

▸ Korpa
Tamás

Az életmű mint az átrendez(őd)és terepe

(Németh
Zoltán:
*Az életmű
mint
irodalom-
történet.*
Kalligram,
2011)



Tözsér Árpád pályája során (szinte) kötetről kötetre új poétikákat dolgozott ki (legalábbis hangsúlyos poétikai áthelyeződéseket hajtott végre), saját költői nyelvének átalakuló mozzanataira hívva fel a figyelmet. Az 1945 utáni magyar líra valamennyi releváns retorikája, szövegalkotási eljárása (a népies líraeszménytől a neoavantgárdon és objektív-tárgyas poézisen át az utómodern és posztmodern kísérletekig) nyomon követhetők költészetében. Ez a többszöri

alkatváltásra képes nagy költészet eredményesen érez rá az átsajátítható progresszív poétikákra, megteremtve belőlük azokat a lehetséges összefüggéseket (például intertextuális teret), melyekben működni kíván. Szembetűnő tapasztalatunk lehet az életmű olvasása közben egy-egy költemény többszöri átírása és újraközlése (egy későbbi pályaszakaszban), lezáró-összegző kötetek publikálása (*Genezis*, 1979; *Körök*, 1985; *Mittelszolipszizmus*, 1995; *Csatavirág*, 2009), továbbá a korábbi epizódját tartósan felülíró formációk létrehozása (*Történetek Mittel úrról*, 1989; *Leviticus*, 1997; *Légyökerek*, 2006). Ez a költészetnyelvi *ingázás* – ami alatt tehát az örökölt és átlépni kívánt hagyományképletek elfogadásának és elutasításának együttes alkotói stratégiáját értem, beleértve az intratextuális átrendezéseket is – eseményszámba menő versgyűjteményeket (a fentiekén kívül: *Finnegan halála*, 2001; *Tanulmányok költőportrékhoz*, 2004) és figyelemre méltó poémákat (*A hütteldorfi kertész*; *Finnegan halála*; *Kockák*; *Panem et circenses*; *Sebastianus*) eredményezett. Feltehető a kérdés, vajon az újító-átíró tudatos költői szándék meddig mehet el, meddig tekinthető produktívnak? A saját nyelv és megszólalásmód korrekciójának szabadsága karanténná (Németh Zoltán kifejezését citálva „terrariummá”) válhat-e egy idő után? Vagy Tözsér köl-

teményei kompozicionális újításaikkal, a bennük megképződő artisztikum egyediségeivel, szemantikai nyitottságaikkal éppen – szerencsésen és rafináltan – bemozdítják e szándékot úgy, hogy láthatóvá teszik, ami mögé kerülnek, s ezáltal juttatják új belátásokhoz a Tözsér-költészet mibenlétét és megragadásának (vagy inkább elgondolásának) módjait faggató vizsgálódásokat? A Tözsér-líra lebontó, rendező, újraalkotó funkciói kihívást jelentettek és jelentenek mind önmaga, mind a recepció, mind a Tözsér-életművel dialogizáló költők számára. Németh Zoltán könyve a modernségtől a posztmodernig vezető költésztörténeti ív egy meghatározó diszpozíciójának, Tözsér Árpád verseinek és a Tözsér-líra változásainak együttozoló vizsgálatára tesz érzékeny kísérletet.

Az életmű mint irodalomtörténet módszertani értelemben rokonszenves és visszatérő vállalása az, hogy a vizsgált korpusz több kötetének elemzése és két átfogó tanulmány közlése (*A népi lírától a posztmodern költészetig*; *A lélek disszeminációja. Gondolatkonstrukciók a 90-es évek Tözsér-poétikájának értékváltásai nyomán*) mellett a Tözsér-versvilág kortárs kontextualizációját is elvégzi, összehasonlító elemzések formájában. A kortárs magyar irodalmi műalkotásokba épült nem magyar nyelvű struktúrák, szövegek státuszáról és funkciójáról beszélve szituálja újra a pozsonyi költő *A kódváltás pragmatikája* című versét (*Nyelvi interakciók a kortárs magyar irodalomban*). A *Csatavirág* halálverseit számba véve (nyelvészarkofágokról, sírkövekről, ma-uzóleumnyelvről értekezik) újszerű interpretáció lehetősége bontakozik ki azáltal, hogy diszkurzív térbe vonja Baka István, Borbély Szilárd vagy Marno János költeményeit (*A posztmodern halálköltészet stratégiái*). Szintén tanulságosak az esszéirő (*Az irodalomban gondolkodás öröme*) és a naplóirő (*A naplóírás metafikciója*) Tözsérről szóló fejezetek. Tanulságos továbbá a róluk tudósító értelmezői nyelv (Németh Zoltán nyelvének) változása: hiszen *Az életmű mint irodalomtörténet* annak a másfél évtizedes folyamatos figyelemnek köszönhetően jött létre, amellyel Németh a Tözsér-korpusz egyes szakaszait követte. És ahogyan az életmű sem (Tözsér esetében ez fokozottan igaz) tekinthető homogén formációnak, úgy a rá vonatkozó diskurzusban is végbe mennek hangsúlykorrekciók. A kérdezőmód, mely ezeket a vizsgálódásokat meghatározza, Németh Zoltán posztmodern-interpretációjából vezethető le – az egész kötet egyik csúcspontja az összefüggés árnyalt szemlélete. Az alaptétel, mely mentén az elemzések jelentős része kidolgozódik, a következő: Tözsér költészete a modern és posztmodern határhelyeteiből, kánonfeszültségeiből, fúzióiból építkezik. Németh a modernséghez mint gyűjtőfogalomhoz rendeli a kozmikus dimenzió, metafizikai érzékenység, ontológiai kérdésfeltevés, a szépirodalmi diskurzus emelkedettsége, nyelvi jólformáltság, konzisztens szubjektum szemléleti és szövegalkotási stratégiáit; a posztmodern pedig olyan szövegfórmálásként értelmezi, „amely során átértékelődnek a modernitástól örökölt formák, mint például az eredetiségkonceptió, amely átadja helyét annak az intertextuális tapasztalatnak, miszerint minden szöveg más szövegek – tehát az

újrírás tapasztalata – által feltételezett.” (52) Az intertextuális szövegminiatúrákban pedig az ironia, szimuláció, stílusimitáció, önreflexió, metafikció alakzatai tesznek szert jelentékenységre. Tözsér versei komplex átmenetiségeket visznek színre: bennük *szemléletmódok és retorikák koalíciója* érvényesül. A rendelkezésre álló szövegstratégiák közül azokat sajátítja át szelektálva és működteti effektusként, melyek (szándékai szerint) megfelelnek neki: „nála a posztmodern intertextualitás a modernség klasszikus műveltségélményének tükörképe, a posztmodern marginális nézőpontjai a szülőföldelmény modernista lecsapódásaiént értelmezhetők, a posztmodern multiplifikált identitás pedig a modernista kanonikus „magasirodalom” névsorolvasás értelmében áll az olvasó elé.” (126) Ebből az elméleti pozícionáltságból tesz fontos megjegyzéseket Németh Zoltán például *A gömböntő kanálában; Fejezetek egy kisebbségtörténelemből; Sebastianus; Tanulmány egy Bosch-képhez* című versekkel, illetve a *Tanulmányok költőportrékhoz*-ciklussal kapcsolatban.

A *Tanulmányok költőportrékhoz*-ciklus tizenegy kortárs versbeszéd jól azonosítható lírai stílus tanulmányát tartalmazza. Az „als ob” versek a citált poéták (Baka István, Bertók László, Borbély Szilárd, Kemény István, Kukorelly Endre, Oravecz Imre, Orbán Ottó, Petri György, Rakovszky Zsuzsa, Sziij Ferenc és Tóth Krisztina) modorában készültek: ezzel az eljárással produktív feszültség létesülhet a tözséri poétika jellegzetességei és az imitált költői eszköztárak között. A recepció által nehezen megszólított (ebben Németh Zoltán írása kivétel) ciklusban csupán erről volna szó? Tözsér saját költői alkatahoz mérten *korrigálja* a kanonikus írásmódokat? A kánon részeként értelmezett költők sajátos nyelvhasználatát írja sajátját? A többféle nyelvhasználat feszültségeiből profitál? Vagy a tözséri nyelv kiterjeszhetőségének, rugalmasságának, kapacitásának kísérleteként, a beíródó szövegkapcsolatok hálójaként, a lehetséges birtokbavételének szándékával készültek? És ez eljárás esetleg tágabb kortársi kontextusba helyezi a tözséri költészetet? Vagy az évenstés látszatát keltő, énhatárok stabilitását megbontó, rafinált énkiterjesztések kísérlete menne végbe? Egy biztos: Tözsér lenyűgöző erudícióval és távlatossággal jelenít meg és emel esztétikai térbe eltérő szöveg hagyományokat és nyelv szemléleteket (hiszen a ciklus legjobb darabjaiban – Oravecz Imre, Sziij Ferenc, Borbély Szilárd – nem csupán a citált szövegstratégiák elemkészletének asszimilálása történik). A ciklus darabjaiban a saját vers mások textusainak applikációján keresztül jön létre. Tehát a másikon keresztül való önmegértés a létesített szövegen mint dolgon keresztüli önmegértés mutatkozik meg. Úgy nyerne önfelvilágosító erőt, hogy ugyanakkor valamiféle elmozdulást is felmutatnak a saját pozícióhoz képest. E „metaciklus” darabjai nemcsak a használat, hanem a megmutatás és módosítás színre vitelének képességével is rendelkeznek. A színre vitel azonban például a Kukorelly-projekt esetén nem teljesen sikerült. Itt mintha tényleg csupán a stilisztikai átsajátítás realizálódna, a nyelv szemléleti *belülkerülés* nélkül. Németh Zoltán szerint „a Kukorelly-féle rontott nyelv »alacsony« regisztereken végigfutó jelentésarszenálját a Tözsér-

imitáció felstilizálja, s egyfajta stilisztikai különlegességként, a különleges, megszakított, fragmentált mondatfűzés értelmében interpretálja.” (127)

Németh Tözsér-olvasásának pompás észrevételei közül még két esetet említenék, majd a szerzővel némileg polemizálva kommentárokat fűznék a *Finnegan halála* című opus textuális működésmódjának mikéntjeihez. Az *Adalékok a Nyolcadik színhez* című kötetből kezdve kísérletezett Tözsér a *homo duplex*-attitűd kidolgozásával. A *Történetek Mittel úrról, a gombáról és a magánvalóról* versgyűjtemény címadó karaktere (és a belőle képzett „mittelség”-fogalom) a kelet-közép-európai lét abszurdításának, mitológiájának, és ezek elbeszélhetőségének vált fontos ikonjává. A Mittel-prózaverseket felváltó 90-es évekbeli radikálisan új paradigma (*Leviticus; Finnegan halála; Légyyökerek*) új „alteregót” követelt: ezt a funkciót töltheti be Mittel-től egészen különbözőként – Euphorbosz (*Euphorbosz monológja; Erről az Euphorboszról beszélnek*). Euphorbosz aktív lélek vándorló, aki az Iliászban is szerepelt, mint trójai katona (Patroklosz megsebzője, akivel végül Menelaosz végez). Diogenész Laertiosztól tudjuk, hogy Euphorbosz előző életében Hermész isten fiaként (Aithalidész) élt, majd halála után, következő életében, *utóéletében* Hermetimusz, Pürrhosz majd Püthagorasz (!) alakjában reinkarnálódott. Aithalidész (Hermész akaratóból) képes emlékezni testének halála után is a vele történetekre. „Euphorbosz a nevek sokféleségének lesz az ikonja, gyűjtőneve, a lélek sokféleségének, az önazonosság hiányának lesz a metaforája, és nem a megtestesülésnek. Mindig távol lenni, önmagunkat a Másikban megkeresni, majd újra elveszíteni – ez Euphorbosz üzenete. Az emlékek sokféleségének útján mind több lelket teremteni önmagunknak, feloldódni önmagunk sokszínűségében, váltogatni a lelket, lelkünket a végtelenségig – ezt is Euphorbosz üzeni.” (102–103) Euphorbosz tehát ennek az önmagát a közbejövő formák beszédében (beszédén keresztül) is megértő/elhalasztó poétikának lehet egyfajta kicsinyítő tükré. A Tözsér-líra egy további jellegzetességére a „Leviticus” szóalak „geneológiai” analízise világíthat rá: a héber geneológia felől a *Leviticus* Mózes harmadik könyvére, a törvényre, az égi küldetésre utal (lévita), ugyanakkor implikálja a latin *leviter; levitas* jelentést is, s így a könnyedségként, lebegésként olvastatja magát. Kettős, nem feltétlenül konfrontatív, hanem inkább kontaminálható poétikai karakter találkozhat egyetlen szóban (névben): egyfelől a patinás, kozmikus, enigmatikus; másfelől a könnyedebb, játékos, lezser. A pozsonyi költő versei ezt a sajátságos kiterjeszhető változékonny hálózatot működtetik.

Németh Zoltán szerint a tözséri alapállásnak van egy olyan vonása, mely a „modern és posztmodern küzdelme során egészen a modern előtti, nosztalgikus múltban keres megoldást az egyén problémáira – a *Finnegan halála* című versben ezt az a rekonstruálni kívánt fénykép hivatott megjeleníteni, amelyen a lírai alany szülei láthatók. Azt is hozzá kell tenni azonban ehhez a megálapításhoz, hogy a kötet versei közül ez az egyetlen, amelyben a szülőföld-tematika egyáltalán felbukkan.” (117–118) Illetve a

címadó vers, színre víve differenciált nyelvkezelési eljárásokat, szinte a modern előtti metafizikai egység boldogságállapotába visszatérve talál kikezdetetlen értéket magának (vö. 118). Úgy vélem, kérdéses, hogy a versszerkezet, az intra- és intertextuális működés, valamint a költeménynek azok a jelentésszintjei, melyek önmagukra utalnak vissza, arra ösztönöznek-e, hogy az opust egy összefogó és összefoglaló tapasztalat távlatába léptessük be? Vagy arról van szó, hogy a nyelvhasználat két (esetleg több) jelentést is készenlétben tartogat? Feltűnő, hogy az architektuális kódok, továbbá a „ráírás” és „átírás” (ön)prezentációja az olvasás és olvashatóság feltételeinek hangsúlyos terepévé válik, s ezek a jelentés (át)értelmező lehetőségei hangsúlyozódnak. A cím (a Joyce-regény ellentétes előjelű parafrázisa), a paratextus műfajkeverő jellege (álom, *pastiche*, fénykép *összeragasztása*) keresztződésenként létesülő működést sejtet. Érdemes a paratextusnál elidőzni: „álom / azaz *pastiche* egy széttépett fénykép összeragasztásához” – milyen viszonyt képzeletet el a vers a két (vagy három) különmemű létesülés között, s ezek hogyan írják bele magukat a szövegműködésbe? Milyen státusz és jelentés rendelhető az „azaz” grammatikai elemhez: álom *vagy inkább* *pastiche*, álom *tehát* *pastiche* egy széttépett (destruált) fénykép összeragasztásához? (Nyelvi rekonstrukció értelmében vett összeragasztásról van szó? Vagy *bricolage*-technikáról? Vagy a „ráírás”, „elodázás” vonatkozásában érthetjük meg?) A szétzilálás, széttépés, szétszerelés az álom, *azaz* *pastiche* sajátja, esetleg az *összeragasztása*? Ezek mennyiben tekinthetők átmenetieknek, s köztük beszélhetünk-e átmenetről? A grandiózus költemény ráadásul erőteljes gesztusokkal használja az ekphraszisz kódját (leír és értelmez egy képet), és utal a képvers műfajára legalább két értelemben. Egyrészt egy kiszólásban, mikor az olvasást egy korábbi Tözsér-opushoz irányítja („A részleteket lásd / a Tépések c. álmomban, 23. oldal”). A *Tépések* olyan *képvers*, melyben a címbéli effektus a vers közepét, önnön centrumát változtatja olvashatatlaná a szakítás, törlés által; a szakítás környezetében – másrészt viszont – szöveg-töredékeket őriz meg, az egykori egész nyomaként. A *Finnegan halálának* fenti, zárójeles szövegutasítása a *Tépések* képverset álmoként szituálja (álom *azaz* *pastiche* értelemben). Másrészt a *Finnegan halála* önnön vizuális megképződésében is színre viszi a tépések, tépettség nyomait: tipográfiailag kiemelt betűkarakterek jelzik az összeillesztés határait, ám úgy, hogy ezek a határok nem esnek egybe az aktuális verstagolás határaival: a tépések gyakran egy-egy tagolási egység testében (közepén) tűnnek fel (belső megosztottságot jelző viszonyokként). A költemény *Finnegan's Wake*-es old Kate-mottója („Erre tessék a Múzejumba! Kérem a kalapot, ha belépünk.”) az összeillesztés komplex aktusában létesülő különbségeket („A ketté- / tépett kép ellendarabjai között a semmi szívása”) az olvasást irányító különös mozzanattá teszi meg. Old Kate közlése nyitja, majd *rekeszti be* a verset („Itt a kijárat. / A múzejumból. A cipőket kérem, ha kilépünk”). De hangja ezen túl is többször behallatszik; egyik esetben egy magyar népdal (!) megszólaltatójaként: „na majd old Kate, / az auguri hitre füttyülő civil kimondja: / »Hej ílet, ílet, kanászilet, ez aztán az /

ílet!» A vers lehetséges alapszituációjaként az összeillesztés mint tárlatvezetés válik elgondolhatóvá, az olvasás sétája a világirodalmi (intertextuális) és a szerzői-familiáris (intratextuális kapcsolódások, továbbá néhány jól azonosítható biográfiai mozzanat) archívum folyosóin. Retorikák és szemléletmódok koalíciójáról van szó ismét: az utalásháló komponensei rendre olyan versbeszéd-ekhez kötődnek, melyek részben eltérő korok és költészetfelfogások szülöttei (Shakespeare, Joyce, Pound, Valéry, Petri György). A szerzői-familiáris emlékkarchívum sterilítése, épsége ráadásul intertextuálisan összezavarttá válik az olvasásban, amikor a „saját” emlék (például a szövegálmódó bátyjának halála) a *Finnegan's Wake* bizonyos motívumai és epizódjai kontaminálódnak („E szöveg álmódójának az apja egy téli / napon pontosan úgy tartja majd a két karjában az / idősebb fiát, mint Mária a pietákon a vérző Krisztust, / a különbség annyi lesz, hogy e komor férfi-Mária halott fiának / nem a melléből, hanem a torkából szívárog a vér, és két száj / mondja majd neki, hogy »fiam!«: sötét, égre vetülő / árnyként a háttérben ott ingadozik a nagybácsi: / Finnegan Timót hórihorgas alakja is. // Az álmódó testvérbátyjam az apja / a F. úr először ezen a hatszor kilences / opál-szürkés lazúru fényképen állnak úgy / együtt [az általuk épített, akkor még félig kész ház / előtt pózolva], mint azon a gyászos téli napon”). Álomszerű lebegés jön létre a csúsztatásokban; a *Finnegan ébredése* nagy kedvvel bonyolódik bele az értelmezés sok irányba szétfutó folyamataiba: az állítás és az elbontás történéseiben mozog, a kívülállás és a bennfentesség között ingadozva. Ebben a kontextusban – mely alatt a fentebb említett delejező *összezavartságot* értem – a diszkurzív térbe emelt „szülőföld-tematika”, deklaratív szövegek stb. egyértelmű premodern vagy nosztalgikus vonatkoztatása kétségesnek tűnhet. Sokkal inkább olvastatják ezek a részek magukat „álom *azaz* *pastiche*”-ként („A történet szomorú, / de azért ne ríjjon senki! – Jó vicc: / ki akart itt sírni!?, eszében sincs senkinek. / Még ha esetleg paródiaként: Hasadj meg, festett üvegből / való szív!”). A versszerző szerepkör nemcsak ráhagyatkozott a költészeti memóriára, hanem bátran engedi működni az idegenségtapasztalatot a vers írott és hangzó anyagában: gondolhatunk a rengeteg *outsider*-elegáns szó, szerkezet, név jelenlétére. Az artisztikus forma megteremtése során a szó, a név olyan módon íródhat bele a vers nyelvébe, hogy mintegy önállósul, de egyben váratlanul előbukkan a különféle jelentésképzetek és hangzóképzetek hálójában („a szó bontóvása még nyomul és élvez”), s valamilyen módon (visszamenőlegesen is) újrajelöl. Új tónusokat von a korábbi szerkezetekre („Számunkra a sírok / keléséből felfakadó holtak, az égő férfiak, / az utcákon kölykező nőoroslánok, ket-tős kódú / posztstrukturalista *painting*, fényes szellemünk jele”; „Finnegan úrnak, aki az egykori // házépítők között az egyetlen valódi kőműves / s *gentleman mighty odd*, nem volt vekkere”; „s így az asszony, mint az angyalok a felhők *parapet*-in, / a semmin könyököl”).

Németh Zoltán kifinomult értelmező nyelvei, meglepetés értékű észrevételei a Tözsér-olvasás koherens, mégis érzékeny nyitottságokra felhívó kalauzát, monografikus igényű érteke-

zését teremtették meg, összetartó burkot képezve a grandiózus *œuvre* körül. A könyv elméleti belátásaival, sokrétű példatárával pedig izgalmas pozíciókat kínál további diskurzusok számára. Végezetül a *Vita és vallomás* című Tóth László-interjúból citálnám Tözsér Árpád önvallomását, melyben kijelölhető az a következetes pozíció, hogy saját tudatosságát teszi ki önnön rekapitulációs-újrarendező műveleteinek: „Új kötetem nem lesz összefoglaló gyűjtemény, s még csak legjobb vagy legjobbnak tartott verseim válogatása sem lesz. Versszármazástan lesz: verseim egy csoportját emeli ki és állítja ok-okozati összefüggésbe. Genezis lesz: egy emberi és költői eszmélet kialakulását, történetét nyomozza visszafelé az időben. Természetesen a teremtés kezdete is akar lenni: ki akarja jelölni az alapokat egy további verses világepítéshez.” *Az életmű mint irodalomtörténet* e tudatosság folyosóit világítja át.

Orcsik
Roland

„Testem át- meg átjavított térkép”

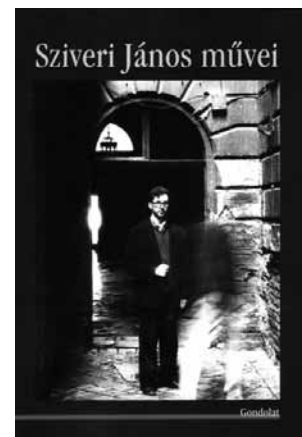
(Szivéri
János
művei.
Szerk.:
Reményi
József
Tamás,
Gondolat,
2011)

Szivéri János ismét feltámadt. Életművének újabb térképével a hónalja alatt. Halála után először a budapesti Kortárs Kiadó jelentette meg köteteinek egybegyűjtött anyagát, *Szivéri János minden verse* címmel 1994-ben, az özvegy Utasi Erzsébet szöveggondozásával, Mátis Livia szerkesztésében. Azóta többször is előkerült Szivéri neve a különböző kiadványokban. 2009-ben a Parnasszus folyóiratban találkozhattunk Szivéri-összeállítással, 2007-ben az egykori Telep csoport tagjai által is szerkesztett Puskin Utca folyóirat szentelt neki egy blokkot, interjúkkal, esszékkel, válogatott versekkel, a zenész Grencsó István fotóanyagával. Mindezt megelőzte az Ex Symposium folyóirat 1999/28–29-es Szivéri-száma. Ugyanebben az évben a szegedi Messzeáltó – Fiala Szegedi Írók Körénél megjelent a második Szivéri-kötet, a *Hidegpróba* kétnyelvű (magyar–francia) változata Marc Martin fordításában, Domokos Tamás és Virág Zoltán szerkesztésében. Lábadi Zsombor pedig egész tanulmánykötetet

írt a szerző munkásságáról *A lebegés iróniája. Szivéri-szinopszis* címmel (Opus Könyvek, szerk.: Csányi Erzsébet, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008). Szivéri szellemi örökségét ezen kívül a Szivéri János Társaság alapította Szivéri János-díj, a muzslai Szivéri János Művészeti Színpad, illetve a Veszprémben nemrég megnyitott Szivéri János Közép- és Kelet-Európai Irodalmi és Társadalomtudományi Kutatóközpont biztosítja és gondozza. Ehhez a sorozatos feltámadáshoz kapcsolódnak a Reményi József Tamás által szerkesztett kiadványok is: a 2000-ben, Kortárs Kiadónál megjelent *Barbár imák költője*, mely a Szivéri költészetéről írott tanulmányokat, esszéket, kritikákat tartalmazza, illetve a tavaly megjelent, eddig legteljesebb Szivéri-kötet, a budapesti Gondolat Kiadónál megjelent *Szivéri János művei*. Mindezek után levonhatjuk, Szivéri helye a kánonban elő van készítve, ebben nagy szerepe van az egykori barátok munkájának. De az újabb generációk számára is fontos alkotónak bizonyul, például Fekete Vince, kabai Ióránt, Kollár Árpád, Pollágh Péter, Sopotnik Zoltán, Tóbiás Krisztián lírájában találkozhatunk Szivéri-nyomokkal, parafrázisokkal, szellemi rokonságot jelző magatartásformákkal. Reményi a mostani Szivéri-kötet mellé Géczy Jánossal szerkesztette meg *Partitúra ne légy soha!* (Gondolat, 2011) címmel a Szivéri-díjasok antológiáját, amelyben további alkotókkal találkozunk, akiknek valamilyen formában köze van Szivéri munkásságához.

