

Homonimikus egyhangúság (Kukorelly Endre: *TündérVölgy*)

„De honnan veszed, hogy nem kell félned, és hogy mi után vágyakozol?”
„Ez a könyv háló. Arra szolgál, hogy gyanútlanokat megfogjon.”¹

1. Irónia és remény között

Különös viszonyt létesít Kukorelly *TündérVölgye* a romantikával. A regény a jelenkori megszólalási módok felől a romantika és a későmodernség beszédmódjai felé leng ki, anélkül azonban, hogy ide-oda oszcilláló mozgását feladná, és bármelyik végpont közelében megnyugodna. Túl van a romantikán, de hangsúlyosan a romantika az, amin túlkerült. S éppen ezért megsalatik az olvasó, ha akár többnek, akár kevesebbnek veszi a *TündérVölgyet* felvezető Hölderlin, Kleist, Vörösmarty és Tolsztoj mottókkal felidézett szöveggörnyezetet, mint az értelmezési teret körülhatároló laza keretnek; ha nem hajlandó arra, hogy radikálisan könnyedebb módon fogjon hozzá néhány olyan kérdés újragondolásának, melyeket a XIX. század gondolkodói iróniával bár, de mégiscsak a lehető legkomolyabban próbáltak meg elgondolni és megválaszolni. Ez a köztés térben kifejlődő nyelvi világ ugyanis választott határpontjaitól, a romantikától és a posztmodernről is ugyanolyan messze marad, mindkettőre rálát, és mindkettőtől elkülöníti magát. Úgy hagyatkozik a (késő)modernség² egyik legnagyobb „találmányára”, az egymást megalapozó személyiség–nyelv–világ hármásának ötletére, hogy megváltoztatja e fogalmak belső erőviszonyait, de nem oldja fel „circulus vitiosus”-ukat. A *TündérVölgyben* ugyanannyira szétválaszthatatlan egymástól a nyelvileg meghatározható személyiség és világ, vagy a személyiség által világnak látható jelenség-halmaz és rendszerként működő nyelv fogalmi hármasa, mint a XIX. század eminens szövegeiben, jóllehet e regényben a személyiség dominanciáját letörve immár a nyelvvé lesz a főszerep.

A *TündérVölgy* ebből adódóan, véleményem szerint, nem csupán a romantika klasszikus szövegeinek előterében élvezhető, de a XIX. század gondolkodási tendenciáinak ismeretében mindenképpen felforgatóbb olvasmányélmény, mint ezek nélkül, hiszen ekkor éppen azt a mozgást lehet élvezni, ami kizáró értelemben sem ehhez, sem ahhoz a korhoz/törekvéshez nem engedi kötődni az előttünk megszülető szöveget. Azt a módot, ahogy a narrátor a (késő)modernség gondolkodásmódjának problémagócait mozgatható panelekként alkalmazza: szétszed valamit, közben rá- meg rácsodálkozik működésére – és ezzel csodálatot okoz –, majd össze is rakja, de ez már csak elemeiben

emlékeztet a korábbi egészre, más a felülete, működése stb. S persze a barkácsolás végeredménye ezen túl pusztán azért is elüt a megelőző állapotoktól, mert volt valaki, aki mindezzel eljátszott, és az elbeszélő (nyelvileg megteremtett!) személyisége – a szöveg törvényszerűségeként – beleíródott a regénybe.

A vállalkozás tétje egyébként éppen az elődökkel való versengés miatt tagadhatatlanul nagy, hiszen egyáltalán nem magától értetődő, hogy a szöveg végetértéig/re igazolja egymást az elbeszélői személyiség és az elbeszélői világ/nyelv, hogy alátámasztják egymást, és billegésükből stabil egyensúly alakul. Ez a lehetőség a szöveg kezdetekor csak reményként van jelen, mivel ha már önmagában nem konstans sem az elbeszélő személyisége, sem nyelve, sem világa, akkor az is kevésbé valószínűsíthető, hogy összjátékuk majdan kirajzol valamiféle konkordanciát. A nyelv–világ–személyiség hármására utalt szerkezetek amúgy is bármikor maguk alá gyűrhetik elbeszélőjüket, akkor is, ha ezeket a fogalmakat kvázi-konstansként kezelik, nemhogy ha örökösen átváltozókként. De bármilyen hihetetlen, s mindenféle olvasói tapasztalatnak és elvárásnak ellentmondó: a szinte lehetetlen feladatot a *TündérVölgy* elbeszélője elegánsan teljesíti minden általa kreált, halmozott határhelyzet ellenére is. Hiszen folyamatosan saját határain van az elbeszélői én (az ének és nem-ének határain), határon van nyelve és világa (ezt a mondatról mondatra elcsúszkáló téma-réma viszonyok igazolják legjobban), mégis képes egyensúlyt teremteni: és ezt a stabilitást éppen a sokféle tekintetben mozgó nyelvi matériára alapozza, mintegy nyelvileg kerülgetve mindazokat a mindenfelől elé tornyosuló kliséket, amelyek kézhez állók, de már használhatatlanok. Ez a nyelvi választás tehát a kikerülésre épít, arra a sejtésre, hogy az elmúlt évszázad(ok) nyelvi csapdái rombolás nélkül is meghaladhatók, s összeáll(it)hat(ó) szöveggé a menekülő, önmagukat korrigáló mondatok folyama. E módszer persze sokkal időigényesebb, finomabb, mint a kortárs művekben jóval gyakoribb másik tendencia, a fogalmak, szókapcsolatok ironikus-cinikus szétbontása,³ ami egyfajta nyelvi faltörésnek tűnhet a régmúlt (akár elrettentő) műemlékként való meghagyásával szemben.

Igy például a *TündérVölgy* elbeszélője azzal hódítja vissza a kortárs magyar prózában letiltott, megbélyegzett, rossz hírbe keveredett szavak jelentős részét (mint például: *boldogság, szabadság, haza, család*), hogy használati körük szűkítésével ismét leírhatókká, kimondhatókká, elgondolhatókká teszi őket. Ezzel magyarázható, hogy jöllehet a „szív” rejtelseit tárgyalja, hangsúlyosan leszámol mindenféle nyelvi érzékenykedéssel, és szentimentalizmuson túliságával az alcímben szereplő *szív*-szó körül olyan jelölőrendszert alakít ki, amely képes e fogalmat, illetve „társfogalmait” (lásd az iménti példákat) részlegesen megújítani, hogy immár semmiféle konnotáció ne terhelje őket, és az olvasóban ne keletkezzék elidegenítő viszolygás. A regény narrátora e „kényes használatúvá” vált szavak rehabilitációját helyettesítések következős, kvázi-rendszerre összeálló játékaival valósítja meg. S a jelentések megtisz-

tításának módszere talán emlékeztet más kortárs megoldásokra, mégis azoknál lappangóbb, kevésbé feltűnő eszközökkel dolgozik.⁴

Hogy az elmondottakat illusztráljam, mindenekelőtt a regény címében szereplő *szív* szó hozható fel példaként. A könyv olvasása során nehéz lenne szimbólumként vagy jelképként azonosítani; szerv ez, egyszerű testrész, mely noha az érzékelés egyik végpontjaként⁵ határkijelölő is, azért mégiscsak inkább praktikus dolog. S e szó regénybeli jelentésszűkülése csupán a XIX. század felől tűnhet egyfajta „leszállásnak” az érzések éteri magasából, amikor tulajdonnevesítve mint *Szív szalámi* vagy *Szív utca* kerül elő. Mert így legalább használható anélkül, hogy az olvasási folyamatban törést okozna. Ehhez hasonló a *szabadság* főnév „megtisztítása”, amikor kijelentő(!) modalitásban csak a *Szabadság-hídon* való séta leírásakor szerepel. A *szabadság*-szó újradefiniálásának elkerülésére szolgáló kitérők még talán akkor is véleményértékűek, ha máskülönben a regény mindvégig – e fogalom kérdő(!) modalitású használatával – a személyiség szabadságának, szuverenitásának XIX. századot idéző problémáival (társadalmi konvencióba illeszkedés vagy a személyiség lázadó önbeteljesítése, determináció vagy szabad akarat, művészet vagy magánélet) folytat kemény párharcot. S a példák sora folytatható: a *haza* az ’otthon’ jelentésére szűkül, ahogy a *szerelem* szó is csak összetétel részeként fordul elő, mint *szerelmes levél* (=sütemény!). Ahogy a *család* szó „kálváriája” is idézhető: negatív felhangoktól mentesen – és nem kövérral szedve – csak a *családi sör* kifejezésben rögzül. A *boldogság* pedig a *családi boldogság* szó szerkezettől különválva csak kérdő(!) modalitásban lelhető fel a szövegben.

S ennyi egybeesés már-már valami rejtekező szabályszerűséget sejtet. Természetesen azonban csak annyira, hogy az olvasó ne vehesse teljesen biztosra, hogy valóban tendenciát talált, és nem csak konstellációkba botlott; s mindez a szöveg véget érte után is az eldönthetlenség állapotában marad. Így a befogadók vérmérséklettől függően dönthetnek, hogy e módosított szóhasználatokban mit is lássanak tendenciózusan vagy véletlenszerűen elrejtetni: íróniát vagy reményt arra, hogy ezeket a szavakat meg lehet tisztítani és újra használhatókká tehetők, vagy e kettő kombinációját. Gyanítható ugyanakkor, hogy ezek a köz- és tulajdonnevesítő játékok egy komplexebb játéktérre nyílnak és azt szolgálják, hogy az elbeszélő (és őt követve az olvasó) a *boldogság* keresés túlon túl egzisztenciális és „persze” idejétmúlt terve helyett a *boldogság* szó jelentését keresse, használatának lehetséges környezetét határolja körül, átfogalmazva a romantika nagy célkitűzéseit, a lételméleti kérdéseket mintegy nyelvészetiékké transzformálva.

