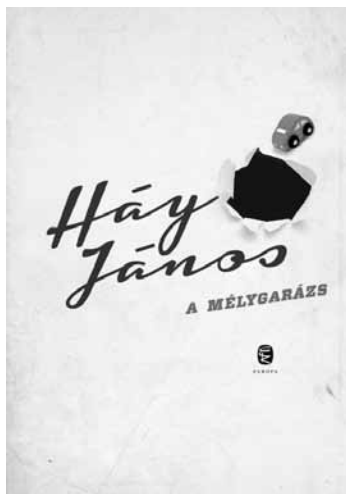


↳ Lengyel  
Imre Zsolt

## Kilátások az abszolútra

(Háy  
János:  
*A mélygarázs.*  
Európa,  
2013;  
Jókai Anna:  
*Éhes  
élet.*  
Írók  
*Alapítványa,*  
2012)



Mit tehet a történetesen még húszas éveiben járó kritikus, ha a könyvben, melyről írnia kell, egy ponton a következő mondatokkal találja magát szemközt: „Olyan, hogy igazi, nincs, csak olyan van, hogy az, aki ott van. Bár akkor ezt senki nem gondolja így, senki nem tudja az életét huszonévesen törvényszerűségnek, szükségszerűségnek látni, csak olyannak, ami kizárólag vele történhet meg. És boldog, hogy megtörténik,

és biztos abban, hogy nem egy rossz folyamatnak a kezdőpontján áll, hanem épp ellenkezőleg, valami nagyon jónak, mert a dolgok attól lesznek ilyenek vagy olyanok, hogy mi hogyan viszonyulunk hozzájuk, mert igenis képesek vagyunk a körülöttünk lévő világot alakítani?” Hiszen ez a szövegrész két dolgot is állít általános érvénnyel, a kételynek nem sok teret hagyva: hogy egyrészt az emberi életet kiküszöbölhetetlen és befolyásolhatatlan mechanizmusok irányítják, másrészt viszont ennek ténye egy bizonyos kor alatt tökéletesen és szükségszerűen hozzáférhetetlen. Mit tehet hát az olvasó? Kérje ki magának az előbbi általánosítást: az én szerelmem igazi!, ahogy utóbbi szerint muszáj neki – és mutassa ezzel magát olyasvalakinek, akinek nincs igazán illetékessége e szöveg értelmezésében? Vagy fogadjon el olyasmit e szöveg alapján, amiről ugyanezen szöveg szerint el kell fogadnia, hogy nem fogadhatja el? Esetleg javasolja az illető mű korhatárossá nyilvánítását?

Persze ha az illető ismeri Háy János (akinek új, *A mélygarázs* című regényéből való az idézet) életművének utóbbi bő fél

évtizedét, egészen meglepett aligha lesz: hiszen Háy prózájából és drámáiból az idők során egészen kikoptak a nevek, szereplői egyre inkább csupán viszonyok és jelzesszerű társadalmi pozíciók reprezentánsaivá váltak, történeteik pedig moralitásjátékokká geometrizálódtak – mintha legalább a *Házasságon innen és túl* óta minden műve éppenséggel arra az alapvető meggyőződésre épülne, hogy a világot olyasféle törvényszerűségek-szükségszerűségek alakítják, melyeknek az egyes élet exempluma lehet csupán, hiszen ezen erők mindent legyőző működése ellényegteleten és felülír bármiféle partikuláris meghatározottságot, szükségtelenné is téve azok aprólékosabb kidolgozását. Ebből aztán egy paradox kettős mozgás fakad: miközben Háy keze alatt bármilyen „hétköznapi” történet súlyt kapott, hiszen mindegyik erre a kérlelhetetlen kiszolgáltatottságra utalt, ezeknek a történeteknek az áradása idővel egyre inkább tűnhetett ezen eleve ismert utaló viszony ismételt felmutatásának csupán – és az elmúlt években írott drámáival (*Nehéz; Háromszögek; Családi ebéd*) kapcsolatban, melyekben az elbeszélői modalitások feszültsége sem érvényesülhetett már, a recepciónak valóban egyre nagyobb hányadát jellemezte a sematizmusok és közhelyek miatt érzett elégedetlenség. De a probléma nyilvánvalóan jóval mélyebb annak dilemmájánál, hogy vajon hányadik műve után válik a szerző unalmassá: a valódi kérdés az, mennyiben képes megmaradni ez a mindent átható alapideológia az irodalmiság keretein belül – lehet-e irodalmi műveket alkotni a világra az univerzálék irányából tekintve? Hiszen e nézőpontból az esetlegességek nem befolyásolják a transzcendens törvény létét, feloldódnak abban, szükségszerűen homogenizálva minden történetet, ilyen módon alá is ásva azok autonómiáját, egy filozófiai tétel didaktikus hordozójává téve őket – ha elfogadjuk e törvény igazságát és általános érvényét, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy bár virtuálisan végtelen számú történetet képes ez a törvény generálni, azokból azonban a maga konkrétságában egyet sem fontos megismernünk, úgyis tudjuk, bármerre indulunk, ugyanoda jutunk vissza. Háy pedig, úgy tűnt, ilyen módon hisz tételében – hogy az ember elháríthatatlan kényszerpályákon a pusztulás felé tartó lény –, hiszen a miliőfestést és a jellemábrázolást egyre inkább leépítve egyszerűen csak a pusztulás felé elháríthatatlan kényszerpályákon tartó lényekről írt; és emiatt nehéz is lenne kárhoznatni: tétele a maga trivialitásában lefegyverzően igaznak látszik.

A fenti vázlatból következő két lehetőség – egyenrangú illusztrációk gyártása végtelenségig vagy a rezignált elhallgatás – helyett azonban *A mélygarázs* a harmadikat választja: kísérletet tesz arra, hogy szembenézzen az életműnek ezzel az inherens problémájával. Mit lehet tenni, ha az ember az univerzálék szintjére kerül és átlátni véli az élet működését? Hová vezetnek tovább innen még utak? Van-e értelme a korábbi praxist folytatni? Ezek a művészileg is megkerülhetetlen kérdések lesznek e regény központi kérdései; melyek azonban nyilvánvalóan nem csupán művészileg relevánsak, és a szövegben nem is ekként merülnek fel. Háy a *Nehéz* című – sok tekintetben amúgy *A gyerek* előzményének tekinthető – novella közelmúltbeli dramatizálá-

sánál megtalált formát, az óriásmonológot gondolja itt tovább, megfosztva ottani jelzésszerű szituáltságától is: a regénykeretező elbeszélői szólam híján nem tartalmaz explicit utalást arra nézve, hogy e három szöveg létét (egy szeretőt, egy férjét, egy feleséget) miképpen is kellene elgondolnunk. Az első kettő esetében mindenesetre a végükre érve kiderül, hogy alighanem csak belső monológok lehetettek, a szerető szövegének motiváltsága azonban így is igencsak kétes: feleleveníti a férjhez fűződő kapcsolata történetét, majd amikor a végére ért, épp összetalálkozik vele öt év után – ennek a találkozásnak a mikéntjére, mely a regény voltaképpen egyetlen jelenbeli mozzanata, egyben pedig groteszk és kissé közegidegen csattanója, csak a regény kétharmada táján derül fény; és bár mindhárom monológnak megvan a maga sajátos szervezőelve, sorra mindegyikben elő-előbukkannak ugyanazon (markánsan háyi) stiláris jellegzetességek. Ez a kissé hevenyészett benyomást keltő alapszerkezet határozottan távol tartja a szöveget a realista olvasat lehetőségétől: a monológokat igen kevés határozza meg a megszólalás lehetséges pszichológiája, jóval inkább a kifejtés szabadjára engedett retorikája – ugyanakkor mégis egy közös történetvilág részeként jelennek meg, így képesek perspektívába helyezni egymást.

A *mélygarázs* elsődleges célja ennek a stilizált dialektikus struktúrának a felépítése, melynek nyomán három, egymással feszültségben álló válaszkíséreltet dolgoz ki központi kérdésére. A főhősök, és így a monológok ugyanis mind ugyanazon dilemma körül keringenek: hogyan lehet élni egy olyan világban, melyben az élet dezillúziós leírásai, sőt a korábban radikálisnak tetsző filozófiai állítások (az ember biológiai meghatározottságától a világ abszurditásáig és tovább) mind könnyen hozzáférhető, a köznapi diskurzusok által is nagy tételben forgalmazott közhelyekké váltak – Háyt tehát mintha művészi problémáinak metaszintjét transzponálná egzisztenciális problémává. Ennek színrevitele azonban, mely továbbviszi a korábbi megoldások jó részét, ismét csak nem azt implikálja, mintha ez a probléma egyedi életek partikularitásaiból, személyiségjegyek speciális együttállásából fakadna: ezúttal is névtelen és kevésbé egyénített minden szereplő, sőt sokszor csupán csoportidentitásuk van („a barátnők”, „a családosok”), életkörülményeik számos aspektusa nem, vagy egy-egy címkére redukálva jelenik meg csupán, és ezek közül is nem egyet „mondjuk” kezdetű tagmondatok tesznek bizonytalan státuszúvá, a részletek java részét ködbe vagy sötétségbe burkolva – a történetek, melyek közül számos csak az aktuális beszélő által illusztratív céllal elmesélt fikció, itt is általános viszonyok és reakciók termékének látszanak inkább.

