

erős archaizálás a lexikában, a helyesírásban, s e nyelvi szinten működő precíz és folyamatos realitást csak fokozzák a korabeli orvosi kifejezések, melyeket lábjegyzetben fordít számunkra a levélíró (vagy Alt Krisztián?), illetve a pontos eset- és műtét-írások. (Ezek más oldalról persze borzongatóan naturálisak is, egyszerre gerjesztve a befogadóban idegenkedést, ugyanakkor a beavatottság érzületét.)

Míndez azonban nem terelheti el figyelmünket arról, hogy a művilág e többszörös ambivalenciája lényegében egy felszínesnek mondható szemantikumpépzésbe „fut bele”. Azaz e regénykonstrukciós elvnek nevezhető többszörös kettőssége reálisnak és irreálisnak, valósnak és elképzeltnek összességében csak felszínes, külsődleges eleme a regényvilágnak, mely alig valamivel több egy különleges térben és időben játszódó thrillernél. *A vérgróf* két főszereplőjéhez (gróf, újságíró) képest a levélíró összetettebb figura, alaposabban, sokrétűbben megkonstruált személyiség, ám ez csak apró, de relevánssá nem váló erénye az alkotásnak. Már csak azért sem, mert ő lényegében csak eszköz, egyfajta médium a megmagyarázhatatlan, irracionális és enigmatikus történések megtapasztalásához. Azaz alakjának sokszorosán fölébe nő a misztikusság, a rejtélyesség, a borzongató irracionális, mely műspecifikumok ennél fogva azért is *csak* az „érdekesség”, a „különlegesség” szintjén funkcionálnak, mert mindeme kuriozitás megreked a maga szintjén, pusztán a hatáskeltés szolgálatában áll, nem lévén különösebb jelentésképző funkciója. Ám azon a viszonylag könnyen felfejthető szemantikumon túl, miszerint a világban léteznek valamiféle kiismerhetetlen, a ráció által feldolgozhatatlan erők, s egyes emberek ennek birtokában vannak, nincs lényegi jelentésvilága a regény történetrendszerének.

S ha már *A vérgróf* kapcsán említődött a borító, annak hatásadásának intenzitását ugyan nem éri el a Szeghalmi-könyv, de azért a sötét erdőben felvilágító rejtélyes fény, az abban botorkáló lobogó hajú nőalak, a bagoly nagyra rajzolt figurája nem áll túlságosan messze attól, különöst, ha a borító többi részét (még hátul is) ellepő világító szemek titokzatosságát is figyelembe vesszük. Vagyis a könyv kulcsíne itt is jól fejezi ki a belbecset: a misztikus rejtélyesség a lényeg, a potenciális vásárlót (olvasót?) már itt „nyakon kellene csípni”, e tekintetben sem bízni lehetőleg semmit a véletlenre!

## A távolság összeköt

Bereti Gábor

(Végel László: *Időírás, időközben II. Családi Kör Kiadó, 2011*)



Végel László elvileg többszörösen hátrányos helyzetben van. Azért, mert Szerbiában, vajdasági magyarként egy kisebbségi népcsoport hangadója, majd azért, mert Európában kelet-közép-európaiként, a Nyugathoz viszonyítottan a fél-periféria érdekhordozója, de azért is, mert a globális pénzügyi válság idején szabadelvűként egy olyan európai egységidol képviselője, amely szinte naponként kérdőjeleződik meg. Ebben a szituációban különösen fontos, milyen nyomot hagy az író publikálásra szánt naplójegyzeteivel, mindennapi tapasztalatait hogyan önti formába. Jelen, két részre osztott kötet a 2003–2004-es esztendő anyagát tartalmazza (a 2003-ban megjelent első kötet a 2000–2002 közötti évekre tekintett vissza). A hol aforizmaszerű rövid, hol meg hosszabb, minieszé terjedelmű feljegyzések szerzteágazó tematikáját néha a kilátástalanságig hátráló nosztalgia, máskor viszont a rezignált ironiát maga mögött hagyó kritikai indulat hatja át.

