

áramláshoz, s az alcím még hamisabb, mert ez a mű egy szót sem szól „a nőkben rejlő szív”-ről, még csak érdeklődést sem mutat iránta, hacsak azt a megállapítását nem vesszük komolyan, hogy „a nőkben rejlő szív húsdarab”. Ez így lapos. Vagy vegyük úgy, hogy a ~~nőkben rejlő szív~~ az ő elgondolása? Na de erről nemigen filozofál, mert nem is érdeklí, a férfiak érdeklík és ő maga izgatja maga-magát, a saját férfiassága és annak sikeres működése.

Nem röstelli, hogy macsó. ***Macho*** [spa] 1. *férfi, aki vonzó, férfias külsejével, erotikus kisugárzásával, határozott viselkedésével hódítja meg a nőket* 2. *a nőket semmibe vevő, lekezelő, erőszakos férfi*. Sajnos az 1. alá eső tulajdonságokat, a „határozott viselkedést” kivéve, nem ecseteli, ámbátor ilyen színekben játszik. A 2. alá eső tulajdonságokról viszont bőven beszél, anélkül, hogy „vonzó külső” és „erotikus kisugárzás” ellensúlyozná valamelyest ezeket. Így aztán sajnos – a nőolvasó szemében – nem valami rokonszenves férfifigura áll itt elő. Q olykor igazán taszító durvaságokat ír le, például: „föjlönnék a tehének a dombtetőre”, „a férfiek lenyelik a gecit”, „Othello nem tévedett, Desdemona leszopta Cassiót”, „brutális harc azért, hogy ki az, aki baszhat. A többi fecsegés.” Ezek a vulgarizmusok nem játszi vulgarizmusok, hanem azok, amik.

Pedig Q egyébként sokat szégyenkezik, a szégyen egyik nem ritka érzelme. Ilyenkor mintha gyerekkori sebzettségek vagy traumák ütnek fel a fejüket – nem véletlen, hogy a regény egy sajátosan elmozdított freudi „ősjelenettel” kezdődik, egy hisztérikus féltékenységi jelenettel, melyben a megcsalt, önmagából kivetkezett anyát mentő szállítja el, s ami a növekvő fiúban „szégyenletes” szexuális fantáziákat szül majd. No de Kukorelly nem pszichologizál, meg szemérmes is tulajdonképp, nem bocsátkozik bele a szexualitás részletesebb leírásába, az érzelmeit is jobbra elhallgatja, az érzelmes részeket mellőzi, kihagyja (Kukorelly jeles kihagyás-retorikája szerintem itt rosszul süil el) – hanem amikor szopásról meg baszásról van szó, akkor nem szégyenlős és nem szemérmes, mert a macsóságát nem röstelli. A *férfi érzelmeket* szégyelli, azokat is, amelyek aktus közben lépnek fel, ezeket mellőzi, érzéki mámorról, elragadtatásról, eksztázisról nem ír; ha megindul, könny helyett víz csurog a szeméből, s ha netántán szerelmes, akkor mindjárt szemérmes lesz, és témát vált. A „szeretkezés” szót egyszer nyögi ki nagy nehezen, mintha szégyellné, hogy most szeretkezí, és nem baszík.

Meg prúd is Q, a testről nem tud írni, testi érzéseket nem ecsetel, a női testről csupán nagyon vázlatosan nyilatkozik (nem nyílik meg e tárgyban), a saját testéről, érzékeiről sincs a fark helyzetén kívül mondanivalója. Elspekulál arról, hogy a klasszikus irodalom nem beszél a testről, csak hogy ő maga sem nyikkan róla. A testiség igazán nem redukálható numerák sorozataira meg arra, hogy „fáj” és „jó”, a test egy érző lény, csupa érzék, érzés, érzelem, de Kukorelly rendkívül leszűkíti a skálát. A női testekről, amelyekkel közöszült, csak úgy beszél, mintha fényképen látná őket, szép vagy nem szép, hogyan áll a melle. Ha nagyon szép testű egy nő, akkor olykor lehet érezni, hogy eláll a lélegzete. És akkor gyorsan...

Egyszóval nem, nem sikerült itt a testről beszélni. De Kukorelly nem is akart. Az érzékiségről sem. A „szisztéma” érdekelte, és a győztes/vesztes működés. „Végére járni annak, hogy igazából mit kezdenek egymással férfiak és nők, konkrétan én velük.” Amikor aztán megejtette a seregszámlát és áttekintette a szerelmi életét, inkább zűrzavarra derített fényt, semmint szisztémára, inkább hányódásra, semmint „mille e tre”-féle szárnyalásra, inkább veszteségre, semmint győzelemre; ez a pálya nemigen bizonyulható diadalmasnak... De még mindig ragaszkodik a „szisztémához”, meg hogy ő „a végére akar járni”, így aztán jönnek a regény leggyöngébb részei, a kiegészített spekulációk arról, hogy egy férfinak kijár a sok-sok nő, miközben a nőnek csak egy férfit szabadna szeretnie („a nők igazából egyszer esélyesek”), hogy a férfit az ez irányú tapasztalat gazdagítja, a nőt meg szegényíti („nincs női tapasztalat”), hogy a monogámia, az „Egyetlen” eszméje hazugság, mert a Férfinak semmi, senki sem lehet elég, a nő viszont folyton szerelmi hazugságokat vár tőle... Jön a sekélyes házasságfilozófiája, mely szerint a házasságban a nő „herélővé”, a férfi pedig „kaszt-ráلتta” („buzivá”, „lúzerre”, „nőiesse”) válik. Paradoxonra talál itt, mivel egy nőhöz egy férfi tartozhat, viszont lehetetlen, hogy egy férfihez egy nő tartozzon, ez hazugság, a házasság csupa hazugság, melynek leple alatt a feleség herél, a férjnek pedig „kiszélesedik a csípője”. Akárhogy forgatja Kukorelly a „szisztémát”, oda jut, hogy **két férfi** nincs, egy van, ez a kizárólagosság az időben visszafelé is működik”, viszont nőből sok van, ezer és három. A nők ezt képtelenek elfogadni, ők hazugságra, cicomára vágnak, ki akarják húzni a férfiből a „kegyes-emberit, gyöngédet, udvarlósat, némi malacságot legalább.”