A szerző tehát nem panaszkodhat, foglalkoznak vele. Ugyanakkor olyan kritikai hangok is megjelentek, melyek a már az életében kialakult kultuszt is kikezdték, problematizálták (vö. Nemes Z. Márió esszéjével a Parnasszusban). Tolnai Ottó, Domonkos István, Gion Nándor, Maurits Ferenc, Balázs Attila, Fenyvesi Ottó stb. mellett Szivéri a legtöbbször idézett vajdasági „symposionista” szerzők közé tartozik. (A „symposionista” rendkívül összetett fogalom, most csak röviden: az egykori vajdasági *Új Symposium* folyóirat köré szerveződő, különböző poétikájú írók „mozgalmát” értem alatta. Szivéri a tragikusan szétvert, ún. harmadik generáció vezéralakja volt többek között az azóta Magyarországon is ismert Balázs Attila, Fenyvesi Ottó, Losonczi Alpár vagy Radics Viktória és még sokan mások mellett.) Ugyanakkor Szivéri nemcsak a kisebbségi kontextusban, hanem az egyetemes magyar irodalomban is jelentős alkotó.

A Reményi szerkesztette kötetben is olvasható interjújában, Szivéri Keresztury Tibornak így nyilatkozott még ’89-ben: „Bízom abban, hogy az ezredvég magyar költészetét verseim mellőzésével már nem tárgyalhatja egy jövőbeni irodalomtörténet. Igyekszem egy kis balkáni vérrrel felfrissíteni ezt a »bécsi«



lírai állóvizet. Ennek ellenére még mindig *csak* az előszobában toporgok. Érezhetném-e hát magamat igazán otthon?” (391) Mára azonban a helyzet szemléltetést megváltozott. Sziverinek bőven akadnak olvasói ma is. Ugyanakkor a kánonbeli helye nem rögzített, mindig az aktuális befogadók rezonanciájától, reflexiójától függ. Nincs olyan szakmai konszenzus, ideológiai háttér, amely egyértelműen elfogadná a költő műveit. Viszont nemcsak egy magyar irodalomtörténeti narratíva létezik, a kánon ettől lehet dinamikus, nem pedig dögunalmas mauzóleum. Sziveri líráját nem kötelező szeretni, számomra mégis eleven költészetének néhány darabja.

A Reményi által szerkesztett könyv elsősorban abban különbözik a korábbi gyűjteménytől, hogy nemcsak a verseskötetek anyagára támaszkodik, hanem a drámai munkákból, az esszékből, az önéletrajzi írásokból, a gyerekversekből is nyújt válogatást. Emellett Sziveri-rajzokat is láthatunk a könyv fülein és fejezeteinek elején. Emiatt mondhatjuk azt, hogy ez a munka az eddig legteljesebb változata, s így reprezentatív darabja a szerző életművének. Ám még így sem teljes, hiszen nem tartalmazza például a fiatal Sziveri prózaírói próbálkozásait (az első kötet, a *Szabad gyakorlatok* fülszövege hivatkozik rájuk), illetve kérdéses, hány költemény kerülhet elő még a hagyatékból, és akkor még nem említettük a szerző műfordítói tevékenységét. Emiatt is pontos Reményi címválasztása, jelzi, hogy pusztán válogatást kapunk a szerző műveiből, nemcsak a lírából, hanem más műfajokból, társművészetekből is. Éppen ezért számíthatunk valamikor majd egy újabb Sziveri-feltámadásra (izgalmas lenne például külön kötetben kiadni a szerzővel készített interjúkat).

A mostani kötet borítóján Lábass Endre kiváló fotósorozatának egyik darabját láthatjuk. Sziveri a bérház udvarában áll, a kamerára néz nyílegyenesen, fekete öltöny lóg a lesoványodott figuráján, teste már szinte váz, előtte egy elmosódó szellemalak jelenik meg, a háttérben sötét folyosó, melynek végén felfénylik a kijárat vagy a bejárat (attól függ, honnan nézzük). A fekete-fehér fotó a fiatalon elhunyt szerző utolsó időszakából származik, jól érzékelteti azt a feszültséget, amely az élet-halál között botladozó, rákos test létbizonytalanságából fakad. Felmerül a kérdés, vajon az olvasás során nem ragad-e rá e „kultikus” reprodukció „aurája” a befogadóra is? Képesek vagyunk-e eltekinteni a fotó hatásától? Nem ezt a szerzőt képzeljük-e magunk elé a művek befogadásaor? Vajon a végzetes betegség elfelejteti velünk, megbocsátóbbá tesz minket a Sziveri-költészet gyengéivel szemben is? Elképzelhető, ám ez ellen talán Sziveri tiltakozna a legjobban, mert a nyilatkozataiból ítélve ő volt műveinek legszigorúbb kritikusa is. Munkáit a kezdetektől fogva erős önreflexió igény jellemzi. Persze kérdéses, mennyire hihetünk a szerző önmegítélésének.

A kötet borítóján látható fotó a referenciális olvasat felé terelné az olvasót. A szerkesztői intenció mellőzné a szövegközpontú értelmezői stratégiát? Erre a Sziveri-líra alakulásfolyamatai adják a legadekvátabb választ. Az első két kötet, a *Szabad gyakorlatok* (1977) és a *Hidegpróba* (1981) még a neoavantgárd, illetve a

konceptualizmus fogalmi költészetének jegyében íródott, azok esetében gyümölcsözőbbnek tűnik a nyelvkritikai megközelítés. Ám a '87-es *Dia-daloktól* kezdődően számos olyan vers születik, mely explicit módon reagált a korabeli, aktuális (kultúr)politikai kontextusra, életrajzi történésekre. Ez mégsem lesz csak a beavatottak számára megközelíthető világ, a versek az etikai kérdések problematizálásával egyetemesebb horizontot nyitnak meg az olvasó előtt. Felvetődik, hogy ami a diktatórikus rendszerben bátor szókimondás volt, s így etikus tettnek minősült a versírás, az a mostani fülnek didaktikusnak, közhelyesnek hathat, mint például ezek a sorok: „Éljünk, mint mindenki más, kárára annak, aki / nem vigyáz, s létalapokat légbe ás.” (*Társastervezés*, 104) Ugyanakkor a költemény szövegkörnyezetében ezeket a sorokat éppen a politikai frázisok, a kampányszövegek retorikájának paródiájaként is olvashatjuk, erre utalhat a felszólító mód használata.

Az ironia oldotta fel azt a feszültséget, melyet a korai versek nyelv- és szubjektumkritikai szemlélete még korlátnak érzekelt. Már a *Hidegpróba* kötet *Anti-poétika* című költeménye villoni, illetve Domonkos István-i iróniával, alulretorizált beszédmóddal robban bele abba a hideg mértani térbe, amit a korai versek szerkesztettek maguk köré. A felfokozott iróniával együtt a *Dia-dalok*ban megjelenik a humor is: „merthogy / kiismertük a segg logikáját / megtudtuk mit jelent a vízben fingani” (*Felröhögünk a dolgok állásán*, 85). A költői szerep többször alulnézetből van megmutatva (pl. *A költő tisztálkodik* című költeményben). A korábbi kötetek komoly, s olykor pozór hangvétele megváltozott, de a versírás továbbra is komoly vállalkozásnak minősül a társadalomkritika szempontjából: „a költészet pedig – ami mindennél fontosabb – / végül is maga a valóság” (*Közérdekű ballada a valóságról*, 81). A költő első Magyarországon kiadott könyvében, a korábbi kiadvány néhány darabját is tartalmazó *Szájbarágásban* (JAK–Magvető, 1988) olykor Adyt idéző *nagy pofájú*, társadalomkritikus odamondogatássá durvul a korábban elsősorban metafizikai és poétikai, illetve nyelvi problémákra reagáló ironia. Sziveri Janus Pannoniusra hivatkozva „barbár” költőnek tartotta magát, vagyis ahol kell, ott nem eufemizálóan pepecselt, hanem nyers volt és brutális. Ez a „barbárság” balkáni kontextusban a szerb szürrealisták „barbarogenije”-fogalmát (Ljubomir Micić) is bevonzza, eszerint a balkáni szellemi őserő tisztább a dekadens nyugat-európai művészetnél. Sziverinél ez nem nacionalista politikai programként, hanem kifejezetten költői attitűdként manifesztálódik, mely az etika és annak hiánya, illetve a kimondás szabadságának szellemében érvényesül igazán. Ilyen szempontból az amerikai beatköltők gátlástalan versáradata sem állt tőle távol. A Zalán Tibor és Kulcsár Szabó Ernő által szerkesztett *Ver(s)ziók* (JAK–Magvető, 1982) című antológia nyitóverse, a *Prófécia*k pimaszul borzolgatta a Kádárkorszak jólfésült, stréber költőinek, irodalmárainak kedélyét, már a költemény sokszor idézett, első pár sorától fölállt, ha más nem is, de a szőr a hátukon biztos: „nem Páris, sem Bakony: / vér és takony. / Hol a léptek, s a lépték is / csak olcsó recsegés

–”. A költemény később a *Dia-dalok* nyitódarabja lett, mintegy jelezve a költői beszédmód változását. Az analitikus nyelvszemlélet az újabb költeményekben is megvolt ugyan, viszont a funkciója gyökeresen átalakult, már nem pusztán a fogalmi vagy gondolati líra szövezeit boncolgatta.

A '89-es *Mi szél hozott?* című kötet újabb váltás a szerző életében, felerősödik a költői introspekció, a társadalmi romlás mellett a testi leépülés fokozatai kerülnek egyre inkább a fókuszba, a forma fokozatosan klasszicizálódik. Az irónia itt már egészen más funkciót tölt be, már nem annyira a támadás, mint inkább a betegséggel szembeni, végsőként kitarított öntudat védelmi eszköze, akárcsak a „megszenvedett” (Thomka Beáta) versforma, amit legnyíltabban talán az *ars poeticaként* is értelmezhető *Óvszerződés* című vers tematizál: „Az irónia: módszer / a groteszk: állapot / bevesszük a gyógyszert / mi beteg állatok // Az irónia gyógyszer / groteszk állatok / bevettük a módszert – / beteg állapot (!)” (170) Sziveri ekkor családjával áttelepült Magyarországra, barátai segítségével Budapesten talált menedékre. Innentől kezdve a test bomlási folyamatainak megélése válik a költői figyelem egyik fő mozgatórugójává, amelynek kicsúcsosodása a szerző életében megjelent utolsó kötet, a *Bábel* (1990), melynek címadó verse (is) a XX. század magyar líra csúcsteljesítményei közé tartozik. A posztumusz *Magánterületet* (1991) afféle epilógusként fogadta a korabeli recepció (pl. Keresztury Tibor, Thomka Beáta).

A *Magánterület* egyenetlen színvonalon szólal meg, ahogyan az egész életmű is az. A mostani válogatásból látható, hogy Sziveri nem volt kiszámítható alkotó (és ebben természetesen nincs egyedül a magyar irodalom legjobbjai között). Ezt a kritika is többször kiemelte, még a barátok sem voltak ilyen szempontból részrehajlók (vö. Zalán Tibor írásaival). Az ingadozás a mostani válogatásban olvasható gyerekverseiben is tetten érhető, ugyanis nem érik el azt a színvonalat, amely például Domonkos István, Weöres Sándor és mások műveit jellemzi. Ám Sziveri kihozta a maximumot a lírájából, számos olyan alkotása született, amelyek hatása nemcsak a kortársak, hanem a mai generációk számára is fontos és mértékadó. Az ő esetében ez nemcsak esztétikai kérdés, hanem egyben etikai is, azaz a költészet Sziveri számára az élet művé, a mű létté való átalakításának az eszköze volt.

Reményi jelen munkája egy olyan Sziverit mutat meg, amely kevésbé lehet ismert a szélesebb olvasóközönség előtt. Nem pusztán a drámai művek vagy a gyerekversek, hanem Sziveri képzőművészeti érdeklődésének fontosabb szövegeiből is kapunk ízelítőt. Itt felmerül, hogy talán a „rövid élet titka” nem engedte meg a költőnek, hogy e területen is kiteljesedjen, holott a képzőművészeti esszék jelzik a felkészültségét, tájékozottságát. Az Új Symposion folyóirat alkotóinál – akárcsak az avantgárd művészek esetében – nem volt ritka, hogy egyszerre több társ-művészettel, tudományterülettel is foglalkozzanak, gondoljunk csak Tolnai Ottó munkáira. Sziveri más szerepet szánt magának, erről tanúskodnak a könyvben olvasható interjúk és *A fiatal vajdasági magyar írók helyzetéről* című alkalmi közéleti írás. Kisebb zavart okozhat olvasás során, hogy a kötetcímek után

már is sorjáznak a mottók, a cikluscímek, a versek, a szövegek így egybefolyanak, nincsenek külön oldalon elválasztva egymástól a nagyobb egységek, csak műfajhatárok mentén vannak elkülönítve a blokkok.

2013-ban harminc éve lesz annak, hogy lejátszódott Sziveri és az általa vezetett Új Symposion (meg párhuzamosan a magyarországi Mozgó Világ) botrányos szétverése. Azóta többször is visszaéltek már Sziveri nevével politikai manipulációk céljából. Sziveri költészete azonban nem alkalmas a populistá mutatóványokra, mert (ön)kritikai erő rejlik benne. Mert Sziveri nem ember volt, hanem dinamit.

▷ Sütő
Csaba
András

Döntetlen, eldöntetlen, eldönthetetlen

(Krusovszky
Dénes:
A felesleges part.
Magvető,
2011)

Krusovszky Dénes harmadik könyvét felfokozott várakozás előzte meg. A kortárs líra évek óta figyelemmel elhalmozott, kitüntetett szerzőjének harmadik verseskönyve *A felesleges part*, amely komoly indulatokat váltott és vált ki pályatársból, olvasóból, kritikusból egyaránt. A kötet egyik kérdése az volt, hogy az *Elromlani milyen* című kötet után miként formálódik tovább ez a lírai beszéd. Sor kerül-e tematikus bővülésre, merre mozdul el a nyelvi megformáltság, hoz-e újdonságot a következő könyv a lírikus pályáján?

Az eddigi kritikai recepció ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásával adós maradt, ahogy a kötetéről folytatott viták, kerekasztal-beszélgetések sem tartalmaztak érdemi következtetéseket. Az értelmezések jórészt megrekedtek a felületes bemutatásnál, a kötet tartalmi-konceptcionális ismertetésénél. Ez a recepció nagyvonalúság azért okozott és okoz problémát, mert a szövegek sokkal erőteljesebb és sokkal alaposabb értelmezési kísérleteket kellene generáljanak; meg kellene vizsgálni, honnan meríti ez a lírai beszédformáció önnön autenticitását, a témák, a megidézett szövegek környezet mennyiben bír befolyással a szövegekre és az értelmezésre. Egyetlen éles meglátást, egyetlen olyan



állítás sem láttam, mely arra tett volna érdemi (szakmailag megalapozott tényekkel, meggyőző érvstruktúrával) kísérletet, hogy legalább hozzávetőlegesen megpróbálja megérteni, mi miért történik a kötetben, melyik nyelvi állításnak milyen tétje, következménye van. Fontos könyvnek nevezik, nagyon fontosnak, nyilván az is. Magam viszont úgy látom, hogy ugyanaz a rossz reflex működik, ami nagy költők esetében is előfordul. Erről a

költészetéről nem lehet, úgy látszik, mást mondani, viszont csodálni vagy a mennybe meneszteni erős retorikus túlzás volna. Ezért azt érzem, úgy állnak hozzá, hogy nem állnak hozzá.

Nincs semmilyen szakmai érvekkel alátámasztott konszenzus a kötet ügyében, annyira nincs, hogy konkrét, megalapozott véleményt vagy kialakult nézet- és véleménykülönbségeket is nehéz lenne felvonultatni. Következésképp: az alaposabb (a tulajdonképpeni szakmai) szövegelemzések elmaradnak. Neki sem állnak.

Az is problémát okoz, hogy a kötetről nagyon sokan rutinból írtak. Hovatovább: mintha erről a könyvről mindenki beszélni akarna, mintha ezen a költészetben keresztül próbálna maga a recepció is felmutatni saját fontosságát. (Hogy miért, rejtély.) Az eddigi recepcióban nincsenek metapoétikai (a költészet mégiscsak egy mesterség volna, amiről illik beszélni, az irodalomtudományos és irodalomkritikai diskurzus pedig elviselni kénytelen a felületes, felkészületlen kritikust) megállapítások. Éppen az volna az érdekes, ki hogyan beszél, s miért úgy, ahogy. A kötet értelmezési kísérleteiből hiányoznak az ontológiai, poétikai, mesterségbeli megfontolások realizációs kísérletei. Ennek a rendkívüli módon elfáradt, egyébként is reduktív, minimalistaként aposztrofált költői nyelvhasználatnak az átfogó, kritikai vizsgálata (szoros szövegolvasással, csodálat helyett rákérdéssel, mi mit jelent, jelent-e valamit egyáltalán) elmaradt. Az eddigi recepcióból nem derül ki egyértelműen, hogy a kötet milyen mesterségbeli, poétikai, ontológiai megfontolások mentén realizálódott, s ennek a megvalósításnak költői nyelvi regisztere mindezt mennyiben támasztja alá.

A harmadik kötetbe nagyon sok minden zsúfolódott össze, miközben a lírai beszédmód változásáról, erősödéséről beszélni nem lehet. Egy költészetnek sem feladata, hogy kötetről kötetre újradefiniálja, újrahúzza önnön kontúrjait. Azt azonban, ha akár a kifejezésforma, akár a nyelvi attitűd, akár a poétikus beszéd elfárad, kioltódik, elveszíteni látszik hatáspotenciálját, felismerni nem árt. *A felesleges part* ennek a problematikának a fénytörésében olvasva nem járt el kellő körültekintéssel. Az önisméltés, az önmagába záródás számtalan példájával találkozhatunk, az ér-

demi mondanivaló, a kifejezett tartalom nincsenek összhangban egymással.

Az már a kötet nyitóverséből (a külön címmel – *Beljebb jutunk mégis* – ellátott, egy versből álló ciklusban), a *Dísztelen, praktikus* című versből is látható, hogy Krusovszky új könyvében előző kötetének nyomvonalán indul tovább: „Egy kapualjba próbáltam behúzódni / a jégeső elől, azt hiszem, épp tőled / jöttem el [...] mindenki lökdösődni kezdett, én meg azt / a szűk rést figyeltem, ami kinyílt, // jött át rajta a fény, de nem ajtó volt, / legfeljebb levélrés, vagy még az sem, / nem tudom, de nem lehetett több, ebben / biztos vagyok, egyszerűen nem lehetett kijárat.” (*Nem ajtó volt = Elromlani milyen*, Kalligram, 2009, 91.) A *Dísztelen, praktikus*ban pedig ezt olvassuk: „Vetésben állok, bokáig süllyed / a lábam, míg a szám jár, de amit mondok, alig-ha / ér el hozzád. Egyre beljebb jutunk / mégis, dísztelen, praktikus mozdulatokkal halad // a munka. [...] Kitisztított / szavakat forgatsz, míg én belekiáltok még néhány / homályos mondatot a délután / kannájába, majd óvatosan ráhúzom a fedőt.”

1. (mint egy vászonzsák)

A kötet második ciklusa¹, ami igazából az első, eklektikus képet mutat. Hart Crane életének momentumai mellett Chris Burden performanszainak átírásait, újrírásai kísérleteit kapjuk, megspékelve a *Könnyített változat* sorszámozott, talán önreflexívnek mondható verseivel. Az elegy kétségkívül pikáns, nemkülönben nehezen értelmezhető. Az újrírás ebben az esetben is nagyon komolyan kell vennünk, hiszen Krusovszky releváns energiát mozgósít annak érdekében, hogy saját lírájába bedolgozza az őt érdeklő figurákat és jelenségeket. Ennek következtében az eredeti alakok roncsolódnak, deformálódnak, alárendelődnek annak az egységesített beszédmódnak, ami *A felesleges part* verseinek koherenciáját hivatott biztosítani. Az értelmezéskor éppen ezért ildomos vigyázni a külső kontextusok számba vételével, hiszen a cél nem az, hogy bármifajta textuális háló kialakuljon; inkább az, hogy a választott komponensek kontaminációja révén miként juthatunk el, eljutunk-e egyáltalán a homogenitásig.

Hart Crane a 20. századi amerikai irodalomban – szemben az elveszett nemzedék (T. S. Eliot, Hilda Doolittle, Amy Lowell, Ernest Hemingway, Ezra Pound és még oly sokan mások) európai orientációjával – a radikális modernizmus mellett tör lándzsát. Költészetében ennek megfelelően keveredik 19. századi angol nyelvű irodalmi hagyománytól kezdve az imagizmuson át Eliot *Átokföldje* című monumentumáig nagyon sok minden. S persze mindenekelett a *Leaves of Grass (Fűszálak)* Walt Whitmanje, akinek *Song of Myself (Ének magamról)* című alkotását Crane folytatni kívánta *A hid* című kötettel, megírván az amerikai eposzt, ám a kiteljesedés és a várt siker elmaradt. Hart

¹ Az első ciklus egyetlen versből áll, melynek külön címe is van (a *Beljebb jutunk mégis* egyetlen verse a *Dísztelen, praktikus*), ahogy egyébként a kötetet lezáró versnek is külön cikluscím jut (*Mégsem egészen üres*, egyetlen verssel, a címadó *A felesleges partal*). Így a tulajdonképpeni első ciklus a második és így tovább, összesen van öt, ami három.

Crane ígéret maradt, az amerikai irodalom ígérete. Életében mindössze két kötete jelent meg: *Febér épületek* (1926) és a már említett epikolirikus szövegkompozíció, *A hid* (1930).

Ebből persze nem sokat látunk, hiszen Krusovszky érdeklődése Crane utolsó hajóújtára, homoerotikus vágyaira, bűnösségére, kitaszítottságára, elfojtásaira fókuszál.

A ciklus hét verse megkísérli rekonstruálni azt, amiről Crane nem beszélt. A biografikus én újratemtése izgalmas kísérlet, bár kétségeink inkább szaporodnak ezzel kapcsolatban: „A tárgyak akarok lenni, fiúk, / egy gyanús alku, homályos vállalás. / Hallottatok ti már a hormonokról? / A délután viasza ránk hül, ha nem / sietek. A neveket úgysem jegyzem meg, felesleges mondanotok. És azt / említettem, hogy nem látok színeket?” (*Hart Crane a matrózoknak udvarol*). A figurán keresztül tehát annak az elfojtásra, szégyenre, elhallgatásra, nehezen elbeszélhetőségre apelláló, azt sajátos nyelvkísérlettel megszólaltatni próbáló törekvéssel találkozunk, ami ennek a kötetnek a legfőbb törekvéseként értelmezhető. Formailag annyiban kapcsolódhatunk Crane-hez, hogy a ciklus Hart Crane-ről szóló darabjai szonettformában íródtak, melyek azonban meglehetősen hevenyészett verselésűek, inkább csak a formára, s arra a poétikai dilemmára utalnak, amivel Crane költészetében szembesült, nevezetesen arra, hogy a kötött metrum, a szabályos(abb) forma miként egyeztethető össze a whitmani áradással, a szabad metrumú verssel.