Az *Időírás*ba rejtett Végel László-i attitűd legfőbb jellegadó jegye az a gyaníthatóan a gyermekkori élményflórából, a származásból fakadó nyitott népiség, amit világlátásában és írásaiban oly lefegyverző, mondhatni virtuóz módon ötvöz az általa képviselt és magától értetődő természetességgel megélt nagyvilági szabadelvűséggel. Könyve elején, önmaga számára sem megfejtett talányként aposztrofálja, hogy vajon miért pont Jovan Ćirilov, a világpolgár, a hiteles kozmopolita neszelte meg benne a *Laci a Zöld utcából* című opusában ezt a, nevezzük így: *Zöld utca élményt*. „Nincs pontos magyarázatom, legfeljebb sejtésem” – írja, hogy miért épp ő látta ezt meg, ezt „a belőlem minduntalan feltörő plebejusi erkölcsi értékrendet” (8). A talányt a könyv sem oldja fel, csupán utal rá, hogy ha van megoldás, az a plebejusi értékrend és a nagyvilági szabadelvűség találkozási, átfedési pontjain keresendő.

A könyv gazdag témaanyagából azok közül érdemes kiemelünk néhányat, melyekhez a szerző maga is gyakorta visszatér.

Többször is foglalkozik például a szerbiai magyarság képviseletével. Ezek szervezeteit, egyes vezetőit egymás közti torzalkodásai és a szerb hatalomhoz törleszkedő, elvtelen politikájuk miatt marasztalja el. Feddését az utóbbi évtizedek népmozgalmi adatai, melyek a magyarság fogyására és a választásoktól való elfordulására hívják fel a figyelmet, ugyancsak nyomatékosítják. A remény viszont folyton ott él Végel soraiban, hogy az értékrendek találkozása nem csupán összeütközések, de biztató fejlemények forrása is lehet. Annak alapján, ahogy például a magyarországi közéletet megosztó 2004-es, a kettős állampolgárságról rendezett népszavazásról ír, szerzőnket akár a patriotizmus világpolgárának is tekinthetjük. Egy olyan nyitott, közéleti érdeklődésű személyiségnek, aki tér- és időbeli helyzetét nemzeti és nemzeti-ségi kötődéseit fel nem adva, ám mégis a globális horizont impulzusaira figyelve méri be.

A „hontalan lokálpatrióta” plebejus nemzettudata ebben a világtörténelmileg emancipációs mezőben értelmeződik, amit írásaiban az értelmi kontextuson túl érzelmi vallomásossággal is megtráogat. Véleményét tapasztalat és hit egyaránt hitelesíti: „soha, semmilyen körülmények között nem fogadom el a származás és a keresztlevél alapján történő megkülönböztetést. Nem, és nem!” (131). A szülőföldön „maradni egészen más dolog, mint a Hősök terén a nemzetért flangálni. Hiszen aki a nemzeti mivoltáért naponta kiáll nem csak »magunk között«, hanem farkasszemmel néz azokkal, akik ezt elnyomják, annak nincs szüksége semmiféle kirekesztő, exkluzív nemzettudatra.” (132)

Ebből a nézőpontból (is) lényegesek azok a passzusai, melyekben a polgárháború eseményeit, a szerb belpolitikai helyzetet, a volt Jugoszlávia népeinek egymás közti viszonyát érinti. Ebben a vonatkozásban is alapvető számára a nemzeti-etnikai egyenlőség gondolata, de az ő értelmezésében megidézett *jugoszlávság* bírálatot és dicséretet egyaránt magában foglal. Reznált megjegyzése szerint „Sokszor úgy találtam, minden odaveszett, amit 1989-ig létrehoztam.” (146) „A *Judit* című drámám [...] bemutatója után Želimir Žilnikkel, Aleksandar Tišmával és Danilo Kišsel hajnalig üldögtünk, beszélgettünk a filmváros egyik bisztrójában. Talán ez volt Tišma és Kiš utolsó találkozása. [...] Mindketten halálukig az utolsó jugoszláv íróknak vallották magukat. Mindkettőjüket fizikai rosszullét környékezte a nacionalizmus feltünésekor.” Ma „félleg-meddig elszigetelten, valamiféle belső idegenséggel gondolok arra, hogy volt egyszer egy ilyen jugoszlávság is, amely olyannak tűnt, mint egy Európa felé vezető kis, gazdátlan ösvény.” (85) Figyelmeztető tény, míg az új rendszerben a jugoszlávizmus teljesen eltűnt, addig a nacionalizmus és a nacionalisták virulhatnak. S még az a kérdés is felmerülhet, hogy Zoran Đinđić vajon miféle ármány áldozatául esett?