2. Az olvasás örömeinek hálójában

A véletlen és szándékosság kérdésének eldönthetlensége azonban nemcsak ezeken a pontokon nyugtalanítja az olvasót, hanem a szerző vallomása szerinti „támasztékok”, a kövérral szedett vendégsszövegek esetében is. Ezek ugyanis

saját pozícióját illetően zavarják össze a befogadót, hiszen mintha azt sugallnák, hogy olyan ideális olvasót kívánnak meg, aki értelmezni tudja szerepüket. Ugyanakkor azonban ezt a benyomást megnyugtató módon semmi sem igazolja vissza egyértelműen. Megválaszolhatatlan, hogy a befogadó akkor kerül-e „jobb” értelmezési pozícióba, ha örökösen ráeszmél, hogy félre akarják vezetni, és óvatosan kell bánnia ezzel a könyvvel, vagy ha éppen ellenkezőleg, öntudatlanul úszik az árral. Ahogy az is függőben marad, hogy meddig és mennyire maradhat naiv a naiv olvasó, amikor állandóan „megakad” a kiemelt szövegrészekben, illetve, hogy nem sodródik-e bele a kvázi-ideális olvasó is – ilyen erős szöveggel találkozva – szükségszerűen a naiv szerepébe.

S bármelyik utat válassza a befogadó, végül pórul jár. Amit nyer a vámon, elveszti a réven. Ha elfogadja az elbeszélő állítását, hogy az a *Családi boldogság*ot és *A csábító naplóját* olvassa apja halálakor a Szovjetunióban, és utána az idézetek kövérbetűs többségében, az ismerős sorokat látva hajlamos a bejelentettet felismerni, akkor olyan könnyű dolga van, hogy az már-már hihetetlen, s magának sem fogja elhinni, hogy milyen határtalan dolgok fértek bele ebbe az egy Kierkegaard- és Tolsztoj-szövegbe (szinte az egész Kukorelly-regény). Ha meg szemet szúr az olvasónak, hogy szinte a teljes Kierkegaard-életmű⁶ feltűnik a regény lapjain, akkor saját olvasmányemlékeit megkérdőjelezve furcsállhatja, hogy csak „ennyi” Tolsztoj-szöveg keveredik a filozófus esszéi közé, és ott is Petőfi-, Fielding-, W. Scott-szövegeket lát majd, ahol erre semmi alapja sincs.⁷ S az otthonos és az idegen közötti eltévelyedés érzését mindezen túl még az is felerősíti a(z akaratlanul is egyre tudatosabbá váló) befogadóban, hogy a *TündérVölgy* belső idézeteket, korábbi Kukorelly-szövegekből való önidézeteket is magába olvaszt.⁸ S éppen emiatt az önátírást-technika miatt bonyolódik tovább, ami amúgy sem egyszerű. Hiszen a regény végére egyrészt emiatt posztuláltatik elvi lehetetlenségként, hogy idézet és nem-idézet között, saját és idegen szétválasztására építve elképzelhető legyen valamiféle különbségtevés, azzal egy időben, hogy egyre inkább elmélyülő (olvasási) tapasztalattá válik: amúgy is minden mindig idézet. Másrészt azonban ennek köszönhető az is, hogy az olvasó saját maga cáfolja meg a naiv olvasás lehetőségét, amikor a szövegbetétek színeváltozása, korábbi jelentéseik levetkezése arra hívja fel figyelmét, hogy kikerülhetetlen szembenéznie az „ugyanabból ugyanazzá” átváltozó mondatsorok más-ságával. Mintha egyfajta homonimikus jelenség-halmaz terjedne szét a regény egészén. S a befogadó belekeveredve ebbe a számára teljesen szokatlan helyzetbe joggal érezheti úgy, hogy a vállalkozás reménytelensége ellenére is meg kell próbálnia megtalálni az idegenséget az ugyanolyannak kinézőben, hogy gyönyörködhessen az átváltozásban.

Az értelmezési folyamatot azonban nem csupán az ideális, szövegbe írt olvasó szerepének szándékolt összezilálása nehezíti meg. A befogadó akkor is zavarba jön, ha a könyv témájáról kell számot adnia. Mert hogy mit tárgyalt

ez az amorf műfajú könyv, az megint csak sokféleképpen válaszolható meg – egyszerre. A válaszok külön-külön nem fednek le semmit, és együtt is inkább csak sejtetnek valamiféle teljességigényt. Nem a témaválasztás sokszínűségéből adódik ez a komplexitás, hanem inkább a módszer kevéssé körülhatároló jellegéből, abból a törekvésből, hogy az elbeszélő mindent közelről, de ugyanakkor az érzelmi azonosulás kézhez álló nyelvi csapdáit elkerülve írjon le, tegyen szemlélet tárgyává. Így ugyanis egymás mellé kerülhetnek a „nagy” és „apró” dolgok, és az azonos figyelemmel rájuk tekintő elbeszélői pillantás alatt méretváltozás következhet be: a dolgok egyenrangúakként nyilvánítják ki önmagukat, önálló létezőkként, egzisztenciális rangsor nélkül, s az olvasó az idegenség érzésével csodálkozhat rá a jól ismertre. Ebben a világban egy túlrett szilva örökkévalóságig ívelő hullása és a „miért nem mentünk el?” kérdése éppúgy egymás ekvivalensévé válhat, mint a C.-k sokasága. Minden felcserélhető valami mással, és bár lehet, hogy az egyik alkalmasabb egy-egy cselekvésre, mint a másik, de attól még nem kap több figyelmet.

Az egyenértékűség tehát a narrátor szentvelen pillantásának következménye. A pillantása szentvelen, nem ő; a beszélő-én mintegy csak útban van a szentvelenség felé. Hiszen az ábrázolt dolgok, személyek között lehet(ne) különbség, a lehetőség nem lesz megcáfolva, ezt az elbeszélő egyáltalán nem tagadja, de ahhoz, hogy legyen, a narrátornak előbb választania kellene; azal azonban, hogy egy korábbi döntésében az írást jelölje ki a maga számára mentális térnek, meg „kell” maradnia a szemlélet, a választáselőttiség állapotában. S innen érthető meg a szabadság-szó korábban emlegetett ambivalens „létezmódja” is: hiszen az elbeszélő egyrészt szabad, mivel a mindent megalapozó választást leszámítva nem „kell” többé választania, másrészt azonban erőteljesen a szemlélet helyéhez kötött/kötődött. S ez az egzisztenciális választás bár tűnhet kétségbe ejtőnek, retorikai következményei – a regény nyelvi megoldásait tekintve – felszabadítók.

A nyelvi szemlélet mellérendelő tendenciája a domináns téma megjelölésének elodázásában, az egymást gyengítő témák alkalmazásában éppúgy tetten érhető, mint a téma-réma viszonyok folytonos áthelyezésében, és a szemantikai nyitottság ez esetben is a grammatikai nyitottság tükörképe. Szinte minden kvázi-főtéma mellett ugyanannyi érv szól. A *TündérVölgy* így egyrészt az apának szentelt könyv, akivel nem álmodik az elbeszélő, szemben azokkal (például a nagyanya), akikkel álmodik.⁹ Az apa-témát a regény első és utolsó bekezdésének keret-jellegéből adódó kiemelt pozíciója és az apa megrendítő megszólítása a regény 166. és 364. oldalán¹⁰ egyaránt megerősíti. Másrészt ez a regény C. története, hiszen főhőse C., ahogy a sokszorosán visszatérő Kierkegaard-idézet sugallja.¹¹ Harmadrészt „Ez a könyv nem C.-ről szól, hanem a **családi boldogságról**. Arról szól, van-e cs. b. Nincs.”,¹² vagyis erről rögtön úgy szól, hogy tagadja, amit mesél. Negyedrészt találkozunk olyan felsorolásokkal, amelyek mintha szintén a témát firtató kérdésre vála-

szólnának: „Kert, német, futball, munka, gát. Haza, halál, ilyesmiket. Katona. Bolond nő az Izabella utcában.”, „Szent, gonosz, forint, bolgár, bogár, komcsik, négyezer, köszönetés.”, „szótár, nyelvtan, elrendezés, hangszín, színek, mindez így.”¹³ Ötödrészt pedig a regény vége felé többször is leírja az elbeszélő, hogy egyetlen történet van, ami mindig ugyanaz, az élet, tele mindenfajta üres helyekkel,¹⁴ tehát ez a témamegjelölés szintetizáló módon a korábbi négy verziót is felöleli.

S e szövevényes témaválasztási repertoár ezen a ponton összekapcsolható a Kierkegaard- és Tolsztoj-szövegrészek szerepének tárgyalásával. Ugyanis *A csábító naplója* és a *Családi boldogság* az egyenrangúnak tűnő témaötletek közül néhányat előtérbe helyez, másokat háttérbe szorít. E vendégszövegek az előbb felsorolt témákból az első kettőre irányítják a figyelmet: az apa hiányára és C.-re, a boldogság elérhetőségére és a házasság kérdésére. Ahogy egyébként ezt az „eltolódást” az is felerősíti, hogy e két szereplő írásai szintén kiemelték (ez esetben dőlt betűvel), akárcsak Kierkegaard és Tolsztoj (kövérrel szedett) mondatai.

3. Utalások hálójában: miért „A” és „A”, domb és völgy között?

A TündérVölgy felépítését méregetve a „miért Kierkegaard és miért Tolsztoj?“, illetve a „miért *A csábító naplója* és a *Családi boldogság*?“ kérdései egy idő után mindenképpen kikíváncsognak az olvasóból. Ha szó szerint veszi és elhiszi a szerző nyilatkozatait, tudniillik, hogy ez a regény *A csábító naplójára* és a *Családi boldogságra* épül – mint vázra –, akkor azért; ha pedig felismeri, hogy a kövéren szedett szövegeknek csak egy része származik ebből a két szövegből, akkor azért.

