a szerzői szándék). Ki kit győz le? Ki kerekedik felül? A novella így rosszul érzi magát a bőrében; az olvasók várakozásai kielégítetlenül maradnak; az elbeszélő sem igen elégedett. A játék azt viszi színre, ami Cserna-Szabó szövegeiben általában történik (vagy történhetne): az elbeszélő azt „adja” a novellának, amit tud, olykor véletlenszerűen, olykor szeszélyesen, viccelődve vagy elmerengve: közben ki-kinéz olvasójára, de az elbeszéléshez fűződő viszonyát is megjelenti, folyamatosan *kitalál*, szabadon engedi mintegy az anyagot – alakuljon, ahogyan akar. Nem lesz belőle francia film (vagy máskor más, mondjuk – „Taurus-köd” című hosszabb elbeszélésben – road movie), magától formálódik, magát az elbeszélőt is megkerülve.

Mindez persze fikció: annak humoros ábrázolása, hogy a szerző nem föltétlenül ura annak, amit elbeszél, hogy a mese megköveteli a magáét, de nem mindig

kapja meg. Ha most más szinten – immár a szövegek tényleges megformáltságára figyelve – tanulmányozzuk Cserna-Szabó szövegeit, elég egyértelmű, hogy a népmese motívumai, cselekményalakítása, mondatszerkezetei, sőt szereplői az egyik legfontosabb rétege ennek a prózának. Hogy csak néhány példát említsek: a sárkányok a „Taurus-köd”-ben, a véget nem érő visszaút, miközben a főhősök hét évet alszanak is (csalimesei elem: ha ketten hét évet alszanak, az tizennégy év); a többször megidézett Marsilio Ficino megjelenése a „Mentafagyalt” egy döntő pontján; az égbe futó bab, s rajta a mennybe menő pandák a „Felsőpárti pandász”-ban; az egész életét átalvó Ernő („Smafu”); a kaszájától megfosztott Halál meséje („A Halál és Ladácska”). Ez arra engedi következtetni az olvasót, hogy e novellák elbeszélője bizonyos fokig a népmesei hagyományok (felforgató, kiforgató, mégis hűséges) folytatója: érdekes és mulatságos, fantasztikus és ismerős történeteket akar elmesélni, amelyeknek ugyan se tanulsága, se dicső hőse, se megnyugtató vége nincsen, de szórakoztatóak, gyakran sikamlósak, és a találékonyság egyszerű próbái.

Második körben azon gondolkodhat el Cserna-Szabó olvasója, hogy milyen hagyományba illeszkedik, és milyen mai közegben helyezkedik el ez a próza. A kötet talán legjobb novellája az, amelyik Kosztolányi „Bolgár kalauz”-át írja tovább, át, fölül: megszólaltatja a klasszikus novellának azt a szereplőjét, akit Kosztolányi olyan hallgatásra ítélt, amely szüntelen beszéddel párosul; megszólaltatja azt, akit a Kosztolányi-főhős (ő azt hitte) csúnyán becsapott; kifordítja, és így az önhittség, a tudatlan fensőbbiségtudat, végül is a bornírtság világává teszi azt, ami mindeddig Kosztolányi olvasói számára az ügyes kommunikáció, a kulturált, nyugodt, civilizált viselkedés meghitt világa volt. A barbár, a balkáni, az ösztönember a maga értelmezése szerint győzelmet arat a detektívnek nézett uraságon. Ebből neki is kikerekedik a maga története, voltaképpen jóval izgalmasabb, élesebb, vadabb, mint Kosztolányi Esti Kornéljáé; ráadásul kerekkebb is, beleilleszkedik Dimó nagyapó és apu további meséibe, van hosszabb bevezetője, és az apu még tovább szövi a történetet.

Kosztolányi lenne tehát az egyik tájékozódási pont; mást viszont nehéz is volna találni. Cserna-Szabó kortársai közül talán még Ficsku Pál vagy Hazai Attila jöhetne szóba. Ez utóbbi különösen a „Pretty Woman” című novellával összefüggésben – ami annyiban különbözik az összes többitől, hogy egyes szám első személyű elbeszélő meg sem jelenik benne, nincs fantasztikus vagy nyelvi játékokra épülő eleme, és központi eleme a főszereplő hosszú belső monológja. Ennek az írásnak a dikciója meglepően hasonlít a Hazaiéhoz, bár annál változatosabb, jóval kevésbé ismétlődő és szikár. Ugyanakkor a már-már parodisztikus részletezések, a mániákus tárgyyszerűség a *Budapesti Psycho* szerzőjét idézik.

Cserna-Szabó tájai és eseményeinek helyszíne viszont inkább a vidék, a nem egyszer említett Alföld, a falu. Összefüggésben talán az elbeszélés már emlegetett népmesei vonulatával, a csodák és a mindennapok nyomorúságából, földhözragadtságából kibomló fantasztikus események világával. („Nem Pesten” tehát, „ott ily regényes dolgok nem történnek”, ahogyan a költő mondja – legföljebb

olyanok, mint a „Pretty Woman”-ben.) A novellák ábrázolt ideje többnyire a 20. század vége (tere tágabban pedig Magyarország, kivéve a rettegve menekülő Piedone történetét – „Püthagorasz keze” –, és a már említett Kosztolányi-átiratot), csak a zárónovella(-vers) játszódik több száz éve, Erasmus és Paracelsus találkozását beszéli el.

Harmadik körben viszont már alaposabban, szorosabban érdemes szemügyre venni a szövegeket, és az olvasó véleménye némileg kedvezőtlenül változik meg. Cserna-Szabó humora olykor nagyon is csikorog: vagy túlságosan kézenfekvő, pillanatnyi, vagy pedig kidolgozatlan, túl könnyen, egyszerűen van megoldva. Az előbbi kategóriába tartoznának a slágerszövegekre, tévésorozatokra, idióta reklámokra történő hivatkozások: ezek persze sosem tévesztenek célt, biztosan a felismerés mosolyát csalják az olvasó arcára, felidéznek azt az álságos, ócska, művi világot, amely közös tapasztalatunk. Nagyon egyszerű és kifejező dolog e világ rekvizitumait öltözkéleírásokban, leltárként, tárgyak felsorolásaként egymás mellé halmozni, a hatás aligha marad el. Ugyanilyen könnyű siker a vissza-visszatérő szövegrészek vagy kvázi automatizálódott megszólalások szerepeltetése (a „Felsőpárti pandász” első mondata – „Rókák vonyítottak az erdőben, s a bokrok alatt fácán neszelt, de ehhez nekünk most vajmi kevés közünk van” – természetesen Leacock–Karinthy-utánérzés, és első fele rendszeresen ismétlődik a szövegben; a „Taurus-köd” főszereplőjének szavajárása – „Túrni kell, túrni, túrni” – ugyancsak vezérmotívum). A másik oldalhoz, a kidolgozatlansághoz sorolnám azokat a verses betéteket, amelyek a „Taurus-köd” lapjain bukkannak föl – a vers akkor robbanhat (akár a humor, akár másvalami erejével) a prózai szövegben, ha gondosan formált, ritmusai és rímei a helyükön vannak, s ha egyáltalán, némi értelme is van.

Miért alakul így Cserna-Szabó írásmódja? Gondatlanság, figyelmetlenség, túlzott gyorsaság, vagy a várakozások szándékos kijátszása, útkeresés?

Most lehet, hogy nagyon nagyot fogok tévedni; van egy tippem.

Cserna-Szabó írásait mintha a rögtönzés formálná; és pedig nem is az írás azonnaliséga, a nyelvi szerkezetek, motívumok, szófüzések feltoluló egymásutánja, vagy a történetalakítás leleményei – hanem a szóbeliség, a *hallgatóság* figyelmének ébrentartása, a rendszeresen felcsattanó nevetés kiváltása. Cserna-Szabónak színpadi érzéke is lehet: olvasva csak mérsékeltén humoros kiszólásai, erős vagy épp durva hangjai frenetikus hatást tehetnek élőszóban. Mindez pedig – megkockáztatom – azzal függhet össze, hogy a mai próza (és vers) legjelesebb képviselőit szerencsére elég gyakran kéri fel felolvasásra; kialakul így annak a hagyományrendje, hogy a felolvasott szövegben apró petárdákat, első hallásra is pontosan érzékelhető (az olvasás számára ezért éppen túlságosan is feltűnő) ismétlődéseket és idézeteket, rájátszásokat és váratlan stílusváltásokat helyezzenek el a szerzők. A novella felolvasásra készül, ezért a hallgatóság (s nem elsősorban olvasó) kerül a fókuszba, s mindazok a néha talán olcsóbb, mindenesetre azonnal megragadható és rögtöni hatásra apelláló jelzések, amelyek elbeszélő és befogadója közösségét megteremteni hivatottak.

A kötet első novellája ezt a tanulságot is rejti: az elbeszélő nagyon is jól tudja, hogy mi kell a közönségének, s igyekszik meg is tenni a tőle telhetőt.

Nem azt jelenti ez, hogy valamiféle hatásvadászat, a közönség kegyeinek mindenáron való keresése jellemezné Cserna-Szabót – erről azért nincs szó. De a szóbeliség hatása mintha minduntalan érződne szövegein: ami erőltetettnek, fölöslegesnek, túlságosan könnyen adódónak tetszik az olvasó számára, ugyanaz a hallgatót lenyűgözheti. A gyengébb viccek, a „bazzeg”-ek (ezt így mondani még életemben nem hallottam, az én hibám lehet), hivatkozások Zoránra vagy Knézy Jenőre – megannyi hálás, a hallgatóságot mulattató színezőelem, a szóbeli megszólalás vívőanyaga, kovásza.

Az aranycsinálás Cserna-Szabó több novellájának visszatérő motívuma. A „Skála úr zenekara” című szövegben az arannyá változtatás csodája mindössze fél óráig tart; a „Trockij csontja” címűben sor sem kerül semmiféle csodára; „A világ végtelen csillogása”-ban pedig Erasmus dühödten ront a szónokló Paracelsusra, s rájön, hogy a jeles alkimistának nincs hímtagja, az ördög falta föl, „az aranycsinálás titkáért cserébe”. Cserna-Szabót mintha nagyon is foglalkoztatná ez a kérdés: hogyan lehet valami értéktelenből, valami olyanból, ami bőséggel áll rendelkezésre, értékeset és ritkát teremteni. Végül is, ez a novellisztika alapkérdése is. Itt van körülöttünk ez az unott, vacak világ – milyen csodával volnánk képesek belőle irodalmat alkotni? Mindössze csalásról van szó? Az állítólagos aranycsinálók csak beszélnek a levegőbe? Vagy aki tud valami titkot, az meg – tisztesség ne essék szólván – töketlen? Vagy csak pillanatokra lehetséges a csoda, de mégis lehetséges? S ekkor eszünkbe juthatnak Cserna-Szabó más hősei is: ifj. Cupák Eduárd, vagy Sonka doktor, a pandász („A halál és a Ladácska”, „Felsőpárti pandász”), maguknak való, fura alakok, akik valami különös dologra adják a fejüket: egyikük a halálfélelemtől akarja megszabadítani az embereket (s így egy darabig magától a haláltól is megszabadítja a várost), másikuk arról szónokol, hogy ő a mennyek országának szállítja foszforeszkáló pandáit. Vajon ők nem aranycsinálók-e a maguk módján? S nem tekinthetők-e ők is az író allegóriáinak?

Lehet, hogy mindez túl messzire menő és túlságosan is direkt értelmezés; biztosan az. Mégis valamit jeleznek: a villogó, cikázó, játékosan kanyargó Cserna-Szabó-szövegek mögött egy másik réteget, amely az elbeszélés és az elbeszélő lehetőségeire reflektál. Cserna-Szabó persze gondosan ügyel arra, hogy a csodatévő alakok megbízhatatlan, ütődött, félresiklott, közönséges figurák legyenek – minél e világibbak, nyomorultabbak, minél távolabb a fennkölttől, a transzcendenstől. (Még a nevük is kimódoltan nyomorúságos: Legyek Frigyes, ifj. Cupák Eduárd, Sonka doktor.)

És itt térhetünk vissza a szóbeliség és rögtönzés vonalához: hogy az elbeszélő-ről és elbeszélésről imigyen megalkotott képben a mindennapiság rejlik, annak a hite (vagy illúziója), hogy a közönséges, a durvaságig egyszerű, a faragatlan-csiszolatlan lehet a forrása valami véletlen, pillanatnyi varázslatnak. A novellák összessége azt sugallja, hogy a dumából, a kacskaringós, gazdagon áradó tör-

ténetmondásból, a vicces kiszólásokkal telihintett csevegésből teremődik meg az, amit irodalomnak nevezünk. Nem; ez túl sok. Cserna-Szabó mindezt nem mondja, nem sugallja – csak olvasója eszébe juttathatja. Cserna-Szabó novellái mindössze a mesélést, a fantasztikummal, tréfás fordulatokkal, szexuális (olykor egyenesen alpári) utalásokkal teli elbeszélést helyezik vissza jogaiba, és a szóbeli megszólalás hallgatóság-központúságát reprodukálják. S ha jól érzékeltetem, ez kettős értékű cselekedet: egyrészt felszabadító erejű és felszabadult prózát eredményez, valóban remekül felolvasható és olvasmányként sem érdektelen szöveget; másrészt azonban az olvasás számára a szövegformálás elnagyoltságát, gondatlanságát, túlságos könnyedségét.

Mintha a szerzőnek nagyon is könnyen menne egy-egy fantasztikus történet vagy kanyargós csalimese kieszelése, hozzábiggyeszt néhány poént, a felolvasás biztos siker. S ezzel meg is elégedne. És most visszatérve az első körhöz: dicsérjük Cserna-Szabóban az élőbeszédet, a szabadság, a felszabadultság, a mesélőkedv, az elbeszélés örömébe vetett hit gesztusait; de nem árt kicsit aggódni is.

SZÓRUL SZÓRA ÍGY IGAZ¹

Schein Gábor: *Mordecháj könyve. Kisregény.*
Pécs, Jelenkor Kiadó, 2002. (Élő Irodalom.) 87 oldal

Schein Gábor első regényének középpontjában az eldöntetlenség áll. Lehetséges értelmezései között van olyan, amely eléggé kézenfekvő és igen vonzó is, ám emellé felsorakoztatható másik (vagy inkább több másik) is, amely ezt nem érvényteleníti vagy kizárja, hanem inkább kiegészíti és kibillentí, megzavarja és elbizonytalanítja, kérdőjeleket tesz ki. Ahogyan a szöveg több, egymás mellett futtatott (olykor összegabalyodó, máskor nagyon szabályosan váltakozó) szál (idő-, történetmondó- és cselekményszál) összeszővődéséből alakul ki, mintha az értelmezés is ezt volna kénytelen reprodukálni: ha csak egyet emelünk ki, az önmagában teljes (meggyőző, kerek, koherens) lehet, de sokkal érdekesebb, szebb, izgalmasabb a kép, ha más szálakkal együtt olvassuk, még ha bizonytalanságokhoz, ellentmondásokhoz jutunk is.

E tekintetben kincsesbánya ez a rövid szöveg: utalásokban, rájátszásokban, látszólagos (?) és valódi (?) belső kapcsolatokban elképesztően gazdag. Olvasója, értelmezője örömmel veti bele magát a párhuzamosságok és ellentétek feltérképezésébe, s egy darabig minden bizonnyal úgy is hiszi, hogy eligazodik, megtalálja a megfelelő nyomokat, s hogy ezek vezetnek valahová. Minden újraolvasásnál új és új ösvényekre lel, rejtett kapcsolatok kerülnek elő, a megserkesztettség új dimenziói tárulnak föl – hatalmas tudatossággal *megcsinált* szöveg ez, komor és játékos, súlyos és könnyed egyszerre. Nem vagyok meggyőződve arról, hogy Schein regénye nagy mű volna – de feltétlenül jelentős és izgalmas alkotás, amely ritka műgondról és átgondoltságról tanúskodik. Ez pedig mintha már önmagában biztosítaná, hogy ez a szöveg mindig (vagy még sokáig) újraolvasható és -értelmezhető, mindig (sokszor) újra felfedezhető, s nem egykönnyen kimeríthető legyen. Ha túl sokat nem lehet is kezdeni azzal az információval, hogy Schein Gábor költő (is) – mintha ezzel volna összefüggésben regényének tömörsége és belső komplexitása.

A legfelületesebb, de legnyilvánvalóbb szinten a regény a bibliai Eszter történetének újramondása, s vele párhuzamosan a szöveget olvasó P. „nevű” kisfiú családjának története. Eszter könyvét egy bizonyos Blumenfeld Lipót tolmácsolja, aki (mint regénybeli szereplő) közvetlenül az első világhéber előtt halt meg, a történetből a második világhéberkor hullik ki – és az első bekezdés, egy tűz története, minden bizonnyal az ő egyik példázata. Blumenfeld Lipót (és mestere, Sigmund Jampel rabbi) az egyetlen, akinek a szövegben neve van (leszámítva a történelmi és irodalmi személyiségeket). A szöveg olvasható úgy, mint annak a története, ahogyan P. elsajátítja az írást (és az Írást), és ahogyan

¹ Vitázva és egyetértve – ismét – Vári Györggyel (*Szilánkok egy ház romjai alól*, MAGYAR NARANCS 2003. február 20.)

belekapcsolódik családja történetébe, hogy az utolsó mondatokban már ősei nyelvén szólalhat meg; ebbe a nagy történetbe (az ősökébe – ahol még voltak nevek – és a fiúéba – ahol már csak megnevezések, körülírások vannak) helyrehozhatatlan szakadást/szakadékot hoz a Tűz, a hagyomány brutális megszakítása, ahonnan kezdve az újra elsajátítás csak keserves munka eredménye lehet, nem készen (és nem előszóban) adatik át. A párhuzamos történetek legfontosabbika, a címben is kiemelt Mordecháj–Eszter-történet pedig részint a beavatódás-elsajátítás tárgya, részint példázat: amennyiben a kisebbség megmaradásáról, felolvadásáról, ellenállásáról, kiválásáról szól.

Ha a szövegnek ehhez a leírásához ragaszkodunk, a hagyomány újra megszerzésének története ez, a felnőtté válás és a tradícióba történő bekapcsolódás közös története; amely végül is annak érzékeltetésével zárul, hogy (ha hibásan, dadogva, akadozva is, de) legalább a gyászima elmondható, lehetséges megismerni a hagyományt (a családit, a vallásit), és újraélni azt. S persze ekkor az a meggyőződés olvasható ki a regényből, hogy folytonosság van a bibliai történet (akár éppen az Eszter-történet) és az ősök története között, amely megszakadt ugyan, de így-úgy helyreállítható.

Rendkívül vonzó értelmezés ez, s kétségtelenül meg is ragadja Schein regényének egyik rétegét; ámde jóval szegényesebb (vagy inkább: másikkal) regény volna ez, ha valóban ennyivel leírható volna. Mert hiszen minden ponton elmentmondásokba, kétségekbe, eldönthetlenségekbe ütközünk. Vajon mi köze van Blumenfeld Lipótnak az Eszter-történethez? Egy helyen az olvasható, hogy ő volna a fordító (6); csak hogy a szöveg – abban a formájában, ahogyan *mi* olvasuk – jóval több fordításnál, sokkal közelebb áll az értelmezéshez (noha persze a fordítás már maga is értelmezés). Megtudjuk, hogy a könyv kétnyelvű – milyen írást-olvasást tanul rajta P., a kisfiú, magyart vagy hébert? De egyáltalán: biztos, hogy *mi* Blumenfeld szövegét olvassuk? Ki adja tovább *számunkra* a szöveget? P. (akit a szöveg belső nézőpontból láttat – és hogyan adja tovább? felnőttkori emlékei alapján? gyerekként olvassa ezt, és így?), vagy maga Blumenfeld Lipót, aki a kötetet közreadta (tehát az ebben a regényben szereplő Eszter-történet volna a Blumenfeld-szöveg maga), vagy az elbeszélő, aki olykor saját hangján is megszólal? Esetleg a nagyanya hangja, aki tollbamondásként olvassa fel Blumenfeld szövegét? És pontosan hol húzódnak ennek a szövegnek a határai? Nem mindig tudjuk, pontosan mit tartalmazhat Blumenfeld könyve; bizonyos passzusok nem egykönnyen lokalizálhatók. Amikor például azt olvassuk, hogy „Végül tehát mégsem Eszter, hanem Mordecháj törte meg a hallgatás fogadalmát” (stb., 31), akkor ez a bekezdés vajon P. reflexiója-e, Blumenfeld szövege, vagy elbeszélői szólam?

Blumenfeld Lipót „nemcsak e fordításával, hanem a róla fennmaradt halvány emlékekkel is szerepel” Schein regényében (6). Földije P. őseinek, és csaknem pontosan száz évvel P. előtt született. A regény szövegének egyik szála az ő rövid történeteiből, példázataiból áll. (Talán ezek közé tartozik a regény első bekezdése is, Zuszja rabbi fáiról és Náhmán rabbi házának lángra kapó deszkáiról – amely-

hez a második bekezdés „fából készült, néma tárgya”, a viaszosvászon terítővel letakart asztal kapcsolódik, amelyiken a tanulmányozandó Blumenfeld-kötet hever.) A Blumenfeld rabbihoz fűződő „halvány emlékek” közé tartozik az is, hogy rövid történeteit kommentár vagy értelmezés helyett csak e mondattal egészítette ki: „kedves testvéreim, és ez szórul-szóra így igaz”(6, 7).

Blumenfeld Lipót külön, próféta vagy futóbolond. Nem tudjuk. Történetei olvashatók rendkívül mély, sokatmondó, megvilágító erejű példázatokként csakúgy, mint semmitmondó kis sztorikként, események pusztá elbeszéléseként. Blumenfeld nem nyújt segítséget. Még az is lehet, hogy ő maga másnak szánja őket, mint ahogyan hallgatósága értelmezi: ő nagyon komolyan veszi őket, nagy súlyt tulajdonít nekik, míg a templom közönsége értetlen marad, és jelentéktelen történetként fogja fel ezeket – vagy esetleg Blumenfeld csak el akar mondani egy történetet a múltból, míg a megszentelt helyen és időben ezek különleges súlyt és jelentőséget nyernek a gyülekezet számára. Mindenesetre a rabbi csakis a történet *igazságát*, megtörtént voltát hangsúlyozza, nem más, és semmi más: mintha pusztán a múlt létezett személyeiről szóló történet hiteles továbbadása volna a kizárólagos célja.

Talán nem túl kockázatos ebben a magatartásban az elbeszélő amolyan ironikus belső tükrére ismerni. Nem tudjuk, vajon abban a történetben, amit elmond nekünk, súlyos tartalmakat, transzcendentális magasságokat, önmagukon jócskán túlmutató igazságokat kell-e látnunk – meglehet, nem is igazi példázatról van szó, csak amolyan hétköznapi történetmondásról, esetleg egyenesen bolond vagy bolondos beszédről. Ahogyan Blumenfeldről képtelenség eldönteni, hogy hiteles vagy megbízhatatlan elbeszélőről van-e szó, Blumenfeld elbeszélőjéről sem lehet ezt megállapítani. Amit állít: hogy „ez szórul-szóra így igaz”; tehát hogy bármi legyen is a jelentősége vagy a mögöttes értelme – megtörtént. S hogy ez így van – hogy mindez valóban megtörtént (Blumenfeldnél a példázatok szereplőivel, a történetmondónál története figuráival), azt nem a tények, adatok, de nem is a magasabb értelem (a példázat titkos jelentése) garantálja, hanem a hagyomány. Az, hogy ez a történet hagyományozódott, hogy nemzedékek mondták róla, hogy így volt, így történt. Ugyanakkor persze a példázatos értelmezés sem záródik ki: ahogyan a templom gyülekezete nyilván értelmezi magában (s nem is akármilyen módon) az elhangzottakat, a regény olvasója is hajlamos arra, hogy ne álljon meg a pusztá tudomásulvételénél, hanem rejtett üzenetek után kutasson.

És mi volna vajon a két történet (az Eszteré meg P. családjáé) egymásra vonatkoztatásának rejtett üzenete? Hol itt a példázat? Mi feleltethető meg minek? Vagy csak véletlen, esetleges, hogy P. éppen Eszter történetét olvassa, hogy nagyanyja éppen ezt adja a kezébe? (Ezt is gondolhatnánk, ahogyan Blumenfeldet és az ő történeteit sem kell komolyan vennünk.) Az Eszter-történet a hősiesség, az önfeláldozás, a hatalomhoz fűződő viszony, az ellenállás, az identitás története; P. családjáé éppen hogy nem ez, vagy csak kisszerűen, torzan, csökevényesen és nevetségesen ez. Akár azt is mondhatnánk, hogy e két történetnek semmi

köze egymáshoz – de mégiscsak van, nem pusztán azért, mert P. életét meghatározza az Eszter-történet olvasása (sőt, nagyanyja azt érzékelteti vele, hogy „amit olvas, és aztán kinkeservesen leír, rá nézve is jelent valamit, miközben homályosan azt is sejtette, hogy nem egészen azt, amiért a nagyanyja éppen ezt a könyvet hozta elő a hátsó szobából” – 28), hanem mert bizonyos közös alapotívumok mégis visszakereshetők. Természetesen mindenekelőtt a zsidóság, az azért való meghurcoltatás; a hatalom gonoszsága, a csodás megmenekülés; P. anyja nem vér szerinti lánya annak, aki felneveli, s akiben P. titkon éppen Mordechájt látja. Dehát – berzenkedhet az olvasó – hol a párhuzam? P. anyja vajon miféle hősi tettet visz végbe? És P. nagyapja? És hol van itt a zsidóság bátor megvallása – egyáltalán, a tudatos döntés asszimiláció vagy kiválás dolgában?

S ha berzenkedünk az ellen, hogy az Eszter-történetet példázatként olvassuk rá P. családjának történetére (vagy fordítva), s hogy valamennyi szálát valami egyetlen (és többé-kevésbé egyértelműsíthető) rejtett üzenet foglalataként olvassuk, az azért is van, mert végképp nehéz volna elhelyezni így a Nagy Lajos-darab mulatságos felidézését (71), a Sztálin haláláról szóló passzusokat (39–40), vagy akár P. és nagyapja apró közös élményeit (például 51–54).

A párhuzamot sem az elbeszélő nem erőlteti, sem a regény szálainak strukturális kapcsolatai nem erősítenek rá; véletlenszerűség és szükségszerűség, esetlegesség és magától értetődőség között imbolyog az értelmezés, örök bizonytalanságban marad, legfőljebb a kezdet és a vég biztos (Eszter története a regény elején kezdődik, és a végén ér véget, P. felnőtté válásának történetével párhuzamosan). Ahogyan tetován kóvályog Blumenfeld Lipót alakja is a sok szál egyikeként: egy helyen az elbeszélő azt állítja, hogy „Blumenfeld Lipót sírját mi magunk készítjük is el könyvünkkel”, s hogy „amíg a könyv nem készül el, nem tekinthetjük őt halottnak” (45). Hiszen: „eddig is ő vezetett bennünket a történetek és az emlékek útvesztőjében” (46). Tényleg? Higgyük ezt el? Az „ő” itt az Eszter könyvének fordítását jelentené? Vagy Blumenfeld történeteit? Majd a következő lapon (hajszálpontosan a könyv felénél) ismét más szerepet kap a rabbi: „Útjainkat nem ismeri. Nem engedjük őt magunk elé, nem akarjuk őt követni. Az ellenkező irányból jött, arról, amerre a labirintus járatain talán mégis tartunk, de háttal, rákmenetben...” (47). Végül, ismét kicsit később, de még nem a könyv befejezésekor, elkészül Blumenfeld Lipót sírja; éppen akkor és ott, ahol a „fel-fellobbanó erdőről” (vagyis a fa égéséről) esik szó, e ponton az elbeszélő mégis úgy határoz, hogy elbocsátja, akit kísérről választott (64) – a zsidóság története az égésben véget ért, vagy legalábbis megszakadt, olyan korszak következik, ahol a hagyomány magától értetődő örökítése (mint amilyenek Blumenfeld történetei voltak) többé nem lehetséges. (A hátrafelé menet meg a fáklya mintha Walter Benjaminra is utalnának: Blumenfelddel a történelem szellemének intünk búcsút.)

És hogyan kötődnek egymáshoz a történet szálai, a különböző időkben és helyeken, más és más szereplőkkel történő események leírásai? Azok a csapok és eresztékek, kötőelemek és hurkok, amelyek összefogják ezeket a történeteket

egymással, olykor megörvendeztetik, másutt csalódással töltik el az olvasót: olykor nagyon egyértelmű és szépen látható kapcsolóelemeket talál, máskor semmi ilyesmit nem vesz észre. A bekezdésnyi egységek között hol tematikus, hol metaforikus, hol narratív, hol mindenféle más egyéb kapcsolat létesül – már ahol létesül. Az olvasó rövid idő alatt megtanulja, beleszokik a szálak szabályos váltakozásába – de csakhamar változik a szabály, kiismerhetetlen lesz, időhöz nem köthető passzusok furakszanak be. Az elbeszélés szembeszáll a kiismerhetőséggel, a beszabályozottsággal. Nem annyira játékrontó, mint inkább új és új játékok kitalálásában tobzódik: azt akarja, hogy ne játsszuk folyton ugyanazt, mert az elkényelmesít, hanem figyeljünk oda, hátha a következő pillanatban már más játék kezdődik – így tartja fenn az éberségünket. Elbizonytalanít és felkelti a várakozást; idegenkedik az egyértelmű és olcsó megoldásoktól, s ha mégis fel-felajánl néhányat, nem hagy soká megelégednünk ezzel.

A *Mordecháj könyvét* pontosan az tartja mozgásban, hogy értelmezője folyton hoppon marad – de minduntalan új és érdekes problémákba is ütközik. Természetesen kerül egymás mellé a kisszerű és a csodás, a mindennapi és a fennkölt, a családi hagyomány és az emberiség nagy hagyománya: a transzcendens, a mi világunkon túli talán nincs is másutt, mint esendő emberek hétköznapi történeteiben, a hitet nemegyszer fura mániákusok képviselik, akik talán csak felfújt hólyagok; az értelmezőnek ezért óvakodnia kellene a nagy szavaktól, hiszen mindez nagyon e világi. Nincs (már) itt a csoda, a hősi ellenállás, a jóságos királyok és a sötéten gonosz erők ideje (akiknek a nevük is töröltessék). Tudjuk: volt ilyen idő. De hogy ennek az időnek mi köze a miénkhez, azt nekünk kell megválaszolnunk.

KERTÉSZ FELSZÁMOL

Kertész Imre: *Felszámolás*.

Budapest, Magvető Kiadó, 2003. 160 oldal

Azt rögtön az elején szeretném leszögezni, hogy Kertész Imre új regénye nem jó, bár azt a szót, hogy „rossz”, ugyancsak nem szívesen használnám vele kapcsolatban. Nem kell ilyen kétértékű módon gondolkodni – nem is lehet. Ahány rossz regény, annyiféle. Meg ahány jó, az is annyiféle. Egyébként a regény szövege kétszer is tematizálja – mintegy a kritikák mottójául felkínálva magát – a megítélés eme nehézségét: a regény középpontjában álló, létező vagy nem létező fő mű, amely az öngyilkossá lett B. hagyatékából került elő (vagy nem került elő), s amelyet előző felesége végül elégetett (vagy nem égetett el), hasonló bizonytalanságban tartja olvasóját (vagy nem olvasóját): „Mit jelent egy regénynél, hogy jó vagy rossz?” (130.) Majd később, már bármilyen regénnyel kapcsolatban az egyik főszereplőről, a kiadói szerkesztő Keserűről így szól az elbeszélő: „Egyszerűen ráunt, hogy megítélje: jó-e vajon egy könyv, vagy rossz, mert ez a kérdés Keserű számára mostanában teljesen közömbössé vált, holott az ilyen kérdések eldöntéséből élt, ez volt a foglalkozása...” (159).