Végel ízesen és okosan fogalmaz személyes, például az anyaországiakkal meglévő kapcsolatairól, külföldi útjairól is, s unikálisak-izgalmasak Európa-példázatai is. Mint amilyen a nemzeti-etnikai egyenlőség gondolata volt, ugyanilyen vitathatatlan szemléleti pillére a kultúra – antropológiai vagy akár

hétköznapibb értelmezésében egyaránt –, melyet könyvében több ízben is megkerülhetetlen evidenciaként említ. Ha e rövid ismertetés elején a szerző több értelmű hendikepjére, hátrányos helyzetére utaltunk, befejezésként elmondható: a szellemi érdekérvényesítés *piacán* Végel László a kifogástalan színvonalú, bármikor és bárhol konvertálható munkásságával több mint versenyképes.

Csutak Gabi

## Személyre szabott végítélet

(Leo Perutz: *Az utolsó ítélet mestere. Jelenkor, 2011*)

Perutz regénye egy több síkon működöttetett, rafinált rejtvény, amelynek a klasszikus bűnügyi nyomozás csupán egyik – talán nem is éppen a legizgalmasabb – rétege. Bár a könyv 1923-ban íródott, több vonatkozásban is a posztmodern narratív technikákat előlegezi meg. A két világháború közötti Bécsben alkotó, majd tel-avivi emigrációra kényszerülő szerző több regényének fő ismerve a paratextusok alkalmazása: fiktív kiadói elő- és utószavak kérdőjelezik meg az elbeszélő hitelességét, egymásnak ellentmondó értelmezésekre adva alkalmat. Ugyanakkor E. T. A. Hoffmann követőjeként előszeretettel billenti át akár konkrét történelmi eseményeket tagláló regényeit is a fantasztikum birodalmába. Nem véletlen, hogy kortársai közül éppen Borges tartotta nagyra műveit. Az ő jóvoltából jelent meg *Az utolsó ítélet mestere* spanyol fordítása a világirodalom legjobb detektív-történeteit felvonultató sorozatban. A könyv Ausztriában is népszerű olvasmány volt, de pont könnyed stílusa és a fantasztikum iránti vonzalma miatt nem foglalta el az őt megillető helyet az irodalmi kánonban. Neve nemcsak a magyar olvasó számára cseng ismeretlenül, hanem a német recepció is csak az utóbbi években kezd újra felfedezni.

A békebeli Bécsben játszódó alaptörténet látszólag indokolatlan öngyilkosságok szövevényébe vezet. Yosch báró, az énelbeszélő maga is érintetté válik az ügyben: azzal vádolják, hogy féltékenységből öngyilkosságba hajszolta hajdani szerelmének férjét. Tiszti becsületzavát adja arra, hogy ártatlan, de para-

dox módon épp ettől válik vádolhatóvá. A kor becsületkódexének értelmében bűnösségének beigazolódása esetén kötelessége, hogy föbe löje magát.

Ez az alaphelyzet indítja el a nyomozást, amelynek során Yosch báró és két társa az öngyilkosságok valódi okát kutatja. Az elbeszélésnek ez a rétege hangsúlyosan megidézi a Sherlock Holmes-történeteket, főként *A sátán kutyáját*. Amellett, hogy Yosch angol pipát szív, hegedűn játszik, drogokat használ és egyik segítője egy kissé nehéz felfogású orvos, a kutya motívumának is kitüntetett szerepe van a szövegben. Míg Doyle-nál a látszólag misztikus eredetű jelenségeknek végül mindig van racionális magyarázata, itt korántsem ez a helyzet. A kutya motívuma pedig nem külső tényező, hanem az elbeszélő lelkiállapotainak vagy jellemvonásainak metaforájaként működik: szerelmét felidézve nyüszítő kutyaként jellemzi önmagát, ismerősei a háta mögött agárhoz hasonlítják, majd amikor elmegyógyintézetről hallucinál, leláncolt kutyaként látja magát.

Mint ahogy a regény második felében kiderül, a Sherlock Holmes-történetek megidézése inkább ironikus, ugyanis a detektívregény narratívája felbomlik, és egy Borges novelláira emlékeztető, misztikus világban találjuk magunkat, ahol szinte minden baljós jelentéssel bír, legyen az Mihály arkangyalról elnevezett patika, vagy csupán egy járókelő kíváncsi tekintete.

Nem csupán a detektívregény dekonstruálásában nyilvánul meg a posztmodern narratív technikák alkalmazása, hanem az énelbeszélő hitelességének több szinten zajló megkérdőjelezésében is. A regény részét képező „kiadói utószó” a visszaemlékezés nagy részét kitalációnak bélyegzi, és az elfojtott bűntudat termékeként értelmezi. Ironikus módon az „utószóíró” szerint a szöveg egy olyan mondattal billen át a fantasztikum dimenziójába, amelyben az elbeszélő éppen az ellenkezőjét bizonygatja: „Minden megváltozott bennem és körülöttem, újra a valóság vett körül, a valóság része voltam.” Nem csupán két ellentétes állítás egymás mellé helyezéséről van itt szó, hanem alternáló valóságokról, amelyek önmagukban érvényesek, de kizárják egymást.

