Szabó Gábor

TÖRTÉNETEINK VÉGE

emlékezés a kortárs magyar irodalomban

múlt könyvek

„Az utóbbi évtizedekben – ahogy Pierre Nora fogalmaz – a történelem általános politizálódási folyamatának lehetünk tanúi, és ez nem csekély részben az emlékezeti diskurzusok szinte minden tudományos és művészeti megnyilvánulási formáját érintő elszaporodásának köszönhető. Korunk egyfajta kulturális muzealizáció tárhelyévé lett, a globálissá váló emlékezet-diskurzusok áradásában a nyugati kultúra mohón kutatva elfeledett emlékei után, saját anamnézisének, kórtörténetének kérlelhetetlen vizsgálójává változott. A felejtéstől való páni félelem, a múltra szögezett éber tekintetek fényében a jelen szereplői rossz esetben puszta felelősökké, bírákká vagy vezeklőkké válnak az ősök bűneiért, miközben a jelen és a múlt határai valamiféle történeti prezentizmusban lesznek láthatatlanná.”

Szabó Gábor

TÖRTÉNETEINK VÉGE

Műút-könyvek 038

Szabó Gábor

TÖRTÉNETEINK VÉGE

emlékezés a kortárs magyar irodalomban

Miskolc, 2018

© Szabó Gábor, 2018

ISSN 2061-4314
ISBN 978-615-5355-27-1

Tartalomjegyzék

Április 14., mint június 16. 9

Bevezetés egy családregénybe: az identitás alkotása.
Nádas Péter: *Világló részletek* 19

Szűkülő terek. Heltai Jenő: *Négy fal között.*
Naplójegyzetek 1944-1945 32

Az eltűnt időnk nyomában 42

Szemben a Medúzával. Bán Zsófia: *Turul és dínó* 52

Szabadság, szerelem (A szöveg mint gyászmunka) 57

Költészet és ideológia. Emlékezetpolitika és groteszk
Petri verseiben 71

Két példázat a valóságtermelésről. Kertész Imre:
Detektívtörténet és Esterházy Péter: *Spionnovella* 88

Tündérország Hömpölyzugban, avagy vidám történetek
Közép-Nirvániából. Márton László: *A mi kis köztársaságunk* 99

Zápország zápvitéze. Spiró György: *Kőbéka* 110

Összeraknám a testem. Hazai Attila: *Feri: Cukor Kékség* 118

Hogy kell átmenni a hídon? Garaczi László: *Wünsch híd* 135

Történeteink vége. Krasznahorkai László: *Báró Wenckheim hazatér* 146

Az írások eredeti megjelenési helye 163

Április 14., mint június 16.

A kortárs magyar próza egyik legjelentősebb – a kritikai beszédmódok kondicionálása, illetőleg a poétikai változások befolyásolása tekintetében pedig alighanem a legfontosabb – kötete a *Bevezetés a szépirodalomba*. Olvasható ebben többek közt egy születésnap – pontosabban: a születés napjának – eseményeiről megemlékező szöveg, amely az irodalmi apaság, a leszármazás, az utódlási viszonyok, azaz a szerzői „én" születésének, formálódásának, (ön)pozícionálódásának nyújtja élvezetes illusztrációját.

A kérdéses írás – a Beatles jól ismert slágerére utalva – az *Egy nehéz nap éjszakája* címet viseli, és számos mozzanatában kapcsolódik a *Bevezetés...* szöveghálózatának tematikus csomópontjaihoz. Így többek között ahhoz a gondolatkörhöz, amely a kötet több írásában felbukkanva, a legváltozatosabb formákban vet számot a szerzői világrajövetel, az irodalmi (és ideológiai) atyákkal folytatott küzdelem, a szerzői identitásképzés történelmi-kulturális lehetőségeivel. Ez a motívumsor a mű egészének individualizációs törekvéseivel hozható metonimikus összefüggésbe, hiszen a *Bevezetés...* maga is – *A szavak bevonulása* című enumeráció megalapozó aktusából indítva – a poétikai alakzatok, technikák, mintázatok karneváli cserélgetésén, próbálgatásán keresztül egyfajta önéletrajzként meséli el saját megképződésének folyamatát.

Az önteremtés vágyának, folyamatának és körülményeinek elbeszélése azonban nem csak a *Bevezetés...* egyik kiemelt szólama, hiszen ez már az 1986-os kötet előtti művekben – így a *Spionnovellá*ban, vagy a *Fancsikó és Pintá*ban – is fontos szerepet töltött be, amiképpen a *Bevezetés...* utáni írások – legszínvonalasabban a *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadás*, de a *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, a *Semmi művészet* vagy az *Esti* – poétikai programjában is kiemelt szerepet játszik.

Az eredet kérdésköre a kezdetektől átszövi Esterházy prózáját, életműve e szempontból az önteremtés folyamatos munkáját, illetőleg az „önma-

gasság technikáinak" makacs feltérképezését végzi. Műveinek sora olyan pszeudo-önéletrajzot látszik formálni, amelyben a színre lépés pillanatának és körülményeinek viszonyrendszerét kötetről kötetre más összefüggéseiben megjelenítve – Lejeune szavaival élve – valamiféle személy követeli létét.

Az életmű erősen önéletrajzi jellegét erősíti a szövegek közt gyakran felbukkanó naplóforma, az önéletírás műfaji imitációinak megjelenése: így például *A fogadós naplója*, a *Halassi irkája*, *A tizenhét hattyúk*, vagy a *HC* számozott mondatsora, vagy a Gombrowicz *Napló*-ra történő számos hivatkozás is az „én" reprezentációs kísérleteinek megannyi önéletírás-szerű variánsa.

Az *Egy nehéz nap éjszakája* alighanem olyan belső tükör, amelyben egyrészt e szül(et)és pillanata és körülményei rögzítődnek, s amelyben ugyanakkor az életmű e fontos kérdésköre esszenciálisan, egyfajta – talán töredékes – poétikai tartalomjegyzékként van jelen. Ahogyan tehát *A szavak bevonulása* a *Bevezetés...* eredetkijelölése, születésének pillanata, s ugyanakkor a kötet egészét a későbbiekben formáló elemek katalógusa, úgy az *Egy nehéz nap...* annak az én-maszkokat cserélgető szerzői szubjektumnak a világrajövetelét jelenti be, aki a későbbiekben minduntalan újabb alakot öltve (részint a már imént említett szövegekben, részint meg a kötetben lépten-nyomon felbukkanó éndefiníciók formájában) kísérli meg tisztázni saját mibenlétének kérdéseit.

A *Bevezetés...* nem-lineáris szövegépítkezése persze nem valamiféle célelvű fejlődésregény narratív sémái szerint meséli el az „én" történetét, sőt már a kötet elején találhatunk olyan szövegnyomokat, amelyek a lacani Tükör-stádium első, téves énrögzítésének jeleiként is olvashatók. A számos tükör-effektus közül most csak a legegyértelműbben idevágó passzust idézem: „Saját magára csak hosszas keresgélés, a tárgyi világnak a tükörbélivel való folytonos és aprólékos összehasonlítgatása után talál." (*A próza iszkolása*) Itt mintha valóban az én elidegenült, illuzórikus tükör-identitásának Lacan által megfogalmazott fejlődési szakaszáról olvasnánk, hogy aztán az ekképpen önmagát egy imaginárius Másikban felismerni vélő „én" szükségképpen a Szimbolikus nyelvi rendjében – a *Bevezetés...* idézetektől, allúzióktól átitatott, azaz a mindenkori Másik szavaira utalt szövegterében – veszítse el önmagát, s váljék e – Tandori kifejezésével – *megnyerhető veszteség* révén szubjektummá.

Az *Egy nehéz nap éjszakája* kizárólag újságcikkek idézeteiből összeállított szövege így nemcsak az ollózásos technikát a művészet fegyvertárába emelő *Hogyan írjunk dadaista verset?* Tzaráját idézi, de a nyelvben való elidegenedés, az ént átszelő nyelvi törésvonalak lacani elképzelését is. Ebben az összefüggésben akár a kötet sokat emlegetett utolsó mondata, a „MINDEZT MAJD MEGÍROM MÉG PONTOSABBAN IS" Handke-idézete is olvasható a jelölt örökös elhalasztódását hirdető lacani narratíva reflexiójaként. Így a *Bevezetés...* nem-lineáris corpusán belül mégiscsak fellelhető egy olyan szál, ami az imaginárius és a szimbolikus stádiumain keresztül vezet el az ezekre vonatkoz(tathat)ó elméleti reflexiók megmutatkozásáig, az én (hamis) öntudatra ébredésének lacani eposzát is beleszőve a *Bevezetés...* szövegfolyamába.

A pontosítás vágya egyébként a már említett, 1986 utáni művekben is egyértelműen a szövegek egyik kiemelten fontos mozgatója lesz, a „térségi", az „apa" és „anya"-regények (ez a címkézés persze felületes, hiszen mindhárom esetben egyképp a genealógia, a származás felfedésének egymásba csúszó szimbólumairól van szó) tovább árnyalják a *Bevezetés...*-ben megképződő „én" körvonalait, igyekeznek megszilárdítani annak meglehetősen szétzilálódott kontúrjait.

Hiszen amikor a *168 órá*nak adott 2014-es interjújában Esterházy úgy fogalmaz, hogy „Az Isten–haza–család-versenyszámokban bárkit beelőzök jobbról", akkor ez nem csupán gyilkosan szellemes politikai oldalvágásként érthető, hanem – némi egyszerűsítéssel – azokat a számára kiemelten fontos témákat, problémákat is rögzíti, amelyek hangsúlyosan voltak jelen már az 1986-os kötet posztmodern mátrixában, kijelölve többek közt az *Egy nehéz nap...* születésdramaturgiájának kereteit is. Ugyanezt állítja és támasztja alá az *Esti* egyik mondata: „Esti Kornél végigtekintett az övrén. Hogy mi van a nemzet asztalán. Isten, haza, család, állapította meg."

Az *Egy nehéz nap...* innen nézvést is különösen fontos szövegnek tekinthető, minthogy a világrajövetel itt rögzített pillanata jelölheti ki a szubjektum narratívájának azt az origóját, ahonnan az identitásképzés kérdésköre, történetté formálódása egyáltalán értelmezhetővé válhat. A „születés" körülményei egyfelől nyilván meghatározóak a fejlődés további alakulását illetően, ugyanakkor a születés mozzanata éppen az az üres hely, hiány, amit a későbbi célelvű struktúrák termelése próbál majd visszamenőlegesen kitölteni és értelemmel felruházni – érdemes ezért közelebbről

is megnézni e jelentőségteli éjszakáról tudósító szöveg kísérletét, amely az „én”-t próbálja meg visszaírni a kezdet pillanatába.

Az önéletírás – véli Lejeune – már elejétől fogva befejezett, mivel a kezdődő elbeszélésnek a leírás pillanatához kell érkeznie. És valóban, az *Egy nehéz nap...* mint kezdet és egyben aktuális végpont ténylegesen magába sűríti azt a tudást, amely az eredet rögzíthetőségét a jelenig ívelő időbeliség retrospektív tapasztalati vonatkozásaival ruházza fel.

A szöveg az 1950. április 14-én – s mint rögtön az első lábjegyzetből megtudjuk, e dátum „E. P. születésnapja” – történt események hazai újságcikkekből összeollózott sora, vagyis a történeti emlékezés tere, amelyen keresztül a szöveg a társadalmi, politikai, kulturális viszonyok hálózatában és összefüggésrendjében helyezi el a születés mozzanatát. Mintha a világ minden egyes eseménye csupán ennek a pillanatnak az előkészítésére szövetkezett volna, gondos előzékenységgel, ám eltökélten jelölve ki a születés elkerülhetetlen és szükségszerű bekövetkeztét, s jelölve ki annak megfelelő körülményeit. A világ az „én” világrajövetelének nagyszabású díszleteként jelenik meg, mint harsány és ígéretes színpad, ahol minden kellék a drámai csúcspontot, a Hős eljövetelét szolgálja.

Esterházy szövege azonban – ahogy az imént Lejeune kapcsán említettem – már magán viseli a rendezői emlékezet akaratlagos módosításait, hiszen a hírekben megidézett jó néhány esemény – legalábbis a hivatalos történeti tudat normái szerint – nem az 1950-es évhez kapcsolódik. Így pl. Hamvas Endre csanádi püspököt 1951-ben veszik házi őrizetbe, és csak ez év júniusában bocsájtja ki a kormánnyal lojalitást vállaló nyilatkozatait, aminthogy a Sztálin bírálatával kapcsolatos sorok sem születhettek 1953-nál előbb.

Emellett a szöveg bizonyos megjegyzései szintén az íródás jelenidejének értékkategóriáit érvényesítik, a „Lábjegyzetek az európai olvasóknak, akik vagyunk” mondatban megfogalmazódó kulturális identitás felvállalása például bizonyosan nem kapcsolható az 1950-es dátumhoz.

A laza illesztésű szövegdarabok egy halmaza tehát egy későbbi tudás által befolyásolt és átszínezett emlékezésformát teremt, egy már megmunkált világ képzetét vetíti vissza az eredet alapvetően „nyers” pillanatába, amellyel, bármennyire is igyekszik, soha nem kerülhet fedésbe.

A „milyen is lehet a Lét, mielőtt elgondolnám?” kérdése nyilvánvalóan öncsaláson alapul, amennyiben megfeledkezik a kezdet – ahogy Merleau-Ponty írja – tudás előtti állapotáról, és abba az illúzióba ringatja magát, hogy reflexivitása valaha is egybeeshet az azt létrehozó „konstitutív princípiummal.” Ezt elkerülendő, a szöveg modalitása határozott distinkciót teremt az írás és a történések jelene közt. A korabeli cikkek lelkesült hangnemét a narrátori interpretáció utólagos közvetítése erős idézőjelek közé szorítja, az időbeliség beleíródása a szöveg fiktív történetiségébe a naivan átszellemült tónust annak ironikus imitációjaként láttatja.

A világrajövetel kitüntetett pillanata a szövegben így eltérő kontextusok, időrétegek, téves tulajdonítások, pontatlan dátumozások és különböző értékszempontok ütközésének, egybecsúszásának dinamikájában valósul meg, igencsak kétségessé téve ezzel nem csupán az imigyen megszülető (szerzői) „én” homogén tisztaságát, de az objektív emlékezeti tér, a múlt reprezentálhatóságának hitelességét is.

A pszichoanalitikus lehetőségek mellett ezek a körülmények is magyarázhatják a kötetben felbukkanó szimulált identitások, éndublőrök – fogadós, lektorijelentésíró, kurfürst, Halassi stb. – karneváli kavalkádját, akik közül ez utóbbi különösebb köntörfalazás nélkül – ráadásul egy John Barth-idézet segítségével! – „egy kis crise d’ identité”-ként nevezi meg magát. (*Halassi irkája*)

A születés napja – a június 16-i dátum méltó párjaként – ironikus módon szintén egyfajta Világnapként jelenik meg a *Bevezetés...*-ben, nem csupán e kötet időviszonyait fókuszálva ezzel, de lehetőséget adva az életmű további fejleményeinek eredetkijelölésére, és az önéletrajziság kódja felőli olvasására is.

Az *Egy nehéz nap éjszakája* a szülés és a születés aktusainak egymásba játszatásával újabb lehetőségeket is nyit az értelmezésben. A szöveg második része ugyanis az anya alakján át a vajúdás kínjait, a szülés teremtő aktusát részletezi, jóllehet a születésnap és a szülés napja elvileg különböző jelentéstartományokhoz kapcsol, hiszen az egyiknek a gyerek, a másiknak az anya a főszereplője. Hasonló, fiú–anya szólamváltással játszik egyébként *A szív segédigéi* szerkezete is, csak ott éppen a halál és a gyászmunka kapcsán. (Ismert, hogy a *Bevezetés...* egészét az egymásba hajló, egymásban tükröződő, azonosságokat és ellenpontokat termelő szövegrend szervezi.)

Esetünkben a történet viszont azzal mossa el, vagy inkább semlegesíti ezt a különbséget, hogy a szülés folyamatát részint a szöveg világraho-

zatalaként jeleníti meg, következésképp a szöveg és a megszülető „én” (a „szerző”, aki így egyszersmind a mű létrehozója és „terméke” is lesz) tulajdonképpen azonossá válik.

Egymásba tükrözésük hozza világra a szövegként felfogott szubjektum és a szubjektumként viselkedő és jellemezhető szöveg képzetét, vagyis azt az énminőséget, amely Esterházy életművének mindmáig állandósult toposza. „Élettörténetem szavak, segédigék és mondatszerkezetek története” – olvashatjuk például *A mámor enyhe szabadsága* sorai közt, és eldönthetetlen, hogy épp a textualizált „én”, vagy pedig az individualizálódott szöveg önjellemzésével állunk szemben.

A szülés–születés kérdésköre mindemellett a szöveg, sőt az Esterházy-életmű szoros határain túlmutatva a bábáskodás (szókratészi) képzetkörét is magához vonzza, figyelembe véve Esterházy prózájának rendkívüli hatását a kortársi poétikák világra segítésében. A születés Esterházy-féle szcénájában, úgy tűnik, minden szerep szerepek sorát foglalja magába, amely egyszerre fejezi ki és leplezi az egységen belüli megosztottságot, szembenállást és széttartást.

A szöveg már érintett formajegyei mellett, amelyek a ready-made szövegelemek frivol és esetlegesnek ható montírozásával elrendezik az április 14-i Világnap dramaturgiáját, és azt a commedia dell’arte spontaneitásának könnyedségével ruházzák fel, a színház világa műfaji imitációként is megjelenik a szövegben.

A műben ugyanis több alkalommal szóba kerül Szergej Obrazcov Sztálin-díjas bábművész, színházi vezető és rendező: egyszer egy fiktív (?) levélrészlet emlékezik meg bölcs humanizmusáról, aztán a törzsszöveg tudósít a bábos magyarországi látogatásáról, a történet végén pedig az „Obrazcov él!” lelkes felkiáltása nyugtathatja meg az aggódó olvasókat. (Mely mondat szintén csak az utólagosság pozíciójából íródhat vissza a szöveg jelenébe.)

Kézenfekvőnek tűnik Obrazcov szerepeltetését első körben a szöveg poétikai tudatosságának belső tükreként látni, azaz a Világnap eseményeit egy univerzális rendező utasítására létrejövő premierként értelmezni. Mindemellett pedig az *Egy nehéz nap...* szereplőgárdájának gépies lelkesedése, irányított, megkoreografált ambíciói, a tudósítások dinamikussá stilizált retorikájának mechanikus ismétlődése egy óriási marionett-színpad képzetét keltve kapcsolódhat a bábszínház képzetéhez.

A bábszínházhoz fűződő szimbolikus asszociációk révén – mint a manipuláció, a személyiség és a szabad akarat elvesztése, a kiszolgáltatottság és a hatalom viszonyrendszere, a cselekvések irányítottsága – Obrazcov alakja viszont tágabb vonatkozási keretbe is helyezhető, azaz egy korszak metaforikus jellemzésének szolgálatába állítható – és ez a magyarázat tökéletesen rákapcsolható a *Bevezetés...* szövegrengetegének egyik nagyon fontos járatára.

A keresztül-kasul manipulált és ideologizált kelet-európai létezés ábrázolása ugyanis Esterházy több művében is visszavezethető erre a bábszínház-metaforára, pontos szöveghelyek említése nélkül most csak a *Bevezetés...* lapszélein rengetegszer felbukkanó, üres pillantású babafej képére utalnék, ami a kötet egészét a bábszerű létezés egzisztenciális terébe helyezi, a *Daisy* bábjátékváltozatára, vagy mondjuk a – szintén egy születésnapra koncentráló – *Búcsúszimfónia*ra, ahol az Apa (többek közt) bábként neveződik meg. És arról is érdemes megemlékezni, hogy Vallai Péter annak idején fergeteges bábjátékként szcenírozta Esterházy *Spionnovella* című szövegét.

Báb és bábos, tárgy és használója, manipulátor és manipulált kettősségei úgy mosódnak eggyé ebben az obrazcovi képzetkörben, ahogyan az *Egy nehéz nap...* játszik el szülés és születés, szerző és szöveg, világrajövetel és pusztulás, eredet és utólagosság kategóriáinak újrarendezésével. Még egy, kissé talán bizarrnak tűnő kapcsolatra térnék ki a szovjet bábművésszel kapcsolatban. Jelesül arra, hogy utolsó, 1989-es beszédében a nem feltétlen az Esterházy-próza rajongójaként elhíresülő Kádár János csapongó mondatai közben maga is többször utal Obrazcovra, mégpedig vélhetően egy hasonló szimbolikus gondolati térben mozogva. Szorongató, ahogyan a felelősségével sikertelenül elszámolni próbáló, homályos képekben, zavaros utalásokban fogalmazó Kádár minduntalan vissza-visszatér a bábos említéséhez: kimondatlanul is a „ki-kinek volt bábja?”, „milyen szálak mozgatták a rendszer mechanizmusát?”, „bábos voltam-e vagy puszta báb?” színpadi metaforikával fedett hatalomtechnikai kérdéskörét feszegetve. Kádárban talán Obrazcov önéletírása, *Az emlékezés lépcsőfokain* című kötet indíthatta el a bonyolult tudattalan képzettársítások szövevényét, ahogyan az *Egy nehéz nap...* is minden további nélkül olvasható az emlékezet lépcsőjárataiba történő leereszkedésként.

A szubjektum pozicionálása, a test kulturális anatómiájának megformálása Esterházy hírekből összemontírozott szövegében egy ideológiai

mechanizmus hatása és reprezentációja, amiképpen az emlékezés aktusa maga is nyilvánvalóan szintén ideologikus. És nem csupán az ironikus modalitás értéktelített perspektívájának szövegbe csempészése miatt, hanem például azért is, mert alapvető jellegzetessége a szelekció, amely már előzetes ítéletek alapján preformálja az emlékezet anyagát. A majd megőrzésre érdemesnek ítélt múlt különböző elemei aztán ismét csak egy kulturális-ideologikus rendezőelv segítségével állhatnak össze elbeszélhető történetté.

Esterházy életművében az emlékezés, és az ezt alakító, ideologikusan preformált nyelvjátékokkal való bíbelődés központi szerepet tölt be; szövegeinek az emlékezetformák változatos nyelvi-poétikai reprezentálhatósága mintegy a nyersanyagát képezi.

Irodalomfelfogása is Musil azon elképzelésének továbbgondolása, mely szerint az irodalom voltaképpen azzal a formai és tartalmi tradícióval azonos, melyet magába olvasztott, így hát természetének konstitutív alkotója az emlékezet és (meg)idézés. Esterházy prózájának önéletrajzisága talán innen, az irodalom emlékezetként történő felfogásának egy olyasféle radikalizálásából is eredeztethető, melynek során a szöveg (szerzője) csak a szerteágazó függőségi viszonyaival való lázas számvetést végezve képes írni a saját történetét.

Ez azonban nem csupán a szövegemlékezet sokirányú reprezentációjaként jelentkezik az életműben, hanem annak az elbeszélő szubjektumnak a folytonos újraalakításaként is, aki az emlékezés időbeliségében ideologémák, kulturális kódok, kontextusok metszéspontjaiban formálódik. Az *Egy nehéz nap...* esetében a születő „én" és az őt mintegy kitermelő kulturális, ideológiai tér egymásra utaltsága egészen világosan jelentkezik.

Közismert, hogy Esterházy számára a személyes és a kollektív identitás megélésének, a kultúrához, a társadalomhoz és a metafizikához fűződő kapcsolat hordozója a nyelv. Mégpedig abban az értelemben, ahogyan nyelv és nemzet, nyelv és kultúra összefüggéseit a Kosztolányi szemléletét is erőteljesen befolyásoló Humboldt értelmezte, aki az egyfajta folytonosan alakuló természeti organizmusként elképzelt nyelvet a nemzetek kulturális és történelmi emlékezeteként, sajátos világnézetük hordozójaként jellemezte, melynek az egyén egyszerre alávetettje és alakítója, tárgya és alanya. Ez a nyelvszemléleti közösség volt az egyik oka Esterházy prózájában a Kosztolányi-hagyománnyal teremtett poétikai folytonosság

felvállalásának, melynek jelentőségét a kezdetektől („Mint pincér, Kosztolányit tartom mesteremnek") az *Esti* gazdagon rétegzett hommage-án át a *Hasnyálmirigynapló* Kosztolányi alakját többször megidéző passzusaival bezárólag számtalan írásában hangsúlyozta. Esterházy számára a nyelvben, a szavakban való jelenlét intenzív otthonossága a kulturális, történelmi, nemzeti elkötelezettség etikai feladataként értelmeződött, ebből a nézőpontból pedig megreszkírozható az a feltételezés, hogy ő volt a XX. század utolsó nagy tradicionalista, nemzeti szerzője (vö. még: Isten, haza, család).

A nyelv és nemzeti kultúra egymásra utaltságának, a hagyomány nyelvi emlékezetként való tárgyiasulásának érzékeltetésére motívumszerűen idézte írásaiban azt a voltaképpen humboldtiánus, ám Canettitől származó megállapítást, mely szerint „a haza legjobb meghatározása a könyvtár". E definíció keretei közt a *Bevezetés...* – az életmű további alakulása felől visszatekintve ez egyértelműnek tűnik – nem csak egy új írásmód, poétika, nyelvhasználat nagyszabású mutatványa volt, hanem a szó legszorosabb értelmében vett társadalmi regény, a kelet-európaiság, a térségi, nemzeti és személyes identitáslehetőségek, az alávetettség és a szabadság bonyolult viszonyrendjének gazdag ábrázolása és definíciós kísérlete. *A neoavantgarde stílusdiktatúra esélyei*-ről vizionáló Szerdahelyi István 1984-ben alighanem jó érzékkel vette észre, hogy az a nyelv, amelyen Esterházy írásai megszólalnak, nem pusztán dekórum, stílusjáték, retorikai bravúr, hanem – az Esterházy által is untig citált Barthes-aforizma szellemében – a társadalmi értelemben is lehetővé válható változások forradalmi médiuma, amely többek között a személyes szabadsággal kapcsolatos autentikus kérdések megfogalmazására nyújt lehetőséget. Miközben írásai utat nyitottak (nyitnak) az irodalmi szöveg és ama társadalmi szöveg közt, amelybe életünk ágyazódik, egy minden ízében filozofikus, komoly etikai alapvetéseken nyugvó prózanyelven megszólalva tett kísérletet a hagyomány átrendezésére, újraértésére. Ennek köszönhetően életműve – noha mérlegeli a lehetőséget, és nehéz küzdelmet is folytat vele – túllép a posztmodern irodalomban hallgatólagosan elfogadott értékrelativizmuson, s – írja *Bevezetés a szépirodalomba* című tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály – alighanem emiatt sikerült messze felülmúlnia gondolati mélység tekintetében azoknak a nyugati műveknek a túlnyomó többségét, amelyeket a posztmodern irodalom jelentős alkotásainak szokás tekinteni.

A kultúrát átjáró össztársadalmi rendszerek az *Egy nehéz nap...* szövegterén belül hangsúlyozottan mediális közvetítettségben, azaz már eleve értelmezett formában jelennek meg, amit aztán az utólagosság privilégiumát élvező szerző/emlékező hatalmi gyakorlata ismét csak a maga értékkategóriái szerint értelmez újra.

E többszörös, ellentmondásos relációkat is kitermelő közvetítettség stiláris játéka Esterházy prózájának gyakran és sokféleképpen poetizált eseménye, legkézenfekvőbb példájaként talán elég most a *Kis Magyar Pornográfia (anekdot)* című fejezetére utalni. Az így előidéződő referenciális zavar tulajdonképpen az emlékezeti formák, hagyományok, s az ezek hálójába gabalyodó „én" átlátható tisztaságára, autonómiájára, függetlenségére, valamint a monolitikus világképek kedélytelen zártságára vonatkozó ironikus kétely szemantikai jele.

Az *Egy nehéz nap...* mindemellett lendületes iróniával jeleníti meg az irodalom politikájának, az irodalmi és az irodalomról szóló beszédformák hatalmi beágyazódásának, a megszólalás keretfeltételeit biztosító társadalmi-politikai közeg azon kérdéskörét is, ami az életműben aztán mindvégig jól kitapinthatóan lesz majd jelen. E tekintetben igazán szerencsés véletlennek mondható, hogy a *Bevezetés...* kronotoposzát jelző június 16-i Világnap egyszerre utalhat irodalmi és politikai dimenziókra: Joyce-ra és Nagy Imrére.

Az *Egy nehéz nap éjszakája* nem csupán színre viszi az „én" világrajövetelének örömteli hírét, de jól láthatóan hordozza magában azokat a formajegyeket is, amelyekből életre kel, kifejlődik Esterházy életművének számos olyan sajátossága, amelyek itt még mintegy embrionális állapotban rejtőznek a szöveg méhében.

A szöveg (duplán) kettős Világnapja így egy poétikai forma, egy olyan szöveguniverzum születését ünnepli, amely az eredet és az emlékezet reprezentálhatóságának ismeretelméleti bázisán építi fel magát. A szövegben fejlődő embrió és a szöveg mint embrió a magzati és a szövegtest párhuzamos megképzését hangolja össze, olyan organikus egészként kezelve együttesüket, melybe belevésődik az egzisztencia krónikája, és amely szülész(nő) ként asszisztál a kortárs magyar prózafordulat elindításában.

Bevezetés egy családregénybe: az identitás alkotása

Nádas Péter: *Világló részletek*

„Nem fekszik-e sok élő és halott velünk együtt az ágyban,
velünk isznak a poharunkból és velünk hajolnak le, ha lehajlunk."
(Hofmannsthal)

Azt hiszem, a *Világló részletek* recepciójában gyakorta fog megkerülhetetlen kérdésként felmerülni – talán külön ezt taglaló tanulmányok formájában is – a memoár azon sajátossága, ahogyan a mű a szépirodalmi beszédmód határait szétfeszítve a legkülönbözőbb diszciplínákat vonja megszólalásának illetékességi körébe. Nem csupán arról van szó, hogy nagy elődeihez – Musilhoz, Thomas Mannhoz vagy Prousthoz hasonlóan – Nádas regénye is esszéisztikus betéteket magába építve térképezi föl és elemzi a kulturális mező erővonalait, hanem arról, hogy a *Világló részletek* részben a történettudomány, a szociálpszichológia, a mentalitástörténet, a politikai filozófia vagy a pszichoanalízis módszereit, nyelvhasználatát, vizsgálati metodikáját felhasználva végzi el a maga roppant történelmi és én-analízisét. A regényforma Nádas számára mindig a társadalmi és a személyes önismeret egymástól elválaszthatatlan mechanizmusainak esztétikai keretezésű feltárását jelentette, ebben a két vaskos kötetből összeálló memoárban azonban – éppen az önéletrajz műfajiságából adódóan – az analízis elsődleges tárggyá és módszerré válik, a múlt megismerésének, illetőleg ebből fakadóan a jelen lehetséges rögzítésének programjává. A memoár, az esszé és a szépirodalom határterületein mozgó, hibrid szövegek a magyar irodalomban viszonylag kevéssé elterjedtek. A *Világló részletek* elődeihez ebben a tekintetben talán György Péter *Apám helyett*-je sorolható, Déry *Ítélet nincs*-e (erről lesz még szó), vagy akár Lengyel Péter *Cseréptörése*, sőt még távolabbról Vas István életrajzi regényei is. Mindegyik esetben olyan intellektuális fejlődéstörténetekről van szó, amelyekben az „én" kereséstörténete a történelmi múlt tabuinak,

elhallgatásainak feltárási kísérletével, analízisével és gazdag adatolásával párosul.

A szorosan vett önéletrajz, tehát az elbeszélő személyes életére vonatkozó emlékek az 1944 és 1956 közti időszakot ölelik fel: az 1944-ben két éves elbeszélő első emléknyomának részletes leírásától, amely bombatalálatot kapott házuk összeomlásának átéléséről tudósít, a forradalomig, melynek történetfilozófiai elemzése kapcsán Nádas a társadalmi változásokkal, berendezkedésekkel kapcsolatos szkepszisét elemzi. E két időpont tehát – aligha véletlen – (a fizikai) összeomlástól (az ideológiai) összeomlásig foglalja keretek közé az elbeszélő gyerekkorát, ám ahogy a memoár nyelve is átlépi a szépirodalmi beszédmód határait, úgy ezek az időhatárok is csupán kiindulási pontot jelentenek számára. Ennek oka abban keresendő, hogy a *Világló részletek* középpontjában álló személyiség-koncepció értelmében az „én" formálódása, kialakulása, kultúrába történő betagozódása alapvetően olyan személyes viszonyok közegében zajlik, amelyek nagyrészt tudattalanul bontanak ki szélesebb gazdasági, társadalmi, történelmi folyamatokat. A szűkebb-tágabb család tehát olyan „szocializációs ügynökség" (Wilhelm Reich) szerepét tölti be az én fejlődésében, amely bizonyos társadalmi struktúrák létrehozásában érdekelt, s amellyel kapcsolatban az elfogadás, az ellenállás, esetenként a traumatizáció bonyolult pszichés együttese alakítja a személyiség mintázatának formálódását. Nádas memoárja ebben a szellemben tágítja tehát az emlékező én analízisét, egy olyan szövevényes családtörténet viszonyrendjébe helyezve kialakulásának feltételeit és mozgatórugóit, mely az eredet keresésének időbeli határait jóval a személyes emlékezés lehetőségei elé tolja vissza. Így a *Világló részletek* valódi kezdőpillanata a 19. század derekára-végére tehető, Nádas apai felmenőinek, a szabadelvű magyar zsidóság kiemelkedő, az asszimilációban és a modernizációban fontos szerepeket betöltő értelmiségi figuráinak bemutatásával.[1] Mezei Ernő – az ő lendületes, a tiszaeszlári per kapcsán elhangzott parlamenti beszéde 1882-ből a korabeli jegyzőkönyvek alapján meg is idéződik a műben (VR/I/146-153) – és Mezei Mór, a zsidók emancipációjáért folyó küzdelem egyik vezéralakja jelenti az eredet-analízissel kapcsolatos első két nyomot az elbeszélő számára, akiknek körültekintő, dokumentumok, történelmi források és a családi szájhagyomány alapján történő megidézése egy lehetséges szellemi forma, világfelfogás és habitus fontos identitás-ajánlataként jelenik meg a memoárban. Az időbeli keret a másik oldalon is kitolódik némiképp, hiszen több utalás történik az elbeszélő szakítására a családdal, konfliktusára, majd elköltözésére Magda nevű nagynénjétől az 1960-as évek végén. E két tág határpont akár ismét hordozhat magában némi szimbolikus tartalmat, amennyiben a zsidóság emancipációs küzdelmétől a személyes emancipáció, a függetlenné válás pillanatáig húzza meg az emlékezés ívét.

A szerteágazó családi viszonyok bemutatása néhány kiemelten fontos, nagy drámai erővel megrajzolt karakter megjelenítését teszi lehetővé, akik az elbeszélő énanalízisében csomóponti szerepeket látszanak betölteni. Ezek a csodálatos plaszticitással megformált alakok nem csak a magyar, de az európai irodalom emlékezetes karakterábrázolásainak méltó társai. Mezei Ernő és Mór mellett ilyen figura az apa, Nádas László, a maga modernista nevelési elveivel, a tudás megszerzésének fontosságát hangsúlyozó pedagógiájával, a nagymama, Nussbaum Cecília kicsinyes, előítéletes, provinciális, jiddis tirádákat zengő figurája, Nádas Magda és férje, Aranyossi Pál karaktere, akik az illegalitás évei után a kommunista nómenklatúra elitjébe emelkedve szembesülnek az eszme és a valóság – Magda számára mentális összeomlást eredményező – diszkrepanciáival. És természetesen az anya, Klára alakja, aki férjével egyetemben szintén Rákosiék legfelsőbb köreihez tartozva volt képtelen szembenézni kommunisztikus elvei gyakorlati meggyalázásával, és aki egy hátborzongatóan tragikus jelenetben élete vége felé, egy általa rendezett május 1-i felvonuláson a dísztribün előtt elhaladva mindennek ellenére torka szakadtából éltette a Pártot és Rákosit. A *Világló részletek* szereplőinek mindegyike – tehát nemcsak e nagyszabású portrékban megelevenedő alakok – tágas összefüggésrendszerben ábrázolódik, olyan *karakterkén*t jelenik meg, amelyet Wilhelm Reich „megfagyott történelem"-nek nevez, s amelyben egy adott korszak szociológiai folyamatai merevednek meg. Nádas érzékien gazdag leírásai mintegy kiolvasztják e zárt karakter-tömböket, és megmutatják – elemzik, analizálják, feltárják – azokat a társadalmi, kulturális összetevőket, amelyek bennük sűrűsödnek. Az emlékező-elbeszélő tulajdonképpen saját

1 Az ükapa, Neumayer Lázár személye megbízható adatok hiányában csupán homályos és bizonytalan adatfoszlányok révén kerül említésre, az elbeszélő itt nem kevés sajnálkozással rögzíti az emlékezés határait: „Semmibe vesznek a családtörténeti szálak. Mélyebbre ezen a szálon nem látok vissza az időbe. (VR/I/104) E csüggedt beismerés mintha a József és testvérei kezdősorait visszhangozná: „Mélységes mély a múltnak kútja. Vagy nevezzük inkább feneketlennek?"

karakteranalízisét is ennek szellemében végzi: „az ember egyszerre sokféle hagyomány konvenciójából van összerakva, még akkor is sokféléből, ha választ közöttük, vagy születése helyének és idejének szociális viszonyrendszerével választásra kényszerítették.” (VR/I/374).

A család különböző tagjainak eltérő társadalmi státusza – országgyűlési képviselő, jogász, hírlapíró, kommunista értelmiségi, középosztálybeli kispolgárok – így alkalmat nyújt változatos társadalmi rétegek szokás- és ízlésvilágának, kulturális beágyazódásainak, nyelvi készletének, öltözködési és táplálkozási sajátosságainak részletgazdag bemutatására. A különböző karakterekhez kapcsolódó szokásrendeket, vagy azok egy elemét az elbeszélő kiemeli, eltávolítja hordozójától, mintegy tünetként kezelve, távolságtartó figyelemmel veszi szemügyre a jelenség mechanizmusát, mintázatát, és viszonyát az adott kulturális mező szerkezetéhez. Így kerül bemutatásra többek között a gasztronómia, a műszaki tudományok, a mezőgazdaság, az építészet, textilművészet, hírlapírás, a divat, a háztartási alkalmazottak munkája, a politika stb. Ezek együtteséből áll össze az elmúlt mintegy másfél évszázad történelme a *Világló részletek* lapjain, mégpedig nem (csak) a nagy, sorsfordító események sorozatának históriájaként, hanem a mindennapi élet közegét rejtő finomszerkezet rezdüléseiből formálódva. Kézenfekvőnek látszik a memoár történelem-koncepciójával kapcsolatban az Annales-kör említése, én emellett Hajnal István munkásságának előzményjellegére hívnám fel a figyelmet. Hajnal már a ’30-as években írott munkáiban amellett érvel, hogy a történelmi-kulturális fejlődés dinamizmusát a társadalomszervezés és a kommunikáció egymást átszövő története adja. E többelemű, nem célelvű változássor kapcsán vezeti be a mindezt mozgató „aprómunka” és a (tradícióval szembeállított) „szokásszerűség” fogalmait. Nádas regényének heterogén, egymás mellett élő, egyszerre egymásba fonódó és elkülönülő társadalmi-kulturális rétegeinek lenyűgözően információgazdag bemutatása azt tárja elénk – Hajnal szellemében –, hogy a „szokásszerűségen” nyugvó, receptív, nem eseményszerű változások miképp módosítják elsőként magát a *közeget*, az emberek egymáshoz való *viszonyát*, az érintkezésüket lehetővé tevő *eszközöket* és *módokat*, melyek aztán kijelölik az egyes ember helyét is a társadalmi térben, történeti szituációban. A *Világló részletek* történelmi panorámája azt próbálja megérteni, hogyan lesz a külső világ belsővé, s miképp teremti meg a külső világot a belső: hogyan működik az átjárás a társadalmi valóság és a szubjektum között.

Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy a műben megmutatkozó társadalomtörténeti szemlélet demonstratív célja pusztán múltunk egy igen tágas szeletének aprólékos kutatómunkán alapuló leírása lenne. Ami Nádas elbeszélőjét izgatja, az nem más, mint azoknak az elhallgatásoknak, elfojtásoknak a szövevénye, amelyeket a kultúrába történő betagozódás folyamata ír a szubjektumba, és amelyek a társadalmi mechanizmusok rendjébe visszaépülve e mechanizmusok működésének részbeni mozgatóivá válnak. Azokat a feldolgozatlan (feldolgozhatatlan) nem verbális lenyomatokat akarja láthatóvá tenni, amelyek az egyén és a kultúra közt áramló csereáttétek során képtelenek valamiféle szimbolikus, megnyugtató formában a felszínen rögzülni. A hallgatás, a félrenézés, a hazugságok pszichés torzításainak én- és valóságformáló hatása, a felszín és a mögöttes rétegek közötti átjárhatóság, egyáltalán, a kultúra analízise Nádas írásművészetének eddig is kiemelt témája volt. Mindennek érzékletes kitapintása ezúttal is a memoár talán elsődleges (ismeret)filozófiai ambíciója, sikere pedig természetesen a mű esztétikai tétje: „Mindent, de mindent meg fogok írni, amit az emberek elhallgatnak egymás elől.” (VR/I/522)

A nagy történelmi elhallgatások, elfojtások – elsősorban az ostrom, a megszállás és a kommunista mozgalom traumái – Nádas regényében színlelések és hazugságok nyelvhasználatunkba is beszüremkedő soraként láttatják kollektív és személyes sorsunkat. (Álljon erre példaként az a jelenetsor, amelyből világossá válik az elbeszélő számára, hogy Magda nagynénjének nyomtatásban megjelent emlékiratai [*Rendszertelen önéletrajz*, Bp. 1978] és a valóságos események közt meglehetős szakadék tátong: könyvét a személyes bosszú mellett az ideológiához, mint „mutáns autoritás”-hoz fűződő lojalitás formálta.)

A memoár a látszat és a valóság kettősségét állítva a homlokzat mögötti, elfedett részek igazságát próbálja megérteni, e tekintetben a „gyanú hermeneutái” nagy, modernista áramához kapcsolódva. „Van egy másik világ a látható mögött. Ott ragyog az ember teljes arca és alakja, vagy csak onnan nézve válik láthatóvá (VR/II/175) – írja az elbeszélő egy helyütt, szinte a memoár poétikai és ismeretelméleti célkitűzését fogalmazva meg, s amikor máshol azt olvassuk, hogy „a hangköz és a szünetjel is zenéhez tartozik.” (VR/I/328), akkor ezt ismét olyan metaforikus önreflexióként vagyunk hajlamosak értelmezni, amely egyszerre jellemzi a hallgatások és törések által mintázott kulturális szőttest, és az ezt ábrázoló műalkotás

elliptikus szerkezetét. Ugyanakkor az sem kétséges, hogy ez az archeológiai vizsgálódás veszélyes alászállásként értelmeződik az elbeszélő számára, ahol a megértés ígérete, az „igazsághoz" való eljutás feladata rémisztő tartományokba enged bepillantást. Ismét önreflexív módon utalhat erre a következő passzus: „valamelyik lexikonban találtam Janusról egy eddig ismeretlen ábrázolást. Ezen két félrenéző arca közé volt zárva egy harmadik arca, a szemtől szembe néző. S ennek milyen volt a tekintete, Uramisten. Őrült volt a tekintete. (...) A kérdés az volt, hogy miként láthatnám ezeket egybe." (VR/I/522-525) A személyes és a történeti egymástól függetleníthetetlen kölcsönviszonyait, áttételeit illető előfeltevései értelmében az elbeszélőnek mindez kíméletlen belső utazást jelent egyúttal saját énjének, szubjektumának mélyére is. E kölcsönös egymásba foglalódás helyzetét így jellemzi a szöveg: „egy színházi előadás, amiben nem csak nézőként vagyok jelen." (VR/I/182)

Ezzel függ össze a *Világló részletek* formai megoldásának azon leleménye, hogy az emlékfolyam egy pszichoanalitikus *talking cure* módszerét, metodikáját imitálva jeleníti meg magát, amelynek szereposztása az előző színházas hasonlat alapján úgy fordítható át a pszichológia nyelvére, hogy itt az elbeszélő egyszerre páciens és terapeuta, megfigyelő és megfigyelt, vizsgálódásának tárgya és alanya. E kettős szerepvállalás paradoxiája magyarázza és indokolja az elbeszélői pozíció mindentől – így saját magától is – távolságot tartó helyzetét, illetőleg az emlékezés nyelvének reflektált, az azonosulás, belehelyezkedés, az érzelmi közösség vállalását legtöbbször fegyelmezetten visszafogó modalitását. Ez az idegenség egyfajta személyiség-metaforaként eseményszerűen is megjelenik a visszaemlékezések során, pl. az autisztikus vonások, a feminitás vagy a betegségek többszöri hangsúlyozásakor, melyek mindegyike a gyerek közösségi léttel szembeni kívülállását erősíti. A jellemrajznak ezek a vonásai ráadásul visszaírják Nádas (elbeszélőjének) figuráját a művészregények hasonlóan érzékeny, beteges, a materiálisan durva világból kivonuló túlfinomult alkotó ismert karakterológiájába.

Az emlékező idegenségét erősíti az is, hogy legtöbbször a mások nyelvén szólal meg, családi beszélgetéseket *idéz*, levéltári dokumentumokat *citál,* kutatásokra *hivatkozik*, történeteket *ismétel* stb. Ugyanakkor a személyes emléknyomok mellett, amelyek elképesztően plasztikusan jelennek meg a könyv lapjain, az elbeszélő maga is gyakorta mások nyelvében

képződik meg. Ebben a mindenkori másikok által uralt, elhallgatásoktól és elfojtásoktól terhes (kulturális) konfliktustérben az elbeszélő olyan pszichoanalitikusként próbálja rekonstruálni múltját és a hozzá kapcsolódó életvilágokat, aki az emlékezést az önazonosság megszerzésének biztosítékaként kezeli, melynek segítségével beléphet az idő folytonosságába és nyitottá válhat a jövő felé. A *Világló részletek* elbeszélője/analitikusa a nem-értéstől a megértésig vezető folyamatot jár végig emlékezése során. Hogy ez a „megértés" miben is állna, az egyértelműen mindenesetre nem derül ki a memoárból, ám a szöveg bizonyos utalásai azt valószínűsítik, hogy a pontos jelentésrögzítés makacs igényét valamiféle siker koronázza. Azok a refrénszerűen vissza-visszatérő, a szöveg belső tagolásának egyik hangsúlyos részét képező állandósult fordulatok, mint a „másfél évtizednek kellett eltelnie, míg egy világos pillanatomban megértettem..." (VR/I/197), vagy „Legalább két évtizeden át nem tudatosodott bennem..." (VR/I/216), netán „még legalább két évtized tapasztalatára volt szükségem, hogy valamennyire megértsem..." (VR/I/356) ugyanis azt sejtetik, hogy a jelenben e tudás immár az elbeszélő birtokában van, s így a visszatekintőlegesség biztonságával képes rögzíteni az odavezető út stációit.[2]

A *Világló részletek* a lét megértését vagy félreértését gyakran nyelvi érzékelésként azonosítja, amit például édesanyja emlőrákja kapcsán az emlő és a tömlő szavak hasonló hangzásán nyugvó összekapcsolásával jellemez az elbeszélő: „Emlő. Tömlő. Ettől a két szótól még sokáig, nagyon sokáig elfogott a rettegés. Anyámnak sem mellrákja, hanem emlőrákja volt. Tömlőrákja. Ami tartósította az animális jelenségek által kiváltott infantilis rettegést. Néha veszélyesen csúszik össze a nyelvértelmezés és a létértelmezés." (VR/I/412)

Ez a példa a memoárban rögzített számos hasonló nyelvi konfliktus csupán egyetlen apróbb leírása. Hiszen az elbeszélő már egészen kisgyerekként szavak, fogalmak ilyesféle nem-értésével bajlódott, főleg az összetett szavak ellentmondásos összekapcsolása, önálló jelentéshorizontba történő egyesítése okozott számára gondot: „Tulajdonképpen a mai napig kemény

2 Ennek némiképp ellentmondani látszik a memoár címe, amely ugye csak „részletek" világlásáról beszél, illetőleg az alcímben szereplő „emléklapok" szó, ami szintén a töredezettség, szaggatottság, az elbeszélhetőség és a tudás folytonossághiányait jelzi. Innen nézvést a szövegben oly sokszor hangoztatott megértés talán a nem-értés szörnyű megértésének drámájáról tudósíthat.

küzdelmet folytatok olyan szavak megértéséért, amelyeket mások gondtalanul használnak". (VR/II/144)

Innen nézvést természetesnek mondható, hogy a szavak jelentésrögzítésének, fogalmi, racionális értelmezésének, a nyelv valóságba történő visszavezetésének problémája tulajdonképp a memoár egészét meghatározó létértelmezési kérdésként jelentkezik. Sőt, részint lázadásként is, hiszen a nyelvi struktúrák félremagyarázásának, elcsúszásának, kimozdításának gyakorlatában a bennük hordozott ideológiákkal szembeni kétely is megjelenik: „a szavak újraértelmezésével a saját historikusan preformált tudásomnak álltam ellent." (VR/I/191)

A fogalmi rögzítés helyett – amint az iménti példa is mutatta – a szavak hangalaki, képi vagy érzelmi asszociációkon nyugvó megértési kísérlete egy olyan nyelvi, hermeneutikai probléma alanyává teszi az elbeszélőt, amely kizárja őt a fogalmi úton problémamentesen hozzáférhető valóságból: a nyelvi idegenség a világban való otthontalansággá alakul.

Csak két jellemző példa erre a számtalan hasonló közül.

A gyermek elbeszélő számára pl. a „kitartott nő" fogalma egy a gangról a mélység fölé kitartott nő ijesztő képében vizualizálódik és értelmeződik (ami alkalmat nyújt az elbeszélőnek, hogy saját, hasonló gyermekkori élményét elevenítse fel e fogalommal kapcsolatban, mikor tudniillik vele tette ezt egy idegbeteg cseléd), a „cionizmus" értelmét pedig a ciánnal való kapcsolatban véli érzékelni (ami kapcsán a dédapa öccse és a cionisták ősatyja, Herzl Tivadar közt lezajlott beszélgetés elevenítődik meg).

