

A könyvből kibomló, nem állandósuló fikatív univerzum kontaszta kerül a könyvön kívüli világ megszokott törvényszerűségeivel, állandóságával: az olvasó bizalmatlanná válik, vajon hétköznapijaink mely szabályszerűsége működik a *Fém* világában is. A befogadélmény hangsúlya a szubjektum amóbaszerűségére, szinte stroboszkóp-tempóban, ütemesen zajló átalakulására, a cél- vagy eredményelvűség felfüggesztésére tevődik át. A *Fém* olvasása – egészen az (egyébként három hosszú és egy rövidebb részre tagolt) szöveg háromnegyedéig – jóformán csak az olvasásban benne levés élményét, illékony hangulatokat és helyzeteket, az álomlátás alfa-állapotát közvetíti az olvasó számára. A szövegbe helyezkedő lélek szó szerint lidércfényhez válik hasonlatossá, hol itt, hol ott álomszerű szituációk diszkontinuus sorozatában bukkan fel. Ezt a fajta élményt csak erősíti, hogy az epizódok eleje és vége az én-tudat számára úgymond teljes nap érzetét keltik, a szöveg rövid egységei sokszor ébredéssel kezdődnek és lefekvéssel zárulnak.

Németh Gábor 1992-es, *A semmi könyvéből* című kísérleti prózakötetének minden egyes bekezdése különböző fikatív könyvek egy-egy bekezdése. Bartók Imre szövege az első olvasás során hasonló kísérletnek mutatja magát. Olyan, mint egy kvarcképernyős rajztábla: ha felvázolt valamit, muszáj törölnie, hogy aztán a következő stáció az előző kép helyére kerüljön. Minden, amit készre kidolgozott, egy pillanat alatt, szinte nyomtalanul tűnik el. Hiába állítja a műfajmegjelölés, hogy nevelődési regénnyel van dolgunk – és az elolvasott könyv fölött eltöprengve ez a besorolás nem is alaptalan –, az állandó következményektől, bizonyos események hatásától való tartózkodása inkább a pika-reszk zsánerét juttatja eszembe, ahol Münchhausen fél karját hiába vágják le kardozás közben, a következő oldalon már ismét két kézzel igyekszik tovább a kalandok sorozatában. Ugyanígy Bartók esetében is, ha történt valami szörnyűség, rögtön meg is könnyebbültem, hiszen tudtam, csak a következő sortörésig kell eljutnom, hogy ne cipeljem tovább a nyomasztó atmoszférát, a borzalmas események terheit. Nyomasztó és horrorisztikus fordulat ugyanis van bőven ebben a regényben, és az olvasás előrehaladtával egyre kegyetlenebb, egyre véresebb események kerülnek elő, vagyis érvényesül valamiféle – noha nem gépies, nem zavaróan szájbarágós – fokozás. A szövegben feltárolt terep a szubjektum projekciója, afféle szimbolista lelki táj. Egyes szituációk kimondott hasonlóságot mutatnak korábbi olvasmányélményeinkkel, egyes snettek megidéznek például *Az átváltozás* (Kafka) és *A vörös halál álarca* (Poe) című novellák beszédhelyzetét (és itt biztosan még több példát lehetne felsorakoztatni, megtaláljuk a regényben például egy Boschra hajazó festmény leírását [149–151], könnyen lehet, hogy ez is létező, konkrét műalkotásra utal).

Kafka nyelvi zegzugossága, a klausztofobikus terek körülményes bejárásának kényszere amúgy is sokszor visszaköszön a *Fém* oldalairól, ott is, ahol nem ütközünk azonosítható előkép megidézésébe. Egyértelmű pozitívum, hogy a szituációk klisé-vagy éppen toposzhatáron egyensúlyoznak, de sikerül megszű-