Maga az alaptörténet is elbizonytalanító az elbeszélő hitelességét illetően, az utószó csupán megerősíti ezt a kételyt. *Gestalt-switch*-szerűen alternáló valóságokkal állunk szemben: az egész könyv végigolvasható olyan módon, hogy egyik pillanatban az elbeszélő ártatlanságára, a másikban pedig bűnösségére találunk megerősítést, így a szöveg folyamatosan oszcilláló értelmezésekre ad alkalmat.

Már az előszó egy szembeszökő ellentmondással indít: A báró hangsúlyozza, hogy képes a legapróbb részletekig a valóságnak megfelelően felidézni az eseményeket, ugyanakkor az időpontokkal nincs tisztában. A kezdet homályban maradása mitikus dimenziót kölcsönöz a történetnek, amit megerősít az is, hogy a kiadó úgy talált rá Yosch kéziratára, hogy az kézzel írt katonák között a háborúban.

A bizonytalan időérzékelés éppen a nyomozás sarkalatos pontjain bukkan fel újra és újra. Yosch báró épp akkor kerül a

valóság megtapasztalásának peremvidékére, amikor látszólag egy karnyújtásnyira van a rejtély megfejtése: pillanatnyi ájulás, félálomszerű állapotok, váratlanul rátörő emlékképek vagy víziók kerítik hatalmukba.

Cselekedetei is folyamatosan oszcillálnak: egyik pillanatban lázasan nyomoz, a következőben megnyugtatta a „tökéletes játszmánkívüliség érzése”; amikor igazolódni látszik, hogy semmiképp nem lehet bűnös, elkezd szertartásosan öngyilkosságra készülni; ismerősei hol érzékeny művészléleknek, hol pedig zseniális gazfickónak nevezik anélkül, hogy ő bármelyik verzió ellen is tiltakozna. Identitása képlékeny, könnyedén váltja szerepeit anélkül, hogy bármelyikkel is huzamosabb ideig azonosulni tudna. Így azt a benyomást kelti, mintha maga sem lenne tisztában azzal, hogy ártatlan vagy sem. Az én integritásának és felelősségének radikális megkérdőjeleződése és a kiüresedett, de még mindig érvényesnek tekintett hagyományos elvek állnak itt egymással szemben, jól példázva a felbomlóban lévő Monarchia általános morális válságát az első világháború és Freud elméletének elterjedése után.

A kezdetben racionálisan felépített nyomozás alól hamarosan kicsúszik a talaj és elkezdődik a hajsza „egy láthatatlan ellenség nyomában”. A rejtély megoldása még jobban elmélyíti a rejtélyt: az öngyilkosságok okozója egy, a művészi alkotóerő fokozására használt hallucinogén szer, amelynek receptje egy reneszánsz kori könyvben maradt fenn, a festő történetével együtt, aki használata után élete végéig folyamatosan az utolsó ítéletet festette.

A szer használatával mindenki legmélyebb félelmeivel, sőt valamiféle generációkon át továbbörökített ösfélelemmel szembesül, egy olyan „utolsó ítélettel”, amellyel valójában önmagát sújtja. A látomások közös eleme egy bizonyos „harsonavörös” szín, amely minden lehetséges tapasztalaton túlmutató, megragadhatatlan mozzanatra utal. A bűnügyi nyomozást a művészet eredetére vonatkozó fejtegetések váltják fel, amelyekre a romantikus és a pszichoanalitikus látásmód sajátos ötvöződése jellemző. Ennek megfelelően a művészi alkotóerő irracionális, sőt ördögi jellegű és kizárólag traumatikus tapasztalatok feldolgozása nyomán jöhet létre. „A félelem és a fantázia elválaszthatatlanul össze vannak kapcsolva. A legnagyobb fantaszták mindig a félelem és a borzongás megszállottjai is voltak.”

Perutz vélhetően önmagát is ilyen „fantasztának” tekintette, nem pedig krimiszerzőnek. Az emlékezet útvesztőiben képződő alternáló identitások problematikája foglalkoztatta és ezen belül az alkotói identitás rejtélye, az a nemcsak a racionalitás, de az érzékelés számára is hozzáférhetetlen dimenzió, melyet a látomások leírásában harsonavörösnek nevez.