Ezekből a példákból az is kitűnik, hogy a képi vagy hangulati képzettársítások nyomán keletkező gondolatfolyam egyúttal a memoár emlékezés-szerkezetét is intenzíven befolyásolja. A különböző terek és idők, távoli események, személyek, eltérő kulturális és társadalmi tömbök leírásai, elemzései, az egymáshoz kapcsolódó emléknyomok foltjai gyakran az efféle érzéki asszociációkból párolognak elő, a képi vagy a hangalaki logika, s nem az időrend okozatiságának utasításait követve. A *Világló részletek* által konstruált emlékezetfolyam szembetűnő sajátossága, hogy térszerű, e tekintetben az *Ars memorie* emlékezésművészetének kifinomult ógörög technikáit idézi, s azokat a szellemi versengéseket, melyek során a jelöltnek az elmében felépített óriási memória-palota távoli helyiségei közt kellett megtalálni a legrövidebb átjárásokat. Az emlékalakzatok elraktározásának ez a térbeli gyakorlata tulajdonképpen lehetővé tette a

memória-palota bármely helyiségének bármely, akár a legtávolabb eső „szobával" történő villámgyors összekapcsolását. Hasonló elven működik a nádasi memóriatár is, ahol egy-egy fogalmi emléknyom újabb és újabb távoli emlékeket von magához, s az „emlékszobák" közt történő szédítő cikázás, vagy éppen lassú séta eredményeképp végül kirajzolódik az emlékezés terének topográfiája. De nem csak a nyelv, a fogalmi gondolkodás kibillentése az, ami az emlékezés topikáját formálja. Az elbeszélő számára a nyelvhasználat mellett legalább ennyire fontos szerepet töltenek be a megismerést illetően az ízek, illatok, szagok is, amelyek szintén az emlékezés sarokpontjaiként hívják elő és kapcsolják össze az emlékfoltokat, rendezik az emlékezés topográfiáját, asszociációs rendjét. A por szaga az ostromlott városban, a hullák illata, a gyermekkori selyemcukor íze, a nyilvános WC-k bűze, testszagok, kipárolgások és egyéb érzéki benyomások analízise mind a megismerést, az emlékezést, a dolgok elrendezését segíti elő. Ezek a hangsúlyosan nem optikai létviszonyulások – ahogy már a *Párhuzamos történetek*ben is – háttérbe szorítják a „látás" szervi funkcióját, ami a nyugati metafizikában Platón óta a racionális megismerés domináns metaforájaként működik. Nádas emlékezője a testén, az érzékszerveken keresztül próbálja korrigálni, pontosítani és teljesebbé tenni a látással, a fogalmi megértéssel hozzáférhetetlen jelenségvilágot. A *Világló részletek* emlékezéstechnikája ezen a ponton egyértelműen a prousti módszert követi, hiszen *Az eltűnt idő nyomában* emlékfolyamát szintén a hallás, a szaglás, az ízlelés és a tapintás benyomásai szervezik elsősorban. Az emlékezet archívumát mindemellett a belső rímek, párhuzamok, asszonáncok, ellentételezések finoman szerkesztett ritmusa is szabályozza. A jelenetek, események, emlékképek áradása ebben az összhangzattanban egymással dialogizáló szólamokká áll össze, amelyek kölcsönösen értelmezik, magyarázzák egymást, összefüggő viszonyrendben láttatva a személyes és a kollektív történelem mélyszerkezetét. Csak néhány példa. A kisfiú megvádolása a francia rokonkislánnyal történő erőszakoskodással így a háttérben zajló koncepciós perek történelmi kulisszájára rímel, az úri házaknál szolgáló mosónők feladatainak részletes leírása a foltok, testnedvek, árulkodó nyomok eltüntetésének részletekbe menő leírásával a memoár pszichoanalitikus látásmódjának és módszerének metaforikus ismétléseként olvasódik (VR/I/602-604), amiképp a képtöredékek, szakadozott képfoszlányok előhívásának, rekonstrukciójának

fényképészeti módszerét ismertető rész szintén a mű emlékezésmechanizmusának kicsinyítő tükre, belső ismétlése. Ennek egyik mondata akár az emlékező narratívát esztétikai formába kényszerítő szerző önvallomásaként jellemezheti a *Világló részleteket*: „Kicsit mindig szépítettem az arcvonásokon, hogy a hátramaradottaknak kellemes legyen, de azért úgy, hogy a képből kihámozható karakter realitása se vesszen el." (VR/I/76) De egymásra rímel a szülők párhuzamos bukástörténete, illetve az elbeszélő testi betegségeinek és nyelvi-hermeneutikai zavarainak motívumsora is, a nyilas és a kommunista hatalom elvileg különálló történelmi dimenziói közt pedig a verőlegények rendszereken átívelő azonossága teremt jelzett módon kapcsolatot. (VR/II/92)

Az így felépülő emlékezettár egyszerre demonstrálja, analizálja, problematizálja a maga működését, és jellemzi ehhez való viszonyát, miközben döbbenetes erejű olvasókönyvként tárja elő a kelet-európai történelem közel- és félmúltjának kollektív és személyes traumáit. E tekintetben – amennyiben tehát nemzeti, történelmi önismeretünk, kelet-európaiságunk elképesztően gazdagon rétegzett archívumának tekintjük – a *Világló részletek* inkább tekinthető az 1986-os Esterházy-mű, a *Bevezetés a szépirodalomba* párdarabjának, mint az ugyanazon évben megjelent, s az Esterházy-kötettel reflex-szerűen együtt emlegetett *Emlékiratok könyve*. (Szétírt családtörténetként pedig a *Harmonia Caelestis*-szel lép párbeszédre.)

Talán emiatt vagyok hajlamos Nádas memoárjának egy passzusát a *Bevezetés...*-re utaló hommage-ként is olvasni. A *Világló részletek*nek arra a néhány oldalára gondolok, amely a szerző születése napját, 1942 októberének egyik „napfényes szerdáját" súlyos történelmi események metszéspontjaként, pillanataként láttatja. A dokumentumok, újsághírek, tudósítások pontos tanulmányozása után leírásra kerülő események – Kállay aláír egy rendeletet a zsidó főbérlők jogainak korlátozásáról, a doni arcvonal hadihíreinek taglalása, francia ellenállók egy csoportjának letartóztatása és Birkenauba szállítása, Anna Frank naplójából néhány aznapi bejegyzés felidézése, a mizoczi mészárlás lidérces leírása stb. (VR/ I/379-387) – az „én" világrajövetelét e rettenetes történelmi összefüggéshálóba helyezve jelzi a személyiség történelmi meghatározottságának borzasztó súlyát. A *Bevezetés...*-ben az *Egy nehéz nap éjszakája* című szöveg az 1950. április 14-i (azaz Esterházy születése napján megjelent) újságcikkekből összemontírozott-ollózott írás, ahol szintén a születő „én" és az őt mintegy kitermelő, majd formáló kulturális, ideológiai tér egymásra utaltsága ábrázolódik, ott ironikus keretezettségben.

A laza illesztésű szövegdarabok viszont mindkét esetben egy későbbi tudás által befolyásolt és átszínezett emlékezésformát teremtenek, egy már megmunkált világ képzetét vetítik vissza az eredet alapvetően „nyers" pillanatába, amellyel, bármennyire is igyekszik, az emlékező soha nem kerülhet fedésbe. A születés traumája, amely a két szöveg(rész)ben egyképp történelmi teherként íródik az „én" narratívájába, így nem csak ideológiai, történelmi reprezentációk hordozója lesz, hanem egyúttal megszabja későbbi viszonyulásainak lehetőségfeltételeit, illetve – ahogy Nádas és Esterházy életműve mutatja – befolyásolja az emlékezés szerkezetét is.

A *Világló részletek* egyébként (és ez ismét a *Bevezetés...* emlékezet-archívumát idézheti) a szerző genealógiája mellett saját irodalmi múltját is emlékei terébe vonja. Nagyon izgalmas ugyanis észrevenni, hogyan dolgozza magába a memoár a Nádas-életmű egészének számos emlékezetes motívumát, eseményét, jelenetét. Feltűnik például az *Egy családregény vége*ből ismert ház és kert, a kerítés sövényén vágott nyílás, amelyen keresztül Simon Péter a szomszéd gyerekek villájába tudott átmászni, a szomszéd család kitelepítése, azonosítódhat a fekete-fehér kockás csempe visszatérő motívumának „eredetije", a Pikler-intézet mintájára megírt átnevelő otthon (ahova az első regény szerint az elbeszélő kerül, a memoár azonban ifj. Rajk Lászlóról meséli ezt el), vagy akár a polgári miliő leírása a *Párhuzamos történetek* Kristóf-szála során, ami itt az elbeszélő azon életszakaszának tereivel azonosítódik, amikor szülei halála után nagynénjéhez költözik. A példák sora hosszasan folytatható lenne természetesen. Tényleg roppant izgalmas a *Világló részletek* egyébként is lenyűgöző jeleneteit olvasva minduntalan felismerni és beazonosítani az életrajz egyes mozzanatainak eddigi szépprózai emléknyomait. Ez persze jelentősen gazdagíthatja a Nádas-regények értelmezési tartományait: a memoár-fikció olyan értelmezői keretet kínál fel az eddigi életmű (újra)olvasásához, amely az eddigi regényeket egy folyamatosan íródó önéletrajz esztétikai kódokba rejtett soraként láttathatja. Ami persze nem jelenti az eddigi kritikai észrevételek érvénytelenedését, hiszen például az, hogy a *Párhuzamos történetek* polgári családregény-rétege (amint Radnóti Sándor írja *Az Egy és a Sok* című tanulmányában) Déry *Befejezetlen mondat*-ának hagyományszálához kapcsolódik, esztétikai-hagyománytörténeti értelemben akkor is helytálló ma-

rad, ha a *Világló részletek* annak önéletrajzi eredőjére mutat rá. Dérynek ez a korszakos regénye egyébként az eltérő társadalmi, kulturális, ideológiai beágyazottságú társadalmi rétegek, illetve azok egyes alakjainak lebilincselően plasztikus ábrázolásában Nádas új művével is összefüggésbe hozható. Egy műfaji imitáción át Déry *Ítélet nincs* című visszaemlékezése is felsejlik a *Világló részletek* lapjain. Mégpedig abban a tragikus fejezetében, amikor az elbeszélő leírja Magda nagynénjének mentális összeomlását, azt a jellemzően kelet-európai pszichés sokkot, amelyet a valóság és az ideál összeegyeztethetetlen kettősségének tartós elfojtása hívott elő. Hogy ugyan pontosan tudta, ismerte a koncepciós perek hátterét, a törvénytelenségek mechanizmusait, a Rajk-per hazugságát – sőt, ezek elfedésében maga is tevékeny részt vállalt –, ugyanakkor valamiféle torz kettős tudat védekező mechanizmusába menekülve mindezt a Párt, az Eszme iránti lojalitás, a jövőbe vetett hit megingathatatlan ideológiai bizonyosságával próbálta – sikertelenül – zárójelezni. *A bolsevizmus, mint erkölcsi probléma* című fiatalkori írásában az ifjú Lukács György még nemleges választ adott arra a saját maga által feltett kérdésre, hogy tudniillik lehetséges-e, mint Razumihin mondja a *Bűn és bűnhődés*ben, az igazsághoz keresztülhazudni magunkat. Mint a kelet-európai történelem bizonyítja, e kérdésre – ha felmerült egyáltalán ebben a moralizáló formában – Magdával együtt az értelmiség egy jelentős része igennel válaszolt.

E kettős könyvelés fenntarthatatlan konfliktusa vezet el számára a szorongással teli, álmatlan éjszakákhoz, önazonossága megkérdőjeleződéséhez, amikor rájön, „elhibázta az életét, azt azonban nem tudta volna megmondani, hogy miként hibázta el, vagy mivel hibázta volna el és mikor hibázta el." (VR/II/89) Ezeken a lidérces éjjeleken lépnek elő azoknak a holtaknak az árnyai, régi barátai, elvtársai a mozgalomból, akiknek a haláláért felelősnek érzi magát, és akikkel úgy érzi, elszámolni valója lenne. (VR/II/90-92) Drámája többek között abban rejlik, hogy nem áll rendelkezésére az a nyelv, amelyen keresztül ezek az etikai kérdések egyáltalán megfogalmazhatók lennének. Memoárjában Déry szintén a holtakat idézi elő a feledés homályából, hogy számvetést készítsen saját életéről, ám az *Ítélet nincs* ehelyett a visszaemlékezés lehetetlenségéről, a felejtésről szól: az etikai felelősségtől történő eloldozódás (Déry szerint) időseknek kijáró szabadságáról. Nádas ábrázolásában a számvetés képtelensége a személyiség drámai meghasonlásaként és szétbomlásaként, Dérynél viszont az emlékezéssel kapcsolatos morális kényszerektől való eltávolodás felszabadító érzeteként jelentkezik – a *Világló részletek* itt bizonyos értelemben kritikailag viszonyul az idősebb pályatárs emlékiratainak (kétséges) etikai premisszáihoz. (Hasonlóan Nádas Magda emlékiratainak narratívumához.)

Nádas Péter memoár-fikciója elképesztően sok szálat, réteget mozgat, számtalan irányból reflektálja saját megszólalását, vet számot irodalmi elődeivel, történelmi és kulturális beágyazódásaival, a személyes és a kollektív identitás kérdéskörével. Miközben, egyáltalán nem mellékesen, egyszersmind újraolvastatja velünk az *Egy családregény vége*t, az *Emlékiratok könyvé*t és a *Párhuzamos történetek*et is.

Szűkülő terek

Heltai Jenő: *Négy fal között.* Naplójegyzetek 1944-1945

„Pirosodjék fönn a zászlón, egész világ lássa,
Hogy a magyar dicsőségnek nincs elmúlása."
János vitéz (daljáték)

1943 október 4-én Himmler az SS-Gruppenführerekhez intézett beszédében többek közt a következőket mondta:

„Most egy valóban súlyos ügyre kívánok utalni előttetek teljes őszinteséggel. (...) A zsidók evakuálására gondolok, a zsidó népség kipusztítására. (...) Mindezt hajthatatlan kitartással véghez vinni, és – kivéve az emberi gyengeség eseteit – közben megőrizni megvesztegethetetlen tisztességünket, ez az, ami keménnyé tett bennünket. Történelmünkben a dicsőségnek egy megíratlan és soha meg nem írható fejezete ez."[1]

Himmler döbbenetes szavainak utolsó mondata – amelyet pl. Rolf Hochhuth is felhasznál *A helytartó* című darabjában[2] – sok más egyéb mellett a történelmi emlékezet működésének kérdését is felveti. Himmler nem csupán a történelem elbeszélésének, sajátos szemszögű narratívába rendezésének győztest megillető privilégiumát fogalmazza meg, hanem a hallgatás, elhallgatás, a felejtés szükségszerűségét hangsúlyozza a dicső múlt makulátlan ábrázolásának érdekében. (Ennek ijesztő lehetőségét reprezentálja Robert Harris *Fatherland* című regénye[3], ami a 75. születésnapját ünneplő Hitler Európájában játszódik. A főhősök titokzatos gyilkosságok nyomába eredve szereznek véletlenül tudomást a holokauszt eseményeiről, s a birtokukba jutott szupertitkos információk miatt maguk is üldözötté válnak.)

1 idézi: Alvin H. Rosenfeld: *Kettős halál. Elmélkedések a holokausztirodalomról*. Gondolat Kiadó, Bp. 2010, 80
2 Rolf Hochhuth: *A helytartó*, Európa Könyvkiadó, Bp. 1966, 223
3 Robert Harris: *Führer-nap*, Magyar könyvklub, 1999

Az emlékezeti tér, ez aligha lehet vitatható, egyúttal politikai cselekvési mező is, ahol többek közt az emlékezés és a felejtés rendje feletti uralomért folyik a küzdelem. Harris alternatív történelmi víziója a mindenkori emlékezeti rezsimek ideológiai és politikai meghatározottságára hívja fel a figyelmet, amely a múlt feldolgozásában és hivatalossá formált elbeszélésében saját érdekeinek megfelelően szelektálja az etikai megfontolásokat. Amikor Kertész Imre a *Valaki más*-ban leírja életművének egyik legillúziótlanabb mondatát, tulajdonképpen szintén az emlékezetpolitika esendő történelmi determináltságát rögzíti: „Ne feledjük, hogy Auschwitzot korántsem Auschwitz volta miatt számolták fel, hanem mert fordult a hadiszerencse."[4]

A történelem általános politizálódási folyamata a holokauszt, illetve a vészkorszak emlékezetét kultúránk egyik kiemelt mozzanatává tette.

Mindez egyrészt összefüggésbe hozható azzal az általános tendenciával, amelynek során az utóbbi évtizedekben az emlékezet-diskurzusok globálissá válása figyelhető meg. E „kulturális muzealizáció" (Hermann Lübbe) annak a vágynak kifejeződése, hogy az idő instabillá válásával és a megélt tér széttöredezettségével szemben valami biztosnak tűnő fogódzót találjunk, s ebben az értelemben a jövőtől való félelem helyeződik át az emlékezésbe. A jelen kiterjedése összezsugorodik, a nyugati civilizáció saját kórtörténetének végtelen analízisébe feledkezve végzi a maga emlékezetgyakorlatait. Újfajta „rossz közérzet" üti fel a fejét az emlékezetkultúrában – amint ezt Aleida Assmann taglalja freudi allúziókat is érvényesítő könyvében[5] –, melynek jól látható lenyomata a mainstream kultúra retro-divatja, a fotográfia szerepének növekedése, a trauma-irodalom reneszánsza, a posztmodern történelmi regények áradata, az önéletrajzok, visszaemlékezések dömpingje, vagy az önmuzealizáció egyéb társadalmi gyakorlatai. A megemlékezések korában megnő a szemtanúk száma és szerepe, megannyi marginalizált társadalmi csoport kísérli meg emancipálni magát, visszaszerezni (megszerezni) történelmi identitását. Ebben a történeti prezentizmusban (ahol eltűnnek a határok múlt és jelen közt, s a ma élők válnak felelőssé, bíróvá vagy épp vezeklővé az ősök bűneiért) gyakorlatilag a történelem bármely eseménye egy „jóvátételi eljárás" emlékezetpolitikai eseménye lehet.

4 Kertész Imre: *Valaki más*, Magvető, Bp.,2002,79
5 Aleida Assmann: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, Múlt és Jövő Kiadó, Bp. 2016

A vészkorszak emlékezeti vizsgálatának azonban mindezeken túl is kiemelt jelentőséget tulajdonítanak azok a filozófiai, társadalomelméleti, szociológia és persze irodalmi művek, amelyek a holokausztot civilizációnk alapító aktusaként, a radikális gonosz kultúránktól immár elidegeníthetetlen eseményeként kezelik. Ez a szembenézés – ismét csak ama rossz közérzet jegyében – nem csupán a humanista antropológia, az emberről alkotott idealisztikusnak tűnő kép újragondolására, de kultúránk teljes történetének átértékelésére sarkall. Olyan dolgokról kényszerít elmélkedni, amelyek alapvető változásokat tesznek szükségessé észlelésünk módozataiban, „világban való létünk" értelmezhetőségében, a tudat új rendjének kifejeződésében. S jóllehet a nyugati civilizációban az emlékezés globálissá hatalmasodott, az emlékezetgyakorlatok minden esetben sajátos nemzeti jelleggel is bírnak, amennyiben a regionális múltak újraértelmezésének politikai feladatára is vállalkoznak – amelyet ugyanakkor csak a nemzetközi emlékezetfilozófiák módszertanán és fogalomkészletén keresztül képesek megvalósítani.

A holokauszttal történő társadalmi szembenézés másként ment (vagy nem ment) végbe a világ különböző tájain, a múlttal történő számvetés időben és térben eltérő módozatainak leíró elemzései gyakori szereplői az emlékezetpolitikával kapcsolatos írásoknak. Sajátos térségi meghatározottságuknak köszönhetően a kelet-európai országokban a helyzet e tekintetben is különleges, amennyiben a történelmet illető amnézia más alkuk, más elfojtások és más kiegyezések keretei közt jóval hosszabb időn keresztül halogatta a szembenézést saját szerepével kapcsolatban, mint az USA vagy Nyugat-Európa országai. Hogy napjainkban mennyiben vált ez a szembenézés olyan társadalmi gyakorlattá Magyarországon, amely valamiféle nemzeti konszenzust lett volna képes teremteni, az már csak azért is nehezen megválaszolható kérdés, mert – bár talán tévedek – még magának az efféle *kollektív* (azaz *nem* aktuálpolitikailag terhelt) nemzeti önvizsgálatnak a szükségességét illetően sem nagyon látni különösebb össztársadalmi erőfeszítéseket.

Azzal együtt sem, hogy az áldozatok, tanúságtévők emlékezései már jó pár évtizede egyre nagyobb számban hozzáférhetőek a hazai könyvkiadás jóvoltából. A II. világháború befejezése után pl. a *Valóság* egyik szerzője, miközben szemlézi a közelmúltban megjelent könyveket, a papírhiányra hivatkozva már akkor indokoltnak tartaná a nagy számban megjelenő visszaemlékezések kiadásának korlátozását, miközben persze emberileg „érthetőnek" tartja, hogy a háború befejeztével nagyon sokan meg akarják osztani olvasóikkal a szenvedéstörténetüket.[6] 1945 és 1948 között pedig újabb „félszáz jelentősebb memoár látott napvilágot" a vészkorszak eseményeiről.[7]

A kommunista hatalomátvétel után viszont a holokauszt kiszorult a társadalmi közbeszédből, és nem csupán eseményként tabuizálódott, de az elmaradó gyászmunka következményeképp a többségi társadalomban egy elnyomott és soha fel nem dolgozott, s néma gyűlöletként felszínre törő bűntudat támadt a túlélőkkel szemben, melyet az is tovább erősített, hogy sokan közülük kommunisták, sok esetben vezető funkcionáriusok lettek.[8]

Így aztán annak ellenére, hogy a Kádár-korszakban olyan megrázó, esetenként irodalmi tekintetben is értékes visszaemlékezések jelentek meg, mint Ember Mária, Zsolt Béla, Szép Ernő visszaemlékezései, Bruck Edith memoárja, Nyiszli Miklós könyve stb., mégsem formálódott ki az a narratív keret, amely az áldozatok és a túlélők személyes múltreprezentációi alapján lehetőséget kínált volna a személyes és kollektív önvizsgálatra.

Ebbe a sorba illeszkedik a Magvető nemrégiben újraindított *Tények és tanúk* sorozatában megjelentetett Heltai Jenő-napló, amelyben az író a német megszállás pillanatától kezdődően bő egy éven keresztül csaknem napi rendszerességgel jegyzi fel a vele és családjával történteket. (Heltai Jenő: *Négy fal között. Naplójegyzetek 1944-1945*, Magvető, Bp. 2017)

A sorozatban egyébként több hasonló kötet jelent már meg, így például a költő Kemény Simon 1942 és 1944 közt íródott naplója, melynek lapjain (a *Négy fal között*-höz hasonlóan) a mindennapi élet súlyos körülményeitől kezdve a belpolitikai, a külpolitikai és a katonai események, a nyomor, az áru- és élelmiszerhiány, a rettegés döbbenetes leírásai olvashatók, s ahol szorongató pontossággal ábrázolódik a budapesti zsidók reménytelen helyzete. (Kemény Simon: *Napló 1942-1944*, Magvető, Bp. 1987) Kemény egyébként tragikus halált halt, 1945 januárjában egy SS-kommandó hatolt

6 Czibor János: *Az új magyar könyvtermelés mérlege*, in: Valóság, 1945/2, 67-70 (idézi: Zombory Máté: *Magyar Golgota. Politikai közösség és múltreprezentáció 1945 után*, Szociológiai Szemle, 2015/1, 68)

7 Botos János: *Mit tudott a magyar közvélemény az Endlösungról?* in: Nyitott/Zárt Magyarország. Politikai és kulturális orientáció 1914-1949, Napvilág kiadó, 2013, 303

8 vö: Heller Ágnes: *A holokauszt és a nemzedékek*, in: uő: Auschwitz és Gulág, Múlt és Jövő Kiadó, Bp., 2002, 87

be villájába, és a ház melletti telken őt és öccsét egyszerűen kivégezték. Vagy Fenyő Miksa *Az elsodort ország* című naplójegyzetei 1944-45-ből, melynek ugyancsak ebben a sorozatban jelent meg egy (csonkított) kiadása 1986-ban.

Heltai naplójának címe nem kevés malíciával utal Kosztolányi 1907-es kötetére, (ön)gyilkos iróniával érzékeltetve a falak közé szorítottság metafizikai szenvelgése és brutálisan egzisztenciális léthelyzetei közti leírhatatlan különbségeket. A fal ez esetben ugyanis nem csak a zsidótörvények miatt minduntalan zsugorodó életlehetőségek metaforája, hanem annak az egyre szűkülő fizikai élettérnek a megnevezése is, melybe a folyamatos fenyegetettség elől menekülve beszorul, s melynek egyik utolsó stádiumáról tárgyszerű egyszerűséggel rögzíti a következőt: „Új életforma kezdődött számunkra: a pincében való élet." (434)

A *Napló* olyan elementáris erejű dokumentum, amely az események részletes, legtöbb esetben szikár, érzelemmentes adatolásával mutatja be a zsidók tárgyiasításának, dehumanizálásának összetett és pontosan megtervezett folyamatát. *Hajtűkanyar* című művében Ember Mária lapidáris egyszerűséggel foglalja össze ezt a folyamatot:

„...először elvenni a pénzt, az ékszert, de száz pengőt és a karikagyűrűt meghagyni; kizárni az embert a kamarából, az ipartestületből, kirúgni az állásából, de egyelőre meghagyni a lakásában (...), aztán elviszik az embert az otthonából a város legocsmányabb részébe, de néhány bútordarabot még magával vihet, még pislákolhat a remény, hogy ott kihúzhatja a háború végéig. Alig négy héttel később azoktól a darabjaitól is meg kell válnia, behozzák ide, erre az eleven trágyadombra, de húszkilónyi ruhaneműt még cipelhet, még... (...) Hogy mire volt jó ez a fokozatosság? Megmondom. Muszáj apróra összetörni az embert ahhoz, hogy ezt elviselje. Normál körülmények között élő, jóllakott embert egyenest idehozni nem lehet. Az lázad, mert még az ujja hegyében érzi a díványpárnája plüssfogását, nebbich."[9]

A társadalmi térből történő fokozatos kiszorítás (melynek logikus következménye a fizikai megsemmisítés), a társadalmi lény attribútumainak és jogainak megvonása, az ember egyszerű dologgá változtatásának processzusa Heltai *Napló*jában sem valamiféle nagy ívű egzisztenciális drámaként reprezentálódik, hiszen a napi bejegyzések csak állapotokat, helyzeteket,

9 Ember Mária: *Hajtűkanyar*, Katalizátor Iroda, Bp., 1994, 84-85

pillanatnyi információkat rögzítenek, s nem rendeződnek – visszamenőlegesen, a vég, a befejezés ismeretében – történetszerű folyamatot bemutató narratívába. Heltai így ír ezzel kapcsolatban abban a bevezetőben, amelyet akkor fogalmazott, midőn 1949-1950 tájékán felmerült (majd gyorsan meg is hiúsult) a *Napló* részleges publikálásának lehetősége: „A gépiesen papírra vetett jegyzettöredékeket, a ma már megfejthetetlen titokzatos rövidítéseket, a kezdőbetűvel jelzett neveket – kik voltak ezek a derék vagy haszontalan emberek, hova lettek, élnek-e még, meghaltak? – nem tudtam értelmes, világító egésszé átmesterkedni, a mű tökéletlen maradt. Nem története, nem regénye egy szégyennel teljes csúnya esztendőnek, a legjobb esetben is afféle elvetélt líra csak." (11)

Nem *történet* tehát és nem *regény*: ezek a negatív műfaji megjelölések bizonyos értelemben persze összefüggésbe hozhatók azokkal a kortárs nyelvfilozófiai, reprezentációelméleti fejtegetésekkel, amelyek a holokauszt ábrázolhatóságának (ábrázolhatatlanságának) esztétikai kritériumait vizsgálják, ám Heltai beismerése alighanem másra vonatkozik. A *Napló* azért nem áll össze „világító egésszé", mert – épp a napi bejegyzések töredezettségéből következően – hiányzik belőle az a távlat, az utólagos visszatekintés azon perspektívája, amely lehetővé tenné az események rendezett, okozatiságra épülő összefésülését, folyamatként történő szemlélését. A naplóíró folyamatosan *benne van* az eseményekben, az emlékező pedig *visszatekint* rájuk: ezek az eltérő pozíciók nem csupán műfaji eltéréseket, narratív különbségeket eredményeznek, hanem a *megértés* lehetőségeit is módosítják. Emil Fackenheim beszél arról, hogy a szemtanúk beszámolói időnként kevésbé hitelesek, mint azoké az emlékezőké, akik valamennyire már távol állnak a történtektől. Őt magát ugyan fogva tartották Sachsenhausenben, ám – mint írja – csak akkor értette meg igazán, mi is ment ott végbe, min is ment ő maga keresztül, amikor jóval később elolvasott egy Sachsenhausenről szóló tanulmányt.[10]

Heltai naplójának erejét többek közt éppen az események rendezetlen, esetleges pontosságú, nem egyszer inkonzisztens rögzítése adja. Azt mutatja meg ugyanis ezáltal, hogyan válik a valóság státusza tökéletesen bizonytalanná, hogyan oldódnak fel, válnak kétségessé szinte percről percre azok a biztosnak tűnő fogódzók, amelyek mindaddig az emberi élet biztosítékai voltak. Nem tudható, mi tekinthető hitelesnek, igaznak, és mi

10 idézi: Rosenfeld, ib.50

az, ami csupán a szép számmal terjedő álhírek egyike. A realitás eme megszűnését, s a vele járó rémisztő egzisztenciális bizonytalanságot az egyik bejegyzés a következőképp érzékelteti: „Az állítólag szót március 19-ike óta legalább ezerszer írtam le." (203) Mindemellett viszont a *Napló* többször is tényként rögzít olyan információkat, amelyekről tudható, hogy tévedéseket, álhíreket, hamis információkat kezelnek valóságként. Ilyen például az akkor már egy éve halott Bálint György mauthauseni fogolyként történő említése (259), a szintén halott Vágó Béla és Kun Béla megnevezése a politikai jövő embereiként (287), a nyilas főhadiszállás tévesen történő lokalizálása a Jávor-villában (355) stb. A hírek és álhírek közti különbségtétel nyomasztó lehetetlensége, a tévedések realitásként történő kezelése (erre egy ízben utal is: „Összekeverem a dolgokat, elvesztettem a fonalat" [335]) olyan szürrealitássá változtatja a mindennapi valóságot, amelyben minden lehetségesnek tűnik, és a leghihetetlenebb dolgok is természetesnek mutatkoznak. Az egymásnak ellentmondó információk jelenléte is ezt a valóságzavart jelzi, a pillanatnyilag hitelesnek, mérvadónak vélt állítások egymást kioltó hálózata nem az átlátható rend, hanem a végtelenített ideiglenesség állapotát tükrözi. „Minden nap száz évre távolodunk el a tegnaptól" – fogalmazza meg a valóságérzékelés semmissé válásának eme tapasztalatát az egyik bejegyzés. (59) Míg egy májusi, talán csupán a reménykedéstől fűtött mondat azt rögzíti, hogy „vidéken a paraszt nem antiszemita, segíti a zsidókat" (114), két hónappal később egy baráti információ alapján már arról tudósít, hogy „vidéken rettenetesen nagy az antiszemitizmus". (221) Ugyancsak májusban azt írja, hogy „a kormány és a sajtó uszítása eddig nem fogott a népen" (107), júniusban már hazafias kötelességként említi az egyre szaporodó feljelentéseket. (122) A *Napló* számos bejegyzése tudósít egyébként arról a lelkes buzgalomról, amellyel a lakosság a zsidók elleni gyűlöletét – természetesen hazafias szellemtől hajtva – érvényre juttatja. Néhány ezek közül a mindennapokból ellesett olyan jelenet, amely a történelemkönyvekben ugyan nem szerepel, mégis sokkal pontosabban adja vissza azt a viszolyogtatóan ijesztő atmoszférát, ami Budapestet jellemezhette 1944-ben. Ilyen például annak az óvóhelyen hallott párbeszédnek a rögzítése, amely egy házaspár és egy idősebb úr között zajlik: „*Első úr* másodikhoz: »Nézd csak, hogy ebben a rendes keresztény házban még mindig hány büdös zsidó van!« *A második*: »Ki kell irtani valamennyit!« *A felesége*: »Ti csak isztok, és a szájatokat járatjátok, de nem cselekedtek!«" (100) Vagy a maga tömör drámaiságában a következő: „Révész Bélát feljelentette a cselédje vagyoneltitkolás miatt, letartóztatták. Semmije sincs." (115)

A létezés fokról-fokra megszűnik otthonként funkcionálni – a szónak metafizikai és persze a nagyon is hétköznapi értelmében egyaránt –, s a feleslegesség, idegenség egyre nyomasztóbb érzése fokozatosan erősödő haláltapasztalatként tárgyiasul: „Halálra vagyunk ítélve" – ismeri fel szinte közönyösen Heltai Jenő 1944 június 13-án. (140)

S a naplóíró döbbenetes tapasztalata, hogy ez a halálra-ítéltség a lakosság körében nem csak hogy természetes állapotként tudatosul, de nagyszerű lehetőségként is jelentkezik, már ami a zsidó javakhoz való könnyű hozzáférést jelenti: „Rendes emberek számára is természetesnek látszik nem csak az, hogy a zsidótól büntetlenül el lehet venni mindent, hanem az is, hogy ez nem bűn, hanem jutalma annak az érdemnek, hogy valaki keresztény" (262); „Mindenki megőrült, a zsidóktól nyugodtan ellopnak mindent. Tudják, hogy a zsidó nem meri feljelenteni. Gazdag emberek, tisztességes emberek lelkifurdalás nélkül kiemelik a nekik tetsző holmit a zsidó lakásokból." (221) Miközben pedig – a *Négy fal között* a szemtanú hitelességével ezt többször is rögzíti – a budapesti járókelők néma közönynyel szemlélik az utcán hajtott zsidó menetoszlopokat. (367)

A megváltozott valóság és a térviszonyok folytonos szűkülése egyszersmind az idő állagának és szerkezetének módosulását is magával vonja. Heltai ezt az időtapasztalatot azzal próbálja naplójában jelezni, hogy bizonyos események után új időszámítást kezd, amelyet a napi dátum mellett folyamatosan jelöl a napi bejegyzések felett. Így például jelzi és számlálja a sárga csillag viselésével kezdődő napok számát, a gettósítás időszámítását, vagy a Szálasi-hatalomátvétel napjait. Minden egyes új időzóna újabb szerepváltozatok, létdimenziók, térviszonyulások elsajátítását igényli, vagyis az alkalmazkodás, a túlélési stratégiák egyre nehezebben megvalósítható koreográfiáit teszi szükségessé. Az egymásba rétegződő idők mind átláthatatlanabbá váló szerkezete – a Szálasi hatalomátvétel másnapján például ez az időmegjelölés olvasható: „Hétfő, október16., 213-ik, 196-ik, 115-ik, 55-ik, 2-ik nap. A csillag 28-ik hete." (320) – miközben a rigorózus pontosság dokumentatív precizitását sugallja, paradox módon éppen az elveszettség egzisztenciális élményét rögzíti. A kizökkent idő és az összecsúszó tér irrealitásában csupán az egyre sűrűbben sorjázó zsidótörvények valósága

jelent borzasztó iránytűt, stabil igazodási pontokat. A *Napló* nem csak ezeket a törvényeket dokumentálja és kommentálja megjelenésük napján, hanem – a Heltait jellemző humort megvillantva – szarkasztikusan azt is feljegyzésre méltónak ítéli, ha éppen nem tud tudósítani efféléről: „A mai nap zsidórendelet nélkül múlt el." (70) Néha egyébként az elképesztően értelmetlen, ám megalázóan húsba vágó rendeletek megmagyarázhatatlan és bornírt ostobaságát is hasonló lakonikus iróniával érzékelteti: „Endre László végre megvalósította régi álmát: a zsidókat kitiltotta a nyilvános fürdőkből." (75)

S hogy a krónika még abszurdabb legyen, a gettóban, a pincében, idegen búvóhelyeken mindeközben szinte folyamatosan a Heltai szövegei alapján komponált *János vitéz* daljátéka szól aláfestő zeneként a rádiókból, hangszórókból, amelyet szerzője ugyan kifejezetten utált, ám eleinte mégis ennek köszönhetően nem került a listára. (75) A mesei világ és a náci terror valóságának összejátszása, ha lehet, még szürreálisabb dimenzióba helyezi az amúgy is döbbenetes eseményeket.

A *Napló* egy-egy odavetett megjegyzése, mellékesen elejtett mondata sok esetben rettenetesen izgalmas mentalitástörténeti adalékokkal is szolgál a korszak mindennapjainak érzékeltetéséhez. A város hangulata, a személyközi viszonyok működése, az emberek pszichológiai kondicionáltsága és számos nyelvi manírja sejlik fel ezekből a mozzanatokból; olyan részletek tehát, amelyek a legprecízebb történelmi beszámolóknál is pontosabban adják vissza a korszak hétköznapi életét. Az egyik ilyen elszomorító adalék az üldözött zsidók közbeszédének egyik paneljére vonatkozik: „Érdekes a zsidóknak az emberekről való felfogása: Szálasi jó ember, Vajna jó ember, Jaross és Rajniss kedves és jó ember, a német katonák kedves és jó fiúk." (387) Valami egészen hasonlóról tudósít egyébként Szép Ernő is az *Emberszag*ban: „Elképesztő zsidó divat, még a háború előtti, Hitlert zsenivé avatni. Sőt Göbbels dr.-t is. Száz meg száz hím és nőstény hang jön a fülembe vissza: azért a Hitler egy zseni! Göbbels egy zseni! Azt hiszik, ez igen intelligens dolog, elismerni hangosan, hogy azér zseni a Hitler, a Göbbels! Zsenizni, kik őket szennyel borítják és kínhalálra taszítják."[11]

Talán mindennél jobban és tragikusabban mutat rá a létükben fenyegetett zsidók életbe történő kapaszkodására, pszichoszomatikus állapotára ez a jelenség. Hiszen alighanem egy olyan, a psziché maradék épségét megóvni kívánó elhárító mechanizmusról lehet szó, amely egész egyszerűen a – nyilván mindenki előtt pontosan ismeretes – brutális valóság eltagadásán, elfojtásán nyugszik, s az ún. reakcióképzés mechanizmusán át olyan pszichológiai habitust hoz létre, amelyben egy ellenirányú megszállás veszi át a hatalmat. S ha már pszichológiánál tartunk: Heltai gyakorta írja le az álmait. Letaglózó dokumentumok ezek is, hiszen bennük a terrorral szembesülő szorongás jelenik meg az álmok nyelvén: „terror szülte álmok", ahogyan Koselleck fogalmaz a Harmadik Birodalom idejéből összeállított álomgyűjtemény kapcsán.[12]

A *Napló* tanúsága szerint az álom mellett Heltai számára a nyelv tűnik egy másik lehetséges menekülési útvonalnak. A *Napló* gyakran kitér a kultúra fokozatos megszűnésére, az ország barbarizmusba süppedésére, hamar felismeri, mit is jelent a németek bevonulása a magyar kultúra szempontjából: „A németek bejövetelének a napján megszűnt a magyar irodalom." (85) – írja május elején, hogy aztán alig egy hónap múlva már a zsidó szerzők által írt művek csaknem félmillió példányának bezúzását rögzíthesse. (147) Az alkotómunkától történő megfosztás, a véglegesnek tűnő kiszorulás a nyelvből és a lassan amúgy is eltűnő kultúrából Heltai számára – a fizikai mellett – alighanem a szellemi otthon elvesztését jelentette. Ennek mintegy pótlékaként fel-feltűnnek a *Napló*ban olyan bejegyzések, amelyek egy (soha meg nem valósuló) regényterv szilánkjait tartalmazzák, ám ami igazán érdekes, az Heltai szójegyzet-gyűjteménye, amelyeken keresztül mintha az elvesztett, korrumpálódott, „a rettegés és a hazugság edényeivé"[13] változtatott nyelv megtisztításával, frissítésével próbálkozna. Lajstromozza pl. azokat a szavakat, kifejezéseket, amelyek a háborús hétköznapok társalgási nyelvhasználatában, szlengjében honosodtak meg újabban a pesti utcákon (446), idegen kifejezések magyarításával kísérletezik (119), sőt a szovjet csapatok bevonulása után orosz-magyar szótárjegyzeteket készít – az itt listázott szavak sokat elárulnak a szovjet katonák és a civil lakosság közti kapcsolódások szerkezetéről is. (498) Ezek a szójegyzékek – amellett, hogy érzékletesen izgalmas adalékok a háborús Budapest kommunikációs habitusához – azt is jelzik, hogy Heltai milyen makacs kitartással próbált ismét hazára lelni az elrabolt nyelvben.

11 Szép Ernő: *Emberszag*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp.,1984,149

12 Reinhart Koselleck: *Terror és álom. Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalatához*, in: uő: *Elmúlt jövő*, Atlantisz, Bp. 2003, 328.

13 George Steiner: *Az odvas csoda*, in: uő: *Egyre távolabb a szótól*, Európa Könyvkiadó, Bp., é.n.184.

Az eltűnt időnk nyomában

„Még el se ment,
máris itt maradt”
(Trabant zenekar)

A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957-1980 között című új könyvében (Magvető, 2014) György Péter – amint ezt a kötet alcíme tulajdonképpen összefoglalóan jelzi is – az állami kultúra és művészet működésének értelmezésére vállalkozik. Az időhatárok persze a szerző számára is inkább csak a vizsgálódás megkönnyítésére szolgáló tájékozódási pontokként kezelendők, hiszen nyilvánvaló, hogy egyetlen történelmi dátum sem tekinthető valamely kezdet vagy vég tiszta, önazonos, a történelmi időből elkülönülő mozzanatának, mert – mint minden időpillanat – magában hordja a benne sűrűsödő múltak és eljövendő lehetséges jövők megannyi rétegét. A kijelölt időszelet György Péter számára is inkább csak annak érzékeltetésére szolgál, hogy nagyjából lefedje azt a társadalmi-kulturális időszakot, amelyen belül a hatalom szinte teljes egészében uralni volt képes a képzeletet, s ezen keresztül szerepeket, magatartásmintákat, gondolkodási és nyelvi sémákat, habituális stratégiákat teremtett, ellenőrzött vagy tiltott.

A könyv tárgya tehát ezúttal is az emlékezet, ami – ahogyan György Péter oly sok írásában – ezúttal is a jelen megértésének feltételeként és egyetlen lehetőségeként válik az elemzés tárgyává, míg a szöveg módszertani terét a kultúraelmélet, a kulturális antropológia, a művészetelmélet és -történet, az esztétika vagy a mentalitástörténet közötti izgalmas határátjárások formálják. Ezek a határsértések, a távolinak tűnő asszociációk, a kulturális területek közötti kapcsolódások megteremtése, meglepő metszetek kirajzolódásai adják György Péter szövegeinek összetéveszthetetlenül izgalmas kalandját, melyek nyomán a Kádár-korszak olyan elfeledett

mechanizmusai válnak láthatóvá, amelyek – a könyv szándéka szerint – a rendszerváltás utáni társadalom önértelmezési problémáinak tisztázásához segíthetnek hozzá.

A hatalom képzelete kifejezetten plasztikus képet nyújt egy lassan múltba süllyedő korszak kultúrájáról, és ez a bizonyos érzékiség nem egyszerűen a portrék, események, folyamatok testközelbe hozott mikro-ábrázolásának köszönhető, hanem a szöveg stiláris megformáltságából fakad. György Péter retorikájától ugyanis ezúttal is roppant távol áll az objektivitásvezérelt, szcientista kívülállás szerepválasztása, beszédmódja nem nélkülözi a pátoszt, a személyességet, a magánelfogultságok felvállalását, vagy akár a szépirodalom határát súroló provokatív hatáseffektusok nyelvi elemeinek eleganciáját. György Péter értekező prózája e tekintetben a francia filozófiai esszé olyan művelőit juttathatja eszünkbe, mint például Jean Baudrillard, akinek roppant hatásos szövegei nem utolsó sorban szintén a meghökkentő kapcsolódások és első pillantásra paradoxnak látszó gondolattársítások filozófiai frissességével nyűgöznek le, ám amelyek ugyanakkor – György könyvéhez hasonlóan – bizonyos fokú könnyedséggel kezelnek vagy teremtenek néhol vitatható összefüggéseket, és sok esetben, hogy finoman fogalmazzak, tartózkodnak az argumentáció nyűgétől.

György előző kötetének recepciója is bővelkedik (elsősorban történészi irányból) kritikai észrevételekben, utóbb cáfolt, de a köztudatba mégis mélyen beleivódott városi legenda szerint még egy 26 lapos hibajegyzék is készült vele kapcsolatban. És ha ilyen lista *A hatalom képzelete* kapcsán nem is lenne összeállítható, az bizonyos, hogy a túlbeszélés, mitizálás, máskor az önellentmondások vagy az apodiktikus állítások hatásos, ám kérdések sorát felvető hálózata ez esetben is okozhat zavarokat az olvasónak.

A könyvet egy olyan festményhez lehetne leginkább hasonlítani, ami a megfelelő távolságból nézve lenyűgöz a színek és formák utánozhatatlan hatást keltő látványával, ám közelebb lépve előbukkannak azok az apró sérülések, hibák, elnagyolt motívumok, amelyek kidolgozására az alkotónak, minden jel szerint, egyszerűen nem volt türelme. Ezt a lendületes ecsetkezelést remekül jellemzi György Péter nyelvhasználatának egy meglehetősen szembeötlő stiláris sajátossága, jelesül a „radikális” és a „drámai” szavak jelzői szerepben történő következetes használata. A szövegben ugyanis radikálissá és drámaivá válik minden, ami jelentős, és

minden, ami jelentéktelen, épp úgy radikális a változás, mint az állandóság, a felejtés és az emlékezés, ahogyan a beszéd és a hallgatás is. Ebben a stiláris hevületben nyilvánvalóan nem a dolgok nivellálási kísérletének lehetünk tanúi, érzésem szerint sokkal inkább a legapróbb eseményt is felfokozott személyes élményként átélő szerző nyelvi önarcképét fedezhetjük fel benne, aki elemzése szinte minden egyes mozzanatát nagyszabású, érzéki élményként éli meg.

A hatalom képzelete olyan esszék sorozata, amelyek portrékat, sorsokat, hatalomtechnikai játszmákat, személyes túlélési stratégiákat és szerepválságokat villantanak fel, nyilvánvalóan nem valamiféle egységes tabló reprezentálásának, sokkal inkább az akadémiai emlékezet hiányosságait kitölteni szándékozó mozaikok bemutatásának szándékával.

A könyv vázlata egyébként jól felismerhetően kirajzolódott már a *Kádár köpönyege* című (a hasonló című kötetben 2005-ben megjelent) esszében is, melynek szereplői – a kor írói, képzőművészei, ideológusai, filmesei – egy komplexebb összefüggésrendszerben, és persze gondosabban kidolgozva tűnnek fel most *A hatalom képzete* lapjain.

A portrékból kirajzolódó sorsok mindegyike tragédia: öngyilkosságok, énválságok, delíriumok, pusztulás felé botorkáló élőhalottak szenvedéstörténete tölti be a Kádár-éra György Péter által megrajzolt térképét. A korszakot – írja Szentjóbynak írott, 1978-ban keltezett levelében Molnár Gergely, a Spions frontembere – a legfontosabb öngyilkosok hullái borítják, és György Péter könyve mintha e felismeréshez kapcsolt kései gyászjelentések sora lenne.

S mint minden gyászjelentés, György könyve is a felejtés elleni küzdelem lenyomata, ami az emlékezés erejével próbálja életre kelteni egy olyan időszak szereplőit – szerzőket, műveket, mentalitásokat –, akik és amelyek egy politikai berendezkedés eltűnésével együtt hulltak maguk is a véglegesnek tűnő megsemmisülésbe. Félreérthetetlen tehát a szerző etikai gesztusa, amely valamiféle utólagos igazságszolgáltatás morális kötelezettségének engedelmeskedve próbálja mindezt visszaemelni a jelen emlékezeti terébe.

A késői jóvátétel erkölcsi parancsa azonban egy alapvetően hermeneutikai problémát vet fel György Péter számára, amelyet – úgy vélem – teoretikus szempontból felemás módon kezel. A Kádár-korszak politikai eltörlése – állítja ugyanis egyrészt igen helyesen – egyben a magyar kultúrtörténet önreflexív folytonosságának megszűnését is jelentette, ami

az önismeretről történő lemondás megengedhetetlen következményeit írta bele a posztkádári kor kollektív tudatába, megteremtve és legitimálva ily módon a felejtés hagyományközösségét.

Ezzel szembeszegülni kívánó vállalkozásához György Péter ugyanakkor azt a kválé-elméletet veti be teoretikus fegyverként – könyvében erre többször vissza-visszatér –, amely éppenséggel az alapvető érzéki tapasztalatok átélésének lefordíthatatlanságát deklarálja. A társadalmi kválék esetében ez alapvetően az interpretáció lehetőségét, érvényességét, az eleve átadhatatlan tapasztalatok ismeretelméleti és gyakorlati filozófiai kérdését hívja elő. Jelesül azt a problémát, hogy mivel a dolgok csak közvetlen, zsigeri élmények megtapasztalása révén válhatnak maradéktalanul értelmezhetővé, azaz a kívülállók számára szükségképp lefordíthatatlannak bizonyulnak, a társadalmi kválék – fogalmazza meg maga György – „a két rendszer közti átjárhatatlanság példái." (12) Bennem egyébként kérdéseket vet fel az is, hogy a kválé-problematika mennyiben fogalmaz meg revelatív állításokat a klasszikus és a kortárs filozófiák hasonlóan agnosztikus irányaihoz, vagy a történeti és filozófiai hermeneutikákhoz képest, ami azonban *A hatalom képzete* kapcsán e tekintetben inkább érdekes, az a praxis és az elmélet ellentmondásos viszonya. Úgy tűnik ugyanis – akár csak az előbbi idézet alapján is –, hogy a könyv elméleti bázisa mintha tagadná a szöveg alapvető célkitűzésének megvalósíthatóságát, vagy másképp fogalmazva, a szöveg léte zárójelezi önnön teoretikus keretezését.

A könyv ezzel együtt mindenesetre arra tesz kísérletet, hogy sikerrel áthidalja a korszakokat elválasztó szakadékot, azaz mégiscsak létrehozzon valamiféle átélhető, bensővé váló megértést.

Nyilván nem érdektelen kérdés ezzel kapcsolatban, hogy tulajdonképpen kinek is szól a könyv, milyen célközönségnek íródott, illetve ettől függetlenül kik az olvasói? Akik ugyanis nagyjából felnőttként is éltek már a Kádár-korszakban, azaz beható tudásuk van a kor nyelvi, érzelmi, habituális utalásainak minden esetben politikai jellegű szövevényéről, valamiféle „kontroll csoportként" tesztelhetik György Péter esszésorozatát, akár magukra ismerve, akár elhárítva az azonosulást ismerhetnek rá egy valaha volt közös tapasztalati tér jelentésrendszerére. Igaz, ennek a merőben elméleti elképzelésnek éppen a kötet egyik szöveghelye mond ellent, amikor György Péter arról az idősebb albán hölgyről ír, akinek egy régi, még az albániai kommunista szövetség egyik kongresszusán tartott be-

szédét játszottak le videón, s aki olyan döbbent értetlenséggel hallgatta magát, mintha idegen nyelven szólalt volna meg az archív felvételen. (91) Vélhetően azokhoz a Kádár-kor után szocializálódott olvasókhoz hasonlóan, akik számára György Péter könyve egy olyan, a szakadékon túli, elsüllyedt világról szóló híradás, melynek nyelve, kulturális kódjai csupán esetleges sikerrel kecsegtető fordításokon keresztül válnak hozzáférhetővé. Nyilvánvaló persze, hogy mindez a kválék emlegetése nélkül is régóta ismert hermeneutikai probléma, és György Péter könyvét, ha szeretjük, aligha emiatt fogjuk élvezettel olvasni.

Hanem például a kulturális kódok, eltérőnek tetsző terrénumok, jelhasználati módok már említett határsértő egybelátásáért, ami a találkozások olyan izgalmas, közös tereit hozza létre, amelyek a felszíni rend alatt működő rejtett hálózatok, láthatatlan kapcsolódások működését teszi láthatóvá. Ez lehet akár csak röviden odavetett, érzékeny megfigyelés pl. arról, hogy 1957 első hónapjaiban a kivégzésekről szóló híradások tipográfiájának változásai a Népszabadságban miképpen függnek össze a rendszer stabilizálásával kapcsolatos hatalmi elképzelésekkel (31), vagy egy hosszabb áttekintés arról, hogy a korszak magyar filmjeiben megjelenő terek, lakásbelsők szemantikájából miképp olvasható ki a rendszer biopolitikájának megannyi meghatározó részlete. (148-150)

Még egyszer leírom, György Péter könyvének igazai revelációja az a szerzői pillantás, melynek eredményeképp a film, az irodalom, a képzőművészet, az építészet médiumai egymást kölcsönösen értelmezve jelenítik meg a korszak látható és láthatatlan történetét, illetve azok a váratlan asszociatív kapcsolódások, amelyek a Neurotic együttestől Goethe-ig ívelve tarkítják a szöveget.

