

Tóth
Orsolya

Három az egyben

(Vaderna
Gábor:
Élet és
irodalom.
Az irodalom
társadalmi
használata
gróf Dessewffy
József
életművében,
Ráció,
2013)

Vaderna Gábor első monográfiájának főcíme sokak számára ismerősen cseng: felidéz egy kortárs hetilapot — s a XIX. századi magyar irodalom történetében járatosak számára egy folyóirat címét is: Élet és Literatúra. Ez utóbbihoz — az élet és a literatúra kapcsolatára vonatkozóan — ma már terjedelmes lábjegyzet kívánkozna, s több forrás is utal rá:¹ jelentésükről s folyóiratcímeként megjelenő funkciójáról már a kortársak véleménye is megszólalt. Vaderna könyvének címe felidézi, s maga kötet kitérít a két fogalom asszociációs körét.

A bevezető fejezet Kazinczy Ferenc nevezetes tanulmányának egyik kevésbé ismert passzusával, s egyttal történeti perspektívával indít: „Valahol a' Literatúra virágzásra fakadt, a' Nemzeti Nyelv mindenkor szenvedé változást, mert az Élet' nyelve Könyvek' nyelvéné válván, az új ideákhoz magában nem találta készen szokat 's az Író kénytelen vala a' gondolatot és érzést élesbb vonásokkal kirajzolni, 's azoknak gyakran alig-érezhető különbségeiket kijegyezni.”² Az élet és a könyvek nyelvének megkülönböztetése egy rendkívül összetett nyelvelméleti és nyelvfiziológiai hagyomány segítségével interpretálható. A Kazinczy-szöveg kontextusában ez csupán annyit is jelenthet, mint amire Vaderna utal: az élet nyelve alatt a köznyelv, míg a könyvek nyelve alatt egy igen tágan értelmezett — a tudományokra és a szépirodalomra egyaránt kiterjedő — irodalomfogalmat értett. A szerző szerint azonban ennél többről van szó. A monográfia egyik téje az, hogy választ keressen a Kazinczy-idézetben is érzékelhető szemléletváltásra, az élet és a könyvek nyelvének megkülönböztetése mögött meghúzódó premisszára, s a két fogalom lehetséges kapcsolatára. Kérdésfeltevése arra vonatkozik, hogy az irodalom miként fonódik össze a különböző antropológiai diskurzusokkal. Célja egy kevésbé ismert kulturális világ kutatása, amely egy „olyan utópiát képzel el, mely a könyvek nyelvéné az élet nyelve felett gyakorolt uralmában látta az emberiség jövőjét.”³ Tudománytörténeti szempontból ez azt is jelenti, hogy az „élet” és az „irodalom” együttes vizsgálata ismét megpróbálja összekötni azt, amit két önálló diszciplína tárgyát és módszereit tekintve is egyre inkább szétválasztott.

Vaderna megfogalmazása szerint az élet nyelve inkább a történettudomány, míg a könyvek nyelve az irodalomtudomány, az esztétika és az eszmetörténet illetékességi körébe tartozott.

A kötet módszertani szempontból részben a mikrotörténetírás, részben a mindennapok történetének histográfiai előzményeihez kapcsolódik. Könyvének főhőse a magyar felvilágosodás kevésbé ismert figurája. Póór János tanulmányának⁴ állandó jelzőjét kölcsönözve: a „politizáló, művelt főúr”, Dessewffy József gróf, akinek figuráját két kismonográfia és néhány tanulmány állította középpontba. Bár főszereplőként viszonylag ritkán tűnik fel Dessewffy alakja a magyar irodalom- és művelődéstörténetben, mellékszereplőként rendszeresen — többek között — a Kazinczyról szóló könyvtárnyi szakirodalomban. Mint Vaderna megjegyzi, korábban Dessewffy figurája afféle bemerési pontként szolgált, hozzá képest mutatkozhat meg a többiek (Kazinczy vagy gróf Széchenyi István) nagysága. Azokban az írásokban, amikor értékelése is megtörténik (vagyis nem mentalitástörténeti adalékként lesz egy-egy elbeszélés része), hol pozitív, hol negatív beállításban kerül elének. A sajtószabadság történetében például egyértelműen pozitív szereplő, aki elsőként kezdeményezte az előzetes cenzúra teljes eltörlését. Másutt a szűk látókörű konzervatívok vezéralakja, aki társadalmi-rendi korlátai miatt nem is értheti Széchenyi reformterveit vagy Bajza romantikus stílusterkéveit. E most olvasható monográfia azonban szakít ezzel a hagyománnyal: a szerző olyan fókuszpozíciót talál, amelyből szemlélve Dessewffy pályafutásának szerteágazó területei megérthetővé válnak: „Nála ugyanis a társadalmi szerepből adódó társadalmi és diszkurzív gyakorlatok szervesen épülnek rá egy olyan antropológiai modellre, ahol élet és irodalom egymás összefüggéseiben mutatkozhat meg.”⁵ Vaderna meglátása szerint ugyanis Dessewffy az esztétikai tevékenységet társadalmi gyakorlatok összefüggésébe helyezi, miközben a (családi, baráti vagy nyilvános) társaságban megmutatkozó művelt, grációzus ember a klasszikus erénytanok elveit az esztétikai természetű érzékenységen keresztül érvényesíti.

A bevezető fejezet szinte *mise en abyme* formában rögzíti, mit is jelent ez a vizsgálódási mód a gyakorlatban. A klasszikus detektívtörténetet idéző cím (*Egy holttest Gróf Dessewffy József birtokán*) arra az eseményre utal, amelyről a gróf egy Kazinczy Ferencnek szóló levélben számol be: „A' minap egy szerentsetlen fel akasztotta magát egyk Erdőmbé; nem lévén itthon, Tótjaim nem akarták el temetni, és 8 napig bűdösítette a' levegőt, végtére ló farkára kötötték, 's úgy húzták és három határ közöt temet-

¹ Vö. FERENCZY Lajos *Szemere Pálnak, 1826. november 19.*, Élet és Literatúra, 1827, 409–410; SZALAY László: *Észrevételek a' Muzarion' III. és IV. kötetéről*, Landerer, Pest [1830].

² KAZINCZY Ferenc: *Orthológus és Neologus; nálunk és más Nemzeteknél*, Tudományos Gyűjtemény, 1819. XI. 1.; VADERNA, 11.

³ VADERNA, 17.

⁴ POÓR János: *Politizáló, művelt főúr. A fiatal Dessewffy József = Klasszika és romantika között*, szerk.: KULIN Ferenc – MARGÓCSY István, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 148–158.

⁵ VADERNA, 34.

ték el, hogy a' mennykő és rivants ne látogassa ki rekesztőleg Határomat, hanem mindeniknek jusson a' fátumból...”⁶ A levél még viszonylag hosszan folytatódik, s Vaderna ennek segítségével tárja fel a korabeli öngyilkosságok diszkurzív rendjének csomópontjait.

A későbbi fejezetek részben megtartják, részben — a határozott nézőpontnak megfelelően — átszabják a hagyományos monografikus kereteket. A korábbi szakirodalom és a forrászövegek tradicionális áttekintése az életpálya kutatási lehetőségeinek problémáival is szembesíti az olvasót. Bár többnyire érvényesül a biográfiai és monográfiai megszokott kronológiai rendje, Vaderna könyvében más összefüggésrendszerbe kerülnek az életpálya eseményei. A családtörténeti kutatások például a *Családi nyilvánosság* főcímet, *Nevelés és Bildung* alcímet viselő fejezetben olvashatóak. S a későbbiekben is a különböző nyilvánosságtípusokhoz való viszony strukturálja a kötetet: a harmadik fejezet a baráti nyilvánosság, a negyedik fejezet az irodalmi nyilvánosság, az ötödik fejezet az intézményesülő nyilvánosság keretei között vizsgálja az életművet. A szerző mindeközben természetesen figyelembe veszi a XIX. század elején átalakuló magyarországi nyilvánosságszerkezetnek egy, a nyugat-európai mintáktól eltérő sajátosságát. E szempontból Sándor István⁷ (sokáig úgy tűnt, tudománytörténeti zárványként fennmaradó) irodalomtörténeti vállalkozására támaszkodik: hiszen a szerkezetváltás Magyarországon nem egy polgári-értelmiségi rétegre épül, hanem részben a *bene possessionati* rétege által, részben a folyamatosan alakuló főúri művelődésszerkezethez tapadva alakul ki a XIX. század első évtizedeiben. E kulturális regiszterek azonban nem egymástól elválasztva működnek, hanem egymással szoros kapcsolatban.

A baráti nyilvánosságot középpontba állító fejezet arra a különös jelenségre próbál magyarázatot keresni, hogy miként maradhatott Kazinczy és Dessewffy olyan sokáig (a körülményekhez képest) szoros baráti viszonyban, miközben sem esztétikai, sem politikai, sem pedig nyelvfiziológiai nézeteik nem egyeztek meg. (E lehetőségek persze jobb esetben nem zárják ki a barátság lehetőségét, de Kazinczy körében ezek gyakran egyenként is feszültséget teremtettek). E különbségek részletes feltárása, s a mögöttük meghúzódó előfeltevérendszer szembesítése e monográfia nagy erényei közé tartozik. Grammatikai nézeteik különbségét részben az egyéni és a közösségi nyelvhasználat eltérő hangsúlyokkal történő értelmezésében, részben a nyelv géniuszaról alkotott eltérő felfogásban kereshetjük. Esztétikai nézeteik összehasonlításával két alfejezet foglalkozik: az első (*Ábrázolás és imitáció*) a Kisfaludy Sándor költészetének megítéléséről szóló vitát értelmezi részletesen. Dessewffy kritikus normarendszerének elemzése kapcsán rendkívül tanulságos (és szórakoztató) a dietetikai exkurzus: avagy miért is zavarta a gróft a pipa-motívum Himfy költészetében? Vaderna remek elemzése számot vet a pipázás korabeli, egymással szorosan összefonódó diskurzusaival: az egészségügyi megfontolásoktól kezdve a gazdaságtörténeti körülményeken át egészen a poétikai hagyomá-

Vaderna Gábor

ÉLET ÉS IRODALOM

Az irodalom
társadalmi használata
gróf Dessewffy József
életművében

ligatura

Ráció Kiadó

nyokig. Megjegyzendő, hogy a szerző módszere (itt — és másutt is) olyan típusú szoros olvasás, amely akár oldalakon keresztül részletezi egy-egy félmondat, utalás lehetséges korabeli kontextusát. Mindent (sőt annál is többet) megtesz egy-egy szöveghely tisztázása érdekében, ám nem kívánja lezárni *mindenáron*. Ezért gyakran e kulturális világ megismerhetőségének határával szembesíti az olvasót.

A második alfejezet (*Kontextusok és értelmezések*) a Csokonai-líra eltérő értékelésének hátterét tárgyalja. Kazinczy és Dessewffy vitájának egyik csomópontja a Muzarionban publikált Kazinczy-féle Csokonai-átírásokhoz és -értelmezésekhez kapcsolódott. Az eltérő vélemény egyik oka — mint Vaderna megállapítja — abban keresendő, hogy mást jelent a kritika Kazinczy és más Dessewffy gyakorlatában. Míg Kazinczy egyértelműen a recenziókban látja az irodalmi kritika jövőjét és az irodalmi ízlés csiszolásának útját, addig Dessewffy jóval szkep-

⁶ DESSEWFFY József *Kazinczy Ferencnek, 1815. április 17.* = KAZINCZY Ferencz *levelezése*, XII., s. a. r. VÁCZY János, MTA, Budapest, 1902, 490–493.; VADERNA, 20.

⁷ SÁNDOR István: *Író és társadalom. Fejezet a magyar felvilágosodás irodalomtörténetéből*. I. rész: *Főúr és nemes*, Szeged, 1945.

tikusabb ezzel kapcsolatban. Amikor kritikáról beszél, akkor többnyire egy kritikai gondolkodásmód mellett teszi le a voksát: kritikán a folyamatos korrekció eszközét érti, nem pedig az esztétikai és ízléskategóriák ütközési terepét. Őva int a kritika kirekesztő modorától, amelyet nem az esztétika, hanem az etika és az illetan körében értelmez.⁸ Vaderna cizellált érvelését itt most aligha lehet reprodukálni. Jelentőségét elsősorban abban látom, hogy jóval árnyaltabban jelennek meg a kazinczyánus recenziótípussal szemben kialakuló alternatívák, amelyet először Csetri Lajos korszakmonográfiájára⁹ tett opcionálissá.

Az *Irodalmi nyilvánosság* főcímet viselő fejezet az életpálya szépirodalmi termésének értelmezésére vállalkozik. Mint a szerző megállapítja, attól, hogy Dessewffy 1818-ban publikált regénye (*Bártfai levelek*) nem hagyott túl mély nyomot az irodalmi intézményrendszer világában, olvasóközönsége és sikere még lehetett. De nem volt sem ez, sem az. Az irodalmi kudarc története azonban ezúttal sem egyéni, egzisztenciális tragédia-ként cselekményesítődik. Vaderna kérdésfelvetése arra vonatkozik, hogy miként lehetett a könyv tágan értelmezett szerzői gárdája és az olvasóközönség reakciója között ilyen ellentmondás, illetve arra, hogy milyen keretek között értelmezhető az a jelenség, hogy a mecénásként is tevékenykedő Dessewffyt érdekli saját könyvének befogadástörténete: tehát nem csupán reprezentációs céljai, hanem irodalmi ambíciói is vannak.¹⁰ Ennek része az alkalmi költészet, amelyet a monográfia következő fejezete tárgyal. Vaderna célja ezúttal sem az esztétikai szempontú rekanonizációs kísérlet, s attól a lehetőségtől is óvakodik, hogy kortörténeti dokumentumként kezelje. A Dessewffy-versek egyébként egy korábbi fejezetben is fontos forrásszövegeknek bizonyultak, itt azonban egy sokat kárhoztatott költészeti szerepminta mérlegelése kapcsán válnak fontossá. A szerző meggyőző érvelése szerint a gróf verseskötete sajátos helyet foglal el a különböző tradíciók metszéspontján. „Egyeztetési kísérlete” arra vonatkozik, hogy számba vegye mindazt, ami egy tradícióban értékes, s mindazt, ami e tradíciót az újabb követelményeknek megfelelően átformálja.¹¹

Az ötödik fejezet kronológiai szempontból az 1820-as évek végén, a harmincas évek elején vizsgálja az életpályát. Azt az időszakot tehát, amikor Dessewffy irodalmi és politikai viták főszereplőjévé válik. Ezek közé tartozik a vita a sajtószabadságról, az úgynevezett *Hitel*-vita, illetve a Conversations-lexiconi pör.

Elsőként Dessewffy kéziratban maradt naplótöredékét veszi szemügyre, figyelembe véve a műfaj XIX. századi variációit. Vaderna (a pszichologizáló olvasatokkal szemben) a naplót társadalomtörténeti forrásként interpretálja. A főúri naplók (amilyen gróf Dessewffyé) egyfelől a társadalmi gyakorlat és reprezentáció személyes átélésének dokumentumai, másfelől a közösségtől elvonult privát én írásgyakorlatának lenyomatai.¹²

A következő fejezet a Dessewffy-életmű sajtószabadságra vonatkozó írásait elemzi. E szempontból nem lehet eléggé hangsúlyozni a kivételes forrásadottságokat, hiszen a gróf a levelezésben többször is foglalkozott a sajtószabadság elvi kérdéseivel, s

a Tudományos Gyűjteményben egy rövidebb értekezést kívánt megjelentetni a cenzúra eltörlésének előnyeiről.¹³ A gróf argumentációját elemezve Vaderna arra a következtetésre jut, hogy a cenzúra intézményét jogi és antropológiai (az emberi lélek szabadságára vonatkozó) érvekkel egyaránt támogatta. Dessewffy azonban alapvetően *ugyanazt* a politikai nyelvet beszélte, mint ellenfelei, s ugyanazt, mint a vármegyék, még akkor is, ha a hangsúlyokat nyilvánvalóan máshová helyezték.

Vaderna a *Hitel*-vitát tárgyaló fejezetben nem lát antagónisztikus ellentmondást Dessewffy *Taglalat* címen ismert reagálása és Széchenyi munkája között. Arra az intencióra hívja fel a figyelmet, mely szerint a „taglalás” által Dessewffy *jobbítani* kívánt a *Hitelen*, nem pedig elvetni azt. Ugyanakkor fontos kézirat források birtokában értelmezi újra a Széchenyivel folytatott polémiát, felvetve azt a lehetőséget, hogy kézirat formában terjesztett szövegek nem pusztán előkészítői a nyilvánosságra kerülő szövegváltozatoknak, hanem a rendiségre épülő politikai rendszer jól bejáratott kommunikációs formájáról beszélhetünk. Az ebből származó konklúziót érdemes szó szerint is idézni: „Mindez azt is jelenti, hogy az irodalom *underground* világa már önmagában is tagolt, s nem pusztán a reprezentatív nyilvánosság köréből vagy az induló polgári nyilvánosságszerkezetből kizártak élnek vele, hanem azokkal mintegy párhuzamosan, azokat kiegészítve hosszabb távon is számolhatunk azzal, hogy olyan figurák használják, mint például Dessewffy — aki habermasi terminusokkal — jól ismeri a reprezentatív nyilvánosság formáit, aki bizonyos tekintetben (például a sajtószabadság ügyében) a polgári nyilvánosság megteremtésén fáradozik, s aki a korabeli sajtónyilvánosságnak is aktív szereplője.”¹⁴

A kötetzáró nagy fejezet a Conversations-lexikon körül ki-robbanó polémia „sűrű leírásaként” olvasható. A vita — Vaderna szóhasználatát idézve — a magyar kritikátörténet „állatorvosi lova”: „Amilyen egyértelműséggel került be Bajza József és társainak Döbrentei és társai [ez esetben Dessewffy is — *T.O.*] feletti fényes diadala a magyar irodalomtörténetbe, olyannyira zavarba ejtő, hogy a szépen megkonstruált történethez mily mértékben találhatunk olyan adatokat, amelyek éppenséggel egy másik történetet támaszthatnak alá; hogy voltaképpen az egymás ellen viaskodó felek, miközben látszólag semmiben sem, azonközben szinte mindenben egyetértettek egymással; s hogy mily nehezen ellenőrizhetőek olykor az egyes állítások, különösen azok, amelyek az *opinio publicára* vonatkoznak; s hogy a szóbeli pletykák, az esettel kapcsolatos anekdoták mily változatos képet mutatnak.”¹⁵ Vaderna ismét bővíti a vita értelmezésébe bevonható

⁸ VADERNA, 151.

⁹ CSETRI Lajos: *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1990, 252–253.

¹⁰ VADERNA, 175.

¹¹ VADERNA, 197.

¹² VADERNA, 214.

¹³ VADERNA, 233.

¹⁴ VADERNA, 265–266.

¹⁵ VADERNA, 296.

kézirat források körét, s az egyes hozzászólásokat több szempontból is kontextualizálja: mert ha nem csak arra figyelünk, ki mit mondott, hanem arra is, hogy ezek a kijelentések milyen nyilvánosság számára váltak hozzáférhetővé, akkor láthatóvá válnak azok az aszimmetrikus érdek- és normarendszerek, melyek a feleket összekötötték vagy elválasztották egymástól.¹⁶

A befejezés — megőrizve a biográfia hagyományos menetrendjét — eljut az életút lezárásáig. Maga a könyv azonban a pályakép ellentmondásait firtató kérdésekkel, s az ezekre adható lehetséges válaszokkal zárul.

Vaderna munkája nem csupán Dessewffyról szól. Éppúgy nem, mint ahogy Carlo Ginzburg könyve¹⁷ sem csupán a Menocchionak mondott Domenico Scandella nevű friuli molnár története, hanem olyan esettanulmány, amely a részletek gazdagsága segítségével tud hozzászólni a korszakra vonatkozó legáltalánosabb problémákhoz. Mert miközben a szerző látszólag csak a Dessewffy-életpályát elemzi, olyan fogalmak, kategóriák le- és újjáépítését is elvégzi, mint az érzékenység és a felvilágosodás. Ez a lehetőség azonban — minden erénye mellett — néhol mégiscsak feszültségekhez vezet. Az elbeszélés üteme erősen gyorsul, másutt megszokott kontextualizáló igénye pedig óhatatlanul csökken, amikor például az élet és irodalom összefüggéseinek tudománytörténetét vázolja néhány oldalon keresztül. Az *Élet és Irodalom* éppen ezért számomra három könyv: egyben. Benne van a rendkívüli alapossággal feldolgozott forrásanyag; a Dessewffy-hagyaték mindmáig kiadatlan dokumentumaival. Kérdéses, hogy lesz-e igény és forrás a kiadására. Benne van egy Dessewffy-monográfia. Erről próbáltam nagyon röviden írni. És benne van egy felvilágosodás-monográfia. Ezt pedig szeretném egyszer elolvasni.

Szemes
Botond

Ottlik Géza manapság

(„A próza az, amit kinyomtatnak”.
Tanulmányok
Ottlik
Gézáról.
Szerk.:
Bednatics Gábor,
Hansági Ágnes,
Horváth Csaba,
Palkó Gábor,
Wernitzer Júlia,
PIM,
2014)

Ottlik Géza szerepének fontossága jóformán megkérdőjelezhetetlen a magyar irodalom történetében, ám pontos helye, az életmű egészének értékelése és annak vizsgálata a kultusz fényében újabb és újabb kérdéseket vethetnek fel. Ugyanígy az is, hogy a nem túl terjedelmes Ottlik-korpuszról szóló annál bővebb szakirodalom tud-e új, lényegi értelmezési utakat felkínálni, illetve hogy a jelen kérdésfeltevései felől mennyire aktuálisak ezek a szövegek.

A 2012 szeptemberében a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett „Próza az, amit kinyomtatnak” nevezetű konferencia tehát nem csak az író születésének századik évfordulója miatt volt jelentős esemény a hazai irodalmi életben. Ennek az előadássorozatnak az azonos című (tehát prózává változott) kötete jelent meg — Ottlik lassú, de biztos munkamódszeréhez híven — két évvel később, a *PIM Studiolo* sorozatának első darabjaként.

A kötetet Szegedy-Maszák Mihály, az Ottlik-diskurzust mai napig nagyon erősen meghatározó monográfia (elég, ha a rá történő hivatkozások számát nézzük a könyvben) szerzőjének tanulmánya nyitja. Az *Iskola a határon* belső idejével, időszereketével foglalkozó szöveg kitér az írás, sőt az olvasás idejére is. Ezáltal már itt hangsúlyossá válik az életmű és a főmű hatástörténetében való vizsgálata, amely az egész kötet egyik legfontosabb tárgyát képezi. Hiszen az *Iskola a határon* hatása és jelentősége elvitathatatlan; elég, ha a hetvenes években kialakuló, és a mai napig tartó kultuszra gondolunk.

Ezzel a kultusszal és az Ottlik-próza hatásával foglalkozik Korda Eszter tanulmánya is: megfigyelése szerint fellelhető az ottlik hatása a „Péterek” nemzedékének irodalmában (közelebből Nadas, Esterházy, Lengyel Péter, Györe Balázs, Parti-Nagy és Balassa Péter munkásságát vizsgálta), ám olyan egyéni kombinációkban, melyek nem feltétlenül kapcsolhatóak kauzálisan Ottlikhoz. Kordánál radikálisabb véleményt vall Németh Zoltán, aki a magyar posztmodern első jelentős könyvét látja az *Iskolában*. De látható a kötet olvasásakor: más irányú történeti megközelítések is érvényesek lehetnek a regény értelmezésekor.

¹⁶ VADERNA, 345.

¹⁷ CARLO GINZBURG: *A sajtó és a kukacok. Egy XVI. századi molnár világgépe*, Európa, Budapest, 2011; I. Klaniczay Gábor utószavát, 461.

Mártonffy Marcell szerint például a mű egy, az eredetit őrző, de jelentősen átértelmezett keresztény hagyományba illeszkedik; míg Horváth Csaba a nevelődési regények kontextusában vizsgálja a szöveget, és állítja, hogy annak „kizökkent” világa nem egyezik a műfaj egyéb, az univerzum teljességén alapuló műveivel. Az irodalomtörténeti hely meghatározására felhozható érvek és ellenérvek bőséges száma talán a kérdésfeltevés jelentőségének kétségbevonását is jelenthetik. Azaz a pontos besorolás helyett talán inkább a szöveg összetettségére kellene irányítania az elemző figyelmét. Innen nézve minden bizonnyal a legjobb megfogalmazás a klasszikus modernség és a posztmodern *határán* lévő műre a kötet előszavában olvasható, miszerint egyszerre „közvetítő és katalizáló” szerepet tulajdoníthatunk neki.

Szintén irodalomtörténetileg érdekes Hansági Ágnes írása, aki Ottlik és Márai prózáját veti össze — Tandori nyomán. Véleménye szerint az *Iskola* (amellett a fontos észrevétele mellett, hogy azon kevés könyvek egyike, melyek egyszerre részei az aktív és az ún. posztulált, azaz előíró jellegű kánonnak) fontos újítása Máraihoz képest, hogy a bizonytalanság és megfoghatatlanság mint központi tapasztalat tematizálódik benne. Több tanulmány is rávilágít, hogy ezek az elemek az életmű egészére is jellemzőek, sőt mondhatjuk, hogy lényegében ugyanazokat a problémákat célozzák Ottlik főbb művei: az egyén szabadságának megélését, az arra való emlékezés folyamatát és az emlékek kommunikálhatóságának nehézségét, esetleg lehetetlenségét.

Ezen a ponton érdemes felfigyelni arra a tendenciára, hogy az utóbbi időkben jelentős hangsúly tevődik Ottlik egyéb írása-ira, elsősorban a *Budára*. De ugyanígy izgalmas kérdések merülhetnek fel a *Hajnali háztetők* kapcsán, kitűnő példa erre Varga Betti tanulmánya, aki a műben lévő ellentmondásokban és „hibákban” tudatos írói szándékot lát. Elemzése szerint a kisregény Bébé festőből íróvá válását foglalja magában a két médium, valamint a valóság és a fikció kérdésének problematizálásán keresztül. (E folyamat felől nézve, olvashatjuk a remek észrevételt, új értelmezést nyerhet az „Egy festő temetése” cím is az elbeszélés legvégén.) A kisregény „ügyetlenségei” Bébé bizonytalanságainak tudhatók be, melyek a történetmesélés alapjaira kérdeznak rá és kapcsolódnak össze az egyén számára létfontosságú emlékezéssel. Varga Betti megfigyelését kiegészítve, az előzőket mintegy kiegészítve, Dobos István kötetbeli szavaival mondhatjuk, hogy az életmű (egyik) központi eleme nem más, mint az „életformává tett írás” gyakorlata.

Wernitzer Julianna tanulmánya is egy vizuális elemből indul ki: egy Ottlik-rajzot alapul vevő írása a *Továbbélők* és az *Iskola* különbségeit vizsgálja. Ahogy eddig többen, ő is az utóbbi összetettségére hívja fel a figyelmet, leginkább a térkezelés és -szerkezet felől. Ez a megközelítési mód még indokoltabb lehet a *Buda* vizsgálatokkor, hiszen a (nagy)városként elgondolt szöveg újabb elemzési módokat vethet fel. Sőt ezekhez izgalmas keretet biztosíthat a komoly irodalom- és kultúratudományi, a nagyvárosi léttel és városrepresentációval foglalkozó szakirodalom. Papp Ágnes Klára is erre vállalkozik tanulmányában, ám az

„A próza az, amit kinyomtatnak”

/
Tanulmányok Ottlik Gézaról

eddig elemzésekkel ellentétben megfigyeléseit összeköti Ottlik művei szubjektumképeinek változásával is.