Mire utalnak ezek az – alighanem önreflektívként is olvasható – mondatok? Hogy a *Felszámolás* szerzője nem jó (vagy rossz), hanem fontos (mély értelmű, sokatmondó, felkavaró stb.) regényt akart volna írni? Amely túl van jón és rosszon, amely felette áll az esztétikai ítéletnek? Mert – mondjuk – morális, egzisztenciális, filozófiai mércével méri magát? Mindez nehezen megállapítható. Amikor megpróbálok latra vetni, mi a rossz (kétes, hatástalan, zavaró stb.) Kertész új regényében, és mégis mennyiben érdekes (újszerű, értelmezésre méltó stb.), akkor talán elvétem a fenti mondatokból felsejlő szándékot (ha van ilyen).

„Különben ő maga sosem hívta regénynek.” Így folytatódik az egyik imént idézett mondat („Mit jelent egy regénynél, hogy jó vagy rossz?”), és azért ez is elgondolkodtató. Lehet, hogy ez is magáról erről a regényről szól? Vajon akkor is tévúton járunk, ha egyáltalán regényként ítélkezünk felette?

Vannak jelei annak, hogy a *Felszámolás* inkább Kertész esszéinek folytatása. „Esszéregény” – nem a szó hagyományos, kompozicionális értelmében (hogy az elbeszélői szólam hosszas, az elbeszélő időn és téren kívül helyezkedő eszmefuttatásai fordulnának gyakran a szövegben), hanem sokkal inkább úgy, hogy Kertésznek például a *Gályanapló*ból ismerős lecsiszolt, paradoxonokban és bővelkedő aforizmái elég sokszor felbukkannak a szövegben. „Bejön, és jókat mond” – idézhetnénk, túlságosan is gonosan, Karinthy paródiáját: Kertész szereplői közül is nem egy (főleg persze a főszereplők: B. és Keserű) mesterei a tömör és filozofikusan megfogalmazott bölcsességeknek. A nemek szerinti munkamegosztás tökéletes: a végsőig elkecseregetett, sötétén pesszimista és irodalmiasan kerek szentenciákban fogalmazó férfiak mellett ott vannak az érzékeny, szenvedélyes és az élet naposabb oldalát kereső nők, Sára és Judit.

A maguk titkaival, kisebb-nagyobb hazugságaival, megalkuvásaival, már ami a nőknek lenni szokott.

Mindezzel talán még nem is volna olyan nagy baj – istenkém, kicsit papírizű, kicsit egysíkú, kicsit kiszámítható figurák. Súlyosabbnak tetszik a gond a központi alakkal, B.-vel. B. Auschwitzban született, féléves lehetett a tábor felszabadításakor. El kellene hinnünk, hogy ez a borzalmas körülmény egész életére szóló bélyeg és teher volna, olyan meghatározó és szorongató tragédia, amellyel együtt *élni* – ahogyan maga mondja – egyenértékű az öngyilkossággal. Mármost a nyilván értetlen és ostoba olvasó azt gondolná, hogy emlékekkel, már nyiladozó értelemmel átélni Auschwitzot mégiscsak rettenetesebb, mint csecsemőként kikerülni onnan; hogy valami további indoklást mégiscsak igényelne B. pokoli mélységű elkeseredése, koromfekete világlátása. Csak a zsidóság volna az a teher, amit B.-nek viselnie kell? Vagy Auschwitz ténye, függetlenül attól, hogy voltaképpen mennyit *élt át* belőle?

És nem csak ezt kell – látatlanban, hozomra, indokolás és alátámasztás nélkül – elhinnünk; B. mindezek tetejébe zseni. A másik főhős, Keserű legalábbis úgy látja és láttatja, hogy mindaz, amit B. írt (még néhány szavas búcsúlevele is), örökbecsű és maradandó érték, s hogy regénye, amelynek meglétéről Keserű meg van győződve, minden bizonnyal ugyancsak mestermű. Mármost zsenit ábrázolni igen nehéz feladat, ritkán is szokott sikerülni, s különösen nehéz, ha fiktív alakról van szó: Mozartban még csak-csak megegyezhet, mintegy előre, szerző és olvasó, de igen gondosan körül kell bástyázni, fel kell vezetni, meg kell indokolni azt, ha egy bizonyos B. zsenialitása a tét. És ki mondja, hogy B. zseni? Ki rajong érte? Hát persze, Keserű, akiről szintén nem tudunk túl sok jót, egyáltalán: túl sokat. Semmi nem garantálja, hogy ez az irodalmi szerkesztő olyan remek ítélőképességgel rendelkezik, hogy judíciuma tévedhetetlen, hogy nem a barátság elvakultsága szól belőle. B., végül is, megismerkedésükkor kihúzta egy készülő öngyilkosságból – tehát örökre lekötöleztette maradt. (Hogy miért is akart Keserű öngyilkos lenni, az meglehetősen a homályban marad. A regény mintha azt sugallná, hogy mélyen gondolkodó férfiembernek olykor komolyan foglalkoznia kell az öngyilkosság gondolatával, és aki nem így gondolja, az felszínes, léha, értetlen alak.)

Azért némi ízelítőt kapunk B. irodalmi terméséből – a *Felszámolás* című dráma részleteit, amelyekben a *Felszámolás* című Kertész-regény alakjai szerepelnek. B. ebben megírja mindazt, ami azután a valóságban is lezajlik öngyilkossága után: szereplői (Kürti, felesége, Sára, dr. Obláth és maga Keserű) éppen azt a párbeszédet folytatják le a valóságban (a regény valóságában, a felszámolás alatt lévő könyvkiadásban), amit B. előre megírt. Ez, ha úgy tetszik, zsenialitás, a jövőbelátás értelmében feltétlenül. Csak hát a dráma, már amennyit olvashatunk belőle, nemigen jó. Hol kissé modoros társalgási színmű, hol Peter Weiss kétségtávol hatásos stílusában megírt szöveg (az utóbbi feltétlenül jobb). Meg egy búcsúlevél, meg kis darabkák a nagy műből. Már ha ugyan valóban azt olvassuk, és nem Judit koholmányát.

Hamarosan belefárad az olvasó az egyik narrátor, Keserű körülményeskedéseibe is. Keserű folytonosan „az elbeszélés nehézségeivel” küszködik, minduntalan arra utal, hogy a történet, amit el szeretne mondani, nem elmondható, vagy nem így, vagy máshonnan kellene kezdeni – aztán rendíthetetlenül mondja tovább. Nem tűnik őszintének: nem látni az igazi nehézségeket, mondvacsinálnak, modorosságnak tetszenek a folytonos mentegetőzések, az írói mesterség bonyodalmaira történő utalások.

Ami mégis érdekessé teszi a szöveget, az éppen ez a játék a meglévő és eltűnt szövegekkel, az ugyanazon cím alatt létező más és más szövegekkel – és az átjárások Kertész más műveibe. A *Kaddis* meglehetősen egyértelműséggel tematikailag megidéztek egy ponton; a *Sorstalanság* másként van jelen, inkább B. fejtegetéseiben az elveszett emberről, arról, hogy „az élet egy nagy koncentrációs tábor”, vagy Keserű elmélkedéseiben a hajléktalanok történetnélküliségéről. Ennél sokkal fontosabb az a trükk, ami a *Felszámolás* címmel történik: ez hol B. darabjának a címe, hol Kertész regényéé, és persze nem tudjuk, mi volt (ha volt) B. regényének a címe (ha volt címe) – talán az is *Felszámolás*? És talán az a könyv, amelyet a kezünkben tartunk, nem éppen ez a könyv volna? B. páratlan jövőbelátó képességgel írta meg a halála után lezajló párbeszédet – miért ne írta volna ő ezt az egész regényt? A szinteknek ez a – ha akarjuk, a posztmodern szövegformálás eszköztárába sorolható – változtatása ad némi üdeséget, játékoságot az amúgy igencsak komor műnek.

Ugyancsak mulatságos a narrátorok szeszélyes változtatása. Ahogyan a regény szövege drámarészletekből, monológokból és párbeszédkekből szövődik össze, ilyen foltszerű, egymáshoz tapasztott, ám össze nem dolgozott egységek különböztethetők meg a beszélők kiléte szerint is. Van kívülálló, de Keserű gondolataiba-tudatába belehelyezkedő elbeszélő – ő indítja a regényt, ezzel megteremti a fikтивitás mezejét: csak a regényben lehetséges az, hogy pontosan tudjuk, mire gondol a hős. Megint más nézőpont a drámáé: itt kívülről látjuk a szereplőket, legfeljebb az instrukciók igazítanak el gondolataikban. Majd – a 35. oldaltól – Keserű veszi át a szót: szubjektív elbeszélő, aki csak saját gondolatait tudja hitelesen tolmácsolni, ezért megbízhatatlan is. Őt váltja – a 106. oldalon – az immár jelen időben beszélő (névtelen, ismeretlen, kívülálló, ám Keserű tudatába belelátó) narrátor; őt csakhamar ismét Keserű követi, majd Judit Ádámhoz intézett szavait olvassuk vagy huszonnyolc oldalon át, míg aztán ismét drámarészlet, és végül a narrátor szól.

Izgalmas, érdekes váltások. Nem biztos, hogy könnyen magyarázhatóak, még az sem, hogy egyáltalán indokolhatóak. De legalább szétzilálják az egyetlen nézőpontra rögzített elbeszélés biztonságát, mozgóvá, ingóvá teszik a szöveget, friss hangok szólalnak meg. Felidéznek – az eltűnt kézirat körüli bonyodalmakkal együtt – a bűnügyi történetek világát: mintha tanúvallomások, egyéni nyomozási jegyzőkönyvek követnék egymást.

Hogy recenziósnak csak holmi felszínes elbeszéléstechnikai fogásokról van jó szava? És semmi más? – Nos, a nézőpontváltások vagy a szintek furfangos

váltásai, a krimiszerkezet parodisztikus felhasználása és a többi korántsem mellékes részei Kertész új művének. Fontos és érdekes elmozdulást jeleznek, furcsa módon éppen a mélységesen, de már-már követhetetlenül tragikus világlátásból mutatnak másfelé. A Kádár-korszak érzékeltetésének az új, oldottabb, ha tetszik: toldozott-foldozott szerkezet nagyon is megfelelt volna. De a leszorított életű, elkeseredett, szabadság nélküli ember nem tud megjelenni a regény lapjain – ez a regény nem lett hiteles tolmácsa a túlélés borzalmának. Megjeleníteni nem tudja – legfeljebb kimondja, deklarálja – a korszak iránti mérhetetlen undort. De azért ebből még lehet valami.

A CIVILEK BAJNOKA

Kornis Mihály: *Pestis előtt*.

H. n., Novella Könyvkiadó, 2003. 238 oldal

Gondoltam, most majd jól megírom Kornis Mihály publicisztikai (vagy milyen) írásairól, hogy mi bosszant, mi zavar bennük. Mert amennyire élvezem, annyira idegesít is, olykor határozottan feszengek, mégis egy szuszra olvasom.

Aztán rájöttem, hogy a kettő ugyanaz.

Pontosan az a kínos (rossz, kellemetlen, gyenge) a Kornis-írásokban, ami remek (jó, olvasmányos, erős). Csak talán egyszerűbb megtalálni a negatív kifejezéseket. Milyen könnyű ideírni például, hogy ez a kötet szedett-vedett, mindenfélből összehordott vegyes ízelítő: van benne nekrológ, válasz körkérdeésre, kiállításmegnyitó, kollázsvers, vitairat és memoár. Valamivel nehezebb körülírni, miért érdekes mindez: hogy mégis olvasmányos és izgalmas könyv jön létre, mert éppen az válik benne fontossá, hogy mi minden aprósággal foglalkozik ez a pasas; hogy ez a sokféle, össze nem függő, nagyon heterogén „anyag” mindvégig mégis egyvalakit körvonalaz. Persze hogy olykor nem valami jó a szöveg: unalmas vagy túl könnyű – mégis mindez éppen ő.

Szerintem például a „Nosztalgia-chat” című írás, amely nem más, mint válogatás az internet nosztalgia-chatforumainak anyagából, eléggé olcsó ötlet; bár nyilván valamelyes kutató- és szerkesztői munka áll mögötte, nem valami emlékezetes szöveg. Nem sokkal több annál, mint ha magunk bolyongnánk ugyanezekben a virtuális terekben. No igen, mulatságos, kellemes, olykor elgondolkodtató – dehát azért nem vers, egyes elemei talán egy később megírandó Kornis-prózában találják meg a helyüket. Műhelymunka, előkészület. Ahol a mester annyira megőrül a megtalált anyagnak, annyira szeretettel csodálkozik rá, hogy mindenképpen meg akarja mutatni. (És az „anyag” nem pusztán a felidézett nyelv, nemcsak a megidézett tárgyak, hanem beletartozik ebbe a chatelők fura viszonya mindehhez, a somolygásba oltott álmélkodás, a lelkesedéssel vegyes borzadály.) Jó, megnézzük, vele örülünk, de hogy kerül ez a kötetbe? Vagy ott van a „Ki hogy ír” című igénytelen kis darab, afféle karácsonyi lapba való kis ajándék, se nem elég szellemes, se nem valami mély értelmű, ez minek? Nem sikerült megbarátkoznom „Az egerek veszte” című kis parabolával sem, a „Mit várok 2100-tól?” nyugodtan pihenhetett volna az asztalfiókban a kritikai kiadásig. A Krassórol szóló megemlékezés végére iktatott „Dalok a Kisfogházból” sorai bizonyára Krassónak is tulajdoníthatók, de hát sokunk óvodás emlékeit is éppúgy idézhetik, s egyáltalán: minek, minek, minek?

Mert Kornis hihetetlenül komolyan veszi, amit csinál, és mindig nagy erővel el akarja hitetni velünk, hogy mindez rendkívül fontos, alapvető, hogy életrahálára megy a játék. Ha kell, erősködik, ránk kiabál, attól tartunk, még a végén sírni is fog nekünk. Nem győz meg – ettől a „Nosztalgia-chat” sem, néhány más szöveg sem lesz jobb –, de elgondolkodtat. Kornis, a remek prózaíró, kiváló

drámaszerző, a vitriolos publicista *valamiért* mégiscsak nagy jelentőséget tulajdonít valamennyi szövegének. Le lehetne mindezt söpörni azzal, hogy Kornis hiú, öntetszelgő, mániákus – de nem úszhatjuk meg ilyen könnyen. Mert tudjuk, és legjobb írásaiból ez rögtön világos is, hogy Kornis igenis bölcs, vívódó szerző, aki nem ellenőrizetlenül és gyorsan ír, aki alaposan megszenvedti azt a keveset, amit végül kibocsát keze közül.

A Krassó- emlékezés függeléke például annak idején nemcsak szép gesztus lehetett, hanem fityiszt mutatott a halotti beszéd műfajának: hülye kis versikével idézte meg a játékra, szabados dumára, polgárpukkasztásra mindig kész Krassót. Még ha publicisztikai kötetben nemigen lenne is helye, jelenléte nemcsak Krassót, hanem legalább ennyire Kornist is jellemzi – tehát mégiscsak van helye. A többi említett szöveggel hasonlóképpen áll a helyzet: amennyire bosszantóak vagy érdektelenek, annyira hozzátartoznak Kornishoz: ahhoz, aki (az „Utószó” tanúsága szerint, amely nem más, mint az írások keletkezéséhez fűzött rövid kommentárok sora), képes egy körkérdésre adott kétflekkés vázlaton hosszan dolgozni. Aki 2003-ban is fontosnak tartja, hogy a polgári körök bontakozó mozgalmára írt 2002. nyári paraboláját újra elolvassuk – mert nem akar felejteni, és nem akarja, hogy elmúlt idők lassan feledésbe menő eseményein könnyen, gyorsan túllegyünk. Aki jelezni akarja, hogy odafigyel: ki hogyan ír. Aki megpróbálja feltérképezni a közelmúlt nyelvi agyrémeit és az ezekhez fűződő nosztalgia jellegét. Ez pedig nem egyszerűen ezeknek az írásoknak a mentetegetése – mint szövegek, mint önálló alkotások nemigen mentegethetőek – hanem belátása a Kornis-féle magatartás jellegzetességének; az őszinteség, a kitarulkozás, a „mindez én vagyok” gesztusának (f)elismerése.

Kornist nem azért olvas az ember, hogy publicisztikát (meg sok minden egyebet) olvasson, hanem azért, hogy Kornist. Mert a Kornis-publicisztika (vagy mi) megformálásában, felépítésében, csattanóiban nagyon sokféle, és nem is feltétlenül meglepően új. De az a hang, amely ezekből az írásokból szól, össze téveszthetetlenül a Kornisé. Irónia helyett inkább gúny, megvesztegethetetlen őszinteség, a kérdések az élükre állítva, máskor hit, odaadás és már-már vallásos szenvedély. Kornis néha igazságtalan; durván, vadul fogalmaz, egy-egy jelzővel intéz el bonyolult dolgokat, s egyáltalán: olyan dolgokat mond ki, amelyeket magunk soha nem mondanánk. Ezen egy darabig méltatlankodhatunk, szívjuk a fogunkat, elégedetlenül csóválhatjuk a fejünket – de mégis milyen jó, hogy valaki ezt így kimondta! Még ha esetleg nincs is igaza, vagy nem úgy van igaza, vagy árnyalgathatnánk, vagy finomítanánk... De nem, ne tegyük. Kornis, ez a szabad, zabolátlan, gátlástalan pasi leírt valami lényegeset, és ez nagyon jó. Milyen csúnya dolog például, hogy a Big Brother-ügyben írott nagyszabású vitairat gyakorlatilag bunkónak tekinti képzetes vitapartnerét – és mégis mennyire jólesik, mennyire a szívünk (ha nem is eszünk vagy az illem) szerint való.

Amikor Kornis magáról ír (és nagyjából mindig ezt teszi), azt nevezhetjük nyafogásnak, szenvedésnek, önsajnálatsnak, illethetjük sok efféle kellemetlen jelzővel. Csak hát nem nagyon más ez, mint bármelyikünkknél, vagy mint bár-

melyik nagy írónál: Esterházy is ezt teszi elegánsan és jókora öniróniába csomagolva, Nádas metafizikusan, Kertész történetfilozófiailag (ki hogy ír, ugye). Kornis mindenekelőtt őszinte, és őszinteségében gyakran groteszk: mert semmit nem szégyell, gyengeségeit sem, nem akarja magát mindentudónak, mindent értőnek, bölcsnek és szentnek ábrázolni, hanem esendőségével, pitiánerségével és slemilségével áll elénk. És mindezt valahogyan helyettünk teszi (ahogyan persze a többi nagy író is) – amikor kellemetlenül érezzük magunkat hülyeségei, nagyotmondásai, kicsinyességei miatt, akkor magunkat látjuk benne, akik mindezt sosem mernénk megtenni.

Magam nehezen tudom követni Kornist akkor, amikor lelkendezik, szent révületbe esik, rajong – ezek az írások (a Kertészről, a Darvas Ivánról, de különösen az Orbán Ottóról szóló) mintegy ellenpontjai a túlságosan is könnyűnek tetsző írásoknak. Nem (vagy nemcsak) ízléskérdésről van szó, hanem arról, hogy vannak olvasók, akik idegenkednek a rendkívül retorikus, túlfeszített írásmódtól, a sokszor igaz, de még többször túlzó diktumoktól. Hát igen. Ugyanakkor ez is a Kornis-kép része: az olvasót azért mindenképpen lenyűgözi ez a lendület, s ha nem is adja át magát ennek, azért nagy érdeklődéssel figyeli, ki az, aki így beszél, miért válik szemmel láthatólag élet-halál kérdésévé számára, hogy megfogalmazzon bizonyos mondatokat, mi ez az odaadás, mi ez a hit? Mert Kornis nem leplez el ebből semmit, mindez ő maga, s mindent, ami ő maga, fontosnak tart megmutatni. Ismétlem: Kornisban ugyanaz szerethető, ami idegesítő.

A vitázó, az ingerült Kornis viszont mégiscsak sokkal jobb, mint a lelkes. A kötet egyik csúcspontja a címadó vitairat, amely – durván összefoglalva – Kis Jánosnak a D-209-es ügyben tett nyilatkozatával kapcsolatban az értelmiség és a politizálás viszonyáról szól. Személyes állásfoglalás abban a kérdésben, hogy kinek miféle joga van „belebeszélni” a politikába, hogy mit jelent elkötelezett, értékeket magáénak valló értelmiséginek lenni. Ahogyan hasonlóról szól a kötet másik két szövege is – ezek ugyancsak feltétlenül a legjobbak közé tartoznak: a „Civilek a pályán” (amely a felszínen memoár, emlékezés a demokratikus ellenzék idejére, Kornis ekkori szerepére a társaságban, a mozgalomban, a barátságokban, az irodalomban, másfelől viszont a politikai szocializáció története, a meggyőződések, alapelvek elsajátításának históriája, s ekként magyarázata vagy háttere mindannak, ami a kötetben ezen első írás után következik); és a „Big Brother és társai”, ez az őrzőgő, dühödt, elkeseredett monológ, amelyet azóta is, akár naponta ismételhethetnénk. Kornis ezekben az írásokban kíméletlenül kérdez, folytonosan döntéseket, válaszokat, állásfoglalásokat követel ki olvasójától, gyűlöli az elkenést, a felmentést, a gyengeséget – a sajátját is. Ez persze rendkívül idegesítő. És lenyűgöző, meggyőző. Zavaró és élvezetes.

És kiváló a két Berlin-esszé, remek az Enyedi Ildikó-elemzés... és tulajdonképpen persze az egész. Mindent meg lehet Kornisnak bocsátani, sőt szeretni is lehet mindenért. Tőle valahogy minden érdekes, minden szeretetre méltó. Ő a Kornis, és kész.

ZSIDÓ-E VAGY?

Németh Gábor: *Zsidó vagy?*
Pozsony, Kalligram, 2004. 182 oldal

(„*Zsidóregény*”) Ahogyan gyerekkorunkban azzal szoktunk játszani, hogy addig ismételtetünk egy szót vagy egy félmondatot, amíg teljesen értelmét veszti, marad a pusztá hangalak, és ez ellenállhatatlan vihogásra ingerel, amely hamarosan röhögőgörcsre dagad – az a kérdés, amelyet Németh Gábor nagyszerű könyve föltesz, olykor értelmesnek és mélynek, máskor egyenesen életbevágónak, megint máskor viszont nevetségesnek és pusztá nevetséges automatizmusnak tetszik. A kérdés Németh regényében rengeteg színét (és visszáját) mutatja: a borzalommal történő gyermekkori szembesülésből ered, a közösség, a barátság, a szerelem, a család közegében fogalmazódik meg, a „valahová tartozni” vágyának jelölőjeként; a hazához fűződő viszony tisztázását indítja meg, a rejtőzködés és a feltárulkozás dilemmáját lehet befogalmazni; minden trauma titkos okát lehet mögötte keresni.

De Németh Gábor könyve nem *zsido*regény. („*Zsidóbükk, zsidóvicc, zsidószalonna, zsidóhizlalda...*” 97.) Nem a zsidóságról szól, és nem igazi kérdése az, hogy a főhős? az olvasó? bárki zsidó-e. Ha nagyon leegyszerűsítő és félrevezető módon kívánnánk fogalmazni – és csakis azért, hogy azokat az olvasókat, akik a könyvet még nem olvasták, némileg tájékoztassuk –, azt mondhatnánk: az elbeszélő-főszereplő kora gyermekkorában (mintegy véletlenül) lát egy dokumentumfilmet, konfrontálódik az iszonyattal, Auschwitz hullahegyeit és szemüvegraktárait pillantja meg; ez a megrázó élmény a *zsido* szóval kapcsolódik benne össze. Kész azonosulni az emberi szenvedés és nyomorúság non plus ultrájával, a bűnnel, aminek ilyen szörnyű büntetése lehet; kutatni kezd a benne, családjában, ismeretségi és osztálytársi körében rejlő titok után. Van-e valamilyen esszenciális, valami megragadható, valami biztos tudás, amely megalapozhatja ezt az azonosulást? Hol rátalálni vél ilyesmire (olykor félszavakból, olykor saját maga szötte regényes történetekből, olykor rejtett viselkedésmintákból vagy rokonszenvekből kiindulva), hol pedig tagadja ezt a bizonyosságot, vagy amikor szembesül vele (a könyv címében feltett kérdéssel, amelyet szavak nélkül kérdez tőle az a nő, aki olyan csoda szép, hogy az *Énekek énekét* érdemli ki az elbeszélőtől – 110–112), akkor megtagadja: „neked nem”. Aki kérdezi, annak nem. Vagy ha ellenségesen kérdezi, mint az erős fiú a földalattin (74), akkor annak igen.

És amúgy? Ha kérdezed, neked nem. Ha kérdezed, akkor neked igen.

(*Vallomás*) Németh könyve abba a sorba illeszthető, amelyet Garaczi és Kurekelly kezdtek meg. Ez így túl egyszerű, bár a maga módján bizonyára igaz megfogalmazás. Dehát, először is, tudjuk, hogy nem ők „kezdték meg” a sort, nagyon is komoly hagyományt folytattak, amelyet manapság akként rekonst-

ruálunk, hogy Márai biztosan egyik fő tájékozódási pontja lesz. És tudjuk azt is, hogy hárman háromféleképpen tesznek valami hasonlót. (Megint kicsit másként történik mindez Marc Martinnál: ahol a nyelv *idegen*, s ennek elsajátítása ellenpontozza vagy keretezi az elbeszélte történet[ek]et.) A családtörténet és a saját élettörténet „felidézése” (vagy inkább: megalkotásának) terve mindhármuknál együtt jár a régebbi *nyelvben* történő megmerítkezéssel – annak a nyelvnek kritikájával éppúgy, mint reflektív felidézésével. A gyermekkornak része az a furcsa, olykor érthetetlen, máskor mulatságos nyelv, a felnőttek külön nyelve, vagy a politika veszedelmes, vészjósló szavai („Állam, titok.”) vagy az „Annyi, meg egy bambi”-féle benyögések. Ez a nyelv kettős szűrőn át jut el a szövegbe. Egyfelől az *innen* látott akkor (de)formálja, másfelől az *onnét* nem, vagy félig értett most. Márpedig ezek a nagyszerű szövegek nem akarják láthatatlanná tenni, kiküszöbölni, eltüntetni ezeket a töréseket – éppen ellenkezőleg, egyik tétjük éppen ezek megmutatása; az, ahogyan az egykori én a félreértések, a nem értések, vagy esetleg éppen a mélyebb belátások hálójában vergődött vagy lubickolt, s ahogyan most tekint minderre.

Mert hiszen vallomásokról van szó: egy nagyon személyes múlt feltérképezéséről, legyen bár az elbeszélő-főszereplő én fiktív vagy „igazinak” hitt-elhitett. Miféle félelmek, boldogságok, titkok forrása vagy kifejeződése volt az a világ, az a nyelv – és mit lát az emlékező másként, tud-e egyáltalán utólag igazságot szolgáltatni, a titkokat biztonsággal tudja-e felfedni, a félelmeket kinevetni, a boldogságokat kicsinyes ostobaságoknak látni?

Úgy látszik, az efféle elbeszélésnek nem kedvez a lineáris történetmondás. Amennyiben és ahol Németh regénye történetet mond el, az töredékes, időrendje (első látásra legalábbis) szeszélyes; olykor metonimikusan építkezik (az élesztőről a falusi bevásárlás jut az eszébe, erről az otthon elhagyása, az eltávolodás, erről az utazás), máskor egy szó (a spanyol, a tábor) indítja be a (korántsem hagyományos értelemben vett) epizódok sorozatát. Az emlékezet olykor botlik, események egymásba csúsznak, idejük és helyszínük bizonytalanná válik, egy-egy arc leírhatatlannak bizonyul. Ilyenkor megjelenik az elbeszélő – illetve hát mindig is jelen van, de ekkor rámutat saját helyzetére, finoman jelzi az eltelt időt, saját *írói* pozícióját. Párbeszédek nemigen idéz föl, minden szöveg az ő saját szövegébe olvad. Ő a fontos, leplezetlenül és kíméletlenül magáról beszél, magát állítja középre – saját akkori látásmódját, önmagát, amint megbirkózik a külvilággal, amint az lesz belőle, aki; ahogyan *valaki* mindazt megélte, amihez hasonlót (vagy amitől gyökeresen eltérő) valamennyien megéltünk. Ezt a ráismerést (vagy éppen idegenséget) biztosítja a hajdani nyelv: a mindennapokban megtapasztalt („forradalmi munkásparaszt kormány”, „dámásnyie zárányije”), vagy a család titokzatos hagyatékából, a sötét múltból érkező („lengyel tojás – zsidótojás”).

Vallomás: mérhetetlenül személyes, szubjektív, voltaképpen átadhatatlan, és közös, mindannyiunké, átékelhető. Ugyanakkor jelentősen módosít a vallomás szabályain; ironikus, nem tár föl sötét rejtelmeket, szétzilálja az élet oksági és időrendi kapcsolatait, az elbeszélő soha nem sajnálja vagy sajnáltatja magát,

de főként: nincs meg az a *mag*, amit el kell mondania, amit semmiképpen nem tarthat magában. Éppen ezt keresi.

(*És még egyszer: idő*) A vallomás (vagy emlékezés, vagy mindkettő – ki tudná Németh regényét – regényét? – besorolni) legfontosabb eleme mindig az idő. Valami olyasmiről kell beszámolni, ami *volt*, s azt hitetjük el, hogy amit elmondunk, tényleg *megvolt*. Amikor Németh szövege felszámolja az egyenes vonalúságot és az érintkezést, akkor részint az emlékezés működését imitálja: az asszociáció rendezetlen működését, s ezzel együtt az elme hasztalan kísérleteit arra, hogy rendet csináljon, hogy kordába szorítsa a csapongást. Részint azonban halványan a fikтивitás kódéval fújja be mindazt, amit elbeszél: hátha mindez nem is így volt, hátha nem is volt; még az is lehet, hogy a képzeletben felbukkanó, elszigetelt arcok, helyek, események vagy akár csak szavak teremtik meg a történetet, megtörténetesülnek, hogy megragadhatóbbak legyenek, s hogy ne árválkodjanak tovább magányosan.

Pedig milyen szépen kezdődik: az első mondat így hangzik: „Mindent előlről kell kezdenem.” (9). Megvan az elbeszélő biztos pozíciója, valaki (akiről később kiderül, hogy történetesen a Gábor nevet viseli, apja pedig Németh), aki nekigyürkőzik, visszamegy az időben, nem akárhonnan kezdi, hanem előlről – tudja, hogy hol a történet eleje, s nyilván azt is, hogy miként folytatódik. Bár a következő mondat („Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer két almafa” – *uo.*) mintha a mesék világába vinne, valahová távolra, a nem időbe, az azért világos – bevett írói fogás! –, hogy ez a mesevilág a kora gyermekkoré, valami eltűnt időé, ahonnan – tehát – elindulunk. A kiindulás biztonságát tovább erősíti (mintha csak a tonalitás megerősítése volna valamely zeneműben) az ötödik mondat: „Hallom a tompa puffanásokat, vagyis akkor hallottam, most meg elképzelem” (*uo.*). S itt, az első lapokon még megannyi biztosítéka annak, hogy tájékozódhatunk, az idő és az időben *álló* történésekről számot adó elbeszélő *rendben* vannak. A második részben azután (ahogyan az első rész néhány eleme már előre jelezte) minden borul. Borulnia kell, mert itt következik el a traumatikus pillanat, a haláltábor képeivel történő szembenézés. Valami sokkal régebbi idő rést üt az akkori jelen időn, és meghatározó lesz a jövőre nézve: „ott derül ki, hogy mi a helyzet, hogy ezentúl mihez kell tartanom magam” (31). S innentől menthetetlenül szétszakad az erősnek hitt lánc: az elbeszélő helyzete elhomályosul, az elbeszélt idő váratlan ugrásokat tesz, a szervezőelv ettől fogva mintha egyetlen szó volna: a zsidó. Vagy nem is – hiszen tudjuk, nem az a kérdés, zsidó vagy-e: hanem a gondolkodás a magányosságon és a társas kapcsolatokon, a kirekesztettségen és a befogadáson, a kegyetlenségen és a társadalom szerveződésén. S ehhez történetek kellenek, akárhonnan, az idő bármely pontjáról.

