

Pogrányi Péter

# Heteronóm érzület

(Farkas Zsolt: *Szia. Esszék, kritikák. Kalligram, 2013*)

Ha fellapozzuk az utóbbi időben megjelent kritikagyűjteményeket (például Gaborják Ádámét, Lengyel Imre Zsoltét, Boldog Zoltánét), láthatjuk, hogy a magyar (irodalom)kritika annak ellenére állít elő jelentős teljesítményeket, hogy ezeknek a szövegeknek egyre szűkülő térben, egyre lanyguló érdeklődés mellett kell teljesíteniük. Visszatérő panasz a napilapok kritika rovatainak eltűnése, ami inkább csak könnyen megérthető eredménye annak a folyamatnak, amelynek során a „létezett” szocializmus egykori eltagadhatatlan vívmányaként megkonsturált „általános műveltség” elvárásrendszeréből kikopik az olvasás és az olvasottakra való nyilvános reflektálás intézménye. Noha a bölcsészek, vagyis az életvitelszerűen (és: *életre-halálra*, ahogy Márai javasolta) olvasók és írók folyamatos defenzívában vannak, és sokszor önbeteljesítő jóslatként eredményesen építik be ezt az örökdefenzívában-létező önképükbe, soha nem volt nagyobb szükség a kritikára: a kritikus szemléletre, a kritikai attitűdre, a radikális olvasatokra, az esszé műfajában rejlő szabadságra, a termékeny mellé- és félreolvasásokra, az épületes gondolatfutatokra a mindenkori gondolati és retorikai sekélység, a gagyi, az egydimenziós látásmód ellenében. Ezeknek előállítására, ha szabad így fogalmaznom, kemény munka, csakis szenvedéllyel és egzisztenciális háttérrel végezhető el tisztességesen. A kritikai terek beszűkülése voltaképpen nem más, mint a Jürgen Habermas által *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című könyvében (1962) már idejekorán felismert folyamat beteljesedése: a közös dolgaink egymás tiszteletén alapuló nyilvános megvitatása, a más véleményen levők árnyalt argumentációval történő meggyőzése fokozatosan átadta helyét a demagógiának, a leegyszerűsített üzeneteknek, a személyeskedő, a karaktergyilkosságot mint egyetlen lehetséges kommunikációs formát felmutató közlésmódnak, sőt panelekből összerakott pártnyilatkozatoknak. Ebben a helyzetben nem csoda, ha a független kritikus eszményképe megmosolyogtató anakronizmussá válik. Azok a furcsa szerzetek, akik még olvasnak könyveket és újságot, nagyrészt a magyar változatában komoly minőségbeli és etikai anomáliákat felmutató bulvárt keresik. A könyvpiacot — az állami támogatások és meg-

rendelések világán kívül — ezeknek az olvasóknak az igényei határozzák meg, amihez a felmérések szerint az irodalomkritika műfaja gyakorlatilag hozzá sem tud szólni, csak a marketing és a tévéreklám.

Éppen ezért, a szűk mozgástér, az elenyészően kicsi közönség miatt van különösen nagy jelentősége minden könyvnek, amely egy-egy kritikus szöveget fogja össze. Hogy láthassuk: a folyóiratokban vagy hetilapokban elszórt közlések esetleges kontextusait (voltaképpen természetes közegüket) elhagyva, az eredeti megjelenéstől időben is eltávolodva mit mutatnak. Van-e olyan mondanivalójuk, amely az aktualitás húzóereje nélkül is kikövetelt odaadó figyelmünket? Ilyen kötetek olvasásakor jellemzően áttevődik a fókusz a recenziált, kiindulópontként vagy ürügyként szolgáló szövegről/műről/jelenségről magára a kritikusra és a kritikára. Itt már a címlapon feltüntetett szerző nevének kell szavatolnia azért, hogy érdemes — akár újra — elolvasnunk a kritikákat. A hangsúly, a nézőpont változása miatt sokkal könnyebb rámutatni az esetleges következtetésekre, hibákra: a kritikus pőrén áll előttünk.

Farkas Zsoltnak legutóbb 1998-ban jelent meg *rendes* kritikagyűjteménye (*Most akkor*, Filum), következőképpen a most megjelent kötet viszonylag nagy intervallumot fog át, 1999 és 2012 között született írások szerepelnek benne. *Esszék, kritikák* — így az alcím: kevés hagyományos értelemben vett kritikát találunk benne, az esszé laza határait is feszegető írásokból annál többet. A cím sokat elárul abból a közvetlen és felszabadult viszonyból, ami Farkas írásainak stilisztikai-retorikai lényegét adja. Ráköszön a világ dolgaira, filozófusokra, könyvekre, írókra, kiállításokra, gondolattöredékekre, politikusokra, világnézetekre. Konceptiója a (le)tegezés, a tekintélyt önmagáért nem tiszteli, úgy beszél, mintha csak a kocsmasztalnál ülnék: vehemens, felszabadultan, sokszor csapongva. Szinte várja, hogy vágjunk közbe, vitatkozzunk vele, sorakoztassuk érveinket más vélemények mellett. Ostorozhatnánk pedellusmód, de inkább üdvözöljük ezt a stílust: máskülönben elviselhetetlen lenne ennyire okos szöveg egymás után. Összefoglalva és előrebojcsajtva: a kötet kulcsszava az e(szté)tika, főhőse Tamás Gáspár Miklós, legfontosabb gondolata pedig — a kulcsszóból következő etikai-esztétikai nézőpont szétválaszthatatlansága mellett — az, hogy miközben nem szabad túl komolyan venni magunkat, az olvasásnál csak a több olvasás, a rengeteg olvasásnál csak az alaposabb olvasás jobb. Illetve: igyekezzünk kielégíteni természetes vágyainkat rendes kultúremler módjára, és akkor nem lesz nagy gond.

Farkas Zsoltot igazán nem vádolhatjuk túlzott udvariassággal vagy a politikai korrektségbe való burkolózással. Bírálni ő minden, beleköt a betonba is: de korántsem öncélú kötözködés ez, inkább jóleső radikalizmus. Szerencsésen vegyíti az indulatos kiszólásokat az alapos érveléssel, de nem fukarkodik az affirmatív gesztusokkal sem. Egyértelműen leteszi a garast valami mellett, határozott értékítéletet mond és képvisel következetesen, így jó nagy ívben kerüli el az *anything goes* filozófiájára épülő kritikus

attitűdöt, az „affirmatív szirupot” (© Lengyel Imre Zsolt). Érvei mögött pedig felsejlik a többször expliciten is megfogalmazott mozgatóerő, amely a szöveg érzéki örömet egyéb érzéki örömtől nem elhatárolva tulajdonképpen gátlástalan, de szigorú hedonizmusra csábítja olvasóját is. Farkas szerint az élet túl rövid ahhoz, hogy rossz könyveket olvassunk, hogy igénytelen gondolatok tanulmányozásával töltsük. Milyen igaz! Amihez hozzájárul, annak tétje van, mindenhol kapcsolódási pontokat talál, asszociál és összefűz, és egyáltalán nem csak ott, ahol ez magától értetődő.

A nyitószövegben Szegedy-Maszák Mihály *Irodalmi kánonok* című könyvét elemzi, kritizálja tisztelettel. Talán nem véletlen, hogy az elemzett könyvből a „retorikai sokkterápiát” hiányoló, azzal nagy kedvvel élő Farkas kötetének első lapján máris ilyesmit olvashatunk: „[t]alán lehet tudni, mindenesetre mondom: nem szoktam fölösleges tiszteletköröket futni, néha még a kötelezőket sem.” (9) Szegedy-Maszák irodalmi hagyományunkhoz való viszonyát, Kosztolányi-centrikusságát, a fordításról és a kulturális közvetítésről, a kánonról és a Kánonról vallott nézeteit alaposan bírálja („szidja”), de végül „kitűnő könyvnek” nevezi a kötetet. Már itt felbukkan, és az egész könyvön végigvonul a politikai kritika hiányának felpanaszolása, értetlenségét fejezi ki a kritika és az irodalomtudomány ideológiával és politikával szembeni ellenérzése, sőt félelme láttán, amit a rendszerváltás rossz örökségének, a tudományban is érvényesülő diktatúra leváltásának félreértéseként gondol el. Ezt fejezi ki az előszóval és mintegy programszerűen használt „e(szté)tika” szöveggyítés, amely a két entitás szétválaszthatatlan összetartozására hívja fel a figyelmet. „Magyarországon furcsamód nem jelenik meg nyíltan [...] a politikailag vállalt és öntudatosan elkötelezett irodalomkritikai irány (néhány — sok? — egyre tompább agy(ar)ú vaddisznó leszámítva), s látszólagos egyetértés honol az egyébként finoman fogalmazva durván különböző értelmezői közösségek között a tekintetben, hogy az esztétikai érték a legfőbb érték, és a politikát — főleg így a szabadságba — ma már ki kell küszöbölni, vagy legalábbis ne politikai elkötelezettsége miatt szeressük ezt vagy azt az író [..].” (17) Mindehhez persze rögtön ki kell emelni azt a kiáltványt, amely a „politika” szó jelentésének eredetéhez való visszatéréssel szeretne „kellemes változásokat” előidézni (*Ezentúl jók legyetek!* :-)). Ebben felhívja a figyelmet a politika kifejezés „közügyek: kisebb-nagyobb közösségek közös ügyeinek intézése” értelemben való használatára, és ezt javasolja a bevett „pártpolitika”, „amit a legügyesebb/legakarnokabb önzők oda-fenn csinálnak” jelentés helyett. Ez a cikk eredetileg 2006-ban jelent meg a Magyar Narancsban, és ha a hírszerkesztők számára összefoglalt, de bárkinek hasznos életvezetési tanácsok (pl.: „nézz meg egy jó mozit [színházat], menj el egy jót kirándulni a családdal egyszer végre és ne veszekedjetelek, szerezz be jó zenéket és mindenképpen táncolnod is kell egy jót. Sportolj és szeretedd rendszeresen. Ne fontoskodj” — 243) hatásai nem is látszanak meg a magyar közéletben, a politika szó régi-új értelmét azóta — ha nem is feltétlenül csak ennek a szövegnek köszönhe-



tően — elég sok fiatal visszahangozza, és vonja le ennek a fontos jelentéstan vonatkozásnak a tanulságait.

Az első, önpozicionáló szöveg után — melynek aztán a Kulcsár Szabó Ernő életművét elemző szöveg (*Győz a jó*) lesz a párja — a kevés szépirodalmi kritikák egyike következik: Bartis Attila rajongói ezt a részt inkább ugorják át. *A Szép és jó és szép és jó* című írásban ugyanis alaposan leszedi a keresztvizet *A sétáról*: a könyvben az „esztétizmus ideológiája”-ként ismeri fel a „mű tüntető antiideologikusságát” (44). A könyvből vett szemelvények és kommentárjaik mind arra irányulnak, hogy megmutassák annak az írói koncepciónak a tarthatatlanságát, amely elsősorban a szép mondatok írását tűzi ki célul. „Vajon nem köteleessége egy szépírónak, hogy szép mondatokat írjon? Minek ennek ekkora feneket keríteni? És nem csúnya dolog állandóan rángatni az olvasót, hogy nézd csak, sikerült? (»Mi?») A Mondat Beavatottjai hogyan ismernék fel egymást?” (48) Jól odamond *A kis hercegnek* is („bájmimóza bornírtág”), és tovább csépeli a Bartis által képviselt írói attitűdöt és a konkrét szöveget.

A *Szia* esszéi nem csak irodalmi témák köré csoportosulnak, horizontjuk ennél tágasabb. A kultúrát mint közeget elgondol-

va olyan témaköröket is megragadnak, melyek csak áttételesen vagy sehogy sem kapcsolhatók a *par excellence* magaskultúrának tartott jelenségekhez. Ilyen például a Knézy Jenő sportkommentári tevékenységét elemző, és ezen keresztül nemcsak a(z akkori) tévéközvetítések világát, de valami nagyon mélyen gyökerező nemzeti sajátosságot is körülíró esszé (*Az autista szinkronúszó* 2002-ben jelent meg; a riporter 2003-ban elhunyt, azonos nevű fia szintén sportkommentátorként működik). Ez az írás azért is érdekes lehet, mert már sport- és médiatörténeti dokumentumnak számít: az azóta eltelt időben a magyar foci és a sportújságírás akkor még elképzelhetetlenül alacsony regisztereket hódított meg, és ma, amikor az élsport hovatovább a nemzeti identitás egyetlen épkezláb része, egy úszó/focista/kézilabdázó/stb. teljesítményének lefitymálása pedig hazaárulás, fontos társadalomlélektani belátásokra vezet annak felismerése, hogy a sportról szóló közbeszéd bevett fordulatai tökéletesen leképezik az összes társadalmi bajunkat.

Aztán ott van a meglepően iskolásra sikerült lemezkritika, a Bélga *Zigilemez*ét kiveséző írás (*Ipopzeneka*). „[S]zigorú értekezések”, „tudományos kutatómunka, szociális terepmunka, kulturális antropológia, fundamentál-ontológia” (267) — írja körül a dalokat Farkas, majd a továbbiakban azt a tételt bizonyítja, hogy ha az ironia-faktor a vizsgált tárgyban elég magas, akkor a műelemzés — talán az ellenpontozás kedvéért — viszonylag moderált és higgadt tud maradni. Ronaldinho 2010-es vébéről való hiányzása is egy külön esszét ihletett, amelynek himnikus hangvételét a cím (*A szentek élete*) épp csak előrevetíti. Itt egy kicsit felvillan, mire volna képes a szerző, ha véletlenül ő maga kommentálhatná a meccsüket: szerintem érdekes kísérlet lenne. A bugyuta foci–irodalom–párhuzamok helyett arra hívnám fel a figyelmet, hogy mindig külön érték, ha egy másik szakmában is el tudunk mélyedni, tekintve, hogy minden összefügg mindennel, ahogy azt már Müller Péter Sziámi is megénekelte. Nem csoda, ha a farkasi Ronaldinho-hagiográfiára egy csomó irodalmi, irodalomelméleti és -történeti analógiát rá tudunk húzni.

A széleskörű popkulturális tér bejátszása jól kiegészíti Farkas Zsolt rajongását Tamás Gáspár Miklós tevékenysége iránt. Az *allstar* válogatott csapatkapitánya kétségkívül ő, még akkor is, ha természetesen vele is vannak kisebb-nagyobb vitái: három esszé is vele foglalkozik. TGM *Törzsi fogalmak* című könyvét (1999) kötelező olvasmánynak kiáltja ki, teljes joggal: nem a megfelelőbbbezetlensége vagy hibátlansága miatt, hanem elsősorban azért, mert TGM „kvalitás”, „jelentős magyar gondolkodó”, „kimagaslóan művelt, tájékozott, eszes, szellemes, egyszerre mély és felszínes, laza és kőkemény, nagyszerű és egyszerű, durva és finom, zelóta és bohóc.” (103) (Írásom címét az első kötet nacionalizmus-fejezetéből kölcsönöztem.) Az első TGM-írás címében a kiáltványíró követel: *Mehr Gazsi!* „Olvasói széljegyzetei” ennek az odaadó és tiszteletteljes rajongásnak talajából nőnek ki, a stílári pimaszság, a gondolatmenetek közé iktatott lazulás párbeszédfoszlányok pedig igazán nem vehetik el a meghatottság érzetét. Fő vitapont a demokrácia illetve az írások demokratikussá-

ga. „Barbárság vagy egyenlőtlenség” — Farkas (Trockijjal szólva) ekként rekapitulálja TGM mának szóló üzenetét, miközben azt a lehetőséget próbálgatja ő is, hogy hogyan válhat a „közvetlen hatalomelví” „önzés gyakorlata” helyett valóban a közjóért munkálkodó entitássá a demokratikus alapokon nyugvó politika (134). Logos, Ethos, Pathos, Aramis és Eros kardoznak itt nagy zajt csapva, miközben Beavis és Butthead is felröhög néha, de ez ne tévesszen meg minket: itt a radikális olvasásra való buzdítás ékes példáját láthatjuk.

Amit erre és az egész magyar kultúrára veszélyesnek tart, azt „átfogó patológiának” nevezi. A „frusztrált, impotens és rosszindulatú berögződésekkel terhes pótcselekvések” együttese „eleve nem ismeri az örömteli, ezért fáradhatatlan munkát; a figyelmes, kedves, türelmes, odaforduló, találékony, elegáns, érzékeny, értelmes munkát. Nincs ideje rá, ő totális háborúban van az ellenség ellen. Akit persze nem ismer és nem is akar ismerni. Amúgy unatkozik.” (420) Ez nemcsak a szélsőjobb érzülete, sokkal tágabb annál: mindig volt helye a nap alatt, és feltehetően lesz is. Farkas Zsolt érzékeny megfigyelőként elég pontosan írja le a körülöttünk zajló közérzületi változásokat (noha az idézett írás, *Az „önzés” — a magyarok hamis filozófiája* 2012-ben jelent meg), ha nyitottan olvassuk, sokat tanulhatunk belőle magunkról — közösségként és egyénként is. De nem esik abba a hibába, hogy mindenhol rémeket lásson: következetesen kitar az olvasás, a gondolkodás szabad öröme és örömteli szabadsága mellett — és persze kérdésfeltevéseivel komoly felelősséget is ró olvasójára. A kötet egésze afféle pedagógiai céllal is rendelkezik — jócskán túl az átjavított szemináriumi dolgozatok által felmutatott tanári szerepen (*Nem és nemzet*).

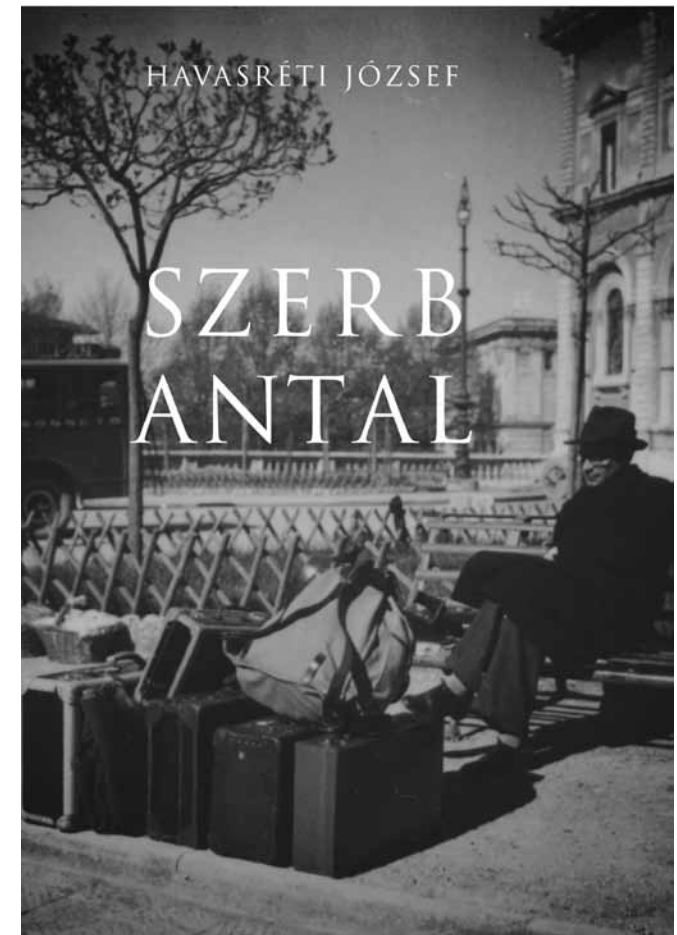
„A háborúban csak vesztesek vannak. A játékban csak győztesek.” „Csak a jó ember boldog.” „A legdrágább ingyen van.” „Merj mások előtt gondolkodni.” Ilyeneket tanít.

Reichert  
Gábor

## Pontok és ellenpontok

(Havasréti József: Szerb Antal. Magvető, 2013)

Kezdjük a legvégén: nagyszabású monográfiájának zárszavában Havasréti József precízen mutat rá Szerb Antal életművének azon jellegzetességeire, amelyek azt a 21. századi magyar (és európai) kultúra számára is fontossá tehetik. „[I]ronikus, öntükröző, kedveli az idézeteket, és van benne valamiféle manierista báj. Mai népszerűségéhez talán az is hozzájárul, hogy életműve a jelenkori olvasó számára valamiféle kulturális aranykort közvetít; regényei a két világháború közötti Európát — baljós árnyaival együtt is — a polgári kultúra letűnt-nosztalgikus szigeteként ábrázolják. [...] Szerb legjobb írásai az egzisztenciális bizonytalanságnak olyan mítoszait, képeit, történeteit fogalmazzák meg, melyek a húszas-harmincas évek jellegzetes irodalmi témái voltak, de sikeresen konvertálhatók a második ezredforduló — a »mi világunk« — hasonló tapasztalatai felé.” (672) Szerb regényeinek, esszéinek, irodalomtörténeti munkáinak sajátos, nem avuló maisága a monográfus szerint elsősorban az általuk érzékletesen közvetített ismerős — vagy legalábbis annak tűnő — kulturális tapasztalatnak, de talán még inkább játékosan könnyed, egyes kortársi beszédmódokban is folytatásra talált hangvételüknek köszönhető. Fontos megjegyeznünk, hogy — bár munkájának vezérfonalát korántsem a töretlenül előre haladó irodalomtörténeti fejlődés képzetébe vetett hit adja — Havasréti nem elsősorban saját keletkezési idejükre adott válaszaik, hanem inkább a jelenkor irodalmi preferenciái felől olvassa Szerb műveit. Igaz, hogy ebből a pozícióból jobb rálátásunk nyílik az életmű értékeire és tévedéseire, ugyanakkor fennáll annak veszélye is, hogy így olyasvalamit kérjünk számon az adott szövegektől, amit azok szükségszerűen nem foglalhatnak magukban. Havasréti azonban méltányos könyve főszereplőjével: a rendkívül részletes műelemzések Szerb szépirodalmi műveltségének és elméleti felkészültségének rekonstrukciójából indulnak ki, vagyis azt próbálják kikövetkeztetni, milyen kulturális benyomások járultak hozzá a Szerb-oeuvre legjelentősebb darabjainak létrejöttéhez. A monográfia tehát — hogy az egyik fontos szakirodalmi forrásának címét parafrázeáljuk — Szerb Antal „szellemi DNS”-ét kutatja. Ismerve a vizsgált szerző párfját ritkító olvasottságát — amit a saját maga által is táplált mítosz szerint nem kis részben krónikus álmatlanságának köszönhetett — kijelenthetjük, szinte



lehetetlen feladat egy efféle eredettörténet hiánytalan felvázolása. A sziszifuszinak tűnő munka megkísérlése — természetesen — mégsem haszon nélküli, hiszen az nemcsak a középpontba állított szerzői életmű, hanem a két világháború közötti időszak eszme-, társadalom-, irodalomtörténeti tendenciáinak jobb megismeréséhez is hozzáegíthet bennünket. Legfontosabb hozadékanak azonban az a módszertani újítás tűnik, amely lehetővé teszi, hogy ideológiai-erkölcsi előfeltevések nélkül, kizárólag az elérhető forrásokra támaszkodva beszélhessünk a könyv által felvetett problémákról.

Minden irodalomtörténeti monográfia szerzőjének szembe kell néznie azzal az alapvető kérdéssel, hogy mi legyen az, amit tárgyáról eleve tudottunk feltételez. Más szóval arról kell döntést hoznia, milyen minőségű és mennyiségű ismeretekkel rendelkező olvasónak szánja művét, ami — mondanunk sem kell — nagyban befolyásolni fogja a készülő szöveg szemléletmódját. A magam részéről üdvözlendőnek tartom azt az utóbbi években egyre inkább érzékelhető tendenciát, amely közelíteni próbálja egymáshoz az irodalomtudományos gondolkodást és a szakismertekkel nem rendelkező, de a magyar irodalommal (vagy akár annak csak bizonyos alkotóival) kapcsolatos kérdésekre fogékony

olvasók feltételezett igényeit. A magas színvonalú, de ez utóbbi réteg számára is fogyasztható szakkönyvek mintapéldájának tekinthető Ferencz Győző Radnóti-monográfiája, de egyértelműen ide tartozik Szilágyi Zsófia tavaly megjelent Móricz-könyve is. Persze fontos számot vetnünk azzal, hogy valószínűleg nincs egységesen használható recept egy írói életmű minden részletre kiterjedő felgöngyölítésére. Az említett szakkönyvekben érvényesített, hangsúlyosan biográfiai megközelítésmód Szerb Antal esetében például nem valószínű, hogy túlzottan termékeny lenne. Ahogy Havasréti írja róla: „[b]arátságait, utazásait, két házasságát nem számítva nem történt vele egész élete során semmi különös — egészen a zsidóüldözések, a véskorszak eljövételéig, mikortól viszont milliók sorsában és egy irodalmi nemzedék [...] sorsában osztozott.” (9) A monográfia ennek megfelelően elveti az életműnek az életútból való egyenes levezethetőségének ideáját, és tizenkét — jellemzően egy-egy jelentős kötet köré csoportosuló — tematikai blokkban dolgozza fel anyagát. (Igaz, ezek elrendezése kronologikus mintát követ.) Lineárisan előrehaladó helyett tehát mintha valamiféle „kartografikus” megközelítéssel lenne dolgunk: a kötettől nem a fejlődéstörténet, hanem a lezárult életmű holisztikus áttekintését és a közelmúlt elméleti irányzataiból (is) merítő értelmezését kapjuk.