Nehezen érthető, hogy ehhez miként társulnak a *Chris Burden-másolat* alcímet viselő performansleírások. Egyáltalán: kétségesnek tekinthető, hogy az előadások újraírásai, travesztiái elvezetnek bennünket ugyanoda. Burden ugyanis rendkívül erőteljes gesztusokkal igyekezett a 20. századi amerikai társadalmat elgondolkodtatni az őt körülölelő tendenciákról és eseményekről. A közönyösségről, a képmutatásról, a céltalanságról, az értelmetlenségről. A performansok eredeti címeit alcímmé emelve ezek a szövegek megpróbálják újabb szenvedéstörténetként értelmezni Burden legtöbbször magányos, ámde mégiscsak az akcióművészethez tartozó, a közösség reakcióját – sőt: aktív részvételét, beavatkozását – váró előadásait. A *Shoot*, a *Through The Night Softly*, a *Trans-Fixed*, a *Deadman* ismert Burden-performanszok, amelyekhez egy saját tevékenységére folyamatosan reflektáló lírai énkonstrukció társul, s máris ugyanott vagyunk, mint Hart Crane esetében. Nem Burden az érdekes, hanem a saját lírai beszéde által formálódó újra megnyilatkozó. (Csak egyetlen mondat erejéig adunk hangot a szkepszisnek: a Burden-performanszok elválaszthatatlanok attól az amerikai közegetől, amelyben megszülettek, kevésbé alkalmasak arra, hogy általános érvényű szenvedésmintázattá váljanak.)

Nem biztos tehát, hogy ezeknek a külső kontextusoknak ekkora szerepet kellett volna biztosítani a kötet textuális gesztusai segítségével, hiszen a harmadik verscsoport szövegei, könnyített változatai ugyanazokról a frusztrációs folyamatokról, azokról a saját és társadalmi létből fakadó problémákról: elfojtásokról, szégyenérzetről, szorongásról próbálnak beszélni. Mindeközben pedig elterelődik a figyelem, s a helyére a Burdenel és Crane-

nel kapcsolatos felületes és/vagy alaposabb ismeretek kerülnek; ez zavaró redundanciát és rezonanciát okoz. Ez még akkor is így van, ha a ciklus erőteljesen megpróbálja saját képei segítségével belsővé, majd külsővé tenni, és saját nyelvén elbeszélni a költő traumáját és tragédiáját (itt: szexuális elfojtás és elhajlás, bűnösen megélt homoszexualitás, öngyilkosság), valamint a performer önként vállalt kiszolgáltatottságát (az autóra szegezett Burden [*Trans-Fixed*], a sztrádára kitett, kátránypapírba csomagolt Burden [*Deadman*], az üvegszilánkokon átkúszo Burden [*Through The Night Softly*]).

2. (Marszüasz-polifón)²

A mítosz szerint Marszüasz, a szatír párbajra hívja Apollónt, a költészet istenét. Játékos viadaluknak tétje nagy, a győztes azt tesz a másikkal, amit akar. A győztes Apollón megnyúzza a nagyravágyó szatírt, bőrét egy fenyőfára akasztja; a hagyomány szerint a bőr örömeiben a legkisebb furulyaszóra is megborzong. A felidézett külső kontextus itt nagyjából használhatatlanná is válik. A *Marszüasz polifón* című ciklusban ugyanis nyomát sem látjuk ennek a vetélkedésnek; kideríthetetlen, hogy ki kit hívna ki ebben az esetben versenyre. Azt zárjuk ki a meghatározottabbban, hogy a kötet bármiféle költői vetélkedés volna a költészet istenével; a szövegek se intenciójukban (és ez a döntő), se a szövegek megformáltságát, se a zeneiséget tekintve nem teljesítenék be az efféle elvárásokat.

Nem a vetélkedés a lényeg, hanem a bőr maga. Marszüasz megnyúzott bőre, ami a Krusovszky-versek ihletőjévé, kvázi médiumává válik. Itt érdemes visszautalni a korábbi kötetek (*Az összes nevem s különösen az Elromlani milyem*) poétikai megfontolásaira; az élveboncolásra, a nyúzásra, a permanens önértésre, önteremtésre. Ezek a folyamatok ebben a kötetben is meghatározó jelentőségűek. Nyúzás közben vagyunk, amint arra a külső borítón található Anish Kapoor által elkészített monumentális alkotás (*Maryas*) is utal. A monumentális szobor megépítését a mítosz ihleti; a testi vérvörös színű, remegő felület visszautal a bőrét vesztett szatírra, Marszüaszra. Ebben a ciklusban a nyúzás és az építés két verssel jelenítődik meg; szerencsésebb lett volna ezeket máshogyan tördelni, hiszen semmi a világon nem indokolja, nem támasztja alá, miért kell ezeket a leírásokat négysoros strófaszerű tömbökben szerepeltetni. Ráadásul, ha már szabad verssel operál egy zártnak mondható, mechanikus formaszerkezetben, szerencsés volna a sorokat olyan helyen törni, amelyek a ritmusnak és a tartalomnak legalább nagyjából megfelelnek. Az említett két szöveg (*iii. Szellős, árnyékos; ix. Az egész szerkezet*) tipográfiája rendkívül következtelen, ráadásul ennek a következtelenségnek semmilyen funkciója nincs. A ciklus számozott verseit sem értem, azt, hogy miért kellett ezeket megszámozni, senki sem tudja. A kötetegész kompozícióját tekintve megfigyelhető ez a következtelenség; a tartalom illetően összeállítás (a két ke-

² A különírt változat azt jelenti, hogy a Marszüasz nevű szatír polifón, tehát többszólamú. A kötet olvasása azonban arra enged következtetni, hogy itt a Marszüasz-effektusról, a megnyúzott test, a lenyúzott bőr poétikájáról van szó.

retvers, a római számmal ellátott három főrészt) befolyásolni próbálja az olvasás menetét, pedig – az eddig mondottakból messzeemenőig következően – amit itt látunk, azt nemcsak hogy nem kell, de nem is érdemes lineárisan olvasni.

3. (a régi jelentés)

A régi jelentésen belül is megtalálható az előző ciklus háromosztatúsága. Két ekphrasis (Bukta Imre és Gerber Pál festményeiről) ornamentek és versek. A képleírásokkal van a legkevesebb baj; tematikusan köthető a kötet alapvetéseihez, az eljárást ismerjük, a kép koncentrált struktúráját láthatóvá teendő a képleíró narratívát teremt. Az ornamentekkel már nagyobb a baj; ezek közül sok a giccs határán mozog, komolytalan, néhol kínos rímekkel. Néhány darab olvastán elgondolkodtam azon, hogy mi lenne ezeknek a szövegeknek a sorsa, ha nem egy Krusovszky-kötetbe lennének kötve, hanem a napi postával landolnának a versszerkesztők asztalán. Mert mihez kezdjünk ezekkel a sorokkal: „A lélek / zsirjából / egyre kevesebb, / ami még / rajtad van / lassan lepereg. // Nem állja / útját a / kemény szavaknak, / ahonnan / kinézel, / repedt az ablak.” (*Ornamens*, 53) Ugyanakkor a harmadik szakaszban látunk jó megoldást is; a „sértetlen / felület- / ével az este” megoldás még akkor is hat, ha a teste–este rímpár újfent helyzetbe hozása hatáspotenciálját tekintve egy idő óta már: érdektelen. A funkciójuk, tartalmi kidolgozottságuk is meglehetősen esetleges és hevenyészett: „Kapualjban / azt hitted, még várnak, / falnak veted / tétován a hátad, / most már nem kell / rohannom előre, rád feszül a / lassúságod bőre.” (*Ornamens*, 59)

A ciklus versei között sajnos vannak olyan megoldások is, amelyek a túlzott nyelvi egyszerűség, a fogalmiság, a nem/helyette mondás miatt sikerületlenek, vagy, s ez a nagyobb baj, értelmetlenek. Úgy látom, hogy a dísztelenség és a praktikusság, a legfőbb szövegszervező elvek, a nyelvvel kapcsolatos attitűd ez alkalommal már inkább regresszív hatású. „Közös anyagunkat, mint nagyapánktól / örökölt poshadt kardigánt, minek is / próbálnánk tisztogatni? Igazad van.” (*Reggelre odaköt*) Mégis kinek, mikor, hol és főleg miért? Ezeknek a szövegek az olvasása hiányt hiányra halmoz, s talán megkockáztatható; azzal már nem lehet ezeket a szövegeket védeni, hogy ez milyen kockázatos, mennyire újszerű, és milyen fogalmi, radikális, reduktív, mert nem az. (Hagyjuk most a poshadt kardigánt, a közös anyag ez értelmezhetetlen metaforáját.) Nagyon sok a ciklus verseiben a redundancia, a keveset vagy semmit mondás: „Vagy ismét elkezdődik előlről az egész, / és végül mégis ugyanazt / a homályos sejtést / kapom meg, amit egyszer levittem már a pincébe.” (*Amit levittem már*)

Egveztetési hibák és képzavarok is előfordulnak: „Amit fűgőben hagytál, s ami, akár / egy elhívás, még áll, itt keringenek / körülöttem.” (*Légyapírba csavarták*) Másik példával: „Csak egy kenyér képes olyan szótlantul / panaszkodni, ahogy ez a nehezen / távozó délután fordít még egyet / a szétdobált tárgyakon.” (*Csak egy kenyér*) Ennek a nehezen követhető mondatnak

se értelme, se jelentése nincs. Ahogy a ciklus címadó versében sem találunk semmi olyat, amiből kiderülne, mit fedezhetünk fel, érthetnénk meg ezeknek a mondatoknak az olvasásakor: „A régi jelentés faggyúját / úgy látszik, mégsem sikerült eléggé / letisztogatnunk, hiába forgattuk / annyit a szavakat. Hallgatok inkább, / de ha megszólalnék is, azt mondanám, / amit elvársz. A jövőnkre nézve mit / jelenthet vajon, hogy egy szalonnával / álmodtam?” (*A régi jelentés*)

Ennek a lírai beszédnek a továbbiakban meg kellene küzdenie saját önellentmondásaival. Meg kellene haladnia – elsősorban nyelviileg – ezt az önmagába záródó, a kudarc termékletlenségét körkörösön bejáró, azzal már semmit kezdeni nem tudó szövegpozíciót. A régi jelentés helyére meggyőző argumentációval kellene felvonultatnia a továbbiakban az újabb jelentést, vagy ha ez nem lehetséges, akkor a jelentésnélküliség meggyőzőbb artikulációival kell előállnia; mert ez így önmagában hatástalan. Kockázat nélküli, sokszor már értelmetlen beszéd, amely önnön felismeréseit egyre kevésbé képes autentikus megszólalással formálni. Még akkor is, ha a vállalt feladat az, hogy a nagyon neheztől, a problematikusról egyszerűen próbál beszélni; a helyzet ennyire nem egyértelmű és nem egyszerű.

Bedecs
László

Széljegyzetek Sütő Csaba András kritikájához

Örömmel fogadtam a felkérést, hogy Sütő Csaba András írása kapcsán gondolkozzam el kicsit a lírakritika jelenlegi helyzetéről, problémáiról, ellentmondásairól. Nem mintha ez az írás különösebben kilógna a sorból, provokatív, túldicsérő vagy becsmérlő lenne, de mivel maga is felvet néhány kérdést magáról a kritikairásról, sőt igen rossz véleménnyel van minderről, mégis alkalmasnak tűnik egy efféle vita megindítására. De félreértés ne essék: sem a Sütő-féle írásban „támadott” kollégák, sem a kötet védelmére nem szerzódhetek – már csak azért sem, mert ezek egyáltalán nincsenek rám szorulva, nálam sokkal jobban megvédik önmagukat.

Már a dolgozat első mondata megakasztott, mert az olyasmint állít, ami eleve magyarázatra szorul: Krusovszky Dénes könyvét „félfokozott várakozás előzte meg”. Nekem nem volt

ilyen tapasztalatom, de nem is tudom értelmezni, mit jelenthet manapság a felfokozott várakozás bármely verseskötettel kapcsolatban. Talán példányok százai keltek el az előjegyzési időszakban? A könyvesboltok előtt várták a rajongók a kötet érkezését? Előre lekötötték a szerkesztőségek a kritikákat? Tévében, rádióban találgatták, vajon miféle újdonságot hoz majd az új gyűjtemény? Ja, hogy ez a *Harry Potter* volt? Azért meglepő Sütő Csaba mondata, mert nagyon ritkán találkozni bármely költő bármely kötete kapcsán bármiféle izgalommal, és ugyan a még mindig a pályája elején járó Krusovszky Dénes valóban szép kritikai sikereket ért már el, valóban az átlagosnál több olvasója van, de Sütő nagy-nagy aránytévésztése, ha Krusovszkyt abba a kategóriába sorolja, ami egyáltalán kapcsolatba hozható a „várakozás” szóval. Várakozásai legfeljebb a szerzőnek és esetleg a kiadójának lehettek, de félek, ezek sem voltak „felfokozottak” – az írás azon megállapítása pedig, hogy „mintha erről a könyvről mindenki beszélni akarna”, talán még az ő álomvilágaikban sem hangzott el. Nem akar mindenki erről a kötetéről beszélni, dehogya.

Ennél csak azt tartom túlzóbbnak, a valóságtól elrugaszkodottabbnak, amikor a kötet által kiváltott „komoly indulatokról” ír a kritikus. Miféle indulatokról lehet itt szó? Tényleg létezik ilyesmi, és tényleg képes egy kötet efféléket kiváltani? Én inkább úgy látom, hogy a magyar költészet egyre szűkülő körében egyre ritkábbak a viták, és bár egy-egy kötet képes a figyelmet magára irányítani, ez is inkább ritkaság. Marno Jánosnak 4-5 éve sikerült, de a legújabb könyve már csak csendes hullámokat ver, Borbély Szilárdnak sikerült, Kemény István viszont korábban nem tudott a valós figyelem középpontjába kerülni, ám az új kötetével talán sikerül neki – és a jelenkori példaim itt véget is érnek. Szeretjük ugyan Kántor Péter, Térey János vagy Kukorelly Endre verseit, de valóban van ezekről érdemi, netán indulatos vita? Vagy: miért nem beszélgetünk többet Tandori Dezső újabb versesköteteiről, talán ezek semmilyen indulatot nem képesek már ébreszteni? Netán csak a kritika lustult el és vált érdektelenné? Mintha maga Sütő is így látná, amikor arról ír, hogy Krusovszky könyvéről a legtöbben „rutinból”, „rossz reflexek”-et működtetve írtak, a legfontosabb kérdéseket és az „alaposabb szövegelemzéseket” megkerülve, úgy, hogy alig jutottak túl „a felületes bemutatáson, a kötet tartalmi-konceptcionális ismertetésén”. De hol vannak akkor az imént emlegetett, a kritikusokban is megszólaló indulatok? Valahogy úgy képzelném, hogy azok nem az afféle rutinszerű, unalmas kritikákat szülik, melyeket Sütő lát, és amelyekkel továbbra is nagyon szigorú: „Egyetlen éles meglátást, egyetlen olyan állítást sem láttam...” – ez nagyon komoly vád az egyébként meg nem nevezett kritikusokkal szemben, akik között olyanokat is találunk, mint Horváth Györgyi, László Emese vagy Bartók Imre, akiket épp a komoly és megbízható munkáikról ismerünk. De ki tudja, nekik is lehetnek rossz napjaik...

Az viszont tényleg elgondolkodtató, hogy a verseskötetről szóló tizenegynéhány kritika többségét egyetemisták vagy huszoneves, pályakezdő kritikusok írták, felerészben online fóru-

mokra. Hogy miért fiatalok írnak? Ennek lehet az az oka, hogy őket jobban érdeklik a könyv problémái, mint az idősebb olvasókat, de talán mégis inkább az az ok, hogy a kritikus pályára régóta ilyen: a tehetségesebb egyetemisták kezdenek kritikát írni, aztán ezt előbb-utóbb abbahagyják: tudományos pályára lépnek, tanítani kezdenek, szerkesztők lesznek vagy egyszerűen eltávolodnak az irodalomtól. A lényeg: csak nagyon kevesen írnak egy évtizeddel később is kritikákat, és akkor is inkább csak kedvtelésből. Ez mindig is így volt, mégis fájó látni, hogy a mai Magyarországon teljességgel értelmetlen kritikus pályáról beszélni, hiszen nincs egyetlen „főállású” kritikus sem – hogy miért, sejtethető: a honoráriumok ezt nem teszik lehetővé. Pedig mindnyájan tudjuk, hogy hiába jelenik meg egy lapban nyolc kritika, hiába van egy könyvről tizenöt írás ilyen-olyan felületen, mégis inkább egy-egy konkrét, „neves” szerző véleményére vagyunk kíváncsiak egy-egy könyv kapcsán, és legfeljebb a számunkra kiemelten fontos könyvekről olvassuk el a többiek írásainak egy részét is.

Sütő Csaba is beleesik ebbe a csapdába: „szakmailag megalapozott tényeket” kér számon, mondjuk a semsemagazin.hu műkedvelő szerzőjén. Vagy napi- és hetilapok kritikusain? Nem tények kellene egy kritikába, hanem esztétikai ítéletek, ízlésbeli állítások, melyekkel persze vitatkozni is nehéz. Viszont az biztos, hogy nagyon fontos, ki állít ezt vagy azt az adott könyvről. Talán a lírakritika kapcsán ez a szempont még fontosabb. Nem azt mondom, hogy ne tudna bárki egy-egy fontos összefüggést felfedezni, ne tudna bárki egy kötetéről lényegi és továbbgondolásra érdemes állítást tenni, ilyesmi még *véletlenül* is előfordulhat, de egy kötet súlya mégis csak a jelentős kritikusok írásaiban dől el. Ráadásul Sütő a korábbi kritikák értéktelenségét hangoztatva azzal a nem titkolt ígérettel áll elő, hogy ő majd megmondja, merre hány méter Krusovszky kötetével kapcsolatban, ő majd „meggyőző érvstruktúrával” kifejti, „merre mozdult el a nyelvi megformáltság”, és lesznek „metapoétikai megállapítások”, valamint „ontológiai és mesterségbeli megfontolások”, lesz „szoros szövegolvasás” és persze „konkrét, megalapozott vélemény” – amivel szerinte a korábban megszólalók mindegyike adós maradt. Nem is csoda, hogy a nagy vállalás után újra csalódnunk kell.

A kritika legfőbb problémája ugyanis épp a megértés igényének hiánya, az erőfeszítés hiánya, ami abból a félreértésből születik, hogy ha valamit nem ért az olvasó egy szövegben, az biztosan a szöveg hibája. Hiszen talán épp azt várnánk a kritikusától, hogy értelmezze, magyarázza a homályos összefüggéseket, a versekben lévő titokzatos miérteket, az első olvasásra valóban indokolhatatlannak tűnő megoldásokat. Szükség van annyi jóindulatra, amivel elhihetjük, hogy a költő okkal választotta ezt vagy azt a fordulatot, azaz csak alapos megfontolások után jelenthetnének ki, hogy az adott eszköz nem ért célt: a jelentés megragadhatatlan, a kódok megfejthetetlenek, a titkok titkok maradtak. De még ez is kevés ahhoz, hogy, mint Sütő teszi, a műveket emiatt értéktelennek és sikerületlennek tekint-

sük, hiszen számos alkalommal épp a jelentésnélküliség vagy a jelentésképzés fájdó kudarca az a metaüzenet, amivel aztán mégis dolgozhatunk. Sütő azonban ezt nyilván pontosan tudja, jobban, mint én, sőt, a kritika végén le is írja a jelentés hiányának lehetséges okait, mégis sokszor támadja a kötetet az „értelmetlenség” vádjával.

Alapkérdés például, hogy mit is akar Krusovszky a két „vendégművésztől”, Crane-tól és Burdentől. Ezzel a kérdéssel a könyv minden kritikusa küzd, és valóban vannak, akik nem jutnak túl a vonatkozó Wikipedia-szócikk idézésén – mert hát honnan is tudnánk, ki ez a két, Krusovszky számára fontos ember. A líraolvasásban különösen gyakori problémával állunk szembe: a szerző műveltebb, mint mi, olyan mitológiai, képzőművészeti vagy irodalmi intertextusokat használ, melyeket mi nem, vagy nem kellő mélységben ismerünk. Mit csináljunk ilyenkor: élvezhet-e egyáltalán a szöveg az olvasás során elkészítendő lábjegyzetek nélkül? Elő kell-e szednünk a lexikonokat egy vers megértéséért, vagy próbálhatunk a pontos háttérinformációk nélkül is jelentést adni a szövegnek? Sütő azon az állásponton van, hogy nem kell túl sok energiát fektetni a „külső kontextus” megismerésére (habár a kontextus mindig külső, nem?), már csak azért is, mert Krusovszky csak egy-egy elemét használja például Crane életművének illetve életrajzának. És itt jön Sütőtől az első „nem értem”: Crane – akiről azért egy bekezdésben ő is elmondja, amúgy lexikonszerűen, hogy mégis, kicsoda – még oké, de nehezen érthető, jegyzi meg, miért épp Burden a másik hőse a kötetnek, milyen kapcsolat lehet kettőjük között. A furcsaság az, hogy a bekezdés elején még azt írja, kétséges, hogy a két művész megidézése ugyanoda vezet, majd négy mondattal és néhány jó meglátással később ő maga jelenti ki: „máris ugyanott vagyunk” – az önként vállalt kiszolgáltatottság lehet a közös pont, amit előbb a felvállalt homoszexualitás miatt elszenvedett agresszió és szégyenérzet, utóbb pedig a performance-helyzetbe rejtett szenvedés és fájdalom és veszély jelent. Tehát itt még megtalálta Sütő a választ az első érthetetlennek tűnő kérdésre.

De nem így ezután: a Marszüasz-versek formai döntését már meg sem próbálja megérteni, ehelyett kijelenti: „semmi a világon nem indokolja, nem támasztja alá, miért kell ezeket a leírásokat négy soros strófaszerű tömbökben szerepeltetni”. Nem tudom, van-e itt valamilyen jelentős indok, de azt sem, kell-e egyáltalán ilyesminek lennie – abban viszont biztos vagyok, hogy nagyon veszélyes terepre tévednénk, ha minden esetben magyarázatot várnánk a verstől saját formai megoldásaira. Ez fontos kérdés, hogyne, de inkább akkor érdemes foglalkozni vele, ha tudunk mondani róla valamit – ha nem, az inkább nekünk kellemtelen, merthogy a költőnek bizonyára volt *valamilyen* oka az adott forma választására. Ugyanez a probléma pár sorral lejjebb, még kevesebb eleganciával: „A ciklus számozott verseit sem értem, azt, hogy miért kellett ezeket megszámozni, senki sem tudja”, vagy máshol: „a két szöveg tipográfiája rendkívül következtelen, ráadásul ennek a következtelenségnek semmilyen funkciója nincs.” Amikor Sütő Csaba azzal vádolta a kollégáit, hogy

rutinból, a fontos kérdéseket megkerülve, alibiből írták meg a kritikáikat, talán épp az efféle megoldásokra gondolhatott: ha látunk a kötetben egy problémát, aminek nem értjük az okát, ne foglalkozzunk a problémával, vagy mondjuk azt, hogy a megoldás úgy rossz, ahogy van. Ha a kritikus elég rutinos, az első utat választja, itt azonban a másodikat választotta: ha nem értjük, miért számozta meg a szerző az adott ciklusba rendezett verseit, ha nem értjük, mi az oka a tipográfiának, vagy hogy mi az oka a látszólagos következtelenségnek és önellentmondásoknak, akkor ahelyett, hogy erre újra és újra választ keressünk, mondjuk azt, hogy teljesen felesleges, modoros, értelmetlen volt az egész. Nem hiszem, hogy ez lenne a Sütő Csaba által is hiányolt „szakmaiság”.

Ezután sorban hoz olyan versidézetekeket a kötetből, melyeknek szerinte „se értelme, se jelentése nincs”, melyek „értelmetlenek” vagy „értelmezhetetlenek”, vagy amelyekről csak annyit tud mondani: „mihez kezdjünk velük?” Ha van a mai kritikának felelőssége, akkor épp az lenne, hogy megmutassa, a nehezen értelmezhető szövegeket is érdemes olvasni, érdemes dolgozni a jelentés kinyeréséért – és csak ha ezt a munkát elvégeztük, akkor jelenthető ki, hogy esetleg az olvasott szöveg csak egy blöff. Hiszen milyen gyakran halljuk ezt a költészettel és általában a művészetekkel és még inkább a kortárs művekkel szemben megfogalmazott vádat, miszerint értelmetlenek lennének. Nem hiszem, hogy a kritikának ezt a hangot kéne fölerősítenie – különösen egy olyan verseskötet esetében, melynek egyébként a rejtőzködés, a többféle jelentés, a bizonytalanság a tematikus központja, amely címével is azt mondja, hogy a partot érés nem lehet cél, és amely a jelentéstulajdonítást olyan éles metaforával azonosítja, mint a megnyúzás, Marszüasz kivégzése, azaz bőrenek letétele.