Q viszont az ilyen szépelgést unja, Kukorelly is kezdettől fogva unja az ilyesmit, és eszerint ez a könyv életművének azt a tendenciáját folytatja, mely joggal villanyozta fel a magyar irodalmat: hogy megbontja és transzformálja a közhelyeket, kliséket, lepipálja a standardokat, normákat, dekonstruálja a mitológémákat, a szépségeszményeket, igazság-képzeteket – egyszóval hogy igazat akar mondani, a nyelv mellékútjain, elágazásain keresztül eljutni ahhoz, oda, ami igazabb és őszintébb, mint a képmutatás, mint az álcázás, a cicomázás, a nagyotmondás. Az őszinteség nem esztétikai kategória, de Kukorelly az őszinteséget nyelvileg *hitelességgé érlelve* esztétikai minőséggé tette. Ahogy Ágoston Zoltán írta róla: „Írásainak és nyilatkozatainak egyik legfontosabb problémája, tétje az őszinteség az írásban, másképpen mondva a művészi igazság.” És szerintem Kukorelly nyert, valóban kiküzdötte, elérte, irodalmilag megvalósította ezt.

De nem itt. Ennek a könyvnek csak a formája nyitott, szemléletileg viszont zárt; egocentrikus, férfiközpontú és kijelentgetős. Humor, ironia alig szivárog. Ha a számozósdít és az ugrabugrálast a számokon játékoságnak vesszük, akkor ez csúnya játék. A könyv esszéisztikus, bölcselkedő része lapos, és ez a laposság nincs úgy megjárva, kibillentve, mint az előző könyvekben, a köz-helyek híres Kukorelly-féle transzfigurációja nem működik most. Ábrázolás kevés van a könyvben vagy rövidre vannak fogva, s csak nyomokban csillannak fel a régi ábrázolóí erények. A régi nyelvi

gazdagság most oda; ennek a műnek a nyelve egyáltalán nem kápráztat el, az „irodalmisságon” inneni minőségek” nem revelatívák – *baszás, szopás, faszs,* nincs ebben semmi. A híres kukorellyizmusok, a „finom és ironikus grammatikai szubverziók” ezúttal ritkák. A hagyományhoz való viszony, az *Anna Karenina* folytonos felemlégetése sem a régi regény értelmezéséhez, sem az *Ezer és 3*-hoz nem ad hozzá semmit, Kukorelly egyszerűen csak „használja” Tolsztojt, mint ő maga írja; valamiféle támasztéknak vagy protézisnek, főlősegesen, értelmezhetetlenül, fontoskodva.

Ami viszont jó ebben a könyvben, az a kisfiú és a kamasz gátlásos szexuális ébredésének leírása, a „szegény kisgyermek panaszainak” ez az erotikus verziója. Sajnos ez az erotika a későbbiek során elsikkad, és felváltja a nyers szexus. Aztán ami a „numerák” között van, a „kínlődás a boldogság körül”, az is jó tud lenni, a rossz jó tud lenni, de a jó nem tud jó lenni. Jók a romok, a romba dőlő kapcsolatok keservének leírásai. A kapcsolatok kiáltó sérülékenységének és lármás vagy néma kimúlásának, az elmúlásnak vagy az összeomlásnak a momentumai. A férfi „mond valami rosszat, oda nem illőt, félreérthetőt, és szétörik az egész, amiben olyan biztos volt, amit igazán szétörrhetetlennek érzett”, ez például egy jól megragadott fatális pillanat, noha a kommentárban már van némi lekezelő legyintés: „Egyből félre leszel értve, ne remélj mást.” Aláhúzendő önreflexív prózapillanat ez is: „Csak félreértések lehetségesek amúgy, ez működött, és saját magamat tudom a legszebben félreérteni.” Találónak érzem az ilyen paradoxális megállapításokat is: „[A nő] mindent tud, mindent rosszul és pontosan. Ha téved, tökéletes.” Egyszóval a félreértések fogaskerékszerű összeakaszkodásának, a kapcsolatok kibicsaklásának, tönkremenetelének az ábrázolása, a fatális jelleg mellékizével, ez erőteljes. Nem kell ehhez az *Anna Karenina*: „...nem vigyáztam, elrontottam, rosszul csináltam. Jól csináltam, úgy rontottam el. Boldogan elrontom. / Nagy vidáman elrontottam. Diadalmasan verem szét, amibe belekerülök.” Vagy: „Dönteni ostobaság. Döntöttél, már rossz is, abban a pillanatban megbánod, ne bánd meg. Igaz, hogy addig sem jó, mert még túlzottan is előttded van, eléd tornyosodik, hogy muszáj eldöntened. Egy amúgy magától is imbolygó valamit. Behunyod a szemed, ugrasz. / És elmerülsz. Dől a súlyától úgyis az egész, legjobb idejében ellépni onnan.” Eddig jó, viszont a magyarázat, mely ismét a házasság intézményét és a monogámiát támadja, túl nagyvonalú és aranyköpés-szerű: „Az a leosztás, hogy egy férfihez egyetlen nő tartozik, a férfiakat az örök és javíthatatlan hazudozó szerepébe kényszeríti, és végzetesen kiszolgáltatott helyzetbe hozza a nőket.” (Kukorelly néhol azért észreveszi valamelyik számjegy kiszolgáltatottságát, boldogtalanságát is. Mert az csak a látszat, hogy a nők „önként és dalolva csinálnak itt mindent”, ahogy ezt a könyv férfi kritikussai hangsúlyozzák; a női önalávetés, a férfi szexuális kiszolgálása egy mélyebb elnyomás és félelem eredője. Ebből a szempontból az *Ezer és 3* szomorú tükröt tár a nők elé: a szervilizmusunkét, a férfi által generált szexuális teljesítménykényszerünkét.)