Havasréti alapvetően forrásszövegek összességéként tekint témájára, elemzései kisebb — pontosabban: másfajta — hangsúlyt helyeznek a vizsgált művek magánéleti hátterére. Az első fejezet rövid életút-áttekintését követően a lépten-nyomon előkerülő személyes vonatkozásokat (hogy csak néhány eltérő jellegű példát említsek: a Barabások nevű ifjúkori csoportosulás létrejöttét, Szerb egyetemi tanulmányait, a korabeli folyóiratokhoz fűződő kapcsolatainak kialakulását stb.) nem fejt ki részletesen, azokat kvázi közismert tényekként kezeli. A megfelelő szövegrészeknél elhelyezett hivatkozások alapján úgy tűnik, a szerző a „száraz” adatok feltárását Poszler György 1973-as monográfiája által elvégzettnek tekintette. Ezért nem érezhette szükségét, hogy négy évtizeddel később is ezek fejtegetésével bibelődjön — akinek efféle információkra van szüksége, forgassa bizalommal Poszler ma is időszerű munkáját. A redundancia kerülésének igénye egyrészt becsülendő alaposágra vall, másrészt viszont sokat visszavesz a könyv gyakorlati hasznosíthatóságából. A monográfus többször felhossa Szerbvel szemben a rendszerben való gondolkodás gyakori kényszerességét. Mint utal rá, az 1934-es *A magyar irodalom története*, az 1941-es *A világirodalom története*, de legfőképpen az 1935-ös *Hétköznapiak és csodák* legnagyobb hiányosságai az egyetlen vezérszempontot mindenáron érvényesíteni próbáló szerzői intencióból következnek. Ennek jegyében Havasréti meg sem kísérli valamiféle átfogó szintézis sulykolását: az egyes fejezetek más és más, nem szükségképpen összefüggő elemzési szempontokat helyeznek a középpontba. Rendszerkényszerrel tehát semmiképpen sem vádolhatjuk a kötetet, az áttekinthetőség helyenkénti hiányával azonban annál inkább. Az egymástól elszeparáltan vizsgált alkotásokat, motívumokat ugyanis részletes előismeretek, vagy a teljes könyv előze-

tes végigolvasása nélkül olykor nehéz kontextusba helyezni. Így ha mondjuk egy szemináriumi dolgozatot író egyetemi hallgató kimondottan *A Pendragon legenda* „neofrivól” vonásairól szeretne anyagot gyűjteni, azt a regényről szóló fejezetben nem találna meg hiánytalanul, mivel a Szerbvel kapcsolatban gyakran emlegetett fogalom részletesebb kifejtése mintegy másfélszáz oldallal korábban már megtörtént — amire viszont nem található visszautalás a későbbi fejezetben.

Ha mégis van olyan egységes — az életrajziság szerepével nagyon is számot vető — vezérelv, amely szinte az összes szövegegység felépítésében tetten érhető, akkor az Szerb ellentmondásos jellemrajzának és alkotásmódszertanának párhuzamba állítása. Havasréti elgondolásában a művek sajátos többhangúsága — a széppróza esetében „magas” irodalom és „midcult” közötti ingadozása, a szakirodalmi munkáknál a szellemtörténeti megalapozottság és az esszéisztikus hangnem egymásra rétegződése — valamiféle sajátos, a szerzőre jellemző személyiségkettőződés eredménye. Már a korai írások és naplójegyzetek szexualitás- és szerelemfelfogását vizsgáló második fejezet is a platonikus és a dekadens gondolkodás oppozíciójában véli felfedezni a későbbi Szerb-regények (főképp az *Utas és holdvilág*) szerelemábrázolásának gyökereit. Eszerint — „könyvemberről” lévén szó — Szerb esetében a legelemibb érzések ábrázolása sem képzelhető el az eklektikus szakirodalmi előismeretek értelmezése nélkül: egyfelől a korai Lukács-esszéekkel is összefüggésbe hozható „megformált élet” eszménye, amely szerint a szerelem „a forma interszubjektív világához tartozik” (83), másfelől pedig az egzaltáció iránti irracionális (a dekadencia irodalmából ismerős) vágy formálja szerzőnk testiségről való gondolkodását és ezt tematizáló szövegeit. Ahogy arra Havasréti rámutat, Szerb irodalomfelfogását racionalitás és tudaton túli tartalmak egymásmellettisége alakítja — ennek legplasztikusabb példáját pedig talán a *Hétköznapiak és csodák* szellemes felépítéséből adódó következetlenségek értelmezésétől kapjuk. A Kerényi Károly és Lukács György regényelméleteiből szintetizált — a modern francia, angol, amerikai és német próza áramlatait összegezni próbáló — munka ugyanis a (világképi, ábrázolásbeli stb.) konvencionális elleni lázadásban vélte felfedezni a modern regény általános újítását — az újszerűség foka azonban Szerb meglehetősen önkényes ítéletei miatt olykor erősen kétségbe vonható. Havasréti ehhez az értékrelativizmushoz köti egyebek mellett Szerb egyik leg többet emlegetett irodalomtörténeti tévedését, Joyce alulértékelését, vagy egyes szerzők aránytalan túlbecsülését (de nem tesz említést a könyv egy másik jelentős értelmezői vakfoltjáról, Kafka teljes mellőzéséről).

A harmadik fejezet egyik fontos tanulsága szerint Szerb saját maga által kialakított írói-irodalomtudósi imázsa is különböző oppozíciós fogalmak állandó felemlegetése folytán nyerte el végleges formáját. Havasréti a „filológus és szellemtörténész”, a „tudós és szépíró”, valamint a „komoly és szórakoztató” (ez utóbbin belül pedig a „tudós és zsurnaliszta”, valamint az „alkotó és propagandista”) ellentétpárokat említi a kettős önrepre-

zentáció kategóriáiként (125–126), egyszersmind felhívva ezzel a figyelmet Szerb eredendő sznobizmusára. A vizsgált szerző önnön beskatulyázhatatlanságának képzeletében ugyanis — ahogy arra a monográfus többször utal — tudatosan vállalt pózként, számtalan irányba kiterjedő műveltségének fitogtatásaként is felfogható. A fent említett ellentétpárok — mint az életmű központi fogalmai — szinte az összes fejezetben visszaköszönek. Szerb egyik kedvenc szerzője, Aldous Huxley regényének címét kiforgatva: *pontok és ellenpontok* dialektikája járul hozzá Szerb írói és irodalomtudósi arcélének megrajzolásához ebben az értelmezési keretben, amely minden nehézkessége ellenére is rendkívül fontos felismerésekhez vezetheti el az olvasót. Ezek közül — paradox módon — talán az életmű gyenge pontjainak feltárása bizonyul a legtanulságosabbnak, ugyanis a művekben jelentkező koncepcionális anomáliák felismerésével közelebb kerülhetünk Szerb gondolkodásának megértéséhez. Ennek szép példáját adja Havasréti a *Könyvek és ifjúság elégiája* című esszé elemzésének végén: „Túl azon, hogy a *Könyvek és ifjúság elégiája* biográfiai jellege miatt egyébként is rendkívül személyes szöveg, megjelenik benne egy további, Szerb önmegértése szempontjából fontos, az esszé egyes szakaszaiban csupán rejtőző, de a záró részben nyíltan kimondott gondolatkör is. Ez a változékonyság, a felszínesség, a kaleidoszkópszerű személyiség problémája, mely Szerbet egész élete során foglalkoztatta. Szerb tétjei, a rossz és kis tétek: a divatmánia, a sznobizmus, az állhatatlanság, az irodalmi jampecség, valamint a jó és nagy tétek: messianizmus, komolyság, hűség és hit kérdései összegződnek az esszé utolsó lapjain.” (486) Sajátos módon nem a vizsgált szerző feltételezett jellemének, dokumentumokból kinyomozott életútjának függvényeként jelennek meg előttünk az elemzett művek, hanem éppen fordítva: Havasréti a szó szoros értelmében véve „szövegként” olvassa Szerb Antalt, s e „szövegből” vonja le az életrajzi alakra vonatkozó következtetéseit. Bár eleinte nehéz volt mit kezdenem az arcképzéshez nélkülözhetetlennek gondolt „anekdotikus” életrajzi elemek kiküszöbölésével (vagyis inkább átcsoportosításával), utóbb be kellett látnom, ez az eljárás sokkal közelebb vezethet egy objektív portré körvonalaihoz, mint a tradicionális biografikus minták követése.

Folyamatos, lineáris életrajz helyett tehát részletes műportré-sorozatot kapunk Havasrétitől, a kiemelt alkotások pedig önmagukban jelölik ki a pálya lényeges csomópontjait. A szerző mélyreható elemzést ad (időrendben) a *Magyar irodalomtörténetről*, *A Pendragon legendáról*, a *Hétköznapiak és csodákról*, az *Utas és holdvilágról*, *A világirodalom történetéről*, valamint *A királyné nyakláncáról*. Alfejezetekben megemlékezik Szerb ifjúkori naplójáról, három kiemelt esszéjéről (*A harmadik toronyról*, *A világvárosi emberről* és a fent már említett *Könyvek és ifjúság elégiájáról*), valamint élete utolsó művéről, a munkaszolgálat alatt írt *Orpheus az Alvilágban* című költeményéről. Bár egyes fejezetekben történik utalás a szerző egyéb esszéire (például a *Budapest kalauz: marslakók számára* című írásra), valamint *VII. Olivér* című regényére, ezeket valamilyen — számomra érthetetlen —

okból a monográfus nem részesítette kiemelt figyelemben. Ez leginkább annak fényében tűnik problémás döntésnek, hogy még csak egy magyarító jegyzet erejéig sem utal rá, hogy miért nem tulajdonított nagyobb jelentőséget ezeknek a szövegeknek. (*A VII. Olivér* ráadásul önálló kötetben is megjelent — igaz, álnév alatt —, így még igazságtalanabbnak tartom feltűnő hanyagolását.)

Szembeötlő, hogy a nagyjából megegyező terjedelmű elemzések igyekeznek felszámolni az életmű különböző aspektusai között felállítható értékbeli rangsort, hiszen az eltérő műfajú és fajsúlyú szövegekről egyetlen egységes életmű logikus leágazásaként esik szó. Ez a homogenizáló törekvés főleg a regények értékelésében érhető tetten: Poszler monográfiájában Szerb még alapvetően tudósként jelent meg, aki mintegy mellékesen néhány szépirodalmi művet is letett az asztalra — a regények így szinte kizárólag az elméleti munkák illusztrációiként tűntek fel könyvében. Havasréti jóval körültekintőbben jár el ebben a tekintetben, legalábbis ami a két legfontosabb regényt, *A Pendragon legendát* és az *Utas és holdvilágot* illeti (de akár *A királyné nyakláncát* mint átmeneti műfajú szöveget is ide sorolhatjuk). Előbbi az okkult világkép és a paródia műfaj feszültsége miatt izgatja a monográfust, de a mű etikai és gender-szempontú különbségtételeinek felismerése is újszerű megközelítésmódnak tetszik: a könyvből világosan kiderül, hogy Szerbtől nem álltak távol az olyan vaskos általánosítások sem, mint például egyes személyek teljes nemzetük reprezentánsaiként való kezelése. („Szerb a szerelmi változatosságot is etnikai-nemzeti jegyekkel érzékelteti: nem individuumok cserélik egymást Lene szerelmi kapcsolataiban, hanem nemzeti [és társadalmi] típusok: kínai mérnök, kanadai farmer, francia selyemfiú, német klasszika-filológus, lengyel ping-pongbajnok” — 288, kiemelések az eredetiben.) A kitűnő *Utas és holdvilág*-elemzés pedig a pszichoanalitikus, táj- és vallásfilozófiai vonatkozások bőséges adatolása mellett a regény lehetséges mintáival (Jean Cocteau: *Vásott kölykök*; André Gide: *A Vatikán pincéi*; Márai Sándor: *Zendülők*; Thornton Wilder: *Kabala*) is számot vet. Az *Utas...* kapcsán Havasréti megemlíti, hogy dacára annak, hogy a történet a ’30-as évek Olaszországában játszódik, egyetlen szöveghely kivételével (amikor egy „kis fasiszta” kér tüzet Mihálytól) nem történik utalás a mű történelmi kontextusára. Rendkívül fontos, a Szerb-életműről sokat eláruló meglátás ez, még ha nem is teljesen pontos (hiszen az a rész, amelyben Mihály az olasz újságok feltűnő optimizmusán háborog, szintén a történelmi kontextus felmutatásának tekinthető). A hétköznapi valóság majdnem teljes kizárása (legalábbis szerintem) mintegy hiánymetaforaként fogható fel az *Utas és holdvilágban*, amely éppen a csoda-motívum előtérbe helyezésével hívja fel a figyelmet a mű „sötét hátterére” (ez utóbbi egyébként Havasréti kedvenc, legtöbbször visszatérő kifejezései közé tartozik).

Pontok és ellenpontok állandó feszültsége az utolsó, Szerb zsidó identitásáról érkező fejezetben kulminálódik. Ahogy már szó esett róla, voltaképpen a monográfia összes fejezete azt vizsgálja, hogy a saját „köztes” helyzetével tisztában lévő

író-irodalomtörténész miként igyekszik művekké szublimálni termékeny ellentmondásoktól a legkevésbé sem mentes gondolkodását. Saját önazonosságának bizonytalansága a véskorszak eljövételével válik számára egzisztenciális tétet hordozó problémává, amely ellen — egyéb lehetőségek híján — a mítoszok felé fordulással próbált védekezni (hozzáteszem: mintha már az *Utazás és holdvilág* esetében is valami ilyesmiről lett volna szó, akkor persze még jóval kisebb tétekkel). Az *Orpheus az alvilágban* is ennek a törekvésnek a lenyomataként olvasható Havasréti értelmezésében, megadva ezzel a történet méltó befejezését. Szerb Antal tragikus sorsa, ahogy életének jóformán minden eseménye, szövegeken átszűrve tárul eléink ebben a jelentős, terjedelmes esszéjében is olvasható szakmunkában.

Lengyel  
Imre  
Zsolt

## Apró tények

(Havasréti  
József:  
Szerb  
Antal.  
Magvető,  
2013)

Az érzés, ami az olvasót Havasréti József minden tekintetben igen impozáns könyvének olvasása során először hatalmába keríti, a tisztelet és csodálaté. „Noha az irodalomtudomány Szerb Antalt elsősorban a szellemtörténeti módszer képviselőjének tekinti, nyilvánvaló, hogy egy meglehetősen eklektikus látásmóddal rendelkező szerzőről van szó, akinek írásai a legkülönbözőbb megközelítésmódokat egyesítik. Ezért szükséges annak vizsgálata, hogy melyek voltak irodalmi érdeklődésének azon csomópontjai, amelyekben többféle irányzat, elemzési módszer, történetírói iskola is találkozhatott. Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy nagy szükség lenne egy olyan tanulmánygyűjteményre is, amely szakproblémákra koncentrálna foglalkozna Szerb Antal életművével” — írta a szerző másfél évtizeddel ezelőtt; közben azonban, úgy tűnik, megunta a várakozást erre a kötetre, s úgy döntött, elkészíti egymaga — pedig a Szerb eklektikáját tápláló elemek visszakövetése, szellemi környezetének és előképeinek alapos rekonstruálása jó okkal látszhatott olyasminek annak idején, ami több kutatónak is bőven képes lehet munkát adni. Freud, Jung, Lukács, Weber, Spengler, Huizinga, Norbert Elias, Kerényi, Altheim, Zolnai Béla és Thienemann

Tivadar csak a legfontosabb nevek az egymást megtermékenyítő vagy egymással vitázó szerzőknek és iskoláknak abban a sűrű bozótjában, amely a monográfia szerint meghatározta Szerb pályájának kibontakozását — és amelyben a monográfus minden látszat szerint olyan otthonosságot szerzett, hogy részletkérdések és rejtett összefüggések körüljárására is gyakran futja az erejéből.

Ám miért van akkor, hogy bár e rengeteg tudás és rengeteg munka letagadhatatlan jelenlétét folyamatosan érezni, mégis csak egyre tanácstalanabbá, majd egyre bosszúsabbá váltam, ahogy előre haladtam ebben az információktól duzzadó monstrumban? Nem arról van szó, hogy a kép, amelyet a kötet Szerb Antalról bemutat, hamis lenne — ennek megállapítására, nem lévén a Szerb-életmű igazán alapos ismerője, nem is szívesen vállalkoznék. Illetve mégis éppen erről van szó: hiszen egy monográfia célközönségét aligha azon tudósok szűk köre képezi, akik átlátják és fejben tartják a tárgyalt szerző minden (megjelent és hagyatékban maradt) művét; ezzel pedig ez a könyv is tökéletesen tisztában van: hiszen az elbeszélő művekről még rövid szinopszist is közöl, hogy az elemzések a szövegek elolvasása előtt (vagy helyett) is befogadhatóak legyenek — mégis folyton visszatért annak érzése, hogy egy-egy állítását igazán beható szövegismeret híján sem elfogadni, sem visszautasítani nem merném. A korlátozott tudású olvasó persze voltaképpen mindig csak hinni tudhat abban, hogy a monográfus releváns szempontokból indul ki, és hitelt érdemlő megállapításokat tesz; úgyhogy a szöveg legalapvetőbb retorikai feladata alighanem a minél teljesebb és zavartalanabb bizalom elnyerése kell legyen. Ebben azonban ezúttal az (azért nem egészen tájékozatlan) olvasó időről időre zavart érzékel, el-elbizonytalanodik az illúzió, hogy abból, amit a szöveg a maga lehatárolt területén megmutat, valóban helytálló következtetések vonhatóak le: hogy valóban szemléltetés, nem pedig bűvészműtávirányítás nézői vagyunk. Ezen illúzió meggyengülésével egyre nehezebbé válik nem csak a kezét figyelni, hogy csal-e; ha pedig figyelünk, és csalni látszik, egyre gyengébbé válik az illúzió; és — sajnos — így tovább.

Aki ismeri a szerző imént idézett, ma már e monográfiát korán megelőlegező programtanulmányként is olvasható cikkét (*A Szerb Antal-életmű utóéletéhez*, Jelenkor, 1998/4), az alighanem arra lesz leginkább kíváncsi e könyv olvastán, hogyan oldja meg azokat a problémákat, amelyeket Poszler György itt egyébként elismeréssel emlegetett (jelen könyvben viszont alig szóba hozott) monográfiája (*Szerb Antal*, Akadémiai, 1973) neuralgikus pontjainak talált: „kiürült és előregedett az a nézőpont, amely az obligát irracionális/racionális, illetve fasiszta barbárság/européer humanizmus fogalmainak segítségével egy átideologizált szellemtörténet-koncepcióra támaszkodva, és egy jól érzékelhető, akkor valóban szükséges, a mostani olvasó számára azonban hamis perspektívákat teremtő apologetikus szándék érvényesítésével dolgozott.” Hogy mi motiválta ezeket a kifogásokat, az a monográfiából is jól kiderül, a szerző Szerb véleményét kölcsönkérve tökéletesen világossá is teszi egy ponton: a világnézeti alapú ítéletektől való berzenkedés („Amikor

láthatjuk, hogy Szerb konzervatív bírálatának egyes szempontjai mennyire *azonosak* a rá vonatkozó dogmatikus marxista kritikai írások alkotóelemeivel, akkor nem csodálkozunk azon, hogy Szerb Antal mennyire idegenkedett a világnézetektől, és milyen határozottan elutasította a belőlük levezetett értéktételeket” — 136). Ennek az attitűdnek egy történeti elemzésben persze bőven vannak veszélyei: a monográfia nem is igen lesz képes komolyan venni egyik Szerbvel vitázó vagy azt elutasító álláspontot sem; így róhatja fel kortárs kritikáinak, hogy nem mérlegelték, hogy „ez a 33 éves fiatalember valóban szereti és ismeri tárgyát, és nem kizárólag azért fáradozott egy több mint ötszáz oldalas könyv megírásával, hogy őt külön felbosszantsa” (242), és így lesz például az ennél valamivel azért talán több megfontolást érdemlő *Az ész trónfosztásából* egyszerűen „filozófiai összeesküvés-elmélet” (663). Ilyen módon elveszik ugyan annak lehetősége, hogy az életmű ideológiai kontextusát körültekintő vizsgálatnak lehessen alávetni, hogy olvasóként esélyünk legyen megérteni, pontosan milyen elvek és elköteleződések alakították az egyes perspektívákat — de legalább, és ezt a fentiek alapján alighanem sikernek kell tekintenünk, nem lehet a szöveget olyan könnyedén besorolni valamely átfogó tendencia alá, mint a Poszler-monográfiát az idézetben. Arra a kérdésre, hogy mégis miből lehetne a szöveg szerint értéktételeket levezetni a világnézetén kívül, itt nem, de egy másik helyen tulajdonképpen választ kapunk. A *Hétköznapok és csodák* kapcsán, melyben Szerb a kortárs világirodalmat szemlélte, ismertette és értékelte, a monográfia így ír: „valójában kétféle kánont érvényesít, egyrészt magát a »nyugati kánont« [...], mely objektív mérce, hiszen irodalomtörténeti konszenzus, sőt autoritás alapozza meg, másrészt egy személyeset, melyet Szerb a saját ízlése alapján alkot meg”; majd néhány sorral lejjebb, Szerb „kánonjavaslatáról”: „ebben az esetben nem az idővel mind tisztábbnak mutató, immár »klasszicizált« kritikai állásfoglalásokra hagyatkozik, hanem saját ízlésére (és előítéleteire) is”; a következő mondatból pedig kiderül, hogy bár sokan rámutattak a „kritikai melléfogásokra és aránytalanságokra, Szerb sokszor nagyon is jól döntött” (373–374). Ezekből az idézetekből kiderül, ami elméletileg is könnyen belátható: hogy a „világnézeti” kritika elutasításából nemigen következhet más, mint az ízléspluralizmus kétségbevonása és minden ítélet begyömöszölése *egyetlen* helyes/helytelen mátrixba. Ezt viszonylag nagy meggyőző erővel lehet működtetni olyan nagy nevek dicséretekor, mint Woolf vagy Gide, amikor azonban a szöveg anélkül nevezi mondjuk David Garnett *Lady into Fox* című kisregényét „jelentéktelen” műnek (379), hogy akár egyetlen szót is vesztegetne arra, mi vele a gond, nehéz nem megéreznit, hogy valójában csupán az önkényesség van itt beöltöztetve az objektivitás tetszetősebb jelmezébe. Nem csoda, hogy a monográfiának nem is igen akaródzik elfogadni vagy akár csak komolyan mérlegelni Szerb elutasító, ám viszonylag jól argumentált Joyce-kritikájának tételeit, hanem ehelyett vad és bizonyíthatatlan találgatásba kezd arról, hogy „talán zavarta a regényt felkapó divathullám”, vagy hogy azért nem tetszett

neki Joyce írói magatartása, mivel „maga is sznob volt” (350). A monográfia tehát nem igyekszik bármiféle megragadható kiindulópontú apológia vagy kritika hordozója lenni, mégiscsak meglévő világnézeti elképzeléseiről csupán valamiféle forrás nélküli *józan ész* hangjaként szituált közbevetéseiből értesülhetünk: „itt nem a kissé kulisszahasogató túlzás a leginkább zavaró, hanem a kultúrkritikai ízü aktualizálás” (323); vagy ugyanebben a témában, még tömörebben: „Ez már sok egy kicsit a kultúrkritikából” (306) — ezeken a helyeken tökéletesen látszik, hogy az ideológikus állványzat radikális lebontásának vágya leginkább csak megalapozatlan, igen korlátozott vitaképességű állításokhoz vezethet faktumok helyett.

Mindezt látva kicsit talán meglepőnek tűnhet, hogy nemigen lehetne olyan motívumot említeni, amely gyakrabban térne vissza a könyvben, mint éppen az említett humanizmusé és főleg az irracionális — a monográfus minden látszat szerint arra a belátásra jutott, hogy ezen fogalmak használatát mégis a Szerb-életmű maga kényszeríti ki, nem egy külsődleges ideológiai gépezet. Érdemes megfigyelni hát azt a helyet, ahol összefoglaló jelleggel igyekszik a monográfia szövege tisztázni az irracionális kapcsolatos álláspontját (508–512). *Ez a világirodalom történetéről* szóló fejezetben történik meg, miután hosszú felsorolásban ismerteti azokat a korábban már érintett jelenségeket, amelyek nyomán nem tekinthető „előzmény nélkülinek vagy meglepetésszerűnek” e mű „irracionalista” normaképzése; a szöveg erőfeszítése viszont a továbbiakban, ahogy az várható is, arra irányul, hogy megmutassa, a helyzet azért semmiképpen sem egyszerű: „számos érv szól amellett, hogy Szerb — ha nem is volt *par excellence* irracionális gondolkodó — erősen vonzódott az irracionálishoz, és ezt a vonzódást megjelenítette írásaiban és kritikai normaképzésében egyaránt. Ugyanakkor Szerb vélt vagy feltételezett irracionális bonyolult diskurzus-szövevénybe tagolódik, melyben nincsenek tiszta játszmák. Eleve kérdés, mit értünk irracionálison és irracionálismon?” Meg is alkot egy hét pontból álló listát — intuitív alapon, hivatkozások nélkül — az *irracionális* szó lehetséges jelentéseiről *úgy általában*, melynek felvállalt hevenyészetségét jól mutatja a zárlat: „És még sorolhatnánk.” A következő sorban azután kiderül, hogy „Szerb mindegyik kategóriában elhelyezhető” — az érvelés eddig némileg kontraproduktívnak látszik, hiszen nemcsak az kérdés, mennyiben sikerült meggyőzni az olvasót, hogy a szövevény gondos szétszálazása felé haladunk, de ráadásul ez eddig inkább a *par excellence* és a *tiszta játszma* melletti érvnek tűnik; úgyhogy a következő mondat ködbe borítja az eddigi utat, és kifaroltatja a gondolatmenetet: „Tehát mondhatjuk azt, hogy Szerbnek — kedves szavával: »valahogy« — köze van az irracionális tartalmakhoz, állandó egyensúlykeresése, a kifejezés eleganciájához és világosságához való vonzódása miatt írói attitűdje [...] ekként írható le: irracionális — módjával.” Mire azonban az oldal aljára elérünk (közben a Lucretius-portré ön-

arcképszerűségéről értesülhetünk), az implicit olvasó már éppen az ellenkezőjéről van meggyőződve, mint amit eddig a szöveg bemutatni próbált: arról, hogy Szerbnek nincs is köze az irracionálizmushoz: „Szerb írásait valóban meghatározza valami vonzóan lucidus áttetszőség, a szempontok világos megfogalmazása és elrendezettsége; mindez azt a látszatot kelti-keltheti, hogy a világgép, ami e szövegek mögött van, vagy a világgép, mellyel e szövegek összefonódnak, hasonlóan világos és rendezett. Megint a kettős hang.” A gondolatmenet eddig summája tehát: stílárís „világosság”, tartalmi „irracionálizmus” — ez azonban nyilvánvalóan nem az, ahová a szöveg megérkezni kívánt, úgyhogy a bonyolultság bizonyítására ismét felborzolja a szálakat: „stílusát, írásmódját éppenséggel nevezhetnénk [...] »taktikai racionalizmusnak« [...]. De nem erről van szó: talán akkor juthatunk mélyebbre Szerb megértésében, ha kiszabadulunk a »rationalizmussal leplezett irracionálizmussal«, valamint az »irracionálizmussal álcázott racionalizmussal« diszkurzív hálójából. Szerb egyrészt vonzódott az irracionálizmushoz, másrészt nem érezte szükségét annak, hogy az »irracionális« szerzők hermetikus stílusát, enigmatikus kifejtésmódját, gyakori bőbeszédűségét visszaforgassa saját stílusába. De ettől még nem vált racionalistává. Szerb talán nem volt se racionalista, se irracionalista, de az irracionális dolgok iránt igen nagy volt az affinitása. De érthetjük úgy is, hogy Szerb igazi játékos volt. Nagyban űzte a megkerülést (a definíciók alóli kibújást) és a kamuflázst (a saját definíciói mögé történő elrejtőzést); ahogy például kibújt a szépíró vs. szaktudós, a pátosz vs. ironia, de akár a népi vs. urbánus kategóriák érvényessége alól, úgy kibújt a »racionális« vs. »irracionális« kategóriák érvényessége alól is, noha fenn is tartotta ezt a kettősséget. Szerb gyakorlatilag az efféle besorolásokat is »megkerülte.«” Hogy mivégre volt a hétpontos lista, hogy hol derült ki az irracionálizmus korlátozott érvénye, ha az egyetlen felmerült ellenérv, a stílus, nem jó ellenérv, hogy miért csak hirtelen, az okfejtés végén veti el a szöveg a szubsztancialista megközelítést, s nem korábban, hogy mi a *talámt, gyakorlatilagot*, ható ígéret tartalmazó mondatok episztemológiai státusza, hogy a „játék”, a „megkerülés” szóképvajon, vagy olyasmi, amit konkrétan Szerb intencióihoz lehet kapcsolni, az mind nem világos — de a lényeg, hogy végül mindegy is: hiszen nem a szempontok légbőlkapottságával és elnagyoltságával van ám a szöveg szerint probléma, egyszerűen Szerb túl furmányos ahhoz, hogy releváns állításokat lehessen róla tenni; a „kiürült és előregedett” diszkurzív hálóból kiszabadulván széttárjuk karunkat.

