

— Nagy
Csilla

A körút mint rendszer

(Szilasi
László:
*A harmadik
híd.*
Magvető,
2014)

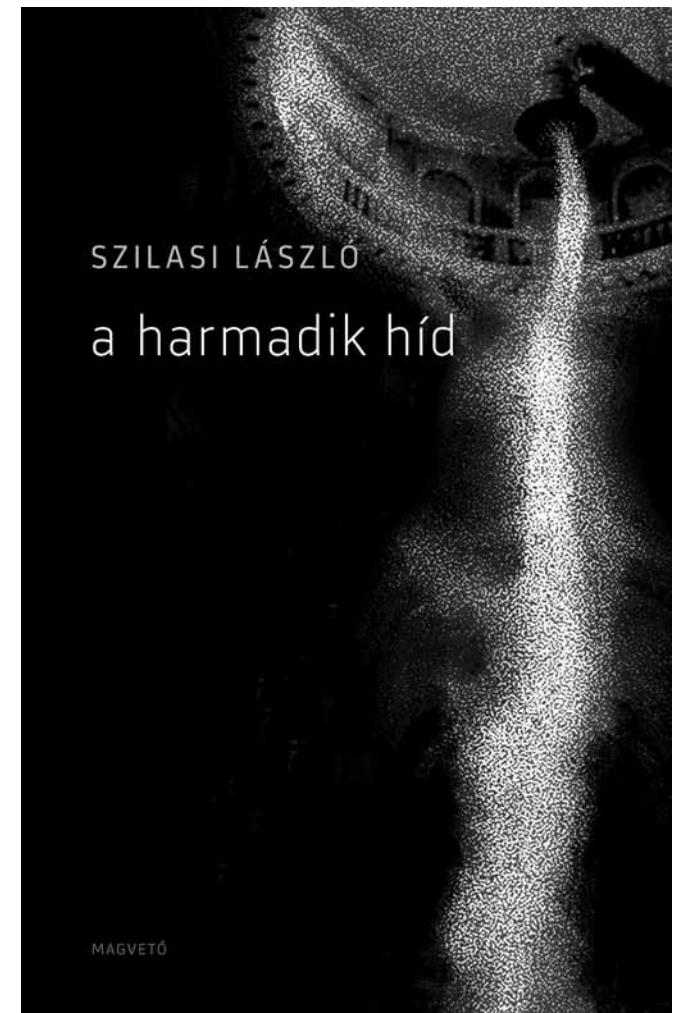
Szilasi László második regényében a *Szentek hárfájához* hasonlóan magas szintű mesterségbeli tudás mutatkozik meg. Rendkívül átgondolt szerkezettel, cselekménnyel rendelkezik, amelynek távlatait és mélységét az idő- és térkezelés egyedi technikája biztosítja, a kulturális-társadalmi háttér pedig a plasztikus nyelv által (újra)teremtett város (ezúttal elsősorban Szeged) jelenti. *A harmadik híd* mind felépítésében, mind a felhasznált műveltséganyag tekintetében kevésbé szövevényes, ezért a „rejtvényfejtő”, filológiai érdeklődéssel a szöveg felé forduló olvasó számára talán kevesebb meglepetést okoz, mint az első könyv. Az ismeretanyag, amelynek a szerző kétségtelenül birtokában van, itt sokkal kevésbé direkt módon jelenik meg, leginkább a milió megteremtésében, a város és a tér „belakhatóvá tételében” játszik szerepet. Ezúttal nem a történetek és a történelem elbeszélésének poétikai és nyelvi lehetőségei, a tény és a mítosz fogalmának hatóköre, a krimi és általában a regény műfajiságának teherbírása áll a fókuszban. Az új regény téje az ember egyedi és általános tulajdonságainak, a humán létezés lehetőségeinek a vizsgálata a társadalom peremén élő, hajléktalan csoport hétköznapijainak a bemutatása révén. Szilasi leleménye, teljesítménye abban áll, hogy kikerüli azokat a hagyományos technikákat, amelyek a periférikus (tehát szegény, elnyomott, gyenge, kisebbségi stb.) csoportok óhatatlanul általánosító művészi ábrázolását jellemzik. A moralizáló, az ideológiai, a didaktikus vagy a traumaszóveg jellegű megközelítés távol áll *A harmadik híd* világától: az elbeszélői és megfigyelői szerepek korlátozása, hierarchizálása mint írói eszköz azt a fontos tapasztalatot közvetíti, hogy különböző távolságokból nézve minden másképp látszik, az értékelés, az ítélet az aktuális értelmező pozíciójától és a vakfoltjaitól függ. Szilasi regénye nemcsak élvezhető és jól megírt, hanem megközelítésmódja okán az irodalmon túli szempontok szerint is figyelemreméltó könyv: a hajléktalanság állapotának differenciáltságát, dinamikus jellegét igyekszik megmutatni, eközben leleplezi, világossá teszi a „megértésére”, koordinálására, rendszerbe telerésére irányuló társadalmi stratégiák visszasságait is.

A mű dramaturgiai kiindulópontja az osztálytalálkozó mint speciális élethelyzet: a kerettörténet szerint az egykori 4/A

osztály tagjai az 1982-es érettségi után 30 évvel Árpádharagoston, a Schkalitzky vendéglőben találkoznak. Az első elbeszélő az I. és VI. fejezetben, illetve a közbeeső négy fejezet végén szólal meg: Sugár Dénestől (azaz, ahogy az iskolában szölitették, Denitől) értesülünk az osztály korábbi belső szerkezetéről, a barátságokról, a szerelmekről, a hierarchiáról, és megtudunk néhány dolgot az elbeszélőről magáról is, például azt, hogy ki volt a legjobb barátja (Nosztávszky Feri, azaz Noszta, aki igazából C-s volt, de az A-sokkal lógott), hogy ki volt a legszebb lány (Zsarnótzay Margit), és hogy ki volt a hierarchia csúcsán (Foghorn Péter). Az osztálytalálkozó toposzának feszültsége abból adódik, hogy a „szereposztás” (vagyis az, hogy kik milyen minőségben jelennek meg a találkozón) nagyjából kiszámítható; az időbeli távolság azonban az ismerőség és idegen-ség élményének keveredését, a másiról való tudás elbizonytalanodását eredményezi. Ebben a közegben kicsit mindenki visszanyeri saját régi (kedvező vagy kedvezőtlen) státuszát, függetlenül attól, hogy mit ért el (vagy épp mit mulasztott el) az érettségi és a találkozó között eltelt években. Az osztály legszebb lányai ebben a közegben akkor is vonzóak, ha igazából már eljárt felettük az idő: „Zsarnótzay Margit és Losonc Mari ott voltak még. Billegetek előttünk a lábacskaikon, egymásba karolva, halkán nevetgélve. Kívánatosak voltak és szépek. Rájuk se nézne már senki, csak mi ketten Nosztávszkyval. Meg az a néhány férfi, akik tudják róluk, hogy ők Zsarnótzay Margit és Losonc Mari az A-ból. Akiket szinte lehetetlen megszerezni. *Ne is álmodj róluk, kispofám.*” (249) De bizonyos értelemben mindenki idegenné is válik, hiszen az egykori osztálytársak előtt a másik felnőtt élete csak annyiban ismerhető meg, amennyiben az elmeséli, és sosem tudhatjuk, nem maradnak-e homályban fontos részletek. Másrészt az osztálytalálkozó újra megteremti, de ezzel együtt át is strukturálja a korábbi szociális és hierarchikus viszonyokat: a közösség egykori belső érték- és motívumrendje, kommunikációs eszköztára (pl. becenevek, megszólítások korábbi formája) automatikusan lép érvénybe, azonban a normák és alapelvek módosulhatnak a külvilág (mindenekelőtt a társadalom) által meghatározott szempontok szerint. Ez a két tényező (az ismerőség-idegenség dinamikája, valamint a csoport belső differenciáltságának módosulása) többféle műfaj, történetvezetés felé elmozdítható lenne: krimi és szerelmes regény, generációs történet és társadalmi regény egyaránt szerveződhetne az osztálytalálkozó motívumából. Szilasinál — ahogy ez az első regényt is jellemezte — többféle műfaji kód termékenyen keveredik, a regény szövete számos regénytípus jegyeit sűríti magába. A kiindulópont azonban ezúttal is a krimi: a kötet alcíme (*Magánérdekű feljegyzések Foghorn Péter halálának ügyében*) voltaképp előre bejelent egy rejtélyt, amennyiben egy osztálytárs halálára utal. Az osztálytalálkozó névsorolvasása során megbizonyosodunk arról, hogy a szereplő nincs jelen, az életéről pedig egymásnak ellentmondó pletykák keringenek: úgy tűnik, mindenki sejt valamit, de senki sem tudja biztosan, hová tűnt Foghorn Péter.

Adott tehát minden feltétel ahhoz, hogy krimiként, nyomozati feljegyzések összességként olvassuk a regényt, különösen azért, mert az első fejezet végén megszólaló második elbeszélő, Noszta azzal a szándékkal fordul Denihez, hogy leleplezze a rejtélyt: „Nem úgy volt az, Deni. Semmi sem úgy volt. És én most azt szeretném neked elmondani, hogy hogyan volt valójában.” (30–31) Noszta elbeszélése (a II–V. fejezet) azt az időszakot öleli fel, amely a két bankett (az érettségi utáni házibuli és a 2012-es osztálytalálkozó) között eltelt: kanadai emigrálásának, válásának és hazatérésének, majd (a legnagyobb terjedelemben és részletességgel) a Szeged utcáin hajléktalanul töltött egy évének történetét beszéli el, voltaképp egyetlen nap történéseihez, egy szegedi útvonal bejárásához kötve az epizódokat. A hajléktalantörténet mindenekelőtt azáltal kapcsolódik a kerettörténethez, hogy a szereplők részben közösek: Noszta az utcán véletlenül találkozik a szintén hajléktalan, utcazenélésből élő Foghorn Péterrel, és az ő bandájához csatlakozik, a segítségével „éli túl” a tizennégy hónapot. És, mint az a regény végén, ha Noszta számára nem is, de az olvasó számára kiderül, a külföldön, majd Magyarországon nyomozóként dolgozó Sugár Dénes (azaz Damon Strahl) maga is megfigyelője és (a csoport egyik tagjának megölését követő bosszút, gyilkosságot illetően) közvetve résztvevője lesz a nyolctagú hajléktalan közösség életének. Ahogy arra Károlyi Csaba is utal, a regény egyik legizgalmasabb megoldása az, hogy a kerettörténet és a hajléktalantörténet egymásba ékelődésével voltaképp két társadalmi csoport működése vetül egymásra, és ez „az emberi viszonylatok bonyolult, majdnem átláthatatlan rendszerének”¹ megmutatására, a megkettőzésekre és helyettesítésekre épülő szövetszervezésre ad alkalmat.²

Mindkét közösség, az osztály, illetve a hajléktalanok csoportja is bizonyos értelemben zárt, a társadalomtól elkülönülve működik, saját, kimondott és kimondatlan célok és belső normák szerint; meghatározott hierarchia mentén szerveződik, tagjai pedig különböző posztokkal, szerepekkel és feladatokkal bírnak, a csoportba való betagozódás a túlélés feltétele is egyben. Ahogy a nagyjából véletlenül szerveződő osztályközösségnek is elsődleges tevékenysége az érettségiig tartó időszak meghatározott ritmus (órarend, tanulás, szabadidő, kirándulások) szerinti „eltöltése”; úgy a Foghorn által vezetett hajléktalancsoport is szigorú, a köztétkezdék és segélyszervezetek által meghatározott napirend mentén, különleges étkezési és alkoholfogyasztási, pénzszerzési rituálék végrehajtásával az idő kitöltésére, a napok túlélésére törekszik. Továbbá az osztályban, de még inkább a hajléktalanok között, jelentőséggel bír a névadás: a becenevek, ragadványnevek használata a csoporthoz tartozást, a csoportidentitást erősíti. A hajléktalanok világában Foghorn neve Robot: a megnevezés utal arra a szigorú életritmusra, amelyet vezetőként diktál, de joggal jegyzi meg Radnóti Sándor, hogy a név a hajléktalanokra általában vonatkozhat, hiszen aki az utcán él, mechanikusan végzi a feladatokat a túlélés érdekében.³ Noszta neve ebben a közegben Új Fiú lesz, amely nemcsak azt jelzi, hogy ő van a legrövidebb ideje az utcán, hanem a kívülállását is érzékelteti. Ahogy az A



osztályban is kívülálló C-sként lesz tiszteletbeli tag, úgy voltaképp hajléktalan is saját döntéséből lesz — az Új Fiú az a ritka kivétel, akinek van választása: a kanadai kudarcot követően lehetősége lenne hazamennie a szüleihez Árpádharagosra, de a szegény miatt ezt nem teszi meg. A csoport tagjai azonban — Engelsz (Czanka László), Márs (Frantal József), Fondü Henrik (Rezsuta Pista bácsi), Droll néni, az Angyal (Lúdas Jancsi), Anna (Szeremlédy Anna) — nem ilyen szerencsések, és a legtipikusabb társadalmi és magánéleti, gazdasági okokból váltak otthontalanná. Van, aki az állami gondozottságból egyenesen az utcára került, más a választ követően veszítette el a kifejezetten stabil egzisztenciáját, az idősebbek pedig a rendszerváltás utáni, hirtelen megváltozott struktúrákhoz nem tudtak alkalmazkodni.

¹ *ÉS-Kvartett Szilasi László A harmadik híd című regényéről, 2014. április 30., Károlyi Csaba, Keresztesi József, Radnóti Sándor, Szilágyi Zsófia, Élet és Irodalom, 2014. május 09. <http://www.es.hu/es-kvartett;2014-05-08.html>*

² Lásd erről bővebben: PALOJTAY Kinga: *Hejyetted, nekem*, Jelenkor online, 2014. április 16. <http://www.jelenkor.net/visszhang/232/helyetted-neked>

³ *ÉS-Kvartett Szilasi László A harmadik híd című regényéről, 2014. április 30.*

A regény erénye, hogy a hajléktalanságot mint jelenséget egyszerre több nézőpontból képes megmutatni. Nem értek egyet Pethő Anitával, aki úgy gondolja, hogy a regényben „a legfelelősebb, mintegy koloncként cipelt motívum éppen a hajléktalan létforma ábrázolása”, és hogy „Szilasi szövege kényelmes távolságot tart saját választott témájától, csak annyira megy bele, hogy még ne legyen túl kellemetlen.”⁴ *A harmadik híd*ban megjelenő egyéni sorsok változatossága éppen azt mutatja meg, hogy váratlan krízishelyzetben bárkiből bármikor lehet hajléktalan, nemre, korra, társadalmi státuszra, nemzetiségre, nevelésre tekintet nélkül. Hiszen ez, ellentétben az Annát meggyilkoló, majd emiatt áldozattá váló hivatalnok, Barták (azaz Sertés) vélekedésével, nem döntés kérdése, tévedés, hogy „mindenkinek olyan élete van, amelyet ő akar”, illetve hogy „alapvetően mindenki úgy él, ahogyan mindig is szeretett volna.” (152) A csoport életét az V. fejezet végéig kizárólag Noszta szemével látjuk, aki az elbeszélés idején már kiemelkedett ebből a közegből a családja segítségével, tehát kívülről, reflektáltan képes látni az eseményeket. A hajléktalanság egyrészt meghatározott körülmények között létrejött életformaként jelenik meg, másrészt a társadalmon való kívülállás egy alternatívájaként is értelmezhető (gondolhatunk itt Robotra, akit utcazenészként, öntörvényű egyéniségként talán ez a cél mozgatott, de ez egyértelműen nem derül ki a regényből). De mindenekelőtt a hajléktalanság zsigeri realitás, amely az egyén fizikai, szellemi és szociális kondícióit sem hagyja érintetlenül. A regény legérdekesebb, egyszersmind legmeggrázóbb részletei azok, amelyek a saját testhez, a másik testéhez, és egyáltalán a térbeliséghez való viszonyról, annak fokozatos átalakulásáról szólnak. Ez az életforma nemcsak a magány és az egyedüllét lehetőségét zárja ki (hiszen nincs olyan hely, ahol jogosan és biztosan magamban lehetek), hanem a test és a tulajdon elkülönítése is lehetetlenné válik: „Tudtuk jól, hogy a rajtunk lévő összes cucc nem ér annyit, mint az a zsák üveg vagy néhány méter rézvezeték, amit éppen cipelünk, ráadásul teljesen bizonyosak lehettünk benne, hogy a máltaiak bármikor felöltöztetnek, kistafiroznak a gyöngéd, gyakorlott profizmusukkal bárkit, tetőtől talpig, öt perc alatt újra. A lopás azért számított főbenjáró bűnnek, mert aki lop, az nem tőled lop, hanem belőled. A helyed te magad vagy, te magad pedig a tested meg a cuccod együtt.” (172) A speciális körülmények között a test egyre inkább biológiai működésében lesz tetten érhető, és a szexualitása is változik, „nem igaz, hogy az alapvető szükségletek kielégülésének a hiánya minden más vágyat legátol” (120), de a testi vágy már nem valakire irányul, hanem nemtől függetlenül a másik test közelsége, pontosabban a közeli test melegsége a tárgy: „a börtön meg az utca e tekintetben is nagyon hasonlít egymásra. A körülmények viszonylag ridegnek mondhatók. Azonos neműekkel vagy összefűzve. Állandóan szem előtt vagy. Megszokott testi aktivitásaidnak ritkán nyílik tér. És te mégis vágsz a gyöngédre.” (216) A szöveg visszatérő elemei a traumatikus testképeket vizualizáló látomások, álmok: a deformálódó vagy szétromcsolódó testek látványa nemcsak a hajléktalan életformával

járó fizikai leépülést szimbolizálja, hanem az identitás, az önkép fokozatos destruálódását is leköveti: „Első stádium: a bal vállöv hiányzik, a jobb kart kitepték, a gyomor fölött hatalmas lyuk, átlátni rajtam. Második stádium: már csak egy nyílás van, de az hatalmas, felér a köldöktől a szívig, és hajszálpontosan Lolly alakú. Harmadik stádium: lyukacsos test, porladó anyag, nem jön a gyógyító folyadék. És az egész hirtelen elmúlik. Ennek a hirtelen elmúlásnak a rettenete.” (263)

Szinte közhely, és kísérletek is alátámasztják,⁵ hogy a hajléktalanok láthatatlanok a város lakó, a politikai elit és az utazó számára: úgy vannak folyton jelen, hogy közben a legkevésbé sem vesznek részt a város életében. *A harmadik híd* világára is jellemző, hogy kizárólag a szociális rendszerek, valamint a jótékony egyének és közösségek (máltaiak, ferencesek, kocsmárosok, piaci kofák stb.) számára érzékelhető Robot bandájának a jelenléte, valamint az, hogy a csoport egyénekből, megnevezhető, azonosítható, szükségletekkel és szándékokkal rendelkező emberekből épül fel: „Tároltak minket a rendszerek. Megmentették az életünket ma. Aztán holnap újra. Majd aztán megint. És közben tároltak, hogy megmenthessenek sorozatosan.” (255) Az időnkénti láthatóvá válást, valamint a rendszert és a tartás megőrzését biztosítja a Robot által vezetett, meghatározott helyeket meghatározott időpontban érintő vonulás, amelynek útvonalát a kötetben elhelyezett, némiképp módosított (egy harmadik híddal ellátott) Szeged-térképen is nyomon lehet követni. Az útvonalat a szegedi körutak határozzák meg, amely azonban naponta ismétlődik: a helyettesítések és megkettőzések mellett a körkörrőség lesz a másik fontos szervezőelve a kötetnek. A Szilasinál megjelenő hajléktalanság ugyanis nem kiegyensúlyozott, egy bizonyos szinten fenntartható életmódot jelent, hanem voltaképp körforgás, amelyben a különböző magas és alacsony színvonalú hajléktalan-életformák, illetve az ellátórendszerbe való bekerülés és kikerülés időszakai váltakoznak. Anna halála, Barták meggyilkolása és Robot vélt öngyilkossága után alapjaiban változik meg a csoport élete: a körforgás megszakad, az egyensúly megbomlik, a rendszer megszűnik, és az Új Fiúék a korábbi helyzethez képest is lecsúsznak.

Szilasi elkerülhetetlenné teszi, hogy a Noszta által elbeszélte történettel is distanciát tartsunk, azáltal, hogy a regény utolsó fejezetében Sugár Dénesnek (azaz Damon Strahlnak) adja a szót. Deni ugyanis az osztálytalálkozón nem mond el mindent Nosztának, a regény utolsó előtti fejezetének néhány sorában a visszatartott információk jelentőségére világít rá: „Noszta információi tévesek vagy hiányosak. Jól tudja, amit tud. De azt rosszul tudja, hogy amit ő tud, az a minden, az összes információ. Nem tud mindent, ez a helyzet.” (299) Deni „a megfigyelő megfigyelőjeként” kívülről látja Robot bandáját, s benne az Új Fiút: információi egyrészt Noszta történetének végét kérdőjele-

⁴ PETHŐ Anita: *Álromantika a lecsúszásról*, Népszabadság, 2014. február 22. http://nol.hu/kultura/20140222-alromantika_a_lecsuszasrol-1446403

⁵ Vö. a következő videóval: *Have the Homeless Become Invisible?*, <http://www.youtube.com/watch?v=u6jSKLtmYdM>

zik meg (azt állítja, hogy Foghorn nem lett öngyilkos, hanem az ő segítségével voltaképp új életet kezdett), másrészt a hajléktalanság társadalmát látja jóval differenciáltabban, vertikális színteztettségben, beleértve azokat is, akik még Robot bandája számára is láthatatlanok: „Fondü, Engelsz, Márs. Droll és Angyal. Foghorn és az ő Annája, meg az úgynevezett Új Fiú. Az ő hosszú, derekas helytállásuk az utcán, étkezdékben, átmeneti szállásokon, oda ne rohanjak. Ófölköttük nincs senki. Alattuk viszont ott vannak még azok, akiket már réges-rég kitétek az átmeneti szállókról, ágyra járnak, ameddig sikerül, amíg, drága az alumínium, a legutolsó kilincsek ellopása után tiltják ki őket onnan is, alattuk vannak azok, akik már egyáltalán nem kapnak szállást sehhol, de a népkonyhákban még etetik őket egy ideig, alattuk vannak azok, akiknek már se ágyuk, se asztaluk, [...] belecavarták magukat egy hálósákba vagy nagyobb takarófóliába, abban fekszenek naphosszat egy nagy rakás hideg szemét tetején, míg meg nem döglenek maguktól, akár a kutyák, vagy meg nem öli őket valamelyik eltévedt rizikófaktor [...]” (303)

Szilasi sokat tud az emberről, a szociológiai és antropológiai törvényszerűségekről, amelyek a humán létezését meghatározzák: a hétköznapi események, amelyeket felsorakoztat, voltaképp a létfenntartó ösztönök működéséről, a méltóság megőrzésének nehézségeiről, a fizikai és szellemi igényekről szólnak — illetve arról is, hogy ez a rendszer végtelenül törekeny. A regény két történetének Möbius-szalagra emlékeztető illeszkedése, a megkettőzött narratív elemek és motívumok, a két megfigyelő tudásának egymáshoz való viszonya azt a tapasztalatot jelzi, mindig van valami, amit nem látunk, hogy mindig van lejjebb, mint gondolnánk, és összességében megértés nem lehetséges, ahogy megoldás és tanulság sem. Hacsak az nem, amit Márs fogalmaz meg egy helyen: „Tíz év mindenkinek sok. Tíz év mindenkinek kellene. Tíz év mindenkire ráfér.” (264)

Még inkább otthon

Lengyel
Imre
Zsolt

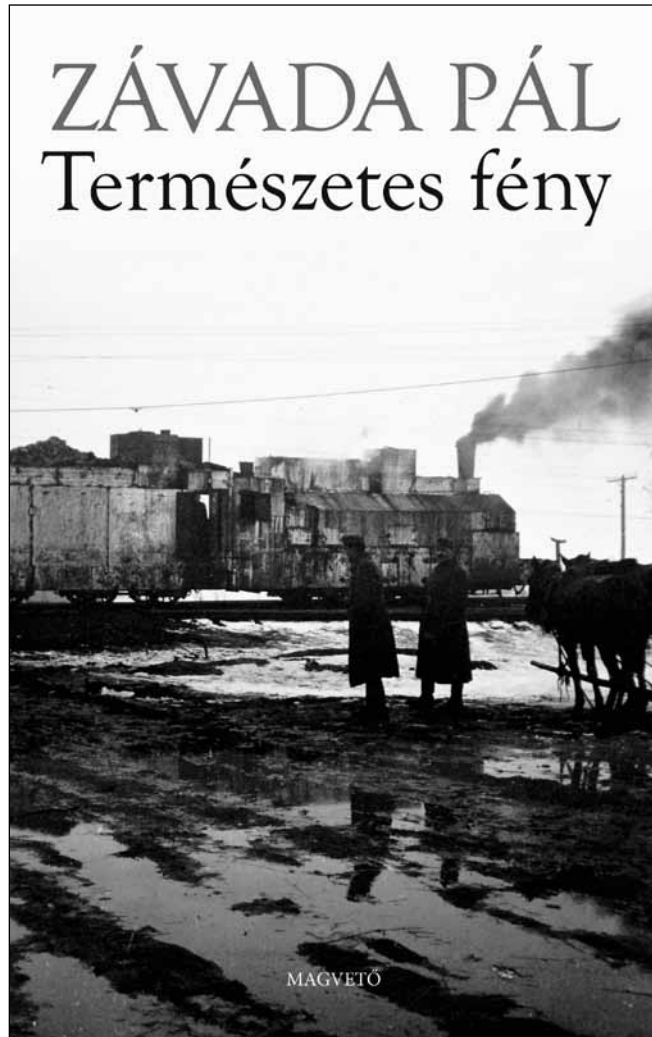
(Závada
Pál:
Természetes
fény.
Magvető,
2014)

Kezdjük egy hibával! A *Természetes fény* 456. oldalán deportáltak egy csoportja megérkezik valahová: „Leereszkedünk, és a tóparton tényleg találunk egy házat, egy nyári vendéglő deszkaépülete volt az. Keskeny földszárvra építették, sárga palasziklák veszik körül, odafönt erdő nőtt a hegyoldalban és van egy barlang is a közelben. A tavat mesterségesen duzzasztották, a Dyjenek nevű folyó táplálja, amelyet nem messze egy vízi erőmű zár le. Annak a tetején híd vezet át — a hidat persze németek őrzik —, és a túlsó parton, a völgyben fekszik a falu, úgy hívják, Vranov. Mondják, hogy a felnőtteknek oda kell majd átjárniuk dolgozni.” Hosszú, kínokkal teli vonatút után jutottak ide, a megtett távolság és az irány menet közben meghatározhatatlan — nem csoda, ha a kiszálláskor az olvasó is elveszítettnek érzi magát, és nem tudja, hogy a könyv három, helynevekkel telezsúfolt térképén hol is keresse a végállomást. Ha nem akad rá, és türelmetlenségében úgy dönt, megkeresi inkább az említett folyót az interneten, különös meglepetésben lehet része. Az fog kiderülni, hogy ilyen nevű folyó a valóságban nem létezik — meg az, hogy hogyan került mégis e név a regény szövegébe. A kevés találat egyike ugyanis a Centropa oldalára vezet, ahol terjedelmes életútinterjú olvasható a holokauszt túlélő Szöllös Verával; ebben pedig ilyen mondatokat találhatunk: „Leereszkedtünk, és ott valóban találtunk egy házat. Ez egy nyári vendéglőnek a deszkaépülete volt. [...] Megint a nagymama vigyázott a gyerekekre, a felnőttek pedig lejárta a faluba dolgozni. A tó, aminek a partján voltunk, egy mesterségesen duzzasztott tó volt — a folyót Ausztriában Thayanak hívják, Csehországban Dyjenek —, amit egy elektromos erőmű zárt le, aminek a tetején egy híd ment keresztül. Azon túl egy völgy volt, és a völgy túlsó oldalán feküdt a falu, amit Frainnak neveztek akkor, ennek Vranov a cseh vagy morva neve. Ez a nyári vendéglő egy elég keskeny kis sávon állt a tó partján, sárga palasziklák vették körül, fönt erdő nőtt a hegyoldalban és volt egy barlang a közelben.” A regényben szereplő Schön Jenci életének ezt a néhány hónapját tehát, jöhetünk rá, alapvetően e visszaemlékezés némileg áttisztított mondatai alkotják meg, onnan kerülnek át az apró részletek is, például a „világos rózsaszín meg lila csíkos” „különleges virágok” (Izraelbe való kivándor-

lásának mozzanatait az 552. oldalon, meg például, úgy tűnik, Jacob Klein asszirológus emlékező mondatai máshonnan); a felesleges raggal beillesztett folyónevet pedig akár rejtett emblémának is tekinthetjük, mely az érzékelési küszöbön emlékeztet a másolásra — vagyis arra a feszültségre, hogy a hitelesség illúzióját felkeltő, ráadásul az autentikusnak tekinthető emlékekkel valóban egybevágó környezet és események alapvetően szövegek manipulálásának eredményeképpen jöttek létre.