A kötet legvaskosabb részét kitevő irodalmi kisportrékról azonban nehéz a feltétlen elragadtatás hangján beszélni, még akkor is, ha rengeteg izgalmas adat, információ, mentalitástörténeti értékű adalék támasztja alá ezeket a szövegeket. (Érdemes megjegyezni, hogy a könyvhöz több mint száz oldalnyi jegyzetanyag kapcsolódik, ami önmagában is igazán remek olvasmány.)

A kisportrékat tartalmazó fejezet az *Árnyékban* címet viseli, ami vélhetően annak a szerzői koncepciónak lenne a jelzése, hogy olyan írók kerüljenek benne bemutatásra, akik ugyan a korszakban fontos, népszerű vagy sikeres szerzők voltak, ám a működésüknek teret adó társadalmi korszak eltűnésével maguk is kiestek a kulturális emlékezetből. Úgy tűnik

– és ezt a szövegek már említett, hangsúlyosan személyes retorikája szintén alátámasztani látszik –, György Péter valamiféle kései jóvátétel etikai imperatívuszát követve igyekszik a kortárs kulturális emlékezetbe visszaemelni ezeket a szerzőket, a könyv első lapjain megfogalmazott vállalás szellemében visszaállítva az emlékezés folytonosságát.

„Egy olyan elemző – írja Bourdieu *A művészet szabályai* egyik fejezetében –, aki a múltból csak azokat a szerzőket ismeri, akiket az irodalomtörténet megőrzésre méltónak nyilvánított, az a megértés és az értelmezés alapvetően hibás formáira ítéli magát. (...) Megtagadja mindannak valódi megértését, ami a fennmaradtak munkáiban és elutasításaikban az elsüllyedt szerzők tettének és létének közvetett terméke."

A francia szerző ezekkel a mondatokkal mintha csak György Péter izgalmas vállalkozásának teoretikus kereteit rajzolta volna ki, ugyanakkor azonban e vállalkozás egyértelmű sikerét – jelentőségét egy pillanatra sem vonva kétségbe – néhány szempontból problematikusnak látom.

Elsőképp egy – meglátásom szerint – aránytévesztést említenék. Mert általánosságban igaz ugyan, hogy a fejezetben felsorakoztatott szerzők nem részei az élő irodalmi kánonnak, ám semmiképpen sem állítható, hogy a felejtés egyképp, egyenlő mértékben érintené őket. Nyilvánvaló, hogy a középiskolai és/vagy egyetemi tananyaggá vált Illyést, Déryt, Sarkadit másképp övezi a hallgatás, vagy legalábbis másmilyen hallgatás övezi, mint például Bertha Bulcsut, Szabó Istvánt, vagy Kamondy Lászlót, és megint másként és más dimenzióban Csurka Istvánt, vagy épp Fejes Endrét és Galgóczi Erzsébetet, akiknek a regényeivel néhány évvel ezelőtt pl. egy újraolvasási kísérlet is foglalkozott. (A *Vidravas* szerzőjének neve egyébként a Tartalomjegyzékben hibásan szerepel, ahogyan a 217. lapon Kardos G. György regényének címe is.)

A kisportrék szövegei viszont mintha nem vennének tudomást a kortársi hallgatás szemantikailag különböző csendjeiről, mint ahogyan arról sem, hogy – hallgatás ide, felejtés oda – Illyés vagy Somogyi Tóth Sándor prózája közt nem csak a mai olvasók, de a Kádár-korszak befogadói számára is jelentős esztétikai, minőségbeli különbségek voltak érzékelhetők. (A *Próféta voltál szívem* ugyan kamaszkorom egyik, akkor fontosnak érzett olvasmánya volt, most azért mégsem gondolom, hogy az ideológiailag megingott, iszákos újságíró története különösebb helyet érdemelne az irodalmi diskurzusban.)

A kisportrék felépítése, módszertani építkezése egyébként a klasszikus, szerzőközpontú irodalomtörténeti kézikönyvek ideológiavezérelt logikáját követi, melyek gerincét a társadalmi közeg, a származás, az ideológiai kötelmek és ellenállások azon viszonyrendje alakítja, melynek a műalkotás csupán puszta derivátuma és reprezentánsa.

„Galgóczi soha nem mondott le arról a kiváltságáról, hogy azokról írjon, akik közé született" – olvashatjuk például az életmű tömör szinopszisát egy helyütt (246). Szabó Istvánról megtudjuk, hogy a „felvilágosult diktatúra volt az ő életének kerete is, miként is lett volna elképzelhető, hogy az ne hasson rá." (263), míg „Gáll (József) jól látta, hogy ha nincs 1945, akkor belőle sem lehetett volna író soha. Nem is felejtette el, hogy hova tartozik." (251)

Fejes Endre írói kudarcának magyarázataként – az 1982-es, *A fiú, akinek angyalarca volt* c. kötet kapcsán – azt olvassuk, hogy „amire ez a könyv megjelent, addigra a kortárs irodalom újabb hullámai – akaratlanul is kihasználván a politikai átrendeződésből következő kulturális vákuumot – egyszerűen elsöpörték azt a világot, amelyet Fejes értett, szeretett vagy gyűlölt, de amelyben otthon volt." (213) Ezzel szemben Somogyi Tóth Sándor „valóságérzékelése és fantáziája, vágy- és rémálmai mind a korszak függvényei voltak. A szocialista Magyarország kizárólagosságában hinni, bizonyosnak lenni nem volt meglepő." (195)

E kiragadott példák a kádár-kori szerzőportrék sémáját idézik, azzal a nem elhanyagolható különbséggel persze, hogy míg ott a társadalmi-szociális-ideológiai funkciók hangsúlyozása a szerzői üdvtörténet garanciáját jelentette, György leírásaiban épp ellenkezőleg, a szerepválságok és identitáskudarcok biztosítékaként jelentkezik.

Szomorú, sokszor tragikus végű sorskatalógust olvashatunk, *A holtak enciklopédiájá*nak realista feldolgozását.

A kis fejezetek – jóllehet tudjuk, hogy közelmúltunk történelmének *dokumentumai* – György Péter retorikájában egy csehovian szürke, mindent szétmállasztó világról hírt adó, vigasztalan *novelláknak* tűnnek, melyek a megváltás esélytelenségét ismételgetik makacsul.

Érdemes azért emellett – és itt térnék rá a szövegcsoporttal kapcsolatos tulajdonképpeni gondjaimra – annak a deklarált szerzői szándéknak a fényében is értelmezni ezeket a kisportrékat, amelyet György Péter a fejezet bevezetőjében fogalmaz meg, majd összevetni mindezt a szövegcsoport titkos főhősének, Balassa Péternek szentelt sorokkal.

Nos, a bevezető részben többek közt a következőket olvassuk: „Az alábbiakban (...) azoknak az íróknak a munkásságát idézem fel, akik mára az irodalmi hálón (...) kívül kerültek, miközben munkásságuk most is igencsak figyelemreméltó. (...) a felejtés, azaz a marginalizáltság gyakran, mint azt láttatni remélhetem, oktalan és értelmetlen." Nyilvánvaló, hogy György Péter méltánytalannak és (esztétikai értelemben is) igazságtalannak érzi bizonyos szerzők kihullását a kánonból, szándéka szerint eme „oktalan" felejtés ellenében igyekszik tehát kisportréival kísérletet tenni a kánon megmozgatására. És most nézzük, hogyan fogalmaz György Péter a Balassáról szóló – emelkedett hangvételű, ám némiképp polemikusnak tűnő – sorokban: „Említést sem tett a szocialista realizmusról, illetve a szocialista irodalomról, végül a szocializmus idején írt szövegkorpusz egészéről sem, mindarról tehát, amiből az általa fontosnak látott szövegeket kiemelte.". (58) Majd: „Balassa nem pusztán a kortárs kulturális intézményrendszert és hatalmi struktúrát tekintette nem létezőnek, de elkerülhetetlenül a kortárs irodalom jelentős részét is, amelyet – nagyrészt teljesen tévesen – sértően azonosított az amnézia gyakorlatával, illetve automatikusan hozzácsapta azt a reflexiómentes elbeszélés, transzparens történeti szövegteremtés épp általa legyőzött kísértetéhez."

A következő mondattal György aztán már egyértelműen saját munkájának jogosságát és szükségességét igazolja, hiszen szerinte (Balassa) „nem csupán a szocialista irodalom fogalmát tette láthatatlanná, hanem a korszak számos kiváló íróját is, akiket aztán az elkövetkezendő években az új kánon uralkodó paradigmává válásának megfelelően el is takart a prózafordulat árnyéka." (59-60)

Nincs mód most a kánonképz(ődés) elméleti kérdésirányai felől számon kérni György argumentációjának e tekintetben elég egysíkú szemléletét, inkább arra a neheztelésre szeretném felhívni a figyelmet, amelyet a szöveg a kánonalkotó, az irodalompolitikus Balassával szemben táplál. Akit – kis túlzással – olyasfajta agresszorként rajzol meg, aki a maga kénye-kedve szerint, hibás és önös ízlést tükröző döntések alapján ítélkezve taszított az érdemtelen feledésbe szerzőket és irányzatokat, maga is hozzájárulva ily módon a „felejtés kultúrájának" kialakulásához. Innen nézvést kerül kicsit *radikálisabb* megvilágításba a bevezető rész fentebb már idézett szándéknyilatkozata bizonyos alkotók és irányzatok „oktalan és értelmetlen" marginalizációjával kapcsolatban, hiszen itt válik látha-

tóvá, hogy György Péter Balassával *szemben*, őt revideálni kívánva tesz újszerű olvasási javaslatokat az irodalmi hagyomány – ha talán nem is újrarendezése, de – szélesítése érdekében. Ami természetesen, a kánon természetéből fakadó nyitottság és produktivitás szellemében tökéletesen védhető elképzelés, egyebek mellett az erre való kísérletek működtetik az irodalmi diskurzusokat. Hogy tényleg csak egy olyan példát említsek találomra ezzel összefüggésben, ami a György Péter által e kötetben preferált szerzőkkel kapcsolatos, Kálmán C. György már sok éve felvetette annak a lehetőségét (*Élharcok és arcélek*, 215.), hogy meg kellene kísérelni Esterházy felől olvasni Galgóczit és Sántát, vagy Térey felől Illyést.

Ez a javaslat azonban olyan értelmezői stratégiát tartalmaz, ami egy viszonyrendszerben képzeli el különböző poétikák összevetését, hiszen a kánon nem pusztán lista, hanem társadalmilag érvényes szabályrendszerben működő olvasási mód, értelmezési metódus. György Péter írói portréiban viszont nem találom azokat a kontextusokat, az irodalmi szövegek használati módjának azokat a lehetséges kapcsolódásait, aspektusait, értékpreferenciát – jóllehet ezek létezése nyilván nem zárható ki –, amelyeken keresztül csatlakoztathatók lennének a jelenlegi irodalmi tudásunk esztétikai, nyelvi vagy etikai mintázatát alkotó erővonalaihoz, a most kanonikusan kezelt szöveghalmazok mögötti szabályrendszerek hálózatához. Mert a szerzői életpályák György általi novellisztikus bemutatása nem csak a szűk levegőjű Kádár-kori atmoszféra érzékletes ábrázolása miatt kelti a zártság képzetét, hanem azért is, mert a művek mintha egy légüres, önmagukon és szerzőjükön kívül semmivel kapcsolatot nem tartó, esztétikailag zárt térben jelennének meg. Alig egy-két alkalommal jelez a szöveg olyan lehetőségeket, amelyek a most kurrensnek vélt irányok felől javasolják az újraolvasás kalandját: Galgóczi kapcsán megemlítődik Foucault (244), Gáll István esetében pedig egy meglehetősen tétova Konrád-utalással találkozunk. (255) És végül zártnak tűnik azért is, mert a korszak irodalmi terepét olyan homogén terrénumnak mutatja, ahol az értékválasztásoknak, személyiségszerepeknek és esztétikai preferenciáknak csakis a kisportrékban jellemzett stratégiái létezhettek, és nem élt volna ezek mellett számos, ettől jócskán eltérő esztétikai produkcióban is reprezentálódó identitásváltozat. Amit természetesen maga György Péter tud a legjobban, aki több nagyszerű tanulmányban értelmezte a Kádár-éra hivatalos közege mellett, alatt, helyett virágzó kulturális törekvéseket, hirtelen a már említett *Kádár köpönyege* kötetben is olvasható *Marslakóink titkos történetét* említem. Ezek legalább utalásszerű említése, az eltérő utak és lehetőségek futólagos viszonyrendbe állítása intenzívebbé tehette volna eme „elfeledett szerzők" életművének számos aspektusát, tekintettel arra is, hogy a Kádár-kor alternatív kulturális kísérletei ma jobbára a mainstream esztétikai paradigmák részét képezik.

De talán mindez csak szőrszálhasogatás. György Péter könyve mindezzel együtt vagy ezek ellenére is nagyon fontos munka, ami ráadásul – érzésem szerint – csak első dokumentuma egy olyan sorozatnak, amely hasonló empátiával és részletgazdagsággal a korszak kulturális ornamentikájának további elemzését nyújtja. Illyés Gyula kapcsán írja György Péter – nem titkolt elfogultsággal, és gondolom, sokakat ellenkezésre sarkallva –, hogy Illyés Kádár-kori tevékenységét nem meg- és elítélni, hanem megérteni érdemes. (178) Ami Illyés szocializmusban felvállalt és/vagy megtagadott szerepeinek valamelyes ismeretében nyilván számos kérdést felvet e megértés határait és minőségét illetően.

Mindezzel együtt is úgy érzem, György Péter megkerülhetetlenül fontos könyvéhez is – minden jogos vagy jogtalan bírálatával együtt – szintén ez az empatikus megértés lehet az egyetlen méltó olvasói attitűd.

Szemben a Medúzával

Bán Zsófia: *Turul és dínó*

Bán Zsófia esszékötete a múlttal történő szembenézés lehetőségeinek elmélyült és gazdag forrásanyagra támaszkodó elemzését nyújtja, miközben az írások személyes, esetenként szenvedélyes retorikája az olvasót is szinte érzéki módon képes érintetté tenni a tárgyalt témák végiggondolásában.

A kötet három fejezetegysége, a *Kulturális tér és emlékezet*, a *Kép/regényes vadon* és a *Képes és képtelen emlékezet* tematikai és gondolati rétegei elegánsan épülnek egymásra, az egyes esszék közt esetenként motivikus átjárások – gondolatritmusok, ismétlődő elméleti megfontolások argumentálása stb. – is erősítik a kapcsolódást. Mintegy függelékként, a könyv második részeként csatlakozik mindehhez a kötet végi demo-kritikák sora, amely a közelmúlt hazai aktuálpolitikai eseményeinek személyesen fűtött krónikája. Ez a szerkezet akár Henry Rousso gondolatának demonstrációja is lehetne, mely szerint az emlékezetpolitikai tér működése egyúttal újfajta politikai cselekvésformák létrejöttét is jelenti, hiszen a *Turul és dínó* első felének *elméleti* megfontolásokat és lehetőségeket hasznosító elemzései a demo-kritikákban mintha az ellenállás politikai *gyakorlataiban* aktualizálódnának.

Már az első fejezetegység felvezető írása, a *Rosszkedvünk nyara* felsorakoztatja azt a metafora-készletet, amely szinte a kötet egészének szemléleti és hangulati pozícióját keretezi. A Keatstől kölcsönzött *negatív képesség*, a *rosszkedv* különféle kulturális megjelenései, illetve a *romok* közt létezés szépségének elfogadása (ez utóbbi óhatatlanul az *Utas és holdvilág* romok közti patkánylétről szóló rezignált zárlatát juttatja eszembe) egyszerre jellemzi az emlékezetpolitikai tér állagát és a jelen ehhez való viszonyának milyenségét.

Bán könyve ilyenformán mintha csak Aleida Assmann *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című könyvének szomszédságában pozicionálná magát, annál is inkább, mivel a *Turul és dínó*nak a talán nem is annyira

titkos főszereplője szintén a bűntudatnak és a kompenzációnak a bonyolult viszonyrendje. Bán esszéi, lett légyen bármi is a közvetlen tárgyuk, azt járják körül, miképpen integrálhatja egy nemzet, egy kultúra a maga bűnökkel (is) terhelt előtörténetét egy közösségi önképbe. Miképpen kompenzálhatja az emlékezeti gyakorlatok rituáléja a történelmi elfojtásokat, illetve ezek elmaradása miféle sebeket ejthet a nemzet kollektív tudatán, fertőzheti meg mindenkori jelenét? Az Aleida Assmann által feltett kérdés érzésem szerint legalább annyira Bán Zsófia kérdése is: „hogyan kell megformálni ezt az emlékezetkultúrát annak fényében, hogy ez a jövő milyen aktuális problémákat, veszélyeket, kihívásokat és lehetőségeket rejt?"

Az emlékezés tudattalanba szorításának és folyamatos halasztásának ára a bűntudat nyugtalanító érzésének megjelenése a kultúrában, amiért csak ideig-óráig képes kárpótolni mindaz, amit történelmi és civilizációs haladásnak szeretünk tekinteni. Az emlékezetreprezentációk tétje – és erre törekszik Bán Zsófia könyve is – tehát részben e pszichológiai konfliktus feloldása, mégpedig a jövőért érzett etikai felelősségvállalás jegyében. A kötet írásai egyféle terápiás munkának, gyógyító hatású analízisnek tekintik a jelenben munkálkodó múlt homályos eseményeinek tisztázását, így aligha véletlen, hogy a kötet többször is Freud *unheimliche*-fogalmát hívja segítségül érvelésének alátámasztásához. (133, 162) A jelent formáló múlt eme kísérteties, egyszerre idegen és otthonos tapasztalatában – akárcsak a Bán-esszék módszertanában – szintén az időrétegek kockázatos egybecsúszása igényli a terápiát. Az eltérő időpillanatok együttállásának vizsgálata a kötet írásainak állandó szempontja, az *„Augusztusi láz – »Hát végre!«"* című szöveg például teljes egészében az I. világháborús és a kortárs Magyarország mindennapjainak egymásba montírozásán nyugszik.

Az utóbbi évtizedekben – ahogy Pierre Nora fogalmaz – a történelem általános politizálódási folyamatának lehetünk tanúi, és ez nem csekély részben az emlékezeti diskurzusok szinte minden tudományos és művészeti megnyilvánulási formáját érintő elszaporodásának köszönhető. Korunk egyfajta kulturális muzealizáció (Hermann Lübbe) tárhelyévé lett, a globálissá váló emlékezet-diskurzusok áradásában a nyugati kultúra mohón kutatva elfeledett emlékei után, saját anamnézisének, kórtörténetének kérlelhetetlen vizsgálójává változott. A felejtéstől való páni félelem, a múltra szögezett éber tekintetek fényében a jelen szereplői rossz esetben puszta felelősökké, bírákká vagy vezeklőkké válnak az ősök bűneiért, miközben

a jelen és a múlt határai valamiféle történeti prezentizmusban lesznek láthatatlanná.

A *Turul és dínó* címet viselő esszé felidézi Nietzsche egyik gondolatát *A tragédia születése*ből, ahol a német bölcselő a „kielégületlen modern kultúra csillapíthatatlan történelmi szükségletei"-nek magyarázatán töprengve ennek okát a „mitikus anyaföld" elvesztésében találja meg. (27) Aligha találhatott volna Bán Zsófia olyan passzust, amely egyrészt pontosabban jelölné ki a kortárs kultúra tendenciáinak egyik domináns vonulatát, illetve amely elegánsabban jelölné ki esszékötetének elemzési irányvonalát. (Hadd tegyem hozzá, a Nietzsche által feldobott érem másik oldalán korunkban a jövőtől való félelem, az idő és a tér széttöredezettségének ijesztő tapasztalata is kirajzolódik.)

Mindezért tehát Bán kötete – jóllehet legszűkebben vett tárgya az idő – alapvetően térképzeteken, jelesül különböző mélységmetaforákon keresztül argumentál. Imént említett írásában például, melynek látszólag frivol címe ürügyén nagyon is komoly problémát taglal, a két mitikus állat – a dínó és a turul – két kultúrában betöltött szimbolikus szerepe kapcsán vizsgálja a Nietzsche által emlegetett mitikus alapok megképzésének, a nemzeti identitás reprezentálódásának szimbolikus folyamatait. A szellemes tanulmány alapvetően a tömegkultúra közösségformáló kohéziós erejére fókuszál, és amellett érvel, hogy Magyarországon ez a közös alap, s ezzel együtt a múlttal történő kollektív szembenézés azért nem valósult meg, mert a popkultúra nyelvét, és az általa használható kommunikációs formákat csak a jobboldal volt képes a maga alternatív és avíttas múltreprezentációjának érdekében kiaknázni. A kötetben talán ez a sodró lendületű *fabulament* példázhatja leginkább Bán Zsófia izgalmas esszényelvének sajátos – és ezt tényleg nem kritikailag, hanem pusztán deskriptíve jegyzem meg – korlátját.

A gazdag tudásanyagot segítségül hívó tanulmány ugyanis talán túlzottan is a középponti ötlet kifejtésére és igazolására fókuszál, jóllehet a helyzet ennél nyilván jóval árnyaltabb. Mert elfogadva a konzumkultúra fel- és kihasználásának, uralásának kiemelt szerepét a hazai jobboldal részéről, ugyanez az érv aligha magyarázhatja meg az Európában és az USA-ban megfigyelhető globális jobbratolódást. A tanulmány gondolatmenetébe ugyan szervesen és logikusan illeszkedik Bán azon megjegyzése, mely szerint az előző rendszer szétzüllesztette a tömegkultúrát

(melynek eredményeképp annak egységteremtő, kulturális potenciálja aztán nem is tudott kibontakozni), ám ez ismét csak bizonyos értelemben igaz, egy másik értelemben viszont nem. Gondoljunk csak arra, hogy Szirmai István az ötvenes évek végétől milyen tudatos módon áramoltatta be a konzumkultúra (igaz, gondosan megrostált) termékeit Magyarországra, és hogy milyen professzionális tudatossággal építette be a rendszer üdvtörténetének megkonstruálásába az akkoriban elterjedő hírközlési eszközöket, a televíziót, a rádiót vagy a lemezjátszót. Gondoljunk csak a Szabó család példátlan sikertörténetére vagy a Táncdalfesztiválokra, az ifjúságnak szóló, alig leplezetten ideologikus történelmi regények százezres példányszámaira. A Mézga családra és a Hód-könyvekre. A jobboldalinak aligha tekinthető Kádár-korszak a maga módján nagyon is élelmesen használta és uralta a tömegkultúrát, mégpedig éppen saját kollektív eredetmítoszának megképzése érdekében, melynek kezdőpillanata, az időszámítás kezdete, a „mitikus alap" a forradalom leverésének pillanata volt. Mindezzel együtt, az időnként kevéssé árnyalt megállapítások, a remek ötletek, párhuzamok és tárgyilagos kitekintések rendje minden esetben olyan kompakt egésszé áll össze a tanulmányokban, amelynek *érvényessége* kikezdhetetlenné válik.

És a szöveg középponti kérdése, hogy tudniillik „ki tematizálja a sárkányokat?" (28), hajszálpontosan fedi le a globális emlékezet-diskurzusok egyik legégetőbb problémáját, amelyre a választ Jeffrey C. Alexander a következőképp fogalmazza meg: a változó múlt-konstrukciókat „végzetesen meghatározza az ezeket vezérlő cselekvők identitása és hatalma, a szimbolikus irányítás fölötti versengés és az ennek feltételeit meghatározó hatalmi és erőforrás-elosztási struktúrák."

Amint a fejezetegységek címeiből is kitűnik, az esszék kiemelt jelentőséget tulajdonítanak a múlt képek általi közvetítettségének. Ötletes és ars poeticus e tekintetben a *Pingvinboci, jampampuli és a létező irdatlan hatalma* című szöveg Kentridge apropóján nyújtott elemzése Perszeusz pajzsáról, mely szerint ugyebár a hős az abban látható tükörkép segítségével ölte meg a Medúzát. A mitológiai jelenet a láthatatlan múlt képi tükröződésen, visszfényen (Nádas esztétikája kapcsán nem véletlen épp ezt említi hangsúllyal a *Közös* fény című írás – 117), képmásokon keresztül lehetséges legyőzését példázza, a *Turul és dínó* kép- és filmelemzései, illetve a könyvbe szerkesztett számtalan fotó így egyképp eme túlélés fegyvere

és biztosítéka lesz. Tükröződő pajzsok a megpillanthatatlan múlt feletti hatalom megszerzéséért.

Ugyanebben a szövegben olvasható Lengyel Péter *Búcsú*jának méltatása is. Azért térnék ki erre még röviden, mert talán ez az esszé az, amelyben a leginkább érzékelhető az értelmező és az értelmezés tárgya közti szoros, már-már intim kapcsolat, amely egyébként is jellemzi a kötet összes írását. Itt azonban olyan mondatokat olvashatunk Lengyel műve kapcsán, amelyekben Bán Zsófia mintha saját könyvének, gondolkodásmódjának alapozásáról és befogadási stratégiáiról vallana. Ilyen projektív azonosulást érzek például akkor, amikor azt írja, hogy a „képek Lengyelnél egy bizonyítási eljárás részei" (104–105), és a képek és szövegek egymásmellettiségében felépülő *Búcsú* tulajdonképpen *egyben*, a látható és az olvasható egyetlen radikális montázsaként, „gondolkodó formaként" értelmezhető. (105) Azt hiszem, ez a befogadói-olvasási javaslat bátran érvényesíthető Bán Zsófia kötetén is.

Ezzel a belehelyezkedéssel – a többi szövegben is tetten érhető átéltséggel – a (szöveg)test vásárra viszi a bőrét, lemezteleníti magát, megszünteti pusztán dokumentáló funkcióját – ahogyan a Hitler fürdőkádjában ülő Lee Miller fotója kapcsán írja Bán –, mintha a múltfeltárás, az emlékezet elfojtott rétegeinek már említett terápiás jellegű előhívása e személyes feltárulkozáson keresztül egyúttal radikális önvizsgálat is lenne.

Szabadság, szerelem

(A szöveg mint gyászmunka)

„Minden olyan régen volt
Minden olyan soká lesz
Mi van?
Most mi van?"
(Kontroll Csoport)

Ha egy regény olyan jelentős sikereket tudhat magáénak, mint Dragomán György második regénye, *A fehér király*, akkor a következő mű megjelenéséig eltelt tíz évnyi idő alighanem oly mértékben fokozza az új szöveggel kapcsolatos várakozásokat és elvárásokat, hogy az már egy – e tekintetben is – sokirányú prekoncepciókkal szabdalt irodalmi térbe lépve kénytelen jótállni magáért. És azt hiszem, a *Máglya* ezt sikeresen meg is teszi.

A *Máglya*, számomra legalábbis, olyan jelentős és fontos szöveg, amely úgy tud túllépni *A fehér király* poétikai és szemantikai dimenzióin, hogy folyamatosan emlékeztet is ezekre. Nem csupán magába dolgozza, újraértelmezi, hanem kibontja, szabadabbá teszi a már ott is szinte mérnöki pontossággal megformált ötleteket, motívumtömböket, miközben a szabadsághiányos létezés antropológiájának újabb és újabb rétegeit egymásba építve teremti meg és tágítja ki szövegének metafizikai és egyszersmind referenciális térszerkezetét. A két regény hasonló beszédpozíciója (*A fehér király* végig, a *Máglya* javarészt kamaszhangon artikulálódik), az ebből fakadó korlátozott nyelvi-tudati diszpozíció, a közös helyszínek (Erdély), a művek roncsolt bildungsroman-jellege, a szövegek társadalmi-ideológiai keretezettsége, sőt a két regény egynémely egymással kapcsolatba hozható motívuma is a szövegek együtt-olvashatóságát, sorozatszerűségét sejteti. Amennyiben tehát *A fehér király* Dzsátája valóban a *Sorstalanság* Köves Gyurija öccsének tekinthető, úgy a *Máglya* Emmája e rokonsági szálakat tovább gazdagítva, Dzsátá húgaként válik eme virtuális családi együttes részévé.

Míg *A fehér király* a csernobili robbanás évében, 1986-ban játszódik, a *Máglya* elbeszélői jelenideje a Ceausescu-rezsim bukása utáni hónapokra tehető, azaz a történéseket nagyjából három év választja el egymástól. Az előbbi a diktatúra, az utóbbi a felszabadulás politikailag különböző, ám hasonlóképpen szabadsághiányos, torz mentalitásokat és értékeket kitermelő világát jeleníti meg, és a szövegek összeolvasása fájdalmasan természetes okozatiságban kapcsolja össze ezeket az eltérő társadalmi és időviszonyokat, melyek folytonosságát a traumatizált egzisztencia folyamatos jelenléte teremti meg.

A fehér király a diktatúrában amorálissá, személytelenné és arctalanná formálódó egyén létezésének rettenetéről mesél, a *Máglya* pedig már a diktatúra darabokra hullása utáni bizonytalan térbe helyezve szereplőit teszi fel a kérdést, hogy vajon mit tudunk, tudunk-e egyáltalán bármit kezdeni a szabadsággal a hallgatás, a hazugság, a sunyi alkuk és a tudatosan felvállalt amnézia mentális torzulásokat belénk égető évtizedei után?

Miközben a *Máglya* problémafelvetése konzekvensen következik az előző regény világából, a „rabság" és a „szabadság" talán csak elvileg különböző régióinak ábrázolásához Dragomán mindazonáltal némileg eltérő nyelvi-poétikai formákat választ a két szövegben.

Legszembetűnőbb talán, ahogy *A fehér király* végeláthatatlan mellérendelésekbe fulladó, labirintikus mondatai, amelyek nyilvánvalóan a beszélő egzisztencia elveszettségének nyelvi lenyomatai (és amelyek a regény tér-metaforikájában és egyéb motívumaiban tükröződnek látványosan), a *Máglyá*-ban szellősebb, ha úgy tetszik, szabadabb, a képzelet és fantázia kötetlenségét *elvileg* láthatóvá tévő, a szabadság *illúzióját* sugalló esztétikai formákra cserélődnek. Ennek is köszönhetően a *Máglya – A fehér király* kilátástalan útvesztőként reprezentálódó realitás-ábrázolásával szemben – a fantázia, az imagináció, a mágia birodalmát a valóságból való menekülés lehetőségeként kínálhatja fel Emma számára.

A saját hagyomány újraformálása mellett a *Máglya* másik nagyon fontos elődszövege az *Egy családregény vége,* melyből nem csak a Nádas-regény szimbolikája és narratív rendje idéződik meg finom áttételeken keresztül, hanem annak középponti problémája, az identitás elnyerésének, megragadhatóságának kérdésköre is.

Mindkét történet középponti helyszíne a nagyszülői kert, illetőleg az ott magasodó fa, ami az *Egy családregény vége* és a *Máglya* esetében is

világos bibliai utalásként ágyazódik a szövegek motívumrendjébe. S míg Nádasnál a kígyó-motívum több szálon is megjelenő szimbolikája jelzi a paradicsomi ártatlanságban már mindig is jelenlévő gonosz bomlasztó erejét, Dragomán művében az Édenkertként szintén már csupán külsőségeiben emlékeztethet a szeplőtelenség eme helyszínére, hiszen eredendően magában hordozza a romlás kitörölhetetlen emlékezetét és reprezentánsát: az ősbűn helyszínéül szolgáló fáskamra épületét, ahol annak idején a Nagymama által bújtatott zsidó család, és saját szülei lemészárlása történt meg.

Az árvaházból kikerült kiskamasz Emma, akit nagyanyja vesz magához a rezsim bukása után néhány hónappal, megpróbálja összerakni életét, múltját, kijelölni helyét a szabaddá váló világban. Ahogy Simon Pétert, úgy őt is narratívák próbálják behálózni, a mindenfelől áradó elbeszélések tulajdonképpen – a Nádas-regény kompozíciójához hasonlóan – identitás-ajánlatok, olyan kultúramodellekben is kifejezhető diskurzusok, melyek mindegyike a létezésbe történő betagolódáson keresztül megvalósítható önmegismerést ígér. Nádasnál a nagyapáé, itt a Nagymamáé a fő szólam, aki a regényben nyolc különálló részbe tördelve meséli el a maga történetét, s kínál fel Emma számára egy lehetséges múlt-értelmezést, illetőleg egy ebbe ágyazható személyiségkoncepciót. A Nagymama meséje nyomdatechnikailag is kiemelt nyelv- és emlékezésformaként tagolódik a műbe, tulajdonképpen önálló betétszövegként is olvashatóan avatja be Emmát a történelem és a családtörténet, a kollektív és a személyes emlékezet egymásba kapaszkodó emléktereibe. Fokozatosan kibomló narratívája minduntalan polemikus viszonyokat létesít a regény jelenidejével, hiszen egyszerre értelmezi annak bizonyos regisztereit, s lesz ugyanakkor az értelmezés tárgya. A sokszorosan nekirugaszkodó önéletrajzi monológból nem csupán a vidéki zsidóság hétköznapi tragédiáit betetőző vérengzés, a kertben illetve a fáskamrában átélt iszonyat tör felszínre, hanem a Nagymama életének olyan mozzanatai is kirajzolódnak, amelyek – mint a történtek utáni sokk, az elmegyógyintézeti kezelés, megismerkedése a szintén kezelés alatt álló (későbbi) Nagyapával, vagy akár az első szerelem hiánytapasztalatként megmaradó csonka élménye – a *Máglya* különböző regisztereiben motivikus párhuzamok, ismétlések, asszonáncok, utalások formájában szóródnak szét.

A trauma alogikus és szintaxis nélküli létmódját modellálva a nagymama emlékfolyama nem időrendben applikálódik a regénybe, az okoza-

ti logika ugyanis felcserélődik, hiszen a fáskamrában történtek (a regény egyik érzelmi és stiláris csúcspontját jelentő) elmesélését jócskán megelőzi annak következménye, az elmegyógyintézeti kezelés leírása. Tovább zilálja a folytonosságot, hogy a monológ egyes fejezetei maguk is újabb idő- és térsíkokat építenek magukba, ráadásul a szaggatott, és időrendiségéből kiszakított narratíva hiányos is, mivel számos olyan kérdésre nem ad magyarázatot, amely a regény különböző rétegeiben homályos utalásként, sötét, értelmezésre váró titokként több ízben is minduntalan felmerül.

Csak néhány ezek közül, példaképp.

Hogyan és miért halt meg Nagyapa? (A Nagyapa vélt vagy valós öngyilkossága egyébként *A fehér király*ban is fontos szövegelemként jelenik meg, ott a hatalom valamikori birtokosának és végrehajtójának a rendszerből való kiábrándulásával kapcsolatos lehetséges reakcióként.) Van-e köze esetleges öngyilkosságának vélt besúgói múltjához? Miért szakították meg Emma szülei a kapcsolatot a nagyszülőkkel? Valóban a Nagymama jelentette fel Emma apját? A lehetséges válaszokra jobbára csupán más szólamok töredékes információiból vagy utalásaiból lehet következtetni, valamiféle igazság-szerűség hipotetikus rendjébe próbálva rendezni az egymással feleselő, ám kényszerűen egymásba fonódó sorsok és hangok káoszát.

Hiszen a Nagymamáé mellett számos más hang is megpróbálja kisajátítani, saját narratívájába kényszeríteni Emma gondolkodását: a rajztanár, a könyvtárosnő, a valahai tartótiszt, a forradalmár Diszkosz Gyuri, a futóedző, vagy Krisztina múlt-interpretációi olyan egymással is konfliktusban álló narratív ajánlatok, melyek alternatív hagyományokat, párhuzamos világokat megképezve próbálják betölteni a diktatúra által kiradírozott valóság üresen maradt helyét. Aligha véletlen azonban, hogy míg Nádas említett művében Simon Péter útja a Kert-ből vezet az árvaházig, a *Máglya* Emmája épp fordított utat bejárva jut el az árvaházból a Kert-ig, amely azonban a trauma egyszerre reális és szimbolikus helyszíneként már puszta létével is éppenséggel az „igazság" kimondását teszi lehetetlenné. Kicsit átfogalmazva ugyanis Judith Herman formuláját, mely szerint a traumás emlékeknek sem szóbeli narratívájuk, sem kontextusuk nincs[1], a *Máglya* megfeleltetésekből, áthallásokból, egymásba montírozódásokból épülő hálózatos szerkezete mintha azt sugallná, a trauma csakis kontextusai által

1 Judith Herman: *Trauma és gyógyulás*, Bp., Háttér Kiadó, Kávé Kiadó és NaNe Egyesület, 2003, 55.

mutatkozik meg, hiteles narratívája nem más, mint végtelen kontextusainak összessége.

A diktatúra egzisztenciális tapasztalataként megélt én- és arcvesztés *A fehér király*-ban többek közt úgy metaforizálódik, hogy Dzsátá arca a szövegben csupán visszfényként jelenik meg: először a szadista tanár ütésre emelt kezén felvillanó pecsétgyűrű tükrében, illetve (kis híján) nagyapja koporsójának fényes felületén.[2] Mindezzel a regény meglehetős egyértelműséggel sugalmazza, hogy a hatalomnak radikálisan alávetett *szub*jektum csak az erőszak és a halál vonatkozási mezőiben birtokolhatja létét. Emma viszont a „szabadság" világában elvileg már arcot, személyiséget ölthetne, hiszen az őt körbefonó narratívák agresszív módon épp azt várják el tőle, hogy diskurzusaik Másikjában ismerje fel magát. A regényben ráadásul a történetek mellett a tárgyak is a személyiség kontúrjainak megrajzolását végzik, egyszerre kimetszve és betagozva az én-t a létezés taxonómiájába. Hol a kávézacc formálja meg (10), hol egy vonat kopott tükre (25), hol egy kutya szeme (119) vagy egy tojássárgája (143) tükrözi vissza Emma arcát: a regény narratív és motivikus rendjében szemmel láthatóan az individuum foglyul ejtése és győzedelmi trófeaként történő felmutatása a cél.

Ezt a látszólagos fejlődésregény-koncepciót, az „arc" megképzésének történeteként működtetett szövegolvasatot támaszthatja alá, hogy amikor a Nagymama elhozza az árvaházból Emmát, első ajándékként egy órát nyújt át neki, míg futóedzőjétől később egy iránytűt kap. Az időben és térben történő tájékozódás eme két rekvizítuma az Emma útját, magára találását sürgető gazdag motívumháló fontos elemeként egyúttal tulajdonképpen a regény szimbolikus önértelmezői metaforájaként is működik. Hiszen a szöveg, miközben főhősnője fájdalmas beavatás-történetén keresztül személyiség és hatalom, trauma és emlékezés, egyén és kollektívum, jelen és múlt viszonyának etikai kérdéseivel szembesít, látszólag maga sem képes megtalálni saját individualitását. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a formaválasztás egyben etikai és ismeretelméleti döntések esztétikai megmutatkozása is, akkor a *Máglya* egymással feleselő hangokból, hallgatásokból és részigazságokból összeálló, mozaikos szerkesztettségű, tereket és idősíkokat összemosó univerzuma végső soron az önnön (formai és ismeretelméleti „igazságával", poétikai integritásával kapcsolatos tanácstalanságát is jelzi.

2 Dragomán György: *A fehér király*, Magvető, Bp. 2005, 84 és 289

A regény épp oly célja vesztetten látszik botorkálni a valóság és a fantázia, a jelen és a múlt, az emlékek és a felejtés dimenziói közt, ahogy az Emmára záporozó élmények és információk nehezítik meg a kislány számára a tájékozódást saját életében. (Hogy aztán végül mindkettő a térben és időben lehetséges pontos tájékozódás elvesztésének tapasztalatában, az elveszettségben találjon önmagára.)

A titokzatosság végtelen nyitottsága és zártsága nem csupán a történetszálakból lassan kibomló személyes bűnök és titkok megmutatkozásainak és elhallgatásainak fokozatosan kirajzolódó képeiben érhető tetten, hanem a szöveg motivikus hálózatának szövevényes mintázatában is. A regényrétegek narratív összetartozásának esetlegességét és szükségességét a bőven tenyésző párhuzamok, egymásba csúszások érzékeltetik, melyek nem valamiféle determinizmus jegyében, hanem inkább annak az olvasói felismerésnek az előhívásán keresztül teszik észlelhetővé a (regény)világot, hogy a dolgok ugyan alighanem összefüggnek, ám ezek rendje nem minden esetben látható át. A regénybeli kapcsolódások hol lezárnak, hol lebegtetnek, hálózatokat építenek és bomlasztanak, ám világuk nem feltétlen a kauzalitás világa, hanem a megtörténések univerzuma. A regény roncsolt időbelisége térbeliséggé változik, ami ugyanakkor azért nem merevedik struktúrává, mert jelentés-összefüggései a legtöbbször kérdésként jelennek meg, nem „adottként", hanem „feladottként" késztetik válaszadásra az értelmezőt. A lehetséges válaszok sok esetben viszont nem csak egy otthonosan megalkotható világ kombinációjához juttatnak el, hanem olyan idegen, nem elsajátítható világok megpillantásához is elvezetnek, amelyek a sejtetés terében lebegnek, ahol ugyan sok minden felidéződik, ám semmi nem jelölődik egyértelműen.

A nem-tudás, a sejtés azonban nem tűnik el a maga tompa bezárultságában, hanem olyan idegen tartományként tárul elő a regény lapjain, melynek üzenete ugyan elér, de nem igazodunk el benne, amelyről tudásunk ugyan van, ám képtelenek vagyunk gyarmatosítani.

Ebből fakad a *Máglya* szövegvilágának kísértetiessége, az a Freud által unheimlich-nek nevezett állapot, amelyben valami szorongató, elfojtásra ítélt tartalom tér vissza és tör felszínre az ismétléskényszer változékony kerülőutjain. A jelent folyamatosan átitató múlt ijesztő megmutatkozása a regénynek abban a formai megoldásában érzékelhető legszembetűnőbben, ahogyan különböző időrétegei minduntalan áttörik a szöveg jelenidejű el-

beszélését. Az idősíkok szinte atemporális egymásba tagolódása a jelent mint szorongató emlékek, árulkodó nyomok, fájdalmas maradványok eltüntethetetlen együttesét ábrázolja, amely éppen tisztázatlanul maradt múltja miatt képtelen jövővé formálni magát. A regény világában jelen és múlt pontosan úgy omlik egymásba, azaz szünteti meg a két fogalom közötti különbséget, ahogyan a „valóság" és a „mágia", „realitás" és „képzelet" közötti különbségtétel is gyakorta válik értelmezhetetlenné a szöveg poétikai megoldásainak következtében. Az időkategóriák, valamint az ontológiai bizonyosságok oppozíciói oly természetességgel simulnak egymásba, szűnnek meg ellentétekként funkcionálni, ahogyan a regény címének hangalaki azonosságon nyugvó különnemű jelentései olvadnak össze a leírt szóalakban. Mindezek együttese tehát nem külsődleges eleme Dragomán regényének, hanem a szöveg anyagszerűségéből következő sajátossága.

Említett időtechnikája mellett a *Máglya* aztán még számos más formában is nyilvánvalóvá teszi az elfojtásokba temetett, elbeszél(het)etlen, s így a mindennapokba befurakodó múlt egyént és közösséget kíméletlenül szétziláló hatását. Egyszerre realisztikus és pszichoanalitikus allegóriaként is értelmezhető jellemzése ennek az az epizód, amikor Emma az iskolai WC-be bújva szembesül váratlanul a sarokba támasztott, fal felé fordított, eldugott táblák és transzparensek felületén a Kondukátor kopott (emlék) képével. (63)

A jelenet ékes példája lehet annak, ahogyan a kollektív emlékezet sikertelenül próbálja a maga rejtett zugaiba – mellék-helyiségeibe, tudattalanjába – száműzni bizonyos elfedni kívánt tartalmait.

Az elfojtott visszatérése valóban kísértetiesként jelenik meg a regény megrázóan szürrealisztikus képeinek egyikében, amikor korcsolyázás közben Emma a jégpálya felszíne alatt bomladozó halottak úszkáló tömegét látja felsejleni. (283) Hasonlóképpen a múlt agresszív – habár jóval prózaibb – előtörését rögzíti az a regénymozzanat, amikor iskolatársai saját szüleik vélt vagy valós bűnei miatt esnek egymásnak. (214) És ugyanezt fogalmazza meg lapidáris egyszerűséggel a Nagymama volt tartótisztjétől elhangzó, akár az említett freudi terminus definíciójaként is érvényes mondat, aki „azt mondja, nem jött vissza, el se ment. Itt volt ő végig, ő is és a többiek is, itt voltak, és itt is maradnak." (324)

A fáskamra, a regény kronotopikus középpontja, a trauma fenyegetően néma helyszíne – melynek kitüntetett szerepét, egyszerre rejtett és

feltárulkozó funkcióját jelzi, ahogy egy rituális szertartásban Nagymama kavicsokkal keríti körül az épületet (121) – a mű tanúsága szerint nem csupán a szöveg szólamainak intonációját és viszonyrendjét befolyásolja, hanem a regény formavilágának építkezését is szervezi, ami a trauma visszatérésének ismétlődő alakzatokban, eltolásokban és szükségszerű elvétésekben megvalósuló „kísérteties" struktúráját idézi.

A regény különböző tér- és idősíkjait, szintjeit nem csupán a szólamok tartalmi összefüggései lendítik mozgásba és rendezik értelmezhető nyalábokba, hanem a szimbolikus jelentőségűvé emelt motívumok viszonya is a regényvilág távoli dimenziói közötti kapcsolódásokat teszi láthatóvá. Ahogyan tehát Emma személyiségének alakulása, úgy a regényvilág működése is a közvetítettség állapotában van, az egymást idéző nyelvek, dolgok viszonyhálójában a jelentés – amely gyakorta ideiglenes, és nem minden esetben racionalizálható – mindig csak valamihez képest, nem szubsztanciálisan, hanem relacionálisan mutatkozik meg.

Az események közti összefüggéseket gyakran csak a periferiális, banális tárgyak felbukkanása jelzi, mint például amikor az Anya által varrt folt-táskák (72) egyike mintegy mellékesen a könyvtárosnő asztalán jelenik meg (179), de efféle narratív folytonosságot biztosít többek között a piros ültetőlapát többszöri előfordulása is. Ezekben az esetekben a logikai és időrendi tagolás funkcionalitása közvetítődik a tárgyakban, kijelölve a regény lineáris időtartományát. Ehhez hasonló konnektív szereppel bírnak a szólamok olyan egymást idéző nyelvi fordulatai is, mint amikor a mű végén Emma ugyanazokkal a szavakkal csitítja az öngyilkosságra készülő Krisztinát, mint amivel annak idején a traumába süppedt Nagymamát az elmegyógyintézetben biztatta túlélésre későbbi férje (204 és 377), vagy amikor a Nagymama ugyanazon kifejezésekkel tanítja Emmát az igazság/hazugság mibenlétére (212), amelyeket, mint ez a regény vége felé kiderül, Miklóstól tanult lánykorában. (402) Olykor azonban a motivikus rímek nem racionalizálhatóak, hanem az ábrázolt világ szövevényes sejtelmességét jelzik, összefüggéseinek idegenségére hívják fel a figyelmet. Ilyen a táncosnő figurájának megjelenése azon a csészén, amelyből Emma az első reggeli kakaóját issza Nagymamánál (40), és az ezt idéző részlet, amikor a kislány a regény vége felé egy táncosnőről szóló folytatásos regényt olvasgat (156), de hasonló sejtelmességgel montírozódik egymásra például a tejkrém és a tűlevelek mohó habzsolásának vágya is. (181 és 263) Gyakori,

hogy bizonyos elemek olyan láncolatot alkotnak, amelyben az adott motívum újabb és újabb szimbolikus jelentésekkel gazdagodik, árnyalja, megkérdőjelezi, vagy éppen új kontextusok alá rendeli magát, olyan mezőket kapcsolva így össze, amelyek a szöveg távolabbi tereinek összefüggéseire vetnek fényt. A madár-motívum előfordul például a szabadság, a repülés értelmében (263), majd jóval később ezt az emléket előhívva az életveszély jeleként (269), halálos zuhanásként (269), a nővé érés szimbólumaként (112), tésztamadárként a Nagymama sütési rituáléihoz kapcsolódva a regény önreferenciális, alkotástechnikai rétegeit vonja magához (308), sőt a szöveg önértelmezésével kapcsolatban szintén fontos szereppel bíró hangyák is egy mátyásmadár teteméből rajzanak elő első alkalommal. (125)

Nem érdemes, talán lehetetlen is a szövedékek, egymásba kapcsolódó mintázatok, távoli szálak fonódásának teljes felfejtésével kísérletezni, hiszen a regény éppen ezeknek a váratlanul felsejlő kapcsolatoknak a szöveg egészét titokzatos vibrálásban tartó, összefüggéseket termelő és eltörlő mozgékonyságát emeli jelentésessé.

Az utalásoknak, tovacsúszó jelentéseknek, az egymásra montírozódó motívumok jelentéstermelő hálózatának, a tér és időrétegek, valóságos és mágikus dimenziók összecsúszásának, a szólamok ritmusának és a különböző időrétegeken át egymásba hajló nyelveknek ez a rendszere a traumatikus események által előidézett hatások esztétikai megformálásán keresztül azonban súlyos etikai álláspontot is közvetít. Dragomán regénye a személyes és a kollektív tudat metafizikai alapjainak megrendülését, az identitást korábban szavatoló kötelékek eltűnését fogalmazza meg. Szövegvilágában a trauma reprezentációja a továbbélés, a továbblépés elől zárja el az utat a közösség számára, hiszen olyan eseményként jelenik meg, ami azért teszi lehetetlenné integrálhatóságát bármiféle identitásképző és -alátámasztó elbeszélésbe, mert éppenséggel saját léte, saját megtörténtsége kérdőjelezi meg egy ilyen narratívum létjogosultságát.

A Nagymama történetének, s a hozzá kapcsolódó szólamoknak eredője, s ilyenformán a regénytér kitüntetett szimbolikus forrása és jelölője a fáskamra traumatikus helyszíne, ám az innen eredeztethető traumatizáltságot a szöveg több szereplője is hordozza. Ezek a hézagosabban kibomló élettörténetek – pl. Krisztina, vagy a könyvtárosnő sorsa – a Nagymama szólamának olyan analóg pólusai, amelyek alighanem attól függetleníthetetlenül jelzik valamiféle kollektív identitásválság kitörölhetetlen társadal-

mi jelenlétét. A romániai rendszerváltás eseményei az ártatlan tömegre leadott sortűz értelmetlen áldozatainak képén keresztül idéződnek meg (itt vesztette el ikertestvérét Krisztina), ami már önmagában is tragikussá teszi a beköszöntött „szabadság" élményét a túlélők számára, de talán ennél is fontosabb, hogy a váltás valóban sorsdöntő aktusát, a Ceausescu házaspár rettenetes kivégzését a szöveg súlyos hallgatással övezi, elfojtja, a szöveg tudattalanjába igyekszik száműzni.[3] A *Máglya* töredezett narratívája – Hayden White kifejezését kölcsönözve – a történelem terhét próbálja megjeleníteni, a zsidóüldözés, majd a diktatúra el- és kibeszél(het) etlen eseményeit, ami lehetetlenné teszi a szabadság felszabadultan magától értetődő megélését és birtokba vételét. A jövő megsemmisítésének emblematikus képe a fáskamrában rejtegetett, kötőtűvel átszúrt testű baba, ami nem csupán azért idézi Bertuka (a meggyilkolt barátnő) emlékét, mert teste abból a bizonyos piros fonalból készült, amely az ő öltözködési-varrónői múltjából ismerős, hanem azért is, mert mint a Nagymama visszaemlékezésének egy félmondatából kiderül, meggyilkolásakor Bertuka állapotos volt. (234) A meg nem születő jövő halott csecsemőként reprezentálódó képe olyan organikus időszemléletet tükröz, ami zökkenőmentesen illeszkedik az élővé varázsolódó, cselekvő erőként ábrázolt tárgyak, antropomorfizálódó jelenségek láncolatából létrejövő regényvilág alapvető lételméleti diszpozíciójába.[4]

A koherens elbeszélhetőség nehézségét az eddig említett poétikai megoldásokon túl a regény azzal is érzékelteti, hogy árulkodóan sokat foglalkozik saját formálódásának, elbeszélői struktúrájának metanarratív megjelenítésével, mintegy közszemlére bocsájtva éppen íródó története alakulásának gondjait. Talán nem a leglátványosabb, de mindenképp fontos toposza ennek az az itatóspapír, amely a foltok, nyomok, bevésődések mindent betöltő indázatának palimpszesztikus lenyomataként egyszerre lesz az emlékezet és az ennek mintájára szerveződő szöveg metaforája.