Ez a részlet annyiból is jellemzőnek tekinthető, hogy azon az összességében jóval hosszabb úton, mely a monográfiában eddig a némileg lelobozó, az obskúrus tudományoskodás és a publicisztikusság kevéssé tetszetős keverékét feltaláló állításig vezet, rengeteg és igen alapos tudással gazdagodhatunk különböző szerzőkről (e témával kapcsolatban például elsősorban Spenglerről, Jungról és Kerényiről) — és általában is visszatérő módon úgy érezni, mintha Szerb maga, és főként szövegeinek igazán alapos szemügyre vétele némileg elkallódna e lenyűgö-

zó információgazdagságban. És jellemző az is, ahogyan a szöveg az idézett helyek után folytatódik: miután címszavakban felidézi a sajnós már meglehetősen elhomályosított irracionálizmus korábban tárgyalt gondolati kontextusait, úgy dönt, hogy mindezt Szerb személyiségében kell megalapoznia. „Nehéz érvényes választ találni erre, de mégis fel kell tennünk a kérdést: mi lehetett az oka Szerb vonzódásának az »irracionális« iránt? Talán az, hogy Szerb könyvember volt, és valóban az olvasást tartotta a legfontosabb dolognak az életben. Úgy érezte, úgy élte meg, hogy azok a dolgok, amiket az olvasás közben tapasztalunk, azok szükségszerűen az irracionálizmushoz vezetnek [...]. Ha még mélyebbre szeretnénk ásni, akkor emögött ott van az alkati szorongás és a félelem. Egy nem éppen jóindulatú bírálója írta, hogy Szerb mélylélektani érdeklődése azt eredményezi, hogy a világirodalom története »neurotikus kényszerképzetek« története. [...] Igen, ilyen volt. Valószínűleg egész életében nyomasztotta, hogy a veszélyzónában él: az egzisztenciáját meghatározó társadalmi mimikri (például konvertita volta), infantilis alkata, a zsidó származás miatti szorongás, családja csüggesztő anyagi helyzete, (és talán-talán a szexuális identitásával kapcsolatos bizonytalankodásai) egyaránt és együttesen hozzájárultak ehhez az érzéshez.” Ez az okfejtés ismét furcsa szerepjavarról árulkodik: mintha nem épp egy monográfia feladata lenne, hogy disztingváljon hozzáférhető és hozzáférhetetlen tudás között, hogy elűzze utóbbi kísértését, és behatóan, közlőrlől megvizsgálja az előbbi forrásait — e türelmetlen, hasraütésszerű, semmilyen bizonyítékra nem hivatkozó mondatok a bizonytalanságnak és közhelyszereőségnek abba a mocsarába húzzák le az elszomorodó olvasót, melyből éppen ennek a könyvnek kellene kiemelnie.

És különösen furcsa ez egy olyan monográfiától, melynek bevezető és lezáró fejezetei is arra vállalkoznak, hogy elemzés tárgyává tegyék, mi tudható tárgyuk személyiségéről és identitásáról. E témák tárgyalása során azonban ismét csak sajátos logika működik: azt, ami a szövegekben vagy cselekedetekben manifeszt módon megjelenik, azt a monográfia vonakodik névértéken elfogadni, ezek felülbíráta azonban egyéb, megbízhatóbb források híján csak kétséges értékű manőverek révén érhető el. Érdemes például szemügyre venni azt a néhány oldalt, amely megalapozza azt a tételt, hogy Szerbet egész életében elkísérte „a zsidó származás miatti szorongás”. Itt ezeket olvashatjuk: „Szerb esetében a katolikus neveltetés, később a Sík Sándor által irányított középiskolai cserkészélet, az életút ifjúkori szakaszában megfigyelhető buzgó és rajongással átszótt katolikus vallásgyakorlás, illetve a nemzeti kultúra konszenzusos alapját képező klasszikus magyar irodalomtörténet ihletett művelése is a többségi társadalomhoz való odatartozást hangsúlyozó gesztusok soraként értelmezhető” (627); „a katolizálás valóban kompenzációs gesztusnak tekinthető” (628) — kemény sorok ezek, hiszen nemcsak hogy egy monokauzális gesztussorozat elemeivé redukálják a különböző választásokat-elköteleződéseket, de axiómaként ki is zárják ezek átéltségét. Szerb katolikuságának autenticitását nyilván kétségbe is vonja a szöveg: „Szerb katolikus *fellángolásai* sok

szempontból *pusztán* erős egzaltációigényének kielégítését szolgálták: e szempontból a magas lángon égő szellem egyik tápláléka volt csupán a vallás.” (618 — kiemelés tőlem: L. I. Zs.) A szöveg lábjegyzetben Szerb kamaszkori naplójának egyetlen helyére (a *Naplójegyzetek* kötet 84. oldalára) hivatkozik, ami azonban ott olvasható (pl. „Vallásos élményeimnek spontán következménye, hogy törtériaivá tenni akarva, én belemélyülök a régi vallásosok szellemébe — az ő vallásosságuk támogatja és tartja fenn az enyémet, valamint a Baalschem imádságának négy madara vitte a hívők imáit az Ég felé”) korántsem olyan egyértelmű, hogy minden interpretáció nélkül elfogadható legyen e radikális tétel bizonyítékaképpen; de ha egyértelmű volna, akkor sem lenne több pillanatnyi reflexiónál: egy-egy bejegyzés érvényessége aligha terjeszthető ki tetszés szerint, hacsak nem kívánjuk kétségbe vonni az identitás dinamikus voltát. Az előbb idézett helyen pedig, Szerb édesapjának katolizálásáról és ennek kompenzációs gesztus voltáról írva a szöveg a Poszler-kismonográfiát (*Szerb Antal pályakezdése*, Akadémiai, 1965) idézi, azzal a megjegyzéssel, hogy Poszler szavai alighanem Szerb Antalné véleményét visszhangozzák; azét a Szerb Antalnéét, akiről néhány oldal múlva azt olvashatjuk: „Egyedül Szerb Antalné képviselte kérelhetetlen következetességgel a »zsidóként kellett meghalnia« értelmezését, és erre, ha tehette, mindig figyelmeztette is az utókor képviselőit” (658) — nem nehéz tehát azt gondolni, hogy ez a leírás nem *feltétlenül* elfogulatlan vélemény, és nem *feltétlenül* vág egybe a szereplők egykori intencióival. A bizalmatlanság légkörét tovább fokozhatja, hogy a fentebbiektől annak megállapításáig, hogy a „megtagadott zsidó múlt mindenhol ott kísérthetett, lelki furdalást, félelmeket, szorongást okozva”, majd addig, hogy „Szerb identitása kívülről nézve a teljesen asszimiláltak problémátlansága volt, melynek hátterében egy problematikus és elfojtott zsidó identitás elem húzódott meg”, a monográfia úgy jut el, hogy kizárólag Komlós Aladár és Karády Viktor általános modelleket felvázoló tanulmányaira hivatkozik, és egyetlen Szerb-szövegre sem (a fejezet kezdetén meg is tudjuk, hogy a „Bethlen-konzolidáció évei alatt, majd a harmincas évek első kétharmadában Szerb a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint kevesebbet foglalkozott származásával” — 617). Így lesz Szerb Antalból hallgatóságosan egy asszimilációs forgatókönyv pusztá reprezentánsa és voltaképpen bizonyítatlanul az e forgatókönyvhöz tartozó attitűdök hordozója — ebből a vélelemből pedig olyan premissza, amelyre máshol, mint például a *Magyar Irodalomtörténet* szövegszerűen nemigen bizonyítható zsidó-magyar szubtextjének vélemezésekor (251–252), épíkezni lehet. Az olvasó persze azt sem zárhatja ki, hogy mindez voltaképpen tényleg hasonlít a valóságra. Erről meggyőzni azonban — az ezúttal csupán jelzésszerűen megmutatott jelenségek állandó visszatérése okán — sajnós nem biztos, hogy ez a könyv fogja.

↳ Nemes Z.  
Márió –  
Miklós-völgyi  
Zsolt

## Az élősködő terek boldogsága

(Bazsányi  
Sándor –  
Wesselényi-  
Garay  
Andor:  
Kettős  
vakolás —  
Terek,  
szövegterek.  
Kalligram,  
2013)

Nádas Péter az *Évkönyv* építészet és urbanisztikai tárgyú meditációkban (is) gazdag *Június* fejezetében a városi és vidéki életformák összefüggéseit mérlegelve eleveníti fel gombosszegi házának saját kezű felújítása során megélt kísérteties tapasztalatát. Azt a sajátos elvet, ahogy a tapasztás, tehát a vakolás ezen ősi technikai tudását, a ház egykori lakójának emlényomán keresztül sikerült elsajátítania: „Amint megtettem az első mozdulatokat, s kenni kezdtem a tenyeremmel a finom, de idegen illatú sarat, a tenyere csúsza alatt éreztem meg azt az ismeretlen kezet, amely ezt a szénapadlást évekkkel, évtizedekkel ezelőtt rendesen és szakszerűen fölsarazta. Miként egy őskori lelet. Csúsztott a tenyere a tenyerének negatívján. Tenyere párnája tenyerének helyére illeszkedett. Libabőrös lettem e régvolt tenyérpárna érzékelésétől. Mentem utána. Előtte még a szomszédaimat faggattam, miként kell csinálni, de tőle tanultam meg, aki előttem megcsinálta. A tanuláshoz ilyen mélységesen mély élményével még soha nem ajándékozott meg a sors. Boldog lettem tőle és elővigyázatos.” (Nádas Péter: *Évkönyv*, Jelenkor, 2000, 95) Valószínűleg a *Kettős vakolás* egymásra kölcsönösen reagáló esszéinek szövegműviáját is hasonló elv motiválja, mint a tapintóérzék kíváncsisága révén megelevenedő, a test különös szenzációjának virtuális intimitásában egyszerre jelen- és távollévő elődtől építeni tanuló Nádat.

Érdeklődő figyelemmel pásztázni, letapogatni a másik gondolatfutamatát, mondatait, hozzátapasztani, hézagokat betömöködni, kiegészíteni, vagy épp ráfedni, rávakolni a másiké. Menni a másiké után, követni vagy vezetni a másikat. Épp mint a platóni dialógusok szókratikus pedagógiájában, csak itt az *erasztész-erómenosz* viszony sohasem rögzített, inkább alkalmi, feltételes érvényű szövegformálási minta. Vagyis a pozíciók bármikor felcserélhetőek, és folyton fel is cserélődnek egymással. Ez a mozgás nyilván a közös tárgyra szegeződő, ám eltérő pályákon kiérlelt figyelemtechnikák, fogalmi rendszerek és megközelítésmódok különbségében, vagy még inkább e különbségek összehangolásában áll. Ugyanakkor mégsem egyszerű

párbeszéd ez, mint inkább hol lazán, hol feszebben egymásra préselődő szempontok rendszere, amelyet a *vakolás* építészeti rétegmataforikája képvisel találóan. A kötet beszédpozíciójának finomhangolása azonban több szempontból problematikus is. Ünnepelhetjük a polifón szerkesztés különlegességét, noha maga a szöveg is több helyütt meghatódni látszik saját érzékenységétől, a „megtalált forma” eufóriájától, és ahelyett, hogy az egymásra vakolás diszkurzív munkáját valóban elvégezné, inkább egyfajta szövegmodorként imitálja a közösség gondolás platóni ideáját.

Persze van miért meghatódnia magától a *Kettős vakolás*nak, hiszen a magyar kritikai-tudományos diskurzustól — mind az egyes diszciplínákat, mind az interdiszciplináris kísérleteket tekintve — idegenek a párbeszéd, illetve az együttgondolkodás alakzatai. A diskurzus(ok) szereplői atomizálódnak és legtöbbször magánbeszélgetéseket vagy álvitákat folytatnak, miközben egyfajta „vitaínség” generálódik. A vita itt produktív versengést jelentene, olyan gondolatcserét, ahol tényleg megvalósulhat az „eszmék dezertálása” (Robert Musil), vagyis a fogalmak kölcsönös szétbeszélés általi újraértése. Ehhez persze elengedhetetlen lenne a különböző értekező nyelvek és személyes stílusnak közti közvetítés képessége, a hermeneutikai tolerancia, a termékeny félreértés szabadsága, amihez a kortárs közeg nyilvánvalóan túl dogmatikus és frusztrált, vagy éppen ideologikusan köldökfíxált. Bazsányi–Wesselényi–Garay kötete a diszkurzív ínség betöltésére vállalkozik, ugyanakkor ennek a kihívásnak a mámorában meg is babonázódik önnön vakmerőségétől.

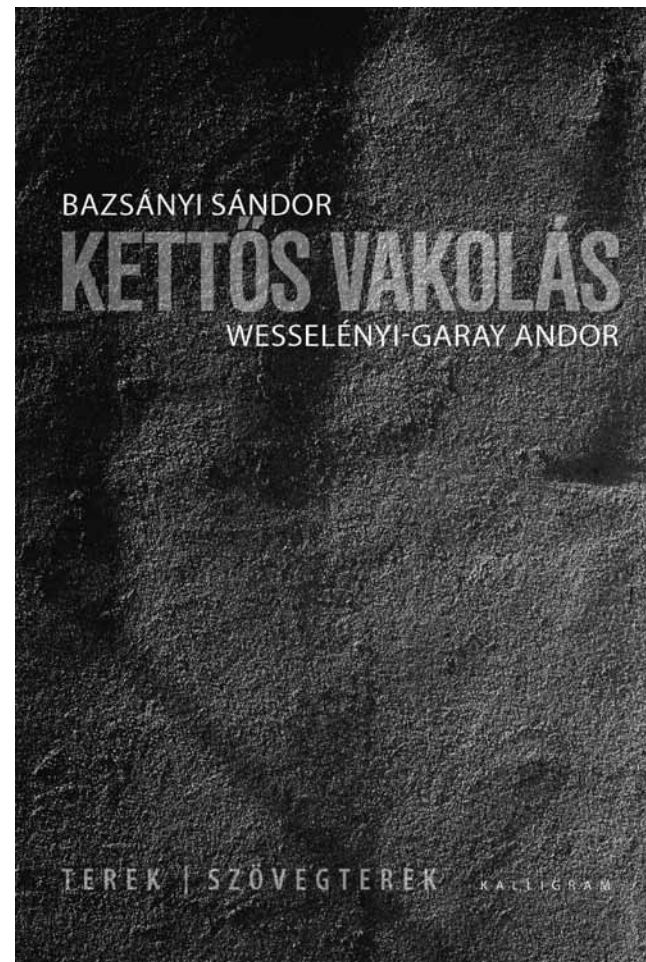
Az építész és irodalmár szempontjai tehát építészeti tárgyú irodalmi művek vonatkozásában vetülnek egymásra. A közös cél: a *képleírás* (*ekphraszisz*) bővített, tehát a *térleírás* retorikai eljárás-módjára is kiterjeszhető kategóriájának fényében átvilágítani az elmúlt néhány évtized magyar irodalmának egyes rétegeit — a *prózafordulat* mára klasszikusnak számító szerzőitől a kortárs líra némely jelentős alkotójáig. Ám korántsem a teljesség vagy netán a meglévő irodalmi kánonok — jóllehet feladatuk nem is vállalt — szubverziójának igényével. (Talán ebből a szempontból is izgalmas kivétel a kötet függelékében olvasható, a Kádár-korszak két, mára kevésbé ismert alkotásának, Konrád György *A városalapító* és Horváth Márton *Holttengeri tekerccsek* című regényeinek újraértelmezése.) Ugyanakkor itt-ott mégis hiányérzete van az olvasónak, hiszen felvetődik a „biztonsági játék” gyanúja is.

A város témakörben például Nagy Gergely — említésszinten ugyan felmerülő — *Angst* című kötete a vizuális kultúrához való újfajta viszonya miatt izgalmasan ellentételezhetné a Mészöly–Lengyel–Esterházy–Márton-paradigmát, de a költészet területéről Marno János, a városi séta iránt elkötelezett munkásságának vagy a kortárs fiatal líra szélsőségesen individualizáló városérzékelésének — kollektív mentális térképek helyett privát topográfia — értelmezése is továbbárnálna, illetve „kockázatkeresőbbé” tenné a diskurzust. Mindez összekapcsolódni látszik azzal a kötetben szintén implicit módon végig jelenlévő feltételezéssel, hogy a válaszott szerzők osztoznak valamiféle közös urbanisztikai tudatban, miszerint a város és az épített tér

*archeológiai* természetű, vagyis történeti jelentések poétikai archívuma. Persze a *Kettős vakolás*t ebben az értelemben termékenyebb egyfajta báziskutatásnak tekinteni, melynek egyik célja a továbbgondolhatóság lehetőségeinek megteremtése.

Éppen ezért ami elsősorban értékelésre és értelmezésre szorul, az az a mód, ahogyan a szerzők az irodalmi térábrázolás intermediális, tehát művészet- és műfajközi jelenségének apropóján kitekintenek saját szakmájuk fedezékéből, sőt olykor át is lépnek a másikéba. Ilyen határátlépés például Krasznahorkai László egyik Athénban játszódó novellájának kapcsán Bernard Tschumi *Akropolisz Múzeumát* elemző Bazsányi alkalmi építészeti kritikája, vagy az Italo Calvinót már eleve intertextualizáló Esterházy Pétert intertextualizáló Wesselényi–Garay szövegkísérlete. Az itthoni esztétikai közegben ritka az efféle hibriditás, ugyanis a magyar irodalmár egy alapvetően tautologikus és abszurd létező, mert azt gondolja, hogy az irodalom (csak) irodalomból van, de ez a jelenkori kulturális diskurzusok fényében nem feltétlenül érvényes. Hiszen a monokulturális beszűkülés vállalhatatlannak tűnik egy olyan korban, amikor a művészeti ágak egymás közti kapcsolatát a „kijórtosodás” (Theodor W. Adorno) óvatos és gyanakvó fordulatával szemben pontosabban jellemzi a viszontfertőzés metaforája. Az intermediális és interkulturális érzékenység nem (csak) egy specifikus kutatási irány metodológiai követelménye, hanem a kortárs irodalomról való kritikai beszéd előfeltétele — kellene, hogy legyen. (A közelmúlt pozitív példái közé tartozik Gaborják Ádám *Megtalált helyed*, illetve Bagi Zsolt *Helyi arcok, egyetemes tekintetek* — *Facies localis universi* című kötetei.) A *Kettős vakolás* a diszciplináris beszédmódok kölcsönös mutációjának — túlkapásos stílári jegyei ellenére is — sikeres kísérlete, hiszen az irodalmi nyelv téri, s éppígy az építészeti tér nyelvi aspektusainak árucseréjével egyfajta termékeny, metaforikus hibridizációt végez el. A *hibrid* ebben az értelemben olyan pozitív alakzat, amely az áthelyezés, határsértés és destabilizáció gyakorlatai révén éppenséggel a fogalmak vitalizálását, metaforikus felszabadítását szolgálja.

A téropoétika kérdéseinek intermediális vizsgálata ugyancsak remek választás, hiszen a „téri fordulat” (*spatial turn*) a „test visszatérésnek” diskurzusa mellett az egyik legkurrensebb — itthon még mindig kevésbé reflektált — kultúrelméleti jelenség. Ugyanakkor, ahogy arra Robert T. Tally Jr. legutóbb megjelent *Spatiality* című munkája is felhívja a figyelmet, éppen a *tériség* problémája, s az ehhez kapcsolódó interdiszciplináris diskurzus lehet alkalmas arra, hogy az irodalmat mintegy kivezesse a *monokulturális beszűkülés* okozta homogenizáló szempontok és beszédmódok hálójából. A tér ugyanis eleve olyan kompozit fogalom, amely egyrészt különböző diszciplínák és diszkurzív mezők közötti határokat. Mi több, ahogy Tally fogalmaz, „a *téri fordulat* [...] fordulat magához a világhoz, fordulat annak felismeréséhez, hogy saját életünket társadalmi és téri kapcsolatok változó rendje között fogjuk fel, amely így vagy úgy, feltérképezésre szorul.” (Robert Tally: *Spatiality*, Routledge, 2013, 17.)



Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a teret, illetőleg a téri kapcsolatokat mint már eleve adottat kell felfognunk, hiszen a tér valójában különböző *természeti*, *mentális* és *társadalmi* viszonyok közepette folytonosan újra „termelődik” (Henri Lefebvre). Ebbe a termelési folyamatba, miként azt már a görög eredetű *poézis* szó kettős értelme is jelzi, éppígy beletartoznak az építészeti alkotás valós, mint az irodalmi művek képzeletbeli terei is.

A *Kettős vakolás* akkor válik kockázatvállaló szöveggé, amikor a professziók fedezéke nem védi a beszélőket — hiszen miért kellene szigorú munkamegosztásnak működnie egy olyan diskurzusban, amely épp a fogalmak és kompetenciák újra elosztását célozza — ugyanakkor ezek a helyzetek a beszélők személyes „szövegbátorságához” kötöttek. Bazsányi magabiztosan és hatékonyan portyázik építészeti kontextusban, de ezeket az utakat néha modorosnak ható reflexiókkal „fedezi”. Wesselényi-Garay érezhetően könnyebben frusztrálódik az idegen tereptől, noha legtöbbször remek munkát végez az irodalmi anyaggal, illetve beszédpozíciójának „kívülsége” arra is lehetőséget ad, hogy utalásait felszabadítsa az irodalmi kontextus mediális-kulturális kötöttségei alól és görcsösség nélkül reflektálhassa

Stephen Kinget, vagy Mészöly *Filmjének* városképzetei kapcsán akár az *Aeon Flux* című animációs munkát is bevonhassa a diskurzusba. Ugyanakkor a kötet szűkebb tematikus világa köré húzott *pánesztétika* megteremtésében irodalmár és építész egyaránt kiveszi részét, ekként építve ki egy olyan interkulturális háttérországot, ahol Goethe és a *Sin City*, Houellebecq és Vermeer téropoétikai szempontból izgalmas referenciái termékenyen megférnek egymás mellett.

A szöveg a város-épület-építés tematikus-poétikai csomópontjain keresztül artikulálja anyagát. Mindegyik csomópont-hoz négy irodalmi „példa” társul, melyeket a szerzőpáros közösen értelmez, pontosabban mindig két egymásra következő főszólam jelenik meg, amit aztán behálózunk a keresztirányú reflexiók. Bár a hármas tagolás kompozíciós feszessége valamiféle diszkrét tematikus felosztást sugall, valójában ezek a csomópontok éppen hogy átjárhatóságuk miatt izgalmasak, hiszen a város-épület-építés szempontrendszer az egyes fejezeteken belül is működésben van. Elég, ha csak találmra a Térey-fejezet műemlékvédelmi és urbanisztikai aspektusait, vagy éppen a Krasznahorkai-esszé hasonló tematikáit említjük. Ebben az értelemben a *báziskutatás* egyfajta *formakísérlettel* is párosul, ahol a látszólag kötött kompozíció valójában a rizomatikus-dezorientált pásztázást és a tematikus burjánzást hivatott ellensúlyozni. Mindazonáltal a könyv mégsem lineárisan építkezik, az egyes fejezetek önmagukban is zárt, azaz hogy éppen teljességgel nyitott struktúrákat képeznek — ekként teremtve meg annak elvi lehetőségét, hogy véletlenszerűen (vagy épp nagyon is tudatosan) kiválasztva olvassunk egy-egy elemzést. Ráadásul a könyv egésze sem igényli feltétlenül az irodalmi szövegek előzetes ismeretét (ehhez nyújthatnak segítséget az esszépárok elején található, az elemzett műből származó szövegrészletek), így a *Kettős vakolás* egyszerre olvasható be- és kivezetésként a választott tematikához/ból.