niuk a túl didaktikus képzettársításokat. A szöveg szervezőelve a vizualitás, a filmszerűen pergő történet. Éppen ezért ha akad javítanivalója a fiatal szerzőnek – aki ugyanakkor már két költészetéről szóló szakmunkával is felhívta magára a figyelmet –, akkor az nyelvezet terén, bizonyos modorosságok kiküszöbölése révén volna lehetséges, hogy maradéktalanul érvényesülhessen a nyilvánvalóan kitűzött cél, a nyelvi anyag áttetsző eszközösége, közvetítésre szabott funkciója. A pszichológusa (pszichiátér?) által Johnnak szólított központi karakter, akivel az olvasó azonosul – nem tudván megválni a tételezéstől, hogy az én minden epizódban egy és ugyanaz, még ha itt bányász, ott orvos, amott böllér is –, újabb és újabb manifesztációi közepette egyedül ehhez a bizonyos terapeutához tér vissza, hozzá viszont ismételt, és utóbbi a látogatásokkor viszonylag hosszú monológokat intéz hozzá. Nyelvhasználata egyénített: a dokit megismerjük fárasztó, kimódolt terjengetéséről, bántó szóvirágairól, általános körülményességéről és köntörfalazó semmitmondásáról. Már stílusával is leleplezi szakmai inkompetenciáját. Bosszantó figura, eszmefuttatásait olvasva kezdetben aggódtam, tobzódó eltúlzottsága nem gyűri-e maga alá a regény karakteres, élesen tárgyias közegét. Szerencsére aggályaim idővel feloldódtak, a doki beszédmódja nem temette maga alá a könyvet.

A terápiás szituáció a három hosszabb szövegegységben időről időre visszatér, ami által középpontba kerül. Ez azért látszik ügyes megoldásnak, mert felhívja a figyelmet Bartók könyvének egyik fő erősségére: az egyes epizódokban leírt tényállások között finom analógiák fedezhetők fel. Sok snittben, főként a könyv elején – vagy csak még ott élesebb a befogadó szeme a különbségekre?, hiszen az olvasási módot a körülmények állandó eltörlése óhatatlanul átalakítja –, ugyanazt a visszajára forduló relációt körvonalazza, mint amely John és kezelőorvosa között bontakozik ki. Adott két komplementer szubjektum, az én (olykor sokaságból kiemelkedve) passzív szerepben, vele szemben áll egy aktív karakter, az én valami miatt mégis kitüntetetté válik, és helyet cserél, összeolvad vagy intenzív reakcióba lép a cselekvő ágenssel. E visszatérő képletre legjobb példa az *Ő és én* című „magánszám” bemutatója („A címben szereplő ést nem kell komolyan venni...” – 49–51), de sok másik epizódban is felismerhető.

A három, nagyságrendileg azonos terjedelmű számozott szövegrész (fejezet?) viszonya mellérendelő, szintagmatikus; előrehaladást bont ki, de ez sincs túlságosan nyilvánvalóvá téve, épp ellenkezőleg, egymásutánosságukat is a Bartók által kedvelt finom obskúritás, a közvetett effektusok iránti elkötelezettség lengi be. Csak a harmadik rész vége felé érvényesül egyértelmű megoldás: a „nevelődő” szubjektum környezetében megnő az ismert elemek részaránya, a szöveg fejleszteni, tisztázni látszik az én-figura sorsának kiélesedő kettősségét, a végkimenetel válsztását. A negyedik, záró szöveg metakeretet helyez az első három részből összeálló narratívára, történetváltozatot kínál fel a regény alapjául szolgáló gépirat keletkezésére. Ez a „sipka” avagy *vörös farkok* a szöveg általános karakterétől némileg eltérő – meg-

kockázatom: az előzőekben jól elkapott jelenlegi korszemlekre jellemző, mediatisált, hiperrealista szövegfelülethez képest tíztizenöt évvel talán avittabb –, posztmodern jellegzetességet képvisel, önmagában azonban kvázi megnyugtató, szép olvasmány. Az első három rész és a negyedik nekifutás közötti disszonanciát sem feltétlenül tartom sikerületlenségnek, bár arról sem győződtem meg, hogy metanarratív keret nélkül kevésbé jutna célba a regény éppenséggel összetett közlésaktusa.

A kötet prózapoétikája, a változékonyság előtérbe kerülése – amelynek eredményeképpen a szöveg kevésbé épít az olvasás során előzőleg megismert elemekre –, csapdát tartogat: vajon mivel motiválhatja ez a struktúra a befogadót, hogy végigolvassa a regényt? A *Fém* progresszív prózapoétikát vállal fel, de ezáltal lemond egy sor bevált eszköztől, amely biztosítani szokta, hogy az olvasó befektessen a szövegbe. Radikális élményt kínál, de kitermeli-e a befogadáshoz szükséges elkötelezettséget? A szövegvilág karakteres hangulata, vizuális szituációteremtő ereje mindenképpen egyéni, szuggesztív hatást gyakorol a befogadóra, azonban pozíciójának kiszolgáltatottsága, bizonyos fokú ellenőrizhetetlensége elkedvetlenítheti a könyvből éppen kieső olvasót. Bartók Imre regénye következetes belső logikájú alkotás, impozáns mesterségbeli tudással kivitelezve. A metakereten belüli történetből kirajzolódó szubjektivitás, ha nyelvi nem is, világlátásában rokonítható az Abádi Nagy Zoltán által az irodalmi minimalizmus kapcsán leírt redukált következménységgel: a történet terében tévelygő karakter tudása korlátozott, az én, amellyel olvasáskor azonosulunk, nincs tisztában a sorsát befolyásoló folyamatokkal.

