

Változatok sz szenvedésre

Lengyel
Imre
Zsolt

(Kerékgyártó
István:
Rükverc,
Kalligram,
2012;
Inkei
Bence:
Mirelit,
L'Harmattan,
2012;
Darvasi
László:
Vándorló
sírok,
Magvető,
2012)

A kisformákból összeálló nagyforma igencsak közkedvelt képletté vált az elmúlt évek magyar irodalmában: művek tömege ringatózik ma már a műfaji behatárolhatatlanság tengerén az egy tömbből faragott regényen innen, a novellagyűjteményen túl. Most három kötetről lesz szó, és nyilvánvaló, hogy e három friss kötet szerzői is mind – ahogy Svébis Bence írta nemrég Darvasiról – rövidtávutók alapvetően: egyetlen pálya ugyan az egész könyv, ám ők rövidebb szakaszokban teljesítik.

*

A kötetépítési megoldások fontossága Kerékgyártó István könyve esetében a legszembetűnőbb. Már annak címét (*Rükverc*) sem nagyon lehet másra vonatkoztatni, mint arra a módra, ahogyan a szöveg szakaszai elrendeződnek: az elsöben megtalálják a főhős, a hajléktalan Vidra Zsolt meztelen holttestét, aki azután majd az utolsóban születik meg. A kötet egésze azonban nem a visszafelé lejátszott film logikáját utánozza: az egyes fejezetek Vidra életének egy-egy, a könyvben előrehaladva egyre korábbi eseménye köré szerveződnek, azok narrációja azonban már a múlttól a jövő felé tartó időkezeléssel dolgozik – az egyes epizódok között pedig rések maradnak, egyetlen fejezet sem onnan folytatódik, ahol a következő abbamarad. A születés és halál mint sarokpontok az életrajzi elbeszélés hagyományára utalnak félreérthetetlenül, ami azonban itt epizódok sorára hullik szét – a *Rükverc* legfőbb ambíciója pedig mintha éppen ennek az igencsak gazdag hagyománynak az újragondolása és az élettörténet elmondását óhatatlanul irányító metanarratívák kicsiszolása lenne. A történet feltördelésének legfőbb hozadéka ugyanis ezúttal is az, hogy

nem képződik meg egy olyasféle elbeszélői alak, akit az olvasó az egész kötet elbeszélőjének gondolhatna, és aki a történet alakításával-elmondásával kapcsolatos globális céljait és attitűdjeit jelezhetné; annál is inkább, mivel az egyes szövegek egyáltalán nem látszanak tudni egymás létezéséről, amit a legvilágosabban azon információk mutatnak, melyek a szövegben – feleslegesnek tűnő módon és az ismétlés tényére nem is reflektálva – többször előkerülnek.

Ugyanakkor ha az egyes fejezetek elbeszélőit nem is lehet összevonni, azokat egymástól megkülönböztetni sem tűnik egyszerűnek – legalábbis hiába nyilvánítják ki autonómiájukat a novellisztikusan megkomponált egységek, narrátoraik egyetlen esetben sem válnak karakteres, megragadható alakká; bár stílárison viszonylag nagy a különbség mondjuk a több részből álló, vágásokkal operáló *Lezárt ügy* és az anekdotaszerű *Akaszott ember* között, mindkettőben – és a kötetben mindenhol – egy történetvilágon kívüli, potenciálisan mindentudó elbeszélő hangját halljuk, és sosem derül ki róluk, hogy kicsodának is kellene gondolnunk őket. Ez a realista hagyományt idéző narráció jelentős fordulatot jelent Kerékgyártó pályáján, hiszen előző művei mind sokkal reflektáltabb formákat (megtalált-kommentált feljegyzések, szubjektív visszaemlékezés, emlékirat) használtak – a *Rükverc* esetében csak az bonyolítja némileg a helyzetet, hogy az első fejezet a szerző első (*Vagyonregény*), az utolsó a második regényéből (*Makk ász az olajfák hegyén*) vesz át részleteket, összekötte mintegy a maguk helyén gondos hitelesítő eljárásokat alkalmazó szövegeket, áttételesen – és igen halványan – magát is hitelesítve ezáltal.