A folyamat, mely a regényből kirajzolódik, a kisfiús pironkodástól az öregkor küszöbébe botló agglégény ziháló kivörösödésé-

ig tart. Az első szégyenkező erotikus mozdulatoktól az unalomba fulladó baszásokig. A kapcsolatháló, amelybe a „szabad szerelem” korában belebonyolódik a férfi és a nő, ingoványba süpped. A gyönyörszerzésre áttáított, akaratos szexből kivész az öröm. Ha a szexuális aktusban nincs ölekezés, akkor nincs tartalma. Az egész gazdag „ezer és 3” tartalmatlanná válik. Összefolyik az egész hóbelevanc, összefolynak a számok is. Maradnak a zavaros fájdalmak, a hamis magyarázatok, a hirtelen pátosz: „Igazi prostik működnek így, nekik bír komoly pénzékért ennyire szívük keletkezni”. „Fáj. Mégsem mondhatod, hogy a szíved, pedig a szíved.”

Még egy mondat tetszik nekem az *Ezer és 3*-ból: „Annyira, de annyira fölényesek az emberek az étellel szemben.” Kukorelly nem ilyen, Q viszont, a szerző libidinális funkciója és férfiéletének ideológusa, itt, ebben a prózában az. A nőekkel szemben kiváltképp. Noha érződik, hogy Kukorelly Endre valami mást is tudhat a szerelemről, és hogy Q sokat hazudik, sok mindent elfojt és elhallgat, és adja a nagyot. Csakhogy most a prózanyelv nem volt olyan invenciózus, hogy túl tudott volna járni a férfi eszén. Maradt az *illusio dominand*², ezt az illúziót Kukorellynek nem sikerült kikezdenie, benne rekedt.

Bazsányi Sándor

A röppálya íve

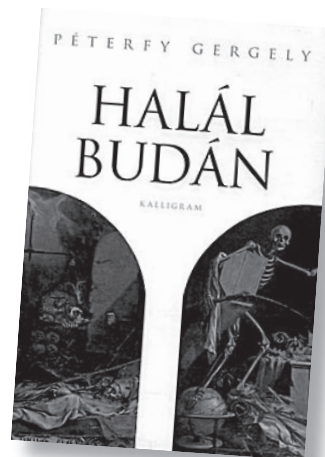
(*Péterfy Gergely: Halál Budán, Kalligram, 2008*)

„...*mint hogyha vinné ernyedetlenül föl a dobást – s ha hullik és ha áll, a játzóknak helyet mutat felül s egyszerre ő lesz a csoport urává, mely átalakul új táncfigurává...*”
(Rainer Maria Rilke: *A labda*, Kosztolányi Dezső fordítása)

Noha általában nem túl elegáns (sőt...) egy kritikát valamely iskolás, normatív szemponttal indítani, most mégsem tudom megállni, hogy a klasszikus műveltségéről minduntalan (például a latin nyelvű fejezetcímekkel vagy a régiségből vett motívumokkal és idézetekkel) bizonytságot tevő Péterfy Gergely regénye kapcsán ne utaljak a hagyományos retorikaelmélet három alapfogalmára: a feltalálásra (*inventio*), az elrendezésre (*dispositio*) és a kidolgozásra (*elocutio*).

(1) Könyvünk meghatározó *inventio*ja, hogy a törökellenes Szent Liga Bécs 1683-as megvédésétől Buda 1686-os felszabadításáig vezető hadjáratát járja körül – egy bizonyos nápolyi