Szépen kirajzolódik a kötetben, hogy a hatástörténeti vizsgálódások fontos mozzanata lehet a jövőben az *Iskola* és a *Buda* kapcsolatának részletesebb, új irányokból történő tanulmányozása. Hiszen a viszony korántsem egyirányú a két mű között: az *Iskola* utóbbi évekbeli recepcióján kimutatható a *Buda* hatása is. A motivikus vagy szerkezeti vizsgálódások hangsúlybeli eltolódásain túl még a *Buda* sajátos terminológiája (*színes gubanc, néző-szereplő én, ingyen mozi*, stb.) is észrevehető egyes, alapjában véve az *Iskolával* foglalkozó tanulmányokon (ilyen például Dobos István írásának eleje). Szegedy-Maszák Mihály a kötetben említi az *Iskola* a *határon* kritikai kiadásának szükségességét — amelyhez, az említett egymásra hatás fényében és Muntag Vince a *Buda* megjelenésének huszadik évfordulóján tartott konferencián elhangzott előadása nyomán hozzátelhetjük, hogy ahhoz a filológiai tisztázatlan utolsó regény kritikai kiadása is hozzá kell, hogy tartozzon.

A két mű közti kapcsolatot befolyásolja továbbá az is, hogy a *Buda* recepciója szembevető változáson ment át az elmúlt évek-

ben, de megítéléséről egységes konszenzus nem alakult ki — láthatóan a kötet szerzői között sem. A regények közötti egyezések és hasonlóságok felmutatásán túl talán érvényes lehet Bednancs Gábor megjegyzése, miszerint leginkább a későbbi műben egyes kijelentések „életvezetési szentenciákká redukálódnak”. Első ránézésre tehát egy kevésbé összetett szöveggel van dolgunk, mint mondjuk az elődje. Ám fontosnak tartom azt is megjegyezni, hogy a regény világán belül ugyanúgy igaznak hatnak az egyes tételmondatok ellenkezői is, még ha kevésbé is artikulálódnak egyszerű(nek tűnő) kijelentésekben. A világot modellezni kívánó gondolatfutamok kritikáját is tartalmazza a könyv, ugyanúgy, ahogy az egész vállalkozásnak — a *Buda* megírásának — a kudarcát is. Így egy roppant izgalmas és rétegzett szöveg jön létre, aminek pontos, értő tanulmányozása kifejezetten indokoltnak tűnik.

Ezt teszi a kötetből is kiemelkedő tanulmányában Vásári Melinda, aki a regényben lévő különböző médiumokat vizsgálja egészen újszerű módon. Az írás, a festészet, a film és a fotó szerepének összehasonlításán túl központba kerül interpretációjában a (magasabb szintű) matematika is. Lehengerlő módon bizonyítja, hogy a regényben olvasható elméletek az érzések pontatlanságáról és megfogalmazhatóságáról megegyeznek a kvantummechanika alaptételeivel, melyek szintén a bizonytalanságon és mérhetetlenségen alapulnak. Sőt a *Buda*ban lévő matematikai egyenlőtlenség nem más, mint Heisenberg 1927-es határozatlansági relációjának beemelése a mű világába. Továbbá kitér a kvantummechanika matematikai megfogalmazásának alapot biztosító, a mű világát is befolyásoló Hilbert-térre — amely név meglehetősen ismerősen csenghet a mű olvasóinak. Az egyes médiumokkal kapcsolatban felmerülő kételyek mellett megjelenik a szöveg, a szavak által létrehozott tér teremtő képességének hangsúlyozása, amiben az ottliki poétika egyik legfontosabb vonását írja le. Ugyanígy izgalmas megfigyeléseket tesz Hernádi Mária is a *Buda* kapcsán: véleménye szerint a regényben található három álomleírás megfeleltethető a könyv három fő idősíkjának, sőt azok kicsinyítő tükröként is működhetnek.

Az Ottlik-szövegekben megjelenő művészeti ágaknak az egyes műveken túli elemzését is megtalálhatjuk a kötetben — természetesen összefüggésben az életművel. Sággy Miklós például a *Hajnali háztetők* filmváltozatát veti össze a kisregénnyel, és meggyőzően mutatja ki a kultusz jegyeit az eredetinel jóval hangsúlyosabb politikai kontextusban. Mészáros Márton pedig alapos rádiótörténeti bevezető után Ottlik fiatalkori, a rádiózásról szóló írásaival foglalkozik. Bemutatja, hogy az író egy lírához közeli, leginkább a zeneiség és az irodalom kapcsolatából létrejövő médiumot képzelt el cikkeiben. Érdekes kérdés lehet a későbbiekben, hogy az ebből kiolvasható irodalomfelfogás milyen összefüggésben áll az utóbbi időkben hangsúlyozott ottliki vizuális narrációval.

Látható tehát, a tanulmánykötet sokszínűségét bizonyítja a legkülönbözőbb megközelítési módok együttes jelenléte. Erre további kitűnő példa Tátrai Szilárd az *Iskoláról* írt kognitív poé-

tikai elemzése, amely a medvei és bébei történetmondás stratégiáit veti össze. Lényeges meglátása, hogy a Medvétől fennmaradt kézirat semmiben nem indokolja, hogy azt önéletrajzként olvassuk, ugyanis szerzője nem teremt tér-idő-kontiguitáson alapuló kapcsolatot a történettel. Ám Bébé érzékelhetően így kezeli a rá maradt szöveget, ami által időjelbe kerülhet a regény hagyományos, közösségre elfogadott olvasata. Fontos meglátás továbbá, hogy Bébéhez hasonló „hibába” esik az is, aki Ottlik szövegét önéletrajzként forgatja — a kötetben feltehetőleg erre is van példa, G. Merva Mária Ottlik Gödöllőn töltött éveiről szóló írásában. Továbbá, Tátraihoz hasonlóan, nyelvészeti perspektívából is érdekes Bednancs Gábor *Iskola*-elemzése. Az Ottlik-mondatok aforizmává válásának jelenségéről olvashatunk nála, amit a mondatok sajátos nyelvi és performatív teljesítményével indokol részletes érveléssel keresztül.

Ilyen és ezekhez hasonló kérdések és értelmezési utak merülnek fel tehát a rendkívül változatos konferenciakötetben. Ám annak igazi ereje a további kérdések és újabb válaszok ösztönzésében áll.

Szili József

A határtalanság mezsgyéi

(Nagy Csilla: *Megvont határok: Tér, táj, énkoncepció* József Atilla és Szabó Lőrinc 1930-as évekbeli költészetében. Ráció, 2014)

József Atilla évtizedek óta minden szinten újraolvasott, újabb időkben Szabó Lőrinc úgyszintén. Valamikor Kabdebó Lóránt hiába kezdeményezett róla akadémiai kutatást, de az egykori elmaradást alaposan pótolta az általa vezetett miskolci műhely. Nagy Csilla könyve is része a műhelymunkának. Tártya a tér, a táj, a test, az öntudat, az én, a másik és az intimitás, ahogyan a két költő harmincas években írt költeményeiből kibontható.

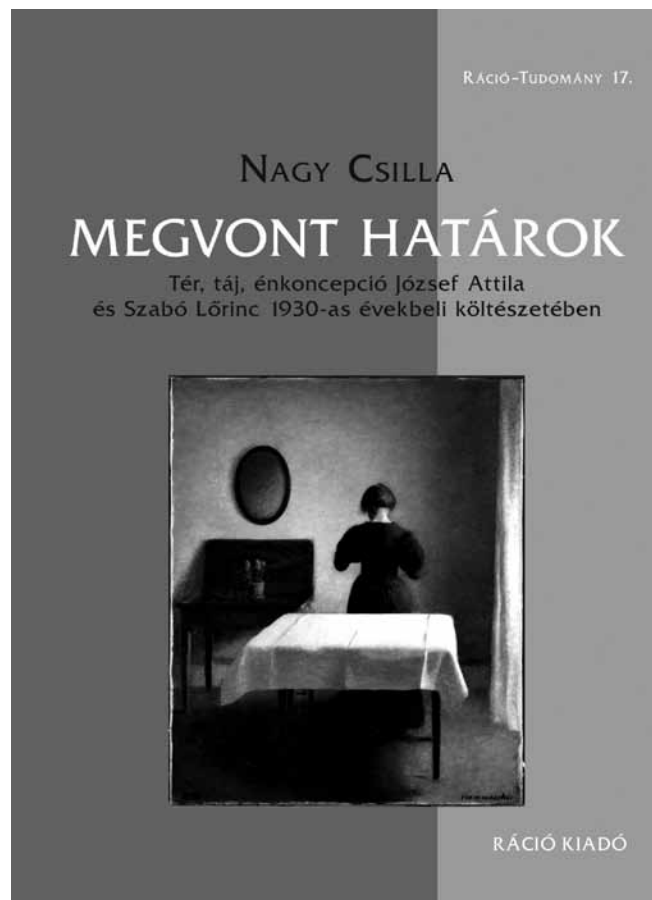
Az évtized kezdetén már mindkettő ereje teljében van (egyikük meg se várja az évtized végét), lehetséges működésük összehangolása kortárs poétikatörténeti eseményekkel és irányokkal. Nagy Csilla arra figyel, hogy a különböző témakörökben megjelenő önértelmezési eljárások milyen poétikai megvalósuláshoz

jutnak a táj- és térpoétika, a testpoétika, továbbá az én retorikai felbontása és konstruálódása vonatkozásában. Eközben szem előtt kell tartania a kilencvenes évektől folyó szemléleti váltást. Vagyis azt, hogy a strukturalizmus megkésett hazai befogadását még a maga kiereletlensége fokán leválthatták, a korábbi évtizedekben beidegzett, sekély elméletiségű fejlődéstörténeti eljárásokat pedig elsöpörhették újabb, a nyugati irodalomértést preferáló fejlődéstörténeti koncepciók. Jelenleg ezek domesztikált szimbiózisát tapasztalhatjuk az irodalmi kifejezésformák, a poétikai jelleg és a szemléleti tartalmak történetiségének és referenciális adottságainak radikális felülbírálását célzó törekvésekben. Irányadó tudományos műhelyek sorozatosan tüzték napirendre a klasszikus modernség szerzőinek és állomásainak újraolvasását. Ez a folyamat szoros viszonyt alkot a kortárs irodalom igényeivel, alakuláseseeményeivel. Nagy Csilla a hazai újszerű megközelítések ismeretében (és tömör ismertetésében) úgy látja, hogy ezek a vizsgálatok lehetővé teszik részletes bemutatását a húszas-harmincas évekbeli lírai korszakváltásnak, amelyben végbement a klasszikus modern poétika átalakulása egy olyan költői beszédmóddá, amely sok tekintetben a mai kortárs lírával jelez folytonosságot. Nem kronológiai értelmű történetiséggel közelíti meg a harmincas évek és a két költő poétikai eseményeit. Ebben a tekintetben az utóbbi két évtized irodalomkutatásának közkeletű nyugati és hazai eredményeit veszi alapul (vagy csak tudomásul).

Ennek a munkának pusztán a pozitívista értelemben vett hozama sem kevés. Ez az állítás mindenekelőtt a kutatás előtörténetének és az alkalmazott megközelítéseknek a bemutatására érvényes, értve ezen nemcsak a *Bevezetést* és a fejezeteket bevezető áttekintéseket, hanem az új látásmód eredményeinek a tárgyalását is.

A *tér és a táj poétikája* című fejezet (26–42) József Attila négy nagyszabású költeményére (*Külvárosi éj; Téli éjszaka; Tehervonatok tolatnak...; A város peremén*) épül. Korábbi értékeléseket sem hagyva figyelmen kívül Nagy Csilla úgy bontja ki eredeti megfigyeléseit a költeményekben megjelenő tér–idő-, táj–szemléltető-kölcsönösségről, hogy közben láttatja a kor újabb filozófiai tendenciáinak (például Whitehead műveinek) tételiesen igazolható, vagy áttételesen megnyilvánuló hatását. Ez a jórészt atmoszferikus hatás közvetlenebbül, kevésbé a nyelvi kifejezést formálva-deformálva, részben meditatív közvetítéssel jelenik meg Szabó Lőrinc *Két sárga láng; Csillagok közt; Ködben* című verseiben, érzéktve a nyelv alkalmatlanságát az új tájpoézis számára: „a »vak szabályok«, a »kész igék« nála ugyanis a »szerkezet szerkezetének« vagyis tulajdonképpeni összetettségének artikulálására alkalmatlanok, csupán »parancsai a látszat Egynek.«” (41)

A könyvben feldolgozott költemények közül legnagyobb-nak, legjelentősebbnek az *Ódát* tekintem. Az *Ódáról* szóló fejezet *A test topográfiaja* (43–72), s itt van szó Szabó Lőrinc *Belső végtelenben* című verséről is. Az *Ódát*, azt hiszem, hímnemű társaim nem pusztán versélményként, hanem tulajdon, saját életélményként élik át. A nagyságában ez is benne van. Egy párnapos



ismeretség, egy majdnem ismeretlen, de a maga sokismeretlenes egyenletrendszerével csak még csábosabb, gyönyörű nő. Kilitét Szabolcsi Miklós kiderítette, s amikor ő látta (tanúsítom: volt szeme hozzá), még őrizte szépségét.

Ami a „belső végtelen” illeti: Leonardo da Vinci már a XV. században boncolt hullát. William Harvey a XVII. század elején teljes nyitott értelmével alászállhatott a vérkeringés rejtelmeibe. Bolyai Farkas saját halott feleségét boncolta fel. Nem a tudati végtelennel ismerkedtek. Nem is a tudat végtelenjéből eredő prekonceptiók hajtották őket. Ez is előzmény, a tárgyias oldalról, a ma már DNS-mintáig és még tovább transzcizírozható belső végtelenről, amely a tudatfelfogás történetével együtt úgy is diszkurzív előzmény, mint ahogyan, bizonyos szófordulaton túl, a Szabó Lőrinc-vers adománya az *Ódához*. Előzmény *A dög* is. De micsoda előzmény! Az *Óda* udvariasan eltünteteti a szagokat. Pedig ezt lehelik „a buzgó vesék forró kútjai”. „A belek alagútjai” pedig pláne. *A dög* pedig egyenesen elő-későmodern vers, ha nem is a diszkurzív, retorikus befejezése miatt.

Az *Óda* valóban tájvers. A sziklafalas, hegyörvényes tájon, tájból „lankás táj” bontakozik ki, mindjárt többes számban. A Caspar David Friedrich-festmény felidézése (Nagy Csilla nem egyetlen eredeti érdeme ebben a könyvben) igen jó megközelítés. Igazolja, hogy „az *Óda* alapszituációjában romantikus

toposz nyilvánul meg” (58). Egyetértek, de az „ülök csillámló sziklafalon” alakja mintha szemben ülne velünk, a tájat nézőkkel, még ha egy kiszámíthatatlan pillanattól kezdve már az ő szemszögéből kell látnunk azt, amit ő lát, „amint elfut a Szinva-patak”. Pedig akkor sem bújunk a háta mögé: valamiképp ránk ruházódik külső és belső látása. S ez a nézet ott tér vissza, amikor — mintegy felocsúdva: „Milyen magas e hajnali ég!” — a látvány egy szédítően hallucinatív látomásba torkoll.

Tipikus férfieszme korlátozatlanul bejárni egy szép női test „lankás tájait”. Tetszenek tudni, mi a „lanka”: se hegymenet, se völgyemenet, de nincs megállás. Hogy ne is legyen, ahhoz John Donne nyújt, még nem a szent szonettek kortársaként, praktikus útmutatót. Képzletünk máris alászáll rejtelmeibe. Természetesen, mint „az ige”, ami nem akármilyen. Ez aztán hasonlat! Hit- és erkölcsstani. Azokkal a képekkel nem lehet betelni. „Lombos tüdőd szép cserjéi saját...” Ady valakinek a lelkével szeretett volna hálni. Talán mégsem csak a lelkével. Petőfi csak a gyertya árágig jutott. Legmesszebb a pre-későmodern Madách. A *Szív és ész* némely logika szerint már a *Semmiért egészen* ötletgazdája lehetne: „Aki engemet akar szeretni, / Az szeressen örülten, vadon, / Vessen az meg minden oly sorompót, / Mit élébe Isten, ember von.”

Mindez már jelzi, s ezt a könyv is megerősíti, hogy a *Belső végtelenben* és az *Óda* összemérhetetlen. Más „műfaj” és más súlycsoport. Az *Óda* hatalmas épület, tornyokkal, támfalakkal, rózsablatokkal, alkápolnával és egy *Mellékverssel*, ami a cinterem. Nagy Csilla érzékelteti ezt a másfajta, nehezen megközelíthető, alig belátható, alig kimeríthető nagyságot. Táj eleitől végig, ahol teljes terjedelmében hajnalodik. És „seregek csillognak érceiben”. És „bántja szemem a nagy fényesség”. És „fölköttem csatog”. Ez már transz: látóhatár-tág tudathasadás. S ha lett volna, volna költő (nőnemű), aki férfitestet akar bejárni, ne feledkezzék meg arról, hogy a szívet esetleg éppen ezen a nem testtájon kell keresni.

Két rendkívül szoros és pontos elemzés uralkodik a harmadik, *Az öntükrözés alakzatai* (73–90) című fejezetben. A két elemzett költemény: Szabó Lőrinc: *A tükör vallomása* és József Attila: *Egy ifjú párra*. Be tudja mutatni, ízről ízre, hogy „mindkét költő poétikájában a szubjektum–objektum–viszony alapeleme az én duplikációja, a határok feloldódása és az elidegenedés, annak tapasztalata, hogy az identitás a mindenkor másik függvényében jön létre (azaz: »Hiába fűrésztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat.«)” (74) Végül: „Az ifjú pár tematizálása így hasonló jelentőségű, mint Szabó Lőrinc versében a tükör motívuma: mindkét versben az önértelmezés másik által meghatározott folyamatáról van szó: a József Attila-vers éne mintegy »lefényképezi« magát a korban, a Szabó Lőrinc-vers megszólítottja pedig a tükörképének pillanatnyiségében próbálja megragadni önzonosságát. Mindkét vers az identitás azonosíthatatlanságának tapasztalatát ismeri fel a képek (a tükörkép és a fotográfia) által, a tapasztalat rögzítése azonban nem megy végbe: a tükör időtlensége, emlékezetének hiánya révén

képtelen az arc megőrzésére; az ifjú párral szemben tételeződő én pedig csak az álomban vagy önmaga fényképen felismert másságával képes a másik gyarmatosítására, hogy a mi vágyott létmódjába léphessen.” (90)

A negyedik, *Az intimitás határai* (91–118) című fejezet azt vizsgálja, hogy „az én létmódjának interpretációja, a személyiség osztottsága, illetve a folytonosságából, a téridőből kiszakított én milyen tematikus és retorikai tendenciák, megoldások révén jön létre a vers közegében.” (94). Megállapítja, hogy „az én osztottsága, a szubjektum decentralizáltsága (a szöveg szerkesztettségében, struktúrájában tapasztalható eljárás) a szemantika szintjén gyakran a bűn kérdéssel, a büntudat és büntetés témájának problematikájával hozható összefüggésbe.” (94–95) Az én integritásának tarthatatlansága a „későmodern poétikában” azzal igazolódik, hogy „A szövegben szerveződő én egy retorikai eljárással tulajdonképpen a maga határait bontja le, azaz függővé teszi a szöveg megalkotottságától, mozgásától: »Gondoljátok meg: Ezen a világon / nincs senkim, semmim. S mit úgy hívtam: én, / az sincsen. Utolsó morzsáit rágom, // amíg elkészül ez a költemény [...]«.” (99) Csakhogy a (mondjuk: referenciális) tényállás a retorikaival egyenlő arányban látszik működtetni ezt a szövegstruktúrát. A könyv szerzője szerint az én „a szöveg végére felszámolódik, tematikus értelemben (felemésztí a büntudat) és retorikailag (mint a versben beszélő, önmagát kívül helyező én) egyaránt.” (101) Ez így van, de van példa az ellenkező, az embert emésztő kintudatból strukturálódó versre is: „Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj kész ez a vers is!” A fejezetből hiányolom a „bűn” definícióját *A bűn* című költemény ironiájának vagy annak a tételes követelésnek a fényében, „Hogy jöjjön el már az, ki megbocsát / és meg is mondja szépen, micsodát / bocsát meg nekem e farkasveremben!” Vagyis feltehető, hogy nemcsak a korszerű ideológiai (filozófiai) benyomások és a költészetfejlődés immanens, „paradigmatikus” fejleményei, hanem a történelmi helyzet élményvilága is beleképződött ezekbe a tisztán poétikainak tetsző mozzanatokba.

Mindenesetre a fejezet megmutatja, hogy az olyan József Attila-vers, mint a *Költőnk és kora* és az olyan Szabó Lőrinc-költemények, mint az *Éjszaka, az Álom a tengeren* és az *Éjszaka a vonaton az „én”* territóriumát úgy határozzák meg, mint a *határok megvonását*. „Az én destabilizációja, megváltozott működése mentén rajzolódnak meg a határai, így kerülhet sor a határok megvonására, egyfajta intim »tartomány« körvonalazására, és ezáltal válik nyilvánvalóvá annak átrajzolhatatlansága...” (118)

Az *Appendix: A hagyomány tere* (119–138) két kortárs költő, Lövetei László és Kukorelly Endre költészetében mutatja be a „későmodern” énkoncepció, az én integritásának és identitásának retorikai, grammatikai, poétikai folytatását.

A költemények persze eleven szervezetek, nem függetlenek az olvasó szubjektumától, felismerő képességétől. A könyv fontos értéke a versértés feminin érzékenysége is. Ez kulcsfontosságú a két, költészetében féktelenül *machó* költő távlatos láttatásának. Még kevésbé függetlenedhetnek e költők művei a köztértől,

amelybe napjainkig kerültek, amelyben forognak. Ez nem könynyíti meg a tudós munkáját. Nagy Csilla felkészültsége, kutatói érzékenysége, önállósága alkalmas arra, hogy látassa, számos tekintély alapú megállapítás hol alapos, hol csak árnyalatnyi, de ugyancsak szükséges revízióra szorul.

„Tartózkodóan személyes érintettség”

Gárdos
Bálint

(Ferencz Győző:
Az alany mint tárgy. Kritikák és megemlékezések 1992–2013; Körvonalak a ködben. Tanulmányok a költészetről. Mindkettő L'Harmattan, 2014)

Nehéz dolga lenne annak, aki két, szinte egy időben megjelent gyűjteményes kötete alapján akarná valamilyen kézreálló formulában összefoglalni Ferencz Győző kritikusi értékrendjét, módszerét. Ezért is választottam címnem a szerző jellemzését kedves tanáráról, majd kollégájáról, Ruttkay Kálmánról. Úgy sejttem, a két meglehetősen vaskos és kimondottan igényes kiállítású kötet szerzője számára mind az alkotás, mind a kritika valamilyen mélyen személyes tapasztalathoz kapcsolódik, ám e személyes elemet nem feltétlenül szükséges, talán nem is mindig lehet néven nevezni.

Az alany mint tárgy (továbbiakban *AT*) — e címet sokféleképpen érthetjük. Jelentheti például azt, hogy a kritikust a szerzők alanya érdekli igazán, azt teszi vizsgálata tárgyává. De gondolhatjuk azt is, hogy az alany művészi tárgygyá válásának jelensége foglalkoztatja: vagyis hogy miként lesz egy személyes tapasztalatból költői műtárgy (felmutatva, de el is leplezve a személyiséget). Persze vonatkoztathatjuk a kritikusra is, aki minden bizonnyal pontosan tudja, hogy összegyűjtött értekezésszövegeinek olvasója leginkább az ő értelmezői, ítéletalkotói karakterére, szempontrendszerére lesz kíváncsi. Ha azonban a kritikák megfogalmazása felfogható úgy, „mintha kötött formájú verset írtam volna” (*AT*, 11), akkor a megszólalás műfaji kötöttségei fel is számolják a közvetlen, leplezetlen önkifejezés illúzióját.

A *Körvonalak a ködben* (továbbiakban *KK*) című kötet — amelynek tanulmányai a szerző nem csupán használja, mint a rövidebb kritikákban, de láthatóvá is teszi bámulatatos iroda-

lomtörténeti, filológiai ismereteit, és elemzői, értelmezői készségét — egy ebből a szempontból nagyon fontos rövidebb írással zárul, amelyben Ferencz a „nyelv hatalma” metafora kiüresedtsége mellett érvel. A nyelv lehetőségei valójában „arra elegendőek, hogy ki-ki megfogalmazza helyzetét, igaz, ez egyáltalán nem kevés. És nagyon is nehéz dolog, ha egyáltalán lehetséges. De mindig meg lehet kísérelni.” (*KK*, 377) Számomra ez a legfontosabb vezérfonal, amely összeköti a szerzőéágzó témájú írásokat. Egyrészt a „ki-ki”, vagyis hogy a költészet menthetetlenül személyes szembenézésre ad szerzőjének és figyelmes olvasójának lehetőséget, amihez képest minden ideológia, divat, iskola elhalványul. Másrészt pedig a „nehéz” — ami jól magyarázza Ferencz érdeklődését azok iránt a szerzők iránt, akiket üldöznek, elhallgattatnak, vagy éppen akik nem kapják meg a művük értékének megfelelő figyelmet. Egy ponton megrója azokat a kritikusokat, akik csakis „biztos befutókra” tesznek. (*AT*, 298) Ő éppen az ellentétes utat járja, s élvezettel, tárgyát komolyan véve ír pályakezdekről, elfeledett figurákról, nemük, szexuális orientációjuk vagy más okok miatt leegyszerűsítő rubrikákba besorított szerzőkről. Ezt korántsem a „felhorgadó kanonizációs düh” indokolja, amely ellen nyomatékosan szót emel az *Előszóban*. (*AT*, 11) Egész egyszerűen gyakorolja kritikusi szabadságát.