A széplélek reneszánsza

Bartók Imre

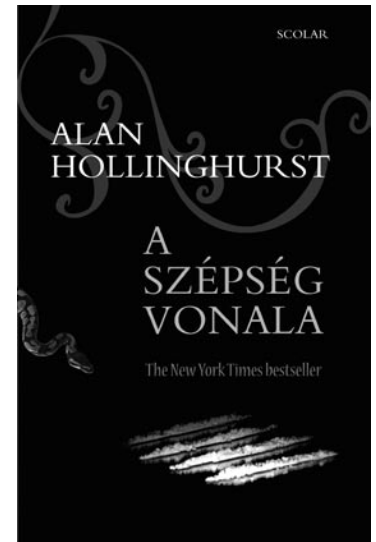
(Alan Hollinghurst: *A szépség vonala*. Fordította: Berta Ádám. Scholar Kiadó, 2011)

„Tényleg itt az idő egy új *A szépség analízise* számára” (200) – fejtegeti a homoszexuális Nick Guest, *A szépség vonala* főhőse, aki beköltözik egyetemi cimborájának családi házába, hogy azután négy évig megszokás nélkül élvezze a felső tízezer életének minden vonzó és taszító sajátosságát. Egy bizonyos William Hogarth 18. századi művéről van szó, amelyből a jelen könyv címéül szolgáló esztétikai koncepció is származik: a „szépség vonala” tipikus ornamentikus elem, nagyjából S alakú görbület, ami kerítéseket,

boltíveket díszíthet, de utalhat a magyar kiadás borítóján lévő kígyóra (a tetszetésre és az álszentségre), továbbá a „queer” (ferde, átv.: homo-, bi-, transzsexuális) jelentőségére a regény világában. A könyv végén a *Pontyhátív* című magazin megalapításával szimbolikusan mintaha ezt az új szépséganalízis jönne létre, amelynek azonban szükségszerűen egyszerűnek és megismételhetetlennek kell maradnia: a kiadótárs Wani, Nick egykori szeretője, a halál küszöbére jutott az AIDS-szel folytatott küzdelmében.

A könyv egy meghatározott szociális réteg mindennapjainak ábrázolásával sok tekintetben valóban eleget tesz az egyik beharangozó ígéretének („Máig ez Hollinghurst leggyengédebb és legerőteljesebb regénye, a 80-as évek burjánzó és kísérletes elégiája”), ugyanakkor Nick nevelődési történeteként is olvasható. A kötet terjedelme ellenére a cselekmény szerénynek mondható: megismerkedünk Nick szerelmi életével, első komolyabb kapcsolatával, az egyszerű családból származó, fekete Leóval, majd három évvel később a libanoni származású, dúsgazdag Wanival, továbbá végigkísérjük a Fedden család életét (az ő házukba költözött be Nick): a lassú elhízásnak induló barát, Toby, a mániás-depressziós Catherine, az anya, Rachel, illetve az apa, Gerald, aki tory képviselőként és államtitkárként (és magától értetődően tehető emberként) folyamatosan a londoni legfelsőbb körök legközönségesebb alakjait látja vendégül.

A könyv központi feszültsége talán Nick és Gerald ellentétében ragadható meg: Nicholas Guest valóban csak „vendégként” van jelen ebben a hatalmi harcokkal teli, olykor félszegen homofób, általában csak nyíltan kapzsi világban, míg Gerald az ambíciózus politikus mintapéldánya. A végkifejletben Gerald karrierjének összeomlása miatt (részben) Nicket hibáztatja, ingyenlőnek nevezi („mi a faszt keresel itt?” – 470), és felszólítja a kiköltözésre. Lehetséges, hogy a mindvégig ott bujkáló homofóbia tört ki rajta, de az is kétségtelen, hogy a kérdése jogos: Nick valóban haszonélvezője volt ennek a világnak. Néha mintha szöszölné ugyan a kései Henry James stílusával foglalkozó disszertációján, de a négy év alatt valójában egy percig sem kellett pénzt keresnie, a „barátoknak” köszönhetően mégis vagyonos emberré vált, aki korlátlan mértékben élvezheti a társadalomkritikai aspektusa (amelyhez szelíd nosztalgia is társul), ennek azonban Nick alakja, szexualitásától függetlenül, nem igazán képezi ideális ellenpontját. Az elbeszélő, illetve Nick