3 *Barbárok. 1989* című kitűnő szövegében Tompa Andrea épp arról ír, amiről az én olvasatomban Dragomán regénye beszédesen hallgat: http://www.litera.hu/hirek/tompa-andrea-barbarok-1989

4 A regénnyel kapcsolatos nyilván elkerülhetetlen kritikai feladat lesz a *Máglya* poétikájának olyan megközelítése, amely a fizikai világ törvényszerűségeinek eltörlését, az anyagi valóságot tagadó, ám abba teljes természetességgel illeszkedő mozzanatok vizsgálatán keresztül, a mű tér-idő játékait és ontológiai sugalmazásait kutatva a regényt a „mágikus-realista" szövegirodalom részeként olvassa, s kapcsolja e kánon legjelesebb képviselőihez.

(184) Sokkal mobilisabbak viszont azok a motívumok, amelyek egymást is idézve, értelmezve, reflektálva építenek fel a szöveg terében egy metanarratív hálózatrendszert.

Az egyik ilyen a széttépett papírfecniket hibátlanul olvasható, egységes szöveggé összeállító hangyák jelenete (355), ami viszont egy másik történetszálon közvetlenül kapcsolódik Emma egy gyerekkori emlékéhez, a puzzle (sikertelen) összerakásához, illetve a darabjaira esett kancsó szilánkjainak összeragasztáshoz is. (199) Emellett mindhárom mozzanat további hálózatok részelemeként is működik: a kancsó darabjainak illesztése a Nagymama és a Nagyapa elmegyógyintézetben kezdődő kapcsolatán keresztül a traumától történő megszabadulás, az új élet megteremtésének lehetőségét firtatja, míg a puzzle- jelenetben egy széthulló, részben a politika által tönkretett család árnya sejlik fel.

A három példa mindenesetre egyszerre utal a regény mozaikos szerkesztettségére és mutat fel egy lehetséges – a történetszilánkokat hangyaszorgalommal egymáshoz illesztgető olvasatot javasló – értelmezői kódot. Ami talán azért problematikus önmetafora, mert mind a puzzle, mind pedig a széttépett levél és a törött kancsó rekonstruálásának csakis egyetlen helyes megoldása van, a darabok összeillesztése egy már eleve meglévő kerethez és mintázathoz képest történik, ennek analógiájára tehát a szövegnek is rendelkeznie kellene egy preformált, előzetesen adott, a mélyben jelenlévő jelentés-struktúrával vagy igazságfogalommal, melyet ezek szerint nem megalkotni, hanem megtalálni kellene az olvasónak. Nyilvánvaló, hogy Dragomán szövege éppen az ilyesfajta szöveg- és jelentésfelfogással szemben működik, hiszen – legalábbis az én olvasatomban – éppen arról beszél, hogy miért és hogyan nem rendezhetőek koherens narratívummá a regényben ábrázolt folyamatok.

Izgalmas motívumokat kapcsol viszont össze a regény leggyakoribb alkotásmetaforája, a gyúródeszkára szórt liszt formázása, mintázása, telerajzolása, a tésztadagasztás elsősorban a Nagymamához, de kisebb mértékben Emmához is kapcsolódó tevékenysége. A női ujjak által lisztbe rajzolt kanyargó vonalak kitörlése, újrarendezése a regény változékony narratív erezetének alakulását, míg a dagasztás, a tészta gyúrása-sütése az alkotás, a létrehozás szövegteremtő munkáját, a technét idézi. Ez a tulajdonképpen meglehetősen *kézenfekvő* motívumsor azonban legalább két újabb hálózatba tagolódva nyer el egy ennél jóval komplexebb jelentést. Egyrészt

sokszorosan jelzett viszonyba kerül Emma rajztanulásával, a vonalakkal, a reprezentációval történő viaskodásával (tanára egy alkalommal arra inti a kislányt, hogy csak azt rajzolja, ami a valóság), illetve a diófa sikeres lerajzolásának jelenetében a világ birtoklásaként, vagy domesztikálásaként értelmezett műalkotás eszméjével. (167)

A liszt és a homok párhuzamán, a puszta anyagból formává változtatás alkotásmetaforáján túl a dagasztás tevékenysége a sár, az agyag megmunkálásával teremtett agyagember képéhez kötődik, akinek alakja a szöveg kitüntetetten fontos helyein tűnik fel, mégpedig a Gólem-történet eredeti, mezopotámiai változatának értelmében, ahol az agyagember az élet vizével és ételével szállt le az alvilágba, hogy életre keltse a termékenység istennőjét. A regényben az agyagember – így Miklós újraélesztésekor (295), a Nagymama és Emma őrzésére tűztánc során a földből lábbal történő kidagasztása során (334), vagy a fáskamrában zajló apokaliptikus jelenetben (404) – ehhez hasonlóan szintén az élet őrzőjeként, valamiféle védelmező, életadó princípiumként szerepel.

A motivikus áthallások rendjében így a teremtés, az alkotás mint védelem értelmeződik, ami a *Máglya* esetében arra utal, hogy a mű nem csupán a benne ábrázolt világ veszteségeinek feltérképezésére, a traumatizáltság személyes, társadalmi, nyelvi következményeinek reprezentálására irányul, hanem egy védekező-védelmező terápia esztétikai formájaként értelmezi magát. A nyelvbe vetett bizalom, a terapikus, életadó szöveg elgondolása már a regény elején megfogalmazódik, amikor a Nagymama egyértelmű kapcsolatot teremt az emlékezés, az alkotás és az élet közt (79), és egészen egyértelműen metaforizálódik abban a részben, amikor Miklós felépülését prímszámok sorozatához rendelt mondatok parancsaival, a beszéd cselekvéssé változtatásával, nyelv általi teremtéssel akarta valósággá tenni. A jelenet ráadásul összeolvasódik Miklós földbe temetésének, s onnan egyfajta Gólemként történő varázslatos életrekeltésének eseményével, ami az agyagember-motívum vonatkozásában ismét a nyelv és a teremtés közösségére utal. Ha a történelem terhének enyhítésére, a gyászmunka elvégzésére – ismét White szavaira hagyatkozva – csakis a fikciós reprezentációs eljárásokkal élő narratívák biztosítanak lehetőséget[5], akkor, figyelembe véve Dragomán regényének motívumszerkezetét, a *Máglya* mélyén

5 HAYDEN White: *A modern esemény*, in: Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái (szerk. Kisantal Tamás) Bp. 2003, L'Harmattan Kiadó, 283.

is valami hasonló elképzelés munkálhat. Hogy tehát a traumatikus sebek a fájdalomnak testet adó szavakkal, az azt megjelenítő esztétikai forma megalkotásával léphetnek a gyógyulás útjára.

Miközben a regény motívumainak összeillesztgetése fokozatosan juttathat el a szöveg etikai, terapikus önreprezentációjának feltételezéséhez, főhősének a világba történő beavatódása mintha inkább a fokozatos leépülések és lemondások stációin át vezetne. Emma fejlődéstörténete egyszerre juthatna el az éppen kivívott szabadság, és a lassan kibontakozó szerelem megéléséhez, ám a regény sugalmazása szerint mindkét út a kiábrándoláshoz vezet, a regényben ábrázolódó világban az egyén önmegváltása sem a szabadság, sem a szerelem metafizikája által nem valósulhat meg. Ráadásul „e kettő" Dragomán regényében is egymástól nem függetleníthető módon kapcsolódik egymáshoz. A regény utolsó jelenete, amelyben Emma és szerelme a Nagymama – egyébként a szabadság és az igazság égisze alatt végrehajtani kívánt – meglincselését igyekszik megakadályozni a feldühödött tömegben, eminensen mutatja magán és köz, személyiség és társadalom sérült viszonyának személyiséget roncsoló következményét. A szabadságát éppen egy iszonyatos autodafében kiélni vágyó tömeg képe drámai betetőzése annak a motívumsornak, melyben a regény a szabadság eltorzult megélésének jeleneteit sorjáztatja, gondoljunk csak például a frissen nyílt bevásárlóközpont üres tereiben a dugig feltöltött polcok közt csokoládét magukba tömő, zokogva dülöngélő nők látványára (103), vagy a rajztanár példázatára a tanítási órán. (366)

Ebben az esetben azonban nem csak a szabadság emberhez méltó megélésére való képességek félelmetes hiánya reprezentálódik, hanem – és aligha véletlenül ebbe a jelenetbe ágyazva – itt hangzik el Emma szájából az a Péterhez intézett mondat, amit gondolataiban a kislány így kommentál: „Hallom a hangom, karcos és érdes, ez nem én vagyok, én nem így beszélek." (438) (Ez a mondat hasonló formában egyébként egyszer már olvasható a regényben, amikor a könyvtárosnő szülei történetéről kezd mesélni neki, ám az „ez nem én vagyok" önmegszüntető állítása ott még nem szerepel.) (175)

Ebben a pillanatban, amikor a szabadság mint a létezés félelmetesen idegen és gyilkos lehetősége mutatkozik meg, Emma maga is idegenné válik saját létében, fejlődésregénye itt, szabadság és szerelem egy pillanatban történő elvesztésében, az idegenség végzetes megtapasztalásában

tulajdonképpen véget is ér. A lány utolsó mozdulata a regényben a „hátralépek”.

A mű végső jelenetében a kis híján máglyaként lángra lobbanó, öntudatlan Nagymama áldozati alakja voltaképpen a megsemmisülő egzisztencia megrázó képe, ami a regény címét számos jelenetben értelmező motívumsor összegző betetőzése lesz. Itt egyesülnek a bűn, a megváltás, a megválthatóság, az erőszak, a kiszolgáltatottság, a magány és a mártírium a regény különböző dimenzióiban már eddig is a szubjektumhoz kapcsolódó mozaikos képei.

A regény utolsó, a szöveg általam eddig megképzett logikájából nem feltétlenül következő mondata – „A Nagymama szeme kinyílik” – így talán nem a happy end, a feltáruló jövő várakozásteli lehetőségét állító zárlat, hanem az egzisztencia imént körvonalazott képének felismerését, rögzítését és tudomásul vételét jelző *belátás* szomorú pillantása.

Költészet és ideológia

Emlékezetpolitika és groteszk Petri verseiben

Petri a politikumot és a személyes sors esendő, intim és egyszersmind fenyegető banalitásait egy olyan korszakban avatta költői programja meghatározó részévé, amikor a hatalom nem csak a politikai-ideológiai beszéd szűkre szabott retorikáját akarta meghatározni, hanem a privátszféra autonómiáját is megkérdőjelezte.

Lírája a magánélet, a politika és a történelem mindennapi, ám érzékien intenzív megélésének metszéspontjában fókuszálta a költői személyiséget, és alakította a versekben megszólaló hangot, kettős támadást intézve ezzel az esztétikum politikája és egyszersmind a politikai etikett kodifikált rendje ellen.

Provokált egyfelől abból az általános vélekedésnek teret adó esztétikai szempontból, mely szerint a művészi hierarchiában a „végső” metafizikai kérdések boncolgatása biztosítaná az alkotás magasabbrendűségét, melynek tisztaságát csak elcsúfíthatja a mindennapi élet, a piszkos közügyek verssé formálása. Hogy tehát nem a nyelvi stilizáció, hanem a tárgyválasztás minősége határozná meg a műalkotás értékét. És hát hasonlóképp radikális költői gesztus volt az átpolitizált mindennapok, a hatalmi viszonyoknak kiszolgáltatott magánélet versekbe emelése egy olyan apolitikus, történeti és ideológiai értelemben amnéziás korszakban, amikor a sivár hétköznapok költészetté formálása helyett a líra szívesebben menekült például inkább a Kozmoszba, hogy univerzális tereket és metaforikát megmozgató, vizionárius képalkotásokban tobzódó versekben elmélkedhessen a Létezés és az Ember végső kérdésein.

Petri költészete ezzel szemben – galaktikus léptékek felől nézvést ugyancsak földhözragadt módon – az „én” helyzetét inkább az egyképpen roncsolt személyes és kollektív emlékezet hiányos viszonyainak következetes tisztázásán keresztül, az aktuális jelen hatalmi praxisát a mindennapok gyakorlatával összeszövő kapcsolódásain át szerette volna láttatni.

Versei többségében az „emlékező” és a „szemlélődő” én egymással gyakran polemizáló nyelvi regiszterei a jelen lehangoló tapasztalatát a múlthoz fűződő viszony makacs tisztázásával próbálják értelmezni, egy átláthatóan koherens történet megképezhetőségétől remélve a személyes identitás, és általában a foszlékonynak tűnő jelenidő rögzíthetőségét. Akár „szerelmi” költészete is megközelíthető lehet ebből a szempontból, hiszen az életműben makacsul vissza-visszatérő Sára-versekben mintha csak a későbbi érzelmi-érzéki viszonyok egy olyan homályos, tisztázásra váró traumatikus ősjelenetének önterápia-szerű feldolgozási kísérlete zajlana, amely talán a későbbi kapcsolatok összekuszálódására, ama „pusztulékonysági együttható” (*Helyett*) működésére nyújthatna magyarázatot.

Számos versében ugyanakkor – a személyes eredetkeresés igényétől korántsem függetlenül – a társadalmi amnézia, a felejtés megtörésére irányuló felszólítás, a történelmi emlékezet folytonosságát helyreállító törekvés fogalmazódik meg.

Ezek a költeményei szintén az emlékezés etikáját formálják egyfajta esztétikai gyakorlattá, és azt hiszem, ennek a – szemléletében, irányultságában alapvetően ideológiai indíttatású – költői programnak rendelődik alá a konkrét politikai témákat, eseményeket érintő verseinek jelentős része is.

A direktben politizáló versek felbukkanása az *Örökhétfő*-kötetben így korántsem valamiféle művészi irányváltást jelez, hanem költői és etikai értelemben is egyképpen logikus következménye a pályakezdő kötetekben már kijelölt szándéknak, vagyis a személyes és történelmi emlékezet, egyén és kollektívum közös kiszolgáltatottságát bemutató pontos nyelvi diagnózis igényének.

Az emlékezés ideológiája Petri költészetében a versek strukturális és tematikus elemévé válik, és az emlékezés fenntartását a Kádár-rendszer által felkínált, az ország többsége által elfogadott amnéziával szembeni személyes, morális és egyben intellektuális feladatként jelöli meg. Ennek a már-már antik szigorral (© Angyalosi Gergely) képviselt magatartásnak az érvényességét – az emlékezés, a látás, a kíméletlen szembenézés etikáját – a rendszerváltás utáni pályaszakasz versei sem vonják vissza. Petri politikus költészete tehát semmiképpen nem nevezhető sem rendszerspecifikusnak, sem pedig az életmű különálló részeként kezelhető tematikus verscsoportnak, sokkal inkább tekinthető egy – költészetének *egészét* jellemző – következetes intellektuális és morális, ha úgy tetszik, létfilozófiai attitűd megnyilvánulásának.

Művészetének egyik legszembeötlőbb sajátossága talán éppen az, amit Althusser a minden művészi tevékenység lényegét elkerülhetetlenül meghatározó ideológiai potenciálnak nevez. Vagyis hogy „amit láttat, illetőleg ezáltal a »látás«, az »érzékelés« formájában a befogadó számára nyújt, (...) az nem más, mint az ideológia, amelyből született, amelyben megmerítkezik, amelyről művészetként leválik és amelyre ugyanakkor utal”[1] A művészi forma Althusser szerint egy belső distancia segítségével természetszerűleg érzékelteti azt az ideológiát, amelybe be van ágyazva, és az esztétikum kritikai funkciójából következőleg olyan tudást nyújt róla, ami eszköz lehet a társadalmi viszonyok ideológiai kötelmeinek emancipálására. Petri versei azonban, úgy tűnik, e tekintetben korántsem ártatlanok, mintha ugyanis tudással bírnának létmódjuk egyszerre esztétikai és ideológiai természetéről, és mintha egyik feladatuknak éppen ennek – azaz kikerülhetetlen ideológiai beágyazottságuk viszonyrendszerének – közvetítését tekintenék. Politikai verseiben mindez azzal a szándékkal párosul, hogy a láthatóvá tett ideológiáról szóló kritikával maga is egyfajta ideológiai hatást hozzon létre, ami szubverzív módon illeszkedhetne be a saját feltételeit is meghatározó, ideologikumot konstituáló rendbe.

Költői magatartásként mindez alighanem jól jellemezhető a „szabadság akarásaként” felfogott írástevékenység sartre-i koncepciója értelmében.

Amikor ugyanis Sartre az írás szabadsága és az állampolgári szabadság elválaszthatatlanságáról beszél, és azt állítja, hogy sem rabszolgaként, sem pedig rabszolgáknak nem lehet írni, s így a művész egyedüli témája csakis a szabadság lehet[2], akkor a Petri-líra azon gyakorlatát fogalmazza meg, melynek során a költő versei önérzetesen tagadják meg – és talán nem is csak az *Örökhétfő* szamizdatban történő kiadásának radikális gesztusával kezdődően – a kelet-európaiság ideológiai és nyelvi konszenzusának etikettjét, az egzisztenciális és művészi alávetettség elfogadásának görcsös beidegződéseit. (A művészi alávetettség felmondása ez esetben nem csak politikai, hanem költészettechnikai értelemben, a kanonikus, szinte kötelező érvényű költői szerepekkel, poétikai klisékkel, lírai „törvényszerűségekkel” kapcsolatos szubverzióként is értendő.)

---

1 Louis Althusser: *A Letter on Art in: Lenin, and Philosophy and Other Essays*, NY, Monthly Review Press, 1971, 223

2 Jean Paul Sartre: *Mi az irodalom?* Gondolat Kiadó, 1969, 76 - 77

Kevés XX. századi költőnkről mondható el, hogy életművében a történeti tudat, illetőleg a történelembe vetettség körülményeinek módszeresen reflektált, a személyes szabadság igézetében történő feltárása annyira karakteresen lenne jelen, mint Petri szövegeiben. (Ebben – és alighanem csak ebben – az Ady „*poéta-ceruzáját*" irányító „*Politika és Szerelem*" [*Bántott, döfölt folyton a pénz is...*] elkötelezettsége áll legközelebb Petrihez, míg egy évszázaddal korábbról a „*roppant elődd*"-nek nevezett, számos versben megidézett Petőfi, kortársai közül pedig Sziveri tekinthető legközelebbi rokonának.)

Az örökletes hagyományozódás megszakadásának, az emlékezet manipulatív irányítottságának nyilvánvaló társadalmi gyakorlata a verseiben ábrázolt jelent mint veszteséget teszi érzékelhetővé, mely kifosztottság poétikai szinten többek közt az ideiglenesség, a hiány, a törés vagy az abszurd időn-kívüliség tapasztalatának esztétikai rögzítésében mutatkozik meg látványosan.

A versek megszólalását a jelenlét retorikája által teremtett aktuális *most*-ban kijelölő költői eljárások – az aposztrofék halmozása, a dialogicitás formaelvvé emelése, a beszédszerűség imitációja, az ittlét apró-cseprő dolgainak rezignált számbavétele – csak látszólag közvetítik bármiféle közösségteremtő konszenzus lehetőségét a jelen értelmes megszilárdíthatóságát illetően. Mert a „*Most éppen itten nem vagyok sehol*" állapotjelentése (*Most éppen itten*), vagy akár a „*jelennemlét*" negatív ontológiájának beismerése (*El nem küldött levél*), a társadalmi térből való „*kiiratkozás*" vágya (*Egy szerződés hátoldalára*), általánosságban az „idegen" személyiségszerepének változatos reprezentálódása a költeményekben ugyanis éppenséggel ezeknek a kapcsolódásoknak a lehetetlenségét mutatja meg, a közvetíthetőség, az értelmes rendbe tagolhatóság esélyét tünteti el valamiféle tér- és idővákuumban.

Az érvényes, mert átélhető és értelmezhető jelen hiánya az *Édesség* című versben egyértelműen az emlékezethiányos múlt következményeként jelentkezik: „*Jelen nincs / Majszolgatom a kandírozott múltat / Hagyom a szirupidőt / cukorrá dermedni*". A „*kandírozott múlt*" képében talán nem egyszerűen a hivatalos emlékezet kellemes, édesen andalító íze, hanem megdolgozottsága, mesterséges, hamis mivolta is a metafora jelentéstartományához kapcsolható. A megfogalmazás ugyanakkor annak a kritikai álláspontnak is lenyomata, amely a „*gyulladt, száraz disznószem*" (*4 bagatelle*) érzelemmentes objektivitásával méri be a dolgok állását, és a „*hogyha baszásról van szó, akkor ne mondjunk csókot, és viszont*"[3] nyelvi könyörtelenségével néven is nevezi azokat.

Hasonlóképpen törli el a jelent a *Zátony* formai szempontból is hangsúlyos pozícióba illesztett sora, az „*Ez nem ideje semminek.*", és talán nem túl önkényes értelmezéssel a *Felirat* zárlata – „*Jelen van – jelt nem ad.*" – sem csak a versben említett személyes viszonyok (barátság, szerelem, szeretet) kiüresedésével hozható összefüggésbe, hanem a jelen(idő) létező, ám jelhiányos állapotában értelmezhetetlenné, üressé váló, azaz önmegszüntető temporalitásának rögzítésével is.

A sírfeliratként is felfogható verscím ebben az esetben az Idő megszűntét gyászolja, ami ezek szerint már csak a sírkövön olvasható jel, a jel testén, a jel által reprezentálódó nyelvi forma, az emlékezet emlékezete. Ilyenformán a „sírkő" viszont mégiscsak beszédes, hiszen előhívhatja a kizökkent idő abszurditását érzékeltető *Örökhétfő* utolsó, temetői jelenetének emlékképét, ahol a (hamleti?) sírások tanácstalanul mormolják a napok neveit, de megidézi egyúttal Hölderlin *Mnémoszüné*-jének felütését is.

A nem létezőnek nyilvánított, pillanatokra töredezett jelen a költemények tanúsága szerint nyilvánvalóan nem hordozhat magában célképzetes jövőidőt sem, ami így Petri verseiben – aki gyakorlatilag már első kötetétől kezdődően saját halállíráját írja – szinte minden esetben valóban a halál megidézésével kerül összefüggésbe. Elég talán – a romlás, az enyészet, a biztos pusztulás képeinek rendkívül összetett poétikai világát most nem részletezve – két olyan szembeötlő példával illusztrálni ezt, mint az életműre „*halálmű*"-ként tett utalás a *Pályabér* c. versben, vagy az életrajz *Halálrajz*-ként történő megnevezése egyik művének címében.

De ugyanez a jövőtlenség mutatkozik meg a *Viturbius Acer fennmaradt verse* esetében is – „*A levegőégbe süti farkát / mind, aki a jövőt akarta...*" –, ahol mindez az autoerotikus élvezet hangsúlyosan terméketlen pótcselekvésének testi képében metaforizálódik. Igaz, ez a sor a *Jövő* befejező soraival („*...elélvezek, / ha megfeszül a kötél csigolyámon*") összeolvasva szintén a halál, mint végső vágyteljesülés értelmezői terébe áramolva árnyalhatja tovább jelentését.

3 „Én nem az ellenzék bárdja voltam" in: *Beszélgetések Petri Györggyel*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp. 1994, 74

Az önfelszámoló jelent és holt jövőt rögzítő költemények időbeliségének valódi közege ezért talán a szertefoszló jelen mögött felsejlő múlt lehetne, amely az eredet megtalálásának esélyét magában hordva a „van" és a „lesz" megképezhetőségének lehetőségét hordozza magában.

A *Valahol megvan* sorai ennek az eredetnek, a mértékül tekinthető kiindulási pontnak a betájolhatóságát mindazonáltal meglehetős rezignációval fogalmazzák meg: „*Vissza / abba az őszbe. / Melyik őszbe? Hiába / kérdezed. Nem tudom, / de vissza kell menni az / egyik őszbe*."

A reménytelenség érzetét csak fokozza, hogy az elmúlás kulturális képzetével Petri költészetében is kikerülhetetlenül megterhelt, az '56-os forradalom miatt ráadásul konkrétabb politikai vonatkozásokat is hordozó „ősz" toposza (*Ősz, Elégia* stb.) a *Sándorhoz* című versben olyan évszak, „*melynek nem is volt nyara*", vagyis maga az időtlenségbe dermedt haldoklás, melynek épp időn-kívülisége mond ellent az emlékezés biztos fogódzókat feltételező aktusának.

A *Naptár* szintén az eredet, az idő és a pusztulás képzeteinek egymáshoz rendelésével fogalmazza meg múlt és jelen kapcsolatát: „*a sok hó majd elolvad, / ebből csak árvíz lehet, / sodródó tetemeket / látnak, felpüffedt hasú / őzet, disznót, egeret – / ez a bosszú. Büntetés / valami egész másért. / / Tavaszodik.*" A hó alól előbukkanó dögtetemek a múlt jelenvalóvá válásának folyamatában a tavaszodás, a megújulás, az „új élet" képét a rothadás fokozatos eluralkodásával azonosítják, valami eredeti bűn undorító, ám elkerülhetetlen következményeképp értelmezve az idő mozgását. Ami végső soron ismét csak valamiféle időtlenség képzetét hordozza, hiszen a jelen a szennyező múlt felszínre kerülésével annak bűzös megmutatkozásával válik egyenértékűvé.

Még egy idézet a múltbéli kapaszkodókat illető tanácstalansággal kapcsolatban, a Lukács György halálára írott, *Gyász 1971* című költeményből: „*Asztalok cserélődnek. / Kihátrálunk hol-ilyen-hol-olyan / Asztalok / Lábai közül. / Mint ezt, amin most írunk. / Kitesszük a Professzor úr fényképét / Erre az asztalra. / És nézzük. Hogy mit néz?*".

A vers rezignált számvetése szerint a távolodó múlt emléke csupán annak tárgyi rekvizítumai által rögzül, az említett fénykép mellett egy „*(állítólag párizsi) / Utcából kiszaggatott utcakő*" őriz valami nyomot, sűríti magába az emlékezet maradványait. Természetszerűleg mindkét tárgy hallgatag, a múlthoz való kapcsolódásnak, az időviszonyok közti átjárhatóságnak nem organikus közvetítője, hanem csupán jele, ami a maga titokzatosságában értelmezésre, feltárulkozásra vár. A dolgok intenzív jelenléte, a tárgyi világ fenyegető hatalma számos Petri-vers fontos része, és a néma tárgyak – mint sok más mellett pl. *A lírai én, meg amit zárójelbe tett*, vagy a *Mint levetett* című versekben – ezúttal is az én helyét kimetszve határozzák meg a szemlélődés helyét és irányultságait; némaságukkal – „*jelen van – jelt nem ad*" – le is zárva egyszersmind az értelmezés lehetőségeit.

A vers befejezése különösen izgalmas, hiszen az interszubjektív jelentésképzés vágya, a tekintetek leginkább sikertelen egymásba fonódásának Petri verseiben oly gyakori motívuma (lásd pl.: *Kapcsolatunk kezd meghitté válni*) ezúttal egyértelműen az ideológiai bizonytalanság, a társadalmi múlt közvetíthetetlenségének jele.

A fénykép halott, időtlenné dermedt pillantásának kutatása hiábavalóan keres választ a „*mit néz*" kérdésére, a holt tekintet, mint örökre homályban maradó, idegen szöveg zárja el a múlthoz való hozzáférés esélyét. A vers az emlékek lezárulásának emlékműve, a tényközlésre szorítkozó, mellérendeléseket sorjáztató kijelentő mondatok tárgyszerű és szaggatott jelenidejűsége retorikailag is a „most" bizonytalanságából való kiszakadás lehetetlenségét jelzi.

Mindkét példa arra utal, hogy a múlt koordinátarendszere éppen úgy bemérhetetlen, mint a jelen – nyilván ebből fakadóan – értelmezhetetlen „*most*"-ja, mindez pedig a szubjektum múltra is kiterjedő nyilvánvaló otthontalanságát, az idő egészének elillanását jelzi.

A felejtés kulturális gyakorlata elleni költői program ezekben a versekben mintha Ady *Budapest éjszakája szól* című versének sorait – „*Bizáncban is nőtt feledés moha, / De így feledni nem tudtak soha*." – gondolva tovább azt a kérdést vetné fel, lehetséges-e még a visszatalálás a saját időhöz, múlthoz, a kollektívumhoz és az énhez?

Minthogy Petrinél a privát mindig tágabb társadalmi-történeti kontextusokban jelenik meg, a társadalmi beágyazódás kötelmei pedig a magánszféra felől nyerik el jelentésüket, nem meglepő, hogy a versek emlékezeti tereiben a múlt rekonstruálására tett kísérletek egyaránt értelmezni próbálják a – minden esetben egymásba fonódó – személyes és történelmi idő hiányos és porózus szerkezetét.

A múlt jelenhez történő kapcsolásának megannyi makacs kísérlete válik bizonytalanná ezekben a személyes múlt eseményeit rendezni kívá-

nó, ám a személyesen jóval túlmutató állapotrajzokat rögzítő költeményekben.

A „*Mikor írhattam ezt a levelet?*" és a „*Ki voltál? Ki lehettél?*" kérdései köré szerveződő *Papír, papír, zizegés* című vers egy elmesélhetetlen, mert a felejtés során szereplő nélkülivé vált történet eltűnését rögzíti, ahogy *Az ilyen fontos beszélgetések* is a felejtés hatalmának, a kommunikáció csődjének megfogalmazása. Az *Ami azóta történt* visszatekintése ugyan számos eseményről, viszonyok és kapcsolódások bonyolult módosulásáról tudósít, ám a vers leltárszerű pontosságra törekvő retorikája ezeket nem rendezi logikus narratívába, a dolgok a maguk szingularitásában pusztán megtörténtségükről, nem pedig történetképző sorozatszerűségükről árulkodnak. Ezért fut ki a vers a halál semmijébe, és ezért fontos a vers kezdetén a beszélő rögzítetlen helyzetének önjellemzése: „*Én visszamentem ahová, újra elmentem onnan is*.", hiszen ez a lokalizálhatatlan jelenlét („*jelennemlét*") pontosan az elbeszélhetetlen múlt következményeképp szertefoszló jelen bizonytalanságát fogalmazza meg. A *65 karácsonya* hasonlóképpen átláthatatlan eseményszövevénye is csupán a halál referenciális pontjához képest tudja bemérni magát, minthogy a vers visszatekintőleges szerkezetében a különböző szereplők elhalálozásai nyújtanak némi támpontot az időbeliség jelezésére: „*jóllaktam / a nagyanyám (még élt) eltette befőttel*", „*elbeszélgettem a nagynénám férjével* (...) / *aki ekkor a fentiekből következően még szintén élt*", „*Nagyapám, csakhogy ő akkor már mintegy / féléve nem élt*" – olvashatjuk az időbeliség pontosításának lehetséges alternatíváit a versben, amely maga is – mint a többi Sára-vers – a halál emlékezetéből nő ki, és az előző szöveghez hasonlatosan szintén a bizonytalanság terében jelöli ki a beszélő helyzetét: „*Sára halála után haza éppen nem költöztem, / ámbátor, hogy hol a NÁTHÁSBAN – mint mondani szokás, / már ahol – laktam , ez jószerivel eldönthetetlen.*" Egy meglehetősen tétova időbeli utalás – „*az ateista állam / akkortájt kezdte hülyének tettetni magát*" – a társadalmiság ideológiai rendjében is megpróbálja elhelyezni az eseményeket, a költemény emlékterét meghatározó halál-képzettel a Jézus születéséről szóló televíziós híradás mediálisan közvetített, hazug transzcendenciáját állítva szembe. A vers – József Attila áthallásokat sejtető – zárlata így szükségszerűen torkollik valamiféle célja-vesztett reménytelenségbe, ahol a Duna vizén – dinnyehéj helyett – úszó „*bölcs öreg jégtáblák*" az idő fenyegetésének és uralhatatlan, pusztító hatalmának

jeleként roppantják szét az emlékezés lehetőségét. A „*sötét folyam*" és a hidak lábánál torlódó jégtáblák képe megjelenik a *Történet*-ben is, ahol a vers egy másik szöveghelyével – „*már itt van itt van itt van itt / az idő a tohonya gyilkos*" – összeolvasva kapja meg fenyegető jelentését, s ad magyarázatot a „*De ha mindez nem megbeszélhető?*" fájdalmas kérdésére, ami egyúttal a vers címeként is szereplő *történet* megképezhetőségét is visszavonja.

A *Részlet* már címében is jelzett emlékezethiányos visszatekintése a személyes és a politikai kontextusok frivol egymásba fonásán keresztül vet számot a múlt közölhetetlen történetével, amely egyébként az időrétegek egymásra pakolásán keresztül mintha a történetmesélés narratológiai feltételének látszólag eleget is tenne: „*Később ő szavazott a kizárásom mellett*.", „*Igenám, de: / minden későbbnél / van még később*"; illetve: „*Most / a későnél később: a vita nem újult ki*."; vagy: „*Az eleddigi tapasztalat szerint / találkozási ciklusidőnk: 25 év.*" – olvashatjuk a vers időbeliségének ívét kijelölő megjegyzéseket.

Ugyanakkor a költemény az elbeszélt történet okozati láncolatát mégis bizonytalanná oldja: „*Azok a szép (feszült!) / napok az ifjúsági mozgalomban. // Nem emlékszem már igazán jól, / őrá is csak homályosan*" és: „*Felejtem. / Mintha zuhanna.*" – úgyhogy ebben az esetben alighanem a történet kezdeteként, az emlékezet origójaként megjelölt politikai dimenzió, az ifjúsági mozgalom, a korszak átpolitizált, a magánéletet is kisajátító abszurditása teszi lehetetlenné az onnan sarjadó narratívumok értelmes elbeszélhetőségét.

A történet látszólag átlátható időrendhez igazított eseményei épp ezért – mármint a személyes történet politikai szétszálazódásának okán – nem léphetnek át az emlékezés értelemtulajdonító beszédébe, a kezdet abszurditása töredékessé, alogikussá, egybeláthatatlanná teszi a múltat, nem biztosítja a jelenségek közötti átkötések narrációs lehetőségét.

Amint a vers fogalmaz: „*E siralomvölgyben nincsenek vágóképek*."

Ez a megjegyzés egyébként a fotografikus pillanatszerűségnek azt a jellegzetesen petris technikáját idézi meg, ahogy versei időnként az összefüggő történetmesélés helyett egymás mellé rakott fényképek sorozatából összeálló helyzetképek illesztgetésével építik fel magukat, illetve ahogy verseiben a különböző stiláris regiszterekhez kapcsolódó eltérő értékvilágok mozaikossága keltheti egymáshoz tapasztott nyelvi pillanatfelvételek képzetét.

A *Karácsony 1956* – ami egyúttal a *65 karácsonya* időbeli előzményeként és párverseként is olvasható – szintén a történelem, a személyes sors és a megváltás metafizikumának roncsolt, abszurd keretezése, amelyben szétszálazhatatlanul és felfoghatatlanul, mint egy dadaista montázsban kerül egymás mellé az óvóhely emléke, az akasztások, a disszidálni próbáló nagynéni későbbi gerincrákja és Budapest ostroma, középpontjában a használhatatlan karácsonyi ajándék ürességével, az ünnep lehetőségének eltörlődését jelző hiánymetaforával. (Meglehetősen ironikus, hogy a kapott, ám hasznavehetetlennek bizonyuló ajándék a versben egy Capitaly, azaz a céltudatos éntechnikák, a személyes és gazdasági gyarapodás praxisába bevezető **társas**játék volt.)

Az egyéni és a kollektív múlt darabjainak együttes szétmorzsolódása a jelen tapasztalati terét elbizonytalanítva vezet el a közösségek atomizálódáshoz, széthullásához, a párbeszéd mint személyek közötti kohéziós erő ellehetetlenüléséhez. Alighanem az ebből fakadó csend megtörésére irányul Petri költészetének hangsúlyozottan dialogikus, élőbeszédszerű retorikája, még ha – mint erre már utaltam – a versek tanúsága szerint ez az erőfeszítés legtöbbször – *„fáradtságba, undorba / bugyolálódik a jóakarat”* – eredménytelennek bizonyul. A versek tárgyává tett emlékezés, amely maga is közvetítés, a kommunikáció egyik formája, így egymást feltételező és magyarázó viszonyba kerül a költemények beszédszerűségével.

Lírájának az a következetesen végiggondolt esztétikai (és etikai) programja, mely szerint az ideológiai viszonyok hálójából szövődő jelen csupán a maga elbeszélhetőségében létezővé tett múlt feltárásával válhat valóságossá, legpregnánsabban talán a politikumot közvetlenül tárggyá emelő – és poétikai szempontból legtöbbet vitatott – verseiből olvasható ki.

A politikai költészet némiképp pejoratív akusztikájú fogalma egyébként is számos elméleti jellegű kérdést vet fel, amelyek egy része Petri ilyen tárgyú verseit illetően is rendre kritikai megfogalmazást nyer. (Elég talán emlékeztetni Károlyi Csaba néhány évvel ezelőtti, kissé talán elsietett megjegyzéseire.[4])

E terminus többek közt azokkal a kérdésekkel szembesíthet ugyanis, hogy lehetséges-e olyan esztétikai formát találni egy adott politikai eseményre, amely képes azt kiemelni időhöz és helyhez kötöttségéből, továbbá mennyiben szükséges, szükséges-e egyáltalán ideológiailag, netán

4 Károlyi Csaba: *A Petri – mítosz vége*, ÉS, 2008 / 1

etikailag azonosulni a versben foglalt nézetekkel a költemény esztétikai élvezetéhez? (Attól, hogy mondjuk valaki például nem feltétlen híve az akasztásnak, avagy a lincselésnek, gond nélkül élvezheti-e műalkotásként Petőfi *Akasszátok föl a királyokat!*-ját?)

A politika iránti finnyásság értelemszerűen devalválja vajon a művészi hierarchiában az efféle tárgyú költeményeket? Egyáltalán, a tárgyválasztás specifikumán túlmenően van-e, kellene-e, hogy sajátos esztétikai megformáltság jellemezze a politikai verseket, egyértelműen kijelölhető-e helyük például a dalköltészet, a publicisztika vagy a propagandisztikus mozgósító szövegek valamely kopár határvidékén?

Petri verseiben a politikum a költemények legmélyebb rétegeiben van jelen, minthogy művészetében az emlékezés szuverenitásának feladata, a jelen ideológiai keretfeltételeinek megvilágítási kísérlete olyan mindent átható ellenállásként érvényesül, mellyel a versek múltra szegezett tekintete hatályon kívül helyezi az emlékezet uralmi formájához igazított történelmi időt, és eltérő értékvilágokat szegez szembe vele. Etika és esztétika – jóllehet nem kifejezetten abban az értelemben, ahogy Wittgenstein a *Tractatus*ban[5] elgondolja – Petri költészetében jól *láthatóan* esik egybe művészete ideológiai dimenziójában, belső törvényszerűségeiből fakadóan ráadásul sok esetben a politikum kényes területeit is annektálva, vagy éppen a létezés egyéb zónáit jelenítve meg politikai fénytörésben. Nehezen védhető szerintem az a tematikai jellegű megkülönböztetés, hogy Petri politikai és nem-politikai (már ez a distinkció is igencsak billeg) versei közt a tárgyválasztás különbsége egyúttal evidens esztétikai értékkülönbséget is jelentene, hogy politikai lírája silányabb, de mindenesetre kevésbé maradandó minőséget képviselne, mint egyéb költeményei. Rossz politikai versei nem azért rosszak, mert politikáról beszélnek, hanem mert az emotív és referenciális funkció dominanciája miatt nyelvi-esztétikai szempontból esetleg kevésbé kidolgozottak, ahogyan persze legmaradandóbb költeményei sem tárgyválasztásuk miatt maradnak emlékezetesek. Amiképpen számos direktben ideológiai töltetű költeménye tűnik (egyre) időtállóbbnak, mint néhány könnyed kézzel poentírozott, nem politikai ihletettségű műve.

Politikai témájú verseinek többsége – a szatirikus, vagy épp elemző publicisztikával, a csasztuskákkal, pontosabban azok parodisztikusan imitált változataival rokon darabjait, vagy a ready-made szerű rövidszövegeket

5 Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 87

leszámítva, mint pl. a *Tojástükör*, a *Nagy Imréről*, a *Petőfi tér melody*, vagy a *Mondogatnivaló* – olyan emlékezet- és identitáspolitikai elképzelések költői feldolgozásai, amelyek költészetének egyéb rétegeitől elkülöníthetetlenül szövődnek lírai univerzumába, és aligha szakíthatók ki költészetének szövetéből.

Értelmezik, magyarázzák, kiemelik, vagy éppen ellenpontozva vonják kérdőre a versek összhangzattanába íródó lényeges és meghatározó tartalmi és stiláris regisztereket, modalitásokat, hangsúlyokat, amiképpen maguk is Petri költői eljárásainak ugyanezen sajátosságait építik megszólalásukba.

Ahogyan az úgynevezett „szerelmi költészet" halmaza sem különíthető el egykönnyen Petri életművében, mivel e „költemények szerveződésében semmilyen lényeges különbség nem fedezhető fel más (tárgyú) költemények szerveződéséhez képest"[6], úgy érzésem szerint hasonló a helyzet politikai tárgyú lírája esetében is.

Ezek a versek – mint a kulturális és kommunikatív emlékezet újraformálására tett költői kísérletek – olyan lényeges pontokon szálazódnak az életmű motivikus hálózatába, mint az idegenség, az idő és térbeli elveszettség kérdései, a látás ismeretelméleti problémája, ezen keresztül a szem-motívum kiemelt szerepeltetése, a „hiány" változatos versekbe emelése, vagy a töredezettség, az „anyaghiba" formaelvvé változtatása.

A múlt és a jelen politikai történései ráadásul ezekben a szövegekben is a személyes érintettség képzetét keltve jelennek meg, és nem csak abban az értelemben, hogy – amint például a nemrég érintett költemények esetében – a privát múlt értelmezését ellehetetlenítő abszurd erőként roncsolják szét a versek emlékezeti tereit, hanem mert a megszólítások, a párbeszédesség testközeli szituálásán, vagy a hatalom groteszk deheroizálásán, karneváli optikába helyezésén keresztül egy *újraformálható viszony* nyitottságában mutatkoznak meg.

Mindez, ha lehet, még egyértelműbbé teszi azt az amúgy is nyilvánvaló összefüggést, hogy Petri lírájában az egységes világmagyarázatokból történő kiábrándulás nem csupán elvontabb ismeretelméleti, filozófiai okokkal magyarázható, hanem a történelmi folytonosság megszakadásának, és az ezt felváltó, finoman szólva is demokrácia-deficites társadalmi berendezkedés jóval konkrétabb élményéből eredeztethető. Hogy tehát a versei alaptónusát adó következetes ismeretelméleti szkepszis nem pusztán

6 Szigeti Csaba: *De dignitate amoris*, Jelenkor, 1992 / 6. 565

filozófiai, hanem – ezzel persze szoros összefüggésben – egyszersmind (aktuál)politikai meghatározottságú is. Ami azt is jelenti egyúttal, hogy politikai témákat érintő verseiben – esztétikai minőségüktől függetlenül, ám a sikerültebb szövegekben revelatív módon – egy következetes, költészetének egészére érvényes filozófiai álláspont *is* reprezentálódik. Művei ideológiai-politikai hatékonysága esztétikai erejükből fakad, azon költői eljárások kifinomult érzékenységéből, melyek azt a bizonyos althusseri „belső distanciát" teremtik meg a láttatott ideológiával szemben. Politikai verseiben a már említett groteszk ábrázolástechnika e „belső distancia" kialakításának leghatásosabb (mert művészileg talán legkiérleltebb) eszköze, ennek alátámasztására a későbbiekben ezért majd néhány olyan költeményt idézek meg, amelyek kapcsán láthatóvá válhat, hogyan idegeníti el magától ezzel az ideológiát, megteremtve megismerésének, és a vele való azonosulás megtagadásának lehetőségét.

Az *Egy fényképre, amelyen kezet ráznak* című verstől eltekintve, amely a magyar demokrácia halálának pillanatát az MKP és a Magyar Szociáldemokrata Párt 1948-as egyesülésében jelöli ki, Petri lírájában az 1956-os forradalom – ez lenne az a bizonyos ősz, ahova „*vissza kell menni*"? – és Nagy Imre alakja tűnik a történelmi emlékezet origójának.

Ami egyébként abból a szempontból teljesen logikus, hogy a Kádár-rendszer a maga legitimitását '56 ellenforradalommá nyilvánításának ideológiai doktrínájában alapozta meg, egyúttal pedig a felejtés mélyére száműzte az eseményekkel kapcsolatos emlékeket, egy olyan paktumot kínálva az országnak, amely a felejtésért és a hallgatásért a „legvidámabb barakk" viszonylagos szabadságát ígérte cserébe.

Petri lírája így ezt a rendszer- és diskurzusalapító megállapodást mondja fel a múlt összefüggéseinek újraszövésére formált jogával, ami értelemszerűen a jelen kritikai megkérdőjelezéséhez, sőt nem-létezőnek nyilvánításához is vezet.

És mivel – természetéből fakadóan – a múlt birtoklása mellett minden uralom a jövő rögzítésére, önnön megörökítésére is igényt tart, Petri politikai versei az Idő teljességébe történő kíméletlen beavatkozás gesztusai, a hatalmi szóval kimerevített időszerkezet felrobbantásának és újrarendezésének kísérletei. Ricoeurrel szólván[7], történelem és fikció kereszteződésé-

7 Paul Ricoeur: *A történelem és a fikció kereszteződése* in: uő: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Bp. 1999.

ben refigurálják a(z ideológiai) tapasztalatot, kölcsönös áthajlásra kényszerítve a történelem „kvázi fiktív", és a fikció „kvázi történeti" mozzanatait.

Barthes jól ismert formulája, mely szerint helyéről kimozdítani a beszédet annyi, mint forradalmat kirobbantani, Petri esetében nem csupán esztétikai, hanem a költői aktivitás nagyon is gyakorlati, politikai értelmében válik érvényessé. Ezért kiemelten fontos verseiben a groteszk, a karneváli pimaszság felforgató eszköztára, amellyel politikai költészete a hatalmi berendezkedés nyelviségében megjelenő ideológiai rendet annak *kifigurázásával* kérdőjelezi meg.

Amikor Bahtyin arról ír, hogy a karneváli tudat „nem tud megnyugodni semmiféle befejezettségben és megállapodottságban, semmiféle kizárólag komoly szempont érvényesítésében, mindennemű gondolati és világnézeti végérvényességet és megoldottságot elutasít", vagy arról tudósít, hogy ez az esemény „a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti felfüggesztésének ünnepe", ami „szemben áll minden örökkévalóval, befejezettel és véglegessel"[8], nos, ilyenkor mintha valóban a Petri-versek tartalmi-szemléleti karakterének kommentárjait olvasnánk.

Az utóbbi évtizedekben a karnevalizáció fogalma egy kulturális mozgás értelmezésére, ismeretelméleti elemzésére alkalmazott kritikai kategóriává is vált, amely minden, a hivatalos hierarchia kritikai megfordítására irányuló társadalmi, kulturális mozgás lefedésére bevethetőnek látszik.

Ebben a felfogásban, és Petri verseinek – kiváltképp politikai verseinek – tükrében a karneváli groteszk a társadalmi inverzió helye, a jelentésstruktúrán túli utópikus térbe lépés lehetősége a hatalmi egyensúlyt fenntartó logika széttörésén keresztül.

A „karnevál" fogalmának ilyenfajta kultúrkritikai értelmű kiszélesítésében helyezhető el Petri poétikájának az a markáns effektusa, amely – Eagleton Bahtyint értelmező szavaival egybehangzóan – „olyan cselekvések, képzetek és szerepek forrása, amely a társadalmi formációk domináns kultúráját átmenetileg retextualizálja, feltárva ezzel e formáció fiktív alapjait."[9]

Ezekben az emlékezetpolitikai groteszkekben különös hangsúlyt kap az a Petri technikáját alapvetően jellemző megoldás, hogy verseiben a

8 Bahtyin, M.M.: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Európa Könyvkiadó, Bp. 1982, 6. és 15.
9 Eagleton, Terry: *Walter Benjamin: Towards a Revolutionary Criticism*, London, Verso. 1981, 149.

különböző stílusrétegek keveredése minduntalan relativizálja a hozzájuk tapadó értékhangsúlyokat, megkeveri a tónusok és szólamok tiszta egyértelműségét, amit a nyelvi-logikai paradoxonok bőséges alkalmazása további jelentés-szóródás irányába mozdít el. Ez a játékos heterogenitás a Törvény tisztaságával szembeni tudatos stratégia, megannyi repedés a hegemónia testén, melynek nyomán szinte ünnepi kavalkádban omlanak össze az egymástól egyébként éles határvonallal elválasztott „szennyezett" és „tiszta" értéktartományok.

Az ideológiai rend karneváli felforgatása valósul meg például a „*Rákosi Mátyás selymes hajfürtjei, / a rózsás kis tappancsa, / első botladozásai...*" soraiban az *Ellágyulás* című vers elején, ahol az ötvenes évekre vonatkozó, a Kádár-éra nyelvét meghatározó hivatalos politikai understatement felnagyításán keresztül elért groteszk hatás a hivatalos és a valóságos történelem közötti tragikus eltérésre hívja fel a figyelmet. (Az emlékezeti formák hasonlóan groteszk ütköztetését aknázza ki Esterházy nagyjából ugyanebben az időben íródó *Kis Magyar Pornográfiá*jának *(anekdot)* című fejezete, ahol az eredetileg Mátyás királyról szóló történetek főszereplője szintén Rákosi Mátyás lesz.)

Rabelais-t idézően groteszk, a felduzzasztott képi megjelenítéssel egyenes arányban minimalizált értékvilágot közvetítő megoldás jelenik meg a híres Brezsnyev-vers utolsó soraiban is („*Nem veszi elő többé / a húgyfoltos sliccből a Nagy Októberit.*"), ami nem egyszerűen relativizálja, hanem a legmélyebb megvetés gesztusával teszi nevetségessé a pártfőtitkár figuráján keresztül a hivatalos ideológiai mezők sérthetetlennek tekintendő, bornírt eszmeiségét.

A múlt egyszerre személyeskedő és pimasz szemlélete jelenik meg az *Állítólag* politikai groteszkjében, ami stílus- és értékregiszterek szellemes egymásra vetítésével egy alternatív múlt frivol narratívumát szegezi szembe a hivatalos történelmi emlékezet értékvilágával, illetőleg általában a történelmi elbeszélések objektivitást sugalmazó retorikájával. Tragédia és irónia, patetikus humanitásgörcs és sztálini bolsevizmus, történelmi thriller és anekdotikus feloldozás elegye már a vers első soraiban gúnyosan zilálja szét a korszakra vonatkozó hivatalos történelmi emlékezet elfojtásokkal és elhallgatásokkal terhelt szerkezetét: „*Buharin a kivégző helyiség / felé haladtában elérzékenyült a halandóságán, / szerette volna megsimogatni / az emberek fejét. De egy sem volt kéznél.*"

Az egzisztencialista paródia aztán egy, némiképp meghökkentő intertextust épít magába és a Munkásgyászinduló egyik sorát idézve („*Mert mindenki meghal, aki igazán szeret*") az ezt fordító Balázs Béla felé kanyarodik („*te barom, te lila állat*"), hogy végül a szeretet parancsának engedelmeskedő Buharin odakínálhassa „*a féligszítt Bjelomor Kanált / az egyik pribéknek*".