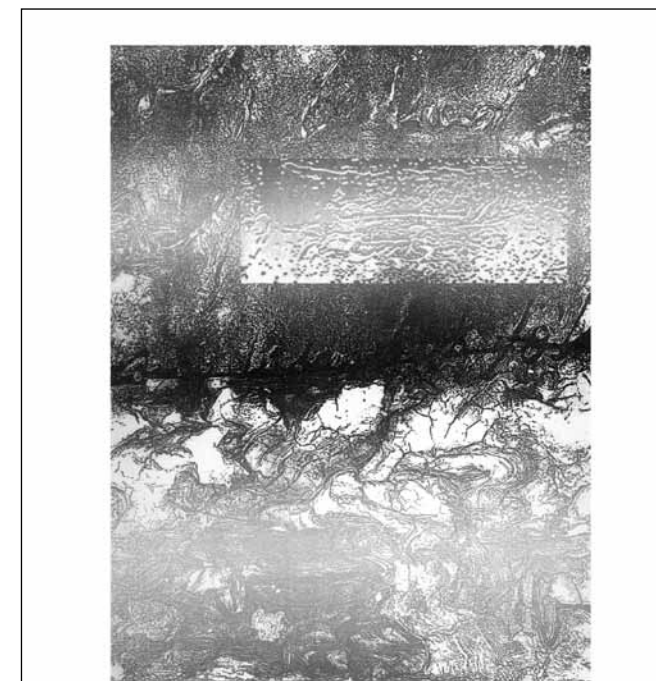
A legtisztábban mindez Ferencz Győző eddigi legnagyobb témájának szentelt tanulmányokban (a *KK* első nagy tematikus blokkjában) jelenik meg. „Radnóti költészete — mondja — az európai hagyományú költészet talán legnagyobb kérdésére keresi a választ: milyen kapcsolatban van egymással a költő személyes élete és az általa létrehozott mű, lehetséges-e a költészet nyelvi eszközeivel megalkotni a költő személyiségét, lehetséges-e ezáltal olyan módon megfogalmazni létezésének problémáit, hogy ez a megfogalmazás műalkotássá váljon, azaz megteremthető-e lét és írás egysége.” (*KK*, 11) Ez egyrészt kapcsolódik egy alapvető etikai-politikai dilemmához: milyen lehetőségei maradnak a „szabad identitásválasztásnak” (*KK*, 12) egy olyan történelmi helyzetben, amely ezt egyre inkább lehetetlenné teszi? Másrészt a nyelvi önmegalkotás igyekezete egy szűken irodalomtörténeti párhuzam kidolgozását is lehetővé teszi Radnóti költészete és a második világháborút követő amerikai irodalom ún. vallomásos vonulata között, tágasabb kitekintésben pedig a romantika öröksége és az irodalmi modernitás között.

Ferencz józan szakszerűséggel, visszafogott szavakkal írja le a folyamatot, amelynek során „azt az identitást, amelyet Radnóti a belső szabadság ígézetében épített, egyetlen, kívülről ráruházott identitás nyeli magába.” (*KK*, 18) Ami egyúttal a nyelv hatalomnélküliségének is példája lehet: a nyelv a negyedik *Razglednicában* még arra is képessé tesz, hogy a költő áttételesen saját halálát is megfogalmazza — védelmet azonban nem biztosít. A költői identitás kidolgozásának problémáját az önálló névválasztás igyekezetétől a versek önértelmező, önreferenciális elemeinek feltárásáig vizsgálják a tanulmányok. Talán a hozzá tartozó kísérőtanulmány mellé érdemes lett volna felvenni a kötetbe Vas Istvánnak azt az életében publikálatlanul

maradt Radnóti-esszéjét, amelyet éppen Ferencz Győző közölt a *Holmiban*, s amely, úgy érzem, az egyik legfontosabb viszonyítási pont az értelmezésében. Vas itt arról beszélt, hogy Radnóti „megsejtette azt a kétségbeejtő szépségű hasznót, mely e sors vállalásából származik, s megérezte, hogy e csöppet sem hősies kása-sorsból kell kialakítania a maga egészen egyéni és elszabadult romantikáját.”¹ Ferencz e kijelentéssel vitatkozva, de azt komolyan véve, a kortárs irodalomtudomány eszköztárával vizsgálja az énfomálás módozatait s azok poétikai és eszmei implikációit Radnóti életművében.

A következő tanulmánycsoport tárgya Kálnoky László, akinek költészetét Ferencz úgyszintén a lehető legközelebről ismeri, hiszen *Összegyűjtött versei* éppen az ő gondozásában jelentek meg 2006-ban az Osirisnél. Az első cikk terminológiai korrekciót kezdeményez: a Kálnoky-kritikában szinte kötelezően jelenlévő pesszimista és groteszk jelzők helyett az abszurd és az egzisztencialista szavakat javasolja. Ezáltal nemcsak megszabadulunk az ötvenes évek ideológiai örökségét hordozó fogalmaktól, de lehetőségünk nyílik arra is, hogy tágas nemzetközi irodalomtörténeti összefüggésben lássuk a költőt (példaként Camus-re és Beckett-re hivatkozik), és kidolgozzott, szakszerű terminológia és szempontrendszer birtokában folytassuk elemzését. A második tanulmány Kálnoky költői fordulatát — zártabb után nyitottabb formák használatát — elemzi. „Mivel következtetései során arra jutott, hogy a világban nincs rend, nincs felsőbb lény, aki értelmesen igazgatná a világot, ha saját gondolatmenetéhez hű akart maradni, törvényszerűen fel kellett adnia a zárt szerkezeteket is...” (*KK*, 105) Ami egyúttal jó példája annak, hogy Ferencz egész életművét jellemző verstani érdeklődés nem „üres”, hanem mindig jelentéssel bíró formára vonatkozik. A harmadik tanulmány egyetlen versnek, a *Letépett álarcoknak* a részletes elemzését tartalmazza. Itt is hangsúlyosan előkerül a személyesség mint költészeti probléma témája. A vers Arany- és Vörösmarty-utalásait értelmezve Ferencz a következő konklúzióra jut: „Ezek az allúziók nem azért nyúlnak vissza a 19. századi nemzeti retorikához, hogy az 1960-as évek második felében időszzerűségükre, folytathatóságukra, aktualitásukra hívják fel a figyelmet. Épp ellenkezőleg: a lírai én és a költői persona kettőssége a kételyekről, a hagyomány megszakadásáról beszél. Létezik ilyen hagyomány, mondja a vers, de csak idézőjelek között, csak korlátozott érvennyel lehet hivatkozni rá.” (*KK*, 132)

Ferencz Győzőt Nemes Nagy Ágnes kérte fel halála előtt néhány hónappal hagyatékának gondozására,² s ő azóta rendszeresen közöl kiadatlan Nemes Nagy-szövegeket, illetve ezekhez esetenként kapcsolódó, máskor ezektől elszakadó tanulmányokat. Hármat olvashatunk itt közülük. Az első az életmű költői mesterséggel kapcsolatos metaforáinak átfogó értelmezésére tesz izgalmas kísérletet. Egyrészt politikai kontextusban, hiszen Nemes Nagy tapasztalata szerint „az irodalom szabadságát csakis a mesterség minőségeszményének megtartásával lehet kivívni és megőrizni”. (*KK*, 138) Másrészt az életmű kivételes koncentrációját tekintve véve egy olyan kompozíciós felfogásként, amelynek



Ferencz Győző
Az alany mint tárgy
Kritikák és megemlékezések

L'Harmattan

célja, hogy „tapinthatóvá, testivé, mintegy anyaggá tegye a szót” (*KK*, 145). Harmadrészt, s talán a legerősebb értelmezői gesztusként, a versek jellegzetes ismeretelméleti aspektusára hívja föl a figyelmet, amelynek értelmében a szó „a költő mérőeszköze”. (*KK*, 141) Ezután az *Enyhe tél* című kéziratban maradt, töredékes prózavers „restaurálását” kísérhetjük figyelemmel, amelyet Ferencz a kései Kádár-rendszer bírálatának tekint. Végül egy tanulmánnyá kibomló recenziót olvashatunk Lehoczky Ágnes angol nyelvű Nemes Nagy Ágnes-monográfiájáról, amely nemzetközi bölcseleti (Heidegger, Derrida) és poétikai (Beckett és Celan) összefüggésbe helyezi a megkésett recepciójú szerző művét.

Újabb változat költészet és személyesség viszonyára, hogy Lator László (akiről úgyszintén három tanulmányt olvashatunk) *A tér, a tárgyak* című kötetének elemzését Ferencz két Lator-portré összehasonlításával kezdi, s azokból bontja ki a kötet szempontjából központi tekintett „örök ideiglenesség” (*KK*,

¹ <http://www.holmi.org/2009/06/vas-istvan-a-boldog-kolto>

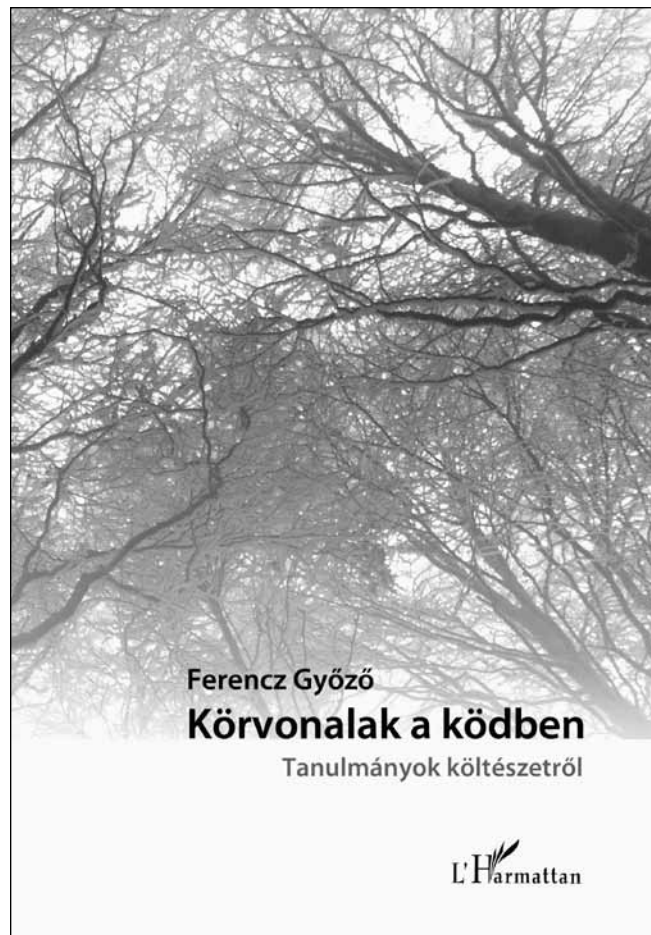
² Erről részletesen beszél Kelevéz Ágnesnek adott interjújában: <http://www.pim.hu/object.7a4a64ac-c6e3-45de-9590-3a859988c682.ivy>, illetve írásban: <http://www.holmi.org/2008/08/ferencz-gyozo-nemes-nagy-agnes-latorgatasa-illyes-gyulanal>.

190) témáját. Persze mindkét portré festmény, Kárpáti Éva műve. Vagyis a személyesség közvetített, megalkotott itt is. A kötet újdonságaként Ferencz „a korábban ismeretlen mértékű személyesség”-et (KK, 200) emeli ki. „Intenzitás” és „integritás” (KK, 190) — e két szóval tartja legjobban leírhatónak Lator költészetét, amelynek egységességet hangsúlyozza a Lator egész költészetét áttekintő következő tanulmány is. Ebben a következőképpen magyarázza a versek izzását: „Csak akkor szólal meg versben, ha arról a tovább nem bontható tudati tapasztalatról van közlendője, amelyben a líra algoritmusát találta meg. [...] Lírájának középpontjában nem a költő személyes énje áll. Felfogása szerint a vers [...] megfigyelések, tapasztalatok, érzések, tudatállapotok egymásra rakott, egymásba préselt rétegeiből keletkezik. Ez a felfogás rajta hagyta a nyomát nyelvészleletén, amely a nyelvkritikai kérdésfeltevésre a nyelvi intenzitás fokozásában találta meg a saját válaszát, amelyet a szerkezeti-verstechnikai integritás új és új lehetőségeinek kutatása jellemez...” (KK, 206). Végül Lator *A megmaradt világ* című emlékező, önértelmező kötetéről olvashatunk tanulmányt. Ferencz szerint Lator részben a „mesterember büszkeségé”-vel, részben „az értelmező iskolák zűrzavarában” féltve a verseit utána nyúl saját műveinek, s emellett érvel, hogy „szerző nélkül nincs mű, a szerző jelen van a művében” (KK, 226).

Ezt a részt két nagyobb egységbe nem illeszkedő tanulmány követi. Az első Beney Zsuzsa összegyűjtött verseinek 2008-as megjelenése kapcsán tekinti át a költőnő poétikájának főbb jellemzőit, kiemelve a művek folyamatos változását, alakulását. A második a holokauszt emlékezetét elemzi Gergely Ágnes verseiben. Azt vizsgálja, miképpen jelenik meg a trauma egy olyasfajta költészetben, amely jellemzően „rejtve hagyja a történetként elbeszélhető verhelyezetet” (KK, 242), ám mégis „a feledés ellenében alakította ki az emlékezés technikáját”, s mindezt egy modern, holokauszt utáni, egyszerre zsidó és magyar identitásküzdelem keretében (KK, 246). Ferencz szerint az 1980-as években a magyar nőirodalomból lényegében csak Szabó Magda és Nemes Nagy Ágnes volt látható (KK, 231), Összegyűjtött kritikáit végigolvasva világossá válik, hogy e helyzet javulásában Ferencz Győzőnek igen komoly szerepe volt.

A kötetet végén egy brit és anglo-ír irodalmi blokk áll. Tony Harrison, Ted Hughes, Seamus Heaney, George Szirtes és John Donne költészetéről, valamint Ruttkay Kálmán filológusi tevékenységéről olvashatunk tanulmányokat; az első két tanulmányt prima műfordítások is kísérik. Harrison *V*-jének magyar fordítása 2004-ben jelent meg, de szinte hozzáférhetetlen, így már ezért a megrázó, nagy költeményért érdemes megvenni a kötetet. Ferencz Győző persze nem ír olyan szájbarágósan, hogy elmagyarázza, milyen nagy szükségünk lenne Harrison versének árnyalt társadalmi érzékenységére, de egyedül a (csupa nagybetűs, ugyanis sárga betűkkel írt) „NIGGER” szó „ROHADT CIGÁNY”-ra cserélésével (KK, 305) eléri, hogy hirtelen húsba vág a versben lüktető fájdalom.

142 kritikáról — amelyek többsége 1999 és 2009 között



jelent meg a Népszabadságban — persze lehetetlen részletes ismertetést írni. Néhány alapvető jegyet talán mégis érdemes megemlíteni. Az első a kritikus által elfoglalt pozíció összetettsége, amelyet talán a számos elemzésben előforduló heterogén költői identitásokhoz lehetne hasonlítani. Ferencz Győző ugyanis tudósként és tanárként kívülről is szemléli az irodalmi életet, de belülről is, annak aktív részeseként. „Csak az tudhatott” például Határ Győző „az évtizedek során tekintélyessé nőtt életmű[vé]ről, aki az irodalmi életben belül került.” (AT, 101) „Születésének századik évfordulóján alighanem kevesen tudják már, hogy ki volt Berda József. Azok a kevesek pedig jobbára maguk is költők.” (AT, 142) „Kosztolányi Dezső egy költői körökben gyakran idézett írásában...” (AT, 214) „Nemes Nagy Ágnessel augusztus 22-én, a halála előtti nap délutánján telefonon beszéltem utoljára.” (KK, 157) Tanulmányban, kritikában ritkán találkozni ilyen mondatokkal, és párját ritkító az arányérzék, amellyel Ferencz ezt az egyszerre külső és belső nézőpontot érvényre juttatja.

Második jellemzőként a stílust említeném, amelyet leginkább a mértékletesség szóval tudnék leírni. Kerül egyrészt mindent, ami bombasztikus. Többnyire dicsér, de soha nem istenít. Világossá teszi a művek mögött gyakran meghúzódozó emberi drámát, de nem hajt zsurnalisztahasznót belőle. A kritikák végét

néha szépen megemeli, de azért csak visszafogottan. („Rakovszky Zsuzsa lírájában a lehatárolt, önmaga megismerése elől is elzárt tudatról, a saját lehetőségei alá kényszerített emberi életről van szó, annak végtelen törekénységről és értelmének végső bizonytalanságáról, amely azonban csonkaságában is az egyetlen, egyszerre fájdalmas és nagyszerű lehetőség.” — AT, 257) A humor (miként a tragikum is) rendíthetetlen pókerarc mögül csillan föl: „[...] akkori véleményemen nem módosítottam. Ami nem jelenti azt, hogy mindenben egyetértek korábbi vagy akár mostani önmagammal.” (AT, 12)

A stílust úgyszintén meghatározza kétfajta nyelvhasználat kerülése. Az egyik a túlságosan „virágos” beszédé. „A kritikai elemzésnek tanácsos eltekintenie a metaforikus beszédétől, szakmai szempontból jobban teszi, ha szigorúan fogalmi nyelven törekszik megragadni a huszadik század egyik legnagyobb költői teljesítményének jellemzőit” — mondja Nemes Nagy kapcsán (KK, 146). Bár pontosan tudja, hogy a kétféle nyelvhasználat nem különíthető el abszolút módon (s ő maga is éppen egy metafora bevezetése előtt fogalmazza meg ezt a gondolatot), azért tendenciájában nagyon is megfogadja saját tanácsát. A másik szóképlet, amivel nagyon óvatosan bánik, az bizonyos irodalomkritikai iskolák bennfentes terminológiája. Nem mintha nem használna terminusokat, ám ezeket mindig megfontoltan és megmagyarázottan vezeti be.

Mindez persze természetesnek tűnhet, de e kritikák keletkezésének idejében, amikor a követhetetlen gyorsasággal beáramló, esetenként megemészthetetlen irodalomelméleti irányzatok szókincsé gyakran a napi- és hetilapok kritikarovatait is elérte, az ellenállás meglehetősen kritikusi önállóságot igényelt. S persze bizonyos mértékű tapintatot is, a megszólított közönség tekintetbe vételét. Ennek szép példája, hogy a Radnóti Miklós Gimnáziumban tartott előadása ugyanolyan szakmai igényességet mutat, mint bármely másik tanulmány (s joggal kerül melléjük a kötetben), ám egy érdeklődő kamasz számára is mind a nyelve, mind az érvelése, mind az utalásai tekintetében érthető.

Azt hiszem, mindez nem független attól a tapintattól és empátiától, amely egyúttal nehezzé is teszi saját kritikusi ízlésének körülírását. A tárgya vezeti figyelmét (ami persze az alany), s tiszteletben tartja a megszólított közönséget. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy minden tetszene neki. A Vámos Miklós *Márkez meg én* című regényéről írott *Posztmodern receptre* című kritika például már-már szatirikus hangot üt meg. Ferencz fel-emeli a hangját a posztmodern irodalom és a posztstrukturalista irodalomkritika bizonyos divatjelenéségei ellenében. Különösen, amikor ezek receptszerűvé, mechanikussá válnak. Ezek közül is kiemelkedik Roland Barthes esetenként dogmává emelt tézise a szerző haláláról. Ferencz Győzőt nagyon is érdeklik azok a mélyen személyes, etikai, politikai súllyal bíró döntések, választások, amelyek minden szerző poétikájával összekapcsolódnak, s amelyek írásaiként életműként teszik értelmezhetővé. Ez a — kopottas, de talán még érvényes szóval — humanistának nevezhető kritika minden figyelmet megérdemel.

Balajthy
Ágnes

Budapesti kísértetek*

(Térey
János:
Átkelés
Budapesten.
Libri,
2014)

„Roppant zavarba esnék például, ha Budapestről valami útirajzot kellene kanyarítanom ilyen címen: *Séta az Andrássy úton* vagy *Alkonyat a Halászbástyán*. A földat előtt egy iskolai dolgozat gyötrelme és lámpaláza fogna el. Mondanivalóm semmi, pedig Budapest maga az életem, s minden köve emlékeimtől vemhes. Mégsem írtam róla soha, pusztán egyik regényemben néhány sort a Rákóczi útról. Harmincévi előtanulmány után. Egy várost igazán csak az idegen, a külföldi láthat meg.”¹ Ezeket a sorokat az a Kosztolányi vetette papírra a *Berlini jegyzetekben*, aki valójában persze rengeteget írt felnőtt életének legfontosabb színteréről; de az a belátás, miszerint nincs pont, ahonnan a leginkább sajátjának vélt, mindennapjaink díszletét alkotó helyre rálátásunk nyílna — ahonnan bármiféle általános érvényű állítás lenne róla megfogalmazható — igencsak elgondolkodtató. Térey János *Átkelés Budapestenjének* előszava ennél egy fokkal derülátóbb, de szintén jelzi, hogy szembemegy a totalizáló városolvasatok iránti igénytel: „Sokan ígérték már, hogy megmutatják Budapest láthatatlan arcát és minden titkát kifecsegik. Én idáig nem merészkednék. De huszonöt éve figyelem a várost, néhány olyan szögletét is, amelyre ritkán vetül a bédekkerirók pillantása.” A bevezető mondatokhoz hűen a szövegben valóban csak „szögletei” bukkannak fel Budapestnek, apró, egymástól távol eső pöttyök a térképen, melyekre turistakéz ritkán bök rá. Ezek az elszórt pontokon — így például Budafokon, a Tisztviselőtelepen, az Istenhegyen — játszódik a tizenhárom egymás mellé helyezett verses novella.

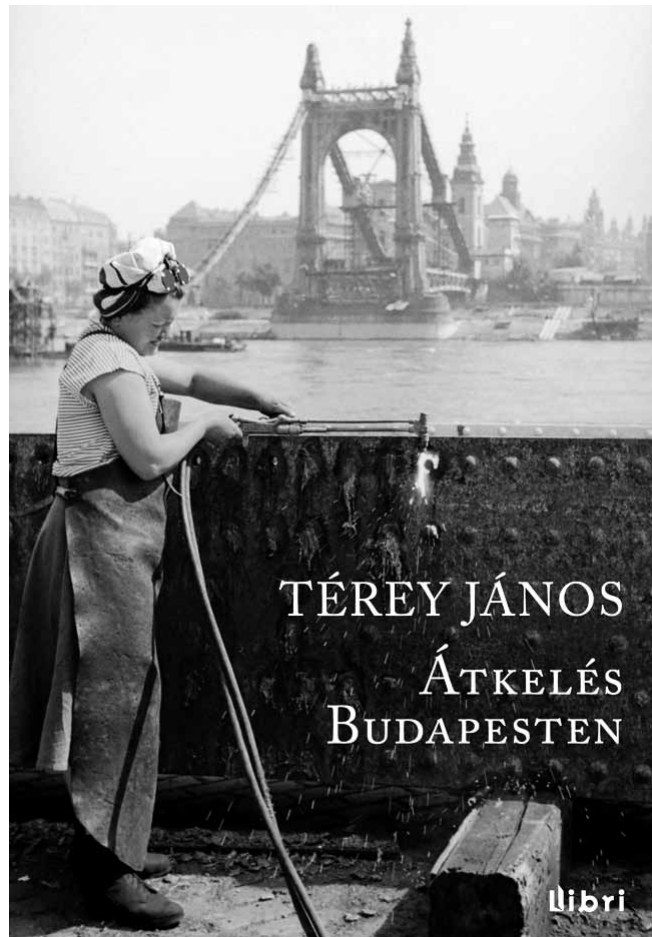
A kötetkoncepció tökéletesen illeszkedik az eddigi életműbe, hiszen közhely, hogy Térey a tér bővületében élő költő, aki számára Budapest mellett állandó ihletforrásként szolgál a szülőhely, Debrecen és Közép-Európa történelmi viharok tépázta Drezdája vagy Varsója is. A térpoétikai stratégiák tekintetében különösen sok hasonlóság fedezhető fel az új könyv és a 2010-es *Protokoll* között: mindkét műben egy olyan városértelmezés nyomai fedezhetők fel, melyben Budapest egyszerre jelenti a

* A kutatás a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 Nemzeti Kiválóság Program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

¹ Kosztolányi Dezső: *Berlini jegyzetek* = K. D.: *Elsüllyedt Európa*, Tarandus Kiadó, Győr, 2011, 286–287 [286].

világháborúk és elvetélt ideológiák nyomát magán viselő építészeti környezetet, a házfalak közt megbúvó zöld zugokat, az éjszakánként felizzó szórakozóhelyek csillagrendszerét, és a lakók statikus képekben nem rögzíthető „térbeli gyakorlatait” (de Certeau), melyek révén folyamatosan „íródik”, mozgásban van a kopottan is elbűvölő metropolisz. Továbbá — a recepcióban szintén gyakran emlegetett balzaci mintának megfelelően — több, a verses regényből (sőt már az *Asztalizenéből* is) ismerős karakter felbukkan a novellákban, ezáltal is a Térey által megteremtett fiktív világok közötti átjárhatóságot szemléltetve. Azt, hogy milyen vonatkozásokban rokon még a kötet az életmű más darabjaival, hosszan lehetne taglalni — mindez legelsősorban azzal a tanulsággal szolgál a kritikus számára, hogy nagyon nehéz új szempontokat felmutatva írni egy olyan szövegről, mely ennyire szervesen kapcsolódik a korábbi alkotásokhoz. Felvetődik persze egy ennél fontosabb probléma is: képesek-e meggyőzni a novellák olvasójukat arról, hogy Mátray Ágoston bolyongásának történetei új arcait tudják kirajzolni a városnak.

Annyi bizonyos, hogy az *Átkelés Budapesten* épp annyira szól Budapestről, mint annak lakóiról: gyakorlatilag minden fejezet az emberi kapcsolatok törekenységére, egyidejűleg sematikus és kifürkészhetetlen természetére fókuszál. Éppen ezért kerülnek kitüntetett jelentésű funkcióba a társas viselkedés kódjai. Az elbeszélői kommentárokból és a szereplői megnyilatkozásokból egyaránt következtethetünk egy-egy szituáció szociológiaiailag is értelmezhető kereteire, illetve arra, hogy ezek a tényezők soha nem küszöbölhetők ki teljesen. („Illett volna virágot is hoznotok... És illett volna / Minőségi bort is, nem rekesz sört” — rója fel helytelen viselkedését franciatanárnője Rádlernek, 88.) Az emberi konfliktusok, válsághelyzetek színrevitelénél fontos szerepe van a lélektani megközelítésmódnak, de az arra való reflexiónak is, hogy a felvillantott életek nem fejthetők meg a maguk mélységében egyszerű (vulgár)pszichológiai képletek segítségével. A szereplők ugyanis sok tekintetben ideáltipikus figurák: megtalálható köztük a kisebbségi komplexusban szenvedő kisöcs, a férje mellett unatkozó szépasszony, az elhagyott nő vagy a héjánaszát kitomboló szerelmespár. Mindeközben a szöveg minduntalan jelzi, hogy sorsuknak van olyan rétege is, amelyhez az egyébként omnipotensként viselkedő elbeszélőnek sincs hozzáférése: valami, ami nem közvetíthető. (A karakterek megjelenítésében csak az zavaró, amikor nyelvhasználatukba — vagy az emócióikról tudósító elbeszélőébe — beszüremkedik valami különös manír: nehéz számomra belátni, hogy *A hurokban* férj és szerető találkozásának hideg, tűpontoságú dramaturgiája után miért kell Hajnalka teljesen stilizált figurájának a függöny mögött merengve olyanokat „gondolnia”, hogy „Az újév mályva, olajzöld, fűzöld / És bársonybarna. De főleg marcipán.”) A személyiség fenyegető kiismerhetetlenségének allegóriájává válik a sebész Apagyti titokzatos telefonos zaklatója. Apagyti példás családi életet él, szakmai sikereiben bővelkedő férfi, ám már a rá utaló fejezetcím — *A makulátlan ember* — is gyanút ébreszt. A hívás után a sebész számára nemcsak környezete lesz gyanús,



de önmaga is: a „fantom” egy olyan viszonyulás tárgyává avatja a férfit, melynek logikájáról, mozgatórugójáról az — elvileg — semmit sem tud. „Bele se merek / Gondolni... Dehogyan, mekkora hülyeség!” (60), rázza végül le magáról az aggodalmat. Hogy *mibe* nem mer, az nem derül ki számunkra.

