

a részekből kiépülő egész reményével való leszámolás: „Én azt mondom, légy nyugodt. / Legközelebb már pap jön és boncnok, / és pont olyan darabokra szednek szét, / amikkel kényelmesen kibélelhető egy egész / múlt, de legalább egy pár útravaló, ép emlék.” (*Útravalók*) A test feldarabolása, a testrészek kiemelése analóg lesz azzal az emlékező folyamattal, melyet a *Szórpa* verseiben nyomon követhettünk. Csakhogy az egész itt kap egy enyhén cinikus felhangot, mely a nagy tervről való lemondást sejteti. Ezt jelzi a következő vers, mely az apától való eltávolodást/távolságot nevezi meg a kényszerű kutakodás és kötődés okaként: „Ha máshogy alakul, talán nem / tartalak meg eddig. / Könnyebben jött volna a lemondás, / mondjuk arról, hogy egészben lássalak.” (*Veszélyesen közel*)

Értékelhető-e a kötet az erről való lemondás költői gesztusaként? Nemigen hiszem. Sőt, inkább a mániákus keresés, a rögeszmék lírai ápolása jellemző Deres Kornélia költészetére. Ezt a retorikai gesztust valósítja meg az izzón hidegrázós lírai hang, melyet a fentiekben már jelezni próbáltam.

A kötet végén még egyszer előkerül a szív alakzata, ám minden eddiginél morbidabb szövegkörnyezetben: miután ugyanis a *Légszomj* című vers leszögezi, hogy „a szeretet is csak / ideg-állapot”, a *Körtérben* azt kapjuk, hogy „[A]z emlékezés / mint a klopfolás: kilapított báránnyal a szív.” Ebben a súlyosan metaforikus közegben az emlékezés cinikus klopfolója alá kerül az ártatlanság, a szeretet, a krisztusi megbocsátás, a bármiben való hit emberi képessége.

És mi marad értéként, életlehetőségként Deres Kornélia kötete végén? Az ébredés ígérete. Nem azé, hogy mindez csak egy elhúzódó, rossz álom volt csupán, hanem annak a lehetőség, hogy egy reggel talán másmilyen lesz az ébredés. Ehhez azonban a versek tanúsága szerint sok gyakorlás kell, szívós és kitartó terepmunka, és „nagy levegő”. Ennek a fázisnak a krónikája a *Szórpa*, a nagy levegővétel előtti pillanat annalesé.

## Csupán egy, a szeretet

Lengyel  
Imre  
Zsolt

(Király  
Levente:  
Énekek  
éneke.  
L'Harmattan,  
2011)



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

A helyzet persze az, hogy ma már igenis van története a boldog és beteljesült szerelmeknek – ám

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

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

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

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

Ezek a beszélgetések már csak udvarlás és intimitás teljesen eltérő célja és funkciója miatt sem tűnhetnének másnak, mint őszintén és tökéletesen inadekvát bájolásgáznak, ha a realizmus kódja szerint próbálnánk elolvasni a regényt. A szöveg azonban nyilvánvalóan mindent megtesz, hogy ezt az olvasási módot ellehetetlenítse: stílusa, mely egészen eltérő nyelvtörténeti és nyelvjárási rétegekből származó szóalakokat habarcsol össze konkrét koncepció nélkül egy ornamentálisnak szánt nyelvben (nagyjából amúgy *A vak murmutér* mintájára, épp csak a humor célzata nélkül) éppúgy ebbe az irányba hat, mint az a bármiféle logikát nélkülözni látszó szinkretizmus, amely bekezdésenként váltakoztat Istent és isteneket, Minervát és Paradicsomot, sőt Olampuszt és Bószédont. A cselekményt így nemcsak hogy nem lehetséges egy meghatározható történelmi szituációhoz kötni, és így egy korábban létezett szerelemfelfogás színrevitelének tekinteni, de konzisztens világa sem alakul ki a regénynek – térideje valamiféle imaginárius téridőként olvasható csak, ahol nem kell és nem lehetséges a szerelem társadalmi hatásösszefüggéseivel foglalkozni.

Mivel pedig az a közeg, amelyben mozognak, kiismerhetetlen (a legnyilvánvalóbb példa erre a voltaképpen a cselekmény előtérben lévő, mégis csak a legüresebb általánosságok szintjén felvázolt háború), a királylányék története tökéletesen átélhetetlen marad. Ekképpen jöhetünk rá végleg, hogy a regény hangsúlyai nem a cselekményre esnek: didaktikus mű ez, melynek legelső sorban a beszélgetésük során elhangzó történetek és szentenciák összetartása végett van szüksége a Meionékre. Érdemes tehát nem hagyni elandalítani magunkat a szöveg stílárius túlhazásától, és jól megfigyelni, mit tanít nekünk a szerelemről.