Az olvasás során e két felismerés általában ebben a sorrendben követi egymást, hiszen a szerző szinte mindent elkövetett, hogy a befogadónak egy ideig eszébe se jusson kételkedni az elbeszélő állításában, miszerint ezeket olvasta apja halálakor, amikor a Szovjetunióban volt. S ezért sokáig úgy tűnhet, mintha ezzel a kijelentéssel valóban magyarázatot nyerne, hogy a regény világában azért képes *A csábító naplója* és a *Családi boldogság* emlékezetet mozgósító nyelvi műemlékként, az apa helyettesítőjeként jelen lenni, mert annak idején pótolta őt, s a most csak a voltat variálja. Ez azonban koránt sincs így. Vagy legalábbis nem ennyire egyszerűen, átszínezéstől mentesen. Közben ugyanis a regény a valóságghűség illúzióját kelti és egyfajta freudista és naiv olvasatra (mintegy a szorongást okozó emlékkép eltolásával a halál eseményéről a könyvekre) apellál, aközben saját alapáll(it)ását is aláássa. Hiszen az elbeszélő azért is megtett mindent, hogy egy idő után lelepleződhessék. A fikció mintegy önmagát bizonytalanítja el. Mert amíg az elbeszélői állítást cáfoló eltérések egy része (például a *Háború és békéből*, az apa egyik kedvelt könyvéből valók¹⁵) továbbépíteni látszanak a bejelentett alapötletet, addig más részük, a nagy számban előforduló és nem csupán *A csábító napló-*

jából származó Kierkegaard-szövegek – mivel ezek nemcsak, hogy nem állíthatók sorba az iménti érvrendszerben, hanem meg is bontják azt az idilli benyomást, amit az elbeszélői állítás vélt igazságértéke korábban keltett a befogadóban – áthangszerelik a narrátor „őszinteségéről” gondoltakat.

S ha egyszer már megszületett a gyanú, hogy nem kell/lehet szó szerint venni a narrátor megnyilatkozásait, és egy önmagával játszó elbeszélő szövi maga köré hálóját, akkor immár az is feltűnhet, ami korábban talán eszébe sem jutott az olvasónak. A két szerző vendégszövegei annyira érintik a Kukorelly-regény gondolati-nyelvi módszereit, annyira az elevenébe vágnak, hogy szinte biztosra vehető: a meggyőző fikció (az apa halálának összekapcsolása ezekkel a könyvekkel) nem több fikciónál, s az elbeszélő e helyettesítési játékokkal jóval inkább működő világot konstruált, felhasználható szólalmokat sajátított ki műve számára, megsokszorozva hatáselektékeit, semmint, hogy állításainak megfelelő módon, lelki kényszert csillapítana. Ami természetesen nem baj, tényleg azért fizettünk, hogy megfogjanak, s most aztán örülhetünk: annyira lépre mentünk, hogy hajlandók vagyunk azért is rosszul érezni magunkat, mert a fikció – teljesen normálisan – csak fikció, s lelepleződött igaz történetek utáni nosztalgikus vágyunk. S ha a befogadó ráébredt az elbeszélő „csúsztatására” és saját átverhetőségére, akkor a tudatos szövegválasztás felismerése felől próbál meg majd választ keresni a „miért Kierkegaard- és miért Tolsztoj-szövegek?” kérdésére, számolva azzal is, hogy lehet, amit talál, csupán közelítés lesz e kérdés felé.

A *csábító naplója* egyrészt az esztétikai(lag erotikus) csábítás témájának differenciált elbeszélése miatt valószínűsíthető mintája a *TündérVölgynek*,¹⁶ másrészt Kierkegaard különböző álnevek alatt önmagával vitatkozó habitusával (az Én-problematikusságának hangot adó írásmódjával, sokszoros reflektáltságával) lehet a Kukorelly-regény elbeszélőjének elődjévé. S ebben az összefüggésben nem feledhető, hogy éppen *A csábító naplója* volt az a szöveg, ahol az élet- és írásmód egymásra talált; hiszen e napló- és levélregényben a kortársak nem láttak többet burkolt önéletrajznál. Közismert, hogy a szerző a *Vagy-vagy* dátumozásakor (1842 helyett 1834-re) éppen az ilyen irányba vezető értelmezés megszületését kívánta akadályozni. Ez az élet és életmű azonosítását megszüntetni szándékozó, de azt inkább előtérbe állító – matematikai elemeket sem nélkülöző – játék a *TündérVölgy* szövegére is jellemző lehet.¹⁷ De csak lehet, mivel a Kukorelly-regény lebegtető szerkezete ebben az esetben sem elég „egysíkú” ahhoz, hogy ezt a matematikai utalást biztosra lehessen venni. S ahogy a matematikai ismétlésre rájátszó szerkesztés mellett még annak bizonytalansága ellenére sem lehet szó nélkül elmenni, úgy a *TündérVölgy* felütése, az első rész *A*-címe is magával hoz önkéntelenül néhány utalást. Ez az *A* ugyanis a *Vagy-vagy* esztétikai részét szerző alak álnevére utal(hat), s ezen keresztül az esztétikai stádium preferálását sejteti az etikaival, vallásával szemben – egyrészt. Mert hozzáteszem rögtön, hogy ez a betű

másrészt – ahogy majd alább szóba kerül – Tolsztoj elbeszélése felől is jelentésvonatkozással bír, s látni fogjuk, hogy e két szöveg egymást kizáró A-figurájának alaki egybeesésében egyfajta kiegyenlítődni kívánó óvatosság, a végletes értelmezésektől való tartózkodás fedezhető fel.

A *Családi boldogságra* alighanem címe és kevéssé ismertsége miatt épít a *TündérVölgy* narrátora. Ez az elbeszélés ugyanis már a címével képes belopni a regény terébe – *A csábító naplójával* szemben – a házasság létjogosultságának gondolatát, lapidáris tömörséggel illusztrálva, hogy legoptimistább pillanataiban Tolsztoj hitt a boldogságban¹⁸ és a családban, sőt mintha még e kettő egyesítésében is bízott volna. A kiemelt idézetek – szkeptikus hangnemekkel – természetesen a későbbiekben majd árnyalni fogják ezt a képet, s megvilágítják, hogy e két dolog, család és boldogság összeegyeztetése ebben az elbeszélésben is, akárcsak Tolsztoj hosszabb műveiben, a hősök feloldhatatlan problémája,¹⁹ de a cím mégiscsak egyfajta leegyszerűsítő, megelőlegezett remény irányba működteti a cselekményt. S vélhetően nemcsak a családi boldogság létét állító, de megvalósíthatóságának mikéntjére rákérdező történetmondás jelentett inspirációt Kukorellynek, hanem Tolsztoj elbeszélőinek (természeti leírásokra építő, belső felismeréseket rögzítő²⁰) módszere is. E Tolsztoj-elbeszélésben ugyanis kicsiben minden megvan abból, ami a többkötetes regényekben variáltabban artikulálódik, vagyis itt is olyan speciális természeti leírások köré szövődik a történet, melyek a hősökben meditatív, önértékelési folyamatokat indítanak el, s az idő lassítását és a belső, mentális tér kitágítását szolgálják. Ami Levinnek a búzamező, Andrej hercegnek a magas, feneketlen ég, Annának vére dübörgése volt a vonatkerekek közeledésének pillanatában, az itt is jelen van, noha összezsugorodik kertté, felhők játékává, hullámzó hangák benyomásává; s mintha nem is történe léptékváltás, a leíró mondatok sora itt is újra és újra a „ki ez az én” kérdésébe torkollik.

S úgy tűnik, hogy minden párhuzam közül az utóbbi, a leírás módja és a kert szerepe rokonítja erősen egymással a *Családi boldogság* és a *TündérVölgy* elbeszélői hangnemet, tér- és időkezelését. A Tolsztoj-elbeszélésben szereplő kert, mely az önszemlélődési folyamatok indítóokául szolgál, túlnő magán, mivel a kertben való konkrét bolyongás a női elbeszélő (és csábító) számára absztraktabb eltévelyedésekre is alkalmat ad, aki akár távolodva, akár közeledve a megcélzott boldogsághoz, de mindvégig saját maga felé törekszik, és ha eltéveszti is az irányt, a továbblépés mindenkori szükségességéről nem feledkezik meg. Az elbeszélés kertábrázolása ebben az értelemben ennek az egyszerre én- és boldogságkereső eszménynek az allegóriája, hiszen a tárgyak legapróbb részletein elidéző elbeszélői pillantás a dolgokon megütköző, de a családi állapot felé tartó tévelygés konkretizált képében oldódik szét. S a *TündérVölgy* szentistvántelepi részeiben sok minden emlékeztet erre a mindent egyenértékűként egymás mellé rendelő módszerre, jóllehet ebben a könyvben az én fellelésének szándéka már hangsúlyosan nyelvi szándék, mivel a nar-

rátor élettörténetének elbeszélésével kíván keretet és történetet adni énjének. S e módosulásban a kétféle elbeszélésmód irányultságának különbsége is kitapintható: ami Tolsztojnál az elromlott etikai mérce helyreállításának szándéka, az a *TündérVölgy*ben a nyelvi arányok helyreállításáért való küzdelem.

De ezek az összecsengések majdhogynem eltörpülnek egy véletlen egybeesésnek látszó, jóval kevésbé szembetűnő mozzanat mellett, ami szerkezetet érintő sajátosságként mégis fontos szerepet tölt be a regény „mozgástörvényeinek” vizsgálatakor. Ez pedig a már korábban is emlegetett, *Családi boldogságban* szereplő A-alakja és története. Az apakorú udvarló rejtjelezett tanmeséje A-ról²¹ ugyanis *A csábító naplójának* szerzőjével, A-val hozható játékba, e kettő pedig a *TündérVölgy* első részének címével, A-val. A tolsztoji A. szerelmes, házasságpárti figurája és a *Vagy-vagy* csábításpárti A-ja éppúgy egyfajta kiegyenlítése egymásnak, ahogy a női „csábító” elbeszélése is a férfi csábító elbeszélésének másik oldalára vet fényt. Különbségük abban is leleplezhető, hogy a tolsztoji A. leginkább a *Vagy-vagy* B-jére emlékeztet. S így az A-utalás olyan játékteret nyit meg, ahol a *TündérVölgy* elbeszélőjének egyik előkép A-jával sem kell azonosulnia, és nem kell megoldania a homonimába rejtett antonima logikai feladványát, azaz olyan módon különülhet el mindkét A-tól, hogy a *Vagy-vagy* etikai stádiumába tartozó B-elbeszélőt sem kell megidéznie, s mivel nem mond b-t, nem kelti azt az illúziót, hogy logikus sorrendben haladva egyszer z-hez is el fog jutni.²²

Az átfordíthatóság, kiegyenlítésre való törekvés ötlete azonban nemcsak ezt a két szövegválasztást, hanem a regény egy másik – legalább ennyire ellentétező módon szerkezeti viszonyokat konstituáló – szöveghelyét is érinti. Vörösmarty mottóban és címben megidézett *Tündérvölgye* ugyanis tündérvölgy-allegóriájával *A csábító naplójának* tündérdomb-allegóriáját²³ ellenpontozza, s ez a választás több irányban is kirajzolja az értelmezés határait. A tündérdomb és tündérvölgy térgeometriai szembenállása egyrészt az álom-ébredés, emlékezés-felejtés dinamikájára játszatja rá a regény történetét, ahol a kedves keble az ébredés és szemlélet helye, a tündérvölgy pedig az álom és felejtésé, másrészt a Vörösmarty-mű ismeretében tovább bővül az értelmezési játéktér, mégpedig az élet-halál ellentétpárjával. S innen nézve a kiséposz a *TündérVölgy* legerősebben sugalmazott témájára, az eltűnt/halott apa megidőzésének szándékára is vonatkoztatható. Ahogy ugyanis a Vörösmarty-mű hőse azért merészkedik a tündérek völgyébe, a halál helyére, ahol „szörnyű magányosság” honol, és a patak „zugó habjaival terjed holt nyugalom”,²⁴ hogy az elaltatott álmodót, a halott lényt visszaperelje a halálból, úgy a *Tündérvölgy* elbeszélőjének megszólalása mögött is ott sejthető az apa emlékeztetének szó általi fenntartása, valamiféle nyelvi örökkévalóság reménye.