Igazából épp ezen a ponton ér össze a tér és az őket benépesítő városiak története. Az itt feltáruló összefüggések sokkal izgalmasabbak és sokrétűbbek annál az önmagában banális megfigyelésnél, hogy egy kerület az ott élők társadalmi státuszáról is elárul valamit. Az *Átkelés Budapesten* ide-oda kószáló szereplői ugyanis hol keresnek valakit, hol éppen szökésben vannak, de folyamatosan azzal kell szembesülniük, hogy hétköznapiik világa épp annyira nyomasztóan idegen és belakhatatlan tud lenni, mint saját énjük. „Csakis olyan helyek léteznek, ahol csendben meglapuló szellemek sokasága kísért, melyeket aztán vagy »felébresztenek«, vagy nem. Csak szellemek által kísértett helyeken lakunk”² — írja de Certeau *A cselekvés művészetében*. Térey kötetében — különösen annak két, talán legjobban sikerült darabjában, az *Early Winterben* és az *Aki él, zajjal járban* — ezek a kísértetek ébrednek fel. Az *Early Winter* Budapestre

visszatérő főhőse a volt feleség nyomait kutatva megszállott *voyeur*-ré válik, aki a szeretett testet látja bele az egykor közös lakás üres árnyaiba. Angéla kínzó távolléte felszámolja bármiféle jelenlét lehetőségét, a férfi sem több egy árnyal, egy kontúrjait vesztett személyiségnél: „Zsiborás / Keskeny árnyék a kertvárosi házfalon” (105). Az *Aki él, zajjal jár* alaptörténete horrorfilmek cselekményére emlékeztet, ám egyúttal ijesztően hihető: a svábhegyi villába beköltöző fiatal párt az SS-esek ott végrehajtott rémtettei nem hagyják nyugodni. „Téglánként átvizsgálni a házat: gót betű van-e még? / Falféher arccal menekülni a lépcsőn föl, / Le a parkhoz. Világítanak / A megálló műtőfényű gömb-lámpái.” (21)

A könyv Budapestje *unheimlich* útvesztő, a hiány helye. Egyúttal azonban, ahogy *A hurokban* vezértrópusa sugallja, nem más, mint milliányi ember fullasztó közelsége. A „hurokvágány ölelésében” egymás mellé szorul a felszarvazott férj és felszarvazója, „kiállításon / premieren” találkozik évről évre a sértett nő a gyűlölt férfival (*Mondj nemet a vasárnapjukra*). Az olvasás során fokozatosan fény derül azokra a viszonyokra, melyek a különböző fejezetekben felbukkanó alakokat egymáshoz fűzik, ebből azonban nem következik az, hogy valamiféle közösség képződne meg a könyv lapjain, sokkal inkább a figurák magánya válik hangsúlyosabbá, mely az „*Ah! perfido!*” Natasájának magárahagyottságában csúcsosodik ki. Az embernek olykor az az érzése támad, hogy az *Ultra* tájleírásának finom nyelvi fordulatait megidéző városleírásokban olyan elnéző, ironikus szeretet munkál, mely a szereplőknek soha nem jut osztályrészül: „Ez a városi táj egy darab megmaradt, / Túlérett szocializmus. Sűrű, mint a méz. / A kopott, dülöngelő és bizonytalan kerítésű parkokkal, / Leharcolt, valaha színesnek álmódott panelekkel, / Amelyekben nyáron csak megsülni lehet.” (67)

Hűen ahhoz a pop- és konzumkultúra iránti érdeklődésnek, mely a *Protokoll* lapjain is megnyilvánult, a novellákból elmaradhatatlanok a városiakok ízlésére, fogyasztási szokásaira vonatkozó reflexiók. (Figyeljünk csak a metaforahasználatra az új magyar *romkom* szellemes definíciója esetében: „Úgy képzeld nagyjából, mint / Michael Bublét és André Rieut nászát / Egy kellemesen hazug Coelho-regénnyel / A marcipántorta tetején” — 114.) *A szeretetlenség útját kikövezni* című utolsó, karácsonyi fejezet egyik legfontosabb narratív alakzata a széttartás az ünnep jelentéstartalma, az adventet övező, vizuális ingerekben tobzódó reklámözön és az ünneplők lélekállapota között — összeállítás mintha csak a „formakultúra” szintjén valósulhatna meg. A szöveg tétje azonban nem redukálható le a karácsony mögötti üresség leleplezésének igencsak sztereotip gesztusára, ugyanebből a széttartásból ugyanis pikáns, akár esztétikai potenciállal bíró feszültség is fakadhat. Ez megy végbe a protokollosztály ünnepi vacsoráján, ahol az *Adeste fideles* hangjai szűrődnek be a mulatozókhöz a francia bisztróba. „E jászolhoz csábító dallam szomszédságában / Profánul csengett a prémiumról való beszéd, / De passzoltak a kerek tanninok, friss savgerincek / Az ikrás, omlós Szent Jakab-kagylóbélhez / Meg a tejszíntől síkos tész-

tához.” (113) Habár a „passzoltak” ige az italok és a menü harmóniájára vonatkozik, a „de” kötőszóval együtt való kiemelése a második tagmondat elejére egy pillanat erejéig azt a lehetőséget lebegtet, hogy közvetlenül a „dallamra” utal vissza. A „csábítás” kifejezés is szemantikai kapcsolatot teremt a két állítás között. Ebben az erősen erotikus leírásban ilyen módon rafináltan ötvöződnek a kulináris gyönyörök és azok a hangeffektusok, melyek eredetileg egy cseppet sem testies, sokkal inkább spirituális kontextushoz kötődnek. Tulajdonképpen hasonló, különféle érzelmi észleleteket ötvöző befogadói szituációt teremt meg maga számára a könyv (és a hozzá kapcsolódó ügyes webmarketing) is. Az *Átkelés Budapesten* ugyanis több mint pusztán szöveg: a kötet a Fortepanról származó, többnyire harminc-negyven esztendő fényképekkel egészül ki, melyek nem illusztrációk, azaz nem ábrázolnak olyasmit, amelynek közvetlen köze van az elbeszélő történethez. Ezek a fekete-fehér életképek a hetvenes évekből inkább a szellemidézés médiumai, kísértetei derengenek így fel a jelen Budapestjében. Annak a gyönyörű Budapest-térképnek pedig, mely a fedőlap belső részén látható, van egy digitális változata is: az a Google Maps alkalmazás, melynek révén a webes felületen követhetjük végig a szereplők útját, és böngészhetünk a szerzői kommentárok között, melyek további képeket, információt vagy éppen zenét ajánlanak az olvasáshoz. Mindez nem jelenti azt, hogy a költészet nyelve helyett az intermedialitás kerülne a középpontba („New media, ilyesmi, videoinstallációk.”; „Az abszolúte semmi” — hangzik Binder lesújtó ítélete az efféle vállalkozásokról), hiszen a fotógyűjtemény és a web app olyan kiegészítők, melyek nélkül a szöveg változatlanul működőképes marad. A kötet ily formában való megtervezése inkább az olvasás mint „fogyasztás” minél élvezetesebbé való tételére irányul: az a jólesően hedonista attitűd, mely össze tud párosítani dallamot és „friss savgerincet”, az olvasás élményszerűségét is fokozni tudja egy bravúrosan kiválasztott zenei kísérettel.

Az *Átkelés Budapesten* nemcsak rövidke terjedelme miatt kelti azt a benyomást, hogy előétel, kóstoló egy sokfogásos *fine dining* vacsorából. Az íze ismerős, mégis meglepően karakteres, sokat ígér: hogy az újabb, készülő verses regény mit vált be ebből az ígéretből, azt kíváncsian várjuk.

² Michel DE CERTEAU: *A cselekvés művésze. A mindennapok leleménye I.*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2010, 132.

A homokóra két edénye

Csehy Zoltán

(Gerevich András: *Tizenhat naplemente*. Kalligram, 2014)

Gerevich új kötetének egyik legszembetűnőbb újdonsága az epikus él megjelenése, a líra határaiig hatoló elbeszélhetőség lehetőségeivel való kísérletezés, a másik a köznapinak tetsző dolgok enyészete, mulandósága és esendősége mögött felsejlő transzcendencia megjelenése, mely elsősorban egy újfajta időkezelésben ölt testet: a földi, a végítélettel záruló, azaz befejeződő idő mögött körvonalazódni látszik az örökkévalóság szakrális ideje is. A nyitó versciklus (*Határidő*) tíz egysége mozaikosan „mesél”: a magát vízbe ölő, a létszorongatottságot a hazugság és az érzelmek érzete mögé rejtő barát megtisztulásának és megtisztításának lírai rituáléját kínáló szöveg nem is annyira a gyászmunka intenzitásának elképesztő hőfoka miatt feledhetetlen, sokkal inkább annak az új létternek a megteremtése miatt, melyben Gerevich költői eszközökkel jelöli ki a saját én és a másik élő emlékének a helyét. Ezt a birtokba vett területet nevezi a vers „új jelentőségnek”, s e tér időkereteit próbálja kétségbeesetten megragadni. Az órakettyegés, a homokóra hangja, a „feloldozás végső határideje”, a stopper — mind-mind valamiféleképp a pontosságra, a mérhető egzaktyságra való törekvést sugallja, és épp ebből látszik alkalmatlanságuk a léten túli lét dimenzióinak mérésére. Az emlékezés azonban nem a túlélő előjoga, hanem a test szükségszerű eltorzulásával és felbomlásával analóg folyamat, mert itt — és ez a vers egy további zseniális észrevétele — nincs túlélő. A közös emlék átíródása a folyamatosan megsemmisülő testben is zajlik: „Képzleledben annyiszor írod majd át, / hogy a valóságból semmi nem marad.” A nyelvi szerepek megcserélhetők, a kapcsolat költői értelemben véve mindig a tükröképes, keresztező kiazmus logikája szerint működik. Döbbenetes erejű az öngyilkosság leírása is: nem elsősorban a tárgykezelés közvetlensége miatt, sokkal inkább azért, mert a leíró személy, a barát virtuálisan, az egzaktinak induló leírásban ott van, jelen van, látja, és nem akadályozza meg. A „lelassult” idő a halál folyamatát filmszerűvé teszi: az ábrázolásmód objektivitása kétséget sem hagy az aktus leírásának hitelét illetően (6. vers). Ez az újrálés az időkeretek (az öngyilkosság tényleges ideje és a leírás ideje) elcsúszásának poétikai kiaknázásában mutatkozik szokatlanul erőteljesnek. Mindkét eseményben részt vesz a másik is. A sorsszerűség kettős metaforarendszerben jelenik meg a versben, s ez a kettősség kétfajta felfogást tükröz: az egyik az időmérő eszközök által be-

mérhető emberi sors dimenzióinak nevetségesen racionális paramétereit kérdőjelezi meg és a mérések kudarcát rögzíti („egyedül feküdtél ki a napórára napozni. / Bepárasodott a homokóra üvegfa, / összetapadtak a szemcsék: nem pereg.”), a másik a szerencsejátékok sorsmetaforáit kiaknázva (kártyajáték, rulett) rehabilitálja a véletlen, a fortuna, a kiismerhetetlenség erejét, és ezáltal magasztosítja fel a transzcendenciát („Kártyajáték volt a barátság”; „A kerék megállt, a krupié besöpörte a téteket”), illetve kockáztatja meg azt a feltevést, mely szerint az ember a legártatlanabb játékbán is teljes létével vesz részt.

A homokóra hatalmas jelképpé alakul (lásd az azonos című verset): az idő egy költői dimenzióváltásnak köszönhetően a nap-homokszem-analógia szerint válik mérhetővé. Ez az időmérő szerkezet azonban kozmikus kolosszalissá növelt, így az emberi dimenziók szempontjából tisztázatlan, legfeljebb csak megsejthető mechanizmusok működtetik. A szétporladó (mágán)történelemben kerülnek a mai szemmel akár erotikusnak látszó gyermeki ártatlanság privát jelképiségébe visszazsugorított evangelisták („és hangosan kuncogtatok, / ahogy szorongó anyátok kétségbeesetten / a neveiteket ordította: Máté! Márk! / Lukács! János!”), akik megváltójukra várnak, hogy annak tetteit és testét könnyvé, narratívává, történelemmé írassák. A homok jelképisége az ártatlanságból a szexuálisba való átfordulást ugyanúgy kifejezi, mint a test anyagságának a spiritualizálódását, a múltból a jelenbe való átfordulást és viszont. A homokórát meg kell fordítani, a homokszemnek át kell jutnia a nyakon: a homokóra pusztá működése megköveteli az interakciót. Ez az interakció viszont elképzelhetetlen a transzcendens lényeg megsejdtése nélkül.

A benne áramló materializálódott idő célirányos mozgása ellenére a homokóra tértagoló szerkezet is. A kötet lényegében egy homokóra struktúráját valósítja meg: ráadásul a homokszem azonosítása a nappal a cím (*Tizenhat naplemente*) magyarázatát is sejtetni engedi. Mivel a kötetben csak *Tizenhat napfelkelte* című ciklus létezik, nem lehet nem odafigyelni az ellentétes mozgás kiemelésére, a homokóra megfordítására. A kötet két arányos térfélre oszlik: az első két ciklus 16 verset, a másik térfél ugyanannyit (a *Hat vers a kudarcról* sorozat hat versnek számít) tartalmaz. Az *Úrutazás* című vers szó szerint is megfogalmazza ezt a dinamikát: „Naponta tizenhat / naplemente / és napfelkelte / követi egymást.” A családi továbbörökítés biológiai mechanizmusainak felszámolására tett célzás (ez a tematika központi jelentőségű volt az ezt megelőző Gerevich-kötetben) is a homokóra allegóriáján keresztül történik meg az *Örökség* című ironikus versben: a 150 éves homokórát eltörő gyerek képe a végtelenbe visszatérő sok ezer éves homok misztikus képével kopírozódik egybe. És ne feledjük azt a keresztény tradíciót sem, mely a homokórát a halál (a csontváz) attribútumaként értelmezi. Ennek fényében a homokóra halála a kozmikus időbe való visszatérést is sugallhatja.

Az epikus narráció homokórával kimért időkeretei a *Budapest* című poemában lépnek ki az intimitás teréből. A nar-

ráció egyik központi problémájának az idegenség nézőpontjának objektív érvényesíthetősége látszik: nézhető-e egy idegen szemével az ismerős, az ismert, a már látott. A *Budapest* egyszerre objektív térképábrázolás (nem kevés szociális, sőt politikai vonással), és egyszerre egy magánmitológia részeként elgondolható metamorfózistörténet. A feszültséget az adja, hogy az objektivitás sem képzelhető el empátia nélkül („és átérzem, milyen / lenne, ha meleg konyha lehetné”), és hogy az időben való mozgás az objektív történetiség ellenére nem folyamatos, hanem önis-métlő vagy anticipációs természetű. A mindenkori „új rend”, a „kisbetűs történelem” egy gyártási, vagy még inkább öngerjesztő groteszk mechanizmus része („aznap fog meghalni, amikor / az egykori zsinagógában tartják meg / a neonácik a hivatalos gyűlésüket”), ugyanakkor a „véletlen” egybeesések jelentősége Gerevich sorsfeldfogásában rendkívül erőteljessé válik.

A korábbról jól ismert portrévers műfaja csak ritkán bukkan fel a kötetben. A *Nizsinszkij* című költemény mintha Jékely Zoltán *Nizsinszki*hez című versének ellendarabja lenne. Jékelynél a táncos egy selyemgubóból bomlik ki, melynek kezdőszála ismeretlen, minden létmozdulat egy hatalmas, láthatatlan gubancban egyesül: „[...] mit összekúszált, mint fekete mancs, a / téboly, táncaid felgöngyölt gubanca / hunyt szemed mélyén újra lepereg.” Gerevich verse egy gumóról szól, mely időnként lavinaszerűen indul meg, máskor iszonyatos teherré nő: „Egész életemből, ami megmarad, / Ez a gumó, ami szorítja a torkomat, / Feldagad, mint a rák, feszít, hasít, / Összeroppan a testem a súlya alatt.” A saját test dimenzióinak radikális megváltozása összeroppanja az egészet: a rész ilyen céltudatos kiemelése nem helyettesíti az egészet, hanem elpusztítja azt. Jékelynél az egész mindent behálózó diadala teljesedik ki a halálban, itt a rész ijesztő felülkerekedése vezet el ugyanahhoz. A *Nightswimmer* részeg, meztelen testének dimenzióváltása még ennél is radikálisabb: „figyelted, ahogy feszes, barna teste / szinte tökéletes ívben ugrik ki az életedből.” Érdemes ezt a képet összevetni a magát a jeges Dunába ölő fiú képével: az emlékezés és az egzisztenciális behatároltság ideje mindkét esetben másként működik, mert a saját létezés önreflexivitása más-más teret enged neki. A medence kiszámíthatósága (kimért, objektív tér) és a folyó poétikusan még meg is sokszorozott kiszámíthatatlansága test és lélek, valóság és képzelet, szexualitás és szexuálmisztika viszonyát is leképezi. Ha mindezt textuális síkra vetítjük, a szonett sematikus terének és a homokóraszerűen elképzelt tér képzetének ellentétét kapjuk: itt a szabályos keretek közé szorított víz (forma, nyelv, kép), amott a folyó nyelve szerint hömpölygő struktúra érvényesül, igaz, arányos motívumátkötésekkel (nagyjából 5:5-ös szerkezetben). A *Sibolti eladó* anekdotikus képe talán a leghagyományosabb Gerevich-vers a kötetben: a testi vágy metakommunikációs sugalmazásait és következményeit írja le, nyilvánvalóan meleg viszonyrendszerben. A testfeldfogás és a szexualitás ábrázolásának radikalizmusa sosem taszította Gerevich költészetét az emancipációs líra térfelére, épp abból kifolyólag, hogy a létezés természetes jogosságát nem szolgáltatta ki valamiféle külső kontroll



egzisztenciális vagy akár nyelvi agressziójának, s a költői „forradalom”, amit ezek a versek végrehajtottak, alapvetően nyelvi tettekben bizonyította életképességét. A nemi ambivalenciákkal, illetve a hagyományosan orvosi és társadalmi nemi kategóriákkal úzótt játék sem lesz játék többé (*Orlando a medenceparton; Mint egy nőt*), még akkor sem, ha a látvány beleég a képzelet „pornófilmjébe”. A „pornófilm” igazsága a vágyból formált test igazsága, melyben önmagunkat ismerhetjük fel. A létező nyelvi jelként való megjelenése önkéntelenül elbeszélések kialakításához vagy felismeréséhez vezet: „A szótár homályos tükrében / tested izmos mondatok lánc. / Végül mindenből szöveg lesz, / csak a szavak maradnak utánad.” (*Betűbeton*) De hol a helye az időnek a szóban, a nyelvben, a közös nyelv szótárában? „Gyúrd a testedet verssé” — írja Gerevich, és ezzel mintegy metaforizálja azt a testépítő munkát, azt a szellemi *body building*-et, melyet részint a referencialitásból nyelvi jelet formáló költő, részint pedig maga a nyelvbe inkarnálódó emlékezet végez. Ez a nyelv és test működési rendszerét közös nevezőre hozó vállalkozás az *Erkély* című versben egészül ki az idő fogalmával, illetve nyer meta-kommunikációs dimenziót („a csók a testbe fojtott beszéd”). Az erkély mint a nyílt (utca) és a zárt (szoba) tér közti átmeneti tér alakulat ebben a költészetben az ideális verstér metaforája lesz: a kitárlkozás mértékének szabályozója.

A *Versék a testről* című opusz a test materiális genézisével szemben olyan testeket teremt meg, melyek részint vágyakból születnek, részint ambivalens vagy egymásnak ellentmondó karakterrel bírnak („a testem néha betonkemény, / néha törekeny, vagy takonypuha”), s e testek nem stabilak (ahogy a külsődleges identitások sem), az átváltozás és alakulás vágyának és törvénye-

inek kiszolgáltatott entitások, s gyakorta az énnel szemben agresszívan vagy végzetesen fellépő jelenvalóságok („A testem kút, amibe beleestem”). A testbe zárt én segélykiáltásainál csak a saját életet élő, függetlenedő test képei megrázóbbak: ezt a függetlenséget dermesztő naturalizmus adja tudtunkra („Saját életet él: eszik, kakál, baszik”), ám ennél is fontosabb az a látószög, melynek irányából mindez láthatóvá válik. Ez pedig ismét a transzcendencia felől látszik a leginkább: „A vágy a túlvilág létére a bizonyíték”.

A kötetben erőteljes szerep hárul egy holisztikus önéletrajzi gesztusokat sugalló narrációra is, mely uralni látszik a teljes szövegvilágot. Az alany és az önmagát tárgyá alakító alany viszont saját önazonosságát mások nyelveiből kénytelen összerakni: „Mások emlékeiből kell majd / összeraknom egyszer az életemet.” A mások emlékeit történetként érzékelő én szerepe egy-egy ilyen vélt vagy valós narrációban rendkívül bizonytalan, ezért az én egy-egy autentikusnak szánt nyelvi megnyilvánulása különösen időigényes („Tíz év telt el a mondat eleje / és vége között”). A megíratlan versek az „idősíkok” közt rekedt gondolatokból állnak, a „meztelen valóság teste” pedig elérhetetlen vágy marad a számukra: a „könyvekben leélt életekhez” (*Július*) hasonlóan sosem lesz teljes a dimenziórendszerük. Ugyanakkor a dimenzióvesztés vagy a hiány alapvetően határozza meg a szöveg formálódását éppúgy, mint a szövegben leképezett vágy materializálódását.

A *Tizenhat naplemente* kozmikus dimenziói szintén újszerűek a hétköznapi világot univerzális léttérre tágitó, jól bevált Gerevich-költészethez képest. A *Voyageur* című versben a naprendszeren túli világ antropomorfizálódik ugyan, de minden egyes szegmense a mindössze pár centit haladó gondolat koponyába zártágához viszonyítva lesz csupán érzékelhető. Az *Úrutazás* című vers is a megtermékenyítés és a magzati lét felől olvasódik: „csak egy acélszíne / köt az úrhajó testéhez, / mint elvágatlan / köldökszinór.” A szexualitás orvosi szókinccse (ejakuláció, erekció, penetráció) előnti ugyan a vers tereit, sőt a technicizált valóságba is átlép, ugyanakkor a kozmikus folyamatokat érzékelő én csak a megszüntetett dimenziókra és viszonypontokra képes figyelni: „mert nincs / fent és lent, / nincs férfi és nő, / csak a nemtelen végtelen.” A műholdat kibocsátó úrhajó testének nemtelensége elbizonytalanítja a steril orvosi nyelv egzaktitását és hatékonyságát: „Szülés volt ez, / vagy csak ejakuláció?” Az idő „törékeny szerkezete” ismét a homokórára utaló kép, sőt a Föld és a benne tükröződő isteni tekintet is ezt a képet erősíti.

A *Tizenhat naplemente* rendkívül erőteljes és egyéni hangú kötet, közvetlen és köznapi, mégis költői nyelvhasználata a tisztaságigény, a sokirányú tárgykezelés és arányérzék retorikai és intellektuális diadala.

↳ Szolcsányi Ákos

„Egyre sötétebb kamrákban”

(Pallag Zoltán: *Noir*. JAK–Prae.hu, 2014)

A magyar költészet annyit mindenképpen elért, hogy néhány szót alig felejthetően kapcsol össze a nyelv használóinak közös emlékezetében: a menet erőltetett, a részegség hajnali, a leltár kész. Anélkül, hogy kétségbe vonnánk az így szöhető fogalmi hálók érvényét és közösségteremtő erejét: üdítő alkalom, ha néhány fogalmat a meglevőkön túl más vonalakkal köthetünk össze.

Egyebek mellett ezért is érdekes olvasmány Pallag Zoltán *Noir* című kötete: a leltárkészítés voltaképp állandóan jelenlévő gesztusához itt nem kapcsolódik az univerzális lezártág leverő formátuma — felszabadító elválasztás. A József Attila-i örökséggel általában kevés dolga van a könyvnek, a kötött formában írt versek hangoltságukban inkább a nyolcvanhéttel ezelőtti JAK-füzetet, Imreh András *Aminek két neve van* című kötetének intimitását, letisztultságát, diszkrétan fel-feltörő indulatát idézik.

Mindazonáltal ha befejezettségükben nem is látjuk a szereplők múltját, az „előre az időben vissza” (*Kunstammer*) helyzetéből szóló beszélő a kötet szinte minden versére jellemző. Izgalmas pozíció, mert egyszerre lehetetleníti el az immár-kész-férfimunka irodalmilag bőségesen tárgyalt pózát („az ember aki mondjuk én vagyok” — *Emlékszem*), másfelől a múlt nem mint origó jelenik meg („igen szeptember volt nem felejték / az a szombat általában ott van / ahol egy csikket tócsába ejtek” — *Szeptember, avagy nem felejték*); így a leltárkészítés sem eleve adott helyek, események számbavétele, hanem egy bizonyosságokat nyomokban tartalmazó (*Trabantos Petri*), tényeit autonóm módon, *tehát* törékeny rendszerbe dolgozó történetmesélés.

Ebben a leosztásban talán azok a szövegek a legizgalmasabbak, ahol az idő az egyes szám első személyen hagyott nyomai-ban és tájat-embert-történelmet formáló erőként is megjelenik: a *Duna* szövegében a település egyetlen neve sem kitüntetett a másik kettőhöz képest, ahogy a beszélő is az idő egyenrangú elszenvedője, így a története nem annyira az elmúlás, mint inkább a változás szóban foglalható össze. Minthogy a kötet az eddigiekből következő módon nem „a világ vagyok” tapasztalatára fut ki, hasonló dehierarchizálás figyelhető meg a vendégszövegek összeválogatásában is: Pallag egy hírportál szavaival fejt ki etimológiai magyarázatot, történeti szakszöveg és Kormos István, Tame Impala és jelöletlen mottó kerülhet az olvasó elé, miköz-



ben az ész rendteremtő képességét illetően már a második szöveg komoly kételyeket ébreszt („A nők tehát huszonhat osztályba sorolhatók” — *A nők*).

A *Noir* ugyanakkor már címénél fogva sokrétűbb koncepciót sejtet, hisz komoly (anti)hős nélkül aligha képzelhető el a zsáner bármelyik darabja. „Who is this man?” — kérdezte az ős-noir, *A máltai sólyom* filmjainlója, és a titokzatosság a Pallag-kötet esetében is központi stíluselem az alanyibb darabok vonatkozásában: a fülszöveg a szerző — és nem a könyv — körülírására vállalkozik, a fotón a költő félmeztelen, de arca elé az alkarjára tetovált Tandori-verset tartja. Nyugodt, „csak úgy maga elé néző” portrékat a versek között sem találunk: a beszélőre inkább mozgalmas gesztusok, mint statikus pózok vullanak (*Orosz nagyregény; Get lucky*), a legvalószínűbbnek ható vers (*Három vers*) talán az egész kötet legérdekeltebb szövege. Az első részben fellazított koordináták között a címadó vers vonatkozó névmásai adnak a lehetőségig pontos leírást: „Félsz majd valamitől, ami én leszek. / Azt mondod, jók a megérzéseid. / Azt mondod, rossz az előérzeted. [...] Egy férfi leszek fekete kabátban, / aki nem téveszt utcát, / aki hallgatag és szép, / amikor vezet” (*Noir*), és az ellenpont, a démonian vonzó *magány* szó éppúgy a mottóba kerül be („*Magányos férfi leszek*”), de a főszövegbe nem, ahogy az *Öröklakás* zárlata is hihetővé és nem mitikussá teszi a lírai

ént: „Jó lenne már egy öröklakás, ahol / saját kossal, porral jár az elmúlás, / a konyhában nagy, dönthető ablakból / nézzük a várost és ezt a havazást.”