De érthetően nyúl az internethez az az olvasó is, aki a 432. oldalra érve zavarban érzi magát, mert nem érti meg egészen a szöveg egy jelentőségtelien tűnő utalását: „Hát az biztos, ha fűzhetünk mi is egy megjegyzést Weisz Jakab el nem küldött tudósításához, hogy ezek a waidhofeni kastélykerti rabok egyelőre jóval szerencsésebbek azoknál, akiket innen nem messzire, a magyar határnál fekvő Rechnitz Batthyány-birtokára vezet majd a sorsuk. De nem biztos, hogy az önök képzelőereje elegendő volna ahhoz, amit tivornyjának részeként ott az úri közönség az odakeveredett zsidókkal valójában művelni fog.” Noha az világos, hogy valami szörnyűségre kell gondolnunk, támpontok nélkül aligha csak képzelőerőnk csökevényessége az oka, ha nem tudjuk elgondolni, amit e mondatok körülírnak. A bizonytalanság azonban gyorsan eloszlan látszik, hiszen a megtalálható forrásokból világosan kiderül, mit is sejtet az itteni elbeszélő: hogy hogyan is vált a Batthyány Margit által 1944. március 24-ének éjjelén rendezett estélyen a megjelent náci tisztok szórakoztatásának egyik eszközévé a közelben táborozó deportáltak orgiasztikus lemészárlása (ezen esemény köré épül amúgy Elfriede Jelinek *Robonc* — *Az öldöklő angyal* című darabja is, amelynek fordítása a Holmi 2013. júniusi számában jelent meg). Ám ha nem érzük be ennyivel, a zavar azonnal vissza is tér: hiszen hamar rájöhethetünk, hogy ezt a (David Litchfield nevéhez köthető) elképzelést mások komoly kritikával illetik, megbízhatatlan forrásokra alapított szenzációhajászásnak minősítik, és máshogyan, nem a tivornya „részeként” gondolják rekonstruálhatóknak a kétszáz magyar zsidó halálához vezető eseményeket — egy történelmi vita közepébe kerülünk hát, ahol körültekintően vagyunk kénytelenek mérlegelni az egyes álláspontok súlyát és igazságát. Miközben tehát csak közelebb akartunk jutni a regény egy mondatához, egyre távolabb sodródunk attól, hiszen onnan a vitapozíciók egyikére egyáltalán nem nyílik rálátás — tanulságos *double bind* tárul fel, amelyben vagy a szöveg működésének vagy a történelemhez való felelős viszony követelményeinek nem lehetünk képesek egészen megfelelni.

A kontextus tehát, amelybe egy efféle „történelmi regény” ma megérkezik, és amelynek már talán joggal tekinthető szerkesztés részeként mindaz, amit a digitalizálás és az internetes keresés lehetővé tesz, aligha hagyja egészen érintetlenül a szöveget és az olvasást. A fenti példákhoz hasonló esetekben a szerzővel egyenrangú helyzetben érezhetjük magunkat, hiszen szövege nem privát fantáziája termékének és nem egy rejtőző tudás feltárásának mutatkozik, hanem olyan adatok elrendezésének, mely számára és számunkra — potenciálisan legalábbis — egyaránt hozzáfér-



hetők, így pedig a munkafolyamatot, a konstrukciós döntéseket is átlátni vélhetjük; felfedezhetjük például a különbséget a készen talált információk változatlan beillesztése és átszabása között. A 256. és következő oldalakon például — Weisz Jakab fiktív tudósításába beillesztett fantáziabetétként, mely az egy évvel későbbi eseményeket igyekszik megjövendölni — Veress D. Csaba *Veszprém megye felszabadításának története* című 1970-es tanulmányának adataira és szófordulataira ismerhetünk rá — a cikkben és a regényben leírt bombázások pontosan ugyanakkor, ugyanúgy, ugyanígy áldozatot követelve zajlanak le. Egészen más a helyzet a 603–604. oldalon leírt jelenettel, amelyben Francisci Mihály evangélikus lelkész 1946-ban Lót történetét idézi föl prédikációjában, a költözni készülő, fellelkesült alföldi szlovákok pedig végül „a szó szoros értelmében adogatják őt kézzel a fejek fölött”. A regény ekkor már egy ideje vissza-visszatér Kugler József *Lakosságcsere a Délkelet-Alföldön* című monográfiájához az áttelepüléssel kapcsolatos fejleményeket taglalva, hűen követve és másolva az ott olvashatókat — ám ha valamiért egy-

más mellé tesszük a két szöveget, elámulva tapasztalhatjuk, hogy a történelemnél a Lót-epizód egészen más (kevésbé teatrális, bár legalább annyira elgondolkodtató) verziója olvasható: „Kisebbség megbotránkozást váltott ki híveiből Balázs (Bagyinka) András hitoktató lelkész búcsúbeszéde is. Bagyinka Szlovákiába készült átköltözni, és a presbitérium engedélyezte számára, hogy a csabaiaktól istentisztelet keretében köszönjön el. »Szlovák nyelvű prédikációja minden kellemetlenség nélkül ment is végbe« — írja visszaemlékezésében egykori lelkésztestvére, Dedinszky Gyula. »Annál nagyobb meglepetéssel szolgált az esti magyar istentiszteleten. Itt textusul 1Móz. 19,12–17-t választotta, azt a történetet, amikor Isten angyala felszólítja Lótot, hogy hagyja el Sodomát, és családjával együtt meneküljön a bekövetkező pusztulás elől a hegyekre. Élénk színekkel ecsetelte Bagyinka Sodoma romlottságát, a bekövetkezett szörnyű pusztulást, azt, hogy helyén támadt a Holt-tenger, ahol megszünt az élet. Így lesz — alkalmazta váratlan fordulatot az igét — pusztulás és halál a sorsa itt is mindazoknak, akik Isten hívására nem hallgatva itt maradnak. A szószerző magasságából újra és újra dörmög az igét áhító templomi gyülekezet felé: »Fussatok a hegyekre!« Az érthetetlen csak az volt a dologban, hogy Bagyinka nem a szlovák, hanem pontosan a magyar gyülekezetben mondta el furcsa igemagyarázatát. A hívek megdöbbenve hallgatták a disszonáns hangot, többen beszéd közben felállva helyükről otthagyták a templomot.«” Pedig a két szöveg amúgy ugyanazt tudja Francisci Mihályról — nyanya Ancsa a regény 581. oldalán például a monográfia mondatait követve számol be a lelkész pályafutásáról.

A *Természetes fény* egy helyen irányít nyíltan saját határain kívülre: az 551. oldalon arról értesülünk, hogy 1991 nyarán „egy havilapban” megjelent egy közlemény, amely — bár más néven nevezte meg — a regény Sebes István nevű figurájának fényképeit, feljegyzéseit és visszaemlékezéseit dolgozta fel és tette nyilvánossá; ugyanezen az oldalon pedig ott szerepel egy fénykép, amelyről bárki, aki látta már példányát, felismerheti, hogy a 2000 című folyóiratot ábrázolja — e nyomon nem nehéz eljutni Závada Pál *Saját idők nyomai* című cikkéig az 1991/8-as számban. Ez az írás már eddig is fontos szerepet töltött be a Závada-filológiában mint a *Jadviga párnája* előszövege: az itt dokumentumként közölt katonanapló némileg rövidített-átírt változata tér vissza a *Jadviga* végén mint Osztatni Marci katonanaplója. A *Természetes fény* ezt a könnyen áttekinthető kapcsolatot alaposan felborzolja: szereplőjének tulajdonítja a napló szerzőségét, álnévvé minősítve az ottani nevet, története (a 463. oldalon kezdődő hosszú egységben) a napló szövege köré, annak mozzanatait és kifejezéseit követve íródik; közben azonban a *Jadvigát* sem engedni elfelejtjük, hiszen Osztatni Marci („elbeszélőnk korábbi hőse” — 522) alakja számos alkalommal felbukkan ebben a szakaszban — a két férfi szoros összefonódása, a fogságszerű hazaút sívár körülményei persze valamelyest a történet oldaláról is motiválják a naplószerzőnek ezt a fikción belül is láthatóvá tett, ám egészen logikusan meg nem magyarázható újrahazanosítását. Az 551. oldalon pedig még arról is értesülhetünk, hogy Sebes István

fényképei a havilapbeli közlés óta elvesztek; és valóban: míg ott, miután olvastunk a „KURVEN-BUNKER” feliratú kunyhót vagy áltemetést ábrázoló képekről, szemügyre is vehettük azokat, a regényben, bár az ott lejegyzett, a naplót előzményekkel és későbbi eseményekkel is kiegészítő háborús történet szinte egésze visszaköszön, már csak a róluk szóló szöveget találhatjuk (133; 140). A *Természetes fény* tehát lehetővé teszi, sőt néhol úgy tűnhet, egyenesen felhív rá, hogy rekonstruáljuk genezise egyes részeit, hogy vegyük észre a primer vagy szekunder, de mindenképpen valamiféle történelmi hitellel rendelkező szövegtöredékeket, és az ezeket összemontírozó, hitelességüket egyszerre megőrző és megsemmisítő eljárásokat, valóságot és fikciót összedolgozó posztmodern masinériáját; ezzel párhuzamosan azonban az is nyilvánvalóvá válik, hogy mindez a tudás mit sem segít abban, hogy leírassuk, hogyan működik ez a szöveg, hogy mi-féle regény is ez igazából — sőt.

Mert az hamar kiderül, hogy a *Természetes fény* voltaképpen formáló elve, hiába a kinyomozható források, sokkal inkább a játék, mint az akribia. Ez látszólag persze nem jelent újdonságot, hiszen a szerző minden eddig megjelent művéből az derült ki, hogy vonzódik a rafinált, többszörös áttétekkel megbonyolított regénystruktúrákhoz — ezúttal azonban még a *játék* alatt is valamiféle tág keretek között mozgó, vad improvizációt kell inkább érteni, mint világosan lefektetett szabályok mentén haladó lépéseket; vagyis míg a korábbi regények szerkezetének feltárása erőbefektetést igénylő, ám elvégezhető feladatnak látszott, ezúttal nem is biztos, hogy a leírás az általánosságok szintjén túl egyáltalán lehetséges. Nemigen telik el ugyanis oldal ebben az egyébként sem csekély terjedelmű könyvben anélkül, hogy valamilyen változást kelljen észlelnünk az elbeszélés módjában: nem csupán arról van szó, mint korábbi kötetekben, hogy a különböző hangok időről időre átadják egymásnak a szót, hanem közben ráadásul visszaemlékezés követ egyidejű reflexiót, gondolatfolyam feljegyzést, levél naplót, fiktív szöveg valóban létrejövét, résztvevő elbeszélő külső elbeszélőt, meghatározható kilétű megszólaló meghatározhatatlant, mindentudónak mutakozó korlátozott tudásút és így tovább — a narratológiai hullámvasút egy pillanatra sem áll meg. A szerző persze e komplexitás megőrzése mellett is sokféle módon segíthetne a tájékozódásban, megtalálhatná a módját, hogyan biztosítsa, hogy olvasója minden pillanatban pontosan tudja, milyen státuszú szöveget is olvas tulajdonképpen — ez azonban a regénynek egészen nyilvánvalóan nem ambíciója; épp ellenkezőleg: a *Természetes fény* bizonytalanságok, ambiguitások és paradoxonok beláthatatlan sorozatát alkotja meg, egészen páratlan és mindenképpen lenyűgöző leleményességgel. „Papa, és maga is nedves kollódiumos lemez fog használni? / Ugyan, miket beszélés! / Akkor a fényképezési kárakaszték előtt miért vonulnak el majd valami elmosódott nadrágszárak és cipők?” — szól például az akadálytalan megértésnek demonstratívan ellentmondó párbeszéd egyikike az 59. oldalon: itt az olvasónak kell eldöntenie, hogy szerinte racionalizálhatatlan időviszonyok szervezik-e ezt a szakaszt, vagy

a beszélő változik meg jelöletlenül és meghatározhatatlanul az utolsó mondatban — egyik lehetőség sem látszik kizárhatónak a szöveg egyéb helyei alapján, ám nyilvánvalóan egyik esetben sem lesz a helyzet egészen világos. Vagy vegyük szemügyre a 104. oldalt: itt a csillaggal leválasztott szakasz néhány oldallal korábbi kezdete óta azt kell gondolnunk, hogy a Semetka Mária nevű szereplő visszaemlékezését olvassuk — ám hirtelen, ismét bármilyen figyelmeztetés nélkül, ezt olvashatjuk: „a mellette ülő Semetka Máriának már kellemetlen, ezért föláll, és elmegy.” A bekezdés pedig így folytatódik, talán a társaságban hátrahagyottak hangján: „Mi pedig nem értjük, hogy ez valami vicc-e, hogy Koleszár ennyire nevet rajta.” És még egy hasonló eset: „Ugyan mit meséljek róla Weisz Juditnak?, támasztja meg a fényképészék házának palánkját Sógor Miska.” — kezdődik egy szakasz a 440. oldalon egy külső, de Sógor gondolatait is ismerő elbeszélő hangján, hogy azután a következő oldalon, ám még ugyanebben a szakaszban és megint csak jelölés nélkül már Sógor beszéljen: „Másnap a szalonna mellé valódi törkölypálinkát is viszek”; a szakasz utolsó mondata azonban már ismét egy külső elbeszélőé, aki belát Weisz Judit érzései közé és magányos ágyába is: „A párnába kell temetkeznie, és el kell küldenie a férfit, hogy ebben az összekuszáltságban próbáljon eligazodni érzeménycsere és érzései, vágyának és gyászának erői közt vergődve, kielégületlenül, ezért végül avatott ujjbegyére bízva rá magát.” A 132. oldalon azt gondoljuk, az egykori „fényképészeti notesz” közreadását kezdjük olvasni, ám a szövegben váratlanul utólagos reflexiók bukkannak fel; a 349-iken, amit addig levélnek hittünk, így zárul: „Elment az eszem, miket írok. Azt álmodtam, hogy megírtam Mariskának a feladataimat, és még arról is részletesen beszámoltam neki, hogy miket művelünk a gyűrűrejtegetőkkel meg az elfogott szökevényekkel a borpataki istállóban” — az általunk olvasott levél valóban erről szól, ám abban sem sokáig nyugodhatunk meg, hogy mindez csak álom volt, hiszen a következő bekezdésben már arról értesülünk, hogy Mária megkap egy ehhez legalábbis hasonló levelet.

A példák vég nélkül sorakoztathatóak lennének, ám talán ennyiből is jól látszik a *Természetes fény* egyik legalapvetőbb formadöntése: hogy szövegeit nem rekeszti merev határok közé, hanem éppen e határok cseppfolyósítása érdekében követ el mindent — a szöveg pedig anélkül pástáz végig hol lassabb, hol gyorsabb mozdulatokkal ezen az átjárhatóvá tett spektrumon, hogy egyetlen gesztusa is kísérletet tenne ennek motiválására. A realitás keretei között ugyanis nyilvánvalóan nemigen lehet elképzelni, kicsoda vagy micsoda lenne képes rögzíteni, elrendezni és közreadni e konglomerátumot, ráadásul időről időre olyan fényképeket mellékelve, melyek a szöveg szerint elvesztek, megsemmisültek vagy sosem készültek el — mindez a regényen belülről nyomatékosan megmagyarázhatatlan marad. Mintha csak egy hatévados sorozatot néznénk, melyet *A képek árulása* alapján készítettek, a *Természetes fény* kétségbeesetten igyekszik elejét venni, hogy bárki a realizmus kódjai mentén próbálja olvasni, hogy bármily kis időre is megfeledekezzünk róla, hogy irodalmi

konstrukcióval van dolgunk; Selyem Zsuzsa az *Idegen testünk* recepciója kapcsán arról írt, hogy az elégedetlenség szerinte abból fakadt, hogy a könyv „fölsérti” „a kortárs magyar irodalom »esztétika-vallásának« (Alfred Gell) a műalkotás autonómiájára vonatkozó hittételét” (*Hol a határ?*, Korunk, 2008/11) — az új regény e hangsúlyos gesztusai azonban mindennél inkább mintha e „vallás” melletti elköteleződés megerősítését lennének hivatottak szolgálni. Radnóti Sándor mellékesnek tűnő megjegyzése látszik itt inkább relevánsnak, aki *A fényképész utókor*a kapcsán a korszakmeghatározó jelentőségű Esterházy-mottót idézte mint regényfikciót szervező alapelvet: „ha, akkor az véletlen” (*Egy magyar kérdés*, Jelenkor, 2005/7–8) — ezúttal egészen határozottan szólítja fel a szöveg olvasóját, hogy csak ennek észben tartása mellett fogadjon el és képzeljen el bármit, legyen az akár szöveg, akár kép; e felszólítás persze attól válik igazán provokatívá, hogy az ezzel párhuzamosan érkező, ellentétes értelmű befogadási javaslat, mely szerint semmi sem véletlen, hiszen történelmi tények nyomán követése szervezi a szöveg minden mozzanatát, így abból a valóságos múltról szerzhető tudás legalább ilyen erőteljesnek tűnik.

Hogy miért e kettős beszéd, az a regény végére világosan kiderül. A *Természetes fény* a központi tárgyául szolgáló időszakot, az 1930–40-es éveket traumatikus események, az eltérő traumák közötti feszültségek és a túlélésben segítő válaszreakciók összefüggésében javasolja megérteni — ezek nyomában pedig újra és újra a kommunikáció ellehetetlenülését regisztrálja: hallgatást és hazugságot, szégyent és sértődést; végeredményben pedig a hozzáférés lehetetlenségét az egykori történetek bizonyos részeihez. A regény egyik rétegében „elbeszélőnk” (vagy máshol: „az önk elbeszélője” — akiről alighanem a legelszántabb elemzői neki-buzdulással sem lehetne kideríteni, hogy pontosan mit, mennyit és miként „beszél el” a regény szövegéből) a kilencvenes évek elején elvetődik egy Semetka Mária nevű, Szlovákiában élő nőhöz, majd egy más alkalommal, ettől függetlenül, egy Sebes István nevű szegedi férfihöz — mindketten nyugdíjasok, és mindketten T.-i származásúak, miként „elbeszélőnk” is, aki elhatározza, hogy interjúkat készít velük. Így derül ki róluk, hogy testvérek, akik azonban már a negyvenes évek vége óta nem beszéltek egymással, és nem is tudnak egymásról — ám hiányosak lesznek ezek az interjúk is, lévén az alanyok vallomásvágyának és öncenzúrájának együttes termékei; a csend tehát feltörhetetlennek látszik. Legalábbis „elbeszélőnk” perspektívájából, aki legfeljebb megérezni próbálhatná a kihagyások és fedőmondatok helyét — ezeken a pontokon azonban a regény eltávolodik tőle, és azonnal körberajzolja a *lacunákat*, explicitté téve az elfojtott tartalmakat: „Amit a magunk részéről hozzátoldanánk, és amit egyébként elbeszélőnknek majd ötven év múltán sem sikerül újszegedi interjúalanyából kiszednie, annak az a veleje, hogy Semetka alhadnagy nem a koeleci vacsoraosztásnál, hanem még aznap délelőtt és egészen más körülmények között találkozott Koleszár főhadnaggyal” (206); „Újszegedi beszélgetéseik során elbeszélőnk abból a néhány elszólásból, utalásból nem vehette ki, hogy

e történet mögött egy hosszan elnyúló jegyesség is meghúzódik” (308); „És ugyanitt elbeszélőnk is megérzi, hogy elsiklanak valami mellett.” (532) A befogadó az eredeti megnyilatkozásokat, melyeket „elbeszélőnk” hallott, nem olvashatja, és nem is igen rekonstruálhatja, hiszen azok is szétoszlanak a bizonytalan határú szövegek hangzavarában — itt neki csak a tudomásulvétel jut, a feltárás feladatát a regény, úgy tűnik, teljes egészében magára vállalja.

Ennek eszközt pedig a múltbeli események minél alaposabb, minél körültekintőbb, a tabukkal leszámoló újrameselésében látszik megtalálni, összegyűjtve minden releváns információt — ennek a gyűjtésnek a módjáról azonban a szöveg már nem tájékoztatja olvasóját: aminek meglétéről értesülünk, az csupán a két interjú, kettejük fényképei és Sebes-Semetka háború alatt vezetett notesze. Annak a tudásnak, mely lehetővé teszi, hogy ezek mögé pillanthassunk, nincs ezekhez hasonló reális eredete, ez azonban még problémaként sem merül fel: a kérdéskört a regény teljes egészében kitakarja, és a fikció alapszabályaként fogadtatja el, hogy bármikor bekapcsolódhat az elbeszélésbe egy olyan szereplő (például egy ukrán pap vagy Sógor Miska vagy Koleszár Matyi), akinek „jelenbeli” helyzetéről semmit sem halunk, vagy akiről éppen azt tudjuk, hogy már a világháborúban meghalt, és hogy tőlük is bármikor átvehetik a szót a (végképp Závada védjegyévé váló) többes szám első személyű elbeszélők — akik azután készségesen ismertetik a történet éppen szükséges darabkáját. És bár a szöveg például Sógor Miska esetében is olvasója elbizonytalanítására látszik törekedni, hiszen megszólalásainak kikövetkeztethető időbeli pozíciója nemigen egyeztethető össze („Emlékeztek talán, [...] miként erről egy kiadvány később meg is emlékezik, a biciklijén lóhalálában érkező Koren Jancsi gazdafiú előzi meg a tankot pár perccel” — 403; „Drága barátaim, ma hallom — 1944. november tizedike van —, hogy mindenki meglepetésére hazaérkezett Szarvasról Weisz Juci” — 438), ez a zavar eltörlődik ahhoz képest, amit a folyton megjelenő „mi”-k okoznak.