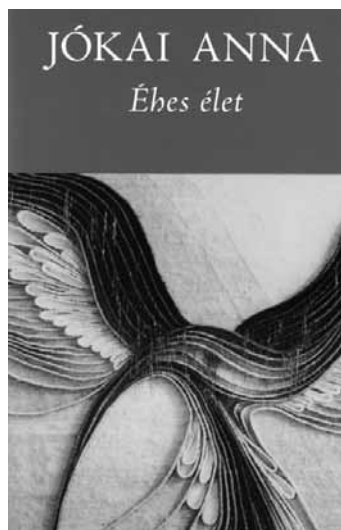
A vállalkozás egészétől tehát aligha áll távol a modellszerűség – ráadásul az egyes monológok alapvonalai is elég világosan meghatározhatóak és elég könnyen átlátható módon illeszkednek rendszerbe. Az első monológ, a szerető szövege idealista tagadásra épül: a férfivel folytatott kapcsolatát vehemensen igyekszik romantikus mesévé stilizálni, hogy ezt a különlegességet szavatoló narratívát szembeszegezhesse az elsősorban a barátnők kórusa által képviselt szólammal, mely szerint ez a kapcsolat a

kényszerpályák és törvényszerűségek által meghatározott kapcsolatok egy példánya csupán („Tipikus eset, mondták az udvarhölgyek, akik közel s távol minden intrikát ismertek. [...] ha nem csak mesét olvasnék, akkor magam is látnám, hogy százból kilencvenkilencszer ez történik. Ő sem különb, mint a többi. Nem, mondtam, ő pont nem olyan, ő az egy a százból [...] Élettan, mondták, egyszerű élettani tény. Annak, hogy te épp őt találd, megvan a maga törvényszerűsége, hisz alig van, ki közül válassz. Az érzelem a biológiai esélytelenséggel arányosan nő”) – a monológ és annak bemutatásában a kapcsolat dinamikáját is ennek az ezen példányszerűségnek való ellenállás kétségbeesett kísérlete határozza meg („ha nincs továbblépés, akkor minden érvénytelenné válik, akkor az a nagy szerelem csak egy időlegesség volt, én nem voltam királylány, és te sem voltál a legfényesebb vitéz, csak egy nő voltam és te is csak egy férfi a sok közül”). A férfi monológját a mindentudás nihilizmusa határozza meg: a könyv majd felét kitevő szövegében széles spektrumon mozgó szellemi nívójú gondolatfutamok végeláthatatlan sorát adja elő annak alátámasztására, hogy az egyén csupán tehetetlen és így felelősség nélküli báb, aki semmi más nem lehet, mint pusztán az alatta és fölötte álló, fizikai és társadalmi erők determináltja („A szabad akarat porhintés, a hatalom cinkelt kártyája. Azt hiszed, bármi is függ tőled? Rá fogsz jönni, hogy semmi, s amikor végre leperog minden évéd, csak azt fogod mondani, mintha nem is lett volna az egész, semmi. [...] Éppannyira nincs jó meg rossz, amennyire nincsenek a világban oksági viszonyok [...] Ne akard azt hinni, hogy van valami célja az életednek, ahogyan senki életének nincsen célja. Minden cél az elme találmánya, hogy elterelje a figyelmet arról a kibírhatatlan tényről, hogy csupán azért vagyunk, hogy elteljen az idő”) – mely gondolatfutamok, mint utóbb kiderül, annak a radikális akciónak az igazolására szolgálnak, mellyel mégis megpróbálja kiszakítani magát ebből az összefüggésrendszerből és levetni „mások és a saját akaratomnak a súlyát”. A feleség pedig a dolgok állásával megalkudni igyekvő realista, aki bár szintén szükségszerűségek kiúttalan börtönének látja az életet, ám abból az alternatíva hiányára, ebből pedig a beletörődés szükségszerűségére következtet. („Nem tudta elfogadni, hogy az az élet nem történik meg vele, s hogy egy másik viszont igen. Én el tudtam fogadni, hogy ez van, ez az, amit él az ember. Nem gondoltam semmi olyanra, ami ennél különösebb, mert nincs is olyan.” „A szabadidő hasznos és tartalmas eltöltését, a programgyűjtést, az aktív pihenést mélysegesen megvetette, hamis útnak tartotta, ami csak arról szól, hogy soha ne maradjunk kettesben a letelő félben lévő idővel. Öncsalás és pótcselekvés, mondta egyszer. És mi nem az, kérdeztem. Hallgatótt.”)

Tagadhatatlanul van tehát *A mélygarázs*nak némi bölcséleti szemléltetőszöveg-jellege, didaktikusnak ugyanakkor mégsem lehet nevezni – a regény gondosan ellenpontozza ugyanis az egyes szereplők szólamait: ha például a szerető ideáljait alaptalan illúzióknak akarnánk gondolni, észre kell vennünk, hogy saját narratívájába beillesztve ő lesz képes értelmet adni a férfi végső

cselekedetének – ugyanakkor viszont ezt az értelemadást nem lehet nem pillanatnyi önámításnak is látni; ha pedig a férfi meggyőzőbb érvei nyomán hajlanánk elfogadni a tettek egyenértékűségének gondolatát, a feleség nézőpontja emlékeztet, hogy nem az örökkévalóság, hanem a résztvevők szempontjából tekintve a döntéseknek bizony mégiscsak van morális vonzatuk – ugyanakkor viszont ez nem érvényteleníti az alapos gyanút, hogy bizonyos korlátokat a legjobb szándékkal sem tudunk átlépni, és a legmorálisabb út is ugyanabba a pusztulásba vezet. Az olvasó kénytelen belépni ebbe a körbe, amelyben ugyanúgy kellene a barátnők, mint a lány oldalára állnia, és amelyben ugyanúgy tűnhet filozófiailag releváns válasznak, mint infantilis örületnek a férfi végső nagy gesztusa – így aligha lehet képes egyértelműen dönteni, kit tekinthet boldognak, és kinek van igaza (e kettő pedig ráadásul nyilvánvalóan feszült viszonyban van egymással). Ilyenképpen valójában nem csak a huszonéves olvasók fogják magukat paradox impulzusok kereszttüzeiben találni: bármilyen irányból közelítünk is a szöveghez, és bármilyen pályagörbe-módosítást találunk is szükségesnek elolvasása után, az egyszerre fogja ítéleteinket korroborálni és elbizonytalanítani.

A mélygarázs egy megkerülhetetlenné vált, egyszerre és elválaszthatatlanul művészi és egzisztenciális dilemma ritkán látható következetességgel és alapossággal történő dokumentálása, mely olvasóját is képes magával vinni e kérdés aporetikus mélyére – ám nem feltétlenül okoz neki minden oldalon azonos intenzitású örömet. A hosszadalmas monológok folyamatos küzdelmet folytatnak, hogy ne zuhanjanak vissza az aktuális tendencia pusztá illusztrálásába, a beszélők valódi egyénítése híján azonban, hiszen a figurák magukról beszélve sem rajzolnak maguknak pontos körvonalakat, a veszély sosem múlik el egészen. Ezt a formadöntést azonban aligha lehet a szöveg rendszerén egészen kívül kerülve kifogásolni: a gyanút is, hogy a tendenciózusan kihagyott részletek rontanak a szöveg átélhetőségén és valószínűségén, hogy azok talán képesek is lehetnének enyhíteni az életről alkotott átfogó képzetek kopárságát, hogy változtathatna a figurák bábszerűségén, ha tudhatnánk, mivel töltik délutánjaikat vagy mit olvasnak, nyilvánvalóan csak a regény kérdéseinek kiszolgáltatva ítélniük valós problémának vagy illúzióknak. Az itt-ott felburjánzó látszatösszefüggések, kínos összeesküvéselméletek és kényelmetlen sztereotípiák (a *korrupt orvosról*, a *rasszista jogvédőről*, a *karriercentrikus nőről*) viszont – melyekről határozott, a szövegeket összefogni és motiválni képes elbeszélői személyiségek nélkül azt sem mindig könnyű eldönteni, hogy az aktuális figura vagy maga e próza gondolkodásmódjának logikájából fakadnak vajon – újra és újra határozottan emlékeztetnek az általánosra szegezett tekintettel végzett könnyű kezű, igazolást maguk számára nem igénylő dedukciók veszélyeire, melyekre a szöveg egyelőre mintha nem is igazán reflektálna – a Háy művészetében működő dinamika aligha jutott még nyugvópontra e kötettel.



Az egyes emberi életem jőcskán túlnövő törvényszerűséggel találkozunk akkor is, ha Jókai Anna *Éhes élet* című regényét kezdjük olvasni – vagy legalábbis a hűlt helyével. „A nyár még nem hiszi el, hogy lassan, de biztosan megöli őt az ősz. A halandó valamiféle állandóságot remél. De belefáradt a természet, hogy az egyre kiszámíthatatlanabb emberiségnek mintát szabjon. Árvíz, belvíz, szökőár, aszály, jégverés, földomlás, iszapömlés, orkán és torná-

dó; tegnap mínusz hét, mára plusz harminckettő. [...] Ez már több, mint szeszély. Tébolyba hajló hisztéria. Megrendültek az önazonosságok. Mindenbe belekóstol és hányásig zabál a világ.” – ezeket a mondatokat találhatjuk a legelső szövegoldalán, melyekből alapvető fontosságú információkhoz juthatunk: megtudhatjuk, hogy miként az évszakoknak, úgy az emberiségnek is létezik egy autentikus rendje, mely jelen pillanatban tapasztalatosan hozzáférhetetlen ugyan, ám mindenesetre – ahogy a jelen állapot devianciaként való azonosítása mutatja – megismerhető. De ki az, aki itt megszólal, és honnan meríti magától értetődőnek nem mondható tudását? Ezzel kapcsolatban a szövegben nyílt utalást nem találunk, ha azonban továbblapozunk, megláthatjuk, hogy a regényben kétféle, tipográfiai elkülönített szövegtípust találunk: normál betűvel elbeszélői közléseket és párbeszédet, félkövérrel pedig a szereplők belső monológjait. És félkövérrel szerepelnek az idézett mondatok is az első oldalon – az is valamely meg nem nevezett szereplő szubjektív gondolatáról tudósítana tehát?

Erre a kérdésre a szöveg alapján nem lehet biztos választ adni, az itteni dilemma viszont nagyjából kirajzolja a teret, melyben e regény mozog. A forma erőteljes perspektívizmust sugall: a szövegben kilenc szereplő tudatfolyam-részletei váltakoznak (és tizedikként egy szellemi sérült fiúé, akinek szolamát firkák jelzik), melyekben hol saját helyzetükre reflektálnak, hol a többieket értékelik. Ezekben a monológtrövedékekben viszont a szereplők újra és újra metafizikus összefüggésekben próbálják megérteni és megoldani kríziseiket, mely felé az út transzcendens igazságok megismerésének kísérletén keresztül vezet – a regény, mely egymással családi vagy munkakapcsolatok révén összefonódó szereplői egy évet meséli el, voltaképpen végig Isten és a nem evilági lét szoros szálakkal összekötött témái körül kering. A szövegben pedig valódi polifónia látszik működni: a belső monológok rögzítése lehetővé teszi az olvasó számára, hogy nyomon kövesse egyrészt a szereplők elképzeléseinek kinél szűkebb, kinél tágabb spektrumon megvalósuló belső változásait, másrészt azt,

ahogyan ezek az elképzelések befolyásolják egymást, ahogyan szimpátiák és ellentmondások nyomán közelednek vagy távolodnak egymáshoz a folyton alakulóban lévő álláspontok – a felmerülő kérdések tisztázásának története tehát egy hol implicit, hol explicit vita történetének látszik. Ám az, amire az egymással felelő szövegeken számos különböző nézőpontból láthatunk rá, elvileg nem más, mint maga az abszolútum – a regény formájában rejlő alapvető kérdés nyilvánvalóan az, hogy ezek a látványok hogyan és miért lehetnek azonosak vagy eltérőek, hogy a keresett transzcendens igazság képes lehet-e transzcendensnek és igazságnak mutatkozni a megközelítések ilyesféle megosztottságában. Főleg mivel ezek a megközelítési kísérletek a regény bemutatásában csupán immanens folyamatként látszanak: az *Éhes élet* a reprezentáció határát a tapasztalati valóság határánál vonja meg. A halál utáni élet téma csupán, nem az ábrázolás tárgya: bár a cselekmény során két szereplő is életét veszti, szövegem haláluk pillanata előtt véget ér; és ugyanígy: nincsenek csodák, kinyilatkoztatások sem. (Az egyetlen hely, ahol a transzcendens sík látványszerűen megjelenik, a regény utolsó oldala, egy a regénykezdethez hasonló félkövér szedésű szöveg, amilyen egyébként minden fejezet élén található. Ebben az ismeretlen beszélő előbb a földre pozicionálja magát [„A felhőjáték nyugalomba jut a fejünk fölött.”], majd ennek némileg ellentmondva elmeséli, hogy van egy fenti világ, melyről csak annyi tudható, hogy valamiféle *fentiek* lakják, akik látnak minket, azonban a lenről nézők elől gondosan el van rejtve, végül pedig reményének ad hangot, hogy ők ismerik az emberi lét okát – ez a bizonytalan státuszú, kétséges szavahihetőségű és kevés információt tartalmazó szövegrész aligha írja felül a főszövegben következetesen érvényesített ábrázolási elveket.)