(*Miért Kukorelly?*) Ha valami kicsit zavarhatja az olvasót a *Zsidó vagy?*-ban, az Kukorelly dikciójának jelenléte. Némethnek páratlan stílusérzéke van, min-

denféle hangon meg tud szólalni. Amikor egy fejezetben a felnőttkor (már az elismert író életének) jelenetét idézi föl, az 1999-es frankfurti könyvvásárról, akkor szépen tekergő, hol emelkedett, hol felsorolós, némileg Nádasra és Krasznahorkaira emlékeztető szép hosszú mondatot kanyarít; amikor egy másik fejezetben összeveti külföldi tapasztalatait a sívár, gondozatlan, közönséges Magyarországgal, akkor inkább esszényelven szól, talán itt-ott Parti Nagy prózája is kihallatszik belőle. A gyerekkor nyelve viszont leginkább mégis Kukorellyé: a sután befejeződő mondatok, a gyakori egyes szám második személy (ez első vagy az általános alany helyett), a gyermek- vagy kamasznyelv vegyítése a felnőttével, a kifejezés nehézségeinek tematizálása, apró nyelvi jelekkel („Ennyit tudok, falról a mészt, összekaparni róluk” – 127; „Szerintem az fogna menni nekem”, 153; „Az a szó, hogy mártír”, 115; csonka mondatok; olyan töltelékek, mint a „mondjuk” vagy az „és úgy”; az egy rövid mondatos bekezdések stb.). Félreértés ne essék, Kukorelly egyszerű nyelvet teremtett, s Németh teljesítménye is pazar; minduntalan arra ösztönöz (ismét: Parti Nagyhoz hasonlóan), hogy nézzünk a nyelv mögé, alkossuk meg azt a „valakit”, akinek a szájából mindez elhangozhat, nézzünk körül egyáltalán a nyelvünk portáján, hogy honnan és miért jön mindez. A megszólalás korlátai? Korlátozott kapacitású-kompetenciájú megszólaló? Valami, amit nem akar kimondani? Vagy a mondat dallama, ritmusa?

Csak hát a kérdés az, Németh – aki Kukorelly nagy könyvét, a *TündérVölgyet* mottójának is emeli – miért köt ki éppen pályatársa nyelvéhez ennyire közel. Talán – találgathatunk – Kukorelly megalkotott valamiféle „köznyelvet”, ennek a nemzedéknek és éppen a vallomásnak (a vallomás átalakított, ironikus változatának) nyelvét? Nehéz tőle megszabadulni? Vagy hasonló élettapasztalatokkal nem is lehet? Vagy rájátszásról van szó? Ami Kukorellynek a „tündérvölgy”, az Némethnek a „zsidó vagy?” kérdése? Vagy csak véletlen, az olvasó felületes összeolvasása, s a különbségek nagyobbak, mint a túlságosan közeli kortársi olvasás láttatja?

(Sodor) Komolyabb elemzés tudná csak kimutatni, hogy miből adódik Németh könyvének fantasztikus sodrása. Ugyanis – legalább e recenzió szerzőjének tapasztalata szerint – letehetetlenül izgalmas szövegről van szó, ugrálni vagy félbehagyni nemigen lehet. A történetek burjánzása miatt? Ez csak részben igaz – nem mindig az elmesélt események, hanem a reflexiók, egy-egy esemény vagy egy-egy szó körüljárásai visznek előre. Vagy az elmesélt történetek és reflexiók ismerőssége, hogy valahogyan mindezek – legalábbis egy nagyon tágan értelmezett nemzedék számára – a levegőben vannak? Részben nyilván ez is igaz, a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek csak nem akarnak elmúlni, folytonos hivatkozási alapul szolgálnak, világunk alapzatát jelenti, akár tetszik, akár nem. Gyöngye, omlós, rothadó alap, de még mindig ott van. Vagy a nyomozás izgalma? Ez sincs egészen így: Németh szövege belerángat ugyan a címbéli kérdés megválaszolásának (vagy egyáltalán megértésének) folyamatába, abba

a történetbe, ahogyan a gyerek felfogja a kérdést és a maga módján utánajár – de csakhamar kiderül, hogy nem ez az igazi kérdés, s inkább az a kérdés, hogy mi volna az igazi kérdés. Vagy a pompás nyelvi humor? Az idétlenségek és mély szócickek, a gyereknyelv és a kamaszos durvaság nyomai? Biztosan ebben is van valami. Mérhetetlenül élvezetes dolog belemerülni ebbe a nyelvi világba, felidézni vagy elsajátítani, megismerni vagy ráismerni. Esetleg a narratív trükkök vadászata? Nem látványos, nem feltűnő, nem olyan nyilvánvaló, mint Németh némely korábbi szövegeiben, de kétségkívül ez is izgalmas feladat: ráakadni a nézőpont- vagy szemléletváltásokra, rábukkanni az időkezelés (vélt) kulcsaira, a vendégszövegek eredetére és használatukra. Vagy – ha a kérdést mégiscsak komolyan vesszük – az idegenség, a beilleszkedés, tágabban: a hazaszeretet és a piszkos, zsíros, taszító közeg gyűlöletének megvitatandó kérdései? Ez is, igen: a minden ízében, múltjában és jelenében magyar elbeszélő szeretne spanyol, holland, olasz lenni, legfőképp római zsidó – csak hogy a szöveg, amit ír, mégis ízig-vérig patrióta, csak hazafi tud olyan keserűséggel írni hazájáról, ahogyan ő teszi.

Válasz tehát nincs: mindezek a tényezők együtt, és még nyilván sok más járul hozzá a regény sodrásához. Németh igazi mesternek bizonyul: a látszólagos csapongás mögött, a történetmondás és a reflexió tébláboló váltogatása mögött szorosra húzott eresztékek, fogaskerekék és csapok vannak valahol: erősen szerkesztett szöveg, nem enged el.

(*Zsidó-e vagy?*) Zsidó-e vagy? – Sickratman remek dala [*Buzi-e vagy?* – a szerk.] nyomán ekként lehetne tahó, agresszív, kötozkodó kérdéssé fogalmazni azt a komoly és értelmetlen kérdést, amit Németh Gábor könyve föltesz. Tudjuk, hogy nem ez a kérdés, vagy legalábbis, hogy így nem. Németh könyve ezt a kérdést persze nem törli el, csak új dimenziókat ad neki. Arra szólít föl, hogy inkább arra válaszoljunk: érzünk-e közösséget mindazokkal, akik nyomorultul elpusztulnak? Akik valamilyen nem ismert bűn miatt borzalmas büntetést kapnak? Akik mások? Akik ugyanolyanok? Akik a családjuk? Akik a történelmünk? Akik a hazánk? És érzünk-e egyáltalán közösséget bárkivel és bármivel? Mi ennek a tartalma? Az összekacsintás, a szeretet, vagy az aggodalom? Vagy valami egészen más? És ha mindez (a család, a haza, a mások, az ugyanolyanok és a többi) nem zsidó, hát az is mindegy.

ÉN, TE, Ő

garaczi lászló: *metaXa*.

Budapest, Magvető Kiadó, 2006, 150 oldal

„Beszél egy *hang*”, írja Paul Ricœur, idézi, és könyve címévé emeli Thomka Beáta, tehát: „Beszél egy *hang*, amely elmeséli, ami számára megtörtént. Belépni az olvasásba azt jelenti, hogy az olvasó és a szerző közti szerződésbe belefoglaljuk annak hitét, hogy az események, amelyekről az elbeszélő hang beszámol, e hang múltjához tartoznak.”¹ Ez az elbeszélő művészet egyik alapképlete, s egyúttal legnagyobb problémája (nem a problémamegoldás számára adott kérdés értelmében, hanem mint boncolgatandó, leírandó, minduntalan újraértelmezendő jelenség): hogy ki beszél. Hogy elhiszi-e az olvasó valóban, hogy az elbeszélő megbízható; ha nem, kiismeri-e, hogy hogyan, miért nem az. Hogy magáról beszél-e, s ha igen, és mikor szól mikori önmagáról. – És így tovább: az elbeszélő művek megértésének egyik feltétele, hogy hogyan értjük az elbeszélő státusát, szerepét, hangját. Valahogyan szükségképpen érteni fogjuk.

Garaczi László új regénye e tekintetben mintha nem is állítaná olvasóját nehéz helyzet elé. Az elbeszélőt bízást tekintheti állandónak, az (elvileg, központosítása miatt) egyetlen hosszú mondat kimondójának, aki legfeljebb önmagának mint e történet szereplőjének státusát módosítja, amikor egy jó darabig „én”, azután „te”, végül „ő” lesz e (névtelen) karakter (nyelvtani) személye. E módosulások ellenére a „hang” azonosságát aligha vonhatjuk kétségbe. Az is teljesen világos, hogy a hang kihez tartozik: az elbeszélő zenész (közelebbről: egy vonósnegyes brácsása), aki elég szokványos szerelmiháromszög-helyzetbe keveri magát, majd tisztázatlan okokból és szándékból egy hídról a Dunába ugrik, barátjával együtt. A szöveg, amelyet olvasunk, minden bizonnyal az az írás, amelyet főszereplőnk egy orvosnő felkérésére ír a szanatóriumban, ahová pszichiátriai kezelésre került.

A nagyon egyszerű, kézenfekvő, mondhatni: banális fogások (alakok, történetek), meg a hang (látszólagos) problémátlansága – csak a felszín. Garaczi regénye hihetetlenül sűrű, nehezen kiismerhető, minden olvasásra új részleteket felvillantó szöveg. Legalább Esterházy *Fuvarosok*ja óta tudható, hogy a regény tágassága, rétegeltsége, az ábrázolt viszonyok bonyolultsága, a részletek gazdagsága nem terjedelem kérdése. Garaczi műve sem túl hosszú – s az egyetlen hosszú mondat, amelyet csak bekezdések törnek meg, s négy fejezetre oszlik, mintha belesodorná, beleszippantaná olvasóját a kavargó történetbe. S mivel az események – legalábbis ez volna a fikció – a visszaemlékező tudatában (vagy: könyvecskéjének lapjain) szeszélyes időrendben rekonstruálódhatnak, az események folyton kiegészülnek epizódokkal, vagy csak egy-egy szereplő egy-egy

¹ Thomka Beáta: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 7.

vonásával, akár csak egy-két szavas (s a saját helyükön szervetlennek tetsző) utalásokkal. Ezek a rövid, éles villanások (vagyis ezek távoli összekapcsolódásai) azok, amik rendkívül bonyolult és finom szöveggel fogják össze a regényt.

Első olvasásra úgy látszik, hogy sok tekintetben új Garaczi-val ismerkedünk meg itt – vagyis hogy az eddigi Garaczi-prózákhoz képest egészen más a *hang*, de más a stílus is. A nyelvi humor erősen a háttérbe húzódik, a sokféle szólam, a nyelvi rétegek egymásra és egymás mellé kopírozása, ami oly mulatságossá tette a korábbi Garaczi-szövegeket, itt nem hangsúlyos, s egyáltalán: a Garaczi-féle szellemesség, irónia és játékosság nem a felszínen csillog – habár van jó néhány elképesztően groteszk figura és történet. De amikor a „korai” Garaczi-szövegek esetében vitatható volt, hogy vajon „az asszociációs-allúziós háló rendkívül sűrű-e” valóban, vagy csak az értelmezői lelkesedés alkotja-e meg ilyenné,² akkor a jelen regény szövegének összeszerkesztettsége már egészen nyilvánvaló. Az egyetlen mondat folyamatos zubogásába belekerülő előre- és hátrautalások, a maguk helyén még értelmezhetetlen – később értelmet nyerő – közbevetések, a fantáziákkal, feltételes módban elbeszélte eseményekkel, álmokkal egyazon szintre kerülő, egymással mellérendelő viszonyban álló elbeszélések bizonyos értelemben folytatásai a régebbi prózák összetettségének, s mégis alig emlékeztetnek azokra a szövegekre. Tudvalevő, hogy a regény szövegének számtalan korábbi változata volt, részletei – sokszor a jelenlegitől gyökeresen eltérő formában – megjelentek már; ezeket kiválóan áttekinti Bodor Béla írása.³ De még ha nem tudnánk is, hogy a regény szövege hosszú munka, alapos átdolgozások eredménye, érezhető, hogy itt a részek viszonya, akár szavakról, mondatrészekről, történettöredékekről legyen szó, nem véletlenszerű.

Mégis van tehát ebben a szövegben valamilyen egyszerűség, amely a felszínt jellemzi; páratlanul gáláns gesztus, amely azt az olvasót szólítja meg, aki a hagyományosabb olvasásmódot részesíti előnyben. A regény így is engedi olvasni magát: mint egy zenész szerelmi történetét, külföldi kalandjait, aztán tapasztalatait az elmeszanatóriumban – csupa önmagában is izgalmas „olvasnivaló”, s a felbontott időrend meg a végtelenül indázó mondat révén megnehezített olvasás ekként mégis megmaradhat a biztonságos konvenciók között. A regény (egy szintjének a) mindennapisága, banalitása párosulhat tehát mindennapi, banális megértéssel is. És nincs is ezzel semmi baj: hátha az efféle (felületesebb) interpretáció számára is feltevődnek azok a kérdések, amelyek mélyebbre elvezetik.

Vegyük például azt az egyszerű szerkesztési elvet, amely a szöveget négy részre osztja. Az első rész élén az „ÉN” szó áll – s valóban, az elbeszélő itt magáról szól, saját emlékeit osztja meg velünk, az emlékezés lehető leghagyo-

² Vö. Farkas Zsolt: Mindentől ugyanannyira. In: F. Zs.: *Mindentől ugyanannyira*, Budapest, JAK-Pesti Szalon, 1994, 123.

³ Bodor Béla: Többszerű, zümmögő, dallamos. www.litera.hu. 2007. február 14. Hálával tartozom ennek a kritikának néhány megállapításáért, amelyet felhasználok.

mányosabb beszédmódját választva. Jóval kétesebb a „TE” esete – hogyan is lehet valakinek saját életéről úgy beszélnie, hogy önmagát megszólítja? Kívül kerül önmagán? Miért? Nem vállalja az azonosságot? S mennyivel tud így többet mondani? Megszólítja önmagát, a szembenézés, az el- vagy leszámolás gesztusa volna ez? Ráadásul – szemben az „ÉN” és a későbbi „Ő” „fejezettel” is – itt bizonytalan és következtelen a nyelvtani személy használata: van olyan rész (bekezdés), ahol az egyes szám első személy észrevétlenül átmegy (mintha általános alanyként használná a „te” személyes névmást) a második személybe, de sokszor az egész bekezdés első személyű. Azután a harmadik fejezet, az „Ő” ismét hagyományos – hiszen az is az elbeszélés legmegszokottabb alapesetei közé tartozik, hogy a narrátor hősről szól. Itt még a szövegben indokolást is kapunk a személyváltásra (jellemző, hogy ebben a szövegrészben – a harmadik rész élén – te és ő, a megszólítás vagy önmegszólítás és a „harmadikról” folyó beszéd összekeverednek): „hirsch doktornő javasolja, hogy a kívülálló szemével írj, harmadik személyben, és adj, ha mondhatja így, hősödnek nevet, félx, andor, róbert, mindegy, és ne emlékezetből írj, hanem olvasd egy elképzelt szájról, hallgasd, mint egy mesét, mondát, regét, ne mondatok legyenek, hanem tudatállapotok, a közlés energiájára figyelj, ne a formára, és közben, ez a lényeg, idegenítsd el a tárgyat, hűtsd le a személyesség nullfokára... (109). Legyen tehát az én – ő. Egyszerű transzformáció. Az én neve legyen Félix. (Számít-e vajon, hogy a név boldogot jelent?) A negyedik fejezetben pedig a fél-ixből „X” lesz, az a betű, amely a könyv címében egyedül szerepel nagybetűvel, továbbra is egyes szám harmadik személyű hős, ám identitása váratlanul kétségessé válik, s így az elbeszélői hang megbízhatósága is megkérdőjeleződik. Vagy mégsem? Vajon Karcsi, aki ugyancsak a szanatórium ápolója, s aki mintha leleplezné az elbeszélő-főhőst, megbízható? Amit ő mond, vajon nem afféle bolond beszéd? S ami ezután következik – az a verekedés a főhős és Karcsi között, amelynek menete amúgy nehezen kibogozható – vajon valóság-e, vagy „a jövő egy lehetséges változata”, mint az erről beszámoló bekezdés élén olvashatjuk? (146). Röviden tehát: a regény a nyelvtani személyek váltogatásával kézenfekvőnek látszó szerkezetet kínál, mintha csak az érdekesség kedvéért váltogatná a történetmondás lehetséges formáit. De ha kicsit is alaposabban belegondolunk, s különösen a negyedik rész fényében, egyik forma sem magától értetődő. Mert hiszen ki az az „én”? Miért használnánk „te”-t? És valóban segít-e, ha mindezt „a kívülálló szemével” mutatjuk be? Melyik az a szemlélet, amelynek segítségével a leginkább azonosítani tudjuk a hangot vagy az immár kétséssé vált identitást?

Egy más nézőpontból a személyek váltogatása magáról az elbeszélésről, annak lehetőségeiről – az elbeszélő hangról magáról „szól”; vagyis inkább azt tematizálja, azt emeli az elbeszélés fókuszába. Az énelbeszélés konvenciójával indít: ebben az esetben világos, hogy aki beszél, tökéletesen ismeri azt, akiről beszél – hiszen ez éppen önmaga –, gondolatairól, motívumairól, szándékairól tökéletesen számot tud adni. Ez volna a „legtermészetesebb” hang, s a legkevésbé kétségbe vonható, akár a tudás forrását, akár az átadás őszinteségét, megbízha-

tóságát illetően. (Legalábbis ez a látszat.) A második személyű elbeszélés csöppet sem tetszik „természetesnek” (sokkal inkább „művi”, „irodalmias”): ez aposztrofikus, megszólító jellegű, dialógust tételez föl, amelyből csak az egyik hangot halljuk; ráadásul van bizonyos pátosza, akár mert az önmegszólítást (s ekként a számvetést, az elbeszélő saját magával történő szembesülését) implikálja, akár mert az elbeszélő és a megszólított szereplő közötti viszonyt (s ennek jellegét: tanítás? közös felidézés? vád?) állítja színre. A harmadik személyű elbeszélés ismét csak nagyon konvencionális: dehát éppen ezért „megcsinált”, fikcionális. Látjuk, hogy döntés kérdése: nevet adunk az énnak (Félix), és eltávolítjuk az elbeszélő személytől. Ugyanakkor megőrizzük a tudatba történő teljes belelátás jogát és képességét. Olyan látszólag természetes (mert megszokott, bevett, konvencionalizálódott) elbeszélői megszólalás, amely voltaképpen minden ízében koholmány. És hátra van még az X; amilyen személy nincs is (ebben a rövid fejezetben válik problematikussá az elbeszélő személye).

S ha még nem volna is gond azzal, hogy ki kicsoda, Zsolt és az elbeszélő azonos-e, ki mesél kiről – ki a bolond vajon? A szanatóriumon kívüli világ telis-tele van olyanokkal, akikhez képest az előttünk fekvő szöveget (a fikció szerint) könyvecskéjébe író szerző maga a megtestesült normalitás. Feri bácsi, aki ragaszkodik hozzá, hogy a mobilját vele temessék; Losos Garcia, aki minden üdítőitalban a fasizmus szálláscsinálóját vagy kollaboránsát látja; Laci, aki vasat fogyaszt, de aztán áttér a fa fogyasztására; vagy Tomi, aki úgy érzi, ő voltaképpen anyajuh, csak a természet ostoba tréfájaként embernek született. Ezek az emberek mind a szanatórium falain kívül vannak – odabent pedig, többek között, főhősünk.

Ez az idegen, közönyös főhős (Meursault elbeszélésében is – a másoktól idézett szövegektől eltekintve – csak vesszők és pontok szerepelnek!) egyébként zenész. Művész. Minduntalan, csaknem kényszeresen, megállapítja a körülötte hangzó világ hangnemeit, hangmagasságait, hangközeit. Ezentúl azonban sem gondolkodásában, sem tetteiben, sem érzelmeiben semmi nem utal arra, hogy a művészet szférájával közelebbi kapcsolatot tartana. A brácsázás számára munka, amelyet hol jobban, hol rosszabbul végez. Szó nincs odaadásról, hivatásról, közönségről, értelmezésről, alkotásról. Ironikus fítor ez is: ne gondoljunk túl sokat – sugallja az elbeszélőt elbeszélő elbeszélő, nevezzük garaczinak – a művészi érzékenységről, a finom lélekről, a szent eksztázisról: ahogyan a főhős maga mondja, „a zenészek a fül érzékére specializálódott művészetipari szakmunkások”, és a zenélés, legalábbis részben, „az unalom művészete” is (8). Mondja unatkozó, egykedvű főhősünk, aki csak tudja.

Főhősünk, aki maga elé motyog – írásban. Az írásjel nélküli (pontosabban: csak a vesszőt használó), végig kisbetűs szöveg ezt a folyamatos, véget nem érő belső beszédet van hivatva az olvasó elé idézni. Az egyetlen, rendkívül hosszú mondat persze a maga módján csalás; ahogyan már Hrabal *Táncóráiban* is az volt: az olvasó szükségképpen tagolja a maga számára a szövegfolyamot, történetek körvonalai, szereplők beszédei, leírások alakulnak ki az olvasás folyamán.

Garaczi meg is könnyíti a mondat felosztását: nemcsak a négy fejezettel, hanem a bekezdésekkel is. A bekezdések egy-egy történet végén vagy csúcspontján törik meg a mondatot, máskor időrendi-helyszíni ugrásnál – mindenestre meglehetősen megszokott retorikával, lekerekítve az előzőeket, és belekezdve valami új elbeszélésébe. Akár, gondolhatnánk, a szerző ki is tehetné a pontokat; ha ennyire szokványos a tagolás, akkor mire való a végtelenséget sugalló központosatlanság?

De nem, pontoknak, pontosvesszőknek, hármaspontoknak, gondolatjeleknek vagy idézőjeleknek itt még sincs helyük. Az egyetlen mondat lényege itt nem a tagolatlanság vagy a káosz érzékeltetése, hanem az, hogy minden alárendelődjön az elbeszélő hangnak: az kap hangsúlyt, hogy minden megszólalás, minden történet, minden felvillanó emlékkép a motyogó főhős tudatában sodródik, aki csak mondja, mondja, mondja... és mintha nem is volna semmiféle érzelmi viszonya ahhoz, amit mond, nem kiált fel, nem áll meg, nem kérdez. Mintha semmi köze nem volna ahhoz, amit elmond – pedig ez az ő története, saját élete, mindaz, aminek a legfontosabbnak kellene lennie saját maga számára, amit artikulálnia és értelmeznie kellene. Ez a folyamatos, szenvtelen és egyhangú szövegelés az, ami a *hangot* elsősorban megalkotja, a kiürült, reményvesztett és unott elbeszélő hangját. Akinek éppen azért hiszünk, akit azért tartunk (az utolsó lapokig) megbízhatónak, mert ezt az érzelemmentességet eljátszani nem lehet.

Külön vizsgálatra volna méltó a regény időrendje. A látszólagos összevisz-szaság szilárd linearitásra épül: az első „jelenet” – Marina kerti partija, amikor az elbeszélő sok év után újra viszontlátja gyerekkori barátja nővérét – minden bizonnyal kronologikusan is a fő történet eleje; az eső előtti szanatóriumi idill, a könyv utolsó jelenete akár időrendben is az utolsó lehet (bár a szanatóriumban áll az idő – hogy hol van a szanatóriumi történet vége, van-e, lesz-e vége egyáltalán, azt nem tudni). A szöveg alapvetően jelen idejű (csak néhány ponton, alkalmilag, ahol az éppen elbeszélt időhöz képest korábbi eseményről esik szó, fordul elő múlt idő). A motyogó belső beszédben mindig *most* van: nem célja az ok és okozat vagy az időrendi egymásra következés megállapítása, helyreállítása.

Nagyszerű regény a *metaXa*. (Hogy miért ez a címe – ez újabb, megválaszolásra váró kérdés.) Az egyszerű, a banális, a „természetes” rétegek mélyén számtalan problémával terhes; ezek sok-sok újraolvasást, újraértelmezést kívánnak meg. Szórakoztató és nagyon komoly; áttetszően világos és rendkívül rejtélyes; hagyományos és merészen új. Kell ennél több?

EGY FÖLDIKUTYA NÉZETEI A VILÁGRÓL

Parti Nagy Lajos–Banga Ferenc: *A vak murmutér. Négy elemi szócikk.*
Budapest, Népszabadság Könyvek–Magvető Kiadó, 2007, 172 oldal

Úgy mondják, az indiai zenei előadások alkalmain a közönség feszült figyelemmel, odaadással és tisztelettel nézi végig, amíg a zenészek hangolnak; nem, ez szigorúan véve nem része a műnek, de megismeri belőle, aki odafigyel, a hangok egy lehetséges készletét, a megszólaltatás egyes formáit, a zenésznek hangszeréhez fűződő viszonyát. Parti Nagy Lajos (és persze Banga Ferenc) új kötete mintha csak efféle bemutató, nyilvános hangolás, készülődés volna. De még kézenfekvőbb hasonlat lehetne a seregszemle: ahogyan a Nagy Esemény megtörténte előtt körbetekintünk azon: mink van, hogyan is állunk, mit tudnánk mozgósítani. Tandori (az *Egy talált tárgy* kötetben) efféle beavató-körbetekintő pillanatban állítja elénk az *amatőrség elvesztése* közben Jézust („A Sátán körbemutogatja Jézusnak a világot”), majd Rimbaud-t („Rimbaud még egyszer átpergeti ujjai közt az ábécét”): az előbbinek a világgal, az utóbbinak a nyelvvel, a szavakkal (tehát a betűkkel) kell majd kezdenie valamit, s a megismerés egyik módja kétségkívül a felsorolás. Vagy, ahogyan a *Bevezetés a szépirodalomba* elején, „A próza iszkolása”-ba beékelve ott van „A szavak bevonulása”, és ugyanott szavak és helységnevek felsorolása ábécérendben. Csakhogy míg az enumerációnak vagy a hangolásnak a tiszteletteljes végighallgatása előadó/szerző és hallgató/olvasó azon közös hitét fejezi ki, hogy van mit bemutatni, van „készlet”, és felmérhető az a világ, amely kisvártatva mozgásba lendül – addig gunyoros és szomorú gesztus ez Tandorinál is, Esterházynál is: úgysem tudjuk megmutatni, mi az, ami „rendelkezésre áll” – vagyis hogy mi az a „világ”, amiről beszélni kellene –, a szótárszerű, ábécé jellegű vagy látszólagos rendbe állított felsorolások semmit nem segítenek. Ami körülöttünk van, úgysem írható le attól függetlenül, ahogyan éppen leírjuk: a „független” megmutatás legfeljebb értelmetlen szósor, mesterséges sorba állítás lehet.

De választhatunk más hasonlatot is: Parti Nagy és Banga kötete azoknak a régi, mindentudó kézikönyveknek a rokona, amelyeket réges-régen „természethistóriának” neveztek. A világ dolgairól alkotott tudás foglalata, egyszerre minden tudomány tárháza és „anekdoták” (történetek) gyűjteménye; ahol a nyelvészet, fizika, botanika és földrajz nemigen válik szét, ahogyan alig különböztethető meg a szórakoztató, a tanító és a tudományos összefoglaló funkció sem, hiszen az ilyen munkák a társasági életben való csillogáshoz éppúgy segítséget nyújtottak, mint a téli vidék unalmának elűzéséhez vagy a nebulók okításához.

Parti Nagy *mögé kerül* az átfogó látás lehetetlenségének, a „seregszemle” hiábavalóságának, az ezerfelé szétszaladó, megragadhatatlan és zabolázhatatlan nyelv 20. századi tapasztalatának. Azzal az első lépéssel, hogy elfogadja: a „mindenségről” igenis lehet írni, és pedig úgy, hogy ezt a számadást a négy

elem (föld, víz, tűz, levegő) köré szervezzük – ezzel megválasztja azt a nyelvet is, amelyen ez az írás végbevihető, és azt a szerkezetet (vagy szerkesztetlenséget), amit ez a (szó szoros értelmében vett) világlátás sugall. Legalábbis: ezt hiteti el; a nagyon tradicionális, a régiség homályába vesző látásmód mintha szükségképpen sajátos beszédmódot is jelentene, s nemcsak a grammatika vagy a lexika szintjén, hanem a szövegszerkesztésben is, a szeszélyes felépítésben, a *miscellanea* műfaj nélküli műfajában.

Éppen ezért ehhez a kötethez érdemes Foucault-t olvasni: azt, ahogyan *A szavak és a dolgok* leírja, hogy a 16. század végén, a 17. elején miképpen kapcsolták össze a hasonlóság alapján a világ dolgait egymással. Azt, ahogyan „az ábrázolás [...] ismétlésnek mutatkozott: az élet színháza vagy a világ tükre volt a hasonlóság, minden nyelvezet belőle meríthette létjogosultságát, megnyilvánulási módozatait és a beszédhez való jogának megfogalmazását” (35). Ebben a vállalkozásban nem az osztályozás, a pontos besorolás, a biztos tudás a fontos, hanem a világ dolgainak egymáshoz kötése, főként hasonlóságaik és ilyen-olyan rokonságaik alapján; ez a fajta természettörténet nem sokat törődik a (Linné után kötelező) teljességgel és maradéktalansággal, a nevezéktan szigorú szabályai helyett a megnevezések burjánzásában leli kedvét, abban, hogy minden szinonimáról, minden *hasonló* dologról és a szó (vagy *hasonló* szavak) mindenféle előfordulásairól számot ad.

Foucault szerint ezt a természettörténetet azután a nomenklatúra-taxonómia alapú leírás, majd a természet tudományainak szétesése váltja fel; de mintha Magyarországon még ez is másként lenne. Van például egy népszerű könyv, amelyet 1982-es reprintben is olvashatunk, Raff György *Természethistoriája gyermekek' számára. A' kor' kíváncsiához alkalmazva kijavította Stancsics Mihál*. (Ugye ismerős a név valahonnan?) Raff igen élvezetes munkája, amely 1846-ban már a harmadik kiadását érte meg, jórészt csak a növényekről és állatokról szól ugyan – ennyiben „modern” –, de mintha csak egymásra torlódott volna itt Foucault legalább két episztéméje: számtalan anekdotikus részlet tarkítja a csevegő és a hasonlatokkal bőven élő előadást, amely egyébként a zoológiai osztályok és rendek szerint halad előre (de ezek számában olykor kissé elbizonytalanodik). A „minden érdekeset összegyűjteni” vágya és a rendszerezés, tudományos leírás követelménye keveredik itt.