² „Ugyanakkor az elnyomó férfiak is áldozatokká válnak, mégpedig – önmagukat is elnyomó – saját illúziójuk áldozataivá” (Hadas Miklós)



ifjú, Michele d'Aste halálának, személyisége és sorsa rejtélyének, egyáltalán a halál misztériumának a vonzásában. (2) A feltalált téma *dispositio*-ja során szerzőnk három (két hosszabb és egy rövidebb) fejezetbe tördeli regényét, mely fejezeteknek mindig más az elbeszélője: az elsőben a nápolyi báró egykori barátja és fegyvertársa, Solari lovag emlékezik vissza évekkal később Michele anyjához címzett levelében a hadjáratra, miközben időnként átveszi tőle a szót a szerzőhöz talán legközelebb álló

egy szám harmadik személyű, névtelen (testetlen) és külső elbeszélő, aki a levélíró idős lovag jelenéről tudósít; a második nagyobb egységben egy ifjú angol utazó átélte beszámolójában követhetjük nyomon az eseményeket, s ezt néhányszor durván, mert mindig mondat közben, megszakítja egy-egy váratlan szövegbetét, amely valamely rejtélyes eredetű (talán az angol ifjú későbbi önmagával azonosítható), végtagok nélküli vásári mutatványosról szól; míg végül a befejező fejezetben egy nem azonosított narrátor sűríti össze valamiféle töredékes vízió jelen idejében Buda véres ostromát. (3) A feltalált és elrendezett anyagra Péterfy végül az *elocutio* szintjén ráönti jellegzetes stílusának mézédés masszáját, és így mintegy a nyelvi kidolgozás egyöntetű szépségében homogenizálja meglehetősen heterogén összetételű regényét. Tulajdonképpen a *Halál Budán* olvasható úgy is, mint az eleve érdekesítő *inventio* nyomán kibontakozó *dispositio* és *elocutio* feszültségének látványos színrevitele: egyfelől az elrendezés provokatív kimódoltsága és ötletszerűsége, másfelől a stílus makacs szépsége. Mintha – gyors és ügyetlen párhuzammal élve – a történelmi témájú vagy közegű regény újabb irányteremtői közül a furmányos Márton László szofisztikált eszejárása és a mézestorkú Darvasi László szóbodorító szenvedélye ötvöződné Péterfy könyvében.

Nézzük először az elrendezés szertelenségeit. Meghökkenítő például, hogy a jegyzetelő idős Solari lakóhelyét az elbeszélő egy helyütt (20) a Google Earth műholdképe segítségével azonosítja, mely aktualizáló kiszólás a továbbiakban nem ismétlődik, megmarad magányos szövegzárványnak. De lehet, hogy ennyi is elég ahhoz, hogy a szerző jelölje az első fejezet névtelen elbeszélőjének jelenbeli helyét, hogy tájolja az olvasót. Persze az már további kérdés, vajon muszáj-e jelölni, kell-e tájolni. Péterfy szerint nyilván igen. Ámde a 95. oldal ama szöveghelyét, ahol a jegyzetíró angol ifjú egyszer csak rövid ideig egyes szám harmadik személyben kezd beszélni az „ifjú angolról”, már nehezebb értelmezni. Lehet, hogy ez a tárgyiasító szövegzárvány a szintűgy egyes szám harmadik személyben megjelenített, vásári mutatványa során az öt megnyomorító hadjáratról páros rímekben verselő véglény („Én vagyok a hős, a János, / kinek

a teste hiányos...”) és a hadjáratról beszámolót készítő ambiciózus ifjú közötti lehetséges azonosságra utalna? Nem tudom. Talán. (Remélhetően nem pusztán elírásról, figyelmetlenségről van szó.) Mint ahogyan azt sem tudom, vajon tényleg szerencsés gesztus-e ilyen mesterként és rejtélyesen utalni valamire, ami maga is eleve mesterként és rejtélyes. De ugyanilyen kérdéses helyi értékűnek tűnhetnek az éppen adott elbeszélő esetleges kiszólásai a „kedves olvasóhoz”, például a 105. oldalon. Vagy mondjuk az alábbihoz hasonló szentenciózus csatolmányok, alkalmi bölcselkedések: „...a kegyetlenségekben egyébként leginkább a nők jeleskedtek, akik talán a legjobban tudják, hol lehet a lehető legnagyobb fájdalmat okozni a férfitestben.” (55) Persze ne feledjük, hogy ezt a saroktézist a jócskán bőbeszédű, kozmikus ívű gondolatfutamokra hajlamos lovag írja. Ugyanakkor az efféle szöveghelyek – úgymond – szemantikai voluntarizmusa óhatatlanul felerősödik a kötet hátoldalán olvasható, tehát az adott narratív szövegösszefüggésből kiragadott s így mintegy abszolút érvényre emelt tézismondat fényében: „Minden férfiert ketten harcolnak: a szerelmes nő és a halál angyala. A férfi végül mindig megadja magát.” És például a több oldalnyi misztikus exkurzus a „lélek kilazulásáról” (68–73) – megint csak az alkalmi filozófus Solari tollából – is mintha kissé „kilazulna” a történet fősodrából. Persze lehet, hogy ez nem is olyan nagy baj. Lehet, hogy éppen ez a lényeg: hogy nincs zabolázó főcsapás, hogy a főcsapást folyamatosan viszonylagosítják bizonyos ötletszerűségek, a történetbe nem kellően belesodort vagy abban megnyugtatóan el nem varrt, alkalmi jellegű szövegjátékok. Hogy a szerző folyamatosan átadja a gyeplőt az éppen adott elbeszélő kényének kedvének, adomázó vagy bölcselkedő kedélyének; csupán nyelvet biztosít hozzá – hiszen mégiscsak a könyv egészére jellemző mézédés retorika egynemű közegében volnánk. Péterfy a regény egynyelvű világában megmozgatott különböző tudatműködések elválasztásának kényes feladatát rója olvasójára. Könyvünk legfőbb erőssége – és egyúttal Achilles-sarka – a stílusa.