Ezek néhol meghatározható kilétű egyéneknek tűnnek, akiknek közlései igazodnak ahhoz a tudásmennyiséghez, amelyvel azok elhíhetően rendelkeznek, így ezekben az esetekben csak a közvetítettség mikéntjének megfejtése jelent (bár nemigen megoldható) nehézséget; számtalan esetben azonban nyilvánvalóan lehetetlen a fikción belül megválaszolni, hogy honnan tudják, amit tudnak — és a szöveg sokszor nem is igen forszírozza ennek megokolását. Weisz Juci már idézett magányos önkielégítése csak a legszembeötlőbb az efféle helyek közül, amelyek amúgy hosszan sorolhatóak: gyakran találkozhatunk titkos vagy intim helyzetek leírásával (ilyen például Sógor Miska Koleszár általi kihallgatása [221], vagy Kóbi és Klára majdnem-szeretkezése a sötét mosókonyhában [303], vagy az öreg Semetka titkos találkozója Sógorral [503] stb.), és olyan megfogalmazásokkal is, melyek egy-egy szereplő elméjébe is belátást engednek („Juci hümmög, és elképzeli Marit, hogy vajon besegít-e magának” — 271; „Kóbinak, aki nem számít rá, hogy meg lesz szólítva,

elkószáltak a gondolatai. Arra próbál épp rájönni, mire hasonlít ez a Klári” — 298). A 77. oldalon Sógor Miska mesélni kezd, szövege azonban egy „mi”-szólamba ágyazódik („avat be minket a makói vásártéren veszteglő hintók egyik hajtója”), ez a „mi” azután felszáll a hintóra, és tovább hallgatja Sógort, aki közben felismeri egyiküket („nem vitéz Karkus nagygazdához van szerencsém?, ugye hogy eltaláltam!”); a 81. oldalon titokhoz érkezünk („mi látjuk, milyen gondosan ügyel arra, mi az, amiről nem fecseghet még önöknek sem. Nem olyan jaj-de-mekkora horderejű dolog, de ha kitudódna, mégiscsak használhatatlanná válna bizonyos segítségnek egy bevált módszere. Ezért tisztában van vele, jobb, hogyha egyáltalán nem beszél a bíró fiáról, Semetka Istvánról, ha meg sem említi őt senkinek”), amit azonban nyomban fel is tárnak előttünk, ám miután ezek a valakik, akik vagy a hintón ülnek, vagy egészen mások, kétségek nélkül ismertettek az olvasóval néhány soha ki nem fecsegett információmorzsát, visszakoznak, és a néhány további adalékot már bizonytalanságba burkolva adják elő („Legalábbis ez látszik kézenfekvőnek. Pedig nem biztos, hogy így volt”), hogy azután a 89. oldalon („Sógor Mihály szerintünk itt megint elhallgat valamit”) furcsa módon olyasmit fecseghetnek ki, aminek éppen Sógor előtt kellett volna rejtve maradnia — e rövid részlet nyomán máris teljes a zűrzavar, hiszen ez a T. nevű falu afféle *panoptikon*nak tűnik, ahol semmi sem maradhat rejtve, miközben a mondatok maguk mégis megőrzött titkokról szólnak. A „mi” hol rejtélyes bennfentességével dicsekszik („Évában ez a váratlan közlés — ne kérdezzék, honnan tudjuk — olyan izgalmat vált ki” [107] stb.), máshol tudása korlátozottságát állítja kirakatba („Kitalálhatnánk és kiszínezhethetnénk ugyan egy ideillő éjszakai történetet, de ha egyszer nem tudjuk, mihez is kezdtek egymással, nem szeretnénk a levegőbe beszélni” [115]) — mely utóbbi viszont igencsak kétséges, hiszen akiről szó van, már az előző bekezdésben egyedül maradtak, és ott még a gondolatok közvetítése sem okozott nehézséget („Nem szabad?, kezdett magával vitatkozni, nem, semmiképp”) — igaz, két oldallal korábban még a magával vitatkozó Éva és egy másik lány volt a „mi” („ott állunk neki modellt a félérett búzatábla előtt”) — és így tovább.

Az efféle narrátorok szerepe olyan gyakran bizonyul illogikusnak és olyan tüntetően inkonzisztens, hogy perspektivikusságról beszélni alapvető tévedésnek tűnik: ha azt feltételeznénk, hogy a szándék annak bemutatása volt, milyennek látszottak az egyes események különböző résztvevők nézőpontjából, másnak, mint tökéletes kudarcnak aligha ítélnénk az eredményt; úgy tűnik inkább, hogy a többes szám harmadik személyű hangok helyenként, nem egészen átlátható okokból elveszíthetik ugyan mindentudóságukat, de semmilyen *állandó* fikciós játékszabály nem korlátozza őket. Voltaképpen persze mindez már Závada előző két regényéről, és különösen az *Idegen testünkről* is elmondható volt, és elbeszélőinek viszonya a mindentudó elbeszélő tradíciójához visszatérő témája is lett a róluk szóló írásoknak, még ha a narráció politikai gesztusként (a nacionalizmus dekonstrukciójaként, a felelősségben való osztozás tudatosítása-

ként, a kizárások logikájának feltárásaként) való kézreálló értelmezhetősége némileg háttérbe is szorította a témát; példaképpen Darabos Enikő a problémát nyersen és lényegre törően megfogalmazó mondatait idézném csak: „A mindentudó narrátor mára diszkreditálódott funkcióját figyelembe véve azt mondhatnám, hogy ez vagy annak az elfuserált változata, vagy roppant ironikus dekonstruálása. Vagy mind a kettő egyszerre, akkor viszont nincs jól kidolgozva, és a magam részéről inkább efelé hajlok.” („Mi”, akik „ők” vagyunk, litera.hu) A helyzet ezúttal is hasonló: miközben a regény a jelek szerint ragaszkodik a potenciális mindentudás pozíciójához, alkalmasint mivel innen látja egy csapásra szétbomlaszthatónak az elhallgatások és hazugságok hálóját, elveti annak legkézenfekvőbb és legkonvencionálisabb elbeszéléstechnikai lehetőségét. A bizonytalansági tényezők fentebb tárgyalt arzenáljára gondolva azonban nehéz lenne mást feltételezni, mint hogy éppen az elkülönítés a cél, kiküszöbölése annak a hamis komfortérzetnek, amit egy ilyen megszokott technika okozhatna, hogy sose feledhessük el, hogy mindez voltaképpen irreális, mint az az időn és téren kívüli absztrakt mező, mely a narráció legfelsőbb szintjének mutatkozik, ahol a különböző hangok átadják-átveszik a szót, közbevág, megbízzák egymást — vagyis megint csak: hogy ez, ebben a formában csak egy irodalmi műben lehetséges. Ez a felfogás pedig, mely a műalkotást a realitás lehetőségein túllépő, annak inherens akadályait felszámoló kommunikáció terepének tekinti, a legkevésbé sem újdonság az életműben: elég csak a *Milotára* gondolni, ahol egy paradox időviszonyok mentén felépített regényszerkezet vezetett el a megértés utópiájához — és amely ráadásaképpen még a pünkösdi csoda képét is felajánlotta saját allegóriájául, amiben igazán kézenfekvő módon lehetett az *irodalom* transzcendenciába emelésének gesztusát felfedezni: „A »pünkösdi« nyelvi univerzálé, a szentlélek által a földre küldött nyelv, a mindenki által érthető, közös nyelv az, ami külön-külön is, egymást fedve is, beszélteti Milotát és Erkát. Ez a közösség, ez a dialógus nem jön létre a regény megalkotta világi térben, de létrejön az időt megelőző és beelőző nyelvben annak univerzális szentségként.” (Bombitz Attila: *Az építkezés öröme*, Új Forrás, 2003/6.)

Arról pedig, hogy a regény a lehetetlen lehetségesbe fordításának nagyszerű és nélkülözhetetlen terepe, a *Természetes fény* legkésőbb az 550. oldalán meggyőzi olvasóját: a Semetka-testvérek fizikai távolságot és évtizedes hallgatást áthidaló imaginárius duettje a szöveg katartikus csúcspontja, mely, azt gondolom, egyike a magyar irodalom legemlékezetesebb jeleneteinek — erejét pedig e megszüntetve megőrzött mindentudás által lehetővé tett aprólékos és kíméletlen figyelem növeli hatalmasra, amellyel a szöveg addig végigkövette alakjai és környezetük sorsát. Az olvasó ugyanis eddigre képessé válhat elképzelni, mit is jelentett éveket eltölteni frontkatonaként, partizánvadászként, katonaszökevényként, mit jelentett tömegvilkosságokhoz asszisztálni, mit jelentett lezárt vagonban utazni heteken át, és mit jelentett reménytelen szerelmesként végignézni a zsidóság jogfosztását,gettósítását és deportálását, mit jelentett a megszállók erőszaká-

nak áldozatává válni — mindazt, ami a regény szereplői számára viszont kommunikálhatatlanná vált, amit ők nem képesek a másiktól elgondolni, de nem képesek elmondani, és így nem képesek megérteni sem. Ebben a szétszalazhatatlan magánéleti és történelmi tapasztalatokban gyökerező, feloldhatatlan zavarban látatja a regény e testvéri kapcsolat kisiklásának és ellehetetlenülésének eredetét — e zavarok eszkalálódása pedig végül a tágabb közösséget is végképp szétzilálja. „De mi az istenharagjának kell az otthonotokat elhagyni?, ha ezt meg tudnám érteni! Ha egyszer az ember már otthon volt ott, ahol volt, hogy képzeled, hogy másutt majd még inkább otthon lesz?!” (28) — teszi fel a kérdést a regény elején a Szlovákiába áttelepült öreg Semetka bíró, lánya szerint leginkább saját magának, a szöveg hátralévő része pedig mintha csak az egykori válaszokat sorakoztatná fel, melyeket az itt átélt újabb traumák már elrejtenek előle: annak történetét tehát, hogyan váltotta fel egy magyarországi faluban a különféle emberek együttélésének modelljét a tőlünk eltérő emberek kiszorításának modellje, hogy hogyan szűnt az meg otthona lenni a győztes csoport kivételével mindenkinek, és hogy az eltérő, megoszthatatlan sérülések nyomán hogyan sodródtak egyetlen család tagjai is más-más csoportokhoz; a *Természetes fény* ennek a folyamatnak is nehezen feledhető szimbólumát alkotja meg T.-vel, mely hiába áll a regény gravitációs középpontjában, végül minden szereplőjének csupán *egykori* lakóhelye lesz.

Hatalmas teljesítmény tehát, mely a hallgatás alá eltemetett történeteket előlva az átjárhatatlan traumarendszerek leépítésének reményében e történetek empatikus végighallgatására buzdít: világos és igen szimpatikus válasz ez a kérdésre, mire lehet jó ma például az irodalom — ez a válasz azonban egy olyan műtől érkezik, melynek az irodalom helyével és szerepével kapcsolatos elképzelései közben mélyen problematikusak. Hiszen a *Természetes fény* két, egymást kizáró üzenetet közvetít: az egyik szerint, melyet a mű genezisének rekonstruálását lehetővé tévő, fel-felbukkanó jelek sugallnak, az irodalom szükségszerűen rá kell hagyatkozzon a történészek és mindenféle egyéb kutatók munkájára; a másik viszont mintha valamiféle kváziromantikus művészetkultusz jegyében fogamzott volna meg. Hiszen a regény fikciója felől a regény genezise tökéletesen hozzáférhetetlennek látszik: a szövegben egyetlen helyet találni csupán, ahol tudományos feldolgozásról szó esik („arról is értesülni fog majd egy helytörténeti munkából” [403]), az egyetlen kutatószerű alak pedig a helyenként szatírába illően korlátozott tudásának megfestett (és az életmű ismeretében alighanem szerzői önparódiaként is felfogható) „elbeszélőnk” — a rejtélyes, irodalmi létmódjukból kiszakíthatatlan többes szám első személyű hangok esetében viszont az olvasónak nemigen van tere és lehetősége, hogy kételkedjen sokszor megfellebbezhetetlennek mutatott tudásukkal kapcsolatban, hogy kérdéseket tegyen fel annak misztikus (vagy mindenesetre misztifikált) eredetével kapcsolatban. A regény így, miközben résein adatgyűjtői-értelmezői teljesítményekre és viták csataterére láthatunk, az *igazság* passzív elfogadására buzdít: bár ironikusan kontúraltanított, mégiscsak a közvet-

len szemtanú pozíciójába helyezett elbeszélők szájába történészi, helyenként ráadásul konszenzust nélkülöző interpretációk eredményét adni pedig egészen ártatlannak aligha tekinthető lépés; ahogy nem az a művészetnek a tudomány kannibalizálása árán elért felmagasztosítása sem. A regény saját autonóm irodalmiságát védelmező gesztusai nyomán persze akár arra is juthatnánk, hogy akkor járunk csak el helyesen, ha radikálisan megtartóztatjuk magunkat annak kísértésétől, hogy a szövegből történelmi valóságunkról akarjunk információkat szerezni, és egy teljes egészében fikatív világ történeteként olvassuk, melynek semmi relevanciája a magyar huszadik századdal kapcsolatos tudásunkat illetően — ami természetesen kiiktatná minden fenntartásunkat, azonban hatalmas, felelőtlen pazarlás lenne; vegyük hát észre inkább, hogy azok a bizonyos rések ott vannak a regényben — és értsük ezt felhívásként közös munkára.

Gilbert
Edit

Filoszok függésben

(Havasréti
József:
Úrérzékeny
lelkek.
Magvető,
2014)

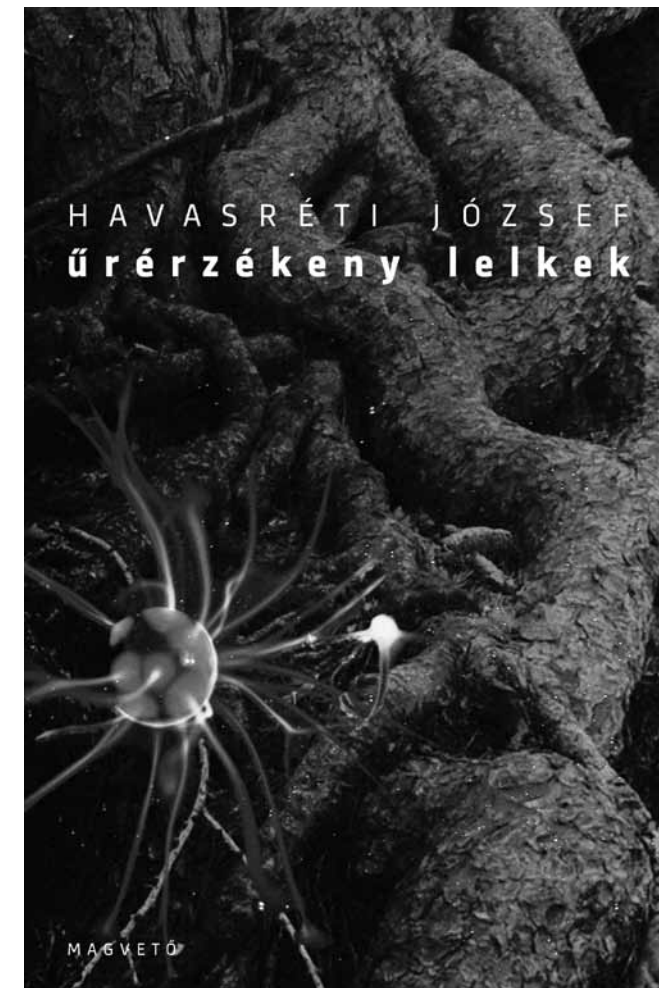
„Kétségbeesett erőfeszítéssel próbálta egybelátni az egészet: a zavaros levél, az utalások, az idézetek, a nevek. Könyvek. A Biblia.” Legyen ez írásom mottója. A tárgyalandó műből vettem. Még annyi más is lehetne... ugyanonnan. Hát még ha behoznám a humaniorák általam ismert tartományait, amelyek referálnak a szerző által felnyitottakra! Intratextuális találataimat, amelyek sommázatai, esszenciái az *Úrérzékeny lelkek* értelemlehetőségeinek magából a könyvből, ígérem, eztán nem szó szerint idézem, legfeljebb még egyszer-kétszer. Olcsó megoldás lenne folyton rámutatni, hogy a mű magáért beszél.

A bőség zavarával küzdünk: a fenthez hasonlóan jó, kika-csintó, a megfejtést sugó s egyúttal annak elnapolását engedélyező, jellemző metamondatokból rengeteg van a könyvben, amely sok más könyvre, írásra, filozófiai, művészeti alkotásra támaszkodik, s köti össze azokat a kalandregény és a metafizikai krimi

sémáival a talált kézirat toposzából kiindulva. (Rendre kulcsot ad műfajához, megfejtéséhez, például a 190. oldalon: a sci-fi allegóriája a magasabb értelem keresésének. S maga a szerző is bővelkedik mottókban, lásd az 5., még számozatlan oldalt.)

Havasréti József regénye különleges anyag, megdolgoztatja befogadóját, recenzensét. Tapasztalatom szerint kétszer legalább el kell olvasni, mert e mű esetében az első olvasás valójában mindössze tapogatózás, s csak újrakezdve és megint végighaladva benne teszünk szert a leíró olvasatra. Első nekifutásra a második rész felől, azaz körülbelül a közepétől, arra a tömbre még jól emlékezve kezd megtapadni valamiféle értelemkoherencia vagy legalábbis többé-kevésbé összefüggő cselekmény.

Saját olvasásfolyamatunk ha nem is modell, tanulságos kaspaszkodóul azért szolgálhat a befogadó számára, akit orientálunk. Erről adok számot a továbbiakban. Akár kritikát írunk, akár tanulmányt, azt hiszem, nem kell, nem érdemes ezt elfednünk. Gondolkodásunk strukturális és temporális jegyeinek megosztása segíthet a befogadónak a műre történő ráhangolódásban, a ráismerésben. Az értelmezési folyamat rokon vonásait azonosítva mintát kaphat az olvasás törvényszerű buktatóinak,



a megértési fázisok nehézségeinek vállalására, tudatosítására és áthidalására. Megtorpanásaink és újabb nekilendüléseink megjelenítésével követhető ugyanis, milyen értelmezési kereteket kínálunk fel az új műnek. Láthatóvá válik, hogyan módosítjuk, tágitjuk azokat, miként keresztezünk többet belőlük, míg végül horizontunkon belátható távolságban megtaláljuk a vizsgált alkotás helyét. Az alkotással folytatott hermeneutikai dialógus során ismerőssé válik, ami idegen volt.

(Most: „A szerzőtárs elmondja, mi történt, én elmondom, hogy mit éltem át” — 10.)

Bízom tehát az újakezdés erejében, miután először végigolvastam a regényt. Mivel közben, elsőre ki-kihagyott a figyelmem, reménytelennek tűnt, hogy össze tudom kapcsolni emlékezetemben a sok szereplőt és sztorit. A könyv második fele villanyozott fel, töltött el némi biztonságérzettel, ekkor még csak Rendes, a főhős nyomozása Larisszával, egy látszólag mellékszereplővel, akibe beleszeret. Ez a vonulat ugyanis teste-sebb, testszerűbb, testközelibb, mint a regény eleje. Egyszer csak megragadja a figyelmet (a figyelmemet), mert hosszabban szól valami egybefüggőről, felfogatóról a folytonos elkalandozás veszélye nélkül. A hozzáférhetőség érzetét kelti — bennem legalábbis, aki előtte már többször elveszítettem a fonalat. Reménytelen a kapcsolódások felderítése, ha nem vagyunk folyamatosan a topon éberségben: az intellektuális figyelem nem lankadhat. S minthogy a zárlat, a lengyel epizód messze nem értet meg mindent visszafelé, sokan, gondolom, újakezdejük, mert homályban maradt, aminek össze kellett volna állnia. Sejttem, hogy sok minden elmaradt közben, a részletek első közelítésre nem pozícionálódtak, még nem volt mibe illeszkedniük. Evidens az újakezdés kényszere, ettől várom a terelő impulzust. Rácsodálkozom há-lásan az „előzményekre”, mintha az idősíkok közt is úgy-ahogy eligazodnék ekkor már, de mindenre persze még így sem derül fény. A titok, ugyebár, megoszthatatlan.

Többszörösen nehezített a terep. A szerző nem könnyíti meg a dolgunkat a szereplők kilétének megfjítésében. Bőven él a magyar nyelvnek azon sajátosságával, hogy az alanyt elég homályosan odatenni, tudvalévőleg nálunk az igeragozásból sem derül ki, férfiről vagy nőről van szó, jól lehet rejtőzni, lebegtetni nyelvünkben.

A kompozíció lenyűgözően monumentális: időben és helyszínek tekintetében a 20. század elejének orosz történelmétől a rendszerváltás előtti orosz és magyar világon át napjaink Magyarországra jutunk. Mindez kis tárgyakon át, a mikrokozmosz érzékeny és aprólékos ábrázolásával történik. A cselekmény narratopoétikai mikroívei is összehajlanak: gyakori a megérkezés, illetéktelen behatolás, tárgyval-információval való távozás történetmájja, egészen a legbelső történetmagig a mitikus öregasszony-archetípussal, aki az űrszondához vezet az erdőben a kisfiú(ka)t. Suler, a zsidó–orosz–szibériai (h)ős azonosítódik ugyanis valamiképp Rendessel, s felbukkannak más, a szerző által vagy általam végig nem vitt párhuzamok (lásd Rendes any-

jának s Larissza anyjának keleties vonásait). A politikai klíma a hatalomnak a tudattágító szerek — így a fekete húsnak nevezett pszichotróp anyag — iránti erőteljes érdeklődésében nyilvánul meg.

A narrátor néha mindentudó, néha közelre ereszkedik és nem mutat összefüggéseket a megelőző és rákövetkező jelenettel, máskor belső monológba vált vagy egy másik szereplő nézőpontjából nyilvánul meg, ám a váltást nem mindig oldja meg meggyőzően. Időnként egy mondattal ismertetné az addig kívülről ábrázolt tudatot, s az elég esetlen, vagy nem tudja sűríteni, szintetizálni, ameddig eljuttatta szereplőit: „Novák, a rá jellemző jóhiszeműséggel, kitálalt otthon...” (255, Rendes itt már gyanakszik ugyanis Novákra — kiemelés tőlem: G. E.); „Szabó, noha saját szavaival nem így fogalmazott volna, érezte, hogy...” (167) Érzékelteti azonban a narráció az idegen tekintet jelentőségét, hogy mindig van még valaki ott, foglalkozik a semmivel, a teljességgel, az isteni befelé szűkülésével annak érdekében, hogy kommunikálhasson az emberrel. A harmadik, a figyelő, a külső nézőpont a mindenkoros krónikásé is.

A narrátor a fejezetek egy részében nem közli világosan, mikor (jellemző az egy-két emblematikus kivétel) és főként hogy kivel játszódik az adott rész. Néha támpontunk is alig van kitálalásához. Többszörre közvetlenül jelenik meg a szereplő (egyik nevével, művével, jellemzőjével), de van, ahol még úgy sem. Ha valós híres ember az aktuális figura, keresztnevéből és műve címéből (Aldous, *Meztelen ebéd*) internet mellett olvasva nem gond a híresség azonosítása, sejtésünk igazolása, meglévő ismereteink felrészítése. A fiktívakkal viszont meggyűlik a bajunk. Például azonos vezetéknevű, más keresztnevű: apa és fia... És hát Sinkó Ervin nevét sem találjuk leírva, csak oroszosítva: atyai és keresztnevén, Babel barátjaként szerepel mint magyar író. Kell a háttérismeret, a gyanú, szóval világos: filozofokat enged be a világába a mű, akár csak *A Foucault-inga*.

Nevek szempontjából úgy olvasódik e magyar regény, mint az orosz művek. Gyakori panasz, vád az orosz irodalom ellen, hogy majdhogynem beazonosíthatatlanok benne a szereplők, mert annyiféleképpen nevezik meg őket. (Erről is ír Borisz Uspenszkij *A kompozíció poétikájában*). Bizony, annyi a szereplő itt is, akik sajátos szálakon kötődnek egymáshoz, így-úgy megnevezve, mint egy orosz nagyregényben, ráadásul cikáznak az idősíkok közt. Sokat vár el a befogadótól a mű, és sokat is ígér. Hogy kalandosan eljuttat a transzcendensbe. Hagyatkozik szakmai szenvedélyünkre, a különleges iránti vonzalmunkra, rejtvényfejtő készségünkre.

Érdekes befogadás-szociológiai vizsgálatot eredményezne, ha kiderítenénk, kik hogyan olvassák az *Úrérzékeny lelkeket*, mennyire haladnak a kulturális nyomokon végig, megnézik-e a filmeket, meghallgatják-e a zenéket, előkeresik-e az írásokat, amelyek megidéződnek. (Utoljára húszévesen Fodor András naplóját forgattam így, az *Ezer este Fülep Lajossal* című személyes kultúratörténeti kalauzt.) Vajon az efféle alapos olvasó a min-tabefogadója a műnek? Elképzelhető lazább, könnyedebb, asz-

szociatívabb araszolás is ebben a pszichedelikus kultúrkrimiben: én például *real time* hallgattam a zenéket, miközben haladtam a regényben, de a többi új elágazásra nem léptem rá. Felidéződik egyúttal a kultúra más szegmenseiből sok mű, információ, tartalom, amiről tudtam. Élvezem azokat az asszociációkat, amelyek mintha magamtól jutnának eszembe: úgy, hogy nincs manifeszt módon jelezve ittlétük. Ez izgat jobban, az Umberto Eco-i kérdés: amikor az olvasó felfedez egy intertextust, s ő, a szerző pedig elcsodálkozik azon, hogy ott van az ő művében ez az onnan kiolvasott utalás. Majd ellenőrizve észébe jut, hogy öntudatlanul valóban beletette azt, valamikor tényleg hallhatta vagy olvashatta, amit így adott tovább... Én így járok lépten-nyomon az *Úrérzékeny lelkekben* — Bulgakovval. Biztosan nem csak én, s biztos nem véletlen, hogy rá is gondolunk sokat a könyv olvasása közben, függetlenül attól, hogy a végén nem szerepel a vendégszövegek szerzői közt. (Talán csak mert nem szó szerinti a megidézése.) Előkerül Behemót neve egy összevont hasonlatban, akár Woland is visszatérhetne 2024-ben Moszkvába (147), s a tematikus érintettség okán eszembe jut az orvoskísérletek Bulgakovja is a húszas évekből a *Végzetes tojásokkal*, a *Kutyaszívvel*. Meg az ezoterikus biológiai kísérletek az ember feltámasztásáról ezekben a fantasztikus húszas évekből. Megidéződik, ha csak egy említéssel is, a *zaum*, az értelem mögötti nyelv (13), az orosz futurizmus metafizikai vonulata. (De még egy mai magyar ontológus bikini költő is ugyanitt, lásd <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1600/ebredes-viola-szandra-versei>, különös tekintettel a középső darabra.) A könyv végén számomra megint csak bulgakovi a félhomály apoteózisa, pedig láthatólag nem tőle való az idézet.