Ha valaki a megfelelő helyen nyitja ki Raff művét, a „Mogyorópölye” és „A' Hörcsök” között megleli a „Murmúter”-t is, Parti Nagy főhősét. A Murmelthier, avagy Marmota alpina, mint kiderül, nálunk ritka ugyan, de Németországban „a' szavoji szegény gyermekek eleget hordozgatnak szét hátukon ládácskáiban”, hogy pénzért táncoltassák őket. A murmúter egyébként szelídíthető és tanulékony, de jobban szereti a szabadságot, „hol nyáron át kölykeivel és társaival tetszése szerint jól lakhatik”, mielőtt téli álmodni aludna – mert azért „lomha és aluszékony” is ökelme.

A *vak murmúter* elbeszélőjének nem pontosan ilyen murmúterja van; az övé „mindközönségesen földi kutya, deák nevin Spalax typhlus. [...] kit mondnak

az nép nyelvin hörtsögnek, avagy sündisznónak es, s az, ki küs híján a vakondok” (6). Ez tehát nem igazi murmutér, nem olyan, mint a természetben található. Nehezen is gondolnánk, mert hiszen ez a lény az elbeszélő bensejében honol, és ez a gerincesek osztálya fölött semmilyen állatnak nem szokása. Erősen murmutéros vonás viszont a játékoság s főleg a mindenevés, meg az, hogy ez a lény a föld alatti lukba, ahová télen húzódik, mindenfelét behurcol, amire szüksége lehet hosszú téli éjszakákon. A kötet főhőseinek „[a] neve pedig földi vak murmutér. Murmutér, ahogy a mormota, kihöz mindazáltal semmi köze” (6). Mármint mind a murmutér, mind a földi kutya a güzmölő állatok (manapság: rágcsálók) rendjébe tartozik, bár családjuk valóban különbözik. Így azután a „semmi köze” azért túlságosan erős elhatárolás, annál is inkább, mert akkor a vakondak vagy a hörcsök sem állhatna közel a szóban forgó vak murmutérhez.

Az osztályozási zűrzavarok ekként már a főszereplő besorolásánál kezdődnek: hiszen a murmutér valóban nem földi kutya, de ez utóbbi sem hörcsög; az elbeszélő hasonló, egymáshoz közel álló „dolgok” felsorolásával és megnevezésével a világ kusza gazdagságának és izgalmas sokszínűségének érzetét kelti, egyúttal felhívja a figyelmet mindazon természeti tünetenyekre, amelyeket megismerni és megnevezni érdemes. A mellérendelés, a lajstromba vétel már az első lapoktól fogva a mű rendezőelvévé válik.

A vak murmutér „eredetileg”, a szöveg első lapján még „az édes-rúth motosz, a nyelvi tsáb” hasonlítója: az a föladat ugyanis, amit a szöveg elbeszélője kap a *Café Babel* szerkesztőségétől, hogy a „Föld”, „Víz”, „Tűz”, „Levegő” című tematikus számokhoz írjon egy-egy bevezetőt, mozgásba lendíti fent mondott állatot, vagyis „furdalni” kezdi az elbeszélőt a nyelv rejtélyes csábereje, észrevétlenül, titkon motoszkálni kezd benne a vállalkozás lehetséges formája és nyelvi anyaga. (Még föntebb, a szöveg első mondatában ugyanez [?] az állat még mint afféle ál-szólásmondásba foglalt hasonlat bukkan föl: „úgy hántam le magamrul [mármint a feladatot], mikép földikutya az kempingnadrágot” – mondja a vonakodó-húzódózó elbeszélő.) Innen, e hasonlatból emelkedik immár egy „igazi” földikutya (vagy murmutér) az elbeszélő legfőbb segítőjévé, alkotótársává, egyenesen műzsájává, ihletőjévé, aki az elbeszélő-értekező belsejében (belvilágában? tudatában? bendőjében?) lakozik, s onnan szól ki – mintegy hasbeszélővé téve azt, aki valójában beszélni látszik. S hogy miért éppen földikutya, az (torkosságán, gyűjtőszenvédélyén túl is) elég egyszerűen magyarázható: mert a felfedezendő-leírandó elemek közül az első éppen a *föld* lesz.

Ha tehát ennyiben tisztáztuk a murmutér megjelenését, meg lehet vizsgálni az elbeszélő alakját és tudását, ahogyan az a szövegből kikövetkeztethető. Az értekező nagyon keveset szól önmagáról; a mű első lapjain utal a szöveg létrejöttének motivációjára, alkalmára, voltaképpen „diktálójára”, de kételyeire, korlátozott kompetenciájára is. Átengedi a szót a földikutyának, pontosabban: nemigen tudni, ki mikor szólal meg. Ha az elbeszélő maga az, tudniillik ez az emberi lény: akkor aki itt beszél, az némileg kényszeredetten, mintegy a belőle meg-

szólaló murmutérnek alávetve szól, tudása sem a sajátja, hanem a murmutéré, aki mindezt valahonnan kibányássza, előböngészi. A világmindenségről beszél, ámde amit mond, azok nem a saját szavai. Világos például az első fejezet végén, hogy az elbeszélőt vezető „cicerone” elfáradt, jóllakott, megtelt – s ezért abba is marad a földről szóló értekezés. Hiába minden noszogatás, a murmutér „lehajtottá elülső lábaira a fejezetit” (28). Amikor a földikutyá és/vagy az elbeszélő az első elem, a föld tárgyalásakor éppen a földikutyáról beszél, akkor ez tehát tekinthető egyfajta önvallomásnak is: „Magánosan él, honn a föld alatt vagyon. Melancholiára hajlik. Ügyes hasbeszéllő. [...] Fantasiában fejlett, torkos állat. Hazáját igen szereti.” (18.) – Ki is? A földikutyá, avagy az elbeszélő?

Rövidre fogva tehát: az egybehangzó két beszélő a négy elemről értekezik; az értekezés legfeljebb saját keletkezésének történetéről szól, ennyiben nevezhető elbeszélésnek is – meg persze a kis narratív betétek okán; valamennyi rész egymástól grafikailag is elkülönített, egymáshoz nem (legfeljebb alig) kötődő bekezdések sorából áll; e bekezdések pedig a központi elem ilyen-olyan vonatkozásairól szólnak. Éspedig szólnak magáról a szóról, eredetéről, összetételeiről, azokról a szólásokról, közmondásokról, amelyekben előfordul, olykor tájegységhez, településhez is kötve. Szólnak annak az elemnek mindenféle előfordulásairól a tudományban és történelemben, szokásokban és törvényekben, az elemek és az élő természet kapcsolatáról, és persze mind a négy elem megfeleltethető az emberi természet (karakter) négyességének, vagy a négy évszaznak, vagy akár a színeknek.

A földikutyá (vagy az értekező) mindazt, amit „összehord” (a raktárba – ami ez az értekezés maga), biztos helyről veszi: lexikonokból, enciklopédiákból, komoly autoritásoktól, amelyek némelyikét meg is nevezi: persze hogy Pliniust meg a *Physiologust*, és többek között Hildegard von Bingen, Ipolyi Arnoldot, Ballagi Mórt, Bugát Pált; s rengeteg író is idéz, köztük Jókait, Kármánt, Ambrus Zoltánt, Csokonait – és még sokkal többet felidéz, megidéz, utal rájuk, kicsit kifacsarja az eredetit, vagy nem nevezi meg (vagy akit megnevez, az koholt szerző – egy ízben éppen Parti Nagy Lajos egyik alakja). Az inventárium szerkezete folyton változik: ugyan mindegyik elem (fejezet) esetében megvannak ugyanazok a szempontok, nézőpontok – nem állandó sem a sorrendjük, sem a terjedelmük, s így minden egyes szócikk szeszélyesen csapong, minduntalan a befejezhetetlenség érzését kelti, a bőség zavarával kápráztat el, az asszociációs képesség váratlan útjait mutatja. Ha már levegő, akkor szél is, akkor mennydörgés és madarak. Ha víz, akkor halak, csodatevő és veszedelmes vizek, har-mat és hab.

Miféle nyelvet imitál az elbeszélő-értekező (vagy az ő murmutérja)? Nem egy bizonyos nyelvallapothoz fordul vissza, hanem megidézi úgy a 16. századtól a 20.-ig valamennyit; Raff György imént említett könyve nem sokkal több mint másfél évszázada íródott, szóhasználatában mégis olyan elképesztő, nyakatekert, mulatságosan avított, hogy az elbeszélő-értekező akár egyenesen bemásolhatna hosszú részeket belőle. Nyilvánvaló, hogy nagyon sok más forrása is van

(a fent említett lexikonok és szótárak, szólásmondások jegyzékei, nyelvtörténeti adatok), és bőven, még századokkal is visszamegy Raff György elé. Nemcsak a „műfajok”, tudományírási szokások, világlátások, hanem a nyelv történelmi rétegei és tájegységi változatai is egymásra torlódnak itt. Ám az elbeszélő bizonyos helyesírási sajátosságokat nagyon következetesen visz végig – talán túlságosan is következetesen, hiszen a régi szövegek sajátossága, hogy gyakorta ingadozó írásmódot mutatnak: a *cs* mindig *ts*, a *c* persze *cz*, az *egy*: *eggy*. Ami a szóhasználatot illeti: igen sok a ma már nem használatos szó, de olyan is bőven van, amelyiknek csak éppen ez a formája már nem használatos. Az *is* mindig *es*; a *pedig* *penig*, a *mint* *hogysem*. A szószerkezetek és a mondatok komolyabb fejtörést okoznak – a szószerkezetek azért, mert gyakran idiomatikus és/vagy poétikus összetételekről, szókapcsolatokról van szó; a mondatok pedig nem bonyolultak ugyan, de ha nem egészen értünk egyes szavakat vagy kötőelemeket, többszöri nekirugaszkodásra értjük csak meg az egészet. Mégis: szemben a „talált”, az „igazi” nyelvemlékekkel, itt (a „csinált”, „művi” szöveg esetében) az olvasó abban a biztos tudatban állhat neki a nehézkesnek tetsző mondatok felfejtésének, hogy igenis meg fogja találni az értelmezést.

Ez a „visszamerítés”, a régi nyelvhasználat (és a régi több rétegének egyidejű) feltámasztása már önmagában is sugallja az anakróniát – hiszen tudjuk, hogy mai szöveget olvasunk, ott a szerzői név a címlapon, az első lapon már ott egy mai folyóirat neve. A vékonyka történet ugyancsak emlékeztet az anakróniára. Olykor-olykor megjelenik maga az elbeszélő is, vagy környezete – sétája Budapesten, vagy a délszláv háború, a szöveg végén pedig a legsötétebb éjszakán az évszázad legfényesebben világító holdja; elég pontosan tudhatjuk, hol és mikor íródik a szöveg, amit olvasunk. Csak ezután következik az anakrónia harmadik szintje, ahol olyan tárgyak (személyek) neveztetnek meg, amelyek a nyelvhasználat által érzékeltetett korban ismeretlenek kellett hogy legyenek: amikor a legendabéli cethal lebukik a tenger alá, magával ránt „hajót, hajóst, vókitőkit, s minden pereputtyokat” (111); a Szélanya „[ü]l a sokkapus szirtbarlangja előtt, ahun mahomet fiai, a szelek ki-bejárdoznak. Nízi videjón a világot” (159); a mennybéli angyalok kezében „kürt, hírnökpálcza, lángpallos, lilium, mobiltelefon, pálmaág” (148). Dehát miért is anakrónia ez? Hiszen az angyalok nemcsak *valaha* tartottak ezt-azt a kezükben, hanem nyilván ma is; a Szélanya nem *régi*, hanem örökkévaló, tehát miért is ne videózna; a legenda ideje sem egyetlen rögzített időpont. Vagyis a szöveg éppen az anakróniát teszi minduntalan kétségessé: vajon attól, hogy egy bizonyos régebbi kor nyelven szólunk, nem szólhatunk a máról? (Ráadásul az elbeszélő nem is „egy bizonyos régebbi kor nyelven”, hanem egymásra rétegződött nyelvek sokaságán szólal meg.) Vajon ez a sokféleképpen régi nyelv elbírja-e a mai költőiséget? Mert legalább egy ponton mintha a költő Parti Nagy Lajos hangja szűrődne a murmutér szólamába: „az ősz vagyon vízbül és czukorbúl, melly ökörnyál és üvegszomorúság. Vízbül vagyon mind az réti köd, mind az sűgvő harmat, mind az levegőégnek tündéri czefrézetje, ki nehéz, nagy édességit reánk repeszti. An-

gyali légyzománcz az ősz és méz koporsó” (69). Itt meg mintha egyáltalán nem volna értelme anakroniáról beszélni; mintha a költői nyelv és (bármilyen) régi nyelv szépen összesimulna. Azt sugallja a szöveg, hogy minden régi – költői? Vagy hogy minden költői – régies, letűnt, avított?

Parti Nagy ezzel a könyvvel leteszi a garast a régi irodalomhoz fűződő viszony, a hagyomány folytathatósága, az elbeszélő próza kevéssé ismert, izgalmas forrásvidékeinek felderítése s hasonló kérdésekben – abban a (nem is vitában, inkább:) közös tűnődésben, amely az utóbbi évtizedek magyar prózaíróit foglalkoztatja, Márton Lászlótól Háy Jánoson át Láng Zsoltig. Parti Nagy először szólal meg e tárgyban, és az ő válasza kifejezetten *költői*: hiába ír prózát (vagy értekezést?), ami érdekli, az a szavak és a szófüzések különlegessége, a hangzások és asszociációk játéka, a szólások beláthatatlan sokfélesége. Mintha a próza (vagy az elbeszélés) a tárgyban és a történetmondás eszközeiben kutatná a hagyományt, a historiában és a széphistóriákban – a költészetnek másutt kell körülnéznie, a természethistóriában. Ami pedig alig-alig história, sokkal inkább katalogizáló, felsoroló-leíró szövegek megnevezése, s nem történetmondást, hanem magát a nyelvet leshetjük el tőle. És ez nagyon is sok; talán több is, mint a történet, mert a (rég) nyelv elsajátítása (már ha és amennyiben lehetséges) egy másik világ elsajátítását is jelenti.

...Ám mire idáig eljut a kritikus, valami motoszkálni kezd az ő jonhában is, mondjuk makkpölye, aki amúgy is kíméletlen pusztításairól nevezetes. És azt kérdezi ez a destruktív güzmölő, hogy vajon érdemes-e egyáltalán ennyit foglalkozni ezzel a mulatságos kis kötettel, s ha már igen: kell-e, az elemzés révén, ekkora jelentőséget tulajdonítani neki. Végtere is – rágcál tovább – sok nagy író enged meg magának egy-két ujjgyakorlatot, kiruccan a könnyedebb, alkalmi, esetleg éppen érdekes képekkel illusztrált írások világába, ezeket nem szokás az életművek fontos darabjaként számontartani – még ha örök szakdolgozati témák maradnak is, s az utókor időnként újra felfedezi őket. Van-e, lehet-e tehát bármilyen fontossága ennek a szövegnek Parti Nagy pályáján?

Ha nem tekintenénk is másnak, mint a bevezetesként emlegetett „hangolásnak”, a „készlet” szemléjének, az is érdekes lehet – megkockáztathatjuk (mibe kerül?), hogy valamit megelőlegez; a líra, a lírai ciklus, a kispróza, a regény, a dráma és drámafordítások-átírások után mintha Parti Nagy keresné, hogy merre fordulhatna, s ezért a műfajnélküliség és nyelvi burjánzás területén pihen meg. Másrészt önmagában az írói *gyűjtemény* mindig is figyelemre méltó: az, ahogyan akár nyersanyagként, akár magáért az élvezetért összeszed egy-egy alkotó szavakat, mondatokat, tárgyakat, témákat. Mi érdekli? Vajon miért? Hogyan alakítja a gyűjteményt (mert a gyűjtés maga is mindig formál és deformál)? Emlékezhetünk Rabelais irdatlan jegyzékeire; tücsök és bogár komoly mennyiségben van összeszedve Sterne *Tristram Shandy*-jében; ismeretes Flaubert közhely- és hülyeségszótára (*Dictionnaire des idées reçues*); Arany János dalszövegeket gyűjtött; Szentkuthy nagyjából mindent gyűjtött, ami csak elé került; a *Harmonia caelestis* is – részben – gigantikus gyűjtemény. Harmad-

szor pedig Parti Nagy azt a hipotézist teszi próbára, amelyet Sapir és Whorf nevéhez szokás kötni – hogy tudniillik a nyelv és a világlátás, a szóhasználat (meg a grammatika általában) és a világ tagolása az emberi tudatban erősen összefüggene egymással, akár úgy, hogy egy bizonyos nyelv magához idomítja, alakítja a nyelvhasználó „világát”, akár úgy, hogy ha valamiképpen látjuk a világot, akkor ezt a látásmódot nyelvünk is leképezi majd. Vagyis hogy talán nincs „ártatlan”, „semleges” nyelvválasztás, a régi nyelvet esetleg csak úgy lehet beszélni, hogy világunk is ehhez igazodik – vagy ha a négy elem szerint akarjuk leírni a világot, akkor a régi nyelve(ke)n kell megszólalnunk. Negyedszer (és ideiglenesen: végül) ne feledjük, hogy ez a szöveg azért mégiscsak kunszt, *tour de force*, attrakció, ami rendkívül szórakoztató, még ha mögötte igen elmélyült, komoly munka van is. Parti Nagy (ismét) megmutatja, hogy mestere a nyelvnek, hogy ilyet is tud, ezt is tudja.

Parti Nagy Lajos alkotótársa a nagyszerű Banga Ferenc, akinek a munkája nélkül ez a könyv biztosan kevesebb volna – de az ő rajzait elemezni itt nincs tér, s főleg: a kritikus nem érzi magát kompetensnek. Banga rajzai minden lap felső (majdnem) felét foglalják el; fekete grafikák, nagyon világos bézs színű alapon (s alatta, a fehér papíron, Parti Nagy szövege). Nem kétséges, hogy itt Parti Nagy van az előtérben, Banga korántsem olyan sokféle, színes, izgalmas és tüzetes olvasást igénylő, mint a költő szövege. És ez jól is van így – ha egyforma intenzitása volna a kettőnek, ki is oltaná egymást, el is terelnék egymásról a figyelmet. Azért Banga sok tekintetben hasonlatos Parti Nagyhoz: kajla, szeszélyes, éppoly mulatságos, mint kiszámíthatatlan figurái felidéznek a vak murmutér merész képzettársításait, azokat a mondatokat, amelyeket (legalábbis első olvasásra) inkább csak érzünk, sejtünk, semmint megértünk, amelyek mégis mosolyra fakasztanak. S végül: Banga rajzai éppúgy elszabadultan, cél nélkül, de remek kedélyben vonulnak végig, előre a könyvben, ahogyan a szócikkek részletei.

Egyébként pedig a négy szócikkből olyan világ kerekedik ki, amelyik sokkal nyüzsgőbb, veszedelmesebb, de izgalmasabb lehetett, mint a miénk; s mintha eleink, akik a négy elembe látták a világ összetevőit, sokkal közelebb is lettek volna a természethez, sok-sok olyasmit ismertek, mindennapi tapasztalatból, eleven szájhagyományból, amit mi (már) nem.

Például a murmutért.

AKI VAGYUNK

Kiss Tibor Noé: *Inkognitó*.

Pécs, Alexandra Kiadó, 2010, 168 oldal

Az olvasó (és különösen a hivatásos olvasó – a kritikus) szeretne szembeszállni a látszólag nyilvánvalóval: nem adja meg magát egykönnyen annak, hogy az előtte fekvő szöveg arról a „botrányos”, „nevetséges”, de legalábbis szokatlan viselkedésről szól, hogy valaki férfi létére női ruhában érzi jól magát. Igen, ez a központi tárgya a szövegnek, a főszereplőt ezzel a magatartással lehet jellemezni – de túlságosan kézenfekvőnek látszik ezt a szálát kiemelni, s a regényt egy sajátos viselkedés körülményének tekinteni. Nem – berzenkedhet az olvasó –, ennél többről és másról van szó; nem volna méltó, ha efféle bulvár-érdekesség szintjére vinnénk le az értelmezést. Elvégre a *Bűn és bűnhődés* sem egy gyilkosság és egy nyomozás története; a *Hamlet* sem pusztán egy bosszúról szól. Vagy jó, ne essünk túlzásokba, ne ilyen példákat hozzunk – azért minden valamirevaló irodalmi szöveg esetében azt várjuk, hogy ne pusztán egy eseménysorról (állapotról, tényállásról, jellemvonásról stb.) informáljon, hanem hogy emellett, ezentúl más jelentések is kibonthatók legyenek belőle. Már csak azért is különösen kerülni kellene ennek a felszínen valóban erősen figyelemfelkeltő témának a túlzott kiemelését, mert gyanakodhatunk: a szöveg kicslez bennünket, elaltat, kötényt ad. Valami nagyon rikító érdekességet kínál, hogy közben egészen mást (is) nyújtson.

Azt se könnyen fogadja el az olvasó (és persze főleg a hivatásos), hogy a cím fölött álló név és a főszereplő neve (csaknem) azonos; a három személy – a valószínűleg létező regényíró, a szerzői név jelölte személy meg a regénybeli szereplő – tehát mintha ugyanaz volna. Márpedig ezt manapság nehezen hisszük el. Először is, a szereplőt szavak képzik meg, mondhatni: szavakból áll (és nem húsból és vérből); a szerzői név egy funkció, egy szerep, aminél az élő ember összemérhetetlenül több, gazdagabb, és szükségképpen eltérő; másodszor is, bőséggel vannak már tapasztalataink, tudjuk, amit tudunk – nem hagyjuk csőbe húzni magunkat, a jóhiszemű, naiv azonosítás (ami együtt jár a szöveg referenciális olvasásával) könnyen megcsalhat. Még akkor is fenntartjuk szkepticizmusunkat, ha tudható, hogy a szöveget környező paratextusokban (interjúkban, könyvbemutatókon stb.) gyakran a szerzői nevet viselő személy maga bizonygatja ezt az azonosságot.

Ahhoz, hogy az olvasó szívesen felfüggeszse az egyszerű, közvetlen olvasás konvencióit, s inkább higgyen a szöveg sokrétegetségében, a szerző és szereplő (és író) megkülönböztetésében, az kell, hogy a szöveg maga is valami ellenállást tanúsítson: ne adja meg magát túl könnyedén, ne tűnjön túlságosan átlátszónak és akadálytalanul olvashatónak. Az *Inkognitó* esetében valóban nehéz dolga volna annak, aki tisztán referenciális olvasási konvenciókkal állna neki az el-sajátításnak. Szó sincs egyenes vonalú történetmesélésről, világos körvonalú,

saját történettel és határozott jellemvonásokkal bíró szereplőkről, kényelmesen felfejthető időrendről – sőt a szöveg érzékelhető művészete/művisége, vagyis a megalkotottság, a gondos szerkesztés látványos előtérbe helyezése mintha minduntalan arra figyelmeztetne, hogy ne is próbálkozzunk valamilyen sztorira (vagy egyéb érdekességre) összpontosítani.

Kiss Tibor Noé nagyszerű regényének az egyik ereje bizonyára abban rejlik, hogy egy egész sor olyan dologban elbizonytalanít, amit amúgy adottnak szokás venni. Először is, elég nyilvánvaló, hogy kevesen vannak olyanok, akiknek saját nemükkel kapcsolatban kételyei volnának; s ugyanilyen ritka lehet, hogy a történetek szereplőinek neme volna aggályos. A regény szövegében előrehaladtunkban jó későn (úgy a szöveg egyharmadánál, a 49., 53. oldalon elejtett utalások nyomán) kezdünk ráébredni, hogy a főhős *női* kozmetikumokkal veszi körül és ápolja magát; ez a jelen idejű szinten úgy tizenhat óra harmincegy perc után derül ki. Másodszor: mindvégig bizonytalanságban marad az olvasó (és voltaképpen lehetetlen is, hogy ne így legyen): tényleg nem adott a nem? Változtat-e valamit a nemiségen, ha valaki másként öltözik? Lehetséges volna, hogy ez igazi, fájdalmas probléma legyen? S ezért – harmadszor – van valami ironikus kettősség a könyv (egyik, a felszínen legfontosabb) kérdéseinek súlyában és súlytalanságában: bizonyos távolságból (például ha csak hallunk a műről, és még nem olvastuk, vagy ha kellő rosszindulattal és gyanakvással olvassuk) úgy tetszik, érdektelen, ki hogyan öltözik, ez nem lehet egy regény középpontja – vagy valami mást kell keresnünk mögötte, vagy pedig fel kell hagynunk a megértés munkájával.

A kérdések látszólagos mondvacsináltságát, bizonytalan súlyát az egyenlíti ki, hogy (és ahogyan) a szöveg meg van csinálva. Ami a legkönnyebben észrevehető szerkesztési elveket illeti, elsősorban az időszintekről érdemes szólni. A főtörténet a jelenben játszódik (pontosabban: azt az időt tekinthetjük a regény jelen idejének, ami a főtörténet ideje), ez délutántól (úgy háromtól) estig (fél tizenegyig) tart: Tibor (aki közben Noémivé öltözik) otthon tesz-vesz, takarít, meccset néz, telefonál, megfürdik és átöltözik, készül egy találkozóra – majd barátnőjével és pszichiáterével vacsorázni megy. Azok a szövegrészek, amelyek ezt az időt ábrázolják, következetesen jelen időben íródnak. A másik szint a múlt többé-kevésbé (tartalmilag és időbelileg) összefüggő történeteiből áll: itt – szemben a jelennel, ahol az időpontokról szinte mániákus pontossággal értesít az elbeszélő – nincs lineáris előrehaladás. A múltbeli történet(ek) ritmikusan meg-megszakítják a jelenbelit (vagyis a két szint váltakozik, a kétféle narrációt csillag választja el gondosan). Egy darabig egészen pontosan tudni véljük, melyik is az a múltbeli időpont, amiről a szöveg beszámol, de azután ide-oda ugrik az elbeszélés térben és időben, és egyre bizonytalanabb, hogy végtére is a történet melyik részét olvassuk.

Bizonytalanabb, de kideríthető: csak épp nem az idő, hanem a tárgyi környezet az, ami eligazít. Amikor például egy „kennelről” olvashatunk (47), tudhatjuk, hogy abban az időben járunk, amikor a főszereplő és családja a nagymamánál

laknak (aki valaha kutyatenyésztéssel foglalkozott); a „pavilonok” említése (együtt azzal, hogy „Korábban még sosem jártam erre” – 52–53) valamelyik pszichiátriai (vagy neurológiai) osztályra utal, s így körülbelül ismét betájolhatjuk az időt. Egy-két ponton bravúros tárgyfelsorolások segítenek nemcsak a történet konkrét időpontjának, hanem általában a kornak a meghatározásában – csaknem szociográfiai pontosságú, egyúttal igen mulatságos részlet például ez:

Az asztalon hímezett terítő. A terítőn egy kerámiaszelence. Az alsó polcon a Burda magazin kötegei és Quelle-katalógusok a nyolcvanas évekből. A falon kinagyított, rámazott fényképek és egy festmény. Gémeskút, gulya, hortobágyi pusztaság. Pórázra kötött csaucsau, unottan bámul a kamerába, a háttérben női lábak. Nagyapám retusált portréja, micisapkában, ráncoktól barázdált arccal, huncut mosollyal. Nagyanyám vele együtt mosolyog, fiatalkori arcképe nagyapám fotójának keretébe szorítva. A kanapén egy baba, virágmintás ruhában. Egyik szemét behunyta, a másikkal kinézett az ablakon. (69.)

Vagy egy másik:

Lucernaföld, kukoricatábla. Huszonöt hektár búza. Szélben hajladozó jegenyefák. Fülledt nyári délután. A krumplibogár csíkos páncélja. Homoktenger, kavicsalom. Vértörő horizont. Kanyargó keréknyom. Tarvágás a domboldalon. Madarak a villanypóznán. Darazsak a kerti csap körül. Fecskefészek az eresz alatt. Szénaillat, trágyaillat. Gabonasiló, pótkocsi, búzadaráló, biciklipumpa, anyacsavar.

Aszályos év, Szabad Föld. Amo, Fabulon, Sokol, Videoton. Tévéantenna, kéményfüst. Forró szél, forró sparhelt. Vászonzsákok a kamrában. Nejlonzsákok az udvaron. Benzines kanna. Egérméreg, leveskocka. Kipukkadt gumilabda. Fehér pötty, vörös fény. Szombat esti filmkocktél. A halál ötven órája. (128–129.)

Hiszen: „főnevekkel minden leírható” (96) – ahogyan ezt a bravúrt a szöveg még többször (többek között a főnevek hatalmára történő ráismerés után közvetlenül is – 96–97) megismétli.

Az időszíntek változtatásán kívül három másik szerkezeti „trükk” a mondatok szintjén figyelhető meg (s persze számos ilyen van még). Az egyik: van egy szövegrész, amelynek „alapszövege”, szervezője, de legalábbis háttere egy Tóth Árpád-vers (*Meddő órán*) – szép, de kissé érzélgős klasszikus, pontosan illik ahhoz az önsajnálathoz és Weltschmerzhez, ami körül az elbeszélő érzelmei összpontosulnak (8. fejezet). A másik: több helyen is a szövegben valamivel korábban elszórtan megjelent mondatok egy-egy ponton egymás mellett megismétlődnek, összetorlódnak: örvényeket vagy gyűrődéseket alkotva. Ez az ismétlődésfajta a szöveg egyenletes előrehaladását egy-egy pillanatra megzavarja, az olvasást

megakasztja, egyúttal sűrítve összefoglal. (Ennek egy változata, amikor egyazon mondat négy variációját, majd ugyanannak a mondatnak tréfás kiforgatását – tehát újabb variációját – olvashatjuk: 100–101.) Végül pedig – harmadszor – ott vannak a fejezetkezdő mondatok: talán nem mindegyik olvasható úgy, mint a rá következő szövegrész belsőtükör-jellegű összefoglalása, de némelyikük bizonyosan. Így a szöveg első mondata – „Átlépek a küszöbön” – nyilvánvalóan ilyen; a szöveg megkezdésével, azzal a gesztussal, hogy elkezdi elmondani saját történetét (?), az elbeszélő átlép egy küszöböt – igaz, hogy a szöveg utolsó mondata („Hol is kezdjem”) éppen azt teszi nyilvánvalóvá, hogy voltaképpen nem elmondható, lekerekíthető, történetszerű történetről van szó. És éppen a könyv felénél az 5. fejezet pontosan ugyanezzel a mondattal kezdődik – miután a 4. fejezet végén a főszereplő (a történet jelen idejében) *kilépett* a házból (79). Ezek tehát nagyon látványos, világosan érzékelhető pillérei a szerkezetnek – de talán az olyan fejezetkezdő mondatokkal is érdemes kezdeni valamit, mint amilyen a „Mozdulatlanság” (23), vagy a „Csak innen el, csak el, tovább” (127, 7. fejezet). (E kettő például szemantikailag ellentétes – és szimmetrikus is, hiszen az egyik a 2. fejezet, a másik az utolsó előtti fejezet indítása.)

Történet, történetek – talán az eddigiekből is érzékelhető, hogy – legalábbis a múlt szintjén – történet bár van bőven, a főszereplő múltjából sok-sok minden elmondható és elmondásra érdemes, mégis van valami baj a történetmondással. Nemcsak az, hogy a jelen idejű történet rögeszmésen pontos leírása egy nem különösebben eseménydús délutánnak-estének (aminek elmesélésre érdemes volta [*tellability*] nem a történetszerűsége múlik, hanem azon, hogy így beletekinthetünk a főszereplő Tibor- és Noémi-életébe, szorongásaiba, vergődésébe). Nem is csak az, hogy a múltbeli történetdarabkák aligha állnak össze valamilyen nagy ívű és egységes történetté (vagy történetekké). Hanem főleg az okozza a gondot, hogy az önazonosság (és a külvilág számára megmutatott-megmutatható zavarba ejtő külsőségek), ami a szöveg (és a főszereplő) központi kérdése, aligha történetesíthető: nincsenek indítékok, magyarázatok, okszerű kapcsolatok, nincs meg a „fordulat” helye és ideje sem, és nincs végkifejlet. A szöveg minduntalan megpróbálja megtalálni mindezeket – a motívumokat és a kitüntetett pillanatokat –, és újra meg újra kudarcot vall.