A regény alapvetően tehát nem tekinti magát illetékesnek abban, hogy a vita bármelyik álláspontját a többenél tényszerű értelemben igazabbnak mutassa be – formájának sugallata szerint strukturálisan-episztemológiailag mind egyenrangúak. „Amikor Rózsára rátaláltam [...] azt hittem, isteni erő rendelt minket egymásnak. Mert akkor még azt is hittem, hogy valahogy, valamilyen titokzatos formában az Isten is létezik. De jobb, hogy nincs! Mert akkor gyűlölnöm kellene” (260) „ha van Isten, hát süketnéma, félvak... Megvénült és együtt haldoklik a világgal!” (326) „Isten mégiscsak van. Nem szenilis; nem feledékeny; nem közönyös; nem szeszélyes. Hogy pontosan milyen és miért ilyen, azt még most sem tudom. De van...” (332) Az Áron nevű szereplő e három megnyilatkozását az ábrázolt világon belüli stabil viszonyítási pont híján nem tekinthetjük több joggal egy anagógikus fejlődési út állomásainak, mint az aktuális életviszonyok által meghatározott hangulatok teista metaforizálásának, hiszen az azokból rekonstruálható négy különböző istenfelfogás egyike sem mondható inkább vagy kevésbé igazolhatónak a többenél. Ilyen módon tehát pszichológia és teológia voltaképpen megkülönböztethetlenné válik egymástól. A transzcendens témákkal legtöbbször foglalkozó Atyi arra a kérdésre, hol van a „valahol”, ahol „piros betűkkel írják a javadra” a hősiességet, azt

feleli, „ez nem az elméletek terepe. Ez már az intuíció világa” (199), máshol pedig a fantáziával állítja szembe az imaginációt, mint ami „több mint a képzelet. Objektívabb. Kevésbé képes a luciferi erő beleköltözni” (208) – mindkét ellentéppár esetében a belső legitimáció különbözteti meg csupán egyiket a másiktól, és egyik favorizált megismerési módszer sem szorul külső megerősítésre. Így azután ezek minden támpont nélküli, és így önkényes interpretációs folyamatokhoz hasonlíthatnak, melyben az ember minden oldalról magára van hagyva: „nekem nem üzent Isten a magasból, mint Ábrahámnak” (89). Atyi felesége, Zsizse egy helyen a következőképpen fakad ki: „»Carpe diem!« Ahogy az a kígyó Cezár Apollónia írta, abban az ilyen-olyan díjazott könyvében... Persze, hogy Atyi vette meg, az aluljáróban, és még dicsérte is! Hogy ki lehet olvasni belőle az iróniát” (87) – a hit tényei is ilyen rögzíthetetlen jelentésű, önmagukat és önmaguk ellentétét potenciálisan egyaránt jelentő szövegeknek látszanak.

A regényforma agnoszticizmusát azonban számos regényalak nyilvánvalóan nem osztja, és ez a diszharmonia akkor válik igazán jelentőségessé, amikor a szereplők elhagyják a pusztá episztemológia kereteit. „Az én szüleim külön fekszenek. [...] Próbáltam legalább a lelküket egymással kibékíteni, de nem ment át az ima, valami gonosz erő mindig visszalökte... Atyi szerint ez már Istenre tartozik. Egyébként is, gyözködöm Atyit, minek demonstratív kivonulni oda, ahol csak a csontok vannak, és egészen más szférában ők maguk. De hát Atyinak mindenre van szentenciája: talán csak elvekkal álcázott lustaság az, ami otthon tart a kényelmes fotelben...” (103) – az ehhez hasonló, transzcendens tényekben megalapozni kívánt morális állítások – minthogy *ők maguk* holléte, sorsa és kívánsága a regényvilágban is igazolhatatlan – szükségszerűen járnak ezen a radikális bizonytalanságba torkolló úton. Máshol pedig egy szereplő maga is olyasmiként hivatkozik a túlvilági létre, mint aminek megtapasztalhatatlansága alkalmassá teszi azt az evilági manipulációra: „Atyi, amíg csak élt, mindig rólad beszélt. [...] Most persze hogy haragszik rád. Hogy belesüppedsz ebbe az állapotba! És külön rossz neki, hogy miatta...! Még álmod is láttam, itt ült, ezen az új micsodán, még csapkodott is mérgében, »nem figyel rám, süket, az én Zsizse-Zsizsellém. Hát féltékeny vagyok én az ő örömére? Hát féltékenyek az élőkre a holtak?«” (311) – mondja Rózsa, majd belső monológjában hozzáteszi: „Jóságból is lehet hazudni. És gonoszságból mondani igazat. Nem szoktam álmodni. [...] De Atyi itt, bennem nógat. »Segíts ennek a megbolydult léleknek, mert addig nekem sincs nyugtom!«” – a holtak féltékenységéről elhangzó információ csak szubjektíve ítéltető más státuszúnak, mint a halott Atyi nógatásáról szóló: Rózsa számára előbbi egy hazugság része, utóbbi tény; objektív értelemben vett igazságértékük azonban egyformán meghatározhatatlan.

A transzcendenciára alapított morálnak ez az elháríthatatlan problematikussága a regény legtraumatikusabb cselekményszámban válik igazán kiélezetté. A súlyosan sérült Ádám születése olyan morális dilemmát jelentett a szereplőknek, amely a regény idejében, több mint húsz évvel később sem látszik megnyugta-

tóan feloldottnak. „Rózsa világra hozta! Ellenemre. Hiába figyelmeztette az orvos, hogy valami nagyon nem stimmel, a fogyték nem kétséges, csak a fogyték mértéke kétséges... Nem, nem, ő vállalja, ez a lélek hozzá kívánczik, ezt »küldték«! Füttyült az én szavamra, a könnyörgésemre, hát miféle szerelem ez?!” (28) – exponálja Ádám apja, Áron a helyzetet a regény elején. Rózsa (és Áron apja, Atyi) az ebben az idézetben is látható módon egy lélekvándorlási elmélet keretein belül igyekeztek helyes és helytelen közötti egyértelmű döntésre lefordítani a dilemmát, ám e rendszer igazodási pontjai kevésbé meglepő módon igen ingatagnak bizonyulnak. „Áron is jobban járt volna, ha Rózst annak idején a vállalási szándékában nem erősítem meg, s talán Ádám is máshol lehetne már, új testesülésben, egy egészséges Ádám, és nem ez a... ez a... de ha neki erre volt szüksége, épp erre...?” (215) „Nem kétkedem abban, hogy Ádám születése után a döntésem helyes volt. Kirtartani. Mellette maradni. De azt sosem fogom megtudni, hogy nem lett volna-e irgalmasabb, s az ő számára is célszerűbb még előtte, idejében visszaküldeni? Szellemi baleset, elhamarkodott életvágy, mohó éhség következménye volt-e ez az iszonyú megtestesülés – mert akkor jobb lett volna újra nekirugaszkodnia... Vagy vállalt sors, törvény által kiszabott és letöltendő büntetés?” (330) – előbb Atyi, majd Rózsa is eljutnak annak felismeréséig, hogy egy tökéletesen hozzáférhetetlen, evilági rekonstrukciós kísérletek függvényének bizonyuló összefüggésrendszerből próbálják levezetni morális ítéletüket, melynek posztulált változatai alapján valójában bármelyik alternatíva azonos mértékben látszhat igazolhatónak; a regény pedig ezúttal sem közöl semmilyen információt az Ádámban lévő lélek sorsáról.

A bonyolult, paradoxonokba torkolló szekuláris etikának egy egyértelmű morálra való lecserélése mindenesetre visszatérő kísértést jelent a szereplőknek. „Most talán jobb, hogy egymást zrikálják? Mocskolódnak, piszkálódnak? Akkor legalább megmondták, mit szabad gondolni, s aki nem azt gondolta, kussolt. Lehetett igazodni” (106) – gondol vissza a szocializmusra a harmincéves Réka; és valóban: a szereplők legtöbbször számára a politika jelent olyan közeget, ahol az egyértelműségek megvalósíthatónak látszottak. A nyílt utalásokból felismerhetően a 2010-es választások utáni Magyarországon játszódó regényben (Patti például békemenetekre jár, igaz, azok kevésbé intenzív élményt jelentenek számára, mint amikor még a Kossuth-téren tüntethetett – 166), a családhoz tartozó szereplők olyan véleményközösségnek tagjai mind, mely a politikai választások terepét egy világos jó/rossz-dichotómiára egyszerűsítette. És bár ennek tökéletes egyértelműsége a megvalósulás szintjén a regény idején némileg megrendülni látszik, e berendezkedés ideális igazsága számukra szemmel láthatóan kikezdehetetlen és nincs alternatívája: „Tudod, ha a mieink is elrontják... ha a buták, kapzsik és hatalomra vágyók elszaporodnak... ha itt-ott, városban és falun, az egyes emberben csalódnak, akik életeket futtatnak zátonyra, akik, miközben a szent és igaz ügyet papolják, a hétköznapiokban mégis ellene működnek... akkor mindennek vége. Akkor

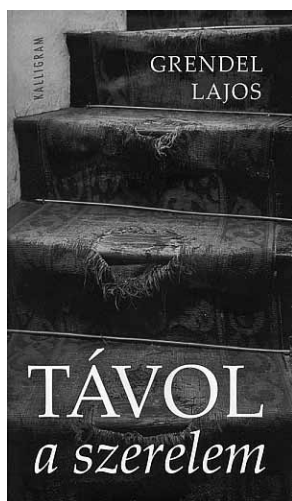
még rosszabb lesz, mint volt. Mert akkor már reménykedni sem lesz kiben-miben.” (166) „Teljes létbizonytalanságban élünk – mondta Patti –, egyik napról a másikra! Én, aki rekedtre ordítottam a torkomat a változásért, ott vagyok, ahol a part szakad. Nincs biztonság.” (226)