(a két hang nem mindig válik el egymástól) szemmel láthatóan mindenkit sznobnak tekint maga körül. Azonban a sznobéria elleni tiltakozás fényében kissé komikusan hatnak az olyan sorok, hogy őt magát „a neogótika jobban megejtette, mint maga a gótika” (289), illetve az olyan nem túlságosan mélyen szántó zeneesztétikai fejtegetések, mint amilyen ez: „Strauss nem egyetemes érvényű. Nem úgy, mint Wagner, aki mindent értett.” (205) A zenehallgatás egyébként is újra és újra visszatérő motívum, amely már a könyv világán belül is anakronisztikusnak hat. A zene maga is tartalmát veszített, üres élvezet: „Nick számára zenét hallgatni, nagyszerű zenét... hát, megdöbbentő élmény volt.” (237)

Mivel Nick figurája nem válik a többiekhez képest egyértelműen pozitívvá (melegjogi polémiái ritkák és élettelenek), ezért a könyvön belül a homoszexualitás sem hordozza azt az emancipatorikus potenciált, amit talán várnánk tőle. Ugyanakkor az olvasás során éppen ennek van üdítő hatása: a homoszexualitás itt egyszerűen az, ami, nem több és nem kevesebb (ennek megfelelően a szexjelenetekben nincs túl sok meglepetés, és stílusosan tökéletesen illeszkednek a szöveg egészének ornamentikus jellegéhez). Néhány mellékszereplő nyílt buzizását leszámítva nincs tapintható homofóbia; persze pironkodás, titkolózás, félrenézés jócskán van, és a betörő AIDS-járvány is a kiszolgáltatottság metaforájává lesz. Maga a szexualitás azonban előtagok nélkül is nyers ténynek bizonyul, és ezt részben Gerald Fedden is beteljesíti, amikor kiderül, hogy családos, konzervatív képviselő léte mégszem tud szabadulni a titkárnőjével folytatott szerelmi viszonyából. Ebből adódóan a könyvnek valójában nincsenek erős konfliktusai; ebben a világban mindenki egymás mellett létezik: az egyik fogadáson Nicknek még az egyébként *deus absconditus*ként, a sokat sejtető „a Lady”-ként emlegetett Margaret Thatchert is sikerül táncba vinnie.

Ez a jelenet, aminek ugyanakkor Nick életében nincs különösebb jelentősége, arról is elárul valamit, hogy mi az, ami ezt a kort, illetve ezt a szociális teret homogenizálja: az a pillantás, amely mindenhol, talán már kényszeresen a szépséget keresi benne. Nem a naiv szépséget, ami a szabályos alak volna, hanem a kissé rendellenes, az S-alakzathoz hasonlító szépségvonalat. Ebből adódóan itt aztán minden „ironikus”, nem csak az, ahogy az emberek egymásra vagy a tükörbe mosolyognak, de az is, ahogy röplabdáznak, autót vezetnek, vagy a kokaincsíkokat szívják fel az üvegsztrátról. Továbbá minden *camp*; ez a szó jelzőként és főnévként legalább tízszer előfordul, és láthatóan önmagát hivatott magyarázni: a reflektált esztétikum hívószava lesz, az okos giccsé, ami már nem akarja eladni magát, hanem egyszerűen magában fürdőzik. És persze minden nagyon „szexi” – az említett táncjelenetben maga Mrs. Thatcher „meglehetősen szexi módon belecsapott a dologba Nickkel.” (378)