Tibor számára saját állapota – egyáltalán: önmaga, a saját teste és öltözködési vágyai közötti feszültség, s még megannyi más – elviselhetetlen; „nem bírom tovább, képtelen vagyok férfiként élni tovább” – hangzik el egy helyen (77), még a kamaszmúltban, a nagymama házában. Tibornak valami megoldásra, feloldásra volna szüksége, s pár lehetőség a szöveg folyamán elő-előkerül, anélkül, hogy bármelyik megvalósulna (vagy megvalósulása esetén sikeres lehetne). Egy lehetséges extrém változat volna az átoperáltatás – keserves, fájdalmas és kétes kimenetelű beavatkozás, ami gyökeres változást hozhatna a nemi identításban –, csak hogy Tibornak azzal éppen semmi baja: ő férfi, férfitvágyakkal, csak éppen megjelenésében szeretne nő lenni. Abban, ami látszik – s nem ott és úgy, amit a szemérem amúgy is elrejt. Másutt arról olvashatunk, hogy Tibor eltemeti

„Noémit” – mindattól meg akar szabadulni, ami a női külsőségeket jelenti számára (ruhák, smink, paróka) –, de hát tudjuk, hogy ez a regény főidejéhez képest a múltban történt, márpedig a regény jelene azt mutatja, hogy Tibor továbbra is Noémivé akar válni, a temetés tehát semmi eredményt nem hozott. Megint másutt a kamasz Tibor családnévet akar változtatni; az ugyan nem egyértelmű, hogy ennek éppen a nemi azonosuláshoz volna köze, de az bizonyos, hogy valamiképpen családja tudomására akarja hozni (éspedig egyértelműen, a szakításig menően durván), hogy valami módon baja van azzal a névvel, amit visel, hogy önazonossága válságba került (s ezért – itt, ezúttal – a családját teszi felelőssé). Még az öngyilkosság gondolata is megfogalmazódik (145–148), éspedig nemcsak afféle futó ötletként, hanem a folyamat végiggondolásával, ráadásul jelen idejű elbeszélésben (ami a szövegben a főidőt jelenti) – persze tudjuk, hogy ennek a regénynek a konvencióiba nem fér bele, hogy a főhős saját haláláról számoljon be, így azonnal csakis „kontrafaktuálisként” tudjuk olvasni az eseménysort.

Hogy Tibor voltaképpen a nőkhöz vonzódik, tehát heteroszexuális férfivágayi vannak, ez nem is kérdés – amikor ezt ön maga számára is tisztázni akarja, s megpróbálja e tekintetben felvenni a (heteroszexuális) nőszerepet, az kínos kudarchoz vezet. Választott férfitartnere éppen a nőnek öltöző férfiakhoz vonzódik, de Tibor csak nőkhöz vonzódó Noémi lehet, a férfivágay tárgya nem (s ő maga sem vágyik a férfiakra). Adódik persze az alkalmazkodás mint megoldás. Tibor beilleszkedhetne mint férfi, mint nő vagy mint nőnek öltözködni szerető férfi. Kézenfekvő lenne, hogyne, de hát egyik sem sikerülhet – férfiként vagy meg kell tagadnia azt, ami számára oly fontos volna a mindennapokban (a nőnek öltözést), vagy a megbélyegzés lesz az osztályrésze; a nők kedvesek lehetnek ugyan vele, de mégiscsak az ellenkező nem képviselőjét látják benne (és joggal, hiszen Tibor nőkre vágyik); olyan közeg pedig egyáltalában nem létezik – leszámítva például a transzvesztitákét, amely nem Tibor világa –, ahol a nőnek öltöző férfi otthonosan érezhetné magát.

Ami az indokolást, a szenvedés eredettörténetét illeti: van például egy nagyon határozott és egyértelmű okadatolás a szöveg harmada felé – alig pár lappal később, mint ahol a nővé öltözéssel először találkozunk: „Valójában nem teszel mást, mint az anyád életét akarod megvalósítani, helyette” (57). Ez „Tibor mondata”, mármint nem a főszereplőé magáé, hanem azé a pszichiáteré, akivel elmegy majd vacsorázni; szép, kerek, megnyerő, a maga közhelyes-pszichológiai módján teljesen logikus. De hát mit sem ér – semmi nyoma nincs sem a főszereplő gondolataiban, sem a felidézett múltbeli történetekben annak, hogy ez valóban így is volna. A főszereplő anyja soha, sehol nem számít a fiú példaképének – de még valami gyűlölet, féltékenység, erős ragaszkodás, rajongó szeretet sem fűzi Tibort (a főszereplőt) anyjához. Igen, az efféle mondatokat alkalomadtán könnyű kimondani, egy-egy pillanatra igaznak is tetszhetnek, de ha valaki naponta és nagyon fájdalmasan éli meg például a nemváltás késztetését, az hamar ráébred ürességükre. Gondolhatunk azután

arra, hogy a családi háttér zűrzavaros, vészterhes és boldogtalan mivoltában rejlenének az okok: hogy a pszichiátriai betegségek és az alkoholizmus, a zord és keserű nagymama, a szóltan testvér, az erőszakos apa jelentenek, összességükben, komplex egységükben a fiú mostani nyomorúságának az alapját. Csakhogy itt is indokol(hat)atlan ugrásra kényszerülnénk – ugyan miért is következne mindebből a szomorú, durva, kellemetlen családtörténetből az a vágy, hogy egy férfi (részlegesen) a női nemmel akarjon azonosulni? Vagy ott a nemi szerep alakulása és kialakulása: Tibor-Noémi neveltetésében nagyon is sok minden ellentmond annak, hogy bármiféle lány szerephez vonzódjon: olyan sportot űz, amely emblematisztikus módon férfias, amiért kultúránkban minden fiúgyermek rajong, s amelyet valamennyiüknek ki is kell próbálniuk – a focit. Éspedig magas szinten: kiváló eredményei vannak, kiskamaszként a foci révén járja be fél Európát. Szó sincs tehát semmiféle feminin behatásról, gyöngyfűzésről, babázásról, balettről – itt sem kereshetjük a magyarázatot. Csupa próbálkozás (az elbeszélő meg az olvasóé), s mind zsákutca vezet.

És van még egy: nagyon is jól ismert az a mondat, amely szerint „Az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik” – papírra vetette Simone de Beauvoir *A második nem* című munkájában; vagyis az, amit a lényeknek gondolunk, csak azután következik, hogy már valami megvan – másként szólva, a létezés megelőzi a lényegiséget, az ember saját maga választja és alakítja értékeit és önazonosságát. A könyvben, amelyet Tibor a könyvtár mélyén megtalált, ez a mondat alaposan ki van emelve, ahogyan azóta számtalan írásban újra meg újra megismételték, s lassan közhellyé kopott. Többek között a feminizmusok egy részének közhelyévé, annak jeleként, hogy „a nő” kezébe veheti sorsát, olyanná alakulhat (uralkodóvá vagy alávetetté, „férfiassá” vagy „nőiessé” stb.), amilyenre akar (vagy, óvatosabban fogalmazva, amilyenre alakulnia adatik). Áldás, panacea és fegyver is lehet ez a mondat – azok számára, akik *biológiai*-lag nőnek születtek (mert azért biológiai adottságok mégiscsak vannak); de módfelett ironikus annak a számára, aki ugyan férfi, sőt férfivágyai vannak, mégis – bizonyos tekintetben legalábbis – nővé akarna válni.

Akkor tehát az állításnak e tekintetben korlátozott az érvénye? Egyáltalán: lehetnek-e efféle félig-meddig készen kapott (talált vagy könnyen kitalálható) válaszok? A szöveg nem is a válaszokat keresi (hiszen valamennyi valahogyan gyanús), hanem a válaszolás lehetetlenségét, reménytelenségét mutatja be; lényege éppen ez a keresgélés, próbálkozás – az *essay*. Vagyis – és ez most nagyon is áttételesen, sok-sok megszorítással értendő – értekező mű; vagy legalább: az *is*, nem csak elbeszélés. A történetek egyike – és talán legfontosabbika – az a történet, ahogyan a főszereplő (s vélhetőleg a szerző) végiggondolja életét, önazonosságát, vágyait.

Szó volt korábban arról, hogy a kérdések egyszerre tetszenek súlytalannak és alapvető fontosságúnak, s hogy nehéz nem érzékelni némi iróniát ebben a kettősségben; ezzel párhuzamos a szenvedés ábrázolásának az a jellegzetessége, amely az olvasóban ismét ambivalens érzéseket ébreszthet. Az elbeszélő

már-már hipochondriás önmegfigyelése, testi állapotainak aggodalmas leírása egyfelől akár mosolyt is kiválthat, másfelől azonban észre kell vennünk, hogy az elbeszélő számára mindez halálosan komoly dolog, élete valóban gyötrelmekkel, kínokkal van teli, már a legelemibb biológiai működések (lélegzés, szívverés) fájdalmas és ijesztő jelekkel járnak. És ez elgondolkodtató: a „képzelt” betegség igenis valóságos betegség (vagy inkább: lelkiállapot), ami a lehető legvalóságosabban gyötri azt, aki átéli; nem lehet rálegyinteni, sem elviselőjét érzése meg alapozatlan voltáról meggyőzni. Feltűnően párhuzamos ez a szituáció azzal, amit Noémi mint Tibor (vagy Tibor mint Noémi) átél: zsigerekig hatoló rosszérzés, amin sem a semmibevétel, sem a racionális érvelés nem segíthet. Nem véletlen, hogy a szöveg egy pontján a két kínzó állapot össze is kapcsolódik – talán az egyetlen hely, ahol végre harmóniába kerül a főhős önmagával, s ahol (mindkét értelemben) testi szenvedései elillanni látszanak:

Nem hallom a saját szívverésem, nem érzem a remegést, nem zsibbad a karom, nem izzadok, nem zihálok, élek. Nem érzem a testem terhét, lehetek férfi, lehetek nő, nem számít, élek. Nem tudom, ki vagyok, de végre az, aki lenni akarok. Élek. (114.)

Ez a szövegrész egy ezt közvetlenül megelőző (múltbeli) történet mondataira rímel – amikor Noémi végre kimozdul, beül egy presszóba Kingával és annak egy barátnőjével; „miért bámulod állandóan magad?” – kérdezi Kinga (112). S mikor Noémi végre nem magát bámulja, akkor ezt érzi: „Kiszolgáltatottság, szabadság, az lehetek, aki akarok” (113). Vagyis mintha a folytonos önreflexió – a tükrökben, kirakatüvegeken, mindenféle fényes felületen tükröződő alak megfigyelése, számonkérése – volna az oka (vagy egyik oka) annak, hogy Noémi nem lehet békében magával, hogy folytonosan rosszul érzi magát. S ha ez akár csak pillanatokra is felfüggesztődik, a szabadság is elérkezhet.

Noémi önmagáról alkotott általános tapasztalata ugyanis – legalább részben – az önmegfigyelésen alapul; azon, hogy „Nem passzolok, a fejem kilóg a tükörből. Hát rébb lépek, hogy lássam az arcomat. Egy idegent látok” (134). Tibor-Noémi tisztában van azzal, hogy az identitás mások szemében képződik meg, s hogy ehhez a másik szemhez, a külsőhöz alkalmazkodik mindegyikünk, amikor valahogyan látni és láttatni akarja magát. Számára ennek a külső szemnek a kontrollja a tükör, amelybe viszont mégsem nézhet teljesen idegenként – soha senki nem lehet önmagához képest külső. És elfordulhatunk a tükörtől, de a mások szeme úgyszólván mindig rajtunk van – ezért lehet csak ideiglenes az az érzés, hogy az vagyok, „aki lenni akarok”.

Mindez pedig már régen nem csak Tibor vagy Noémi gondja. Hogy mennyiben vagyunk – és lehetünk – azok, akiknek gondoljuk vagy szeretnénk magunkat, és hogy mennyiben múlik azon, ahogyan mások látnak minket: ez bármelyikünk mindennapi kérdése lehet. És ha belenézünk ennek a regénynek a tükrébe, bizonyára fel is tesszük magunknak. Nem kényelmes.

FESZES, LAZA, HAMISKÁS

Szilasi László: *Szentek hárfája*.
Budapest, Magvető Kiadó, 2010. 320 oldal

(*Bevezető gratulációk; körülmények*) Mindenképpen elismerés illeti ezt a könyvet (és szerzőjét): rövid idő alatt sok (és nagy átlagban rendkívül elismerő) bírálatot kapott, s a kórusban csak itt-ott hallatszik egy-két fanyalgó – de a pozitív ítéletet akkor is fenntartó – hang. Sőt a könyv jelentős (*mert* nem állami) díjat is kapott, vitathatatlanul megérdemelten. Ez a bírálat sem kezdődhet másként (vagyis persze kezdődhetne, de illendő ezzel kezdeni), mint gratulációval: Szilasi László első (önálló és saját nevéen megjelent) szépirodalmi munkája kitűnően megírt regény.

A bíráló áttekinthetné a sok kommentárt, esetleg a kritikában reflektálhatna rájuk; ha ilyen későn áll be a sorba, ez elvárható volna. Talán még az is, hogy ezekhez az írásokhoz képest pozicionálja magát, hogy elhárítsa vagy vállalja, hogy szándéka szerint kilógna a sorból (vagy épp igazodni szeretne) – nem fogok megfelelni egyik várához sem. Az eddigi értelmezések ismétlését megpróbálom majd elkerülni, de nem mérem fel a fogadtatás (eddigi) történetét. Azt sem ígérhetem, hogy ki tudnám rekeszteni mindazt, amit a szövegen kívül tudok a szövegről, mert aligha lehet eltekinteni attól, hogy Szilasi Lászlót kitűnő irodalomtörténésznek és kritikusként is ismerheti az olvasók egy része (a jelen olvasó feltétlenül). Szilasi eddigi művei nemcsak tudós és pontos írások, hanem rendkívül szellemes szövegek is, teli számtalan váratlan (de meggyőző) asszociációval, ironikus és paradox megfogalmazásokkal, a nem tudás tudásával, szakmai alázattal és a szakma paródiájával, retorikai mutatvánnyal – az értekező próza komoly teljesítményei ezek, amelyek meglehetősen közel állnak ahhoz (a posztmodernben különösen előtérbe kerülő) szövegalkotáshoz, amely szépirodalomná teszi az értekezést, és értekezéssé a szépirodalmat. (Hogy csak Ecóra vagy Borgesre utaljak e helyen; s feltételezem, Szilasi egyetemi órái, előadásai hasonló minőségűek lehetnek.) Ezt tehát tudjuk (tudhatjuk, némelyikünk tudhatja) a szerzőről, ez a regény értelmezésére szükségképpen hatással van (és váráhozunkat is megalapozza – valahogy szerelmi lírát kevésbé vártunk volna a szerzőtől).

(*Gazdaságtan*) Regénye publikálása óta Szilasi számos interjút adott, beszélgetéseken vett részt, és maga is hozzájárult a szöveg értelmezéséhez. Visszatérő gondolata volt, hogy rengeteg időt töltött a regény megírásával (öt-hat évet), nagyon sok munkát fektetett bele; s éppen ezért mostantól a rövid kritikától tartózkodni fog, mert méltánytalannak tartja, hogy néhány lapon ítélkezzen olyan művek felett, amelyek maguk is sok ideig, nagy munkabefektetéssel készültek.

Ez az elképzelés meglehetősen átgondolatlanak látszik, több okból is. Egyrészt több száz (vagy talán több ezer) éves hagyományt nyilvánít illegitim

alapon működőnek: amióta valakik fogyasztják és megítélik a művészetet, soha nem fizettek olyan árat ezért a tevékenységükért, hogy akkora munkát (és időt) fektessenek bele a műbe, mint amennyit az alkotó. (Ez egyébként az asztalos vagy a borbély munkájára is igaz.) Másrészt mit tekintünk megfelelő „ellenértéknek”? Ha nem elég az, hogy a művet megítélő olvasó vagy kritikus kifizeti a megfelelő összeget, akkor nem elég mégis az, hogy egyetlen műről sok kritika íródik (mint most is, Szilasi könyvéről)? Mikor tudhatjuk befejezettnek a cserét – az egy nap alatt megírt *Szeptember végén* már túl van-e vajon rajta? És a könyvtárnyi szakirodalmú *Hamlet*, ami szintén elég gyorsan készülhetett? Vagy az interpretációk halmozódása nem számít, csak az egyes olvasók-kritikusok ellenértékként investált munkája, külön-külön? Harmadrészt a befektetett munka és idő egyáltalán nem feltétlenül teszi a munkát értékesebbé, s főleg: nem is követeli meg a kritikus (műélvező) hasonló befektetését. Egy rendkívüli műgonddal, hosszan (modell alapján!) elkészített macskacsendélet ritkán jelent olyan értelmezési kihívást, mint egy gyorsan odaskiccelt Miró- vagy Klee-mű (és akkor esztétikai vagy pénzbeli értékről ne is szóljunk).

Mindez persze nem volna különösebben érdekes, hiszen Szilasi senkire nem oktrojált, szigorúan csak önmagára vonatkoztatott (tehát: ön)korlátozásáról van szó. (Bár akkor sem egészen világos, hogy mit mondhat, mondhat-e bármit ezek után irodalomkurzusain.) Csakhogy ennek a gondolkodásnak valamelyes visszfénye (vagy árnyéka) mintha a regény szövegén is látszana. Az a mérhetetlen információhalmaz, amelyet a regény beszélője/beszélői az olvasóra zúdít(anak), minduntalan arra irányítja a figyelmet, hogy a felhalmozott és meg is mutatott tudással szemben az olvasó csak alávetett lehet: az elbeszélő *adósa*.

(*Információ és fikció*) A regény sok jelzett és jelöletlen elbeszélője (hiszen valaki elmondja azt is, amit a változó elbeszélők mondanak – s vajon ő tekinthető-e egyetlennek és mindvégig azonosnak?) elképesztően sokat tud. (Vagyis: egyrészt mérhetetlenül sokat – másrészt minduntalan kiderül, hogy egy-egy dologra nem figyel, nem tud róla, vagy nem érti meg stb.). Az olvasó óhatatlanul abba a helyzetbe kerül, hogy álmélkodik: mekkora tudás *birtokába jut*, s mennyi mindent *kap* – nyilván, végső soron: a szerzőtől – a szöveg elolvasása révén. Kérdés persze, hogy „valódit” vagy „kitaláltat” – hiszen a regény egyik fő vonulata pontosan ennek a tudásnak a „valóságos” vagy „fiktív” mivolta: tudniillik az, hogy vajon mindaz, amit megtudunk (megtudni látszunk), milyen minőségű.

Vannak olyan elemek, amelyek felületes és könnyen átlátható fiktivizáláson esnek át: ilyen a valóságosan létező Békéscsaba nevének (a fiktív) Árpádhargosra változtatása. Azt már csak a városkát jól ismerők tudhatják, hogy Árpádhargos topográfiája és történelme mennyiben fedi Békéscsabáét. De nem könnyű megállapítani, hogy azon személyek, események, helyek, tárgyak és szövegek között, amelyek a könyvben megjelennek, melyik hová volna sorolandó; a nagyon jól tájékozott olvasó nyilván eredményesebben tudja megtenni ezt a distinkciót, a kevésbé jól informált többet téved, vagy csak találgat.

A regény alkalmat ad erre a játékra, lokális sikerélményhez juttatja az olvasót, aki egy-egy ponton felismeri a turpisságot, csak hogy a találgatás végül is értelmetlen – fikció és valóság megkülönböztetése csaknem lényegtelennek válik.

Az elbeszélt történet információi, ha igazak is, részben teljesen hasznavehetetlenek. Talán igazak, de semmit nem érünk velük a történet (akár a történesek, akár a történelem) megértése tekintetében. Hogy pontosan ki, mikor, milyen fegyvert vagy gépkocsit használ, hogy melyik könyvet hol adtak ki, és kinek a fordítása, és így tovább – efféle értesülésekkel valamennyi elbeszélő bőven dobálózik, ám teljesen értelmetlenül. Voltaképpen az a kérdés, hogy miért teszik ezt. Van, amikor ezt az elbeszélő pozíció indokolja: a (talán) Kanetti tollából származó Ladik-tanulmány annak a célnak akar eleget tenni, hogy tényleg mindent összeszedjen főszereplőjéről, hogy fontosságuktól függetlenül összelapátoljon mindent, ami tudható. A többi elbeszélő esetében talán a hitelességre törekvés, az „igazság” elhitetése volna a törekvés (s úgy vélik, ezt a minél részletesebb leírás szolgálja). Lehet továbbá ebben valamiféle szakmai ártalom (Ladik kém múltja indokolhatja a kitüntetett figyelmet minden apróság iránt), vagy mániákus, kissé torz gondolkodás (Makovicza esetében).

Akárhogyan is: a „mindentudó elbeszélő” kifejezés itt új értelmet nyer – nem (vagy nemcsak) szereplőiről, gondolkodásukról, minden megnyilvánulásukról vagy megnyilatkozásukról tud mindent az elbeszélő, hanem úgy általában: mindenről. Az auktor autoriter, enciklopédikus tudása megkérdőjelezhetetlen – még ha tudjuk is, hogy annak, amit elmond, egy része koholmány. S egy idő után az olvasónak rá kell ébrednie: hiába szeretné szétszálazni, vagy Hamupipőkeként szétválogatni, hogy mi itt a kitalálás, és mi a rögválóság, úgysem megy semmire: nemcsak mert lehetetlenség mindennek utánajárni, de azért sem, mert a kitalálás ugyanakkora munka – ha úgy tetszik: befektetés, energia –, mint a valóságdarabkák összegyűjtése és elénk tárása. Egy elképzelt épület, egy kitalált katonai akció, egy nem létező fegyver leírása nem alábbvaló, mint ha mindezek valóságos, ténybeli párjának ábrázolását kísérli meg a szöveg. A fiktív és a valóságos megkülönböztetése összeomlik, értelmét veszti.

Legalább három válasz bontakozik ki a regény során arra a kérdésre, hogy vajon mi volt az oka annak, hogy Grynaeus Tamás diák 1924. karácsony éjjelén az árpádharagosi nagy evangélikus templomban lelőtte Omaszta Mátyás gazdát. Pontosabban: ezek nem is igazi válaszok, hanem a lehetséges motiváció bizonytalan körvonalai. Talán egy ellopott, csoda szép tenyészlő (és annak lemészárlása) volt az ok; talán egy festmény, amely hamarosan páratlan értékűvé vált; talán szerelemfáltás, egy kissé laza erkölcsű angol hölgy sok szeretője közötti viszály kimenetele. Könnyen lehet, hogy a figyelmesebb olvasó még más okokat, indítékokat is talál – és az is bizonyosnak látszik, hogy ahány „nyomozó” kutakodik, ahányféle fókusz irányul az eseménysorra, annyiféle válasz van. „Attól függ az eredmény, hogy ki kutat.”¹

¹ Selyem Zsuzsa: *A lokális halál-okok*. ÉLET ÉS IRODALOM 54 (2010) 31 (augusztus 6.)

Amennyiben ez a regény krimi is – és bizony az *is* –, akkor a konvenciók szerint az a szereposztás, hogy az olvasó az információk birtokában együtt fejt meg a rejtélyt a nyomozóval; a nyomozás közben (hiszen ő maga is a nyomozó szerepét igyekszik magára venni) gyakran vall kudarcot (amiként olykor a nyomozó is); de végül is azt fogadja el igazságként, amit a nyomozó kiderít. Ha pedig az elbeszélő hang arról értesíti, hogy a nyomozó valami felismerésre jutott, immár mást tekint a dolgok helyes megítélésének, akkor igyekszik rájönni (hacsak nem kap erről explicit információt), hogy mi készítette erre a nyomozót, vagy hogy hogyan lehetett erre az eredményre jutni. Ez a séma sokat változhat, változik is – de hogy a nyomozás és az olvasó tájékozottsága fej-fej mellett haladjon, még ha az olvasó gyakran lemarad is, alapszabály. Az olvasó kellő időben megkapja a kellő információt.

Ehhez képest a Grynaeus–Omaszta-gyilkosságot kideríteni akarók mindegyike (Ladik, Dalmand, Kanetti) *ráébred* a megoldásra, *rájön* arra, hogyan és miért történt, ami történt, *felismeri* az igazságot – csak épp az olvasó nem tudja, pontosan mire is jutottak. Ezért az olvasó állandóan azt érzi: valamiből kimaradt, valamit észre kellene vennie, amit a nyomozók észrevettek, csak ő elszalasztotta – vagy abban reménykedik, hogy később kitisztul majd előtte is a kép, távolabbról nézve (vagy aprólékosan megvizsgálva) ő is megpillanthatja a helyes értelmezést. A regény rugója éppen ez a cserben hagyás: az olvasó izgatottan továbblapoz, hátha (ismét) egyenrangúvá válhat a nála sokkal többet tudó szereplővel. Mindhiába. Ladik és Béres kutakodásában eljön az a pont, amikor megtudjuk: „a rejtélyt, végeredményben, a maguk számára, megoldották” (167); Dalmand és Palandor: „valami hirtelen összeállt” (81); Kanetti ezt írja: „Egy gyilkosságnak soha nincs értelme. De az Omaszta-gyilkosságot megértettem” (246); „Aztán egyszer... megértettem végre” – írja Ladik (118). És így tovább: sokan, sok mindenre (ők úgy vélik: mindenre) rájönnek, valami megvilágosodik számukra – csak épp elmulasztják ezeket a sorsdöntő információkat megosztani olvasójukkal. Az informálásnak ez az elhalasztódása (vagy akár: halasztódása-elkülönböződése, a *différance*) a regény igazi motorja, az, hogy a mérhetetlen mennyiségben zúduló információ ellenére fontos információkhoz mintha mégsem jutnánk hozzá, mintha ezek elhalasztott ígéretek volnának – ez volna az olvasás mozgatója.

(*Mélység és felszín*) A regény megjelenése után egy beszélgetésben Szilasi megkísérelte összefoglalni művét, imígyen: „Regényem a »gonosz regénye« – hangzik a szerző vallomása. A gonoszról szól, amely elpusztítja szereplőit, de maga is halálra van ítélve. Lehet ez a gonosz Omaszta Mátyás, de lehet az elnyomó diktatúra, a hidegháború.”²

² A gonosz jól megírt regénye – Szilasi László Szentek hárfája című regényének szegedi bemutatójáról, IRODALMI JELEN 2010. június 10. Fekete Ilona, <http://www.irodalmijelen.hu/node/5287>.

Meghökkentő értelmezés, több tekintetben is. Egyrészt mintha túlságosan magasra emelné a tétet, kissé szerénytelenül és ambiciózusan olyan súlyos, alapvető kérdéseket kíván láttatni a szöveg mögött (alatt, felett), amelyek korántsem tetszenek evidensnek a regény olvasói számára. Másrészt – és főként – azért, mert azt sejteti, hogy egyáltalán van egyetlen ilyen meghatározó probléma a szöveg mögött (alatt, felett), mintha mód volna olyan olvasásra, amely feltárhatja ezt a jelentést. (Igaz, egy későbbi megnyilatkozásában Szilasi kissé visszahátrál: „a regény a nyelvnek egy olyan használata, amihez képest ezek a szavak teljesen pontatlanok. Arra jöttem rá, hogy a regények olyan szavak helyén állnak, amelyek még nincsenek benne a szótárban. Ha azt mondom, ez a gonoszság regénye, az csak részben fedí mindazt, ami megtalálható benne.”)³ Nem is annyira az a kérdés, hogy valóban lehet-e a regényt „a gonosz(ság) regényének” titulálni, hanem hogy az efféle olvasás egyáltalán lehetséges-e.

A regény ugyanis ellenáll minden allegorizálásnak; minden olyan értelmezést elbizonytalanít, meggyengít, kétségbe von, amely valamilyen mélységet, mögöttes jelentést, általános(ítható) igazságot szeretne kihozni a műből. Példaértékű sorsok? Jellemek és viszonyok? Ismerős (és ismételt vagy ismételhető) történetek? Nagy történelmi erők a háttérben? Jellegzetes situációk? Igencsak nehéz annak az olvasónak a dolga, aki effélének járna utána Szilasi művében. Inkább az az olvasói-értelmezői eljárás tűnik használhatóbbnak, célravezetőbbnek (s egyáltalán: az adja magát), ha egymás mellé rendelt szövegek párbeszédének tekintjük a művet – akár a regény szövegén belül, akár a hivatkozott szövegek és a regény vagy a hivatkozott szövegek és hivatkozott szövegek közötti „játékban”. Hogy úgy mondjam, inkább horizontális, semmint vertikális olvasást vár el a szöveg az olvasótól (és itt eszem ágában sincs a regény „laposságára” furfangosan utalni). Nem mögöttes vagy épp transzcendens „jelöltet” keresünk (ami persze rögtön azt feltételezné, hogy egyszer, valahogyan, valamire rá is találunk), hanem azt vizsgáljuk, milyen tanulságokkal szolgálnak a szövegen belüli és szövegen kívüli kapcsolatok. Akár többel is; akár egymást kizáróval is.

Ennek persze rögtön ellentmond a cím: *A szentek hárfája* című evangélikus zsoltároskönyv (amely első megjelenése, 1636 óta nagymértékben átalakult, „eredeti terjedelmének háromszorosára duzzadt” – 216) a regény számtalan pontján felbukkan, esetlegesen, csak említésként vagy kicsit részletesebben, hol ennek, hol annak a szereplőnek a látókörében, mintha a cím révén a szöveg középpontjába kerülne. Mintha valami olyan központi, csomópontszerű jelölt volna tehát ez a könyv, amelynek jelentőségét megértenünk és méltányolnunk kellene – csaknem úgy, mint hogyha a „gonosz” volna ez a centrum. S mivel két szövegnek is ugyanez a címe (a regénynek és a zsoltároskönyvnek), mintha arra akarná rávezetni az olvasót, hogy valami módon össze kellene vetnie ezt a két

³ „Az irodalom egy szakma”. Dombosi beszélgetés Szilasi Lászlóval (Berényi Emőke, Magyar Szó.com (http://www.magyarszo.com/fex.page:2010-07-16_Az_irodalom_egy_szakma.xhtml) 2010. július 16.

szöveget – amit ismer, s amit (feltehetően) nem. Egyértelműsítést, megragadható „jelentést” ígér. S mi volna az? Talán hogy a szöveg változandó? Hogy minden szöveg alakul? Vagy hogy mély, akár hitbéli igazságokkal szolgál? Vagy arra hív fel, hogy figyeljük a szövegben ennek a könyvnek a sorsát? A pedellustól a régiséggel seftelő újjazdagokig?

Tekintsük tehát ezt a motívumot (amely persze: intertextus, szövegről lévén szó, ha csak említésként is) afféle tévútnak, félrevezető manővernek, amely szándékosan és játékosan ellene dolgozik az olvasó azon várákoszásának, hogy a cím valami mély összefüggést villant föl. Úgy, ahogyan a „gonoszról” szóló megjegyzést sem kell feltétlenül komolyan venni; s amiként annak a rengeteg hivatkozásnak, amely átszövi a szöveget, ugyancsak nem tudunk mindig jelentőséget tulajdonítani. Ez nyilván részben műveltség, tájékozottság vagy odafigyelés függvénye – elképzelhető, hány olyan rejtett összefüggés van, amit csak maga a szerző ismer, s nagy élvezetét lelhet abban, hogy ilyen titkos trükkökkel rakta tele a szöveget. Annyi bizonyosnak látszik, hogy a mű (bizonyos fokú) megértését a hivatkozások (intertextusok, célzások, áthallások stb.) megértésének a hiánya nem teszi lehetetlenné; s kérdés, ha mindazon ismeretek birtokában volnánk, aminek a szerző, vajon „jobban” (vagy radikálisan más-ként) értenék-e a szöveget.