Félreértés ne essék, nem azt bírálom, hogy ez a kritika rossz véleménnyel van a kötetről – ennek inkább örülök, hiszen az csak jó, ha negatív ítéletek is születnek. Csupán a méltányosságot hiányolom a kötettel szemben, az azonnali elutasítás helyett a megértés vágyát. Ha ez meg lenne, biztosan nem minősítené Sütő a „nagyapánktól örökölt poshadt kardigán” képét semmitmondónak és a „közös anyag” metaforájaként értelmezhetetlennek – hiszen a mai költészetben ennél százszorosa elvontabb, absztraktabb és bonyolultabb képekkel is találkozhatunk, elég most csak a már említett Marno- és Kemény-versekre utalnom. Ha ez itt értelmetlen, mit fogunk akkor mondani azokra? Jöjjenek inkább a slam-versek, ahol minden olyan könnyen átvehető, érthető és szórakoztató? Ahol nincs titok, nincs önellentmondás és következtelenség (de van)? Ahol minden eldöntött és eldönthető? Szerintem Sütő Csaba András sem szeretné ezt – de a kritikus méltányosság éppen ezt kívánná tőle is, hogy próbálja felfedezni az olvasott szövegben annak belső összefüggéseit, céljait. És ez nemcsak a kötetre igaz, hanem azokra a kritikákra is, melyek a kötetről szólnak, és melyeket ugyanolyan hidegen utasít el, mint a verseket. Ha nyitottabb olvasó lett volna, azokban is talált volna olyan elemeket, melyek az ő értelmezését segítik,

melyek a számára fontos problémák megoldásához vezethetnek. Legyen az a probléma akár a versek számozása, a strófák törde-
lése vagy épp egy ilyen vagy olyan kardigán önmagán túlmutató
jelentésének megfejtése. De ahogy a bevezetőben fogalmaztam,
már magamra is gondolva: ez nyilvánvalóan nem az ő személyes
ügye, hanem a mai kritikai életet érintő kérdés, melynek a dis-
tancia hiánya, a barátok egymásról írt kritikái és viszontkritikái,
a könyvek körüli párbeszéd elmaradása éppolyan fontos része,
mint ez.

↳ Lengyel
Imre
Zsolt

Búcsú és megérkezés

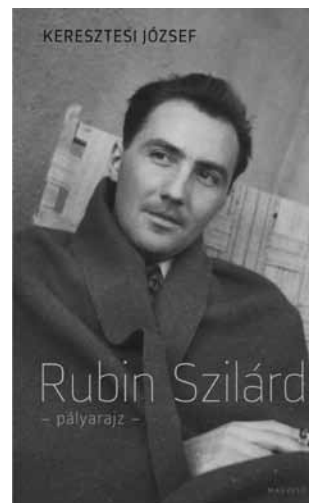
(Keresztesi
József:
Rubin
Szilárd;
Rubin
Szilárd:
Aprószentek.
Magvető,
2012)

Amikor a Magvető 2004-ben úgy döntött, hogy megjelenteti
Rubin Szilárd *Csirkejátékának* harmadik kiadását, e gesztus a
legtöbbek számára aligha tűnhetett többnek, mint ennek a hat-
vanas évek mélyéről előbányászott, sikeressé sosem vált, rég elfe-
ledett könyvnek (és szerzőjének) adott újabb kőszá esélynek – és
ezen túlmutató fontosságot a róla megjelent néhány kritika sem
igazán tulajdonított neki. 2010-ben bekövetkezett halála idejére
azonban már – ahogy azt el szokás mondani: a *Csirkejáték* német
fordításának sikereitől talán nem függetlenül – észrevehetően
megváltozott Rubin helyzete, a nekrológok és a (szerzője halála
előtt csupán néhány hónappal újra kiadott) másik kisregény, a
Római Egyes kapcsán születő írások már mind amellet érveltek,
hogy műveire oda kell figyelni, és főleg: helyet kell nekik keresni
az irodalomtörténetben. E mostani két új kötet megjelenése pe-
dig aligha független e későn jött lelkesedéstől; annál is inkább,
mivel voltaképpen egyiknek a léte sem magától értetődő. Az
Aprószentek ugyanis egy olyan mű, amellyel szerzője végül nem
készült el – a hagyatékban talált tisztázatlan kéziratból,
mely kedvezőtlenebb körülmények között alighanem a múze-
umban végezte volna csak, bevallottan aktív szerkesztői közre-
működéssel hoztak létre publikálható szöveget. A másik, *Rubin
Szilárd* című (és *pályarajz* alcímű) kötet pedig olyan műfajt
képvisek, melynek reprezentánsai viszonylag ritkán tűnnek fel
a magyar könyvpiacon: kismonográfia, melyet láthatóan nem

a tudományos szövegtermelő gépezet, hanem a kiadónak a tár-
gyalt szerző népszerűsítésére irányuló szándéka hívott életre.

Ez a szándék pedig könnyen érthető: a kisregények presz-
tízsenek megnövekedésével különösen szembeötlővé vált, hogy
azok mögül – a nem radikálisan bennfentes olvasó számára leg-
alábbis – szinte tökéletesen hiányzik a szerzői kontextus, hogy
Rubin Szilárd alig valamivel több a regénycímek fölé írt névnel.
A művek mögül hiányzott az arc – a szó szoros értelmében is,
hiszen kizárólag a *Római Egyes* első kiadásának hátlapjáról szár-
mazó, több évtizedes fénykép keringett róla – ez pedig, úgy tű-
nik, túl a szerző kiiktatására irányuló minden huszadik századi
szándékon, ma is képes nyomasztóan hatni. A kismonográfia
legalábbis arra a kérdésre adott válaszként határozza meg magát,
melyet szerinte a két Rubin-kisregény nagyszerűségén megdöb-
benő olvasó jogosan tesz fel: hogy „ki is ez a szerző, miért nem
hallottunk róla többet, egyáltalán – hol volt az elmúlt évtizedek
alatt?” (RSz, 5).

Keresztesi József – aki-
nek 2005–2006 táján készült
Rubin-tanulmányai az újabb
újrafelfedezés alapszövegeivé
váltak – ennek a portrénak az
utólagos megfestésére vállalko-
zik tehát, pozíciója és lehetősé-
gei pedig alapvetően eltérnek a
korábbi értelmezőkéitől: egy-
részt, mint arról a nyitó, koráb-
ban külön is publikált *Két lépés*
című esszé beszámol, viszony-
lag rendszeres (bár konfliktu-
sos) személyes kapcsolatban állt
Rubinnal annak utolsó évei-
ben; másrészt pedig Rubin ha-
lálával a hagyatékban található
kéziratok, levelek, dokumentumok is kutathatóvá váltak. Mivel
a nézőpont újszerűségét alighanem ez világítja meg legponto-
sabban, kénytelen vagyok azt
a részt megemlíteni, amelyben
Keresztesi az én korábbi Rubin-
kritikámat hozza szóba: előbb
idézi az általam használt „kvá-
zi-önéletrajzi traumatizáltság”
kifejezést (amely ott éppen azt
szerette volna jelteni, hogy
bár a szerzőről semmit sem
tudhatunk, bizonyos motívu-
mok rögeszmés visszatérése
nyomán megképződhet az ol-
vasó fantáziájában egy a műve-
ken átívelő fantomalak), majd
a *kvázit* eldobva arról kezd
beszélni, hogy az egyik regény



főhősének lakcíme megegyezik a fiatal Rubinéval (RSz, 67), vagy hogy a *Csirkejáték* „anyagát” Schweissguth Emmával kötött házassága adta (RSz, 69) – az eddig a semmiben lebegő szövegek most egy igen éles váltással kifejezetten mint a szerzői életút termékei jelennek meg. A szerző felőli olvasás interpretációs stratégiája viszont nem csupán a feltételezett kíváncsiság kielégítését szolgálja, hanem az életművel kapcsolatos problémáknak is következménye: Keresztesi ugyanis annak java részét – az ötvenes években megjelent regényeket, a krimiket, a filmforgatókönyveket, de voltaképpen még a *Csirkejáték* első kiadásának zárófejezetét is – szemmel láthatóan nem tekinti autentikus műalkotásnak, azokban leginkább a politikai környezet korrumpáló hatásáról árulkodó tünetegyütteseket lát. Ezekkel kapcsolatban pedig mindennél inkább az a mód érdekli, ahogy Rubin – a többször visszatérő megfogalmazás szerint – egyszerre próbál kint s bent egeret fogni.

Ha azonban ezt a képet megpróbáljuk értelmezni, máris a kismonográfia által felvetett kérdések sűrűjében találjuk magunkat: a *kint* alapvetően az (irodalom)politikai elvárásokat, a *bent* pedig valamiféle szuverén szerzői impulzust jelent – de meg lehet-e vajon ezek között kellő élességgel húzni a határt? A monográfia egy ponton György Pétert idézi, aki a *Csirkejáték* két változatával kapcsolatban arról ír, hogy Rubin jó szakemberként pontosan értette, mit várnak el tőle 1963-ban és mit 1981-ben, és ennek nyomán készítette el a különböző befejezéseket – ez pedig szerinte, ha forrásértékét nem is, irodalomtörténeti súlyát mindenképpen csökkenti (RSz, 153). Keresztesi védelmébe veszi a *Csirkejátékot* (pontosabban Rubint), reakciójából azonban világosan kiderül, hogy a György Péter ítélete mélyén rejlő elképzelést arról, hogy a szövegről alkotott ítéletünkben a szocialista diktatúrával való cinkosság léte vagy mértéke a mindennél inkább releváns szempont, maga is osztja. Az utolsó fejezet, írja, bár „vörös fark”-jellege tagadhatatlan, mégsem teszi egészen súlytalanná a regényt, mivel stílusosan annyival szegényesebb a regény korábbi részeinél, hogy a jóindulatú olvasó ezt a szerző tiltakozást kifejező iróniájaként is értheti. A monográfia azonban teljesen megfelelkezik arról a – még inkább jóindulatú? – olvasóról, aki az utolsó fejezet stílusos váltásában nem a *valós* szerző magamentségét látná, hanem, ahogy irodalmi művekben szokás, egyszerűen annak következményét, hogy ennek a résznek más a *fiktív* szerzője: nem a költő Angyal Attila, hanem a Till öngyilkossága után írásait közreadó mecseri körorvos. Ő pedig tagadhatatlanul a kádári konszolidáció szolámaival dalolja el itt, és könnyen elképzelhető, hogy ennek valóban örültek az illetékes elvtársak – ám ez a regény terében talán nem csak ennyi, hanem Attila szolámának mindkét irányban ironikus kontrapunktja is: az olyan ember nézőpontja, aki számára a megalkuvást el tudja takarni a munkája társadalmi hasznosságába vetett hit, és így biztos, lelki-furdalásmentes identitást képes felépíteni. Keresztesi tekintete itt nem a mai elfogulatlan értelmezőéhez hasonlít, aki a *teljes* regény viszonyrendszerét próbálja rekonstruálni (és akinek számot kell vetnie azzal, hogy a *kinti* tényezők esetleg a

benti konstrukciónak is részeivé válhatnak), hanem sajátos módon csupán az egykori pártilletékességének az inverze: ő is a szerző politikai véleményét keresi, épp csak fordítva érez örömet és bosszúságot.

A *Csirkejáték* esetében csak az első kiadás utolsó fejezete válik gyanússá, Rubin ezt megelőző műveinek olvasását azonban alapvetően határozza meg ez az attitűd, mely a szövegeknek a hatalmi diskurzushoz képesti távolságát tekinti elsősorban meghatározandónak. Keresztesi értelmezésében Rubin családrégényéhez, mely két kötetben jelent meg az ötvenes években (*Földbott kö*, 1952; *Szélvert porták*, 1956) a szocialista realista regény műfaját választotta – igazán fontossá azonban azok a helyek válnak az elemzésben, ahol a szöveg eltérni látszik ettől a műfaji mintától: „Ezek az apró momentumok minden bizonnyal a szerző politikai pozíciójára vonatkozó jelzéseként működtek: szocialista realista regényt írok, mert másfélet nem lehet, de finoman jelzem a távolságtartásomat, az adott keretek között igyekszem lazítani az előírt politikai és esztétikai struktúrán” (RSz, 57) – ahol a szöveg szóba hozza az orosz katonák erőszakoskodását vagy hogy a nyilasnak tartott személyeket a háború után elvitték, kileng a politikai ellenállásmérő. Mindez azonban csak keveset szépíthet azon, hogy „a mai olvasó szemében alapjában véve a családrégény két kötetét uraló didaxis határozza meg a regényvilágot” (RSz, 81).

Ez utóbbi idézet a monográfiában a családrégény elemzésének végkövetkeztetéseként szerepel – ám ha közelebbről szemügyre vesszük a korábban felhalmozott bizonyítékokat, könnyen támadhat az az érzésünk, hogy valójában inkább előfeltevésként működik. A szöveg számos példát hoz annak alátámasztására, hogy a regény „nem fukarkodik világossá tenni a saját álláspontját a történelmi folyamatokat illetően”, hogy „politikailag erős szálakkal rögzíti a művet” (RSz, 55) – ám azokat visszakeresve rá kell jönnünk, hogy az elemző cinkelt lapokkal játszik. A regény szerint „a Mohácsra bevonuló vöröskatonák jó emberek, ami már az arcukon meglátszik: »mind-mind a saját lelkét tükrözte vissza, és nem a háborúét«” – olvashatjuk. Az eredeti szövegben azonban távolról sem az elbeszélő szolam nyilatkoztatja ezt ki, mint várhatnánk – sőt talán nem is pont ezt jelenti az idézet: „Irma öregasszony volt, öccséből, fiából, sok jó emberéből szeme láttára lett katona, már látta a mundérban az embert. Apák arca, hűséges férjek arca, távoli édesanyák képét másoló fiú-arcok vonultak el előtte: mind-mind a saját lelkét tükrözte vissza, és nem a háborúét.” – nem annyira cinikus dicshimnusz ez, mint inkább az egyik szereplő jellemzése. De hasonlóan nem könnyű mit kezdeni Keresztesi mondatának folytatásával sem: „az ÁVH a régi rend ellen küzdők új elicitsapata” – az idézett helyen ezúttal sem az ÁVH-hoz szóló ódát találunk, csupán a Horvát család rettegésének közvetítését: „Ó, hányszor álmodtak e mögött az ajtó mögött mostanában ÁVH-s tiszté lett régi ellenségekkel, valaha rendőrökre adott új rendőrökkel!”. Egy oldallal korábban a monográfia „bornírt osztályharcos allegorizálást” lát abban, hogy a szélhámosról elhangzik, hogy „íz-ig-vérig európeér” – de annak

ezúttal sem tulajdonít jelentőséget, hogy nem elbeszélői ítéletként, hanem csupán egy szereplő véleményét idézve. A szöveg meglehetősen nagyvonalúsággal tekint el a regény narratív struktúrájának és belső viszonyainak figyelembe vételétől, és az egyes megnyilatkozásokat egymástól szeparáltan értékeli ki mint a szerző politikai preferenciáira utaló jeleket. Ha Mária a művészetrel kapcsolatban „homályosan érezte, hogy abban ugyanazt a tisztaságot találja meg, mint a sportban”, ennek vonatkozósi pontja csak „a huszadik századi diktatúrák puritanizmussal párosuló egészségkultusza” (RSz, 77) lehet – az a lehetőség, hogy mivel az említett Mária az Angolkisasszonyokhoz jár, ez az attitűd esetleg a figura jellemrajzában lenne része, hogy nem egy szerzői ítéletet demonstrál, hanem egy lehetséges személyiséget reprezentál, nem merül fel.

A helyzet ismét csak az, hogy kint és bent viszonya talán nem olyan egyszerű, mint azt a monográfia szövege mutatni szeretné – a regénynek egészen biztosan van politikai tartalma, nem is feltétlenül szimpatikus, ám ennek megállapítása érdekében, azt hiszem, akkor sem szerencsés bizonyos tényezőktől eltekinteni, ha figyelmünk középpontjába a szerzőt helyeztük: attól például, hogy ki beszél. Jellemző módon ugyanis a monográfia nem szentel különösebb figyelmet a regény azon helyeinek, amelyek a regényt magát a regény Péter nevű szereplőjének műveként ajánlják olvasni, ami az értékviszonyokat a regényvilágon belülről motiválná: Keresztes ezúttal nem az ilyesféle megkülönböztetések érdeklik, hanem hogy hogyan lehet mindent Rubin Szilárdra visszavezetni. Hamar rájöhethetünk ugyanis, hogy dacára minden újonnan előkerült dokumentumnak, távolról sincs annyi adat továbbra sem, hogy ezt az arcot egyszerűen csak meghessen rajzolni – kizárólag a rekonstrukciójára lehet kísérletet tenni. Ebben a rekonstrukciós munkában válik Keresztes legfontosabb segédeszközévé az a felfogás, mely szerint az életműből a kor szavát kivonva Rubin hangja fog visszamaradni – számomra azonban kevésbé tűnik egyértelműnek, hogy a kor szava különálló és megragadható létező lenne. Az ötvenes évekbeli családregények elemzése kapcsán például a szocialista realista regényre mint statikus műfajra hivatkozik, melyet Rubin egyszerűen magára ölthetett – ez az elképzelés azonban mintha megfeledezne a korszak irodalomelméletének és -politikájának igencsak turbulens történetéről, melynek fényében nem tűnik úgy, hogy a szerzőknek egyszerűen egy meghatározott brosúrát kellett volna követniük; sokkal inkább egy folyton változó, személyi és hatalmi viszonyoktól, egymásnak és önmaguknak ellentmondó vitáktól, újságcikkektől és állásfoglalásoktól meghatározott terepen kellett megpróbálniuk lavírozni, nem feltétlenül tudhatva például, hogy mikor túl sematikusak, és mikor nem eléggé. A korszakban született konkrét művekről pedig ma jóformán már semmit sem tudunk, így sem a mindenkori valós mozgástér mértékéről nem lehet valós képünk, sem arról, hogy az akkoriban születő művek milyen irodalomtörténeti hagyományokat próbáltak és tudtak folytatni. Ezen hiány betöltésére – tökéletesen érthető módon – ez a kismonográfia sem vállalkozhatott, így azonban

az orientációs pont kissé illuzórikusnak tűnik. És hasonlóan csak találgathatunk arról, hogy Rubin azoknak az ideológémáknak, melyeket Keresztes mint a hivatalos állásponttal egybevetőként izolál a szövegekben – és amelyek felbuklásának ismét csak nem kizárt, hogy valóban örültek a megfelelő helyeken –, mely részét interiorizálta, mely részét használta mint a regényvilágra jellemző alkotóelemet, és mely részét aggatta a szövegre valóban cinizmusból; az olyan bonyolultabb kérdésekről nem is beszélve, mint például hogy nem válik-e egy szövegnek szervesen értelmezhető részévé a cinizmusból beépített elem is, vagy hogy nem képezik-e valójában egy személyiség-történet részét a cinizmusból meghozott döntések is.

A monográfia e két utóbbi kérdésre nyilvánvalóan nemmel felel, ennek konzekvenciájaként pedig magabiztosan szortíroz autentikus és inautentikus alkotások, őszinte és őszintétlen megnyilvánulások között. „Rubin saját nacionalista-patrióta értékválasztásához – *Partizánok a szigeten* ide, Ságvári Endre oda – mindvégig hű marad” – írja Keresztes könyve vége felé (RSz, 251) – ítéletet arra alapítva, hogy a tizenkilenc éves Rubin részt vett a Magyar Szabadság Párt gyűlésén, a hatvanéves Rubin pedig belép az MDF-be –, ám erről ismét csak nehezen dönthető el, hogy konklúzió vagy az előfeltevések kései bevállása: hiszen a sok szocreálnak titulált mű és filmforgatókönyv (meg a sok kiadói előleg) mind csak akkor tekinthető e tétel bizonyítékának, ha előzőleg a tétel szellemében megállapítottuk róluk, hogy mind *valódi* személyisége ellenére történtek. E statikus személyiségfelfogás eredményéről nem tudhatni, hogy mikor mennyiben esett egybe Rubin önmagáról alkotott képével, ám féltő, hogy a történeti megismerés számára többet takar ki valós identitástörténetéből, mint amennyit megvilágít: hiszen már rögtön az sem válik belőle levezethetővé, hogy kor- és sorstársaival ellentétben ő miért folytatta a publikálást a fordulat után – az az intranzigencia, melyet a *mindvégig hű* sugall, igen kevésbé ütközik ki Rubin élettörténetén. (Arról nem is beszélve, hogy a *Csirkejáték* éppenséggel azon magyar prózai szövegek közé tartozik, amelyek a legradikálisabban tagadják a biztos, önidentikus középponttal rendelkező szubjektum létezését.) Persze ha meg lehetne rajzolni, pontosan hogyan vezetett az út az árvaságtól Sulyok Dezsőn, partizánregényen, remekműveken és Pilinszky Jánoson keresztül a szalonantiszemita rádiókritikáig, megint egy kicsit jobban érthetnénk a magyar huszadik századot, ám tények híján a monográfia felemás eredményeket ér csak el: az út egyes állomásait, főleg amelyeket önértékűnek fogad el, nagyszerűen értelmezi, mégsem feltétlenül érezhetjük úgy, hogy Rubin arca igazán plasztikussá válna a szöveg során – egy elmosódott alak halad inkább csak ködös tájban.

És egy legalább ennyire elmosódott alak áll legalább ekkora ködben a posztumusz Rubin-mű, az *Aprószentek* fókuszában is. Ami pedig ezt a szöveget mozgásba lendíti, az az életmű egyik legtipikusabb, legtöbbször tematizált problémája, amely a kezdetektől elkíséri a szerzőt, és amelynek legdirektebb megfogalmazását a

Szélvert portákból, a festőművész Zoltántól idézhetjük: „Nézzé ezt a Bonnard-tájképet. Impresszionista munka. Nem követ semmiféle dogmát, mint a középkori mesterek [...] Goya híven ábrázolta a modell társadalmi helyzetét. [...] Mondok egy közvetlen példát. Mi gyakran látjuk egymást itt, az esti képtárban. Idejön egy kislány, hópihékkal a kabátján, kezében korcsolyával, s áll a képek előtt. Egy fiatalember nézi, és valamiképpen megragadja ez a különös jelenség: a magános, komoly arcú diáklány, akit soha másutt nem lát, akiről nem tudja, kicsoda, hol az otthona, kik a szülei, jó vagy rossz, szegény vagy gazdag, intelligens vagy sznob. Egyszerűen a látvány áll előtte, amely megejt. [...] Mi van a mi ismeretségünk mögött? Társadalmi összetartozás? Nem! Ez az impresszió.” (37) Az *Aprószentek* névtelen/önéletrajzi elbeszélője épp így pillant meg valakit a múzeumban, aki megejt, és akiről nem kérde, jó vagy rossz – épp csak ez a múzeum a Bűnügyi Múzeum, a nő pedig egy fényképen látható: a törökszentmiklósi ötszörös gyilkosságért egy bő évtizeddel korábban kivégzett Jancsó Piroska. Rubin tehát az abszurditásnak egyáltalán elképzelhető végső fokáig feszíti ezt a többi regényében is munkáló, a testek között irracionális módon kapcsolatokat létesíteni képes impresszionisztikus viszonyt; ez az abszurdítás pedig nyilvánvalóan azt is jelenti, hogy ez a vágy semmiképpen sem racionalizálható – nem lehet tehát egy szerelmi történet kiindulópontja, mint Rubin többi regényében. Egyáltalán: semmiféle reális történet nem fakadhat ebből az impulzusból – így az, a jövő felé vezető út el lévén zárva, különféle, egymással nem feltétlenül összeegyeztethető irányokban keres magának valamiféle megvalósulást. Ennek az ellentmondásos küzdelemnek a lenyomata ez a darabokra hulló, befejezetlen szöveg, amelynek szilánkjait igazán erősen csak a középpontban álló Jancsó Piroska tömegvonzása tartja össze.

Az *Aprószentek* egyfelől tényregény próbál lenni, amely megragadja Jancsó Piroska Törökszentmiklósának teljes valóságát, „tükörképekből álló útvesztő”, ahol a történetben visszatükröződő motívumokon keresztül (mint ahogy az egyik szomszéd az általa elmondott történetben rámontírozza a gyerek Jancsó Piroska képére a vasútállomás felé hajtott menetről leszakadó zsidó öregasszony képét – A, 13) a történelmi szituáció is mélységében és kiterjedtségében válik megragadhatóvá, és amelyben csak esetleges lazításként fordulnak elő kizárólag önmagukra utaló mondatok, *szabadmadarak* (A, 261) – ezt a poétikát a legteljesebben a *Római Egyes* valósította meg. De ugyanakkor a történeten keresztüli megközelítés helyett a megközelítés története is szeretne lenni: annak színrevitele, ahogyan az elbeszélő-főhős közvetítés nélkül, a fizikai valóságban igyekszik kapcsolatba lépni Piroskával, a vele bármilyen kapcsolatban volt személyeken, tárgyakon vagy akár csak a sírján keresztül. Ugyanakkor jóvátételt is keres, két egészen különböző értelemben is: egyfelől jogi rehabilitációt kívánva, megkérdőjelezve az ítélet jogosságát; másfelől azonban transzcendens értelemben, Pilinszky *Ars poetica helyettjét* követve, melyből a szöveg a következő mondatokat idézi: „Nem tudom elképzelni, hogy a múlt felé – s elsőként

annak tragikusan lezárt eseményei felé, mi vonzaná a művészi alkotóerőt, ha – túl az emlékezet lehangoló illúzióján – nem épp a múltban érezné meg először a konkrét tett látát, először a részvét hatékonyságát – anélkül, hogy bármit is megváltoztatna, bármit is meg akarna változtatni.” (A, 31). Néhány helyen pedig a valóságról lemondva egyszerűen a fantázia síkján bekövetkező találkozásra vágyik csak.