S a felejtés és emlékezés lehetőségei között – akárcsak az A-k esetében – most is úgy választ az elbeszélő, hogy a két végpont között kialakít egy köztes, harmadik verziót, ami e kettő vegyítésével egyfajta totalitást előlegez meg,

s a regény „záró bekezdésében” érhető tetten igazán: „megvan az apám, ennyi az egész. Nem jut eszembe. Úgy van nekem, hogy nem jut eszembe, és ha mégis eszembe jut, lassacskán elmászkál onnan.” De a szöveg az emlékezés és felejtés allegóriáinak konkrétabb, erotikus utalásait is kihasználja emellett a nyelvi összecsúsztatás mellett, amikor képileg is kidolgoz e két „erő” között valamiféle közvetítést. A címválasztás ugyanis a domb-kebel párját, a völgyet, a tündérként el-, majd előtűnő C. száját is belelopja a V-betűbe, ahol a völgy az írásképből kettős csúcsba domborodik, s a peremből centrum, páros domb lesz. S az egymásba szövődő allegóriák, melyek sem az emlékezés és felejtés elsőbbségének, sem egymásra vonatkozathatóságuk mértékének kérdésében nem hoznak leíró értelemben kielégítő választ, képileg, túl a logikai megoldásokon mégiscsak közölnek valamit. Mintha a különbségtevések hiábavalóságát és a válaszok mindenkori ambivalens kétpólusúságát lepleznék le, mert ahogy az elbeszélő A és A között felmutatja a különbséget, úgy a cím domb és völgy között eltörli azt. S mindez több retorikai játéknál, miközben azért kevesebb – és/de meggyőzőbb! – mindenféle elméletnél.

4. Összegzésként: a távolságtartás intimitása

Sok mindenről esett már szó. Szó volt a szerkezetre kiható elbeszélői döntésekről és ezek elodázási kísérleteiről, akárcsak a megfeleltetésekre és egybeesésekre építő beszédhelyzet fenntartásának vélhető „okairól”, azonban a narrátor medialitását eddig még csak „szőrmentén” érintettem, ahogy arról sem emlékeztem meg, milyen következményekkel is terhes e pozíció közteségének szöveg végéig (és végletek között!) való fenntartása. Pedig az elbeszélői szerepkör taglalása a *TündérVölgy* esetében igazán hálás feladat, mivel a narrátor „helyezkedése” itt nem a megszokott kereteken belül mozog (és állandóan, szüntelenül formálódik), ahogy „átmenetisége” is maga mögött hagyja a hagyományos mértéket.

E regényben ugyanis a narrátor más elbeszélő-formáktól való elkülönülése éppen e különbség szándékának kiinduló pozíciótól utolsó mondatig ívelő kitartásában ragadható meg, abban a következetesen végigvitt „választásban”, hogy ne hozzon létre, foglaljon el semmiféle egyoldalúan konstans (önmagához hű) elbeszélői szerepkört, s ha valamiféle azonosságról/hűségről mégis beszélhetünk e szöveg kapcsán, az a nem-azonossághoz, s még inkább a nem-azonosíthatóság pozíciójához való hűség. S tegyük különbséget is rögtön e kétféle megfogalmazás között: mivel amíg az elbeszélő hű marad ahhoz, hogy ne legyen könnyűszerrel megfejthető-leírható (s emellett mindvégig kitart!), addig meghatározhatatlansága, ismételt „kicsúsítása” az értelmezés kézhez álló, előzetes struktúráiból mégiscsak állandó jellegzetességnek tekintendő. Ilyen értelemben pedig nyugvópont nélküli, de saját elképzeléseihez hűen fenntartott „helyezkedésében” a régi mértékek áthágásának és újak konstruálásának szándékát éppúgy gyaníthatjuk, mint egy olyanfaj-

ta mértékváltási igény színre lép(tet)ését, mely az elbeszélői pozíció gyökeres átfogalmazásának vágyaként is értelmezhető.

S valljuk be, nem igazán vannak előzményei annak a következetességnek, ahogy a Kukorelly-regényben a közvetítés (és közteesség!) fenntartásának törekvése mindent maga alá gyűr, s az elbeszélői szituáció minden rétegében, rafinált kettősségeinek minden feloldott ellentétpárjában felfedezhető az a szándék, hogy az elbeszélő átváltozási készsége mindig készen álljon az elváltásra, ha túl közel kerülne valami ismerősnek tetsző, megnyugvással járó formációhoz, és örökösen mozgásban tartsa „nézőpontját”, helyzetváltoztatásával szöve egészszé azt a (szöveg)világot, amit bejár. E regény narrátora ugyanis nem elégszik meg a szereplő-elbeszélői pozíció választásával, s az ebből adódó gazdag átmeneti lehetőségekkel, hanem ezt az önmagával „meghasznoló” szerepkombinációt külön funkciókhoz is köti: szereplőként végig távol tartja magát a mindennapi élet egzisztenciális jellegű döntéseitől, míg elbeszélőként nem tartózkodik a döntéshelyzetek nyelvi megformálásától.²⁵ S nemcsak végletekig vitt helyzete, de választása „következménye” is gyökeresen eltér az azonos elbeszéléstechnikával dolgozó kortárs szövegek jelentős részétől, ahol e kétféle narratív magatartás összeshívódése leginkább vagy mindenféle megszólalási mód kompetenciájának kérdőre vonásában, vagy valamiféle kvázi-metafizikai, kvázi-metanarratív világ megidézésében szokott „kicsúcsosodni”,²⁶ míg itt egy „evilágibb” teljességigény jegyében egészítik ki egymást. S mindez csodálkozásra adhat alkalmat.

Az azonban egyáltalán nem okozhat meglepetést, hogy a kibékülés e két, identitást érintő elbeszélői „irány” (szereplői és narratori szólam) között a *TündérVölgyben* is a nyelv közegén keresztül valósul meg, éppúgy, ahogy más könyvekben meg e két megszólalásmód egymásba ágyazott különbsége artikulálódik nyelvileg. Vagy: nem ez okoz meglepetést, mert a hangsúly jelen esetben nem erre, hanem a nyelvhasználat módjára esik, ami megint csak elüt más kortárs megoldásoktól. S ezért visszatérnék annak az állításnak az árnyalásához, hogy az elbeszélő a *TündérVölgyben* úgy oldja fel a különböző szerepek találkozásával már-már szükségszerűen szövegbe kalkulálható „zavar” megszületésének még a lehetőségét is, hogy az élet alapvető kérdéseire a „világnézeti” válaszok helyett nyelveket ad. Vagyis forma tekintetében (mintegy a lokúcióban) reagál, míg tartalmi kérdésekben elhárítja a döntést, s így az élet nagyobb és apróbb választásai a nem-választást választva (mintegy cselekedeteiben, az illokúcióban „hallgatva”) azt sugallja, hogy a nyelviség felől nem is tehető különbség kicsi és nagy között, mert amennyiben valami kérdésként formát nyert, már nyelvi probléma, s ekként minden más elemmel egyenrangú, hiszen a nyelvben egyenjogúság uralkodik. S érzésem szerint új viszonyrendszer születik meg ekkor, amikor e könyv narrátora hitelessé teszi olvasói számára mindent mindennel kiegyenlítő ambivalens pozícióját, s világa törvényeként elfogadhatja, hogy egyszerre lehet a

nyelviség szintjén állandóan(!) határozatot hozni arról, milyen választási lehetőségek között maradjunk meg, és a gyakorlat/történet szintjén szüntelenül(!) visszakozni is a feladattól, hogy saját történetünknek „tudatosan” (az aktivitás, az erőszakosság vagy akár az ambíció értelmében) adjunk irányt. Elementárisan nyelvi élmény felfedezni, hogy e szövegben minden arra a paradox helyzetre építkezik, hogy az elbeszélő funkcionáló törvényként csupán egyetlen „mozgást” képes (az aktus és nem a potencialitás értelmében!) működtetni, mégpedig a folytonos nyelvi tisztítást-erősítést, s ez az „erő” az, ami téma-réma viszonyainak egymásba játszásával, a hangsúlyok tisztázásának szüntelen elodázásával – a regény végére – billegő egyensúlyt alakít ki.

S e könyv olyan könnyedén fogadta el velünk, hogy csakis e következetes „nyelvi instabilitás” az, ami állandó szerepeltetésével a textus örökmozgó szerkezetének súlypontjaként, az egyetlen kvázi-változatlan, már-már stabil erőcentrumként mozgatja maga körül a szövegépítkezés összes többi metódusát, hogy e magától értetődőséget szinte tényként könyveljük el. Pedig az olvasó számára mindez csak a szöveg végére ötlük szembe, csak ekkorra szembesül vele mint felforgató hatástényezővel, tudatosítva, hogy ebben a rendhagyó megszólalásban csupán ez a hangol(ód)ási folyamat, az időlegességükben is örökérvényűsége törekvő mondatok egymást váltó, egymást felülíró sorjázása tekinthető a beszéd „egyetlen” és „egységes” alapjának. S e belátás, tudniillik, hogy a narrátor hangnemének egységesítő módja, nyelvi-vé tett hezitálása, s mindennek tartópillérként való „kimerevítése” minden belső mozgása ellenére is egységes szólamot rendel az elbeszélőhöz és egységes struktúrát garantál a regénynek, arra készlet, hogy e nyelvi módszert egy-hangúságként írjam körül; jelezve egyrészt azt, hogy e regény szerkezete egységes, másrészt pedig, hogy e hang kvázi-egységessége ellenére sincs szó monotonitásról. S ez az összetettség rendkívüli. Mert ennek az egy hangnak „átváltozásban tartása” nem valami monologikusság értelmében veendő egy-hangúságnak. A *TündérVölgy* egy-hangúságának éppen az az újítása, hogy nemcsak hogy nem monologicitás, de nem is önmagával feleselő, önmagát újrakreáló dialogicitás, hanem olyan végtelenbe futó nyelvgyakorlat, melyben sok-sok hang esik egybe a folytonosan „elváltozó” formában.