A mindentudó elbeszélőkre mindenesetre szükség látszik lenni, hogy az első fejezet által felvetett kérdésre választ lehessen adni: a történetbeli nyomozók ugyanis azzal szembesülnek, hogy a halott hajléktalan múltja rekonstruálhatatlan, hiszen „az utcán senki se beszél a múltjáról. [...] Ott csak a ma van. Se tegnap, se holnap” (16); a hajléktalanként töltött időszakot megelőző élet története, mely a gyilkosok közvetlen indítékán túlmutató magyarázatát adhatná Vidra halálának, csak ebből a nézőpontból válhat hozzáférhetővé. Az azonban hamar kétségessé válik, mennyiben tekinthető a *Rükverc* novelláinak egymásutánja valóban ezen ígéret teljesülésének: hiszen az életrajzi szerkezet felbomlasztása éppenséggel a kauzális hálózat szétszakadását eredményezi, az izolált történettöredékek között csak esetlegesen, az egyes novellákban olvasható explicit utalások mentén teremődik összefüggés. A struktúra célja mintha éppen az lenne, hogy a szöveg oldaláról lehetőleg elhárítsa egy egységes narratíva kiépülésének lehetőségét, elbeszélő és olvasó tudásmennyiségének szokásos aszimmetriáját megfordítva elbizonytalanítson és projekciónak minősítsen minden átfogó magyarázatot. Így a kötet termékeny feszültséget teremt a lezárt élettörténet által az olvasóban kiprovokált determinista logika és az egyes novellák esetlegességét sugalló izoláltsága között.

A *Rükverc* legfontosabb dilemmáját ugyanis nyilvánvalóan e két pólus közti ingadozás jelenti. Minden történet Vidra éle-



téből származik, tehát szükségszerűen része a halálához vezető okok hálózatának, ez az összefüggés azonban a kötetben előre haladva egyre kevésbé evidens. Vidra az első három novellában hajléktalan, a következő kettőben bűnöző, a továbbiakban azonban már az emberi lét normális szféráiban mozog. A novellák egymástól való függetlensége pedig egyenrangúsítja az azokban olvasható eseményeket: a szöveg épp olyan intenzitással kínálja fel a végső fejlemények okaként Vidra kirúgását a rendszerváltáskor (*Éjjeli szolgálat*), az anya pszichés problémáit (*Dodi és Cicus*), vagy azt, hogy az apa visszaeső bűnöző (*A nagy buli*), mint a mauthauseni lágermúzeum meglátogatását (*A kis Rambo*) vagy azt, hogy a katonaságban egy felettese részegen nyakon lőtte magát (*Nyaklövés*). Miközben a novellák sora nem kényszeríti ki egyértelmű értelmezési ívet (mely mondjuk az egész élettörténetet hanyatlási folyamatnak mutatná: Vidra a szövegekben változatos szerepekben bukkan fel, és sokszor egyáltalán nem ő az, akinek alakja az adott novellában felkeltheti az olvasó szánalmát), és ellehetetleníti a banális anticipációkat, több érdekes kapcsolat olvasói megteremtésének lehetőségét biztosítja: a főhős fiatalkori szexuális kalandjait tematizáló szövegek (*Majom lila szmokingban*, *A veronai illata*) például – anélkül, hogy szoros összefüggést sugallanának – nem engedik elfelejteni, hogy a lakás elvesztésének közvetett oka a válás volt, ebben pedig fontos szerepet játszott a feleségből való szexuális kiábrándulás. A közvetlen ok viszont egyszerűen az, hogy „a nő kidobatta a két bátyjával” (76) – ami pedig egyetlen korábbi epizódból sem levezethető, tragikusan oktalán, élettörténetétől függetlenül bárkit – így a mindenkor olvasót is – fenyegető esetlegességeknek tűnik. És hasonlóan izgalmas például *A kisbolt a sarkon* és a *Karácsonyi beszélő* összecsengése: az elsöben Vidra már tolvajként működik, a másodikban viszont gyerekkorában egy talált toll miatt gyanúsítják meg: „Tolvaj, mint az apja” (170) – a *Rükverc* ott válik igazán erőssé, ahol ehhez hasonló rétegzett viszonyokat képes kiépíteni: hiszen éppúgy tűnhet ez egy elrendeltség beteljesülésének, mint éppenséggel arra vonatkozóztató figyelmeztetésnek, hogy nem szabad engedni a determinációk látszatának, és nem érdemes megfelekedezni az esetleges körülmények számbavételéről.