A szöveget keresztül-kasul átszelik ezek a stratégiák, egymás ellen feszülve pedig egyik sem képes az egész kötetet meghatározó szervezőelvvé válni, ráadásul az *Aprószentek*ben végig ott dolgoznak – és a szöveg tematizálja is őket – az ezeket lehetlenséggel fenyegető erők is. A gravitációs középpont, az állítólagos gyilkos Jancsó Piroska megközelíthetetlen marad, az egész könyvből alig tudunk meg róla valamit: azért, mert a gyilkos lelke és a gyilkosság az utólagosság pozíciójából egyaránt tanúk híján lévő, felfejthetetlen titok, azért, mert a hatalom mindenható gépezetéből kikerülő tények igazságértéke megítélhetetlen, és azért is, mert a valóságot magába fogadni képes forma megalkotásának vágya kényszerbeteggé teszi az elbeszélőt (A, 19) – ha regényként, nem csupán rövidebb-hosszabb töredékek egymásutánjaként akarjuk olvasni, akkor az *Aprószenteket* aligha lehet másnak tekinteni, mint egy mániát, és ezzel összefüggésben egy regény (el nem készült) regényének. A szöveg egészében csak ebből a nézőpontból fedezhető fel bármiféle (bár paradox) egység, hiszen amúgy a könyvet letevő olvasó még arra a kérdésre sem adhat biztos választ, hogy az imént befejezett szöveg elbeszélője szerint van-e köze Jancsó Piroskának a gyilkosságokhoz, és mi közük van azokhoz a szovjet katonáknak – hiszen a szövegnek nem is annyira elbeszélője van, mint inkább csak egy palimpszesztikus elbeszélői szólama, amelyben (néha jelezve is saját pozíciójukat) különböző időrétegekhez kötődő elbeszélői hangok adják át egymásnak a szót. Az *Aprószentek* terében így egyetlen biztos pont sincs: a történetről, amelyben nem lehetséges tisztában lenni azzal, hogy ki tett kicsodát hogyan és kivel, egy olyan hang számol be, aki maga sem látszik tudni, hogy honnan és milyen célból meséli ezt a történetet – a széthulló elbeszélői ének valamelyes koherenciát egyedül az identitásának üres középpontját kitölteni látszó *másik*, ennek az irracionális kapcsolatnak a megragadhatatlan tárgya biztosít. Ilyen módon tekinthető az *Aprószentek* az érett Rubin-regények absztrakt végpontjának – hiszen a szerelemtől azok is mint az alap nélküli és bizonytalan identitás fixálásának (igen problematikus) lehetőségéről beszéltek.

Az életmű kontextusa nélkül azonban a szöveg aligha látszhat többnek igen ígéretes, ám végig nem vitt ötletek halmánál: az *Aprószentek*ből végül nem lesz a törökszentmiklósi ügyet hitelesen és új szempontokat felvető módon tárgyaló dokumentum, ami alapján újragondolhatnánk a valóságos ötvenes évekbeli helyzetet (ezért Szilasi László, azt gondolom, igencsak elveti a sulykot, amikor kritikájában a per egyéb feldolgozásaiából persze ismerhető, de ebben a könyvben egyáltalán meg sem említett Nyikolaj Bogacsovot és Hammelzanov őrmestert emlegeti), nem

lesz az alföldi falu hangulatát és történelmét érzékletes képekben megragadó regény, nem lesz a tények illékonyágát a nézőpon-
tok sokaságán keresztül demonstráló riport és nem lesz önéletrajz
sem – de ezekbe mind belekezd, és a magyar próza legmagasabb
színvonalán álló töredékeket produkál: remekműnek éppoly ke-
vés joggal lehetne nevezni, mint pusztá filológiai adaléknak.

Reichert
Gábor

Idegen tükörkép

(Miklya
Anna:
Eső.
Jelenkor,
2012)

Kis túlzással azt is állíthatjuk, hogy Miklya Anna eddig megje-
lent könyvei (a 2010-es *Eloldozás*, a 2011-es *A hivatás* és jelen
cikk tárgya, a 2012-es *Eső*) akár egyazon trilógia darabjaként
is értelmezhetők. A fiatal író regényei, még ha tematikailag
esetenként igen nagy eltéréseket is mutatnak egymáshoz képest,
alapvetően rokon (sőt mondhatni megegyező) elbeszélői szem-
léletmódot tudnak magukénak. Nem csak arról van szó, hogy
mindhárom mű cselekményét hasonló karakterű, huszoneves
nők szemszögéből követjük; mind elbeszélői stílusukban, mind
problémalátásukban, mind a szövegekben felvetett kérdések
tekintetében hasonló alkotásokkal van dolgunk. Afféle intellektu-
ális-pszichologizáló szingli-irodalomként definiálhatnánk a szer-
ző eddig megjelent regényeit, amelyek közös vonása a jellemző-
en magányos, narcisztikus elbeszélő önanonosságának, világban
elfoglalt helyének állandó keresése. Az *Eső* főhős-narrátora is
hasonló kérdésekkel néz szembe, mint „elődei”: egy sorsfordító
esemény (jelesül váratlan teherbe esése) nyomán kell eljutnia a
felismerésig, miszerint önzőségbe hajló vágya a felelősségmentes
függetlenségre, folyamatos törekvése a mindentől és mindenki-
től való fölényes kívülrőlállásra nem tartható fenn áldozatok nél-
kül. Ami viszont lényegesen megkülönbözteti az *Esőt* az eddigi
művektől, az a regényszerkezet (persze a korábbiakénál nagyobb
terjedelméből is adódó) mélyebb rétegzettség. Miklya új köny-
vében több, egymással nem feltétlenül szoros kapcsolatban álló,
esetenként banálisnak tűnő történet-szál egymás mellett futtatá-
sával írja körül szereplői nagyon is komoly emberi problémáit.
Az *Eloldozás* állandó, néhol erőlködésbe fulladó elbeszélői önana-
lizálása helyett ezúttal életszerűbb módon, önnön cselekedetei

tükrében pillanthatjuk meg
a főszereplő alakját; kérdés
azonban, hogy a szándékol-
tan földhözragadt(nak álca-
zott) kerettörténet kulisszái
mennyire állják meg a he-
lyüket egy alapvetően lírai
hangvételű, ráadásul a misz-
tikumtól sem idegenkedő
szövegben. (Egyébiránt ez
utóbbi tulajdonság sem volt
jellemző az eddigi Miklya-
regényekre.)

A regénycselekmény
színhelye egy meg nem ne-
vezett, D. rövidítéssel jelölt

Békés megyei falu, ahova az eleinte stílszerűen szintén névtelen
főhős nő (csak a 60. oldal környékén tudjuk meg egy mellék-
szereplő megszólítása alapján, hogy Csillag Diánának hívják)
hazalátogat. Jövetelének kettős oka van: egyrészt itt szeretné vi-
lágra hozni két hónapon belül érkező gyermekét, másrészt pedig
– munkájából adódóan – fel kell mérnie a falu közelében álló,
esőzések során megrongálódott majorok állapotát. Az álmos, tör-
ténétünk ideje alatt végig esőáztatta település amolyan viharsarki
Twin Peaks-hangulatot áraszt magából. Nemcsak azért, mert a
Lynch-mű alakjaihoz hasonlóan D. lakóinak életét is mániákus
rögeszmék és kibeszéletlen tragédiák nyomorítják meg, hanem
az erőteljes transzcendens miliő miatt is, amelyben jól megfér-
nek egymás mellett az élők, a megszületendő (Diána héthóna-
pos magzata) és az évtizedek óta elhunyt falubeliek szellemei is.
Múlt, jelen és jövő misztikus egyidejűsége sajátosan nyomasztó
hangulatot kölcsönöz a szövegnek, amihez nagyban hozzájárul
az elbeszélés furcsa „lebegése” is: a valós idejű narrációba lép-
ten-nyomon beleszövődnek a szereplők régi emlékei és a falu
ősi babonái (például a majorok megépülésének rejtélyes-roman-
tikus története), minek folytán sokszor nehéz is megállapítani,
hogy hol végződik a tulajdonképpeni regénycselekmény, és hol
kezdődik a múlt legendáinak feltárása.

Mint már utaltam rá, Csillag Diána a korábbi Miklya-
hősnőkhöz hasonlóan ellentmondásos személyiség. Egyszerre
próbál szabadulni múltja szellemeitől (ezt értsük a legkonkrét-
tabban – szülőfaluja majd’ minden házában összefut egy-két ke-
délyes kísértettel), miközben görcsösen vágyik is vissza közéjük.
Emberi kapcsolatai is hasonlóképpen kettősek, hiszen annak
dacára, hogy igényli szerettei jelenlétét, senkit nem enged közel
magához, és ő maga sem kíván belefolyolni hozzátartozói (édes-
anyja, barátja, saját gyermeke) életébe. Talán éppen kényszeres
kívülállósága okán mindig, minden helyzetben idegenül érzi
magát, legfőképpen pedig a saját bőrében nincs otthon: jófor-
mán a regény összes jelenetében előbukkan a végére már kissé
túlhajtottnak ható tükör-metaphora, amely egyebek mellett az
elbeszélő önnön lényétől való idegenkedésére hívja fel a figyel-



met. Például: „[L]eborítom a sarokban lévő állótükröt egy nagy törölközővel. A kis tükröktől nem félek, csak azoktól, amelyek elég nagyok ahhoz, hogy ajtóként lehessen használni őket” (22); „Bár félek az egész alakos tükrötől, ettől meg különösen, azért alaposan szemügyre veszem magam benne” (56); „Nem nézek a tükörbe, mert ha meglátnám Jenőt [ti. az egyik „háziszellemet”] a hátam mögött, megállna a szívem.” (129) A tükröktől való viszolygás mellett a másik fő – a könyv végére szintén bosszantóan direktté váló – motívum Diána saját terhességére való folyamatos reflektálása. Az önazonosságát megtalálni képtelen, de tüntetően saját gondolataiba zárkózó elbeszélő másállapota folytán kerül szembe azzal a lényétől végképp idegen helyzettel, hogy legbensőbb világát mással kelljen megosztania. „Növekedni fog bennem valaki, aki nem én vagyok. Engem fog enni, engem fog inni, belém ürít majd, és az én levegőmet hörpinti fel a tüdőmből.” (108)

A különös módon visszafogott (néhol inkább csak vontatott) tempóban haladó cselekmény másik rétegét a D.-i, rajta keresztül pedig általában a vidéki magyar rögválóság ábrázolása adja. A magyar falu tényfeltáró és egyidejűleg misztikus távlatokat teremtő ábrázolása némiképp Grecsó Krisztián (aki ráadásul maga is viharsarki származású) prózájának hatásáról árulkodik, Miklya írói eszközei és motivációi mégis merőben eltérnek Grecsóétól. Bár örvendetes, hogy a szerző törekszik regényhőse meglehetősen „elméleti” okfejtéseit „gyakorlatiasabb” közegbe ágyazni, érzésem szerint éppen ezen a szociografikus beütésű regényszálon bukik el az *Eső* történetének hitelessége. Az elmaradott koszfészekként láttatni kívánt település ábrázolása ugyanis egyrészt nem sikerült igazán elrettentőre – így furán is hat a könyv vége felé Diána párjának elképedése: „Hogy tudtál itt felnőni, Dia?” (247) –, másrészt pedig a kis túlul falusi panamak felgöngyölítése megmarad kisebb történetkezdeménynek, amelynek következetes végigvitelére sajnos nem kerül sor. Noha látványos, hogy valójában a belterjes kisvárosi viszonyok feltárása is a főszereplő lelki alkatának világosabb érthetősége végett kapott helyet a könyvben, mégsem igazán tűnik magától értetődőnek az elbeszélő erősen pszichologizáló gondolatfutamainak gyakori váltakoztatása a nagyon is profán hétköznapi történésekkel. Így pedig hangsúlyukat veszítik a fontosnak szánt motívumok, hiszen egy idő után túlzottan repetitív válik gyakori szerepeltetésük. Például az elbeszélő terhességének már említett állandó önkomentálása, értelmezése: Diána körülbelül ötoldalanként megéhezik, majd bőséges táplálkozása után rendszerint aludni tér, és egyszer sem felejt el megemlíteni, hogy megváltozott életviteléért szíve alatt hordott magzata a felelős – ami élettanilag nyilván megállja a helyét, egy regényben olvasva egy idő után mégis kissé szájbarágósnak tűnik. Persze igazságtalan lenne azt állítani, hogy az önismétlő szerkezet teljesen funkciótlan lenne a könyvben, hiszen a borongós hangulat megteremtése mellett a szűzsé szempontjából is játszik némi szerepet – az utolsó oldalakra jól érzékelhetően pozitív irányba változó Diána gondolkodásának érését szakaszolják ezek a monoton szövegrészek.

Miklya Anna rendkívül erős atmoszférát teremtett legújabb könyvében, melyben a szereplők, helyszínek, apró körülmények együttese igen markáns regényvilág kialakításához járulnak hozzá. Az izgalmas alapszituáció mögül azonban hiányzik a cselekményvezetés következetessége, ami nagyon sokat elvesz a történet élvezhetőségéből. A szerző eddigi három regénye alapján mégis megállapíthatjuk, hogy prózapoétikája egyre határozottabb és egyénibb kontúrokat kezd nyerni, ami mindenképpen üdvözlendő – bízom benne, hogy a negyedik regény ki fogja küszöbölni az eddigi kisebb-nagyobb fejelemzetlenségeit.

Antal
Balázs

Nem hiába. Kétely nélkül megcsinált tárgyak

(Vida
Gábor:
*A kétely
meg a
hiába.*
Magvető,
2012;
Maros
András:
*Csinálni
kell!*
Magvető,
2012;
Gerőcs
Péter:
Tárgyak.
Scolar,
2012)

Hogy a mai magyar novella sokszínű, azt e három kötet látványosan bizonyítja. Nem kell hozzá különösebben éles szem, hogy az olvasó gyorsan felfedezze, mást jelent a rövidpróza Vida Gábor, Maros András vagy Gerőcs Péter számára – és még ha teljesen mást talán mégsem is, akkor is másképp jelenti ugyanazt. Három olyan szerzőről van szó, akik nem vagy nem nagyon merészkedtek eddig a nagyepika területére. Talán mondhatjuk rájuk, hogy novellisták, bár kortárs irodalmunkban ez nagyon gyakran a még előtaggal párosul. Aki nem írt regényt, ezután majd fog. Nota bene: Maros András már írt (*Limonádé*, 2008), de amellet immár három novelláskönyve van, és Vida is megkísérelte legalább a kisregényt vagy az összekapaszkodó szövegformát legalábbis (*Fakusz három magányossága*) – Gerőcsnek viszont a *Tárgyak* még csak a második kötete és két idősebb írói társánál az övéen talán jobban érződik a készülődés. Miközben persze

novellistaként azért eléggé készen van. Hármójuk jelen köteteit szorosán egymás után olvasva – sokszínűsége mellett – a novella szerepeinek, szerepkényszereinek, sajátos átmenetiségének több kérdése, ha úgy tetszik, problémája is artikulálódik. Hogy ugye mire is való jelenleg és minálunk, ki-miért írja és ki-miért olvasa, meg hasonlók – csupa olyan kérdés, amelyet egy ilyen írásban nem lehet kifejtetni, mégis beszélni kell róla végig.

Vida Gábor, ha lehet ilyen ósdi fogalmak mentén közelíteni prózájához, a költészetet keresi a novellában – ilyen módon érzésem szerint a három tárgyalt kisprózászerző közül ő akarja a legtöbbet a formától. Klasszikus mesemondó, akinél a nyelv költőisége a történet síkjától elrugaszkodva jelentékezen kimozdítja a mindig meglévő mesét, történeteszálát abból a pozícióból, amelyet jobb híján talán realistának lehetne nevezni, és másféle értéktapasztalatot hoz létre. Lassú, takarékos, türelmes történetmondása az olvasó odafigyelését fokozottan igényli, hisz a szövegek jelentős részében elszórt nyomok vezetnek befelé, s ezek felismerésével rakhatja össze, tárhatja fel és egyszersmind értheti meg a történetet az olvasó – akinek épp ezért résen kell lennie. Erőteljes összekötőkapocs a kötetben írásainak erdélyiség-tapasztalata – talán ezért sem véletlen, hogy első kötetétől kezdve ott lebeg munkái fölött a Bodor Ádám-hatás látszata. Látszata, mert ezt a könyvét olvasva ez már csak felületi nyomokban igazolható, de olvasók jó részének az Erdély-tapasztalata Bodor Ádámhoz fűződik, így mindent, ami Erdélyhez kötődik, Bodornak rónak fel (olyan ez, mint a Tar Sándor-hatás: szegénység-, sőt egyenesen realista prózatapasztalata a mai olvasónak tőle van, ha van, így aztán egyértelműen kerül a hatás bármire, ami ilyesmit pedzeget. Nem mintha baj lenne, erős jelzések ezek, csak hát mégis...). Balladisztikus homály vagy más erős, magából a helyszínből fakadó atmoszférius elem például jut bőven a kötet legjobb írásaiba – e homály „oszlata”, az atmoszféra nyelvi megmunkálása azonban már teljesen másképpen történik, mint az idős pályatársnál.

Vida Gábor elbeszélőszubjektumai izgalmas terepet teremtenek e legkevésbé sem játékosnak tűnő kötet megannyi szövegjátékához. Vida nem nagyon nyúl mellé: minden megrágott és kigondolt, világának tartópillérei nem ebben a kötetben épülnek meg, hanem már készen kerülnek át ide korábbi munkáiból. Több elbeszélői hagyomány tartja izgalomban és állandó mozgásban ezt a tulajdonképpen megállapodott írásmódot. Vida írásainak fontos jellemzője a meglepetés: elbeszélései csak anynyiban kiszámíthatóak, hogy az olvasót sohasem hagyják cserben. Különbönből bármelyik lapon történhet valami meglepő. A váratlan azonban legtöbbször a legnagyobb természetességgel történik meg, akár tragédiáról (*A kétely meg a hiába*), akár már-már csodáról volna szó (*Szabadság a Weismolnár-kanyarban*), de azért utóbbiak alig is vannak – Vida elkerüli a mágikusság látszatát is, noha a hétköznapi valóság azért érezhetően kitágul elbeszéléseiben.

A kötetcímet adó negatív szavak sajátos erőterben jelennek meg, ha hozzájuk olvassuk a megegyező című elbeszélést – mint-

ha más regiszterben létezne a cím és alatta/mögötte a történet. S az ilyen jellegű nyelvi megalkotottság több helyen tetten érhető a kötet szövegeiben: mintha az ábrázolt világ kevésbé érintené a nyelvi szintet, amelyen megteremtődik. Sajátos kettős ízt ad ez a kötetnek: egyrészt megóvjá az elbeszélőt azoktól az egyszerű megoldásoktól, mint amilyen a sokszor elhasznált nyelvi táj/korrekvizitumok alkalmazása, másrészt egyfajta távolságot tart fenn az olvasó és az olvasottak között. Azt már olvasója változtatja, hogy ez a távolságtartás szerencsés-e vagy sem. Vida mondatai sokszor hosszúak, kanyargósak – még ha másféle megoldást is találunk bőven a kötetben, az olvasó erősebb emléke mégiscsak ez. Szintén feltűnő, hogy Vida nem elégszik meg a felszínnel azokban a szövegekben sem, ahol nem énelbeszélőt alkalmaz: akik hiányolják a mai magyar prózából az erős lélektani indokoltságot, Vida szövegeiben helyenként gyönyörködni fognak (pl. megint csak a címadó novellában).

Emlékezetes darabok persze csak úgy magáért a történetért is akadnak a kötetben. A helyszín Erdély, Románia, határán diktatúrának és kétes demokráciának, vagyis olyan terepen (és korszakban, bár ez mifelénk állandóság lassan már), amely még mindig kiapadhatatlan forrása a sajátosan abszurd történeteknek, melyek mindig inkább a tragédia felé állnak nyitva, bárhogy is induljanak – ráadásul az épített és/vagy teremtett környezet

mellett a természeti közeg is őriz valamit ősi fenyegetéseiből. Így aztán mikor *A pisztrángot* olvassuk egyből a természeti erők és a hatalom összekapaszkodásához érkezőnk. Ezzel persze mégiscsak visszatérünk Bodor Ádámhoz, én azonban makacsul fenn tartanám, hogy legerősebben és legfőképpen mégiscsak egyedül a világ lesz az, amely rokonítja őket, s amelyből egyformán me-



ritik történeteiket – a szövegek karakterisztikája, nyelvi megalakotottsága, hangulata nagyjában-egészében mégiscsak erősen különböző.

Tulajdonképpen kétfajta történettípus dominál a kötetben: az énelbeszélések nosztalgikus-visszaemlékező attitűdjé sejtelmesebb, nehezebben megfogható történeteket bontanak ki, melynek körvonalai szabadabban lebegnek, míg a külső elbeszélők történetei lesznek azok, amelyek jobban helyhez, időhöz kötöttek. Mindkét formában találhatunk emlékezetes darabokat a könyv írásai között az eddig említettekén kívül is még – például egyik részről a *Gólkeserű*, másíkról meg az *Isten és a farkasok* feltétlenül említésre méltóak bármilyen nyúl farknyi méltatásakor is a kötetnek.

Vida határozott, céltudatos elbeszélő, nála a novellaforma meglehetősen nyugalomban van: minden szövegnek olyan jól behatárolt célt határoz meg, mely a műfaj kereteinek megfelel, nem kapja el a regénylés szele, az olvasónak határozottan nincs olyan érzése, hogy most egy nagyepikai mű születése közbeni szecsákát-forgácsokat olvasna (ami nem jelenti azt, hogy ez biztosan így is van – mármint biztos, hogy nem szecsák, ám hogy közben készül-e valami más, azt nem tudom). Ez a fajta határozott és hangsúlyos novellaalkotási vágy már eddig is emlékezetes szövegeket eredményezett és érzésem szerint még mindig tud kötetről kötetre komoly meglepetéseket okozni. Írásai tömény költészet és határozott történetmondás többnyire jól sikerült keverecsei.

Maros András könyvének borítóján a szétszerelt húsdaráló sok mindent eszembe juttat, például a mesterembert. A böllért, aki mégiscsak a hússal dolgozik. És hát igen, ezek a sztorik itt, ebben a könyvben *meg vannak csinálva*. Nem mondom, hogy beszakad tőlük az asztal, de hát rövidprózával nem is kell feltétlenül világot váltani. Maros András érezhetően leütésszámra pontosan, határidőre kész a szövegekkel mindig. És kifogyhatatlan. Írásának központi eleme a sztori, még hozzá csattanóval a végén. Nyelvi apparátusa ezekben az írásokban szinte csak a történet közvetítésére szorítkozik. Azt is mondhatnám, nem kísértelmez, hiszen már kész a beszédmód, s itt most „üzemszerű” működésben látjuk. Más kérdés, hogy ilyen töményen, egymásra következő kötetnyi anyagként talán nem tud üdítő lenni egy idő után a gyűjtemény. Nincsen ezzel semmi gond, csak sok. Egyben. Külön, az más tészta, csak hát a rögzült olvasói szokás, hogy könyvet egyben olvasunk, itt most nehezít.

Groteszkbe-abszurdba hajló történeteit képlékeny, kicsit tán zsurnaliszta ízű narrációban vezeti elő. Jellegetes nyelvi karakterisztikája nincs az elbeszéléseknek, a történetmondás jelentősen háttérbe húzódva engedi szabadjárá a cselekményt. Ez a cselekmény meg hol laza és vicces, hol meg erőltetett és vicceskedő – bár ez talán csak kötetnyi gyűjtemény kontrasztjában látható be teljesebben. Maros szórakoztat, s ennek érdekében mer nagyon leharcolt témákhoz is nyúl: a nyugdíjat hordó postás alakjához, a burleszkbe erő falusi/kisvárosi nyugdíjasok köréhez, meg hasonlók. De természetesen erőteljesebb témákat is megpendít olykor, mint például az *Osztályrész* című szövegben.