Atyi viszont ez utóbbi panaszra ezt válaszolja: „Aki a politikában, akár a jó politikában is, keresi a biztonságot, az sose találja meg. Biztonság csak a bennünk élő Istenben van. S a szabadság éppen arra való, hogy ezt az igazságot felismerjük.” – a biztonság keresése nyilvánvalóan az alapvető impulzus e regény szereplőinek személyiségében, mely azután a világ bonyolultságát csökkentő kísérletekhez vezet, melyeknek alapfeltétele, hogy az igazságot megvonhassák az általuk nem követett elvektől és követőiktől. „Csak a sikeréhség. A kitűnési viselkedés... Még a gyilkos is büszke, ha a címlapra kerül. És már ők vannak többségben. Krisztusom, aki alászálltál, ezekért is...” (172) – ítéli el Atyi egy könnyed mozdulattal a világ *többségét*. Az *Éhes élet* pedig figyelemreméltó alaposággal kérdez ugyan rá a transzcendens sugallatok által ihletett morális ítéletek megalapozhatóságára, arra azonban már nincs ereje, hogy olyan regényvilágot építsen fel, amelyben a viszonyok a maguk összetettségében vizsgálhatók: a családi viszonyok leírásában még jól működik a különböző életstratégiák többszólamúsága, az ezen kívül eső színterek azonban maguk is inkább hasonlítanak Atyi világképeéhez. A szexcentrikus celebvilágban érvényesülni próbáló Réka, a homályos vállalkozói sikereket és kudarcokat megelőző Áron, az egzisztenciáját szövetszerkesztésre alapítani próbáló Patti, de különös módon még az iszapbirkózáshoz hasonló irodalmi életben küzdő Cezár Apollónia is előítéleteket illusztráló torz karikatúrákként bukkannak elő időnként – világosan demonstrálva, hogy egy otthonos ideológiai építményektől megfosztott világban tájékozódni valóban nem egyszerű.

↳ Csutak  
Gabi

## Sorstalanok emlékezete

(*Grendel Lajos: Négy hét az élet.* Kalligram, 2011; *Távol a szerelem.* Kalligram, 2012)



A *Négy hét az élet* megjelenésével új alkotói korszak kezdődött Grendel Lajos életművében. Korábban a mikszáthi örökségből táplálkozó anekdotikus jelleg volt a kisvárosi provincializmust bemutató köteteinek fő jellegzettsége. A *New Hont-trilógiában* több kritikusa szerint is kimerítette ennek az írásmódnak a lehetőségeit, ezért nem véletlen, hogy tizenegyedik regényének megírásakor új utakat keresett mind a stílus, mind pedig a történelmi idő megjelenítését illetően. A mitizált világ irányából a realizmus, sőt a minimalizmus irányába történt elmozdulás. Ahogy egyik kritikusa, Szalay Zoltán fogalmaz: „[...] Grendel egy újfajta minimalizmus mellett kötelezte el magát, vagy legalábbis erre határozta meg prózájának új irányát. Az idő itt már az egyén ideje, a kis történetekben jelen lévő idő. A történelem eltűnik a horizont mögött – ha beleszól is a szereplők életébe, azok valódi tragédiái mindig hangsúlyosan személyes jellegűek.”

A *Távol a szerelem* még hangsúlyosabban minimalista jellegű,

töredezett, kihagyásos szerkezetű szöveg, amelyben az öregedés saját léptékű ideje és az egyéni emlékezet bizonytalansága kerül

előtérbe a történelmi idő szinte teljes mértékű háttérbe szorításával párhuzamosan. Mindkét könyv esetében elmondható, hogy a rezignált hangvétel egyre inkább kiszorítja az iróniát, így annak megmaradt nyomai elbizonytalanítóak, sőt sokszor oda nem illőnek tűnnek.

A *Négy hét az élet* egy szlovákiai kisvárosban élő magyar család három generációjának történetét vázolja fel körülbelül az 50-es évektől a 2000-es évek elejéig. A harmadik személyben megszólaló elbeszélő mindvégig egyetlen szereplő, Varga Sanyi perspektívájából láttatja az eseményeket. A harvtanas éveiben járó nyugalmazott matematika tanár négy hetet tölt gyerekkora színhelyén, egy szlovákiai kisvárosban. Nagynénje háza, amelyre a rokonok távollétében vigyáznia kell, beindítja az emlékezés folyamatát, amelynek során felidéli családjá történetének meghatározó mozzanatait. A múlttal való számvetésben fontos szerepet játszanak azok a beszélgetések is, amelyeket egy Hugó nevű hajléktalannal folytat, bár mindvégig kérdéses marad, hogy ez utóbbi valóban létező figura vagy csupán Sanyi képzeletének szüleménye. A kerettörténet pontosan rögzített időintervallumán belül a múltbéli események nem kronologikus sorrendben idéződnek fel, hanem olyan motívumok mentén szerveződnek, amelyek a hiány meg tapasztalásának különböző artikulációiként értelmezhetők.

Bár Sanyinak csak az 50-es évektől kezdődően vannak emlékei, a család történetének általa ismert mozzanatai egészen a háború előtti időszakig nyúlik vissza. A békebeli világ, a magyar középosztály és az általa képviselt erkölcsi szemlélet és időfelfogás jelenti számára a valódi értékek világát. Családjában a világtól elszigetelődő nagynéni, Klementina képviseli ezt az ekkor még létező, de lassanként felbomló életformát. Sanyi apja a kommunista világban is megtartja még egy darabig „köztisztelőben álló személy” státusát, amely azon a polgári felfogáson alapul, hogy konszenzus alapján egyértelműen eldönthető, ki a jó és ki a rossz ember. A kommunista világ teljes térnyerésével azonban jó és rossz kettősségét felváltja egy nehezebben megragadható dichotómia: igazság és valóság között kell különbséget tenni, amit az apának élete végéig nem sikerül megtanulnia. Majd következik a rendszerváltás utáni időszak, egy végképp átláthatatlan, értékválságban szenvedő világ, amely „semmivel sem kevésbé piszkos, mint az előző világok”.

A történelmi események csupán közvetetten határozzák meg a család mindennapi életét. A kitelepítések időszaka gyermeki nézőpontból boldog korszaknak tűnik, hiszen a városka központjából átköltöznek a falusias hangulatú külvárosba, ahol a még létező középosztály lassan hömpölygő idejében mindenkinek jól meghatározott helye van a közösségen belül. Sanyi az apja reakcióin keresztül látja a későbbi jelentős történelmi pillanatokat: az 56-os forradalom leverésekor az apja sírva fakad (ez az egyetlen alkalom, amikor elérzékenyülni látja); 68-ban az apa annak örül, hogy nem oroszok, hanem magyarok szállták meg a várost, és ha már ott vannak, marasztalná őket (ekkor válik világossá, milyen naiv módon viszonyul a valósághoz); leépü-

lésének kezdete pedig egybeesik a kommunista városrendezési tervek első látható jeleinek felbukkanásával.

A történelem esetleges események átláthatatlan halmazaként jelenik meg, amelyeknek az emberek teljesen ki vannak szolgáltatva. A korszakváltásokhoz nem kapcsolódik a fejlődés képzete, csupán a „ciklikusan ismétlődő múlt” egy újabb artikulációját jelentik, vagyis a történelem mint „nagy elbeszélés” érvénytelenné válik.

Saját élettörténete vonatkozásában is traumatikus élmény Sanyi számára a „nagy elbeszélés” hiányának megtapasztalása. „Emlékezete egy olyan életnek a cserepeit bányásza elő, amelynek nem volt sem íve, sem fejlődésvonala, amely megtörtént vele anélkül, hogy valaha is megpróbált volna irányt szabni neki. A gondolatot, hogy nem meghalni, csupán elhullani fog, elviselhetetlennek érezte.” (204) A modernitás megkérdőjelezhetetlennek tekintett értékrendje (amely Sanyi számára a békebeli magyar középosztály értékrendjét jelenti) és a posztmodern léttapasztalat állnak itt kibékíthetetlenül egymással szemben. Ezen a szemléletmódon belül a „nagy elbeszélés” hiánya egyszerre az autentikus életvezetés hiányát is jelenti, amely folyamatosan ott kísért a hol rezignált, hol pedig ironikus hangvételű narrációban. Ennek megfelelően a múlt felidézése az elszalasztott lehetőségek, a meg nem tett lépések köré szerveződik.

Varga Sanyi alakjában a szerző egy tipikus kelet-európai átlagembert formált meg, aki gyakran nevezi magát egydimenziósnak, fölöslegesnek, kisszerűnek, jelentéktelennek, ugyanakkor van valami esendően emberi ebben a klisékből és közhelyekből összetakolt figurában. Ha a konkrét történelmi események nem is gyakoroltak látványos hatást az életére, személyiségét nagyrészt a diktatúra éveinek atmoszférája formálta. Konfliktuskerülő és konformista, ugyanakkor tehetetlensége miatti szégyen kínozza, ahányszor csak megpróbál emberi kapcsolataira reflektálni. Mintha nem csupán hetvenedik évéhez közeledve, hanem már mindig is lekészt volna arról, hogy radikálisan változtasson az életén, miközben állandóan ott lapang benne az erre irányuló homályos vágyakozás. „Nem csupán kozmetikázni, nem csupán átrendezni az életét, hanem új alapokra új falakat húzni. A kísértés, hogy mindezt megtegye már holnap, igen erős volt. De a fájdalmas felismerés, hogy ez nem lehetséges, erősebb.” (103)

Ez a rezignációval átítatott szemlélet uralja a Hugó nevű hajléktalannal folytatott párbeszédet, amelyekben hemzsegek az élet értelmére vonatkozó közhelyek: „Mindenkinek olyan múltja van, amelyet megérdemel”; „hazugságok nélkül nem sokra viszi az ember az életben”; „Aki az élet értelmét kezdi keresni, elveszett ember, és örök boldogtalanságra ítéli magát.” Gondolkodásmódjuk korlátoltsága azért igazán szánni való, mert a klisék mögött valódi fájdalom nyomai is megmutatkoznak, csakhogy „tulajdonságok nélküli” emberekként csak közhelesen tudnak erre reflektálni.

Sanyi feleségéhez és gyerekeihez fűződő viszonyának alakulása a mozaikszerű szerkesztésmód ellenére jól nyomon kö-

vethető. Úgy tűnik, hogy férjként és apaként is képtelen volt valódi párbeszédet folytatni családtagjaival, de a visszaemlékezés folyamatában felidéződnek bizonyos pillanatok, amikor ezen változtatni lehetett volna, de mégsem élt a lehetőséggel. Ezek az elszalasztott lehetőségek késztetik minduntalan az idő visszafordíthatatlanságán való meddő elmélkedésre.