Az első rész központi kérdésfeltevése — melynek következményei a kötet egésze szempontjából is mérvadóak —, hogy hogyan közelíthetők egymáshoz épített tér és szöveg fogalmi, vagyis milyen hibrid konstellációk jöhetnek létre, ha ez a két entitás összetalálkozik a művészi formálás során, illetve „miként válik megtapasztalhatóvá a szövegsíkon megtelepedő képzelet számára a valóságos tértapasztalatra utalt, azon élősködő »irodalmi tér«” (159). A kérdés kifejtése során a történetiség és az emlékezetkultúra döntő jelentőségűvé válik, hiszen az itt tárgyalt városopoétikák *szkeptikus archeológiája* ezen fogalmak dekonstrukciójára épül, miközben térképszerű összefüggéseket rajzol a meglévő(nek vélt) hálózatok rendszerébe. „A térábrázolás vizuális áttételei egyfelől elérhetetlenül távolinak mutatják a történelmi időt, másfelől viszont beszédhelyzetbe, szöveggközelbe is hozzák az időben távoli események térbeli nyomát, az egykor volt jelenlét hiányának a jelét, vagyishogy a hiány jelének a jelét...” (44-45)

Bazsányi hajlamos a város-szöveg kölcsönviszonyát szemléletes kiazmusokban feloldani, ugyanakkor Wesselényi-Garay

folyamatosan sorolja kétségeit városszöveg-szövegváros ezen dialektikájával kapcsolatban. Építészeti értelemben például egy város és egy szöveg „tervezhetősége” vagy „racionálitása” között döntő különbségek vannak, vagyis lehet, hogy pusztá metaforikus célképzetéről van szó? A posztmodern regénypoétika nyitott struktúrák iránti vágyakozása termelné ki egyfajta utópiaként a városszerű — egyszerre rendezett és kaotikus szöveg ideáját? Hogyan írható le a város leírására törekvő, de ezáltal önmagát is leírni próbáló metaregény „városképe”? Mi marad egy ilyen önreflexív struktúrában a városból mint „valóságból”? Wesselényi-Garay egyik ragyogó gondolatmenetében azt vizsgálja, hogy mit *takar ki* Mészöly a városból, hogy egy olyan „mélységmentes reliefet” hozzon létre, mely egyszerre az urbánus tudattalan médiума és a különböző mentális térképek egymásra gyúrt, átlátszatlan szövete. A város-fejezetben elemzett művek poétikai nóvumát tehát elsődlegesen az jellemzi, hogy „[...] fokozottan figyelnek önmagukra, azaz önnön működés- és létezés módjukra, miáltal sosem tévesztik szem elől az Ottlik-féle »elbeszélés nehézségeit.«” (13) Vagyis érdekes módon éppen az önmagáról tudó, közegtudatos irodalmiság éthosza emelkedik itt a művészetontológiai határsértés és keresztbefertőzés, vagyis végső soron az irodalmi nyelv önreferenciális hajlamait irritáló művészetközi párbeszéd kiindulópontjává.

Az előző részhez képest a második fejezet elemzései az irodalmi és urbánus térképzetek lehetséges metszéspontjain túl, bár továbbra is egyfajta szkeptikus archeológia szellemében, immáron konkrét épületekről szóló irodalmi műveket járnak körbe. Vagyis a várospoétikai elemzések tanulságait még mindig szem előtt tartva, az urbanisztikai tér nyitott struktúráin túllépve, ezúttal önmagukban (is) jelentéstartó épületek *ekphraszisz*ai képezik a vizsgálódás tárgyait. A város ezekben az esszékben mintegy fordítva, olyan szemantikai tereppé válik, amely az egyes épületek *illeszkedésének* szempontjából lesz meghatározó. Az elemzés fókuszja egyfajta léptékváltáson megy keresztül, a nagyobb összefüggésektől az egyedi minőségek irányába tolódik el, minnek következtében a korábban tárgyalt közegtudatos prózanyelv, és az ehhez kapcsolódó diszkrét városarcheológia geopoétikai értelemben is kitágul. Bár az épített tér és az emlékezetkultúra problémája továbbra is releváns marad, ebben a részben már inkább olyan mitikus-szakrális aurával rendelkező építmények válnak mnemotechnikai konstrukciókká, melyek önmagukban is értelmezhetőek emlékezetpoétikai ideológiák ágenseiként.

Nem véletlen, hogy Bazsányi mindezen szempontokat éppen Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame* című regényének híres — az építészettelméleti diskurzusokban is gyakran citált — fejezetére (*Ez megöli amazt*) utalva reflektálja: „Eszertint a közepkorral, pontosabban az egészszévközépkori világlátással együtt hanyatló építészet meghatározó helyét az újkorban átveszi a nyomtatott könyv, amennyiben az »az életerő, amely elszáll az építészetből, belé költözik át.« Úgy is mondhatnánk, hogy az *ut pictura poesis* békésnek tűnő viszonya megbomlik, vagyis a szövegszerű épület és az épületszerű szöveg Vitruvius-féle ana-

lógijának hierarchikus szerkezete fellazul; aminek ékes példája éppenséggel: Victor Hugo regénye.” (182) Ugyanezt a viszonyváltást radikalizálja az a James Joyce-tól származó paradigmátikus *bon mot* is, miszerint az *Ulysses* megírásának motivációi között szerepelt, hogy amennyiben valamilyen oknál fogva Dublin városa eltűnnék a föld színéről, azt a regénye nyomán bármikor rekonstruálni lehessen. A hangsúlyok itt tehát az irodalmi nyelv önreferencializáló, az épített teret is magába kebelező — így azt mintegy „felfüggesztő” — affinitásáról éppenséggel az épületeírásokon keresztül felnyíló *világszerűsége*re helyeződnek át.

Ezzel párhuzamosan a szerzők térfókuszja a kötet végéhez közeledve még inkább beszűkül, így a Tolnai- és Oravecz-fejezetekben már rendkívül „privát” térnarratívákhoz érkezőnk el, melyek ugyanakkor épp a szélsőséges „sajáttá írás” által nyitnak meg univerzális „tropoesztétikai” (Volker Demuth) horizontot. Ez az intimizáció pszichofizikai erővonalak mentén strukturalja a kiterjedést, vagyis az „építés” egyszerre fizikai és metaforikus aktusként értelmeződik, ami a szerzői magánmitológiába való *beépítésként* tesz szert jelentésalkotó potenciálra. Mindez azt a messzire vezető kérdést veti fel, hogy az irodalomértésben hagyományosan az Én-szerkezet performatív és/vagy narratív színre vitelével összefüggésben elemzett magánmitológikus gondolkodás mennyiben feltételezi a térbeli aspektust, hiszen a *Kettős vakolás* elemzései határozottan abba az irányba mutatnak, hogy a „saját”, illetve „intersubjektív” élettörténet csak egy intim élethely médiumán, vagyis otthonosság és idegenség váltózkodásán keresztül artikulálódhat. Ugyanakkor itt is jelentős poétikai eltérések érzékelhetők a különböző szerzőknél: „Nádas szinte közhelyszerűen van benne a helyben, és — a tényéppárna nyomát érintve — nemcsak a saját, de a másik cselekvésében, sőt testében. Tolnai valahol-léte azonban felnyomottság a semmibe.” (428) A Nádas-féle „megosztott” intimitás testek és helyek feszültségteli elkeveredését implikálja, míg Tolnai magánmitológiája a Homokvár „tematikus nagyformáján” (317) keresztül próbálja megtalálni autonóm pozícióját a „semmi” (geográfiai, politikai, metafizikai stb.) kontextusaival szemben. A Homokvár költői erődítménye, bunkere, menedéke is heterogén elemekből épül, ugyanakkor ehhez a posztmodern *Kunst und Wunderkammer*hez mégis hozzátartozik egyfajta szuverenitás, még ha ez nem is egy statikus lírai Én túlhatalmából, hanem a költői bensőségesség rizomatikussá írt szerkezetéből fakad. Vagyis az épületszerű szöveg és a szövegszerű épület ikerstruktúrája itt ugyancsak a világgalkotás irányában nyílik ki, de ez a privat „ellenvilág” a személyes-történeti referenciák romjain, a motívumok már-már abszurd túlhalmozása, csencselése, barkácsolása folytán — az intimitás *berobbanása* mentén — jelöli ki kontúrjait.

Annak ellenére, hogy a *Kettős vakolás* báziskutatása nem kínál univerzális megoldókulcsokat a felvetett problémákra, mégis több szöveghely szolgál diskurzusteremtő állításokkal. Wesselényi-Garay például a városfejezet végén — a város-szöveg-dialektika feloldhatatlan dilemmájának tanulságait összefoglalva

— felveti, hogy a hazai prózaértést az elmúlt évtizedig meghatározó nyelv-cselekmény-ellentétet felváltani látszik a történet-tér duális oppozíciója. Bazsányi erre a már ismert felfüggesztő stratégiával válaszol, miszerint „az utóbbi »duális oppozíció« voltaképpen — gondoljunk csak Mészöly *Filmjére* — magába is foglalhatná az előbbit; amennyiben a »cselekménnyel« szembeállított »tér« megteremtésének, megszületésének tulajdonképpeni közege: a nyelv saját tere.” (163) E ponton felmerülhet, hogy a prózaforulat kapcsán adódó várospoétikai dilemmák, egyáltalában véve nyelv és tér kiazmikus-oppozíciókban tált dialektikája valójában „csupán” irodalmértésünket gazdagítja, ám éppen a szerzőpáros urbanisztikai, topográfiai, mikrotörténeti közbevetései vonják vissza annak elvi lehetőségét, hogy a szövegtest mintegy végtelenen bekebelezzék az épített teret.

Emiatt fontos megjegyeznünk, hogy a *Kettős vakolás*, bár hangsúlyosan irodalmi terepen és annak nyelvi közegében, de mégis legalább ennyire releváns módon jár körbe egy másik kérdést is, amit talán az *építészet szövéttételének*, tehát az építészetéről való beszéd, vagy építészeti beszédmódok (*archispeak*) problémájának nevezhetünk. Ebből a szempontból nézve a *Kettős vakolás* megközelíthető az építészeti nyilvánosság szöveg alapú diskurzusai (építészkritika, építésztelmélet, vagy akár az építészeti média) felől is. Mindezek híján ugyanis nem volna teljes a könyv érdemeinek lajstroma, hiszen innen nézve „fokozódik” a *Kettős vakolás* térszerűsége. Főként a honi nyelv- és szövegtől kultúra összefüggésében, ahol is egyfajta logocentrikus hierarchia alapján máig az irodalmi kultúra dominanciája szerint szerveződik a kulturális mező egésze — és ahol az építészetéről való beszédmódok elemzése, néhány pozitív példa ellenére, szintén számos történeti összefüggéstől terhes, öntelmezési kísérlettel adós.

Mindezt Wesselényi-Garay Bazsányi egyik — Esterházy prózájára vonatkozó — mondata kapcsán a következőképp fogalmazza meg: „Irigylésre méltó bátorság. Lehetséges persze, hogy pusztán arról van szó — miként Bán Zoltán András írja —, hogy »a Kritika megvívta és győzedelmesen befejezte a Szabadságharcát, mára visszakerült az Irodalom világába, ma már nem külön Céh...« Amennyiben az irodalom szót e helyütt az építészetével helyettesítjük, kényszerűen kell belátnunk, hogy a kortárs magyar építészkritika ma még fényévekre van attól, hogy egyáltalán Céh-hé válhasson. Ahhoz pedig, hogy az építészet világába kerülhessen, nem pusztán annak általános intézményes elméletére, hanem a két médium közötti természetes kapcsolatok megtalálására is szükség lenne.” (111) A *Kettős vakolás* tehát egyfelől értelmezhető játékos, de korántsem tét nélküli intellektuális kalandkönyvként, másfelől viszont emancipatórikus kísérletként is, amely a beszédmódok közötti közvetítés etikai terhét rója a vállalkozásra.

## Debreceeni mulatságok

— Kálmán C. György

(*Otthonos idegenség. Az Alföld Stúdió antológiája, szerk.: Fodor Péter, Lapis József, Alföld Alapítvány, 2012*)

Kár, hogy a hátsó borítók viszonya a könyvhöz felettebb kétes. Könyvtárakban gyakran átkötik a könyveket, a borítót eldobják; ha túl sokat forgatnak egy-egy példányt, amúgy is elszakad, leválik. Jobb ezért a rajta lévő fontos információkat beletenni a könyv belsejébe.

Elég baj ezért, hogy a fiatal irodalmárok, kultúrakutatók, médiszakemberek tanulmányait tartalmazó kötetnek csak a hátsó borítójáról derül ki a kötet létrejöttének története. Mint az egyik szerkesztő, Lapis József ott megírja, az Alföld folyóirathoz kötődő csoportról van szó, olyan ifjú tudósokról, akik nagyjából havonta összegyűlnek és megvitatják írásait. Kezdetben főként művészek és irodalomtudósok, újabban azonban a kultúra sokféle társterületéről érkező pályakezdő szakemberek ülnek össze, vitatkoznak, s végül teszik közzé műveiket — az Alföld Stúdió antológiáiban.

Persze valami ilyesmire azért rájöhet az is, aki a hátsó borítót nem olvassa: a szerzők rövid életrajzaiból kitűnik, hogy valamennyien harminc alattiak, és vagy Debrecenben végeztek, vagy most is ott tanulnak. És aki még egy kicsit tájékozottabb, annak eszébe juthat, hogy a kötet másik szerkesztője, Fodor Péter az Alföldnek is szerkesztője; vagy rémlenek a korábbi kötetek (eddig nyolc jelent meg, kettő éppen az Alföld Könyvek sorozatban).

Nekem olyan emlékeim voltak erről a sorozatról, hogy nagyon vegyes stílusú, és többnyire nehézkes, fáradságosan olvasható, gyakran túlméretezett tanulmányok voltak a kötetekben, legtöbbször igen magas színvonalúak, de aligha olvasóbarátok. Mintha azt a célt szolgálták volna, hogy bemutassák mindazt a lenyűgöző fejtörést, amellyel nekiindul az irodalomtudósok új nemzedéke, mintha fontosabb lett volna ez a seregszemle, mint a hadított maga. Lehet, hogy igazságtalan vagyok, az emlékeim talán megcsalnak — mindenesetre aggodalommal fogtam neki az új antológia olvasásának.

És rendkívül kellemesen csalódtam.

Nem kizárt, hogy az én érzékelésem változott, de valószínűbb, hogy a szerzők és a szerkesztők járnak most sokkal inkább az olvasók kedvében. Mindegyik szöveg ésszerű terjedelmű, átte-

kinthető szerkezetű, és az érdeklődő laikus számára is olvasható; valamennyinek helye volna egy-egy Alföld-számban (vagy bármelyik jobb irodalmi folyóiratban). Nem mondom, kell hozzájuk némi erőfeszítés — a terminológiát nem mindig és főleg nem azonnal érti a beavatlan olvasó, nem minden utalás lesz világos, és a tömörség odafigyelést igényel; de végeredményben meglepően élvezetes és elmemozgató szövegek gyűjteményét kapjuk.

Noha tartózkodnék az irodalomtudományos értekezésekre vonatkozó általános megállapításoktól, annyit azért hadd kockáztassak meg: ilyenek olvastán a *továbbgondolhatóság* jelenti az igazi izgalmat. Azt a *rest* keressük, ahol (amikor) valami nincs teljesen megoldva, befejezve, lezárva. Vonatkozzon ez akár a tárgyra, akár a módszerre. Megmagyarázom: Akkor igazán érdekes az írás, ha az olvasónak kedve támad kiegészíteni (s ennélfogva: hiányokat talál benne); akár mert a tárgyról magáról jut eszébe valami más (egy másik szöveg, a szövegnek egy másik részlete, a szöveg egy nem tárgyalt része, és így tovább), akár mert a megközelítést próbálja meg másra alkalmazni, kiterjeszti az elemzést valami egészen másra. Nos, ebben a tekintetben a kötet írásai példamutatóak: sokszor és sok minden juthat az olvasó eszébe, amit, ha értene hozzá, akár meg is írhatna; és ez nemcsak a szakmabeliekre vonatkozik: a kevésbé hozzáértő olvasóban is gondolatok sora indul meg, ami ezek nélkül az írások nélkül minden bizonyosan nem következne be.

Mondok két (véletlenszerű) példát. Urecky Eszter elemzésének tárgya egy angol regény, amelyben újra meg újra felbukkan London csatornarendszere, s az egész mű motívumrendszerének középpontjában a szenny, a fölöslegtől való megszabadulás, a tisztaság és fertő, az erkölcsi és a materiális tisztátalanság áll. A remek tanulmány olvastakor óhatatlanul elkezd járni az agyunk: hol vannak még ilyen motívumok? Milyen szövegeket volna még érdemes ebből a szempontból vizsgálat alá vonni? Vajon — például — Zola regénye, a *Párizs gyomra*, vagy a szeméttelen játszódó Kuroszava-film, a *Dodeskaden* mutat-e bármi hasonlóságot Kneale regényével (vagy egymással)? És — kinek milyen az olvasottsága meg a memóriája — sorra juthatnak eszünkbe azok a szövegek, amelyekkel esetleg lehetne valamit kezdeni Urecky elemzése nyomán. Vagy ott van Barna Péter írása Kosztolányi útirajzairól — itt nem a megközelítés, hanem inkább a tárgy indíthatja be a fantáziánkat. Az említett kortársak (Márai, Illyés, Németh László, Szabó Lőrinc) mellett kik vannak még? Cs. Szabó, persze — és még? És mihez kezdünk a régebbiekkal meg az újabbakkal? Van-e vajon különbség? És mit találhatunk még, ha másképp, máshonnan nézzük meg Kosztolányi szövegeit, vagy éppen mást nézünk meg bennük? Mert nyilván volna még mit keresni bennük — maradtak izgalmas kihagyott részek.

Valahogyan így — ez a gondolkodásra ingerlő nyitottság az, ami a legélvezetesebb valamennyi tanulmányban. Noha természetesen nem mindegyik fog mindegyikünknek tetszeni. És ha már az útirajzoknál tartunk: az írások úgy is tekinthetjük, mint amelyek egy-egy útra kalauzolnak el bennünket. Van, ame-

## Otthonos idegenség

Az Alföld Stúdió antológiája



alföld könyvek

lyik jól ismert tájra visz el, csak éppen más úton, vagy más szépségeit mutatja meg a helynek; van, amelyik eddig sosem látott érdekességekkel ismertet meg; és van, amelyiknek élvezettel hallgatjuk meg a beszámolóját, de eszünk ágában sincs valaha is vele tartani. Ez utóbbi csoportba tartozik Bujdosó Ágnes remek írása a Vágási Feri-jelenségről — magam például csaknem semmit nem tudok a *Szomszédokról*, és nem bánom, ha ez így is marad.

Az ismerős helyekre például olyan írások vezetnek el, mint (a már említett Kosztolányi-tanulmányon kívül) Papp Sándor tanulmánya Csáthról és a dekadenciáról, Korpa Tamás Szilágyi Domokos verséről, Jován Katalin Orbán Ottóról, Balajthy Ágnes Térey *Protokolljáról*, Lovas Anett Csilla Takács Zsuzsáról, Borbély Szilárdról és Mestyán Ádámról. Ez volna a kötet első fele — a szerkesztők ügyesen becsalogatják az olvasót a legismeretebbeiktől a különösebbek felé. A második rész ugyanis részint

külhoni (és részben régebbi) irodalmi szövegek köré épül, részint pedig nem is (hagyományos vagy szoros értelemben vett) irodalommal foglalkozik. Urecky Eszter tanulmányán kívül itt van a 16. századi Alexander Hardy tragédiájának elemzése (Liktör Eszter), *A velencei kalmár* 2004-es filmadaptációjának analízise (Őry Katinka); ez után jön a Vágási Feri-írás, majd Réti Zsófia esszéje a posztoszocialista emlékmű- és traumafeldolgozás-kultúráról. Az utolsó három írás a média világába vezet: Máté Éva Gyöngy videoklipeket tárgyal (Justin Timberlake és 50 Cent), Szabó Orsolya Charlie Sheen botrányát, Áfra János pedig a számítógép közvetítette kép (és szöveg) sajátosságait.

Túl a seregszemlén és a méltatáson, érdemel ez a kiváló kötet annyit, hogy kritikai megjegyzéseket is kapjon — éppen mert színvonalat és nagy ígéretet jelent. Először is néhány írás stílusa megért volna egy kis szerkesztői beavatkozást — vannak szerzők, akik még gyakorlatlanul, kevésbé gondozottan írnak. Vannak azután szerkezeti (gondolatmenetbeli) hiányosságok: a Csáth-tanulmány esetében hiányoltam például valami összegzést, tanulságot; a Kosztolányi-írásban fölöslegesnek tartom a más médiumokra (fotó, film) történő hivatkozást, de felvethette volna a szerző, hogy akár a történetmondás, akár az utazó alakjának megképzése (aki azután kész verbális mintákat kínál) ugyancsak fontos eleme az útleírásnak. Talán túl komoly technikai nehézségeket okozott volna, de a Shakespeare-film elemzéséből hiányolom a képkompozíciók bővebb említését — e nélkül a film és a színház különbsége sem elég pregnáns. Takács Zsuzsa, Borbély Szilárd és Mestyán Ádám költészete túl soknak tetszik ahhoz, hogy beleférjen egy rövid tanulmányba — másfelől meg a névsor alaposan bővíthető volna, a kortárs lírában egyre fontosabb — így vagy úgy — a test és a róla szóló diskurzus. Szívesen vettem volna a Sheenről szóló írásban valamiféle (akár történeti) kitekintést a botránkoztatás (más) formáira (ha már a cím Guevarát említi).

De könnyen lehet, hogy mindezek a morgolóadások csak a korábban emlegetett jótékony *rések* észleléséből fakadnak — vagyis hogy az olykori elégedetlenség a továbbgondolásra ösztönöz. Nem tudom. Mindezzel együtt vagy éppen ezért: érdemes belevetnünk magunkat, tanulságos és remek időtöltés.

Nagy Csilla

## A „másik” 19. század

(Szécsi Noémi: *Gondolatolvasó. Európa, 2013*)

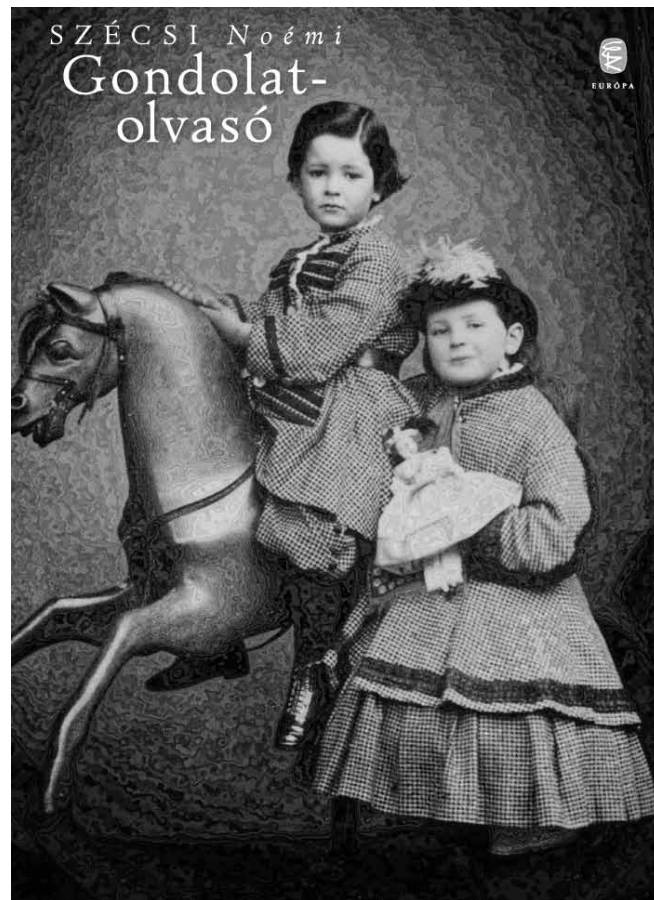
Szécsi Noémi *Gondolatolvasó* című regénye a *Nyughatatlanok* (Európa, 2011) folytatása, a második darabja annak a családtörténeti trilógiának, amelyre a szerző több interjúban is utalt. Az új könyv bizonyos értelemben éppúgy tekinthető a történelmi regény műfaji átértelmezésének, ahogy a trilógia első darabja: a cselekmény háttérét a 19. század végi Európa történelmi és társadalmi viszonyai jelentik, azonban a nemzeti vagy nemzetközi történelem közvetítése, a történelmi események direkt ábrázolása nem célja a szövegnek. A korszakok átértékelése Szécsi Noémi történelmi regényeiben nem a történelemkritikai attitűdből, a történetek elbeszélhetetlenségének tapasztalatából adódik, hanem annak következménye, hogy a szerző mindig speciálisan választja meg a mikrotörténelmi közeget, azt a látószöveget, amelyből az eseményekre rálátunk. Nemcsak a *Nyughatatlanok*, hanem a *Kommunista Monte-Christo* (Tericum, 2006) és az *Utolsó kentaur* (Ulpius-ház, 2009) című „társadalmi lektúr” is egyedi nézőpontból, alulról látatja az történeket: mindhárom mű történelemszemléletére jellemző, hogy az egyén szerepvállalására helyezi a hangsúlyt, érzékelteti, hogy minden ember hétköznapi cselekvések (vagy a cselekvések hiánya révén) egyszerre aktív résztvevője és elszenvetője is a történelemnek.