A szövegek léte (vagy meg nem léte, átalakulása, elveszte vagy megtalálása) nem csak a *Tranoscius (A szentek hárfája)* című zsoltároskönyvvel kapcsolatosan tematizálódik a szövegben. Az a fejezet, amely Ladik és Béres életét és tevékenységét írja le, feltehetőleg azonos Kanetti Norbert írásával, amelyet ő gondosan megsemmisített, az összes forrással együtt. Az utolsó fejezet, Makovicza 1924-es emlékirata (vagy fantazmagóriája) minden bizonnyal azonos azzal a kézirattal, amely a templomtoronyban rozsdás masszává ázott. (Csakhogy mindkét információ, a Ladik-tanulmány megsemmisítéséről és a Makovicza-kézirat szétázásáról, egyaránt éppen Kanettitől származik, aki akár hazudhatott is.) A kéziratoknak (vagyis a regény két részének) a megléte (vagy legalábbis hitelessége) erősen kétséges. Még arra is van utalás, hogy azt a kéziratot, amit Ladik ír (vagyis a 2. fejezetet), szerzője a kályhában elégeti (44). És akkor elgondolkodhatunk azon, hogy a többi rész vajon „megvan”-e, s ha igen, vajon honnét.

Remek szakdolgozati feladat volna feltárni mindazon szövegeket, amelyek így vagy úgy belépnek a regénybe (ahol persze a „belépés” azt feltételezi, hogy volna valami „alapszöveg”, amely – még – érintetlen volna a „más” szövegektől). A zene például – természetesen – műcímekben van jelen, éspedig többnyire a nyolcvanas évek popkultúrájának termékei, Kanetti szövegében; korábban, elszórva, vannak utalások például Pachelbel vagy Lassus műveire. Az építész a templom(ok) elemzései (szövegek) révén kerül a szövegbe, létező művek leírásaiban tehát – a festészet a (feltehetően) kitalált festő képeinek jellemzése révén. Számos latin, angol és olasz idézet is szerepel (előzőkeny módon előbbutóbb valamelyik elbeszélő feloldja ezeket). Nem egyszerű dolog a máshonnan

jövő szövegeket egymással vagy az alapszöveggel kapcsolatba hozni – a regény akként irányítja az olvasót, hogy erre törekedjen, s vérmérséklettől függően a kudarcért magát vagy a szöveget (esetleg a szerzőt) okolja. Nehéz szabadulni attól a benyomástól, hogy olykor a (másik) szöveg pusztá élvezete téteti oda éppen azt: nem találtam magyarázatát annak, miért szerepel két lap Tessedik könyvéből (28–29), kivonat a *Haragosi Hangos Hírharang* híreiből és hirdetéseiből (50–52), vagy részlet egy 1902-es osztálynaplóból (248). S egyáltalán: nem sikerült rájönnöm, hogy a templom különféle leírásainak, értelmezéseinek, elemzéseinek mi közük – bármihez. Ugyancsak afféle „idegen” szövegnek számíthatnak a sakkjátszmák lejegyzései: egy beszélgetés (vagy a beszélgetés tárgyául szolgáló történet) a sakkjátszma narratívájához rendelődik, létrehozva és kiaknázva a sakk/élet (vagy játék/konfliktus) metaforát (60–106). Csemege annak, aki tud sakkozni, de azért érthető annak is, aki nem – csak hát nem valami új és megvilágító erejű szövegek közötti kapcsolat ez, legfeljebb szórakoztató lehet, ám ereje csekély.

Az olvasó (a jelen olvasó: én) csalódásának (hiányérzetének) az oka éppen a szövegek közötti (horizontális) cikázás minőségében rejlik. Sok tanulsággal és mulatsággal szolgálnak azok a műveletek, amelyeket végrehajtat velünk a szöveg: az összevetések, utalásmegfejtések, kapcsolat kialakítások olyan hálóba visznek bele, ahol élvezettel ugrálhatunk a szálak között, csomózzuk és elvágjuk őket, rájövünk, melyik hová van kötve. De mindez mégis kevésnek tetszik. A tanulságok, amelyeket ebből a játékból nyerünk, részint nem túl újak, részint nem túl érdekesek. Ilyesmi volna például az egyik gondolatsor, amit „eredményül” megkonstruálhatunk: a szövegek összefüggenek; amúgy is, ha bármiről beszélünk, mindig valami szöveg lesz a végső instancia, ami viszont mulandó, romlandó, elveszendő. Vagy egy másik így szólhatna: soha nincsenek bizonyítékok, a történelem (még az úgynevezett tények is) mindörökké kideríthetetlen, nincs olyan, hogy hitelesség, bizonyosság – minden tanú mást mond („minden egyes vallomás külön dossziéba került” – 65). Vagy: az emberek sorsát gyakran éppen a szövegek alakítják, nemcsak információikat veszik onnan, amelyekre aztán vakon ráhagyatkoznak, de elveiket, életalakítási stratégiáikat is.

(„Stílus”) A „stílus” szó persze rendkívül gyanús (csaknem minden más szóval egyetemben), jó volna valami pontosabb kifejezés – tehát képzelje ide az olvasó az összes mentegetőzést, körülírást és ördögűző kört, ami a terminológiát illeti; dehát azért egy szövegnek mégiscsak van többé-kevésbé jellegzetes szóhasználat, mondat szerkezete, mondat- és bekezdésritmusa, és így tovább. Szilasi regényének is. Még akkor is, ha több elbeszélője van, s az sem mindig világos, hogy ezek az elbeszélők mikor adják át a szót (vagy olvasztják magukba) egy-egy másik beszélőnek-szereplőnek; s még akkor is, ha valamiféle stiláris egység éppen hogy ellentmondana a regény azon jellegzetességének, hogy sokféle szöveget fércel össze, játszat egymásba, hogy egyéni stílusok sokasága áll egymás mellett (vagy épp olvad egymásba).

Ha volna is egy-két (igen kevés) kifogásunk például a szóhasználattal szemben, a stílus sokféleségének, tarkaságának, esetlegességének érvével valamenynyünk amúgy is visszaverhető volna. Az „eldeformálódott” szót sokunk csak erős nyomás hatására írná le (66), de lehet érvelni úgy, hogy ez a szereplő(k) egyikének vagy másikának szótárából került ide (az elbeszélő e helyen éppen Ladik, akinek a szóhasználatába ez nemigen férne bele). Furcsa nekem például az „aperitivo” szó használata az ötvenes évekről szóló, feltehetően 1989-ben írott szövegben (162), vagy – ugyanott – az „incognito” (164). Anakronisztikus a „schengeni határ” emlegetése 1989-ben (214), az Antall József-anekdota ugyancsak szűk körben lehetett ismert még ekkor („lemerülök, és kibekkelem” – 214), a „tetszetek volna forradalmat csinálni”, azóta elhíresült *bon mot* 1989 nyara után hangzott el, az ebben a részben többször is használt „köcsög” szót ebben az értelemben – emlékezetem szerint – 1989-ben még igen ritkán használták a civil életben. Zavaró tényezők ezek, még ha könnyedén meg lehet is védeni őket akként, hogy visszatekintő elbeszélésről van szó, Kanetti nyilván jóval később írja mindazt, amit olvasunk.

A regény mondatainak stílusát általánosságban talán azzal lehetne jellemezni, hogy a 19. század végének, 20. század első felének szépprózai stílusát idézik meg, finoman és a minta azonosíthatósága nélkül, de egyértelműen. Nem olyan erős (és modoros) mondatok ezek, mint, mondjuk, a Füst Milánéi, de jellegzetesek. Olykor vannak felismerhető minták. Bizonyos mondatok például Szabó Dezsőre emlékeztetnek: „Ott állt, csodálatosan kifejlődött egyéniségének teljes fényű, utolsó előtti, nagy ragyogásában.” (102.) Máskor egészen más korszakok szövegeiből is vannak halvány visszhangok: van például néhány Kukorelly-mondat (főleg az egyes szám második személyű megszólításokra gondolok, s nem véletlenül a Kanetti-féle, 1989-ről szóló szövegrészben): „Meglehet, innen mindenesetre úgy látszik, hogy az ifjúság talán csak annyi, hogy akkor még együtt vannak” (221); „Elhordták lassan a híres haragosi agyagot. Állsz a teljesen ártatlannak tűnő zöld mező szélén, füttyöl a forró szél, előtted szakadék” (224–225). Vagy ott a borítóra is kiemelt két mondat: „A száj Isten-bizonyíték. / A már majdnem kész felületet, hogy tökéletessé tegye, utólag hasított fel, fájdalommentesen, akárha rajzolna, a teremő ujja.” (101.). Szép Nádas-mondat, elegáns és elgondolkodtató; mindaddig, amíg rá nem ébredünk, hogy értelme alig van – hiszen melyik testrész ne volna ugyanígy Isten-bizonyíték? –, és esetleg nem is egyéb, mint afféle álbölcsesség, amelyet bármelyikünk tetszőleges számban tudna produkálni, s ami ezért talán az elbeszélő ironikus fintora. Dehát van sok minden más is, Müllner András a szöveget egyenesen „Ottlik-, Mészöly-, Krasznahorkai-, Darvasi-, Németh Gábor-, Kukorelly-, Závada- stb. kollázsoknak” nevezi,⁴ s más bírálók újabb neveket fűznek a listához.

⁴ A *gyilkos templom*, REVIZOR ONLINE 2010. augusztus 4. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2539/szilasi-laszlo-szentek-harfaja/>

A stílus persze él olyan váltásokkal, amelyek az egyes részek elbeszélőit megkülönböztetik egymástól;⁵ érdekes azonban, hogy bizonyos stílusjegyek átívelnek a részekben (ezek volnának az egész szöveg elbeszélőjének stílusjegyei?). Elsősorban a vessző használata igen karakterisztikus: a vesszők fölösen (a helyesírás szabta határokon éppen csak hogy belül) hemzsegnének a mondatokban, így egyszerre nagyon didaktikussá, magyarázóvá, egyértelműsítővé alakítják a mondatot, másrészt a folytonos megszakítás valamiféle zihálást, akadozást, s persze sajátos ritmust ad a szövegnek. (Csak néhány példa: „Tanulják meg belőle, maguk is, az alázatot” – 161; „Megérttem, jelesen, beszélgettünk, s ők elvették, lassan, az életem. / Csodálkozni, persze, nem kell” – 118; „a határt, részben épp Árpádharagos térségében, már november legelső napjaiban, át-lépő, összesen 17 hadosztálynyi erőnek” – 177; „a dolgozatomba nem írom bele mindazt, amire ők, maguktól, képtelenek voltak rájönni” – 243.) S általában: csöppet sem jelöletlenek a regény mondatai, jellemző rájuk – így vagy úgy – valami emelt dikció, különös szórend; fölösnek tetsző, de a ritmust segítő töltelékszavak („akkor”, „már” „aztán” stb.).

Azt már kifejezetten retorizált mondatformálásnak nevezhetjük, hogy a mondat egy ponton megszakad, s utána külön mondatban, esetleg hiányosan, „s” vagy „és” bevezetéssel áll a mondat befejezése, amely pedig nyugodtan összeköthető volna előzményével. (Például az evangélikus templom egyik leírása: „A latin disztichont meg arany betűkkel rótták a márványtáblára: »*Dicsőség legyen az ég urának, legyen áldás a Földön, imádkozzatok, hívek, s dicsőítő éneket zengjétek, népek!*« S csak innen aztán a tulajdonképpeni torony” – 98; vagy: „Megránt. Elszakad. Zuhan. / És csak ekkor a második csattanás” – 274; vagy: „volt még azért egy ezredmásodpercnyi szünet. / És csak aztán a robbanás” – 111.) Még ennél is retorikusabb, már-már hatásvadász a mondatok kiemelése, hangsúlyozása akként, hogy külön bekezdésbe kerülnek.

Esetleg több mondat is egymás után.

Külön-külön.

S kapnak ezzel jelentőséget, nagyobbat.

Ez azért, ekkora sűrűségben, igencsak idegesítő.

Az is előfordul, hogy – mint Spiró bizonyos szövegeiben, vagy Bächer Ivánnál majd mindig – az ige a mondat legelejére kerül, az alany, de főként a határozók pedig mintegy elégikusan lifegnek a mondat végén („És tetszett is neki, nagyon, amit hallott” – 191; „Nem reméltek ők már attól a megbeszéléstől az égvilágon semmit sem” – 306).

Nem tudom megállni, hogy ne szóljak néhány szót a Kanetti-rész egy mondatáról – így szól: „A borának [...] meg nagyjából olyan íze volt, mintha egy doboz lengyel gyomirtóhoz, amelyben már elég régóta benne rohad egy torkos

⁵ Ahogyan ezt Dunajcsik Mátyás helyesen, de ezeket a különbségeket talán túlságosan kiélezve fogalmazza meg: *Sok bába közt*, MAGYAR NARANCS 22 (2010) 22 (június 3.), <http://www.manacs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=21509>.

anyapatkány, beleöntöttek volna egy egész üveg Krasznaja Moszkva parfümöt, majd az egészet felöntötték volna hígított Szőlő Márkával, és megszórták volna némi Bioponnal” (226–227). Ez a leírás első olvasásra talán még mulatságos is lehet, a felolvasóestek fénypontja; de azért olcsó, mára már bevett zsurnaliszta fogás, naponta olvasunk hasonlókat a magukat igen viccesnek gondoló újságíróktól; ismerjük elkészítésének csínját-bínját – bár Kanetti mindig is megpróbál frappáns, fiatalos, szabad szájú és flegma lenni, azért ez már az ő figurájához képest is idegen. (Poénnak sem jó, nem is ízléses a 196. oldalon található József Attila-utalás, a feldübörgő testvéri tankokról.)

(*Áthúzás játék*) Stilárisan egészen különleges a regény 3. fejezete, amely Ladik és Béres 1954–1956-os „nyomozását” írja le – pontosabban az a monografikus igényű írás, amelyet Kanetti Norbert reménybeli történész írt. A dolgozat: tárgyyszerű, hűvös, (látszólag) kemény tényeken alapuló életrajzként indul, s lassan átmegy egyre szubjektívabb, regényes elbeszélésbe, közben pedig olykor az idiotikus, férfibrancsbeli militáris nyelvezetet veszi át, amelyben kváziterminusként szerepelnek mindenféle háborús manőverek elnevezései – ahol minden érdekesebb manőver, haditett külön nevet is kap. A regény legjobb lapjai is ebben a fejezetben vannak. Azért beszélek csak lapokról, mert kifejezetten azon részekre (olykor hosszabb szövegrészekre, máskor csak mondatokra) gondolok, amelyeket valaki (feltehetőleg a tanulmány szerzője) kihúzott. Sok-sok különböző funkciójú és különböző történetű kihúzásról van szó. Az olvasó mindegyik mögé valami motivációt kanyarít: leggyakrabban a rendszerváltás körüli időszak szóhasználati bizonytalanságai okozzák a szerző (leíró) habozását vagy visszakozását. Olykor úgy látszik, a kézirat szerzője egymást követő változatokat közöl, ahol is a régebbiek csak áthúzva látszanak, az „érvényes” a legutolsó, az áthúzás nélküli megfogalmazás: „~~proto-pszeudo~~-kriptokapitalista” (162); itt csak a pontos megfogalmazást keresi, másutt a politikailag legmegfelelőbbet: „Paraguayba ~~disszidált emigrált~~ disszidált emigrált” (149). Megint másutt saját, személyes megjegyzéseit ítéli fölöslegesnek: „személyes ~~megítélésem~~ szerint indokolatlanul” (131), de van, hogy a nagyon is tárgyyszerű leírást vonja vissza, mert túlságosan negatív színben tüntetné fel a tanulmány főhősét: „~~az ellenséges alakulat katonáit foglyul ejtették, megkínózták, majd valamennyiüket kivégezték~~” (129). És így tovább – olykor éppen az ellentéte szerepel a „tisztázatban” annak, amit a szerző kihúzott; máskor árnyalatnyi csak a különbség, de rávilágít a szerző gondolkodásmódjára, az éppen nagyon gyorsan változó szóhasználat különbségtételeire. Mintha Ladik története egyetlen leíráson belül sokszorozódna meg: a habozó, kissé bizonytalan megörökítő (legalább) kétféle megközelítése révén (tudniillik, hogy azt írja-e, amit gondol, vagy amit a változó korszak ki tudja milyen olvasója elvár tőle), valamint Ladik cselekedeteinek megítélése révén (hidegfejű szakember, aljas gyilkos stb.).

(Újraolvashatóság) A szövegek értékének egyik tényezője (jele, bizonyítéka, sajátossága), hogy amikor az olvasó leteszi a szöveget, úgy érzi: nem végzett vele mindörökké, elő fogja még venni, egészét vagy részleteit újra meg újra olvasgatni fogja. Vagy ha nem is gondol semmit rögtön az olvasás után – mégis újraolvassa, előbb vagy utóbb. S nem azért, hogy ugyanazt kapja – hanem éppen hogy újdonságokra bukkanjon, hogy újra és másként értse meg, s minden olvasásnál úgy érzi, még van mit megértenie (átélnie, megéreznie), a szöveg olyan, hogy biztosítja az új és új olvasások érdekességét. Durva összefoglalás ez, de talán érthető – és sokunk tapasztalata ezt mutatja.

A *Szentek hárfája* – Szilasi regénye csakúgy, mint a zsoltároskönyv – ezt a többszöri átolvasást, felidézést, kézbe vevést ígéri, s emellett a változandóságot is: a *Tranoscius* az évszázadok alatt materiálisan is megváltozott (más és több van benne, mint az őskiadásban); Szilasi műve pedig – mi másra is törekedhetne valamirevaló író? – az új és új olvasásokban alakulna át újra meg újra. Csakhogy kérdés, így van-e ez.

A műbíráló nem jós ugyan, mégis megkockáztatja, hogy baljós előrejelzéssel éljen: Szilasi regénye nagyszerű olvasmány, de nem lesz folytonos újraolvasások tárgya. Az könnyen lehet (majdnem bizonyos), hogy egy olvasásnál többet érdemel – az olvasók (vagy egy részük) izgalommal csapják majd fel újra a könyvet, hogy rájöjjenek: hol mulasztottak el valami fontosat, hol kerültek tévútra, hol teremtettek önkényes kapcsolatot; hátha így, második alkalommal, maguk is rájönnek mindarra, amire eddig csak a szereplő-elbeszélőknek sikerült, hátha – másodjára – maguk is beválnak nyomozónak. A többi olvasás tekintetében erős kételyeim vannak. Nemcsak azért, mert előreláthatólag a harmadik, negyedik nekirugaszkodás sem vezet jobb eredményre, s ez elég frusztráló; hanem azért sem, mert nincs rajta, hogy úgy mondjam, elég olvasnivaló. Nem várható, hogy újabb rétegek tárulnak fel, hogy olyan felismerésekkel lennénk gazdagabbak – túl a gyilkosság okainak megértésén –, amelyek miatt szépirodalmat szoktunk olvasni. Ismétlem, nem a hagyományos értelemben vett „mélység” az, ami ennek az újrainterpretálásnak célja volna – hanem akár a szövegalkotás (vagy a szövegek közötti különleges együttállások) „vízszintes” hálózata, szöttese is.

Idetartozna például a figurák „megcsináltsága”, az a mód, ahogyan egy-egy szereplőt emlékeztetéssé lehet tenni, a nyelv eszközeivel. Ez ritkán, inkább alig történik meg; még talán Omaszta alakja a leginkább kompakt személyiség. (Bár... az, hogy kiválóan beszél, sőt rendszeresen olvas németül meg angolul, az igencsak megzavarja a képet – lásd erről a 14. oldal könyvleltárát. Amúgy is: itt mindenki nyelveket beszél és művelt, a parasztgazdától a pedelluson át a kémig és a diákig. Mintha csak *kívülről* valami láthatatlan kéz – nyilván a szerzőé – úgy irányítaná a szereplők sorsát, úgy alakítaná ki figurájukat, hogy minél több és érdekesebb szövegekkel legyenek kapcsolatba hozhatók. Azt hiszem, ezt szokás „ráfogásnak” nevezni.) Széles lyukak tátognak egy-egy alaknak nemcsak az életrajzában, de személyiségvonásaiban is: nem tudjuk

meg, hogy Makoviczát miért is rúgták ki a gimnáziumból, ha olyan kiváló tudásról ad tanúbizonyságot, hogy azonnal fel is veszik kisegítő tanárnak, aki a legkiválóbbakkal foglalkozik; hogyan és miért lesz ezután szármalmas (és talán nem is valami éles eszű) alkoholista. Ladik István sok vonását magyarázza ugyan hányatott élete, de túl tarka a kép: a primitíven szitkozódó rendőr és az építészettörténeti stúdiókkal foglalatostkodó, kifinomult műélvező nagyon nehezen illeszthető össze. Nő pedig nincs is a szereplők között – vagyis persze van, kettő is, de róluk szinte alig derül ki valami, miattuk aztán biztosan nem olvassuk újra a művet.

A szerkesztés bámulatos, az olvasást minduntalan előrelelendítő „nyomozási” szál (ahol is az olvasó is nyomoz a nyomozók után) trükkös, az ismeretanyag lenyűgöző, részleteiben igen mulatságos – kell-e több egy regénytől? Hát, talán igen. Legyünk telhetetlenek.

KÉTELY-SZÓTÁR

Podmaniczky Szilárd: *Szép magyar szótár*. Igor Lazin illusztrációival.
Budapest, Podmaniczky Művészeti Alapítvány, 2009. 710 oldal

Egy lelkes és rendkívül invenciózus filológus kimutatta, hogy Henry James néhány ifjúkori novellája az iskolai latinszótáron alapul. A kamaszkorú szerző minden bizonnyal azt a feladatot adta magának, hogy a szótárban egymás mellett álló (és egymással semmiféle kapcsolatban nem álló) szavakat felhasználva írjon novellát.

A szótár és a szépirodalom kapcsolatára rengeteg más példát tudunk. Tandori *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetében legalább kétszer megidézi a szótár világát; vannak régi szótárak, amelyeket (a szerző szándékától nem egészen függetlenül) élvezettel olvasgatunk, már-már szépirodalomként; s persze van több olyan szépprózai mű, amely a szótár formáját veszi alapul – elsősorban persze Pavić és Temesi munkái jutnak az eszünkbe. A szótár (többek között) azt a konvenciót próbálja megkérdőjelezni, hogy az elbeszélő széppróza az időt használja alapvető rendezőelvként (még ha felforgatja is); az időben lezajló történet helyett (vagy mellett) az irodalom anyaga, a szó válik elsődlegessé, és az anyag anyaga, a betű lesz az elrendezés meghatározója. Valami olyasmi tehát, ami csaknem esetleges, véletlenszerű ahhoz képest, amit az irodalom lényegének tekintünk. (A lírában talán az akrosztikon volna ehhez valamelyest hasonlónak mondható.)

Podmaniczky szótárában ráadásul a betűk egymásra következésének esetlegessége mellett az sem kiszámítható, hogy a címszóhoz milyen szöveg tartozik: a szöveg és a címszó viszonya mérhetetlenül sokféle lehet. Mondjuk úgy – nagyon pontatlanul –, hogy kiszámíthatatlan, mikor mi jut a szótáríró eszébe. Ekként a *Szép magyar szótár* dupla véletlenszerűségnek van kitéve – ámde ugyanakkor nincs is benne semmi véletlenszerű, mert valaki ezt kitalálta, eltervezte, megírta, úgy, ahogyan előttünk van. Még egy kicsit kiélezve: a szótár általában is az esetlegesség, önkény, káosz birodalma – és egyúttal a rendé, a világ megismerhetőségébe és leírhatóságába vetett hité.

Podmaniczkyknál a címszó olykor valóban a szócikk centrumában van – más-
kor csaknem észrevétlenül, mellékesen szövéődik a „meghatározásba”; a szöveg
olykor a címszó körül forog, de van, hogy épp annak ellenében „dolgozik”.
A szöveg lehet kicsinyített történet vagy a történet valamelyik szeletkéje –
kezdeté, vége vagy egy darabka valahonnan a belsejéből –, de az azért mindig
igaz, hogy ezeket a szeletkéket valamely történethez képest gondoljuk el. Erre
késztet az, hogy Podmaniczky bizonyos történetmondási alapparamétereket
következetesen megtart: az elbeszélő rendszeresen átadja a szót szereplőinek,
és nem szólít meg senkit, nem beszél első személyben, nincsenek felkiáltásai,
indulatszavai; mindig visszatekintő az elbeszélés (nincs jelen vagy jövő idő);
nincs leírás vagy értekező jellegű szöveg – mindenütt események, történések

vannak, még ha egészen minimalizáltak is. (Néhány kivétel azért akad a fentiek alól.)

Nagy a kísértés, hogy az olvasó megpróbálja a szótár pontszerűségével *szemben* olvasni: vagyis hogy megjelje az egyes szócikkek közötti összefüggéseket, valami vonalszerűséget alakítson ki a pontokból (nyilván több vonalat). Mint emlékeztet, Temesi műve erre bőven ad alkalmat: ott, végül is, van központi „tárgy”, vannak visszatérő szereplők és összeköthető pontok, amelyek révén az elszigetelt szócikkeknek nagyobb történeteket formálhat az olvasó; ehhez a szócikkeken belüli utalások is segítenek. Podmaniczky nál erről szó sincs; még azok a szócikkek sem köthetők össze, amelyek például szótó és képzett szó viszonyában állnak egymással. Ha úgy tetszik, ez a szerkezet értelmezhető akként, hogy noha a lajstromban „minden” megvan, belefér az egész világ, minden és mindennek a története leírható – ezek a történetek szétartóak, össze nem függők, hiábavaló bármilyen áttekintésre törekedni. Podmaniczky világa, noha darabjaiban gyakran mulatságos, mindenképpen érdekes, és számtalan történet magvát (vagy darabkáját) rejt – széthulló, reménytelenül összefoghatatlan. Centruma nincs, de még az is kétséges, hogy bármi összeköttetés lehetséges-e az elemek között. Vannak azonos módon megnevezett szereplők: „az asszony”, „a férfi”, „a kisfiú”, „a professzor”, „a tanár” (és még számtalan foglalkozás egy-egy képviselője), de aligha hihetjük, hogy ezek azonosnak volnának tekintetők. (Mindenesetre a határozott névelő következetes használatát kifejezetten lényegesnek kell tekintenünk: Podmaniczky itt is egy bevett elbeszélői konvenciót közvetít, azt, amelynek segítségével az elbeszélő mintegy észrevétlenül és azonnal bevonja az olvasót az ábrázolt világba.) A kor – úgy sejtjük – legtöbbször a mi saját korunk; a helyszín nyilván Magyarország. Mindez azonban édeskevés az elszigetelt darabkák felfűzéséhez.

Ha tehát nem így, a pontokat összekötve, a nagy történetet a gomolygó törmelékekben meglátva kell olvasni ezt a művet, akkor hogyan? Lehet, persze, sorra venni a címszavakat, A és Z között. Lehet ötletszerűen, itt-ott felcsapva a könyvet. És – voltaképpen bárhog. Mindenképpen rendkívül élvezetes, szellemes, meglepően egységes és ötletekben, fogásokban, történetekben pazarlóan gazdag szöveget olvasunk majd. Ahol egy-egy szó néhány pillanatra kiválik, felfénylik, aurát és közeget kap – hogy aztán egy másiknak adja át a helyét. Már ennek a működésnek a meg tapasztalása is nagy élmény. És sokáig, lassan és nagy élvezettel olvasható Podmaniczky szótára; a hemzsegő történetek tára, a rend és a káosz szép foglalata.

TUZSÚR LEMUR

Garaczi László: *Wünsch híd*.
Budapest, Magvető Kiadó, 2015. 150 oldal

Aki olvasta Garaczi László előző három lemur-regényét, az tudja: rendkívül szórakoztató, nyelvi leleményben és a történetfűzés humorában gazdag, mozaikos sztorikból összeálló, de némi időrendi előrehaladást mutató szövegek voltak ezek; úgy szokás számontartani őket, mint afféle írói önéletrajzokat, tele abszurdításokkal és szürreális viccekkel, hemzsegnek a helyszínek és a szereplők, és az olvasót sodorja a sok apró esemény, a rendkívül mulatságos elbeszélésmód.

Az új könyv ugyancsak az *Egy lemur vallomásai* alcímet viseli, bár ezúttal elmarad a szám, a 4. rész jelzése. Remek szöveg, de egészen más, mint az eddigiek; bizonyos értelemben az jár jobban (vagy: az tudja leginkább megtakarítani magának az értetlenséget vagy akár a csalódást), aki az eddigi köteteket nem ismeri.

Míg az első bekezdésben aggálytalanul használtam, a másodikban már kerültem a *regény* szót: mert noha elég tág fogalom ahhoz, hogy szinte bármi beleférjen (a *Fuharosoktól* a *Háború és békéig*), Garaczi egyik célja nyilvánvalóan az, hogy kérdőre vonja, próbára tegye, kiforgassa, vagy minél messzebb eltávolodjon tőle. Ha a *Wünsch híd* regény, akkor inkább: egy regény elmosódott árnyéka, távoli visszhangja. Érzékeljük ugyan történetek nyomait, apró jeleit – de csak ritkán kerek, elmesélhető-továbbadható, emlékezetes sztorikat.

Nem akarom elriasztani az olvasót, mert élvezetes, olvasmányos és elgondolkodtató mű Garaczié: csak valahogyan jellemezni próbálom ezt a rendkívül eredeti és provokatív formát, amibe bele fog ütközni. Először is, a történet, ha van, soha nem lineáris, előrehaladó, megszakítás nélküli; sokkal inkább azt a folyamatot nevezném a könyv „történetének”, ahogyan a történetmondás elvész, ahogyan a töredékekből egyre inkább dadogó, belsőbeszéd-szerű, lírai megszólalások halmaza marad. Az olvasó egyre jobban elveszíti a biztos támpontokat: annak van itt története, ahogyan a történet elenyészik, ahogyan az emlékezet egyszemélyes szubjektivitása veszi át az uralmat. A szöveg elején igyekszünk, kapaszkodunk, keressük a megfeleléseket „a való élettel” – hiszen az eddigi lemur-kötetek ahhoz szoktattak hozzá, azt a játékszabályt vezették be, hogy ez a dolgunk. Szó sem volt persze ott sem „realista” prózáról, de mindig megvolt a *visszakereshetőség* illúziója: hogy valami személyes élmény (vagy „tény”) van a háttérben, amit olykor megpillanthatunk, ami a tájékozódás alapja lehet. Az új könyvben csak a szöveg kezdete szolgál effélével, ott se sokkal – s aztán egyre kevesebbel: a rejtvényfejtői munka, amit az olvasó megszokott, egyre gyakrabban csődöt mond. Új szabályok lesznek: a hangulatok, az apró gesztusok, a távoli utalások lesznek fontosak, annak a reménye nélkül, hogy valaha is (magunkban akár) történetekké kerekítsük őket.