Könnyűkező író, talán lehet ezt mondani rá, azonban a könnyű kéz is többféleképp olvasható. Itt most arra gondolok, hogy könnyű kézzel facsar ki minden létező helyzetből valami történetet – ott, ahol azt gondolnánk, a szépirodalom mai olvasóinak már nincs keresnivalójuk, kiderül, hogy mégiscsak van. Aztán meg még egy meg még egy hasonlót olvasva már inkább azt mondom: a fene tudja. Maros irtózatossá rutinnal ír novellát, s ennek jó és rossz oldalai egyaránt érezhetőek a kötet írásain. Mert egyrészt bármilyen kicsi ötletből ki tudja hozni a maximumot, mint amilyen a már említett *Osztályrész*, vagy például a *Cserekészülék*: ilyenkor megdöbbenő és jó értelemben felkavaró tud lenni. Máskor viszont kissé túllihegi a témákat (*Jön a nyugdíj*), és ebből valami karikatúraszerűen túlrájozt blódság süll ki.

Különben vérbeli novellistának tűnik, hiszen tisztában van vele, hogy a rövid műfaj olvasóvonzó és -megtartó ereje az ötlet. Minden különösebb elméleti megfontolástól mentes munkái nem is szorítkoznak másra, mint az ötletek kibontására. A sztori adagolása többnyire jó ütemű: a kellő helyen jön a fordulat, a csavar, a poén pedig sohasem marad el. Az ötlet, a téma pedig elképesztően sokféle helyről szivárogo be: sokszor újsághírt vagy bármilyen urbánus legendát (így, szépen kimagyarítva) sejteth az olvasó a háttérben akár. Már az sem teljesen mindennapi, hogy kötete 244 számozott oldalán tizenhét írás kapott helyet. Azt viszont nem gondolom, hogy ezek az írások különösebben meg lennének válogatva, egyszerűen „mindent bele”-alapon állhatott össze a kötet.

Érezhetően megvan az a közeg ezekben az írásokban, amelyben problémátlanabb az elbeszélés, nem törik meg a lendület és általában az erőltettség vagy a közhelyszerűség problémáit is elkerüli. A városi fiatalok, a tipikus mai fogyasztórétég az, amelynek világáról sokat tud Maros, akiknek szokásait ügyesen tudja megmutatni és kifigurázni is. Tisztában van a webfogyasztó hülyeségének csapdahelyzeteivel (mindjárt a nyitó *Kapufa* valami ilyesmit mond), a tech-függők, a buliról buliba járók közege, s az ezekben a helyzetekben szorongók, tévedők világa az övé, bár Maros világa tökéletesen empátiamentes: többnyire kineveti ezeket az embereket, vagy legalábbis hagyja, hogy az olvasó ne vessen rajtuk. Például a már említett *Osztályrész* is kétes olvasatot nyújt: az olvasónak nem az jön le, hogy milyen emberi szituációk állnak elő a nemváltoztató műtétek során/után, hanem egyszerűen lesajnálja azt a lúzert, aki a gimis bénázások után egy „átműtött” feleséget tud csak szerezni, mint akinek az a sorsa, hogy tényleg mindent elbaltázzon. Kihaszíratlanul hagyja a drámát, de annál persze sokkal tudatosabb elbeszélő, hogy ez véletlenül történjen. Maros érzésem szerint nagyon is programszerűen pakolja ki az empátiát ezekből az írásaiból, noha nem ritkán keres/talál olyan szituációkat, melyeket a magyar prózaíró hagyomány igenis az empátia oldaláról szokott megközelíteni. Ilyen módon finom provokációját is adja valamelyest a realista elbeszélésmódnak, illetve az azzal szemben támasztott olvasói elvárásoknak, bár meg kell mondjam, nem túl következetesen, nem túl nyomatékosan – a kötetben belülről nem látszik, mit és

miért kell benne kikezdeni. Az pedig már megint más kérdés, hogy a már említett Tar Sándor óta az empátia amúgy is hiányzik a magyar prózairodalom jelentékeny részéből.

Maros vérprofi: nagyon természetesen jönnek a keze alól a sztorik, az olvasóban egyszerre pozitív és negatív élményként is fogalmazódik meg a félvállról vevés élménye, vagyis hogy az író talán nem veszi annyira komolyan. A történetek elmondásán túl különösebb poétikai céljai mintha nem is lennének ezen a terepen. Pedig minden megvan ahhoz, hogy lehessen. Rohanó világ van a történetekben, és a történetek maguk is rohannak egy kicsit, nincs idejük megállni, tépelődni az eseményeken, mert menni kell, csinálni kell tovább.

Ha már az empátia kérdése szóba került az imént: Gerőcs Péter második kötetének címe, a *Tárgyak* bizony hideg, külső hozzáállást sejtet. De mint annyi mindenben, ebben a kötetben, a címben is rejlik legalább egy csavar. Merthogy Gerőcs ugyanúgy játszik az olvasóval, ahogyan játszik a tárgyakkal is – játékaik pedig izgalmasak és nagyon érdekesek, de közben olyanok is, hogy nem merül fel a kérdés az olvasóban, ugyan hova tart, mi lesz ebből, merthogy a válasz is itt van: ez az író kész, ez a játék komoly és nem öncélú. Biztosan kezeli anyagát, formai játékaik ügyesek és láthatóan tele van ötlettel.

A kötet két részre oszlik: az első a *Talált tárgyak*, a második meg a *Saját tárgyak* fejezete. Ennek megfelelően az első szakaszban imitációk, stílusjátékok olvashatók – előbb egy fiktív Psyché-életrajz és elemzés, utóbb egy Mészöly- és egy Márton-töredék. A fikcionális elbizonytalanítás izgalmas formai játékaik – melyeket azonban talált kéziratostul meg hasonlókostul már eléggé leharcoltak – láthatóan frissen működnek Gerőcs kezén. Mert miközben a *Kísérleti vágó*, ha úgy vesszük, valóban találó játék Mészöly nyelvvel – sőt címe is utalhatna rá, ha nem másféle vágásról lenne szó –, brutalitása bár felidéri Mészöly helyenkénti objektív kíméletlenségét, azért mégis Gerőcs inkább. Igencsak fiatal íróról van szó, ehhez képest érdekes lehet, hogy a posztmodern játékokat illetően egy kicsit mintha visszalépne az időben – ám ezzel érezhetően tisztában van, s az ilyen esetekben szinte mindig fellépő önirokus játékoságot, az olvasóra való cinikus kikacsintást kellő tiszteletadással kezeli. Azontúl kétségtelesen jól áll neki az az áltudományos beszédmód, amely például az *Egy talált tárgy megtisztogatása* című kötetnyitó darabban a beékelt imitatív szöveget keretezi. És persze egyszerre tiszteleg József Attila, Tandori meg Weöres Sándor előtt ezzel a tétellel, ami megint csak ügyes húzás.

Láthatóan a *minél többet kipróbálni*-érzés tartja mozgásban az anyagot, ugyanakkor úgy, hogy nem nagyon érződik, mindez csak próba lenne. Hogy is érződne: biztos kézzel építi meg elszórt jelekből a szövegeket, melyek fikcionalizáltságukban maguk is variánsokként tüntetik fel magukat. Egyenesen szemtelenségszámba megy már-már a „Mészöly által megkezdett” s „Márton László által befejezett, de legalábbis továbbírt” *Két talált tárgy*, bár a két szöveg közötti kapcsolat rekonstruálásánál az olvasónak nagyon ébernek kell lennie, különben elsuhannak

mellette ezek a finom jelzések. És épp így suhannak el azok a jelzések is, amelyek egyértelműen kijelölnék a paródia vagy a tiszteletadás szándékának határait, így lesz egyszerre ez is, az is a szöveg (ráadásul finoman és frappánsan Márton még bele is kerül a szövegbe). Csavaros eljárás, hogy a rátalálás gesztusára a visszaadás gesztusa a kötet legvégéről ráfelel: a fikció szerint a Mészöly- s a Márton-töredék véletlen kerül elő egy híres irodalomtörténész lakásán, ahonnan az elbeszélő-rekonstruáló ügyesen magával viszi a szövegeket, majd a kötet legvégén visszaviszi azokat. Ez a visszavitel azonban már a *Saját tárgyak* fejezetben szerepel, s ezzel érzésem szerint – teljesen érhető okokból, ha úgy tetszik – elmossa a határt a talált és a saját között. Gerőcs nem csak az írásban, hanem a mögötte álló megfontolásokban is kellően érzékenynek mutatkozik.

Azt már viszont komolyabban problémásnak érzem, hogy a *Saját tárgyak*ban alig történik emlékezetes esemény. Furcsa ketősség maradt bennem: miközben egyáltalán nem unalmas, nem elhibázott, vagy ilyesmi más negatívum nem kötődik hozzá, addig mintha sem a nyelv, sem a történet terén nem történne semmi. Szeretném úgy mondani, hogy ne hangozzon ez súlyosan, de hát mégiscsak ezt kell mondanom: mintha a kötet első felében található írásoknak nagyobb erudícióval rugaszkodott volna neki – ez persze nem feltétlen baj, más kérdés, hogy – a kötet tagolásának belső logikáját persze a legteljesebben helyeselve – a szerkesztésmód mindenképp kiegyensúlyozatlan szerkezetet eredményezett. Különösebb kivetnivalót persze nem találhat abban senki, ha Gerőcs bevallott prózaideálja a mindközönsegesen *szövegirodalomnak* mondott tartományon belül helyezkedik el, ehhez viszont talán még merészebbnek kell majd lennie. Persze szép és letisztult szöveg például a *Sehol atyám* biblikus témájával, ám minthogyha kicsit sehová sem tartana, mintha a formai kísérletek a könyv első felében nagyobb tétet tartanának.

A három novelláskötet közül kétségtelenül Gerőcsé a leg-eklektikusabb, leginkább kísérletező jellegű, a képlékenysége, a formálhatóság szándékoltan erősen érződik. Érzésem szerint nála leginkább a készülődés terepe a novella, hiszen a mozdulataiban benne figyel a regény íve, ami persze egyáltalán nem baj. Merész és nagyívű epikai játékaik komoly reményekre jogosítanak későbbi vállalkozásait illetően, annyi szent, noha a játék hely- és formakereső jellege érezhetően inkább szerény gesztus, semmint komolyan vehető cél, hiszen Gerőcsnél megvan már a saját hang, és inkább minthogyha az nem lenne meg még teljes biztonsággal, amit e hang elbeszéljen.

A három elbeszéléskötet szövegei a komolyan vett novelláktól a lazábbakon át a kísérleti jellegűekig vezetnek. Az utóbbi évek szerencsés és örömteli novella-újraéledése három fontos szerzőjének fontos könyve mind a maga módján. Újraéledés, mondom, hiszen míg a kilencvenes évek rendkívül izgalmas novellatermést hoztak, még ma is megborozogató bele-belelapozni a folyóiratokba, addig a kétezres években sokkal szomorúbb képet festettek a prózarovatok a *regényrészletekkel*. Aztán egyrészt az elmúlt időszak fiatal írói (köztük Gerőcs Péter), valamint az

előttük járók közül a novella felé el/visszafordulók (Láng Zsolt, Márton László, Darvasi László csak úgy gyors példaként), lassan meghozták a feloldást. És remélhetőleg ez a munka folytatódik. Még mindig nagy potenciál rejtőzik a kisprózában.

▷ Csutak
Gabi

Stílus- gyakorlatok hűvös halomban

(Geröcs
Péter:
Tárgyak.
Scolar,
2012)

Geröcs Péter elsősorban a szakmai közönséget megcélzó *Tárgyak* című második novelláskötete posztmodern narratív technikák alkalmazásában tobzódó szövegek gyűjteménye, amelyek gyakran épülnek ismert írók imitálására. A *Talált tárgyak* és *Saját tárgyak* címet viselő ciklusok valójában nem különülnek el jelentős mértékben egymástól, inkább relativizálják a két, látszólag különböző kategóriát.

Az első ciklus már önmagában szándékosan elbizonytalanító a felvázolt kategóriák érvényességét illetően, hiszen egy fiktív figura fiktív önelemzése ugyanúgy „talált tárgynak” minősül, mint két valós írónak tulajdonított szöveg. Az első novella Lónyai Erzsébet Bórhes Katinka álnéven írt recenziója köré szerveződik, amelyben a költőné saját műveit méltatja. Mint a túlságosan is beszédes vezetéknev is mutatja, egy Borges által előszeretettel alkalmazott, áldokumentumokkal folytatott játék működtetéséről van szó, amelynek fő attrakciója az ál-tizenharmadik századi nyelvezettel való zsonglörködés. A ciklus második részében viszont két olyan töredékes család-történetet olvashatunk, amelyek Mészöly Miklós illetve Márton László stílusát imitálják.

A *Kísérleti vágó* című „Mészöly-töredék” maga is talált tárgyra, vagyis fényképekre és különböző személyek által írt levelekre épül, amelyek alapján az elbeszélő megkísérli kikövetkeztetni egy család történetét, miközben minden egyes újabb adalékkal átrendeződnek a családtagok között feltételezett viszonyok. Ami valóban izgalmas lehet ezekben a szövegekben, az nem a következtetességükben modorossá váló Mészöly-mondatok sora, hanem a beidézett levelek, amelyek különböző karaktereket és beszédmódokat villantanak fel. Ezek közül kiemelkedik a mé-

szölyi világ kereteit szétfeszítő címadó levél, amelyben egy méz-száros lelkesen számol be arról, hogy miként változtatta brutális kínzások révén porhanyóssá egy amúgy fogyasztásra alkalmatlan tejtehen húsát. Csupán találgatni lehet, hogy a levélnek mi köze lehet a családi kapcsolatok szövevényéhez, de mindenképpen ez a kötet egyik legerőteljesebb szövege.

A *Cím nélküli Márton-töredék* elbeszélője szintén egy család történetét vázolja fel, miközben beszédmódjának oknyomozói illetve elbeszélői önkényt fitogtató aspektusai folyamatosan fölülírják egymást. A zord apa, az elhagyott négygyermekes anya és a moztulajdonossá váló hűtlen férj históriája végül egy moziban kirobbanó tűzvészrel ér véget, amelyben a város lakói és a róluk szóló film az önreferenciális játékok betetőzéseként egyszerre semmisülnek meg a lángokban.

Geröcs egy beszélgetés során (*Prózarázás* 2., Püder Bárszínház, 2012. március 28.) beszámolt arról, hogy saját szakdolgozatában összehasonlító elemzést írt a két szövegről, anélkül, hogy témavezetőjének első körben feltűnt volna, hogy valójában ő maga a töredékek szerzője. Kétség kívül nagy mesterségbeli tudásra vall, ha valaki még irodalomtudósokkal is elhithető szinten képes más írók stílusát utánozni, de feltevődik a kérdés, hogy a bölcsészbravúron túl ennek milyen hozadéka van. A magam részéről a mézölyi illetve mártoni narratíva kereteit szétfeszítő mozzanatokot sokkal érdekesebbnek tartom, mint a két szöveg nagy részét uraló profi imitációt.

A *Saját tárgyak*nak titulált szövegek, amelyek a kötet második ciklusát alkotják, a felkeltett várakozás ellenére korántsem különböznek radikálisan az első ciklus szövegeitől, csupán bővül az imitációs játékba bevont szerzők köre. A tematikájukat tekintve heterogén szövegekben dominál a Mészöly-hatás, de akadnak Kafka, Hrabal valamint Esterházy modorában írt szövegek is. Ugyanakkor a különböző szerzőktől kölcsönzött stílusjegyek alkalmazásának módja alapján mégiscsak kirajzolódik egy, a szövegeket összekapcsoló elbeszélői attitűd. A folyamatosan önmagát előtérbe helyező elbeszélő gyakorta modoros, görcsös precizitással megszerkesztett mondatai olyan kimunkált mozaikdarabokként sorjáznak egymás után, amelyekből nehezen vagy egyáltalán nem állnak össze sem történetek, sem körvonalazható figurák. A stílus teljesen maga alá gyűri a tartalmi vonatkozásokat, aminek következtében maguk a szövegek valóban elsősorban tárgyra emlékeztetnek: leginkább egy ügyes mesterember által elkészített dísz tárgyra, amelyeknek a rendeltetése, valódi tétje vagy célja tisztázatlan. Ennek az attitűdnek szembevető sajátossága az is, hogy az előszeretettel alkalmazott többes szám első személy ahelyett, hogy bevonná az olvasót a jelenségek megfigyelésének folyamatába (mint ahogy ez például Mészöly esetében történik), inkább a fejedelmi többes kirekesztő jellegét hordozza. „Az, akiről ez a történet szól, noha történetre egyelőre még nyomokban sem tudunk visszaemlékezni, nem is Jézus és nem is Júdás. Ha netán mégis, arról nem mi tehetünk.”

Az *Emlékezőkísérlet* című szövegből idézett fenti részlet rávilágít a szövegek egy másik meghatározó vonására: az elbeszélő

elvéssz a történetmesélés és az emlékezés elvi lehetőségeinek latolgatásában, míg végül az önmagát hajszóoló írás csupán önmagára és egyetlen tárgyára, a hiányra képes emlékezni.

Végző soron elmondható, hogy a novellák elsődleges témája maga az írás folyamata, amire a váratlanul bekövetkező elbeszélői hangváltások, a narráció megszakítása és újrakezdése, valamint a gyakori kiszólások hívják fel minduntalan a figyelmet. Ezek az eljárások ahelyett, hogy a történet elmondhatatlanságának dilemmájára világítanak rá, Gerőcs esetében gyakran az alkotói önkény cinikus és esetleges gesztusaivá degradálódnak. Erre a legjellemzőbb példa a *Valójában Juli* című szöveg, amely mindvégig a címszereplő karakterére és előtörténetére vonatkozó ötletelések heterogén halmaza. A „hősnő” ki sem talált alakjára az Arisztotelész *Poétikáját* olvasgató elbeszélő közvetett hozzájárulása révén végül rádől egy hatalmas könyvespolc, mintegy véget vetve kialakulatlansága miatti szenvedésének. „De nem találtam rá arra a testére sem, amelyet alátemetett a roppant kultúra [...]: Ibsen és Dosztojevszkij vagy Krúdy és Móricz. Nem, ilyen nem volt. Mint ahogy a testre nem rátalálás sem volt, nem állt ott a hatalmas ajtókeretben kicsi, megöregedett testtel, mint önmaga felkiáltójellé egyenesedni akaró kérdőjele.” (107)

Mintha a szövegek nagy részében a Gerőcs első kötetében szereplő Zombornak a terve válna valóra, aki csak annyit tud biztosan, hogy írni szeretne valamit valamikor valamiről, ami elég nagy nehézséget jelent, amennyiben csupán maga az irodalom foglalkoztatja. Ebben az elefántcsonttoronyban egy olyan írói hitvallás körvonalazódik, amely valójában nem kedvez az írásnak. „Hiszek abban, hogy az emberek legnagyobb hányadának élete olyannyira egyénietlen és öntudatlan, más szóval *haszontalan*, hogy az illető halálával végérvényesen megszűnik létezni az örökkévalóság számára. Nemcsak a jövő számára válik nemlétezővé, de ami még fontosabb és egyszersmind irízatosabb, a múlt számára is. Valakik nincsenek, nem lesznek és soha nem is voltak.” (68)

Amint Czinki Ferenc is utal rá a Magyar Narancsban írott rövid kritikájában, talán célravezetőbb lenne, ha Gerőcs az írói stílusok próbálgatása helyett a megfelelő tematika kiválasztásra fókuszálna. A *Sehol Atyám* című novellában például a többi szövegben nagyrészt klisészerűen alkalmazott technikák a témaválasztásnak köszönhetően hitelessé válnak. Káin és Ábel történetének három különböző módon dekonstruált változatát hol Káin, hol pedig Séth és Énós szemszögéből láthatjuk. Ebben a mitikus időben egyáltalán nem erőltetett az emlékezet relativizálása és a történetmondásban való megtorpanások, szempontváltások sem tűnnek önkényesnek, miközben az ismert bibliai történetnek egy teljesen eredeti és elgondolkodtató parafrázisa születik.

Gerőcs jelen kötete a nyelvi kísérletezések és a tömörségre való törekvés révén előrelépést jelent a bölcsész és irodalmár közeget ironikusan megjelenítő első könyv nyelvezetéhez képest. Ugyanakkor lehetséges, hogy a szerzőnek egy következő szinten éppen az itt gondosan kialakított manírok levetkőzésével kell majd megküzdenie.

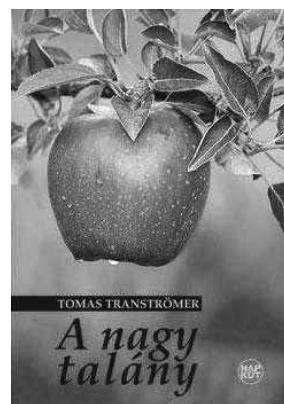
Zsellér
Anna

Kis kötet, nagy ünnep

(Tomas
Tranströmer:
*A nagy
talány.*
Fordította:
Tillinger
Gábor,
Napkút,
2012)

Ne érje az olvasót csalódás, hogy a *Napkút* kiadónál megjelent új Tranströmer-kötet „csak” 17 új haikut hoz. A benne megjelenő versek nagy része Mervel Ferenc fordításában magyarul már a könyv megjelenése előtt olvasható volt a 2001-ben *117 vers* címmel közreadott gyűjteményes kötetben. Ezzel együtt a súlyra és méretre kicsiny Tranströmer-kötet a versolvasók számára mégis nagy ünnep lehet. Ünnepli egyrészt, hogy a költő 80-as éveibe lépett, másrészt pedig az irodalmi Nobel-díjat, melyet Tomas Tranströmer komprimált költészete 2011-ben nyert el.

A Nobel-díj kapcsán a kritikusok új képvilágot emlegetnek, a valóság új értelmezését, de ugyanilyen joggal mondhatjuk azt is, hogy Tranströmer az európai hermetikus líra hagyományát folytatja sajátos, de korántsem forradalmi módon; analógiákat keresve Mallarmé, a kései Rilke, Ungaretti, illetve Celan hermetizmusát hozhatnánk vele kapcsolatba. Magyarországi műfordítóink korán reagáltak lírájára, de Tillinger Gábor új név Tranströmer fordítói között, így fordításainak tiszta, erős hangja kellemes meglepetés az új kötet kapcsán. Annak ellenére, hogy a haiku műfaja sem ismeretlen a magyar olvasó számára, hiszen Kosztolányi Dezső, Fodor Ákos, Zalán Tibor, Terebess Gábor és számos más fordító és alkotó közvetítésében a 20. század első fele óta ismerkedhetünk vele, *A nagy talány* számos megfejt(het)etlen titkot rejteget. Rögtön az első, bevezető darabban még a különféle versnyelvekhez szokott olvasó számára is megdöbbentő a zárlatban használt költői kép. A címadással éles ellentétben (*Sasszirt*) „lelke” nem a magasban, hanem a föld mélyén „siklik” [...] „akár egy üstökös”. Ennek a képnek a mind fizikai, mind költői értelemben vett képtelensége rögtön megütközést kelt. Érdemes itt azonban Bartók Imre ide is illő megfigyeléseire folyamodnunk, aki Celan költészetén szerzett tapasztalatait összefoglalva így ír:



A versben többnyire *képekről* van szó. A költői kép kettősség által jellemezhető: egyfelől szemléletes, az érzéki tapasztalat értelmében vett esztétikai tárgy, másfelől azonban a képek maguk azok, amelyek lehetetlenné teszik a tárgyasítást, amennyiben sosem teljességgel ki-meríthetők, nem vizualizálhatóak. Egy költői kép, amennyiben egyáltalán érdemes erre a névre, mindig több, mint amit ténylegesen elképzelték.¹

A nagy *talány* kötet verseinek nyelvére ez a megfontolás ugyanúgy érvényes, mint ahogyan az a fontos megállapítás is, hogy „a versekben valóban nem *metaforákkal*, hanem *fenoménekkel* találkozunk.”² Tranströmer „új” képvilágának jellemzője, hogy „metaforái” a hagyományos hétköznapi és költői nyelvműködés stratégiáival sem könnyedén felfejthetők, ha az olvasó nem veszi komolyan a figyelem és az értelmezés *fordulatára* való implicit felszólítást. Hogy a „lélek suhan”, nem meglepő dolog. Hogy a „föld mélyén” teszi ezt, az a fordulatot jelzi, melyre Tranströmer lírájának olvasása közben kényszerülünk.

Hasonlóan ahhoz, ahogyan Rilke makacs és életművét viszatérően átszövő állítása kapcsán már tudhatjuk, élet és halál, az élő és a halott Tranströmernél új összefüggésbe állítva, egységben jelennek meg. Ami a föld alatt van, hiszen halála után a föld alá került, sajátos *életet* él, hiszen a jelenleg élő előfeltételét alkotja.

csak megfordítva – vakondfénykép:
fakó színű, néma négyzetek.