A *Gondolatolvasó* a Bárdy család második generációjának, Aimée és Rudolf gyermekeinek érvényesülését, szereplehetőségeit mutatja be: a siket Fülöp 19 évesen, retrospektív módon, korlátozott fókusszal beszél el az eseményeket, a napló és a belső beszéd retorikai stratégiáit idézi, a mű fejlődésregényként is olvasható. Míg a *Nyughatatlanok*ban a női főszereplő, Aimée látásmódja volt meghatározó, és ennek megfelelően a női szereplehetőségek és hétköznapi jelentették azt a termékeny kontextust, amely a 19. század újszerű feldolgozására alkalmas volt, addig a *Gondolatolvasó* hangsúlyozottan férfítörténet. Arra a kérdésre keresi a választ, hogy a siketség mint a másság egy formája mennyiben módosítja a világ megismerésének, és ezáltal a személyiség és identitás kialakulásának folyamatát, illetve hogy a fogyatékos mennyiben korlátozza a 19. századi férfi társadalmi szerepválasztását. Egy olyan korszakban, amelyben a siketség társadalmi és gyógyászati megítélése, pozíciója egyaránt ambivalens, a hallás hiánya voltaképp a világ és a másik megértésének akadályává válik: a gyermek Fülöp számára az események



nem alkotnak összefüggérendszer, különálló, integrálásra váró tapasztalatokként jelentkeznek. Számára a valóság dolgai közötti különbség, hasonlóság vagy egyéb viszony meghatározása is problematikus, és nincs ez másként az őt körülvevő emberek, családtagok esetében sem. Már a regény első oldalán találkozunk ezzel a dilemmával: a megszólítás mint a családi vagy társadalmi hierarchia elsődleges kommunikációs szegmense, egy siket számára nem jelöl semmilyen viszonyt, ezért Fülöp nem tud mit kezdeni azzal a konvencióval, hogy a felnőtt férfiak idősebb hajadon lánytestvérüket „nővérüknek” nem, csak „húguknak” nevezhetik: „Amikor tizenhat éves lettem, apánk értésemre adta, hogy ezentúl húgomnak kell hívnom a nővéremet. [...] Néztem rá jelentőségtelesen, hátha maga is ráébred a tévedésére. Már megint túlhevült a nevelői feladattól. Én soha nem szólítottam nővéremnek a nővéremet. Ezért húgomnak sem fogom szólítani. Nem szólítom sehogyan.” (7) Hasonló módon a megnevezés hiánya teszi értelmetlennek a család fogalmát: „Első éles emlékeim egyike, hogy anyám hatalmas hassal, derekát megtámasztva sétálgat a villa kertjében. Sokáig azt sem tudtam, a sok velünk élő kisedből melyik a mi fajtánk, melyik nem. A húgomban — akkoriban még a nővérem volt — biztos voltam, születésem óta láttam magam körül.” (9)

Nagy erénye a könyvnek, hogy a másság, a kívülállás, a magány tapasztalatát elsősorban a nyelvhasználat segítségével, a kommunikációs metódusok reflektáltságával érzékelteti, a regény tulajdonképpen újra meg újra, különböző variációiban tematizálja a nyelv és gondolkodás, valamint a nyelv és megismerés filozófiai problémáját. A nyelvhez való viszony éppúgy az intimitás korlátozottságát érzékelteti, ahogy a *Nyughatatlanok*ban is, azonban míg ott az anyanyelv és az idegen nyelv feszültsége, az emigránsok multikulturális közege a személyesség különböző változatait, fokozatait feltételezte, addig az új regényben a főszereplő saját belső nyelv és világ kialakítására kényszerül. A körülötte lévő személyeket valamilyen motivált névvel azonosítja, jellemző látható tulajdonság vagy a név elhangzásakor látni vélt szájmozgás alapján (pl. Homlok, Tita, Bébé), a viszonyokat és érzelmeket sejtései alapján próbálja „lefordítani” a maga által értelmezhető nyelvre. A kimondott információk, narratív struktúrák helyett látványok, benyomások alkotják Fülöp magánvalóságát, amely (és az általa közvetített családtörténet, történelmi kontextus) voltaképp metonimikus viszonyban van a tényleges történésekkel, és az elbeszélő önreflexivitásának köszönhetően ez a különállás egy pillanatra sem függesztődik fel. A látvány, a vizualitás mint a valóság megismerésének elsődleges eszköze mindvégig domináns marad, különösen érdekes példa erre az a szöveghely, ahol Fülöp számára a nyelv maga is materiális hordozójában, vizuális jelek halmazaként, az írás médiumában válik megfoghatóvá, a saját név pedig identikussá lesz: „A tanárunk felírta a táblára, hogy Philip. Ahogy a betűsorra mutatott, úgy formálta a száját, ahogyan az engem megszólító emberek ajkán már láttam. Nyilvánvalóan addig is Philip voltam, de csak attól kezdve éreztem magam Philipnek.” (35)



Fülöp elbeszélése intraperszonális magánszöveg, ezért nem érvényesek rá azok a szabályok, amelyek a 19. századi társalgást jellemezheték, és az elbeszélőnek morális tiltásokkal sem kell számot vetnie. A regény nyelviségének rétegzettségéhez, a korabeli társadalmi tabló komplexitásához járulnak hozzá azok a helyek, amelyek a szexualitás különböző, szokványos és rendhagyó formáit írják le: Fülöp elbeszélése eltérő nyíltsággal, eltérő kompetenciával szól a házastársi viszonyokról, a családtörténet sötét feltárásáról (például a visszatérő kérdés, hogy kitől örökölhette a siketségét Fülöp), a nemi vágyról, a homoszexualitásról, a prostitúcióról, a fetisizmusról, a nemi erőszakról stb. A szerző finom eszközökkel érzékelteti a kiszolgáltatottságot, azt, hogy aki siket, az alárendelt a családban és a társadalomban egyaránt. Róla csakis nélküle hoznak döntéseket, hiszen nem tud nemet mondani; szocializálódása a női társaságban történik, hiszen a férfi foglalatosságoktól fogyatékosága miatt visszatartják; és felnőtt férfiként nincs lehetősége teljes életet élni (amennyiben ez alatt a klasszikus 19. századi férfi szerepet, a családfenntartó férj típusát értjük), legfeljebb „bátyként”, nővére/húga gardedámjaként fel lehet meg a konvencióknak. A *Gondolatolvasó*ban a társadalmi szerep kérdése a modernizációs folyamatokkal fonódik össze: nagyon árnyaltan, komplex módon jelenik meg a regényben a kon-

venciók felszámolásának lehetősége és igénye. Mindenekelőtt a társadalmi érvényesülés kérdése válik ilyen problémává: Fülöp intellektusa, szellemisége predesztinálná egy rendkívüli karrierre, amely azonban későn és kevésbé eredményesen sikerül. A karriertörténeti szál azonban alkalmat ad arra, hogy a hatalmas kultúr- és társadalomtörténeti anyag, a történelmi utalásrendszer, amelyet Szécsi Noémi mozgat, észrevétlenül belesimuljon a cselekménybe, például a siketek jogérvényesítő küzdelmei, a szájról olvasók és jelnyelv-pártiak vitája, a színházi élet és norma, vagy a korabeli bentlakásos iskolarendszer jellemzése kapcsán.

Szécsi Noémi trilógiájának második darabja remek könyv, amely Fülöp szűk fókuszú elbeszélésén keresztül nem csak a végletes magányt képes megmutatni, a szerző (ezúttal is) újraérti a történelmet, és megteremt egy világot: a forradalmakon, nemzeti küzdelmeken túli, de nem kevésbé kegyetlen „másik” 19. századot.

## Az idegenség szelleme

Balajthy  
Ágnes

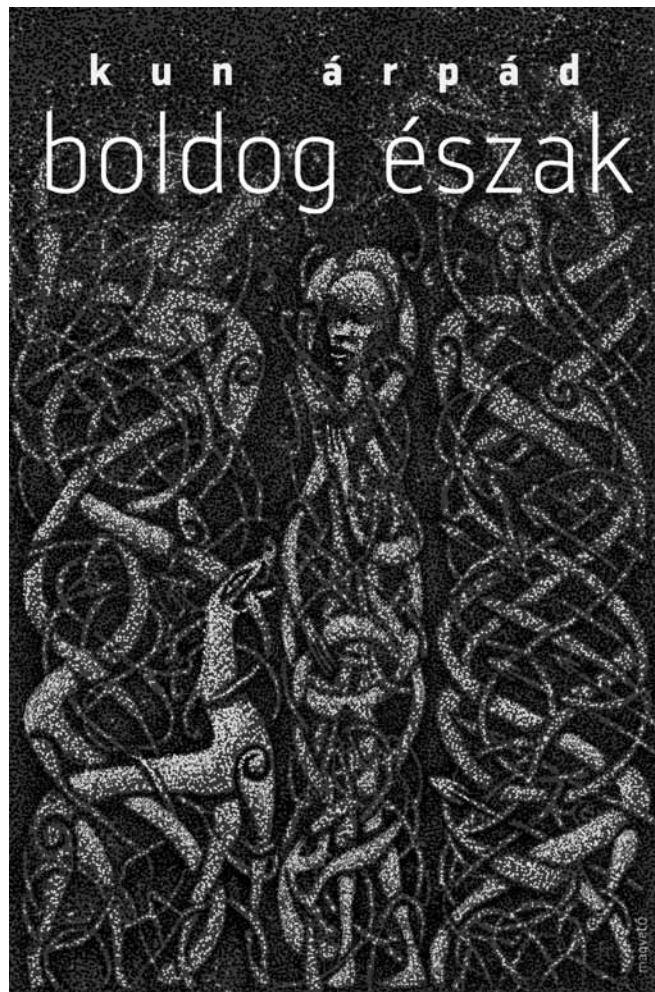
(Kun  
Árpád:  
Boldog  
Észak.  
Magvető,  
2013)

Kun Árpád frissen megjelent regényének címe nem csekély várakozást támaszt az olvasóban: hiszen sem az Észak, sem a boldogság nem tartozik a magyar prózairodalom kedvelt témái közé. A könyv első mondatai ehhez képest jókora meglepetéssel szolgálnak, hiszen egy afrikai férfi tekint bennük vissza élete boldognak igazán nem nevezhető eseményeire: „Még haltak sorban nagyapám, apám, anyám. [...] A haláluk kellett hozzá, hogy újrakezdődjön az életem, és elutazzam Beninből.” (7) Mielőtt elbeszélne eme újrakezdés történetét, a regény első részében Aimé Billion a Beninben eltöltött éveiről számol be, ahol egy afrikai anya és a félig vietnami, félig francia származású apa fiaként nőtt fel, elsősorban a nemzetközi internátus diákjaként, de azért a vudu javasemberként tevékenykedő, bölcs nagypapa tanításait is magába szívva. A családtagjai részéről nem sok szeretet kapó, az intimitás bármilyen formájától felnőttként is visszariadó Aimé magányos Európának érzi magát a joruba környezetben — egészen addig, míg át nem kerül Franciaországba, ahol persze már azzal kell szembesülnie, hogy mindenki afrikaiaként tekint rá. A férfi, aki itt sem leli helyét, végül egy hirtelen elhatározással Norvégiában köt ki: döntése részben annak köszönhető, hogy már Afrikában megismerkedett a norvég misszió cseppet sem erőszakos, inkább nagy türelmű, a beniniek jóindulatát csokis muffinnal és lekváros gofrival elnyerő hittérítőivel. A második részben azt tudhatjuk meg, hogy hősünk miként telepszik le az ország egyik eldugott, tengerparti zugában, ahol beteggondozóként elhelyezkedve Kakashalom járás legidősebb lakóit látja el. A regény utolsó harmadában bekövetkező változás viszont Aimé világának már nem a külső, földrajzi koordinátáit érinti. Rácáfolva ugyanis azokra a toposzokra, melyekben az északi országok időjárás viszonyai és lakóinak vérmérséklete között létező analógia a főszereplő, végül itt, a nagy fagyok és hosszú telek földjén válik képessé arra, hogy átadja magát a meghittség és a kötődés örömeinek. Egy fejlődésregény, mondhatnánk a *Boldog Északról*, ha a személyiségfejlődés ideája nem állna távol a vudu szubjektumfelfogásától: „Nagyapám szerint saját énünk a legnagyobb illúzióink. Miközben azt hisszük, hogy a lelkünk, érzéseink, emlékezetünk, vágyaink hozzánk tartoznak, azok valójában mind olyan szellemek, amelyek bennünk találkoztak

össze, és hosszabb-rövidebb időre egységet alkotnak.” (152) Ez a szemléletmód viszont egy olyan nyelvet biztosít az elbeszélő számára, melyen rendkívül érzékletesen képes vallani arról, hogy hogyan vált azzá, aki.

Minden bizonnyal már e rövid összefoglaló alapján is sejtethető, hogy Kun Árpád műve körülbelül annyira lóg ki a kortárs magyar próza közegéből, mint ahogy kátrányfekete bőrű főhőse a hirtelenszöke skandinávok közül. Az, hogy nehéz érintkezési pontokat találni a *Boldog Észak* és jelenünk regényirodalmának meghatározó tendenciái között, nemcsak a távoli helyszíneknek köszönhető, hanem az elbeszélő Aimé figurájának és különös hangoltságú elbeszélésének. A nemcsak a tematika, hanem a történetmondás szintjén is érzékelhető újszerűség, vagy ha úgy tetszik, másság pedig már az első oldalaktól kezdve rendkívül üdítő és felszabadító élménnyé teszi a könyv olvasását. Persze ha mégis valamilyen párhuzamot vélünk felfedezni a *Boldog Észak* és a pályatársak utóbbi években megjelent kötetei között, az éppen a „másik” iránt való érdeklődésben rejlik. (Én leginkább mégis a *Kedves Ismeretlen*vel éreztem rokoníthatónak a könyvet, és ezt nem Kemény István szerkesztői közreműködése magyarázza: az én-elbeszélő megformáltsága, a szereplői nézőpontokhoz kötött transzcendens világtérképek előtérbe kerülése, az etikai természetű kérdésfeltevések teremthetnek kapcsolatot a két mű között.) Kun Árpád műve tulajdonképpen az egyik első olyan magyar szöveg, amelynél valóban létjogosultsága lehet a „posztkoloniális” jelző használatának: az őt jellemző, többszörös etnikai-nyelvi-kulturális hibriditás Zadie Smith vagy Amy Tan hőseihez teszi hasonlóvá Aimé alakját. Viszont — habár a (poszt)gyarmati történelemmel összefonódó családi katasztrófák bőségesen elég indokkal szolgálnak arra nézve, hogy a férfi miért érzi magát sehova sem tartozónak – a regényszöveg azt sugallja, hogy magánya valami ennél is eredendőbb idegenség-élményből fakad. Norvég kollégáival való viszonyáról például ezt olvashatjuk: „ott bujkált közöttünk az idegenség, amit látszatra bőven igazoltak a közöttünk lévő nyelvi akadályok, a származásom, eltérő nemünk és a bőrszínünk.” (238) A „látszatra” szó arról árulkodik, hogy az, amit a szöveg felidézett énye nemcsak környezete, de egyúttal önmaga idegenségeként is tapasztal meg, titokzatosabb és kifürkészhetetlenebb annál, minthogy teljességében megragadható lenne a pszichológizáló és politikai magyarázatok segítségével.

Mielőtt azonban tüzetesebben megvizsgálánk a regény egyik legizgalmasabb kérdését, érdemes kitérni egy eddig még nem említett jellegzetességére. A *Boldog Észak* aprólékosan ismerteti a norvég idősgondozás olajozottan működő rendszerét, de emellett megszokott szereplői a kísértetek, kaktuszok sutognak benne a növények nyelvén is tudó Aiméhez, és lazacok fickándoznak le a tapétáról. Azonnal elő is húzhatnánk a mágikus realizmus címkéjét, csak hogy a fogalmat olyan gyakran és olyan kevés körülményekkel szokta használni a magyar recepció, hogy az némi óvatosságra int. Legfőképpen azért, mert a szövegben mindvégig lebegtetve marad egy, a mágikus realista



művek belső logikájához nem illeszkedő megoldás: a főhős a nagyapa hallucinogén varázsszereinek rendszeres fogyasztója, sőt, egyetlen apró utalás révén azt is megtudjuk, hogy rengeteg visszaváltanivaló borosüveget halmazott fel házában, azaz az alkohalmámort sem veti meg. Amennyiben azonban Bényei Tamás kiváló könyvének (*Apokrif iratok*) gondolatmenetét követjük, annyi kijelenthető, hogy a mágikus világtérkép mint retorikai-nyelvi eszköztár elemei valóban tetten érhetőek Aimé elbeszélésében. Így például a vuduban is megfigyelhető „hasonló a hasonlóval” elvnek megfelelően a regény nyelv metaforikus-metonomikus alakzatai emberek, állatok és növények között teremtenek hasonlósági viszonyokat: egy-egy szereplő vonásaiban főka, rozsomák vagy éppen egy kaktusz körvonalai derengenek fel, egyfajta belső rokonságról is árulkodva. Nem nehéz észlelni a cselekmény bizonyos mintázatainak folyamatos ismétlődését, és azt sem, hogy Aimé környezetében minduntalan felbukkannak olyan figurák (lásd bordeaux-i „másik énjét”, norvég otthonának előző tulajdonosát vagy a hamuvölgyi templom féldomborművén lévő faragványt), akik valamilyen szempontból az alakmá-

sának tekinthetők. A szövegbe kódolt analogikus látásmódnak köszönhetően pedig akár olyan kultúrák is tükörviszonyba kerülhetnek, mint amilyen a norvégoké és a sivatagi bnokimóké. Aimé önéletrajzi elbeszélése tehát egy teljesen átszemiotizált világot állít elő, melyben a legkülönfélébb események (így például egy idős asszony halála és egy furcsa tengeri áramlat) között is fennállhat valamilyen rejtett összefüggés, s melyben egy sérült férfi mosolya és egy vízesés hangja egyaránt olvasható jelként, felfejtésre váró üzenetként. A történetmondás éppen ezért felkínálja egy lélektani olvasat lehetőségét is: nem véletlen, hogy a férfi azokban a jelenetekben békül meg anyjával és nagyapjával, amikor azok haláluk után térnek vissza hozzá kiengesztelni őt. Azaz a világ varázslattal teli helyként való megjelenítése gyógyító erővel bír, védekezés a szeretethiánnyal, a lét fenyegető értelmetlenségével szemben. A szöveg összetettsége azonban túlmutat egy olyan értelmezésen, mely „mágikusságának” minden aspektusát az elbeszélői szubjektum vágyainak kivételéseként magyarázná, s ezzel normalizálná is.

Hiszen hol kezdődik a varázslat, és hol a valóság? Bényei könyvének egyik legfontosabb tézise az, hogy „mágikus” és „valós” retorikai effektus: az elbeszélő szöveg által létrehozott hatás, s nem az adott dolog immanens tulajdonsága. Kun Árpád regényének olvasása hasonló belátásokhoz vezet el, különösen akkor, ha a benne kirajzolódó Afrika- és Norvégia-képet szemrevételezzük. Aimé nézőpontjából a két ország közötti különbség elsősorban az emberek közötti érintkezés iratlan szabályaiban érhető tetten, illetve a fizikai érzékek szintjén észlelhető. Ez a differencia azonban prózapóétikai szinten is megnyilvánul, már több kritikus célzott arra, hogy a helyszínváltással mintha maga a könyv is kétfelé szakadna. A narráció a regény elején erőteljesen asszociatív, gyakran idősíkváltásokkal terhelt. Benin megjelenítésekor elsősorban azokat a toposzokat mozgósítja, amelyek Afrika irodalmi, sőt, popkulturális reprezentációját régóta meghatározzák. Ez tehát az anyagság, a fizikalitás világa: a dobpergés, a fűszeres ételek, az állati hús, no meg a vudu mágia anyagságáé, hiszen a nagyapa szerint valójában az is egy materialista világnézetet feltételez. Ebből fakad, hogy a cselekmény „mágikus” elemei az olvasó elvárásai horizontján nem képződnek meg különösebben felforgató szövegmozzanatokként, hiszen az „egzotikus” Dél természetfeletti erők birodalmaként való ábrázolása masszív irodalmi hagyományokkal rendelkezik, melyekre a regény tudatosan rájátszik. Tehát, mint ahogy az elbeszélő is a lehető legtermészetesebb hangnemben konstatálja, hogy a holtak visszajárnak, úgy a Marquezen edződött befogadó számára sem jelent különösebb nehézséget ennek tudomásulvétele. Szó sincs arról, hogy ne lenne izgalmas és szívszorító hely Kun Árpád Afrikája (lásd a bnokimók szomorú sorsát), de számomra a *Boldog Észak* retorikai sikere sokkal inkább abban rejlik, hogy Norvégiát is képes bűvös tájként megeleveníteni. Ez már csak azért is jelenthet kihívást, mert Afrikához képest valószínűleg jóval szűkebb körű a skandináv országgal kapcsolatos, befogadói magatartásunkat előzetesen kondicionáló közös tudás: a metál-

zenén, a jóléten és a kötött pulcsikon kívül nem sok kulturális sztereotípa ismeretét előfeltételezheti a szöveg.

Aimé Norvégiába való érkezése visszahat az utólagos távlatához kötött narrációra, mely ettől a ponttól kezdve többnyire lineárisan szerveződik és az önmagukban is megálló, a múlt különböző rétegeibe beágyazódó, novellaszerű történetek elmondása helyett a mindennapok apró, egyetlen lassú folyamattá összeálló eseményeire koncentrál. Az elbeszélő nem kevés humorral és önironiával számol be arról, hogy milyen kalandjai akadtak egy-egy idős ápolat véccéztetése vagy tusoltatása közben, és hogy milyen félreértések származhatnak egy-egy köznapi szituációban a kulturális különbségekből. Az eddigiekhez képest jóval nagyobb tere nyílik a megfigyeléseit rögzítő leírásoknak, melyek azzal is szembesítenek, hogy egy „betegelő minilift” működésének pontos ismertetése legalább akkora nyelvi kihívást jelent, mint a téli napsütés szépségének megörökítése. Paradox módon az érzéki benyomásokat közvetítő nyelvhasználat szerepe is megnő. Afrika szagáról és heveről ugyanis többnyire valójában már az Északkal való összehasonlításban esik szó: „Már rég hozzászoktam a töményen párolgó Beninhez képest elsőre szagtalannak ható Norvégiához.” (322) A felidézett én testének öntudatára ébredésével párhuzamosan a felidéző én is sokkal gyakrabban utal azokra a fizikai észleletekre, melyeket nem felfokozottság, inkább valamiféle visszafogott harmónia jellemez: a zöldszappan illatára, a hópolyhek hűvös simogatására. Ami azonban a legnagyobb különbséget jelenti az első részhez képest, az az, hogy a mágia erejét magától értetődőnek tekintő Aimében Skandináviába érve éled fel „az ámulat szelleme” (152). Azaz az elbeszélő én nézőpontjából inverzére fordul a csodás és hétköznapi európai gondolkodásmód által kodifikált viszonya: „a kakashalmi versenyzők kora varázslatosnak és valószerűtlennek tűnt a szememben. Olyan halottaknak láttam őket, akiket életben tartanak.” (198) Másról az „egzotikus” fogalma által implikált jelentéseket fordítja ki egy megállapítás: „A cseresznye egzotikus, északi gyümölcs volt akkor még a szememben.” (224) Nem lenne különösebben termékeny ez a megcserélés, ha az „akkor még” kitétel által jelzett, később megszerzett (és az olvasó által eleve birtokolt) tudás fényében már szertefoszlan a Aimé új otthonának varázsa. Ez azonban nem következik be, mert a figuratív és szó szerinti jelentések lebegtetésével folytatott játék minduntalan elbizonytalanít a „mágikus” és „realista” beszédmódok elkülöníthetősége felől. Az a szövegrész, melyben „vállas férfiként” gördül be a szobainas, mintha a metaforikus nyelvhasználatban eredendően ott rejlő mágikus potenciállal szembesítene: „Magas, vállas férfi lépett ki a gardróból. Nem is lépett, egyenesen kigurult. [...] A szobainas odajött hozzám és megállt.” (414) Az a Norvégia tehát, ahol cseresznyével és lazacok képével borított folyosókon suhannak el nesztelen rollerekkel a betegápolók, ahol a vízesésekbe báránnyok fagynak be, és kecskék legelnek a háztetőkön, nem szűnik meg varázslatosnak tűnni — színrevitele ellenszegül a familiarizáló olvasatoknak. A *Boldog Észak* befogadásának alapvető tapasztalata az elbeszélés

kiszámíthatatlan működésének való kiszolgáltatottság, mely a valószerű és valószerűtlen kategóriáinak újragondolásához vezet. Erre a nyelvi-retorikai hatásmechanizmusra mutat rá már a regény alcíme is, mely felett talán túlságosan könnyen siklik el a tekintet: *Aimé Billion mesél*. A „mese” a szövegben finoman megbúvó önreflexív utalások egyik kulcsszava, mondhatni a „mágikus” Kun által megteremtett változatának neve. Az alcím-ben rejlő ambiguitás — kérdés, hogy fikciógyártásról van-e szó, vagy az „elmesél valamit” idióma köznapj jelentéséről — mintegy előrevetíti a *Boldog Észak* olvasásának eldönthetelenségét.