A komoly és félelmetes sötétségért egy ennél jóval egyszerűbb és a kötet egészével koherensebb szereplő okolható: „bal csuklóján majd egy borszíjas óra / mutat valamennyi időt, ami valamiből / még vissza lesz.” (*Noir*) Ennek megfelelően nem jelleme, hanem helyzete — él — teszi érdekessé a beszélőt, vitalitása felől nézve mondható, hogy „az ismétlés bűn” (*Az ismétlésről*), így fut ki a kötet egésze egy affirmatív, mégis meghökkenítően következetes zárlatra: „nem érek rá szórakozni. Még nem.”

↳ Mohácsi Balázs

„Ez vagyok én”

(Pallag Zoltán: *Noir*. JAK–Prae.hu, 2014)

„a gyönyörű lepusztult angyal önmagának halkán bevallja, hogy velem kellett volna élni...”
(*Vidámpark: Őszi sanzon*)

„Oh, dare I face the real world[?]”
(*Tame Impala: Desire Be, Desire Go*)

Pallag Zoltán *Noir*ja a nőkről szól. Mind a (legalább) huszonhat, de különösen a q. osztályukról: „q., akiket versebe írtak” (*A nők* — 13). Vannak olyan nők, például a szegény Zolit megbüntető csúnya kaller, akikre — mint Petri *Napsütötte sávjában* az aquamarin szemeket — át kell ruházni valamit a szeretett nőből, hogy egyáltalán hozzájuk lehessen szólni: „ideképzem az arcod az Astoriára / ezek alá a vörösre festett zsíros tincsek alá / ennek a nőnek a hurkás nyakára / hogy magabiztosan behazudhassak / akárha neked hisz tudod nem tudom / mással elképzelni egyedül veled / veled / egyedül” (*Szegény Zoli* — 14). Vannak olyan nők, akiken szegény Zoli fiatal kora ellenére túl van: „a harmincötön innen és túl / néhány nőszemélyen” (*Emlékszem* — 17). Vannak olyan nők, akiknek a csókjáról beszélni csak blaszfémán lehet: „Mikor abban a moziban ültünk, / a haláltábor az arcodon / úgy szikrázott, mint egy tűzijáték. / Szép voltál, és én megcsókoltalak. / Egy SS-tiszt azt üvöltötte: *Halt!* / Abban a percben konfettiként / hullott a bal 7–8-ra a pernye, / a vágy a krematóriumból.” (*Mozi* — 25) Vannak

olyan nők is, akik nem lehet túl lenni, utánuk hiány marad: „Egy rakás könyvem ott maradt tenálad, / s az odaút, nos, az is elveszett. / Leltárt készítek, mi maradt utánad: / hézag a polcon Maupassant felett.” (*Annyi minden* — 39) Van olyan nő, aki a régi idők mozijának sztárja, és a Vidámpark írt róla számot: „Nastassja Kinski, a peronon áll” (*Holt idő* — 9), és van aktuális filmcsillag: „k., Scarlett Johansson” (13). Olyan, aki(nek) *Azt mondja*: „te velem nem leszel türelmes / te engem nem fogsz siettetni / hagyjál a romantikával” (53). A versbe írt nők a Borges-féle kínai enciklopédiához hasonlóan osztályozhatók.

De nem is a nőkről, hanem szegény Zoliról szól a *Noir* — és az ő nőiről, nőügyeiről, hétköznapjairól. Szegény Zoli amolyan rész-egész alapon „csak egy farkok és a tartozékai / úgy hívják Zoli // szegény Zoli / egészen pontosan” (*Sötét slam* — 29). Illetve szegény Zoli az, akit elkap a fent említett csúnya kaller (14). Szegény Zoli mindent megtesz, hogy hasonlítson Pallag Zoltán szerzőre. Csak néhány fontosabb jellemzőt említve: „— én vagyok az Árgus utolsó főszerkesztője, / [...] — akitnek Tandori-vers van a karjára tetoválva, / [...] — az egyetlen, akit kétszer vettek fel a régészet szakra (és egyszer sem végezte el), / [...] — »tudod, aki azt a szép, szomorú verset írta«, / [...] — »aki olyan jókat posztol« (köszü!)”. (*Hogy ki vagyok én?* — hátsó borítóján) De ne hallgassuk el, Pallag Zoltán szerző cinkosa szegény Zolinak: Facebookjáról a különböző irodalmi események mellett az utóbbi időben például arról kaphattunk hírt, hogy újabb tetoválása van (Festina lente delfines horgony), illetve hogy harmadszor is felvették régészet szakra, amelyhez újra kellett érettségiznie (gratulálunk!). Persze ezt letudhatnánk azzal, hogy Pallag Zoltán alanyi költő. Jóval izgalmasabb azonban azt megfigyelni, hogy miként teljesedik ki Pallag alanyisága, vallomások. Ehhez pedig Pallag Zoltánról nem kell semmit tudni, sőt, akár gondolhatjuk azt, hogy szántsándékkal félrevezet: valójában nem kiugrott régésztanonc, hanem matematikus, nem tetovált, nem öltözött római légiósna farsangon stb. Ha tehát lecsupaszítjuk a *Noir* verseiről Pallag és szegény Zoli cinkos alanyiságát, akkor mi marad?

Ekkor a versek valóságát tűnik fel: a versbe írt referenciák, reáliák és személyek már-már tapinthatóan valóságossá, életessé teszik a verseket. Például amikor a szövegekben kortárs szerzők bukkanak fel: a *Három versben* Peer Krisztián, a *Hogy ki vagyok én?*-ben pedig Czinki Ferenc és Bajtai András: „Én vagyok: / — Czinki Feri legaktívabb instagramos ismerőse”, később: „— Bajtai mester szerint: »legenda vagy, Zoltán!«” stb. Vagy a *Trabantos Petri* című verset véve például: bár utal a *Mosoly* című Petri-versre, valójában Petrit, a hús-vér, a verstörténés idején éppen a rádióban beszélgető-felolvasó költőt idézi meg a szöveg. „Én félig részegen / fújtam a füstöt, ő meg, mint akinek / torkában gránát robbant, úgy húzta / mosolyra a száját: »Meg fogok halni«. / Azt dűnyögte, kb. egy éve lehet, / és szeretne még Molière-t fordítani. / Mind úgy történt, ahogy akkor mondta: volt még egy éve, Molière-t fordított, / és meg-

halt.” (26) A versekbe íródo reáliákra jó példák a lírai én által nagyon egzaktul megnevezett zenekarok, zeneszámok, darabszámok, márkák, időjelek is: „hét Dreher vár a hűtőben otthon, plusz a YouTube, / majd Tame Impalát hallgatok” (*Levittem a kuttyát* — 18). Érdekes, hogy míg szegény Zolit simán várhatná otthon hat Tuborg vagy nyolc Soproni, és hallgathatna hazaérve Alabama Shakest vagy Daft Punkot, mégsem akadunk fönn a reáliák esetlegességén — könnyedén vagy akár gondolkodás nélkül fogadhatjuk el, hogy ez így van. Ennek oka talán az is lehet, hogy ezt a költői fogást ismerhetjük például Kemény Istvántól, aki szürreális-mitikus versvilágában előszeretettel alkalmaz bizarrul egzakt megjelöléseket, amelyeknek funkciója elsősorban a szürrealitás és realitás kényes egyensúlyának fenntartása. Pallag ezeket mindenekelelt arra használja, hogy a versek valóságát képezzék meg. Sajnos ez nem mindig sül el szerencsésen: az örkényes abszurdra hajazó *Get Lucky* (47) súlytalan marad — noha a Daft Punk-szám nagyszerű (bár a médiában talán kicsit túltreprezentált) —, főként mivel a pontosítás eszközét a versvégi lelembózó csattanó szolgálatába állította: „— Fekete cigány, játszd el nekem a *Get Lucky*-t! // A cigány két szabályos fejkörzést végzett balra, / mosolyra húzta a száját, és játszani kezdett úgy, / ahogy csak ő tudott. / Kedd volt, 23:59. / Azon a napon más nem történt.”

A történelmi-régészeti referenciák hasonlóan hozzák létre a szövegek valóságát, mint a beíródo reáliák. Egyfelől utalnak a honfoglalás koráról a közoktatásban is (részint) megszerezhető tudásra, még ha csak az említés szintjén is: „Egészen közel, a parttól mintegy ötszáz méterre lakom, / ahol egykor az avarok népe is, kikről egészen / a kilencszázhatvanas évekig nem hitték el, / hogy házakban éltek, hiszen vadak voltak, / és a vadaknak nem voltak házaik, / és féltek tőlük még a langobardok is, / pedig a gepidák ellen jó szövetségeseik voltak.” (*Duna* — 22) A minimális előzetes tudás, ami az iménti idézet olvasásához mindenképp szükséges a laikus olvasó számára, nem több, mint hogy a Kárpát-medencében a honfoglalás előtt avarok éltek. Ezen kívül szintén történelemóráról vagy egy történelmi regényből, mondjuk Gárdonyi Géza *A láthatatlan emberéből* ismerősen csengetnek a langobard és a gepida népek nevei. Szegény Zoli meglehetősen magabiztossággal kezdi így a verset, megcsillogtatva történelmi-régészeti tudásanyagát, és a szöveg végére hasonló magabiztos könnyedséggel fűzi föl egy diakrón szálra Intercisát, Sztálinvárost és Dunaújvárost. A *Kazár selyem* (23) és az *Ultima thule* (24) versek másfelől talán érdekesebben hozzák működésbe a régészeti referenciabázist. Mindkét versnek egy-egy idegennyelvű szakirodalmi idézet a mottója, a versek aztán ezekre reflektálva, valamint ezekről (el)asszociálva alakulnak. „»cíček«, magyarul virág — / és felismerem lassan a hibát, // hogy virágot születésnapodra / idén egy német tanulmányból szedek” (23). Az *Ultima thule* — vagyis az ókori és középkori földrajz mitikus utolsó szigete, a világ északi vége — egyszerre asszociál tovább a mottóbeli „uninhabited” („lakatlan”) szóról, méghozzá, hogy a lírai én Salvo korcsolyái lakatlanok, haszná-

latlanok maradtak; de működésbe jön az *ultima thule*, a lakatlan, jeges, északi sziget mítosza is, amely itt Grönland. „Kelet-Grönlandra gondoltam, / és behunytam a szemem. Olyankor / hírek jöttek süllyedő hajónkról.” (24) A két asszociációs láncot megint csak egy párkapcsolati keret, pontosabban egy szakítás-történet tartja egyben — hiszen ez a vers is egy nőről szól. Ez a szöveg felénél említett ő-nél — akit a használatlan korikra, a dobozba dobott a lírai én — már sejtethető, explicitté azonban az imént idézett verszárlatban válik. A hajó, amely itt nem egyszerűen az élet toposza, hanem a közös élet, azaz a párkapcsolat metaforája is, motivikusan szépen illeszkedik az Északi-tenger fokozatos felfedezésének történelmi keretébe.

A kötet versei közül poétikailag talán ezek a legizgalmasabbak: ahogy a szerelmes és szakító versekhez gyakran társuló elégikus hangvételnek a történelmi távlatosság mélységet, komolyságot, kíméletlenséget kölcsönöz. És ezekhez hasonló a már idézett *Mozi* (25) is, a távoli és kissé blaszém párhuzamával: a haláltáboros filmjelenet allegorizálja a csókot. Valamint szintén az izgalmas időkezelés és a szerzőegző asszociáció teszi a kötet véleményem szerint legjobb szövegévé a *Három verset* (51). Talán elmondhatom, hogy a *Duna*, *A nők* és a *Hogy ki vagyok én?* mellett ez volt az a szöveg, amely miatt vártam Pallag kötetét. Izgalmas és fellvillanyozó ugyanis a vers könnyedsége, ahogy rengeteg mindent sűrít össze: a Rottenbiller utcát, Karinthyt, Peert, Peer nőjét, egy nagymamát, a saját nőjét. Figyelemre méltóan ragadja meg a gondolatok és emlékek csapongását, ráadásul az egészet pimaszul könnyed keretbe foglalja — stílusosan és szerkezetileg is megidézve ezzel Karinthyt *Nihiljét* —: „Ez vagyok én, ez itt a Rottenbiller utca, / április van, hajnali öt óra kettő. / [...] / De ez majd a lakásban jut eszembe, / amikor a cipőmet kötöm ki. / Itt még nem értem haza. / Itt még csak gyalogolok a Rottenbiller utcán, / április van, öt óra kettő, / és három versre gondolok egyetlen perc alatt.” Dióhéjban azt mondhatom, a kötet legjobb versei szinte kivétel nélkül azt mutatják, hogy Pallag a sűrítésnek, a távoli asszociációk összeillesztésének és egyben tartásának a mestere.

Meg kell azonban jegyezni, hogy poétikailag és minőségileg változatos képet mutat a *Noir*. Noha eddig többnyire szabadverseket emeltem ki, a szövegeken végigtekintve egyes darabokon látszik, hogy Pallag költői pályáját valamivel még azelőtt kezdte, hogy a telepes költészet térnyerésével átrendeződtek volna a kortárs líra hangsúlyai. A telepes szabadvers-költészetnek, ha voltak/vannak implicit céljai, akkor az egyik biztosan az, hogy a rím-kényszerrel rokon szójátékot, nyelvhús paradigmát — ami egyesek tollán nyelvi trükké silányult¹ — visszaszorítsák, hogy a forma után újra a tartalomé legyen a főszerep. Érdekes látni és megfigyelni, hogy aztán maguk a telepesek is igyekeztek maguknak visszafoglalni a formát és/vagy a rímet. Pallag kötetében a kötöttebb, rímes, dalszerű szövegek azonban aligha értelmezhetők *visszatérés*ként a formához. Noha például a *Szeptember*, *avagy nem felejték* rímei nemegyszer nagyon természetesen gördülnek a szöveggel együtt, többször is kiténik, hogy a forma befolyással van a tartalomra, sajnos már rögtön az elején

eltéríti kissé a verstörténést: „Volt utószezon után Tihanyban / egy szombat délután a parton / szeptember kétezervahányban / délben ha jól emlékszem vagy pardon // a füredi busz már reggel felvitt” (15). És bár a felütést még felmenthetjük az emlékezés aktusának reflektált relativizmusára hivatkozva, a szöveg közepén a „séta volt”-„dzsontravolt” rímpár már tényleg a forma kényszerének eredménye — még bajosabb (kicsit blőd, kicsit zavaros), ha a rímválasz teljes sorát vesszük, „én kanosszát járó dzsontravolt”. Amíg a posztmodernnek, nyelvkritikainak mondott költészetben a nyelvrontás vagy -roncsolás egyfajta szabadságot jelentett, mára ez talán trükknek is kevés: pusztán a forma kényszerére és/vagy megoldatlanságra hívja fel a figyelmet. Hasonló a helyzet a meglehetősen súlytalan *Lángoló nyár* (27) című versben, ahol a rímválaszon kívül semmi sem indokolja a szórend megváltoztatását, az inverzió azonban patetikussá teszi az egyébként kissé flegma, korábban az egyszerű mondatig csupaszított élőbeszédet: „— mondjuk tőled jövök — / arcomba vágja a szél az utcán, / mennyi vagy te: hét év, vagy maradsz örök?”

Arról azonban szó sincs, hogy a kötött, rímes versek gyengébbek volnának a kötet szabadverseinél. Az egyik legkiemelkedőbb darab *Az intercisai jósdában*, amelynek rímélése nem kevésbé játékos, mint amelyet a posztmodern lírában megszokhattunk, sőt mondhatni bátor (majdnem azt írtam, bravúros), mivel többször is azonos alakú szavakat rímeltet, és az első szakaszban különösen merész, ahogy a *fog* szó több jelentésével eljátszik. „a kéz amely a farkadat *fogta* most / piros kesztyűben a korlátot *fogja* / a metróon nem tudod talán *fogat* mos / a másik kéz körmét vágja most *fogja* / elzárni a gázt becsukni a könyvet / vagy épp zsebben van ha neked így könnyebb”, és később: „a nyelv amely nos hát sokfélét *művelt* / a szádban turkált mérgeesen ciccegett / most fogát piszkálja vagy nagyon *művelt* / szavakat formál” (28 — *kiemelések tölem: M. B.*).

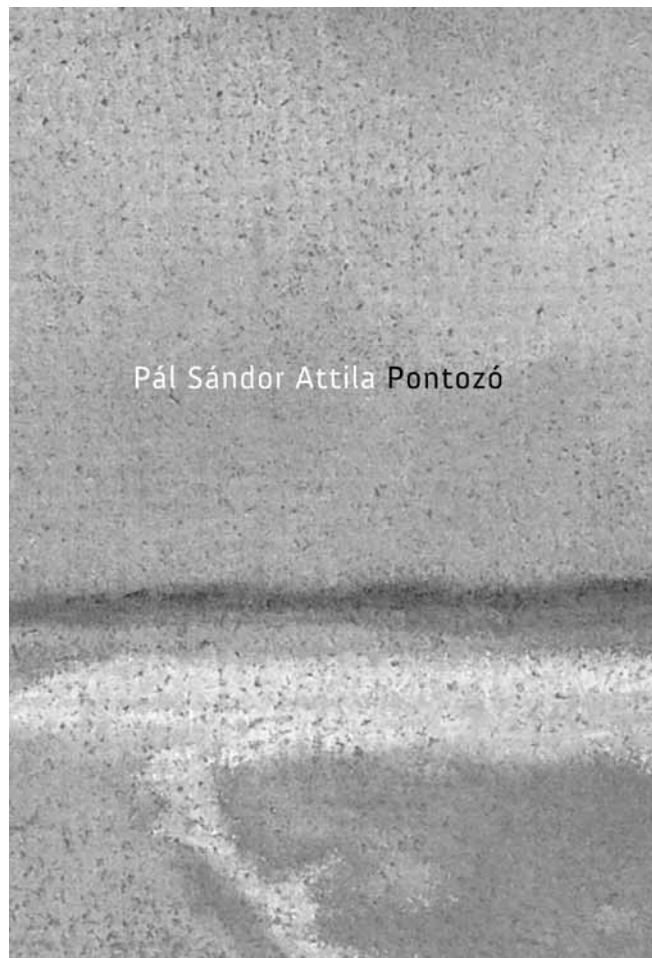
Bármennyire is ígéretes volt az a néhány vers (*A nő; Duna; Három vers; Hogy ki vagyok én?*), amely garantálni látszott a *Noir* minőségét, és hiába található az olvasó még ennyi izgalmas szöveget (*Kazár selyem; Ultima thule; Mozi; Trabantos Petri; Az intercisai jósdában*), végül a kötet felemás, ambivalens olvasmányélményt nyújt. Egyfelől mert a versminőség meglehetősen heterogén: például a *Lángoló nyár*, a *Get Lucky*, a *Teázás Amszterdamban előtt* — de a sor sajnos folytatható volna — semmitmondása dühítő a kiválóbb versek mellett. Másfelől azt érzem, a *Noir* célja valamifajta identitáskonstrukció lett volna, én-állítás, ehhez azonban legtöbbször hiányzott az a jó értelemben vett kíméletlenség, amely a felszín alá engedett volna látni. Éppen ezért állok a kötet cím előtt is kissé értetlenül: egyik szövegben se találtam meg azt a sötétséget, parát, amelyet a *Noir* sugall(na).

¹ Vö.: KULCSÁR SZABÓ Ernő: „Magát mondja, / ami írva van”. *Jegyzetek az újabb magyar líráról*, Prae, 2008/2, 5–15.

Lengyel
Imre
Zsolt

Föl nem fedezett bolygó

(Pál
Sándor
Attila:
Pontozó.
JAK–Prae.hu,
2013)



Pál Sándor Attila Pontozó

Szelíd, jól nevelt, izgalmaktól mentes költészet; egyenletes színvonalú, szerethető, ám könnyen megunható gyűjtemény — különböző tónusban és hangsúlyokkal, de minden kritikusa nagyjából erre az ítéletre jutott a *Pontozó* kapcsán; és valóban, valami ilyesmi volt az én első benyomásom is, miközben keresztlüklőttem a szó pozitív és negatív értelmében egyaránt problémátlannak tűnő verseken. Pál Sándor Attilát leginkább az látszik foglalkoztatni, milyen volt gyerekek lenni és felnőni — és az is hamar kiderül szövegeiből, hogy erről a kérdésről, minthogy nem csupán közömbös háttérnek látja, lehetetlennek gondolja a környezet konkrétumainak rögzítése nélkül beszélni; ezért azután központi fontosságúvá válik a kötetben a család, meg az, ahol és amikor élnek: egy rendszerváltás utáni alföldi település képe. Vagyis a „falu”, a „vidék”: e szavakat azonban nemigen lehet anélkül leírni, hogy eszünkbe ne jusson, mennyire aláaknázták ezt a terepet a magyar irodalom- és eszmetörténet — erre gondolva viszont már egyre kevésbé látszottak számomra magától értetődőnek a kötet eredményei, egyre kevésbé triviálisnak a tény, hogy szerzőjének sikerült nézőpontokat és nyelvet találnia mondanivalójához, és komoly intellektuális teljesítménynek inkább, mint visszafogottságnak, hogy következetesen ki tudott tartani azok mellett egy egész könyvön keresztül. Pál tehetségének legfontosabb vonása alighanem tényleg a középút megtalálására és feltérképezésére való képessége — ahol azonban jóval kitaposottabbak, sőt akár kizárólagosnak látszanak a szélső ösvények, ott ez talán éppen nem valamiféle langyosságnak a szinonimája.

„Az emlékező megmarad a maga fiúi pozíciójában, emancipációs harcnak nyoma sincs. A kötet tónusa ezért békés” — írta Schein Gábor (*Élet és Irodalom*, 2013/48), és szavai alapján valamiféle tradicionalizmust, tökéletes otthonlétet feltételezhetnénk mint a kötet alapállását. Én azonban úgy látom, hogy a *Pontozó* szövegei kifejezetten törekszenek távolságot tartani a reflektálatlan azonosulástól, a gondtalan folytonosság illúziójától — igaz, olyan módon, hogy ebből tényleg nem következik alapvetően kritikus beállítódás, nem az elszakadás vágya dominál. „Apámmal mi fradisták vagyunk. Nem program volt, csak / ha-

gyomány” — ez a *Fradi* című vers kiinduló tétele; a történetben azonban, amelyet elmesél, a tulajdonságok továbbörökítésére való vágy, az elvárások, a nevelés korántsem mutatkozik feszültségmentes folyamatnak: „Egy időben / sokat jártunk a sportpályára focizni, próbált apám efelé / terelni [...] / Űzött-hajtott szóban, nem kímélt, ha összefutottunk a / pályán, és mindig a haverjaimat dicsérte. [...] / Egyszer aztán, amikor otthon még én / aludtam felül az emeletes ágyon, eltört a mécses. Engem / apu soha nem dicsér meg, mondtam anyámnak, és aztán / apám megvizsgált, hogy ügyes vagyok. Nem voltam az.” Ezt a sírás azonban egy másik ellenpontozza, amelyet a családtagok elvesztésétől való félelem táplált — és a vers által felvázolt út vissza is fordul a közelség újjáalkotása felé; valóban nem a szakítás, az eltávolodás tehát a végpont, a traumatikus epizód emléke azonban e nézőpont dacára sem tűnik el. Így látható marad az is, hogy az apai viselkedésminta — melynek a szöveg szó szerinti ismétlései is szerepszerűsége hangsúlyozzák — kölcsönös kompromisszumoknak köszönhetően válik folytathatóvá: „Láttam a vehemenciát, a boldogságot, a / dühöt, hallottam a vagány káromkodásokat. [...] / Aztán a focit nem / vettem tovább olyan komolyan, fradista lettem, boldog voltam, / vehemens, dühös, és vagányul

kezdtem el káromkodni.” Jellemző, hogy a vers konklúziója éppen az azonosságban rejlő különbözősége irányítja olvasója figyelmét; ami a narratív ívet végigkövetve látszódnak ugyanakkor a különbözőségben megteremtett azonosság jelének is: „Szóval / apámmal mi fradisták vagyunk, de csak apa tud focizni.” És ugyanez a szimbólum szolgál máshol a család mint nem homogén, ám különmű tagjait összekapcsolni képes csoport leírásának alapjául: „A dédpapa, / akit én nem ismertem, az Újpestnél volt szertáros egy ideig. / Engem apa fradistává nevelt. A rokonait és a csapatát nem / választja az ember. Úgy látom, nagyapa már elfogadta ezt” (*Mesék*) — az identitásválasztás szabadságát olyan módon utasítja el tehát, hogy ügyel rá, a tagadás lendülete ne sodorja át a túlpartra, a teljes determináltság vagy valamiféle „tösgyökeresség” elfogadásához. „Istentagadó vagy, azt mondta a nagyapja” (*Mezítláb*) — ez a mondat épp olyan fontos sarokkőve a *Pontozó* világának, mint azok, amelyekben a beszélő megtalálni látszik helyét a leszármazás rendjében: „Felváltva hordom apám és nagyapám kabátját. [...] / Apám nagyapám fia, én apám fia vagyok. [...] / Azt mondják, az ember nagy / részben a nagyszülők génjeit örökli, vagy legalábbis nagy a / valószínűsége, hogy közel addig él, ameddig ők. Este apa / kabátját vállfára teszem, becsukom a szekrénybe, nagyapáé / a fogason lóg.” (*Kabát*)

A ciklusokra nem tagolt kötet gerincének három azonos című vers látszik. A *Séta (1)*-ben „a férfi” „két kis cigánygyerekekkel” találkozik, akik csókolommal köszöngetnek, ám mivel épp olyan lila „lábbal hajtós műanyag” kismotoruk van, mint neki volt, könnyen oda tudja képzelni magát közéjük; a boldog beolvadásnak ez a képe azonban elveszítettséget sugalló zárósorokhoz vezet el: „mosoly- / gott, mint a vadalma, akkor is, amikor hazatért, és senki sem volt / otthon rajta kívül, és nem is lett, és nem tudta, miért ment haza.” A *Séta (2)*-ben egy négyéves kislány szíát köszön neki, „mint aki / felismerte, mosolyogva”, „a férfi” azonban ettől a közvetlenségtől „leblokkolt”; ahhoz hasonlóan, ahogy az ügyetlenkedő „szomszéd öregurat” is megbámulta csupán, de nem segített neki. A *Séta (3)*-ban pedig megszokott, emlékekkel teli útvonalon jár, „arrafelé, amerre az apjával”, ahol azonban távollévő kedvesére gondol, majd önmagát kezdi eltűntnek érezni, távolinak, mint egy „föl nem fedezett bolygó”. Ezen szövegek nyomán különösen szembeötlővé válik, milyen erősen is ragaszkodik a kötet a köztesség pozíciójához: ez jellemzi „a férfit”, aki úgy tűnik fel, mint aki eltévedt gyermek- és felnőttkor határán, és így egyik szerep sem bizonyul kényelmesen betölthetőnek számára; de ugyanerre jutunk, ha megpróbáljuk meghatározni, vajon az otthonosság vagy az idegenség írja le inkább viszonyát a faluval, és rájövünk, hogy azok egyaránt a helyzet pontatlan, elégtelen leírásának bizonyulnak. És mindkét ambivalencia meghatározónak látszik a kötet egészében is.