Amikor értesül arról, hogy lánya öngyilkosságot kísérelt meg, majdnem összeomlik, de megrendülésének mértékét csupán fizikai reakcióinak leírása árulja el. Lányával továbbra is ugyanolyan semmitmondóan viselkedik, sosem beszél vele az esetről. Annyira érthetetlen számára lánya viselkedése, mint egy megmagyarázhatatlan természeti jelenség. Egyik veszekedésük végkifejlete így marad meg az emlékezetében: „és elrohant, mint egy megbokrosodott kanca.”

Fia homoszexualitása még inkább felfoghatatlan számára, de a kényelmes utat választva úgy viszonyul hozzá, ahogy szerrinte a világ azt elvárja tőle: ítélkezik, elutasít, és persze nem tesz fel kérdéseket, miközben magában zavaros elmélkedésbe kezd arról, hogy mennyiben genetikai eredetű ez a „megbocsáthatatlan bűn”.

Ebben a vonatkozásban talán a regény is elszalasztott egy lehetőséget: bár vállalkozik arra, hogy egy apa szemszögéből tematizálja a homoszexualitást, nem árnyalja a konfliktust, hanem megmarad a sztereotípiák szintjén. Nem tudjuk meg, hogy az apa mit él át, csak azt, hogy milyen védekezési mechanizmust választott. A fiúról sem tudunk meg sokkal többet annál, mint hogy képes apja előítéleteihez humorérzékkel viszonyulni, amikor azzal „vigasztalja”, hogy párja „rendes csallóközi gyerek.”

A fiával kapcsolatos meghatározó elszalasztott pillanat mégis egy másik tabuhoz kapcsolódik, amely átfogóbban jellemzi az önkényuralmi rendszerekben élőkké attitűdjét. „Aki nem voltak tilos álmái, aki nem szegte meg a kötelező típusviselkedés szabályait, azt hagyták élni [...]” (81) Ezért amikor a fiú felteszi az ártatlan kérdést, hogy az apjának voltak-e álmái, az sértetlen elmenekül a kérdés elől. Frustráltsága miatt elszalasztja egy valódi párbeszéd lehetőségét.

Később kiderül, hogy ha rövid időre is, de megérintette egy titkos álom, mégpedig a legradikálisabb titkos álom, ami az adott korszakban lehetséges volt.

Még a rendszerváltás előtt Rómába utazik, ahol elemi erővel hat rá a vasfüggönyön túli világ atmoszférája. „Volt azonban a városnak valami mélyebbről jövő, érzékszervekkel nem, csak a lélek csápjaival kitapintható valósága, amire nem készülhetett föl, mert ez a *dolog*, ez a *valami* ismeretlen abban a világban, ahonnan jött.” (194, kiemelések az eredetiben) Ama bizonyos „dolog” hosszas körülírásából kiderül, hogy nem lehet más, mint a szabadság érzése, de még a szót sem meri kimondani, ami azzal magyarázható, hogy „birtokháborítónak” érzi magát ebben az addig ismeretlen közegben. Ekkor felmerül benne a disszidálás gondolata, de aztán mégis hazatér, hátrahagyva azt a világot, „ahol a jövő időnek valóságos tartalma van, ahol a jövő nem a ciklikusan ismétlődő múlt következő fázisa.” (196)

Nem véletlen, hogy két olyan szereplőhöz érzi közel magát, akik valamilyen módon kiszakadtak a társadalomból. Klementina, a nagynénje, miután egy orosz tiszt fogya tartotta és többször megerőszakolta, elvonult a világtól. Ettől kezdve egyfajta szent félkegyelműként élte le életét. Kialakított magának egy keresztény és platonikus elemekből összegegyített magánmitológiát, amelynek lényege, hogy a „tökéletes énünk” a halál után vár ránk egy távoli bolygón.

Hugó, a büntetett előéletű hajléktalan sorsának hirtelen megváltozása áttételesebben ugyan, de szintén történelmi eseményekhez kötődik. Akaratán kívül szakítják ki a normálisnak tekintett életből, de amikor lehetősége nyílna újra integrálódni a rendszerbe, Klementinához hasonlóan elzárkózik ettől. Társadalomból való kirekesztettségét igyekszik szabadságként felfogni.

De ami még valószínűbb: Hugó nem más, mint Sanyi nihilista énjé, aki nem okosan, hanem szabadon akar élni. Csakhogy ez a „szabadság” ebben az esetben is inkább nihilizmust jelent, amely ugyanolyan távol áll az autentikus élet ábrándjától, mint a konformizmus. Sanyinak nincs tudatosan vállalt sorsa, ezért még felszámolni sem tudja azt, ezért öngyilkosságba való menekülése csupán egy visszszámolás nulladik pontja. Erre utal a könyv fejezeteinek fordított számozása: a 19. fejezet a nagynénik békebeli világával kezdődik, az első fejezet pedig Sanyi öngyilkosságra való felkészülésével végződik, ezt követi az utolsó, a nulladik fejezet, amely csupán egy üres papírlap.

A *Távol a szerelem* radikalizálja az előző regényben körvonalazódó szemléletmódot, szűkítve annak bléndéjén: az apával való kapcsolat és a szerelem együttes hiánya alkotják a kisregény két fő motívumát.

Itt is egy átlagember élettörténetére fókuszál a narráció, de sokkal töredezettebb, minimalistább szerkesztésmód jellemzi. A nagy elbeszélés hiánya itt már természetesnek tekintett adottság, így inkább az emlékezet relativitása kerül előtérbe, de továbbra is az autentikus élet megtalálásának elszalasztott lehetőségei alkotják a szöveg legfőbb tétjét.

A kisregény szinte balladisztikusan kezdődik: a tizennégy éves Rudi nevelőapját rejtélyes okokból meggyilkolják. Már a gyilkosság és a temetés körülményeinek felidézése is folyamatosan elbizonytalanít az emlékezet hitelességét illetően. A narrátor többnyire Rudi perspektívájából számol be az eseményekről, de számításba veszi más szereplők eltérő emlékeit is. A kisregényen végigvonuló motívum, hogy G. bácsinak van egy alternatív elképzelése a Fazonnak nevezett nevelőapa haláláról, de ahányszor megpróbálja elmondani, a narráció mindig más irányba kanyarodik.

Rudi életét két alapélmény határozza meg: a nevelőapa halála és az első szerelem, amit a nevelőapa temetésére érkező rokon, Erika iránt érez. Halál és szerelem szorosan összekapcsolódik emlékezetében, de korántsem romantikus, hanem inkább groteszk módon. A regény talán legerősebb mozzanata, amikor a szeretett kamaszlány arca felidézi benne a halott nevelőapa mez-

telen testének látványát, miközben egy gyerek látásmódja érvényesül. „A Fazonnak le volt hunyva a szeme. De nem a szemére volt kíváncsi... Olyan csendes volt a *kukija*.” (28, kiemelés az eredetiben.)

A „nagy történet” illúziójának teljes felszámolásával a történelmi eseményeknek még annyi jelentőségük sincs, mint a korábbi regényben: mintegy mellékesen hangzik el, hogy lezajlott a rendszerváltás, amely mintha csak a kisváros látképének megváltozásában lenne tetten érhető: „hamarosan nem marad más, mint a lakótelep bizonyossága. Az is csak ideig-óráig.” (50) Tehát továbbra is a múlt minőségi változások nélküli ciklikus ismétlődésén van a hangsúly.

Rudi életútja veszteségek sorozataként írható le: igazi apját nem ismeri, nevelőapja meghal, anyja ezt követően, talán lelkiismereti okokból, vagy pusztán életuntségéből gyakorlatilag halálra zabálja magát, miután régi hódolója, G. bácsi unszolására újra férjhez megy. Rudi életének döntő elszalasztott lehetősége, amikor ellátogat Erika lakhelyére, egy német kisvárosba, de egy szappanoperába illő félreértésnek köszönhetően mégsem találkozik vele személyesen. Gyanítható azonban, hogy itt többről van szó, mint banális véletlenekről. Az idegen környezetben hirtelen kívülről látja magát és nevetségesnek érzi idealisztikus ábrándjait a nagy szerelemről, amely mindent megváltoztat: „Igen, Rudi mosolygott Rudin, mintha hirtelen egy személyből két személy lett volna, legszívesebben otthagytott volna csapatpapot.” (65)

Hazatérve családot alapít és rezignáltan éli konvencionális életét. A *Négy hét az élet* főszereplőjéhez hasonlóan nem szereti a feleségét, értetlen csodálkozással figyelmezteti fia életmódját. Életútját esetleges történések halmazaként, az elszalasztott autentikus élet pusztán pótlékeként értelmezi. Ebben a leegyszerűsített élet-szemléletben mintha csak a múlt hibáinak ismétlésére volna lehetőség, minden önálló döntés nélkül. „Nincs egy forma, mely ugyanaz volna, minden másképp ismétlődik, de lényegében ugyanaz.” (76)

A regény egyik legerősebb pillanata, amikor G. bácsi sokéves rákésülés után elmondja Rudinak, hogy nevelőapja valójában öngyilkos lett, nem pedig meggyilkolták. Ebben az a megrázó, hogy ennek az információnak már nincs jelentősége, mert nem gyakorolhat semmilyen hatást Rudi sorsára. Viszont nem kizárt, hogy egész élete másként alakult volna, ha korábban szerez erről tudomást.

A szerelmi szálát is hirtelen rövidre zárja a szöveg: felbukkan egy nő, aki Erika haláláról értesíti Rudit és átad neki egy száraz virágcsokrot, jelezve, hogy szerelmi képzelgésai nem voltak egyoldalúak. A melodramatikus és kimódolt jelenet ugyancsak egy olyan elszalasztott lehetőségről tudósít, amelynek nem lehet semmilyen pozitív hozadéka Rudi jövője szempontjából.

A kisregény az öregedés folyamatában lassanként kialakuló házastársi szeretet reményének felvillantásával ér véget, amely inkább tűnik önáltatásnak, mint valódi lehetőségnek. A záró sorok kiteljesítik a szövegen végigvonuló rezignált attitűdöt, amelyen



belül csak olyasmire van remény, amire az ember sosem vágyott igazán. „Talán, majd ahogy öregszene, ahogy kihull a foguk és a hajuk, ahogy kőkemény lesz a lábkörmük, talán még meg is szeretik egymást, mint az őszi rózsza a távoli melegt, amikor az semmit sem jelent már.”