A későbbiekben Aimé saját helyzetét is úgy írja le, hogy „betolakodónak éreztem magam, valami ismeretlen mesehősnek” (288), s még mesei nevet is ad magának, a „Koromfeketécskét”. Kedvese a regény vége felé pedig azzal húzza a férfit, hogy úgy beszél norvégul, „mint a népmesékben”. (416) A főhős alakjához tehát a fiktív világ szereplőjeként is mesei attribútumok társulnak, ám az elbeszélés is tele van szöve mesei kódokkal, így például a beszélő nevekkkel — a belterjes Bolond család a Bolondvízesés mellett lakik, a járás középpontja Kakashalom, Aimé pedig épp Hamuvölgyben ment meg egy ősi dongatemplomot a tűztől. A mese műfaji jegyei a cselekményformálás szintjén is megjelennek: a férfinak, akárcsak a legkisebb királyfinak, hosszú, földrajzi távolságban is mérhető utat kell megtennie ahhoz, hogy végül nyugalmat találjon. A könyv első részében az utazás elsősorban Aimé léthelyzetének, állandó ideiglenesség- és átmenetiség-érzetének metaforájaként szolgál — a férfi hosszú évekig úgy él, mint aki csak „átutazóban van Beninben” (47), s ez idő alatt számtalan bédekker, nyelvkönyv és útirajz segítségével „képzletbeli utazóvá” (48) képezi ki magát. Paradox módon ez a mozdulatlanság, a teljes passzivitás periódusa: Aimé akkor válik saját sorsának irányítójává, és akkor képes a testi öröm megtapasztalására is, amikor képzletbeliből valódi utazóvá válik. A térbeli mozgásnak van egy további aspektusa, melyet a főszereplő a „zarándoklat” szóval fejez ki: a vudu földjén nagypapa és unoka számára sem lehetetlen, hogy átkerüljön a szellemek világába, ahol a nagy baobab-fa tetején maga Legba trónol. Az égi és földi birodalmak közötti átjárhatóság szorosan összekapcsolódik egy további, jellegzetesen mesei motívummal, a metamorfózissal, mely viszont gyakran áthelyeződik a valószerűség közegébe is. Az átváltozásra való képesség úgy íródik be a benini család történetébe, hogy a boszorkányos nagymama hol krokodil, hol öregasszony alakját ölti magára, az édesanya kígyószerű lény, a nagypapa metamorfózisa viszont már egy radikális identitásváltásként jelentkezik, amikor kormányzóból vudu javasemberré vedlik át. Ami Aimé szerelmével, a Szinyakov-szindrómás Grétével történik, az szintén egy, az európai gondolkodás felől is belátható csoda: hiányzó forgócsontját sikerül kipótolni egy súlyos műtét során. A legtitokzatosabb, Aimét leginkább bűvöletében tartó átváltozás azonban maga a halál — az anyagcsere-folyamatokról magától értetődő természetességgel, sőt, megengedő szeretettel beszámoló mondatai a testet is úgy kezelik, mint egy állandóan változó, romló, s ezzel a végső átalakulás bizonyosságát magában

hordozó matériát. Ebben az értelmezési keretben a halál azonban nem valamiféle végső, csupán egyszer átléphető határvonal, inkább sokféleképpen visszafordítható vagy felgyorsítható folyamat, melynek számtalan fokozata van: a jóléti társadalom évtizedekig életben tartott aggastyánjai a maguk módján éppúgy túllépnek saját halálukon, mint Benin visszajáró holtjai. A főhős viszont éppen akkor éled fel évtizedekig tartó benuáltóságából, amikor megsűrűsödnek körülötte az elhunytak, és maga is megkockáztat egy kiruccanást a szellemek honába. Innen persze még hosszú út vezet a regény befejezéséhez, ahol a német turisták így bámulják meg a helyiek nemzeti ünnepén vidáman menetelő fekete férfit: „Talán azon csodálkoztak, hogy lám, ilyen norvég is van. Cilinderes, csokornyakkendő népviseletben jár, lelkesen fújja a számukra érthetetlen éneket, esetleg éppen a norvég himnusz. De a bőre kátrányfeketén csillog a boldog, északi napsütésben.” (418)

Ahogy a lezárás utolsó, megkapóan szép mondata is sugallja, Aimé átváltozásának története arról szól, hogy mihez kezd az idegenség tapasztalatával, melynek számos vonatkozása bontakozik ki a szövegben. Rálátást nyerhetünk például a férfi perspektívájából a norvég közeg idegenségére, a visszahúzó, maguknak való kakashalmiak szokásaira, akiknek nem csak vaskos tájszólásuk miatt nehezen érthetőek a viccek, és akik — ahogy az őket egyébként igencsak kedvelő férfi néha epésen megjegyzi — maguk is „elidegenedettek.” (A *culture clash*-epizódok Aiméjével való azonosulás nem nehéz, hiszen azok a társas érintkezés szintjén érthető különbségek, melyek meghökkentik őt — senki sem akar neki tanácsot adni, senki sem lopja el a buszmegállóban hagyott táskáját, egy apró probléma megoldása viszont legalább öt embert vesz igénybe — valószínűleg egy magyar számára is ugyanolyan fennakadást jelentenének. Benin így válik a szövegszerűen meg sem említett Magyarország allegóriájává.) Az elbeszélés közvetíti azt az enyhe frusztrációt is, melyet bőrszínének és fizikumának kirívó mássága jelent a főhős számára a szöke skandinávok között. Kamaszkora óta tartó impotenciája szintén itt, Kakashalmon szűnik meg, ami azzal jár, hogy saját testének szokatlan viselkedését is el kell fogadnia: mikor a hóesés ölelésében először járja át szexuális öröm, úgy érzi, hogy egy „vadidegen lény” (242) bújik elő belőle. A másik kultúrával és az elfojtott vágyakkal való találkozásban azok a mintázatok íródnak tovább, melyek születésétől kezdve meghatározták az egyszerre többfelé, avagy sehova sem tartozó férfi önmagához fűződő viszonyát. Végtelen benini magányát annak tudása itatja át, amiről általában szívesen feledkezünk meg: az idegen a sajátban kezdődik. A regény nem is kecsegtet felszámolhatóságával, megszelídíthetőséggel, produktív erővé való átforgathatóságával, viszont a főszereplő legfontosabb felismerésévé válik: „Az idegenség szelleme nem azért követ, mert el akar pusztítani, hanem mert hozzám tartozik!” (189) Hiszen ennek a szellemnek köszönheti az együttérzés és a szüntelen rácsodálkozás képességét is, melyek elvezetik az aprócska, szépségesen torz, vörösszőke Grétéhez. Szerelmük mintha éppen a kettejük között kirajzo-

lódó, már-már fokozhatatlan kontraszt miatt szökne szárba, a kölcsönös másság vonzerejét példázva.

A könyv tartalmaz egy Kun Árpád által jegyzett utószót is, melyből kiderül, hogy „Aimé Billion valóságosan létező személy” (421), aki maga adott engedélyt arra a szerzőnek, hogy magányának és boldogságának történetét regénnyé formálja át. Több kritikus is emellett foglalt állást, hogy a mű a valóságvonatkozásaira összpontosító hozzatoldás miatt inkább vesztésetétikai horderejéből, mintsem gazdagodna. Nos, az olyan leegyszerűsítő kijelentések, minthogy Norvégia az okosan felhasznált kőolaj-források miatt tolodott át „a mesék birodalmába” (430), kétségtelenül visszafogják a mesei kódokkal folytatott játék hatáspotenciálját, de nem gondolom, hogy a szerző által felajánlott olvasat felülírna a szöveg korábban tapasztalt összetettségét. Ami inkább zavaró, az az, hogy a könyvben benne maradtak olyan mondatok is, mint a „Megilletődtem, mert úgy éreztem, mint aki odakerült” (365) Az első részben számtalanszor bukkan fel hosszabb-rövidebb változatban az az információ, hogy a nagypapa kormányzói karrierjének egyetlen nyomaként impozáns székét tartotta meg: az ismétléseknek egy idő után nehéz bármiféle funkciót tulajdonítani, az ember inkább szerkesztői figyelmetlenségre gyanakszik. Ezek persze aprócska szépséghibák, és az, aki hajlandó Aimétől nagyvonalúságot tanulni, valószínűleg nem is szentel nekik különösebb figyelmet. Kun Árpád regénye eszünkbe juttatja, hogy olvasni többek között azért szeretünk, mert eladdig ismeretlen, a miénkhez képest különös világokba léphetünk be általa: a könyv utaztat, messze visz. A *Boldog Észak* elének tárja Afrika kísértetekkel benépesített földjét, a fjordokkal szabdalta norvég tájat, de az öregség és a betegség hol szelídebb, hol zordabb vidékeire is elkalauzol. Felébreszti bennünk az idegenség és az ámulat szellemét.

Gerőcs Péter

## A pikareszk regény életigenlése

(Kun Árpád: *Boldog Észak*. Magvető, 2013)

„— Bemehetek? — kérdeztem a halottat.”

Talán nem helyes eljárás, ha a recenzió szerzője áthágja a műfaj szabályait, és nem tudományos tornagyakorlatait végzi el az elemzés tárgyául szolgáló célköteten, hanem olvasói élményéről ad számot, vallomásos jelleggel, ugyanis a *Boldog Észak* című, nagy horderejű opusz esetében minden okoskodó fecsegést hiábavalónak érzek (hangom zengő érc és pengő cimbalom stb.).

Hol is kezdjem!

A regényirodalomban nagyon ritka az olyan mű, amelynek a legmélyén nem az ontológiai tragikum gépezete duruzsol (legyen szó akár szatíráról, akár tragédiáról), hanem a derű, az életigenlés.

Az olvasás során gyakran tettem fel magamnak és a regénynek a kérdést: vajon a boldogság mennyire lehet reális létállapot, és mennyiben hozhat létre szöveget? Nem esztétikai paradoxonnal állunk-e szemben? Ha nem, akkor a regény mennyiben mese, mennyiben naiv? Ha nem mese és nem naiv, akkor talán ponyvairodalom?

Egyik sem. A regény alakzatait értelemszerűen nem a boldogság meghatározása, és nem is az ábrázolása hozza létre, hanem a fekete-afrikai főhős pikareszkzerű vándorlása hazájából Franciaországba, majd Norvégiába, ám e vándorlás nem csupán a külvilágban megtett útját jelenti, hanem kalandozását tulajdon belvilágában; a derű az elbeszélő, ebből adódóan tehát az elbeszélés evidenciája.

A regény kialakításának és olvasásbeli alakulásának két fantasztikum, számtalan erénye mellett, az énelbeszélő kettős jelenléte, valamint az idő távolságainak felszámolása, hogy a nem egészen negyven éves fiatalember múltjának bármely epizódját, történeti szekvenciáját a közvetlen közelmúlt „fél-jelenébe” utalja.

Az énelbeszélő kettős jelenléte alatt azt értem, hogy a szöveg bár megmarad a monologikus belső narráció ismert szabályain belül, ám az idő- és érzékelésbeli közvetlenségével megteremt egy fantom harmadik személyű elbeszélőt az olvasó és a tényleges elbeszélő között, vagyis érzékletének legintimebb leírásaiban is olyan distanciózással él, amely nem felfüggeszti a közelség

érzetét, hanem beikrat egy külső szemléletbeli lehetőséget. „— Érdekel az állatvilág? — kérdeztem Jon Trygvétől jobb híján, és sután a könyvszekrény felé mutattam.”

A részletes és lelkes pontossággal megalkotott helyzetleírások bekezdéseinek gyakran csak az utolsó tagmondatában értesülünk az elbeszélő diszpozíciójáról, valahogy így: „Gréte lehúzta vastag, egyujjas kesztyűjét, és komoly képpel felém nyújtotta finom kis jobb kezét. Lehúztam én is a kesztyűt a jobbomról, rásimítottam a tenyerem a tenyerére. Miközben búcsúzól kezelt ráltunk, el kellett fordulnom, mert könny szökött a szemembe.”

A közvetlen közelmúlt „fél-jelene” azt jelenti, hogy bár a szöveg a beszéd elevevényével rokon, időszerkezete a naplóolvasáskor képződő időre hasonlít, arra a dupla múltra, amely a napló írásakor még közelmúlt volt, a napló elolvasásakor azonban közbeiktatódik az a tetemesebb távolság, amely a napló írása és az olvasás között áll fenn, ám a naplóbejegyzések elevevénye éppen ennek a tetemesebb időnek a legyőzésében rejlik, mert a napló olvasásakor a közvetlen közelmúltra, a tíz, húsz, harminc évvel ezelőtti tegnapi emlékezünk; ebben a távlatban az elmúlt napok elevevénye már-már a fénykép jelenidejű közvetlenségéhez közelít.

Nos, ezt neveztem a regény másik fantasztikumának, ami összefügg az előzővel. A történet hatalmas méretéből és lendületéből adódóan, közvetlensége ellenére sem engedte meg nekem a belülről helyezkedést: tág befogadói perspektíva kialakítására szólított fel, egy külső nézőpont létrehozására.

Ha a *Gulliver utazásai* mint pikareszk regény, műfaji sajátosságaiából, vagyis szatirikus jellegéből adódóan elbeszélte történetének eleve a fonákját mutatja meg, akkor a *Boldog Észak* színére fordítja a pikareszk zsánerét. Kun Árpád regénye ugyanis a legkevésbé sem szatirikus, mégis grandiózus utaztatási regény. Aimének, a névváltoztatott és rejtett identitású afrikai emigránsnak kalandozásai részletes betekintést adnak a benini Cotonou fejlődő gazdaságú társadalmába, és egzotikumként mutatja be a távoli Norvégia klímáját és kultúráját is; mégsem csak a migráció regénye.

A távoli kultúrák szövegvilágon belüli közelítése akaratlanul is problematizálja a gazdagság és a szegénység ellentétét, a tudomány és a mágia kibékíthetlenségét, az emberélet értékének kultúránkénti különbözőségét. Ez a problematizáció nem öncélú és nem sematikus, szinte csak részeredménye a történetnek, amely sokkal inkább egy különleges ember nagyon is személyes történetének a feldolgozását és megértését tűzi ki céljául, amely felfedezés és múltbeli kutakodás a cselekményt a jövő távoli tájai felé sodorják.

Ez a szöveg első mondata: „Meghaltak sorban nagyapám, apám, anyám.” Ez a személyes múlt feltárásának egyszerű programjelölése. A segédápolóként dolgozó cotonou-i fiatalember leereszkedik családi történetének mély katlanjába, hogy körbevilágítsa. Egyik legfőbb narratív eszköze: a meghökkentés.

Ahogy a családtörténet részletei kibomlanak az értelme számára, úgy szolgáltatják egyrésztől az elhallgatásos technikával

létrehozott cselekmény váratlan megértését, és a meglepetést, amely további kihívások leküzdésére ösztönzik az elbeszélőt.

A megértés egyik legfontosabb alakmása: az azonosítás. Aimé, a pikareszkhős tulajdon arcképét véli felfedezni a norvég dongatemplom előtt álló faszoborban, szerelme, a Szinyakov-szindrómás Gréte arcában a kakashalmi öregotthon folyosójának tapétáján meglevő lazacok arcát látja ismétlődni, életörömeinek túlradása pillanatában, mely egybeesik az életében először megélt szerelemérzéssel, azonosul a természettel; álmában átváltozik a Hamuvölgy és Kakashalom között iramló, gyors sodrású folyóvá.

Az életöröm szerves tartozéka az evidenciák elvetése, az örök újra-kérdés, a rácsodálkozás. A főhős képessége a rácsodálkozásra nem infantilizálja, de aszexualizálja: a test szemléletében a bomlás és enyészet tapasztalata áll, a halál folyamatos közelsége, ám Aimé válasza a halálra nem az iszonyat vagy a rettegés, hanem a preparátori kíváncsiság tiszteletteljes buzgalma, a szelíd érdeklődés, a segítségnyújtás, valamint egy sajátos és kevert hitvallás mágikus létszemlélete.

A regény díszletelemei közül az örökké változó és mindig megújuló tájat a főhős ugyanazzal a csodálattal szemléli, mint a születésétől fogva enyészetre, bomlásra és rothadásra ítélt emberi testet. Ám a test nem börtön, hanem a szellemek lakóhelye: egy olyan változó szerkezet, amely hordozójának a felfedezésére vár.

A regény számtalan problémát sűrít és mutat meg, ám mind közül az egyik legizgalmasabb: nyelvi apparátusa. Egyszerre képes széles nyelvi regiszterben működni, a szöveg teljes hosszában egységességet mutatva, egyszersmind tematizálni a nyelvbe zártág problematikáját. Az elbeszélés alakulásának egyik termékeny akadálya a pikareszkhős nyelvi korlátja. Noha sok nyelven beszél, a Kakashalmi dialektus megértése nem problémátlan a számára, ezért norvégiai szocializációja is küzdelmes. Ám mint annyi minden, Aimét a nyelvi közeg újszerűsége sem elkülöníti, hanem egy kaland, egy lehetőség kihasználására szólítja fel.

A különleges, mégis egyedi személyiséggel rendelkező pikareszkhős saját történetében, szemléletében és személyében egyszerre hordozza az ősi afrikai vallás mágiával és szellemekkel benépesített univerzumát, valamint a távoli Észak-Európa elidegenedett magányát. Aimé figurájában az otthonalanságérzet valójában egy fel nem ismert otthonosságérzet totális megfelelője, s ennyiben a regény feszültsége nem a főhős lényét számolja fel, hanem a történetét segíti előreiradomni.

Aimé Gulliverhez hasonlóan sehol nincs otthon, és mindenhol kívülálló. Börszíne különbözőségével szembesíti. Babaszobába fektetve, vagy betegsége miatt alacsony termetű szerelme otthonában valóságos óriássá változik, ám swifti elődjével szemben Aimé különösségérzetének és otthonalanságának nem számkivetettség a magyarázata, hanem éppen az, hogy mindenhol megtalálja az otthonát, mert a kultúrák kibékíthetlensége benne mégis békében egyesül (megjegyzem, ahogy az olvasás egészséges, áttekinthető élménnyé zsugorodik az emléke-

zetemben, úgy rémlik, mintha a mágiák valamelyest uralnák a reáliák területét).

A szöveg derűje ebből a közérzetből fakad: mindenhol ott-hon lenni a világban. Ez teszi a könyvet egzotikussá és a magyar regényirodalomban valamelyest kívülállóvá is. A szöveg derűje; még pontosabban: Legba kifejezéstelen mosolya.

## A nap ragyogó szilánkjai

Demény Péter

(Kun Árpád: *Boldog Észak. Magvető, 2013*)

Kun Árpádot legendaként ismertem meg. A kilencvenes évek *kavargásában*, Kincses Réka, Szárhegy, Kemény István, Kali Kinga között valahol felfületem a nevére. Aztán, már nem is tudom, hogyan, a *Bál* című kötet is a kezembe akadt: az *Ilion* című hosszúversről valósággal áradoztak néhányan, hát elolvastam én is. Később, távolról, személyesen is találkoztunk — néhány évig Kolozsvárra járt kifürkészhetetlen, tehát nagyon is kifürkészhető okokból. A *Csipesszel a lángot* című kötetbe írt egy szép esszét Visky Andrásról. Tatán felolvasott az *Esőkönyvből*, aztán nagyon eltűnt. És most itt a *Boldog Észak* (a *Szülszről* már akkor hallottam, amikor erre az esszére készülődtem).

Erről a regényről már nemigen lehet újat mondani. Recenziók és beszélgetések garmadája jelent meg róla, a szerző nyilatkozott és ismételte magát (természetesen, hiszen nem találhatott ki mindig új választ ugyanazokra a problémákra), főleg dicsérik, bár olykor bírálják is, de a dicséreten belül, vagyis mindenki jónak tartja, noha egyesek stilisztikai hibákat és egyéb következtelenségeket fedeznek fel benne.

A szüzsé is közismert már: Aimé Billion, egy benini anyától és francia apától származó fiatalember, nem melleleg nyelvzseni, előbb Párizsba megy, végül viszont Norvégiában köt ki, és egy betegotthonban lesz ápoló, munkája során pedig megismeri élete nagy szerelmét, Gréte Mundalt.

Az első kérdés, amelyről beszélnünk kell, a kultúrák találkozása. Aimé maga egy találkozás következménye, és ez Európában, legalábbis ezen a részén, ahol élünk, többnyire konfliktussal jár. A *Boldog Észak* sem mentes ezektől a feszültségektől, valahogy mégis kívülük marad. Aimé szülei háborúznak, a fiú azonban nem

vesz részt ebben a háborúban — nagyapja, a javasember megóvja tőle: „Nagyapám, mint olyan javasember, akinek az agya a múltban európai módra járt, tudta, hogy a sárgalázat egy kórokozó vírus okozza. Afrikai módon visszakövethette volna a vírus útját egészen a rontás eredetig, és megtalálhatta volna anyám környezetében azt, aki valamelyik apró szellemecske segítségével elindította végzetes röppályáján a vírus hordozó, fertőző szúnyogot. De a tehetetlenségből eredő bosszút megvetette. A hatalmát ott akarta kipróbálni, ahol a szellemek nem vírusok és ellenanyagok álarát magukra öltve küzdenek, hanem szemtől szemben. Ott, ahol az Elérhetetlen Istenen kívül mindenki egyenlő. A leggyengébb is átváltozhat leghatalmasabbá, és a legnagyobb legkisebbé, ott, ahol a sárgaláz legyőzhető” — olvashatjuk (23). „...a tehetetlenségből eredő bosszút megvetette.” Azt hiszem, az első három szó jó kis definíció a mindenféle európai nemzetek legkétségbeejtőbb és leggyógyíthatatlanabb nyavalyájára, az utolsó pedig azt jelképezi, ami miatt szeretni lehet Afrikát.

Kundera a népi mesemondók történeteinek bravúros irodalmi feldolgozása miatt rajong Patrick Chamoiseau-ért, és ebben a regényben ugyanezt a mechanizmust figyelhetjük meg — nem véletlenül az az alcíme, hogy *Aimé Billion mesél*. Éppen ezért nem érzem indokoltnak mindazt, amit az ÉS-Kvartett kritikusi mondanak: „KÁROLYI Csaba: Közben ugye ez annak a posztmodern játéknak a kifordítása, hogy találom egy kéziratot, valaki elmeséli nekem az életét, én meg közreadom. // RADNÓTI Sándor: Meg XVIII. századi játék. // SZILÁGYI Zsófia: Meg turgenyevi játék” — mármint az *Epilógus*. A talált kézirat sémája mindig az *irónia* lehetőségét erősíti fel, én viszont nyersen szólva semmilyen iróniát nem érzek a *Boldog Északban*, az *Epilógusban* meg éppenséggel azt érzem, amit Kun Árpád nagyon éles szemmel „sunnyogásnak” nevez, amikor arról ír, hogyan fogalmazta meg a regény elkészültéről szóló emailjét az „igazi” Aimének: szegyenkezést, „mit-is-csináljak-vaion” attitűdöt, reménykedést, hogy tán mégis lehet, szabad ezt... Ezért van aztán, hogy sokan (én is) zavarónak érezzük az utóhangot — miért lenne zavaró egy innen és amonnan származó játék esetében?! Zavar-e bárkit is *A rózsá neve* kéziratának „megtalálása” vagy Eco széljegyzetei? Zavar-e bárkit is a *Psyché* alkotási módozata?

Nem, mert ott egyértelmű a játék, vagy pedig egyszerűen: más. Itt a problémátlan mesélés a szándék; problémátlan abban az értelemben, hogy ne kelljen folyamatosan vagy nagyon erősen távolítani, hogy legyen elég az alcím tájékoztatásként. „Meghaltak sorban nagyapám, apám, anyám. Mindhárom ember, akihez egyáltalán valami közöm volt. A haláluk kellett hozzá, hogy újrakezdődjön az életem, és elutazzam Beninből.” (7) Erős, kíméletlen mondatok, de nem vetik fel azt a problémát, ugyan honnan is veszi az ember a bátorságot, hogy egyáltalán mesélni kezdjen. Sőt, éppenséggel azt állítják, a mesélés újraeléti az életet; mesélni valamiképpen azt jelenti: élni.

„Kicsit ódzkodom a kifejezéstől” — vallja be Kun Árpád a mágikus realizmusra vonatkozó kérdésre válaszolva (Markó Anita: *„Az érett férfikor műve”, MaNcs, 2013/49.*) Miért ódzkodik?

Szerintem azért, mert a *Boldog Észak*ra nem jellemző az az áradó történetmondás, amely a nagy mágréál művekre, elsősorban a *Száz év magányra* igen. A beszélgetés címe idézet az író válaszából, aki az *Esőkönnyvet* „jellegzetesen ifjúkori műnek” nevezi, a tavalyi kötetet pedig „az érett férfikor művének, amellyel egy sodró erejű regényt” akart megírni. Nos, ha szabad így fogalmaznom, egy éretten sodró művet írt, ahol minden tapétáról leúszó lazac ellenére koránt sincs annyi „örület”, mint Marqueznél a szép Remediosról Aureliano Buendía homlokukon keresztrel megjelölt fiaig.

Ez nem hiányosság, ellenkezőleg. A *Boldog Észak* nem nemzedékek egymásra következtetését és egy család kipusztulását meséli el, hanem egyetlen ember történetét („*Aimé Billion* mesél!”), akinek a története persze összefonódik más emberekével, de attól még kétségtelenül azé az egyetlen emberé marad. Ahhoz a célhoz, melyet Kun Árpád kitűzött maga elé, ez a stílus a leginkább megfelelő. Hiszen az ő világa nem egynemű, prózája éppen abból nyeri energiáját, hogy különféle kultúrák találkoznak egymással, és mindannyian tudjuk, hogy a csodák csak ott történnek meg, ahol hisznek bennük. Aimé hisz bennük, ő azonban csupán az a már sokszor emlegetett „egyetlen ember”, akinek feketeségére a norvégok rácsodálkoznak, de azokról a hiteiről, melyeket babonának neveznének, nem is tudnak.

A boldogság nem kizárólag abban rejlik, hogy Aimé Norvégiába, a statisztikákban folyton emlegetett Skandináviába kerül — ha pusztán ennyiről lenne szó, a könyvet semmi sem mentené meg a közhelytől. Ahogy a könyvből kiderül, Norvégia működőképes ország, amit Közép- és Kelet-Európában nem sokan mondhatnak el magukról, és életszínvonalát Nyugat-Európa is megirigyelhetné.

Az azonban csak a felszín. Aimé azért nyugodt Norvégiában, mert betegek közé kerül, akik egyáltalán nem olyan egyértelműen „norvégok”, hogy gyűlölhethetné az idegent. Hogy egy rettenetes példát hozzak, nincs az a Breivik, aki *testi értelemben* beteg lenne. Aimé pedig, aki már korábban is segédápoló volt, szakmájánál és egyéniségénél fogva sem undorodik a betegségtől, az öregségtől, a különféle tünetektől. Radnóti Sándornak nagyon szépen igaza van, amikor azt mondja — és mert ennyire szépen mondja, kénytelen vagyok hosszabban idézni —: „Előállnék a farbával. Mért is adtam 10 pontot. Itt az undorról van szó. Az undor életünknek jelentős tényezője, filozófiája is van egyébként. De nagyon kevés költője van. Nádasnál a *Párbuzamos történetekben* az undornak szerepe van. Ámde ez itt az undor költészete. Az undor itt szép. És ez döbbenetes. Erre egyetlen példát tudok, ez pedig Heinrich Böllnek a *Csoportkép hölgyel* című regénye, amelyben a címszereplő asszony egy apácakolostorban nevelkedik, és egy csodálatos apáca tanárnő minden reggel megnézi a lányok széklétét. Széklet-misztika. És ebből messzemenő következtetéseket von le a gyerekek testi és lelki állapotáról. De ez csak egy jelenet ott. Itt viszont a norvégiai rész fő motívuma ez. Az öregek visszatásítóak, undorítóak, akikkel Aimének undorító dolgokat kell csinálnia. A távolságtartása itt hihetetlen szerep jut. Nem minősít, nem undorodik, ezál-

tal bennünket sem undorodtat, miközben az undorról van szó. A humanizmus nagy értéke ez. Ember vagyok, semmi emberi nem idegen tőlem, így a régi latin mondás. Még a szerelménél is megjelenik ez. Mikor mosdatja ezt a súlyos betegség miatt törpe növésű, de nagyon szép arcú, szép mellű nőt, és már érez valami vágyat, ami nála azért is rendkívüli, mert egész addigi életében aszexuális volt, akkor megérzi a széklete enyhe illatát. Ebből költészetet csinálni, ez hihetetlenül nagy dolog.” (ÉS-Kvartett, *Élet és Irodalom*, 2014. február 7.)