Persze az, hogy a szereplők főleg szócsököként funkcionálnak, korántsem jelenti azt, hogy lényegtelen lenne, hogy mindaz, ami elhangzik, egy *boldog szerelmespár* beszélgetésében hangzik el – sőt. Mint ahogy az sem lényegtelen, hogy ők is problémátlanul ekként azonosítják magukat, és ez ráadásul egyértelműen identitásuk középponti eleme. Mindez ugyanis alapvető módon határozza meg az egész szöveg nézőpontját: Meion és Diotima az elnyert – és a szövegben sehol, egy pillanatra sem kétségbevonat – bizonyosság birtokában tekintenek végig a világon, amelyet a regény így egy tökéletesen stabil viszonyítási pont köré tud elrendezni. Ez a stabilitás profitál sokat azokból a manőverekből, amelyekkel az *Énekek éneke* elkerüli az intimitás diskurzusát, és amelyekkel így visszatér a *boldog* jelző ideálisabb és differenciálatlanabb használatához. Ennek a boldogságnak nincsen története – vagy van, vagy nincs: „nékem nem számít: csupán egy pillanatra, vagy szállongó századokra lettünk mi egymásé, hálám így is, úgy is múlhatatlan. Ha halálomnak óráján pillantlak meg, éltem boldogan telt úgy is” (19); ha pedig van, akkor az a problémák végleges és teljes megszűnését jelenti: „Ó, ha tudnák, milyen is a szerelem jóságos tüze: ha a lélek lángol, megszabadul minden, nincs mi többé köthetne a földhöz, láncaink porba hullnak, s édes lesz minden perc e világon.” (40)

Ezen a ponton már teljesen nyilvánvaló, hogy a szöveg legfontosabb célkitűzése, hogy megtisztítsa a szerelem fogalmát minden pragmatikus és illúzióromboló ráakodástól, amit az a modernitásban összeszedett – ott van azonban az útban a nem működő, szakítással, válással végződő, lelki sérüléseket okozó kapcsolatok igazán általános tapasztalata. Az elit művészetből kiszorulva ma is burjánzó romantikus művekkel ellentétben az *Énekek éneke* viszont nem borít egyszerűen fátylat a problémára. Megoldásához a „messzi, bölcs tanító” által mesélt szerelemmitosztban lát neki. Azzal, hogy a szerelmet függetleníti annak történetétől, megszabadul annak képzetétől, hogy a szerelem szükségyszerűen két személy interakciójában megtörténő esemény, és így, az idealisztikus elképzeléshez visszatérve lehetségessé válik a regény legfontosabb ideológiai beavatkozása. Azt mondja ugyanis ez a bölcs: „[a szerelem] legbecesebb érzésünk, mely a lelket megérinti, mindenkire árad, mint a déli napnak fénye, nem nézi, ki fürdik meg benne, jó vagy rossz, gyermek vagy agg, égimeszelő vagy törpenövésű, mind egyként részesül belőle, s ki előle árnyékba húzódik, maga tehet róla, ki megégeti magát tőle, magát okolhatja csupán” (13). A nem működő szerelem

bonyolult problémáját morális csatornába szorítva megoldódik a gordiuszi csomó: ha a szerelem nem emberek *között*, hanem az emberben van, és továbbá, ha a szerelem a partikularitásoktól függetlenül legfőbb jó, akkor megállapítható, hogy az, akiben nincs meg, az valamiféle hibát vagy bünt követ el – a kontextust a fenti módon megteremtve már-már logikusan jut el a szöveg egyetlen mondatban a szerelemhimnuszról a *victim blamingig*.

Ez lesz az az alap, amin megveti lábát a regény, hogy a második fejezet hat tételben sorban leszámolhasson mindennel, ami a romantikus diskurzust fenyegeti. Miközben Diotima Meion haját vágja, egykori barátaiáról mesélnek történeteket, olyan emberekről, akik ezért vagy azért kiestek a kegyeikből – ezeken keresztül pedig a visszajáról jól megismerhetővé válik az *Énekek éneke* végletesen szűkös és rigid koncepciója a szerelemről. Isidorus például „két asszonynak fogságában vergődik” (30), a felesége „ugráltatja, miként cirkuszi ebeket szokás”, a szeretőjénél pedig bizonytalan a helyzete, „pincébe üzte, fél disznók között lógott, mert a férj váratlan hazavetődött” (31) – a róla mesélő Diotima pedig az érintett felek motivációinak elemzése helyett rövidre zárja a témát azzal, hogy „ki áldozat, az maga tehet róla, a kötelet ő maga hurkolta nyakára, s csupán fölmutatta a néki való hóhért.” (31) Stivanor és Vronna „egymásnak tébolyult rémei, forró szurokkal telt üstben rotyognak, s rakják a fát a tűzre szorgosan” – erre érkezik válaszul a már idézett mondat: „Ó, ha tudnák, milyen is a szerelem jóságos tüze.” A két mese tanulsága, hogy a történet nélküli boldog szerelmen kívül minden más párkapcsolat egészen egyszerűen nem szerelem.