Másodszor, mint a marokkójátékban, Garaczi óvatosan kihúzza a kupacba hányt elemek közül a történetmondás legalapvetőbb kellékeit is: csakhamar elveszünk az időben is, a helyszínek sokszor, egyre többször homályban maradnak – a szereplők pedig: üres helyek. Az elbeszélőn kívül (aki gyakran egyes szám második személyben „szól magáról”) két állandó figura van: „Liza” és „a barátom”. Csakhogy ahogyan haladunk előre a szövegben, egyre erősebb lehet a gyanúnk, hogy Liza (és a barátom) nem is mindvégig ugyanaz: mintha a gyerekkortól a felnőttkorig ívelő törmelésekben egy-egy *funkció* (és nem „valóságos” személy) volna a Nő vagy a Barát (ahogyan a *Harmonia caelestis*-ben az „édesapám”). Amíg a korábbi lemur-regények élvezettel népesítették be egyénített és mulatságos szereplők nyüzsgő hadával a szöveg világát, itt feltűnő ez a szegényesség: ezért persze nem is olyan szórakoztató és vidám, de igen-csak izgalmas a *Wünsch híd*. Mert ha a legfontosabb szereplők csak betöltendő szerepek – töprenghet el az olvasó –, akkor vajon nem mondható el ugyanez az elbeszélőről magáról? Mindvégig ugyanaz az *én* beszél-e, van-e vajon neki állandósága, magva, változatlansága, egyedisége?

A mű kilenc fejezetbe rendezett, hét-hét nagyon rövid szövegből áll, mégsem olvasható novelláskötetként – az elejétől a végéig, szép szabályosan kell haladni benne. Ebben a tekintetben igenis valódi regény – még ha kiforgatása is az eddigi lemur-regényeknek. Ahogyan a *Wünsch híd* is egyszerre vérbeli regénycím és fityisz: hosszan el lehet elmélkedni azon, hogy ez a híd (a Városligetben) a betemetett síneken vezet át: „néhány méternyi földön ível át a gyaloghíd. Céltalan kerülő az ég felé, emléke a nincsnek” – ez az egész regény belső tükre volna? Igazán mély értelmű szimbólum? Vagy pedig fricska, éppen a mindenütt hátsó gondolatokat és nagy igazságokat kereső olvasó lépre csalása és kinevetése? Vagy: egyszerre a kettő?

ÚJ BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA

Esterházy Péter: *Esti*.
Budapest, Magvető Kiadó, 2010. 416 oldal

Nagyszerű mű: rendkívül mulatságos, szórakoztató, tréfákban páratlanul gazdag és minden ízében átgondolt, új és új értelmezésekre ösztönző szöveg. Folytatása a legjobb Esterházy-köteteknek, mégis (megint) egészen más.

Az *Esti*, többek között, főhajtás Kosztolányi műve előtt, olyan módon, ahogyan ez egyedül lehetségesnek látszik: továbbírás, újraírás, átírás. Nem imitáció, utánérzés vagy idézés, hanem a gondolkodásmód továbbvitele (kiforgatása, eltúlzása, formálgatása). Megidézi – távolról, épp csak érzékelhetően – a szerkezetet, az elbeszélő hangot, a főhős megfoghatatlan és változékony alakját, a nyelv játékosságát, az értekező és történetes szöveg egymásba olvasztását, valamint azt a kísérletező, kérdező jelleget, ami Kosztolányi *Esti Kornél*-írsaira jellemző. (Bár vannak olyan novellák, amelyek Kosztolányi *Esti*-novellái átíratának tekinthetők: *Egy kelet-európai nő*, *Melyben a bábeli nyelvzavar édes rémületét élvezi*.) Próbálgatja, hogyan lehetne (lehetne-e egyáltalán) központi figura köré kanyarítani elbeszélésciklus(oka)t – aki ráadásul „örökölt”, hagyományt hordozó, bizonyos értelemben foglalt; fontolgatja, mit jelent a hagyomány tovább éltetése, újraalkotása vagy komolyan vétele.

Lehet, hogy nem éppen elkerülhetetlen, de adódik az összevetés a *Harmonia caelestisszel* (HC). Rögtön itt a mindkét szövegen átívelő (s az egyes szövegrészeket összetartó) azonosító metafora: ez az alakzat (és ennek következetes repetíciója) a HC-ben az „édesapát” azonosítja számtalan (vagyis számos, hiszen számozott) emberrel (mondanám, hogy valóságossal és fiktívvel, de ez elég gyanús minősítés volna). Ez az alakzat az *Esti* szövegében, mondhatni, átalakul: itt egy név, az „Esti Kornél” az adott, ezt kapja mindenféle szereplő, legyen az akár kutya is. Csakhogy míg az „édesapám” szó denotátuma (konvencionálisan) annyira rögzített, akárcsak egy tulajdonnév – addig ez a tulajdonnév, az „Esti” (ugyancsak konvencionálisan) egy szüntelenül változó, nehezen kiszámítható – és csöppet sem konvencionális – fiktív alakot jelöl. Mindenki, akivel valami történik: „Esti”. Ez az „Esti” olykor maga az elbeszélő; máskor szereplő; megint máskor nem több, mint egy név, egy szó, ami eszünkbe juttat valamit (vagy nem). Nem annyira terhelt érzelmileg, mint az „édesapám”, de azért az is túlzás, hogy: „az Esti az egy név, amely ugyan már foglalt, de amely épp azt állítja incselkedve magáról, hogy ő üres, hogy betöltendő, hogy még (mindig még!) meghatározatlan, légy a végtelen, mondja. Nevezeték Esti Kornélnak” (18). Nem egészen – azért az olvasó számára ez a „foglaltság” elég erős asszociációs mezőt jelent.

A HC-ben (s az itt következők többé-kevésbé igazak a *Bevezetésre* is) köztudomásúlag könnyű eltévedni. Biztosan az én hibám, de nem láttam még a HC olyan elemzését, amely az első nagy rész egyes számozott mondatainak

egymásra következését valami értelmes rendbe tudta volna rakni – a felépítést, magyarán, értelmezni tudta volna. Úgy látszik, nemigen lehet mást mondani arról a szöveg(rész)ről, mint hogy egymásra dobált kavicsok, sziklák, drágakövek, rögök és homok roppant halmához hasonlít; formátlanságában és meny nyiségében lenyűgöző, abban a radikális irrelevanciában, ahogyan egyik rész (nem) kapcsolódik a másikhoz. Ennek értelmezése komoly (és remélhetőleg nem egészen reménytelen) feladat, s (számomra, egyelőre) nemigen látszik, hol és milyen fogódzókat találhatunk a szövegben.

Volna javaslatom arra, hogy az *Estivel* hogyan érdemes megismerkedni. A HC-vel szemben az *Esti* rejtetten, finoman, épp csak halvány visszfényként megidézi az elbeszélő próza konvencionális szerkezetének hagyományát, ezt az építkezést kellene követnünk. Szaladjunk csak végig az első lapokon. Az első rész címe (*Hetvenhét történet*) utal egy lehetséges műfajmegjelölésre (nehéz ellenállni annak, hogy Illyés *Hetvenhét magyar népmeséje* eszünkbe ne jusson); ezen belül új alrész kezdődik (*Esti: Bemutató*), és ebben afféle szokásos paratextusok sorakoznak: a „dramatis personae” (*E könyv egyetlen hőse*), afféle fülszöveg vagy ízelítő (*Tollhiba, A szív hangja*); majd jön(nek) a mottó(k) (*Mottókollekció*), végül a történet indításának lehetséges formái: eszmefuttatás a névről (*Esti: bemutatás*), a megírás körülményeiről (*A változás szerkezete*), próbálkozások az előtörténet felvázolására (*Ifjúkori önarcképek*). Vagy talán egy verssel kellene elkezdni? Próbáljuk meg ezt is (*Esti Kornél énekeiből*)! Esetleg nyitányok egész gyűjteményét lehet felajánlani az olvasónak (*Nyitánykollekció*), hogy azután a korábbiakból csak néhány motívumot, néhány szót emeljünk ki, hátha éppen azzal volna érdemes elkezdni (*A rágicsálás*).

...És akkor, ugye, minden rendben van, indulhat a regény (vagy, az *Esti Kornél* megidézéséről lévén szó, regényszerű novellafüzér, vagy mi) – hát dehogyis, itt a *Hajnali részegség* című részben) kezdődnek az igazi nehézségek. Mennyire legyen stílusimitáció (ahogyan a rész első szövegében – *A végtelen tomato* – ilyesmire látunk kísérletet), egyáltalán: kell-e valamiről szólnia (különösen azon ambícióhoz képest, hogy „Esti életét” kellene megírni, amit a bevezető rész kilátásba helyez) – elég-e például a napfogyatkozás eseményére utalni? Ez: cselekmény? Élet? Mindenesetre: érdemes az olvasónak arra gondolnia, hogy már Kosztolányi *Esti Kornélján* is két szövegegyüttest (egy novellaciklust és különálló novellák egy sorát) kell értenünk, s ha nagyon akarjuk, egyes novellákat *Esti* nélküli *Esti*-novellának tekinthetünk. Vagyis az *Esti* olvasásakor arra figyeljünk, hogy éppen a ciklus megalkotásának, az egyes szövegrészek elhelyezésének (magának a szerkezetnek) a kérdéseire keressük (a szerzővel együtt) a választ. Vegyük észre, hogy az elbeszélés más lehetséges formáit is próbálgatja a kötet (nem végig-, csak egy-egy jellegzetes formára utalva), bemutatja (vagy inkább: felvillantja, elkezdi, majd félbehagyja) őket: például a levélgyűjteményt, a mesetárat vagy a töredékes feljegyzéseket (*A levelesláda titkai, Nyolcadik fejezet, melyben Semmi Mátyás*[1], *A jegyzőfüzet titkai*). S amikor eljutunk a szövegek utolsó csoportjához, az *Esti Kornél kalandjai* címűhöz, ott mintha egyre több

utalás volna Esti öregedésére, hanyatlására, magának a műnek a befejezésére, legvégül pedig a befejezés munkálataira – ez a finálé, s itt szisztematikusan ismétlődik egy-egy mondat, amely Esti életének összefoglalását nyújtaná.

Hiszen miről szólhat egy ilyen mű? Nyilván Esti életéről kellene szólnia. Számtalan szöveg utal erre szó szerint is, sokszor az utolsó sorban: „Ez [a] [...] Esti élete” (ahol a három pont helyére a legváltozatosabb alanyok kerülhetnek). Szentenciaszerűen, összefoglalólag, mintha az elbeszélő meg akarná győzni önmagát is, hogy a feladatot elvégezte, a lényegét kimondta. Dehát hogyan lehet elmesélni egy életet? Egyáltalán: el lehet mesélni? „Talán soha nem mesélt Esti annyit, mint midőn visszaérkezett Moszkvából. Nem is annyit, hanem kedvvel, lendülettel, színesen. Szóval valamit nagyon nem akart elmondani. Ez a nem az élete, hogy tréfával éljek. Vagy ez a tréfa az élete, hogy véget vessek a komolytalanságnak. Világos: a vég (ez?) az élete” (341). Csak részletek vannak, töredékek, próbálkozások – legfeljebb ezeket emelhetjük az egész helyébe, s még az is reménytelen illúzió, ha a cselekménnyel igyekszünk letudni az élet történetének elmondását: „Természetesen a kép nem azt mutatja, ami rajta van (ahogy a regény is, a regény szíve is hűvös, már-már sértődött viszonyban áll a saját cselekményével)” (338).

A megalkotásra történő reflexió, ez volna a mű harmadik vonulata (a klasszikus formák körvonalaira történő emlékezés és a Kosztolányi-mű hagyományának megelevenítése mellett). Ezt nagyképűen a regény elméletének is nevezhetnénk, már ha regényről és elméletről volna szó. Használjuk inkább az önreflexió szót – Esterházy írásaira ez mindig is jellemző volt, annak tudatosítása (egyben: kétségbevonása, felfüggesztése, taglalása), amit éppen tesz (vagy amit a szöveg tesz, ahogyan a szöveg viselkedik). Ahogyan a *Termelési-regény* egyúttal saját megalkotásának regénye is volt, úgy az *Esti* a (próza)írás nehézségeivel, konvencióival, egyszerűségével és összetettségével számol (el). Csupa gyakorlati probléma, ám az ezekre történő fel- és odafigyelés (a reflexió rájuk) elméleti tanulságokkal jár.

Unatkozni nem fogunk.

Vannak helyek az *Estiben*, ahol az olvasó úgy érzi: rejtvényt kellene fejtenie, rá kellene jönnie, milyen probléma rejtezik a szövegben, s merrefelé kellene a megoldást keresni – sőt magát a kérdést (a megoldandó feladványt) is az olvasónak magának kell megkonstruálnia. Egészen szélsőséges módon erre utal egy egysoros fejezet. A címe: *Bús Bácska*. Szövege pedig ennyi: „Árvaesti. Nem.” – Az egyik értelmezés nyilván az volna, hogy a cím a rövidtörténetek megalkotásának egyik lehetőségére utal, amikor is az elbeszélő az „Esti” nevet Kosztolányihoz köti, kiemeli a költő egyik vezérmotívumát, s ez „viszi” majd a történetet – egyfajta folytatásaként, továbbmondásaként a megidézett szerző novelláinak. Megpróbálja ezután elhelyezni ezt az „Estit” abban a kontextusban, amelyet a Bácskát csaknem enciklopédikusan, a régmúltat és a jelent számtalan asszociációba egybefogó Tolnai Ottó-opus teremt meg („árvacsáth” – amelynek középpontja az unokatestvér, az egészen más írói pályát befutó Csáth

Géza) – és megállapítja, hogy: „Nem”, nem lehetséges az összeillesztés. „Esti” alakja – amely persze még (mindig is) megteremtésre vár – nem azonosítható a Tolnai-féle Csáthtal, vagy nem lehet Tolnait ismételni, vagy más történetet (például nem hanyatlás- és haláltörténetet) kellene írni róla, vagy mert egyikük mégiscsak fiktívebb a másiknál, és így tovább. Hogy miért ez a *nem*, az tehát maga is értelmezendő; s éppen ennek az értelmező folyamatnak a beindítását szolgálja a szöveg. (Később, egy másik szövegben a két szó újra előkerül, ezzel: „Esti Kornél életének egy hamvába holt leírása” – 78.) Jó, igaz, hogy mindennek végiggondolásához legalábbis tudni kell Tolnai ciklusáról – dehát miért ne alapozhatna az olvasó valamelyes világ- és irodalomismeretére a szépirodalom?

A felhívás a rejtvény megkonstruálására és a lehetséges megoldás(ok) kidolgozására a kötet egészében jelen van – mint ahogyan, vegyük észre, amúgy minden szépirodalomban mindig is ott rejlik: az *Esti* újabb „elméleti” tanulsága. Valamit akar tőlünk a szöveg, valami miatt oda van írva, ami írva van – mi a kérdés? Mi a válasz? Például az *Isten tenyerén* című szöveg azzal kísérletezik, hogy az „Esti” (sőt az „Esti Kornél”) nevet nőnek, csirkének, hálnak tulajdonítsa; az egyik szöveg szerint Esti „Szűz Mária volt. Sokat imádkozott, nagy tekintélynek örvendett. Egy drámai helyzetben – rikoltozások, vér, szögek, rendőrség – a hivatalos kérdésre sokak számára váratlanul azt válaszolta: Nem, nem az én fiam”. Kiindulhat abból az értelmezés, hogy olyan (súlyos) tettről olvasunk itt (a megtagadásról), ami nap mint nap, bárkivel (az Akárkivel, Estivel) megtörténhet, csakhogy éppen van egy nagyon ismert, kanonikus alak, akitől ezt a mondatot igazán nem várnánk. Vagy itt a *Tollrajz* című szöveg, ennyi: „Esti akkor a mamám volt. Te fönt vagy, mama? Hogyne, kisfiam, már sírtam is.” A sírás tehát afféle rituális aktus, aminek a helyén (nyilván) az imádkozásnak (vagy akár a kávéfőzésnek, mosdásnak) kellene állnia; ezzel egyszerre válik rutinszerűvé (ezért kevésbé őszintévé, inkább megszokás jellegűvé) a sírás, és kapja a szent rítus stichjét a figyelemre sem méltó mindennapi tevékenységek egész sora. Az „Esti” név pedig valami olyasmit sugall ebben a kontextusban, hogy aki így beszél, aki ezt mondja, az játékosan szól, annak mondatai mélyebb (vagy legalábbis dupla) értelmet hordoznak – egészen más értelmezése volna a párbeszédnek, ha csak a „mama” megnevezést kapná a szereplő.

Ami az automatikus, készen kapott, túl gyorsan a tollra jövő kifejezéseket illeti, Esterházy cseppet sem kíméletes velük, érdes humorral kérdőre vonja őket (és azokat – nagyon sokakat! –, akik ezekkel élnek). „Esti Kornél ámuldozva nézte a festőt a terem egy homályos zugából. (Létezett már zug valamikor is, amely nem volt homályos, és ha nem, nem csupán azért nem, hogy ne épp homályos ne legyen?...)” (213.) Jusszon eszünkbe számtalan kiváló kortársunk, akik oly folyékonyan, elegánsan sorakoztatják egymás után a „homályos zug”-típusú szószerveket; Esterházy, „a világ legudvariasabb módján aratva diadalát”, felettük gyakorol bírálatot (és persze általában a reflektálatlan praxis felett, akár a sajátját is ideértve). Másutt nem(csak) a valóság tükrözésének szolamát teszi nevetségessé, hanem a problémát magát is: „Esti úgy képzelte, hogy a dolgok és

az őket leírni szándékozó szavak egybeesnek és szétválaszthatók. Vagyis hogy megfigyel valamit, azt szavakba önti, és így az a valami most már a szavak által is van.” Csakhogy ezt orvosa az alkoholizmussal azonosítja, csóválja a fejét, és delíriumos rohamokat helyez kilátásba (*A leírás orvosi aspektusa*).

Sokszor utal Esterházy arra a szövegkörnyezetre, amely őt magát és műveit körbeveszi: kanonizáltságára, a neki tulajdonított nyelvszemléletre, nagyon burkoltan még aktuálpolitikai vonatkozásokra is. E reflexiók a legtöbbször ironikusak, sokkal inkább kérdések, problémamegfogalmazások, semmint állítások vagy „vallomások”. Van mégis olyan részlet, amelyről azt sejtjük, ezúttal a szerző mondja azt, amit ő maga így is gondol: „Az irodalom nyelve nem az értelmes emberek párbeszédének a nyelve. E nyelv nem a megértésre, hanem az alkotásra törekszik. Az alkotás sötét, homályos dolog, semmiből valamit csinálni, az nem magától értődő. Bár remélhetjük, mélyen emberi. Az irodalom nyelve tehát alkotni akar, létrehozni, létre akar hozni egy épületet szavakból. [...] Az irodalom nyelve nem megértésre, hanem megismerésre törekszik” (353).

Nagyszabású kritikai munka (is) Esterházy új könyve; nemcsak Esterházy műveire (ideértve ezt a művet is), hanem magára az irodalomra is jobban rálátunk általa. Lesz még vele dolgunk.

VÉR, ARANY, KÉJ

Zoltán Gábor: *Orgia*.

Pozsony, Kalligram Kiadó, 2016. 320 oldal

Rémületes, borzalmas, elképesztő regény. Nehéz elolvasni, de folyamatosan fogva tart. Nagy levegő kell a második olvasáshoz, de elkerülhetetlen, előbb vagy utóbb. Ijesztő, megrázó, és nincs benne (vagy végül, vagy utána) semmi felszabadító – iszonyú keserű szájíz hagy maga után, rengeteg nyugtalanító kérdést, berzenkedést és felháborodást. *Orgia* a címe, és – túl a szó konkrét értelmén, aminek szintén van szerepe a szövegben – valóban van benne valami szégyentelen pornográfia, mindent megmutatás, felzaklató féktelenség.

De próbáljunk higgadtan szólni róla. Végül is (ahogyan a moziban szoktuk nyugtatni magunkat) ez *csak szöveg*, ez nem a valóság. Vagyis... hallottam olyan véleményt is, hogy a szerző elszabadult fantáziája működik a regényben, valóságtörmelékeket kerekít ki szörnyűségekkel. Meg olyat is hallottam, hogy ez nem is irodalom, hiszen mindazt, amit olvashatunk, tudhatja, aki akarja, aki hozzáfér – nyomozati-bíróági jegyzőkönyvekből, pontos, tényszerű leírásokból.

A Városmajor környéke – a Városmajor utca, a Maros és Alma utca, meg ez a tájék – gyilkos vérengzések színtere volt a nyilas hatalomátvétel után. Itt volt a „Tizenkétker” nyilasháza (ma üres telek van a helyén), és a városmajori templomban lépett színre a hírhedt Kun páter, aki örült kegyetlenkedéseiről vált nevezetessé, itt eskette nyilas testvéreit, és ugyanitt, a Maros utcában mérsárolták le a zsidókórház betegeit. Furcsa része ez a városnak – ma elég elegánsnak számít (bár zaj van és füst), de inkább kispolgári-középpolgári terület volt és maradt, sok biztos egzisztenciájú, de nem gazdag emberrel (és néhány jómódúval). Az egyik – nem a legfontosabb, és ki nem mondott – kérdése a regénynek, hogy miért éppen ez volt a kegyetlenkedések egyik gócpontja, hogy vajon másutt a városban (leszámítva persze az Andrássy úti nyilasházat, ami ugyancsak színtere a könyvnek) miért nem alakult ki ilyen központ, hogy mennyiben következett ez az errefelé lakók társadalmi helyzetéből.

A helyszín adja tehát a keretet, itt él egy jó része a tetteseknek és az áldozatoknak: a Városmajor utca az, ahol a nyilasok XII. kerületi – erős és nagyon gyorsan meghatározóvá váló – csoportja központot alakít ki.

Kérdésekkel szegezi a falhoz – vagy inkább: a könyvhöz – az olvasót ez a regény. Ezek egyik csoportja a regény ábrázolta jelent, az 1944 késő őszt-telét érinti. Hogyan működhetett így a nyilas kegyetlenkedések rendszere? Mi lehetett ezeknek az embereknek a mozgatórugója? Voltak-e közöttük jó (jobb, felmenthető) emberek? Zoltán válasza csaknem szisztematikus – anélkül, hogy szájbarágó vagy esszéisztikus volna, cselekedetekben és személyes sorsokban ad választ. Először is: a megveszekedett antiszemitizmus nem mindig, nem mindenki esetében és főleg: nem egyedül tekinthető elsődleges mozgatórugónak. Ez inkább afféle közös alap, hallgatólagosan elfogadott nézőpont volt,

amire azután mindenféle más ráépült. Kellett a zsidógyűlölet ahhoz, hogy mindazt, amit embertársaikkal megtettek, úgy foghassák fel, mint amit nem is emberekkel, hanem valami értéktelen, kiirtható, esetleg veszedelmes élőlénnel tesznek. De ezenkívül számos motívum volt. A legfontosabb a bírvágy. A meggazdagodás, az anyagi javakhoz való hozzájutás reménye – egy jó lakás, vagy csak néhány ékszer, ruha, élelmiszer, bármi. Legalább egy darabig, a háborús nyomorúság közepette, egy jót lehet enni, kényelmesebben lakni, szép öltözetet szerezni, jól berúgni. De van más is: nőket lehet megerőszakolni, eddig csak a fantáziákban, buja álmokban létező kéjt kipróbálni, megtapasztalni. Meg a másik ember testét minden más módon megalázni, tárgyá tenni, megtenni vele bármit, amit valaha elképzeltünk. Továbbá: a társaság középpontjává lenni, furfangos kínzásokat, tréfás kegyetlenkedéseket kieszelni (egy ilyenre utal a könyv rajzszögekből kirakott nyilaskereszt-borítója). Minden határt át lehet lépni, mindent meg lehet tenni, vége a szégyenérzetnek, nincs többé elfojtás, titok, visszafogottság, korlát – és nincs alávetettség, a gyilkosságban és a kínzásban mindenki egyforma. A kisnyilas vagy a nyilasok közé berángatott „civil” ugyanazokban a bűnökben részes, mint a körzetvezető testvér vagy a páter, s mindezt közösen, együtt teszik.

A regény cselekménye részint egyszerűen összefoglalható, részint szerteágazó, bonyolult történet – de alig-alig lép vissza az 1944 késő őszi kezdettől és előre, az 1945 februári vég után. E két időpont között a Városmajor környékén zajló események állnak a középpontban – az, ahogyan a Városmajor utcai nyilasházban zajlanak a kínzások és gyilkosságok, az „orgiák” és nagy zabálások, ahogyan átköltözik az egész társaság az Andrássy útra, majd olykor visszajön, ahogyan a halottakat és az összekötözött élőket a Dunába dobják... Elképzelhetetlen szörnyűségek. A fókuszban Renner áll, akit „gyárosként” tartanak számon – valójában kisebb üzeme van, ahol sok zsidót is foglalkoztatott; felesége is, szeretője is zsidó, ő maga nem. Rennerre éppen ezért csapnak le a nyilasok, és talán ezért is ússza meg: feladatot kap, egyre többet, s ezeket meghökkentő egykedvűséggel, érzelemmentesen, kiégetten (bár lelkesedés nélkül) elvégzi. Hogy hogyan és milyen kínzások után jut el erre a pontra, azt lassanként megtudjuk – a regény rendkívül sokat játszik azzal, hogy összekeveri a (rövid) idő eseményeit.

A sok-sok anakrónia (az idősíkok változtatása) azt eredményezi, hogy apró részletekben, kis történetekben, szétdarabolva látjuk a cselekményt, és ez nagyon jól is van így: nem hiteget a mű semmiféle fejlődésvonallal vagy alakulástörténettel, hanem az olvasó – ha akarja – maga állíthatja össze az események láncolatát. Valahonnan onnan, hogy a nyilasok befészkelik magukat a Városmajor utcai házba, és feltűnik Kun páter, aki a templomban szózatot mond, és a „Tizenkétker” csodált és rajongott vezetője lesz – odáig, hogy az oroszok már egyre közelednek valahonnan a Budagyöngye felől, de a nyilasok még a Maros utcai kórház betegeit és több orvosát, ápolóját brutálisan lemészárolják (és persze kirabolják).

Talán jobbat is tenne a regénynek, ha megmaradna a töredékességnél, a kis történetek a maguk lekerekítetlenségében is maradhattak volna. Zoltán valóban kitűnő regényíró, és (ha szabad szerénytelenkednem) már tizenöt éve, a *Szólót venni* megjelenésekor is azt írtam róla (*Beszélő*, 2001/8.), hogy remekül megalkotja és összetartja a formát – de talán nem kell minden cselekményszálat (később) elvarrni, minden félbemaradt történetet befejezni, lezárni. Nem hiányzik – és ebben a zaklatott, golyólyuggatta, hólepte világban, ahol nyomtalanul tűnnek el emberek, ahol minden óra bizonytalan, nem volna erre szükség.

De vissza a történethez. Rennernek tehát szerencséje van. Azt ugyan nem tudja, felesége és szeretője túléltek-e a kínzásokat (igen, végül kiderül, hogy megmenekültek), de neki végül nincs rossz élete. Beilleszkedik a nyilasok közé, részt vesz majdnem mindenben, amiben bárki, még anyját is meglátogatja Pesten (és öccse is mellé kerül – sokkal lelkesebb és meggyőződésebb nyilasként, mint Renner). Sok mindent, amit látunk, Rennert követve látjuk; de az elbeszélő gyakran elvezet máshová, bizonyos fokig mindentudó (bár szereplői gondolkodásába, érzéseibe – sokatmondó hiány! – soha nem avat be).

Hogy mit mutat meg az elbeszélő, és mit nem – az súlyos esztétikai kérdéseket is fölvet. Hallani olyan véleményt, hogy Zoltán regénye olykor a pornográfia határát súrolja – annyi mindent mond el a kénygilkossággal felérő tettekből, hogy az minden jó ízlésű olvasónak sok. Nem értek egyet ezzel. Az olvasói fantázia mindig működik – éppen az tartja kordában, kötözi a valósághoz, ha az elbeszélő minél pontosabban, minél alaposabban és szemléletesebben ír le mindent. Igen, a képünkbe tolja a döbbenetes eseményeket – de ezzel azt akadályozza meg, hogy az olvasó (maga előtt is szégyenkezve) fantáziáljon, a képzeletére hagyatkozzon. Durva, könyörtelen eljárás – de bármi más könnyen fordulna a csiklandós találgatások táplálásába vagy éppen szemérmes szépelgésbe.

A fölényes mesterségbeli tudás, a nagyszerű szerkesztés, arányérzék vitathatatlanul teszik, hogy nem afféle „dokumentumregényként” kell értékelni Zoltán művét (aminek sok mindent elnéznénk), hanem valódi regényként, aminek háttérében – tudjuk – rengeteg dokumentum van. Mégis elsősorban irodalmon *túli* mű ez. Nemcsak közöl, hanem faggat is.

Azoknak a kérdéseknek egy része, amelyek a regény jelenén túl vannak – az ábrázolt időszakon túl, talán a mi jelenünkig – meglepheti az olvasót. Halványan érzékeltetett kérdések – Zoltán interjúiban hangsúlyosabbak: a környék és a nyilas múlt kapcsolatára vonatkoznak. Dehát hogyan lehet egyáltalán ilyesmit kérdezni? Micsoda irracionális, zavaros, már-már okkult feltételezés ez – tudniillik az, hogy valamiképpen a helyszín továbbbörökítené az ott valaha élt emberek mentalitását, hogy a házakba beleivódott volna valami az embertelen kegyetlenségből, a gyűlöletből és a gyilkolás vágyából? Abszurdum. Igen, az; de mégis elgondolkodtató: ezekben a házakban olyan emberek éltek, akiknek résztvevőként vagy szemtanúként (esetleg áldozatként) részük volt a borzalmas eseményekben, és csak töredéküket vonták felelősségre, csak egy másik töredékük emigrált vagy költözött el. Ők vajon mihez kezdték az

emlékeikkel? Hogyan adták tovább, ha továbbadták őket? Mélyen hallgattak? De ha igen – akkor is valahogyan – gesztusaikban, viselkedésükben, elejtett szavaikban, előítéleteikben és éppen a hallgatásukban – közvetítődött a sötét hónapok emléke; bárki megpróbálhat kibújni a bőréből, teljesen leszámolni a múlttal – de maradéktalanul aligha sikerülhet, a nyomok megmaradnak. Van tehát valami, mégiscsak, abban a feltevésben, hogy a Városmajor környéke – az ott (tovább) élőkbe beleégve, a zsigereikben, a reflexeikben – átvisz valamit a következő nemzedékekre a véres orgiák világából. Nem lesznek ettől az ott lakók nyilasok, még csak rossz emberek sem, de talán a rejtett szegénység, rosszérzés, titok megüli a gondolkodásukat, akár öntudatlanul is. Tudj’ isten. Mindenesetre nem olyan abszurd elgondolkodni a városmajori események továbbélésén, mint első pillanatra látszik.

És különösen fontos válaszolni azokra a kérdésekre, amelyek a *folytathatóságra* vonatkoznak. A regény utolsó mondata ugyanis éppen ez: „Folytatódik a folytathatatlan” (309). Bár azon a ponton ez a három szó vonatkoztatható a konkrét cselekményre is, a kitüntetett hely nyilvánvalóan súlyt ad neki; és az utószó záró bekezdése is utal „a magyar fasizmus ébredésére” (314). Vitatható, provokatív és nagyon kínos feltételezés – mindkettő azt sugallja, hogy valami folytonosság van a ’44–’45-ös borzalmak és a manapság feleledő, gyűlöletre (és gyakran antiszemitizmusra) alapuló, tömegmozgalomnak (még) nem nevezhető szélsőséges tendenciák között. Vagy csak a közérzületről beszéljünk? Mi kell ahhoz, hogy a lefojtott, és ritkán felszínre törő előítéletek, indulatok, dühök a felszínre törjenek? Azt hiszem, nem érdemes a szerzővel vitázni a mai magyar politikai helyzetről – ezek az igazi kérdések. Ha úgy tetszik: túl a történelmen és a napi eseményeken: ha úgy tetszik, antropológiailag érdemes néznünk mindent. Beszélhetünk-e (alig több mint hetven év távlatából) az emberi természet megváltozásáról? Másként viselkedne-e ma bárki, ha megtehetné? Bízhatunk-e abban, hogy ma már a kapzsiság, a gyűlölet vagy a büntetlenül elkövethető kegyetlenkedések kéjes érzése nem söpörhet félre minden normát?