Hiszen már a regény legeslegelején is egy kifejtett retorikai alakzatba, hasonlatba csöppenhetünk – olyan olvasóként, akik a levélíró Solarival és a megszólított Bátoróval együtt a „szavak nagy kaptáiraiként élünk, és el kell viselnünk, hogy ezek a szorgos és nyughatatlan lények [ti. szóméhek] nap mint nap útra kelnek, és terhekkal megrakottan térnek haza.” (10) A szóméhek hasonlata után rögtön következik egy meghökkenítő példázat a történetbe foglalt szavakról, vagyis arról az örületbe hanyatló tizenyolc éves tiroli fiúról, aki képtelen volt felejteni, és akinek „szavaiban ott hömpölygött az idő, a maga mérhetetlenségében, járataival, üregeivel és sejtjeivel, utcáival, tereivel és sikátoraival.” (14) (A tiroli fiú – mint lidérces elbeszélő-archetípus – egyébként többek között éppen azokról a Mátyás palotáját bontó szárnyas ördögökről beszél eklektikus és apokaliptikus monológjaiban, akik később majd újra feltűnnek a Buda ostromáról szóló, hasonlóképpen eklektikus és apokaliptikus harmadik fejezet legelején.) És szintűgy: mézesen csorduló nyelven megírt könyvünk „járataiban, üregeiben és sejtjeiben, utcáiban, tereiben és

sikátoraiban” mi is lépten-nyomon olyan elbeszélői részletekbe vagy leírásokba ütközhetünk, amelyek mintha csak ürügyként vonatkoznának állítólagos tárgyakra, hiszen valójában önnön magukra, önnön retorikus-poétikus szépségükre hajlanak vissza. Így például a bécsi ostrom tüzéinek tevékenysége olvasható akár a regény allegóriájaként is: „Mintha nem is az elpusztított ellenség számán, hanem a röppálya ívének szépségén, az ellen- és oldalszél erejének kiszámításán és a löpor mennyiségének pontos kimérésén múlna a város sorsa; mintha már itt, a cselekvés közepette is a rajzolat szépsége ejtette volna őket ámulatba.” (55–56) A regény cselekvéseiben és történéseiben működő „rajzolat szépsége” a legtöbbször a „bomlás virágaihoz” hasonló barokkos pusztulásformákban jelentkezik, egyfajta míves prózába csomagolt halálköltészetként – annak megannyi változatos túlzásalakzatában. Nézzük például a gyilkos „röppálya ívének szépségéből” fiadó további szépségformát, a szétszakadt emberi testek elborzasztóan rendhagyó *land art*-ját: „Jó harminc láb átmérőjű körben mindenütt a pusztulás és a halál százféle arca. A haldoklók közül még sokan vonaglottak, az agyonzúzottak vére még csak most kezdett szivárogni a kövek közül, néhány leszakad[t] végtag még megrándult, mintha gazdáját keresné, a törzsről elszakadt fejek még tágra nyílt néhány csodálkozó szempár, a gőzölögve kiomló belek pedig tovább pumpálták és gyúrták magukban a test sarát.” (57) A fenthez hasonló részletezés szövegcsenvedélye minduntalan magával ragadja az adott elbeszélőt, például akkor is, amikor Solari lovag a törökök különböző harci gépezeteit, találmányait, többek között a változatos öngyilkoló masinákat rovincsolja. (78–81) A néhány évet felölelő hadibeszámolókat, Solariét és az angol utazóét egyképp, az ilyesféle élvezetes és meghökkenítő alakzatok, retorikus részletszépségek vastagítják regényszerűvé: jókora élvezettel olvasható, csábosan önmegtermekeztető ornamens-regénnyé.

És közben az események és cselekedetek miérte voltaképpen tisztázatlan marad. Mert például miért is ered az angol ifjú a Szent Liga törökellenes hadjárata végigharcoló Michele nyomába? Nem tudni. Ő sem tudja igazán, és mi, olvasók sem tudhatjuk. Egyszerűen csak ennyit olvashatunk a regény szempontjából meghatározó döntésről: „Mivel hirtelen ellenállhatatlan kíváncsiság töltött el, és valami megmagyarázhatatlanul erős vágy, hogy e rejtély nyomába eredjek...” (94) Tudniillik ama rejtély nyomába, hogy vajon mi űzi a harmincéves nápolyi bárót csatáról csatára, páncélzat nélkül, egy szál fehér ingben, sebesülést sebesülésre halmozva, de mindig épphogy életben maradva, csodálatos hőstetteit szaporítva, legendáját így táplálva... A Buda ostromát megelőző telet Michele báró és társasága – a időközben melléjük szegődött angol utazóval – egy bizonyos Sirmiensis Dido Annánál töltik, akivel a hős báró hamarosan szenvedélyes szerelembe bonyolódik, és aki később, Michele tavaszi hadba indulásakor ugyanúgy megátkozza őt, mint ama egykori Dido az őt elhagyó Aeneast, és ugyanúgy máglyán pusztul el, mint legendás karthágói prototípusa Vergiliusnál. És ama hátoldalon idézett bölcsesség a férfiert küzdő „szerelmes nőről”