A könyv témája tehát nem annyira a 80-as évek; legalábbis magáról a Thatcher-korszakról bizonyosan árnyaltabb képet nyújtanak például *Adrian Mole naplói*. Nyilván nem véletlen, hogy *A szépség vonala* direkt korkritikai megjegyzései pusztán

frázisokként, mellékszereplők szájából hangoznak el: „Van egyfajta esztétikai szegényesség a konzervatívizmusban, nem?” (108) Vagy: „Még négy év Madame Thatcher, és mindannyian az utcán leszünk.” (112) A könyv sokkal inkább *önmaga nyelvezetéről*, a megfigyelés módszereiről, a homogenizáló pillantásról szól, arról a szószaporításról, amiről a kezdő írókat tapasztaltabb pályatársaik lebeszélni igyekeznek, és amely miatt ez a könyv mégis annyi elismerésben részesült. Majd’ minden mondatban tetemes mennyiségű jelzővel találkozunk: itt minden „kétségbeesetten merész”, „észveszejtően hamiskás”, „bájosan incselkedő”, „örjítően semmitmondó”, „szépségesen hozzávetőleges”, Waninak pedig „kisimíthatatlanul gubancos sötét haja” van – direkt tolakodó, anakronisztikus szóvirágok ezek, ugyanakkor a múlt iránti őszinte és sajátos sóvárgás gesztusai is: egy olyan szépség üressé vált jelei, amely ma már senkit nem érdekel, ám amelynél még mindig nem találtak fel jobbat.

A könyv nyelvezetével kapcsolatban nem lehet szó nélkül hagyni a fordítás minőségét. A magyar szöveg egyetlen, és minősége sokszor elmarad a jogosan elvárhatótól. Ami az angol regényben még sajátos egyensúlyozás a prózai leírás és a szándékosan anakronisztikus, rokokó túlzások és jelzőszaporítás között, az a magyarban az ötlettelenségnek és az olykor nyilvánvalóan tükröfordításnak köszönhetően sokszor modorossá és kellemetlenné válik. Néhol mintha egyáltalán nem számított volna, hogy a magyar szöveg kinézzen valahogy: „Toby éppoly izgatottnak tűnt, mint Sophie amiatt, ami szerintük itt történik, Nick pedig szomorú módon világosan látta a fiú mélyebb, talán tudattalan okát: azért, hogy az ő rajongása áttevődött a másik férfira, talán lekerült a válláról a homályos nyomás, megszűnt a néma várakozások érzékelése.” (118)

Értelmetlenségekbe is jócskán ütközünk, és erre nem jelent mentséget, hogy az eredeti fordulatokat sokszor kétségkívül nehéz átültetni: például a „possessive sympathy”-ből (kb. tolakodó együttérzés) „kisajátító együttérzésroham” (106) lesz, a „soft shock”-ből (kb. enyhe megütközés) „puha megütődés” (271). A „madly irrelevant” „örjítően irreleváns” (115), a „shrank into irrelevance” „irrevelanciába süllyedt” – itt miért nem „jelentéktelen” szerepel? Kínos, hogy a „gestured liberally with his empty glass” fordulat a magyar szövegben „liberálisan (sic!) hadonászott az üres pohárral”-ként szerepelhet (277). Érthetetlen, hogy amikor Mrs. Charles „You are very welcome” szavakkal *üdvözl*i a főszereplőt, ott a magyarban ezt olvassuk: „Nagyon szívesen.” (157) Az olyan megfogalmazásokkal kapcsolatban is nehéz empatikusnak lenni, mint amilyen a „csődöt mondott az idegzete” (120) vagy az „Azután a bejárati ajtó újra becsukódott, ezúttal meggondoltabban.” (150)

A lista hosszan folytatható. Mindez sokat ront a már egyébként is „fájdalmasan csintalan” (197), ugyanakkor szerethető és fontos könyv olvashatóságán.

↳ *Kurdi Imre*

Hogyan inter-feráljunk értelmese- n?

(Györffy Miklós: *Zongora akarunk lenni. Közép-európai irodalmi interferenciák.* Kalligram, 2010)



Az első kérdés, ami felötlök Györffy Miklós új könyvének olvasójában, alighanem az lesz, hogy mit is olvas voltaképpen: tanulmányokat vagy esszéket? Aki hagyja, hogy félrevezesse a külsőn, és azt tekinti csupán, hogy némelyik írás a germanisztikában szokásos, korrekt forrásmegjelölésekkel szolgál az idézetekhez, némelyik meg nem, az nyilván azt mondja majd, hogy az írások egy része tanulmány, a többi pedig

esszé. Ez volna végtére is a legkézenfekvőbb válasz. Ha azonban – immár nem csupán a külsőn szemügyre véve – azt tekintjük a tudományos beszédmód alapvető kritériumának, hogy – legalábbis elvileg – egyetlen vonatkoztatási pontja van, nevezetesen a kutatás mindenkor állása, és ahhoz képest akar mindenáron újat mondani, akkor sokkal inkább tekinthetjük Györffyt esszéistának. Az ő szövegei ugyanis egy sokkal összetettebb vonatkoztatási rendszerben szólalnak meg, és egy sokkalta bonyolultabb kontextusoz viszonyulnak nyilvánvaló tudatossággal.