Zoltán Gábor igencsak szkeptikus. Ha jól olvasom, erre vonatkozik könyvének (és utószavának) vége. A regény ugyanis – egy-egy esetet alaposabban, többet pedig csokorban, távolabbról bemutatva – éppen azt állítja, hogy az ember pillanatok alatt elvész, belesodródik a legszörnyűbb tettek kontrollálhatatlan áradásába, ha egy kis rést hagy ütni a szabályokon, egy-egy aprónak és jogosnak tetsző aljasságot enged meg magának, ha behódol a pillanatnyi váagnak, örömmel, mulatságnak. Ha azt hiszi, mindez büntetlenül és soha véget nem érően mehet. S persze nem magányos bűnökről van szó: erősíti, sőt felhatalmazza a tömeg: hogy látja, mindenki más is ugyanezt csinálja, hogy ő csak egy a csapatból. Ezzel még a közösségiség hamis érzését is megkapja: ha gonoszságot cselekszünk is, együtt tesszük, víg, bajtársias, egymást nem veszélyeztető (sőt segítő) társaságban. Mindenki előreléphet a közösség ranglétráján – és mindenki mindent tud mindenkiről, nincs mit egymás szemére vetnünk.

Rettenetes.

És valóban – ez a rettenetesség ma is fenyegető lehet. Ki tudja, melyik „közösség”, mikor, hogyan, miért szakítja fel a civilizatorikus gátakat, vajon elég mélyek és erős gyökerűek-e azok az akadályok, amelyek ezt nem engedik. Túl tehát az aktuálpolitikai aggodalmakon, Zoltán könyve nagyon is valóságos veszedelmekkel szembesít. Rémületes, borzalmas, elképesztő regény.

ORMÓTLAN GROTESZK

Márton László: *Hamis tanú. Regény.*
Budapest, Kalligram Kiadó, 2016, 352 oldal

Vajon mire készül Márton László?

Mármost: ez most akkor sorozat lesz? Vagy pusztán véletlen, hogy a két évvel ezelőtti *A mi kis köztársaságunk* után itt az új „történelmi regény”, ismét a magyar történelem egy homályos (sőt sötét) kis szakaszáról, könnyen megfejthető álnevekkel, fura elbeszélővel, szeszélyes kanyarokkal? És vajon ugyanaz-e a módszer – egy zűrzavaros történet a hozzá méltóan kaotikus (és rendkívül szórakoztató) tálalásban? Vagy két, nagyon is különböző műről van szó, és ne tekintsük úgy őket, mint valami majdan kialakuló láncolat első tagjait?

Egyáltalán – kit érdekel ez a kérdés? Aki *A mi kis köztársaságunkat* nem olvasta, azt nyilván nem; önmagában kell mérlegre tenni ezt a művet, akár volt korábban valami hasonló, akár lesz folytatása, akár nem. És persze az a regény, a vésztoi, már csak azért sem „előzménye” ennek a tisztaeszlárinak, mert az jó hatvan évvel később játszódik. Ami közös bennük, az – alaposabb meggondolásra – csak a felszín. A magyar történelem fontos, de az átlagosan olvasott ember számára talán nem eléggé ismert eseményeiről van szó: a „Vésztoi Köztársaságról”, meg – most – a tisztaeszlári vérvádról. Az előbbiben olyan szereplők bukkannak fel (álneveken), akik később még sokáig lényeges szerepet játszottak a politikában, és (kevés áttétellel) meghatározóak voltak az egész 1945 utáni magyar történelemben – az utóbbi, a mostani mű tárgyként szolgáló eseménysorban senki nem vált kiemelkedő személyiséggé (az egy Eötvös Károlyt leszámítva). Mindkettőben sötét árnyak vetülnek előre – de az 1944–1945-ös hatalmi tébolyon mintha túl lehetne lenni, az antiszemita agyrém vége pedig sehol nem látszik. A hatvan évvel ezelőtt történeken hajlamosak vagyunk jóízűt nevetni – a 19. század végi eseményeken aligha.

Emlékszünk, ugye? Eltűnt egy kislány, éppen húsvét előtt, a Tisza menti falucskából. Hamar lábra kapott a pletyka, hogy a zsidók ölték meg, hogy vérért a húsvéti maceszba keverjék. Ímmel-ámmal beindult a bűnüldözés és igazságszolgáltatás gépezete, de aztán belelendült: ígéretekkel és feltehetően erőszakkal rávettek egy helyi zsidó fiút, hogy tanúskodjon a hitsorsosai ellen. Gyenge lábakon állt a vád, mégis megtörtént – világ csúfjára – a per. Megmozdult a nagypolitika is, a fővárosi antiszemita hatalmasságok hasznát igyekeztek húzni a közhangulatból (amit maguk is gerjesztettek), országos hírű, nagy ügy lett a szerencsétlen, tudatlan falusi zsidókra kent rágalomból. Végül annyiban legalábbis minden jóra fordult, hogy az eszlári zsidókat nem találták bűnösnek – annyiban persze nem, hogy a zsidóellenesség ezzel még nem bújta vissza a palackba, ahonnan kiengedték.

Most akkor miért ír Márton László a tisztaeszlári vérvádperről? Annyi remek – alapos, hiteles, érdekes – feldolgozása van ennek a témának; Eötvös

Károlytól Krúdyn át Sándor Ivánig, és még sok kiváló szépirodalmi és tudós munkáig. Mártonnak nyilvánvalóan nem az a célja, hogy az eseménytörténethez járuljon hozzá; és még csak az sem valószínű, hogy a címszereplő *hamis tanú* (Scharf – itt: Spitz – Móric) lélekrajzához, motívumaihoz, céljához szeretett volna közelebb kerülni. Pedig érdekli ez az alak: elbeszélője érzéketlenül írja le, milyen képzetek lehettek a fiú fejében, milyen vágyai, milyen vonzalmai voltak; hogyan szeretett volna hátat fordítani annak a zsidóságnak, amely számára csak a félelmet, a nyomorúságot és a szabálykövetést jelentette; micsoda fenséges élmény lehetett neki a poros kisváros a sáros falu után. De mégsem ez a regény centruma. Mártont minden bizonnyal más mozgatta. Röviden összefoglalva az itt következőket: olyan sajátos beszédmódot akar kidolgozni és megmutatni-működtetni, amely a legsúlyosabb, legnyomasztóbb és legkitalátalanabb történelmi események elmesélését is *farce*-szá alakítja – s ezzel magának a történetírásnak mutat fityiszt. Az intertextuális játékok özönével meg akarja mozgatni az értelmezés terét – nemcsak a Kelet-Magyarországra jellemző szövegegyüttest vonja be, hanem minduntalan a szegénységre is utal, és általában arra a termékeny talajra, amely mindazzal a szörnyűséggel és alantas gondolkodással együtt, ami az országot jellemzi, nagyszerű (és kevésbé nagyszerű) szövegeket termelt.

Lássuk tehát, mire megy ki mindez.

Először is a humorról, amely a megszólalásmód legfontosabb sajátossága. Nem ismerem a szerző szokásait – hogy vajon a térdét csapkodta-e, vagy csak csendesen mosolygott, amikor teleszórt a csillogó, szikrázó poénokkal a regényt. Van ebben kifinomult és művelt utalástól vásári viccig minden – de hihetetlenül mulatságos, elragadóan szellemes a szöveg. Ezek a tréfák olykor mikroszkopikusak (egy-egy szóban vagy kifejezésben nyilvánulnak meg), máskor hosszú szövegrészek alapulnak rájuk. Elhiszem, hogy lesznek, akiket ez bosszant, öncélúnak, fölöslegesnek tartják a rengeteg mókát. De ennek legalább két funkciója van: egyrészt viszi az olvasást, magával rántja az olvasót, aki elkezd vadászni a rejtett és nyilvánvaló tréfákat – egyfajta olvasóbarát gesztus, kis rásegítés, vivőanyag. Másrészt így vagy úgy jellemzi az elbeszélőt, aki maga ugyan a leggyakrabban nem bizonyul szellemesnek, hanem inkább szándéktalanul mond mulatságos dolgokat, és az általa elbeszélte valóság az, ami mosolyra fakaszt – de épp ez a feszültség fontos tanulsága a szövegnek. A világ az, ami abszurd, nem pedig a narrátori furfang vagy elmeél facsarja ilyenné. Ráadásul mindez felidézi a magyar elbeszéléshagyomány jellegzetes hangját, a mikszáthi anekdotázó-játékos mesélést, ahol nem kell ragaszkodni az egyenes vonalúsághoz és a központi tárgyhöz, hanem a kitérés, csapongás és közbevetett történet a lényeghez tartozik.

Nem tudom megállni, hogy néhány példát ne hozzak. A megkerült Eszter boncolásánál jelen levő egyik személyt, a gyógyszerértárost Erős Arzénnek nevezi az elbeszélő, akinek két testvére van – Pista és Ágost... (142). Csodálatos az a katalógus, amely a halál okait sorolja föl (145), vagy a napilapok híreit szem-

lésző, vagy negyed fejezetnyit kitevő lista – mindazok a híradások, amelyekben *nincs* benne Eszter.

A játék része az is, hogy a történetbe minduntalan beszüremkednek mindenféle más írások szereplőinek nevei, történetmorzsái, motívumai, szövegrészletei – és nyilván nem is minden olvasó jön rá mindegyik utalásra. El tudom képzelni, hogy a szerző olykor magát szórakoztatja némelyikkel. Váratlanságuknál fogva ezek a szövegek közötti kapcsolatok maguk is részei a mulatságosságnak – jól derül az olvasó, ha rájön, mire utal az elbeszélő. Néha azt hihetnénk, afféle regionális vonzerő rántja be éppen ezeket az alkotókat és műveket: Fazekas Mihály, Móricz, Borbély Szilárd... Kelet-Magyarország, épp a Tisza felső folyása. Dehát van itt minden és mindenki: Gárdonyi, Mikszáth, Weöres; így azután ezzel az egyszerű magyarázattal – „a hely szellemének” megidézésével – nem sokra megyünk. A szövegben ott tolong az egész magyar irodalom színe-java (és ocsúja is: az Illés Béla nevű szereplő a Kárpáti Rapszódia nevű kocsmá tulajdonosa...). Mint valami örvény, amelyben ott kereng a régmúlt és a jövő, a jó és a rossz irodalom, a butaság és a műveltség, az elvetemültség és a tisztesség. A szövegek megidézésének a funkciója nem valamiféle szembeállítás, hanem éppen az egymásmellettség hangsúlyozása: a nagy magyar irodalom emblematisztikus történetei, figurái, szavai jelennek meg a sivár nyomor, a babonás sötétség és az úri gazemberség kontextusában, együtt él a szellem és a kietlen ostobaság.

S mindennek az örvénynek a központja egy nyomorult Tisza menti falu, Tiszaeszlár. S aki mindezt figyeli: egy névtelen helybéli gazda, jópajtása a helyi hatalmasságoknak, de a történetnek nem része (mintha csak Lukács „közepes” hőst másolná a történelmi regényről írtakból).

A Vésztői Köztársaságról írott regény elbeszélője gonosz és hazug emberként leplezte le magát – kellemetlen alak volt, aki gyakran a korabeli pártzsargont használta, visszataszító és rejtélyes ember. S ahogyan akkor sem – a tiszaeszlári történet esetében sem lehetünk biztosak abban, hogy voltaképpen egy elbeszélőről van szó. Őt is gyakran kapjuk hazugságon, elhallgatáson, ferdítésen, rosszindulatú értelmezésen; kedélyeskedve, ráérősen mesél, kitérőkkel és olykor határozott állásfoglalásokkal spékeli meg mondandóját. Néha el-elpötyögtet magáról valamit, de nem sokat: épp csak annyit, hogy érdekelni kezdjen bennünket (olvasókat) az élete, a státusa, a szerepe – mindhiába, semmit nem tudunk meg róla. De van, amikor drámai és már-már költői hangon szólal meg az oroszországi pogromokról, van, amikor átveszi a tiszaeszlári közvélemény gyűlölködő előítéleteit, és van, hogy csak jópofa társaság kedvence, nagy mesemondó akar lenni, s van, hogy objektívnek, távolságtartónak, megbízhatónak véljük. Nemcsak tökéletesen megbízhatatlan, de kiszámíthatatlan is: bölcs, megfontolt férfiúból bármikor átváltozik tanyasi pletykafészekké, európai látókörű, ironikus elbeszélőből a kisváros bordélyainak ismerőjévé. Neve persze nincs, és hol mindent tud, mindenki gondolataiban otthonos, hol meg találgat, tévesen következtet. A hang, amelyen ez az elbeszélő megszólal, a 19. század második felét idézi (ahogyan a vésztői regényben a kora ötvenes éveket): Mikszáth és

Eötvös Károly, az alakuló újságírói műfajok (tárca, tudósítás, életkép, kroki) és az induló vicclapok adomái vannak benne – legalább annyira jellemzi a kort, mint az, amit elmesél. És ahogyan *A mi kis köztársaságunkban*: itt is mintha ő volna az egész mű legfontosabb (vagy egyik legfontosabb) pontja. Egész lénye azt jelzi, hogy a történet vagy nem elmondható, vagy csupa hazugsággal keveredik, érdektelen és fontos részek szétválogathatatlanok: az az örvény, amely annyi piszkot és értéket kerengtet és szippant magába, ilyen változandó, arctalan és sokarcú, gyanús elbeszélőt követel.

Aki olyannyira megbízhatatlan, hogy egyszerűen el is unja, amit el kéne mondania. Nem érdekli, feladja, izgalmasabb témát talál. Esze ágában sincs becsülettel végigkísérni a nyomozást meg a pert, s ha egy darabig ki-kiemel is, betartva az időrendet, sorsdöntő eseményeket, sőt részletekbe is belemegy – a végére ebből is elege lesz, és váratlanul elkezd egy nevezetes budapesti gyilkosságról beszámolni. Dehát miért? Hogyan hagyhatja így cserben az olvasóját? Mit akar ezzel?

Legalább két értelmezés kínálkozik hirtelenjében. Az egyik az volna, hogy a tisztaeszlelő történet bármiféle dicsőséges lekerekítése – azzal, hogy a per befejeződött, igazság tétetett, s mindaz a badarság, amivel babonás falusiak és dörzsölt profi antiszemiták vádolták az eszlelő zsidókat, csúfosan lelepleződött – nincs az elbeszélő ínyére; valahogy el akarja maszatolni, lényegtelené tenni a per tanulságait. Ódskodik a szép, elegáns lezárástól, a megnyugtató befejezéstől. A másik meg az, hogy az elbeszélő igazából magában az (el)beszélésben lel élvezetet: belebotlik valami izgalmasnak tetsző sztoriba, és akár van ennek köze az eddig elmondottakhoz, akár nincs, belecsimpaszkodik, beszélőkedve új erőre kap, és csak mondja, mondja, mondja... Kicsit az archaikus *miscellanea* (elegyes darabok) modorában: fű, fa, tücsök, bogár, minden egy helyre kerülhet, ha elég érdekes. A kompozíció, a kezdet és a vég, az ív – harmadrangú szempont, vagy nem is számít.

Ha a *Hamis tanú* satíra volna, nem ilyen hóbortos szerkezetet várnánk – a satíra, még ha kifacsarja is az értékrendet, vagy visszajáról mutatja is meg, fegyelmezett, célratörő, arányos. A modalitást tekintve sokkal inkább ironikus szövegnek nevezném; ezt az ormótlan, hol bő lére eresztett, hol összerántott, hol finom, hol meg durva struktúrát, ahol kiszámíthatatlanul lóg ki (vagy süpped be) ez meg az – groteszknek. Nem az egyes alakok groteszkek, nem is a történet – hanem a szerkezet maga. Csupa meglepetés, véletlen, rontás és elvétel; mintha nem lehetne kerek (vagy szögletes – de arányos) elbeszélést formálni ebből a mérhetetlenül szomorú történetből; vagy mintha az elbeszélő nem akarna ilyet létrehozni (nem volna képes rá).

Rá lehetne legyinteni: súlyos, keserű dolgokkal szórakozik a szerző (és elbeszélője), nem veszi komolyan, elhülyéskedi, bohóckodik. Ennek az ellenkezője az igaz. Ahogyan az előző regényben is: mindent áthat a történettel, történelemmel, történetírással szembeni erős szkepszis – aminek megvan a maga humora, de tragikumja is. És Márton könyve elképesztően élesen világít

rá – minden tréfa, játék mellett – a mai antiszemitizmus egyik forrásvidékére, a provinciális-feudális borzalomra. Arra a világra, ahol a zsidók – és minden „idegen” – kiebrudalásának gondolata oly természetesen fogant meg, ahol a műveltség és a fantázia ócska népszórakoztató tömegtermékekre alapul, a politikusok uszító fércműveket lobogtatnak, és a szegény (paraszt vagy zsidó) kussol, parírozik. Nem riad vissza a regény a mai áthallásoktól: nem egy politikusi szólamra, közkeletű lózungra ismerünk rá, s mindegy is, hogy hol anakronizmusról, hol meg hiteles idézetről van-e szó. Ha elfelejtettük is Tiszaeszlárt, ha elhelyeztük is a régmúlt lezárt eseményei közé – megnyugtatóan elrekesztve a többi poros relikvia mellé –, mégis idebűzlik. És ezt el lehet mondani így is, úgy is – mulatságos, groteszk, ormótlan elbeszélésként is.

A HELY SZELLEMEI

Térey János: *Káli holtak*.
Budapest, Jelenkor, 2018. 538 oldal

Nyilván nagyon rosszkedvű és ingerlékeny vagyok mostanában, de Térey János új regénye nemhogy nem ragadott meg, de egyenesen felbosszantott – rendkívül modoros, vacak, érdektelen műnek gondolom, amely csak azért érdemel némi figyelmet, hogy néhány gyengéjét összeszedjük.

Na meg azért, mert Térey korunk egyik legkiválóbb lírikusa, költőként régóta személyes kedvencem. És legalább a *Paulus* óta azt is tudjuk, hogy a lírikus és az elbeszélő könnyedén tud együtt lenni szövegeiben, a versben megszólaló regényíró már bizonyított (ahogyan a prózában megszólaló is) – és ebben a műben ráadásul nagy szerephez jut a színház, és a dráma, Térey harmadik (a lírájához talán nem mérhető, de figyelemre méltó) területe. Ha mindennek dacára most mégis silány mű született, az megérdemel pár szót.

A regény főhőse és elbeszélője a még húszas éveiben járó, de máris hírneves fővárosi színész, Csáky Alex. A történet kezdetén abba csöppenünk bele, hogy Alex a Balaton-felvidéken, a Káli-medencében forgat, egy tévéfilmsorozatban vállalt fontos szerepet; ő az egyik pozitív hős, aki szembeszáll a Káli-medencében valaha legyilkolt holtak mindenféle bandáival. Ugyanis a sorozat sztorija szerint zombitámadások érik egymást a festői vidéken: megelevenednek – természetesen kezdetben álruhában, álcákban – mindazok, akiket a tatár, török és mindenféle más hordák itt lemészároltak, házaikat porig rombolták. A zombikban mérhetetlen düh tombol a falvaikat, legelőiket, tereiket bitorló és rosszul használó betolakodókkal szemben, a tévésorozat az ellenük folyó küzdelem kalandos feldolgozása, egyelőre két szériában – a következőket majd a jövő nyáron veszik föl. Aztán ősszel Alex ismét a színházban dolgozik: hatalmas sikere van a *Hamlet*ben – amely Trianon-drámaként értelmezi újra a művet –, és próbálja a *Haramiákat* – amely metálzenével és korunk lázadó-erőszakos fiataljainak megidézésével bolondítja meg az eredetit. Schiller darabja végül bukás lesz. Alex a színház vendégjátékaival megfordul Rómában, Isztambulban, Szentpéterváron és Kolozsváron; futó kalandokba bonyolódik, és megtalálja szerelmét, Lucát, a csellós lányt. Részegen motorbalesetet szenved, aztán másnaposan leesik egy díszletelemről, ripityára töri magát. Időközben kiszáll a zombisorozatból is, nem hajlandó részt venni a következő nyári forgatáson. A regény végére mintha megtalálná a helyét.

Nem valami nagy történet, dehát ettől még bármilyen lehetne a mű. Hol is kezdjem? Talán azzal, hogy az elbeszélő-főszereplő Alex szövege bántóan hullámzó minőségű – olykor igencsak gondozatlan, hanyag, elkeni a dolgokat. Itt van például ez a részlet: „Karakterszínész lett belőle, lásd Rosencrantz, Szerebrjakov és még sorolhatnám. Ez a méz-máz lehet a pajzsa a világ ellen. Ő nyájas, mert ezt választotta. Kipróbálták kemény bírónak, lásd Hawthorne,

és nem igazán vált be.” (175.) Mi ez a két „lásd” ebben a pár mondatban? Miért kezd bele egy gondolatba az elbeszélő, ha lusta rendesen kifejteni? Kinek beszél? A külvilágnak, vagy csak magának? És hogy kerülnek a szövegbe olyan (az internet révén elterjedt) rövidítések, mint a WTF („what the fuck”) vagy a BTW („by the way”)? Tekintheznénk ezt úgy, mint ami *jellemzi* az elbeszélőt – úgy beszél, mint amilyen. Dehát amikor a pszichológusával konzultál, mintha egészen más személy volna, önreflexív, átélten gondolkodó, elmélyült. A sok-sok Alex-stílus között hol az igazi?

Minthogy a mű alapvetően a „realista kód” szerint íródik – vagyis elsősorban úgy olvasható, hogy a „valóságghűséget”, a „hiteles ábrázolást”, s hasonló, kissé gyanús szempontokat érvényesítünk –, jogosnak látszik, hogy olyan egyszerű követelményeket kérünk rajta számon, mint a beszéd vagy a párbeszéd életszerűsége. Márpedig ezen a próbán a *Káli holtak* gyorsan elbukik. Úgy ember nem szól a másikhoz, ahogyan Térey szereplői: kimódolt, bonyodalmas, olykor költői(eskedő) megszólalások, minden mintha kicsit emelkedett akarna lenni, mintha csak valami kötött formájú drámai műből vagy a lírából keveredtek volna ide. A zombisorozat – igencsak bőven – idézett részletei soha el nem hangozhatnának a tévében, de még művészfilmben is aligha. Máskor meg – Illyés és Németh László drámáinak leggyengébb lapjait idézve – egy-egy kisesszé van részletekre tördelve, és egy-egy szereplő szájába adva, mindegy is, ki melyik darabkát mondja.

Alex, az elbeszélő, igen gúnyosan és megvetően reagál azokra a kritikusokra, akik a zombisorozatot (s benne az ő részvételét) bírálják. Nyilvánvalóan úgy gondolja, hogy ennek mélysége, ereje, súlyos mondandója van. Engem nem győzött meg. Lehet ugyan azt gondolni, hogy a zombis filmeknek immár hagyományuk van, s ezért (is) teremthetnek értéket (én nem hiszem), dehát hogyan lehetne egy filmet a benne szereplő lények alapján megítélni (sőt ez alapján alműfajt kreálni)? És: miféle kérdést fogalmaz meg Alexék filmje? Hogy a múlt emberei elégedetlenek (volnának) azzal, amit ma látnának? Hát persze, mindenhol (nem csak a Káli-medencében), bármikor. Hol van itt bármilyen szellemi izgalom?

Az olvasó persze nehéz helyzetben van, mert olyan műalkotásokról kellene véleményt formálnia, amelyek nem léteznek – sem a zombisorozat, sem a *Trianon-Hamlet*, sem a *metál-Haramiák*. Csak hát ezekkel van tele a könyv. A legkevesebb, amit mondhatunk, hogy kétes értékű elgondolások. Bármennyi kolozsvári helyszín és Ady-áthallás sem teszi alkalmasabbá a *Hamletet* a trianoni igazságtalanság üzenetének hordozására, mint a *Micimackót* vagy a *Don Giovannit*. Lehet ilyesmin töprengeni, de jelentkezzen, aki élvezetes, sokatmondó előadást-szöveget látott-olvasott már két ekkora téma egymásra eresztéséből. (Sportszelet a szerkesztőségben.)

Mi zavar még? Többek között az az agresszív magabiztosság, aggálytalan általánosító hajlam, ahogyan Alex egész tájegységeket, társadalmi csoportokat, építészeti stílusokat egymással összekapcsol és megítél. Mint aki halálpontosan látja, tudja a Káli-medence egészének történetét, az idetelepülők motívu-

mait, szokásait és ízlését. De ugyanez vonatkozik a körbelátogatott városokra is – mindegyikről mond valami frappáns és idézhető összefoglalót. Alex, ezek alapján joggal vélhetjük, felfújt hólyag, aki mindent beleszorít a saját sémába. Ráadásul azt a nyelvet beszéli, amely a (legalább) közepesen gazdag, sznob értelmiségie, aki az ételek és italok, na meg a minőségi vendéglátás bűvöletében él – még az odavetett megjegyzései, hasonlatai is ekörül forognak. („Ahogy a Káliban mondják, olyan ez, mint borásként a rozéra szakosodni: nagyot nem hibázhatsz” – ez kétszer is előfordul). Mintha csak az egész világnak ez volna a tengelye. Zavar továbbá, hogy nemcsak a zombisorozat története felfoghatatlan és párbeszédei követhetetlenek vagy életszerűtlenek, hanem az is hihetetlen eleme a történetnek, hogy minden felvétel, még a szobabelsőkben játszódók is, éppen ott, eredeti helyszíneken készülne: nincs az a rendező, aki ilyen örült önkínzásra és pazarlásra vetemedne. Végül: nyilvánvaló, hogy az elbeszélő sok érdekes kérdésről osztaná meg olvasóival gondolatait – de elbír egy regény ennyi így-úgy elhelyezett, hanyagul beépített értekezést?

Nem illik ismertetésben a recenszensnek saját lelkiállapotával foglalkozni – mégis ismétlem: rosszkedvű és elkeseredett vagyok. És ritkán vágyom jobban arra, hogy valaki megcáfoljon: észrevettesse, hogy mennyire rosszul olvastam Térey regényét, milyen vak voltam, mekkorát tévedek. Nagyon nem jó érzés azt állítani a jeles költő munkájáról, hogy totális kudarc.



A SZÖVEGEK EREDETI MEGJELENÉSI HELYE

„Egyszer” és „mindig” : *Idő és emlékezés az Egy polgár vallomásaiban*, HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK 16 (1984) 61: 1187–1193.

A rossz orvos szerkezetének néhány eleme, LITERATURA 13 (1986) 1–2: 16–26.

A harmincas évek elbeszélő szövegei: terminológia és tipológia. In KABDEBÓ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő, szerk.: *„Szintézis nélküli évek”: Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, Pécs: A Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének kiadása, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993, 82–101.

A nagy Grimm: J. és W. Grimm: Gyermek- és családi mesék, BESZÉLŐ 6 (1995) 13: 33–34.

Ó, be jó itt! In ODORICS Ferenc és SZILASI László, szerk.: *Fanni hagyományai*, DEKONFERENCIA II. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1995, 73–78.

A boldogabbik vég (Tar Sándor: Minden messze van), MAGYAR HÍRLAP (Ahogy Tetszik melléklet) 1995. október 14., 16.

Tébolyult madarak krimije (Tar Sándor: Szürke galamb), MAGYAR NARANC 1996. május 30. [Katz Györgyi álnéven jelent meg.]

Ostinato: Jules Verne: A makacs Keraban, CAFÉ BABEL 6 (1996) 22: 174–181.

Végre: Kornis Mihály: Végre élsz, BESZÉLŐ III. folyam 3 (1998) 12: 102–103. (Beszélő évek – 1980).

Leporolás: Temesi Ferenc: Por, BESZÉLŐ 4 (1999) 7–8: 149–151.

Önkéntes raboskodás (Márton László: Kényszerű szabadulás), JELENKOR 44 (2001) 12: 1310–1315.

A második (Rakovszky Zsuzsa: A kigyó árnyéka), BESZÉLŐ 3. folyam, 7 (2002) 9–10: 184–186.

A népmesélő (Cserna-Szabó András: Fél hét), ALFÖLD 53 (2002) 7: 100–104.

Csalárd regény: Újraolvasás, JELENKOR 45 (2002) 10: 1051–1056.

Szórul-szóra így igaz (Schein Gábor: Mordecháj könyve), JELENKOR 46 (2003) 7–8: 806–809.

- Kertész felszámol* (Kertész Imre: *Felszámolás*), BESZÉLŐ 3. folyam, 8 (2003) 10: 108–110.
- A civilek bajnoka* (Kornis Mihály: *Pestis előtt*), BESZÉLŐ 3. folyam, 9 (2004) 1: 90–92.
- Konrád György regényei – fikció és kísérlet, LITERATURA 30 (2004) 3–4: 334–348.
- Zsidó-e vagy?* (Németh Gábor: *Zsidó vagy? Pozsony, Kalligram, 2004. 182 o., 1990 Ft.*), JELENKOR 47 (2004) 11: 1178–1181.
- Én, te, ő* (garaczi lászló: *metaXa*), JELENKOR 50 (2007) 4: 463–466.
- Egy földikutya nézetei a világról* (Parti Nagy Lajos–Banga Ferenc: *A vak murmutér. Négy elemi szócikk*), JELENKOR 51 (2008) 7–8: 882–887.
- Kétely-szótár* (Podmaniczky Szilárd: *Szép Magyar Szótár. Igor Lazin illusztrációival.*), ÉLET ÉS IRODALOM 53 (2009) 24.
- Új bevezetés a szépirodalomba* (Esterházy Péter: *Esti*), ÉLET ÉS IRODALOM 54 (2010) 22: 17.
- Aki vagyunk* (Kiss Tibor Noé: *Inkognito*), JELENKOR 53 (2010) 10: 1139–1144.
- Feszés, laza, hamiskás* (Szilasi László: *Szentek hárfája*), JELENKOR 54 (2011) 1: 76–84.
- Néhány Örkeny-mondat*, ÉLET ÉS IRODALOM 56 (2012) 14: 21.
- Alkalmiség és újítás Szép Ernő kisregényeiben*, LITERATURA 40 (2014) 4: 335–342.
- Nevetve venni búcsút. Az ÉS könyve februárban – Márton László: A mi kis közársaságunk*), ÉLET ÉS IRODALOM 59 (2015) 8: 21.
- Tuzsúr lemúr* (Garaczi László: *Wünsh híd*), MAGYAR NARANCS, 2016. március 11.
- Vér, arany, kék* (Zoltán Gábor: *Orgia*), ÉLET ÉS IRODALOM 60 (2016) 33: 320.
- Ormótlan groteszk* (Márton László: *Hamis tanú*), ÉLET ÉS IRODALOM 61 (2017) 3: 350.
- A hely szellemei* (Térey János: *Káli holtak*), ÉLET ÉS IRODALOM 62 (2018) 24: 540.
- Flaubert leírásai a *Bovarynéban*. In HAJDU Péter et al., szerk., *Leírás : Elmélet, irodalom, kép*, Budapest: Reciti Kiadó, 2019, 219–227. (Reciti konferenciakötetek 5.)

A nyomdai munkálatokat az OOK Press Kft. végezte
Felelős vezető Szathmáry Attila