A *Repülés*ben például egy gyerekkori szokásról van szó — ami felnövekedvén abbamarad, ám hangsúlyosan anélkül, hogy ez a megtagadását is jelentené egyben: „A temetésen beszélgettem először a halottakkal. Később / aztán ez rendszeressé vált. Úgy csináltam, hogy fogtam / egy kavicsot és azzal kopogtattam

a szótagokat a / sírköveken. [...] / Nemsokára / aztán abbahagytam, lelkiismeret-furdalásom volt, néha / oda-odakopogtam egy-egy bocsánatot vagy neharagudjot, aztán / ez is elmaradt. Nem kerestük egymást azóta sem.” Ez a képlékeny határ elrekeszti a versbeli személyiségeket a múlttól, zárványszerűnek (*Nyárutó*), folytathatatlanak (*Nap*) mutatva az egykori barátságokat, és elbizonytalanítva az emlékek valószínűségét (*Metro*), viszont nem elég masszív ahhoz, hogy egy zavarmentes új férfi-identitást jelölhetne ki: „nem vagyok öt éves, huszonhárom vagyok [...] / [...] holnap / nincs ovi, én tanítok, de az kicsoda” (*Ház*). Ez a lebegő önazonosság teszi hitelessé az attitűdöt, mely egyszerre köti hozzá a faluhoz és választja le arról a központi figurákat: ennek a viszonyknak látszik összefoglaló szimbólumának a *Napfogyatkozás*, amelyben a beszélő tökéletesen plauzibilisnek látja, hogy „hatvanvalahány” év múlva a falu melletti tanyán haljon majd meg, úgy képzei azonban, hogy a falusiak nem fogják tudni, ki is volt, aki meghalt — nem a falu életében való természetes részvétel ez tehát, viszont a falu választását jelenti minden mással szemben. A *Torony* pedig a múltból vázol fel egy ellentmondásos viszonyt: a helyi normák nyomtatékos elfogadását egyfelől („Minden falubeli gyerek álma feljutni / a víztorony tetejére. [...] / Vannak iratlan kötelezettségek. Például egyszer / az életben átúszni a Dunát”); annak elismerését másfelől, hogy ez valóban külső norma csupán, és ennek ő nem is felel meg — sőt már példájának retorikája is üres utánzás volt („Nekem nem szóltak, mikor mentek, egyedül / pedig nem volna értelme, nem látja senki. / [...] És nem tudok úszni”).

A *Pontozó* végig efféle finoman ambivalens emlékek és tapasztalatok felidézésén keresztül ábrázolja a falut, és ez az onnan kissé kilógó, ahhoz alapvetően mégis szeretettel viszonyuló attitűd lesz az, ami jellegadóan meghatározza a kötet nézőpontját: a versek beszélői és alakmái azonosulnak ugyan a hellyel és a közösséggel, ám nem tudják azonosnak magukat vele. A szubjektivitásnak és a reflektáltságnak ez az együttállása teszi lehetővé, hogy a kötetnek ne kelljen csatlakoznia a témájáról szóló beszéd legelterjedtebb nyelvjárásaihoz: a falu ezúttal nem látszik sem butuska idillnek, sem lerombolt édenkertnek, sem isten háta mögötti barbár tájnak, csupán a megszólaló alakok egyetlen életének esetlegesen adott, ám mélyen meghatározó környezetének — az, hogy valamely magasabb szempontból helyese vajon, hogy ilyen ez a környezet, kívül esik a szövegek látóterén, így azok távolságot tarthatnak a rezervátum- és hanyatlásnarratívától egyaránt. A *Fák* beszélője táncsal kapcsolatos emlékein keresztül foglalja össze röviden életét, ez a történet pedig természetesen vezet el odáig, hogy időskorában — az amúgy a hagyományoktól való elidegenedettséget és az azokhoz való ragaszkodást egyszerre reprezentáló — „táncfesztiválra” megy táncolni: világos példája lehet ez annak, ahogyan a kötetnek személyessége révén látszólag különösebb erőfeszítés nélkül sikerül saját hangot találnia a „posztautentikus” vidék leírásához. Jól látszik például a már említett *Ház* című versben, hogy „az elvadult facsoport” „a disznóólakhoz vezető útnál”, a „lépes méz és zsír” „a kamrában”

egyenrangú tényezője a gyerekkor rekonstruált világának, mint a *Maszk*-videókazetta, vagy hogy „Karcibácsi videóz, tortát akarok, / apa betesz nekem valami rockzenét táncolok rá nevetnek” — a szöveg csendes radikalitással egyáltalán nem vesz tudomást ezek igen eltérő konnotációiról, arról, hogy a magyar irodalomban igencsak csökevényesnek látszik az a paradigma, amelyben ezek nehezítés nélküli észlelése nem zárja ki kölcsönösen egymást.

A terepnek ez az előítéletektől való előzetes megtisztítása teszi lehetővé az olyan versek létrejöttét, mint a *Búcsú*, amelyben a „tekergethető végtagú akciófigurák” és „dinoszaurusz-figurák”, vagy a dodzsem és a láncoshinta a gyerek őszinte vágyainak, örömeinek és félelmeinek közegeként tűnik fel, és amelyeken keresztül a családi érzések is artikulálódhatnak kis léptékű ellentmondásosságukban: ezek lesznek az összetartozás és az elkülönülés („a kókuszos / tekeracet mindenki [szereti], viszünk haza, a mamáknak, / a dédiknek is”, „A mamáéknál nagy / ebéd, vöröslévű pacal, de engem csak a forगतag / érdekel”, „Mit kapok apuékától, mit kapok a papáktól”), vagy az aggodás és a lázadás jelképei is („egyetlen trófeám a művampírfog. Hetekig / mindennap beteszem, azt mondják, ne, ki tudja, milyen / emberek fogdosták össze”) — a szövegben csak ez a részletgazdagságában revelatíván megörökített belső ambivalencia jelenik meg; az legfeljebb az olvasó kérdése lehet például, mit gondol a játékarusok műanyagtengeréről, az itt felnövő gyerek szempontjából ez a fajta zavar érdektelennek mutatkozik. És ez a világerzékelés vezet az olyan, egészen újszerűnek látszó ötletekhez is, mint hogy a *Mozgólépcső* című vers a csak időnként a városba látogató falusi gyereket és városba költözött, kissé elveszett későbbi önmagát például egy *Tom és Jerry*-epizód képét felhasználva kapcsolja össze, ezzel is ismét aláhúzva, mennyire felemás a felnőtttséghez való odatartozása is („csak az utolsó pillanatban léphetek le róla, mint a / felnőtték”).

A *Pontozó* időnként nekilóduló mitizáló vagy világmagyarázó lendületét állandó ellenpontként kíséri — néhol ugyanazon versen belül, néhol távolabb — a bizonytalanságok, az ellentmondások, a korlátozottság jelzése: „Nem tudom, mi lett a gedivel aztán” — zárul az emlék és átomleírás között vibráló *Gedi*, és hasonlóan farol ki végül a tériszony analízisében nagyzó közhelyekbe bonyolódó *Kút* is: „Nem tudom, miről beszéltek”; a legendássá stilizált családi-falusi emlék felidézésével nyitó *Barackfa* pedig azonnal leír egy kaszáló férfit is második versszakában, akinek számára nemcsak az ilyen történetek, de általában a „külvilág” és a magát a faluba beírni igyekvő beszélő sem látszanak létezni — az odatartozás két, egymást relativizáló módját mutatva fel. Az így megteremtett dinamikus egyensúly teszi a kötetet egy jelentős érzelmi erőket mozgósító, ám célt érni nem képes kísérlet igazán hiteles és érzékeny ábrázolásává: a *Pontozóban* mindvégig a helykeresés, a saját hely megteremtésének vágya dolgozik, így a törekvés az identitás meghatározására és a környezet leírására nem is különülnek el egymástól, azok egyetlen értelmezési folyamat szétszálazhatatlan aspektusainak

látszanak. A versek eredményei tehát – hogy nyelvet találnak világunk egy olyan szeletének leírására, mely eddig szinte egészen hiányzott a magyar irodalomból, és hogy kidolgoznak egy hasonlóan unikálisnak látszó világnézetet, valamifajta okos és bizonytalan, félős és körültekintő konzervativizmust — elválaszthatatlanok és egymást erősítik: a visszafogottnak látszó szövegekből ritka határozott arcélű, fontos eseménynek bizonyuló bemutatkozó kötet bontakozik ki végül.

Herczeg Ákos Támaszból teher

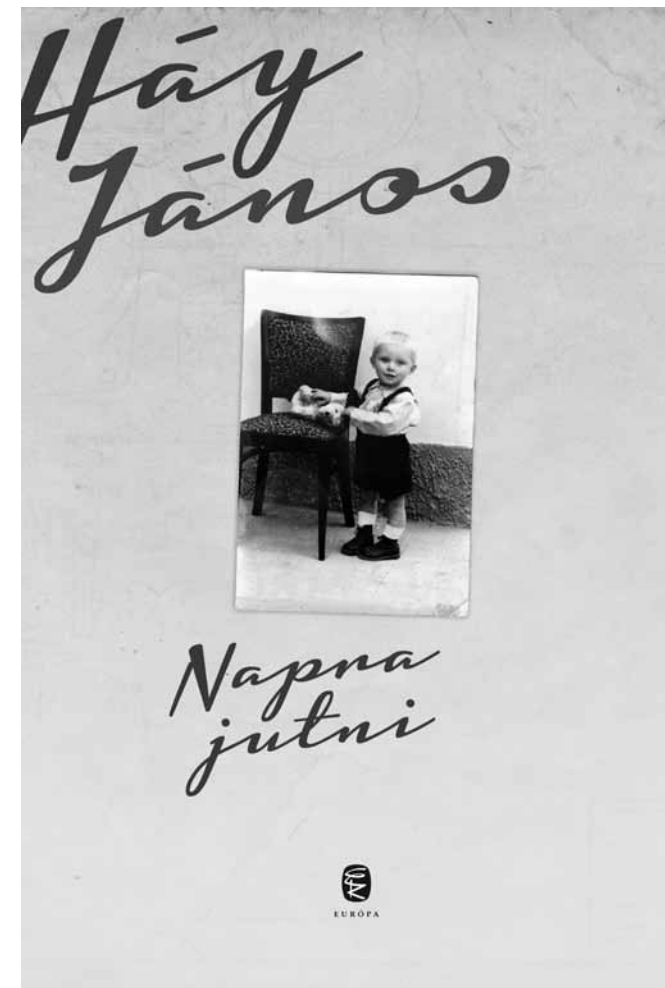
(Háy János:
Napra jutni.
Európa,
2014)

Szinte napra pontosan egy évvel a szokatlanul komor *Mélygarázs* után megjelent új Háy-kötet, a *Napra jutni* ismerős vizekre vezet: a vidéki miliőbe helyezett generációs problematika aligha szervesen része az életműnek, elég csak *A bogyságyümölcskertész fiára* vagy *A gyerekekre* gondolnunk. A járt (sőt, alaposan kitaposott) út persze nem jelent feltétlen biztonságot a járatlan ellenében, főleg ha egy írói pályáról van szó, Háy János mégse bukik fel az önazonos nyelv által teremtett világ és részben e sajátos világ által létrehozott nyelv jelentette akadályban — minden nyilvánvaló párhuzam, ismétlődés dacára a kötet működik, működött az összetéveszthetetlen, humorból és tragikumból finoman felépített hang. A dologban persze éppen az az érdekes, ami az ujjgyakorlaton túl van, azaz hogy megáll-e az építmény magában, vagy leginkább a nyelv, mint valami kötőanyag tartja egyben a kötetet, ami még ez esetben is szórakoztató volna, ám nem biztos, hogy maradandó irodalmi élménynek tarthatnánk. Innen nézve a tét igenis nagy, vagyis Háy korántsem nevezhető biztonsági játékosnak: a címbe emelt központi metaforán keresztül az apa és a fiú kölcsönös elvesztésének a folyamatát kívánja láttatni, ami mindannyiunk egyik legfontosabb, egyáltalán nem evidens antropológiai tapasztalata.

A le- és elválás szomorú regénye ez, hiába nevetett meg minket időről időre a gyerek polifón, a felnőtt tudást is magán viselő narratív szituációja, a falubeli szereplők (és különösen az apa) megejtő esendősége, a mérleg nyelve ezúttal (is?) mintha a fájdalmas hangoltság felé billenne. És nem pusztán a *Családállítás* című zárófejezetnek köszönhetően, ahol a szenttelen elbeszélői

hangon, négyféle perspektívából összegzett családtörténet voltaképp a generációk szükségszerű kommunikációképtelenségét, eltávolodását, a család kikerülhetetlen széthullását rögzíti, de a nyitószöveg jóvoltából is, amely nemcsak kiterjeszti, általánosítja ennek tapasztalatát, hanem azt sem titkolja, mindez legalább kétszer megy végbe az emberélet során: mikor elhagyjuk az otthon jelentő biztosságot és mikor az utódaink a minket jelentő otthonosságot hagyják hátra. Az apa–fiú-viszony eme cirkulatív logikája, melynek univerzális elvét az *Apák* önelemző szövege az egyes ember példáján szemlélteti, a regény távlatában másodlagos; nem látjuk már, hogyan válik majd a gyerek maga is „ügyetlen türannosszá” a saját fiával folytatott harc során. A középpontba a világra találás eseménye kerül, az arra való ráeszmélés, hogy az első lépések csak a támaszt nyújtó apai jelenlét leküzdésével folytathatók, s hogy a szabadság utáni vágy óhatatlanul vonja maga után az elidegenedést saját eredetünktől. Utóbbi nyilvánvalóan csak a szülői-nagyszülői (legfőképp az anyai) perspektíva által fogalmazódhat meg, csupán a kívül kerülés eme fölöttébb szerencsés narratív megoldása jóvoltából látszik, hogy az immár felnőtt gyerek számára az otthon a kötelező látogatások és az ott maradtaknak ezzel párhuzamosan az egyedüllét színhelyévé lesz. „Rossz egyedül, de nem tudom, hogy ő például érti-e, hogy milyen, amikor egyedül van az ember, hogy jön, és akkor kikísérem az utcaajtóhoz, és beül a kocsiba, lehúzza az ablakot, és mond még valamit, hogy csokolom, édesanyám, hogy ő akkor érzi-e, hogy nekem mennyire fáj, hogy látja-e azt az utat, amit befelé teszek meg a szobáig, és bekapcsolom a tévét, hogy legalább valami beszéljen mellettem, meg mozogjon, hogy ő látja-e akkor azt az egyedüllétet, vagy csak fellélegzik, hogy egy időre megvolt a látogatás.” (257) Az ábrázolt leválási folyamat — egyfajta szerzői önvallomásként is érthető — betetőződése, ami a gyerek számára (mint minden gyerek számára) már csak utólag lesz belátható, amellet, hogy valóban megrendítő zárlatot kölcsönöz a regénynek, ügyesen felvillantja mindennek a másik oldalát is, nevezetesen hogy az öregedő felnőttek hogyan küzdenek meg a súlytalaná válás vagy éppen a tudatos háttérbe vonulás fájdalmával, nehézségeivel.

Ezzel együtt a *Napra jutni* — köszönhetően annak, hogy szinte végig a gyerek perspektíváját látjuk a kisgyerekkortól egészen az általános iskola végéig — erről a problémáról meglehetősen keveset beszél. Hogy hol rontja el (szükségképp vagy nem, most mindegy) az apa a fiával való kapcsolatát, nem explikálódik, az apa önelemző kísérletére csak elvéve látunk példát — a felnőtteket gyakorta nyíltan utólagos, felnőtt távlatból szemlélő kevert nézőpont előtt szinte teljesen homályban marad az apa, törekvéseit, motivációit leginkább saját monológiájából érthetjük meg. Jellemző módon közvetlenül alig érintkeznek egymással, ahol mégis, ott rendre azokat az eseményeket látjuk, amelyek megbontják az eszményített apaképet. A regény saját vállalásához képest leginkább talán ennél a kezdeti egyensúlyi állapotnak a körülírásánál teljesít alul: minthogy erről a könyv nem sokat beszél, az lehet a benyomásunk, az apa a gyerek szá-



mára eleve olyan idealizált entitás, amit csak lerontani lehet az évek múlásával, ahogy az se mutatkozik meg egészen, mitől is romlanak el a dolgok. Mindezt a nyitószöveg sem világítja meg. Nem derül ki, hogy miért szükségképp mulandó az apa kezdeti jókedve, ami aztán fokozatosan maga alá gyúri a család valamennyi tagját („Telnek-múlnak az évek. Az apa egyszercsak szól, hogy mennyire nehéz neki, hogy minden a hátán van” — 8). Ez az „egyszercsak” kicsit előkészítetlen a gyerek történetében: az apai „épitménynek” már csak a lerombolódását látjuk, nagyjából attól kezdődően, hogy az apa nyíltan saját gyerekkorának hiányait próbálja a gyerek előjogainak megvonásával (az ajándékba kapott csoki elfogyasztásával) „pótolni” a *Mikulás* című részben („Az apa kért néha egy kockát. Az anya mondta, hogy ne edd meg, a gyereké. Én nem kaptam, mikor gyerek voltam, mondta az apa” — 67). Persze nincs kétségünk afelől, hogy nem épül a már meglévő bálvány a *Vén cigányt* részegen gajdoló vagy éppen a felettései szolgálai módon szórakoztató apa láttán, mégis kicsit talán finomabbra is lehetett volna hangolni a fokozatosság elvének következetesebb szem előtt tartásával a regény középponti ívét, nevezetesen azt, ahogy a gyerek a mindentudó apa képétől

eljut vele kapcsolatban az idegenség és a közöny érzéséig. Azt láthatjuk, hogy amennyire működőképesek önmagukban az egyes szövegek, ez a töredezettség csak többé-kevésbé képes egy igazán jól felépített regénnyé szervesülni: miközben az az olvasó benyomása, hogy a jellemfejlődés nagyon is lényeges szempont, az epizódyszerűség kissé nehezíti ennek a megmutatkozását. (Mellesleg éppen a rögzített perspektíva és e távlat érezhető elmozdulása, a gyerek alakulásban lévő identitása miatt regény-, nem pedig novellaciklus-szerű a *Napra jutni*.) És itt nem is arra gondolok, hogy a történetek sorrendje nagyrészt felcserélhető, annál is inkább, mivel sok esetben láthatóan nem követi a narráció az idő lineáris — a gyerek életkorához köthető — múlását (ennek gyakori tisztázatlansága miatt nem is mindig könnyű a gyerek motívációit világosan látni), hanem hogy, úgy érzem, közben szem elől tévesztjük a könyv azon alapvetését, hogy a világra eszmélés nagyban kötődik az apától (az ő világától) való függetlenedés mozzanatahoz. Nagy vonalakban persze végigkövethető a folyamat: a túlzott szigor, ami a balkezesség üldöztetésében vagy a mindennapos viselkedés korlátozásában (pl. tilos ebéd közben vécére menni) jelentkezik, még integrálható is volna egy stabil apafogalomba, ellenben a felnőtt világ fenyegető természetét vagy árnyoldalait (ti. miért is kapnak a pestiek nagyobb karácsonyfát) már többnyire képtelen ügyes hazugságokkal megszüpíteni, sőt ami még rosszabb, sokszor ő maga jár élen a gyermeki fantázia lefojtásában (pl. azzal, hogy betiltja a nagypapa hősiességéről, becülendő emberi értékekről szóló meséit). Így a túlzott elvárásoknak való megfelelés sorozatos kudarca, a dicséret elmaradása, mint mondjuk az apai elismerésért önként vállalt munka esetén láthattuk (*Az éjszakai Jeruzsálem*), hamar a felnőtté válás elzártságát világ otthonosságába tereli a gyereket, amelyből a regény végén már nem szívesen mozdul ki, még az őt egyébként többnyire jól szerető anya kedvéért sem. „Mit nézel, kérdezte az anya, a gyerek nem mondott semmit. Talán, hogy ott, ami kint van, hogy mégis mondjon valamit. Mi van kint? Mindig ugyanaz, mondta az anya. Szerettem nézni, mondta a gyerek, s nem mesélte el, hogy mit lát ott a fények villódzásában a messzire szaladó tekintet mélyén. [...] Mindennap felépiült ez a birodalom, ami olyan lett, amilyenben a gyerek élni szeretett. Aztán este, mikor lefeküdt, tovább folyt az építkezés.” (223–224)

Nem meglepő, hogy az apa talán egyedüli regénybeli kísérlete, hogy beszélgesen a fiával, kudarcba fullad, hiába volna éppenséggel nem másról szó, mint hogy az apa halálos beteg. Hogy ez a közlés lényegében süket fülekre talál, sokkal mélyebb problémának a tünete annál, hogy rövidre zárhatnánk azzal az axiómával: „gyerek volt, bizonyos lehetőségek az apa kapcsán nem vetődtek fel benne. Az apa már nem volt olyan, amilyen volt, mielőtt... A gyerek nem is tudta, mikor volt az apa olyan, amilyennek jó volt, hogy volt.” (227) Éppen az maradt tehát kissé hézagos, hogy mikor, milyen lelki folyamatokon keresztül szűnt meg létezni a gyerek számára az apa, még azelőtt, hogy ténylegesen megszűnt volna. Mert még ha motiváltta is tehető a gyerek szempontjából a téveszelnők-helyettesi aspiráció mint

ennek a távolodásnak a kulcsmozzanata, lévén a hittanórától való kizárás jelentette nyilvános megaláztatás vagy az önfeledt esték végét jelentő „valakivé válás” közvetlenül érinti a gyerek mindennapjait, ami után érthető a beigért balatoni nyaralás iránti csökkent lelkesedés, ám az apának való megfelelés vágya és a kapcsolatuk végén látható kölcsönös idegenség közti átmenet már kevésbé kidolgozott a regényben. Ha nem is váratlan, de kissé előkészítetlen a gyerek már említett „világépítése”, ami nem egyszerűen a fenyegető szokások és kötelezettségek elleni védekezést szolgálja, hanem maga a kikülönülés megfogalmazódása lehet. Főleg annak tükrében, hogy a gyereket — már a budapesti költözés közelségében is — a változás következményei, az apja reakciója foglalkoztatja („összel lesz farmerja, erre gondolt, s hogy egy ilyen dolog tényleg meg tudja-e változtatni az életet [...], hogy az apja haragudni fog-e rá, mert nem úgy néz ki már, ahogy ő szeretné, hogy kinézzen [...]”. Nem tudom, gondolta magában, s kicsit félt attól a változástól, amit az ősz hoz” — 215), hogy aztán rögtön az első önálló utazás Visegrádra és a rá váró szabadságot megtestesítő egyetemistával való találkozás lényegében pontot tegyen a gyermekkor végére (a következő, *Az ablak* című részben már mintegy „nagyon régről” emlékszik vissza az apán keresztül ennek már-már elfeledett illatára).

Még ha kicsivel több narratológiai fegyelem számon is kérhető a szerzőn, a *Napra jutni* sikerét mindez valószínűleg alig érinti, sőt az is lehet, hogy ez a fajta laza szerkesztési elv is hozzájárul ahhoz, hogy nem szívesen hagynánk félig olvasatlanul. Epizódok jönnek, egyik a másik után, anélkül, hogy színvonalát tekintve bármelyik is kilógna a sorból, s mindebből lassacskán kiépül egy érvényes regényvilág. A könyv a bizonyíték arra, hogy rövid távon Háy nehezen verhető, főleg, ha jó napja van: a pár oldalas történetek közül nem egy marad meg az emlékezetünkben, köszönhetően a kellő humorral megírt, ökonomikus elbeszéléseknek, melyekhez rendre jó arányérzékkel társítódik a Kádár-korszak a maga anomáliáival, jellegzetes figuráival. Így olvasás közben — korosztálytól, társadalmi beágyazottságtól függően — több-kevesebb mód nyílik arra, hogy elmerengjünk, milyen is volt az első tévé a faluban, hogyan zajlott a húsvét, vagy hogy mit is keresett egy rakás rossz cipő a határ menti árokban. Az ismerősség persze javarészt a gyermeki perspektívához kötődik: az első szerelmek, az iskolai élmények, rokonlátogatások stb. olyan univerzálék, melyek a múltidézésen túl számos alkalmat adnak jellegzetes figurák (mint a falusi könyvtároslány vagy a focicsapat éljátékosa) megismertetésére és rajtuk keresztül a korhangulat érzékeltetésére. Világos, hogy a nosztalgia komoly potenciál egy szépirodalmi mű esetén, és elmondható, hogy Háy János teljességgel él az esélyeivel. Nem számít, hogy az olvasó sose élt falun, vagy nem kortársa az írónak, a gyerek „napra jutásának” történeteit látva — és ez a könyv vitathatatlan erénye — valamennyire mindenki újra érezheti saját korai fiatalágának illatát. Ahogy a szerző egy interjújában maga is elmondta, a regény a gyerekkorra nyit ajtót, s ebben nincs is semmi hiba: hogy pontosan iszap, vagy éppen, mint a gyerek esetén, tyúkszar

buggyant is ki a lábujjaink közt, ebből a szempontból mindegy, a világra találás más díszletek közt ugyan, de alapvetően azonos forgatókönyv szerint zajlik. Háy új könyve „szélvészgyorsan megszeretted magát olvasójával”, írja Virágh András a Literán, és ez pontosan így van, méghozzá alighanem azért, mert a regénynek valóban illata van: eszünkbe juttatja, hogy a világ megismerése ilyen is volt, mai fejjel sokszor már alig érthető, de velünk történt, csak a miénk, s hogy igen, egyszer mi is ilyen közel voltunk a dolgokhoz.

A *Napra jutni* az ember legfontosabb éveiről beszél, arról, amelyben kiépül — a könyv tanúsága szerint még egy sivárabb közegben is — az a biztonságot nyújtó világ, egy érzés, egy hangulat, amit aztán egy életen át próbálunk újjáteremteni. A regény éppen azt mutatja meg — szemben például Borbély Szilárd végletekig reményvesztett *Nincstelenségjével* —, hogy a gyermekkor félelmeim, nélkülözéseim, csalódásain túl mégiscsak van boldogság, valami, amit a falusi élet sokszor gyerekellenes durvasága se tud érvényteleníteni, és ami kellően stabil alapot képez ahhoz, hogy aztán az ember önállóan intézhesse a sorsát. Mert végeredményben minden gyermekkor részüsil ebből a biztonság elvesztésével vegyes szabadságból, még ha a legtöbb „napra jutás” nem éppen gyors és konfliktusmentes folyamat is, amelyet — mint a regénybeli történetben — gyakran félbe is szakít a halál: elvarratlan szálak sokasága marad hátra, melyekkel aztán egy életen át kezdeni kell valamit. De az árnyék egyszer csak eltűnik, és ránk vetül az ezzel járó szabadság (és majd egy nap az apaság) minden felelőssége, hogy legyen erőnk időben félreállni, még mielőtt az árnyékunk támaszból végleg teherre nem válik.