Kezdődik a dolog azzal, hogy Györffy „hivatásos olvasóként és fordítóként” (50) határozza meg önmagát – a regényíróról ezúttal szemérmesen hallgat, és szerkesztői tevékenységét is csak olykor-olykor említi. De még mielőtt elhinnénk, hogy tényleg „csupán” az irodalomtudós és a műfordító Györffy jut szóhoz ebben a könyvben, alighanem érdemes belegondolnunk abba, hogy végtére szükségképpen író a műfordító is: legföljebb presztízsében különbözik az eredeti művek szerzőjétől – már ha jó műfordító, márpedig Györffy kétségtelenül a legkiválóbb-

bak közül való –, mesterségbeli tudásában semmi esetre sem. Mindenesetre olyan irodalomtudós szólal meg tehát ebben a könyvben, aki nem csupán hivatásos olvasóként – kívülről –, hanem belülről is – műfordítóként és szerkesztőként – ismeri az irodalmat: nem csupán olvassa, hanem magától értehető módon írja és csinálja is, úgyszólván mindenestül benne él.

Továbbá: egy igen csak sajátos helyzetű irodalomtudós szólal meg ebben a könyvben. Györffy ugyanis germanista, vagyis ha elsősorban irodalomtörténészként tekintünk rá, akkor azt mondhatjuk, hogy kutatási területe a német nyelvű irodalom, elsősorban a modernitás német nyelvű – azon belül is főképpen az osztrák – irodalma. De ugyan kihez beszél voltaképpen egy germanista ma Magyarországon? Ha értelmese-
n akar megszólalni, akkor aligha csupán a szűkebb értelemben vett tudományos szakközönséghez. Hanem periférikus helyzetével számot vetve – mint rendszeren: úgyszólván a szükségből erényt kovácsolva – a szélesebb értelemben vett olvasóközönséghez, vagyis mindazokhoz, akik olvasóként érdeklődnek még egyáltalán a német nyelvű irodalom iránt. Az irodalomnak már általában véve is eleve problematikus – túlzás nélkül: egyre periférikusabb – helyzetét tekintetbe véve többszörösen is hátrányos pozíciónak tűnik tehát Györffyé, és éppen ez a többszörösen hátrányos helyzet az, ami megköveteli a beszédmódok, a témák és a megközelítések sokféleségét. Vagyis végső soron mintegy kiprovokálja az esszé műfaját. Egyszóval Györffy Miklós esszéista, ebben a kötetben is, és nem is akármilyen.

Így aztán teljes joggal tekinthetjük akár önreflexiónak is azt, amit a Földényi F. László egyik esszéjéről szóló esszében olvashatunk: „De lehet-e, érdemes-e még a diszciplínák és tárgyi részletek sokaságát metaforikusan egybeálltató, tömör esszéformában bármi újat, érvényeset mondani áttekinthetetlenül sokrétűnek látszó kulturális és tudományos problémákról?” (107) Györffy magát az esszé műfaját sem tekinti tehát magától értehető adottságnak, mégis arra a megállapításra jut: „Az esszé [...] csak ott gyanús, ahol szakbarbárok és félműveltek diktálnak.” (108) Az esszé műfajának egyik legfőbb, konstitutív vonását pedig a személyességben, a „személyiség bélyegében és a személyes érintettségben” (108) látja.

Hogy Györffy Miklós többféle minőségében is – mint irodalomtörténész, mint műfordító, mint szerkesztő, mint regényíró – személyesen, mondhatni életbevágóan érintett az irodalom ügyeiben, az nem szorul további bizonygatásra. Fölvetődik tehát a kérdés, hogy miben is áll mármost Györffy esszéinek, egyáltalán gondolkodás- és beszédmódjának személyes jellegzetessége. Először címszavakban válaszolok, aztán majd kifejtem őket. Györffy megszólalásainak alapvető sajátossága véleményem szerint a gondolkodás józan megfontoltsága, fegyelme és mértéktartása – különös erények éppen egy olyan irodalomtörténész és műfordító esetében, akinek nem egyszer akadt dolga olyan józannak és mértéktartónak a legkevésbé sem nevezhető szerzőkkel, mint Franz Kafka vagy éppen Thomas Bernhard.

Imponáló, egyszersmind paradox módon éppenséggel az irodalom elkötelezett művelőjének egészséges öntudatáról ta-