és a „halál angyaláról” éppen Anna úrnő szájából hangzik el. Ámde a telt és kerek szentenciát (amelyet egyébként Anna úrnő meg a nagyanyjától idéz) az elbeszélő ekként kommentálja: „Befejezetlenül, talányosan lebegett fölöttünk a mondat, csak Michele bólogatott. [...] mi pedig tanácstalanul bámultunk a kandallóban ropogó tűzbe...” (162) És ez a kínzó tanácstalanság változik át valamiféle fatális húzóerővé a továbbiakban, ahogyan azt Michele meg is vallja evilági szerelmének, túlvilági mátkája riválisának: „Nekem a harc, az örök dicsőség, a végső kérdéseim megválaszoló úrnő nyitja az ajtót. Hát ne gyötörd magad, és engem se, kérlek, Sirmiensis Dido Anna.” (172) A végeredményt, a végső nászt Michele és a „halál angyala” között azonban már nem látjuk, a címben ígért halál (Budán) elmarad. Illetve tudjuk, hogy bekövetkezik, noha Péterfy regényében közvetlenül nincs ábrázolva. A harmadik rövid rész – és egyúttal a regény – ugyanis ezzel a nyitott jelentésű, ígéret értékű, vágyat szító, ámde nem csillapító mondattal ér véget: „A báró még a sátrában van, naplót ír: a haditanácsból most jött a futár, hogy holnap lesz a roham.” (192) És ez – a halál ábrázolásának hiánya – érzésem szerint helyes döntés. Hiszen így a halál, pontosabban a legfőbb hős (aki nem feltétlenül a regény hőse) halála megmarad ott, ahol eddig is volt, megmarad annak, ami eddig is volt: a történet felszámolhatatlan és beteljesíthetetlen, azaz ábrázolhatatlan, mivel szigorúan transzcendens vonatkozási pontjának. A háborúk megannyi ornamens értékű halálábrázolása végső soron Michele halála ábrázolásának a hiányát pótolja, fedi el. Meg egyébként is, feltehetően jól tesz a nápolyi báróra irányuló alternatív elbeszélések mitikus légköréhez akklimatizálódó olvasói kedélynek, hogy elmarad a slusszpoén; volt viszont helyette megannyi kis halál, megannyi részletszépség, jó néhány emlékezetesen kimért retorikus röppálya.

Ilyen részletszépség például a Solari-palotában megszálló operaénekesnő, Marcellina Benecchi szerepeltetése, aki egykor a zeneszerző Lully szeretője volt, aki viszont negyven évvel korábban az *Acis és Galatea* partitúráját történetesen éppen abban a pillanatban viszi a Napkirályhoz, amikor Buda ostroma során ama bizonyos „szárnyas ördögök bontják Mátyás palotájának köveit”. (179) Egyébként könyvünk barokkos halálkatalógusában a kövér énekesnő is megtalálja a maga helyét: miután meghal a Solari által rendszeresen meglesett viharos szeretkezéseinek színhelyén, ágyában, a halál végzetes vonzásába került lovag végre bátran és bőszen szeretkezhet – a holttesttel. További két emlékezetes szereplője még a regénynek a nagytű és nagyívó, a magyar nép krisztusi szenvedéséről szónokló Túróczy György, aki egyébként a jórészt Magyarországon játszódó regény egyetlen magyar szereplője; valamint a háborús jegyzeteket készítő Gemelli Careri, aki mintegy példaképe az elbeszélő angol ifjúnak, továbbá kósza (homoszexuális) vágyainak egyik lehetséges tárgya.

És visszatérve végül kiinduló szempontunkhoz: a *Halál Budán* jó érzékkel feltalált és ötletesen elrendezett anyagának emlékezetesen kidolgozott részletei az olvasó kedélyében még-

iscsak valamiféle tartós összbenyomáshoz vezethetnek. No nem feltétlenül a hős férfiert harcoló „szelmes nő” és a „halál angyla” kozmikus civakodásáról – hiszen ez csupán könyvünk narratív alcája –, hanem mondjuk arról a kavargó haláltáncfiguráról, amely Rilke híres labdaversének „táncfigurájához” hasonló szépségalakzatba rendezi a háborús események véres-füstös röppályája alá toborzott szereplőket.

Porkoláb Tibor

Mesterremek – szépséghibákkal

(Benkő Krisztián: *Önkívület. Olvasónapló a magyar romantikáról*. Kalligram, 2009)

Az *Önkívület* nem egyszerűen Benkő Krisztián folyóiratokban és sokszerzős tanulmánykötetekben megjelent tanulmányainak gyűjteményes kiadása (kiegészítve egy-két első közléssel). A gondosan szerkesztett kötet szövegei kapcsolatba lépnek egymással, át- és átjárják egymást, vagyis az önmagára „olvasónaplóként” tekintő gyűjtemény a koherencia igényével lép fel, koncepciózusnak szánt víziót kínál fel a magyar (kora) romantika irodalmáról. A recenzens így bizonyára nem jár el helytelenül, ha figyelmét jórészt nem az egyes tanulmányokra, hanem a kötetben (mint egységessé formált szövegben) feltáruló értelmezői eljárásokra és kutatói habitusra fordítja.