Kerékgyártó köteté, ez az olvasás során viszonylag egyértelműen kiderül, nem törekszik igazán radikális hatásra: nem az olvasó világszemléletének újrarajzolása a célja, inkább csak bi-

zonyos berögződött oktulajdonítási sémák fellazítása – kitűzött céljait pedig végig játékban tartott, termékeny ambiguitásai révén el is éri. Problémái csupán ott adódnak, ahol a maga által felállított játékszabályoknak nem képes megfelelni: például ahol némely elbeszélők – miközben elvileg csak az adott időszikból beszélhetnek – hirtelen a jövőbe látnak („Talán ekkor érezte magát utoljára boldognak” – 94); és hasonlóan kissé csalásnak tűnik – még ha egyébként a szövegnek javára is válik, hogy nem feltétlenül tűnik kielégítően megmagyarázhatóknak, miért épp ezekről az életpézipódokról íródik fejezet – hogy míg például két katonasztori is szerepel, arról semmit sem tudunk meg, hogy hogyan s miért lett Vidra *Dodi és Cicus* és az *Egynapos meló* című fejezetek között biztonsági őrből verőlegény – hiszen ez már aligha tekinthető a körülmények pusztá következményének. Ezek a pontokon átmenetileg meggyengül a kötetet működtető poétikai elvek motiváltságának érzése – ám ha időnként erőltetettnek tűnik is a struktúra, hatása tagadhatatlan: a zárójelenet, melyben az apa sikeres életet igyekszik varázsolni a csecsemő Vidrának, így képes például egyszerre, egymást nem kizáró módon öszintén patetikus és mélyen ironikus lenni.

*

A *Rükverc* fülszövege többek között Tar Sándort emlegeti mint a kötet legközelebbi előképét – és ha ez a párhuzam inkább csak az ábrázolás tárgyát, mint szorosan véve annak módját tekintve tűnik is igazán helytállóknak, az egészen biztos, hogy az ő prózája látszik a legnagyobb közös osztónak Kerékgyártó könyve és (az eddig elsősorban az ország legjobb popkritikusainak egyikéeként ismert) Inkei Bence első kötete, a *Mirelit* között. Tarról ugyanis nemcsak azt lehet elmondani, hogy a társadalom szélén élő rétegek érdekelték, hanem azt is, még ha ezt talán kevesebbet is szokás vele kapcsolatban emlegetni, hogy ezen rétegeken belül – elsősorban a rendszerváltás előtti köteteiben – különös figyelemmel fordult azok felé, akik peremhelyzetbe kerültek az itt kialakuló csoportokon belül; így például gyakran lettek szereplői a macsó munkáscsoportokban látszólag szükségyszerűen perifériára sodródó naivak, gyengék, gátlásosak (*Téli történet*, *Celofánvirágok*, *Vízipók*, *Ványa* stb.). A *Mirelit*et akkor is érdemes megpróbálni ezen szövegek felől olvasni, ha kapásból, a felszíni jellemzők alapján nem feltétlenül jutnak azok bárkinek eszébe. Inkei ugyanúgy a kortárs világról ír, mint azt Tar Sándor tette, még ha ebben a könyvben vidéki gyárak és nyomortelepek



helyett (figyelemreméltóan hitelesen kidolgozott) decens fővárosi alsó-középosztálybeli miliőben mozgunk; a főhős-elbeszélő, az államigazgatás egy nem túl magas polcán dolgozó Gömöri Gergely társas pozíciója viszont nagyjából ugyanolyan, mint az említett novellák hőseié.

Az eltérő miliő azonban alighanem egészen eltérő befogadói reakciókat provokál, és mindenesetre nem teszi egyszerűvé, hogy Gömörit, ezt a „frusztrált és szociális impotens vesztést” (88) is alapértelmezésszerű szimpátiával kezeljük. A Tar-párhuzam mindenekelőtt egy módszertani problémára segíthet talán rávilágítani: míg az ő esetében a felfedezés, a megmutatás tűnt mindig is a lényegi mozzanatnak, vagyis az ábrázolt világ és a befogadók hagyományosan egymástól elkülönült közösségként voltak elképzelve, addig a *Mirelit* esetén a befogadó jó eséllyel ugyanazon közösség, de mindenesetre ugyanazon tágon értelmezett szociális játszma résztvevőjeként gondolható el. A sikertelen és magányos Gömöri nem egy könnyen kézreálló jelzőkkel („barbár”, „emberalatti” stb.) eltávolítható környezet, hanem a jelenkori urbánus társadalom perifériáján igyekszik boldogulni – és nem is hullik ki belőle, és éri tragédia, mint a *Rückverc* hőseit; ez a közelség és semlegesség pedig igencsak megterheli a befogadó látását: a lúzerrel szemben a mainstream felnőtt diskurzus – az ifjúsági történetekben még átléphet a varázsvilágba – igen kevésbé kínálja fel akár az empátia, akár a szimpátia lehetőségét, nem nagyon képes másként, mint komikus vagy ellenszenves, de mindenképpen deviáns, a normál világ határain, a mindenkori *min* kívül lévő figuraként kezelni. Paradox, de nyilvánvaló módon az együttérzés lehetősége a szélső perifériákról halad lassan befelé: ha láthatóan nem is általánosan és időnként felháborító megakadásokkal, de a nyomorban élőkkel, hajléktalanokkal, betegekkel, bántalmazottakkal szemben legalább intellektuális szinten már viszonylag olajozottan képesek működni az elfogadó mechanizmusok – az egyszerűen a társas elvárásoknak, így például a bevett férfiszerepeknek megfelelni nem tudó személyekkel szemben azonban – ha kívülről igyekszünk a helyzetet áttekinteni: meglepően – elfogadott a reflektálatlan áldozathibáztatás.