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

Az *Énekek éneke* poklának legmélyebb bugyrát azonban az a meg sem nevezett nő lakja, aki szerint „minden szerelem a földön [...] csupán szenvedély lehet, s az egyetlen, igaz boldogság a tiszta, magas szellemnek birodalmában lehetséges”, egyszer pedig azt találja mondani, hogy a gyereknevelés „akadály előtte a szellemi úton” (49), ami szabályos gyűlöletrohant vált ki a királyi párból: „hajánál fogva húztam volna végig a padlón”, „ne lássam soha többé őket”, „szánalmas nyomorultja a földnek”, „szíve végül bizton megreped”. A szerelem morális értékbe fordításának

végző radikalizálása ez, mely nem képes megtérni Meionék életfelfogásán kívül semmi másra; ezt egészíti ki Petronius története, melynek tanulsága, hogy a barátság alsóbbrendű a szerelemnél, ezért nincs is létjogosultsága: „test, lélek s szellem szét nem szakítható.” (53) Ha pedig valaki antifeminista felhangokat hall ki a névtelen nő történetéből, aligha téved, hiszen nem sokkal később a királylány (!) ki is fejti: „a világ megbolondult, a fehérnép irigyli a férfiak hatalmát, helyére tolakszik s fondorlással, a férfiak meg hagyják, sőt asszonyerényeikről versenyt dicsekednek, s illegnek-billegnek, mint a kényes pávák – ám tudd meg, boldog egyik sem lehet, mert magunk lényét kell kiteljesítenünk, nem a másikat legyőzni s feladatát elvenni orvul. Ez az isteni törvény!” (63) Ez mindenestre egyenes beszéd – bár egy ilyen ellentmondásos teológiájú szövegben végképp csak az érvelést helyettesítő szólamnak tűnik.

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

Ezek a mondatok az „egy élet – egy kapcsolat”-modell idealizálását és a próbálgatáson alapuló párválasztás elutasítását jelentenek, ami a végző lépés lenne a minden pragmatizmustól mentes romantikus szerelem restaurálásában, ám ezen a ponton összeomlik a regény építménye. Anélkül ugyanis, hogy a szöveg (vagy a királyfi) erről bármiképpen tudomást látszana venni, hazugságon kapjuk a királylányt: a regény vége felé korábbi életükről mesélnek egymásnak, és itt nem csak Meion sokáig megmaradó gyerekkori szerelméről értesülünk, de arról is, hogy Diotima már kétszer is menyasszony volt korábban, mindkét férfit szerette is, ám végül mindkét kapcsolat elromlott, ezért felbontotta a jegyességeket. A reakció erre ismét egy kis morálizálás, melyből kiderül, hogy a királylány ismét csak a jó oldalon áll, szemben a helytelenül élő tömegekkel: „Büszke vagyok rád,

Diotimám! Zsarolni nem hagyta magát, hiszen tudjuk ám mi ketten, s látjuk, hány, egymást régóta nem szerető pár marad együtt, csupán kényelemből, félelemből, mert az ismeretlen jövő megrettenté gyöngé szívüket.” (112) Ezen a ponton a regényen belül is lejátszódik az, ami a valóságban történt: a romantika megmaradhat ugyan szubjektív vágyképként – amit meg lehet próbálni működtetni egy olyan műben, amit egy szerző a feleségének dedikál –, mivel azonban az élet problémáinak megoldásában mit sem segít, az azokról való gondolkodásban át kell állni az intimitás axiomatikájára. Az *Énekek éneke* azonban erről, mint az idáig is kiderült, nincs mondanivalója, és ez az amúgy sokatmondó belső ellentmondás is megmarad reflektálatlan anomáliának (amivel csak annyit tud kezdeni, hogy a voltaképpeni kapcsolat előtörténetébe rekeszti, és vétekné bélyegzi), és nem töri meg a regény monolitikusságát.