S nem is Woland tekint szét a jövő Moszkváján, pedig megtehetné néhány száz évenként, úgy tűnik, elnéz az oroszok fővárosába, érdeklő, megromlottak-e a moszkvaiak, s milyenek lakás-körülményeik. A szövegrész szerzője a narrátor szerint Tolsztoj. S ez legyen arra is példa, milyen cselesen kommunikál olvasójával a narrátor. Mert hát nem az ismertebbről, Levtről van itt szó. El is csodálkozik bizony, aki naivan vele hozná összefüggésbe az olvasott részt. A gyanakvó hátralapoz s megtalálja Alekszej keresztnevét a Tolsztoj vezetéknevű előtt. És hát újra, sokszor és mindig csak így: „Ervin Iszidorovics (ahogy Babel a magyart nevezte)” (149), oroszosan, familiárisan.

Ám önreflexív a szöveg: a szereplők is panaszkodnak egymás olvasottságára. Van, aki elismeri kicsit ironikusan, kicsit szorongva, hogy nem tudja, mire utalnak folyton a többiek (Szabó, a rendőr), más (Rendes) csodálkozik Larissza zenei alulműveltségén. Úgyhogy mi sem kell, hogy mindent teljességgel birtokolni akarjunk, s rosszul érezzük magunkat műveltségi fehér foltjaink miatt.

Meggyőződhetünk viszont arról, hogy mi nincs elvarrva. Larissza és apja szála biztosan nem. Efelől újabb regény, folytatás kerekedhet. Ők is érintettek, ám nem mutatják meg lapjaikat. A lány orosz anyjának életéről alig valamit, haláláról végképp semmit nem tudunk meg. Az sem derül ki, apja miért járkal Nyíró

megörökölt lakásában, s hogy milyen kapcsolata volt az örökhatárral, távoli rokonával. Beszédesebb itt az elhallgatások. Vannak viszont jelentőségteljes elszólások, utalások ezen a vonalon, és egyre valószínűbb a regény logikájából, hogy nem mellékes ennek a családnak a jelenléte a cselekményben. Ők is megfertőződhetnek a fekete hússal (talán még nem tudják), a moszkvai szállal kerültek bizonyára kapcsolatba, talán egyenesen Sulerrel. Nyíró (a pszichotróp gombákkal kísérletező magyar team vezérégnisége) lakásának kulcsai mindig is náluk voltak, értesülünk róla mintegy mellékesen. Az egyik öreg sokatmondóan figyelmezteti Larisszát, hogy érhetik meglepetések szüleivel kapcsolatban... Éva, Júlia, a feleségek alakja sincs kidolgozva, s nem derül ki (számomra) Rendes és Káló közös mesterének kiléte.

Különleges ez a regény. Első szépírói jelentkezése a más szerepeiben, alakmásaiban egyre ismertebb pécsi szerzőnek. Színes-szagos-érzékletes szöveget hozott létre, amely színesztézikus és maximálisan szenzitív. A mozgás, a forgás, a sajátos tánc, a szédüljéte, a dervisforgás, a transztánc megidézése. Szagregény, tapintásregény is. A lehúzó mocsráré, iszapé. Folyton ráragad a fekete tinta, grafit, festék, por, zúzalék, törmelék, a szerves anyagmaradvány a kutakodó főszereplők ujjaira. Épít a koincidencia-elve. Filmszerű: a képzeletbeli és sugalmazott mozihoz már meg is van a zenei anyag, ami szinte egyfolytában szól a regényben, korántsem csak háttérként. A csend különféle fajaihoz is ért a szöveg. A Tarkovszkij *Sztalkeréből* kiinduló koncepció viszont másfelé térül el. A Havasréti-mű nem szól az istenivel való találkozásról. Havasréti láttató erővel alkot, van érzéke a nőiesnek tekintett leírásokhoz, ábrázolásmódhoz, a mikrokozmoszot plasztikusan ragadja meg. Fontos nála, ki hogy van felöltözve, mit visel. Milyen a haja s a cipője. Meghatóak a reáliái: ahogy előhossa a múltból a hetvenes évek tárgyait, a kör alakú nyalókat, középen virágformával, a karamellákat, a lakberendezési tárgyakat: a kempingszéket például. S Pécs helyszíneit. Üdvös ez a technika, titokzatosságot eredményez s egyetemesít, miszerint sem magát a várost, sem utcáit nem nevezi meg. Még a Mecseket sem. Vajon van-e (magyar) olvasója a könyvnek, aki így nem is jön rá, hogy e mű cselekménye részint Pécsen játszódik? A kérdés költői, hiszen a beharangozó s a szerző életrajz-kivonata alapján ez nyilvánvalóvá válik, a digitális univerzumban (ez) nem maradhat titok, meglepetés. A beavatott olvasó viszont nyer-e a finom utalások referenciáinak az ismeretével? Nem hiszem, hogy lényegileg többet jelentene a tudásuk. Mindenki a maga kontextusait bontja ki úgyis a szövegből (lásd fentebb saját nem-pécsi, ám oroszos példáimat) saját identitás-konstrukciója, kompetenciája, tudásszerkezete alapján, s nem jár rosszabbul a másiktól. A pécsiek mindössze otthonosabban mozognak a regény e fiktív terében, amikor a főtér jobb alsó sarkában lévő kávézót, a zsinagógát, a központ alatt húzódó négyesávot utat maguk előtt látják. S elgondolkodnak: a horgászto vajon a malomvölgyi vagy az orfűi lehet-e. A mecseki lankák, villák, füge- és mandulafák beemelése, s a Vörös Ház és a szonda ide, a mi hegyoldalunkba történő helyezése kultusztrák útvonaltétit előre. (A szerző

civil lényének valamelyes ismerete is csak a főhős jellemének egy-egy aspektusával való rokonság érzetében nyilvánul meg.)

Lokális genezisében úgy Pécs-regény ez a mű, hogy egyúttal kultúráközi, részben magyar–oroszl kapcsolattörténeti fikció. A hiányzó — s megképződött láncszem. Amikor komparatistiként egymásra vetítem a két kultúra mintázatait, érzékelem, mi az, ami hiányzik egyik és másik irodalomból. S régóta várok egy ebbe a vonulatba íródo regényre. Závada Pálnak *A Kirov utcai tálcása* (s Kukorelly Rom. *A szovjetónió története*) óta a folytatásra. Az orosz tudományiszitika és a magyar neoavantgarde a pécsi kiszögellésekkel váratlanul megérkezett hozzánk. A színházban amúgy legutóbb (Gothár, Ascher orosz rendezései után) Vidnyánszky Attila alkotta meg Debrecenben (*Mesés férfiak szárnyakkal*) az éppen erről a tudományos-transzcendens szovjet világról szótt fantáziát.

Szerzőtárrsal írja a regényt, párhuzamosan. Nem dialógus ez, inkább montázs, közli az elején a bevezető hang, a főszereplő. A talált (feladó nélkül küldött) kéziratot járja, írja, toporogja körül a szüzsé. A kézirat tipográfailag is elkülönül a többnyire a fókuszban lévő alak, Rendes nézőpontjából bonyolított cselekmény szövegétől. A regény szüzséje végső soron ennek a kéziratnak a kommentárja. Ezt értelmezi, bontja ki, e titokzatos és zavaros textus kontextusainak, forrásának, referenciáinak a keresését, kutatását öleli fel a mű. S bemutatja a köré képződő közösségeket. Megmozdulnak, bejelentkeznek, egymást ajánlják ugyanis az érintettek: hírt ad magáról organizmusként az alvó hálózat. Társadalmiasul a kézirat ott, ahova elkerül, azok körül, akikhez eljut, akik olvassák, ám ok és okozat felcserélődik — csak olyanokhoz ér el, akik már eleve tudnak róla, akiknél már megvolt valamiképpen, akik megélték tartalmát. Egymásra vetítődik az álmok és révületi tartalmak révén Suler és Rendes alakja. Az utóbbi akkor avatódik be kisgyerekként a kirándulásra, amiről rejtélyesen eltűnik, amikor az előbbi meghal a félresiklott kísérletben az anyag magyarországi kipróbálásakor. Ez a szerepátfedéseken és titokzatos analógiákon, kapcsolódásokon át érvényesülő misztikum működik Hesse *Napkeleti utazásában*, Kamarás István számos regényében is. A bulgakovi kéziratot is a beavatottak ismerik fel, s generál ott is a kézirat közösségeket, kapcsolatokat, újabb történetet. Nem szabadulok az újabb és újabb *A Mester és Margarita*-allúzióktól: a 318. oldalon a diszszidáló Szabó elhagyott lakásába költözik, miután elkobozzák, egy „kolléga a béemtől”, a 323-on pedig nem lehet elmondani, ami történt, mert minél pontosabbak akarunk lenni, annál jobban belekeveredünk, s annál nagyobb összevisszaság sül ki belőle. Akárcsak Hontalan Iván esetében, amikor megzavarodik a Woland körül felbolyduló világtól, s mi hiába tudjuk, hogy pontosan tolmácsolja, ami ott, akkor zajlik, az a köznap logika nyelvén elmondhatatlan, csupa sületlenség. Mint Havasréti könyvében is: „Nézze, azért nem lehet normálisan beszélni erről az egészről, mert minél jobban elmagyarazza az ember a dolgot, annál nagyobb örültségnek hangzik.” (323)

És ne feledjük a hordozót. Az *Úrérzékeny lelkek* már az első lapoktól kinyilvánítja az üzenet másságának, a médiumváltásnak a lehetőségét: a betű szerinti tartalom helyett a fizikai létben, az anyagszerűségben megnyilvánuló jelentést. Bizonyos jelentékeny könyveket nem elolvasni, hanem megenni kell. A könyv ugyanis más könyvek, kéziratok, levelek lapjaira, lapjai közé ragasztott, kent, préselt, szórt gombáról szól, amely talán egyazon forrásból származik. S aminek eredete a szibériai űrhajó-beccsapódás és a mecseki szonda keltette zóna analógiájában, titokzatos kapcsolatában rejlik.

A titkos összefüggések regényét teremti újra a pécsi (irodalomtörténész, kultúrakutató, Szerb Antal-monográfus) szerző. A totalitásra tör, a titkok mélyére ás, de a kisiklást találja ott. A Megnevezhetetlen negatív aspektusát. A kínok, a szenvedés, a gyötrellem forrását. Válogatott kínzásokat olvasunk könyvében naturalisan kifejtve, tudósítást ad az örületről, az elme önkívületi állapotairól. Elállatiasodás, testi-lelki borzalmak, kannibalizmus a rettenetes fekete hús hatásának, megérintésének-belélegzésének és elfogyasztásnak következményei. A metafizikai borzalmat találjuk az *Úrérzékeny lelkek*ben. A főhős-külső narrátor *Intróbeli ars poeticája* szerint be kell számolni erről, hogy tudatosításával távol tartjuk magunktól. Egy másik orosz író jut itt most eszembe, Ljudmila Ullickaja: életműve kiemelkedő darabjainak rendés értelemkeresése, a sors, a motiváció, a karakter összefüggései. És a *Kukockij eseteinek* rejtényszerűsége: ki kicsoda, ki kinek felel meg a két szinten. Havasrétinél még tovább osztódnak a síkok. Ullickaja e transzcendens-járó regényében emlékezetesek mind a gyötrelme-, mind az eufórialeírásai. Itt, a magyar műben az első irányba történnek emlékezetes lépések. (A 39. oldalon Flaubert-től olvasunk a másik minőségről is, de a szöveg hőfoka nem közelíti meg az orosz író boldogság-leírását.)

S a számomra legfogósabb kérdés nyitva maradt. A hetvenes évek (pécsi) állatkerti szakkörének felvetése itt zümmög a levegőben. Az Örökkévaló nem közelíthető meg földi mértékkel, evilági szavainkkal, mértékeinkkel, léptékeinkkel, műfajainkkal. Legfeljebb a visszajáról. Ez a negatív teológia, az apofatika érvétele. Ha így nézzük, akkor ez a regény mégis szól az Örökkévalóról. Havasréti Józseftől meglepetésekre számítok még. Jókora íveket járt be már első, kétségtelenül túlsúfolt, sokféleképpen megterhelő, de szintézisigénnyel fellépő és nagyra vágyó, nagyra törő regényében.

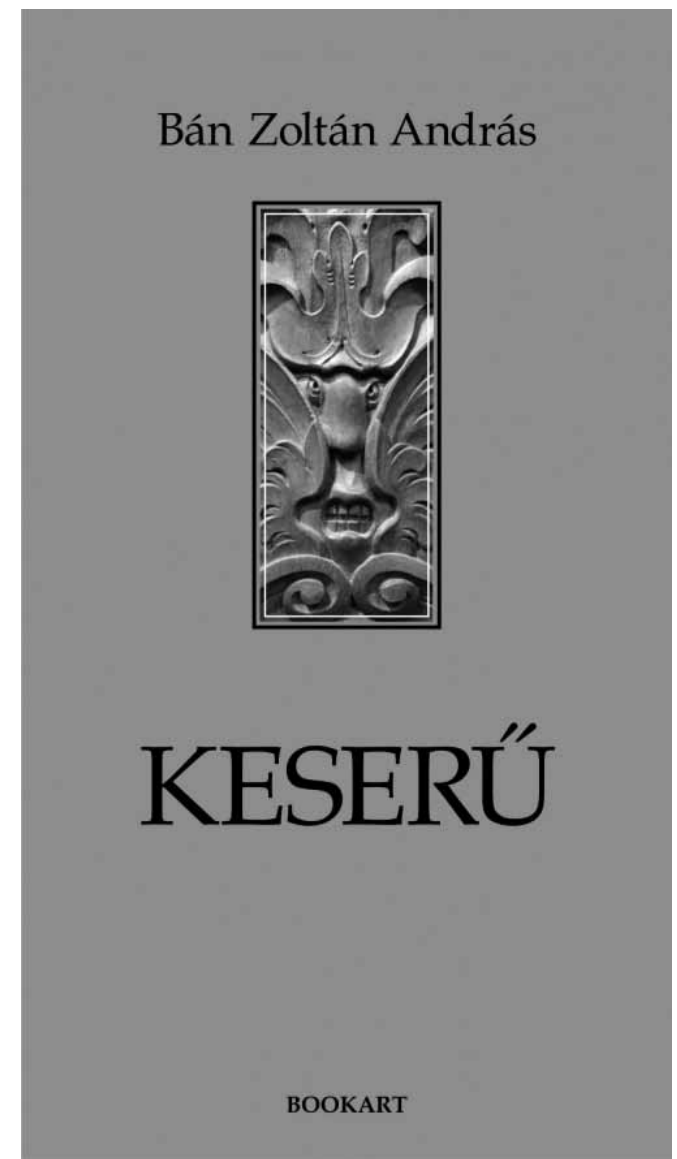
Lapis József

Egy régi hangra várva

(Bán Zoltán András: *Keserű*. Bookart, 2014)

A csíkszeredai Bookart Kiadó gondozta *Keserű* című mű megjelenése két írói életmű szempontjából is meghatározó eseménynek tűnhet. Mindenekelőtt a kötet szerzőjét szükséges említeni, hiszen a kritikusként és szerkesztőként is ismertté vált Bán Zoltán András (a 2008-as *Hölgysonáta* című gyűjteményes kötet után) féltizedes szünetet követően áll újfent prózaíróként az olvasók elé. Várakozásaim jelentősnek voltak mondhatóak, nem kis részben azért, mert tudtam, min dolgozik, s hogy több munkaterv között melyik tett szert végül publikálható minőségre (a tervek egy másikát, a Péterfy Jenő életét feldolgozó regényt szintúgy nagy kíváncsisággal várom, s mielőbbi véglegesülésében bízom). A *Keserű*, mint az előzőleg tudható volt, afféle besúgótörténet lesz, közeli kapcsolatot tartva egy ténylegesen is aktív (és az első között lebukott) III/III-as ügynök esetével. Ily módon válik a recenzeált kötet a Tar Sándor-*oeuvre* részévé, de legalábbis markáns széljegyzetévé is.

Nem kis fába vágta tehát bele fejszjét Bán Zoltán András. A könyvet olvasva az volt az érzésem, hogy ezt a fát így vagy úgy, de ki kellett vágni, viszont a dolgos kezek mintha elfáradtak volna félúton, talán a göcsörtök lettek túlságosan is kemények, vagy időközben nem is tűnt már annyira izgalmasnak a projektum — nem tudom. S bár bizonytalannal nem volt fölösleges a munka (azaz sokkalta jobb, hogy olvashatjuk a kötetet, mintha nem találkozhattunk vele), hiányérzetem mindezidáig sem szűnt meg. El kell ismerni, hogy többrendbeli kockázattal bír a vállalkozás: egyfelől meg kell felelnie annak a feladatnak, hogy a szépirodalom lehetőségeit kihasználva releváns és különleges módon szóljon hozzá a honi közélet ügynökkérdésként megfogalmazható, több évtizedes problémagócához, amelyben kétségkívül a legkomolyabb elődje Esterházy Péter *Javított kiadása*, s amely műre a *Keserű* ex-ügynök író narrátora indulatosan és cinikusan utal: „És akadtak olyanok is, a legundorítóbbak, akik nem a maguk, hanem teszem azt, apjuk vagy egyéb családtagjuk nevében szégyenkeztek [...]. A másik, a nemzetközi híró író meg egyenesen szív alakú kis könnyecskéket kért a szedőtől az új könyvébe, hogy ezekkel jelezze, amikor elérzékenyült, a levéltárban olvasva az apja több évtizedes fedett munkáját dokumentáló jelentéseket. Mi sem normálisabb, hogy gondosan kiszedett könnyeieért megkapta a



német antikváriusok nagydíját, vagy mi a szart. Húszezer euró.” (85) A sorok olvastán szükségképp eszünkbe jut az Esterházy Mátyással egy időben fölfedett Tar Sándor, akinek egyik levélrészlete integrálódik a Bán-szövegbe, s aki hányattatott életének végén többször is fölemlegette, hogy a már tulajdonképpen elkészült önéletrajzi ihletésű regényének kiadása azért kényszerül csúszni, mert Esterházy művét preferálta a kiadó adott évben, az adott témában. E mindmáig (s végképp) hiányzó, alapvetően pótolhatatlan Tar-regény generálta úrt is megkísérélheti valamelyest betölteni Bán könyve — ez tehát a másfélöli, szintúgy nem jelentéktelen kockázat, amelynek vállalásáért már önmagában is hálás vagyok a szerzőnek.

A demokratikus ellenzék egy csoportjával kapcsolatot tartó, s róluk jelentő Tar Sándor esete egyszerre volt váratlan, nehezen földolgozható, s alapvető kérdéseket fölvető ügy a kétezres évek

ben, az 1999-es „lebuktatástól” számítva 2005-ös, emberhez méltatlan körülmények között bekövetkezett haláláig. A reakciók szélsőségesek voltak a kezdeti teljes (ám később részben árnyalt) megbocsájtástól (a legfőbb érintett és legközelebbi barát, Kenedi János részéről) a megértésre, illetve értelmezésre törekvésen keresztül a kemény és kérlelhetetlen elutasításig.¹ A Tar-ügy (párhuzamosan és összefonódva a valamivel későbbi Szabó István-ügygel) példázatosá válásában nagy szerepet játszott az emberi sors szomorú alakulása: Tar teljes peremre kerülését, írói válságát, végletekig (s végzetesen) erősödő alkoholizmusát, betegségét s végül halálát jelentős mértékben az ügynök-és annak kezelése, kezelhetetlensége okozta (gyári munkájának elvesztésén túl) — az értelmezők számára a Tar-kérdés összekapcsolódott az akták nyilvánosságra hozásának problémájával is. Volt, aki e vita közepette javasolta megoldásként a teljes foltárast, más inkább azt fogalmazta meg, hogy jobb volna minden dossziét elégetni, ha ilyen következménnyel jár. Az mindenestre ezúttal is nyilvánvalóvá vált, hogy egyfelől megnyugtató megoldásokról nehéz volna beszélni, másfelől igencsak szövevényes az ügynökkérdés morális megközelítése — a „tartók”, a besúgottak és a besúgók (akik maguk is besúgottak voltak egyszermind) akkori és rendszerváltás utáni szerepét egyaránt beleértve. Bán Zoltán András könyve arra vállalkozik, hogy egy tönkrement és ellehetetlenült életű egykori besúgó (halál előtti) vallomásait adja közre, egy belső, fikciós keretek között érvényesülő nézőpontból jelenítve meg az ügynöki sorsot. Olyan kérdéseket is hol többé, hol kevésbé kidolgozottan és termékenyen feszegetve, mint hogy volt-e választás, hol húzódnak a határok alibi-információs szolgáltatás és „túljelentés” között, milyen felelősségi körrel bírnak a különböző szereplők, mi történt velük a rendszerváltás során és után. A konkrét eset szempontjából nem érdektelen az sem, hogy hogyan montírozódnak egymásra jelentésírói és szépírói szerepek, módszerek.

Bán szövege kulcsregény — a Sólyom Ferenc nevű, Keserű fedőnéven jelentő, kisvárosi férfi narratívája több szempontból is a debreceni Tar Sándor figurájához, biográfiájához és különböző státusú szövegeihez köthető. A Sólyom vezetéknev maga is motivált, Tar *Az áruló* című, a *Litera* portálon közreadott (és részleteiben máig ott olvasható) „filmregényének” ügynök főhősét, Sólyom Zoltánt idézi föl. (Ez a filmregény az, amely elgondolkodtató módon kísérel meg valamelyest számot vetni a problémakörrel, bár az ígért önéletrajzi könyvet aligha pótolja — a forgatókönyv esete a Bán-regény 79. oldalán is szóba kerül.) Számatalan életrajzi elem tart (részletkülönbségekkel) szoros párhuzamot a könyv főhősének életútjával, a lakóhelytől kezdve az NDK-s vendégmunkási és otthonnevelői kinn tartózkodáson keresztül az életvitel mikéntjéig — a megfigyelt budapesti értelmiségi kör alakjai is alapvetően könnyen beazonosíthatóak (sőt, beazonosítandóak), s a mű szórakoztató elemei közé sorolható például a megjelenített Petri György-portré. A legfőbb biografikus eltérés, amely egyben a *Keserű* fikcionális jellegét is megalapozza, az Sólyom sejtetett, föl-fölbukkanó, rövid ideig

tartó (az NDK-ban, illetve Lengyelországban működő) homoszexuális kapcsolata egy Jorgosz nevű, görög származású férfival, s amely eset a szervezés során zsarolási tényezőként működött. (Jelen sorok írójának nincs tudomása arról, hogy Tar Sándor életében történt volna hasonló konkrétum — a Keresztury Tibor által készített interjúban Tar elhatárolódik attól, hogy megalapozott volna a homoszexualitással kapcsolatos zsarolási ok, hozzátéve, hogy ennek nincs jelentősége abból a szempontból, hogy tönkreteheti-e mindez, vagy sem.²) Jorgosz (és így az NDK) egy folyamatosan jelen lévő, boldog ellenpontot jelenít meg Sólyom elrontott életében, valamiféle nosztalgikus, s némiképp transzcendens jelleget kölcsönözve az ezzel kapcsolatos részeknek, nem szükségképpél válna az elbeszélés javára. (A figuraépítés, a karakter motivációi szempontjából az már sokkal izgalmasabb, hogy Sólyomot az ellenzéki kör vezetője, a Szenátor fedőnéven emlegetett Kendy érzékelhetően erotikusan is vonzza.) Sólyom Ferenc vallomásaiba (természetesen jelöletlenül) bekerülnek Tar Sándor-intertextusok is, naplókából, levelekből, interjúkból, tárcákból tudható információkkal és részletekkel találkozunk, Tar-novellákból ismerős nevek bukkanak föl, sőt az elbeszélő egyértelműen a Tar-ügyet övező diskurzus elemeit is reflektálja (vagy reflektálatlanul utal rájuk az elbeszélés). Bán Zoltán András alapos és minőségi háttér munkát végzett, nyilvánvaló, hogy rengeteget (nálam bizonyosan sokkal többet) tud mindabból, amit a történetről, a korszakról és a mintaként szolgáló Tarról feltárni lehet.