E regény ugyanis nem csupán azért tekinthető a megsokszorozás vagy végtelenített tükrözés „magasiskolájának”, mert az elbeszélő mondataiba mástól való szólamok is bele-belecsúsznak, s miközben variatívan mondja „ugyanazt”, a Tolsztoj- és Kierkegaard-idézetek állandóan arra figyelmeztetik az olvasót, hogy bármikor homonimikus folyamattá válhat az „egyszerűnek” látszó szöveg, elmosva az egyértelműség látszatát is, hanem még inkább azért, mert az elbeszélő, ha akarná, sem tudná ugyanazt mondani, hiszen ő maga sem marad ugyanaz. S éppen ezért indokolatlan egyszerűsítés azt állítani, hogy ebben a regényben nincsenek kapcsolatok, viszonyulási módozatok. Mert ezekből még eggyel több is van a megszokottnál. Nem az

nehezíti meg a szövegszervező erővel való „érzelmi” együtthaladást – mert néha valóban van valami, ami gátat vet a spontán befogadásnak –, hogy nincsenek viszonyok, hanem inkább az, hogy noha viszonyok vannak, de ezek nem konstansak és változásuk folytonos, mivel a narrátor énje állandóan más irányból artikulálja önmagát, és saját magával való diszkontinuitása jóval bonyodalmasabb az (olvasási tapasztalataink alapján) elvártnál. S innen érhető tetten az is, mennyire félrevisz, ha nyelv és én kölcsönhatásában, vagy a személyiség önreflexivitásában pusztán a (késő)modernség beszédmódjainak megidézését látjuk. Ezt a túlon túl egyértelműsítő interpretációlehetőséget éppúgy cáfolja a (késő)modernség sokszorozott személyiségképének *TündérVölgyben* megfigyelhető hatványozottsága, mint az elbeszélői hang szöveg végéig fenntartott „többrétegű” (aktív-passzív, lokutív és illokutív) medialitása, illetve az, hogy a regény – ahogy majd látni fogjuk – nyelvszemléletével ténylegesen közvetít a (késő)modernitásra és posztmodernitásra jellemző beszédpozíciók között. S e korok, megszólalási módok közötti elhelyezkedés tárgyalásakor érdemes visszatérni a nyelvhasználat módjának (s a mögötte kitapintható nyelvszemléletnek) korábban elhagyott kérdéséhez, mert a szöveg e két időbeli/eszmei határpont közötti lebegése igazán izgalmasan követhető nyomon.

A *TündérVölgy* narrátorának késő- és posztmodernitás közötti, mindkettőt megidéző, de egyikkel sem azonosuló nyelvi pozíciója egy olyan, még alig benépesített irodalmi „senkiföldjére” kalauzolja olvasóját, ahol a modernitás-típusok határainak közelében szokatlan paradoxonok burjánzanak. A Kuko-relly-regény elbeszélője ugyanis úgy viselkedik, mint a népmese szemérmes leánya, aki meztelen is, meg nem is, visz ajándékot is, meg nem is, gyalog megy is, meg nem is stb., mert miközben kielégíti a posztmodern irodalommegközelítés szinte összes lehetséges elvárását – a nyelvi megfogalmazás módjára (ennek ideiglenességére, megismételhetetlenségére és más szövegekkel való kapcsolatára) irányítva a figyelmet –, látszólag „csak” a megszokott módon véve szó szerint a világ nyelvhez kötöttségét (gyakoribb terminussal: nyelvi „megelőzöttségét”) és az emlékezet nyelvileg konstruált voltát, aközben e közösnek tűnő nyelvi tapasztalat „túlhajtásával” (a nyelvhez kötött emlékek újra- és újragenerálásával) túl is kerül a posztmodern módszertanán, s a történetek/leírások variatív ismétlésével immáron azt is sugallja, hogy van olyan, mint autonómiára épül – vagy legalábbis erre törekvő – világ, személyiség, és mindez a kifejezés szintjén legyen bár nyelvhez kötött, állapotát-állagát tekintve mégis attól függetlenül létező.²⁷ S nyelvhasználata módozatain keresztül egy olyan újszerű „mérték- és arányrendszer” lételemősége is beszüremlik e műbe, ahol nyelv és világ viszonya a kölcsönösség eszményén alapul, ahol mindegyik a másikra utalt, s egyként lehet mértékegység, s a mértékadás legfontosabb eszköze (a mérték mint másodlagos eszköz és a mérték mint elsődleges mérce értelmében). S e „van mit mihez mérni” örömteli felis-

merésében az eredetiség-originalitás lehetősége immár éppúgy köddé foszlik, mint a hierarchizálásé.²⁸ Azaz – véleményem szerint – a variatív szövegszervezésként redőt vető emlékezés „anomáliáinak” köszönhető, hogy a befogadó „anyagszerűen” tapasztalja meg a szöveg és világ (irodalmi) viszonylatában bekövetkező elméleti változások kibontakozását, és egy olyan szokatlan kapcsolódás artikulációját, mely újszerűségével elüt a kortárs epikai világok jelentős részétől. Úgy üt el azonban ezektől, hogy valami korábbira látszik ütni, s ez a benyomás könnyen tévútra viheti az értelmezést.

A narrátor a jelenbeli elvárásokat maga mögött hagyó lépéssel mintha a múltat idézné meg, s mintha ezt az előrébb lépést egyben hátrálásnak is lehetne minősíteni arra építve, hogy immár a posztmodern szarkazmusán túl, éppen úgy, mint előtte, ismét megszólíthatók a dolgok, szóvá tehető az érzelmek. De ez a látszólagos egybeesés ismét egy olyan elfedő gesztus, ahol a kvázi-azonosság radikális különbségeket takar. A szöveg ugyanis úgy vonultatja fel ismertként az újszerűt, a megszokott illúziójának köntösébe borítva a sosemvoltat, hogy az is biztosra vehető: az ugyanannak látszó különbszők is egyben, s azért az „összejátszás”, hogy ne legyen túl hangsúlyos a megújulás igénye. Mintha az álcázás „kifizetődőbb” lenne, s a kerülő út rövidebb, valahogy úgy, ahogy e regény egyik „szövegelőzményében”, a marionettszínház kapcsán Kleist C. úrja (megint egy homonima!) is megfogalmazta, arról elmélkedve beszélgetőtársának, hogy az embernek előbb bábbá vagy állattá kell lennie, ha el kívánja nyerni az isteni gratiát, mert visszafelé, amerre a tudat elhalványul és megszűnik a reflexió, vezet a rövidebb út. A párhuzam csak annyiban sántít, hogy a *TündérVölgy* esetében a visszalépés a korábbi „ártatlanság” felé és az előrelépés új, még „ártatlan” horizontok irányába teljesen egymásba csúszik az egybeesések rendszerében. S mivel a posztmodernen túli a korábbi (késő)modernséggel is rokoníthatónak tűnik, az olvasó már-már elveszti „időérzékét”, s majdnem elhiszi, hogy legalább kétszer bele lehet lépni ugyanabba a folyóba, pedig jól tudja, nincs így.

A *TündérVölgy* úgy adja vissza a nyelvvel való játéknak az őt megillető komolyságot, s a szavaknak a valamikorira emlékeztető vagy a valamikorit megelőlegező erőt, hogy a ma megszokottnál komolyabban veszi nyelvileg(!) a világ eseményeit (például: a családot, a barátságot és az írást) – vagy megpróbálja komolyabban venni, ami jelen esetben, hatásait tekintve ugyanaz –, s ezzel rögtön súlyosabb játékszerré is minősíti az irodalmat, és tétje lesz a beszédnek. Szinte a nyelvvel (a nyelv legradikálisabb mai irodalomelméleti-írói felfogásával) szemben menti a nyelvet (mint a megismerés és kommunikáció eszközt, az örököltet és átörökítendő). S a posztmodern kánontól való eltérés legszembetűnőbb jelének, a regény fordulatának éppen azt tarthatjuk, hogy a nyelvi jelentés és jel fogalmának megrendülése „után”, azaz a jelölő és jelölt (valamennyire valóban bekövetkezett) elkülönöződése „után”, a szavak (és hangok-betűk) homonimikus egybeesésére épít (ahogy láthattuk

ezt az elvont főnevek, vagy A alakjai kapcsán), s ezzel bár lappangó módon, de mégiscsak azt posztulálja, hogy a szavak lehetnek azonos alakúak, többjelentésűek, mivel jelentéssel telítődhetnek, tehát van olyan, hogy jelentés, s ebből következőleg van valamiféle kapcsolat jelölő és jelölt között. S ami ezt a (késő)modernségre is ráhúzható nyelvhasználatot olyan sajátosan átmenetivé és paradoxszá teszi e könyvben, az éppen az, hogy bár e poétika hatására a nyelvi jelentés többé válik nyelvjátékok üdítő kavalkádjánál (az irodalom mint súlytalan hangzó-játék, mint pusztá formaművészet értelmében), mégis nyelv és világ erőviszonyainak áthangszerelése nyelvi játékokban fogalmazódik meg. S e játékoság igencsak komolyan veendő. A világ visszahódítása a nyelvtől a nyelvnek – hogy még árnyaltabb legyen minden – a *TündérVölgy*-ben nyelvi tettként, a beszéd által kiharcolt aktusként nyilvánul meg, mintegy maga a nyelv meséli el saját színeváltozását. Tehát hangsúlyosan a posztmodernen túl feslik ki az a vízió, hogy a nyelv végig- és végletekig vitt „megtisztítása”, az örökös felülírási szándék és az ezzel együtt járó minimalizmus kényszere után ismét lehet valamihez mérni a szavakat, van valami a nyelviség előtt/mögött/mellett/fölött(?), s ideális esetben ez a valami (legyen világ, személyiség vagy bármi) éppúgy mértéke lehet a nyelvnek, mint a nyelv ennek, s ezek a különféle „ellenőrök” megtámogatják, igazolják egymást.²⁹ De e kölcsönös egymásra vonatkozás reménye mögött – természetesen – ugyanakkor felrémlik az emberi állapot nyelvi uralhatatlanságának tapasztalata és a nyelv ember általi uralhatatlanságának félelme is, pusztán hogy ne legyen „alulfeszített” e helyzetkép.