Mindennek fényében aligha tűnik problémátlan és tét nélküli vállalkozásnak, hogy a *Mirelit*-ben százhetven oldalon keresztül kizárólag egy ilyen alak hangját hallhatjuk. A fülszöveg a kötetet regénynek nevezi, ez azonban ezúttal is csak megszorításokkal fogadható el: itt is novellisztikusan szerkesztett, egymással mellérendelő viszonyban lévő fejezetekkel találkozunk – a szöveg kissé nehezen rekonstruálható alapszerkezetét pedig nem nehéz a befogadást alapvetően meghatározó kulturális kontextus kihívására adott rafinált válasznak látni. A könyv első oldalain, a nulladik fejezetben megtudjuk, hogy az elbeszélőt *Élete Legrosszabb Napján* elhagyta a barátnöje, Zsófi, amitől, úgy érzi, kizökönt a világ. Az első fejezetben azután Gömöri úgy dönt, hogy mivel egy év alatt Zsófi talán meggondolja magát és visszatér hozzá, erre az évre inkább hibernáltatja magát, ami meg is történik, majd a fejezet végén felébred. A második és a többi

fejezet azonban már nem folytatja a történetet, hanem újabb és újabb alternatív lehetőségeket vázol fel arról, hogyan folytatódhat a szakítás után Gömöri története. Ezek a fejezetek mind különálló, egymással semmilyen kapcsolatban nem lévő valóságok, melyekben különféle események határozzák meg az elbeszélő sorsát: az egyikben Zsófi emigrál, a másikban új fiúja lesz, a harmadikban államcsőd következik be és így tovább. Hogy ezeket a történeteket valamiféle hibernációs álomsorozatnak kell-e gondolnunk – ahogy az utolsó, +1 sorszámú fejezet talán sugallja –, az nem világos (a hibernációról az első fejezetben csak annyit mond, hogy „nagyon sokáig semmi emlékem sincs” – 15); a nulladik, és így a sorból kilógó fejezet végén mindenesetre alternatív javaslatként a *Groundhog Day* (vagyis az *Idétlen időkhöz*) című film kerül szóba, amelyben „Bill Murray életében megakad a lemez”. (9)

Ha a szerkezet átláthatatlan motiváltsága frusztráló is, eredményei világosak: a *Mirelit*-et nagyon nehéz – aminek elsőre tűnhet – szórakoztató regényként végigolvasni. Hamar kiderül, hogy bármeddig olvasunk, a történet nem fog továbbhaladni, és sosem jut el valamiféle végső, megnyugtató kibontakozásig; és néhány fejezet után alighanem akkor is elég lesz a könyvből, ha *standup*-monológok soraként próbáljuk felfogni, hiszen Gömöri minden szerencsétlensége kellően egy srófra jár ahhoz, hogy idővel unalmas legyen már nevetni rajta. Mindennek azonban könnyen lehet pozitív olvasatát is adni: a *Mirelit* nem eresztí az olvasót, míg egyfelől meg nem mutatja, hogy Gömöri saját jogú személyiség, nem pusztán humorforrás, másfelől pedig míg a végére nem jár, a kibontakozásnak miféle módjai is rejlenek *valójában* az alapszituációban. A tizenhét fejezet kellően sok ahhoz, hogy az olvasó úgy érezhesse, a szöveg lényegében minden lehetőségnek a végére jár, és neki se maradjon több olcsó jótanácsa, amit a főhősnek kioszthatna, hiszen ezek (nyomoztass Zsófi után!, utazz el!, iratkozz be valami iskolába!, indíts vállalkozást!, olvass önségítő könyveket! stb.) eredményét sorra végignézheti. Inkei nyilvánvalóan egy lapra tesz fel mindent: prózaírói erőfeszítéseit arra összpontosítja, hogy Gömöri alakja konzisztens és hihető legyen – ezt a munkát pedig sikerrel el is végzi, így az egyes fejezetek mind hiteles, a főhős személyiségéből fakadó alternatívának hatnak; egymásutánjukban pedig anélkül, hogy a szöveg maga tragikusabb tónusra váltana, lassan felszínre bukkan az elkerülhetetlennek ható társadalmi elszigetelődés csendes fenyegetése.