Amit viszont kevésbé tud megvalósítani, az éppen az, ami egy ilyen jellegű vállalkozás elsődleges érvényét adná, ez pedig a történet fikcionális jellegű megérzékítése. Ez szükséges volna ahhoz, hogy a szöveg hatásosan megteremtse azt a világot, amelybe beléphetünk, s amelynek elbeszélői távlati (akár az első, nagyobb rész egyes szám első személyű elbeszélése, akár a második egység külső narrációja, akár az elbeszélő kommentár nélküli, dramatikus, párbeszédés betétekben megképződő nézőpontok) olyan autenticitást nyerjenek, mely a megértő olvasás alapja lehet. Ez csak részben alapszik a dokumentációs munkán, s megint csak részben a kontextus ismeretén — a nyelvi erő, s ezzel szoros összefüggésben az irodalmi hatáspotenciál az, amelyet (ellentétben Bán korábbi írásainak többségével) jelen műben kevésnek érzek, s amely így az esztétikai természetű igazságtörténet megvalósulását, úgy érzem, kevésbé teszi lehetővé. Ennek részben stílári okai vannak: sem a korábbi Bán-próza poétikus, már-már barokkos nyelvezetét nem kapjuk meg (csak — vélelmezett stílustörésként — egy-egy félmondatban), sem a Tar-féle szabatos, egyszerűbb szerkezettel gyakrabban operáló, kevésbé ornamentikus, ám erőteljes nyelvi regiszterét nem látjuk viszont. Stílári, de modális értelemben sem hasonlatos a Tar-szövegek-

hez az, amit olvasunk — ez minden bizonnyal nem is volt törekvés szerzői részről, mint ahogyan egyértelmű az elhajlás a korábbi Bán-prózák regiszterétől is; a mostani kísérlet azonban, meglátásom szerint, nem nevezhető minden tekintetben sikeresnek. Beszélhetünk műfaji eklektikusságról is: a töredékes, vallomások (naplószerű) próza mellett ott vannak a már említett dramatikus betétek is — sajátos módon e két szakasz (az előbb a Sebestyén néven bemutatkozó őrnaggyal, majd a korábbi tartótiszttel, Kemenczessel történő beszélgetés) a könyv legsodróbb részei közé tartoznak, a replikákban, a helyenkénti nyelvi esztétiségek ellenére megvalósul az irodalom közvetlen érzéki hatóereje. Hogy máshol kevésbé, az abból adódik, hogy e műre is jellemző a korábbi Bán-szövegek (posztmodern) önreflexív jellege, ám ami például a *Susánka és Selyempinában* jól működő és adekvát megszólalási formaként jelent meg, az itt némiképp idegen. Ha fogalmazhatok így: ennek a könyvnek ez nem áll jól. Mint ahogyan aligha a memoáriróval kapcsolatos elbeszélői morfondírozások azok, melyek a mű legemlékezetesebb részét jelentik — a funkcióját csak-csak érti az olvasó, hiszen a műfajkezesés a vallomást tevő író egyik központi elbeszélési nehézségét jelenti. (Az, hogy a memoár szerzőjének „nincs műfaja”, egyik legfőbb magyarázatként jelenik meg azzal kapcsolatban, hogy miért is nem tud elkészülni a nagy mű.³)

Némiképp antiklimaxként hat az elbeszélés megindulásának folyamatos lehetetlensége is: a narrátor újra és újra nekiliveskedik a munkának („végre leültem dolgozni”), de nagyon kevésbé halad előre, helyette bele-belesodródik az újabb (eredetileg ásványvíz-napnak induló) fröccs- vagy vodka-napok delíriumába. (A szövegen egyébiránt nem annyira Tar, mint inkább Hajnóczy Péter hatása érződik.) A funkció itt is világos: Sólyom Ferenc írói (s szoros összefüggésben: emberi) identitásproblémái és frusztrációi csakúgy megmutatkoznak és reflektálódnak, mint ahogyan a katarzis halasztódása is tudatos hatáseffektus. Ahogyan Tar Sándor ügyében is elmaradt az elvárt „katarzis” (az idézőjelet az indokolja, hogy a kifejezés a Tar-ügy körüli publicisztikákból kerül bele az elbeszélésbe, a regénybeli Kendy egyik mondatából kiindulva, mely mondat szintén idézet: „Előbb a katarzis, öreg, aztán a biznisz” — 79), úgy a *Keserű* című mű sem a katartikus hatásra törekszik. Célja sokkal inkább az ügynöksors banalitásának megmutatása, amelyben tulajdonképpen az egykori tartótiszt is osztozik: az egykor „piperkőc”, lecsúszott és megöregedett Kemenczés hasonlóan jellemzi a maga életét, mint ahogyan Sólyom is megnevezi a saját alaptapasztalatát: a Szépség elvesztése, Sólyomnál inkább soha be nem teljesülő vágya. (Az, hogy a „tartó” oldal szereplőit is arccal ruházza föl, Bán regényének egyik fontos erénye!) A banalitás ugyanakkor, ha nem válik esztétikai értelemben megtapasztalhatóvá, hanem inkább (ön)reflexív, direkt megfogalmazásokban mutatkozik meg, akkor félő, hogy a fölmerülő kérdésekre adott válasz is banálissá válik — mint az alábbi eszmefuttatásban: „Teljesítettem, amit elvártak tőlem. Elfogadtam a felkínált szerepeket. És néha már azt se tudtam, hogy hol és kik támogatnak jobban, az ellenzé-

kiek vagy a szervek. És olykor azt sem tudtam, hogy hol érzem otthonosabban magam. Lehet, hogy azt akartam, hogy mindenhol dédelgessenek, vagy legalább elismerjenek? Hogy fontosnak tartsam magam? Hogy megszerezem mindkét oldal elismerését? Hogy visszanyerjem, pontosabban, hogy megszerezem az önbecsülésem? Hogy éppúgy csak odafigyelésre és szeretetre vágytam a novelláimmal, mint a jelentéseimmel?” (28) Nagyon ironikus, hogy amiként Sólyom Ferenc a műfaj meg nem találását okolja vallomása sorozatos megakadásért, azt hiszem, Bán Zoltán András sem talált egyértelműen rá arra a műfajra, amelyben ez a történet leghatékonyabban elmondható.

Az is lehetséges azonban, hogy az elvárásaim árnyékában a Bán-mű kétségtelen értékei sikkadnak el. Hiszen egy válsággal küszködő jelentő-író vallomása talán nem is lehetnek egyébfélék, mint amilyen a *Keserű*: küszködő, újra és újra nekirugaszkodó, kontempláló, valamelyest redundáns, alig radikális, kételytel teli szöveg. Mindenképpen olvasásra ajánlom Bán Zoltán András dolgozatát, mert sok szempontból (pozitív értelemben) tanulságos szöveg — akkor is, ha azt a nem kívánt konklúziót tudom csak e helyütt megfogalmazni, hogy inkább fontos vállalkozás, mint igazán jó könyv.

¹ A témáról lásd Szűcs Zoltán Gábor írását: *Tar Sándor halála — Diszkurzív politológiai elemzés*, Ex Symposion, 2006/57, 33–45.

² KERESZTURY TIBOR: „Ebből nem lehet kijönni” (*Tar Sándor író*), Magyar Narancs, 2002. január 24. magyarnarancs.hu/belpol/ebbol_nem_lehet_kijonni_tar_sandor_iro-63731 [letöltve: 2014. július 20.]

³ A műfaj nem találásának kérdése fölmerül SZILÁGYI Zsófia és MÁRTON László beszélgetésében, mely az Ex Symposion *Tar-számában* olvasható: *Tökéletesen átlátszatlan*, Ex Symposion, 2006/57, 8–9.

Az adaptáció kísértése

Turi Márton

(Bartók Imre: *A nyúl éve*. Libri, 2014)

Vélhetően nem vállalom túl nagy kockázatot azzal az óvatos felvetéssel, miszerint nem bukkant fel emlékezetesebb, többször felemlgetett nyitánnal bíró kötet 2013-ban a hazai könyvpiacra, mint Bartók Imre *A patkány éve* címen, már akkor tudhatóan egy leendő trilógia első részeként napvilágot látott műve. A szélsőséges fogadtatásban részesült regénynek szinte minden recenzense (köztük a Műút hasábjain¹ jelen mondatzörnyek alkotója is) úgy érezte, hogy valamilyen formában feltétlenül szöveg kell tennie a nehezen felejtendő bevezetőt, amely, lényegét tekintve, egy családon belüli viviszekció plasztikus, aprólékos láttatása. A bőr felszínének ismerős tájain túlra, a felszabdalt test rejtekútjaiba történő bevezetést többen öncélú provokációként fogadták, ám a zsigeribb reakciókra kihegyezett, hatásorientált sokkesztétika (véleményem szerint egyébként teljességgel legitim) szolgálata mellett az említett élveboncolás egyszerre erotizáló és nekrorealista ábrázolása ennél messzebbre mutatott, ugyanis mintegy előre nyomatékosította a csaknem 600 oldalon tovább bonyolódó történet egyik legfontosabb — még a szerző 2011-es szépírói debütálásából, a *Fémből* átörökített — prózapoeitika alapvetését: a határok elbizonytalanításának-átrendezésének tágra értett, a szomatikus transzformáció mellett az átalakulás számos más módozatát involváló programját. A rögzített formák dekonstrukciója többek között már a megnyugtató kategorizálhatóságnak ellenálló szöveg műfaji hibriditásában, a kanonizált művészeti javak és a populáris szubkultúrák (elsősorban a [poszt]apokaliptikus fikció, a krimi, az akció és a horror) stiláris és tematikus regiszterei közötti szabad transzfúzióban is megmutatkozott, egészen extrém visszajelzésekre készíttetve az effajta interkulturális keveredést többnyire elitista bizalmatlansággal szemlélő kritikát. A konvenciók eme radikális kikezdése, az ebből született köztes minőségek és kreatúrák jelölték ki nemcsak a forma, de a tartalom, a gén- és nanotechnológia kegyéből újjászületett három kiborgfilozófus (Martin Heidegger, Karl Marx és Ludwig Wittgenstein) experimentális büntetteivel kikövetelt szüzsé útját is: egyetlen emberi test rétegeinek felfejtésétől és darabjainak szétszórásától, növényi alakváltozásokon és más abszurd modifikációkon átesett áldozatok során át, egészen

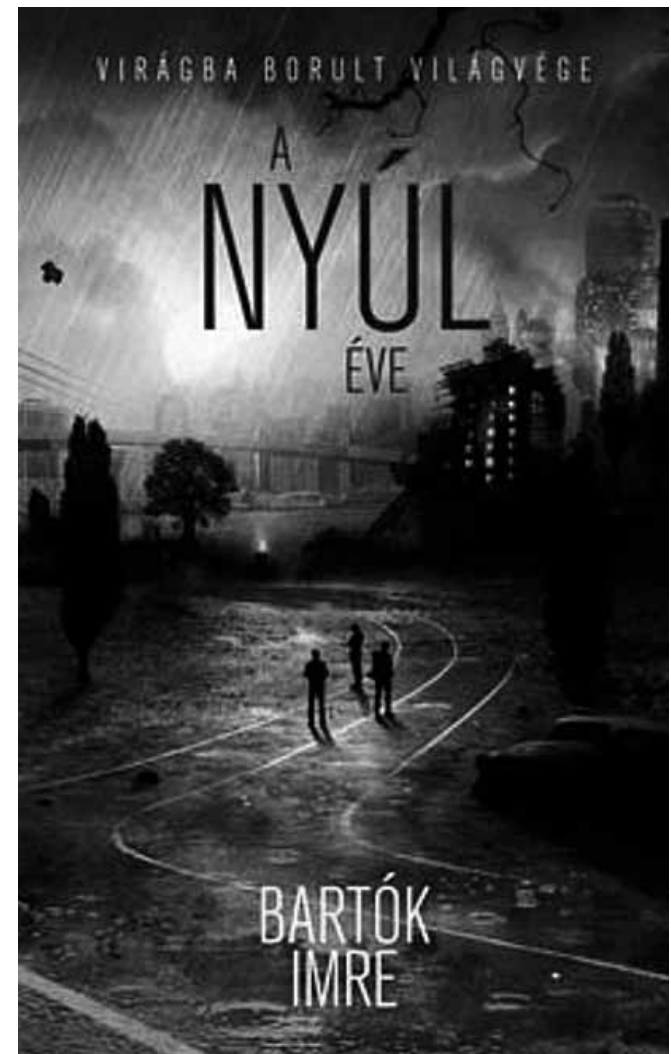
egy teljes amerikai metropolisz arculatát eldeformáló biológiai katasztrófaig.

Mindent csak azért bátorkodtam ilyen hosszasan felidézni, mert Bartók regényhármásának újabb, *A nyúl éve* címet viselő epizódja következetesen igazodik az apróbb hiányosságai ellenére is egyedülállóan izgalmas és innovatív első kötet fentebb vázolt markáns *ars poeticájához*, miközben kisebb perspektíva-váltásokat és hangsúlyeltolásokat is eszközöl az állandó metamorfózis medrében sodródó történetfolyamban. Az egyes események helyszíne mindazonáltal változatlan maradt, még ha a díszleteket jelentősen át is szabta az egyetemes összeomlás: ismét egy alternatív New Yorkban járunk, egy városban, amely állítólag sosem alszik, mégis tele van (darwini) rémálmokkal. „A süllyedés és a romlás panaszai visszhangoztak a reggeli szélben. Egyetlen vízcsepp morfológiája gazdagabb és bonyolultabb volt a műholdakat létrehozó technikai tudásnál. A hópelyhek finomsztruktúrája gúnyt űzött a felhőkarcolók gögös geometriájából. Az egykor mitikus épületek most önmaguk emlékműveiként álltak. [...] Az átalakult természet megfontolt hadjáratot vezetett a védtelenül maradt civilizáció ellen, és mindenki tudta, hogy nemsokára totális győzelmet arat.” (10–11) — szól az elődjéhez méltón monumentális, félezer oldalas regény bevezetése, egy halott táj *rigor mortis*ának magával ragadó leírása, melyből épp az hiányzik tüntető jelleggel, aminek illékonyaságára az előző rész bonctani felütése a maga vérfagyasztó intimitásával fókuszált: az emberi tényező.

Alig néhány év telt csak el *A patkány évének* végjátékában bekövetkezett globális sorscsapás, az értékek mutagén vírusokkal véghezvitt átértékelése óta, ám ennyi idő is elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy önállósodjanak a halott nagyváros koporsós szülésének sarjai. Mivel az ember megfellebbezhetetlenül vigasztágra került az evolúciós túlélőversenyben, az új időszámítás első állama már egy Hang nevű titokzatos entitás vezette mutáns-koloníában szerveződik nagy erővel — a sors ironiája, hogy a platonikus projekthez részben épp az armageddon kivitelezésébe örömet besegített (és cserébe *A patkány évének* legvégén az *Übermensch*-lét kényelmeit biztosító futurisztikus technikai apparátustól megfosztott) filozófus trió művei szolgálnának szellemi alappal. Az első regény eseményei mögött irányadó elvként megbújt, látomásos víziókban és vérbő horrorkliszekben valóra váltott Feuerbach-tézis („A filozófusok a világot csak különbözőképpen értelmezték; de a feladat az, hogy megváltoztassuk”) tehát *A nyúl évében* is visszaköszön, csak immáron egy merőben új faj biopolitikai szerveződésének alkotmányaként, igazodva a jócskán megváltozott igényekhez és körülményekhez: „Mint tudjátok — folytatta a Hang —, azért jöttem, hogy valóra váltsam a filozófusok ígéreteit. A régiekét és az újakét. Össze kell kapcsolni a kibernetikát a személyiség genealógiájának elméletével. A genetikai spirálhangolást a kritikai voluntarizmussal. (344) Az érintett gondolkodók erről kezdetben persze még sem-

mit sem tudnak, hiszen az emberiség csaknem teljes kiirtásának fáradalmait és traumáit kipihelve épp a posztapokaliptikus lét bagatell örömeivel és gondjaival ismerkednek: Karl elszántan kutatja a világvégét épségben átvészelt kólatartalékokat, Martin leginkább petyhüdt bicepszt mérvegetve a halálhoz való rövid távú előrefutást gyakorolja, míg Ludwig továbbra is a Hasfel-metszőről szóló ponyvaregényén dolgozik, dacára annak, hogy a potenciális olvasóközönség már rég szerves hulladékká komposztálódott. A végítéletet követő pseudoélet átkozott kérdéseinek (Mi várható a történelem lezárulta után? Jut-e hely az embernek a szép, új világ dionüszoszi orgiájában? Holt tehernek számít-e egy túlélőcsomagban a bazsalikom?) terrorja idővel azonban kiszakítja a logosz állig felfegyverzett csavargóit a New York romjai közötti kóválygásból, és hosszas kerülőutakon át végül elvezeti hőseinket az élet(műv)ükre törő szörnykollektívához, szembesítve őket tetteik egy nem várt következményével — a város újabb, ezúttal végleges pusztulásának lehetőségével.

Talán nem szükséges ezen a ponton tovább merülnünk a történet részleteiben ahhoz, hogy felfigyeljünk a trilógia eddigi két része közötti jelentékeny eltérések egyikére, jelesen a főszereplők és környezetük (v)iszonyában beállt fordulatra. Míg *A patkány évében* a három sérthetetlen gyilkológéppé átprogramozott gondolkodó szabadon igazította hagyományos elképzeléseikhez a káros vírusával képlékennyé tett külvilágot, addig a második részben már az időközben ismét esendő halandókká lefokozott (anti)héroszoknak kell idomulniuk a valósággá szilárdult poszthumán örülethez. Martin és társai, miközben kételyekkel teli lelkiállapotuk és öregedő testük megmaradt épségét igyekeznek megőrizni, egy olyan idegenné vált környezettel szembesülnek, amelybe az életben maradáshoz jelentő integrálódás csak megszokott (igaz, már korábban is meglehetősen kérdéses) identitásuk újraalkotása árán lehetséges. Ennek szellemében talán nem véletlen, hogy a metamorfózisok terén ezúttal nem *A patkány évének* emblematikus botanizálódásai dominálnak (bár a filozófusok a történet egyik fordulópontján egy pszichotróp dzsungellé fotoszintetizálódott könyvtárban is látogatást tesznek), hanem sokkal inkább az animalizálódás különböző metódusai. Bár Bartók prózájában az átváltozás folyamata mindig számos — egymással akár teljesen ellentétes — lehetséges jelentéssel ruházódik fel, az első rész groteszk faemberei, indákkal átszőtt élőhalottai leginkább természet és ember egymásra találásának egy növényi halhatatlanságban megtestesülő víziójával kapcsolódtak össze, illetve oldották fel ezt a romantikus ideológiát egy nagyszabású metafizikai krimi-horror kliséinek iszonytató szépségű ornamenseként — ezzel szemben az állathoz való közelítés itt a dehumanizálódás egy olyan alternatívája, amelyben a transzcendenciaképzet helyébe az emberi létezés természetes (nek vélt) struktúráinak kettős fenyegetettsége lép: egyrészt kívülről, a túlélés profán gyakorlatának ellehetetlenülése felől, másrészt belülről, az ösztönlény mivolt felfokozott uralhatatlanságának irányából. Mindez legélesebben a regény középrészében exponálódik, mikor hőseink egy mutációs klinikán tesznek látogatást,



felelevenítve ezzel a *Fém* terápiával kísért privát pokoljárását, valamint előtérbe helyezve (de a zsánerregény skatulyáját továbbra is elkerülve) a széria már korábban is megmutatkozott biopunk hatásait. A nem túl bizalomgerjesztő kórházat egy Jacques nevű örült tudós — az előző részben már felbukkant sadista Lacan-alteregó — irányítja, aki nemcsak kétes értékű csoportterápiák unalmának teszi ki a néhány megmaradt túlélőt, hanem hajmeresztő műtéti beavatkozásokkal igyekszik az eltorzult realitásból való tájékozódásra alkalmatlanná vált emberi genomtérképet is aktualizálni: ennek eredményei között csótányszemű gyerekeket és incesztusra hajlamos hüllőlányokat egyaránt találhatunk. A pszichoanalízis és a sebészszike szövetsége persze korántsem véletlen: előbbi a lélek, utóbbi pedig a test egységéről alkotott ideák megcáfolásának köztudottan hatékony eszköze. *A nyúl évében* végig ott kísért az egyén autonómiájának megkérdőjeleződése, vagyis az Én és a Másik között felhúzott védelmi vonalak elhalványodása, az elkerülhetetlennek mutatózó (a szó mindkét értelmében vett) *érintettség* keltette ambivalencia lehet az egyik

¹ T. M.: *Bonctanilag látni a világot*, Műút 2013039, www.muut.hu/?p=2487.

közös nevező, amely mentén értelmezhetővé válnak a szöveg olyan egymástól elütő, látszólagos jelentésdeficittel küszködő jelenetei is, mint például hőseink egy pszichedelikus állatkert lakóival történő narkotikus ismerkedése vagy egy oszlásnak indult mutáns számi ikerpárral folytatott (a *body horror* zsánere előtti tisztelgésnek is beillő) kényszerű közöskölése.

Előzményéhez hasonlóan az antropomorf és nem antropomorf formák fentebb taglalt (kon)fúziója tükröződik *A nyúl évének* nyelvezetében is, amelynek megalkotása vélhetően a széria egyik legnagyobb leleménye. Az elbeszélői (és legtöbbször az egyes szereplők által is átvett) alaphang továbbra is egy sajátos, a filozófiai traktátus komplexitását, a sci-fi (kvázi)tudományos szókészletét megidéző és kiforgató, de emellett artisztikusabb, líraibb komponensekkel is bíró, barokkosan túljáratott nyelvhasználat, amellyel éles ellentét alkotnak az időnként vállaltan infantilis és bugyuta, mindazonáltal (vagy talán éppen ezért) legtöbbször kifejezetten szórakoztató párbeszéddek. „Minden érez, együtt lélegzik a kő és a kövön fészkelő moha! A napfény és a kígyótojás! Egy ritmusra bugyognak az aminosavak és a gejzírek! A felhők hátukra veszik a szárnyaszegett pszichopompokat! Ujjong a természet, amíg csak megköt rajta a króm és a kevlár, hogy aztán egyetlen biofúziós reaktorként tüzzön ki magasztosabb célokat a maga számára!” (484) — szól a regény vége felé a világmegváltó terveit épp felfedő Hang egyik eksztatikus kirohanása, jól mutatva ennek a hibrid nyelvnek az erős képességét. Ezek a dichotómiákat paradoxonokban feloldó víziók lényegében érzéki szinten, szürreális látványként projektálják a legkülönbözőbb bölcséleti és művészeti paradigmák keveréséből előállt, a megszokottnál szabadabb (és ezáltal az egyéni ízlést nagyobb szerephez juttató) értelmezés számára rendkívül hálás jelentésbeli tobzódást és hermeneutikai rövidzárakat. A történet későbbiekben még említésre kerülő izgalmi és humora mellett leginkább ennek a szuggesztív nyelvezetnek köszönhető, hogy a szöveg még azok számára is élvezetes lehet, akik semmilyen előzetes ismerettel nem rendelkeznek a regényben meghúzódó összetett utalásháló felfejtéséhez. Mindazonáltal a felhasznált — hol konkrét idézeteken és rájátszásokon, hol csak halvány hangulati és motivikus hasonlatosságokban sejtetett — nyersanyag spektruma megnyugtatóan széles, vagyis számos ponton nyílik lehetőségünk belépni a regény játéktérébe. Ez a tágasság javarészt annak köszönhető, hogy *A nyúl éve* tovább fokozza a korábbi Bartók-regényekre jellemző intermedialitást, vagyis nemcsak tisztán filozófiai és irodalmi forrásokból merít, hanem képzőművészeti (a tájleírások például mintha csak Zdzisław Beksiński festményeinek ekphrasiszai lennének) és filmes reminiscenciákból (*Alien; A légy; Legenda vagyok*) is építkezik, de emellett még a videójátékok, a biológiai pánikot és metafizikai rettegést önfelédtt pusztítássá szublimáló lövöldék (*Resident Evil; Doom; Duke Nukem*) hatásai is kimutathatóak a szövegben, arról már nem is beszélve, hogy az egyik mellékszerepben még Trent Reznor, a *Nine Inch Nails* frontembere is felbukkan.

Mindazonáltal nem árt emlékeznünk arra, hogy *A patkány évében* a legkülönbözőbb kulturális kódrendszerekkel beoltott, az egymást imitáló, megfertőző, kiüresítő és felülíró sémák metasztázisának kitett szövegtest kaotikus eklektikája sokszor már az áttekinthetőség rovására működött — és ez csak részben volt magyarázható az apokalipszis-toposzra történő szerkezeti rájátszással. Ennek megismétlését elkerülendő, a változatlanul remek fantáziáról árulkodó ötletek kavalkádját ezúttal egy jóval letisztultabb, kevesebb cselekményszálat játékban tartó történetvezetés kényszeríti átláthatóbb keretek közé. Ezzel valamelyest feszesebbé és követhetőbbé vált a szöveg, bár a fantázia túlbujánzása időnként így is kitermel néhány kidolgozatlan, önismétlő megoldást és üresjáratot, feleslegesen terhelve ezzel a jól bejáratott panelekből álló, mindvégig kellően érdekfeszítő szűzsét. Mindazonáltal a korábbi regény kisebb dramaturgiai egyenetlenségeiből tanulva *A nyúl évében* összességében mégis gördülékenyebben követik egymást az egyes jelenetek, miközben továbbra is fontos szerephez jutnak a (részben a zsánerkeveredésből is eredő) váratlan váltások, megmarad a nagyobb történetblokkok közötti izgalmas kontraszt: a kórházban játszódó, az addigi küzdelmeket pszichológiai síkon folytató közép-rész kontemplatív jellegét például mesterien megkomponált akciójelenetek dinamikája váltja fel, hogy a regény végül egy hamisítatlan *cliffhangerrel*, egy újabb katasztrófa beköszöntét jelző visszaszámolással záruljon le.