↳ Vida  
Katalin

## Kusza XX. század

(Erős  
Ferenc:  
Szágundelli  
csodái.  
Jószöveg  
Műhely,  
2011)



A szerző szociálpszichológus, a pszichoanalízis hazai történetének feldolgozója. György Péter a könyv egyik bemutatóján mondta róla: „alapító atya, aki nélkül nem létezne a magyarországi pszichoanalízis kultúrtörténete.” És habár Erős Ferenc az említett bemutatót rögtön azzal kezdte, hogy „pszichológusságom ennek a könyvnek a szempontjából irreleváns”<sup>1</sup>, mégis a könyv hangulatát, felbukkanó szereplőit (mint

például a könyvben Walter Reichmann és Izolda Naftulovna Liebrein néven szereplő Wilhelm Reich és Sabina Spielrein), túhegynyi pontossággal megírt élettörténeteit egyaránt meghatározza a szerző pszichológusi és történetírói munkássága is. Már csak azért is, mert aki ismeri Erős Ferenc más műveit, például a regénnyel egy időben íródott *Pszichoanalízis és forradalom*<sup>2</sup> című történeti munkáját, vagy hallgatta már egyetemi előadását, az tudja, hogy milyen hihetetlen alaposan ismeri a részleteket és milyen precizitással írja le az eseményeket. Ez az a történetírói pontosság, amely megjelenik a regényben is, ahogyan a valós

és fiktív történeteket Erős az olvasó elé tárja. Mert a könyvben kibogozhatatlanul és megfejthetetlenül keverednek a valós és kitalált események, játékra hívva az olvasót, hogy igyekezzen megfejteni, vajon igaz-e az ezernyi apró, összefonódó történet. Vajon igaz-e, hogy Bruno Kühn német építőmunkás pszichoanalízisbe járt, megtörtént-e, hogy J. A. (anyja neve Pócze Borbála) a budapesti Zeneakadémián Csajkovszkij *D-dúr hegedűversenye* közepén bekiabálta volna, hogy „Testvér, segítsd a lebukottakat!”, igaz-e, hogy Marci bácsi egy halovány rózsaszínű szívecskékkel vízjelezett, selyemfényű, famentes papírra írta Rákosi elvtársnak, hogy „KAPD BE!” és igaz-e az NDK úttörőtábor, a cseregyerekség, a német nő levele, a kamaszkori szerelmek és sorolhatnám a groteszken realizisztikus történeteket, amelyeknél az olvasó legszívesebben rohanna az internet elé, hogy rákeressen a szereplőkre, eseményekre és megfejtsé azok valóság tartalmát. Pedig felesleges, a lényeg éppen abban a kuszaságban, egymásra rakódó alternatív realitásokban és az abszurdításban rejlik, ahogyan a történetvezetés halad, mindig tovább és tovább bontva egy-egy mellékszálát, hogy az egész végül összeérjen egy bonyolult és zavaros egészben, mint amilyen maga a XX. század. Ez az a sajátosan posztmodern hangulat és ironia – néha Örkényre emlékeztető fekete humor –, amivel Erős átszövi az önéletrajzi kordokumentumot, amitől annyira hiteles látélet lesz ez a XX. század kollektív örületéről még azoknak is (sőt azoknak igazán!), akik maguk nem élték végig ezt a korszakot.

Hogy a szerző pszichológusi hivatása mennyire nem irreleváns, azt mutatja a középső, negyedik fejezet is (*Ez a Harz lesz a végső*), ami egy a valóságban is megtörtént esetet, Freud és a „pszichoanalízis titkos bizottságának” Harz hegységbeli kirándulását írja le. Ez az egyetlen fejezet, ahol lábjegyzetben be is vallja a szerző, hogy itt bizony pontos vagy kissé átalakított idézetek szerepelnek Freudtól, Jungtól, Thomas Manntól, József Attilától és egy tucatnyi másik szerzőtől. Ebben a fejezetben igazán összeér a posztmodern történetvezetés minden sajátossága, a vendégzövegek keveredése, a történetek szét- majd összefutása és az a sajátos humor, mely az egész könyvet jellemzi, és amitől az ember azt érzi, hogy csak így lehet megőrizni ép eszünket ebben a forgatagban. Ebben a kavalkádban pedig mindenki elő- és visszakerül keresztbeszelve egész Európát: Carl Gustav Jung és nagy szerelme, első analitikus páciense, Izolda Naftulovna Liebreinen, aki hozzámment Borisz Antanovics Szuszkind virtuóz hegedűművészhez, majd a Szovjetunióba való hazatérése után szerkesztette a Szovjetszkij Pszichoanalízis; Nagyzezsda Konsztantyinovna Krupszkaja, akinek az ominózus folyóiratban publikált pszichoanalitikus írások okán válik világossá, hogy megboldogult férje, V. I. Lenin szeretője Inessa Armand elvtársnő volt („az a rohadt kurva!”); Dr. Bleuler, aki Krupszkaját az évekkel korábbi svájci tartózkodása során fellépő hisztériás rohama miatt egy Jung

<sup>1</sup> A Jószöveg Műhely könyvbemutatója, Írók Boltja, 2012. május 15. kedd. A könyvet bemutatta Lángh Júlia és György Péter.

<sup>2</sup> Erős Ferenc: *Pszichoanalízis és forradalom: Ferenczi Sándor és a budapesti egyetem 1918/19-ben*, Jószöveg Műhely Kiadó, Budapest, 2011.

nevű fiatal kollégára akarta bízni... És a történet hömpölyög tovább a húszas évektől kezdve végig a századon 1990 májusáig, amikor a falbontás után végre szabadon ünnepelhetővé válik a Harz-hegységi Walpurgis-éjen járt fergeteges boszorkánytánc.

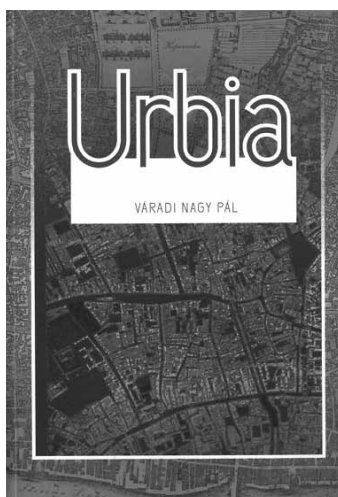
Így születik egy izgalmas önéletrajzi regény, ami egyszerre mutatja be egy kamasz sajátosan felnőtt lelki világát, a magyar és a zsidó identitással való megküzdés kusza lépéseit, az 50-es évek sajátosan megnyomorító intézményeit és autoriter karaktereit (mint amilyen az NDK úttörőtábor nevelőtanára, Óturai Boldizsár és a balatoni BIVIMPEX-üdülő gondnoka, Kajtár Ödön) – egyszerre jelenítve meg a szerző saját élményeit és ezzel párhuzamosan (mit párhuzamosan, keresztbe-kasul!) a XX. század furcsa figuráit, örülten kaotikus és gyakran szomorúan tipikus abszurd sorsait.

És hogy kicsoda Szágundelli? Sajat használatra teremtett jó szellem, a gyermeki mitikus gondolkodás által életre keltett őrző-védő varázsló, aki átsegít minden bajon, megvéd az influenzától, a szigorú énektanárnőtől, a nagymama haragjától, aki az egész családra vigyáz, hogy túl lehessen élni ezt a kaotikus múlt századot.

Balajthy  
Ágnes

## A városból a vadonba

(Váradi  
Nagy  
Pál:  
Urbia.  
JAK-  
PRAE.HU-  
Korunk,  
2012)



Közhely, de valószínűleg igaz, hogy a fiatal irodalmunkban jelenleg túlsúlyal bír a költészet: s habár ezzel önmagában nincsen semmi gond, a jó versek mellett jó prózára is kiéhezett olvasó mégis örömmel fogadja azt, ha olykor egy szépíró – jelen esetben Váradi Nagy Pál – pályakezdésének is tanúja lehet. Váradi Nagy első könyve, az *Urbia* egymáshoz lazán, elszórt utalások, ismétlődő motívumok révén kapcsolódó rövidpró-

zai szövegek gyűjteménye. A változatos elbeszélői szituációkat felvonultató novellák között nem egy szöveghatárokon átívelő narratív szál, s nem is egy vissza-visszatérő főhős alakja teremti összefüggést, sokkal inkább a bennünk megkonstruálódó tér, a kötetcímben is megnevezett Urbia. Urbia tulajdonképpen egy utópia, egy (ahogy a szó etimológiája sugallja) nem-hely – avagy még inkább disztópia; egy átláthatatlan logika szerint működő fiktív város(állam), amelyet a „maradékokat” leigázó „birodalmiak”, Impéria emberei irányítanak. Ez a különös térség rokonságot mutat más, szintén a „kelet-európaiság” kódjai szerint olvasható irodalmi tájakkal, például a Sinistra körzettel (természetesen a novellaciklus-szerű szerveződés is a Bodor-opus hatásáról tanúskodhat), avagy *A pusztítás könyvében* Dragomán György által megteremtett „teleppel”. Ahogy a kötetnyitó *Linna kereséséből* kiviláglik, Urbia ellenpontját képezi a mesés, titokzatos Linna, mely itt az elsüllyedt Atlantiszhoz válik hasonlatossá. Később azonban már arra a következtetésre juthatunk, hogy Linna és Urbia tulajdonképpen egy és ugyanaz: a határok, melyek mégis elválasztják őket, nem földrajziak, hanem nyelvi-ek – a maradékok nyelvén elszuttogott „Linna” szócska a város egykori arcát, a hatalomátvétel előtti aranykort jelöli a hivatalos megnevezéssel szemben.

A novelláskötet, melyben a képzeletbeli város legkülönbözőbb alakváltozatai képződnek meg, Italo Calvino *A láthatatlan városok* című, Magyarországon annak idején sci-fiként kiadott nagyszerű könyvével is párbeszédbe léptethető. (Nem Váradi Nagy Pál műve az első a magyar irodalomban, melybe az olasz regény olvasása során szerzett tapasztalatok épülnek be: a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának Le città invisibili* címet viselő, Budapestnek szentelt fejezete úgy imitálja a számtalan citátum révén is megidézett Calvino-opus szerveződését, hogy képes új irányt szabni az öntükröző metaforákkal folytatott játéknak.) *A láthatatlan városokban* mindvégig tetten érhető, önmagára visszahajló szövegműködés hatása annak révén is kimutatható az *Urbia*-ban, hogy az írások gyakorta a fikcióteremtés műveleteivel, s az imaginárius ebben betöltött szerepével vetnek számot: a kísérteties, álomszerű vagy éppen groteszk hatáseffektusokkal operáló novellák változó összetettséggel reflektálnak saját kitalált voltukra. Így a nagy földrajzi felfedezések korának hajónaplóit megidéző, ám egyúttal jelenünk tárgyi valóságának jelölőivel telehintett („Becsléseim szerint a mobiltelefonok órákon belül elvesztik a hálózatot. A legénység is látta, hogy igen megfogyatkoztak a csíkok az antenna mellett. Hát zsolttáoztak.” – 6) *Linna* keresésének tengeri kalandja az utolsó sorokban a gyermek-elbeszélő fantáziajátékaként lepleződik le. A gyermeki perspektíva megteremtésére máshol is találhatunk példát a kötetben. Nem túlzottan újszerű, mégis élvezetes szöveget eredményez a (kissé Dragomán-paródiaként is ható) *Vas* alapötlete, melyben a felülnézeti ironia létrejötté ahhoz a kontraszthoz köthető, mely a cselekménymag (két kölyöksapat között vívott hőcsata), s az azt *A Pál utcai fiúk* felől értelmező, a férfiheroizmus kódjaival átítatott elbeszélői nyelvhasználat között áll fenn. „Mire ezt olvasod, már rég véget ért a vakáció, és minden szétolvadt, amiért harcoltam” (64), játszatja egymásba a két jelentésszintet a lezárás.