Ez a fenyegetés a *Mirelit* sarokpontja, ekörül forog az egész konstrukció. Gömöri alapvető célja Zsófi, és rajta keresztül az őt az izolációtól megmentő, biztonságot, önbizalmat, pozíciót adó kapcsolat visszaszerzése; az azonban, hogy Zsófi tulajdonképpen miért hagyta el, számára és így szükségszerűen az olvasó számára is rejtély, így azután a célkitűzés sem valamiféle konkrét „személyiséghiba” kijavítása, hanem a társadalmi férfiideállal kompatibilis személyiség kialakítása – amivel például az izoláltság nyilvánvalóan összeférhetetlen. A fejezetek minden újabb változattal elmélyülő közös tapasztalata azonban az, hogy

Gömöri bármennyire is szeretne *normális* lenni, és bármennyire meg is ragad minden lehetőséget, hogy olyan szituációkba kerüljön, ami *menő* vagy legalább annak látszik (például egy londoni kirándulás: „fogalmam sincs, hogy mit csinál Zsófi, de hogy valami ennél sokkal szarabb dolgot, az hétszentség” – 78), a társas pozíció megváltoztatása a legkevésbé sem pusztán elhatározás kérdése, azt belső és külső tényezők sora (Gömöri „szociális impotenciájától” [108] odáig, hogy a megmaradt barátoknak szintén nincs kiépült baráti körük: „Persze nem muszáj ám otthon maradni, de mégis mit kéne csinálnom?” – 59) akadályozhatja, mely akadályok Gömöri elbeszélésében kellően objektívnek látszanak ahhoz, hogy azok miatt a korrektség határain belül ne gondolhassuk őt hibáztathatónak. Inkei figyelemre méltó alaposággal gondolja végig ezt a látszólagos patthelyzetet, és az elképzelhető válaszstratégiák gazdag választékát mutatja fel a mimikritől („legalább így láthatja mindenki, hogy nem vagyok egyedül” – 137) a *ressentiment*-on keresztül („ezek a harsány bunkók” – 33) a rezignációig („Ha megfeszülnék, sem tudnék jobb programot kitalálni estére, mint hogy folytassam Julius Caesar hadjáratát anélkül, hogy azon kéne aggódnom, hogy valaki esetleg unalmasnak talál” – 140) és az ideológiaépítésig (a többször elismételt szöveg szerint a Kádár-rendszerbeli szocializáció „nem készített fel az életre” – 43).

Mindaz azonban semmiféle megnyugtató tudássá nem áll össze: amit hagyományosan *happy end*-nek gondolnánk (hogy a második fejezetben egy ismeretlen lány csodás módon beleszeret Gömöri stílusába) csupán egyetlen, nem is túl valószínű alternatíva, a többi alapján viszont újra és újra az derül ki, hogy egy magányos harmincas közszolgának, akinek különleges képessége és legfőbb szenvedélye nyolcvanas évekbeli reklámok tucatjainak észben tartása, nem sok esélye látszik lenni a társadalmi elvárásoknak megfelelni. A *Mirelit* olyasmit teljesít, amire amúgy a kortárs magyar irodalomban nem túl sokan vállalkoznak: a könnyű megoldásoktól távol tartva magát ad hangot egy közünk élő, de ritkán meghallgatott csoportnak; és ha a magyar genderszemlélet eljut egyszer odáig, hogy komolyan vegye, hogy a férfitársadalmat sem érdemes monolit struktúrájának tekinteni, igazán fontos szöveg lehet belőle.

*

Kérékgyártó és Inkei könyvének eltérő ugyan a módszere és anyaga, célkitűzésük azonban voltaképpen hasonló: mindketten arra törekcsenek, hogy az érzélgősségtől, moralizálástól és olcsó magyarázatoktól magukat lehetőleg megtartóztatva lehetővé tegyék, hogy az olvasó a társadalom olyan tagjai felé fordulhasson figyelemmel és empátiával, akik amúgy jó eséllyel kívülrekednek a látóterén. A Darvasi László prózáját meghatározó elképzelések – sosem látszott ez annyira világosan, mint új kötetében, a *Vándorló sírok*-ban –, nem is nagyon lehetnének ettől különbözőbbek. Ez a könyv persze elvileg már e szöveg nyitó bekezdése alapján sem illeszkedik a sorba, lévén afféle hagyományos novellás-



Vándorló sírok mégsem hat igazán eklektikusnak – sőt épp ellenkezőleg: a legmeghatározóbb olvasói tapasztalat éppen az, mennyire egy anyagból öntöttek tűnik az egész több mint háromszáz oldalas kötet.