Különösnek érzem, hogy egyetlen recenzióban-beszélgetésben sem merül fel Kakashalom és Bolondvölgy, holott nyilvánvaló, hogy ezek nem eredeti norvég elnevezések, hanem a szerző alkotásai. Aimé olyan helyeken lakik, ahová Kun Árpád költöztette. Éppen ezért nem érzem sem túlzásnak, sem olcsó kifogásnak, amit az író több helyen is elmond: „Az történt ugyanis, hogy személyes történetüket a nevükkel együtt alapanyagul használtam, de a regény megformálása közben a történetükből fikció lett, átalakult, miközben a nevük megmaradt, azt nem változtattam meg, annyira hozzátapadt számomra a képzeltszereplőkhöz, hogy ez utóbbiakat hiába próbáltam utólag átnevezni, semmilyen más név nem illett rájuk.” (*Aimé, c'est moi*, Litera, 2013. október 12.) Az igazi nevektől lüktetni kezd a szöveg, de ezzel a lüktetéssel aztán azt kezd, amit ő akar — azt hiszem, erről van szó. És ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy valakinek-valaminek olyan neve van, ami a valóságban is jelöl valakit-valamit, vagy olyanról, ami a valóságban nem jelöl senkit-semmit. *A szöveg valóságában* mindkettő hiteles, és ettől kezdve semmi más nem számít. Ha Aimé Billion tényleg olyan érzékeny, amilyenek az *Epilógus* leírja (és a sok nyelv figyelmes megtanulása is arra vall, hogy igen), akkor meg fogja érteni, hogy ez a könyv az ő történetének magas színvonalú felhasználása és továbbgondolása.

Mint lenni szokott, mindazt, amit én fentebb megpróbáltam elmondani, sokkal jobban elmondja a regény egyik paszusa: „A ragyogóan kék égen nem egy másik égítést süttött [...], hanem a nap. Olyan volt, mint egy hosszú idő után előkerült ismerős, aki azalatt, amíg nem láttuk, előnyére változott. Nem volt benne semmi abból a vak dölyfösségből és tompa kíméletlenségből, ami az Egyenlítőnél jellemezte. A bölcs bnokimók szelíd főszellemére emlékeztetett a bolygótáncból, még ha olyan jelmezt hordott is, amelyet a bnokimók a sivatag közepén sohase láthattak. Ez a nap egészen alacsonyan járt, gurulni látszott a hegygerincen. Nem akart erőszakos lenni — talán nem is futotta volna az erejéből. Mégis teljes, ragyogó pompájában süttött, és elkápráztatott. Nemcsak az égen volt otthon, de idelent a havon is, ahol millió szilánkra tört, és sziporkázva visszacsillogott.” (255)

Azt hittem, ma már nagy, ironikus levegőket kell venni, hogy az ember a szépet a maga törekénységében („valami minél szebb, annál inkább érezzük törekénynek” — írja maga Kun a *Viskesszében*), a maga üdeségében megmutassa. A *Boldog Észak* azért is fontos könyv, mert bebizonyítja, mekkora tévedés ez.

Hevesi  
Judit

## Az ábrázolás otthonos érzékletessége

(Kun Árpád: *Boldog Észak*. Magvető, 2013)

Kun Árpád *Boldog Észak* címmel megjelent második prózakiönyve minden kétséget kizáróan a tavalyi év egyik nagy és pozitív meglepetése. Nemcsak a szövegben bejárt helyek, országok, sőt kontinensek tűnnek otthonosnak, de maga a poétikai és narrációs eljárás is, ahogyan Kun Árpád ezeket a hősével, Amiével beutaztatja. A mozgalmasság érzetét erősíti az a folyamat is, ahogyan az énrre folytonosan rákérdezve alakul át Aimé identitása, pontosabban letisztulnak, tisztázódnak ennek az identitásnak az összetevői.

Aimé Billion (korábban Aimé Gbédo) anyai ágon afrikai származású, apai ágon pedig részben francia, részben vietnámi, ugyanakkor ébenfekete bőrű férfi, aki a könyv elején a következő kijelentést teszi: „Franciának számítottam mindenki szemében, és én is úgy tekintettem magamra.” (36) Plasztikus, a szobrokhoz hasonlóan körüljárható figura — ahogyan Bán Zoltán András írja a *Magyar Narancsban* —, akit soha nem fog elfelejteni az, aki elolvassa a *Boldog Északot*. Beninben él, ahogy anyja és nagyapja is, és francia elitiskolában tanul azon apai ígéret teljesülésének reményében, hogy majd hozzá hasonlóan ő is orvosi egyetemre mehet Franciaországban. A regény egészét olvashatjuk egy csodákkal teli identitásküzdelemként, amely Afrikából indulva átível Franciaországon, míg végül a főhős kiköt és otthonra talál Norvégiában. A saját énünk és a társadalmi megítélés eltérései, a különböző társadalmi csoportok és kultúrák reprezentációja nagyon hangsúlyos a szövegben. Figyelemre méltó, hogy Kun Árpád milyen természetes közvetlenséggel, stilizálás, (de)heroizálás, bármiféle kényszerű nivellálás nélkül szövi bele történeteibe számtalan marginális csoport életét, írja le ezek szerepét. Legyünk őszinték: ez nem gyakran fordul elő a magyar irodalomban. Kun Árpád könyvében úgy említődnek a fekete emberek, a fogyatékkal élők és úgy merül fel a feminizmus, a homoszexualitás, a kábítószerhasználat, az öregség és az öreg test, a vudu (mint régebben primitívnek tekintett hit) vagy az aszexualitás kérdésköre, hogy ítélkezésnek nyoma sem található. A multikulturális társadalom eszménye valahogy így teljesebben ki; a természetesen jelen lévő különb(öz)ségek meg- és átélésével.

Így van ez, még ha eleinte Aimé franciaságának kapcsán hiú eurocentrizmust hallhatunk is ki a szavai mögül: „Az iskola kerítése lyuggatott betonfal volt, amelyet minden évkezdés előtt ragyogó fehérre meszelték. Ezen a kerítésen kívül kezdődött számomra Afrika, amit olyan idegenkedéssel tudtam szemlélni, mint valami távoli, egzotikus kontinentet [...]” (36) Úgy tűnik azonban, hogy erre az eurocentrizmusra mégiscsak szükség van a történet szempontjából, hiszen máskülönben tét nélkülinek érezhetnénk a különbözőségeket (és ábrázolásukat.) Afrika és annak elhagyása szükségszerűen végig kell, hogy kísérje Aimé életét — ez apai öröksége. A regény afrikai, nyitó fejezete (melynek csak legvége játszódik Franciaországban) mindazonáltal csodálatosan megírt része a könyvnek. A helyek és a személyek varázslatossága (gyakran a szó szoros értelmében), a vudu, valamint más hiedelmek (pl.: Dan kígyói vagy boszorkányság) ábrázolása tölti be (a halálról soha meg nem feledkező) étellel ezt a szakaszt. Ezt a fajta mozgalmasságot erősíti a hallucinációk sora is, amellyel rögtön az első nagyjelenetben is szembesülünk (feltűnik a halott apa). Kétségtelen, hogy a hallucinogén szereket Aimé, annak anyai nagyapja, és apja is használja (ezek pácienseken való alkalmazása miatt, később megtudjuk, Aimé apja elveszti franciaországi praxisát), de szerintem erősen kérdéses, amit Radnóti Sándor a könyv kapcsán tartott ÉS-kvartetten felvetett: vajon lehet-e a *Boldog Északot* kábítószer-apológiaként olvasni.

És bár az olvasóban az ábrázolás érzékletessége révén az otthonosság érzete alapozódik meg, látnunk kell, hogy ez a világ mégsem otthonos főhősünknek. Ennek oka viszont nem kizárólag franciasága. A következő megállapítást teszi: „Otthonalanságom csak még teljesebbé tette, hogy a nők sohasem érdekeltek.” (49) Vagyis az aszexualitáshoz köthető (itt legalábbis) testi magány is meghatározó tapasztalat, ráadásul kiegészül a büntetés élményével is: „[h]omokosnak hittek. A környéken, ahol laktam, emiatt időnként agyba-főbe vertek.” (49) A deviánsnak vélt viselkedést/beállítottságot tehát elfogadhatatlannak tartják a könyv Afrikájában, s ez fontos lesz a norvég fejezeteknél, ahol a *másik*, az ismeretlen ugyan idegen, de idegenségében és másságában is befogadható lesz.

Valami más is hiányzik még Aimé életéből: „a szeretet és az odafigyelés.” (84) Apja elhagyta anyját, s csak üres ígérek maradtak utána, nagyapját lefoglalta a szellemvilág, nagyanyja többször meghalt már varázsvilágában, anyja pedig egy sajátos női történet állomásait kénytelen bejárni. A nagyanya sorsával szorosán összefonódik a kőolaj- és a gyémántkereskedelem, vagyis a koloniális kontextus, aminek megjelenése a racionalitást képviseli. Noha ez nem hangsúlyos elem, mégis úgy érzem, szerencsés ellensúlyt képez, nehogy az afrikai világot és alakjait pusztán egzotikumként lássuk.

Az anya története és sorsa tragikus. „Anyám lánykorának legfogékonyabb éveiben Dannak, a nyomott kedélyű, de jószágos óriáskígyónak a papnőitől azt tanulta, hogy a fennálló világrend a gyáva férfiak összeesküvése a bátor nők ellen” — írja (45),

majd beleszeret az apába, aki valóban átveri, így végül negyedik feleségként volt kénytelen leélni életét X. Hébiószócsonka oldalán. Közel sem azt az életet éli tehát, amire valaha vágyott. A nagyapa temetésén Aimé szembesül anyja vélt érzéseivel: „anyám számára rögtön világos lett, hogy azoknak a rühes sakálóknek a pártján állok, tudniillik a nagyapámén és az apámén” (105), mégis, az anya élettörténetére gondolva szinte bizonyos, nem Aimét ítéli el, amiért még mindig Beninben él, hanem saját magát. Szavai azonban kizökkentik a főhőst, aki néhány oldallal később már a konzulátuson vízumért folyamodik, ekkor utoljára Aimé Ghéboként. S ha az identitás kérdése felől olvassuk a regényt, itt az egyik kulcsjelenet is: „Egy sajnálatos félreértés folytán egész eddigi életében téves nevet használt. A rendelkezésünkre álló adatok alapján önt, kedves uram, Aimé Billionnak hívják, francia állampolgár, akinek francia vízumot kiállítani abszurd lenne, viszont személyi igazolvánnyal vagy útlevéllel minden további nélkül hazatérhet.” (109) Úgy tűnik tehát, hogy franciasága már intézményes keretek között sem kérdés, noha az elismeréssel az is kiderül, hogy az identitásküzdeme — tudtán kívül — egész addigi élete során tét nélküli volt.

A következő, franciaországi rész az egyetlen pontja a könyvnek, amit nem érzek elég kidolgozottnak. Felszínes marad, nincs megalapozott indoklás arra, miért mond le ilyen könnyen arról, hogy ott éljen, ahová eddigi életében vágyott. Érdemes azonban kitérni arra is, hogyan lehetséges, hogy ilyen könnyen vált nemcsak országot, de nyelveket is. Mint kiderült, Aimé Billion egy nyelvzseni, s ez megkönnyíti boldogulását, de arra is enged következtetnünk, hogy ő maga tényleg minden nyelvet, mindenkinek a nyelvét beszéli. Beszéli és beszélni is akarja a marginális csoportok nyelvét éppúgy, mint a világnyelveket, mi több, a természet nyelvét is: „egy pillangót láttam röpködni a hómező fölött. Szívesen megkérdeztem volna tőle saját nyelvén, hogy vajon hol akar leszállni [...]” (407) Abban az értelemben ért meg mindent és mindenkit, hogy képes kapcsolatot teremteni velük.

Norvégiába érve a természeti szépség és az emberi fogyatékoság az alapélményei. Érdemes megjegyezni, hogy éppen Norvégiában foglalkozik legtöbbször saját másságának kérdésével: „[...] időnként furcsálkodva pillantanak rám, vagy lopva megbámulnak. [...] [m]égsem vagyok teljesen átlagos európai” (159), tehát önnön különbözőségével itt szembesül és itt néz szembe igazán. Sokszor, sokféleképpen reflektál önmagára („Koromfeketecske”) ahogyan a társadalom is visszajelez számára („előugrik a keresztény-zsidó Isten egyik színes bőrű harcosa [...]” — 193), noha általában elfogadják a másságát, hisznek az identitás választhatóságában, szabadságában.

A csodák továbbra is jelen vannak a történetben, így például az ágy alól összeszedett kicsi manók alakjában vagy éppen Aimé személyében, aki történetesen éppen úgy néz ki, mintha a don-gatemplom domborművének életre kelt mása lenne. Sőt vele is történnek csodálatos, de ez esetben már nem varázslatszerű dolgok; Norvégiában, mint mondja, újra használni kezdi szaglását, feléled szexuális vágya és szerelmes lesz. A kakashalmi ápolóinté-

zetben, ahol Aimé házi gondozóként dolgozik, a kapcsolatokon keresztül az idegenség és az ismerőség kettőssége feloldódik. Ebben nagy segítségére van a saját testnek mint idegennek a felfedezése, s ezzel párhuzamosan zajlik a másik testének felfedezése és elfogadása is. Azt is mondhatnánk, hogy a másik test elesettsége, a gondozott idősök testének, a test működésének, működési zavarainak undort keltő mivolta vezet ahhoz a felismeréshez, hogy nem képes idegenkedni tőlük, így ezzel közelebb kerül önmaga, önnön teste elfogadásához is.

Ezután már logikus, hogy a kollegiális kapcsolatokból eltűnik az idegenség (csak éppen annyi marad, amennyi a norvégok között megszokott), s Aimé szerelmes lesz. A harmadik rész tulajdonképpen vonzalmának kibontakozását mutatja be Grétével, a Szikonyov-szindrómás nővel, akinek mássága, testének torzultsága lenyűgözi Aimét. Érzékei még mindig meg tudják lepni, de most már a bizonyosság, az azonosulás, az eggyé válás irányába terelik: amikor Gréte székletének szagától elérzékenyül, úgy érzi, „mintha a saját büzőm lenne. Ismeretlen gyengédség öntött el.” (302)

Az intimitás jelenik meg a főhős életében. A szerelem megtalálásával Aimé hazatalál. A záró jelenetben a norvég nemzeti ünnepen norvég népviseletben a norvég himnuszt énekli. Bár a jelenet már-már giccses, ha visszatérünk a szöveg identitásküzdemeiként való olvasásához, beláthatjuk, valójában nem erről van szó, hanem arról, hogy Norvégia az a hely (a könyvben legálábbis), ahol az identitás megválasztható és szabadon kifejezhető. S amely identitás a szöveg tanulsága alapján nem a nemzet fogalmához kötődik, s nem annak kizárólagos tagjai érezhetik magukat odatartozónak. Boldog Észak.

## A hiteltelen valóságos

Sántha József

(Gerőcs Péter: *A betegség háza. Egy mizantróp feljegyzései. Kalligram, 2013*)

„Imádkozhatnék istenhez azért is, hogy a dühöm kitarson az utolsó pontig...” — jelenti ki az író már az első oldalon, és a regény két mottója is (Mészöly Miklós, Thomas Mann) ezzel párhuzamos gondolatokat tartalmaz. Nem rossz felütés, vélhetjük, esetlegesen egy bernhardi gyűlöletmonológót képzelünk el a regény folytatásaként. Ám a reményeink nem igazolódnak be (szerencsére), viszont valamiféle gyors kiüresedését, lanygulását, fáradását érezhetjük a szövegnek néhány lap után. Hősünk iskolai élményei, a másik nemhez történő infantilis közeledése, a kora ifjúság kissé sznob budai értelmiségi életébe való alámerülés, az első csalódás naiv életszemlélete; mindezen tények együttese egy rossz ifjúsági regény közhelyes élményeiről árulkodik. Hirtelen olyan lapos lesz, mint a legbárgyúbb publicisztika. Lett legyen az antiszemizmusról, az orbáni hatalom regnálásától való, márt érintő undorról, a francia forradalomról vagy a szegénységről szó. „A világ nem megy sehová. Néha levedli bőrét, mint a kígyó, és újat növeszt. Vagy ha netán megy valahová, akkor is inkább csúszik, féregmozgással, és hátrafelé. Szegények mindig lesznek. Persze lehet, hogy nekik jobb. Menjen az anyjába az a Nobel-díjas közgazdász! Ha egyáltalán van neki anyja.” (28) Ennél már nincsen lejjebb, gondolhatjuk, egy szépirodalmi mű olvasásakor. És így is van. Gerőcs a regény indításakor majd nem mindent elveszít, innen már nehéz lesz felkapaszkodnia. De teljességgel nem lehetetlen.

Szerkezetileg ugyanis egy többrétegű, összetett megszólalásokat és különböző idősíkokat felmutató epikával van dolgunk, amelynek egyes fejezetei tökéletesen más-más minőségeket tartalmaznak. Adva van egy testvérpár, Endre és Barnabás, akik egy kispolgári családban születvén az ebből való kitörés kétféle útját járják be. Ha helyreállítanánk az idő és a történések linearitását, akkor a következőképpen tudnánk rögzíteni a regény lényegesnek tűnő eseményeit: A testvérek korán kezdődő rivalizálása a fiatalabb fiú, Barnabás győzelmével ér véget. Újságíró lesz, egy országos napilap szerkesztőségében dolgozik, mentora, atyai tanítója, példaképe lesz egy idősebb, a többiek által nem igazán kedvelt kolléga, Lohász Péter. Egész eddigi életét végigkíséri egy másik, gyermekkori barátság, amelynek azonban furcsa, majd nem ördögi mellékszálai vannak. Petyának hívják ezt a barátot,



megfelelően agresszív, állandó ellentmondásokat gerjesztő alak, aki időnként visszatér Barnabás életébe, és akinek a befolyásától, nagyrészt annak gátlástalansága miatt nem is képes megszabadulni. Része a regénynek egy Balaton-parti időzés Petyával, és egy bordélyházi jelenet, amely az író tudatában a kurva meggyilkolásával végződik.

A másik szál a szerkesztőség hétköznapijait mutatja be, a Lohász Péter elleni durva publicisztikai támadást (mivel a Filozófiai Intézet vélt pénzügyi visszaéléseinek megalapozatlan gyanúsításáról van szó, a történések ideje így egészen pontosan behatárolható), aminek következtében a mesélő elszánja magát, hogy egy ellencikkben zúzza porrá a rossz színben feltüntetett filozófus, Szerb Gábor Mihály érveit. Nemcsak cikket ír, hanem egy inkább lázalomhoz hasonlítható vitában meg is védi mentort. A vitát követő éjszakai kalandozások során következik be a bordélyházi jelenet, s ekkor történik meg hősünk szellemi összeomlása is. Egy gáláns tett, a halálos betegnek gondolt Lohász

szellemi párbajban kicsúcsosodó megvédése, majd a régi, rossz szellem feltűnése és a vélt gyilkosság adja meg a regény legsúlyosabb rétegének a hátterét. Talán mindezen események együttese is kevés ahhoz, hogy eddig hol mizantrópnak, hol mások által érzelmileg zsarolt barátnak, hol pedig Don Quijoténak mutatkozó hősünk végleg elmerüljön szelleme éjszakájában. Márpedig ez történik vele, kissé Adrian Leverkühnéhez hasonló szellemi leépülés szenvedő alanya lesz, megfosztva annak ördöggel koketáló zsenialitásától, de éppen elégséges és gazdag epikus látással teljes szereplővé válik, naplója pedig a regény legigényesebben megírt és átgondolt lapjaivá.

A saját én-tudatát, memorizált önképét kioltó betegsége egy bizonyos agyat károsító szer használatának köszönhető. A hypothalamus sejtjeinek öncsonkítása idézi elő Barnabás autisztikus leépülését. Sem a publicisztikai vita valós hátterét (ki is lenne a gyanúsán ismerős Szerb Gábor Mihály), sem pedig a biokémiai jelenségnek nem szeretném tisztázni a valóságos hátterét, olvasóként elfogadom az író által közölt tényeket, s ezeknek a következményeit. Itt Geröcs jelentős epikus újítással él, és ez a regény legkülönösebb, legmarkánsabb rétege.

Ekkor egy házban találjuk őt, amint számára folyton idegennek tetsző emberek társaságában tölti mindennapjait. A cím is erre a helyszínre utal. Hősünk folytonosan ír, jegyzetel, szinte verseng tolla a folytonos történekekkel. Nem a szürrealisták automatikus írásáról van szó, sem az őt gyötrő lelki folyamatoknak a pszichoanalitikus kiírásáról. Írásának egyedüli célja az én megtalálása, az író (de nem az *írói*) lény rögzítése. „Le kell írni mindent. Mindent leírok, hogy megtörténjen. Amit nem írok le, az nem történik meg. Megtörténés. Meg kell történetni a dolgokat, hogy legyen történetünk.” (66) Némi ellentmondást érzek itt és olykor máshol is Barnabás írói tevékenységével kapcsolatban. Tudniillik nála az írás éppen nem a történet, hanem az én reprodukálását szolgálja. Csak azért ír, hogy az írásaiban újra és újra találjon egy elbeszélőt, akivel azonosítja magát, még ha a folyamatokkal nincs is tisztában. Azt nem tudja, hogy ki ő, de azt egészen bizonyosan, hogy amibe ír, az az *ő füzeté*. Az amnézia csak a közelmúltat törölte el, egész életének problémahalmaza azonban valóságos a számára. A múltja szilárd, kitapintható, ám a jelene és a közelmúlt teljesen nélküle létező jelenségek egymásutánja. Már csak azt kellene tudnunk, hogy az efféle tudat feltérképezhető, működő dolog-e? Itt érezhető leginkább Mészöly Miklós *Filmjének* közvetlen hatása, a mindent szenvtelenül ábrázolni akarás ethosza. Sejthetően a folytonos jegyzetelés, a dokumentálás sosem állhat össze történetté, viszont önmaga felismerhetőségének a példatáraként jó szolgálatot tehet, hiszen amíg a kívülről jövő információkat a legteljesebb bizalmatlansággal verifikálja, addig a füzetébe írottakat mint reflektálatlan énjének tényeit tudomásul veszi.

Az ismeretlen, aki a villamoson is szüntelenül jegyzetelőt megszólítja, egy olyan kritikus, aki nem mentes bizonyos előítéletektől, a grafomán, folytonosan jegyzetelő alakban Joyce mindent ábrázolni akaró figurájára ismer. Ez megint csak egy

csapda, hiszen a dublini illetőségű úriember éppen a szerkesztésben, nem az ösztönösségben, hanem a tudatosságban múlja felül a múlt század regényíróit. Ha tehát folytonosan írunk, akkor szüntelenül árulói leszünk a saját kiszolgáltatott lényünknek. Mert ha az életünk maga az írás, mást nem is igen teszünk, amely dolog önmagában véve énünk passzív vetülete. Mihelyt azonban olvashatóvá is válunk, ahogy Barnabás is elolvassa folytonosan gyarapodó füzetét, visszaolvassa az életét, akkor mások szerepét tekintve a naplót akár egy feljelentésként is olvashatjuk. Így a testvére, Endre öccse feljegyzéseiből szerez ismereteket a gondozónó megbízhatatlanságáról, esetlegesen a felesége perverz énjéről, amelyről azonban csak egyszer esik szó. Barnabás feljegyzései kitörölhetetlenül érvényesek és árulkodóan személyesek, minderről azonban egyedül csak ő nem tud. Ez a könnyen olvasható, azonban sokasodó rejtélyekkel teli szöveg egyre inkább tökéletesen kicselezi az olvasót, aki azt gondolja, hogy a testvére, Endre hiába is firkál bele a füzetébe, a kívülvilág számára érthető, irodalmilag meglehetősen gyenge fejezetet. Azt is hiszi, hogy a kurvával nem éppen Nietzsche filozófiai elmékedéséről kellene társalognia Isten haláláról, az új Ember megszületéséről. Az élete, a gyerekkor történései is kissé semmitmondóak. Amint azonban a kritikus elfelejti, hogy az ő szerepe a mű befogadásában nem az előítéletek felsorolása, hanem a színtiszta megértés és nyitottság, egészen meglepő dimenziókat lesz képes a szerző számára jóváírni. Felerősödik és vizuális ismétlődésében nagy szerepe lesz a balatoni kirándulásnak, amely aztán párhuzamok egész sorát teremt meg így, visszafelé tekintve, a hihető-hihetetlen öntudatlanságával, a betegségével, a gyilkossági késztetésével, vagy például a bátyja szerepével összefüggésben — aki testvérét a korábbi tapasztalatai alapján egy végtelenül önző, másokat lenéző, autokratikus személyiségnek látja, és éppen a betegsége teremti meg számára a lehetőséget, hogy végre szerethetővé váljék, és gondolja is, akár csak a pokolbéli barát a balatoni üdülőben, nem törődve azzal sem, hogy házassága ennek az önfeláldozó gesztusnak a következtében romlik meg.

Ezek a működő párhuzamok érik el aztán, hogy sok előző befogadói megfontolás veszt kritikai erejéből, elsősorban a regény nagyon vegyes szöveve és a különböző tudatállapotok egybeírása miatt, amelynek következtében hol az élete főbb fordulatain átlátó vallomások, hol pedig a tulajdon házában való eligazodáshoz is jegyzetekre támaszkodó, atomizálódott én megszólalásai keverednek. Beckett túlméretezett tudatállapotokat rögzítő regényeiről joggal feltételezzük, hogy az írói automatizmus mindenféle mélyebb esztétikai megfontolás nélkül beszélteti hőseit, anélkül, hogy akármiféle kritikai utómunkálat során a történetek jelentéktelen tárgyi és epikus elemeiről lemondana. De egyet kell értenem Gerőccsel abban, hogy nem az olvasó szabja meg a szöveg értelmezési terét, hanem a mesélő által megteremtett nézőpontok összességének eredője hat már a befogadóra, s így fokozatosan hihetőnek tűnik a külön-külön kissé szétartó világok végső halmaza. Mire az utolsó jelenethez érünk, amikor a kívülvilágban eltévedő Barnabásra újra csak le-

csap a régi barát, hogy egy kocsmába cipelve beszélgesen vele, főhősünk szánalmas idegensége és védekező reflexei nyomán tényleg kibontakozik egy Dosztojevskij és Thomas Mann jelzett műveire semmiféleképpen nem utaló, de drámailag ténylegesen hasonló szituáció, amelyben el is tűnik, meg is szűnik hősünk eddig is alig pislákoló szellemi tudata, és elmerül a lélek nyelvilag tovább nem jelölhető poklában.