A regény nyelvelméleti „kanyarja” tehát meglehetősen szokatlan irányú, s míg kétségkívül előre tart, nyelvhasználati módjával a wittgensteini vizsgálódások késői – az „amiről nem tudunk beszélni, arról hallgatni kell” utáni – kételyeit, így például a korábbi állításoknak némiképp ellentmondó (s a magyar irodalomban oly gyakran szóba hozott) „az tud beszélni, aki reménykedni tud, s viszont” felismerését is éppúgy felidézi, mint a későmodernizmus jó néhány, nyelv és világ viszonyának tisztázatlanságát problematizáló írói aktusát. S ezért a kommunikáció reménye kapcsán (mert ez más kortárs szövegeknél szervesebben része a *TündérVölgy* elbeszéléstechnikájának) Kosztolányi, Babits, Márai epikájának egyes darabjai³⁰ mellett szinte reflexszerűen juthat az olvasó eszébe az *Iskola a határon* egyik elbeszélőjének, Medvének híres spekulációja is egymás/egy néma gyerek „érzelmi-érzéki” megértésének lehetőségeiről.³¹ Sőt, talán leginkább ez a mű az, ami eszébe fog ötleni, ha figyelmesen nyomon követi, mi is történik, amikor a szereplő-elbeszélő hiába próbál dialógust kezdeményezni az apafigurával vagy C-vel, hogy hova, merre is tartanak ezek a megoldhatatlannak látszó szituációk. S mintha ezekre az olvasói emlékekre, a szövegben meg nem nevezett, de kimondatlanul is jelen lévő művekre építene a Kukorelly-regény akkor, amikor nyelvi viselkedésmódjával elősegíti, hogy a testi kommunikáció (és az ezzel járó csönd) egy-

re mélyebbre hatoljon be a nyelviség területére, s tért hódítva magának elmélyítse az érzéki egymásra utaltság szereplőinek és a kommunikációs folyamat/helyzet/praxis egymást implikáló, egymással összekapcsolt résztvevőinek egységét. Ezzel pedig mintegy az „akinek nyelve van, annak világa van” hermeneutikai (gadameri) belátását is felidézti az olvasóval, immáron természetesen az erotika jelentésmezéjén belül újraaktualizálva. S ezért az értelmezési folyamatban joggal tűnhet úgy, hogy a *TündérVölgy* narrátora a legkülönbélebb kontextusokat egyként maga mögött hagyva, posztmodern játékosággal, de már a posztmodernen túl, úgy állítja nyelv és világ egységét, hogy módszerével egyben azt is demonstrálja, hogy nyelvfilozófiai kacérkodásai egy posztmodernen túli/előtti megszólalási mód és egy nyelven túli „(pán)erotikus”³² megismerési mód irányába egyaránt elvezetnek.

S e ponton visszakanyarodnék a szereplő-elbeszélői pozíció tárgyalásához. Mert ismét a narratori szereplehetőségek arányos kiaknázásának tudható be reflexivitás és érzékenység egymást meg nem kérdőjelező, el nem bizonytalantató együttes jelenléte, az a megrendítő kölcsönviszony, ami – képletesen szólva – egy olyan érme két oldalának is tekinthető, melyet „tulajdonosa” nem enged egyik irányba sem „eldőlni”. S innen nézve szembeszökővé válik, hogy az esetek nagy részében, hasonló technikákat alkalmazva e pozíció mennyire el szokott mozdulni valamelyik tendencia felé, vagy a reflexió, vagy az erotika irányába, jelezve a szerzők nyelv- vagy világpreferenciáját. A *TündérVölgy* elbeszélője azonban magától értetődő természetességgel nemcsak azt játssza, hogy nem választ fej vagy írás között, hanem – hogy véletlenül se lehessen unalmas, legfeljebb a Pilinszky-féle unalmon túli unalom módján –, azt is eljátssza, hogy nem játszik, s ezt igazolja is annyiban, hogy valóban tétje van/lesz annak, képes-e érmeje nem földet érni. Persze nem nagyon tehet mást, hiszen ennek az egyenértékűségnek a fenntartásán, ami az egymással tisztázatlan viszonyban „együttlétező” nyelv és világ új szituációba hozásának szükséges előfeltétele, áll vagy bukik egész epikai világának világszerűsége (s divatjamúltan hangozhat: hitelessége is). S a Kukorelly-regényben mindez nem csupán fennáll, hanem elkerülhetetlenül/ráadásaként össze is forr egy olyan (epikai) személyiség létének igényével (majd lépésről lépésre „kialkudott” létével), aki a hézagokat nemcsak fenntartani, hanem kitölteni és összetartani is képes. Azaz a könyv alapjául választott termékeny bizonytalanság, tudniillik, hogy nyelv és világ „mérkőzése” a történet végéig se legyen lejártsza (vagy: döntetlenben záródjon) egy olyan szereplő-elbeszélői pozíció által konstruáltatik meg, mely általában zavaróan szokott együtt járni az elbeszélői reflexivitás és szereplői testiség ambivalens kettősével, itt azonban igazán elemében van, s tovább bővíti a nyelvi billegésre épülő szöveg egyre terebélyesedő határait. Minden a helyén van, vagy éppen úton van, hogy a helyére kerüljön. S e ritka rendezettségben az elbeszélői szerep és írói szándék harmonikus egybeesése éppoly elemi erejű, mint reflexió és érzékenység kézfogója.

Hogy itt egy új poétika körvonalai derengenek fel, olvasói oldalról egyáltalán nem kétséges. Hiszen az, hogy egy szöveg mennyire kínál fel – versenytársaihoz képest – más olvasási módokat, leginkább az értelmezői szerep megváltozásán mérhető le. S a *TündérVölgy*be a megszokott mértéken túl vonódik bele az olvasó, szinte feladja magát, amikor az olvasás valóságában reflexió és érzékenység eleven kölcsönhatása bontakozik ki a szemé előtt, s arra a feltételezésre hajlik, hogy ami e könyvben folyamatosan kialakulóban van, már nem csupán az író „bőrére megy”, hanem ő is megsínylené, ha elcsuklana az elbeszélői hang. S szorongása csak a szöveg végére csillapodik, mikorra elhiszi, amit egyébként már előbb is gyanított, hogy ahogy az elbeszélő korábbi önmagait tárgyiasítva közeledni engedi a leírás tárgyait (és magát) az olvasóhoz, úgy a közvetített dolgokból lassacskán közvetlen adottság lesz, s a Szív utca és Szív szalámi szinte szívvé, a Családi sör szinte családdá, a Szabadság-híd szinte szabadsággá alakul, s ezek a földhöz kötő szinte-gesztusok arról mesélnek, hogy lehet olyan, mint családi boldogság. A szöveg sikeréért való drukolás pedig arról árulkodik, hogy mindez az értelmező számára is elevenbe vág. S e közelség nem motiválható olyan retorikai felismerésekkel, hogy talán nem is érzékeny reflektáltsággal, hanem reflektált érzékiséggel találkozunk e könyv lapjain. Mert valami súlyosabb történik. Ha csak hangsúlyok átfordításáról lenne szó, e megszólalási mód kevésbé lenne rendhagyó, s jobban emlékeztetne más szövegekre. S bár ez a jól rendezett (szerkezetével „harmóniára álló”) észlelési struktúra nem idegen teljesen az olvasó számára, hiszen felidézi Mészöly Miklós vagy Nádas Péter írásmódjának hasonlóan „húsba vágó” és/de ugyanakkor szenvtelen megvilágításait, a befogadó mégis kapaszkodó nélkül marad, mivel a *TündérVölgy* nyelvivé tett érzékszervi tapasztalata jóval visszafogottabb, kiszámíthatatlanabb és főképp: rejtőzködőbb e két másik szerzőénél.³³ S valószínűleg éppen az elvi távolság megtartásának igénye készíteti arra e könyv narrátorát, hogy formai megoldások tekintetében a közvetlen előzmények és a kortársak rokon törekvései helyett korábbi szerzőkre támaszkodjon törekvései rejtjelezésekor. Bár mindez azzal is összefügghet, hogy a regény elbeszélője a világ előzetes struktúráként való el nem fogadása mellett a nyelvet sem kezeli előzetes struktúráként, s ezért a posztmodernről mint korszaktól is el kíván határolódni, ahogy minden olyan alkotótól is, aki valahogy ehhez az „irányhoz” köthető. S így e sem-sem közében, e két „végleges” (nyelv vagy világ elsőbbségére apelláló) írói alapállástól elkülönülve nyer arculatot a *TündérVölgy* átmenetiségben is markáns írói világa. Ez a ketősségek, határpontok közötti szöveg, ahol a szerkezeti törvényszerűségeknek köszönhetően minden ellentétes impulzusban gazdag, s bármikor visszajára fordulhat, hogy újszerűként bukkanjon elő, de mindig kiegyenlítődvé, oda-vissza változásaiban is valamiféle abszolút egyensúlyra törekedve.