Váradi Nagy prózájának egy másik vonulata – *a pénzt lépő kislány, öregtorony, kétarcú Jána* – olyan kispikái műfajok jegyeit viseli magán, mint a legenda, a mese vagy a fabula. Ezek a példázatos történetek a hatalom húsba és gondolatokba hatoló működéséről, a kisebbség és az azt elnyomó többség viszonyáról számolnak be, modalitásuk mégsem tragizáló, inkább ironikus. A *Teknő* például, melynek középpontjában a maradék ösöket feltámasztó, s ezzel a birodalom fennálló etnikai összetételét veszélyeztető masina áll, egyenesen egy szatirikus politikai allegóriának tekinthető. A *Linna*-mítosz körül gyűrűző szövegeknél megfigyelhető egy ehhez képest jóval homogénebb, veszteségérzetet közvetítő hangoltság: *Linna* a címadásnak köszönhetően egy rejtélyes sorsú tó jelölőjévé válik („Egyedül története volt – amit máig nem ismertünk meg –, kristálytiszta vize és csodálatosan megmagyarázhatatlan partja” – 74) a *Lacrima Linnae*-ben, a rafinált narrációs technikát működtető *bársonyban* pedig (a nemzetet női testként megjelenítő irodalmi/képzőművészeti hagyományra alludálva) egy meggyalázott nő alakjával azonosul.

A Váradi Nagy által megteremtett szürreális világban a tesztek tehát meggyötörhetőek, megcsonkíthatóak, vagy már eleve torzok – a fekete humor és a groteszk minőségeivel kísérletező írások többek között a Darvasi-próza azon szeletével állíthatóak párhuzamba, mely *A veinhageni rózsabokrokban*, avagy a legutolsó kötet *A Nagy Hullakereső Verseny* címet viselő novellájában tárul fel. Az átláthatatlan erőviszonyok között túlélni próbáló bizzar figurák (gondoljunk csak *a pénzlépő kislány* szabadnapos trolihajtójára), a hatalmi beszédmód sajátos retorikájának felmutatása (*a daráló leleménye*), a személyiség behelyettesíthetőségének problematikája (*Kopernika*) mindenképpen elvezet a már többször emlegetett Bodor Ádám írásművészetéhez is. Balázs Imre József azonban arra is figyelmeztet a néhány soros terjedelm ellenére igencsak kompakt fülszövegben, hogy az *Urbia* nem csak magas irodalmi referenciákat hív elő. Míg a teljes egyetemet kiírtó varjútámadás *Kopernikában* természetesen főhajtás a Hitchcock-klasszikus előtt, addig a „törzzsel nem, csak fejjel rendelkező torzszülöttekről” (77), elhullajtott végtagokról, grandiózus húsdarálókról szóló történetek valóban inkább a „kortárs pszichotrillerek” cselekménységáival, vizuális megoldásaival hozhatóak összefüggésbe.

A kevert esztétikai minőségekhez való vonzódás Váradi Nagynál együtt jár a legkülönbözőbb regisztereket játékba hozó szövegműködéssel. Az elbeszélői megnyilatkozásokban hol a szleng, hol az orvostudomány szociolektusa, hol a tizenhetedik századi önéletrészek nyelve dominál: utóbbi (nem véletlenül) a kora újkort, a felfedezők, térképészek és csillagászok éráját idézi meg, s többször is feszültségbe kerül az ábrázolt tárgyiasságokhoz társítható történeti idővel. (Ez az össze nem illés a már szóba került *Linna* keresésében még funkcióval bír, de ugyanez az alapötlet az *mnt*-ben inkább már csak ujjgyakorlatszerű szöveget eredményez.) Az olvasás során megtapasztalható idegenség fontos összetevője, hogy a kötet nyelvi terében eltorzítva, vagy erőteljesen módosult jelentéssel jelenik meg néhány, a sztenderdből származó kifejezés: így a szereplők „ulicákban” laknak, a cigarettát „kartusban” tartják, s a darálási ceremónián áteső ifjakat „konfirmandusoknak” nevezik. Érdeemes azt is kiemelni, hogy Váradi Nagy igen magabiztosan használja a prózanyelv ritmusában, a hosszú és rövid mondatok váltakozásának dinamikájában rejlő jelentésképző lehetőségeket.

Így például a történetmondásban megjelenített mozgássor („Mintha titokban, úgy kocogunk át a városon” – 92) üteme mintegy „kihallhatóvá” válik azokból a jobb híján egzisztenciális paraboláknak nevezhető szövegekből, melyeket az úton lét metaforikája szervez. Az utasok végcélját egy-egy kitüntetett pont, a „betonút vége”, a forrás, avagy az erősen Kafka-ízű *amo de sorto* rejtélyes kolostora jelöli ki, amelyek mibenléte egyrészt rögzíthetetlen („Minél tovább nézem, annál kevésbé ismerek rá” – 42), másrészt az odaérkezés lehetősége mindig elhalasztódik. A sejtetés és az elbizonytalanítás effektusaival operáló szövegekben sajnos zavarólag hat egy-egy hirtelen, a többirányú jelentésképződést megakasztó sommás kijelentés („[t]alán azt is megérezte,

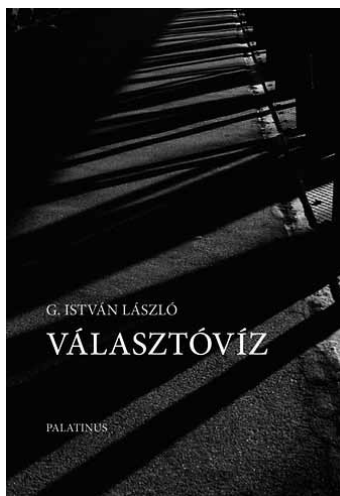
amit én tudok, hogy néhány betonlappal előrébb ott van a világ határa” – 32), de a *vissza a forráshoz* (nem túlzottan szellem-dús címétől eltekintve) mindenképpen a kötet egyik legszebben megmunkált darabjának tekinthető. Az elhagyott forrásvidéket bebarangoló vándor történetét mintha a *Sztalker* felejthetetlen képsorai ihlették volna. Annak elbeszélésében, ahogy a férfi a város apokaliptikus romjai közül mintegy visszagyalogol a vadonba („Tovább. Mind jobban körém fonódik a táj” – 97) pompásan megmutatkozik Váradi Nagy prózanyelvének atmoszférateremtő, szuggesztív ereje: „Egy-egy tisztább helyen érezni a krezolt a levegőben, aztán lassan a talpfák is elmaradoznak. Végül egészen belemosódik a töltés a tájba: nem lehet tudni, hogy az erdő hódította-e vissza, vagy eleve nem is épült tovább.” (96) Az olvasót imaginárius látványvilágok megalkotására felhívó tér- illetve tájleírás másutt is kifejezetten erős szöveghelyeket eredményez, melyeknek visszatérő motívuma a vonat-, avagy villamossínek hálózatának képe – s ez a kép, figyelembe véve a kötet hálózatos szerkezetét, öntükröző szereppel is bír. A remek ízléssel megtervezett kötetborítón egyébként egy gyönyörű, régies hatású térkép szerepel, melyen halvány- s mélykék vonalak sűrűje rajzolja ki az egymás mellett futó utcákat. A láttató potenciállal bíró nyelv működését tehát mintegy kiegészíti a költött város vizuális reprezentációja: s mindez úgy történik, hogy ott, ahol helyneveket várnánk, novellacímeket találunk – a térkép tehát nem is annyira Urbiának, a fiktív birodalomnak, mint *Urbiának*, a novellafüzérnek egy modelljét kínálja fel, mintegy térbeliesítve a szövegek együttesét. Váradi Nagy kötetkonceptiója tehát tartalmaz izgalmas meglepetéseket, kár, hogy az idevágó rövid írások egy ennél precízebben kidolgozott, sűrűbben szövött kontextusban, esetleg egy nagyobb terjedelmű prózai mű szegmenseiként találnák meg igazán a helyüket. *Az aszfaltban sínek fekszenek* vagy az *át a vashídon* azt a hatást keltik, mintha részletek lennének egy remek könyvből – de nem ebből, hanem egy másikból, amelyet Váradi Nagy remélhetőleg nemsokára megír majd.

Ha egy közhellyel kezdődött ez a kritika, hasonlóan közhelyeszerű belátásokkal zárul le: az *Urbiáról* elmondható mindaz, amit az (egyébként nivós) első kötetekről el szoktak mondani. Akadnak benne írások, melyek az egyenletesebb színvonal érdekében elhagyhatóak lettek volna, s a rövid terjedelem sem mindig a fegyelmezett, koncentrált megszerkesztettség jegyeként, mint inkább egy ötlet alaposabb kidolgozottságának hiányaként csapódik le az olvasóban. Olykor meg-megbicsaklik még az a törekvés is, amellyel Váradi Nagy prózája egyszerre igyekszik kijelölni saját hagyományait, s közben újszerű hangot megteremteni. Az a nyelvi erő azonban, mely egy-egy mondatából kisugárzik, s mely valóságérthetőségükkel igéző helyeket és emlékezetes alakokat (lásd az öregembert, aki a varjak képében megjelenő halálra vár a *Még egyszerben*) teremt, azt ígéri, hogy a szerző hamarosan túlléphet itt sem túl szűkösnek bizonyuló korlátain.

➤ *Harmath  
Artemisz*

## Képzeld el egy szemet

(G. István  
László:  
*Választóvíz*.  
Palatinus,  
2011)



Bibliai utalások, rilkei hagyomány, a középkor kedvelt szimbólumai... Nem fogunk így unatkozni? Csakis határozott nemmel válaszolhatok.

Verset írni, azt kiadatni, sőt, egy versciklus központi motívumának a Napot választani 2011-ben nem csak bátorságra vall, hanem meghökkenítő merészségre. Géher István László esetében kajánságra semmi ok, amit sokan nem föltételeznénk, az a költőnek sike-

rült. Közhelyekből és unásig ismételt motívumokból, valamint köznyelvi kifejezésekből mély értelmű összefüggésekkel megajándékozó, meglepő költői újdonságot alkotni. A 2012-es Füst Milán-díj nem is lehetne jobb helyen, mint a kötet szerzőjének a kezében.