Az „olvasónapló” szembevető sajátossága – ahogy ezt a *Bevezetés* is kiemeli – az „összehasonlító” szemléletmód, azaz „a 18–19. századi magyar szövegek párhuzamba állítása az európai irodalom alkotásaival” (12). Benkő például Ungvárnémeti Tóth László *Nárcisz vagy a gyilkos önn-szeretet* című „szomorú játékát” Heinrich von Kleist szövegeinek a kontextusában vizsgálja, Batsányi János költészetét Osszián, illetve az „osszianizmus” felől közelíti meg. A következetesen érvényesített komparatistikai módszertan – megtámogatva a „nemzetközileg ismert” szövegértelmezői eljárásokkal – azzal az ambiciózus törekvéssel hozható összefüggésbe, amelyet a *Bevezetés* „a magyar irodalom európai kontextusba történő tudatos beemelésének kísérlete”-ként jelöl meg (12–13). A kötetet olvasva egyébként is az a benyomás alakulhat ki, hogy a szerzőt elsősorban a nyelvek (és kultúrák) közötti interakció érdekli. Az „olvasónapló” számottevő része kifejezetten a fordítás elméletével és gyakorlatával foglalkozik (lásd az *Osszianizmus; Batsányi János Osszián-fordításai; Vörösmarty Mihály Julius Caesar-fordítása* című szövegeket), és ez a tematika, illetve szempontrendszer a többi „fejezetben” is meghatározó módon van jelen. Benkő számára Márton László Batsányi-re-

génye sem csupán irodalomtörténeti (esetleg biográfiai) vonatkozathatósága miatt érdekes. A *Minerva búvóhelye* azért válhat izgalmas szöveggé, mert „a fordítás és fordíthatatlanság, a nyelv és világkép, a kétnyelvűség és gondolkodás sokkal általánosabb érvényű összefüggéseit tárja fel.” (87) Annak átgondolására készíttet, „hogyan módosíthatják a racionalista nyelvszemléleten alapuló szoros fordítás elvének értelmezését a kétnyelvűség tapasztalatai (nem Batsányinál, hanem a regény olvasójánál): a fordítás lehetetlenségének, az eredeti elkerülhetetlen átértelmezésének a belátása felé haladva.” (91) Nagyon is érthető tehát, hogy a kötet játékerét kialakító és uraló szemléletmód az ossziáni költeményekben, illetve a macphersoni szövegkiadás (európai és hazai) hatástörténetében ismeri fel ideális, „vissza-visszatérő” témáját (12).

Az „olvasónapló” másik szembevető sajátossága, hogy az olvasást – vagyis az interpretációs munkát – a romantika(elmélet) felől közelítve végezi el. Ez a közelítésmód egyfelől „a romantika-kutatás fellendülésének következményeképpen az érdeklődés homlokterébe került szövegek” (11), így a *Fanni Hagymányai* és a *Nárcisz* preferálásában mutatkozik meg, másfelől a (kora) romantikusnak tételezett karakterjegyek kimutatásában való erős érdekeltségként érhető tetten. Benkő a *Fanni* kapcsán „a kora romantikus szubjektivitás megjelenésének temporális tapasztalata”-ról beszél (24–25); Folnesics János Lajos *Alvinájára* „a korai romantikában születő irodalomnak a példajaként” tekint (114); „a Kazinczy-kör által képviselt ízléstörekvéseken” túlmutató *Nárcisz* vizsgálatához „termékenyebbnak” tartja „a korai romantika kontextusá”-t (118); Batsányi Osszián-fordításainak töredékességét „romantikus önreflexióként” értelmezi (78); sőt a Batsányi költészetében kimutatható „összetett »szerepjátékban«” is „a romantikus szubjektivitás irányába” tett elmozdulást lát (78), és azt is deklarálja, hogy Batsányi „identifikációja összhangban áll a heterogén szerepek romantikus szintézisének eszményével” (79). Ebből az értelmezői pozícióból, az itt mozgósított teóriákat követve ezek a szerzők és szövegek persze *ilyennek* látszanak. És készséggel elismerhető: tényleg termékeny lehet ez a közelítésmód. A (kora) romantika kontextusában történő jelentéstulajdonítás azonban korántsem „termékenyebb” más – az „olvasónaplóban” többnyire implicite, olykor viszont explicite is hagyományosnak, sőt korszerűtlennek beállított – értelmezői eljárásnál. A „felvilágosodás”, a „klasszicizmus” (stb.) felől közelítve is adott a lehetőség a termékeny interpretációra, bár e nézőpontból a fenti szerzők és szövegek nyilván *másmilyenek* mutatkoznak.

Megjegyzendő, hogy az „olvasónaplót” többnyire az „értelmezési hagyománnyal” való szembenállás retorikája hatja át. A Thaly Kálmán-jelenséget vizsgáló tanulmány például meggyőzően (bár szakirodalomban nem előzménytelenül) figyelmeztet „a »hamisító« és a »kultuszteremtő« képzeteinek tautologikus váltakozását” eredményező értelmezési hagyományból való kilépés fontosságára (240–241). A szakirodalmi toposzok megkérdőjelezése többé-kevésbe szükségszerű velejárója minden kutatómun-

kának. A Batsányi-életmű új hipotézissel előálló interpretátora azonban már-már hősi pozícióba emeli magát: „Batsányi életművének hatástörténete azt az értelmezési hagyományt igazolja, amelyet én – az árral szemben – igyekeztem új irányba terelni.” (85) Az Osszián-fordításokat vizsgáló tanulmány egyébként hatásosan érvel „a befejezettség-töredékesség dichotómiájának” feloldása érdekében (73), és az a tétele is megfontolandó, mely szerint „Batsányi János »fordítástöredéke« sokkal inkább a »saját« szövegekkel, mint a bizonytalan macphersoni »eredetivel« áll színekdochikus kapcsolatban.” (74) Ám a tanulmány sajnos nem ad választ a kínálkozó kérdésre: miben is áll, hogyan is működik ez a „színekdochikus kapcsolat”? Itt kevésbé lép működésbe a „szoros olvasásnak” az a kimunkált eszköztára, amely az „olvasónapló” talán legsikerültebb „fejezeteit” (a *Nárcisz*, az *Andor és Juci* és *A rajongók* elemzését) eredményezi. Még egy példa: a Vörösmarty *Julius Caesar*-fordítását vizsgáló tanulmány – nagyon is méltányolható módon – kimondja, hogy „szükséges számot vetnünk az e munkával kapcsolatos, hagyományozott előföltévésekkel”. Az viszont már nagyon is vitatható, hogy a Mészöly Dezső és Kállay Géza nevéhez kötött, „elavulni látszó irodalomtörténeti nagyelbeszélés” egyszerűen „befogadást zavaró tényező”-ként tárgyalatik (175–177).