Ott születtek a határozatok. A holtak csontjai
nem különböztethetők meg az élőkétől.³

A korábbi, *Átlátva a terepen* című szöveg madártávlata, mely a föld alól nyílik meg, szintén ezt a képtelen *képet* jeleníti meg előttünk. A *halál* tapasztalhatatlan tapasztalata adja azt a sajátos optikát, melynek elsajátítására szükségünk van, ha Tranströmer verseinek világába kívánunk betekinteni. „A halál szele rezzenéstelen.” Ez az oximoron az első öt vers mottójául is szolgálhat, melyek bevezetik a kötetet. A halál azonban nem dekadens erő ebben a költészetben; Tranströmer önértelmező szavai, melyek költői feladatát írják körül, egyértelművé teszik ezt:

És itt jövök én, a láthatatlan ember, talán egy
hatalmas Emlékezet alkalmazottja, hogy épp
most éljek.⁴

Hogy mi az, ami Tranströmer líráját halálra fókuszáltsága ellenére a dekadenciától élesen elválasztja, erre a kérdésre haikuin keresztül is megkaphatjuk a választ.

Az európai hagyományban a haiku műfaja a kontemplatív természeti líra kategóriájában erősödött meg, úgy is, mint a zen buddhizmus adaptációjának médiuma. A klasszikus haikuban a *kigo* (évszak-szó) és a *yoin* (utózenegés, különleges szemantikai aura) legalább annyira fontos, mint az 5–7–5-ös, a műfajhoz tartozást már első olvasatra erősen sugalló szótagszám. A kontemplatív viszonyulás a haiku versterén belül az embert körbevevő életvilágot megfosztja hétköznapi, eszközszerűen fel- és kihasz-

náló, binárisan megkülönböztetett tulajdonságaitól. A haikuban a körülöttünk lévő dolgok természeti létezőkké, az évszakok változásainak körszerűségébe visszaágyazódó, önmagukra záródó dolgokká válhatnak. A haiku Tranströmernél azonban nem elsősorban ezekkel a jellegzetességekkel bír. Sokkal inkább nyugati önértelmezésünk egy másik fontos aspektusára mutat rá, hiszen az autentikus természetlírát összeköti a(z) (ön)tudat problémájával.⁵ Tranströmer verseinek rejtélye véleményem szerint abban áll, hogy költői gondolkodása Merleau-Ponty festészetleírásának értelmében nemhogy asszimilálna magába az őt körülvevő dolgokat, hanem a költői (ön)tudat egy rejtélyes fordulata közben annak tapasztalását próbálja megragadni, ahogyan az *én* oldódik fel az őt körülvevő élmény közegében. Haikuinak fordulópontja ezért aztán nem is az évszakot jelző szó után és következtében várható, hogy egy hasonlító és egy hasonlított egymásba játszatásával az évszakra jellemző létállapotot kontemplatív megragadja. Nyelvének jelrendszere a haiku hagyományos működésének meghaladásával *kétszeresen* túl van a szó szerinti és a metaforikus jelentés bináris oppozícióján. Amikor azt olvassuk:

Esősugóság.
Egy titkot suttogok, hogy
bebecsássanak.

akkor a „becsáztatás” sem csupán valamiféle, a vers terén és nyelvén túlmutató misztikus világra vonatkozik. Ahová a tudat, a tudatának *éppen* tudatába kerülő *én* bebecsáztatást kér, az paradox módon *éppen* az esősugóság maga. Az eső hangja az, amely a füllé redukálódott ént arra buzdítja, hogy önmaga *halló* minőségére újra rákérdezzen. A látás világába való kontemplatív-önreflexív betekintésre példa a következő haiku:

Erkélyen állok,
napsugárkalitkában –
mint egy szívárvány.

Az éles napsütéstől teljesen fénybe boruló erkély annak lehetőséget hozza meg a tudat számára, hogy önmagát mint látót megpillanthatóvá tegye. Az emberi érzékelés komplex világa Tranströmer költészetében hasonlóképpen bomlik le a látás

¹ BARTÓK Imre: *A költői figyelem fenomenológiája*, Új Forrás, 2011/10, 30.

² *I. m.*, 32.

³ *Átlátva a terepen* = 117 vers, 89.

⁴ *Decemberi este, 1972* = 117 vers, 90.

⁵ Ennek értelmezéséhez segítségül hívhatjuk Maurice Merleau-Ponty egy kései tanulmányát, *A szem és a szellemet*. „A rejtély abban van, hogy testem egyszerre látó és látható. Ő, aki minden dolgot néz, önmagát is meg tudja nézni, és fel tudja ismerni látóképességének »másik oldalát« abban, amit imígy lát. Látja látó önmagát, tapintja tapintó önmagát, látható és érzékelhető önmaga számára. Alany [*un soi*], de nem a transzparencián keresztül, mint a gondolkodás, [...] hanem olyan alany, amely az összevegyülés és a narcizmus révén létezik, annak összetartozása révén, aki lát azzal, amit lát, aki tapint azzal, amit tapint, az érzékelő és az érzékelt összetartozása révén, vagyik a dolgok közegébe ágyazott alany, akinek arca és háta, múltja és jövője van...” MAURICE MERLEAU-PONTY: *A szem és a szellem = Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, Kijárat, Budapest, 2002, 55–56.

és a többi érzékszerv lehetőségére, mint ahogyan a fehér fényt egy prizma színárnyalataira bontja. Amennyiben megkísérlem Merleau-Ponty szavait – melyek a festészet fenomenológiai értelemben vett lényegét próbálják megragadni⁶ – Tranströmer költészetére alkalmazni, akkor *A szem és a szellem* kontextusának többi előfeltevését megtartva – a szem mint a világ része, a tudat mint a világban feloldódó, annak részeként (ön)mozgó entitás – azt mondhatnám: „a nyugati költészet Szapphótól napjainkig soha nem magasztal mást, mint az (ön)tudat rejtélyét.” Ennek segítségével talán felfejthetjük, mire utal a kötet záró haikuja, mely egyben Tranströmer kötetének címadója is:

Embermadarak.
Az almafák virágban.
Ez a nagy talány.

Az ember úgy szállja meg a virágzó almafák látványát, ahogyan az eleséget és rejtékhelyet kereső madarak a gyümölcsfák ágait. Látó, érzékelő, gondolkodó és ön-gondoló minőségében környezetét nem csak megpillantja és listázza, hanem belakja, és környezetének hangulataival, értékeivel, beteljesüléseivel olyan módon záródik egybe, mint ahogyan a rigók és más énekesmadarak sem élhetnének a kert kibomlása és virágzása nélkül. Nem véletlen tehát az sem, hogy a kötet utolsó, XI. részét a tenger és az almafa képe uralja. A haikuk zárt egysége itt megtörik, és a ciklusszerű elrendezés jelentősége kerül előtérbe. „A tenger egy fal”; „Itt járt a kék óriás”; „Nagy lomha szél fúj / a tenger könyvtárából” – ezek a képek mind a határtalan horizontot ünneplik, melyet a tenger nyújt a tudat számára.

Nagy lomha szél fúj
a tenger könyvtárából.
Itt nyugalom lesz.

A kontemplatív nyugalom, melyet itt a tenger ígér, Tranströmer haikui közül csak némelyikben adatik meg. *A nagy talány* versei a tudat színterének változásait a gyásztól („Fölémbem hajol a halál”) a rettegésen („Sötét. Elragad.”) át a monotoníáig („Csapzott fenyőfák...”) és az epifániáig („tüzet / legelő kecskék”) meg tudják ragadni. Képesek arra, hogy a tudat rejtélyét a legváltozatosabb megjelenési formáiban jelenítsék meg.

Egyetlen téma van, mellyel Tranströmer versei látszólag hiábavalóan birkóznak, és ez a halál témája. A *Hóhullás* és az *Aláírások* című versek a halál személytelen személyességének nyugtalanító önellentmondásában rezegnek. A *Hóhullás* szubjektuma a „mások temetési” után fellépő szükségszerű és tár-

gyilagos reflexióval próbálja leírni a tudat számára önmaga végsőségének rejtélyét, mígnem ez a próbálkozása a semmibe épülő híd absztrakt és önellentmondó képébe torkollik. Az *Aláírások* című darab (saját banális címét meghazudtolva) egy látomásos-álombeli helyzet leírásával kezdődik. „Át kell lépnem a sötét küszöböt.” A vers arra vállalkozik, hogy a letűnőfélben lévő élet küszöbén való átlépés utáni „élményt” lehetetlenségében ragadja meg. „Világít a fehér okirat.” Az okirat körül sürgölődő árnyakat nehéz lefordítanunk egyén és név, tudat és öntudat egységként. Az aláírás aktusának kényszeres végrehajtása a küszöbön túl a lehetetlent súrolja. A beszélő *énje* is hamarosan túlexponált fotográfia kontúrjaihoz hasonlóan oldódik fel még a vers terén belül: „Míg végül utolér engem, / s összehajtja az időt.” A mágikus és mégis hétköznapi gesztus, az „összehajtás” az idő dimenziójára vonatkoztatva a végtelen és a pontszerű öröklét egybeesésére utal – nem feltétlenül meggyőzően. Az *én* és tudatának szempontjából ez ugyanis már egyre megy. Önmaga állandóságának illúziójától mindenképpen meg kell, hogy fossza magát. Végző soron *énünk* makacs illúzióját roncsolják a kötetben az ezek után következő haikuk is, azonban ellenkező előjellel – az élet élménye felől.

Tranströmer versei lehetővé teszik az olvasó számára, hogy lételeményének egyszerűségét intenzíven, a pillanat érzésvilágának előjelétől függetlenül, a tudat önoldódásának képességére rácsodálkozva élje meg. Ez az, ami miatt az új, kicsi kötet megjelenése harmadik értelemben is ünnep.

⁶ „A szem olyan műszer, amely magától mozog, olyan eszköz, amely feltalálja saját céljait, a szem *az, ami* a világ egy bizonyos összeütközése által jött mozgásba, és ami azt a láthatóban rekonstruálja a kéz nyomain keresztül. Bármely civilizációban születés is, bármely hitből, indítékból, gondolatból, bármilyen őt körülvevő szertartásból, és még akkor is, amikor úgy tűnik, hogy másnak van szentelve, legyen tiszta vagy nem tiszta, figuratív vagy sem, a festészet Lascaux-tól [barlangrajzaitól] napjainkig soha nem magasztal mást, mint a láthatóság rejtélyét.” (*I. m.*, 58.)

▸ Gilbert
Edit

Oldalági kapcsolatok Ljudmila Ulickaja életművében

(Ljudmila
Ulickaja:
A mi
Urunk
népe.
Fordította:
Goretity
József,
Magvető,
2012)



Amikor az ősszel Ljudmila Ulickaja a budapesti reptéren beült velünk a rektori autóba, amivel elvittük Pécsre, első mondata így hangzott: „Ezt az utat már régen meg akartam tenni.” (A második pedig: nem szeretem a felhajtást.) Régóta kívánczik Pécsre, találkozni az őt értelmező közösségekkel. Mi pedig régóta dédelgettük az álmot, hogy Ulickaját vendégül látjuk Pécsen. A Nemzetközi Íróprogram és szívós kurátora, Méhes Károly

segítségünkre volt ennek kivitelezésében és valóra váltásában. Kulturális Főváros mivoltunk lecsengése után is maradt ugyanis akarat és akadt áldozatvállalás a város vezetőiben, hogy elhívhasuk magunkhoz néhány hétre pihenni, írni „távol a világ zajától” – ahogy ezt mi elképzeltük. Mármint hogy a program szellemében itt alkosson, a kies mediterrán periferián. Több hetes regenerálódás, nyugodt alkotás messze az otthonától, bármennyire szeretné, az ő helyzetében nehezen adatik meg. Kapcsolatot tart így is városunkkal. Egyes médiumok úgy tudták, első budapesti látogatásakor tartott, két könyvét körüljáró orvos-irodalmár konferenciánkon Pécsen jelen volt személyesen. Igaz, találtunk neki szerepet benne, hívtuk valóban, ő hezitált („Zavarban lettem volna” – mondta), s talán tényleg nincs szükség a szerzőre ott, ahol konferencia formájában beszélnek a műveiről. Többnyelvű kiadványainkat, melyek alkotásait értelmezik, megkapta később, s kíváncsi volt szerzőire.

2011 őszén beváltotta ígéreteit. Az új Tudásközpont két

nagy termét kellett egybenytíni, annyian voltak rá kíváncsiak Pécsen. Az orosz nyelvű (két tolmács által fordított) beszélgetés az oroszul még tudó volt orosz tanárok és a most újra oroszul tanulók számára különösen izgalmas volt. Az orosz beszéd, szó rehabilitációja is zajlik az ilyen alkalmakkor, s nagy az öröm a közönség egyes tagjaiban, hogy értik a nyelvet, büszkéek rá, hogy van értelme, haszna ennek a tudásuknak. Érződött az izgalom a teremben, a kellemes felajzottság fel-felhangzó morajaiban a részesültség, a beavatottság élménye, hogy a sok egykori orosz tanár és valamikor oroszul tanuló emlékszik még a szavakra. Ulickaja itt is elmondta, milyen hálás, hogy a lebombázott Budapest keltette rossz emlékek s a hívatlan vendégként hosszán az országunkban tartózkodó szovjet hadsereg és a ránk erőltetett rendszer sem tudta elvenni a kedvünket irodalmuktól. Nagyon büszke és boldog, hogy személyében az orosz író is elfogadjuk.

A közönség kérdéseivel megnyújtott beszélgetés nem nélkülözte a meglepetéseket. Egy idős hölgy megható, zavaros, többnyelvű, érzelmetől áradó gesztusa, majd egy szikár, szigorú középkorú nő határozott, már-már harciasan nekiszegzett kérdése: „Mi a viszonya saját zsidóságához”? Ulickaja válasza (a szó szerinti szöveg a Pécsi Íróprogram soros kötetében jelenik meg) két részre oszlott. Mindkettőért nagy tapsot kapott. Az elsőben arról beszélt, hogy identitásának egyik összetevője ez, több más mellett, s nem a lehangsúlyosabb. Aztán pedig, hogy ha a zsidókat újra haláltáborba hajtánák, ő is velük tartana. S hogy fiatalkorában pravoszláv hitre tért, de eltávolodott a vallástól, amiben az egyház jelenlegi vezetőségének nagy szerepe van.

Kereső, nyitott, a kész válaszokat el nem fogadó, azokra újra és újra rákérdező íróként s emberként a felelős gondolkodás, a kritikus szemlélet szükségességére figyelmeztette a jelenlévőket. Közéleti szerepvállalása és műveinek sora is a megújulás és a radikális, szolidáris gondolkodás, a megértésre törekvés és a közélet, közvetítés lenyomata. Legutóbbi műveinek bátorságát, etikus kiállását és a jelen bizonyos szólamaival szembeszegülő alaphangját azonban mintha az esztétikai kidolgozatlanság fajsza, némileg disszonánssá hangolta volna át. Ám az azokat időnként erő kritiká nemcsak ebből fakad. Ideológiai okai is vannak. Az *Imágót* például többek közt azért is támadják, mert az orosz nacionalisták úgy olvassák, hogy a Brezsnyev-rendszer ellenzékét kizárólag a zsidókon át mutatja be, akik így, a mű szerint szinte kizárólagos hősei és áldozatai a rendszernek.¹ A *Daniel Stein*,

¹ Galina Csisztyakova azt nehezményezi, hogy az *Imágó*ban a zsidók az igazi oroszok, értelmiségiek és áldozatok. Úgy véli, túl nehéz intellektuális-etikai-esztétikai feladatnak bizonyul Ulickajának a közelműt megírása. A regényben összeszóródnak különféle ellenzéki pozíciók, prototípusok, s bár nem dokumentarista mű, zavaró, hogy a részletekből ráismernek a kor tanúi bizonyos valós személyekre, de eltorzítva látják viszont őket. Kérleltelen a koncepció, a cím sem kellően motivált, állítja. Ideológiai tisztázatlanság, a szerzői nézőpont hiánya jellemzi a könyvet, a kedélyeket viszont kellőképpen felborzolja a sokféle érzékenységet érintő mű. Sokkal óvatosabban kellene a disszidens-témaéhoz nyúlni, foglalja össze kritikái észrevételeit a szerző. Галина Чистякова: *Фальшивая книга или Карикатуры писательницы Улицкой*, http://le-online.org/index.php?option=com_content&task=view&id=624&Itemid=27&PHPSESSID=9p1qs4t8tl302f53bfesut4q6.

tolmács sem tetszik egyik vallás fundamentalistáinak sem. Ezeknek a regényeknek a (narrato-poétikai) problematikusságára szeretnék most kitérni. Mindkét mű szándékában ott a szintetizáló és világjobbító attitűd, a határozott világszemlélet, a társadalomkritika, az esetetek melletti állásfoglalás, a megbocsátás képviselete, azaz a választott témához fűződő mélységesen etikai jellegű viszony. Olyan kérdéseket feszeget, amelyek morális, közéleti énjét érdeklik, keserítik el, háborítják fel. Kárhoztatja a nosztalgiát az elmúlt rendszerrel szemben az által, hogy megmutatja, tragédiába torkollott az ellenállás, ellehetetlenült minden különvélemény. Halálra ítélt gesztus volt a szolidaritás. Ulickáját gyakran vádolják – tévesen – rózsaszínű világlátással, azzal, hogy nála rendre megoldódnak az emberi világ problémái. Az én értelmezésemben másról van szó. Műveiben a világ működésének törvényszerűségeit igyekszik megláttatni, de nemcsak a javító-helyrehozó tendenciáktól, hanem a „rossz” működését is, az elromlását, a hanyatlását s az elbukását: a kudarcos, sikertelen törekvések, rendszerek mechanizmusait. Ezek narratív logikája ugyancsak megkapó, mert benne Ulickaja megért és megértet összefüggéseket. (Különös női hangon, írja róla Jevgenyij Szavcsenko², finoman és nem agresszívan, de határozottan: hideggyérrrel és távolságtartással közöl az ember, a társadalom betegségéről kellemetlen tényeket például a *Kukockij eseteiben*.) Ennek katarzisa megy végbe a felismerés folyamata által az olvasóban. Nem azonos színvonalon történik meg azonban a dolgok alakulásának, egymásból való kibomlásuknak a mikéntjére való ráismertetés a különböző opuszokban. Az *Imágó*ban például kevésbé sikerül belülről kibontania a folyamatokat. Túl sok a szereplő, ahogyan a *Daniel Steinben* is, s nem különülnek el az alakok egymástól kellőképpen. Felvázolt típusok, nem vérbő alakok. Nem hatnak a karakterek fiziológiai mivoltukban és nem hatnak az olvasóra fiziológiailag. Nem válnak egyszerűvé, összetéveszthetlenné és megjegyezhetővé, nincsenek megoldva poétikailag. Nem elég összetettek és sajátzerűek, hogy elkülönüljenek a másiktól, s önmagukban érvényességre tegyenek szert. Ulickaja az *Imágó*ban végigköveti, miként nem hagyják létezni az ellenzékieket, s hogy buknak el sorra. Hogy a felajánlott disszidálás, a gyors kitelepülés lehetősége sem old meg politikai okból ellehetetlenülő egyéni életsorsokat. Az egyik főszereplő felesége például, amikor férjének távoznia kell, nem tudja elképzelni, hogy máshol éljen. Marad, de elsorvad a csapdahelyzettől, a tehetetlenségtől. Belebetegetdik a situációba, amit nem tudnak megoldani. Férje sem képes itthagyni a családtagjait, akiket majd anyósa „ment ki” a megrekedtségből, s viszi el s veszi az apátiába süllyedt fiatal nőt s kisgyermeküket magához. A férfi végzetesen elmagányosodik, sorsát a további hatalmi nyomás, az alkohol, a baleset, a betegség és öngyilkosság kombinációja oldja meg, végzi be, mint valamiképpen a többiekét is a könyvben. Néhány ilyen történeteszlál sejlik át a cselekmény sűrű szövetéből: a nő például, aki, amíg van remény, hátráltatni tudja a halálos kór terjedését szervezetében, s amikor az, a remény oda lesz, mert a szeretett s disszidálásra kényszerült férfi külföldön meghal, hete-

ken belül maga is elpusztul. A férfi érthetetlen és sürgős távozásának oka a történetmesélés időbeli ugrásai miatt az olvasó számára is később válik világossá: megszarolták, beszervezték. Felrémlik még a női vonalból (amit a könyvet beharangozó rövid összefoglalók nem emelnek ki) a naiv barátnő esete, akinek nem mondják el a többiek, hogy biztosak benne: élettársa besúgó, s kénytelenek óvatosan bánni az információkkal a jelenlétében. Meglepő fordulatok következnek be időnként a vélekedések valóságtartalmát illetően. S a sztori bár fordultatos, nem válik az egy-egy figura részévé, nem kötődik szorosán hozzá, nem mélyül el egy-egy alak ábrázolása. (A referenciálisan olvasókat, akik kulcsregényként állnak a szöveghez, zavarja az életbeli modellek keveredése is.) A kis novellák, történeteszlalak csomópontjai elszigetelten hatnak, nem kötődnek kimunkált arcélekhez, alakokhoz, behelyettesíthetők. Vannak intratextuális átkötések, áthallások, amelyek akkor jók, ha nem pusztá ismétlések. (A moduláció nélküli ismétlődésekre is van példa az életműben: elbeszéléseiben s az *Életművésznök* című elbeszélés-ciklusában több alak és situáció regényeinek építőeleme is kevés változtatással.) Jó értelemben lehet beszédes a krími tatárok motívumának összehasonlító elemzése a *Médea és gyermekeivel*. Ott egyéni szinten feloldódik a társadalmi méretű konfliktus. Médea kitelepített tatár szomszédjainak az egykori lakhelyükre hazalátogató utódjára hagyja házat. Nem a maga családjára. Egyesek az érintettek közül a nagy családból ezt némileg rosszallják is. Az epilógus szerint egy másik házban viszont mégiscsak folytatják Médea életmódját, örökségét, szellemi és fizikai szinten is tovább víve a tradíciót: unokaöccse, Georgij és az egykor mellettük nyaralt északi lány, Nóra házasságában. Ulickajára jellemző megoldással tehát: nem vér szerinti rokonok öröklik a házat. (Ulickaja sokat tud és sokat mond a nem vér szerinti kapcsolatok erejéről, csonka és másképpen teljes családokról, nevelőszülők és nevelt gyermekek erős kapcsolatáról.) Vér szerinti rokona, Georgij sem közvetlen leszármazottja Médeának. Ő, a kedvenc unokaöcs nem közvetlenül, nem fizikailag örököl tehát, mégis folytatja az ő örökségét, mert újra tudja és akarja teremteni (fizikai jegyeiben is!) az ő életterének atmoszféráját, szellemiségét egy másik helyen. Nem Médea megüresedő hajlékában, mert az a tatár fiúé lett, hanem másutt, egy (másik, sokadik) szomszédos házban, ráadásul a külső alkatában, fiziognómiájában a rájuk legkevésbé sem hasonlító Nórával, aki átveszi Médea szokásait, háztartásának elemeit. Nóra tehát családjukba beházasodva szellemi és fizikai szinten is folytatja a biológiai értelemben gyermektelen szomszéd-ösanya életvitelét. Ezek az oldalági, érintőleges, sajátosan metonimikus kapcsolódások, Ulickaja nagy találmányai jellemzőek az életmű egészére. A krími tatárokon esett társadalmi sérelem ily módon, az egyéni áldozatvállalás gesztusában az egyének szintjén feloldatik. Ebben a regényben, a fiktív szereplők világának irodalmi-szimbolikus szférájában érvényesülhet az oldalági érintkezések narratív metonimiájának alakzatában kife-

² ЕВГЕНИЙ САВЧЕНКО: *Букер десятилетия. Улицкая*, <http://odosuge.com/literature/ulitskaya>.