Darab
Ágnes

„Elmesélem, amire emlékszem”

(Bodor
Johanna:
Nem baj,
majd megértem.
Magvető,
2014)

„Viszontagságos utam hadd mondok el immár” (*Odüsszeia*, IX,37) — az irodalom kezdeteit idéző, legarchaikusabb narratív tradícióba illeszkedik Bodor Johanna szövege. Első mondata szinte válaszként hat egy másik antik epikus mű királynőjének a kérésére („mondj el előlről mindent”, *Aeneis* I,755): „Elmesélem, amire emlékszem.” Az egy személyben író-narrátor-főszereplő Bodor Johanna nem azt meséli el, ami megtörténhetett volna bárkivel, hanem azt, ami megtörtént vele. Az utóbbi évtized magyar irodalmának jelentős újdonsága annak az erdélyi gyökerű írógenerációnak a fellépése, amelyik a Ceaușescu-diktatúra utolsó évtizedeiben vált felnőtté, és tapasztalatát a 70-es és a 80-as évek Romániájáról jobbnál jobb regényekben önti irodalmi formába: Dragomán György (*A fehér király*), Tompa Andrea (*A hóhér háza*), Papp Sándor Zsigmond (*Semmi kis életek*). Az életút és a téma okán ide illeszkedhetne Bodor Johanna regénye is, amely mégis kilóg a sorból. Többek között azért, mert nem professzionális író alkotása, hanem táncművésze, s ez alapvetően határozza meg a szövegstruktúrát és a beszédmódot egyaránt.

A történetmondás kényszerét ma már természetesen nem a heroikus világ hívja életre — noha a regény főszereplője valóban heroikus küzdelmet folytat önmaga fenn- és megtartásáért —, hanem a traumákban bővelkedő 20. század. Egyik legszebb foglalatja ennek Polcz Alaine regénymottója: „Megpróbálok elmondani Neked, hogyan volt, mert egyszer már el kell mondanom.” (*Asszony a fronton*) A *Nem baj, majd megértem* vállaltan autobiografikus regény. Bodor Johanna élete minden bizonynyal legkeservesebb két évének történetét próbálta elmondani. Írásának időkerete 1983-tól 1985-ig ível, helyszíne Bukarest, cselekményének mindent mozgó fő szála a családi terv: névházassággal átjutni Ceaușescu Romániájából Magyarországra.

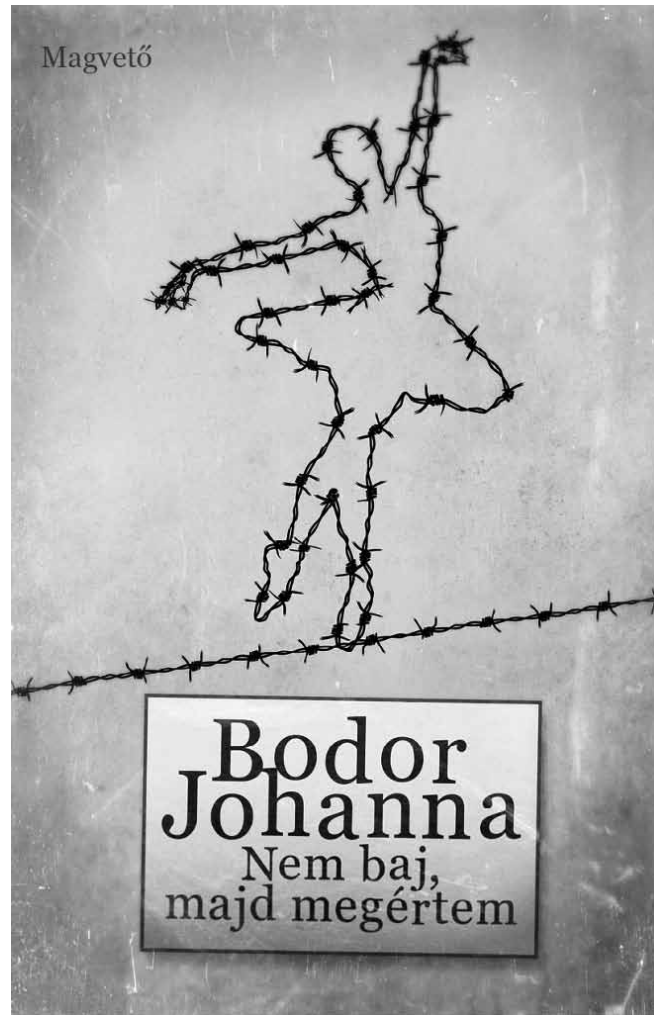
A címben idézett mondat meghatározza a narratori pozíciót, és világossá teszi, hogy a szöveg egyik kulcsa az emlékezés, vagy inkább az emlékezet fenntartása. Nem hagyni feledésbe merülni a diktatúrát, sem mint tapasztalatot („Szörnyű sötét korszak tanúi és túlélői voltunk” — 201), sem mint lehetőséget („És véleményem szerint mind egyenként tehattünk arról, hogy mindez megtörténhetett” — 201). Az „elmesélem” nagyon személyes felütés. Mintha leülnénk és hallgatnánk a történetmondót, aki leplezetlenül arra törekszik, hogy az ő történetét ismerjük meg

(„Ez csak egy történet, a lehetséges több millió közül” — 221), és annak minden mozzanatát az ő szemével lássuk. Mintegy úgy éljük meg, ahogy egykor ő maga. Bodor Johanna ezért semmit sem bíz az olvasóra. Készen kapunk mindent: jellemet, motivációt, értelmezést, konklúziót.

A szöveget a narratív sokféleség jellemzi: a dokumentumjellegű megteremtő datálások, a leírások tény- és szakszerűsége — szép példája ennek a rüsz-teremtés módszerének aprólékos és pontos leírása (20–21) —, olykor líraság (46), máskor szentenciózus tömörség (49). A beszédmódok változatossága ugyancsak a történetmondásból fakad, amely a regényben mármár tematizálódik. Egyetlen bekezdésben például: „Mindent elmeséltem: a találkozásokat, a beszélgetéseket, meséltem arról, milyenek láttam az életet Budapesten [...]. Részletesen el kellett mesélnem a találkozásunkat a bátyámmal [...]. Elmeséltem a találkozásomat Istvánnal, és azt is elmondtam, mindent megteszek azért, hogy a tervet jól teljesítsem.” (34) A *Nem baj, majd megértem* textúrája nem írott, hanem beszélt szöveg, megfelelő az oralitás kultúráját idéző elbeszélői pozíciónak. Ugyanakkor ez a fajta beszédmód jelentéssé is válik: jellemzi azt a világot, amelyről tudósít. Ott, ahol minden levelet, ami fontos, el kell égetni, minden információt, ami fontos, csak az utcán, séta közben lehet átadni, a beszéd nagyon felértékelődik.

A beszédmódok változtatása mellett a történetmondás átmeneti megtörése talán a legjellemzőbb narrációs megoldás. A várakozás Mihaira („szerelmem fél óra múlva cöngetett az ajtón” — 50) alkalom arra, hogy Johanna — mintegy a várakozás idejét kitöltendő — elmesélje Mihai élettörténetét, megismerkedésüket, az éppen beteljesülés előtt álló szerelmük formálódását. Azt a két évet, amely a regény időkeretét adja, ez a narrációs technika jócskán kitágítja: a múltat emeli be, megint csak az emlékezés részeként, valójában a főszereplő születésétől kezdve: „Áldott jó természettel születtem, és tényleg szeretni való lány voltam.” (7) Ennek a múltnak a barátok (Letitia, Szőnyi Júlia), és a nagy szerelem (Mihai) mellett legmeghatározóbb alakjai a szülők. Az ő személyiségük, intellektusuk és az általuk felépített és működtetett baráti-intellektuális közeg azonban bármennyire meghatározóak Bodor életében, a regény nem épül fel családregénnyé, hanem éppen ellenkezőleg, azt bontja le.

A történet fergeteges jelenettel indul. A lakásba berobbano Johanna kacagva meséli el szüleinek, ahogy a parkavatáson megjelenő Ceaușescu megropogtatta a balettpőzba dermedt gyereklány túllszoknyáját. Együtt van itt minden, ami a regényt kitölti: a diktatúra, a család és a balett. Majd a regény végére eltűnik minden. A diktatúrából kiszabaduló lány, akit a család már évek óta csak levelekkel, csomagokkal és telefonbeszélgetésekkel tud és próbál anyagilag és lelkiileg támogatni, és akikért főszereplőnk az ígéretes operaházi karrierét is feladta, egyedül száll fel a vonatra, amely Magyarországra viszi, ahova a maga akaratából nem ment volna, és amivel végleg elszakítja magát a számára legfontosabb társától, Mihaitól. A záró jelenet leírásának szaggatottsága, a soronként egymást követő tömondatok („Sírt.



/ Nagyon” — 218) a teljessé lett kifosztottság nyelvi és tipográfiai megjelenítései.

Ami a kacagó nyitó- és a síró zárójelenet között van, egy majdnem felnőtt lány vergődése az életét egyre szorosabban behálózó rezsim nyomorában és fojtó világában. Ugyanakkor a testi-lelki épülés, a felnőtté érés folyamata is. Érettségi: egyedül. Balett-táncosi diploma-előadás: egyedül. Álláskeresés, névházasság és a kivándorlási engedély procedúrája: egyedül. Pontosabban egy-egy remek pedagógus és barát sokszor láthatatlan támogatásával. Ami ezt a szövevényes történetet összetartja, amiről Bodor a legtöbbet tud, és amiről a legjobban ír: a balett világa. A történetmondásnak ez a bázisa. Sok esemény, epizód vagy csak hangulat idéződik fel, nem ritkán asszociatív technikával beemelve a szövegbe. Ami azonban töretlenül lineáris, annak a folyamata, ahogy a test kemény, olykor önsanyargató munkával fizikailag és technikai tudásával is alkalmassá válik a balettművészi teljesítményre. Az ötletszerű pályaválasztástól a balettintézeti képzésen át vezet ez a szál a kész táncosnő megjelenéséig az Operaház színpadán. Ezen a ponton engedjék meg a

recenzensnek is a személyesség: jól ismerem ezt a világot, éveket töltöttem — szerencsére nem a bukaresti, hanem a budapesti — Állami Balett Intézetben. Ezért állíthatom, hogy a balettintézet, majd a színház világának a megrajzolása a regény legsikerültebb rétege. Hiteles, izgalmas, és végre szembe megy a csillogó-pipiskedő mesevilág sztereotípiájával. Belülről, a próbaterem felől mutatja meg azt, amit minden balettnövendék — hangozzék bármily hihetetlennek — valójában a legjobban szeret ebben a művészetben: a munkát, a fegyelmet, a testben rejlő művészi lehetőségek felismerését, kiaknázását, a testünk fölötti uralom megszerzett képességét. Azt a tudást, ami önmagunkká, életformává lesz, és ami alkalmassá tesz olyan élet elviselésére és kezelésére is, mint amelyet Bodor ebben a regényben kiírt magából: „A profi számára a szorgalom, a nyitottság, a szakszerű figyelem, a készenléti állapot a kiindulási pont ahhoz, hogy megérkezhesen önmagához. [...] Azt is tanította, hogy ez a magatartás [...] később majd belső igénnyé válik, és nem is leszünk képesek más-ként viszonyulni a munkánkhoz. Ezt nevezte használható megszállottságnak.” (39) A rüsz-teremtés önsanyargató módszerének már idézett leírása (20–21), a balettintézeti növendékek embert próbáló napirendjének az aprólékos taglalása (80–83), a spicc-cipő készítésének pontos szakszerűsége, első felvételének már-már a szakralitása és a balett világában hierarchiát teremtő jelentősége (159–162), a színházi szerződéseknél nem a szabad választása, hanem a kiosztása az életüket erre a pályára feltevő, így tökéletesen kiszolgáltatott végzős növendékeknek (117) — maradéktalanul hiteles ábrázolása a balettintézet világának, a mindenkori balettnövendékek életének. Bodor Johanna regényének ez a legeredetibb, egyben legsikerültebb sajátja: új világot emel be a magyar irodalomba. Nem a rózsaszín túllszoknyát lebbenti meg, hanem a ropogását hallatja.

A balett-táncos a testével éli meg az életet. Ez a regényben — megint csak hitelesen — a látásmódban jut érvényre, a narrációnak abban a sajátosságában, hogy Bodor életének minden jelentős eseményére a teste reagál. Amikor szüleinek a lelke mélyén elutasított tervére igent mond, pikkelysömör üt ki rajta. Amikor kikerül a Balett Intézet bármennyire is diktatórikus, de mégis óvó világából, testének szépsége különleges emberek társaságát nyitja meg előtte, és ezzel együtt kivételes élményekben (pl. luxusétteremben ebédelni, vö. a karácsonyi ünnepi vacsorává avanszált halkonzervvel) részesülhet. Majd amikor már egyre jobban behálózza a rendszer, és egyre kiszolgáltatottabbá válik, megélve az erőszakot is, életének szétesése először a test kiegyensúlyozatlan kondíciójában, végül a szétesésében válik láthatóvá: „Elhíztam” (198); „akkor már tíz kilóval több voltam, [...] ami balerinaként elfogadhatatlan állapot volt.” (202)

Ami a könyv erénye, egyben eredője a hibáinak is: Bodor mindenkifölött táncművész, nem író. Vitathatatlan, hogy ez érzik is a szövegen, amelynek szóhasználata hol diszharmonikus vagy átgondolatlan, vagy túl sok, összességében pedig a stiláris egyenletlenség jellemzi (erről részletesen írt Kőríz Imre: *Használható megszállottság*, Holmi, 2014. július, 850–852). A

nem professzionális író megmutatkozik az apologetikus utószóban is. A már említett nyitó jelenet felfogható prologusként is, mert megelőzi a számozott fejezeteket. Ennek a párja, egyfajta epilógus lehetett volna a már ugyancsak idézett zárójelenet, a vonatra fellépő Bodor állóképe. Bár a történetmondást valóban epilógus zárja, ez azonban teljesen kívül áll a regényszövegen, sőt szinte visszavonja azt: „Nem író vagyok, hanem táncművész.” Ez az epilógus nemcsak fölösleges, hanem érthetetlen is. Éspedig elsősorban nem azért, mert a kritikusoknak tálcán kínálja leértékelő véleményük megalapozását (lásd Szilágyi Zsófia: *A spicc-cipő rétegei*, Litera 2014. április 26; Pogrányi Péter: *Csak egy ember*, Élet és Irodalom, 2014. július 4.), hanem azért, amire a két kolozsvári születésű író, Bodor Johanna és Tompa Andrea akaratlanul is egymásra reflektáló elbeszélése közötti kontraszt is rávilágít.

„Én nem voltam Ceaușescut köszöntő stadionbeli élőkép soha, de megírtam. Ott lehettem volna, tehát ott is voltam” — nyilatkozta Tompa Andrea (Élet és Irodalom, 2013. július 5.) Bodor Johanna volt Ceaușescut köszöntő élőkép — éppen ez regényének prologusként funkcionáló nyitó jelenete —, ott volt, és megírta. Éspedig minden stiláris megbicsaklás, minden vitatható beszédmód ellenére lendületes, a feszültséget mindvégig fenntartani képes, izgalmas regény született, amely mégiscsak becsatlakozik a fentebb említett írók műveinek a sorába. Bár nem hisz a kollektív felelősségben, mégis irodalmi formába öntve egy generációs tapasztalatot, egy kollektív identitást teremt meg. Egy új terep, a balett világának kliséktől mentes, hiteles ábrázolásával, más hangon, az autobiográfia, a memoár, a fejlődésregény és a történelmi dokumentum vonásait elegyítő elbeszélésként segít feldolgozni és megérteni egy alig megérthető korszakot. Regény a Kertész Imre-féle felfogásban (*Gályanapló*), mert „a regény fölbecsülhetetlen fontossága: processzus, melynek során az ember visszanyeri az életét.”

Reichert
Gábor

Idilli nihil

(Gyukics
Gábor:
A Kisfa
galeri.
L'Harmattan,
2014)



Gyukics Gábor nem talált alkalmas formát ifjúkori emlékeinek elbeszéléséhez. A *Kisfa galeri* egyébként is töredékes szöveget gyakran megszakító, dőlt betűvel szedett fejezetek mintha egy elvetélt regénykísérlet részletei volnának, amelyek minden erőfeszítésük ellenére sem bizonyulnak megfelelőnek a súlyos élményanyag átadására. Hasonló a helyzet a másik „elbeszélői szólammal”, vagyis a lehető legnagyobb pontosságra (emlékezete végessége folytán legtöbbször hiába) törekvő narrátor kötetlen sztorizgatásával: bár egymást érik az olykor mulatságos, olykor elborzasztó, olykor pedig egészen hihetetlen történetek, valahogy mégsem sikerül sokkal közelebb kerülnünk a Kisfások mindennapjainak megértéséhez.

A látszat ellenére egyáltalán nem kritikaként fogalmaztam meg a fentieket. Gyukics Gábor — én legalábbis így látom — nagyon is tisztában van azzal, hogy a hetvenes évek budapesti csöves szubkultúrájáról nem alkotható megbízható kép az általa választott módszerrel. Könyve tudatosan vállalt formátlansága viszont arról is meggyőzi az olvasót, hogy még így is ezzel az eljárással járunk a legjobban, hiszen valószínűleg ekképp menthető át a legtöbb érdemi tapasztalat az utókor számára. Ha az anyag — mint a szövegből kikövetkeztethetjük — a fikciós és a tudományos-ismeretterjesztő megközelítésmódnak egyaránt ellenáll, a krónikásnak nem marad más választása, mint a legemlékezetesebb és/vagy legjellemzőbbnek vélt pillanatok majdnem teljesen véletlenszerű megragadása. Az így keletkezett, „szociohorror” műfaji meghatározással illetett szöveg tudatában van önnön hiányosságainak, és éppen ettől válik szerethetővé. Az elbeszélő (jobb híján nevezzük így) láthatólag küzd a definiálás kényszerével — ti. kik voltak, milyenek voltak a Kisfások? —, mi pedig akkor kezdetünk valamit kapiskálni a dologból, ha észreveszünk, valójában a sokadik nekifutás sem hozhat megnyugtató eredményt. „Szenvedek, ha vallomást akarnak kicsikarni belőlem, amikor nincs mit mondanom, és akkor is, ha lenne. [...] Pedig próbálom elolvasni, megfejtetni az alapokat. Nem találok. Keresem, kutatom, és mégse. [...] A vallomás elsíklík, átsíklík, kisíklík, elsíklík, és még mindig a szemünkbe világít a vallatólámpa fénye” — figyelmeztet az elbeszélés nehézségeire a kötet

első, kurzivált bekezdése (9–10). A vallatólámpa említése pedig az olvasottak kontextusáról is sokat elárul: arról ugyanis, hogy a Kisfa galeri leginkább a végletekig bekorlátozott szocialista Magyarország többségi társadalmához képest, annak valamiféle túrt/tiltott, de ettől még sajátosan magyar elfajzásaként határozható meg.

„Nem politizáltak a Kisfások. Pont” — írja az elbeszélő az egyik fejezet végén, amelyben az októberi erdőben kiránduló társaságról azt hiszik a rendőrök („Faszfejek”), hogy tagjai ellenforradalmi összeesküvést akarnak kirobbantani (30). Az egész kötetre jellemző definíciós probléma mutatkozik meg itt: egyrészt nyilvánvalóan igaz, hogy a tizen-, huszoneves belvárosi fiatalok nem akartak mást, mint együtt lenni és felügyelet nélkül jól érezni magukat — ahogy Gyukics egy vele készült interjúban fogalmaz: „Azt akartuk, hogy hagyjanak minket békén” —, másrészt viszont nekik is tisztában kellett lenniük azzal, hogy a Kádár-korszak végletesen átpolitizált mindennapjaiban ez a kívülállás automatikusan politikai cselekedetként értelmeződik. Nekem úgy tűnik, a kifsás szellemiség hiteles bemutatásának ez az eldönthetetlen szab gátat: mai fejjel egyszerűen megállapíthatatlan, hogy az Erzsébet híd pesti hídfője mellett csövező fiúk és lányok lázadása pusztán alkati sajátosságok és

a pubertáskor számlájára írható, avagy a rendszerrel szembeni elvi ellentétek is közrejátszottak a kialakulásában. Gyukics mintha ellentmondana önmagának, amikor előbb hangsúlyozza a társaság apolitikus spontaneitását (egyöntetűen rossz megítélésükért pedig a „félrevezetett köznép” [62] intoleranciáját emlegeti), majd nagyon is jelentékeny gesztusként ábrázolja társadalmon kívülségét. „Miért viszolyogtak, miért keltettek erős ellenérzést az emberekben a Kisfások, és miért gyűlölték őket a rendőrök? Talán mert valahol mélyen, öntudatlanul, vagy akár tudatosan fontosnak érezték magukat, pontosabban merték magukat fontosnak érezni. [...] Annyira fontosnak, hogy nem kell tekintettel lenni senkire, se szülői érzékenységre, se tanári szemöldrökre, se rendőrökre, szabályokra, társadalmi normákra, sőt akár törvényekre se.” (197) Könnyen felvetődhet az a kérdés is, vajon ma mi lenne a kifsásokkal? Munkaalapú társadalmunk esküdt ellenségeit, vagy egyszerű köztörvényeseket látnánk bennük? Nyilvánvaló, hogy a felvetés nem válaszolható meg ilyen egyszerűen, még akkor sem, ha például egy kiskutya gerincének átharapását (!) — ahogy a tettelt elkövető szereplő indokol: „rám ne ugasson senki” — egyébként nehéz lenne politikai demonstrációként felfogni. A Kisfa galerit az tette azzá, ami, hogy tagjai éppen a hetvenes években követelték maguknak a jogot saját életük alakítására — akár annak romba döntése árán is. „Meg akarták úszni az életet anélkül, hogy kialakítottak volna egy saját filozófiát” (151) — vélekedik magukról az elbeszélő. Ahogy a rövid, egymásba érő történetek tanúskodnak róla, bár jó néhány galeritag ért csúnya véget az azóta eltelt évtizedekben, az kétségtelen, hogy a hetvenes éveket — akár valós, akár „belső” emigrációban — szinte mindannyiuknak sikerült megúszniuk.

A *Kisfa galeri* alapvető építőeleme, legkisebb szövegössége az anekdota. Elbeszélünk a tőle telhető legnagyobb precizitással igyekszik felidézni a csapattal megesett képtelen történeteket, de sokszor ő maga is menet közben jön rá, hogy nem emlékszik jól az épp taglalt eseményekre, vagy pedig be kell vallania, hogy — mivel ő sem lehet ott mindenütt — csak a másoktól hallott pletykákat próbálja értelmezni. A kötet így akár a baráti kör kollektív emlékezetének rekonstrukciójaként is felfogható, annál is inkább, mivel többször találkozhatunk az egykori kifsások levélben, szóban, esetleg sms-ben megfogalmazott vendég-szövegeivel, amelyekben többek között beceneveik (Mozdony, Csombe, Tentó, Heszke stb.) eredetéről, a galerihez való viszonyokról vallanak. Az elbeszélés stílusa próbálja felidézni a kifsások által használt jassznyelvet, ami szerintem nagyjából sikerül is: bár nem vagyok sem a Kádár-kori szubkultúrák szakértője, sem a történeti szociolingvisztika elkötelezett művelője, korabeli film- és olvasmányélményeim alapján el tudom hinni, hogy valahogy így beszélhettek a hetvenes évek fiataljai. Igaz, hogy leírva egyre avítasabbnak hat a sok „csákó”, „spéci” és „zsernyák”, ezek a mára kikopóban lévő szleng-kifejezések is erősítik a történeti hitelesség illúzióját. Ahogy a minden finomkodás nélkül előadott szexuális és „magyar kábítószeres” tapasztalatok is, amelyek

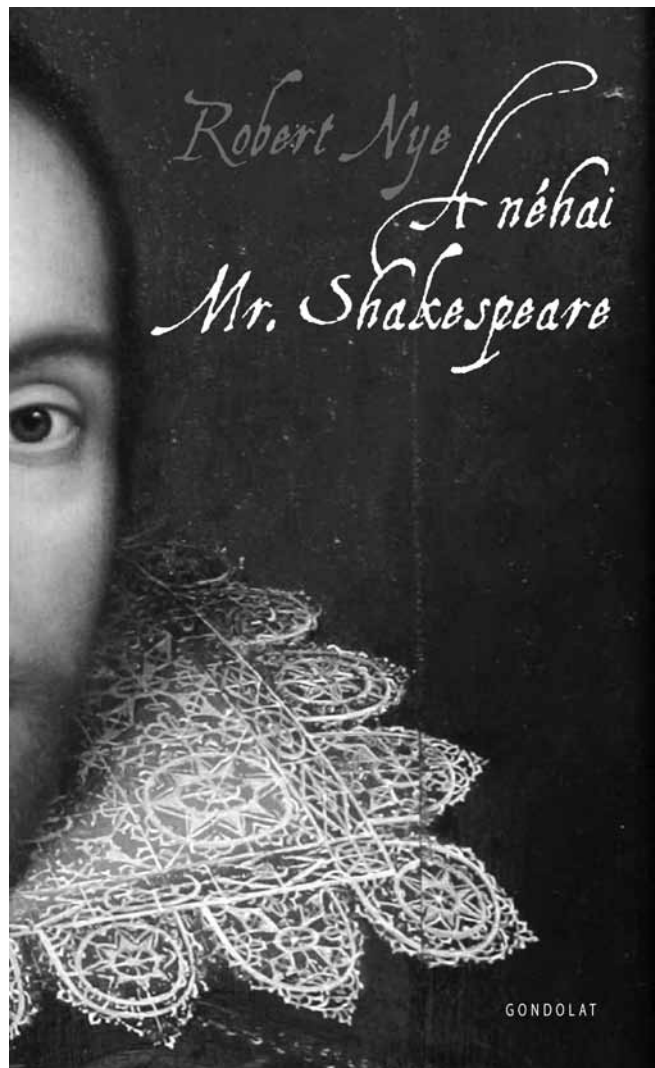
egyébként hasznos adalékokkal szolgálhatnak szex és szocializmus, illetve droghasználat és szocializmus összefüggéseit kutató szakemberek munkáihoz is (előbbi témában egyébként Murai András és Tóth Eszter Zsófia, utóbbiban Bajzath Sándor, Rácz József és ugyancsak Tóth Eszter Zsófia publikált nagyszerű kötetet 2014-ben). Álljon erre itt egy példa a Mini klub legnagyobb izgalma tagláló szövegrészből: „A Mini klubban soha nem volt senki pia nélkül, azonkívül jól lehetett csajozni. Szerintem több mai kamasz ott fogant, a terem hátsó részén, csak az nem basszott, aki nem akart vagy akinek nem volt kivél. Zenére kúrod a nőt, éneklitek, hogy *Vissza a városba*, meg *Sirályok fel, meneküljétek*, talán éppen a *Szabad tangó formáció* vagy a *Bartók feldolgozás* ringatja a nő fejét szopás közben, aznap esti nőd a lábad között viselt *szaracén kardba* dől, és amikor eléveled, azt üvöltöd, hogy *Oh, ne félj...*” (23)

A könyv sok esetben kitér arra is, mi lett később az egykori kifsásokkal. Elég elkésztő, hogy legtöbbjük a jelek szerint máig nem találta meg a helyét, ráadásul meglepően sok az öngyilkossággal, kábítószer-túladagolással végződő portré is. Egyedül a szemérmes elbeszélő nem derül ki a szövegből, hogyan élte meg az elmúlt évtizedeket. Egykori tapasztalatai — úgy-ahogy — összefésülésének és kötetbe rendezésének ténye azonban arról tanúskodik, neki sikerült megfelelő távolságba kerülnie a szociohorrorként felfogott közelmúlttól. És hogy voltaképpen mi is volt az Erzsébet híd melletti fa tövében történeteknek az értelme, arra a kötet vége felé kapjuk meg a választ: „Tartozni valahova; ha csöves bandába is, ha részegesek közé, ha olyanok közé is, akik nehezen találták meg a társadalomban, szűkebb környezetükben vagy családjukon belül a boldogságot, mégis felemelő volt valahol, hiszen sokszor társainkban láttuk meg a saját problémáink visszaverődését, és a közös sors, a hasonló kiszolgáltatottság összefűzték a barátság szálait.” (189)

↳ Kisantál
Tamás

Mutass nekem egy oly nagy ravaszt, mint...