S bensőségesség és higgadtság különös „légyottja” az elméleti kiegyenlítődéson túl, a fent tárgyaltaknál konkrétabb dolgokkal is szolgál. Például a szö-

veg dinamikusságával. Ez a végletek közötti hangsúlyokkal évdő nyelvhasználat ugyanis tartózkodó nyitottságával két irányból is megtöri az olvasó interpretációs beidegződéseit, arra késztetve, hogy egyszerre hangolódjon rá a világ érzéki leírásának nekifeszülő már-már aszketikusan szikár nyelvhasználatra, s arra az összetett, variációkban gazdag létezéssel kialakított különleges kapcsolatra, ami a dolgok nyelvileg megragadott testiségében tapintható ki leginkább; s lehetőleg ezt a két gyakorlatot felváltva végezze, fenntartva világ és nyelv reflexív és érzékeny játékát. S ha az olvasó számára ez a kettőség nem sikkad el, s aktív befogadóként együttműködik a szövegkonstruáló mechanizmusokkal, akkor tanúja lehet annak a rejtélyes, megmagyarázhatatlan eseménynek is, hogy az esendő, feldozgatásra-javítgatásra szorítózkodó (de nem szoruló) nyelvjátékokból sziklaszilárd talapzat lesz egy önmaga autentikusságát kereső ember számára, s a regény autentikus világba lépve ő maga is autentikussá válhat. S ezen a ponton e szöveg mindentől való távolságtartása (de/és mindenhez való közelsége) kegyelmi állapotnak tűnhet, az olvasás pedig kegyelmi aktusnak. Mintha e rejtőzködő-adakozó köztesség egy egyetemesebb struktúra része lenne; a végletektől való tartózkodás régi-új mértékéé, egy olyanfajta köztességé, mely éppen tisztességessége miatt tartózkodik mindenféle véglettől. Főlöleslegesnek tűnhet szóba hozni, mégis leírom, mert egyáltalán nem magától értetődő: ez a szemérmesen bujkáló tisztesség elsősorban a nyelvhasználatot, a nyelvi feltételrendszert érinti. S „csak” ennek folyománya, hogy noha e regény elbeszélője (s természetesen valahol mögötte, mellette, fölötte stb. Kukorelly Endre, mert kié másé lenne a tisztesség) állandóan játszik, játékeszközöket éppúgy tiszteletben tartja, mint játszótársait, és semmilyen más megoldást nem minősít tisztességtelennek pusztán azért, mert ő maga tartózkodik a könnyebb utaktól. Mert az írás jobb esetben, s a *TündérVölgy* éppen azt bizonyítja, hogy vannak jobb esetek, közszémlére tett eszmélődés. S ha igazán egyéni, akkor – a szó eredeti értelmében – közügy.

1 A teljes szöveghelyet lásd KUKORELLY Endre, *TündérVölgy*, Kalligram, 2003, 218. és 367.

2 Azért használom zárójelenként e fogalmat, mert úgy gondolom, hogy a jellegzetességek és tulajdonságok szintjén nincs igazán tetten érhető különbség modernség és későmodernség között, csak a tendenciák elmélyülésének tekintetében beszélhetnénk elkülönülésről, mivel a későmodernségként körülírt jelenség-halmaz sok esetben már a romantika eminens alkotójánál is megtalálható teljesen kifejlődve. S hogy e két, egymást nagyjából lefedő fogalom egyenértékűsége/felcserélhetősége elle-

nére mégis inkább preferálom a későmodernséget, ennek az az oka, hogy véleményem szerint ez jobban jelzi az „irányt”, amihez képest a Kukorelly-regény elhatárolja pozícióját mint a modernség terminusa.

3 S itt szinte az összes, posztmodern jelzőt valaha is kiérdemelt kortárs mű felsorolható lenne; mindaz, ami arányaiban a nyelvi önreferencialitást a valóságábrázoló referencialitás fölé emeli, s nem is kíván élni azzal a fikcióval, hogy amit mesél, az mégiscsak egy közös világról szól.

4 Például nem reflektál minduntalan a *szív* szó, illetve az e szóval egy jelentésmező-

ben lévő, érzéseket körülíró szavak jelentéseinek „erodálódására”, nem kapcsol hozzájuk kommentárokat, mint ahogy Esterházy Péter tette *A szív segédigéiben*. Az összevetés ezzel a kisregénnyel önkéntelenül adódik, hiszen e szöveg éppúgy bevonódik a *TündérVölgy* előzményei közé, mint a közelmúlt más Esterházy-szövegei. Több szempontból beszédes lehet e szerzők szívbéli rejtelmeket „tematizáló” könyveit összehasonlítani, mert míg célkitűzéseik egymás rokonaivá teszi, addig hangnembük, ironizáltságuk foka el is különíti őket; nem is beszélve arról, hogy olvasóként mennyire különböző módon lehet e szerzők elbeszélőjéhez közelíteni.

5 „Érzések a gyomor és, tényleg, a szív körül keletkeznek, csupán a magasságukat állítják be a hozzá tartozó szavak.” (*TündérVölgy*, 211.)

6 Az ismételés, a halálos betegség és a *Vagy-vagy* több része is beleíródik *A csábító naplójának* részletei közé. Csupán ízelítőként néhány „adat”, a teljesség igénye nélkül, de talán ez is igazolja, hogy más Kierkegaard-művekből is sokszor merít a *TündérVölgy* elbeszélője. Az idézetek után található zárójelekben a pontosvessző előtti számok a Kierkegaard-művek, míg az ezutániak a *TündérVölgy* oldalszámaira utalnak. Az ismételésből (Ictus Kiadó, 1993, ford. GYENGE Zoltán): „Szerencsét akartam kívánni neki, de nem vagyok annyira otthon a németben, hogy magamat kapásból kifejezzem, illetve, hogy megtaláljam az alkalmas szavakat, ezért a pantomim mozgásnál maradtam. [...] Ha németül beszélek, a világ legjobban kezelhető embere vagyok.” (32.; 36., 83.), *A halálos betegségből* (Göncöl Kiadó, 1993, ford. RÁ CZ Péter): „Még az is, ami emberi értelemben a lehető legszebb és leginkább szeretetreméltó, a fiatal nő bája, ami csupa béke, harmónia és öröm: még az is kétségbeesés.” (32.; 309.), „A kétségbeesés nagyon szívesen venné, ha odabent maradhatna, hiszen az a legkedveltebb, legvágyottabb tartózkodási helye: a boldogság mélye.” (33.; 178.), „a reflexió sosem fog be olyan biztosan valakit, mint amikor a hurkot a semmiből fonja.” (33.; 186.), „Csak a nyelvvel való, ha úgy tetszik ártatlan visszaélés, a szavakkal való játék során, például amikor a gyerekek katonásdit játszanak, akkor fordulnak elő a közvetlenség nyelvén

olyan kifejezések, mint: Én, kétségbeesés.” (61–62.; 209.), aztán a „mesélik, hogy egy paraszt” kezdetű anekdota (65; 170), „Mélyebb értelemben az Én egész problémája egyfajta rejtett ajtóvá válik lelkének mélyén, amelynek belsejében nincs semmi.” (67.; 163.). És végül a *Vagy-vagy* (Osiris–Századvég, 1994, ford. DANI Tivadar), *Diapszalmatájából*: „Úgy érzem magam, mint a sakkjátékban az a figura, amelyről ezt mondja az ellenfél: ez a figura nem mozgatható.” (21.; 73., 283.), „Ha reggel felkelek, rögtön visszamegyek az ágyba. Estére érzem magam a legjobban, abban a pillanatban, amikor eloltom a lámpát, s a takarót a fejemre húzom.” (24.; 129.)

7 Pedig elvileg lehetne, hiszen a fikció szerint Tolsztoj *Háború és békéje* mellett Fielding *Tom Jonesa* és W. Scott *Ivanhoe*-ja is az apa többször olvasott, kedvelt könyvei között szerepel.

8 Például *A Memória-part*, a H.Ö.L.D.E.R. L.I.N. vagy a *Kicsit majd kevesebbet járkálok* című kötetekből egész darabokra rá lehet ismerni. S ez a sokáig elodázott műfajkérdést is magával hozza; regény-e a *TündérVölgy*? vagy inkább prózaversciklus? (próza)verses regény? poéma? Milyen/melyik/hány műfajhoz képest határozza meg máshogy saját műfaját?

9 A regény vissza-visszatérő „nem apámmal álmodom” kezdetű részei a preteríció logikája szerint akkor is az apáról beszélnek, amikor az ellentét alakzatán keresztül éppen ezt a témát látszanak ellenpontozni vagy helyettesíteni.

10 „Úgye válaszoltam neked?” (166.), „Amíg hozzá beszélek, hozzá tartozom. / Hozzá tartozom? / Ha beszélek az apámhoz, hozzá tartozom. Neki beszélek, hozzászólók, mint egy értekezleten. Oda tartozom, azért szólok hozzá, nem pusztán bele, így jön létre, így íródik le bármely viszony. Na mit szólsz hozzá, így szólok hozzá. / Mit szólsz hozzá, apu, ezt én kérdeztem.” (364.)

11 Tehát az egyik figyelemelterelő téma-megjelölés *A csábító naplójából* származó idézet, ami a név „törlése” nélkül így hangzik: „csupán azt gyanítottam, hogy a keresztnevek lehetnek valódiak [...] így van ez azzal a lánnyal kapcsolatban, aki a mű központi alakja, és akit valóban Cordeliának hívtak.” (*Vagy-*

vagy, Osiris–Századvég, 1994, ford. DANI Tivadar, 240.; *TündérVölgy*: 19., 24., 65., 339.).

12 A szöveg a *TündérVölgy* 305. oldaláról származik.

13 Az idézetek sorrendjében: 251., 275., 279.

14 Például a 316., 343., 344., 345. és a 360. oldalon.

15 Lásd például a Kukorelly-regény 37. oldalán található részt („A sebesültek kettesével, hármásával kúsztak, kelleetlenül és – ahogy ...nak rémlett – olykor mesterkéltten kiabáltak, jajgattak.”) a *Háború és béke* 1., Bp., Európa Könyvkiadó, 1967, 370. oldalán.

16 Ezt támasztja alá egyrészt az az ismételt fel-feltűnő kérdés, hogy ez vajon már/még csábítás-e, illetve hogy ki is a csábító, másrészt pedig az a *TündérVölgy*ben is variatívan előforduló feltevés, hogy a csábítás/szerelem, ha időben kitartott, szükségszerűen ismétlésé, unalomra fajul.