Mert bármelyik novelláról kezdünk beszélni, végül nagyjából ugyanazt kell elmondanunk – a felszíni különbségek eltörpülnek az egész kötetet átható szándékok makacs változatlanúsága mellett, melyek ezt a könyvet a másik kettő diametris ellentétévé teszik. Mert ezekben a novellákban is emberek szerepelnek ugyan, mégsem a társadalomról szólnak, sem jelenbeliről, sem múltbeliről, sem valósról, sem elképzeltről. Ezeknek az alakoknak a tetteit, megszólalásait, interakcióit semmiféle átlátható külső és belső rend nem motiválja, maguk, egymás és az olvasó számára egyaránt teljességgel kiismerhetetlenek, így életükben, világukban involválttá válni, irántuk empátiát érezni lehetetlen; akár beperelnek, akár megkínózzák, akár megerőszakolják őket – egyik sem tűnik többnek szerzői *ötlet*-nél. Darvasi gondosan kiválogatja azon irodalmi hagyományokat, melyek segítségével kiiktathat minden racionális összefüggést: a mítosztól a zen koanon keresztül a dadaizmusig, szürrealizmusig és az abszurdig terjedő listán nyilvánvalóan ez a közös kritérium. Ezek jellemző megoldásai – az általánossá tett *action gratuite*, az egymás melletti reflektálatlan elbeszélés, a kizárólag valami *felsőbb akarat* által meghatározott cselekvés, a cél és irány nélkül cikázó események – kavarognak a kötet oldalain, implikációiktól megfosztva, pusztán formává csupaszítva, egymást is kicselezve.

Ami végig közös, az csak az értelem üres tagadása, ám ez a tagadás olyannyira széttartó és olyan kevésbé látszik érintkezni közös valóságunkkal, hogy nagyon nehéz lenne a világ abszurditásáról vagy megismerhetetlenségéről tett állításnak látni. Sokkal inkább esztétikai-módszertani kérdés ez csak: e szövegek szerint az irodalomnak nyilvánvalóan nem célja az olvasó világerzékelésének finomítása; az irány éppen az ellenkező: a *Vándorló sírok*

novellái szisztematikusan felszámolják a körültekintő analízis lehetőségét, majd annak hült helyén széles ecsetvonásokkal – tet-szerősnek szánt, ám sokszor igencsak kopottas – látszatösszefüggéseket festenek fel. Darvasi leradírozza a művészi felelősség bonyolult etikájáról szóló diskurzust, és helyére ír egy mesét egy íróról, akinek története valóra válnak (*Fernando Asahar tökéletes élete*); leradírozza a vágyakozások és kapcsolatok dinamikájáról szóló összes megfontolást, és helyére ír egy történetet az ok nélküli és vak szerelemről (*Szegény Henrik*); leradíroz mindent, amit az öngyilkosság okairól tudhatunk, és helyére ír egy novellát, melyben a szereplők, akik elvileg szerelmesek, *A kopasz énekesnő* módjára társalognak, és amelyben az akadályozhatná meg a tragédiát, ha kivágnák a fát, melyre a nő végül felakasztja magát (*Fa*); le mindent, amit a halál abszurditásával szemben egyáltalán gondolni lehet, és inkább sétálgató halottokról és *megmagyarázhatatlanul* furikázó sírokról ír (*Árulás; Ricardo de Cruz vándorló sírja*). A kötet novelláinak alapvetően irracionális és antikritikai tendenciája túlságosan szimpatikus számomra önmagában sem lenne, de ami az egészet igazán frusztrálóvá teszi, az az egész mechanizmus cinikus céltalansága: mert ennek a felvilágosodásellenes tempóznak van ugyan iránya, de célja nincsen. Nem lehet megmondani, hová szeretnének visszajutni ezek a szövegek, mit szeretnének rehabilitálni, mit akarnak voltaképpen a letarolt terepen felépíteni. A lépten-nyomon előbukkanó szentenciák és szofizmák biztosan nem igazítják el az olvasót: azok legtöbbször inkább csak valamiféle nagyon tágan értett spirituális-transzcendens-metafizikus beszédmódot imitáló vakszövegnek hatnak; és hiába bukkannak fel lépten-nyomon Isten és a szentek és a próféták, nem látszik lehetségesnek megmondani, mit gondolnak például a kötet evangéliumi történetet körbeíró novellái Jézus teológiai státuszáról – mintha ezeket az amúgy milliószor szétboncolt, kitüntetett helyzetüket rég elvesztett hit- és gondolatrendszereket is vehemensen igyekezne kiüresíteni. Darvasi prózája így egy süketszoba alaposságával zár ki minden megfontolandó gondolatot, minden valós megfigyelést, minden emberit magából. És ezt a kötetet olvasni is olyan, mint egy süketszobában ülni: először érdekes, azután idegesítő, majd nyomasztó és ilyen hosszan nagyjából elviselhetetlen.