A *Bevezetés* kinyilvánítja: a „kortárs elméleti szempontok mentén” történő olvasás lehetőséget ad arra, hogy a szövegeket „mint saját, mai kérdéseinkre adott válaszokat közelítsük meg” (13). Benkő következetesen él is ezzel a lehetőséggel. Például „a posztmodernség horizontjából” szemlélt Batsányi-szövegekben olyan történeti narratívákra bukkan, „amelyek azonos eseményt beszélnek el eltérő perspektívából, vagyis a történelem egzaktóságát leplezik le” (83). Kisfaludy Károly-tanulmánya az „(inter)medialitás”-elméletet hozza játékba, mégpedig arra a felismerésre alapozva, mely szerint az életmű „a közvetítő közegek (kép, hang, szöveg) elméleti kérdéseinek szempontjából is kihívást jelent az értelmező számára.” (149) Folnesics *Alvináját* pedig a „gender”-kutatások kontextusába helyezi. E rendkívül izgalmas és távlatos értelmezői feladat megalapozása során a regény korábbi olvasatairól is ítéletet mond: „Az irodalom- és nyelvtudomány-történet *legfeljebb* mint a magyar nyelvújítási törekvések egyik legradikálisabb »szörnyét«, az újítási kísérletek legnevezetesebb esetét tartja számon, de még a témát feldolgozó monográfiák is *csak* egy-egy mondat erejéig tartják érdemesnek a szövegre utalni.” (96; kiemelések a recenzenstől) E sommás értékelést egy Csetri Lajostól származó idézet hivatott alátámasztani. A terjedelmes citátum (és a Folnesics-tanulmány későbbi Csetri-hivatkozása) azonban éppen azt igazolja, hogy Csetri nagyon is pontos, árnyalt, egyben lényeglátó összegzését adja az *Alvina* által felvetett problémakörnek – persze a saját vizsgálati szempontjából. Úgy vélem, hogy nem helyes – és ami lényegesebb: nem termékeny – számon kérni az elődök munkáin az „olvasónapló” által megnyitni kívánt „diszkurzív távlatokat” (97).

Az *Önkívület* tehát kurrens értelmezői eljárások alkalmazásával a (poszt)modernné olvasás stratégiáját követi. A múlttal e

stratégia szerint folytatott párbeszédnek jelentős személyes tétje van – a *Bevezetés* az önironia gyakorlásáról, önmagunk kívülről való szemléléséről, saját idegenségünk megtapasztalásáról beszél (14). Innen nézve valóban indokolt az „olvasónaplónak” mint műfaji-identitásképző alakzatnak a felkínálása. A kötet önreflexív jellegét, rokonszenves *befelé* (az önmegértésre) irányultságát azonban ellenpontoszza, sőt olykor háttérbe is szorítja a szakmai önreprezentáció igénye. Úgy tűnik fel, a szakismereteknek – így a szakirodalmi apparátusnak és a terminológiának – a demonstratív felvonultatása nem csupán az értelmezői feladat elvégzését szolgálja, hanem a szakmai legitimitást (a jártasságot, a beavattottságot) kívánja igazolni. E látványos *kifelé* irányultság jelének tekinthető például a sok-sok tekintély-idézet: a kötet és az egyes tanulmányok élén (mottóként) Foucault, de Man, Derrida, Iser, Rorty, Bloom mondatai olvashatóak. A *Bevezetés* azt hangsúlyozza, hogy „az elméleti kérdésfeltevést inkább az éppen olvasott szöveg kihívásai határozzák meg” (13). A kötet olvasója viszont azt észlelheti, hogy inkább a teória (az adott kutatási program) működtetése zajlik a választott (megfelelőnek látszó) szöveg segítségével. Az egyes tanulmányok terjedelmének jelentős részét teszik ki a tágabb (elméleti) kontextus megvilágítását szolgáló kitekintések. Ezek az exkurzusok többnyire funkcionálisak, ám a *Fanni*-tanulmány esetében olyannyira megszorodnak, hogy talán joggal tehető fel a kérdés: mit is mond (mond-e egyáltalán valami érdemlegeset) magáról a *Fanniról* a szerző?

Az *Önkívület* egy szakmai jártasságát látványosan demonstráló fiatal irodalomkutató bemutatkozó kötete, úgymond *mesterreमेke*. E szó magyarázata a Czuczor–Fogarasi-féle *A magyar nyelv szótára* alapján: „Szoros ért. azon mű, melyet, valamely mesterséget gyakorlott személy készít, vagy véghez visz, és az illető czéhtestületnek bemutat a végre, hogy annak tagjává lehessen.” A recenzensnek nincsenek kétségei: Benkő Krisztiánt a „céh” meglelégedéssel fogadja tagjai sorába.