Ez – a mottóra, a fülszövegre, sőt a borítóképre is kiterjedő – egyszólamúság az, ami nem teszi lehetővé, hogy a szöveg abszurditásai mögött valamiféle parodisztikus szándékot tetelezzünk fel. De ha meg is tehetnénk, meglehetősen céltalannak tűnne a könyv egy ilyen olvasat fényében: a romantikus szerelem mai pozíciójában aligha követelne már meg ilyen mérvű támadást, ráadásul a szöveg által létrehozott sajátos hibrid ideológia, ami ha komolyan vesszük, a regény lényegi eleme, így csak pontatlan, célpontját tévesztő paródiát eredményezne. Mégis, a regény főhősei nyomasztóan antipatikus egyéniségek. Egyetlen példa az eddigiek mellé: a két asszony között vergődő Isodorust Diotima egy darabig vigasztalhatja, amikor azonban ráun, előbb kioktatja arról, hogy bajáról csak maga tehet, majd amikor még ezután is panaszkodni merészel – elvégre uralkodó –, börtönnel és száműzetéssel fenyegeti meg, mely utóbbiból csak a férfi könyörgésére áll el, végül „fővesztésnek terhe mellett” megesketi, hogy „béfogja száját”, és csak jó dolgokról mesél neki. Amikor pedig ilyen előzmények után Isidorus megtagadja Diotima egy kérését, a királylány az alábbi sirámot adja elő: „Mindennem odaadtam néki: figyelmet, jó szót, tanácsot, segítő kezet; s mikor én kérek cserébe egy apró csekélységet [...] ő ellök magától, miként a leprás koldust szokás.” (33) Ezen fennakadni azonban nem tekinthető másnak, mint saját, heteronóm ítéleteink importálásának, a szöveg ugyanis, mint minden más hasonló esetben sem, egyáltalán nem látszik tudni ennek a viselkedésnek a megkérdőjelezhetőségéről, tökéletesen körülfolysa – a királyfitól és a narrátortól származó módon egyaránt – az afirmatív szirup, amiből a könyvön belül maradván nem lehet kilátni.

Így azután aligha gondolhatunk mást, mint hogy egyetlen célra irányul ebben a regényben minden: hogy saját igazságát az egyetlen lehetséges igazságként mutassa fel. Nem véletlen, hogy a hat bűnösnek ítélt barátra mindössze két pozitív példa jut – a regény rendszerébe nem is férhet be több értékesnek tekintett pozíció: egy, aki hasonlóképpen boldog családi életet él, és a másik, aki bár még nem, de „fölfedezte magában mit jelent férfinak lenni” és „lépteink követni igyekszik, oly társat szeretne magának, kivel ily boldog lehet, miként mi vagyunk ketten”

(78). Igazságának az előállításához azonban az elmúlt bő száz év minden olyan előremutató változását ki kell dobni a szemébe, ami a magánélet demokratizálásához hozzájárult, és egy rigid ortodoxiába kényszeríteni a szerelmet, amihez képest minden más nem csupán alternatíva, de eretnység. Ettől a kényszerítéstől lesz az *Énekek éneke* nem annyira anakronisztikusan naiv, mint sokkal inkább felháborító. És mindemellett tökéletesen hasznavehetetlen: saját világában az ideálisnak tekintett formán kívül minden mástól megtagadja a *szerelem* nevet, ezt az ideált viszont, hogy ideál maradhasson, olyan semmitmondónak és életidegennek kell megtartania, hogy az olvasó végül teljesen üres kézzel marad.

Végül még arról, hogy éppen ez a monolitikusság az, ami a regény első kritikusaival örömmel látszik eltölteni. Csobánka Zsuzsa a prae.hu-n (*Rítus*) odáig megy, hogy már-már korszakos műnek tekintse az *Énekek énekét*: „Miközben a kortárs irodalom búcsúzkodik a posztmodern ironiától, egy lehetséges új, ironiától mentes prózanyelv nyitányaként üdvözölhetjük Király Levente regényét.” De biztos, hogy a posztmodern ironiának a fundamentalizmus az egyetlen ma elérhető alternatívája? És ha még netán így is lenne, biztos, hogy ennek még örülni is kell, csak mert megszoktuk, hogy a divathullámok elmúlnak, és ellentétükbe csapnak át? Megéri lemondani minderről, amit a művészetből megtanulhattunk, a buta boldogság illúziójáért, hogy eljussunk oda, ahol – ahogy a királyfi fogalmaz – „eszméim nincsenek, csupán egy, a szeretet” (46)? – Az egész projekt értelmetlenségét amúgy aligha mutatja bármi világosabban, mint hogy az egy-egy szókapcsolatukkal vendézsövegként megidézett szerzők (Radnóti, József Attila, Petri) szerelmi életük vagy műveik alapján mind kényelmesen megtalálhatnák helyüket a lepecskondiázott hamis barátok sorában.

▮ Turi Márton

## A szenvedés súlytalan nyelve

(lancu Laura: Szeretföld. Magyar Napló, 2011)

Vannak könyvek, melyek kapcsán nehéz eltekinteniük az írói életrajz bizonyos mozzanataitól. A szerző halálát hirdető elméleteken szocializálódott kritikus hiába hitegeti magát azzal, hogy az értelmezés során egyre ritkábban kell figyelő tekintetét a mű határain túlra függesztenie (és hogy ezáltal nem feltétlenül szük-