Míndez persze nem sok újdonságot jelent, Darvasi prózájának alapjellemzői már jó ideje ezek. A kötet fülszövege pontosan fogalmaz, amikor azt írja, hogy a kötet *Darvasi-novellákat* tartalmaz: ezek az üres konstrukciók még leginkább a szerzői stílust képesek reprezentálni – ami persze arról is gondoskodik, hogy a szöveg erőszakos jeleneteit végképp semlegesítse a tény, hogy azok inkább csak a Darvasi-eszköztár állandó kellékének tűnnek, mint egy másik emberrel megtörténhető atrocitásnak. És a *Vándorló sírok* novelláiban már nem is sok minden maradt, ami erről a kongó ürességről elterelné az olvasó figyelmét: mostanra Darvasi prózájából szinte tökéletesen kiveszett a humor, és stílári bravúrajai is kissé megkoptak, amit legvilágosabban az első ciklus leírva ritmikus prózának tűnő, ám felolvasva csattogó-kattogó szövegei mutatnak. És persze az sem használ, hogy

a könyvben hemzsegnek a stílári, helyesírási és nyomdahibák¹, ami csak hozzájárul ahhoz, hogy ezek a novellák inkább tűnjenek a jól bejáratott recept alapján odavetett rögtönzéseknek, mint gondosan felépített konstrukciónak. A *Vándorló sírok* így egy nagy kísérlet végső termékének látszik – ám szerencsére íródnak könyvek, melyekből kiderülhet, hogy ez az üresség csak Darvasi egyéni vállalása, és az irodalom ennél jóval többre is képes, ma is.

¹ Hibagyűjtemény az első tíz szövegoldalról: „Az egyik kenyér szeletére [!] az arcát mintázta a pirítós [!] izzó hőszála.” (7); „Tudom, hogy jól bánzt vele, mutatott a fűrésze a férfit” [mondatvégi írásjel nélkül, majd új bekezdés] (10); „Egy napon a férfi azt ígért [!] a nőnek, hogy soha nem fog meghalni.” (12); „Természetes dolognak tekintették [!], hogy a sajátjuknak tekintik [!] a másik gyászait.” (12); „Egyeseknek igazán a [!] rövidre szabott idő jutott” (13); „A kert soha nem engedett magába annyi halottat, ami a rend felborulását veszélyeztette volna” [az írói szándék szerint valószínűleg: A kert soha nem engedett magába annyi halottat, hogy az veszélyeztette volna a rendet. – vagy esetleg: A kert soha nem engedett magába annyi halottat, amennyi a rend felborulásával fenyegetett volna.] (14); „Nem tudom, mondta a férfi,” [vessző mint mondatvégi írásjel, majd új bekezdés] (14); „Idejárt [!] fel a pap.” (17)

És ráadásul még két kedvencem későbből: „Nem volt ülökéje, kérdezte?, Fülöpöt, miután az visszajött hozzá a kivégzés után.” (102); „Innen is halottam [!] a kolbászsrí sercegését.” (305)

Szilvay Máté Férfierény

(Szálínger
Balázs:
Köztársaság.
Magvető,
2012)



másrésről a kötet néhány versénél kitapintható, hogy Szálínger maga is hajlamos volt belesétálni a csapdába, és valóban illusztratív céllal írni.

Persze az nem kétséges, hogy a vitának van szerepe abban, hogy a *Köztársaság* éppen olyan lett, amilyen – azonban ez a szerep közel sem akkora, mint első ránézésre gondolnánk, hiszen Szálínger előző könyve, a 2009-es *M1/M7* mind tematikailag, mind poétikailag egyértelmű előzménye az új kötetnek. Feltűnő, hogy a politikai költészet fogalma a korábbi recepcióban fel sem merült: a legtöbb kritikus klasszicizáló szereplíréről beszél. A kettő közti kapocs a nép nevében megszólaló, vagyis „képviselési lírát” folytató költő 19. századi figurája lehet – így nem meglepő, hogy döntően ez az a hagyomány, amihez Szálínger visszanyúl és amit saját költészete előképének tekint. A képviselési jelleg újbóli felbukkanása szorosan összefügg azzal az ígérennyel, hogy a költészet reflektáljon arra, kiket is tekint célközönségének, potenciális olvasóinak – vagyis a politikai költészet előzményének tekinthető minden olyan költészet, amely a magányos költő képe helyett valamilyen csoportidentitással dolgozik: ilyen pl. a fiatal Térey János programja, amelyben a referencialitás (például egy-egy pesti kocsmamiliójének megidézése) bevallottan a ráismertetést, azon keresztül pedig valamilyen *mi*-tudat (például fiatal pesti egyetemista) megerősítését szolgálja. Csakhogy míg a fiatal Térey költészete ép-