A vers ezzel azonban nem ér véget, hiszen egy utolsó (mert több is van) lábjegyzetben Buharin gesztusát József Attila *Ars Poeticá*-jának ismert zárlatával egészíti ki: „*vö: 'Én mondom: Még nem nagy az ember. / De képzeli, hát szertelen.' / J.A./* "

Az eltérő nyelvek kavalkádja ezzel végképp destabilizálja a vers emlékezeti terének egységes szemléletét: költészet és pártideológia, magasztosság és kisszerűség, a sztálini tisztogatások rettenete és a humanista tradíció (paródiája), köznyelv, pártzsargon és költői nyelv keverése, líraforma és a lábjegyzetelés filológusi pontosságú kettőse egy homogén kulturális-ideológiai tér (jelen esetben a Kádár-kor) centralizált emlékezetpolitikájának elegánsan pimasz szétrobbantásáról – szétrobbanthatóságáról, azaz ideiglenesnek nyilvánításáról – tanúskodik.

A kis októberi forradalom 24. évfordulójára sem csak a Nagy Októberi Szocialista Forradalomra ironikusan alludáló címével viszonylagosítja el a hivatalos történelemszemlélet egyneműségét, hanem – a megtorlások szikáran tárgyilagos leltározása mellett – irodalmi és kultúratörténeti irányból is támadást intéz a Kádár-kor elhallgatásra épülő emlékezetpolitikája ellen. Mikor az „*Azután eljött János pap országa*" sorban Kádár rendszerére a *János pap országa* című Arany verssel (Arany egyik legforradalmibb versével) utal, akkor az idézettel újraértelmezi, korának szellemes allegóriájaként láttatja a XIX. századi költeményt, amelyben a társadalmi változások irányítói a földi javakért, az önfeledt dőzsölés lehetőségéért csupán a „keresztény tanítás" elfogadását, a gondolkodásról való lemondást, az alávetettség örömét kérik cserébe.

Arany költeménye egyébként maga is aktualizáló értelmezése egy, a XII. században előkerült *hamis* levélből eredő, hosszú életű utópiának, mely szerint valahol a messzi Keleten egy virágzó keresztény birodalom működik, aminek felkutatása aztán évszázadokon keresztül remekül támasztotta alá az európai terjeszkedési, sőt hatalompolitikai kísérleteket. Petri verse innen nézvést a Kádár-rendszer hasonlóképpen hamis alapvetésekre épülő realitásának történelmi előzményét János pap országának történelmi valóságot teremtő fikciójában jelöli ki, egy kultúrtörténeti kontextus alternatív emlékezetének felelevenítésén keresztül kérdőjelezve meg a Kádár-kor hivatalos önemlékezetét.

Miközben megpróbálja belakni a múltat, az emlékező „én" tulajdonképpen saját jelenét követeli, hogy újrarendezze az „*elgéppuskázott lehetőségek*" (*Nagy Imréről*) eredményeképp szétroncsolt idő szerkezetét, a „*Lehetséges Történelem*" (*Bibó temetése*) fikciójának megidézésével relativizálva a megvalósult történelem önmagát megkérdőjelezhetetlennek nyilvánító ideológiai jelenét.

A „*mi lett volna mondható / arról az erkélyről*" (*Nagy Imréről*) már soha meg nem válaszolható kérdéséből egy meg nem valósuló történet, a történelemhiány története párolog elő, melyet Petri politikai költészete ennek megfelelően csupán a hiányalakzatok retorikájával, az öneltüntető személyiség esetenként groteszk képeivel tud jellemezni, jelenlétének esetlegességével kitölteni és szétfeszíteni.

Két példázat a valóságtermelésről

Kertész Imre: *Detektívtörténet* és Esterházy Péter: *Spionnovella*[1]

Az irodalmi műfajok elrendeződésének tekintetében a hetvenes évtized a próza prosperálásának időszaka volt. A hatvanas évek lírai dominanciájához képest „mélyrehatóan átalakult a műfaji-poétikai értékhierarchia",[2] melynek az epika vált a főszereplőjévé. Az irodalmi térbe lépő fiatal szerzők – Bereményi, Csaplár, Spiró, Dobai, Hajnóczy, Nádas, Esterházy – poétikája már nehezen volt leírható az abszolútumok által meghatározott, azonosuláson és/vagy tagadáson nyugvó értékvilág, és az ezt közvetítő viszonylag homogén poétikai rend keretein belül. A prózai művek térnyerése egyfajta kulturális válaszreakcióként talán egyik tünete és következménye lehetett annak a hetvenes évek elejétől érezhetővé váló nagypolitikai és kultúrpolitikai offenzívának, amely a hatvanas évek liberalizációs folyamatait nem kevés sikerrel igyekezett leállítani és visszafordítani.[3] A szocialista neokonzervativizmus hideghulláma egyszerre szült félelmet és tanácstalanságot, amennyiben egyképp bizonytalanította el a reményeket az előző évtized reformszellemiségű irányai által kirajzolódó jövőképben, és tette ijesztően kiismerhetetlenné a jelent. Az általános elbizonytalanodást jól jelzi, hogy a kulturális térnek olyan merőben ellentétes pólusain tevékenykedő szereplői, mint Bereményi Géza és – elnézést a párhuzamért – Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes tulajdonképpen ugyanazt fogalmazták

1 A szöveg a Szépírók Társasága és a Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszéke által 2017. november 16–17-én rendezett *Hallgatag évtized* című, a Kádár-korszak kulturális és irodalompolitikai sajátosságaival foglalkozó konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

2 Szilágyi Ákos: *Hanyatlás és kezdet a legújabb magyar irodalomban* = Uő.: *Nem vagyok kritikus!*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1984, 288.

3 Csak néhány jellemző példa, az évtized elejéről: 1972-ban Pándi Pál megrendelésére a *Kritika* indít éles támadást Hankiss Elemér ellen, 1973 nem csak a „filozófusper" éve, de ekkor állítják bíróság elé államellenes izgatás vádjával Haraszti Miklóst a *Darabbér* című szociográfiájáért. 1974-ben pedig a Konrád–Szelényi szerzőpáros lesz hasonló meghurcoltatás elszenvedője *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* című dolgozatáért.

meg a korszak alapvető érzésével kapcsolatban: míg egyik Cseh Tamásnak írott dalszövegében Bereményi arról tudósít, hogy: „Elutazott tőlünk családunk egyik tagja, akit oly hőn szerettünk, egy Valóság nevű nagybátyám", addig egy visszatekintő interjújában Tóth azon mereng, hogy a hetvenes évtizeddel „Egy olyan fejlődési szakaszba léptünk, ahol az eligazodáshoz már senkinek sincsen – úgy gondolom, a politikai vezetésnek sincs – semmiféle pontos térkép a zsebében."[4] A valóságdirektívák szertefoszlása persze másként jelentett gondot az irodalompolitika irányítóinak, és megint másként az alkotóknak, ám ez a kölcsönös tanácstalanság a korszak irodalmi – és persze össztársadalmi – közérzetének egyik olyan alapszólama volt, melynek érzékeltetésére vagy analizálására az epika, úgy tűnik, a lírai beszédnél alkalmasabbnak tűnhetett. (Egyebek mellett Petri György *Magyarázatok M. számára* (1971) és *Körülírt zuhanás* (1974) című verseskötetei a jelentékeny kivételek sorát gyarapítják.)

A „minden lehetséges, mert semmi sem biztos" meglehetősen fenyegető érzetét persze eltérő poétikai szűrőkön át, különböző hatásfokon és minőségben közvetítette az úgynevezett „fiatal irodalom". (Mely terminus tudvalévőleg sokkal inkább volt ideológiai természetű, mint korosztályi jellegű.) Most két olyan szöveget szeretnék kiemelni a hetvenes évek prózai terméséből, amelyek szerzőit ma már a XX századi magyar irodalom legnagyobbjai közt tartjuk számon, ez a két (korai) művük azonban érdekes módon mintha elsikkadt volna – nem csak a korabeli, de a későbbi – recepció során is.

Kertész Imre *Detektívtörténet* és Esterházy *Spionnovella* című rövidprózája – ez utóbbi a *Pápai vizeken ne kalózkodj!* részeként – egyazon évben, 1977-ben jelent meg,[5] de az időbeli egyezés esetlegességén túl számos valóban fontos közös pont kapcsolja őket össze. Mint a címek is jelzik, mind a két szöveg az információszerzés, vizsgálódás, közelebbről nézve a *jelentésadás* hatalomtechnikai keretezettségű kérdését, illetve a „valóság" nyelvpolitikai megalkotásának manővereit állítja középpontjába,

4 *Negyven év után.* Szerdahelyi István interjúja Tóth Dezsővel, Kritika, 1985/2, 5–7. Kötetben: Tóth Dezső: *Közösség és irodalom*, Gondolat, Budapest 1988, 254. Idézi: Veres András: *Magyar irodalmi kánon a hetvenes években*, Beszélő, 1996/6–7 (augusztus–szeptember), 135–147.

5 Kertész Imre: *Detektívtörténet*, Magvető, Budapest, Esterházy Péter: *Spionnovella* = Uő.: Fancsikó és Pinta – Pápai vizeken ne kalózkodj! Magvető, Budapest, 1981. A művekből vett idézetek oldalszámai e kiadások alapján a főszövegben jelölődnek.

műfaji szempontból pedig mindkettő tekinthető olyan – a hatvanas évek magyar irodalmának közkedvelt műfaját idéző, és egyszersmind meg is újító – *példázatnak*, amely általános érvényű nyelv- és ideológiakritikai megfontolásokat hasznosítva a Kádár-kor történelmi élményközösségének egyik borzongató tapasztalatát közvetíti. A politikai funkció mindkét esetben poétikai funkcióként épül be a művek struktúrájába, ily módon képezve le a hetvenes évek kulturális-történeti kontextusainak diszkurzív uralmi stratégiáit. Míg azonban monográfusa szerint Kertész kisregénye a két évvel azelőtt megjelent „*Sorstalanság* megalkotottságához mérve [...] inkább vázlatosnak tekinthető",[6] addig a *Spionnovella* szerintem az első olyan Esterházy-szöveg, amelyben már felismerhető a *Termelési regény*, illetőleg a *Bevezetés...* majdani írójának félreismerhetetlenül egyéni hangja – sokkal inkább, mint a *Fancsikó és Pinta* Salingert idéző, illetőleg a hetvenes évek elején megjelent Mándy-regények, az *Egy ember álma* (1971) és a *Mi az öreg?* (1972) hatását viselő szövegfüzérében. A két szerzőt jellemző folyamatos önidézés technikáit is figyelembe véve izgalmas lenne megnézni, miféle kontextusváltásokon kerülnek át majd a *Detektívtörténet* egyes mondatai az életmű későbbi részébe, vagy miképp alapozza meg a *Spionnovella* nyelvfilozófiai traktátusa a *Bevezetés...* szöveguniverzumát, és hogyan formálódik később a *Javított kiadás* ősszövegévé: mindezekre azonban most nem vállalkozom. Azt szeretném csupán megnézni, miképp közvetíti (alakítja példázatszerűvé) a két szöveg a hetvenes évek társadalmi létének bizonyos érzéki evidenciát, hogyan reflektálnak a „valóság" bizonytalanná váló státuszára a kiszámíthatatlanná váló hatalmi térben, illetőleg hogyan értelmezik ezen keretek között az egyén szereplehetőségeit.Mindkét regény beavatástörténet, egyfajta nevelődési regény, amely elvileg a hatalom működésének, valamint az egyén és a diktatórikus rend egymásba tagozódó, egymást feltételező kapcsolatviszonyának megértéshez juttathat el. A *Detektívtörténet* valahol Latin-Amerikában játszódik, ahol Antonio Martens, az épp megbukott diktatúra egyik kivégzésre váró titkosrendőre veti papírra emlékezéseit szolgálatban töltött rövidke idejéről, melyekben megkísérli tisztázni és megérteni a Hatalom logikáját, s ezen belül saját szerepét. Martens tanulási folyamatának szinte rituális jellegét emeli ki a regény azáltal, hogy számvetésében a nyomozó nem győzi hangsúlyozni saját kezdeti tapasztalatlanságát, hiszen – mint minduntalan, szinte bocsánatkérően megjegyzi – „új fiú" volt a Testületnél, akinek a rendszernek minden mechanizmusával fokozatosan kellett megismerkednie.

6 Szirák Péter: *Kertész Imre*, Pesti Kalligram, Budapest, 2003, 101.

Mivel a *Detektívtörténet*ben ábrázolt rezsim egy levert forradalom romjain kezdte kiépíteni magát, ahol – Martens megfogalmazása szerint – sürgősen „Rendet kellett csinálni, kisürgetni a Konszolidációt, megmenteni a Hazát, felszámolni a felforgatást" (*Detektívtörténet*, 11), talán nem túl távoli asszociáció az 1956-os megtorlások nyomán létrehozott, önmagát eufemisztikusan „kádári konszolidációnak" nevező rendszer képét is beleképzelni a meg nem nevezett latin-amerikai ország geográfiájába. S így Martens figuráján keresztül a *Detektívtörténet* eme konszolidáció rendjének finommechanizmusaiba történő beavatódás, az autoriter hatalmi mechanizmusok gépezetében saját személyiségétől megfosztódó „én" kelet-európai regényeként is olvasható. Ráadásul „párhuzamos életrajzok" regényeként – e szerkezeti megoldás jelentőségére nyomban rátérek –, hiszen a titkosrendőr visszaemlékezéséből megismerjük a lázadó egyetemista, Enrique Salinas sorsát is. A fiatalember egy dúsgazdag üzlettulajdonos egyetlen gyermeke, akit olyannyira felháborít a diktatúra működése, hogy haladéktalanul az ellenállás útjára kíván lépni. Épp csak a kapcsolatot képtelen megtalálni a földalatti szerveződésekkel, ám apja, Federigo, hogy megmentse fiát a lázadással járó veszélytől, maga szervez Enrique-nek egy fiktív, általa kitalált ellenállási mozgalmat, amellyel le tudja kötni a fiú rebellis energiáit. Persze mindkettőjüket letartóztatják, s annak ellenére, hogy a politikai rendőrség számára is egyértelmű, hogy csupán egy virtuális szerveződéssel állnak szemben, kivégeztetik Enrique és Federigo Salinast. A kivégzésére váró titkosrendőr és a kivégzett lázadó sorsa – jóllehet a politikai tér ellentétes pólusai felől léptek be a rendszer gépezetébe – egyképp a megsemmisülés. Azzal, hogy a két eltérő sors az erőszakos halál metszéspontjában végül is eggyé válik, Kertész regénye természetesen semmiképp sem a pribékek és az áldozatok szerepét kívánja relativizálni vagy nivellálni. E szerkezeti megoldás sokkal inkább a totalitárius berendezkedések azon sajátosságát érzékelteti, melyet Hannah Arendt úgy fogalmaz meg, hogy önálló személyiségüktől történő megfosztásukkal a diktatúra azonossá formálja hóhérait és áldozatait, akik ebben a formában egyképp hordozói és tárgyai a hatalom logikai mechanizmusának.

A *Spionnovella* narrátora Martenshez hasonlóan szintén kezdő spicliként kerül az Ügyosztályra, ahol munkája koholt jelentések írására kö-

telezi. A „jelentés-adás" kifejezés lehetséges jelentéseivel eljátszva e tevékenység értelmezhetősége politikai és nyelvelméleti értelemben egyaránt lehetségessé válik Esterházy szövegében, s így a *Spionnovella* a *Pápai vizeken ne kalózkodj!* pincéréhez hasonlóan egyfajta szerzői szerepként, jelesül a szolgáltató-szerző figurájaként is megjeleníti magát, előkészítve a *Bevezetés...* én-játékainak, én-maszkjainak gazdag hálózatát. Mindezek együttes jelenléte pedig a nyelvhasználat hatalmi beágyazódását, a mindenkori elnyomás uralmi függőségeit nyelvi kiszolgáltatottságként jeleníti meg. A történet számos részlete a *Filozófiai vizsgálódások* passzusainak puszta illusztrációjaképpen olvasható. Egy helyütt pl. a spion és neje már-már wittgensteini párbeszédének lehetünk tanúi: „Lám-pa. Lámpa, látod? – le, majd fölkapcsolta, a fényre (és a sötétségre) odafordítottam a fejem. – Úgy. Most már ezt is tudod: lámpa. – A kezével jelezte, hogy végzett, csinálhatok, amit akarok. – A kutyaúristállát!! – akartam. [...] Kattintgatni kezdtem én is kapcsolót. – Nézd! Szecs-ka-vá-gó! A fény villózására kacagtam, hangom csilingelve töltötte meg a tért. – Íme, ennyit ér – mondtam a feleségemnek." (*Spionnovella*, 302) A szöveg egy következő jelenetében saját főnöke oktatja hasonlóképpen a spiont: „De ha például a kedves mamát, annak idején, a jobb hangzás miatt MAMMA helyett FÜLOLAJ-nak szólítottad, akkor ez felbecsülhetetlen érték [...] A gondolat számít és mindent szabad. Tehát: fölépíteni, szavatolni." (*Spionnovella*, 299) Avagy utolsó példaként említve, az ügyosztály dolgozóinak baráti összejövetelén a következő problémafelvetés hangzik el: „Tudja, jóember, ez a FÖLDSZINT 24., mert itt a tábla: FÖLDSZINT 24. ([...] Ekkor sorba az emberekhez léptem, és azt mondtam, azt értem, hogy itt az áll a táblán, hogy FÖLDSZINT 24., de honnan a francból, mindig ezt a kifejezést használtam, honnan a francból tudjátok, hogy valóban ez a FÖLDSZINT 24.?" (*Spionnovella*, 309) A használatfüggő jelentés wittgensteini koncepciója – mint a *Bevezetés...* roppant építményének egyik kiemelten fontos eleme – az egymást is megfigyelő megfigyeltek paranoid közegében,[7] a

7 A közéletet és a magánéletet egyformán behálózó megfigyelői tekintetek egymásba fonódó rendjére két szellemes példa a *Spionnovellá*ból: „Nekirugaszkodván, az arcomat a (feleségem) melle közé temettem, és suttogtam mindenfélét (mint rendesen). Akkor ő kissé eltartott magától, s rámutatott a mellbimbójára. – EBBE BESZÉLJ." (*Spionnovella*, 301) ÉS: (A Főnök) „Behívatott a szobájába, ahol bensőségesen egymásra tekintettünk: »Már nem vagy zöldfülű.« Meghatottan hallgattam. »Akkor hát takarékoskodhatunk némileg a szalaggal.« [...] Persze továbbra is lehallgattam. Igaz: ő is engem: most rendben." (*Spionnovella*, 279)

jelentésírók, verőlegények, illetve a kékülő tinóru abszurd perének során válik szorongatóvá. Ez utóbbi elég egyértelműen a hasonlóképpen szürreális kelet-európai koncepciós perek tragikomikus dramatizálása, irodalmi elődjeként pedig felidézi Hamvas Béla – akkor még csak gépiratban olvasható – *Karneváljá*ból a licsipancsi pástétomsütőnek szintén az ötvenes évek politikai leszámolóspereit modelláló jelenetét. A jelentésírás művészetébe, a jelentés uralásának technikai fortélyaiba az efféle elméleti tudás birtokosaként a Főnök mint a hatalom teoretikusa vezeti be a spiont – amiképp Martens számára is az Ügyosztály vezetője, a titokzatos és filozofikus Diaz testesíti meg a Hatalom szerkezetének ismeretét. Tanításának mintegy végső summázataként egy ízben a Főnök a következőképpen fogalmaz: „– Hogy mi van a jelentésben, az másodlagos. A fontos a *van*. A van-ság. ([...] És bízz a feletteseid olvasatában." (*Spionnovella*, 268–269) A pragmatikus jelentésfelfogás eme definíciója a spionizált szövegkörnyezetben a totális hatalomgyakorlás, az ideologikus valóságtermelés nyelvi gyakorlataként láttatja (jelenti) magát, és ez az a pont, ahol Esterházy írása igazán szoros kapcsolatba kerül Kertész kisregényével. A nyomozás okozati logikája, azaz jel és jelentés viszonya a *Detektívtörténet* szövegvilágában a *Spionnovellá*hoz hasonlatosan ugyanis szintén a visszájára fordul. Egyik esetben sem a bűnhöz kapcsolódik többé a büntetés, hanem az eleve eldöntött büntetéshez – a kész jelentéshez – igazodik a bűnjelek utólagosan elrendezett hálózata, azaz a valóságként megmutatkozó fikció. Érdemes e tekintetben a *Spionnovella* iménti idézetével párhuzamba állítani Kertész szövegének egyik passzusát, amelyben Martens a jegyzőkönyvekbe foglalt *jelentésekről* ír:„Ez időben Enricquének még csak a dossziéját nyitottuk meg. Mi már tudtunk róla. Elvont adatként szerepelt a nyilvántartásban, és tudtuk, hogy előbb-utóbb személyesen is szerepelnie kell. [...] Hogy ügye éppen a merénylet folyamatba tett ügyébe fog-e beléilleni történetesen, vagy valami másba, az nekünk igazán tökmindegy. [...] Egyszóval adattárunk tudta már, hogy Enricque előbb-utóbb elkövet valamit. Sorsa minálunk már eldőlt." (*Detektívtörténet*, 28–29) A *Spionnovellá*ban a Főnök és a spion párbeszédében igencsak ironikus hangoltságban jelenik meg ugyanez: „Erről jut eszembe, azt a Mancikát elkaptuk. – Melyiket? – Akiről múltkor, ebéd közben beszéltünk. – Főnök, légy szíves, ne tégy lóvá. Azt az egész mancikás-sztorit ott rögtönöztük. – Meglehet. De elkaptuk." (*Spionnovella*, 274)

A szöveg, a nyelv mindkét esetben átveszi az irányítást a valóság felett, pontosabban, a realitás válik a hatalmi direktívák által engedelmesen formálódó, képlékeny anyaggá. A fundamentális kód eltűnésével, a jelek rendjének összezavarásával a kisregények által ábrázolt társadalmi térben a politikai racionalitás mint nyelvi racionalitás mutatja fel magát, ahol a realitás csupán szimulatív állapotban létezik. Így válhat Enricque fiktív lázadása gyilkos valósággá, ezért okíthatja Diaz egy alkalommal Martenst a hatalomnak alárendelt igazság pascali bölcselmének cinikus travesztiájával (*Detektívtörténet*, 27), és ezt jeleníti meg mulattatóan a kékülő tinóru tárgyalásán a jelek végletes szóródását hasznosító abszurd valóságképzés mármár módszertani példázata. Nem véletlen, hogy pl. Marcuse mélységes ellenszenvvel viseltetett a wittgensteini nyelvfilozófiával szemben, amely – szerinte – tisztelettel adózik a jelentések és az alkalmazhatóságok sokféleségének, ám kizárja érdeklődési köréből mindazt, amit a nyelv az őt beszélő társadalomról elmond. Tekintélye áldását adja mindazon erőkre, amelyek eme társadalmat mozgatják, s még egyszer elfojtja azt, ami a társadalom beszéduniverzumában amúgy is elfojtás alá került. Esterházy és Kertész írásai azzal, hogy e nyelvi praxis működését jól felismerhetően a kelet-európai társadalmi térbe helyezik, a használatfüggő jelentéstermelés hatalompolitikai összefüggéseit hasonló kritikai distanciával szövegszerűsítik. Ha úgy tetszik, a kontextusfüggő, pragmatikailag kisajátítható jelentésfelfogás egy olyan sajátos kontextusát mutatják be, amelyben e jelentéskoncepció etikai értelemben válik igazolhatatlanná. (Általánosságban vélem igaznak, hogy mindkét szerző nyelvi gyakorlatának kiemelten fontos funkciója a jelenlét etikájára történő folyamatos rákérdezés.) A hatalom ekképp ábrázolt terében a nyelv korántsem tekinthető semleges médiumnak, sokkal inkább a fenyegetés és a kisajátítás eszközének, s éppen ezt példázza a jelentések van-ságáról, és a felettesek olvasatába vetett bizalomról szóló főnöki bölcselkedés, vagy a jegyzőkönyvek textuális irányítása alá kerülő valóságtermelés processzusa a *Detektívtörténet*ben. A két regény szövegvilágában az erőszak nyelvi úton legitimálja önmagát, „jelentések" és „értelmezések" egymásba fonódó diszkurzív hálózatában teremtve meg uralmi technikájának rendszerét. Érdekes és közös poétikai megoldása a két műnek, hogy mindezt az olvasói szerep reflektált pozicionálásával is érzékeltetik, s ezzel magát a befogadót is a szövegekben megképzett nyelvi-hatalmi játéktér részesévé avatják. Kertész regényében ennek formai eljárása a textuális

beágyazódások láncolatának létrehozása: az olvasó az első oldalakon egy ügyvéd feljegyzéseit olvassa, aki röviden értelmezi és közrebocsájtja Martens emlékiratait, aki viszont Enrique naplóját olvasva-értelmezve próbál eljutni a hatalom középponti logikájának – sőt, ahogy Diaz mondja a regényben: *filozófiájának* – megértéséig. Az egymást értelmező értelmezések során keresztül, melyben minden hang egy őt megelőzőből próbál tájékozódni, a narratíva magja – vagyis a Hatalom rejtett, középponti jelentése – egyre inkább elzárkózik a feltárulkozástól, amennyiben nem esszenciális, hanem perspektivikusan közvetített értelemként mutatkozik meg. Az olvasó így, eme egymásba épülő értelmezői láncolat részévé válva maga is kénytelen tudatosítani saját értelemadási kísérletének esetleges, ám megkerülhetetlenül hatalmi jellegét. A hatalompolitikai vonatkozások mellett Esterházy szövege erőteljesebben játszik rá a szerző–szöveg–értelmező közt működő cserefolyamatok uralmi játékára, a befogadói jelentéskisajátítás agressziójára, míg Kertész kisregénye inkább azt sugallja, hogy minden erőfeszítésünk ellenére a hatalom (mint intézményesült jelrendszer) logikája közvetlenül mégsem hozzáférhető, csupán működésében érhető tetten, és ezt a formai építkezéséből elősejlő sugalmazást a regény végén történetszerűen is megerősíti. Az események egyetlen túlélője, aki nyomtalanul megszökik a rezsim bukása után, ugyanis éppen az a Diaz lesz, aki a hatalom filozófiai hordozójaként, mozgatójaként és birtokosaként került bemutatásra, s aki (ami) ily módon nem lesz befogható, rögzíthető: örökös szökésben marad. (Amiképp Esterházynál a szöveg „igazi" jelentése.)

A *Spionnovella* tinóru-epizódjának olvasója pedig a szövegbéli Főnök státuszába csúszik, hiszen neki is egy, a spion által írt (fel)jelentést, illetve a tárgyalás abszurd jegyzőkönyvét kellene értelmeznie, mégpedig azoknak az ideológiai-kulturális konvencióknak a hatalmi fedezékéből közelítve tárgyához, amelyek a jelölési rejtély számára a leghasználhatóbb megoldást teszik lehetővé. Az értelmezhetetlennek tűnő szövegrésznek, nem tehet mást, bíznia kell felettese, a befogadó olvasatában. A történetekben ábrázolt minden egyes szereplőnek pragmatikai helye van a Hatalom rendjében. Pontosabban, a szerep-keretek, kitöltésre váró koreográfiák és üres funkciók azok, amelyek szinte tetszőleges – hiszen a rendszer által identitásuktól már megfosztott – személyekkel tölthetők be a hatalmi gépezet aktuális jelentéstermelési szükségleteinek megfelelően. Kertész kisregénye már-már didaktikusan jellemzi ezt a változékonyságában is statikus

állapotot pl. akkor, amikor Diaz elmagyarázza Martensnek, miért nem tartóztatják le Federigo Salinas feleségét is: „Maria Salinasnak élnie kellett, hogy gyászoljon és hírünket költse. Senki sem maradt szerep nélkül ebben a játszmában, és az ő szerepe ez volt. Vigyáztunk hát rá, mint a hímes tojásra." (32) Hasonlóan fogalmaz a történet végén is: „Mindenkinek megvolt a szerepe ebben a játszmában, mondom, Enriquének csakúgy, akár az Ezredesnek. És Diaznak is, aki pedig azt gondolhatta magáról, hogy ő osztja a szerepeket. A logikán belül volt Diaz is [...], igen, a logikán kívül itt senki számára nem volt már hely." (*Detektívtörténet*, 101–111)[8] Esterházy történetének szereplői, a Főnök, a spion, az ügyosztály dolgozói (a barátságosan csak „a fiúk"-ként emlegetett verőlegények csapata), illetőleg a megfigyeltek és az áldozatok – az operarajongó nő, a kékülő tinóru, „Mancika" stb. – egymásba tagolódó világában pontosan határozódnak meg az „én" aktuálisan szükséges és lehetséges szerepfunkciói. *Nincs mese*, csak a néma hatalmi gépezet valósága van, amint ezt a Főnök a kissé még naiv, s az általa gyanúsnak ítélt tündérleányt feljelenteni kívánó spion számára a következőképpen próbálja meg érthetővé tenni: „Barom. Őslény. – Arca elsápadt, nagyon felizgatta magát. – A tündér a mi emberünk! Érti, a mienk!" (*Spionnovella*, 286) Néhány évvel korábban Petri György a kádár-kori egzisztencia kilátástalan determináltságával kapcsolatosan fogalmazta meg ugyanezt a *Reggel* című versében: „Csinálhatsz bármit, / akarásod is ők csinálták." A Kertész-mű középponti metaforája, a Boger-hinta[9] mint a kiszolgáltatottság általános érvényű modellje így a Kádár-éra antropológiájának, egzisztenciális kiszolgáltatottságának példázatává válik. (Ez az elmés szerkezet egyébként Kertész *Kié Auschwitz?* című tanulmányában is említésre kerül majd.[10])

Itt kaphat ismét jelentőséget, hogy mindkét kisregény narrátora feltűnő gyakorisággal hangoztatja saját kezdő, tapasztalatlan mivoltát, azt, hogy tanulási-beavatási folyamatuk elején állnak. Sőt, Martens agyát, mint írja, az Ügyosztályra történő felvétele előtt ki is mosták. (*Detektívtörténet*, 11) A művek ezzel kétség kívül a hatalom nyelvének identitásképző szerepét hangsúlyozzák – Esterházy írásának előzményeként e tekintetben Peter Handke *Kaspar* című, a hatalmi kódokká rögzülő nyelv szocializációs erejét példázó monodrámája tekinthető.

Kertész és Esterházy történetei testközelből, a mindennapok zsigeri tapasztalatának birtokában adnak esztétikai formát Rancière foucaultiánus teóriájának, amely szerint az érzékelhető rend felosztását egy olyan szabály irányítja, amely meghatározza e közös világban való részvétel módozatait, szavatolja a határokat kimondható és kimondhatatlan, a látható és a láthatatlan közt, korlátozva ezzel a cselekvést és a kommunikációt.[11] Az érzékelhető felosztásáért felelős hatalmi rend példázatszerű megmutatkozása olyan ideológiai potenciált hordoz ezekben a művekben, amely a szövegek esztétikai megformáltságában az ábrázolt ideológia elidegenítésével nyeri el hatékonyságát, az *azonosulás* helyett így a *megismerés* kritikai lehetőségét teremtve meg.

Azzal, hogy a rezsim összeomlása után Diaz megmenekül a számonkéréstől, Kertész műve a lokalizálhatatlan hatalom mindörökre rejtőző logikai mechanizmusának működését az időtlenségbe helyezve transzcendálja, míg a *Spionnovella* zárlata egy gyakorlatiasabb, tehát illúziótlanabb lehetőséget sugall. Az utolsó jelenetben a spion és a Főnök sakkozik, és a spion a soron következő lépés felfüggesztésével megszakítja az ettől meglehetősen ingerültté váló Főnökkel vívott partit. Ez a gesztusa könnyen értelmezhető a hatalommal való szembeszegülés lehetőségeként. A *Filozófiai vizsgálódások* ismert analógiájának értelmében ugyanis (ahol Wittgenstein a sakkjáték és a nyelvjáték használata közötti egyezéseket elemzi) ebben a jelenetben annak a szabálykészletnek a felmondásáról, felfüggesztéséről

8 Szirák Péter a *Detektívtörténet* karaktereinek sematikus, szappanopera-szerűen elnagyolt megjelenítését nehezményezi. A jellemzéssel egyetértve, a magam részéről azonban olyan tudatos választásnak vélem ezt a – valóban a szappanoperáknak mindenki által ismert menazsériájára hajazó – világábrázolást, amely a szubjektumot a hatalom által leosztott kész szerepek statikus, funkcionális struktúra-elemeiként fogja fel. Ez a (hatalom-)elméleti belátás jelenik meg abban a gyakorlati (esztétikai) formában, melyben a szereplők a hollywoodi alapsémák szándékoltan ismerős keretei közé vannak szorítva (megcsömörlött aranyifjú, gazdag apa, szadista rendőr stb.).

9 Martens kollégájának, a szadista Rodrigueznek az íróasztalán álló szobor, ami „egy talapzatból és azon két, villában végződő állványból állt. A villák egy rudat tartottak. Ez a rúd pedig egy kicsi emberi figurát, úgy, hogy a behajlított térde és a térde előtt összebilincselt csuklója között haladt keresztül. [...] Mutatóujjával megpöckölte a pici bábut, a fejénél. Az pördült erre néhányat, majd – amikor alábbhagyott a lendület – csak úgy himbálózott ott a rúdon, a fejével lefelé. Látható volt a combja, az elnagyoltan kifaragott ülepe, no meg ami közöttük van [...] – Ez a rész itt – írt az ujjával egy kicsi kört fölötte – szabaddá válik. Csinálhatsz vele, amit akarsz." (23–24)

10 Kertész Imre: *Kié Auschwitz?* = Uő.: *A száműzött nyelv*, Magvető, Budapest, 2001, 245.

11 J. Rancière: *Disagreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1999, 29.

van szó, amelyet a nyelvi játéktér normatív, hatalmi szabályai írnak elő. A spion kezében a tábla felett lebegtetett bábu egyszerre radikális nyelvi cselekvés (a sakk/nyelv-játék szabályainak semmibe vétele) és morális tett (a hatalmi struktúra megkérdőjelezésének mozzanata). Ugyanakkor a szöveg egyik utolsó mondta, mely szerint „az üres halmazra ugyanis majd minden állítás igaz" (*Spionnovella*, 313), egyszersmind e hallgatás, e visszavonulás, e szubverzív kivonulás korlátlan hatalmi kisajátíthatóságát is jelzi. E talányos gesztus végeredményben a spion utolsó – a valóság, s rajta keresztül az én-szerepek létrehozhatóságáról adott – *jelentéseként* vár értelmezésre.

Tündérország Hömpölyzugban, avagy vidám történetek Közép-Nirvániából

Márton László: *A mi kis köztársaságunk*

Márton László *A mi kis köztársaságunk* című szövege ugyan regényként definiálja magát, ám legalább ilyen érvényességgel a bölcseleti szatíra megjelölés is állhatna műfaji eligazításként a kötet első lapján. Mármint akkor, ha ez valóban eligazítana bárkit is, hiszen – amint erre néhány interjúban a szerző is kitér – a magyar irodalmi kánon korántsem bővelkedik olyan alkotásokban, melyek az abszurd, a groteszk szemléletet és nyelvi magatartást a nemzeti mentalitás kritikai jellegű allegóriájaként viszik színre. *A nagyidai cigányok*on kívül Márton László Kemény Zsigmondot és Teleki *Kegyenc*-ét említi lehetséges előzményként, és ez a szerény lista meglehetősen pontosan jelzi, hogy a kulturális kánonunkban rögzülő felfogástól ugyancsak idegen a magunkon való gúnyos nevetés (tanulságokat is) felszabadító ereje.

Márton regénye e tekintetben tehát inkább világirodalmi szövegmintákhoz kénytelen igazodni, miközben nyelvezetét természetesen a magyar irodalomból is kölcsönzött vendégszövegek, valamint történelmi események refigurálásának szövegbe emelésével építi. A regény tulajdonképpen ezeknek a kódoknak, idézeteknek, műfaji allúzióknak, szövegmorzsáknak archívumszerű együttesében lép működésbe, intenzivitását pedig az ezek ütköztetéséből, egymásra montírozásából, vagy egymás elleni kijátszásából nyert szatirikus, abszurdba hajló, vagy éppen szorongatóan keserű modalitása teremti meg.

A szöveg alapjául mindazonáltal egy valós történelmi esemény, az úgynevezett „Vésztői Köztársaság" megidézése szolgál, melyet a regény egy fiktív település, Hömpölyzug területére helyez.

1944-ben ezen a kelet-magyarországi településen, ahonnan elmenekült a régi közigazgatás, valamint kivonult a német és a szovjet hadsereg is, egy sajátságos hatalomgyakorlási forma bevezetésére került sor, ami az „állam az államban" elven működött nagyjából két hónapon át. A

kommunizmus meglehetősen bizonytalan eszmei konstrukcióját próbálván a gyakorlatba átültetni, semmibe vették az országos rendelkezéseket, megakadályozták az új közigazgatás kiépítését, és területi, gazdasági, valamint politikai önállóság kiépítésére törekedtek. Annak ellenére, hogy a regény javarészt beazonosítható módon idézi meg a hajdani eseményeket és személyeket, Márton számára mégsem a történelem dokumentarista ábrázolása volt az elsődleges, hanem egy olyan társadalmi modell fikciós eljárásokkal való értelmezése, melynek résztvevői először érezték úgy, hogy maguk irányíthatják sorsukat, maguk teremthetik meg és élvezhetik politikai és gazdasági értelemben is elnyerni vélt szabadságukat. Azt vizsgálja – a vésztői eseményeket tulajdonképpen ürügyként használva –, hogy a sérelmekbe-hazugságokba történő bezárkózás, az egész világgal való önelégülten dacos szembefordulás, a külső-belső ellenségek állandósult termelése, a szabadságharcos retorikával leplezett szervilizmus és kisszerűség ősrégi reflexei hogyan alakítják a személyes és kollektív identitás viszonyait történelmünk során. És ugyan szerzőnk szinte minden egyes interjújában leszögezi, hogy direkt áthallások helyett általánosságok megragadása volt a szándéka, kortárs befogadóként nagyon nehéz nem valóságreferens jelentéstulajdonításoknak kiszolgáltatni a regény bizonyos mozzanatait, így pl. a Juliska néni „önfeláldozó szavazatszámlálásai nyomán kétharmados többséggel" elfogadott sarkalatos jogszabályokról szóló (31), vagy a dudvafürdő nyitását szorgalmazó Cziblész által készített „Nem leszünk orosz gyarmat!!!" feliratú kartonpapírral kapcsolatos (345) részeket, de ideig-óráig még az autójával száguldozva balesetet okozó Rezešová elvtársnő alakja (369) is ébreszthet akár ilyesféle mimetikus képzeteket a rendőrségi bulvár hozzám hasonlóan szorgos olvasóiban.

Az idő múltával ezek a konkrét áthallások – ahogyan remélhetőleg a szöveg puszta allegorézisként történő felhasználhatósága is – minden bizonnyal kikopnak a regény értelmezési teréből, hiszen nyelvi gazdagsága, intertextuális rétegzettsége egy ennél jóval tágabb, az egyén, a közösség és a hatalom viszonyát az ideológia absztrakt, ám egyszersmind konkrét történelmi tapasztalatokat reprezentáló terébe helyező olvasatot is kínál.

A hömpölyzugi események – és azok tágabb történelmi környezete – egyrészt persze adatolható módon válnak beazonosíthatóvá a szövegben, ugyanakkor a szöveg jeleinek elrendezése erőteljesen elbizonytalanítja a fikció és a valóság közötti demarkációs vonalakat. A szövegben a tények logikája és a fikció logikája közötti határok összekuszálódnak, a Történetírás és a történetek írása az igazság egyazon rendjébe illeszkedve teszi láthatóvá közelmúltunk történelmének „empirikus" univerzumát.

A határok elbizonytalanítása, viszonylagossá tétele azonban ezen túlmenően is a szöveg esztétikai és nyelvi megformáltságát alapvetően meghatározó szerkesztési elv. Ez a keveredés, az elviekben különnemű elemek egymáshoz kapcsolódása a legtöbbször úgy történik, hogy egy jól ismert idézet és egy többnyire politikai-ideológiai frázis izgalmas jelentésütközéseket teremtve montírozódik össze egy mondaton belül. Tetszőleges példával illusztrálva, így működik pl. a következő részlet is: „Ha majd mindenki mindent bevallott (...), akkor mondhatjuk, hogy: megálljunk, mert itt van már a Kánaán!" (285) A Petőfi-vershez és a politikai vallatások történelmi emlékéhez kapcsolódó igencsak eltérő értékpreferenciák egymásba csúszása a humanista bázisú ember- és társadalomeszmény politikai kisajátításának groteszk érzékeltetésén keresztül az értékek relativisztikus, politikailag instrumentált létmódjára figyelmeztet.

Hasonló hatású regiszterkeveredés érhető tetten abban a műfaji kavalkádban is, amikor a szöveg magába építi a népmese, a film, anekdota, mítosz, a szocreál próza vagy a daljáték formáit, melyek a műfaji kódokhoz társuló jelentésmezők konfrontáltatásával minduntalan idézőjelbe teszik, módosítják, átértelmezik a történetmondás nyelvi rendjét.

Ugyancsak keverednek a terek és idősíkok is, hiszen például a szöveg bizonyos részei a XVIII. századi Königsbergbe montírozódnak, nem beszélve arról, hogy az elbeszélő – aki egyébként az események kortársi krónikásaként jeleníti meg magát – minduntalan kilép a történet időkereteiből, és olyan omnipotens kommentátorrá változik, akinek ismeretei a jelen felől teszik értelmezhetővé az eseményeket. Megemlíti például a Szovjetunió majdani felbomlását (337), utal a délszláv háborúra (357), máshol meg bizonyos aknák 1971-ben történő hatástalanítását nyugtázza (383), egyszóval az utólagos történelmi tapasztalatok birtokosaként formál jogot a történet jelenidejében zajló dolgok megítélésére: saját poétikai eljárásainak igazolására. A részint visszamenőleges elbeszélői pozíció hitelesítheti, hogy az irodalmi reprezentáció esztétikai eljárásainak köszönhetően a tragédia komédiaként ismétlődhessék, vagyis hogy a regény Marxot parafrazálva az események egyazon pillanatban lehetséges tragikus és komikus létmódját állíthassa.

Márton László regénye tehát alapvetően a legváltozatosabb szövegviszonyok ütköztetésén, pontosabban az ebben rejlő szatirikus hatáspotenciál kiaknázásán keresztül építkezik, mely során a fenséges és az alantas egymásba játszatása, az értékregiszterek oly módon történő ütköztetése is gyakori megoldás, hogy a heroikusan túlzó felstilizálás még inkább nevetségessé tegye a kisszerűt, még inkább láthatóvá tegye annak provincialitását.

Ilyen jelenet pl. az, amikor Mrázik elvtárs és Najmán politikai kiszorítósdiját a szöveg a hömpölyzugi égen egymással küzdő fehér és fekete bika mitikus küzdelmeként viszi színre (116), módszer és hatás tekintetében egészen hasonlóan ahhoz, ahogy a *Termelési-regény*ben montírozta össze Esterházy egy vállalati csetepaté, és az *Egri csillagok* nagyszabású csatajelenetét. További példaként lehet említeni a számos kínálkozó lehetőség közül pl. Sztálin tevékenységének kozmogóniai képekben történő retorizálását (197), vagy azokat a jeleneteket, amelyekben a kisszerű önelégültség a szakrilégium nyelvén és szimbolikáján keresztül válik nevetségessé: Najmán elvtárs sorsának rosszabbra fordulásakor például egy utcai pózna vért kezd könnyezni (352), a marxizmus klasszikusainak olvasása nyomán pedig egy acéltüdűvel élő mozgáskorlátozott járni kezd és izmos ifjúvá serdül. (281)

A különböző értékmezők egymással szembeni cinkos kijátszása elsősorban tehát a regény szatirikus modalitását erősíti, a swifti-rabelais-i hagyományhoz kapcsolódik, ám az abszurd nevetés mögött kirajzolódó történelmi események rettenetének időnkénti *kísérteties* felszínre törése – mint pl. a szabadkai vérengzés képeinek bevillanása, vagy Najmán kivégzésének látomásos felidézése – mégis a folyamatos fenyegetettség, szorongás nyugtalanító érzését kelti, ami mindvégig ott munkál a sorok között.

Márton művészetét, mint megannyi előző művében, technikai értelemben tehát ezúttal is az a kérdés foglalkoztatja, hogy milyen hatalommal bír az alkotó a történelem, a történetek és az emlékezet felett.

A szöveg ezért sem ragaszkodik szigorúan a kronológiai és topográfiai pontossághoz, és bár határozottan kijelöli történetének idejét az 1944-es és 1945-ös évben (168, 200), bizonyos események, így többek közt a Sztálin hatvanötödik születésnapjával kapcsolatos részletek, vagy a műben akár önálló betétszövegként is olvasható Kaffka-gyilkosság alapjául szolgáló Lakos-gyilkosság 1943-ra illetőleg 1946-ra datálhatók, ráadásul ez utóbbi Szentesen történt. Hasonlóképpen mosódnak össze a fikción belüli

realitás és képzelet tartományai, hiszen a történet számos szereplője a legkülönbözőbb látomásokon, víziókon keresztül járul hozzá a történetmondás hitelességének szavatolásához, melyekben, újat csavarva ezzel valóság és fikció amúgy is elég problematikus kapcsolatán, a történelmi tények sora – a fikcióban bujkáló „nyers valóság" – jelenik meg imaginációként. Az elbeszélői hang grammatikai tekintetben sem tekinthető egységesnek, hiszen minduntalan keveredik benne az egyes és többes szám első személyű forma, ami folytonosan újratermeli a történet igazságával kapcsolatos bizonytalanságokat.

Ez a hevenyészett felsorolás is jelzi, hogy *A mi kis köztársaságunk* nyomok, lehetőségek, regiszterek különféle típusainak kombinációival játszik, hogy a határátlépések segítségével különböző elgondolási lehetőségeket kínáljon a történethez. A valóságost – írja Ranciére az *Esztétika és politika* egyik passzusában – fikcióvá kell tennünk ahhoz, hogy elgondoljuk, és Márton László éppen ezt teszi, amikor a valóság láthatóságának térképét a fikcionalitás esztétikai reprezentációinak hangsúlyozásán át teszi hozzáférhetővé.

Önmagában mindez persze puszta technika, olyan klisérendszer, amellyel alighanem a legtöbb posztmodern jelzővel ellátható alkotás leírható lehet, amiképpen azzal a megállapítással is, mely szerint Márton a nyelv működésének kiszámítható és kiszámíthatatlan játékát avatja története társszerzőjévé és egyúttal kitüntetett szereplőjévé. *A mi kis köztársaságunk* azonban ezen keresztül egy olyan sajátosan nemzeti szatírát mesél el, ami egyszerre idegen és ismerős, mulatságos és szomorú, nagyszabású és provinciális, és amelyben – ahogy a szerző fogalmaz az *Irodalmi Jelen*nek adott interjúban – általánosságban tükröződnek vissza a Zápolya Jánostól napjainkig húzódó politikai folyamatok.

A történet maga egy nyelvi félreértés következményeként bontakozik ki, hiszen a köztársaság alapító aktusa annak a tévedésnek köszönhető, hogy a város vezetői a „Tessék kialakítani a közigazgatást!" parancsát „Tessék kikiáltani a köztársaságot!"-ként értik. (27)

A regény alapjául szolgáló történelmi esemény tehát épp úgy a *nyelv összezavarodásának*, a jelentés kontroll alóli kicsúszásának eredményeként kerül színre, amiképpen a regény poétikai alapozása is a jelek és jelentések keveredésén, egymásba tagozódásán keresztül valósul meg. Talán nem véletlenül bukkan fel egy rövid jelenetben a Sztálin nyelvelméleti nézeteivel

messzemenően azonosuló Pörgős bácsi, aki a nyelvet szintén nem a felépítmény, hanem az alap részének tekinti. (77) (Megjegyzem, Sztálinnak ez a nyelvvel foglalkozó írása *Marxizmus és nyelvtudomány* címen csak 1950-ben, vagyis a történet időintervallumán kívül jelent meg, viszont Pörgős bácsihoz hasonlóan pl. Bóka László messzemenő egyetértésével is találkozott, aki az *Irodalomtörténet* 1950-es évfolyamának 4. számában a legmelegebb szavakkal, *Sztálin tanítása a nyelvtudományról, és irodalomtudományunk feladatai* címmel méltatta a tudós szöveget.)

A nyelv primátusát a regényben mindemellett kitüntetett módon jelzi a „könyv" reprezentatív, tulajdonképpen a szöveg egy lehetséges középponti metaforájaként történő használata is. Fichte *A tökéletes állam* című műve tölti be ezt a szerepet, melyet a szöveg szereplői mágikus erejűnek tekintenek, és riadt tisztelettel kezelnek. (35) A könyv Najmán aktatáskájában tűnik fel először, majd több szereplő is kapcsolatba kerül vele, így pl. a regénybeli Köztársaság diktatórikus vezetője, Mátrai – akinek alakjában a Vésztői Köztársaság valódi irányítójára, Rábai Imrére ismerhetünk – lapozgatja egy alkalommal babonás félelemmel, minden pillanatban attól tartva, hogy valaminő szellemek ugranak elő hirtelen a könyv lapjai közül. (242)

Fichtének ez a műve azért lényeges értelmezési bázisa a regénynek, mert talán az első olyan államelmélet, ami a politikailag uralt, diktatorikus eszközöktől sem visszariadó, az alattvalókat politikai gyámságban tartó zárt nemzetállami rendszerként az autoriter szocialisztikus társadalmi berendezkedések előzményének tekinthető. Ily módon tehát részint a Vésztői Köztársaság egyfajta előképét testesíti meg, illetőleg, minthogy a regény maga is a fichtei szöveg ironikus újraértelmezése, kommentárja, történelmi kontextusban történő kifejtése, a mű poétikai alakzataként egyfajta kicsinyítő tükör szerepét is játssza.

A fichtei „észállam" ijesztően önmagába záruló rendjében szerzője szerint ugyan „igen hamarosan kifejlődik a nemzeti becsület és az élesen meghatározott nemzeti jellem" (J. G. Fichte: *A tökéletes állam*, Phönix kiadás, Budapest, 1943, 134.), ám ezt a későbbi történelmi tapasztalatok igen kevéssé támasztják alá, és Márton László regényében sem lelni ennek nyomát.

Ami viszont *A mi kis köztársaságunk*-ban betöltött további szerepét illeti, Fichte műve egyfajta ideológiai felettes énként metaforizálódik a szövegben, irányítja, kormányozza, strukturálja a Köztársaság történéseit,

identifikációs mintákat nyújt, rendezi a társadalmi mozgásokat és kollektív célokat tűz ki a közösség elé. Egyszóval: ideológiaként működik. Mármost igen fontosnak érzem, hogy Márton regényében az ideológiai erő textusként, nyelvként, fikcióként – könyvként – jelenik meg, hiszen ezzel a mű tulajdonképpen a valóság és a fikció azon hagyományos hierarchiáját kuszálja össze, melyben a fikció csupán derivátuma, alárendelt párja a realitás elsődlegességének. Itt azonban a fikció lesz az, ami kényszerítő erővel nem csupán befolyásolja, de meg is teremti a maga valóságát, ami ettől kezdve elveszti realitását. Az autoriter társadalmakban a valóság csupán szimulatív módon képes működni, sugallhatja a szöveg, és csak röviden emlékeztetnék rá, hogy pl. Kertész *Detektívtörténet*e (ahol az előre megírt akták szövegeihez keresik meg a szereplőket és eseményeket), vagy Spiró *Tavaszi tárlat*a (ahol egy újságcikk szövege igazítja magához a főhős valóságát) hasonlóképpen jeleníti meg fikció s realitás kölcsönviszonyát a totalitárius államberendezkedések működésében. A hömpölyzugi köztársaság szatírájában ráadásul az ideológiai felettes én nem is rendelkezik beazonosítható jelentéssel, pontosabban számos lehetséges jelentéssel ruházódik fel, lévén, hogy a babonás félelmen és tiszteleten túl senki nem rendelkezik közelebbi információkkal Fichte dolgozatáról. Sok izgalmas elképzelés mellett felmerül így például annak a lehetősége, hogy a tökéletes államban eltörlik a menstruációt, illetőleg hogy a teljes egyenlőség jegyében esetleg mindenki kopasz lesz, de valószínűnek tűnik a mesterséges marhahúshoz történő ingyenes hozzáférés nagyszerű lehetősége is. (34, 55)

Az ideológiavezérelt tökéletes állam a regény lapjain ennek megfelelően a terror és a teljes idiotizmus szimbiózisában szerveződik.