A könyv két zárt szerkezetű versfüzérre bomlik, az első, *Választóvíz* című két további, számozott egységre tagolódik; a második ciklus a *Nap-monológok* címet viseli. A legelső, fölívelés és hanyatlás tematikájú részt a bibliai utalások és az egyéni teológia határozzák meg, míg a második, én és te összeilleszthetőségét („szoríts magaddá”, „borogatni lettem volna lelked”) megkérdőjelező, a vágy és felettség felelősségének tapasztalatával birkózó kisebb egységet leginkább a klasszikus modern hagyomány, így például Rilke-, József Attila- és Pilinszky-áthallások. A *Nap-monológok* darabjai pedig a lírai énnel azonosítható, s már a *Napfoltok* című 2001-es kötetben kiemelt szerephez jutó Nap-motívum köré szerveződnek. Ha a kötetkompozíció egészének központi kérdését nézzük, akkor leegyszerűsítve születés és halál – létesülés és hanyatlás pólusai közt mutatlnak az egyes darabok – Pilinszkyvel szólva.

A vakság, belső látás fogalmai már a *Kereszthuzatban* (1996) is domináltak, azonban a nyelv tömöttebbé, a jelentésháló hi-

ányosabbá, így az egész opusz szigorúbbá és bölcsébbé vált. Erősebben érvényesül a hiány, amelyre az utalószavak utalnak („minden napban ott a folt” – áll a *Napfoltokban*), a szándékos grammatikai hibák, s ehhez jól illenek a kevésbé kötött versformák. Egyfajta tárgyatlan tárgyiasság alakul ki, amely így a *Választóvíz* poétikáját meghatározza.

Géher, ahogyan ez előző hét magyar nyelvű kötetéről is elmondható, poétikai malmában újraőrli a hol szimbólumként, hol allegóriaként olvasandó motívumokat (víz, csillag, Nap, szél, fény, kéz, csont), a teológiai fogalmakat és bibliai alakok nevét (ima, szentlélek, Ádám, Mózes) és liturgiai (körmenet, füstjel, litánia) kifejezéseket. Nagy ívű, a késleltetés feszültségteremtő módszerével élő, bonyolult szintaktikájú mondataival forgatja, megigazítja azokat, és filozofikus: néhol patetikus, de többnyire köznapi stílusban elsősorban a halál–temetés témáját keleszti meg belőlük. Ezt a kenyeret lassan kell rágni, nem csúszik könnyen, s az íze meglehetősen keserű. Vigasztal azonban, hogy ellentétben a nagy többség újszerűt, sokat sejtető, ám valójában könnyű kézzel odavetett sovány adományával – wannabe filozófiájával és hevenyészett költői képturbulenciájával, ami csak az unalom malmára hajtja a vizet – igen tartalmas és tápláló. Ugyanis teljes kiőrlésű, azaz – most már elhagyva metaforánkat – kiérlelt és átgondolt. Ez nem jelenti azt, hogy a versek önmagukban zárt egységek volnának, jól-lehet lekerekítettek és tömöttebbek, mint a korábbiak; sem azt, hogy a föl-fölbukkanó személyes jellegnek köszönhetően magánmitológiává állnának össze. A klerikális jelentésmezőket ugyanis nem szünteti meg az egyedi beállítás. Egy-egy tárgyiasság, szimbólum másikkal való összerendezése, más forrású kontextusba helyezése, s a lehetséges széttartó képzettársítások első olvasásra leginkább Marnoéhoz közelítik ezt a versnyelvet, míg a ciklusokban motívummá szerveződő tárgyiasságokat ismétléses alakzatba rendező fogalmi közelítések Borbély Szilárd korai költészetére hajaznak. A második ciklusból való címadó mű a korai szemmotívummal is eljátszik és láthatóvá válnak egyéb allúziók elmozdulásai is. Fény, sejt, csont, lilium: túlterhelt költészeti toposzok, ószövetségi és újszövetségi utalások, s ezeket a víz motívuma fonja össze.

A víz különböző irodalmi és tudományos kontextusai idéződnek meg: a teremtés előtti sötétség sötét vize, az alvadt vér, Mózes vízfakasztása, aranymosás... A második szakasz bibliai allúziója szerelmi kapcsolatot sejtet. A harmadik szakasz a vízmotívumot egy újabb ószövetségi utaláshoz kapcsolja, egyszerűsített az eredeti képhez, a sötét vízhez/higanyhoz is, és kiteljesíti a választóvíz értelmezési lehetőségeit, egyúttal én és te összeilleszthetőségének dilemmáját. Az utolsó sor a teremtés mózesi mítoszáig ível („ez már csontomból való csont”) és a „nő” lexéma azonosalakúságával is felerősíti a kapcsolatra irányuló vágy képzetét: „Nőne belőlem / hús és csont”.

Egyes szám első és harmadik személyű, valamint eldöntetlenül önmegszólító, illetve egy másikhoz intézett megnyilatkozások váltakoznak, mintha egy apokrif néhány megkerült

lapjai volnának. Töredékek az egyelőre rejtve maradó mélyebb összefüggésből. Ebben a kanonizálatlan iratban úgy sejlik, a test és a kapcsolat megváltása a tét a temetés és vezeklés szertartásán keresztül, de ez a föltételezés csak a teljes ciklusból összeállítható logikai hálózatból igazolható.

A *Választóvíz* utolsó, talán legerősebb versciklusa a könyvnek. Nem kerülgeti a közhelyeket, kerülgetésről szó sincs, bele-bele botlunk banalitásokba, éppen azért, hogy közel hajolva viszont egyedi nyelvi tárgyként ismerje föl azokat a tekintetünk. Számunkra, befogadók számára nincs pihenés. Miközben a mondatszerkezet sodor, meg-megbotlunk a képek közt, a *Nap-monológok* metaforái ilyenkor fölszikkáznak, és más metaforákkal kapcsolódnak össze. A lírai én a Nap-szimbólumot ölti magára, ebből a távlatos megfigyelőállásból szemléli és értékeli a világ dolgait. Az óvodai jelmezbalra készülődés azonban a lehető legtávolabb áll ettől a gesztustól. A Nap itt a céltalan bolyongás allegóriája, a szem, a tekintet metaforája, a Nap a „mag-nélküli fényűző üresség” vagy a túl sokat látás, a túlpörgetett élet: „Majd ha bennetek is magfúzió lobog, akkor szóljatok.” A motívum – csak néhány jelentéskörét kiemelve – a tanulság nélküli örökös újdonság, újrakezdés: „mikor újra látlak, akkor látlak először”. Az időtlenség, halhatatlanság ki-etlensége és kegyetlensége tapad hozzá („Meggyűlni, mint a Nap, ha folyton / látni kell”). És vád és vágy. És emléktelenség: „Nem tudja, honnan jött, hova lett”, „Mert én az árnyékat soha nem láthattam / Minden árnyékomban magamra maradtam” (*Hetedik Nap-monológ*); „Add, hogy az őrzés, / zárt koporsó, beférjen a szemembe” (*Kilencedik Nap-monológ*).

A versek grammatikai-logikai szerkezete azt a cselet alkalmazza, hogy a különböző személyű, de mindig egyes számú Napot szótlannak mutatja be, s csak a nézés állapotát hagyja meg neki cselekvésül, olykor azt sem, azaz a látástól fosztja meg. Ha el is fogadjuk e lírai kereten belül azt a variálódó fiktív kijelentést, hogy csupán tekintetet és nem szavakat tulajdonítunk ennek a szubjektumnak („Az mondja, aki néz, ahelyett, / hogy szólna” – *Tizedik Nap-monológ*), még akkor is grammatikai csapdába kerülünk. Hol ennek a monologizáló Napnak a tekintetét kell ugyanis követnünk, hol a Napot magát, valaki más megfigyelőállásból. Egy szemet kellene elképzelnünk, amelyik néz, de nem lát(ja azt, amit mi), vagy túl sokat lát. A tizedik monológból való az idézet:

Az mondja, aki néz, ahelyett,  
 hogy szólna. Fénylik benne,  
 mint nyállal bevont savanyúcukor,  
 hogy ő most néz inkább, ahelyett,  
 hogy szólna. Annyiszor nézte már,  
 ahogy lemegy a Nap  
 vagy akárki a lépcsőn a boltba...

A beszélő szubjektum tematizálja is, hogy ő önmagát nem lát-hatja: „Ha volna / szemem, látnám, hova térek” (*Hetedik Nap-monológ*). A tekintet kiindulópontja (*Betrachtungspunkt* – Niklas Luhmann) önmagát nem veheti tekintetbe, de akkor ki az, aki

mégis rávilágít egyes szám harmadik személyben a tulajdonságaira? A *Nap* annak az olvasónak az allegóriája is lehet, aki folyton elfelejti, amit olvasott, és kezdi előlről. A valóságos olvasók pedig úgy tesznek, mint az a tétlen *néző*, aki a *Napot* figyeli, amint az cselekszik, *aktorként* viselkedik. Ki néz kicsodát? A szubjektumcsere észrevétlenül történik meg az olvasás során, és éppen ez a tökéletesen kiegyensúlyozott finommechanika az, ami kiemelkedővé teszi G. István László költészetét. Mert nem billen sem a kimódoltság, sem a banalitás irányába, a *Nap-monológok* újra vonzzák a tekintetet, mely sosem nyughat meg. Noha magfizikai fogalmak is felderengenek a láthatáron, azok nem szilárdítják meg a jelentéstulajdonítást.

A *Nap-monológok* a *Napos terület* című Kukorelly-ciklust is eszünkbe juttathatják az 1993-as *Egy gyógynövény-kerből* a szoros szerkesztettség, az összekötő motívum, s a motívum konkrét szerepének nehéz megközelíthetősége, a szövegösszefüggésben

egyedi jelentéseket magába szippantó természete miatt. A *Napos terület* egyes darabjai külön-külön is a személyes névmások és az igeragozás bonyolult vonatkozási hálóját hozzák létre, akár a Géher-versek, végső soron a vers-én olvashatóságát gyengítve vagy ellehetetlenítve. A negáció, a mondattani fragmentáltság, az anakoluton, a hiány alakzatai, így a referencialitás-élőszószerség egysége áll az egyik oldalon, és a patetikusság, szakrális szóhasználat (Kukorelly sorozatában a műviség) egyidejű tematikus (és grammatikai) hangsúlyai a másikon. Ráadásul a *Napos terület* is kapcsolati feszítőerőt tesztl, szakítópróbaként mérve a motívumokat.

A versek többszöri foglalkozást igényelnek s helyenként hiányos-talányos, helyenként aforisztikus mondatokkal készítenek elmélkedésre. A *Választóvíz* főképp letisztultságából, ugyanakkor dús összetételéből kifolyólag időtálló műnek bizonyulhat G. István László költői életművében és azon túl.