Az olvasói komfortérzetnek tett további engedmény, hogy már a kezdetektől fogva érződik a szerző előző köteténél valamivel koherensebb (ám a valóságosra változatlanul intenzíven kikezdő) regényvilág megalkotásának igénye. A filozófusok hiábavaló katasztrófaturizmusként induló kalandjaiban egyre biztosabbá válnak azok a pokoli színpalak, amelyek homályos körvonalai *A patkány évének* végén felsejlettek. Ezzel párhuzamosan a nagyvárosi környezet referencialitását mind jobban lebontó regényuniverzum egyedi karakterisztikájának kialakítása is folytatódik, aminek egyik látványos taktikája a kötet bestiárium jellege — ez a korábban már említett animalizációval is szorosan összefügg. Mitikus fenevadak egész serege lepi el a világvégi tragikomédia színpadát, konstans bizonytalanságot keltve a filozófiai panteon három megelevenedett nagyjában a táplálékláncban betöltött pozíciójukat illetően: a toronyházak legfelsőbb szintjébe mutáns zsiráfok kukucskálnak be az utcáról, a tengerből egy fenséges atombálna emelkedik ki, és ahogyan a *Twin Peaks*ben, a baglyok itt sem teljesen azok, mint aminek látszanak — egy Bismarck nevű szárnyas például telekinetikus képességek mellett filantróp hajlamokkal is bír. Ez utóbbi vonás remekül mutatja, hogy az apokaliptikus állatpark nemcsak érdeklődést kiváltani hivatott egzotikus, ámde üres díszítőelem, hanem egyfajta óvóhelye is a humánumnak, amely tehát korántsem veszett el, csak éppen (a fentebb már vizsgált transzferlogika jegyében) áthelyeződött a mutálódott környezetbe való beilleszkedés egy lehetséges pozitív végkimenetelét felvillantva az adaptáció kísértésének kitett főszereplők előtt.

Minden zoológiai kitérő ellenére ugyanis *A nyúl évének* középpontjában mindvégig a három gondolkodó áll, akiknek jelleme továbbra is valahol a beckett-i véglények és a popkultúra akcióhősei közötti homályzónában mozog. A főszereplő filozófusok koncepcióját illetően legfeljebb abban mutatkozik némi változás, hogy arányaiban ezúttal mintha kevesebb volna a harsány paródia jegyében megidézett élettrajzi elem, ami újfent tekinthető akár az önállósodás jelének is. Mindazonáltal a szerző bizonyos időközönként mindig gondosan elejt emlékeztetőül egy-egy ilyen irányú utalást, nehogy kárba vesszen a két lábon járó anakronizmusok kilétében rejlő kimeríthetetlen komikumforrás — és teszi ezt teljes joggal, hiszen mégiscsak viccesebb, ha épp a *Lét és idő* szerzője érvel amellett, hogy a posztapokalipszis lélektelen romsivatagában egy M61 Vulcan típusú gépágyú kéhez állósága nagyban növeli a *dasein* otthonosság-érzetét. Már *A patkány évének* is nagy erénye volt a hosszasan továbbgondolható filozófiai kérdésfelvetések és az instant oldódó gegek kreatív ötvözése, amiből tehát ezúttal sincs hiány, hiszen *A nyúl évében* színre vitt antropológiai krízis mindvégig legalább annyira fatális, mint amennyire banális: tűzokádó pelikánok elől menekülve a lét értelmén való tipródás végső soron épp annyira égetően indokolt, mint amennyire kacagtatóan felesleges. Ez az állandó kettősség ezúttal azonban mintha némi tanácsalanságot is szülne, ugyanis sokszor épp ezek az egyébként kiváló humorú feloldások látszanak megakadályozni azt, hogy a korábban taglalt egzisztenciális határmezsgyére szorult trió kimozduljon ebből az egyszerre iszonytató és csábító, de hosszú távon (különösen egy ilyen terjedelmű kötetnél) mégiscsak a tétlenség érzetét keltő állapotból. Bármennyire is képezi részét az előző epizód szadizmusát szemmel láthatóan hátrahagyott filozófusok karakterének a döntésképtelenség, meglehetősen zavaró, hogy sorsukban nem történik érdemi változás, ami a világvégi atmoszféra tükrében leginkább a veszteség kellene, hogy legyen: *A patkány éve* befejezésének egy ilyen, a sorozat eddigi folytatására nézvést rendkívül hatékony megoldása volt, mikor az addig önfeledten pusztító gondolkodók hirtelen megint sebezhetővé, a leendő folytatás kiszolgáltatott kísérleti nyulaivá váltak. Ilyen előremutató fordulat mintha nem lenne *A nyúl évében*, még ha a kötet középső, a kataklizma egyetemességét ügyesen a személyes tragédiákra lesűkítő szakasza el is játszik a tartós örületnek és a baráti kapcsolatok végleges korróziójának lehetőségével. Ezen a ponton azonban még teljességgel eldönthetetlen, hogy ezen — a regény eddig felsorolt pozitívumai mellett, úgy vélem, elenyésző — hiányosságnak lesz-e bármilyen hatása is a széria egészére: erre a dilemmára, ahogyan sok más felmerülő kérdésre is csak a 2015-ben érkező záró epizód, *A kecske éve* adhat megnyugtató választ.

Annyi azonban már most bizton állítható, hogy Martinál és társaival szemben *A nyúl éve* olvasójának nem érdemes kibújni a adaptáció először mindig kicsit félelmetesnek tűsző procedúrája alól, már amennyiben szeretne valódi párbeszédet folytatni a számos értelmezési opciót felkínáló szöveggel.

A hibriditás prózája lényegében ugyanazt a nyitottságot és párbeszéd-készséget várja el tőlünk, mint amellyel átjárást teremt a magyar szépirodalmi közegben többnyire (korántsem magától értetődően) alulreprezentált, egymástól távoli kulturális kód-készletek, médiumok, szubverzív poétikai praktikák és hatásmechanizmusok között. Kényelmes olvasói szemléletünk, jól megszokott kritikai eszköztárunk, de még megingathatatlanak vélt szubjektív ízlésbeli preferenciáink határainak felülvizsgálatára és átalakítására szólít fel minket. Hasonlóan előzményéhez *A nyúl évének* olvasása közben is fokozottan fennáll tehát annak veszélye, hogy hirtelen rádöbbenünk: az irodalom egészen más is lehet, mint ahogyan azt korábban elgondoltuk — és Bartók Imre regénytrilógiáját többek között ezért is gondolom a legújabb magyar próza egy kiemelten fontos és izgalmas vállalkozásának.

↳ Bazsányi
Sándor

Ketté- fűrészeltnek lenni mit jelent?

(Krusovszky
Dénes:
*A fiúk
országá-
Magvető,
2014*)

Nagyon erős mondattal indul az eddig költőként ismert és elismert Krusovszky Dénes első novelláskötetének nyitódarabja: „Mielőtt apámat kettéfűrészelték, úgy emlékszem, egészen boldog volt.” (7) A műfaj-debütáns ezzel a töményre fogalmazott belépővel máris a kisepika legnagyobbjait idézi az olvasó emlékezetébe. Például *A chilei földrengés* Kleistjét: „Szt. Jagóban, a chilei királyság fővárosában, éppen az 1647. évi nagy földrengés pillanatában, amikor is sok ezer ember lelte pusztulását...” (Szabó Ede fordítása); vagy az *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája* című kisregény Márquezét: „Azon a napon, amikor megölték, Santiago Nasar reggel fél hatkor kelt fel, hogy ott legyen, amikor a püspök hajója befut a kikötőbe” (Székács Vera fordítása); vagy éppen az *Egy regény fejezetei* alcímet viselő, ámde novellafűrészként is olvasható *Sinistra körzet* Bodor Ádámját: „Két héttel azelőtt, hogy meghalt, Borcan ezredes magával vitt terepszemlére a dobrini erdőkerület egyik kopár magaslatára.”

Mindebből azonban semmi lényeges nem következik.

Már csak azért sem, mivel az elbeszélő apját nem úgy fűrészelik ketté a novella legvégén, mint ahogyan Örkénynél vágta Tót Lajos tűzoltóparancsnok emlékezetesen négyfelé a hátsországi dobozolásba szerelmesedett őrnagyot. Itt egyszerűen csak a közismert ladás-fűrészes cirkuszi mutatványról van szó. Hogy miként lesz közneveltség tárgya egy alkoholista férfi a nézőközönség és egyúttal a fia előtt. A novella nyitómondata tükrében a slusszpoén, amely lehetne akár olcsó vicc is (de nem az), egyszerre lesz banális és hátborzongató, banalitásában hátborzongató, amennyiben tényleg nem a tragikumfelmutatás túlsúlyos vágyával, hanem a banalitásábrázolás pontosságával és élességével zaklatja fel az olvasó kedélyét, miközben az ábrázolt jelenetben meg szinte mindenki, minden cirkuszi látogató csak a mutatvány harsányságára figyel: „A feketeruhás ekkor elkezdte kettéfűrészelni apámat, aki a ládába zárva, őrlöngve rázta a fejét és állati hangon, hörögve üvöltött, a nézők meg csak még jobban röhögtek és visítottak, mert azt hitték, azt játssza ilyen jól, hogy fáj neki.” (29) A megjátszott fájdalom tényleges fájdalomát úgy megjátszani szépirodalmi eszközökkel („Én játszom ugyan, de ti vegyetek komolyan...” — Szilágyi Domokos), hogy az ténylegesen megrázza az olvasót: igazán kedvcsináló kötetkezdet.

Ugyanakkor a *Mielőtt apámat kettéfűrészelték* című Krusovszky-novella egyszerre analitikus („Mielőtt [...] úgy [...] egészen...”) és bombasztikus („kettéfűrészelték” — „boldog”) felütése egyáltalán nem jellemző a Krusovszky-kötet egészére. Vagy legalábbis nem teljesen jellemző. *A fiúk országá* novelláinak többségében a bombasztikusság el-, az analitikusság viszont megmarad. Még akkor is, amikor nem hétköznapi, egyenesen felkavaró vagy vad dolgokról esik szó. Mondjuk a kötetben kétszer is felbukkanó Kutná Hora-i csontkápólnáról, amelyről szerzőnk korábban meg verset közölt a lantos Apollón által elevenen megnyüzott fuvolás szatírnak, Marszüasznak szentelt ciklust magában foglaló (hozzá még Anish Kapoor analitikusan fenséges Marszüasz-térinstallációjának fényképét borítóként felhasználó) 2011-es kötetében, *A felesleges partban*. A legtöbb, amit *A csontkápólna* című Krusovszky-vers fényképező alanya elmondhat a negyvenezer ember csontjaiból „rideg ornamentika alapján” elrendezett alkotás láttán: „Addigra már porig alázott giccsességével pusztá létem.” A versben kérdőre vont „giccsességgel” rokon érületi vagy ábrázolási veszélyekre érzékeny elemzőkészség jellemzi Krusovszky novelláskötetének nagyon különböző jellegű darabjait is, amelyek emellett, tehát a bombasztikusságot kerülő vagy semlegesítő analitikusság mellett figyelemre méltó éleslátásról, arányérzékéről és ritmuskészségről árulkodnak.

Úgy is mondhatnám, vállalva a túlfogalmazás veszélyét, hogy Krusovszkyt éppen analitikus elméje vezette a költészet-től a kisepikához. Nem mintha ott, mármint a költészetben, ne vette volna hasznát ennek, mármint az elemző látás- és beszéd-módnak. Nem véletlenül rokonítja az Élet és Irodalomban Csuhai István *A fiúk országá* szerzőjének műnem-határátlépését Szijj Ferencével, miközben (történetesen a kötet elemzésének kárára) akkurátusan sorra veszi a további lehetséges párhuzamokat Oravecz Imrétől Tóth Krisztináig. És míg például Rakovszky Zsuzsa kis- vagy nagyepikai munkáinak kritikai megítélésekor már-már közmegegyezészerűen és némiképpen igazságtalanul szokásunk sajnálkozva szóvá tenni, hogy miért nem a költészet fősodrába csatornázták a szerző eredendően lírai természetű alkotókedvét, addig Krusovszky novelláskötetét olvasva számomra fel sem merül a sanda gyanú, hogy valamiféle makacs költői érzület próza formájú álcajátékát olvasnám.

Krusovszky ugyanis vegytiszta prózanyelvet használ. Hangja keresetlen, élőbeszédszerű, távol, a lehető legtávolabb a mézes nyelvű artisztikum vágyától. A nyelv helyett a történetre figyel, de éppen ezért találja meg a történetmondáshoz leginkább alkalmas nyelvet. Az elbeszélő otthon van a történetmondás nyelvében, még ha az otthontalanságról, az otthonosság elvesztésének tapasztalatáról szól is az adott novella. Például az otthon biztonságát szavatoló apa szavatosságának lejárásáról. A kötet címét még akár így is érthetjük: az apák által elhagyott vagy az apákat elhagyó „fiúk” igyekeznek megtalálni azt a helyet, azt a saját „országot”, ahol immár saját erejüknek köszönhetően újra otthon vagy legalább kevésbé otthontalanul érezhetik magukat. Innen nézvést, metaforikusan mondván, a novellaforma nem volna más,

mint az önmagára hagyott, majd önmagára találó fiú műfaja. Aki egyedül, apa nélkül, a fegyelmező apai elv nélkül próbálja fegyelmezetten felépíteni a saját világát mind az ábrázolt világban, mind az ábrázolás közegében. Ráadásul néhány írásban kifejezetten hasonló szerepet kapnak az apák, akár tevőleges szereplőként, akár a pusztá említés szintjén. A kötetnyitó darab mellett például *A tisztáson* című novellában az elbeszélő hős határozott, számon kérő, sőt megítélő nagybátyja „pont úgy néz ki”, mint az apja. (32) A címadó novellában felbukkanó apa meg a kettéfűrészeltre emlékeztet: „Apám a teraszon ült, újságot olvasott és vörösbort ivott, amit ebben a melegben elég különös dolognak tartottam, igaz, akkoriban már gyanítottam, hogy nyugdíjas éveinek kezdete egybeesett jól nevelt alkoholizmusának kezdetével is.” (62; vesd össze — alkalmi kipillantással az apa-fiú-komplexum végtelen tájkára — a fiú Cézanne egyik korai festményével, amely az újságot olvasó apát ábrázolja.) De még az elbeszélő hős barát-nőjének apja is ugyanúgy „használatlan”, vagyis „használatlan” voltában határozza meg a gyereke életét, kedélyét. (76) Mint ahogyan a *Mélyebb rétegek* egyik Erasmus-öszöndíjas arab szereplőjét is az apa rendeli haza onnan, tudniillik Prágából, ahol pedig a fiú a saját boldogságát keresné.

És ha leíró értelemben megkülönböztetjük egymástól azokat a novellákat, amelyek egyes szám első személyben fogalmazódnak, azoktól, amelyek a harmadik személy külső nézőpontját alkalmazzák, akkor talán úgy is értelmezhetjük Krusovszky kötetét, hogy benne egy személyesebb jellegű vonulatot követhetünk végig, mégpedig olyan törésekkel, amelyek bizonyos értelemben éppen a személyesebb vonulat jellegéből, annak feladatszerűségéből, már-már fejlődésregényszerű voltából következnek. Az egzisztenciális fejlődésfolyamat hőse a fiú, aki végigjárja az önmagára találás útját, és végül eljut oda, ahol immár önmagától független témákról is képes beszélni, mely témákat a szerző beledolgozza a kötet szerkezetbe, mégpedig a személyesebb hangfekvésű, egyes szám első személyű novellavonulat folytonos megtörésével, hogy végül egy váratlan váltással a néhány száz évvel korábban játszódó történetben találjuk magunkat, amely nem melleleg a fejlődéselvű novellák egyikében említett motívumot bontja ki. A Kutná Hora-i csontkápólna Krusovszky kötetében olyan műalkotássá válik, amely mintegy allegorikusan vonatkozik a kötetben ábrázolt fejlődés vonulat teljesítményére, valamint a teljesítményt ábrázoló teljesítményre, magára a kötetre. (Egyébként a szintúgy költészetből kisepikába kiránduló Tóth Krisztina *Pixel* című kötetében akadáhatunk ilyesféle öntükröző alakzatokra.) Nézzük tehát először az egyes szám első személyben előadott fejlődésregényszerű vonulatot: az első novellában (*Mielőtt apámat kettéfűrészelték*) egy alkoholista apa által meghatározott kigyerekekkel találkozunk; a másodikban (*A tisztáson*) egy nagy-kamasz nyári kalandját olvashatjuk; a negyedikben (*A fiúk országá*) egy szerelmes fiatalemberrel ismerkedhetünk meg; az ötödikben (*Mélyebb rétegek*) egy ösztöndíjas magyar egyetemista prágai tapasztalataiba nyerhetünk bepillantást; a hetedikben (*Ramszesz szeme*) meg egy beérkezett férfi egyetlen estjét követhetjük vé-

gig a New York-i művészeti világban. Közben meg ott vannak az egyes szám harmadik személyben fogalmazott darabok — mint a személyesebbnek ható, egzisztenciális távlatú fővonulat szerveztült töréshelyei: a menekülő fiatalembereket ábrázoló harmadik novella (*Ismeretlen égbolt*) elvonatkoztatott tere és ritmizált ideje; a jobb sorsra érdemes, művészi múlttal rendelkező bűnügyi fényképész egyik kiszállásáról szóló hatodik darab (*Az új vadak*); az egykori sérelmüket megbosszuló meleg pár története a nyolcadik novellában (*A harmadik ember*); és végül a csontkápólna építómesterét és építését megörökítő záródarab (*Az éjszaka vége*). Az első csoport utolsó tagjának záróképe a Manhattanben bolyongó elbeszélő hős látomásáról („a magasból leszűrődő fényben egyre finomabban kirajzolódó híd hatalmas, bonyolult, szinte már absztrakt acélszerkezetét figyeltem, és hirtelen elkezdtem érteni” — 152) mintegy megelőlegezi a második csoport (és egyúttal a kötet) utolsó novellájának lidérces látványát.

„Van ebben az utazásban valami elcseszett harmónia” (75) — gondolja a kora reggeli téli buszjáraton a szerelmével együtt a kórházba, terhességmegszakításra utazó elbeszélő hős a könyv címadó novellájában. Krusovszky prózakötete éppen az ilyen „elcseszett harmóniát” sugalló helyzetek kisepikai ábrázolásaival, valamint azok elrendezésével teremt szerkesztett harmóniát.



Szabó
GáborVégtelen
szenvedés*(Krusovszky
Dénes:
*A fiúk
országa.*
Magvető,
2014)

Krusovszky Dénes költészetét a többnyire elragadtatott, de legalábbis mértéktartóan lelkes kritikai hangok szövedéke — képalkotásának finoman jelzett modorosságai ellenére is — szinte egyöntetűen a kortárs líra egyik legígéretesebb korpuszaként jellemzi. A versnyelvét formáló remegő, finom egyensúlyi helyzetben tartott, foszlékony prózaiság most viszont önállósulni látszik, és egy novelláskötet formájában felszínre törve tárgyiasítja magát. *A fiúk országa* ugyanis érzésem szerint részint az eddigi verseskötetek poétikai tartományainak megszállásával, bekebelezésével és területrendezésével alapította meg szövegbirodalmát és húzta meg a maga határait. Nem gondolom ugyan, hogy a novellák poétikai építkezésének minden egyes alapító mozzanata egy az egyben a költemények stratégiai játékeit hasznosítja újra, ám azt igen, hogy számos motívum, hatáseffektus, szerkezeti megoldás mintha Krusovszky versvilágában találva meg eredőjét köszönne vissza ismerősként. Ez nyilván annyit is jelent, hogy a szerzői szövegtér rendelkezik olyan sajátlagos nyelvezettel és mintázattal, mely a műfaji eltéréseken túl is beazonosíthatóvá, tehát egyedivé varázsolja ezeket az írásokat, ugyanekkor mindemellett a magam részéről érzek ebben időnként némi kiszámíthatóságot, gépiességet is.

A gépiesség kifejezés talán meglepőnek tűnhet egy olyan szövegvilág jellemzése kapcsán, amely — a versek tónusához hasonlóan — az állandósult tétováság, omlékonyság, a sejtelmes nyelvi fátyolozottság kifejezésekkel talán pontosabban lenne érzékeltethető, ám épp ez, vagyis a szövegeknek a megfoghatatlan szomorúság, a vesztglő sehova-tartás hatásának elérésére irányuló törekvése, a *hangulat akarása* az, ami szinte gépies intenzitással járhatja csúcsra a poétikai gépezet mechanikáját, és a túlfűtöttség eme pillanataiban bizony megcsikordul a szerkezet, a kívánt hatás előidézése helyett az annak elérésére irányuló poétikai alkatrészek működése válik láthatóvá.

Bármely szöveg olvastán a befogadónak nem azt kellene talán elsősorban tudnia, hogyan akarja őt mindenféle érzésekre és gondolatokra készíteni az alkotás, hanem csodálkozva élvezni azt, hogy vajon miféle rejtelmes utakon juttatta épp oda, ahova megérkezett. Krusovszky novelláiból számomra sokszor a meglepetés,

a rácsodálkozás öröme hiányzik, a mérnöki pontossággal kimért hatásmechanizmusokon túli szabadság levegős mozgástere.

Lírájával kapcsolatban eddig szinte minden kritikusa teljes joggal dicsérte versesköteteinek szerkezetét, a ciklusok, egyes szövegek egymásra vonatkozathatóságának, összefüggésrendjének szemantikai jelentőségű strukturális építkezését. Ez a fajta tudatosság, azt hiszem, kevéssé működik a novelláskötet esetében, és most nem a kötetegészt meghatározó, a történeteken keresztülívelő motívumok hangsúlyos visszatérésére gondolok (erről majd később), hanem az egyes szövegek precíz megalkotottságának egynémely ismétlődő technikájára.

Hogy példával is éljek: Borbély Szilárd szerint Krusovszky erőssége a verszárlatokban rejlik,¹ és *A fiúk országa* szerzője, úgy tűnik, találva érezte magát e megjegyzéstől, mert több szövegét valamiféle csattanó irányába lavírozza, a lezárás meglepő, vagy annak szánt hatáseffektusát áramoltatva vissza a novella szövegtestébe, vagy pedig nagyon hangsúlyosan nyitva hagyja a befejezést, amely ily módon tulajdonképp szintén kulcsként lenne hivatott új, az eddigiekből nem feltétlen következő értelmezési terek felé megnyitni a szöveget.

Az előzőre jó példa lehet a kötetnyitó, főként címében s zárlatában erős *Mielőtt apámat kettéfürészelték*, ahol a nagypapa víziószerű, a történetet a realitásból kibillentő megjelenése, és a koporsóban fekvő, részeg apa artikulálatlan üvöltésének groteszk képe visszamenőlegesen új dimenzióba helyezheti a realista kispróza mikrovilágát; vagy a *Mélyebb rétegek* bombasztikus zárata, ahol a szöveg narrátora (és olvasója) váratlanul szembesül egy kimondatlanul maradó borzalommal, feltehetően a szexuális erőszak csupán körvonalazódó iszonyatával, ami alkalmassint új fénytörésben láttatja a novella szereplőit és történéseit. Elsősorban persze a mindezidáig gyermekien ártatlanak tűnő Ahmedet, illetőleg a narrátor figuráján keresztül — aki hat sör árért bocsájtja kollégiumi szobáját a pár rendelkezésére — a hétköznapi cselekedetek előre nem látható gyilkos következményeinek lehetőségét felvillantva az egyén személyes felelősségét is visszamenőleges hatállyal a novella tárgyává emeli.

A meglepő, csattanószerű zárlatot alkalmazó szövegek közt említhetjük a földön heverő barátja testének váratlan eltűnését konstatáló fiú esetét is az *Ismeretlen égbolt*-ban, úgyhogy a példák alapján talán nem túlzás arra a következtetésre jutni, hogy ezek a technikai megoldások azt az — egyébként a kötet egészére, sőt a szerző versvilágára is jellemzőnek mondható — sugalmazást formalizálják, mely szerint a hétköznapi, a banális lét szerkezete láthatatlanul rejti magában a rettenet, a romlás, az abszurd értelemnélküliség káoszát, és hogy ez utóbbi a legváratlanabb pillanatokban képes átvenni az uralmat a rendezettség törekvő felszíne felett.

A létezés folyamatos és láthatatlan fenyegetettségeként történő érzékeltetése nyilván nem túl meglepő megfigyelés, a magyar és

* Méhes Marietta hangján

¹ BORBÉLY Szilárd: *Az idéző jelek és Krusovszky Dénes*, Litera, 2007. április 1., www.litera.hu/hirek/az-idezo-jelek-es-krusovszky-denes.

a világirodalom tudvalévőleg bőséges tárházát nyújtja azoknak a szövegeknek, amelyek rafináltan súlyos nyelvi-poétikai megoldásai mellbevágóan, megdöbbenően új aspektusait képesek feltárni ennek a hétköznapi rettenetnek. Az említett novellák esetében jobbra azt érzem, hogy leginkább a zárlat és a szövegtest pusztá ellenpontozása lenne hivatott betölteni ezt a szerepet. (Nem szeretnék méltánytalan lenni, a későbbiekben néhány gondolat erejéig visszatérek majd a *Mielőtt apámat kettéfürészelték* már idézett utolsó jelenetére, hiszen az apa szétfürészelésének cirkuszi helyszíne módot adhat olyan szövegkapcsolatok rögzítésére, amelyek a novella egy másik aspektusát is láthatóvá tehetik.)