A mi kis köztársaságunk teoretikus hatékonysága abbéli esztétikai erejéből fakad, ahogy az abszurd, groteszk vagy szatirikus poétikai effektusok segítségével folytonos „belső distanciát" (Althusser) teremt azzal az ideológiával szemben, amelyet bemutat. Ezzel mintegy elidegeníti az autoriter ideológiát önmagától, és megteremti megismerésének – nem pedig az azonosulásnak – az esélyét, ami alkalmasint azoknak a viszonyoknak és mentalitásoknak a megváltoztatására sarkallhat, amelyek létrehozták az illető ideológiát.

Az elbeszélői hang modalitása maga is ennek a belső megkettőzésnek a szabálya szerint szerveződik, hiszen a kimért, precízen tudálékos, leíró jellegű intonáció kiáltó ellentétben áll azokkal a legtöbbször ijesztő,

embertelen, megalázó vagy épp mulatságosan kisszerű tartalmakkal, amelyeket ily módon közvetít. Ebben a reflexív eltávolításban nem csupán a dolgok szánalmas vagy ijesztő mivolta mutatkozik meg, hanem – a nevetés segítségével – a részvét hermeneutikája is a szövegbe csempésződik.

Újabb belső törésvonalat hoz létre az elbeszélői szólamon belül az egyes és többes szám első személyű megszólalások már említett váltakozása. A ragozás kettősségének cserélgetésével a szöveg nem feltétlen a beszélő alanyok számának módosulásaira utal, sokkal inkább annak felismertetésére játszik rá, hogy a tökéletes, autoriter államban eltűnik a különbség a „mi" és az „én" közt. Megszűnik az emberek sokfélesége, gyanússá válik az önálló gondolkodás, az egyén és a közösség közötti distancia elmosódásának eredményeképp a személy már a közösség hangján artikulálja magát, míg a kollektívum egységes énként reprezentálódik. Ebből fakadóan aztán – amint Hannah Arendt fogalmaz *A totalitarizmus gyökerei* lapjain – egy idő után mindenki „tévedhetetlenül úgy cselekszik, mintha maga is a történelem menetének része lenne."

„A tökéletes államban az ember úgy el fog tűnni, akár a tengerparti homokba rajzolt arc" – olvassuk ezzel kapcsolatban a szövegben *A szavak és a dolgok* híres zárómondatának a helyzethez formált parafrázisát. (202) Az „ember" kifejezés a szubjektivitás eltörlődése mellett az adott politikai kontextusban persze a politikai tisztogatások gyakorlatát is felidézi, a homogén masszává, tömeggé formálódás jelentésében pedig a regény zárójelenete értelmezi a Foucault-i mondatot, amikor a köztársaság bukása, a Mrázik-féle hatalomátvétel után Hömpölyzug lakosai – az elbeszélőt is ideértve – fokozatosan Mrázik elvtárs hasonmásaivá válnak. (365)

Az általános és az egyes közti különbségek eltűnése ugyanakkor a nyelvhasználat radikális változásában is jelentkezik, amit Márton regényének egy rövidebb, a totális állam szimulatív valóságának már említett sajátosságát is jellemző részlete a következőképp ír le: „A jövőben, amely már jelen van köztünk, nem lesz hazugság, mert a nyelv nem lesz alkalmas rá, hogy használói hazugságokat fogalmazzanak meg. A jövőben el sem tudunk gondolni holmi hazugságot, mert nem lesznek rá szavaink. Eltűnik a különbség az igazság és a hazugság között." (204) (Az idézet utolsó mondta egyébként a történelem és fikció kereszteződésében formálódó regénytechnika önjellemzéseként is érvényes, ahol a „kemény" történelmi tények fikciós eljárásokkal történő felpuhítása teszi kérdésessé az említett oppozíciót.)

A regény egyik jelenete, amely a Sztálin születésnapjára készülő színházi előadás előkészületeit és szinopszisát tartalmazza, akár az ideológiavezérelt tökéletes állam vastag szatírával megfogalmazott, burleszkbe fordított jellemzéseként, vagyis a regény újabb belső tükreként, öntükröző alakzatként is olvasható lehet.

Az analógia a tökéletes állam és az ünnepi előadás között az ideológia Alain Badiou által feltételezett *színházi* meghatározottságában rejlik. (*A valóság iránti szenvedély és a látszat montázsa,* in: uő: *A század*) E szerint az ideológia diszkurzív alakzatai által létrejövő társadalmi kapcsolatok egy olyasféle imaginárius montázst hoznak létre, amely mégiscsak reprezentál valamiféle valóságot, színpadra állítja az ideologikus viszonyokat, s a szerepeket, maszkokat, társadalmi koreográfiákat szcenírozva teremti meg a maga (fiktív) színpadi valóságát. A darab a totális nemzetállam zártság-eszményének megfelelően végig Hömpölyzugban játszódik, az egyetlen, Tündérországban játszódó jelenet is csak azzal a kitétellel maradhat a forgatókönyvben, hogy a happy endben ki kell derüljön, „Hömpölyzug maga Tündérország." (163) (Hogy egy újabb, remélhetőleg mihamarabb feledésbe merülő aktuálpolitikai allúziót említsek.)

Főszereplője bizonyos Kóczi fejedelem – Rákóczi nevét értelmezhetetlennek találták a hömpölyzugiak – úgyhogy a szabadságharc tematika eleve adott, és valóban, a forgatókönyv a közelebbről meg nem határozott, de lépten-nyomon felbukkanó ellenséggel szembeni leszámolások, egy szintén kevéssé pontosított szuverenitás-eszme megvalósításáért folyó küzdelem története. A nemzet felvirágoztatásának, és a külső-belső ellenségképzés („nemzetközi burzsoázia", „belső reakció") fárasztó tevékenységét gyakorta szakítja meg az „Éljen Sztálin elvtárs! Éljen a mi kis köztársaságunk!" felkiáltása, mintegy további erőfeszítésekre sarkallva az elszánt nemzetvédőket. Az előadás szövegkönyve – a regény intertextuális nyelvi megformáltságához hasonlóan – jól ismert irodalmi alkotások elemeiből áll össze, mint pl. a *János vitéz*, a *Zalán futása*, az *Ágnes asszony*, vagy a *Mama*, ráadásul ez a zavaros montázs a szövegelemeket valami végletesen lebutított, a darab ideológiai követelményeihez torzított, gyermekded átfogalmazásban fűzi össze. A színmű tehát, ahogy e gyors áttekintés jelzi, valóban tartalmazza mindazon jegyeket – bezárkózás, harc, belső ellenségekkel szembeni politikai drill, nemzetieskedő giccs, provincialitás, idiotizmus stb. –, amelyek a Tökéletes Állam berendezkedését jellemzik.

(A darab zárlata, a szabadságharc bukása, Kóczi fejedelem száműzetésbe vonulása a Rögös-tó partjára pedig a Vésztői Köztársaság bukását – s vezetőjének haladéktalan internálását – meséli el.)

A mi kis köztársaságunk másik, a regény szerkezeti megoldásait összefoglaló mise en abyme alakzata talán a XVIII. századi Königsbergben játszódó fejezet, ahol Gajdos, a hömpölyzugi juhász Euler professzorként jelenik meg, aki a königsbergi hidakkal kapcsolatos matematikai probléma megoldásával a gráfelmélet megalkotójaként lett ismert.

Elképzelhető, hogy a königsbergi hidakon tehető séták által kirajzolódó alakzatok, vagyis a szövegben egyébként néhány matematikai definícióval is megidézett gráfok a mű térstruktúrájának olyan kicsinyítő tükrei lennének, ahol a gráfként elképzelt szöveg sarokpontjainak, vagy csomópontjainak a regényben hangsúllyal említett szerzőket, az európai szatirikus-groteszk nagy alkotóit – Swiftet, Cervantest, Rabelais-t, illetőleg Kafkát és Orwellt – tekintjük, a szöveg textuális járatai pedig, melyek a königsbergi hidakon történő sétákhoz hasonlóan elképzelhető olvasás irányvonalait vezérlik, a közöttük értelmezhető összeköttetések, élek halmazai lennének. E két utóbbi szerző megidézése a szatirikus modalitás mélyén munkáló metafizikai és (vagy) ideológiai fenyegetést, a paranoid politikai szemiózis megmutatkozását teszi láthatóvá regényben.

Ezt hivatott erősíteni a Kaffka rendőrkapitány meggyilkolásával kapcsolatos fejezet, ami önálló novellaként olvasva remek szöveg, viszont terjedelmi és részben tartalmi okokból épp oly nehézkesen illeszkedik a regénybe, akárcsak a Sztálin lányának kiszabadításáról szóló, hosszadalmas, meglehetősen unalmas és nyelvileg sem túl érdekes mesei szövegbetét. (A novellaszerű epizód alapjául szolgáló események, a Lakos József szentesi rendőrkapitány 1946-os meggyilkolása körüli konspirációk jegyzőkönyve és utóélete egyébként számomra dermesztőbb a maga dokumentarista valójában, mint annak Kafka-idézetekkel, allúziókkal átdolgozott parafrázisa. Ahogy mondani szokás, a valósághoz képest néha még Kafka is realista.)

Ugyanakkor persze Kafka vagy Orwell – sőt: Móricz *Rokonok*jának – említése fontos asszociációs mezőket kapcsolhat a regényhez, amelyek értelmezői ízléstől és elszántságtól függően akár úgy is alakíthatják az olvasás menetét és értékhangsúlyait, hogy erőteljesen elmozdíthatják a regény szatirikus olvasatát egy jóval sötétebb, apokaliptikusabb irányba, amit egyébként a szöveg zárlata akár alá is támaszthat, amikor Magyarország jövőjét egy lassan megnyíló „fénnyel teli szakadék”-ként, a mindannyiunkból fakadó fojtogató üresség feltárulásaként vizionálja.

Van egy szerintem erősen ide kapcsolódó mondat Márton László regényében, ami a következőképpen szól: „A Magyarok Istenének jelenlegi tartózkodási helye ismeretlen.” (263)

Talán nem tűnik erőltetettnek az a lehetőség, hogy a Petőfi (illetőleg a *Nemzeti dal* mellett az összes ide kapcsolható himnusz, ima, fohász stb.) pátoszát bürokratikus bikkfanyelvben ironikusan szétforgácsoló állítást a regényben megformált, transzcendens vonatkozási pontok nélkül maradt, szabadsághiányos történelem magyarázataként értelmezzük. A metafizikai középpontok, etikai instanciák eltűnése nyomán kohéziós kapcsolatok nélkül maradt világ e folyamatosan nagyravágyó, mégis reménytelenül kisszerű és ijesztő történelmi sors szimbolikájában mutatja meg természetét.

Ezzel összefüggésben nyerhet jelentést a már említett színi előadás egyik ártatlannak tetsző mozzanata, melyben azt olvassuk, hogy Kóczi fejedelem szíve szerint a janzenizmus híve volt. Ennek lényegét a darab szerzői ugyan egy zenés-táncos revüben vélik leghatásosabban magyarázhatónak, az előzőek értelmében azonban inkább a Pascal rejtőzködő istenére történő utalást érdemes itt észrevennünk és párhuzamba állítani az iménti, roncsolt Petőfi-allúzióval. (Fontos megemlíteni, hogy Márton László ezúttal is roppant műveltséganyagra építi szövegét, melynek legapróbb részletei is izgalmas kulturális kódokat rejtenek – ez esetben pl. II. Rákóczi Ferenc janzenizmushoz fűződő viszonyára történő kultúrtörténeti utalást.)

Szigorúan teoretikus szemmel nézve a centrum hiánya magyarázhatja – de esztétikai értelemben nem mentheti – a regény szerkezeti lazaságát, a montázsszerűen egymáshoz kapcsolt jelenetek, hangulatok, történetszilánkok összefűzését, amelyek mintha folytonos kitérői lennének egy halványan felsejlő, allegorikus háttértörténetnek: közös történelmünknek.

Zápország zápvitéze

Spiró György: *Kőbéka*

Spiró Györgyről hitelt érdemlően aligha állítható, hogy legvidámabb íróink egyike lenne; némi parafrázissal élve, szövegvilágát sokkal inkább egyfajta *ontológiai ború* jellemzi, amely rendre a groteszk, a szatíra, az abszurdba hajló keserű irónia stíluseszközein keresztül manifesztálódik. Az antropológiai pesszimizmus és a – finoman szólva – illúziómentes történelem- és társadalomszemlélet keretei közé illeszkedik új regénye, a *Kőbéka* is, amely sok tekintetben a szerző *Feleségverseny* című 2009-es művéhez kapcsolódik. Mindkét mű a nem túl távoli jövőben – illetve a *Kőbéka* egyes részletei a közelmúltban –, egy borzalmas „kommunista királyság" társadalmában játszódva mutatja meg a jelen ijesztően ismerős eseményeit. A képtelen jelenetek szinte otthonosan valóságosnak ható sorjázása, a félfeudális államkapitalizmus abszurd leírásainak reálisként lehetséges dekódolása analógiás elven működő olvasati lehetőségeket nyit meg, a kortárs magyar társadalom jellemzéseiként láttatva a műveket. Ráadásul a főszereplők mikrovilágának és Magyarország (sőt, a globális politikai tér) makrovilágának jellegzetességei mindkét esetben tükörviszonyban állnak az ábrázolás folyamán, s így a *Feleségverseny* Vulnera-családja éppúgy a magyarság szimbolikus reprezentánsa lesz, amiképp a *Kőbéka* Kálmánkája, illetőleg az ő figyelemre méltó faluközössége. Ezt az analógiás viszonyt a regény lakonikus tömörséggel a következőképpen teszi nyilvánvalóvá egy helyütt: „Kálmánka azért ért a nép nyelvén, mert a nép tökhülye". (K 69)

Sehol egyetlen szerethető szereplő, rokonszenves jellem, vagy akceptálható cselekménymozzanat: a világ értelemhiánya formálódik meg ebben a groteszk idegenségben, amelyet – a szatirikus megszólalás sajátosságából fakadóan – az elbeszélői pozíció felülnézeti perspektívája ellenpontoz. (Ami természetesen az olvasói értékviszonyulás hely[zet]ét is befolyásolja.)

A *Feleségverseny* valószínűleg nem tartozik a szerző életművének legmaradandóbb darabjai közé, amiképp talán a *Kőbéka* sem éri el Spiró legjobb regényeinek színvonalát, ám poétikai szempontból jóval gazdagabb megformáltsága a politikai szatíra műfajának mégis sikeresebb megvalósulását eredményezte. Amellett ugyanis, hogy a regény napjaink társadalmi-politikai valóságának könnyen felismerhető, helyenként talán hivalkodóan egyértelmű ábrázolását nyújtja, Kálmánka története egyúttal a *János vitéz* izgalmas parafrázisa is. Petőfi elbeszélő költeményének pretextusként történő felhasználása úgy teremt kapcsolatot a XIX. századi és a XXI. századi művek közt, hogy ironikusan érvényteleníti – miközben persze hiányként láthatóvá is teszi – azokat a világnézeti eszményeket, antropológiai bizonyosságokat, a nemzeti értékekkel kapcsolatos feltételezéseket, amelyek Petőfi számára még evidens kiindulópontot jelentettek műve írásához. Eme kapcsolódás rejtett motivikus hálózatán keresztül a *Kőbéka* a XIX. századi nemzet- és individuum-eszmények és remények eltűnésével szembesít, melynek ijesztő példázatai jelennek meg explicit formában a regény közvetlennek mondható politikai utalásaiban.

A lehetséges *János vitéz*-párhuzammal kapcsolatban már a regény eleje elültetheti a gyanút az éber olvasóban, amikor arról értesül, hogy Kálmánkát a kukoricásban szülte meg az anyja. A gyanú akkor érhet végképp bizonyossággá, midőn a mélyszegény sorból, egy elnéptelenedő („fiatal nem maradt Zápon, mert vagy elmentek külföldre, vagy elmentek a fővárosba, vagy elmentek a városba, vagy meghaltak balesetben, vagy meg sem születtek" [K 25]) településről származó hős vándorlásai során halálos szerelembe esik egy Julish nevű, mellesleg igencsak talpraesett és kikapós leánnyal, hogy története végén aztán egy igen különös Tündérországban fejezze be kalandozását. A hős szociális helyzete és meghatározottsága alapján akár rá is érvényesek lehetnek Margócsy István Jancsit jellemző sorai, mely szerint ő „a természetes közösség természetes gyermeke – aki annyira önmagára hagyatkozhat csupán, hogy még a családi, genetikus kötöttségektől is meg van fosztva", hiszen Kálmánka gyámügyi előadókkal, intézeti elhelyezésekkel, noha-bortól zavaros agyú rokonsággal gazdagon mintázott gyerekkora tulajdonképpen illeszkedik az árvaság szociológiai értelemben elgondolt képzetköréhez.

Többet árulnak el azonban azok a különbségek, amelyek Petőfi hősét, és Kálmánkát – aki amúgy a jól csengő Melák vezetéknevet viseli – oly látványosan választják el egymástól. Míg ugyanis Jancsi – hogy folytassam Margócsy imént megszakított mondatának idézését – „szenvedélyes indi-

vidualitásának nagyszabású kinyilvánítása során egyénített gesztussal sérti meg a falu, a nép, a természetes közösség szabályrendszerét, s romantikusan számkivetett bujdosást kell, hogy magára vegyen", addig Kálmánkában szenvedélynek, nagyszabású tetteknek, sőt individualitásnak sem leljük semmiféle nyomát. Spiró hőse megbízhatóan együgyű, cselekvésképtelen, szinte a gyengeelméjűségig tudatlan fiatalember, aki mindvégig rezervált nyugalommal és értetlenséggel viseli el azokat a hajmeresztő helyzeteket, amelyekbe belesodródik. A bujdosást nem ő veszi tehát magára, hanem külső erők kényszerítik bele, személyes, akaratlagos cselekvés szinte sohasem befolyásolja életét, a „választott individuális sors" (©Margócsy) helyett magatehetetlenül sodródik egyik kalandból a másikba. Jól jellemzi ezt a folyamatos alávetettségben vegetáló létformát, hogy Kálmánka kalandozásainak ritmikusan és periodikusan visszatérő helyszíne a börtön, ahova a legkülönbözőbb, számára sosem tisztázott okok miatt kerül, illetve a rabomobil, ahol – amint a regény egy jelenetében olvashatjuk – „a megbilincselt Kálmánka rutinosan ült a hátsó ülésen." (K 143)

A személyes megváltás, az autonóm személyiség megteremtése, ami Petőfi hősében a beteljesedést elnyerő küzdelem élettörténetébe ágyazódik, tágabb értelemben pedig valamiféle nemzeti identitás megfogalmazásaként mutatkozik meg, Kálmánka esetében szóba sem jöhet. (Már csak azért sem, mert többek közt épp maga a felvilágosult nemzetfogalom vált érvénytelenné a *Kőbéka* disztopikus, félfeudális társadalomszerkezetében, erőszakos hatalmi gyakorlataiban.)

S épp ezért hangsúlyos a két mű zárlatának értelmezését illető különbség is: míg Jancsi – Margócsy szerint – a maga által választott sors végigjárása után „a legszélsőségesebb szubjektív döntés, azaz az öngyilkosság elhatározó gesztusának jutalmaképp" részesül a tündérországi boldogságban, addig az utazása végére érő Kálmánka nem nyerhet kegyelmet a maga Tündérországában. Ez egyébként a *János vitéz* azon szerkezeti logikájából is következik, hogy Jancsi vándorlása – úgy is, mint a lélek utazása – a kezdeti, elvesztett idill állapotának visszaszerzését célozza, ám Kálmánka sorsát semmiféle aranykori idill nem aranyozta be, melynek ideális állapota (erkölcsi, metafizikai jutalomként) visszaállítható lehetne utazása végén. Így tehát életútja is csak az eredendő kiszolgáltatottság és saját, fel sem fogott pusztulása kezdő és végpontja közti változatlanságban lesz leírható. A *Kőbéka* utolsó, „Tündérországban" játszódó jelenete egyébként szerintem

a regény legerősebb, tényleg emlékezetes lapjai közé tartozik, később kicsit bővebben is visszatérek rá.

Petőfi hőséhez hasonlóan Kálmánka is kalandos utazások során élhetné meg a maga fejlődéstörténetét, hiszen eljut Amerikába (az Óperenciás tengeren túlra), Oroszországba, Franciaországba, Afrikába vagy Németországba is. Ám kalandjait minduntalan csak rajta kívül álló félreértéseknek köszönheti, melyek szálait a világot behálózó és irányító slendrián titkosszolgálatok mozgatják. Az életút-metafora (a célelvű, tudatosan munkált személyiségfejlődés pályájának) érvénytelenítésével a regény egyrészt ellenpontozza Petőfi hősének individualizációs folyamatát, ahol minden egyes kaland az önépítés, az autonóm döntések felvállalásának egy-egy mérföldköve, ugyanakkor széles tablóként ábrázolja a magyar (és a globális) hatalmi tér alapvetően korrupt, hazug, kimozdíthatatlan állandóságban működő gyakorlatait, amelyek egyszersmind a személyes kiszolgáltatottság részbeni magyarázataiként is szolgálhatnak. A szatirikusan ábrázolt aktuálpolitikai elemek – Spiró nyelvhasználatára talán még jobban illik a N. Frye által alkalmazott „militáns irónia" fogalma –, és a c-kategóriás politikai thrillerek eltúlzott paneljeinek gyakran mulattató (máskor soknak tűnő) kevercse a közállapotok gyilkos idiotizmusát rögzíti. A hajmeresztően groteszk eseményekben viszont, ahogy említettem már, nem nehéz felfedezni közelmúltunk és jelenünk társadalmi történéseinek realisztikus leírásait. A valóságeffektusoknak a disztopikus kalandsorozatba való beleágyazódása azzal a következménnyel jár, hogy részint elképzelhetővé teszi a szorongatóan irreális világ bekövetkeztét, másfelől pedig még inkább kihangsúlyozza valóságos jelenünk abszurditását. Amellyel kapcsolatban aztán a regény valóban igen bőkezűen adagolja az információkat, úgyhogy ezt csak néhány példával illusztrálnám. A regénybeli királyságban pl. aki „nem fogadja el a közmunkát, az nem kap egy vasat sem" (K 37); a kormány által minduntalan deklarált nemzeti egység a szegénységben valósul meg (K 21); ugyancsak a kormány nézete szerint a tiltakozókat a külföld pénzeli (K 37). De ismerős eset lehet a milliárdos cégek átíratása hajléktalanok nevére (K 43), és az „addig lopjál, amíg lehet" tetterős kormányzati jelszava is (K 18), vagy a szánalmasan idióta miniszterelnöki casting, melynek eredményeképp Kálmánka válik a külföld által is támogatott jelöltté. (K 38-59) Ugyancsak meglehetősen áthallásos a királyi kormányzat ideológiai gépezetének lajstromozása, a manipulációs technikák egyetemi tan-

anyaggá nemesülő kurzusainak áttekintése, úgymint: „álviták generálása", „önálló gondolkodás elsorvasztása", az „észérvek letiltása a kormányzati vitákban, mivel azok úgysem mennek át", a tőmondatok használatának, és a sulykolás fontosságának kiemelése, a „célszemély lehetetlenné tétele", különös tekintettel a becsületsértési perek üdvösen hosszú lefutási idejére, vagy az „ártó hatalmak bábként mozgatott ellenzéki szervezeteinek" folyamatos leleplezési programja. (K 71-78)

Ennek a rettenetes államszerkezetnek éltetője, kovásza, és fenntartója végeredményben a tudatlanság és a szolgalelkűség, ami Spiró nemzetkarakterológiai jellegű elképzeléseiben mindig is fontos szerepet játszott: „A szolgalelkűségből – fogalmaz itt szarkasztikusan – baj még sose származott, bizonyság rá a magyar történelem." (K 123) Egy másik jelenetben egy bizonyos filozófiaprofesszor pedig Kálmánka és társai megfigyelésének köszönhetően a következő címet viselő könyvéért részesült Nobel-díjban: „*Ignorance as one of the most decisive factors of making human animal.*" (K 170)

Némiképp pátoszosabb hangoltságban a *Tavaszi tárlat*ban így jelentkezik ugyanez: „Ez a Magyarország: a szolgaság és terror országa, a nyomor és a rosszindulat országa, a hazug önképek és a megalapozatlan illúziók országa, örök." (Tt 250)

Nem csoda tehát, ha a *Kőbéka* regényvilágába nem kerülhetnek át Petőfi elbeszélő költeményének azon analógiái, amelyek ott az ész, a racionális tisztaság megragadásába vetett hit epizódjaiként jelentek meg, mint pl. a felvilágosodásról szóló mesei betét, a boszorkányokról szóló 21. ének.

A regény egyébként többször reflektálja saját átirat-mivoltát, megbontva, szétzilálva a pontos megfeleltethetőségen nyugvó olvasat lehetőségét, ezzel is kihangsúlyozva a minta és a parafrázis értékvilágai közt lévő távolságot. Ilyen metareflexív mozzanat például, mikor a börtönben a rabok a *János vitéz*t adják elő kultúrmunkaként (K 35), vagy az elbeszélő költemény 17. fejezetére utaló hazatérés-jelenet, amikor az örvény felragadja Kálmánkát, és „vitte, vitte, akár egy griffmadár, amíg le nem csapta a jövőben, hogy ő is megszülessék." (K 228)

Még egy mozzanatot emelnék ki a két szöveg közti összefüggésekkel kapcsolatban, mégpedig azt, amikor Jancsit a francia király János vitézzé nevezi át. Azért kiemelten fontos ez a névadási rítus, mert Jancsi itt válik le genealógia nélküli nevéről, és saját jogán, személyes erényeiért nyeri el

új identitását, ami lehetőséget ad neki arra, hogy (a 14. fejezetben) immár beérkezett emberként áttekintse addigi életét, visszamenőlegesen átlátható struktúrába rendezhesse múltját. A *Kőbéka* ezt a jelenetet természetesen csak az eredeti szöveg értelmének megtagadásaként, eltüntetéseként, hárításaként építheti magába, mégpedig a következőképpen.

A francia király posztumusz kitüntetésben részesít néhány embert, akik az Amerika elleni harc során életüket áldozták Franciaországért. Egy tévedés folytán a kitüntetettek közt van Kálmánka is, aki azonban eltűnt, s így a számára járó díszoklevelet a magyar ügyintéző egyszerűen a Szajnába dobta. „Minderről persze Kálmánka nem tudott." (K 163-164) Nem birtokolhatja tehát az okiraton szereplő „Záp vitéz" megnevezéssel járó új identitást, s éppen ezért élettörténete sincsen, amit el tudna bárkinek is mesélni, össze tudna foglalni egy okozatiságon nyugvó narratívában. Ebben az eltérésben két korszak, két értékvilág és személyiségideál szédítő különbségeit nyitja meg Spiró regénye.

Ahogy Kálmánka élettörténete is esetlegességek, logikát nélkülöző hányódások sorozata, úgy a regény idővonatkozásai is meglehetősen képlékenyek. Nem pusztán azért, mert nemigen lehet tudni pontosan, mikor is játszódik a történet, hiszen egy disztópikus politikai szatíra esetében ez akár természetesnek is mondható. Az már inkább zavarba ejtő, amikor egy leírásban látszólag minden logikát nélkülözve kerülnek egymás mellé időrendi sorrendben a legkülönbözőbb történeti idők rétegei: „Történt mindez a Margit hídnál, és nem a Lágymányosinál, amelyet Rákócziról, majd Orbánról, majd Horthyról, majd Kádárról neveztek el, mielőtt megint a Lágymányosi nevet kapta." (K 45) Az időbeliség bicsaklik meg akkor is, amikor Kálmánka egy váratlan fordulattal a Lipótmezőn találja magát, mégpedig az 1940-es évek vége felé, ahol moszkoviták, internacionalisták, antifasiszták és deportáltak groteszk, ám annál gyilkosabb politikai csatározásai közt téblábol tovább. A bolondokháza a kelet-európai irodalmakban Csehovtól Bulgakovig jól ismert toposz, az értelmiségi pozíció egyetlen adekvát kerete. Ennek megfelelően Spiró regényében is egy bizonyos Történész az, aki váteszként a magyar történelmi jövő rémes eseményeit meséli el Kálmánkának, a politikai/koncepciós perektől a Lipót 2007-es bezárásáig, illetve a Történeti Levéltár 2017-es (egyelőre még fiktív) felszámolásáig.

Az emlékezet eltűnése, eltüntetése lesz tehát a mű sugalmazása szerint az a jövőbeli kiindulópont, államalapító gesztus, amely lehetővé teszi a

regénybeli rezsim majdani hatalomra kerülését és hatalmának megtartását: „Ezzel vége a magyar államnak, mit államnak, az államiságnak, az eszmének magának! És ezt a magyarok tették! Nem a török, nem a tatár, nem a német, nem az orosz, hanem a magyarok (...) Bárcsak magyar kézre ne került volna soha ez az ország!" (K 200-217) – összegzi borús jövőképét a Történész, akinek monológjaiba (Spiró regényeiben megszokott fogásként) talán a szerzői szólam is részlegesen beszüremkedik.

A Lipóton játszódó dupla időspirál (amely a múltba röpít, hogy ott a távoli jövőt írja meg „előre") végül a hazafelé vezető útra veti ki Kálmánkát. Petőfi sorsát kereső hőse, és Spiró sodródó antihőse természetesen odüszszeiájuk végén sem érhetnek el ugyanabba a metafizikai révbe. Kálmánka szögesdrótokon átbújva, sugárfertőzött területeken áthaladva jut el szülőfalujába – nem mellesleg, útközben találkozik az időközben csúf, sziszegő boszorkánnyá öregedett Julish-sal, akivel kölcsönösen nem ismerik fel egymást –, ahol megdöbbenve ámul el a táj szokatlan szépségén. Rózsaszín, varjú nagyságú pókok, mutáns, mindenféle kinövésekkel tarkított állatok, emberméretű gombák, tölgyfányi papsajtok és narancs- valamint fügeligetek közt sétál le a faluszéli tóhoz, ami olyan kék volt, mintha amerikai képeslapokról került volna oda, felszínén tehén és elefántméretű kacsák és hattyúk úszkáltak. A vidék leírása egyrészt persze megidézi az „örökös tavasz pompáját", Jancsi Tündérországának mesebeli boldogságban úszó metafizikai tartományát, a jogosan elnyert kegyelem és beteljesülés állapotát, ami azonban Kálmánka számára már egy kiürült, sugárfertőzött vidék halálos nyugalmaként adatik meg. A „tündéri" kulisszák egymásra montírozása önmagában is erős zárlat, hiszen a regény logikája szerint a posztapokaliptikus táj ék gyilkos, pusztító üressége mint közeljövőnk egyetlen lehetséges Tündérországa kínál megváltást. A transzcendens és a halálosan reális közös képpé oldása ismét csak két korszak várakozásainak, lehetőségeinek ijesztő különbségeit sűríti magába, a metafizikai remények végleges eltűnését rögzíti. Tovább erősíti a jelenetet Kálmánka tökéletes reflektálatlansága, aki valamiféle öntudatlan sztalkerként, teljesen gyanútlanul vág át a fertőzött vidéken otthonáig, (imént épp fel sem ismert) szerelmével való közös jövőjét tervezgetve. Falujának mesés tájjá változását csodálkozó derűvel szemlélve fogalma sincs arról, hogy saját pusztulásának díszletei közé került. Ahogy életének, úgy halálának is csupán passzív elszenvedője, statisztája, ebben az értelemben Kálmánka tulajdonképpen a „saját halál"

megérdemelt végcéljához ér el, és éppen ebben a tudatlanságban rejlik a helyzet drámaisága. A felelősség nélküli létezés és elmúlás (vö: „*Ignorance as one of the most decisive factors of making human animal.*") ebben a jelenetben – visszamenőlegesen, a regény disztópikus világának szatirikus jeleneteit is a maga tragikumába forgatva – erős egzisztenciális kérdésként veti fel az alávetettség, a kiszolgáltatottság, és a hatalmi manipulációk reflektálatlan eszközeként vegetáló, személytelen létezés rettenetét.

Összeraknám a testem

Hazai Attila: *Feri: Cukor Kékség*

...egy másik égitesten
(Kontroll Csoport)

A szerző tragikus és korai halála óta Hazai Attila szövegei az irodalmi szubkultúra klasszikusaivá váltak, azaz (általában) mindenki tud róluk, és (nagyjából) senki sem olvassa őket. Nem nagyon találták meg helyüket a kortárs irodalomban,[1] sőt talán még az sem feltétlen látható, mennyiben és miként befolyásolták – ha egyáltalán – az utóbbi évtizedek prózafejlődését. Ráadásul – ahogyan ez már a Magyar Irodalom Háza Kortárs Irodalmi Központjában 1998-ban tartott vitából akkor kitűnhetett – azt még méltatói sem tudták egyértelművé tenni, mi is a *valami* ezekben az írásokban, amitől nem egyszerűen működőképessé, de élvezetessé is válnak.[2] Németh Gábor ugyan két, látszólag definitív észrevételt is megkockáztatott a szövegekkel kapcsolatban – hogy tudniillik egyképp rombolják a humanitáseszményt és a mondatmetafizikát –, ám érvényessége mellett ez a jellemzés is inkább valaminek a hiányáról, megszüntetéséről, nem pedig annak hogyanjáról, a poétikai mechanizmusok pontosabb működéséről informál. Hazai prózájához azért nehéz az értelmezői nyelv elkerülhetetlen fogalmiságán keresztül közelíteni, mert működésének alapvető ambíciója éppen a jelentésekben sűrűsödő világérzékelés szétporlasztása, ami egész egyszerűen érvénytelenné és külsődlegessé teszi a jelentésrögzítő szövegértelmezések aktivitását. Szövegeinek megtévesztő egyszerűsége

1 A Mannheim-féle inkongruencia-fogalom szerint persze mégis, hiszen a valóságba történő betagozódás nem csupán a részvétel, hanem a meg-nem-felelés révén is megvalósul.

2 „Én teljesen homályban vagyok azt illetően, hogy miért volt mulatságos egy csomó rész a Hazaiból." (Farkas Zsolt) „Én gyakorlatilag végigröhögtem, és nem tudom elmagyarázni nektek, hogy min röhögtem." (Németh Gábor) *Vita a Budapesti skizóról. A Hazai-ügy,* Magyar Narancs 1998/24. http://magyarnarancs.hu/konyv/vita_a_budapesti_skizorol_a_hazai-ugy-58018

és átlátszósága olyan üvegfelületként jellemezhető, amely ugyan látszólag pontosan megmutat minden „mögöttest", ám az üveg kemény felülete azonmód vissza is pattintja a megragadására irányuló kísérleteket. Hogy egy másik, egész másfajta poétikából idecibált hasonlattal éljek, Petri *Felirat* című versének remek zárósora, a „Jelen van – jelt nem ad." több értelemben is leírhatja Hazai Attila prózavilágának ezt a sajátosságát. Utal ugyanis a (nyelvi) jeleken keresztül megtapasztalható jelentésnélküliség poétikai megvalósulására, a jelentéseket nem közvetítő, értelmezhetetlenné váló jelenidőben otthontalanná váló egzisztencia magányára, sőt akár a kortárs kánonban ugyan jelen lévő, ám *hallgatag* életmű státuszára is.

A *Feri: Cukor Kékség* Hazai Attila 1992-ben megjelent első könyve, amelynek kiadását Géher István, akihez fordítói szemináriumra járt, állítólag „percek alatt elintézte",[3] úgyhogy a szerző váratlan gyorsasággal találta magát az irodalom mélyvizében. A 90-es évek megújuló irodalmának szempontjából a megjelenés éve akár paradigmatikus évszámként is kezelhető, hiszen ugyanekkor látott napvilágot Garaczi *Nincs alvás*!-a, vagy Németh Gábortól *A Semmi Könyvéből* is. Mintha tehát egy, a nyolcvanas évek poétikájának Esterházy és Nádas fémjelezte írásmódján túllépni szándékozó, illetve – Hazai esetében – azt látszólag tökéletesen figyelmen kívül hagyó szabadcsapatok törtek volna be szervezetten az irodalom féltve őrzött területére. Legalábbis Bán Zoltán András kritikája,[4] amely együtt tárgyalta az említett szövegeket, mintha a poétikai provokáció, az irodalmi blaszfémia közös tendenciáit – az „üresség" reprezentálását – generációs és esztétikai közösségként egyaránt értelmezhetőnek látta volna, jóllehet a három említett könyv szövegvilága, nyelvi stratégiái, esztétikai programja inkább tűnik eltérőnek, mint egykönnyen azonosíthatónak. Kétségtelen persze, hogy – leginkább Garaczi és Hazai esetében – a szövegekbe épülő szub- vagy popkulturális kódok bizonyos nemzedéki jelleget is kölcsönöznek az írásoknak, ami a már említett poétikai normaszegéseken túl is megnehezíti, vagy éppenséggel lehetetlenné teszi az értelmezői jelentésképzést. Ha ugyanis – írja Bán kritikájára reagálva Farkas Zsolt – a *Nincs alvás!*-ban „»felzúg az Elektromos temetés«, akkor ez bizonyos, főként idősebb, olvasóknál meglehetősen üres szintagma maradhat, más, főként fiatalabb emberek szá-

3 Szőnyei Tamás, *„Én mondjuk szeretek érthetően fogalmazni". Beszélgetés Hazai Attilával*, Magyar Narancs 1997/31. http://magyarnarancs.hu/belpol/en_mondjuk_szeretek_erthetoen_fogalmazni_hazai_attila_iro-63513

4 Bán Zoltán András, *Az üresség könyveiből,* Holmi 1992/9, 1333-1337.

mára pedig nagyon is sokat jelenthet, talán többet, mint BZA-nak egy Ady-vers-cím említése."[5] Az idézett mondatban Farkas szintén a nemzedéki tapasztalatok kulturális különbözőségére utal, ami egyrészt nyilván jogos, de tágabb értelemben inkább a (nem feltétlen nemzedéki jellegű) értelmezői közösségek (ízlésközösségek) eltérő kulturális beágyazódásai, kompetenciái adhatnak magyarázatot az „üresség könyveihez" fűződő nagyon eltérő olvasói viszonyulásokra. Hazai szövegei annyiban ugyanis mintha valóban redukálnák az olvasói hozzáférést, hogy némely kontextusai tényleg csak bizonyos speciális, rétegjellegű előzetes tudás-szerkezet, „helyzetben levés"[6] birtokában hozzáférhetőek, s ily módon a jelentéstulajdonítás épp azon aspektusaiból zárhatják ki az értelmezők egy részét, amelyek a szövegek működ(tet)ésének talán fontos szempontjai lehetnének.

Ám minden provokatív nyelvi, stiláris megoldása, poétikai normaszegése és szubkulturális referenciái mellett a *Cukor Kékség* még javarészt a „hagyományos" értelmezői stratégiák szempontrendszere alapján is olvasható és élvezhető szöveg. Szigorú következetességgel alkalmazza ugyanazokat a jelentéstulajdonítást ellehetetlenítő, az ideológiavezérelt olvasást zárójelező eljárásokat, amelyek a későbbi rövidprózák poétikájában majd domináns szövegképző erőként fognak működni, de a történet egésze az „Esterházy-megelőzöttségre" adott olyasféle szerzői válaszként (is) tekinthető, amely tulajdonképpen épp az Esterházy által a *Bevezetés*...-ben kimunkált, a szöveghagyomány szereplehetőségein történő túllépés„ apagyilkos" szerzői stratégiáinak provokatív és élvezetesen (ön)ironikus imitációja. Ezt az olvasatot erősítheti Hazai Attila imént említett interjújának az a passzusa, ahol arról beszél, milyen sokáig idegesítette, sőt haraggal töltötte el az előtte járó írógeneráció nyelvi játékokban tobzódó szövegvilága. A *Cukor Kékség* részben talán e „hatásiszony" ironikus demonstrálásának, illetőleg egyidejű eltörlésének példás szövegszerűsítése, a saját szerzői hang megtalálása érdekében végzett szövegterápia, amit a kisregény számos (ál) pszichologizáló kijelentése is alátámasztani látszik, pl.: „Elkezdtem írni, öngyógyítási szándékkal"[7] A szöveghagyomány fölötti győzelemért folytatott küzdelem, és ezzel összefüggésben az autentikus szerzői „én" rögzíthetőségének folytonosan reflektált kísérlete a *Bevezetés...* egyik fontos szólama, ami a *Cukor Kékség* világában a posztmodern poétikai stratégiák infantilizált újramondásaként válik használhatatlanná és nevetségessé. Úgy idézi meg a posztmodern poétika ismert elemeit – intertextualitás, allúziók halmozása, a szerzői pozíció problematizálása, az integráns „én" szubjektumelméleti vonatkozásainak játékba hozása, az íródó szöveg metareflexív, belső tükrök segítségével történő modellálása stb. – hogy ezek új kontextusba helyezésével egyrészt ugyan a túllépés lehetőségét imitálja, ám ironikus, banalizáló szétírásukon keresztül egyúttal éppen saját „apagyilkos" ambícióinak (terápiás jellegű) eltörlését végzi el. A jelentés eltávolítása, semlegesítése Hazai legjobb történeteiben a jelenlét metafizikájának egészen különös erejű és hangoltságú érzékeltetését eredményezi. A *Cukor Kékség* alighanem azért tűnik olyan zavarba ejtően „üresnek", mert ahogy a tálcán felkínált (posztmodern) értelmezői kondíciók sorra érvénytelenednek el a történet előre haladtával, a kisregény egyre pimaszabbul bújik ki az ideológiavezérelt, moralitáselvű magyarázatok hálójából, fokozatosan döbbentve rá az értelmezőt a bevált hermeneutikai sémák használhatatlanságára. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy Hazai kisregényében ne mutatkozna meg valamiféle morál – jóllehet, semmiképp sem abban a „küldetéses" formában, amit egyébként roppant elegáns kritikájában BZA kér számon a szövegtől –, ám ez kétségtelenül nehezen kapcsolható visszsza a magyar irodalom hagyományához. Viszont ha már BZA a francia irodalomból hoz példát, és meglehetős pikírtséggel Flaubert két szerencsétlen hivatalnokát, Bouvard és Pécuchet figuráját nevezi meg írásában az „üresség szerzőinek" elődeiként, érdemes megemlíteni azt a Flaubert által befolyásolt francia irodalmi tradíciót is, amely szintén a jelentés eltüntetésének – ha úgy tetszik, a morál szövegből történő kilúgozásának – *etikai* munkáját végezte el. Robbe-Grillet korai szövegeinek mérnöki pontosságú mondatai, precíz, rigorózus tárgyleírásai, kimért, érzelemmentes, humortalan retorikája persze a legtávolabbi rokonságban sem áll Hazai nyelvségével, ám az a makacs törekvés, amellyel a francia szerző írásai a „mélység ósdi mítoszát"[8] igyekszenek kompromittálni, alighanem mutat némi ismeretelméleti hasonlóságot Hazai hasonlóképp jelentéskioltó törekvéseivel.

5 Farkas Zsolt, *A második legboldogtalanabb magyar kritikus. Bán Zoltán András Hazai-kritikájához*, Holmi 1998/3, 449.

6 Stanley Fish, *Van szöveg ezen az órán? = Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Atilla et al., Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996, 279.

7 Hazai Attila, *Feri: Cukor Kékség*, Balassi, Bp.,1999, 85. (A további hivatkozások a főszövegben erre a kiadásra vonatkoznak)

8 Alain Robbe-Grillet, *Természet, humanizmus, tragédia = A „francia új regény" II*, Európa, Bp., é.n.

Az emberi szellem és a világ közti szolidaritás megbomlásának poetizálása a francia új regényben tulajdonképpen a teljes művészeti hagyománnyal való provokatív szembeszegülés gesztusa volt, hiszen a művészet egésze pontosan eme közösség feltételezésén, az ember és a dolgok közé épített híd-szerep bázisán nyugszik, annak mintegy esztétikai demonstrációja. Roland Barthes ezért láthatta Robbe-Grillet technikájának felforgató erejét éppen abban, hogy az író a „jelentenek-e valamit a dolgok?" kérdését formálja szövegekké, mert ezt az evidenciának tűnő kapcsolatot a próza történetében még soha senki nem vonta kétségbe. Ez az ismeretelméleti agnoszticizmus – ami természetesen maga is jelentős filozófiai előzményekkel rendelkezik – a puszta jelenlét etikájának idegenségét csempészi a szövegekbe, ellehetetlenítve a „humanista" bázisú szövegmagyarázatok megannyi bevált módszerét. Ebből – és csakis ebből – a szempontból a közelmúlt magyar hagyományában talán Mészöly bizonyos szövegeivel rokonítható Hazai írásainak a jelentés zsarnokságával szembeszegülő, csupán a felület jelenségvilágán megmaradni kívánó ambíciója. A francia szerzőhöz hasonlóan érzésem szerint Hazai sem tekinti ártatlan szóképnek a metaforát, hanem olyan trópusnak, amely a nyelvhasználaton keresztül a mélység metafizikájával való akaratlan közösségvállalást kényszeríti ki. Szövegeinek nyelvhasználata ezért tudatosan tartózkodik a metaforák használatától, s helyettük inkább a hasonlatokat részesíti előnyben, amelyek a „mélység" érzete helyett a „felszín" képzetét keltik. Nem mellesleg a kisregény *Utca* című betétfejezetének szenvtelen, a tárgyak-dolgok helyzetét mérnöki pontossággal beméró leírásai érezhetően egy Robbe-Grillet imitációt sejtetnek.

A „mélység" elleni poétikai küzdelem szellemében a *Cukor Kékség* története a műveltségelemek (finoman szólva) látványos halmozásától is tartózkodik, a főszereplő Feri könyvtára pl. három könyvből – az *Agykontroll,* a *Testkontroll* és a cukormentes életmódot propagáló *Sugar Blues* című kiadványokból – áll. Eme pompás könyvállomány lajstromozása, és a főszereplő életére gyakorolt üdvös hatásának lelkes bemutatása látványosan ironizál azon a (posztmodern) szöveg- és szubjektumeszményen is, amely a kulturális kódok halmozásán keresztül teremti meg és igazolja magát. A könyv mint a metafizikai mélység kulturális metaforája, illetőleg mint az emberi elme modellje úgy érvénytelenítődik a szövegben, mintha a kisregény saját ars poeticáját mindezek egyszerű megtagadásaként

fogalmazná meg. Kérdés azonban, hogy mennyire vehető komolyan ez a szándék, hiszen a *Cukor Kékség* mindeközben a maga ironikus és banalizáló nyelvi szűrőin keresztül mégis pazarló bőséggel használja, működteti a legkülönbözőbb irodalmi, sőt filozófia allúziókat. Jelzi tehát, hogy jelentős tudással rendelkezik a szöveghagyományt illetően, sőt narrációja alapvetően épp e hagyomány arzenáljából építkezik, ám az ironikus eltávolítások egyúttal azt is világossá teszik, hogy mindez cseppet sem érdekli. Hogy tulajdonképpen saját kulturális bázisa hagyja hidegen.

Az értelmezés során ez a kettősség persze zavart okoz, hiszen ahhoz, hogy észleljük az ironikus V-effektusok jelenlétét, fel kell ismerni azokat az utalásokat is, amelyeket a szöveg ily módon távolít el magától. Ebben az esetben azonban épp azon hagyomány felől olvassuk a szöveget, amelyet az érdektelennek nyilvánít ugyan, ám amelytől pontosan az elszakadás vágyának reprezentálása miatt képtelen elszakadni. A lehetőségek billegéséből fakadó értelmezői tanácstalanság ezt az eldönthetetlenséget jobb híján mint szándékos provokációt, a narratíva tudatos jelentéskiürítő ambícióját olvassa vissza a szövegre. Mindeközben – hipotetikusan legalább, de – óhatatlanul megképezi az eredetit, azt a mintát, amihez *képest* a szöveg pont ebben a formában (formátlanságban) reprezentálja magát. Ilyen módon – igaz, csak árnyékként, negatív lenyomatként – azért mégis csak körvonalazódik az a hiányzó nyelv, forma vagy metafizika, melynek – ezek szerint – csupán pontosan megformált hiánya íródik meg. A norma, a szabály, az ideáltípus nem jelentésként „dudorodik ki" Hazai írásaiból, hanem olyan eltűnésként mutatkozik meg, amellyel szemben aztán a szöveg tökéletesen közömbösnek mutatkozik.

A *Cukor Kékség* több műfajt és hagyományt megidézve az irodalmi mező parodisztikus allegóriájaként bújik ki az egyértelmű besorolhatóság alól. Műfaji státuszát illetően így talán alkalmas megnevezésnek tűnhet a *hamisítás*, azzal a megszorítással, hogy a *hamisítvány* ezúttal pimaszul jelzi is saját imitatív létmódját. Szilágyi János György Pauer Gyula *Pseudo*-sorozata kapcsán fogalmaz meg a hamisításról olyan észrevételeket, amelyek a *Cukor Kékség* poétikáját is jellemezve Hazai művészetét a magyar neoavantgarde hagyománnyal kapcsolhatják össze: „mint a művészet újfajta létjogosultságáért vívott küzdelem állomása [...] annak a lehetőségét tárja fel, hogy a hamisítás *mint hamisítás* váljék a művészi kifejezés eszközévé. A hamisítás az antiművészet egyik klasszikus lehetősége – miért ne le-

hetne megragadni mint kifejezési formát éppen annak demonstrálására, hogy szüntelenül hamisított világban élünk. Ebből indul ki a modern művészetnek az az iránya, amelynek célja pseudo-művek alkotása, amelyek pseudo-eszközökkel pseudo-formákban pseudo-tartalmakat ábrázolnak"[9]

A pikareszk hamisság-esztétikája felől nézve Hazai kisregénye viszont az „arisztokratikus" művészet „demokratikus" szatírája, amely a kreativitást imitálva semmisíti meg az „eredetit". Destruáló, deheroizáló energiái valamiféle plebejus radikalizmussal fordulnak szembe az irodalmi fétisek uralmi rendjével, s a pikareszk regények antihőseihez hasonlatosan a nevetés felszabadító kritikájával detronizálják a hagyomány mítoszait. A kreáció és az imitáció, az eredeti és a másolat, a saját és az idegen, a hamisítvány és az eredeti egymásba fonódása a műalkotás autonómiájára vonatkozó, ám eldöntetlenül maradó (és reflektált) problémahalmazként szövi át Hazai kisregényét. A szöveg identitásának ironikusan megjelenített kérdésköre a történetben a főhős parodisztikus énkereséseként tematizálódik, akinek az édességről való leszokását célzó küzdelme viszont a szöveg hagyományfüggőségtől történő megszabadulási kísérleteként jelentkezik. Ebben az összefüggésben Feri alapvető vágya, az „ átvegyem magam felett a parancsnoklatot" (27), illetőleg a „ fel kell kutatnom saját történetemet" (77) kettős imperatívusza a szöveg és a főhős közös és egymástól nehezen elválasztható autonómiatörekvésének már-már teoretikus jellegű megfogalmazása, melynek elméleti éle azonban a szöveg abszurd világában maga is viccé válik.