(Robert
Nye:
*A néhai
Mr. Shakespeare.*
Ford.:
Bényei
Tamás,
Gondolat,
2014)



A fikatív Shakespeare-történetek érthető módon főként angolszász területeken virágoznak, amelyekből néhány fontos vagy érdekes mű nálunk is megjelent már: például John Mortimer *Will Shakespeare* című regénye vagy Anthony Burgess ünnepelt és általában minden Shakespeare-regény referenciapontjaként kezelt *Nem fénylik, mint a nap* című könyve. De persze a filmes Shakespeare-figurák némelyike is eljutott már hozzánk: a Mortimer-mű filmsorozat-változatát tudtommal levetítette a magyar tévé is hajdan a BBC Shakespeare-szériájának bevezetőjeként, emlékszünk még az Oscar-díjas *Szerelmes Shakespeare*-re, amelynek forgatókönyvét az egyik legjelentősebb Shakespeare-újrairó, Tom Stoppard jegyezte, hogy az olyan kevésbé ismert, itthon is hozzáférhető, vállaltan még inkább apokrif jellegű filmekről ne is beszéljünk, mint például a hamisítás kérdéskörét feldolgozó *Anonymus* (Roland Emmerich, 2011), vagy a fél évszázada műsoron lévő angol

¹ DÁVIDHÁZI Péter: *Isten másodszületője. A magyar Shakespeare-kultusz-teremtésrajza*, Gondolat, Budapest, 1989.

kultikus sci-fi sorozat, a *Doctor Who* Shakespeare-epizódja (*The Shakespeare Code*, 2007). Ehhez a sorhoz csatlakozott most az eredetileg 1998-as, de nálunk csak idén kiadott Robert Nye-könyv, *A néhai Mr. Shakespeare* is.

Ha először csak a hazai kontextusra koncentrálnak, a művet első körben két irányból is vizsgálhatjuk, pontosabban előzetes elvárásainkat két dolog is meghatározhatja. Az egyik az előzőekben röviden felvázolt kontextus, a drámaíró körüli kultusz: ezt mutatja, hogy a mű hazai megjelenését éppen Shakespeare születésének 450. évfordulójára tették. Ez az időzítés azért is lehet szerencsés, mert Nye könyve finoman fogalmazva rendhagyó biográfia, amely sok tekintetben osztja Shakespeare kultikus megközelítését, másfelől azonban ellent is mond annak, pontosabban új megvilágításba helyezi a drámaíró figuráját. Betudható ez — s íme, a második szempont, amely a művel kapcsolatos hazai elvárásokat befolyásolhatja — a könyv szerzőjének, hiszen Nye-nak korábban egyetlen munkája jelent meg eddig magyarul, a *Faust*, amely, emlékszem, hajdan, egyetemista koromban baráti körömben szintén kultikusnak számított, több kurzuson is mint a „posztmodern regény” egyik látványos példáját tárgyaltuk (más kontextusban, de jó pár éve magam is rendszeresen tanítom a művet, s igyekszem ápolgatni a kultuszt). A magyar befogadókat tehát (vagy közülük azokat, akik már találkoztak Nye-jal) e kettős elvárásrendszer határozhatja meg, s talán valami, a *Faust*-hoz hasonló összetett irodalmi játékot és egyszersmind polgárpukkasztó blaszfém szövegkollázt várhatnak. A tájékozottabb (vagy anglicista) olvasók azt is tudhatják, hogy Nye nem először nyúl shakespeare-i témához, hiszen egyik korai, 1976-os (tehát még a *Faust* előtti) regénye, a *Falstaff* a híres karakter alternatív önéletrajzát mutatta be, a *Mrs. Shakespeare: The Complete Works* című könyv (1993) pedig a feleség, Anne Hathaway szemszögéből vázolta fel a drámaíró életét és életművét.

A néhai Mr. Shakespeare hasonló vállalkozás, itt ugyanis a drámaíró egykori színésze, Robert Reynolds, avagy Pickleherring önéletrajzát olvashatjuk, aki öregkorában (1666-ban, a regény vége a nagy londoni tűzvész idején játszódik) írja meg Shakespeare életrajzát. Két biográfia szövődik egybe tehát a könyvben: egyfelől az idős Pickleherringé, aki mintegy Shakespeare életén és életművén átszűrve szemléli saját személyiségét és életének bizonyos eseményeit; másfelől pedig a játék fordítva is működik: Shakespeare életét és műveinek keletkezéstörténetét Pickleherring figuráján keresztül láthatjuk. Pickleherring első pillanatra igen bennfentesnek tűnik, olyannak, aki közel állt a hajdani szerzőhöz, így minden olyan életrajzi adatnak, jelentős és jelentéktelennek látszó részletnek a birtokában van, amelyekből összeállítható Shakespeare portréja. Látszólag tehát a mű ugyanazt a módszert követi, illetve imitálja, amit hajdan Mortimer regénye: ott is Shakespeare egyik színésze, John Rice visszaemlékezéseinek keresztül rajzolódt ki a drámaíró élettörténete. Am Nye könyve messze invenciózusabb, mint Mortimeré: míg ott a Rice-féle narrá-

ció inkább a hitelesítésre, a hajdani történetek, pletykák első kézből való megmutatására szolgált, Nye-nál igen hamar, tulajdonképpen már a regény elején világossá válik, hogy a dolog messze nem ilyen egyszerű, Pickleherring ugyanis egyfelől igencsak szószátyár, el-elkalandozik, a Shakespeare-életrajz apropóján magáról is beszél, sokszor helyezi előtérbe saját világlátását, elméleteit. Másfelől pedig a narrátor nagyon furcsa játékot játszik: színleg a drámaíró kortársa, famulusa, ihletője, biográfusa, aki miközben folyamatosan reflektál a Shakespeare munkássága és élete körüli teóriákra, ő maga is gyárt ilyeneket. Pickleherring egyszerre naiv, tanulatlan kortárs, szexmániás öreg, aki az írás szüneteiben emeleti szobájából a kukkolja a szomszédban lakó fiatal lányt, valamint a műveket oda-vissza ismerő tudós monográfus.

Pickleherring figurája meglehetősen összetett és az alakja körüli játék jól illusztrálja a regény működését. A könyv legelején látszólag sokat elárul magáról, valamiféle szónoklat vagy színpadi beszéd kereteit imitálva szólítja meg közönségét, s bizonygatja bennfentességét: elmondja, hogy Shakespeare színházában játszotta Puckot, Arielt, Lady Macbethet, azaz igen közeli viszonyban állt a költővel. Mint kijelenti, „nem hord a föld a hátán olyan embert — sem férfit, sem nőt —, aki az öreg Pickleherringnél többet tudna a néhai Mr. Shakespeare-ről.” (10) Ezután azt is elárulja, hogy a Shakespeare-rel való első találkozásakor a költő akkoriban divatos csúcscs kalapot, azaz *copataine*-t viselt, és a drámaíró annyira szerethette a fejfedőt, hogy a szó még az *Antonius és Kleopátrában* is szerepel (amelyben, mint Pickleherring kiemeli, ő maga játszotta az egyiptomi királynő szerepét). A narrátor tehát már az elején demonstrálja, hogy a drámaíró életrajza mellett igen jól ismeri a Shakespeare-műveket is, színész lévén szóról-szóra tudja őket. Csakhogy az *Antonius és Kleopátrában* ez a szó *nem* szerepel, ott van viszont *A makrancos hölgyben*, ahol az egyik szereplőt így írják le gúnyosan: „A hétpróbás gazember! Selyemzubbony! Bársonynadrág! Bíborköpeny! És kürtökölap!”² („A silken doublet, a velvet hose, a scarlet cloak, and a copatain hat.”³) A ruhadarabok majdnem pontosan ugyanazok, amelyeket a regény nyitójelenetében Shakespeare hord: „Párnázott selyemujjast viselt, olyan zöldet, mint a libafos, hozzá szürke bársonyharisnyát és skarlátvörös köpenyt.” (10 — „He had a quilted silken doublet, goose-turn green; grey velvet hose; and a scarlet cloak.”⁴) E leírásból két dologra is következtethetünk mindjárt itt, a könyv elején. Az egyik, hogy Pickleherring nem teljesen megbízható elbeszélő: bennfentességét hangsúlyozza, miközben rögtön az elején tárgyi tévedést vét. Am e hiba maga is beszédes, hiszen igencsak kérdéses, hogy Shakespeare magát, saját kinézetét írta bele *A makrancos hölgy* nem éppen központi

² *A makrancos hölgy*, ford.: JÉKELY Zoltán = SHAKESPEARE összes művei III. *Vigjátékok*, Európa, Budapest, 1961, 169.

³ *The Taming of the Shrew*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1107/pg1107.html> (letöltve: 2014. szeptember 8.)

⁴ Robert NYE: *The Late Mr. Shakespeare*, Arcade Publishing, New York, 1999, 2.

jelenetbe, vagy épp fordítva, a drámaköltő regénybeli leírása tulajdonképpen egyik művének figurájából származik.

A narrátorról a továbbiakban megtudjuk, hogy hétéves korában halt meg az édesanyja, és ezután két nővér viselte gondját. A nővérek neve (Meg és Merry Muchmore) akár egy Shakespeare-vígjátékból is származhatna, az elbeszélő pedig „két pofaszakállas szűz”-ként („whiskered virgins”) írja le őket — talán ezzel is színpadi figurához hasonló jellegükre utalva. Ezután kapunk egy némiképp erotikus leírást arról, hogy Pickleherringet gyermekkorában mily gyakran elfenekelték a nővérek, s ez neki milyen szexuális izgalmakat okozott, majd egy talán Rabelais ihlette jelentet arról, hogy az elbeszélő apjának állítólag akkora szája volt, hogy „még az öklét is el tudta tüntetni ebben a barlangmélyben” (11), valamint néhány sort olvashatunk anyjáról, aki mindig ugyanazzal a balladával, a *Kicsi Polly*val ringatta álomba gyermekkorában. Utóbbi, itt még jelentéktelennek tűnő információ a későbbiekben fontos lesz, ugyanis a regényben többször, több változatban is előke-rül. A 21. fejezet egyik jelenetében Pickleherring Shakespeare részeg apjának éneklő (118–119), a következő szakasz pedig teljes egészében közli a versikét, kottával együtt. Szerepel azonban még egy Polly a regényben, méghozzá egy ifjú kurtizán, aki az elbeszélő szobája mellett lakik, s mint megtudjuk, Pickleherring egy lyukon át kéjes izgalommal lesi a fiatal lány tevékenységét. Az életrajzot író Pickleherring ugyanis egy olyan szobában él, amely alatt bordélyház, az alagsorban pedig pite-sütő található (89). Főbőrleje a pástétomkészítő Pompey Bum, aki folyamatosan gyötri a ki nem fizetett lakbérhátralékokkal. Talán az eddigiek fényében nem okoz túl nagy meglepetést, hogy Pompey is Shakespeare-figura: a *Szeget szeggel* csapósát hívják Pompeynek (a magyar fordításban Pompeius), s amikor a 2. felvonás 1. színében az egyik szereplő rákérdez vezetéknevére, ő „Bum”-nak (magyarul Popónak) nevezi magát.⁵

A Pickleherring mellett lakó fiatal kurtizán neve eredetileg Anne Flinders, a beceneve Polly. A lány a történet egy szakaszában eltűnik, s Pompey Bum azt állítja, sohasem lakott ott, majd, mintegy mellékesen, egy versikét kezd szavalni: „Polly Flinders, a buba, / Beleült a hamuba, Hogy ne fázzon az icipici lába. / Anyukája elkapta, / Kikapott az ebadta, Hamu ment a gyönyörű ruhába!” (451) A szöveg eredetije („Little Polly Flinders / Sat among the cinders / Warming her pretty little toes! / Her mother came and caught her / And whipped her naughty daughter / For spoiling her nice new clothes!”⁶) egy angol gyermekmondóka, amelynek első írott feljegyzése a 19. századból származott, de a némiképp Hamupipőke történetére emlékeztető versike valószínűleg régebben keletkezett. Ez alapján feltehető, hogy a Pickleherring édesanyja által énekelt dalocska valójában inkább ez lehetett, így a szomszédban lakó kicsi Polly valódi létezése is elbizonytalanodik. Mi több, a hamumotívum miatt a regény végkifejletével, a nagy londoni tűzvészrel is kapcsolat teremthető, így a jelenetet a végekből visszaolvasva egyre több kétség merülhet fel az elbeszélő realitását

és megbízhatóságát illetően. Magyarul a Shakespeare-életrajzot író Pickleherring élete jórészt maga is korabeli mondókákból, irodalmi parafrázisokból és Shakespeare-szakaszokból áll össze. Mi több, neve is árulkodó: egyrészt pácolt heringet jelent (pickled herring), másrészt pedig valószínűleg a hollandból eredő szóösszetétel a 17. századi európai színház egyik bohócfigurájának nevére utal. Sőt e minőségben a szókapcsolat Shakespeare-nél is előfordul, méghozzá a *Vízkereszt* egyik jelenetében Böffen Tóbiás így kiált fel: „rosseb ezekbe a pácolt heringekbe.”⁷

Azért írtam ilyet hosszan (bár messze nem minden részletet és motívumot kimerítően) a regény elejéről, illetve Pickleherring figurájáról, mert rajta keresztül jól illusztrálható a szöveg működés módja. Az elbeszélő mind saját, mind pedig hőséneket olyan elemekből állítja össze, amelyek részint a korabeli történetekből, legendáriumból, pletykákból, kisebb-nagyobb eseményekből, részben pedig Shakespeare műveiből és az azóta róla vagy személye kapcsán írottakból rakódnak össze. Egyszerre kapunk egy korabeli Shakespeare-életrajzot (pontosabban egy hosszúra nyúlt esszét a drámaíró életéről), amelyben maga a biográfus személye, sőt a biográfia alanya is fiktív motívumok, néha valósághatást keltő, néhol pedig teljesen abszurdba hajló jelenetek összességként vázolódik fel, valamint ezzel összefüggésben egy olyan kollázt, ahol a több évszázados kulturális Shakespeare-narratívák, a művész szövegeiből és hatástörténetéből kibontakozó történetek és eszmék egymás mellett szerepelnek, egymásra reflektálnak. Pickleherring ugyanis nem csupán megbízhatatlan elbeszélő, hanem maga a fiktív, időn kívüli kulturális biográfus, a „történet szellemének” megtestesülése egy korabeli csepürágó alakjában. Maga Pickleherring, alias Robert Reynolds már viszonylag korán, a nyolcadik fejezetben így szól saját személyéről (miután a korábbi, egészen rövid hetedik szakaszban mintegy fél oldalon összeszedte azokat a tényeket, amelyeket *egészen biztosan* tudunk Shakespeare életéről): „A színész-fantom háta mögött pedig ott áll a drámaíró-isten. Engem is Mr. Shakespeare teremtett. Az igazi nevem Nicholas Nemo.” (40) Majd később, a regény közepe táján, amikor nem mellékes módon az elbeszélő arról értekezik, milyen érzés női ruhába bújni a színpadon, és a nőnek látszás fikciója mekkora valódi szexuális örömet okoz neki, így szól: „Pickleherring igazi neve — ezt már elmondtá önöknek — Nicholas Nemo. Senki nem tudja, mire képes Senki.” (238–239) A Nemo név, tudjuk, a latinban „senki”-t jelent, azaz a narrátor már viszonylag az elején bevallja saját fiktív voltát. Ám ez, hogy a játék teljesebb legyen, nem jár különösebb következménnyel, nem válik kevésbé való-ságossá Pickleherring azáltal, hogy Shakespeare teremtményé-

nek tekinti magát, sőt a játék megkettőződik: a nem valóságos, Shakespeare által teremtett Pickleherring hozza létre életrajza révén saját teremtőjét, azaz Shakespeare-t. Hogy még szerte-ágzóbb legyen a dolog: a Nicholas Nemo név maga is egy drámából származik, de nem Shakespeare-től, hanem egy későbbi, az 1630-as években keletkezett, bizonytalan szerzőségű komédiából, az *A Match at Midnight* című műből.

A regényt többször is megszakítják Pickleherring esszéisztikus elmélkedései, amelyekben látszólag kitergetti lapjait, s arról beszél, hogy miért éppen így írja meg Shakespeare élettörténetét. Az egyik fejezetben például a következő metatörténeti fejtegetést olvashatjuk:

Van városi történelem, és van vidéki történelem. A városi történelem cinikus és pontos. Elmés szerzők műve, elrendezi és behatárolja azt, amiről ír. Adatokra és számokra támaszkodik. A tudás pozíciójából beszél. Száraz, kételkedő és okos; a fej irányítása alatt áll. A bíróságok árnyékában születik, s legvégül mindig az egyetemek irányába tart: tudományossá válik. [...] Néha azonban nem látja a fától az ardeni erdőt. És amikor Mr. Shakespeare életével kell megbirkóznia, aligha pályázhat sikerre. A vidéki történelem egészen más: mindig hűséges és nyitva hagyja a befejezést. Félkegyelműek meséje, akik megállítanak a falu közepén, és egyik önellentmondásból a másikba keverednek — mindezt a hétköznapi és mindenki által birtokolható igazság nevében. A vidéki történelem túlzásokba esik, és lángra lobbantja azt, amiről beszél. Kedvét leli a tódításban és a pletykában. Okatlan, vad, misztikus és szenvedélyes, hiszen a szív irányítása alatt van. [...] A városi történelem kiindulópontja az a feltevés, hogy a tényekből megtudjuk az igazságot. A vidéki történelem ezzel szemben tudja, hogy a tények el is fedhetik az igazságot. [...] A könyv, amelyet olvasnak, jobbra vidéki történelem. Olyan történetekből áll, amelyeket Mr. Shakespeare-rel kapcsolatban hallottam. (97–98)

A meglehetősen shakespeare-i hévvel és tónussal megírt metatörténeti eszmefuttatás opozíciója több irányból is megközelíthető. Tekinthejtük a tények igazsága kontra művészi igazság régi keletű, leginkább a romantika idején virágzó toposz Pickleherring korában talán kissé anakronisztikusnak, manapság pedig némileg közhelyesnek látszó újrafogalmazásának. Emellett az utóbbi évtizedekben divatos történelmi metafikció újabb kinyilatkoztatásaként is értelmezhetjük, amelyben az elbeszélő tény és képzelet, makro- és mikroszint elkülöníthetlensége, valamint a vállaltan fikcionális történetírás művelése mellett tenné le a voksát — vagy legalábbis e kérdéskört problematizálná (így elemzi a passzust például az Erzsébet-kort és Shakespeare világát ábrázoló újabb történelmi regényekről írott monográfiájában Martha Tuck Rozett is⁸). Emellett azonban ne felejtsük el, hogy a szöveget nem a szerző, hanem Pickleherring mondja — pontosabban még csak nem is ő, hanem inkább általa szólalnak meg olyan idézetek, frázisok, amelyek a történet mibenlétével kapcsolatban születtek. Csak a fenti idézetben két Shakespeare-utalás vehető észre: az *Ahogy tetszik* ardeni erdejének ruhacseréi és nemváltoztatás álcái mellett a vidéki történelemmel kapcsolatban elhangzó „félkegyelműek meséje” a *Macbethet* idézi, a tragédia címszereplője

magát az életet nevezi így: „egy félkegyelmű / Meséje, zengő tombolás, de semmi Értelme nincs.”⁹ Vagyis a *Macbeth*-utalás éppen a félkegyelműek meséjének (és ebben a kontextusban a vidéki történelemnek) az értelmetlenségét, haszontalanságát támasztaná alá. Pontosabban úgy vélem, inkább arról van szó, hogy az elbeszélő által művelt történelemben még ez is belefér: még az önellentmondás, a hiba és az anakronizmus is. Nem feltétlenül azért, mert ezáltal valami magasabb rendű művészi igazsághoz juthatnánk el, hanem inkább mivel nem egyfajta igazságot akar reprezentálni, hanem a szövegek, történetek, motívumok kollázsa az értelmezési lehetőségek, oda-vissza utalások sokkal szélesebb szövetét nyújtja, mint amit egy lineáris („városi”, hivatalos) történelem adhat. A narrátor a fejezet végén némi álszent játékkal szóbeli történeteknek, már elmesélt sztoriknak nevezi az általa újramondott történelemből: „Kétszer elmesélt történetek. Madárlátta mesék. Mesék, mesék, mesék. Vannak itt canterbury mesék. Hordómesék és sült lovakról szóló mesék. [...] Mesék, haszontalan mesék, kitalációk” (98–99). A szétágazó utalásrendszer (Hawthorne, Shakespeare *Hamletje*, Chaucer, Swift, Tennyson) jól illusztrálja, hogy nem elsősorban a szájhagyományból vett Shakespeare-mesékről, -plettyákról van itt szó, hanem a teljes irodalmi kultúráról, a történetek tárházáról, amelyek közvetve vagy közvetlenül hozzájárultak Shakespeare művészetéhez, s amelyekkel ő maga — sokszor másokon keresztül — részsedett az európai kultúrában. Az eredetiben az idézet utolsó szava nem a magyar változathoz közelebb álló „inventions”, hanem „fictions”,¹⁰ ami talán erősebben hangsúlyozza, hogy itt nem csupán a mesékről, plettyákról, nem igaz állításokról van szó, hanem a fikcióról mint olyanról.

Így a szöveg egyrészt ontja magából a különféle történeteket, a Shakespeare-életrajz és a drámák szöveghelyeinek magyarázatait. Sokszor több variánst is kapunk, egymás mellett szerepel például a drámaíró fogantatásának többféle változata (némelyik igen merész teória), de igen különös elméleteket olvashatunk a szonettekben lévő Barát, illetve a Sötét Hölgy figuráiról is. E kettő természetesen a Shakespeare-t övező rejtélyek egyik állandó visszatérő eleme, Burgess regényében is központi szerepet kaptak e titkok „megfejtései”. Pickleherring felfedi a rejtélyeket, illetve egyszerre több titkot is feltár, egymást kizáró elméleteket helyez párhuzamba, egyiknek sem tulajdonítva kizárólagosságot, pontosabban mindegyiket egyszerre tartva igaznak. Emellett folyamatosan idéz, szövegeket magyaráz egymásból, Shakespeare életének általa „látott” vagy hallomásból ismert jeleneteiből, esetleg más, korábbi, netán későbbi művek bizonyos soraiából. Mindez nem könnyíti meg az olvasó helyzetét, hiszen a csepürágó bohóc Pickleherring igencsak tudós elbeszélő, s a könyv az átlagnál jóval tájékozottabb mintaolva-

⁸ Martha TUCK ROZETT: *Construction a World. Shakespeare's England and the New Historical Fiction*, State University of New York Press, Albany, 2003, 43.

⁹ *Macbeth*, ford.: SZABÓ Lőrinc = SHAKESPEARE összes művei V. *Tragédiák* II., 224.

¹⁰ NYE: *i. m.*, 68.

⁵ SHAKESPEARE: *Measure for Measure*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1126/pg1126.html> (letöltve: 2014. szeptember 8.) Magyarul: *Szeget szeggel*, ford.: MÉSZÖLY Dezső = SHAKESPEARE összes művei VI. *Színművek*, 370.

⁶ NYE: *i. m.*, 336–337.

⁷ *Vízkereszt*, ford.: RADNÓTI Miklós – RÓNAY György = SHAKESPEARE összes művei IV., 790. A regényben ez az idézet is elhangzik.

sót tételez. A regényt olvasva néha egyértelműen úgy éreztem, hogy tipikus többször olvasandó, szétszálazandó mű, amelynek ideális befogadója leginkább a megfelelő nyitottsággal rendelkező anglicista filozófus. Bevallom, a nyitottság még csak-csak megvan bennem, de anglicista nem lévén, olykor inkább csak éreztem, hogy bizonyos sorok mögött más szerzők, idézetek, események bújnak meg, enyhén szólva nem mindig tudtam őket azonosítani. A magyar kiadás jó érzékkel észrevette azt, hogy Shakespeare-kultusz ide vagy oda, az itthoni befogadói közeg talán nem él annyira mélyen benne a drámaíró körüli történetekben és recepciójában, mint az angol. A fordítást ugyanis, amely Bényei Tamás remek munkája, az eredetinel sokkal nagyobb, szintén a fordító által összeállított lábjegyzet-apparátus kíséri, amely, ha nem is mindegyik, de igen sok shakespeare-i és egyéb hivatkozást felfed, némiképp megkönnyítendő a hazai olvasó dolgát, s néhány útjelzőt jelölve ki a szöveg labirintusában. Bényei emellett nem félt belenyúlni a meglévő Shakespeare-fordításokba sem, ahol kellett, megváltoztatta, a regényhez hajlította azokat, hogy Nye szövegének nüanszai, apró utalásai is a lehető legjobban átjöjjenek a magyar változatban.



A könyv végére nagyjából kibontakozik Shakespeare életrajza, Pickleherring nem épp szokványos módon, de a fogantatásától a haláláig nagyjából végigköveti a drámaíró munkásságát. Az elbeszélő túlélte a pestisjárványt, s végül, öregen, a kéziratot befejezve várja a londoni tűzvészben bekövetkező halálát. E katasztrófa, a narrátor pusztulása a regényvilágon kívül kell, hogy bekövetkezzen, hiszen a tűznek nem csak Pickleherringet kell elpusztítania, hanem a kéziratot, amelyet írt, így a könyvet is, amelyet olvasunk. Így lesz végül *A néhai Mr. Shakespeare* befejeződve egy soha nem létezett szerző elpusztult könyve egy olyan drámaíróról, aki őt magát is kitalálta, s aki művei és kulturális hatása révén bizonyos szempontból mindannyiunkat megalkotott.