A „nyitott” zárlatok tulajdonképpen szintén meglehetősen egy srófra járnak a kötet novelláiban, már ami cselekményszerű megjelenítésüket és az ebből fakadó poétikai hatás minéműségét illeti. Ezekben az esetekben ugyanis a narrátor vagy a főszereplő egész egyszerűen valamiféle bizonytalan kimenetelű úton, többnyire persze homályban vagy sötétségben halad egy ismeretlen, talán soha el nem érhető cél felé. Idézem: „Hirtelen rád tör a zokogás, reszkető háttal hajtod tovább a biciklit, aztán, mikor a leggyorsabban mész, hirtelen elengeded a kormányt. [...] kinyitod a szemed, még mindig sötét van.” (*A tisztáson*); „Felgyorsított, fokozatosan nagyobb és nagyobb lépett, hogy minél hamarabb visszaérjen, habár már nem tudta pontosan, hova.” (*Ismeretlen égbolt*); „Elindultam tehát abba az irányba, amerre a távolban a szállodámat sejtettem...” (*Ramszesz szeme*); „elindult az ellenkező irányba, és bizonytalan lépésekkel eltűnt a félhomályban.” (*A harmadik ember*)

A nyitottságukban kimerevített záróképek látszólag az eldönthetlenség, az épp homályosságukban sokat sejtető értelmezői bizonytalanság érzetét lennének hivatottak előhívni, ám — különösebb kommentárt ez aligha igényel — épp a kiúttalanság, sehova-tartás, az útonlét szorongató ismeretlenségének erőltetett nyomatékosítása az, ami végül a szövegek jelentését meglehetősen egyértelműséggel képesíti, voltaképpen egy nagyjából pontosan körvonalazható jelentés vagy konklúzió bázisára redukálja. A szerző verseiből egyébként bőven lehetne idézni olyan sorokat, amelyek pontosan ennek a létállapotnak (azaz a novellák ilyesféle szerkezetéből is fakadó szövegjelentések) definitív megfogalmazásait kínálják, ide is másolok gyorsan néhányat ezek közül: „Soha nincs hajnal, mindig csak hajnalodik” (*Elégiazaaj*), vagy „minden megálló végállomás” (*Elromlani milyen szép*) — olvashatjuk az ezzel kapcsolatos megállapításokat a lírai életműben, míg a „Talán nem is létezik visszatérés” (*Az utolsó dolgok*) sorban az imént idézett novellazárlatok céltalan bolyongóival kapcsolatos (nem túl megdöbbentő) értelmezésre bukkanhatunk a múlt helyrehozhatatlan, jóvátehetetlen tévedéseinek terhére illetően.

Krusovszky szövegeinek szerkezete — eltekintve most már a zárlatok problémáitól — jellemzően az „egyor” és „most” opozíciójára épül, a jelen sivársága valamiféle múltbeli veszteség következménye, ám a szereplők emlékezete már alig őriz valamit ezekről az időkről, csak a hiányt érzékeli. A novellák a lehetséges veszteségek és traumák koreográfiáit, és az ezekből fakadó el-

fojtások, neurozisos, pótcselekvések természetrajzát igyekeznek rögzíteni. A „saját” élet lehetőségét elpuszkázó, érzelmi perifériára sodródott egzisztenciák sivár élettechnikái a világnak alávetett létezés, az emberi lény kiszolgáltatottságának és idegenségének jelképeiként igyekeznek működni, miközben a történetek mélyén felsejlő történetnyomok egy élhetőbb létezés végleges elvesztésére utalnak.

Ez a szövegszerkesztés egyébként a Krusovszky által is kedvelt Carver egyik jól bejáratott szövegtechnikáját idézi, mely — egy idő után kiszámíthatóan gépiessé válva — véleményem szerint már az amerikai szerző novelláiban sem működik minden esetben. Ahogy sajnos Krusovszkynál sem. *A fiúk országa* történeteinek egy része — azzal egybevágóan, ahogyan egyébként az *Elromlani milyen* kompozíciós technikáját is jellemezte egyik kritikusa² — egy másik történetet rejt magában. Az áthallások, áttűnések eredményeképpen a narráció linearitása feloldódik, és világossá válik, hogy az igazi cselekmény mindig máshol zajlott, a jelen csupán valamiféle helyettesítő narratívája, formát öltő hiánypaszatalata, önmagát látszatrenddé szervező felszíne az alapvető veszteségnek.

A harmadik ember esetében egy megalázó fiatalkori botrány, *A fiúk országában* egy abortusz, *Az új vadak* szövegében az ifjúkori ambíciók feladása, *A tisztáson*ban a kamaszkori lázadás, míg a *Mélyebb rétegek* esetében a minden bizonnyal kulturális eredetű szexuális frusztrációk traumatikus emlékezete az a „máshol történés”, ami az egykor és most időbeliségét összemossa mesélődik el a kötet lapjain. Ennek a technikának, ha úgy tetszik, *ars poetica*-szerű megfogalmazását maga Krusovszky Dénes adta az *Elégiazaaj* című versében: „Te nem emlékezhetsz, de én / tényleg felemeltem az udvarvégi / sárban heverő öreg téglát azon a hajnalon, / és amit alatta találtam, / abból ki lehetett volna olvasni / a következményeket.”

A történeteink alatti történetek láthatatlan működése, a következmények kíméletlen láncolatába történő egzisztenciális belegabalyodás szomorúsága lengi át ezeket a novellákat — ugyanaz a „lassú, nyomasztó surrogás”, melyet a Literán Bán Zoltán András vélt meghatározónak az *Elromlani milyen* című kötet egyik verse kapcsán³ —, ám itt ez időnként kellemetlenül direktnek tűnik. A maximális fokra beállított hatásgépezet nemcsak a szerkezeti megoldások eddig érintett monotóniájában fed fel működését, de — bár ez talán ízlés kérdése — az időnként közhelyes és/vagy teatrális motívumok halmozásában is, kedvencem ezek közül a zsákba zárva haldokló kiscicák képe *A tisztáson* szövegében. A leggyakoribb napszak természetesen az éjszaka, a sötétség képei az egzisztenciális csődhelyzetek metaforikus jeleiként novelláról novellára vándorolnak végig a kötet lapjain, ritkábban a szöveg funkcionálisan működő, érzékeny finomságú metonimikus alakzataiként (mint *Az új vadak* fotósá-

² SÁNTHA József: *Ha Káin távozik ma éjjel*, Jelenkor, 2010/1, www.jelenkor.net/archivum/cikk/1885/ha-kain-tavozik-ma-ejjel.³ BÁN Zoltán András: *Tapintatos depresszió*, Litera, 2009. június 13., www.litera.hu/hirek/tapintatos-depresszio.

nak sötétszobája esetében), hol pedig kimódoltnak tűnő hatás-elemként, az elveszett sorsok kilátástalansága hatásosnak szánt illusztrációjaképp (*A tisztáson; A harmadik ember; Ramszesz szeme; Ismeretlen égbolt; Az éjszaka vége*). „Mert szépségről szó sincs, ez csak egy éjszaka” — fogalmazza meg ugyanezt a líra nyelvén *Az utolsó dolgok* című versében Krusovszky.

A sötétség képei a halált nem csupán átvitt, de némi-képp konkrétabb értelemben is megidézik, mégpedig a sedleci osszarium ekphrasis-szerű bemutatásával a *Mélyebb rétegekben*, illetve ugyanezen csontház XIX. századi megépítését elmesélve *Az éjszaka vége* történetében. Ez utóbbi amúgy a maga terjedős, kimódolt semmitmondásában vitathatatlanul a könyv leggyengébb írása, nehezen érthető, miért került bele egyáltalán ebbe a kötetbe. Vagy bármely kötetbe. (*A felesleges part* egyik verse, *A csontkápolna* egyébként szintén e hátborzongató építményt emelte tárgyává.)

A csontház morbid, monumentális pusztuláskatedrális első körben — az éjszaka képeinek metonímiájaként — nyilván a novellák szereplőinek halálközeli létmódját emblematizálná, ám műalkotásként történő felfogása átvezet Krusovszky kötetének egy másik tematikus szövegcsoportjához, amely az alkotás és a halál, a művész és polgár viszonyát is érinti. Az imént említett *Az éjszaka vége* című történet mellett ezzel foglalkozik *Az új vadak*, mely viszont véleményem szerint a kötet legizgalmasabb, legmozgékonyabb szövege — erről mindjárt kicsit részletesebben —, és az írásom elején e tekintetben talán kicsit igazságtalanul rövidre zártan említett *Mielőtt apámat kettéfürészték* című szöveg, melynek cirkuszi befejezése szintén felkínálja a művészet-valóság, realitás-fikció metanarratív értelmezési lehetőségét. És ide tartozik a *Ramszesz szeme* címet viselő, a New York-i művészkolóniában játszódó történet, középpontjában egy kiállításmegnyitó attrakciójaként bemutatott, akár autotextusként is felfogható installációval.

A metapoétikai elemek dominanciája Krusovszky költészetében *A felesleges part* kötetben vált jellemzővé,⁴ *A fiúk országában* ez a szerkesztési elv legátgondoltabban *Az új vadak* szövegét szervezi. Ám e novella nem csupán e finoman megformált önreflexiók háló szerkezeti és motivikus elemeinek mozgatója miatt érdekes, hanem mert magától értetődő könnyedséggel teremt meg azt az atmoszférát, melyet a kötet mechanikusan alkalmazott poétikai megoldásokkal operáló, nem ritkán modoros nyelviséggel andalító szövegei többnyire nem nagyon képesek létrehozni. Ráadásul az a poétikai eszköztár, amelyet alkalmaz, tulajdonképpen csöppet sem idegen a többi novella világától, ám a motívumok kapcsolódásainak könnyed mozgatója, illetőleg a nyelvi dekorumok minimalisra csökkentése felszabadítja a szöveget a precíziós hatásgepezetnek történő kiszolgáltatottságából.

A házaspár leépüléstörténete tulajdonképp ezúttal is egy áthallásos máshol-történés következményeit rögzítő, a fiatalkori alkotói ambícióit feladó, feleségével vidékre költöző és rendőrségi helyszínelő fotográfusként dolgozó egykori fotóművész idődimenziókat egymásra rétegző, az egykor és most már elemzett op-

pozícióját kijátszó szöveg. A motívumok egymást erősítő komplexitása, változatos összefüggésszerkezetbe történő átmozgathatósága ez esetben azonban roppant gazdag jelentésuniverzummá tágítja a novella tulajdonképpen egyszerű történetét. Itt történik meg az a szerzői bravúr, amelyre a kötet többi szövege jobbra csak törekszik, hogy tudniillik a hiány önmagán túlmutató szemantikai bőséggé lényegülve át úgy mutat föl valamit a romlkony emberi létezés mélyszerkezetéből, hogy ezzel együtt, ennek tükröként az erről szóló műalkotás hasonló létmeghatározottságát is allegorizálja. Izgalmas megfeleltetések tükörjátékában értelmezi egymást a fotós egész napos erekciója és felesége meddősége, a valamikori gyerekszoba lassan sötétkamrává lényegülő egzisztenciális allegóriája, mely ugyanakkor az alkotás természetlenül magányos, meddő (s ily módon a feleség alakjával is összefüggést teremtő) terepe, a helyszíneléskor fényképezett halott nő leírásának egybemosódása az alvó feleség azzal teljesen megegyező, mintegy szövegszerűen egymásra fotózott alakjával, akinek hirtelen ötlettől vezérelt lefényképezésében kettejük végleg elcsesztett életének pillanatfelvételeként a halál, a szexualitás és a művészet metaforikus szövegrétegei omlanak eggyé.

A történet végén a férfi komótos önkielégítésének aktusa az autoerotikus élvezet és az egzisztenciális, biológiai illetőleg művészi terméketlenség dimenzióit hívva kölcsönös megfeleltetésbe tulajdonképpen a városba történő visszaköltözés, az új élet tervének kudarcát is előre sejteti ebben a hosszabb, önálló elemzésre is kínálkozó történetben.

A fiúk országa kilenc története meglehetősen zárt világot alkot. Nem feltétlen a már címében is jelzett (ön)meghatározás maszkulin látásmódja vagy problémahalmaza tekintetében, illetőleg az „apák” normatív rendjének szintén látványos törlése okán. Arra a poétikai zártagra gondolok, mely épp a maga takarékos anyaggazdálkodásából fakadóan lenne képes intenzív sűrítettséggel jelentéstartományokat kibontani az üres helyek, a hiányok fenyegető bázisán, ám ez Krusovszky novelláiban nem igazán történik meg.

Az írásról című esszéjében írja Carver, hogy az általa (Krusovszkyhoz hasonlóan) oly kedvelt feszültség, fenyegetettség, veszély érzékeltetéséhez elsősorban egy világos nyelv szükségeltetik. Egy olyan nyelv, mely „mozgásba hozza a részleteket, amelyek megvilágítják az olvasó számára a történetet.”⁵ *A fiúk országa* érzésem szerint nem találta meg ezt a nyelvet, a lírai fátyolozottságú, néhol modorosnak ható szövegrések helyenkénti eluralkodása és a szerkezetbe kódolt szikár fenyegetés szándéka a legtöbbször kioltja egymást, minek következtében aztán nem minden esetben jönnek mozgásba azok a bizonyos „részletek”. A zárttság tehát — elsősorban *Az új vadak* nagyon üdítő kivételétől eltekintve — inkább önmagába zárulásként, semmint a zárt forma által keltett nyitási lehetőségek megvalósulásaként jellemzi Krusovszky Dénes írásait.

⁴ HORVÁTH Györgyi: *Kizökkent, kérdez, összeroppan*, Magyar Narancs, 2012. február 2., magyarnarancs.hu/konyv/kizökkent-kerdez-összeroppan-78570.

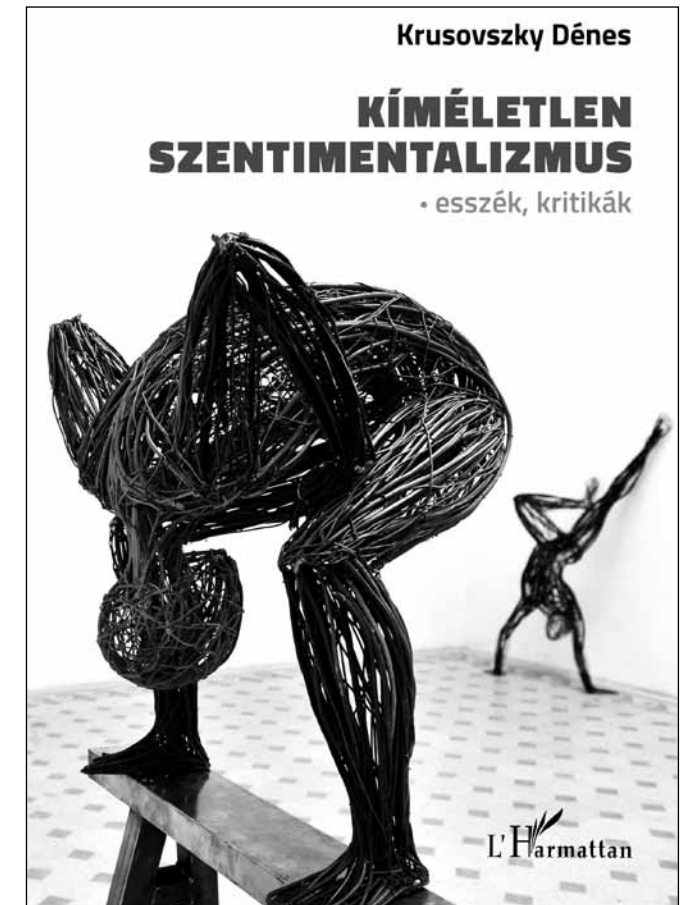
⁵ Raymond CARVER: *Az írásról*, Helikon, 2003/1–2, 17.

Valamilyen valami

(Krusovszky Dénes: *Kíméletlen szentimentalizmus. Esszék, kritikák. L'Harmattan, 2014*)

(1) Nemrég Balajthy Ágnes emlékeztetett lendületes írásának felütésében arra, hogy az utóbbi egy-két évtized költészetét olyan bináris és ráadásul hierarchikus oppozíciók mentén értelmezni, mint amilyen a komolyság–komolytalanság, közéletiség–apolitikusság, kevésbé produktív.¹ Különösen mivel az *új érzékenység* (*Neue Sensibilität*) fogalma — amelyet a magyar költészetre valószínűleg Kulcsár Szabó Ernő alkalmazott először² —, mely irodalomtörténeti és -elméleti fogódzót adhatna — lévén a különböző komolyságok és komolytalanságok legnagyobb közös osztója —, mára alaktalanná vált. Ugyanakkor Szilasi László kissé visszhangtalan kísérletét az *új komolyság* (és komolytalanság, esztétizmus stb.) fogalmának bevezetésére — noha valóban kifogásolható — közel sem tartom haszontalannak.³ Éspedig azért nem, mert ideje volna, hogy kortárs költészetünk egyik legmeghatározóbb áramlatáról — hovatovább köznyelvével⁴ — tudjunk végre körülírás, körülményeskedés nélkül beszélni. Tehát véleményem szerint — jelentése akármennyire is esetleges, sőt nem valódi, legfeljebb csak szituatív — az *új komolyság* fogalmának haszna már önmagában a megnevezés szándéka. S ha azt találjuk, mondjuk a „mindenkori új komolyság” fogalmát bevezető Blumenberg nyomán⁵ — aki többek között arról beszél, hogy a korszakfordulók velejárájaként az újabb mindenkor hirdeti újdonságát és a korábbival szemben komolyabbnak (valamilyenebbnek) tételezi magát —, hogy az *új komolyság* üres fogalom, talán akkor sem kell rögtön megszabadulni tőle, inkább érdemes tartalommal megtölteni.

(2) Hasonlóan viszonyulok Krusovszky Dénes címmé emelt fogalom-kísérletéhez, a *kíméletlen szentimentalizmushoz* is, mely jól láthatóan szintén az *új érzékenységnek* és *komolyságnak* (és az amerikai irodalom próbálkozásának, a *new sincerity*-nek, vagyis *új őszinteségnek*) egyfajta, talán azoknál valamivel hangzatosabb variációja. A különbség a *kíméletlen szentimentalizmus* és az *új komolyság* között, hogy utóbbi kidolgozása még várat magára (ha ezután szükséges még egyáltalán), míg Krusovszky kötetete határozottan körülkeríti — jöllehet szánkba nem rája —, ő mit tart fontosnak a kortárs költészetből. Márpedig úgy van, ahogy



a kötet hátsó borítóján írja Szilasi: „nem minden nemzedéknek adatik meg olyan kortárs értelmező, aki folyamatosan együtt mozogva a legújabb fejleményekkel, lépésről lépésre vezethetné be övéit és tétova olvasóikat a szépirodalomba. Ilyenkor a művészek maguk értelmezik saját műveiket, jelölik ki a hozzájuk vezető elődöket. [...] Krusovszky Dénes saját kortársai [...] és egyre fontosabbá váló elődeik [...] irodalmának dolgában egyaránt roppant értékes és finom tanácsokat ad.”

(3a) A kötet egyik legfontosabb előfeltevése vagy állítása, hogy vége a posztmodern „iskolaköltészetnek”.⁶ Kiss Judit Ágnes, G.

¹ BALAJTHY Ágnes: *Szabadpolc*, Litera, 2014. június 12., www.litera.hu/hirek/szabadpolc-73979 [letöltve: 2014. július 13.]

² KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*, Atheneum, Bp., 1993, 160–196.

³ SZILASI László: *A csenden belül*, Élet és Irodalom, 2011. április 22., 21.; TURI Tímea: *Vulkán vagy bánya. Lanczkor Gábor és a (nem) személyes vers. Megjegyzések az újkomolyság, az új személyesség és az új esztétizmus lehetőségeiről*, Jelenkor, 2012/1, 93–98.

⁴ BALÁZS Imre József: *Ne legyen túl szép* = B. I. J.: *Az új közép*, Universitas Szeged, Szeged, 85–88.

⁵ HANS BLUMENBERG: *A korszakfogalom korszakai*, ford.: TÖRÖK Ervin, Helikon, 2000/3, 303–323.

⁶ Ez nem előzmény nélküli, lásd például: KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Magát mondja, / ami írva van*. *Jegyzetek az újabb magyar líráról*, Prae, 2008/2, 5–15.

István László, Térey János köteteit részben vagy egészben játékoságukért, a változatos versformák könnyű klasszicizmusáért — melyek, ha jól értem, egyfajta felszínességet jelentenek — bírálja. Leginkább Kiss kapja meg a magáét — „a jólformáltság sematikussága, a hagyományérzékeny képalkotás közhelyességbe, a frappánságigény görcsös csattanóvadászatba fordul gyakran” (128) —, míg Géher és Térey csak felemás, de összességében pozitívba hajló ítéleteket kapnak, még hozzá korábbi költészetük teljesítményére, újító szándékukra hivatkozva.

Nagyon érdekes, ahogyan a posztmodernnek egy újabb sajátossága, a transztextualitás szempontként felmerül. A Marno János *Nárcisz készüljéről* írt recenzióban olvashatjuk, hogy bár sok idézettel és utalással dolgozik, „mégsem válik irodalmi irodalommmá” (103). Ekkor eszünkbe juthat Simon Márton mindkét vagy Nemes Z. Márió (továbbiakban NZM) legújabb kötete, melyek végén a *Bevezetés a szépirodalomba* függelékére emlékeztető névsorolást találhatunk, de gondolhatunk akár Krusovszky saját versesköteteinek akadémiai pontosságú hivatkozásaira is. Hogy a kortárs fiatal költészet miként használja az idézeteket, arra jó példa — Krusovszky is ezt emeli ki az *Alkalmi magyarázatok a hísról* kötetről írott kritikájában — NZM *Szabó Lőrinc naplójegyzetei első infarktusról (1951)* című szövege, mely voltaképpen egészében intertext — jóllehet talált szöveggént a duchamp-i *ready made* vagy az aragoni kollázs felől is lehetne értelmezni. A transztextualitás NZM lírájának egyik legizgalmasabb része, utalásai a konkrét textus játékba hozásánál eggyel mélyebbre lépnek.⁷ A Sheryl Suttont említő *Az afrikai síkságok növényevői* című vers például indirekten, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* kötetben keresztül utal a Pilinszky-életműre. A versbeszélő barátnőjének lesbikus kapcsolata Sheryl Suttonnal pedig olvasható finom, inverzált utalásként — ezúttal Pilinszky magánéletére. Szintén figyelemre méltó, ahogy a kötet zárata, az *Anyás vers C.-nek* József Attila-allúzióival (*Mama; Óda; Szabad-öletek jegyzéke*) visszamenőleg értelmezheti újra a lírai én beszédpozícióját, az anya- és nőviszonyokat, a pszichoanalitikus tartalmakat.

(3b) Számomra fontos a jelen kötet magától értetődő kánonalkotó, kánon-újrarendező gesztusa is. Egyfelől üdítő, hogy nem érzi szükségét az apagyilkosságnak — inkább pozitív példákat állít elének, kevés a negatív kritika, és azok sem a „lebaszós” fajtából valók. Másfelől végre szó esik mondjuk Gál Ferencről: Krusovszky végre leírja az *Ódák és más tagadások* apropóján, hogy Gál fontos a „kétezres évek derekán indult szerzők” — vagyis saját generációja — számára, elődjüknek tekintik, 1998-as *Újabb jelenetek a bábuk életéből* című kötetét legendásnak titulálja, végül szövegét már-már fenyegetően így zárja: „Ne kelljen már a következőre megint egy évtizedet várni”.

Bár Tandoriról szólva mára közhelyszerű konszenzus, hogy nemcsak a magyar költészet, de egész irodalmunk origója, néha még a Farkas Zsolt-féle, mára hasonlóan közhelyként működő *bon mot*-k elhalkítják ezt a véleményt, „az élet rövid, Tandori hosszú”, vagy amit Krusovszky is idéz: „a Tandori-

művek olvasásának végterméke: néhány gramm arany és hatalmas meddőhányóhegyek”.⁸ A *Kíméletlen szentimentalizmus* egyik legexplicittebb üzenete, hogy olvassuk újra Tandorit, méreteiből kifolyólag bármily lehetetlen, nyissuk föl az életművet és rendezzük át — tegyük láthatóvá azt a „néhány gramm” aranyat.

Másképp van ez a Marnóval foglalkozó szövegeiben, ahol Krusovszky maga áll neki a munkának, és mutatja meg, miként lehet közelíteni az egyébként hozzáférhetetlenül enigmatikusnak titulált Marno-költészethez. A *Nyers fogalmak. Metafizika és anyagszerűség Marno János lírájában* című esszének izgalmas szempontja, amikor a Marno-líra gondolatritmusával együtt mozgó fonológiára mutat rá, és azt a hangköltéssel párhuzamba állítja. Ugyanígy izgalmas az a kérdés, hogy a vers (és így a jelentés) megképződését a gondolatritmus vagy a zeneiség irányítja, segíti vagy gátolja? Mindezzel ennek a költészetnek az avantgárdban gyökerező jellegzetességeit ragadja meg — noha azt állítja, hogy csak a neoavantgárd skatulyába (ahogy se a későmodernbe, se a posztmodernbe) nem helyezhető ez a líra. Az avantgárdra jellemző ugyanis a szerves (nek gondolt) versépítkezés: a részek nem egyenlők az egészszel, a gyakorlatban kollázs- és montázs technikával megvalósuló asszociációs lánc nehezen követhető, ráadásul a (például fonológiai) hatáskeltés kitéríteti az értelmezést.