Az önmaga utáni nyomozást folytató, addikciójával küszködő, majd a házasság révében függőségéből kigyógyuló (kigyógyulni látszó) Feri története első pillantásra a detektívregény, a tudatregény, az önéletírás és a nevelődési regény műfaji emlékezetét hozza működésbe, illetve bomlasztja fel. A műfajok egységének szatirikus szétforgácsolása műfajtörmelékek össze nem illeszthető darabkáit szórja szét a szövegben, karikaturisztikus utalásokon, mozaikos persziflázsokon keresztül jelezve a történet kapcsolódását a szöveghagyományhoz. A mű elején például, amikor Feri bejelenti, hogy kisvártatva rátér a „nyomozás" elbeszélésére, azt is megtudjuk, hogy nemrég magához vett egy feltűnően nagy termetű kutyát, aki már harmadik napja él vele a lakásban. A nyomozás és a nagytestű állat együttes említése felkínálja ugyan a lehetőséget a detektívregények klasszikusának számító *A sátán kutyája* felidézésére, ám gyorsan el is lehetetleníti azt, hiszen *Feri kutyája* fogatlan, pürés ételeket fogyaszt és tulajdonképpen mozogni sem tud normálisan. A Conan Doyle-regény vad, ijesztő és erős vérebének szenilis házőrzővé minősítése természetesen a beígért „nyomozás" komolyságát is jó előre megkérdőjelezi, de legalábbis jelzi távolságát a kifejezés révén keltett műfaji elvárásoktól. (A kutya egyébként nem sokkal később, mintegy a „nyomozás" komolyan vehetőségének elillanásával együtt, váratlanul el is tűnik.)

Kicsit később Feri a nyomozás kezdetét egy cukrászdai jelenethez kapcsolja, amikor, mint írja, „egy nagy nyalással lenyaltam az összes porcukrot a süteményem tetejéről." Minthogy a *Cukor Kékség* Feri függőségével kapcsolatban folyamatosan megadja a lehetőséget a cukor és a drog behelyettesíthetőségére, a fehér por(cukor) kapcsán ismét felsejlik a kokainista Sherlock Holmes alakja. (Akinek közismerten pengeéles elméje még inkább parodisztikus kontrasztban teszi láthatóvá a nyomozó Feri enyhén szólva sem magvas gondolatait.)

Ez az összefüggés aztán előzékenyen megtámogathat egy olyan olvasatot, amely Hazai regényét drogos vízióként, a szétesett tudat összefüggéstelen, zavaros lenyomataként értelmezheti, amelyben tulajdonképpen felesleges is bármiféle rendszert, értelmet vagy poétikát keresni. Egy ilyesfajta reduktív értelmezés jó esetben a Burroughs-hagyományba ágyazott, megváltással, sikeres gyógyulással végződő, lapos junky-történetként olvassa a szöveget.

A nyomozás (a megismerés műfaji modelljének) és a nyomozó (a megismerő én filozofikus karakterének) többszörösen karikírozott megjelenítésével a szöveg a végletekig kompromittálja, nevetségessé teszi saját narratív eszköztárát, hiszen ebben a keretben a „nyomozás" céljai is csupán szatirikus formában jelenhetnek meg. Így tehát a Ferit alapvetően a függésével, a szüleivel, illetőleg saját személyiségével, tudatával kapcsolatban gyötrő gondok segítségével a *Cukor Kékség* az autonóm egzisztencia, az eredet, származás, továbbá a személyes identitás kérdéskörét tárgyaló irodalmi és filozófiai szövegformák kifigurázását viszi színre. Mivel azonban főhősén keresztül a kisregény maga is az efféle szubjektumfilozófiai tétek megszerzését állítja narrációja középpontjába, azok ellehetetlenítésével saját magát is aláaknázza. A szöveg a komolyság komolytalanná bomlasztását és a komolytalanság komolyan vételét játszatja egybe, nem pusztán felcserélve,

9 Szilágyi János György, *Legbölcsebb az Idő*, Corvina, Bp., 1987, 47.

hanem érdektelennek tekintve a „ magas” és az „alantas” értéktartományok közti hierarchiát. Az elbeszélés látszólagos ötletszerűsége, zavarossága, a főszereplő racionálisan elég nehezen magyarázható cselekedetei a narratíva formai és nyelvi esetlegességének érzetét keltik, miközben a kisregény szerintem az egyik legpontosabban megszerkesztett Hazai-szöveg. Egyrészt mert mesterien képes egyensúlyozni az eltérő regiszterek és értékvilágok közötti választási lehetőségek között, kicselezve így a racionális rögzítésre irányuló értelmezői ambíciókat, mindemellett pedig távoli szövegrétegek izgalmas összefűzésén és lebontásán át tud megteremteni egy egyszerre *zárt* és ugyanakkor nagyon *nyitott* rendszert. (Szentkuthy *Prae*-je és Hazai írásai közt az egyetlen kapocs az provokatív erő, ami miatt mindkét életmű mindmáig megemészthetetlen maradt a magyar irodalomtörténet számára. Az 1934-es regény egyik önjellemző mondata talán ezért lehet érvényes a *Cukor Kékség* poétikáját illetően is: „mikor az abszolút káosz eléri maximumát, éppen a maximum renddé köti, viszont a rend maximuma automatikusan káosszá szakad, és ez a szaggatás [...] mehet a végtelenségig, egyik a másik feltétele és célja a legvégletesebb kapcsolatban”.[10])

A porcukor lenyalása után a nyomozás egy rikító zöld kalap vásárlásával veszi kezdetét. Ferit ehhez a kalaphoz a regény folyamán mindvégig erőteljesen ambivalens, gyanúsan hangsúlyozott érzelmi viszony fűzi: hol „mágikus erővel vonzza” (18), hol végzetesen gyűlöli (19), sőt minden gond és baj forrásának tekinti. (32, 35) Ez az érzelmi hullámzás – amellett, hogy meglehetősen mulatságos hatást kelt egy kalap iránt tanúsított reakciók ilyetén hevessége – valószínűleg nem függetleníthető a kalapot eladó boltosnő iránti hasonlóan szélsőséges érzéseitől, akiről később kiderül, hogy saját édesanyja. A nővel kapcsolatban a durva szexuális fantáziálástól (40) a mély megvetésen át („Ez a nő egy gusztustalan állat” [48], lógó húsú, perverz öregasszony [57]), a kettősséget tudatosítva („valahogy kibaszottul taszított és vonzott engem” [50]), jut el az elfogadásig („sokkal jobban nézett ki, mint azt én éjjelente elképzeltem [54]), majd a feltétlen ödipális azonosulásig, mikor rájön: „mindenki másnál jobban” szereti (90), sőt „kívánja” (100).

Minthogy azonban a szöveg minduntalan egymásra rímelteti a kalap és az anya iránti csapongó érzelmeket, s ha mindehhez hozzávesszük még a távollévő, szinte kafkai apát, akiről Feri végül megállapítja, hogy

10 Szentkuthy Miklós, *Prae*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Bp., é.n., 131

a háttérből mindvégig ő mozgatta a szálakat, akkor hirtelen az eredetkeresés banális toposzába botlunk, s az ödipális háromszög zavaros utalási tartományában találjuk magunkat, ahol a kalap mint a ráció, a felettes én apai szimbóluma (illetve Feri ehhez fűződő változékony viszonya) az a középponti erő, ami mozgásban tartja az eseményeket. A „kalap” kitüntetett pozíciójára utal a kisregénynek az az eljárása is, ahogy a rész-egész viszony posztmodern szövegeket jellemző egymásba játszásán keresztül tükrözteti a szöveg lényegi aspektusait. Ezt az ismert szerkezeti játékot parodizálja a *Cukor kékség* azzal, hogy a kalap képe már a regény elején egy nyálcseppben (!) tükröződve megjelenik. (9)

Az ocsmány, rikító kalapot övező ellentmondásos érzelemhullám annak a hasonlóképp csapongó küzdelemnek az analógiája, melyet az önmaga feletti irányítás átvétele érdekében vív Feri, s amelyben hol a cukorról való leszokás apai törvénye, a racionális társadalmi self megképzésének vágya, hol a csoki-orgiákban történő dagonyázás örömelvű, az apai valóságelvet elhárító tapasztalata kerekedik felül. Úgy tűnik, hogy az „átvenni önmagam felett a parancsoklatot” már idézett, elvileg komoly identitásfilozófiai kérdésköre, az örömelv és a valóságelv pszichoanalitikus konfliktusa eme látványosan ronda kalapban metaforizálódva válik nevetségessé. Az autonóm személyiség megkomponálhatóságának hasonlóan nem egyértelműsíthető metaforizálása történik egy későbbi szöveghelyen, ami nem csupán egy másik perspektívában ismétli meg, de újra is pozicionálja a kisregény alapkérdését.

Kele bulijáról hazafelé tartva a kocsiban Feri belerévül egy zenébe, melyben valaki azt üvölti, hogy „Én vagyok a király!”, s melynek furcsa lüktetésén – akárcsak a kalaphoz és a boltosnőhöz fűződő hasonlóan impulzív viszonyán – hosszan elmélkedik, A szám Nick Cave és a Birthday Party egyik kultikus dala, a *JunkYard,* ami több szempontból is a szöveg fontos kódjának tekinthető.

Nyilvánvaló, hogy a refrénben számtalan intonációban elhörgött, vinnyogott, üvöltött *I am the King!* tulajdonképpen Feri alapvető céljának, az önmaga feletti parancsnokság átvételének rögzítése, amely így az underground zene (nevében is jelzett) alsó regiszterét, értékvilágát, én-képét ütközteti az énfilozófia alapvetően emelkedett szféráival. Ritmusváltásaiban, egymást ellenpontozó, megszüntető, mindig másként monoton szekvenciáiban emellett a szám a kisregény narratív ritmusváltásait allegorizálva

a szöveg *szerkezetének* belső tükreként is funkcionál, a dal sorai pedig a drogos test élvezettel és fájdalommal teli pusztulásáról tudósítva a *Cukor Kékség* történetének *narratív* ismétléseként működnek. A nevelődési regények önépítő, célelvű szubjektuma ebben a jelenetben a vegetáció, a pusztulással elegy gyönyör birodalmának uralkodójaként fixálja identitását, ami nem csupán a *Cukor Kékség* egyik lehetséges műfaji mintáját destruálja, de erős kétségeket ébreszt főhősének tisztulási lehetőségeit illetően is. És valóban, a kisregény zárófejezete csak látszólag juttatja révbe hősünket, aki, mint majd megtudjuk, tökéletesen leszokott a cukorról, és boldog házasságban él hű feleségével. A fejezet szirupos, giccses, édeskés retorikája ugyanis az elbeszélt tisztulásfolyamatot ellenpontozva a szöveg tartalmának éppen az ellenkezőjét sugallva a „cukor" erős jelenlétét hangsúlyozza. A zárlatot értelmezve Szilágyi Márton úgy vélekedik, hogy „nem szűnt meg, hanem kiterjedt a romlás",[11] én inkább a szöveg statikussá merevítésében látom e befejezés érdekességét. Megkérdőjelezi a fejlődéselven nyugvó műfajok narrációs és személyiségformáló haladás-eszményét, hiszen Feri cseberből vederbe, azaz cukorból cukorba kerülve a *függőség* elkerülhetetlen létállapotának példázatává válik. Az autonómiatörekvések már említett párhuzama miatt a *függés* a szöveg önértelmező alakzataként is használható lesz (lásd Esterházy 1981-es regényét), és ezzel a végső beismeréssel a *Cukor Kékség* mintha szintén lemondana a hagyománnyal való radikális szakítás, a *tiszta*, önidentikus szöveg megvalósíthatóságáról. Azzal, hogy a történet eleje és vége a „függés" jelentésterét kapcsolja össze, a szöveg tulajdonképpen érvényteleníti, megsemmisíti a kettő közti haladást, a narráció előrejutását is. Ez a poétikai megoldás a későbbi rövid szövegekben meglehetősen gyakorivá válik,[12] Hazai prózáiban ugyanis gyakori, hogy a szereplők valamilyen mozgássort hajtanak végre, utaznak, sétálnak, ám a történet ezt ellenpontozva súlyos mozdulatlanságot sugall.

Az „én" uralmi pozicionálásának egy másik, ezúttal kimondottan idiotisztikus lehetősége merül fel Feri csoki-orgiáján, ami tehát a szöveg középponti kalap-metaforájához kapcsolódó ellentmondásos kérdéskör, és az ezt újraértelmező Nick Cave-szám egy újabb kontextusba helyezése, metonimikus eltolása, ha úgy tetszik, a „ megoldás" ismételt elhalasztása.

11 Szilágyi Márton, *„ El vagyunk veszve?" = Csipesszel a lángot*, szerk. Károlyi Csaba, Nappali Ház, Bp., 1994, 193.
12 Vö. Nagy Gabriella, *Az élet értelmetlenségébe vetett hit,* Alföld 2000/12, 96-102.

Ebben az emlékezetes jelenetben Feri egy csavarhúzóval az orrán keresztül felnyúlva megpróbálja elérni az agyát, hogy abból, mint írja „egy apró, icipici darabkát kihúzzak a langyos és nyirkos sötétségből a reggeli napfénybe". (91) Minden látszólagos brutalitása mellett a próbálkozás elképesztően viccesen szcenírozódik, ám sajnos sikertelen marad, hiszen Feri csak az orrcimpáját sérti meg, de a happyend-szerű zárlatban a vérzés csillapítására használt svédcsepp alkalmazásakor mégis boldog és elégedett szavakkal emlékezik meg a svéd népről, mint a bajba jutott emberek megmentőiről. A jelenet humora tulajdonképpen a figurális és a literális összecserélésére, arra a Hazai által gyakorta alkalmazott nyelvi trükkre épül, hogy írásaiban az átvitt értelemben használt kifejezéseket időnként szó szerinti értékben kezeli. A „tudat reprezentációja", mint a kisregény alapvető programja itt ugyanis egész egyszerűen az agy fizikai értelemben vett felmutatásának lehetőségeként merül fel, mintegy a racionális én megjelenítésének végső megoldásaként. A mű egyébként egy látszólag jelentéktelennek tűnő párbeszéd során már az elején megalapozza ezt a nyelvi játékot, ami a későbbiekben aztán magyarázatul szolgálhat Feri és a boltosnő teljesen abszurd találkozásának értelmezéséhez. Mikor ugyanis Feri lestrapált külsejére utalva Kelemen megjegyzi, hogy a saját anyja se ismerné meg, a szöveg – komolyan véve, ám kifordítva Kelemen kiszólását – úgy szervezi az eseményeket, hogy kisvártatva Feri valóban nem ismeri fel saját anyját az asszonyban. A kisregény egész egyszerűen eseménnyé teszi a nyelv figuratív és literális működése közti oszcillációt, történetképző erővé avatja a nyelvi performatívum játékát. A szöveg erre később rátesz még egy lapáttal, egy új nyelvi kontextusban utalva vissza Kelemen jóslatára azzal, hogy mikor Feri néhány nap múlva visszamegy a boltba, így köszön: „Csókolom. Meg tetszik ismerni?" (53)

A csavarhúzós jelenet ezzel egyébként egy újabb önértelmező műfajkódot is parodisztikus módon magába épít, s a *Cukor Kékség* a XX. századi nagy tudatregények örököseként is láthatóvá válik, hiszen – legalábbis ezen a literális olvasaton keresztül – azok ambíciója ugyebár szintén a tudat efféle pontos és radikális megmutatása, nyilvánosságra hozása volt.

A kisregény alapproblémájának tekinthető kérdés, vagyis az „én" rögzíthetőségének programja e néhány, egymással is polemizáló, ám összekapcsolódó jelenetben műfajtörténeti és énfilozófiai travesztiákon át semmisíti meg magát. Ezt egészítik ki, illetőleg ezekbe tagolódnak azok

a szövegrészek, amelyekben a megírás, a textuális reprezentáció, az én szövegbe foglalhatósága az önéletírás formai megidézésén keresztül jelenik meg. Az „én" megképzésének, megírásának és ezzel összefüggő pusztulásának problematizálásával, az önéletrajziság paneljeinek alkalmazásával, a függőséggel vívott küzdelem és a módosult tudat vízióinak szövegbe emelésével a *Cukor Kékség* eléggé egyértelműen utal Hajnóczy *Perzsiá*jára. Sőt, az imént említett csavarhúzós próbálkozás akár arra az ott olvasható, szintén az alkotás és az „én" viszonyának ábrázolásaként érthető részletre is rámutathat, ahol egy házépítés során a kőműves százas szögeket ver módszeresen a fejébe.[13] Míg azonban Hajnóczynál ez a mozzanat (ami egyébként szintén regényének egyik belső tükre) az „én" irodalmi reprezentációjáról és az alkotó szubjektum ezzel összefüggésbe hozott pusztulásáról, a tudatfeltárás halálos kínjának egzisztenciális tragédiájáról tudósít, addig Hazai jelenete nyilvánvalóan képtelen komolyan venni az ilyesfajta pátoszt. Ahogyan természetesen az önéletírás egyéb kérdéseinek szövegbe emelésekor sem érvényesíti, mondjuk így, teljes erőbedobással és következetességgel a műfaj teoretikus szempontjait. Az önéletrajzírás folyamatát és alakzatait kifigurázó, sem egymással, sem pedig a szöveg énfilozófiai kérdéskörével szándékoltan nem egyértelműsíthető szemantikai viszonyokat létesítő részeket az a leírás vezeti fel, ahol Feri a következő élménnyel szembesül: „mintha az ujjamnak, a bal mutatóujjamnak egy cső formájú folytatása lenne, ami kiáll a kezemből, mintha felhígulnának a csontjaim, kifolyna a testem, lassan és biztosan, ki az utolsó cseppig" (39) A jelenet egyrészt lehetővé teszi, hogy a testtapasztalat feloldódásának valamiféle drogos vízióban történő megjelenítéseként olvassuk, másrészt – és ettől nem feltétlen függetleníthetetlenül – az írás, még pontosabban az „én" megírásának, s ezen keresztül az „én" megszűnésének (ismét hajnóczys) reprezentációjaként lássuk. Ezt a passzust variálja az a történet, amelyben egy Ferdinánd nevű férfi minden olyan keze ügyébe kerülő iratot elfogyaszt, amelyen a neve, aláírása szerepel (43-44), de ehhez a sorhoz illeszkedik az a rejtélyes esemény is, amikor egy („másik") Feri-nevű fiú kiugrott az ablakon, ám hiába keresték a testét, az végleg és nyomtalanul eltűnt (68), és végül már-már provokatív egyértelműségében az a pillanat, amikor Feri (az „igazi") darabokra töri a tükrét. (86)

13 Hajnóczy Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából*, Szépirodalmi, Bp., 1980, 22.

Ezek az epizódok olyan konfliktusos jelentésteret képeznek meg, amelyben a szöveg az önmagát író „én" és a reprezentáció viszonyát a megmutatkozás (szövegszerű rögzülés) és az eltűnés (a szubjektum szövegé oldódása) ellentétét egybejátszva jeleníti meg, s kezeli párhuzamosan az „én" racionális felépíthetőségének és széthullásának középponti problémájával. Ironikus lefokozással, ezúttal is a metaforikus használati érték literálisra váltásával utal a posztmodern szubjektumelméletek olyan jól ismert paneljeire, mint a „szubjektum megszüntetése", „a szerző eltűnése" vagy az „az én felszámolása". A szivárgásán keresztül eltűnő, ám a lapon írás formájában mégis rögzülő Feri, az önmagát elfogyasztó, ám épp ezáltal identifikálódó Fer(d)i(nánd), a kizárólag eltűnésében megmutatkozó „másik" Feri – aki amellett, hogy a „szerző halála" remek paródiája, a főhős ideiglenes „láthatatlanná válásának" (28) tükrözése is – egy önmagát véresen komolyan vevő teoretikus szövegalkotás technikai repertoárjának üresre nevetett újrahasznosítása. A jelentéstermelés pazarló gépezete által kialakuló túltermelési válság nem csak ezeken a mérnöki pontossággal megszerkesztett variációs-hálózatokon keresztül értékteleníti el a jelentéseket, hanem például abban az igyekezetben is, ahogy Feri minduntalan magyarázatot próbál találni az életét megnehezítő problémákra. A szövegben időnként teljességgel motiválatlanul, meglepetésszerűen törnek rá a megvilágosodás pillanatai, amikor végre – úgy tűnik – végleges megoldást talál minden bújára-bajára, ám ezek, amilyen váratlansággal bukkannak elő, épp olyan hirtelen merülnek feledésbe, hogy aztán átadhassák helyüket egy újabb, holtbiztos megoldóképletnek. A tisztánlátás rohamszerű előtörései, a „végső megoldások" imitációi a szöveg egészét átszövik:„Azt éreztem, hogy értelmet nyert az életem" (27), „megvilágosodott bennem, hogy szükségem van [...] az agyamra (31), „Tisztán láttam, hogy minden bajom ettől az ocsmányzöld, rikítóan zöld, széles karimájú kalaptól származik" (32), „végül tisztán láttam apám szerepét" (90), „Megvolt a megoldás. Minden értelmet kapott (...), minden, ami eddig történt, összekapcsolódott és érthetővé vált" (89) stb. Eme szellemi megvilágosodások pandanjaként, ismét a figurális értelem szó szerintivé poentírozásával egy rövid leírás ékelődik be a történetbe egy szomszédról, aki egész éjjel fel-le kapcsolgatta a villanyt: „Minden megvilágosodott egy pillanatra, [...] aztán megint sötétség borult a házra." (67) – olvassuk itt Feri intellektuális kalandozásainak metaforikus rezüméjét. A *Cukor Kékség*gel nagyjából egy időben keletke-

zett *Négy nap* című novellában egyes szám első személyben olvasható ez a villanykapcsolgatós jelenet: „Lábam előtt áll az asztal, kezemmel elérem a lámpa zsinórját. Pihenésképpen ezt szoktam kapcsolgatni. Az első nap estéjén kezdtem ebbe a játékba, engem megnyugtat, amikor nem tudok aludni. A kapcsoló gyors kattanásai megtörik az öreg bérház némaságát: egy kis kattanás, és a fény belecsap a szemembe, szétszakítja a sötétséget, még egy kattanás, és jön újra a feketeség."[14] A novellarészlet összeolvasása a kisregény jelenetével Feri tudatának egyébként is nyilvánvaló kettősségét akár a test skizoid sokszorozódásának képzetével is bővítheti.

A jelentés fixálása, illetőleg egyidejű kimozdítása, a rögzítés mindenkori jövőbe utalódó kényszeres folyamata a paranoid szignifikáció mintázatába tagolja Feri, s így az általa íródó szöveg nyelvi energiáit. A jelölők és a jelöltek közt felbomló, újratermelődő, korántsem problémamentes viszonyokat, a motivikus szerkezetháló egymásba csúszó, ám széttartó jelentésirányok felé mozdító elemeit újabb belső tükörként ábrázolja és értelmezi az a jelenet, amikor egy házibuliban különböző számokkal matricázzák fel a tárgyakat, majd adott jelszóra valaki két számot kiált, „ a játékosoknak pedig az a dolga, hogy minél gyorsabban kicseréljék a két tárgyat." (34) A jelölők módosulása, a cserélgetés során mindig újabb és újabb helyzetekbe, kontextusokba kerülése egy idő után persze káoszt okoz: „Egyre gyakrabban szólították fel egymást cserére, izzadtan gyömöszölték a bútorokat, a dolgok egyre-másra törtek szét, egyszerre már több cserét hajtottak végre ugyanabban az időben." (35) Ez a vad jelölési zavar, a jelek turbulens mozgásba lendülése, a (jelölési) rend széthullása ismét kellő öniróniával képezi le a *Cukor Kékség* nyelvi, szerkezeti és narratív működését. Ráadásul a cserélgetős-játék után pár nappal Feriben „ijesztő idő- és térzavarok léptek föl" (37), ami egyrészt megerősítheti a szövegstruktúra széthullásának képzetét, egyszersmind viszont (újabb entrópikus effektust csempészve a viszonyokba) éppen a cserélgetősdihez szükséges kompetenciák elvesztéséről tudósít.

A *Cukor Kékség* különös együttállások, rímek, ellentmondások bonyolult hálózatát rejti, bőséggel tenyésznek benne a véletlenszerűnek tűnő, ám strukturálisan szükségszerű találkozások, érintkezések, amelyek a szöveg távoli rétegei közt teremtenek kapcsolatokat. Persze ez a szerkezet nem valami mély értelmű determinizmus értelmében áll össze, sokkal inkább annak provokációjaképp.

14 Hazai Attila, *Négy nap* = Uő., *A maximalista*, Magvető, Bp., 2015, 67.

A szöveg olyan olvasata, amely a pszichoanalitikus önanalízis parodisztikus imitációjának látja a kisregényt, az „inverziós és az átragadásos kapcsolatok"[15] pszichés mozgásainak hasonlóan értett logikájában helyezi el a mű nyelvi és strukturális karakterisztikájának lényegét, amely a nyelvhasználat legelemibb szintjén is kimutathatóan működik. Például abban az esetben, mikor egy ízben Feri hazafelé sétálva azt látja, hogy egy öngyilkos épp az orra előtt landol egy autó motorházán, majd látszólag tudomást sem véve a dologról, otthon fékevesztett csokievésbe kezd. A szöveg itt a kocsi és a csoki inverz alakzatainak összekapcsolásán keresztül a függőség és az öngyilkosság, a pusztulás és az élvezet kép(zet)ét játssza egybe.

A jelölési rend elemeinek minden szövegszinten érvényesülő elszigetelhetetlen váltakozása, csúszkálása tovább bonyolódik a regény íródásának folyamatát tematizáló részletekben. A történet vége felé értesülünk arról, hogy Feri milyen körülmények közt kezdi el írni a szöveget (85), pár oldallal később, a csoki-orgia extatikus pillanataiban már lelkesen olvassa az elkészült huszonnégy (!) oldalt (92), majd a következő fejezet, az *Utca* című Robbe-Grillet–paródia már azt a novellát közli, amelyet Feri első próbálkozásképpen az utcán járkálva írt. Az időrendet megtörve a sztori így magába foglalja a történet egy korábbi szakaszát is, miközben Feri egyidejűleg lesz szerzője, szereplője és olvasója saját, a szemünk láttára íródó művének. A *Cukor Kékség* ezzel a múlt század húszas éveinek regénytechnikai újításaira, így pl. *A pénzhamisítók*, vagy a *Pont és ellenpont* formaiságára, illetőleg az önmaguk íródását tematizáló posztmodern regények ezt továbbgondoló hagyományára reflektál, természetesen ismét e kapcsolat ironizáló megsemmisítésével. A szatirikus viszonyulás már az írás tökéletesen irreális körülményeinek közrebocsájtásakor megalapozódik: „Sétálgattam az utcákon, kezemben a papírral meg a tollal, közben néha megálltam írni, aztán már menet közben is megtanultam írni." (86)

A *Cukor Kékség* a XX. század[16] műfaji, nyelvi, formai hagyományainak összegyúrásával láthatóan a totális nagyregény enciklopédikus megterem-

15 Berta Ádám, *A szerző neve: Hazai Attila és Feri = Mélylélektan és kultúra. Műhelymunkák egy szemináriumból,* szerk. Csabai Márta és Erős Ferenc, Gradus ad Parnassum, Szeged, 1998, 124.

16 Sőt, Péter, a zseniális költő-barát személyén keresztül a XIX. század is, hiszen bizonyos utalásokon át (Franciaországban találkozik Ferivel, Afrikába megy, majd végül felhagy a költészettel) az ő karakterében Rimbaud, illetőleg a lázadó zseni romantikus irodalmi mítosza is törlés alá kerül. Rimbaud és Verlaine zajos kapcsolata idéződik meg egyértelműen

tésének ambícióit dédelgeti, miközben a szöveg jelentésképzési mechanizmusainak erősen konfliktusos működése folyamatosan ezt a törekvését lehetetleníti el, hiszen a kulturális ideológiákat azok burjánzó újratermelésével módszeresen dekonstruálja. Úgy számol le a regény mítoszaival, hogy láthatóvá teszi azokat.

Talán ebben a játékban rejlik a szöveg nehezen megragadható szubverzitása is: azt tudatosítja, hogy nem létezik a kulturális mezőhöz képest olyan külsődleges pozíció, amelyből a rendszer kritikáját úgy lehetne megfogalmazni, hogy az ne tegye nyomban érintetté magát a kritikai beszédet, illetőleg annak alanyát is. E külső kritikai pozíció lehetetlensége helyett választja Hazai prózája a rendszer elleni belső támadást, a „mondás" helyett a „mutatás" minimalista gesztusával,[17] a *forma* politikájának kiaknázásával (átfogó ironikus össztűz alá vonásával) fogalmazva meg álláspontját.

abban a jelenetben, amikor Péter egy alkalommal félholtra veri Ferit. Feri rajongása Péter versei iránt, próbálkozásai azok túlszárnyalására pedig a kisregény hatásiszony-problematikájának öniroinkus leképezése.

17 Vö. Sári B. László, *„Joe csikorgó fogsora vagyok"*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2014, 88.

Hogy kell átmenni a hídon?

Garaczi László: *Wünsch híd*

„take a walk on the wild side"
(Lou Reed)

Az általánosnak tekinthető kritikai vélekedés szerint a Garaczi László első köteteit jellemző prózai szilánkosságot, a rövidtörténetek atmoszférát, foszlékony hangulatokat, abszurdba hajló szituációkat felvillantó morzsalékosságát a későbbiekben a lemur-szövegek „könnyen befogadható, ám mégis nagyon erős szerkezetű poétikája váltja fel."[1]

Valóban, a *Mintha élnél* megjelenésével a fragmentált, az elbeszélés narratív sémáit minimálisra redukáló írásmód helyét egy regényszerűbb, a mesélés, a történet megképezhetőségét látszólag megkönnyítő átmeneti műfaj[2] foglalta el, ami ugyan őrzi, sőt helyenként magába is építi, ám ugyanakkor jelentősen fel is lazítja a korábbi poétika szövegemlékezetét.

A lemur-sorozat negyedik darabja, a *Wünsch híd* címet viselő kötet érzésem szerint a megszüntetve-megőrzés dialektikáját most olyan poétikai programként adoptálja, amely úgy képes hasznosítani Garaczi prózavilágának eddigi sajátosságait, hogy finom, ám lényeges elmozdulásokkal ismét új keretek közé helyezi magát. Az új mű olyképpen rendezi át megszólalásmódját az eddigi lemur-történetekhez képest, hogy – a szövegbe hangsúlyosan épülő látomásos, meditatív szövegzárványoknak köszönhetően – hatásmechanizmusának meghatározó részévé avatja a rövidtörténetek töredékességéből következő víziószerű, alogikus, asszociatív jellegű jelentésképzés bizonytalanságát. A zárvány jellegű töredékek mintegy megnyílnak az elbeszélés eseményvilágában, ami viszont így tömbszerű nehézkedést kap a fragmentálisabb passzusokkal képződő kölcsönhatásoknak köszönhetően.

1 Kisantal Tamás: *Atomvillanás jobbról*, Jelenkor, 2011/9.
2 Károlyi Csaba: *„Nem baj, csak írjad"*, Beszélő, 2011/6, 57-64.

Ezek a beékelődések ráadásul nem csupán megakasztják, lelassítják, de egyfajta metafizikai dimenzióba is helyezik a történetszerűbb lemur-regények poetizáltságát idéző szövegrészeket, ami szokatlanul sötét tónust csempész a kötet modalitásába. A *Wünsch híd* mindezt úgy dolgozza bele a régi lemur-sztorik tér- és idősíkváltásait, a szótárak, nyelvek, ideologémák polemikus ütköztetését, a szubjektumon túli (vagy inneni?) beszédhelyzetek megképzését illetően már ismerős gyakorlatába, hogy saját poétikájának kizsákmányolása és újrahasznosítása nyomán – érzésem szerint – egészen új minőséget, a Garaczi-próza eddig talán legsúlyosabb szövegét képes megteremti.

Már első olvasásra feltűnhet, hogy a *Wünsch híd* bőségesen nyúl viszsza saját szövegmúltjához, hosszabb-rövidebb önidézetek átvételével biztosítja prózavilágának folytonosságát. Nem csupán írásmódokat, rövidebb önidézeteket, hanem hosszabb szövegtömböket is kombinál, a legtöbb esetben torzított-javított-újraírt formában illesztve össze az ismerős részleteket. Természetesen már az előző három kötet is érzékeny dialógusban állt egymással, melynek során bizonyos vissza-visszatérő mondatok, jelenetek, motívumok hálózata nyert új értelmet az eltérő kontextusoknak megfelelően, de itt, azt gondolom, ennél többről van szó. Az új szöveg talán az eddigieknél erőteljesebben akadályozza meg a korábbi művek jelentésvilágának lezárulását, miközben a maga szemantikai mozgékonyságát gyakran a régebbi szövegek segítségével kondicionálja.

A teljesség igénye nélkül: számos önidézet applikálódik az új kötetbe a *Mintha élnél* lapjairól, így például egy hosszabb, Lukács György bibircsókjával induló részlet emelődik át onnan a *Növelem a dózist* című fejezetbe (*Wh*, 37–38 – *Mé*, 22–23)[3], a *Minimum* címet viselő passzus zárlata az első lemur-regény befejezésének újraírása (*Wh*, 72 – *Mé*, 102), míg a *Korong* a rendszerváltás napjainak a *Mintha élnél*ben hosszabban megfogalmazott redukciója (*Wh*, 90 – *Mé*, 38–39). A *Pompásan buszozunk!* jelenete a kéz sikertelen lerajzolásáról (a reprezentáció kudarcáról) itt a *Félcédulák* címet viselő szövegcsoport 4. számozott írásában köszön vissza (*Wh*, 32 – *Pb*, 49), a felsős lányok nővé érésének traumatikus megtapasztalása pedig az *Okos lány*ban íródik újra (*Wh*, 22 – *Pb*, 92–93). Egy kocsmai jelenet leírása, ami (a női név megváltozatásával ugyan) az *Arc és hátraarc*ból lehet ismerős, itt a *Nem ezt ígérted* című részben tűnik fel. A *Tó és homok* (*Wh*, 100) a *Zsákország* szövegmorzsáit söpri össze, ám a legszembetűnőbb önidézet talán a *Nincs alvás!* című kötet híres, *Nem kelek fel* című szövegének azonos címen, ám zanzásítva, és egynémely változtatásokkal történő applikációja (*Wh*, 19 – ennek egy töredéke amúgy a *Pompásan buszozunk!*-ban is feltűnt már: *Pb*, 126–127).

A saját hagyomány újrarendezése mint aktuálisan érvényesnek tartott nyelvjáték megformálása és kötetté szerveződése alighanem ismét az *Esti Kornél*-történetek más szempontból már sokak által érintett rokonságát juttathatja eszünkbe.[4] A *Mintha élnél* vagy a *Pompásan buszozunk!* kapcsán a kritika ugyanis már többször érintette Lemur Miki és Esti alakjának lehetséges párhuzamát, illetőleg általánosságban azt a viszonyt, ami Garaczi szövegeit épp az *Esti* által problematizált nyelvfelfogáshoz kapcsolja. A *Wünsch híd* mindemellett olyan szövegcsoport is, amely – hasonlóan Kosztolányi válogató-rendező és a kötetegész jelentésességének érdekében gyakran jelentős módosításokat is eszközlő tevékenységéhez – az énsokszorozó mechanizmusok (© Kisantal Tamás) játékán keresztül a heteronóm, töredezett szubjektum nyelvi és etikai drámáját, a világba tagolódás kínját részben az újraírás, egy új nyelvi forma segítségével problematizálja. A lemurok közül pedig talán formailag is a *Wünsch híd* áll legközelebb a töredékesség Esti Kornél által megfogalmazott („Maradjon minden [...] töredéknek") imperatívuszához, minthogy az a fajta „csiriz", mely az *Arc és hátraarc* narrációját az azt megelőző két kötethez képest (sokak számára túlzottan is) összetapasztotta, most elfolyni, elszivárogni látszik a szövegtömbök, nyelvi halmazok, történetromok közül.

A szövegmúlt gyakori megidézése – a rövidszöveg-jellegű betétek már említett beékelődései mellett – maga is egyfajta tétovázó ritmust kölcsönöz a kötetnek, mintha a visszalépések, megtorpanások múltba révedő, a valamikorit újramondó szövegtechnikái az előrejutásnak, fejlődésnek, a beteljesedésnek, vagyis a mű *létezésének* ugyanazt a nehézségét jelenítenék

3 Az idézett Garaczi-kötetek: *Mintha élnél. Egy lemur vallomásai, 1*, Jelenkor, 1999; *Pompásan buszozunk! Egy lemur vallomásai, 2*, Jelenkor, 1998; *Arc és hátraarc (egy lemur vallomásai)*, Magvető, 2010.

4 A variatív ismétlésnek ez a technikája természetesen annak az Esterházynak a – részben persze Kosztolányi, és alighanem Mészöly hasonló szövegalkotásaira is visszavezethető – szöveggeneráló módszerét formálja tovább, akinek ez irányú befolyása a Garaczi-értelmezések közhellyé nemesedett evidenciája lett.

meg a narratív struktúrában, mint ami tárgyként is sűrűsödik a szövegek jelentésmezőiben. Vagyis a narráció képződésének és egyidejű bomlásának szerkezeti elve így tulajdonképpen ismétlése a csupán szétesése, szóródása, eltűnése révén létrejövő én (ének) formálódásának, s e két tendencia a halál, a pusztulás tengelyén tükrözteti egymást. Mindemellett aztán a *Wünsch híd* belső rímeken, önismétlő motívumokon, jelenetrészleteken keresztül saját szövegtestével is párbeszédet folytat, s az áthallások, ismétlődések eme finom hálózata szintén az önmaga felé gravitáló, saját nehézkedési erejétől súlyossá váló, ismétlésekbe fulladó szöveg lineáris előrejutásának, célképzetes időbeliségének gondjairól tanúskodik: egy szürke zóna agrammatikus jelenlétét érzékelteti.

Ám ezeknek a belső rímeknek jelentős része nem kapcsol össze jelentéseket, nem zár le szekvenciákat, összetükrözésük nem rögzít magyarázatokat és jelöl ki biztos viszonyítási pontokat. Így például a Liza álmában megjelenő, majd a beszélő álmában felbukkanó, talpán üzenetet hordozó cipő (*Wh*. 67–69), a falon húzódó, denevér formájú repedés (*Wh*, 46; 134), a baráttól kapott pofon (*Wh* 72; 130), vagy a mindig ugyanott kinyíló könyv (*Wh*, 76; 124) ismétlő képei olyan események, helyzetek, kontextusok egymást visszaverő, távoli visszhangjai, amelyek esetleges tulajdonításai, cserebomlásai csupán homályos, szinte érzéki tapasztalathoz, nem pedig világos tudáshoz juttatnak az érintett jeleneteket illetőleg azok összefüggéseit illetően.

Más ismétlődő motívumok viszont – elsősorban a gyűrű számos szöveghelyen történő felbukkanása, vagy a csavargó holtteste – olyan integratív funkcióval is bírnak, amely a kötet értelmezési bázisára vonatkozó számos jelentéstulajdonító lehetőséget is hordoz.

Nagyon úgy tűnik, hogy a *Wünsch híd* meghatározó szerkesztési elve alighanem az ismétlések változatos előfordulásaiban keresendő, s erről mintha magának a szövegnek is tudása lenne, hiszen – ha poétikai önjellemzésként olvassuk – egyik mondata épp ezzel kapcsolatban fogalmaz meg egy szinte definíciószerű felismerést: „Az ismétlés költészete kiemel az időből." (*Wh*, 130) Ez a talán önkényesen kiemelt állítás azért is fontosnak tűnhet, mert nem csupán a szöveg működésének egyik alapvető *poétikai* mechanizmusára reflektál, hanem annak, mondjuk így, *filozófiai* vonatkozásaira is utal. E mondat ugyanis mintha poétikus válasz lenne az ismétlés kategóriáját kimunkáló Kierkegaard hasonlóan

poétikus kérdésére, mely szerint „Ha nem lenne ismétlés, mi lenne akkor az élet?"[5]

Az ismétlés aktusa ráadásul számos olyan problémával kerül kapcsolatba Kierkegaard-nál, amelyek akár a *Wünsch híd* értelmezői hívószavai is lehetnek. Az ismétlés, ami a filozófus szerint előre emlékezés, a létezés komolysága, az emberi egzisztencia megmutatkozásának színtere, a rezignáció és a hit közötti mozgás (híd!) alapstruktúrája, ami szoros kapcsolatban áll a szorongással és annak tárgyával, a *semmi*vel, illetőleg az egzisztencia szűkös szabadságlehetőségeivel, ebben az értelemben nem csupán Garaczi kötetének szerkezetét, írásmódját fedi le, hanem felvillantja azokat a jelentésmezőket is, amelyek reprezentálása olvasatomban a *Wünsch híd* fontos tétjét képezi.

Említettem, hogy szerkezet és elbeszélés, a mondódás hogyanja és tárgya a halál tengelyén tükrözteti egymást: a pusztulás, a létvesztés, az egzisztencia önfelszámolása vagy felszámolódása a kötet leggyakrabban visszatérő mozzanata. Van, hogy a pusztulás alanyáról és körülményeiről semmit sem tudunk meg, csupán a halál után megmaradó *semmi* körülírásával szembesülünk (*Kék eső*), van, hogy „haldoklaslélektani" felsorolást olvashatunk (*Parázskő*, 40), máshol az ismerősök rejtélyes és végleges eltűnésével találkozunk (*Elállt az eső*), vagy a világból való elkerülhetetlen kilépés példázatával szembesülünk (*Nem múló*). A konkrét példáktól egyébként akár el is tekinthetünk, hiszen a szövegek mindegyike az „önpusztítás géniusza" (*Favágó*, 89), illetőleg a kapcsolatokba kódolt „pusztulékonysági együttható" (© Petri György) változatos mintázatát viszi színre. Ez utóbbit a kötet egészén végighúzódó szerelmi szál, a Liza-kapcsolat reprezentálja leglátványosabban, amelynek romlástörténete az univerzális pusztulásalmanach mintegy személyes példázata. Bár talán nincs is értelme ennek a különbségtételnek, hiszen Garaczi írásaiban az univerzum mindig a legszemélyesebb tapasztalásként totalizálódik, eme elkötelezetten szolipszista szöveguniverzum láttán Berkeley püspök is elégedetten csettintene.

A halál- és pusztulásalakzatok elsőképp egy a földön talált, alighanem valamely magas ház tetejéről leugrott, vagy leesett ősz csavargó testében reprezentálódnak – az ő képe egyébként vissza is tér egy későbbi szöveghelyen (*Ülepedni kezd*, 124) –, akinek halála a szöveg ősjelenete, amelyből aztán kibomlanak, megformálódnak a kötet halálképzetei és módozatai,

5 Søren Kierkegaard: *Az ismétlés*, ford.: Gyenge Zoltán, Ictus, 1993, 9.

amelyek – másfelől nézve – az ő corpusában emblematizálódnak. Metaforikusan jelzett módon válik a csavargó sorsának részesévé és örökösévé a beszélő azzal, hogy a halott ujjáról lecsúszó gyűrűt hazaviszi, elrejti, s ezzel mintegy felvállalja a halál folytonossá tételét, a nemlét (a nemlétről való tudás) egzisztenciális hordozását. A gyűrű a kötet számos szövegében, változatos narrációs helyzetekben tűnik fel aztán a későbbiekben, ez talán a szöveg egyik leggyakrabban ismétlődő motívuma. A szöveg linearitását, részleteinek kapcsolódását, a narratív integritást e tekintetben tehát a halál képzete, vagyis az azt hordozó tárgyi emlékezet fenntartása biztosítja. A gyűrű egyébként két szöveghelyen is a szabadulás, a megváltás varázseszközeként tűnik fel (31, 56–57), a kötet egészének kontextusában eldönthetetlenül hagyva, merre is nyílnának eme szabadulás kapui. Elvesztése (124), vagyis az emlékezés elfelejtésének mozzanata a szövegvilág múlthoz való viszonyának, a felejtés emlékezetének és az emlékezés felejtésének chiasztikusan ismétlődő, egymásba tagolódó mozgásának metaforikus rögzítése.

A *Mennyi csillogó* címet viselő szövegrész zárlatának narrációs megoldása ráadásul azt is lehetővé teszi, hogy a beszélő egy pillanatra *azonosíthatóvá* váljék a halottal (147), ahogyan így olvasható a *Fejedet nézik*halálvíziója is. (67)

Miközben a csavargó alakja az elmúlás általános emlékezetének corpusa és mementója, halálának és megtalálásának körülményei, illetőleg annak összeolvasása a *Különös kegyetlenséggel* című fejezet Gémes János-történetszilánkokból összeállított *hommage*-szerű szövegmontázsával akár referenciálisan is összefüggésbe hozhatja őt az underground éjszakai élet 2002-ben elhunyt kultikus figurájával, Dixivel.

A kapcsolódások finom szövedéke egyébként tovább is bővíthető, hiszen a már említett jelenetekben Dixivel összemontírozódó beszélő a kötet ajánlásában megnevezett Attilával is eggyé mosódik az *Elállt az eső* egyik finoman képlékeny mondatában: „Vártam saját magamra az Attila úton" (63). A „cukor kékség" említésével (Hazai) Attila emlékezete idéződik a *Szinte már* című betétben is (78), amely az elmúlás vágyát, a folyékony halmazállapotba visszahanyatló létvesztés utáni sóvárgást – Freud „óceáni érzés"-ét[6] szuggesztíven poetizálva – a fluiditás metaforahálóján keresztül jeleníti meg fájdalmas szépséggel. És talán szintén Hazai-*hommage* lehet a kötetben uralkodó szín, a kék feltűnően gyakori előfordulása. De mindez talán mindegy is, hiszen a csavargó teste az esetleges referenciális utalásoktól függetlenül is a veszteség, az általános veszteség jele, amely prizmaként ismétli, sokszorozza, terjeszti szét a halál jelenvalóságát a kötet nyelvi rendjében, ahol a romlás látomásai a legkülönbözőbb összefüggésekben tűnnek fel.

Az elmúlással való sorközösség felvállalása, az emlékezésben történő feloldódás, a múltba hullás szenvedélye, valamint a saját szövegmúltban történő megmerítkezés technikája egyképp az emlékezet fenntartásának ismétlő gesztusa, amely az újramondáson keresztül egyszerre rögzíti, hárítja el és teremti újra a trauma tapasztalatát. Ezt a tudást tematizálják, sűrítik nyelvi csomópontokká a kötet azon szövegrészletei, amelyek – mint a *Nem te* vagy az *Üzenet mára* című írások – az emlékezés és a felejtés mozzanatait eseményként emelik a történetmesélés folyamatába.

A szövegben így megképződő „időszintézis"[7] egy, az eddigi lemur-történetekhez képest sűrűbb, szorongatóan átláthatatlan – mert folytonosan a nemléttel érintkező – időrétegekből összeálló szerkezetet hoz létre, melynek modalitását erősen meghatározza az is, hogy – jóllehet a *Wünsch híd* is játszik a regiszterek, nézőpontok ütköztetéséből felfakadó jelentéstermelés megszokott technikájával – ezúttal a gyermeki érzékelés és az ideologikus világtapasztalat nyelvjátékainak összejátszásából létrejövő nonszensz humor szinte teljesen kilúgozódik a szövegekből.

Ebben az összefüggésben nyeri el az eddigieknél komorabb, fenyegetőbb jelentését Garaczi írásainak egyik meghatározó retorikai sajátossága, mely mindig is előszeretettel aknázta ki a szövegekbe applikálódó felsorolások, az események, jelenségek, tárgyak puszta listázásának hatáseffektusait. A *Wünsch híd* is bővelkedik az olyan mellérendelésekben, amely tárgyak, dolgok egymással laza kapcsolatban álló elemeit rendeli egymáshoz. Ez az eredendően alighanem Mándy *kísérteties* (© Balassa Péter) prózavilágából ellesett, átemelt technika azonban különösen fenyegető dimenzióba kerül az új kötet összefüggésrendszerében. Az okok és okozatok nélkül kapcsolódó néma tárgyak domináns beszüremkedése az események világába valami idegen, mozdíthatatlan és megragadhatatlan erő jelenlétét sugallja, melyen keresztül megmutatkozásuk mintha valamely kiismerhetetlen pusztulás közvetítője, hordozója, sőt szemtanúja és bírája is lenne.

6 Sigmund Freud: *Rossz közérzet a kultúrában*, ford.: Linczényi Adorján, Gondolat, 1982, 329.

7 Deleuze a freudi ismétléskényszer „transzcendentális" időtapasztalatára alkalmazza a kifejezést a *Mi a halálösztön?* című szövegében, lásd Thalassa, 1997/1, 34.

„A tárgyak látják, hogy repülsz, mint a kő" – olvasható például ez utóbbival kapcsolatban az antropomorfizálódó tárgyak és a dologivá redukálódó létezés felcserélt viszonyrendét is megfogalmazó (pilinszkys) mondatban a létezés idegenségének alávetett egzisztencia önjellemzése (120). Ez a könyörtelen alávetettség egyébként a *Wünsch híd* általános empíriája, a kiszolgáltatottság alapélménye minduntalan tudatosul a szövegekben. A következő szöveghelyeken ez például ismét a dologi létezéshez kapcsolódóan jelenik meg: „...a dolgok visszhangzottak benned. Most sincs közöd hozzájuk, de már csak kimondják magukat, és elhallgatnak"(131), illetve: „Hagyom, hogy megtörténjenek a dolgok. Engedelmesen végrehajtom az utasításokat" (13). Ezek az idézetek ugyanakkor azzal a felismeréssel bővítik az eddigieket, hogy a kötet a *nyelvi* alávetettség (Garaczi korábbi prózáiban eddig is sokféleképp megjelenített) tapasztalatát és az *ontológiai* védtelenség élményét egymástól függetleníthetetlen együttállásban képzel(tet)i el. Ezek metszetében formálódik meg a szövegekben az az „én", aki nem csupán az idegen nyelvek, nyelvjátékok (vendégszövegek) használójaként, vagy a ragozási paradigmák változékonyságában veszti el szuverenitását, de integritása, uralmi státusza gyakorta kérdőjeleződik meg a történetek szintjén is. Nincs értelme mindezt részletes példatárral alátámasztani, hiszen ilyesmit a kötet majd' mindegyik szövegében találhatnánk az olyan direkt megfogalmazásoktól kezdve, mint hogy „az vagy, hogy nem vagy" (132), az én felszámolódásának a *Nem múló*ban gazdagon kibontott képsoráig. Egyetlen szövegrészt mégis kiemelnék, mégpedig a *Búcsúcédulák* című ciklus 1. sorszámú szövegét, melynek talányos utolsó mondata a következőképp szól: „Nem ellenkezel, az vagy, ami leválva rólad mást csinál belőled" (129), mert az ebben megfogalmazottakat általánosságban érzem érvényesnek a kötet énbomlasztó stratégiáit illetően. Az idézet tanúsága szerint ugyanis e „leváló rész" – ami számos esetben mint abjekt, az elfojtandó idegenségének csábító hívása jelentkezik – nem egyszerűen az én puszta „másikja", alávetettje immár, hanem mint annak fennhatósága, gyarmatosítója és leigázója válik uralkodóvá. Az ellenkezés híján dologiságba hulló, a létezés fenyegetettségének kiszolgáltatott szubjektum így eme idegenség fojtogató megtapasztalásának objektumává válik. Ezt a fenyegetettséget tovább erősíti a szövegben ábrázolt világ folytonos, ijesztő mozgása és intenzív hanghatásai: a remegés, rázkódás, távoli omlások megmagyarázhatatlan jelenlétének víziószerű képei többször visszatérő

mozzanatai a szövegnek (pl.: 42, 82, 105, 147 stb.). Ez a közelebbről nem meghatározható – és talán nem is meghatározandó – veszély a szövegek tematikus rétegében egyszerre lehet az idegen világok betörésének, a múlt fenyegetésének, vagy az elmúlás gépies munkálkodásának figyelmeztető jele, míg a megalkotottság tekintetében a kötet már emlegetett időszimbiózisának, ismétlési struktúrákból összeálló idősűrítményének felrobbanására, a nyelv bármikor bekövetkezhető széthullására figyelmeztethet.