Külön kell szólnunk a regény objektív társadalmi rajzán túlmutató benső napló stilisztikai bravúrjairól, amikor éppen nem a pillantok rögzítésének végtelenített automatizmusa dolgozik, a szüntelen írásból kiválik egy lírailag megkomponált belső szerkezet, amely, bár ismétlődően visszatér, de éppen ez adja a tudati állapot nem hódítani akaró, hanem éppen az önmaga felismerésére törekvő, hihetetlen belső dinamizmusát. Hiszen ez a rész már-már költői megszólalás, mintsem epika, a magáról leváló szöveg építőanyagául szolgál az én reménytelen visszafoglalására. Mivel azonban mindennek az iránya a bensőt célozza meg, nincs is más anyaga, mint az én határait nem leelő érzékiség végtelensége, ezért az eredmény sem lehet más, mint a tökéletes szellemi összeomlás. Evellei Katalin szép, paradox megjegyzésével szólván: „Ahogy a leírt szöveget olvassuk, úgy hamisítjuk meg a múltat — úgy válik egy senki számára hozzá nem férhető igaz történet mindenki számára hozzáférhető fikcióvá.” (*Utazás az egérlyukba*, Kalligram, 2014/3) Az egyensúly itt helyre is áll, hiszen alig lehettünk egy élet tényeinek mustrája során tájékozottabbak, mégis egy olyan mintát kaptunk, amely nem föltétlenül a könyvbéli Barnabás titkaira mutat rá, sokkal inkább az olvasó preferenciáit rombolja, az előítéleteit teszi zárójelbe. És ez mindenkor szerfölött bravúros minőségként mutatkozik meg egy prózai alkotásban.

A regény prologusa ilyen formában talán fölösleges is, és csak újabb regénytechnikai problémákat vet föl. A kézirat gondozója, közreadója ugyanis Lohász Péter lesz, az öreg barát, akiért az utolsó harcát vívta hősünk. Ha eddig elfogadtuk a legnagyobb képtelenségeket is, most ezt már egy idegen szemével nézve nem tehetjük. Abban egyetérthetünk Lohással, hogy, mint írja: „Nem művészi értéket tulajdonítok neki, hiszen formájukat tekintve nemigen akaróznak rokonságot mutatni a regények szerkezetével, ám egy kis szerkesztéssel mindenképpen olvashatóvá válnak bárki számára.” (260)

Volt itt minden, gyilkosság, ördöggel való viaskodás, s mindegyik alig illenek a közreadó szavai: „én személyesen úgy érzem, hogy tragikus apoteózisában lényem nem szánalomra, hanem sokkal inkább irigylésre érdemes.” (262)

Nos, ez az, amit a legkevésbé sem hihetünk el.

Bartók  
Imre

## Belépni a zómba

(Thomas Pynchon: *Beépített hiba*. Fordította: Farkas Krisztina, Magvető 2013)

Semmi sem volna félrevezetőbb, mint Thomas Pynchont a kortárs irodalom hegycúcsának nevezni, noha csábítóak az efféle, a szuperlatívuszok bővületében mozgó metaforák, ám Pynchon bizonyosan nem csúcs, ahonnan akadálytalan rálátásunk nyílna valamire, hanem kanyon, szurdok, alagútrendszer, labirintus, nehézfém-bánya, sőt még inkább sötétkamrák olyasféle hálózata, ahol nem egy tájat láthatunk be, hanem ahol a képek születésének lehetünk tanúi. Fontosnak tűnik ezt már rögtön az elején leszögezni, ugyanis mindez összefüggésben van általában az irodalom funkcióinak és lehetőségeinek teljes újragondolásával, egyáltalán az irodalom realitáshoz fűződő viszonyának alapvető megváltozásával. Pynchon prózája folyamatosan alakuló-forrongó plazmató, ősműhely, amiben nincsenek rögzített jelentések, mégis minden ízében — minden mondatában — már-már koponyaszagatóan jelentéses és konkrét. „Mintha egy pókhálót az ujjainkkal próbálnánk rendbe szedni” — mondja Wittgenstein az előtte tornyosuló filozófiai problémákról, és hasonló intelmet írhat a könyvjelzőjére az, aki megmerítkezik Pynchon bármelyik regényében.

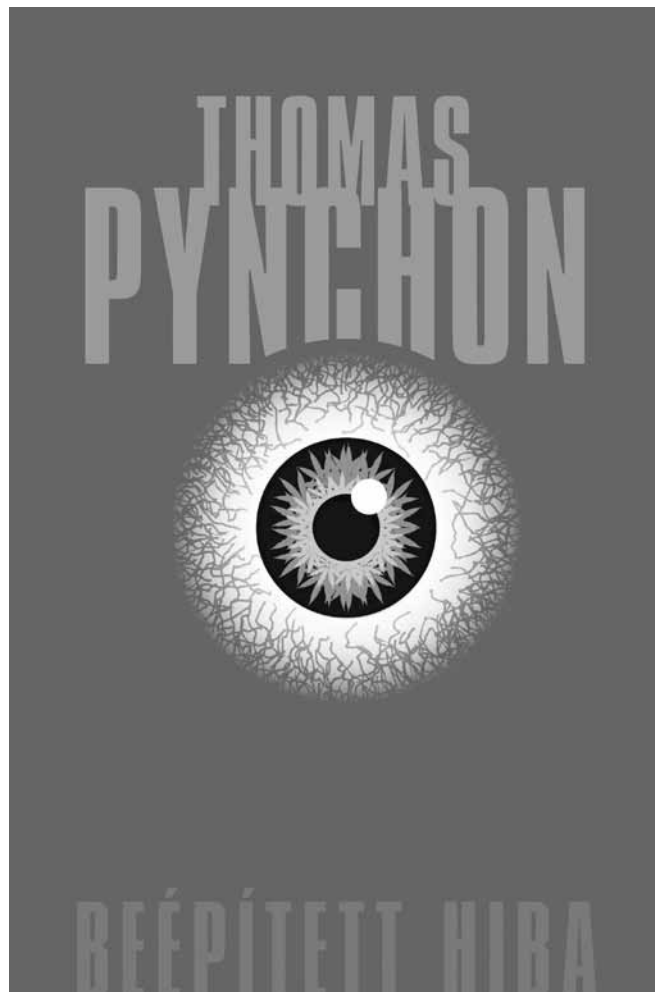
Pynchon legfontosabb ismertetőjegye ugyanis kezdetektől fogva az alig befogadható mennyiségű, pontos és konkrét realia, és ugyanakkor az általuk kibomló valóság bizonytalansága és álomszerűsége közötti feszültség. Székly János, a *Súlyszivárvány* eruditus fordítója így fogalmazza meg a tobzódó valóságselemek jelentőségével kapcsolatos észrevételeit: „A *Súlyszivárvány* azért is volt akkora reveláció megjelenése idején, és utána még évtizedekig — hatása és az utánzás-kísérletek folytán egészen máig —, mert olvasóit ráébresztette, hogy az irodalom, addigi szabványa szerint, mennyire nem nevezi meg a világ dolgait. Sőt viszonylag milyen kevéssel hajlandó foglalkozni a világ dolgai közül. [...] az a példátlan változás, amit az ipari kapitalizmus uralkodóvá válása, majd a tudomány dominanciája okozott a mindennapi életben, ki ugyan nem maradt teljesen a képből, de irodalmilag másodrendűnek minősült. [...] A kertészettől, mondjuk a gyümölcsfák gondozásából lehetett, vagyis inkább illet metaforát választani, az autószerelésből nem.” (*Súlyos és szivárványos*. „Olyan mint Pynchon, de magyarul”, Prae 2010/1) Látható tehát — a tárgyalt *Súlyszivárványból* éppúgy, mint a szerző bármelyik

könyvből —, hogy Pynchon radikálisan nyit az életvilág felé, „megnevezi a világ dolgait”, ugyanakkor ezt a bőséget korántsem egy irdatlan katalógus alapanyagaként kezeli, hanem inkább azt igyekszik ábrázolni, amit egy korai kritikusa már az első regénye, a *V.* kapcsán így fogalmazott meg: „az álmodásnak azt a Freud előtti luxusát, amikor az álmokat még magukért az álmokért álmodták.”

A lucidus narratívák mélyén fészkelő káoszvilág, ha nem is szükségszerű, mégis kézenfekvő műfaji következménnyel jár: Pynchon alapvetően krimiket ír. Ha tekintettel vagyunk a mű egészét átszövő rejtélyekre, megoldatlan kérdésekre, még akár a *Súlyszivárvány* is tekinthető grandiózus kriminek; egy nyomozás, már a címben megjelölt rejtély határozza meg az említett *V.*-t, de evidensen detektívtörténet a másik két, magyarul napvilágot látott regény, *A 49-es tétel kiáltása* és a most kezünkbe vehető *Beépített hiba* is. A klasszikus kriminarratíva, ahol Miss Marple a teáját szürcsölgetve a bűnügy megoldásával lényegében a világ összes rejtélyét is megoldja, nyilvánvalóan hamiskás vágyteljesítés lehetett csupán, amit a későbbiekben egyrészt a bűnügyek egyre tragikusabb és megold(hat)atlanabb természete, továbbá az ügyekre állított magádetektív lelki-szellemi amortizációja fémjelez. A nyomozó ekkor már mintegy testi létezésében is „átéli”, hogy az éppen előtte lévő bűnügy valami sokkal súlyosabbat, kozmikus katasztrófát rejt. Ezekben az eldurvult bűnesetekben nem csupán a morál függesztődik fel, hanem általában a világrend lehetőségébe vetett hit is megrendül. (Erőtlen előképe ennek a tendenciának a *Karamazov testvérek*, ahol Ivan Karamazov örvénye pontosan erre, a közönséges gyilkosság mögött feltároló ontológiai semmire reflektál.)

Az eddigiek alapján úgy tűnhet, hogy Pynchon is folyamatosan elbizonytalanít — ámde éppen az ellenkezőjéről van szó. Pynchon nem egy adott világtapasztalat megrendülését írja le, hanem azt, ahogy egy eredendően megrendült világtapasztalat újra és újra megpróbál „magára találni”, újraértelmezni önmagát, összefüggéseket keresni saját magában, illetve kapcsolódni másokhoz (a paranoia Pynchonnál mindig plurális, több, egymásba kapcsolódó rendszer és egymással interakcióba lépő személy megsokszorozott paranoiájáról van szó). Ez a prózamultiverzum egyszerre nehezen megközelíthető és szó szerint rabul ejtő, ugyanis minden sorából *meggyőződés* sugárzik, noha az egyes állításait aligha lehet visszaintegrálni — akár a művön belül — valamiféle oksági láncolatba. Széky találó hasonlata szerint Pynchon prózanyelve úgy építkezik, „mint a dzsesszimpvizáció: megvan a téma, megvan a hangnem, az alap-akkordmenet, de közben előre meg nem tervezett irányokba fordul a beszéd, asszociál, képei önálló életre kelnek, miniatűr jelenetté bontakoznak.”

Innen nézve persze maga a paranoia is egészen más funkciót nyer. A paranoia nem szétcincálja a rendet, hanem ellenkezőleg, a paranoia az egyetlen fennmaradó értelemadási lehetőség, ennyiben ez az egyetlen „eszköz”, amellyel rendet vihetünk a körülöttünk tomboló entrópiába. Nézzük rögtön a regény



mottóját: „A macskakő alatt — a tengerpart! (Graffiti, Párizs, 1968. május)”. Arról van szó, hogy a diáklázadások alkalmával a felszakított utcakövek alatt a demonstrálók homokra bukkantak. A párizsi utcák betonja tehát „tengerpartot” rejt, és ez a tengerpart mindjárt nem tűnik illuzórikusnak, ha engedjük megelevenedni a mellébiggyesztett dátummal — 68 egyébként is meghatározó Pynchon számára, a *Súlyszivárványt* is ebben az időszakban írta, és mint a jelen regényben, többször is visszatér ehhez az időszakhoz. (A probléma egyébként a *Zazie a metrón* emlékeztető jelenetét idézi, ahol egy bisztró szörnyűsége és megtépzott lambériája alól csodaszép festmények tárulnak fel.) A *Beépített hiba* nyomozója, Doki, elsősorban ugyan a számolatlanul elpippantott dzsointok füstjén keresztül tekint a világra, de ha kissé szélesebb kontextusba helyezzük a regény eseményeit, kiderül, hogy itt nem annyira a hippi ellenkultúra paródiájáról van szó (bár talán arról is), mint inkább arról, hogy maga a korszak párhuzamba állítható a pynchoni próza valóságvesztésével és -keresésével, a paranoiával és az ezen paranoiával nem annyira szemben álló, mint inkább egyenesen belőle származó szabadságvágygal. Ezt hangsúlyozza ki a korszak egyik leghírhedtebb

bűnesetének emlegetése: „Charlie Manson meg a bandája egyszer és mindenkorra elbaszta. Egyfajta ártatlanságnak vége szakadt, a mindennapi emberek elvesztették azt a tulajdonságukat, ami miatt nem tudtuk teljesen megutálni őket.” (57)

A *Beépített hiba* — amely bizonyos értelmezések szerint egyfajta Kalifornia-trilógiát alkot a *49-es tétellel* és a *Vinelanddel* —, történelmi szituáltságát tekintve nem véletlenül egy határponton helyezkedik el; a regény idejében még friss a 60-as évekre jellemző eszmék kisiklásának élménye, a regény írása idején azonban mindez már történelmi távlatba kerül. A könyvet olvasva nem tudunk szabadulni az érzéstől, hogy minden egyes oldalt mégis átitat valami keserű nosztalgia egyrészt a hippikultúra, másrészt a *noir* — elsősorban filmes — kultúrája iránt. (Az a megállapítás, hogy a könyv rendkívül filmszerű, kézenfekvő, ámde arra a kérdésre, hogy lehetséges-e érdemben megfilmesíteni, ez év decemberéig kell várni, amikor is Paul Thomas Anderson rendezésében szélesvászonra kerül a moziváltozat, amelyre nem melleleg a hírek szerint maga a könyv írója is áldását adta.) A regény idejét egyrészt valamiféle régi, gyertyaláng-életű dicsőség eltűnése, ugyanakkor új, nehezen körvonalazható fenyegetések megjelenése jellemzi. Ez persze hovatovább minden történelmi korszakról elmondható, itt azonban ennél valamelyest konkrétabb a helyzet, ugyanis a 70-es évek idején már megjelent a globális informatikai hálózat elődje, az ARPAnet — „Ez az ARPAnetes trippelés felemészti minden időmet.” (343) Noha úgy tűnt, a hálózat használatával időt spórolunk, ám éppen az ellenkezője történik, a trippelés éppenséggel „felzabálja” az időket (vö. John Carvill: *Jövőbe látó visszanezés*, Prae 2010/1). A regény tengernyi komikus részletén túl tehát egy nagyon konkrét, történelmileg szituált (technológiai) szorongáshelyzetet is rögzít, amelyben persze az idézett hálózat inkább csak metaforája annak, ahogy általában a világ működik, és ahogyan *egyre inkább* működik körülöttünk.

Ha egy barátunknak kéne elmagyaráznunk, miről is szól a regény, alighanem bajban lennénk. Esetleg felolvashatjuk neki ezt a bekezdést: „Már ha feltételezzük, hogy egyáltalán ki akart szállni. Az is lehet, hogy valójában *benne* akart maradni, bármi legyen is az, Mickey pedig ennek az útjában állt, vagy pedig Shasta melleleg Sloane szeretőjével találkozgatott, Sloane talán rájött, és úgy próbálta megbosszulni, hogy Shastára terelte Mickey meggyilkolásának a gyanúját, vagy az is lehet, hogy Mickey féltékeny volt Riggsre, és megpróbálta jégre tenni, de a terv balul sült el, és akit megbíztak a dologgal, megjelent, és véletlenül Mickey-t ölte meg, de az is lehet, hogy szándékos volt, mert *az ez idáig ismeretlen bérgyilkos tulajdonképpen Sloane-nal akart megszökni...*” (130) Hogy ezek a fejtegetések az elbeszélőtől vagy Dokitól származnak, nem nyom sokat a latban: érezhetően egy kásahegy kellős közepébe csöppentünk, szereplőink szövevényes érzelmi- és maffiakapcsolatok hálójában vergődnek, motivációik pedig — látszólag — meglehetősen banálisak és klisészerűek. Ez azonban csak a látszat. A kusza, de alapvetően egyszerűnek tűnő mintázat mögött összefüggések ki-

ismerhetetlen rengetegére bukkanunk. Pynchon baljós intelme a hálózatról (amely egyébként már a *Súlyszivárványban* megjelenik, de sajátos variánsaként értelmezhetjük a *49-es tételnek* a 19. századi postaszolgálat működését taglaló oldalait) amolyan önbeteljesítő jóslatként oda vezetett, hogy saját regényvilága is rákapcsolódott egy önálló életet élő mikrohálózatra, nevezetesen a *Pynchonwikire*, ami lényegében több ezer lelkes olvasó *self-help*jeként jött létre és alakul azóta is folyamatosan. Innen kiderül például, hogy az iménti idézetben említett Shasta feltehetően a kaliforniai Shasta-hegyre utal, ahol helybéli apókák és anyókák szerint a mai napig rohangál a mitikus Nagylábú. Láss csodát, Doki regénybeli régi ellenségét Bigfootnak hívják. Az olyan nevek, mint Vincent Indelicato vagy Glen Charlock megmosolyogtatóak, ennél azonban beszédesebb Mickey Wolfmann („farkasember”) — az ő eltűnésével kezdődik a felgöngyölítésre váró ügy, amely sekély kis csermelyként indulva valóságos hermeneutikai Amazonasszá duzzad, hogy aztán végül egy szemiológiai óceánba ömöljön.

Mibe is csöppenünk itt valójában? Amint a rövid felvezető után elhagyja otthonát, Doki — akinek megkülönböztető jegye fűfogyasztása mellékhatásaként jelentkező krónikus memóriazavar — máris szub-, super-, és oldalnarratívák erdejébe csöppen. Gyanús ingatlanügyekkel, a Los Angeles-i rendőrség túlkapaszaival, titokban szervezkedő fogorvoskartellek ténykedésével szembesülünk. Minden az, aminek látszik — és *éppen ezért* semmi sem az. Borges úgy véli, a krimi nem műfaj, a krimi valójában annak egy lehetséges fajtája, *ahogyan* olvasunk. Ha a *Don Quijotét* azzal az ajánlással vesszük kézbe, miszerint ez egy krimi, akkor alighanem így látunk neki: „La Mancha egyik falujában... — és az olvasói máris gyanakszik, hogy nem is La Manchában történt, ami történt. Azután azt olvassa: a nevét említeni sem akarom..., azt gondolja: vajon miért nem akarja említeni Cervantes?” (Jorge Luis Borges: *A halhatatlanság. Öt előadás*, Európa, 1992, 66.) A krimi Borges szerint eredendően intellektuális és absztrakt műfaj, Poe legalábbis intellektuális műveket írt. Mindez megváltozik az amerikai *hard-boiled* hagyományban, de ha azt vesszük, hogy Doki a piálás helyett „csak” marihuánát fogyaszt, megkapjuk a műfaj egyfajta *soft-boiled* változatát, amelynek minden zsánereleme jelzi, hogy itt pusztán ornamentikáról van szó, jelmezokról és maszkokról, amelyeken túl — vagy amelyek között — valami egészen másra nyílik rálátásunk. Mindenesetre Pynchon mindent megtesz azért, hogy folyamatosan fenntartsa a gyanúkat és figyelmünket a konkrét sztorin — melyen a főszereplő lényegében apátiát súroló tehetlenséggel sodródik keresztül — túlra irányítsa.

Hogy csak egyetlen példát említsék: a térkezelés. Nehéz elképzelni, hogy Pynchon előtt az irodalomban ilyen elemei erővel jelenjen meg és váljon (dez)organizáló elvvé a topográfia. A krimire jellemző alapstruktúrából persze adódik, hogy a keresés folyamatos helyváltoztatással is jár, ám ennél többről van szó, ugyanis minden mozgás lényegében a tér elsajátításáról, birtokba vételéről szól. Egy másik kultúrában nevelkedett, szintűgy hiva-



tásos paranoid szavait idézve: „Utazni erkölctelen, mert az utazásnak meg kell szüntetnie a teret a tér által.” (Otto Weininger: *Notesz. Levelek egy baráthoz*, Qadmon, 2009, 45.) A szárazföld mellett így különös jelentőséget kap a légi és tengeri közlekedés — a cselekmény jelentős része az Arany Tépőfog nevezetű szkúner körül bonyolódik —, valamint a Bermuda-háromszög. Nem kell betépní hozzá, hogy minden hely, minden zárt tér szorongást ébresszen; ez a szorongás azonban nem klausztofóbia, hanem éppen annak ellentéte. Nem a bezártság az ijesztő, hanem az, hogy a helyek más helyekbe nyílnak. Visszatérő motívum például, hogy az emberek nem térnek vissza a vécéről: „Az emberek visszakoznak, témát váltanak, nem is tudom, némelyik mintha még be is gyulladna, aztán kimennek a vécére, és soha többé nem jönnek vissza.” (126) „— A női mosdó erre van, ugye? — kérdezte Penny. — Egy fél pillanat, és itt vagyok. — Doki nézte, ahogy a lány eltűnik a látóteréből. Ismerte, hogyan lépked, amikor pisilnie kell, és ez most nem hasonlított ahhoz. Nem jön vissza egyhamar.” (99) A cselekmény hátterében lényegében végig a már említett ingatlanügyi machinációk állnak. Mickey Wolfmann is ingatlanügynök, aki a sivatagot kívánja birtokba venni filantropikus lakóparkjával, egy másik figura pedig úgynevezett „zómokat” épít: „Ez a zonahedrális dóm rövidítése. Bucky Fuller óta a legnagyobb előrelépés az épületszerkezet terén. [...] Tudja, hogy voltak olyanok, akik besétáltak zómokba, és nem úgy jöttek ki, mint ahogy bementek? Sőt előfordult, hogy egyáltalán ki sem jöttek? Mert a zómok valahová máshová nyíló kapuk.” (86) Más kérdés, hogy Wolfmann feltételezhetően régi indián temetőkre építkezett, márpedig a „szombat esti horror-filmekből Doki megtanulta, hogy indián temetőre építkezni a rossz karma legrosszabb fajtája.” (473)

Miközben tehát a sztori lágyan csordogál előre a feltételezhető megoldás felé, a motívumok és a „nyomok” sokasodnak, valójában semmi sem stimmel. Maga Wolfmann lakása sem normális képződmény: „Fordított alaprajzú ház volt, a hálószobák a bejárat szintjén voltak, a konyha pedig — talán több is — a különféle szabadidős helyiségekkel együtt az emeleten helyezkedett el.” (79) Ez a speciális skizofrénia azért is külön említésre méltó, mert egyszerre megmagyarázhatatlan és teljességgel transzparens. Nem tudhatjuk, hova nyílnak a zómok, de maguk a képződmények láthatóak, elérhetőek, bárki beléphet ajtajukon. Pynchon prózaparanoiája nem úgy őrzi titkait, hogy az egyedi jelenségek kvázi-szimbolikus tartalmain túl, azon keresztül megpillanthatóvá (vagy akár csak megsejthetővé) tenne valami mélyebb összefüggést és értelmet. A pynchoni világ, akárcsak az a világ, *amiben élünk*, szemantikailag kétdimenziós, nincsenek magasabb vagy mélyebb rétegei — megértése nem azért kihívás (illetve egyenesen lehetetlen), mert bizonyos elemei fedésbe kerülnek egymással, és ezáltal rejtve maradnak, hanem mert az összes, önmagában látható elem hálózata önmagában véve megfújhatatlan komplexitással rendelkezik, kisebb hálózatok százaira bomlik szét, amelyek aztán újabb hálózatokat alkotnak stb. A krimi, vagyis a klasszikus kriminarratíva ennyiben

ennek a világnak ideális, miniatürizált modellje, az átláthatatlan káosz olyan keresztmetszete, amelynek okságát, értelmét, jelentését elvben még képesek lehetünk dekódolni. Sajátos módon ennek a körülménynek mintha maguk a karakterek is tudatában volnának — ennek kapcsán említik a szerző honi értelmezői a „rituális óvatosságát” (*ritual reluctance*) amellyel Pynchon „a regény szereplőinek utalásos-homályos közlésmódját jellemzi. A rituális óvatosság nem ráutaló magatartás, ami egy a magatartástól elválasztható enigmát próbál leleplezve jelölni, hanem önmagának leleplezése, vagyis annak felmutatása, hogy itt végig olyan közlésről volt szó mely önmagát játszotta mint titkot.” (Dunajcsik Mátyás – Nemes Z. Mária: *Pynchonland*, Holmi, 2010/1)

Nyilvánvaló, hogy a világ totalitásként megragadhatatlan, értelmezhetetlen marad tehát, ezért az egyedi eseményekre való szükségszerű fixáció tragikomikus vonásokkal bír. Pynchon lényegében rend és zűrzavar azonosságáról beszél, és ezt az ontológiai sémát éppúgy képes működtetni a *Súlyszivárvány* gigantikus tablójában, mint a jelen kötet szerényebb ambíciókkal rendelkező, huncutabb és könnyedebb narratívájában. A sztorit tekintve persze a *Beépített hiba* valójában „Pynchon Lite” (lásd Michiko Kakutani New York Timesban megjelent recenzióját), az alapproblémák súlyosságán azonban ez mit sem változtat — „mintha valaki babrált volna a Teremtés kontrasztgombjával, épp csak annyira, hogy mindennek adjon egy tompa ragyogást, egy fénylő szegélyt, és felsejlett az ígéret, hogy az éjszaka valamiképpen nagyszabásúvá fordul át.” (14)

Személy szerint sajnálom, hogy nem Széky János folytatta Pynchon magyarítását, ugyanakkor Farkas Krisztina munkája szintúgy igényes és lendületes, a kötet végén lévő jegyzetek pedig — hasonlóan ahhoz, amellyel *A 49-es tétel kiáltásában* is találkozhat az olvasó — némi ízelítőt adnak a regényszöveg milliányi kulturális referenciájából. Talán remélhető, hogy a *Beépített hiba* azok számára is fogyasztható lesz, akiknek a *Súlyszivárvány* kézbeviteléhez hiányzott a karerejük. A könyv végtére is szórakoztató — egyszerre vidám, mint egy bokszmeccs, és komoly, mint egy epeömlés. És amikor szusszanásnyi levegőt veszünk a part mentén hömpölygő ködön átszűrődő csillagok fénye alatt, talán még arra is jut időnk, hogy a főszereplő olyan sorsdöntő dilemmáit tegyük a magunkévá, mint például ezt: „Nem az a kérdés, hogy kinek — *minek* dolgozik hát valójában?” (418)



acsai roland boldogan figyeli a tengeren vágató bluggyhalat