(3c) A legfontosabb poétikai belátásnak mégis azt gondolom, amikor Margócsy szó- és mondatpoétika elméletére⁹ hivatkozva megállapítja, hogy Marno lírájában „mintha a szintaktikai munka a szemantika újrapozicionálása érdekében (is) alakulna, azaz mintha a mondat a szó helyzetbe hozását tűzné ki célul.” (26) Ez már csak azért is érdekes, mert Szilasi abban a cikkében, amelyben az *új komolyság* fogalmát használta, arról is beszélt, hogy „Szijj Ferenc verseiben [...] a szavak annyira erősnek és pontosnak tűnnek, a mondatok pedig annyira ziláltak, törtek és annyira sokféleképpen strukturáltak, hogy felmerül a gyanú: ennek a kortárs poétikának a középpontjában, meglepő és kissé tényleg archaikus módon, talán mégiscsak a szó áll. A lexika mintha fontosabb lenne, mint a szintaxis.”¹⁰ Jóllehet én a Szijj-mondatot — amelyhez egyébként igen közel áll a Krusovszky-féle versmondat — újra csak a kollázsszerűség felől ragadnám meg, tagmondat-törödékek hol szorosabb, hol lazább láncolatoként értelmezném. Mindenesetre érdekes, hogy a tárgyalt kánon két kiemelten fontos alkotója is egyfajta határhelyzetben mutatkozik, sőt született Kemény István lírájáról is hasonló értelmezés.¹¹ Ráadásul ha fel-

⁷ Lásd erről részletesen: FARAGÓ Kornélia: *A Másképp, mint lenni = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*. szerk.: BOROS Oszkár – ÉRFALVY Lívia – HORVÁTH Kornélia, Ráció, Bp., 2011, 239–244.

⁸ FARKAS Zsolt: *Az író ír. Az olvasó stb.* = F. Zs.: *Mindentől ugyanannyira*, JAK–Pesti Szalon, Bp., 1994. mek.niif.hu/01300/01378/html/tandori.htm [letöltve: 2014. július 13.]

⁹ MARGÓCSY István: „névszón ige” = M. I.: „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, Bp., 1996, 259–281.

¹⁰ SZILASI: *i. m.*

¹¹ FEKETE Richárd: *Az ironia és a gyűlölet kora. Kemény István politikai költészetének legújabb fejleményeiről*, Irodalmi Páholy, 2011/szeptember, 15–21.

figyeltünk — akár NZM régi Krusovszky-kritikája,¹² akár Lapis József megjegyzése révén¹³ — arra, hogy a fiatal költészetünk meghatározó alakzata a hasonlat — amely egyszerre ráutalt a mondatszerkezetre és „hozza helyzetbe” a szót —, úgy egyértelmű poétikai rokonságot fedezhetünk fel a nemzedékek között.

(4) A kötet főbb előfeltevéseinek, állításainak átgondolása ugyanakkor rámutat egy szépséghibára is. Az első szöveg — *A költészet aktualitása. Megjegyzések a kortárs magyar líráról* — ugyanis határozott állásfoglalás nem is annyira a kortárs líra, hanem a kultúra és kultúrafogyasztás ügyében. A többi között két fontos dologra hívja fel a figyelmet: egyrészt az irodalom befogadási stratégiáinak elavultságára, másrészt a kortárs költészet (látszólagos) funkciótlanására. Ez az első írás a következőknél nagyobb léptékű, nem fókuszál egy szerzői életműre vagy egy kötetre: egyfelől javaslat a magyar kultúra és az arról való gondolkodás újrakalibrálására, másfelől viszont a *Kíméletlen szentimentalizmus* tulajdonképpeni programadó írása is. Méghozzá abban az értelemben, hogy milyen befogadói-kritikusi előítéletekkel közelítsünk a kortárs lírához — például legyünk figyelemmel annak aktualitására, ne kérjük rajta számon tehát mondjuk *a nagy verset*, ami abszolút kanonikus, ráadásul történetietlen gesztus. Ez a nagyobb léptékű írás, úgy érzem, megkívánt volna magának egy hasonlóan ambiciózus, szintetizáló jellegű párt, kiváltképp így érzem, ha a Krusovszky által is sokat hivatkozott Borbély Szilárd *Hungarikum-e a líra?* kötetére gondolok, melyet a *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* és a *Hét elfogult kommentár a magyar lírához* nagyon pontosan keretezett és tett egészé.

És ha már hiányokról esik szó: két-három szöveg is megemlíti Hajas Tibort, Erdély Miklóst, Balaskó Jenőt, vagy csak általában utal a neoavantgárd eszközkészletének kanonizáltságára. Másutt előkerül Simon Balázs, Sziveri János, Petri György neve is. Bár tudható, hogy a Puskin utca folyóirat, melynek egyik szerkesztője Krusovszky volt, jelentetett meg tematikus lapszámokat (sorrendben) Simonról, Sziveriről, Erdélyről és Petriről, és ezzel akár meg is elégedhetnénk, azonban egy-két, a neoavantgárdokról vagy mondjuk Simonról vagy Sziveriről szóló esszé mégiscsak hiányzik. A neoavantgárdokról különösen, hiszen a kötet több pontján Krusovszky maga hívja fel erre a hiányra a figyelmet.

A kötet egy másik hiányossága meglepő, ugyanakkor magyarázható is, még hozzá a megválogatott szövegtörzset meghatározottságával. A *Kíméletlen szentimentalizmus*nak ugyanis — gyenge poén, de — csakúgy, mint Krusovszky novelláskötetének, lehetne *A fiúk országa* a címe, mivel a fent egyszer már említett Kiss Judit Ágnesen kívül a kötetben tárgyalt egyedüli költőnk Takács Zsuzsa (igaz, a vele foglalkozó két szöveg a leg-

¹² NEMES Z. Márió: *Krusovszky Dénes: Az összes nevem*, Szépirodalmi Figyelő, 2006/3, 79–81.

¹³ „A sornál fontosabb lesz a mondat, a metaforánál gyakoribb a kimondás aktuálhoz és a mondás alanyához érzékenyebben kötődő, zavarba ejtő, nem egyszer homályos hasonlat” LAPIS József: *Enyhe mámor. A legújabb líra kihívásai az ezredforduló után*, Alföld, 2009/12, 76–84.

alaposabbak közül való). Persze talán nem kéne meglepődnöm, ha a Telep csoport nemi arányait veszem alapul.

(5) Nevezük a kétezres évek derekán indult szerzők líráját *bármilyen bárminek* is, az egyszer biztos, hogy a *Kíméletlen szentimentalizmus* minden kortárs magyar lírával foglalkozónak — ami, lássuk be, sajnos nem túl nagy közönség — alapmű. És ha szabad megjegyezni: cseppet sem másodrendű az apróbb hibák ellenére is nagyszerűen sikerült *A fiúk országa* mögött. Örülnék, ha Krusovszky Dénes ezentúl megmaradna nekünk költői, írói, műfordítói és szerkesztői munkássága mellett értekezőnek is.



Egydimenziós emlékiratok?

Smid
Róbert

(Nyerges
Gábor
Ádám:
Sziránó.
FISZ,
2013)

Manapság egyre gyakrabban olvashatjuk a húszas-harmincas éveikben járó szerzők prózaköteteinek fülszövegén a „generációs regény” fordulatot, némelyik (például Inkei Bence *Mirelírje*) pedig egyenesen „fontos generációs regény”-ként aposztrofálódik, még markánsabban prefigurálva saját olvashatóságát. Bár úgy szokás tartani, hogy a jó regényíró harmincöt felett kezdődik, a *Sziránó* bizonyos, leginkább a koherenciát érintő törései ellenére is, mint amilyen egy-egy túlzottan is önálló egység (*A halál nagy albuma*) szerepeltetése a kötetben, többet nyújt egyszerű sztorigyűjteménynél. Márpedig néhány fiatal kritikusnak az utóbbi időkben tett azon reflexióira építve, amelyek az induló író- és költőnemzedék, valamint azok kortárs ítéseinek egymásra találását sürgetik, Nyerges első regénye megtalálta azt a „piaci rést”, melybe illeszkedve egyértelműen többet tesz e generáció egymásra találásért, mint a megszakított *Kacsamesék* vakuemléke.

A *Sziránó* egymáshoz viszonylag lazán kapcsolódó, kronológiai sorrendet megbontó, ana- és prolepszisekkel dúított fejezetekből épül fel, melyeket látszólag csak a címszereplő — bizonyos esetben mindössze említésszerű — jelenléte köt össze. Tematikailag az iskolai közeghez hagyományosan társított eseményeket dolgozza fel, úgy is mint a párkapcsolatok bonyolultsága (*A flörtelmi gúzs*), a barátok árulása (*A La Fontaine-i hiénahadművelet*), az iskolai klikkesedés (*A Fasztyú szövetsége II.*), valamint a tanárok ellen elkövetett csínyek (*A reneszánsz gazember*). Teszi mindezt változatos zsanraimitációkkal a kötetnyitó *...és az égiek* eposzi szituációba vegyített piaci regiszterétől kezdve a vademberre irányuló civilizációs törekvéseken (*A nem voltaire-i Cecilke*), továbbá az osztálybeli cserekereskedelem társadalomelméleti és mikrogazdasági fejtegetésén (*A Fasztyú szövetsége II.*) keresztül egészen az irodalom megfelelő keretek közötti terapeutikus hatásáig, illetve — megzabolázatlan formában — veszélyes gyakorlatként való feltűntetéséig a függelékben. Márpedig ez utóbbi mellett azért sem mehetünk el megjegyzés nélkül, mert a széttartó elbeszélősszálak majd’ mindegyik történetben megtalálják és előtérbe tolják a fikció öngerjesztő természetének trópusát. Legyen szó az első barátnő megtartása okozta szorongásról (*A flörtelmi gúzs*), mely képzelt párbeszédzuhatag-

ként ömlik rá a főhősre, vagy az el nem ismertség okozta fájdalom politikai ok-okozatiságba fordulásáról a díjak bezsebelésével kapcsolatban (*A Wolfgang Amadeusok plakettje*). Ez a fajta áradás okozza azt, hogy a szöveg temporálisan is túlfut önmagán, vagyis egyrészt nem kizárólag az általános iskolai évekről értekezik, hanem proleptikusan, a későbbi tapasztalatok révén a narrátor kezd el reflektálni a csak számára múltbeli Sziránóra, másrészt pedig olyan horizontokat is megnyit, amelyek egy másik szereplő — a történet idején még pusztán mimetikus — viselkedésének eredetét képesek kontextusba helyezni és a textuális mozgások egyik elemévé tenni; így például Timinek a tévéből felszedett viselkedésmintáit beépítve a szöveg saját dinamizmusába. Az egyes fejezetek eseményei ugyanis leginkább nem a fikció elsődleges szintjén történnek meg, melyeket aztán a narrátor tolmácsol a szövegben, hanem a főszereplő saját nyelvi reflexiói által produkált képzelt megnyilatkozások időtartama alatt. Ebből kifolyólag a cselekvésnek a regény elsődleges szintjén bekövetkező hiánya valójában egyfajta performatívummá váltódik át: egy egyszerű kijelentés így vezethet el az iskola vezérének detronizációjához (*A klónrobotok bukott királya*).

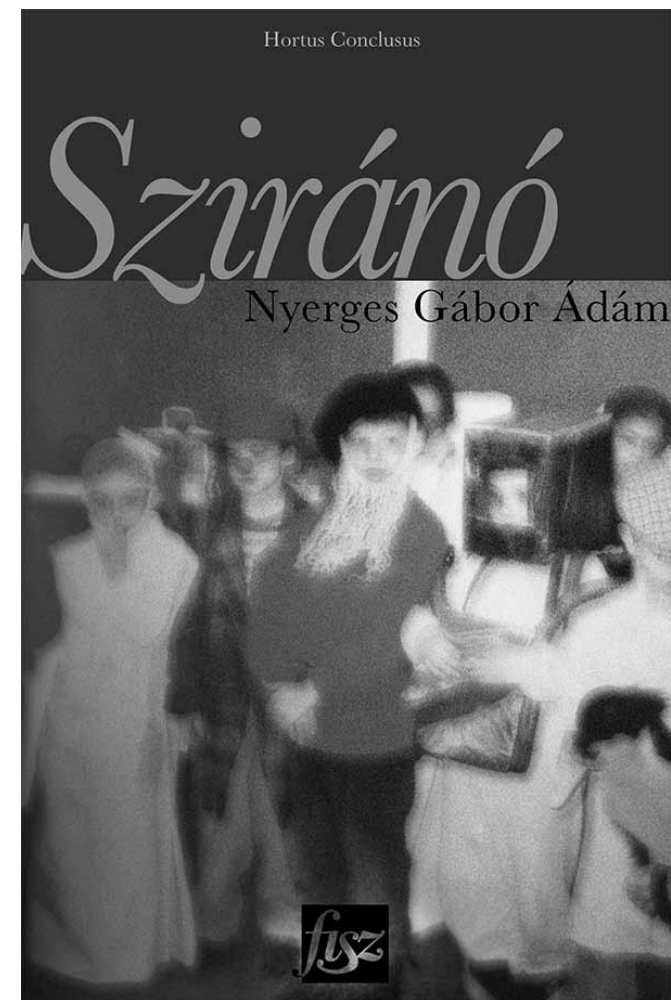
Mindezek ellenére a regény textuális teljesítménye első olvasásra látszólag kimerül a rengeteg közbeékeléssel és legfőképpen a nyelvre vonatkozó reflexiókkal tarkított mesélésben. Nyerges azonban képes kialakítani saját prózanyelvét azzal, hogy bár szándékosan nem a diáknyelvi regiszterből építkezik a szöveg — ennek lehetséges okára mindjárt rátérünk —, ennyiben pedig nem az életkorban későbbi kifejezésekkel képezi meg a produktív feszültséget, mint inkább arra az életkori sajátosságra mutat rá, miszerint egy-egy új szó, esetleg a gyerekek által képzett neologizmusok (például a *fasztyú*) kényszeresen ismétlődnek addig, amíg jelentésüket el nem veszítik. Az egymásra zsúfolt többszörösen összetett mondatok lendületességének köszönhetően az olvasó egyre inkább partnerévé válik a főhősnek, a megértést pedig a komplex szintaktika egyáltalán nem akadályozza, lévén a szerző, ha szövege nem jut is el a feltételezhetően rá hatással bíró Garaczi vagy Esterházy nyelvének egymásba ágyazott referenciális kapcsolataiig, ezt a tmézisekkel, inverziókkal és hiperbatonokkal megtört, mégis követhető és roppant szórakoztató szövegfolyamot előidéző stílust magabiztosan tudja nyújtani. Az ebbe inkább belezavaró, meglehetősen (és indokolatlanul) nagy számú kurzíválás a regény apró kellemetlenségei közé tartozik.

Az viszont már valódi neuralgikus pontként említhető, hogy miközben a kötet nagy energiát mozgat meg annak érdekében, hogy főszereplőjét minél előbbnek mutassa be, valahogy nem sikerül háromdimenzióssá formálnia Sziránót. Egyértelmű törekvése, hogy túldicséréssel és olyan bejárattott panelekkel, melyek eposzi jelzőkhöz közelítenek — ezzel a kötetnyitó motívumot végig a felszínen tartva —, valamint az *avant la lettre* értelmiségi sztereotipikus figurájával a klisészerűségből akarja megképezni Sziránó árnyaltságát. Ehhez járul hozzá, hogy a többi szereplő bemutatása túlnyomórészt nem az elbeszélő által közvetlenül

történik meg, hanem (például Timi vagy Cecilke esetében) a főhős fokalizáltságának segítségével, a szöveg intenciója szerint pedig ez is azt szolgálná vélhetőleg, hogy Sziránónak minél több oldalát (mint hősszerelmes, tanácsadó, közvetítő stb.) ismerjük meg. A fikció itt azonban saját technikai csapdáiba esik bele, mert a Sziránón keresztül átszűrt bemutatások bár kétségtelenül jól megírtak, képtelenek kompenzálni a címszereplőről szóló, hiperbolikusságuk miatt egyértelműen ironikusnak szánt elbeszélői kijelentéseket. Ez azt a fonák helyzetet eredményezi, hogy míg a legjobb barát, Áron esetében felfedezhetünk bizonyos jellemfejlődést, vagy például Timi, Cecilke izgalmas karakterként jelennek meg annak köszönhetően, hogy a főszereplő érzékletes nyelvezettel inszcenirozza jellemüket, maga Sziránó statikus marad saját emlékirataiban.

Az elbeszélői szólamnak tehát saját, eredeti intenciója — tudniillik Sziránó túlzások révén való bemutatásából fakadó azon reménye, hogy pusztán ironia segítségével képes lehet egy sokrétű alakot alkotni — fájoan beteljesületlen. Ennek tulajdoníthatóan a narrátornak nem pusztán Sziránó textuális kiteljesedését támogató beállítódásából fakadó másodhegedűsége, hanem főhőse megalkotásának csődje által előidézett minőségbeli másodrendűsége azért is hagy maga után némi hiányt, mert a szöveg egyértelmű és döntő kísérletet tesz arra, méghozzá a megfelelő pillanatban, a regényt valójában záró *...és a földi dolgok* után, hogy reflektáltta tegye az elbeszélő és főszereplő viszonyát. A regény erőssége ugyanis leginkább a *Sziránó és a színpadon* fejezetben, a fikció önleplezést végrehajtó aktusában jelölhető ki, mely performatívum révén a címszereplő kerül az implicit szerzői pozícióba, az addigi krónikás pedig Sziránóként lesz megnevezve, eltávolítva ezzel a szöveget az emlékirati státuszról. Csak így nyílhat arra lehetőség, hogy a *Sziránó* saját eredetére reflektálhasson, ugyanis nem pusztán Edmond Rostand drámájának hőstét idézi meg ekképpen, de annak a munkásságát — és szerzői pozícióját — is, *akiből* a mű született. A farsangkor úrhajósok öltözött Sziránó alakja egybevág a francia drámaíró holdbéli fikciós utazásával, ezzel még egyet csavarva a regény szkrípációs státuszán. Tehát ahogyan egyszerre utal az eredeti Cyrano de Bergeracra és a Rostand által megírtra, Sziránó úgy reflektál saját fikciós megképzettségére és az általa folyamatosan íródó többi szereplőre. E remek húzás miatt tűnhet elszalasztott lehetőségnek, hogy Sziránó karaktere az elbeszélői szólamon keresztül nincs árnyaltabban kidolgozva — miközben persze egyszersmind elnyeri jelentését az a gúnyos túlzásáradat, mely a narrátor felől a főszereplő felé árad.

Mindenesetre egy olyan performatív aktust ennek ellenére is képes kivitelezni a szöveg, hogy az olvasó egy idő után már saját általános iskolás emlékeit kezdi el felidézni a legszórakoztatóbb fejezetek (*Az első és utolsó cseppek*; *A blitzkrieg művészete*; *A reneszánsz gazember*; *A flörtelmi gúzs*; *A Fasztyú Szövetsége I–III.*) hatására, az olvasás által önmagát téve meg főszereplővé. Ezen önkéntelen olvasói magatartás, a regény olvasása közben a *saját* emlékek felidézése mintegy chiazmusává válik annak a



fikciós határátlépésnek, ahogyan — a már említett regénybeli szerzőcsere folytán — az alkotó Sziránó és az általa megírt főszereplő-alteregó Sziránó fúziója kiviteleződik: miközben a megkettőződött címszereplőn keresztül nyílik hozzáférésünk a regény minden történéséhez, ezt a lehetőséget éppen a regény végén szerzői funkcióba helyezkedett Sziránó ruházza saját magára valahogyan úgy, ahogyan egyáltalán a nevét felvette. Mert mint többször is tudomásunkra hozza a szöveg, saját magán kívüli senki nem hívta őt Sziránónak, holott a Krokett vagy Cecil gúnynevek híres körben elterjedtek társai között — amennyiben persze e társak szintén Sziránón keresztül kerülnek az olvasó elé. Így ahogyan a szerző (és holdbéli utazó) Cyrano de Bergerac és Rostand drámájának főszereplője, illetve valamilyen további (például Paul Auster *Holdpalotájában*) megírt Cyrano közül a fikció hatásmezijén belül nem jelölhető ki egyetlen „eredeti”, úgy Nyerges regényében is a szerző által megalkotott és a narrátornak köszönhetően elbeszélte történeteket a főhős nemcsak szüntelenül felülírja akkor, amikor azok számos esetben az ő nézőpontján keresztül artikulálódnak, de ő maga is belekezd fikciós szcenáriók konstruálásába (például párkapcsolata

lehetséges kimenetele kapcsán a *A flörtelmi gúzsban*). Ennyi-
ben pedig a főszereplő egyrészt egyértelműen belehelyezkedik a
nagy hatalmú elbeszélői és szerzői szerepkörökbe azzal, hogy a
többi karakter lépéseit magában megkoreografálja; ezért is logi-
kus lépés a szöveg részéről a *Sziránó és a színpónikus* fejezetben
ennek explicitté tétele, kiteljesítve azt a már a regény kezdetén
jelen lévő unikális performatívumot, hogy Sziránó saját magát
nevezhette el, megszólítását nem az elbeszélőtől vagy az implicit
szerzőtől kapta. Másrészt a főhős — ahogyan már említettük,
gyakran öngerjesztő, mindenfajta önmagán kívüli referenciát
nélkülöző — történetalkotó aktusai nemcsak a regényben ered-
ményeznek átrendeződéseket, de azon túlnyúlva az olvasó saját
általános iskolai élményeit is képesek alakítani vagy legalábbis
felidézni, ugyanazzal a fikciós fogással egybevágyóvá téve a szö-
vegen belüli és a befogadó világához tartozó folyamatokat az
olvasás során.

Csodálkozhatunk-e tehát a szegény, „lelkiismeretes irodal-
lom-barát” (sic!) Lónyai-Molnár Réka levelének parazitizmusán
akkor, ha az Nyerges Gábor Ádám általános iskolai éveit kéri szá-
mon egy olyan regényen, melynek olvashatóságához már eleve
letiltódik az a lehetőség, hogy csupán egyetlen ember emlékirata
legyen? Szükségszerűen kizárja magát innen ugyanis az az olva-
só, aki a Vivien és Viki nénik, a fikciós Nagy Dánielek és füg-
gelékként létező Dávidok, a halott Krisztiánok és élő Kornélok
szövegimmanens paronomasztikus kapcsolatait figyelmen kívül
hagyja, mivel a valódi verbális eseményeket, ahogyan például a
Bencéből Cecilke lesz, elvétí. E szöveg ugyanis csak annyiban tart
igény a rajta kívüli és a függelékben mégiscsak textualizált, ezáltal
szilárd referenciájától elszakított tudásra, amennyiben a megszól-
lások maguk lépnek túl azon, hogy a 90-es évek (diák)nyelvi
körképével szolgáljanak. Lónyai-Molnár Réka ezért lehet vak sa-
ját nevének hipogrammájára, holott nagyon is kitér a „Sziránó
szarán ló” csúfolódás hiányára egyrészt a szövegen kívüli esemé-
nyekre, vagyis az iskolai évekre, másrészt pedig a grammatikával
(a polyptoton alakzatán keresztül) a szemantikára hivatkozva:

„nyelvtani értelemben is értelmetlen”. Viszont a *Sziránó* úgy
nem lehet emlékirat vagy kordokumentum, ahogyan Rostand
Cyranója sem fordíthat háttal saját maga fikcionalizáltságának.
Így az az aktus, melynek következtében a *Sziránó* saját címsze-
replőjére ruhazza át a szövegszervezési feladatokat, egyben azt a
markáns tételt is kiolvashatóvá teszi, hogy annyiban van szüksé-
ge Sziránónak extratextuális elemekre, amennyiben azokban is
megtalálja a fikcionalizáltságot, vagyis amennyiben a Duna Tv
valóban leadta a 90-es években a Rostand-dráma filmadaptáci-
óját. Ha nem e felől közelítünk a regényhez, akkor az általános
iskolai éveket lezáró *Wolfgang Amadeusok plakettjének* a kötet első
harmadában elfoglalt pozíciója, valamint a kötetnyitó ...és az égi-
eknek a ragozás révén kivitelezett, a kötetzáró ...és a földi dolgokra
utaló anaforája szülte anakronizmus, ugyanolyan befoghatatlan-
nok maradnak, mint a fikció azon jogosítványai, melyek Cyranót
a Holdra, Sziránót pedig az egyetemi könyvtárba repítették.

Gyermekbetegségei ellenére az újraolvasásra készített össze-
tett narrációs struktúra, a protobölcsész főszereplő, a mindent
elmondani akaró, fecsegő elbeszélői tónus, sőt még az egyes szö-
veghelyek klisés műfajimitációi is mind hozzájárulnak ahhoz,
hogy a húszas-harmincas éveikben járó olvasók közel érezzék
magukhoz a *Sziránót*. Ugyanis 35 év alatt, ha exkisdobosokat ta-
lálhatunk is, úttörőket már jóval nehezebben, márpedig Garaczi
Lemúrja után a 2010-es éveknek szüksége volt egy olyan fikciós
alakra, aki ugyanazt a korcsoportot képes kiszolgálni, mint tet-
ték azt a vallomások a 90-esekben. Ehhez természetesen szükség
van egy jóval konzisztensebb szöveganyagra, és a jelenleginél —
legyen akármennyire szép teljesítményként értékelhető az eposzi
kellékek időről időre visszatérő használata — konzekvensebb
szövegszervezésre. Ez mindazonáltal nem jelenti azt, hogy az
elbeszélői tónus spektrumának szűkülésére feltétlenül szüksége
lenne, inkább olyan koherencia kialakítása sürgető, mely megte-
remtené az alkalmat további, a fikció által indukált olvasói nosz-
talgására, ezzel a *Sziránót* egy regénysorozat (esetleges trilógia?)
első darabjává alakítva.