A kötet dúsan rétegzett, tagolt világának különböző dimenziói, a mindennapi élettől a víziószerű vagy parabolisztikus részletekig és az idődimenziók egymásba tükrözéséig bezárólag folytonos egymásra utaltságban egységesülnek. Ennek köszönhetően, illetőleg a humor felszabadító erejének már említett visszaszorulása miatt a *Wünsch híd* világának antropológiája és szemléleti viszonyrendje jóval összetartóbb és egyneműbb, mint az eddigi három lemur-történet esetében. A perspektíva ilyetén redukálódását akár veszteségként, az írói világ egyszerűsödéseként is láthatnánk, de érzésem szerint korántsem erről van szó. A *Wünsch híd* ugyanis, legalábbis saját szövegmúltját illetően igen konzekvensen jut el a *Mintha élnél* iróniába, abszurd humorba csomagolt szomorúságától a *Pompásan buszozunk!* Sziveri János szavaival megjövendölt jövőképéhez, a „vér és takony" korszakához (*Pb*, 83), amelynek csüggesztő jelenvalósága ebben a szövegben látszik kiteljesedni. S miközben talán igaz, hogy az interpretációs feszültségtér az új kötet nyelvi rétegei közt az eddigiekhez képest jóval kisebb, ezzel együtt Garaczi prózájában eddig ismeretlen, vagy ebben a tiszta formában kevéssé alkalmazott regiszterek sűrűsödnek hosszan kitartott hangzássá. Az egyik rövid fejezet címe, a *Szemmé vakart hegek* például e nyelvi diszpozíció húsbavágó önjellemzése lehet.

A *Wünsch híd* prózája (prózái) – így például a *Nem múló*, a *Hallgatja az éj*, a *Nem te*, vagy a *Megváltozott forgásirány* – gyakran emlékeztettek Beckett rövidszövegeinek sötét, szürreálisan tragikomikus világára, amelyek vízionárius példázatszerűsége és mesterien dadogóvá stilizált retorikája Garaczi kötetében – a nyelvi radikalizmust illetően némiképp visszafogottabban – az említett példákon túl is több helyen köszön vissza. Egyik sokat idézett (német nyelvű) levelében az ír szerző a következőképp fogalmaz: „Ám mivel a nyelvet nem tudjuk csak úgy egyszerűen megszüntetni, legalább ne mulasszuk el az alkalmat rossz hírének terjesztésére. Egyik lyukat a másik után fúrjuk bele, míg a mögötte lévő valami – ha létezik egyáltalán

– kiszivárogni nem kezd."[8] A *Wünsch híd* mintha hasonló mélyfúrásokkal hozná felszínre a nyelve mélyén terjeszkedő semmit[9], amelynek felszínre szivárgása formai szempontból töredezetté, szilánkossá erodálja a szöveget, illetőleg megteremti azokat a nyelvi bicsaklásokat, megtorpanásokat, visszavonásokat, amelyek – amiképp Beckett hasonló retorikai játékai – az éppen használt nyelv érvényességét vonják kérdőre.

A kötet címében jelzett híd a különböző világok idő- és térhatárain álló, azokat egyszerre összekapcsoló és elválasztó, valójában a kötet ismétlő szerkezetét, az azonosság és különbség poétikai mozgását leképező építmény metaforája, tulajdonképpen maga a szöveg terepe. Az elbeszélés ezt tükröző szintjén ez a híd-szerep pedig alighanem mint az antropológiai és a metafizikai dimenziók közötti közlekedés lehetséges útja épül ki. A szöveg azonban – amiképp ezt a „híd" szemantikuma egyébként is nyilvánvalóvá teszi – többek között éppen azt demonstrálja, hogy e tetszetősnek látszó ellentét a maga valójában nem létezik, hiszen az egymást minduntalan aláaknázó, folyamatosan bomlasztó és újratermelő binaritások éppen eme ijesztő képlékenységükben építik és roncsolják egyazon pillanatban a *Wünsch híd* poétikai rendjét.

A kötet utolsó írása, a *Megváltozott forgásirány* a határtapasztalatok és éntapasztalatok látszólagos konklúziójaként első pillantásra egy hagyományosabbnak tetsző zárlat, egyértelműsíthetőnek tűnő jelentés *révébe* futtatja ki a szöveget. E rövid írás Kharón és Hermész alakját, a Styxen történő átkelés képét, azaz a halálhoz, mint végső értelemhez történő eljutás beteljesülését allegorizálja. Ezt a magyarázatot rétegzi tovább egy finoman elhelyezett nyelvi utalás, amely a halálképzet mitikus megidézését a *Wünsch híd* belső metaforahálójával játszatja egybe.

„Gyűrűk a vízen, örvény..." – olvasható ugyanis a szövegben a folyó felszínének fodrozódásával kapcsolatos leírás, ami a csavargó ujjáról lekerült ékszer képének poliszémikus megidézésén keresztül a szöveg pusztulásemlékezetét a mítosz nyelvébe forgatva mondja újra, s ugyanakkor visszamenőlegesen a mítosz archaikus időtlenségébe – mintegy a Styx vizének örvénygyűrűjébe – helyezi a *Wünsch híd* teljes történetét is.

8 Samuel Beckett: *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn, London, 1983, 52.

9 „Valami új és ismeretlen erő a legváratlanabb módon kulcsra zárhatja ezt az olajozottan működő nyelvet" – olvashatjuk a *Szinte már* mintha csak Beckettel beszélgető mondatát (78).

Az egyes szám első személyben kezdődő szöveg viszont váratlanul többes szám elsőre váltva fejeződik be („Ketten visznek át a folyón ...tudom, hogy kik is ők..." illetve „Holnap is itt leszünk, kezdjük elölről"). Ez a meglepő eltérés – épp a szöveg utolsó mondatában, vagyis a jelentés elvi rögzülésének pillanatában – váratlanul robbantja szét az egységes értelem megképzésének lehetőségét, hiszen az „én" szóródását létrehozva révész és utas elválaszthatóságát, az elmúláshoz való viszony énkoreográfiáját teszi kérdésessé (visszamenőleges érvénnyel, a kötet egészére nézvést is), míg az újrakezdés bejelentése a „vég" (metafizikai és szövegszerű) képzetét írja fölül, szintén új dimenziókkal gazdagítva a mű jelentésrétegeit. Azzal, hogy a zárlat újrakezdésként jeleníti meg magát, a szöveg ismét formai közösséget teremt a már emlegetett becketti szövegvilággal, ezúttal *A megnevezhetetlen* zárlatát, a „folytatni kell, nem tudom folytatni, folytatom" végtelenített kínját idézve meg. A megérkezés reménye és lehetősége ezzel végképp száműzetik az önmagába ily módon visszagyűrűző, a felejtés és az emlékezés, a pusztulás és túlélés befejezhetetlen poétikai ritmusára hullámzó, nagyszerű Garaczi-regényből.

Történeteink vége

Krasznahorkai László: *Báró Wenckheim hazatér*

„Miért ne? Miért ne?
Miért ne halnék meg nevetve?"
(Európa Kiadó: Így vonulunk be)

Hogy a regény a transzcendens hajléktalanság formai kifejeződése, az istentől elhagyatott világ epopeiája,[1] azt Krasznahorkai műveinél hitelesebben igazolni kevés epikus szöveg képes. Új regénye, a *Báró Wenckheim hazatér* is csupán címében utal az otthonra találás, a (metafizikai értelemben is elgondolható) száműzetés nyugvópontra jutásának lehetőségére, hiszen a mű nem egyszerűen a transzcendens tájékozódási pontok, az „otthon" elvesztésének nosztalgikus története, hanem e sosemvolt igazodási bázisok hiányából fakadó következmények brutális, ugyanakkor groteszk krónikája.

Az epikai megformáltság és a világállapot ábrázolásának poétikai technikáit illetően a mű eltéveszthetetlenül viseli magán Krasznahorkai eddigi műveinek írói kézjegyét, szorosabban véve azonban a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* című regényekkel tart közvetlenebb kapcsolatot, amit különböző formai, motivikus és szövegközi utalásokon keresztül nem egyszer tudatosan is jelez.

A három regény ily módon trilógiává formálódik, az egyes művekben ábrázolódó pusztulásfolyamatok a *Báró Wenckheim...* lapjain az egyetemes emberi világrend és – hangsúlyosan – a magyar társadalmi valóság menthetetlen összeomlásaként, szétrohadásaként összegződnek. Bizonyos folyamatszerűséget, a *Sátántangó* epikai világával fenntartott érintkezést egyébként már *Az ellenállás melankóliája* is sejtetett, hiszen például Eszter lakásba zárkózása, a mód, ahogy gondos precizitással elbarikádozza magát a külvilágtól, meglehetős egyértelműséggel idézte vissza az első regényből a Doktor hasonló létstratégiáját, de ezen a motivikus utaláson túl a zenetanár rezignált megjegyzése, mely szerint „boldog évek, mikor még folyton szakadt az eső",[2] szintén a *Sátántangó* világához képest határozta meg a romlás megállíthatatlan előrehaladását, továbbterjedését.

Amikor pedig a *Báró Wenckheim...* egyik jelenetében a szélsőjobbos motorosbanda egyik tagja – mintegy a dicső múltba révedve – felemlegeti, hogy annak idején jelszavuk a „TISZTA UDVAR, RENDES HÁZ" volt (227), akkor ezzel a regény történései világos okozati összefüggésbe kerülnek *Az ellenállás...* szövegvilágával, ahol ugyancsak ebben a jelszóban sűrűsödött az Eszterné irányításával kialakuló hatalmi rend programja.

A *Sátántangó* vezérmotívumát, a vándorlás, a helykeresés hiábavalóságát, az otthontalanság létállapottá dermedő kilátástalanságát a második regényben az önmagát „új korszakként" megnevező erőszak világrenddé alakulása követi, hogy aztán a trilógia harmadik részében mindez valamiféle karneváli apokalipszis szükségszerű végkifejletébe torkolljék. E triptichon egyes darabjai tehát mintha az elkerülhetetlenül bekövetkezendő összeomlás időben előrehaladó fázisai lennének, s így e hármas kompozíció valamiféle történeti determinizmus célelvűségét sugallja. Ez a determinizmus korántsem idegen az egyes regények világszemléletétől sem, az előző művekben is hangsúlyosan, sőt formaképző elvként megjelenő időbeliség-problematika ott is az időfolyamatból való kilépéssel, a kollektív és a személyes sorstörténetek időbeliségről való lekapcsolódásával, az értelmezhető emberi idő megszűntével hozta összefüggésbe a romlás elkerülhetetlen megjelenését és fokozatos uralomra jutását.

Erre utal a *Sátántangó* önmagába záruló szerkezete és *Az ellenállás...* körívszerűen záródó, a kilépés lehetetlenségét sugalló, s a test biológiai bomlásának analízisét bemutató befejezése, de ugyanezt jelzik a művek mottói is, hiszen az idő haladása egyformán függesztődik fel a *Sátántangó* Kafka-idézetében („Akkor inkább úgy vétem el, hogy várom") és *Az ellenállás melankóliája* „Telik, de nem múlik"-jában. A *Báró Wenckheim...* mottója pedig az idő immár végleges törlődésének, a létezésnek az örökkévalóság időtlenségében megvalósuló megszűnésére utal: „Örökre; tart, ameddig tart".

A 2016-os mű ebben az értelemben olyan szintézis, amely számos visszautaló motívumon, utaláson, önidézeten át a megszüntetve megőrzés logikája szerint építi magába és merevíti az örökkévalóság időtlenségébe a

1 Lukács György: *A regény elmélete* = L. Gy. *Összes művei*, Magvető, 1975, 503; 540.

2 Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*, Magvető, 1989,128

szükségszerű vég felé történő araszolás mozzanatait. A regényben az idő a kísérteties autókaravánok (az apokalipszis lovasait idéző) átsuhanásakor két alkalommal is felfüggesztődik, megreped, széttörik egy-egy pillanatra, megkérdőjelezve az átlátható és tervezhető időfolyamatok emberi léptékét, és hátborzongató módon jelezve végső és végleges megszűnésének közeledtét (176; 411). Ennek, illetőleg a regény metafizikai példázatjellegének ellenpontozásaképp a szöveg egy ízben mégis pontos időkijelöléssel él, amikor a kocsmában iszogató motorosok a Való Világ kettőt bámulják a TV-n, s ezzel 2002-be helyezi a történet eseménysorát (228). Az emberi és a metafizikai idő ütköztetése a regény egyik olyan poétikai fogása, amelyben az értelemképző binaritások több szálon is megvalósuló kikezdése érhető tetten.

A művek közötti kapcsolódások az új regény szinte minden rétegében dúsan tenyésznek, és a későbbiekben ezekre szükségképpen vissza is fogok térni. E leltár előtt viszont gyorsan szeretném már az elején rögzíteni, hogy Krasznahorkai új regényét olyan jelentős műnek tartom, amelyben nemcsak két első regényének nyelvi-poétikai kidolgozottsága és világélménye összegződik igen magas szinten, hanem önmagában is a kortárs magyar próza egyik csúcsteljesítményét üdvözölhetjük benne. Ez a szintézis nem abban az értelemben újítja meg az első két mű kereteit, vagy módosítja a köztük sűrűsödő létélményt, hogy poétikai eszköztárának radikális frissítésével akarna „túllépni" saját múltján, hanem – a művekben rögzülő időtlenül kilátástalan világérzékeléshez következetesen – az eddigi szólamok, motívumok, formák ismételt rögzítésével, a szálak szétbontásával és újraszövésével a *már* tudottat, a *mindig*et, a változatlant (mert változtathatatlant) helyezi az elkerülhetetlen beteljesedés végleges perspektívájába. Másképp fogalmazva a *Sátántangó* és *Az ellenállás*... epikai filogenezise az új nagyregény ontogenezisében ismétlődik meg.

Ez a nagyszabású összegzés és lezárás az eddigiekhez képest azonban mégis hangsúlyosabbá tesz, stiláris szempontból kiemeltebb helyzetbe hoz egy, a korábbi művekben visszafogottabban érvényesülő modalitást, ami viszont nagyon is lényegesen befolyásolja nemcsak a mű egészének világszemléletét, de új minőséget is teremt az eddigi Krasznahorkai-életművön belül: a groteszk, a szatíra, sőt helyenként az önirónia akcentusát. Ez utóbbi sajátos önértelmező kódként jelentkezik például abban a jelenetben, amikor a Tanár úrhoz érkező küldöttség a helyi néptánccsoport „méltán világhírű" produkciójáról, a sátántangóról kezd beszélni, minek hatására

a férfi ijesztő felháborodással kéri ki magának a tánc említését: „mondják még egyszer, hogy sátántangó, hörögte ijesztő torokhangon a Tanár úr, amire ők már nem mertek megszólalni, mert elérkezettnek látták az időt arra az eliszkolásra." (72) Ez az önironikus epizód a saját hagyományhoz fűződő viszony olyan duplafenekű gesztusa, amelyben az eltávolítás vágya a megnevezésen, tehát mégis csak a kapcsolódáson keresztül valósul meg. A *Báró Wenckheim*... ezzel úgy hivatkozik referencia-pontjaként az 1985-ös regényre, hogy egyúttal saját függetlenségi szándékát is rögzíteni, érvényesíteni igyekszik. A szatirikus-groteszk szólamok kiemelt stiláris helyzetbe kerülése részint alighanem azzal a regénysajátossággal hozható összefüggésbe, hogy az az egyensúly, ami Krasznahorkai írásait a metafizikai és a fizikai valóság egymásba fonódó, mesterien kiegyensúlyozott ábrázolásának tekintetében jellemezte, az új regényben megbomlani látszik. Fantasztikum és reália, a szinte dokumentatív, szociografikus pontosságú világábrázolás és a metafizikai példázatosság lenyűgöző egymásbahajlása-hajlítása, a metafizikai és antropológiai princípiumok oppozícióinak kikezdésén keresztül megvalósuló értelem- és világképzés itt is működik, ám az eddigiekhez képest jóval intenzívebb hangsúly esik a jelenkori Magyarország viszonyainak, jellegzetes attitűdjeinek, mentalitásainak bemutatására. Az ábrázolt világ gazdagon rétegzett hálózatában felbukkanó sorsok, karakterek, életviszonyok, vágyak, törekvések alapvetően kisszerű és éthosz nélküli bemutatása rajzolja meg azokat a szürreális, ám legtöbbünk számára ismerős társadalmi és emberi viszonyokat, melyek a tragikus-tragizáló beszédmóddal szemben itt inkább a *tragikus nevetés* szatirikus modalitásában lelnek méltó ábrázolásra. Ez a nevetés talán a lehető legkegyetlenebb ítélet e megszűnésre ítélt világ fölött, még akkor is, ha mindezt gyakran a részvét és a megbocsájtás tónusai árnyalják.

Ilyen megbocsájtó *etikai* gesztus a szöveg részéről a szatíra, a helyzetkomikumra alapozó jelenetezés és a jellemkomikum időnként szinte rejtői ábrázolása. Az elkerülhetetlen pusztulás – noha riasztó beszüremkedése a regényvilágba mindvégig képes fenntartani a (metafizikai) fenyegetettség lidérces atmoszféráját – így maga is elbizonytalanítja transzcendens vonatkoztathatóságát, megmagyarázhatatlansága egyszerre lesz félelmetes és groteszk, fenséges és kisszerű, iszonytató és nevetséges, ám mindenképp szükségszerű zárlata egy metafizikai kapaszkodók nélküli világrend törvényszerű megszűnésének.

A regény ugyanakkor *A magyarokhoz* című fejezettel ellenpontozza is a társadalomrajz szatirikumát, tovább sokszorozva és differenciálva a felhangzó szólamok, nyelvek modalitását. Ez a nagylélegzetű, kegyetlen filippika – a történet szerint egy névtelen szerző küldte az ellenzéki lap szerkesztőségébe[3] – Berzsenyi verscímének és nemzetféltő indulatának megidézésével, de Ezékiel próféta Szodoma lakóit ostorozó vádbeszédének komor fenségével ad látomásos, kérlelhetetlenül lesújtó képet a „romlásnak indult" magyarság jellem-, mentalitás- és viselkedésbéli állapotáról. Az itt felsorolt bűnök, hibák, tudatos vagy öntudatlan gonoszságok, az önbecsapások, a szervilizmus és az agresszivitás, a nagyképű ostobaság legkülönbözőbb válfajainak hatalmas lélegzetű – iróniát sem nélkülöző – mondatba foglalása önmagában is kiemelkedően jelentős nyelvi teljesítmény. Ezt fokozza tovább a fejezet nagyszerű formai megoldása, hogy ugyanis a hosszadalmas szöveget minduntalan meg-megszakítja azoknak a szereplőknek a szólama, akik e kéziratot olvassák, és különböző módokon viszonyulva hozzá pontosan azokat a jellemfogyatékosságokat demonstrálják, amelyeket az épp ostoroz. Tartalmi szempontból a szövegrész pedig logikus magyarázatot adhat a kisvártatva bekövetkező utolsó ítélet jogos büntetésként bekövetkező eljövetelére: e tekintetben a mű egyik – de csak az egyik! – olyan fontos szólama, rétege, interpretációja, amely a regény világszemléleti determinizmusát erősíti.

Ez az igen könnyen referencializálható-aktualizálható leírás ugyanakkor a *Báró Wenckheim...* egészének kicsinyítő tükre is, a műben színre lépő jellemek, gondolkodásmódok és események engesztelhetetlenül pontos tartalomjegyzéke: a mű szinte minden egyes eseményszála, szólama tulajdonképpen e középponti, kemény retorikájú szövegmag megengedővé, ironikussá lágyuló kibomlása, keretbe foglalása.

A csoda, a szakralitás lehetőségének feltűnése, ami a *Sátántangó*ban az Estike mennybemenetelét leíró részben Irimiásék számára még megoldandó metafizikai (az olvasónak pedig emellett értelmezési) feladványként jelentkezett, itt a Csipkebokor-erdő égése, vagy a végén Szodoma pusztulása kapcsán már csak olyan üres utalás, amely épp azáltal jelzi a csakis

3 Az olvasó ugyan alighanem a Tanár úrhoz köti e névtelen szöveg szerzőségét, mint az egyetlen olyan szereplőhöz, aki a regény világán belül bármiféle intellektuális tevékenységre képes, ugyanakkor sokak számára – éppen névtelensége miatt – alighanem szerzői szólamként, magyarázatként, intencióként fog értelmeződni.

emberi jelenlétet elismerő világrend létezését, hogy beszédes hiányként, a bibliai behelyettesíthetőség szövegszerű alkalmazhatatlanságán keresztül tudatosítja a transzcendencia nemlétét. A regény első, *Figyelmeztetés* című része tulajdonképpen jó előre jelzi ezt a metafizikai elhagyatottságot és jelöli ki a regénykompozíció szerkezetét és hangoltságát.

Egy ijesztően idegenszerű, mindentudó Karmester/Impresszário utasítja felbérelt zenészeit egy zenemű egyszeri előadására, amelyhez azonban a maga részéről a legnagyobb közömbösséggel viszonyul, amelyet saját bevallása szerint nem szeret, amely semmi örömet nem okoz számára, és amelyben ő egyszerűen csak felügyel, de nem hoz létre semmit, aki a háttérben jelen van ugyan, de nem avatkozik be az előadásba, melynek csupán a végét várja. A roppant gazdag asszociációs tereket nyitó, sűrű szövésű, szinte kafkai létparabola több utalása is lehetővé teszi a Karmester végtelenül fáradt és végtelenül közönyös, távoli Istenként történő azonosítását, aki cselekvő módon nem avatkozik be az önjáróan működő világba, végleg magára hagyta teremtményeit. Ugyanakkor persze ez az előzetes figyelmeztetés olvasható szerzői instrukcióként is, a szövegből visszavonuló szerző (Szerző/Isten) monológjaként, aki a megalkotott regényvilág narrációját nem befolyásolja, hanem – és itt kap messzeható értelmet a zenekari hasonlat – a szereplők szólamainak egymásba csendülésére bízza annak működését, melyet fejezetcímek helyett így természetesen ritmusszekvenciák tagolnak. Ezek „összeolvasása" pedig – hogy, hogy nem – a tangó alapritmusát adja ki.

S hogy a fenséges és a triviális mesteri összejátszása Krasznahorkai regényének milyen nagyszerű poétikai leleménye, amely a mű minden rétege illetve dimenziója közt folyamatosan oszcillál, annak megrázó példája többek közt a *Figyelmeztetés* és regény zárlata közti finom összesimulás, melynek köszönhetően ebben a műben is megképződik a kilépést lehetetlenné tévő körszerkezet Krasznahorkai által oly kedvelt formája. A befejezésben ugyanis e földöntúli Karmester egy árvaházi Hülyegyerek alakjában tér vissza, aki magányosan énekli az „Ég a város..." kezdetű kánont az épp felégett, megszűnt világegyetemben, és „mint egy karmester" int be a többé semmiféle szólamot megszólaltatni nem képes üresség-nek (501).[4]

E *Figyelmeztetés* külön érdekessége egyébként, hogy meglepő – ám a szöveg tartalmi vonatkozásait illetően szigorúan következetes – módon a

4 A zárlat aligha véletlenül emlékeztet a *Sátántangó* befejezésére, a harangot félreverő félkegyelmű artikulálatlan kiabálására.

címlap előtt helyezkedik el a könyvtestben, mintha a monológ egy, a regényvilágon *kívülről* érkező hangként pozícionálná magát. Az írói jelenlét visszavonásán keresztül megteremtődő szerzői omnipotencia a *Sátántangó* mitikus-látomásos szövegvilágának fontos narratív elemeként épp a történetről való lemondás önrelativizáló szerzői technikáinak divatja idején lépett az irodalmi térbe, s a *Báró Wenckheim...* e tekintetben annyiban hoz jelentékeny változást, hogy a Szirák Péter által érzékelt epikus erőszak[5] a már emlegetett szatirikus szólamoknak, az ironikusan ábrázolt jellemeknek és a gyakran parodisztikusan kifordított szövegközi utalásoknak köszönhetően feloldódni látszik.

Margócsy István ÉS-beli recenziója[6] Krasznahorkai „nagy és nagy erejű" újítását az új regény kapcsán éppen abban látja, hogy a szöveg lemond a „karmesterről", és önálló szólamok, megnyilatkozások, beszédfolyamok alig tagolt hömpölygésén keresztül informálja az olvasót (e disszonáns zenemű hallgatóját) az eseményekről. Az eltérő mentalitásokat és változatos szociokulturális sajátosságokat hordozó és közvetítő nyelvek új és új perspektívákat, értelmezői szempontokat felvillantva, egymással polemizáló látószögeket kínálva gazdagítják az ábrázolt világot, amit a nézőpontok szüntelen váltakoztatása állandó mozgásban tart. A megismerhető történet tehát e lenyűgöző körmondatok, magánbeszédek sokaságából körvonalazódik, amelyek a maguk roppant szubjektív érzéseik, eltérő vélekedéseik, prekoncepcióik alapján nyilatkoznak meg az őket körülvevő eseményekről. Nem azt tudjuk meg tehát, mi is *van valójában*, hanem azt, *hogyan* viszonyulnak a mű szereplői a köröttük zajló folyamatokhoz, és persze egymáshoz. Az egymással feleselő szólamok összhangzattana nem simul harmonikus egésszé, a kánon zenészei – vagyis a magára hagyott zenekar előadói, a regényszereplők – karmester, azaz a regény világából hiányzó morál, közösségi szolidaritás hiányában képtelenek az egységes hangzás megszólaltatására. A *Báró Wenckheim...* a távolság regénye, a távolság formája, ahol az idegenségek kölcsönös feltételezettségi viszonya, az eltérő stílusrétegek és életvilágok együttese csak formális egységet alkot a kompozíció architektúrájában.

5 Szirák Péter: *Látja, az egész nincsen. Krasznahorkai László prózájáról*, Alföld, 1993/ 7, 44–51.

6 Margócsy István: *Kánon a katasztrófáról*, Éét és Irodalom, 2016. november 18., http://www.es.hu/margocsy_istvan;kanon_a_katasztrofarol;2016-11-17.html.

A regény narrációs szerkezete tulajdonképpen eme egymással falsul összecsikorduló dallamok-szólamok hálózata, ami alighanem az Eszter György disszonánsra hangolt zongoráján megszólaló kakofón zeneiség struktúraképző elvvé tágítása. Az ezt imitáló regénykompozíció pedig a *Báró Wenckheim...* létszemléletének is formai kódja, s egyben a mű végén szükségszerűen bekövetkező nagy világégés oka és magyarázata. Mindennek belső tükre, önreflexív travesztiája a *Báró Wenckheim...* ellenállhatatlanul mulatságos nagyjelenete, amikor is a báróra várakozó tömeg az állomáson egyszerre kezd bele a legkülönbözőbb üdvözlésekbe: az asszonykórus énekelni kezdi a „Miért kell, hogy sírj, Argentína" kezdetű örökzöld giccset, a motorosok heves dudálásba kezdenek, ugyanakkor a Polgármester és a Kapitány is szinkronban kezdi el a mikrofonba üvölteni a maga beszédét, miközben az emberek a legváltozatosabb jókívánságok bekiabálásával biztosítják fokozhatatlan örömükről az érkezőt e kakofón és értelmezhetetlen hangzavarban (207). A három regény szerkezetének egymást is értelmező zenei intencionáltsága nyilván ismét csak a művek együvé tartozására figyelmeztet, s a trilógia *ars poetica*s önmeghatározásaként juttathatja eszünkbe Eszter György programját, aki *Az ellenállás melankóliájá*ban ezt így fogalmazza meg: „mondatokat ácsolni reggeltől estig »ugyanarra a keserű melódiára«".[7]

Gyakran egyébként az sem világos rögtön, hogy éppen ki beszél, hiszen a jelzés nélkül egymást követő magánmonológok sokszor csak hosszabb idő után utalnak vissza a beszélő személyére, akinek énjét a maga köré tekeredő nyelvi palást redőzete rajzolja ki az olvasó számára. A nyelv a regényben, ahogyan ez kitűnik az eddigiekből, nem „mű [*Ergon*], hanem tevékenység [*Energeia*]"[8]: megszólítás és megszólítottság, alakulás, mely önmagán kívül semmivel sem törődik, s amely a beszéd szüntelen megújuló totalitásában nyeri el értelmét. Ám nemcsak az eseményvilág szubsztancialitása zilálódik szét a reflexivitásban, hanem az időbeliség is felfüggesztődik általa, hiszen a megszólalások nem az idő lineáris menetére csatlakoznak rá, hanem (szociografikus, társadalmi, kulturális, mentális, etikai) *terek* közt létesítenek eseményszerű összefüggéseket. Ezek a terek viszont szinte szociografikus pontossággal képződnek meg a szó-

7 Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*, Széphalom, 1999, 137.

8 Wilhelm von Humboldt: *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről, és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról* = W. v. H. *Válogatott írásai*, Európa, 1985, 83.

lamok nyelvi mintázatában: a kisszerű, hatalmaskodó politikai közeg a Polgármester monológjaiban, a korrupt, alvilági kapcsolatokon nyugvó biztonsági szervezet a Kapitány révén, a simlis, önmagát bármi haszonért gondolkodás nélkül prostituáló médiatér a Főszerkesztő és az ellenzéki újság szerkesztője szólamaiban, az üres lózungokat agresszíven szajkózó „nemzeti oldal" a Helyierők motorosainak nyelvében, az öntelt, ám üres és szervilis értelmiségi típusa a Könyvtárigazgató monológjain keresztül, vagy akár a Kádár-nosztalgia hazug emlékezetébe temetkező társadalmi vesztesek hangja a Kalauz beszélyében. (Itt, általa utal a regény először a befejezés elkerülhetetlen végkifejletére: „meglátja az úr, az lesz a vége, hogy égni fog itt minden" –112.)

A szólamok szövedéke olyan közvetítettségben rajzolja ki az egymással szorosabban-lazábban érintkező tereket, amelyben néha csak távoli, apró jelzések által válnak összekapcsolhatóvá az események. A regény elején például szó esik a Tanár úr lányának jellegzetes, skót kockás sáljáról (22), majd a mű vége felé Marika a Kossuth téren lesz figyelmes az egyik szónok nyaka köré tekert egyedi nyakvédőre, amelyet mintha már látott volna valahol. Ugyanitt a tömegben egy ismerősnek tűnő kabátot is észrevesz, amelyet ugyan szintén nem tud hova kapcsolni, ám a jelenet az olvasó számára felkínálja a lehetőséget a kabát viselőjének a halottnak hitt tanárral történő azonosítására (amit a mellette lévő kutya jelenléte egyértelműsíthet, akinek létezéséről viszont a történet logikája szerint Marika nem tudhat), s ezzel a ki nem bontott összefüggések felismerésére, vagyis a szöveg felszíne alatt rejtőző, el nem mesélt történet megkonstruálására (404).[9]

Egy valami viszont alighanem mégis következetes szigorral fűzi össze, keretezi ezeket a széttartó szólamokat: a bennük felsejlő személyes sors ugyanis minden esetben a megcsalatott várakozások, a sikertelenül végződő tervek, a kudarcba fulladó próbálkozások történetét rajzolja ki. Nem csak a rossz, furfangosan ügyeskedő, gonosz vagy erőszakos tervek mennek itt füstbe, hanem a legapróbb jó szándékú törekvés is rendre megbicsaklik valahol, vagy épp megkésettsége miatt fut zátonyra. (A báró épp akkor határozza el, hogy visszatér a megbántott Marikához, amikor elüti

9 A speciális ruhaneműk olvasói nyomként, mintegy mellékesen elejtett narratívaképző lehetőségként működtetett alkalmazásának poétikai stratégiája a *Párhuzamos történetek* hasonló (bár jóval konzekvensebben megvalósuló) szerkezetét juttathatja eszünkbe, ahol például a Margitszigeten talált holttest lehetséges beazonosításához adhat segítséget a figyelmes olvasónak a kék alsóneműre vonatkozó rövid megjegyzés.

a vonat, ismerősei akkor kopognak rá a szégyenében félőrült nőre, amikor az már elbujdokolt a városból stb.)

Minthogy a regényben ábrázolt világ morális középpont hiányában nem vethet számot etikai kategóriákkal, a jutalmazás-büntetés metafizikai pedagógiájának illúziója értelmetlenné válik, a végzetes pusztulás semleges közömbösséggel darálja magába a létezőket. Tulajdonképpen nincs is értelme a regény világán belül megkésettségről, csalódásról, reménytelenségről vagy kudarcról beszélni, hiszen mindezeknek nincs másik pólusa, ahonnét nézvést ezek a kifejezések értelmet nyerhetnének. Mindez, minden alternatíva és negatív előjel nélkül csupán *van.*

E személyes tragédiák matematikai összegződése pedig elkerülhetetlenné teszi és logikusan indokolja a regény végi nagy, *közös* összeomlást. Az egyéni csalódástörténetek nem csupán az eleve megfosztottak, a mindig is kisemmizettek, „a fél, akinek nincs helye" (© Rancière) sorsát vezérlik, hanem kivétel nélkül minden figura életét irányítják. A hatalom, az erő vagy a ravaszság birtokosai épp úgy kiszolgáltatottjai a bukás, az elvétés, a beteljesületlen remények hatalmának, mint az elesettek, ráadásul ezek a bukások a legtöbbször minden pátoszt nélkülöznek, gyakran groteszk, nevetséges, tragikomikus módon zajlanak le. Az etikai instanciákat és magasztos célokat nélkülöző regényvilág nem teszi lehetővé a bukás nagyszabású fenségét, csupán a kisszerű, esendő, nevetséges elhullások koreográfiáját. Ezek valamiképpen mind a regény középponti motívumából, a várakozás (a *Sátántangó*ból már ismerős) struktúraképző motívumából bomlanak ki, szálazódnak egyéni várakozástörténetekké.

A gyermekkori szerelmét fél évszázad után újra látni kívánó, Argentínából hazatérő báró megérkezésének híre ugyanis közvetlen vagy közvetett módon, de mindenkinek felforgatja az életét a dél-alföldi kisvárosban. Ki-ki más módon remél előnyöket kovácsolni a dúsgazdagnak hitt férfi letelepedéséből, furfanggal, ügyeskedéssel, vagy épp hivatalosnak tetsző kereteket imitálva próbál hatékony változást kicsikarni az életéből. Ebben a várakozásban egyébként jól érzékelhetően kapcsolódnak össze a regény metafizikai példázatjellegét és társadalmi reáliákat ábrázoló szálai: az Eljövetelre áhítozó emberi remények örökös megváltásvágya, a heideggeri „otthonlét" megteremtésének kísérlete, illetőleg a szervilis, saját alávettségéhez mindig újabb urakat, vezéreket kereső magyar társadalom kudarcos antropológiája.

A regény poétikai ritmusában a báró érkezését előkészítő, szinte metafizikaivá duzzasztott *várakozás*, az illuzórikus jövő felé irányuló építkezés örömittas buzgalma – amit ebben a részben a Tanár úr kivonulása és öneltüntetése ellenpontoz – a már érintett fogadás-jelenet karneváli groteszkjében tetőzik. Innentől kezdve, illetőleg a báró szerencsétlen halálától pedig a remények fokozatos elillanása, a személyes leépülések, a sorsokból történő kihátrálások mozgásirányai leltározódnak, amit a lassan, ám annál fenyegetőbben elhatalmasodó *erőszak* beszüremkedése és uralomra kerülése balanszíroz. A tragédia ez esetben ugyanis nem Godot távolmaradásából, hanem éppenséggel a megérkezéséből következik, hiszen kiderül, hogy tőle sincs mit várni.

A *Báró Wenckheim...* két alapvető szövegszervező motívuma, a (hiábavaló) várakozás, illetőleg a (megmagyarázhatatlan) erőszak a *Sátántangó* és *Az ellenállás...* egy-egy nagy, középponti témáját variálja és dolgozza össze. Azok a nyomasztó, majd egyre brutálisabb események ráadásul, amelyek az új regényben a végső világégést készítik elő, részint ismerősek lehetnek az 1989-es regényből, így például a várost ellepő furcsa idegenek, a meggyalázott és meggyilkolt nők, a ledöntött és szétvert fejű szobrok, az állatok (macskák és varangyok) tömeges megjelenése az utcákon. *Az ellenállás...*-ban megjelenő, bálnát szállító óriási kamion pedig itt riasztóan megsokszorozódik, midőn több száz tanker torlaszolja el az utcákat és a tereket, mintegy előkészítve a város teljes elszigetelődést a külvilágtól (telefonvonalak megnémulása, helyközi közlekedés leállása stb.), és tűzrobbanás általi megsemmisülését.

Feltűnnek a régebbi történetek szereplői, vagy az azokra utaló nevek, mentalitások is: így például a *Sátántangó*ból ismerős Horgosné vagy Halics (169; 333), illetőleg olyan karakterek, akiknek alteregói szintén felbukkantak már valahol, mint a Tanár úr „linzert"-sütésben jeleskedő bejárónője, akivel *Az ellenállás...*-ban Eszter György takarítónőjeként találkozhattunk, de szintén ugyaninnen lehet ismerős a Kapitány és a Polgármester személyiségtípusa is. A két árvaházi kamasz figurája a Horgos-fiút idézi a *Sátántangó*ból, *Az ellenállás...* kisvárosának főutcája pedig az új regény címszereplőjének nevét viseli.

Az a variációsor viszont, amelynek részeként a Doktor és Eszter György már említett hasonlóságát az új regényben a Tanár úr figurája zárja le, illetőleg azok az asszociációs mezők, amelyek ezen keresztül is a

tanár figurájához kapcsolódnak, alighanem jóval érzékenyebb módon gazdagítják a *Báró Wenckheim...* jelentéshálózatát. A bezárkózás, a társadalmi létezésről leválás tudatosan felvállalt aszociális gesztusa, intellektuális lázadása a Csipkebokor-vadonban magát elbarikádozó tanár figuráját ugyanis nem csupán e két régebbi karakterrel kapcsolja össze, hanem legalább ilyen erővel a – nagyjából a *Sátántangó*val egy időben íródott – *Herman, a vadőr* című rövidpróza címszereplőjével is, aki a Remete-erdő sűrűjébe visszahúzódva a Tanár úrhoz hasonlóan kezd fegyveres harcot a külvilággal. (A Remete bozótosa amúgy itt is megemlítődik [178].)

A kívülállás, elszigetelődés, az önkéntes magány, a belső emigráció választása a Krasznahorkai-életmű szereplőinek minduntalan visszatérő szereplehetősége, a *Báró Wenckheim hazatér* esetében a tanár térbeli elszigetelődése és a báró mentális befelé fordulása ráadásul egymás szerepvariációi is, sőt ugyanezt a személyiségmodellt ismétli az a regénybeli szakaszvezető, aki latin auktorok olvasásába temetkezik a Rendőrkapitányság alagsorában. E három karakter közt további összefüggést teremt, hogy kisebb-nagyobb mértékben mindhárom figurában Don Quijote alakja formálódik újra. Legerőteljesebben ez a báró szerepét jellemzi persze, aki abban a tekintetben mindenképp a regény középponti alakja, hogy a regényvilág eseményeit az ő megérkezése hozza mozgásba, a történések viszonyrendjét az ő középponti jelenléte, majd megszűnése szabályozza. A búsképű lovaghoz hasonlóan mellette is ott buzgólkodik a maga Sancho Panzája, az önmagát titkárrá avanzsáló kisstílű szélhámos Dante személyében, aki – természetesen szigorúan önnön gyarapodását szem előtt tartva – makacsul próbálja a saját illuzórikus világába temetkező bárót a realitásokhoz kapcsolni. (A tanár kísérője ezzel szemben csak egy kutya lesz, akihez viszont hosszadalmas lételméleti monológokat intéz.) E szembetűnő motivikus utalásokon túl a szöveg egy további átjárási lehetőséget is nyit a báró és Cervantes hőse közt. Marikával való kamaszkori, meglehetősen egyoldalú szerelme idején az ifjú báró ugyanis Turgenyevről szóló előadásokkal és levelekkel árasztotta el a lányt, s az orosz szerző említése (a báróra várakozván Mariettává nemesülő) Marika későbbi emlékeiben is többször előkerül. Turgenyev erős megidézettsége általánosságban jelezheti azt a távoli poétikai rokonságot, amely összefűzheti a két szerző világát: az omladozó kúriák, egy eltűnőfélben lévő, pusztulásra ítélt életforma végpillanatait fájdalmas rezignációval rögzítő XIX. századi próza a visszavonhatatlan pusztulás ter-

mészeti képeinek elégikus listázásában teremti meg rokonságát a kortárs magyar szerző művének világképével.

A tanár figurájával kapcsolatban, de a regény teljes világát illetően azonban lényegesebb, hogy mindemellett Turgenyev híres *Hamlet és Don Quijote* című előadásának, illetve esszéjének társadalomlélektani, antropológiai alapvetése is megidéződik. 1860-as összegző számvetésében az orosz szerző az emberi természet két alapvető, s egymással ellentétes sajátsága megtestesülésének látja Cervantes és Shakespeare hőseit, akiknek modern típusai népesítik be Oroszországot.[10] Olyan figurák, akiknek *még* nem jött el, vagy *már* lejárt az idejük, azaz valami időn kívüli meddőség, cselekvésképtelenség tehetetlen hordozói. Krasznahorkai regényét hasonló módon, és kizárólagos érvénnyel népesítik be ezek a minden tettükben és kezdeményezésükben bukásra ítélt hamletek és don quijoték, ő azonban e társadalmi körkép széles panorámájú szemrevételezése után felesleges emberekké nyilvánítva őket (hogy egy újabb Turgenyev-utalást említsek), a regénybeli világ apokaliptikus felszámolása, felrobbantása mellett dönt. (A mű végi Kottatár, ami a *Sátántangó* tartalomjegyzékét helyettesítő Táncrend „zenei aláfestése", s ahhoz hasonlóan a mű szerkezetére vonatkozó utalás, e totális feleslegesség jegyében listázza a regény szereplőit és tárgyait „eltűnt"-ként illetőleg „megsemmisült"-ként.)

A báró alakjának további gazdag rétegzettségét jelzi, hogy azokkal a régebbi Krasznahorkai-szereplőkkel is rokonságba állítható, akik – mint Estike a *Sátántangó*ból, vagy *Az ellenállás...* Valuskája – a „szent bolond" (szintén az orosz irodalom felől az életműbe szüremkedő) alakját testesítik meg.

A *Sátántangó*hoz hasonlóan ebbe a regénybe is több témahagyomány, műfajparódia vagy *hommage* szövődik bele: a bibliai utalásoktól Cervantesen és Turgenyeven át a romantikus-szentimentális regények (Marika és báró románca), a posztapokaliptikus thrillerek, a társadalmi szatíra, a keresés- és megváltástörténetek kifordításai, a pikareszk (Dante, a titkár szólama) derengenek át rajta. Az ő alakján keresztül egyébként a kelet-európai szélhámostörténetek emblematikus figurája, Osztap Bender, a „nagy kombinátor" hasonlóképpen peches, ám igencsak esetlenné stilizált karaktere íródik újra, sőt a milliók utáni komikus hajszában felidéződik az

10 Ivan Szergejevics TURGENYEV: *Hamlet és Don Quijote* = I. Sz. T.: *Visszaemlékezések, levelek*, Gondolat, 1965, 85–107.

Aranyborjú története is. Néhol klasszikus szövegek emlékezetes jelenetei sejlenek fel, a legtöbbször kifordított, groteszk formában. Ilyen például szerintem Marika és a báró egész város által várt nagy találkozása, a regény szentimentális történetszálának áhított csúcspontja, melynek pillanatában viszont a báró egyszerűen nem ismeri meg idős asszonnyá lett szerelmét, akinek emlékét egész életében dédelgette (237). A nő lakásában lejátszódó egyszerre kínos, tragikus és idétlenül mulatságos jelenet az *Érzelmek iskolája* drámai epizódjának, Frederic és a már galambősz Arnouxné utolsó, *megrázóan* hamis találkozásának (ahol a regény összes reményteli várakozása, törekvése, jövőbe tekintő ábrándozása semmisül meg) *hommage*-a és paródiája. (Flaubert regénye az idő közönyösen romboló erejének, szinte anyagi matériájának nagyszabású ábrázolásában rokon Krasznahorkai művével.)

Már a *Sátántangó* érdekes egyezéseket, poétikai és szemléleti azonosságokat mutatott Cormac McCarthy szintén 1985-ben megjelent *Véres Délkörök* című regényével.[11] Az a gnosztikus filozófiai elképzelés, amely szerint a Teremtés egy kegyetlenül gonosz demiurgosz műve, McCarthy szövegének (és nem csak a *Véres Délkörök* esetében) alapvető szemléleti bázisa, s e tekintetben mély rokonságot mutat Krasznahorkai műveivel. A *Báró Wenckheim...* regényvilága a Karmester eltávolításával nem csak kiiktatja a középponti rendezőelvek biztonságos és harmonikusra összehangolt működését, de az autókaravánok ismétlődő megjelenésének lidérces

11 Mindkettő megtagadja az „út" képzetét, a valahová megérkezés teleológiáját – a magyar regény ezt nemcsak cselekményszinten viszi színre (a telepiek kocsmába, a majorba, majd a városba menetelése), hanem önmagába záruló szerkezetével is, míg az amerikai prózaszöveg a bíró örökkévalóságba kinyúló táncán keresztül hagyja nyitva a befejezést. A regények egyképp a bibliai nevek, szimbólumok, áthallások újraformálásával metafizikátlanítják szövegvilágukat (ráadásul mindkét szöveg esetében hangsúllyal merül föl az Apokalipszis: McCarthynál az Antikrisztusként megjelenő Holden alakjához kapcsolhatóan, a magyar regény során a kocsmai jelenetben nyílik ki ennél a passzusnál Holicsné *Biblia*ja). Egyformán fontos szerepet töltenek be továbbá a természetleírások, amelyek maguk is a cselekmény szemantizálásának fontos elemei (McCarthynál a sivatag, a perzselő nap, a homok és a pernye, Krasznahorkainál az ázott talaj, az örökös eső, a csontig hatoló nyirkosság válik a cselekmény jelentésteli részévé). Mindkét regény középponti karaktere feljegyzéseket készít a történetek folyamán, jóllehet Krasznahorkai e tekintetben izgalmasabb munkájában ez fontos poétikai funkciót is betölt, hiszen, mint világossá válik, a Doktor nem csak szereplője, de szerzője is az általunk olvasódó műnek, míg a *Véres Délkörök* esetében a szerzőség fikcionálása nem merül fel. És hát a bíró végső, örökkévalóságba tartó tánca a *Délkörök* végén: a Sátán tangója, a *(S)átántangó* maga.

jeleneteiben egy megmagyarázhatatlanul fenyegető princípium feltűnésén keresztül egy romboló erő, egy másféle rend jelenlétét is jelzi.

Ez a kísérteties valami először egy „rossz, beteg és mindenható", jeges unalommal körbetekintő lényként lép ki a kocsiból (181), a második esetben pedig alighanem ugyanez a „halott arc", tűnik fel az egyik kocsi mélyén, aki egy pár soros, ám formailag mégis kiemelt, mert az összes szólam közül egyedülien kurzivált szövegrészben a létezés egyetlen uraként nevezi meg magát (413).

A metafizikai gonosz anyagi megjelenése Holden bíró antikrisztusi-figurája mellett *Az ellenállás...* titokzatos torzszülöttjével, a romlást és rombolást előidéző Herceggel is összefüggésbe hozható. (Érdekes, de messzebbre vezető összefüggés, hogy *Az ellenállás...*-ban Valuska mondja ki egyik rémült monológjában azt a felismerést, amely Holden bíró nagy filozófiai beszélyeiben fogalmazódik meg: hogy a lét egyetlen indoka, tartalma és célja a Háború.)

Ezeknek a kifordított műfaj- és szövegfosszíliáknak hol parodisztikus, hol megrendítő kavalkádja mintha egyszerre hatna a regényműfaj és a Krasznahorkai-regény világának közös felszámolásának irányába. Az az elképzelés, amely a műalkotást a *Háború és háború*ban a metafizikai és nyelvi otthontalansággal szembeni ideiglenes megérkezésként, menedékként, hajlékként szimbolizálhatta a New Yorki-i lakás falait borító, Merz igluit ábrázoló fényképekben,[12] a regény önmegsemmisítő technikáiban visszavonódni látszik. Itt kaphat még egyszer jelentőséget a regényt Cervantes művének parafrázisaként is szemlélő pillantás. Nemcsak abban a már érintett értelemben, hogy Don Quijote figurája mint a regényvilág antropológiájának alaptípusa jelenik meg, hanem a cervantesi regényformát történelmi válságtünetként magyarázó felfogás Krasznahorkai művét illető érvényességében is.

Eszerint a spanyol mű esztétikai és létszemléleti reakció volt arra történelmi meghatározottságra, melynek során „a lovagregény elveszítette a transzcendens létbe eresztett gyökereit, és a formák, amelyek már semmit sem tehettek immanenssé, szükségképpen elkorcsosultak."[13] Krasznahorkai szövege a cervantesi világ megidézésével egy hasonló történetfilozófiai határhelyzet reflexív résztvevőjeként jeleníti meg magát. A formák kiürülésére, a művészet „transzcendens feltételeinek" megszűnésére azonban egyetlen lehetséges reakcióként az önfelszámolás tragikus nevetéssé stilizált gesztusával válaszol, melynek során mind a szétnevetett műfaji hagyomány, mind a saját regény, mind pedig a nevetés önnön értelmetlenségének és feleslegességének prédájává válik.

12 Krasznahorkai László: *Háború és háború*, Magvető, 199, 212–213.
13 Lukács: *i. m.*, 550.

Az írások eredeti megjelenési helye

Április 14., mint június 16. – Forrás, 2010. 4. 6-11.

Bevezetés egy családregénybe: az identitás alkotása – Forrás, 2017. 12. 115-122.

Szűkülő terek – Tiszatáj, 2018. 5. 60-66.

Az eltűnt időnk nyomában – Tiszatáj, 2015. 8. 130-136.

Szemben a Medúzával – Műút, 065 .2018. (február), 52-54.

Szabadság, szerelem – Műút, 2015. 049. (február), 48-53.

Költészet és ideológia – Alföld, 2012. 12. 79-90.

Két példázat a valóságtermelésről – Műút, 063 .2017. (november), 56-52.

Tündérország Hömpölyzugban, avagy vidám történetek Közép-Nirvániából – Tiszatáj, 2015. 6. 121-128.

Zápország zápvitéze – http://www.muut.hu/archivum/26848

Összeraknám a testem – Alföld, 2016. 12. 56-67.

Hogy kell átmenni a hídon? – Műút, 054 .2015. (december), 63-58.

Történeteink vége – Műút, 2017. 059. (április), 64-70.

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

Kiadja a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Jenei László

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellinger András

A borító Losonci Nándor *Connewitz* című fotójának
felhasználásával készült

A tanulmányok, kritikák megírását az EFOP-3.6.2-16-2017-00007
azonosító számú, Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom
fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok
a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban című projekt támogatta.
A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és
Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.

A könyv megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

Nemzeti Kulturális Alap

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

Szabó Gábor
(1964)
Kritikus, irodalomtörténész,
a Szegedi Tudományegyetem
Magyar Irodalmi Tanszékének
oktatója.

Könyvei:

Hiány és jelenlét.
Borges-értelmezések
(Messzelátó, 2000)

„...te, ez iszkol" – Esterházy Péter
Bevezetés a szépirodalomba
című műve nyomában
(Magvető, 2005)

„Vagyok, mit érdekelne". Széljegyzetek
Petrihez
(Műút-könyvek, 2013)

Jelenlét nyomokban –
Hazai Attila-olvasó
(Kalligram, 2017)

9 786155 355271
2500 Ft