pen azért válik reflektáltan szubkulturálissá, mert alaptapasztalata a költészet teljes társadalmi elszigeteltsége, vagyis hogy az önképe szerint mindenkihez szóló költészet valójában maga is szubkulturálissá vált (gondoljunk csak az „engem öten olvasnak: négy költő barátom és az anyukám, de ő nem érti” típusú mondatokra), addig a politikai költészetet az a gondolat mozgatja, hogy létezik vagy versekkel újra megkonstruálható a magyar állampolgárság vagy nemzet *mi*-tudata. Hogy ilyen *mi*-tudat nem létezik, az mindennapi tapasztalatunk; hogy versekkel megkonstruálható lenne, az pedig minimum kétséges. Márpedig ha ilyen *mi*-tudatot nem sikerül létrehozni, a politikai vers akarata ellenére egy szekértábor nyelvére fog megszólalni; „nem azért, mert a politikai költők pártoskodnak, vagy a kritikusok tendenciózusan olvassák a műveket, hanem mert a hitek és vélekedések azon elképzelt közös szellemi alapja hiányzik, ami a szavak jelentését konstituálja.” (Tóth Olivér István: *Tudománytalan utóirat egy becsapódó féltéglához*, félonline, hu, szeptember 12.)

Ennek megfelelően a *Köztársaság* valóban sokhelyütt pártos könyv – ez már a cím nélküli nyitóversben tetten érhető. Hogy a demokráciát csak távolról csodáljuk, de miénk sosem volt, semmi esetre sem konszenzuális a magyar társadalomban; ennyire kifejtetlenül, megokolatlanul ez az állítás inkább egy olyan publicisztikába illene, amely a szerzőhöz hasonló gondolkodású embereknek szól. Vagyis a vers eleve feltételezi annak a demokrácia-felfogásnak az ismeretét, amelyet éppen „megmagyaráznia”, a költészet sajátos eszközeivel átélhetővé kellene tennie, ha valóban mindenkihez szólani akar.

Viszont abból, hogy a politikai költészet nem teljesítheti be a „nemzetegyesítés” programját, nem következik, hogy a publicisztikus líra nem lehet a maga nemében jó, vagyis esztétikailag értékes. A *Köztársaság* azonban – amely közel nem csak politikai költészetet művel – az az egyik legnagyobb tanulsága, hogy a legsikerültebb képviselési líra nem olyan jó, mint a legsikerültebb én-líra. Ugyanis a versben folytatott publicisztika rendre gesztusjellegű marad: mivel nem fejt ki rendesen a véleményét, hanem egy-egy sommás mondatot tartalmaz valamiről, nem is arról szól, ami a tárgya, hanem csak rámutat saját magára – „nézzétek, én most versben politizálok” –, ez pedig a legkidolgozottabb szövegnek is komolytalan ujjgyakorlatjelleggel kölcsönöz. Ebből következően a publicisztikus vers csak akkor jó, ha szándékosan komolytalan, vagyis paródia: ilyen Szálíngernél a *Magyar Mártírvárosok Szövetsége*; és akkor a legrosszabb, ha öntudatlanul válik paródiává: ilyen a *Honfoglalók kiskátéja*, amely teljes komolysággal süt el olyan ostoba szólásokat, mint hogy „már a Honfoglaláskor elrontottuk” és hogy „jött-ment horda vagyunk”.

Szerencsére a *Köztársaság* versei csak ritkán képviselik tisztán a publicisztikus líra típusát. Szálínger költészete nagyon is izgalmas tud lenni – akkor válik azzá, amikor megérzi, hogy egy-egy kérdés súlyosabb annál, hogy egy egyszerűnek látszó kijelentéssel el lehessen intézni. Ez mindig olyankor történik meg, amikor az adott kérdésnek személyes tétje van: vagyis amikor a képviselési jelleg, a politikai vers helyére a hagyományos én-líra kerül. Ez nem azt