jeződő ethosz. Nem így az *Imágóban*, de ez nem a minőségükre vonatkozó különbség. Ott erre nincs mód, ott más a keret, az optika. Ulickaja megmutatja, hogy mennyire nem naiv. Láttatja: amikor nem kisemberekről van szó, hanem politikai vezetőkről, a rendszerrel nyíltan szembeszegülő közéleti figurákról, nincs kiút, mert ilyenkor nem elég a szimbolikus, magánemberi tett. A hatalom előterében fellépők nem részesülhetnek védelemben, rajtuk velük rokonszenvező társaik sem tudnak segíteni. Velük nem lehet szolidárisnak lenni, csak önkiiktató módon. E későbbi művének cselekményében a kitelepített krími tatárok vezetőjét súlyos betegen börtönbe zárják. Kihozatalára csak a nemzetközi nyilvánosság bevonásával lehet némi esély. Regénybeli hőstünk e tatár politikai segítséget kérő lányát elviszi a híres ellenzékihez, aki vállalja, hogy cikket ír apja kimenekítése érdekében a külföldi médiába. Tette, hogy összekötötte a lányt az ellenzéki politikussal, a hatalom számára elfogadhatatlan, jóvátehetetlen. Nincs hát mindenre gyógyír Ulickájánál, korántsem fordulnak folyton jóra a dolgok, ahogy a *Kukockij esete*iben is helyrehozhatatlanul elromlik a főszereplők élete – az innenső világban. De amíg korábbi műveiben megjegyezhető a szereplők arcéle, hangulatuk, aurájuk, nyelvük van az alakoknak, az utóbbi évek művei mintha ebből a szempontból nem lennének eléggé kimunkálva. A koncepciót nem tölti ki meggyőzően az anyag. Kirajzolódik a séma, de sok a szereplő, akik gyakran sematikus, egy-egy vonással illeszkednek a rendszerbe, ám éppen az hiányzik jobbra, ami korábbi művei által naggyá tette az írónt: e szereplők aurája. A szellemi konstrukció most a domináns, míg régebben magukból a szereplőkből, sokoldalú motiváltságukból bomlott ki a történet. Plasztikusan megrajzolt, sokszorosán átgondolt, a narráció által többfelől motivált, múltjukban-jelenükben-jövőjükben egyedien létező karakterek voltak a korábbiak. Összetéveszthetetlen gesztusaik, szimbolikus génjeik által megmutatott, irodalmi életre keltett alakjukat határozottan érzékelt lehetett. A tudatos, rejtőzködő, objektív narráció mintegy belülről mozgatta őket, míg újabban külsődleges a történet és a személy viszonya, s előtérbe kerül a szubjektív narráció, a szerzői részvétel, a szerzői én elismert, feltárt küzdelme az anyaggal, a témával. Korábban Ulickaja az eltávolító narráció gyakorlatát követte, hogy az olvasó a saját érzéseit élje át általa.³ (Natalja Gurevics úgy tekint az Ulickaja-életműre, mint ami időn kívüli diskurzust kezdeményez a kor problémáiról, orientációs támaszokra mutatva; ilyen a *Daniel Stein*-jelenség is.) Popova és Ljubeznaja azt az általános olvasói tapasztalatot fogalmazza meg, hogy bár tudni lehet, nem közvetlenül életrajziak, mégis mintha saját tapasztalatból, megfigyelésből születnének legjobb művei. Mintha az egyediből, a lokálisból általánosítva tágulna egyre szélesebb körök, a társadalmi érvényesség felé perspektívája.⁴ Még ha nem is nyilvánvalóan önéletrajzi ez a tudás nála (sokat köszönhet a könyvtárnak, mondja alkotói módszeréről Ulickaja), én is úgy látom: az írónt jól sikerült műveiben gondos realista módjára igencsak ügyelt az érzéki részletekre, a valószínűség, az életszerűség elérésére. Átfordításomban a valószínűség fikcióinak

tekinthetők korábbi művei. Az etikailag motivált, liberális, humanus, rokonszenves téma és eszme előhívta cselekmény későbbi műveiben már nem áll össze ily mértékben, nem szervező irodalmi értelemben, ennek okait keresem. Paradox módon ezekben a szövegekben érhető inkább tetten az önéletrajziság, a személyes érintettség, mégis ezeknek kisebb az elhitető erejük. Valószínűleg hiányzik a távolság. Tiszteletreméltó vállalkozás a két utóbbi tárgy (szovjet korszak, egyházak ellenségeskedése) dokumentarista, referenciális, sok háttérmunkát, anyaggyűjtést kívánó feldolgozása, ám valamiképpen nem kielélt a végeredmény. A rengeteg információt, adatot nem sikerült kellően eltávolítani (magától és az adatok önértékétől). Nem strukturálódtak, transzformálódtak át, nem váltak általánossá s egyúttal egyedivé, s egyediségükben szimbolikusá. Kimaradt, valószínűleg a sietség, a publikálási kényszer, a világhírnév kényszerítő ereje miatt néhány alkotói fázis. A személyes bevonódottság Ulickaja számára új műfajokat hív létre. A szerző színre lép, saját nevével nyilvánul meg a *Daniel Stein*ben, s az átdolgozott dokumentumok közlése s az átdolgozás folyamatára, mikéntjére, töprengéseire való ráláttatás vegyes eredményt hoz. A narráció áldokumentarista, a szerző kezébe került és általa hallott, kinyomozott események átírata. Saját személyét is szerepelteti, ami hangsúlyozza érintettségét. A szerző személye előlép, előtérbe kerül, s nemcsak a köszönetnyilvánításban és a valóság és fikció viszonyának részleges tisztázásában paratextuálisan, hanem közbeeső fejezetekben is. A dokumentumközlés montázszerűvé teszi a művet, hézagossá, pontszerűen elmélyülővé. A hiányzó narrátor miatt nem kapunk többoldalú portrét a személyekről, akiket írásaik és mások írásai, változatos formájú jegyzetei révén ismerünk meg. A valószínűségnek ez a szintje, az átdolgozott valóságé, amely referenciális viszonyban marad a történettel, fémjelzi a szerzői komolyságot és a szerzőnek tárgyával, annak tényeivel való szoros kapcsolatát. Ez a közelség féloldalas teljesítményhez vezetett, amelynek pozitív serpenyőjében ott a témaválasztás nagyfokú bátorsága és eredetisége, a fiktivizált vagy fiktív dokumentumok keltette erős intellektuális és érzelmi hatás, a felháborodásé, felismerésé, tiltakozásé, elkeseredésé, melyek során ráismerünk a jelen egyházainak marakodására, a kereső embert kitaláló felfuvalkodottságára, rideg távolságtartására, könyörtelenségére. A szöveget képező egyes dokumentumok, levelek, végzések, jegyzőkönyvek tanúsítják mindezt a cselekmény egyes fordulataiban – ám csak ezek a fordulatok válnak láthatóvá. Stein befogadó, irgalmas, a vallás(ok) szellemét és nem betűjét kereső attitűdje mozgatja a szálakat, eltalálnak hozzá a kirekesztettek és a keresők. Halála után megszűnik, szétszéled a közösség. Realista, dezilluzionista látélet a mű a kivételesen

³ Наталия Гуревич: Людмила Улицкая «Я – рассказчик своего времени», <http://novostiliteratury.ru/2012/03/lyudmila-ulickaya-ya-rasskazchik-svoego-vremeni/>.

⁴ „Elég autobiografikusak”, minthogy „átélt élmények, események” fantáziái, jegyzi meg Popova és Ljubeznaja, lásd: И. М. ПОПОВА – Е. В. ЛЮБЕЗНАЯ: Феномен современной «женской прозы», http://vestnik.tstu.ru/rus/ft_14/pdf/14_4_025.pdf

integratív személyiség hatóerejéről korunkban, az ismétlés, az ókeresztény közösség újraalapítása részleges, epizodikus sikeréről, a vallások bölcsőjének vélt hely, Izrael koncentrált feszültségéről, mely allegóriája jelenkorunk vallási háborúskodásának is. Az eszmei vonalvezetés következetes, határozott, az azt alkotó, összetevő, prezentáló személyek szereplőként ideologikusak. Saját sorsuk nem válik eggyé fizikai karakterükkel, ami meglehetősen halovány, kidolgozatlan. Valamit tehát elhagyott Ulickaja az utóbbi években. Az *Imágó*ról és a *Daniel Stein*ről is elmondható, hogy éppen az alakok hitelessége, elhíhetősége kérdőjeleződik meg bennük, minthogy eszmei konstrukciók hordozói. Az írásművészetére korábban jellemző plasztikusság, hús-vér jelleg, megfoghatóság elillanni látszik. Részletekben, halványan megvannak ugyan nyomai: például az *Imágó*ban gyakran betegek a szereplők. A test, az anyagosság tehát jelen van az ábrázolás egy – általánosabb – szintjén, fontos események kimenetelét befolyásolja a szereplő fizikai állapota, közérzete. Az egyes szereplők mégsem jelennek meg vizuális, plasztikus alakként. Daniel Stein személye a tolmács-regény főszerepében idealizált, nem hordozza hús-vér figura jegyeit. Mintegy nyomtalanul kimenekül például kettős szerepköréből, főként a fiatalkoriból, amikor a németek tolmácsaként törekedett a zsidók megmentésére. Azok az akciók, amelyeket ez idő alatt végrehajt, testi-lelki nyomokat kellett volna, hogy produkáljanak rajta. Mintha sértetlenül megúszná mindezeket. Lehet, hogy a kompozíció koncepciója maga nem engedi megmutatkozni e nyomokat, hiszen elképzelhető, hogy sem a saját maga, sem a mások által készített s róla vagy neki szóló szövegeknek nem érdekük, hogy ez kiderüljön. Ez esetben a tudatos elhallgatás és a narratív manipuláció alakzataival találkozhatunk, ám a szövegnek valamiképpen jeleznie kellene e hasadásokat. Ezt az elliptikus narratív eljárást a fel-felbukkanó szerzői szólammal Ulickaja itt próbálja ki, s immár elhagyva korábbi semleges pozícióját, amikor nem lehetett felfedezni a szerző képét egyik szereplőben sem, sem vélekedését, ideológiai pozícióját. (A Daniel Stein-figura autobiografikussága áttételesen jut érvényre, s annak tűnik fel, aki tud az életrajzi szerző pravoszláv hitre téréséről. Azt pedig, hogy ki volt a prototípusa, az életrajzi elbeszélő tudunkra adja.) Néhány életrajzi adalék ugyan feltűnt korábban is a művekben (a Krím, a színház világa, a festő férj), ám a rengeteg szereplő közt nem lehetett tudni, melyikkel azonosul, melyik hordozza az ő életének, sorsának elemeit, az ő meggyőződését, nézeteit. Nem volt didaktikus, nem ítélte, teret hagyott az értelmezői eljárásoknak, sokrétű kompozíciója egyenrangú megoldásokat, felismeréseket, választásokat tett lehetővé az átélhető, közel kerülő, jól megformált szereplők közül. Annyi életvilág, foglalkozás, típus fordult elő nála a főbb szerepekben is, hogy legfeljebb az ismétlődéseknél volt gyanítható a biográfiai érintettség. (Ha összehasonlítjuk például Szabó Magda önéletrajzi jellegű elbeszélőjével, nyilvánvaló a különbség.) Mégis átlátható a tipológia, a szereplők vérvonalai, az összetartozások és különbségek kémiaja. Az *Imágó* (jelentős orosz irodalmi, kultúratörténeti háttérrel, a

művészet közegében) kortársai, barátai, ismerősei élettörténeteit használja fel, akiknek név szerint köszönetet is mond vallomásaikért, segítségükért. Ez is közeli és aktuális, referenciális igényű feldolgozása a közelmúltnak. Talán hosszabb érlelési folyamat kívántatik az elemibb erejű, felismertető narratívához, egy központi, szimbolikus történetmag találásához. Alapvetően novellaíró tehetsége (többször nyilatkozta is, hogy tart a nagyepikától) a kis történetek összefűzésekor képes rendhagyó és működő formákat alkotni. Előre és hátrautaló családregényeket a *Médea és gyermekeiben* és a *Kukockij eseteiben*, az előbbiben verseket is tartalmazó szerelmiháromszög-történeté csúcsosítva, a másikon huszadik századi társadalmi regénybe foglalt metafizikai betéttörténettel. E két regénye nem foglalható össze röviden, mint-hogy bonyolult, többszintű kompozíció jellemzi őket. A *Vidám temetés*, az *Odaadó hívetek*, *Surik* egyszerűbb szerkezetű: egy ötlet epizódokon át való kifejtése, olvasóbarát megvalósulása. Latin-amerikai szappanopera a liberális értelmiségnek, mondják egyes, inkább későbbi műveire gúnyosan fanyalgó kritikusai, így L. Danyilkin,⁵ más pedig azt, hogy ár- és színvonalcsökkenés következett be életművében.⁶ Az olvasmányosság, a fogyaszthatóság kritériumai többé-kevésbé illenek rá, bár különböző mértékben és okból. Hol a túlzásfoltosság, hol a többkomponensű kód (lásd a *Kukockij*-regény narrációját) nehezíti ezt. Magas művészi színvonalú prózája koncentrált figyelmet igényel, profi lektúrjei szórakoztatók: időnként valóban a populáris mezsgyéjén halad. Az utóbbi években magyarul megjelent, imént tárgyalt két regénye könnyednek ugyan nem mondható, s a nézőpontváltások, időbeli ugrások és a rengeteg szereplő miatt nem is követhető könnyen, széttartó a szerkezet. Láthatólag kísérletezik az újabb és újabb megszólalási módokkal az őt aktuálisan foglalkoztató témákról. A közeli valóság feltárásának kísérlete mintha nem talált volna eddig igazán adekvát formára nála. Nincs még meg a ritmus: amint megéreznék egy szereplőt, el is távolodik tőle a cselekmény, mást mutat, s mire visszatérhetek hozzá, elhalványul, mi is érintett meg benne, már ha nem tévesztem össze valaki mással. Nem mélyül el az élmény. A többközpontú, ám felületesen összekomponált cselekményben kevesebb érdekkeltség mozog, mint a kidolgozott kronotoposú (írásomban sokat hivatkozott) két korai regényben.

A magyarul bő fél éve olvasható *Történetek gyerekekről és felnőttekről* hosszú elbeszéléseinek cselekménye elég szövevényes. A hosszas előkészítés, részletezés és bonyodalom után beköszöntő feloldás ismerős Ulickaja korábbi regényeinek lapjairól. A jóvátétel konceptusai, amint a romlás, hanyatlás, pusztulás irányai is meggyőző erővel jelennek meg az életműben. Úgy tűnik, a túl közlelő látott, érzett és dokumentumokkal megtámogatott világok társadalmi körképei nem állnak még egybe érzékletes és egy-

⁵ Lásd N. Gurevics összefoglalójában: Наталия Гуревич: Людмила Улицкая «Я – рассказчик своего времени», <http://novostiliteratury.ru/2012/03/lyudmila-ulickaya-ya-rasskazchik-svoego-vremeni/> és: Лев Данилкин: Трагикомический роман о диссидентах, <http://www.afisha.ru/book/1764/review/359431/>

⁶ О литературе с Виктором Топоровым: Улицкая в щадящем режиме, <http://www.fontanka.ru/2011/02/16/167/>

ben szimbolikus kompozícióvá. Amikor a hatalom működése, a társadalmi élet makrotörténései kerülnek előtérbe a szereplők ismert, valóságos modelljeivel, s ki kell kísérletezni a narratívát a valóság és fikció kényes viszonyával, arányaival, nehezen érik össze a koncepció érvényes fikcióvá.

A magyarul néhány hete napvilágot látott *A mi Urunk népe* elbeszélésfüzérében, ami korábban keletkezett az *Imágónál* és a tolmácsregényénél, valami másként van. Az egyes szám első személyű, egyben autobiografikus megszólalásmód, ami az utolsó fejezet sajátja, szervesebb folytatása a megelőző részeknek, mint az imént tárgyaltakban. A szenvedés- és résztvettörténetekben a szereplők oldalán valamiképpen felbukkanó, az életmű más darabjaiban is szerepet kapó (lásd *Életművésznök*) Zsenya Jevgenyijává identifikálódik. A szerzői szubjektumtól történő eltolás és az azzal való azonosulás aránya és iránya beáll egy olyan szögben, megtalál egy olyan alakzatot, amelyben a magára vállalás és a magára láttatás, a fiktív, a személyes, a vallomások és a dokumentarista regiszter egymásra vetül és önmagára talál egy egyedi, képlettett narratív konstrukcióban. A már az elbeszélésekből is ismert orosz életvilágok, a nyomor, a szenvedés, a kegyetlenség szcénái most az autobiografikusan személyes vállalás, kitarulás felé mozdulnak el, bármennyire is az én megtalálhatatlanságáról szól az előszó és a *Zárszó*. Ljudmila Ulickaja, a szerző természetesen nem Jevgenyija, mint az utolsó ciklus főszereplője (ami Zsenya hivatalos névalakja), ám Jevgenyevna, atyai nevén. Jevgenyija önmaga és egyben kicsit más, egy családi alteregó, egy elcsúsztatott alakmás. Történetei ráismerhetőek, felismertetőek, ugyanis azonosíthatóak az íróval, a külső szerző, Ulickaja írói kalandjaival külföldi és belföldi útjain, könyvbemutatóin, családjával, barátaival. Referenciálisan olvashatóak, és nem csak a beavatottaknak. Ez az érintkezésen alapuló névhelyettesítés tekinthető oldalági, genetikusan, metonimikus származtatásnak. A részességgel azonosuló, már alig bujkáló én az általánosított, össznépi fikcióból bomlik ki és személytelenedik, általánosul, veszíti el egókontúrjait, olvad fel visszamenőleg is a széles közösség történeteibe. Az orosz címben cár szerepel és emberek, a magyar tágabb: a „nép”-be még a könyvbeli kutyák, macskák, tevék, csimpánzok, pítónok és kismalacok is beletartozhatnak.

Úszólyukak

Debreceni
Boglárka

(Nicole
Krauss:
Nagy
Palota.
Fordította:
Berta
Ádám,
Magvető,
2012)

Titkok, mániák, rögeszmék, hazugságok, vallomások, túlélők, bonyolult történetek. Nicole Krauss, a csinos, fiatal New York-i író, a *Betéved az ember egy szobába* (*Man Walks Into a Room*, 2002) és *A szerelem története* (*The History of Love*, 2004) szerzője végleg kiléphet férje, Jonathan Safran Foer árnyékából, identitáskeresés közben megalkotta eddigi pályafutása legösszetettebb, legjelentősebb regényét.

Gyermekkorában, bár sokszor járt Izraelben, hogy meglátogassa rokonait, nem érdeklődött a judaizmus iránt. Később, amikor feltette magának a kérdést, „ki vagyok én?”, belátta, hogy erre csak zsidósága adhat feleletet, nem függetlenítheti magát népe, családja sorsától, azoktól a hatásoktól, melyek születése, vagy inkább fogantatása pillanatától kezdve alakították, formálták jellemét. Ekkor kerültek érdeklődésének középpontjába a szétszóródott zsidó közösségek, a kortárs zsidó diaszpórák. Krauss nem a Holocaustról ír, hanem a túlélőkről, a túlélésről, az életben maradáshoz szükséges, a menekültek által kifejlesztett életvezetési stratégiákról, arról, hogy miként hatja át a múlt a jelent. Legutóbbi könyvének címe, a *Nagy Palota* (*Great House*, 2010) bibliai, vallástörténeti párhuzamokra hívja fel a figyelmet. Krauss egy interjúban megemlítette, hogy Yohanan ben Zakkai Rabbi létesített egy „iskolát”, a zsidóság hagyományainak, tudásának megőrzése, gazdagítása céljából Yavneh-ben. A rabbi az I. században élt, és a palesztinai judaizmus harmadik, Hadrianus császár uralkodása idején bekövetkezett, nagy történelmi katasztrófája után, a mózesi törvények megtartására felelködött zsidó diaszpórákat alapított. Az ő tanítása tette alkalmassá a judaizmust arra, miután felmerült a kétség, létezhet-e zsidóság Jeruzsálem nélkül, hogy tovább éljen a diaszpórában az Óvilág nyugati felében századokon át, sugalmazva, hogy a hit az a nagy palota, az a hatalmas ház, a templom, amely otthont ad népünknek. A ház mellett maga az ember, a belső világ szimbóluma is. Otthonunkban hajtjuk végre mindennapi rutincselekedeteink egy részét, életünk fontos eseményeinek többsége hajlékunkban zajlik, ablakainkból a külvilágra nézünk, és eldönthetjük, hogy gondosan zárjuk vagy nyitva hagyjuk ajtaját. A lakóépület

egysége megbontható, különböző funkciókkal rendelkező terekre, szobákra osztható, olyan helyiségekre, melyekben mások is helyet kaphatnak, melyek a magány, az intimitás, a családi élet vagy a vendéglátás helyszínei, amik velünk együtt változnak, sohasem teljesen tökéletesek, de tetteinkhez hasonlóan jellemzőnek bennünket.

Krauss munkája tele van szimbolikus utalásokkal, tárgyakal, helyszínekkel. A történet egy íróasztal körül forog, amit az író saját, komikusan nagy méretű, az előző lakótól megörökölt, fiókos monstrumáról mintázott meg, első fia születése után körülbelül egy évvel, amikor hosszú szünetet követően ismét hozzáfogott az alkotómunkához. A kötetben szereplő négy elbeszélés közül az első Nadia sztorija, akivel a szerző több ponton azonosul. Daniel Varsky, a chilei költő a pályája elején jár, huszonnégy éves Nadiára bízta íróasztalát, ami a legenda szerint valaha Lorcaé volt, hogy vigyázzon rá, amíg visszatér New Yorkba. A lányt, mint az ő korában Krausst, ekkor még költőként jegyzik, csak később lesz befutott bestseller-író. A természetes asztal jelenléte a fiatal nő apró szobájában egyszerre inspiráló és nyomasztó, olyan bútordarab, amihez ideiglenes birtokosa megmagyarázhatatlan okok és Varsky mitikus, legendás alakja miatt kötődik, amitől ugyanakkor szeretne minél hamarabb megszabadulni, ami miatt röghöz kötöttek érzi magát, amitől mégis képtelen megválni, mert titokzatossága méltóságot kölcsönöz, hatalmat ad neki. Az asztal kalandos utat jár be, mire a második világháború idejéből Budapestről előbb Londonba, majd New Yorkba vándorol, egyre közelebb kerülve eredeti tulaja Izraelben élő leszármazottjához, a végsőnek képzelt állomáshoz. Megidézi előző tulajdonosait, hiszen a tárgyak történetei emberek történetei is, magukba szippantják egykori gazdáik illatát, hamvaikat lezárt fiókaikba, rekeszeikbe temetik. Az íróasztal tehát elveszett személyek, világok reprezentánsa, ezért van szükségük rá az utódoknak az önazonosításhoz, ugyanakkor ideák, titkok hordozója, temetője is, az ismeretlen, a bizonytalan jelképe, Krauss nagyszülei vándorlásának útját, az író életének főbb helyszíneit jelöli. Nadia, az elmagányosodott, elbizonytalanodott, híres író, és Varsky, a Pinochet-rezsim áldozata pedig ugyanúgy, mint az asztal, az író félelmeinek, az egyén tehetetlenségének, sebezhetőségének megtestesítői, mely érzelmekkel, aggodalmakkal a szerző anyaként, a chilei eseményekről, borzalmakról olvasva, társtalan tevékenységére gondolva szembesült először.

Krauss azonban nem csak Nadiával, némiképp minden szereplőjével azonosul. Az azonosulás elengedhetetlen feltétele annak, hogy képes legyen az elbeszélők hangján megszólalni, a veszteségérzet hiteles közvetítőjévé váljon. Talán ennek köszönhető, hogy főbb karaktereit szeretteiről, ismerőseiről mintázta meg, így például George Weiss műkereskedő életének bizonyos mozzanatai megegyeznek nagybátyja élettörténetének eseményeivel, Lotte Berg pedig, anyai nagymamájához hasonlóan, Németországból Lengyelországba, majd egy orvos segítségével az utolsó Kindertransporttal Londonba kerül.

A Nagy Palotában megjelenített nők, férfiak és gyermekek

nem mindig szerethető, sok olyan jellemvonással rendelkeznek, melyek túlságosan emberiek, ezért néha kifejezetten irritálhatják az olvasót. Nyilatkozataiban Krauss felfedi, hogy sokszor neki sem volt könnyű elfogadnia „hőseit”, megértenie cselekedeteiket, reakcióikat, frusztrációikat. A sebzett, múltjukat hallgatással palástoló, megkérgesedett lelkű emberek bánata, viselkedése nehezen értelmezhető, kezelhető a kiváltó okok ismerete nélkül. Krauss a túlélők unokájaként pontosan tudja, mennyire nehéz együtt élni a rejtélyekkel, a felkavaró sejtésekkel, a tetteink miatt érzett büntudattal, addig kombinál, variál az idősíkokkal, míg a szálak összefutnak, a történetek összeérnek, és elérkezünk a megérteshez vezető úthoz.

Nicole Krauss szövevényes történetmesélése lebilincselő. Gondolatainak mélysége, szereplőinek őszintesége, közvetlensége hozzájárul ahhoz, hogy prózáját a világirodalom egyik leggyönyörűbb gyász munkájaként, vallomásaként, a zsidó szenvedéstörténet szépirodalmi összefoglalásaként tartsuk számon. Nem meglepő, hogy a *The New Yorker* a húsz legjelentősebb negyven év alatti szerző közé sorolta. Berta Ádám fordítása hűen visszaadja szövegeinek esztétikai értékét, mondanivalójának lényegét.