17 A rejtegetés játékában az, ami C. Kierkegaard-nak, az apa figurája Kukorellynek. Ismert történet, hogy Kierkegaard *A csábító naplójának* dátumait a *Vagy-vagy* előszavában 1834-hez kötötte, mivel 1842 előtt legközelebb 1834-ben esett április 8-dika hétfőre, így kívánta ugyanis elkerülni, hogy a koppenhágai nagyközönség *A csábító naplójának* történetét a Reginával való szakítással hozza összefüggésbe. A két dátum között 9 év telt el. Ha a *TündérVölgy* kíváncsi olvasója öröknaptárt vesz kezébe, akkor azt fogja találni, hogy 1947, 1969, 1986 – a regény néhány kiemelt évének – április nyolcadikája is hétfőre esett; míg a regény három, naptári rend szerint egymást követő időszakában (1951, 1956, 1962) szombatra. A fennmaradó három évből kétszer péntekre (1944, 1995), és egyszer, 1977-ben csütörtökre. '77 szököév volt, ha nem lett volna, akkor 1977. április nyolcadika is pénteki nap. De e 3×3-as koncepció tervezettségének ötlete nem vethető el pusztán azért, mivel '77 kilóg a sorból. Ez ugyanis az apa halálának éve. Szándékosan is különbözhet, mintegy azt jelezve, hogy van, ami nem ismétlődhet. Természetesen matematikában jártas befogadók elmerenghetnek azon, hogy mennyi egybeesés kell ahhoz, hogy a fejezetek fölött futó számtani sorozathoz (3, 3+1, 3+2, 3+3, 3+4, 3+5, 3+6) alkalmazkodva a 9 év háromféle módon tagolódhas-

son napokra. Bár lehetséges, hogy a sorozat is azért törik meg '95-tel, '96 helyett, hogy a kétféle rendszer úgy-ahogy illeszkedjék egymásba.

18 Lásd az olyan, naplókban is fel-feltűnő állításokat, mint például: „Az embernek megadatott a tökéletes boldogság lehetősége.” *Tolsztoj Művei* 1–10., Bp., 1965–1967, *Napló*, 10. kötet, 1906. márc. 2., 839.

19 Ahogy Török Endre fogalmaz Tolsztoj-könyvében (Lev Tolsztoj, *Világtudat és regényforma*, Bp., Kairosz Kiadó, 1999, 74.): „[Tolsztoj] Az ember befejezetlenségét és boldogtalanságát észelve, a boldogtalanságokon keresztül, a megismerés egyre magasabb stádiumain át, a befejezhetetlenségben egy elérhető befejezés boldogsága felé akarta vezetni az egyént.”

20 Ezek a természeti alapú pszichés élmények, melyeket Török Endre felvillanásoknak, igazi benyomásoknak és a rejtett jelentéstelenség feltárulásainak nevez, a Tolsztoj-próza ma is aktív interpretációt követelő színfoltjai. Sajátos idő- és térérzékelésük súlya, hatásuk az emberi önértelmezésre talán legrövidebben egy Tolsztoj-naplóból vett példával illusztrálható: „A tér is, az idő is mind az én művem. A számomra végtelenül kicsiny lények cseppet sem kisebbek nálam. S amit pillanatnak mondok, cseppet sem kisebb annál, amit úgy hívok: örökkévalóság. Csak a tudat valóságos, s nem az, amit megismer, s ahogyan megismeri.” (*Napló*, i. m., 1908. okt. 30. 874.)

21 „Volt egyszer egy férfi. Nevezzük A-nak. Öreg volt és kiélt; és volt egy kisasszony, B, fiatal, boldog, aki nem ismerte még sem az embereket, sem az életet. Bizonyos családi kapcsolatoknál fogva A úgy szerette B-t, mint a tulajdon édes lányát, és nem is tartott attól, hogy másképp is megszeretheti. [...] De A elfelejtette, hogy B még oly fiatal, hogy az életet játékszernek véli [...] és hogy könnyű őt másképp megszeretni. [...] A tehát tévedett, és egyszer csak azon kapta magát, hogy új érzés ébredt a szívében, fájó, mint a bűnbánat, és nagyon megijedt. [...] Két különböző befejezés is elképzelhető. [...] egyesek azt mondják, hogy A elvesztette az eszét, örjögve beleszeretett B-be, és ezt megvallotta neki, B pedig kinevette. [...] Mások úgy fejezik be a történetet, hogy B megszánta A-t, szegényke nem ismer-

te az embereket, s azért azt képzelte, hogy ő is megszeretheti A-t, és beleegyezett, hogy a felesége lesz.” (*Kozákok, Kreutzer szonáta*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1961, 47–48.)

22 Vö. az És-beli interjúval: „Bárcsak elmesélhető lenne egy olyan történet, amelyik atól zéig tart, a végén meg kitör a fergegetes boldogság. Nem így megy, persze. Hol így, hol úgy.”

23 „Elhiszed-e, hogy aki fejét a tündérdombhoz szorítja, az álmában meglátja a tündér arcképet? – én nem tudom; de azt tudom, hogy ha fejemet kebleden pihentetem, és nem csukom be szememet, hanem felnézek, akkor egy angyal arcát látom. Elhiszed-e, hogy aki fejét a tündérdombhoz hajtja, az nem pihenhet nyugodtan? én nem hiszem, de azt tudom, hogy ha fejemet a kebledhez hajtom, túlságosan erősen mozog fejem ahhoz, hogy álom tudna jönni a szememre.” (*Vagy-vagy*, 327.; 154.)

24 A Vörösmarty-idézeteket lásd: *Vörösmarty Mihály összes költői művei 2.*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 298., 300.

25 Azaz éppen fordítva jár el, mint megszokhattuk, hiszen a szereplői pozícióhoz általában a cselekvés, az elbeszélőéhez pedig az elbeszélés tartozik.

26 Ha a jelen epikai vállalkozásaiban e kétféle szerep (az énelbeszélés, illetve a harmadik személyű „mindentudást” alkalmazó) találkozik, akkor általában e beszédmódok összekapcsolása a „mi is, miért történt?” kérdésekre adható válaszok elbizonytalanítását szolgálja, azaz ezekben az esetekben az olvasó leginkább annak lehet tanúja, hogy az író milyen bravúros módokon tud „kibújni” mindkét szerep bőréből, ha kezd kellemetlené válni a korlátok között haladás. S így a szereplő-elbeszélői pozíció a szövegvilágokat beborító, mindenben ironizálni képes posztmodern „demiurgosz” elszabadítására (lásd példaként Spiró György *Jégmadár* című szatiráját, vagy Márton László *Testvériség*-trilógiáját) éppúgy alkalmas, mint metafizikai igényekről árulkodó gondviselés- vagy sorsfogalmak szépirodalmi formába „csempészésére” (vegyük példának Darvasi Lászlótól *A könnyűmutatványosok legendáját*, vagy Krasznahorkai Lászlótól a *Háborút és háborút*, de itt említhető Pályi András néhány – szabad-függőbeszé-

des – „kisregénye” is: *Másutt, Túl*). E néhány könyv elbeszélésmódjának összevetése természetesen csak annyiban megvilágító erejű, hogy képes érzékeltetni, hogyan lehet „lebegtetett” elbeszélői szerepekkel valami metafizikai magyarázatot igénylő történetet éppúgy kibontani, mint minden metanarratívára emlékeztetőt szétírni. A Kukorelly-regény emellé a kétféle használati mód mellé rajzol oda egy harmadikat akkor, amikor a „kettős meghatározottságú” megszólalás előnyeit azért veszi igénybe, hogy minél közelebb kerülhessen a (nyelvivé is tehető) világhoz, s így visszamenőleg olyan szövegekkel is kapcsolatot létesít – még mindig csak az elbeszélő pozíciójának tekintetében! –, mint Ottlik Géza *Iskola a határon*, vagy Nadas Péter *Emlékiratok könyve* című regénye, s olyan novellákkal/vágásokkal, amilyeneket Mészöly Miklós válogatott össze *Az én Pannóniám*-gyűjteménye számára. Ha viszont figyelembe vesszük a megszólalás „funkcionalitásának” és díszíttségének arányát, akkor az utóbbi könyvektől is élesen elüt a *TündérVölgy* nyelve.

27 Hogy teljesen pontosan fejezzem ki magam, számomra úgy tűnik, hogy itt nyelv és világ nem külön-külön van, de nem is egyik uralja a másikat. Hanem létezik nyelv és létezik valóság, valahogy együtt-egymásban, mindig a másakra vonatkoztatva, vonatkozódva.

28 S innen nézve – s kicsit leegyszerűsítve – a posztmodern fordulata nem is több a bináris pozíciók felismerésénél, átfordításuk vagy oda-vissza forgatásuk nagy játszmányánál; s mintha a hierarchizálás szándékával szemben a kiegyenlítődség reménye most kezdene legalizálódni.

29 Ha nem lenne olyan erős konnotációja, és nem tünne túl nagy szónak, akkor a gadameri „létgyarapítás” fogalmát használnám a *TündérVölgy* nyelvhasználati „reformjának” körülírására, azonban nem vagyok meggyőződve arról, hogy nem tünne-e ekkor a regény „vállalkozása” patetikusként, pedig ha van valami, ami nem jellemzi sem e szöveget, sem a gadameri fogalmat, akkor az éppen a patetikusság. Ám mindennek ellenére elkerülni sem tudom a „létgyarapításra” való utalást, mivel véleményem szerint itt tényleg valami olyan „dolog” történik, amiről az *Igazság* és

módszer (Bp., Gondolat, 1984, főleg a 109–112. oldalakon) beszél.

30 Kosztolányi *Esti Kornél kalandjai* című novellagyűjteménye, Babits *A gólyakalifa* című regénye, Márai regényei, a *Szindbád hazamegy*, a *Vendégjáték Bolzanóban*, vagy *A Garrenek műve*-sorozat első darabjai sorolhatók itt fel példaként.

31 Ez a wittgensteini nyelvfilozófiára való utalás természetesen nem szövegszerű, nem tematizált a *TündérVölgyben*, mint mondjuk Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című szöveg-halmazában, ahogy az ottliki elbeszélés-módot sem idézi meg direkt módon a narrátor; mégis, a nyelven túli, nem-nyelvi kommunikáció beszéd tárgyá tételeivel ezek a hagyományok is árnyalják a Kukorelly-regény megszólalásának hangszínét.

32 Félreértések elkerülése végett már itt hangsúlyoznám, hogy érzékiségen és erotikán primér érzékszervi tapasztalatok észlelését-érzékelését értem; mintegy annak örömteli nyugtázását, hogy a világ változatos módzatokban, érzékszervektől függően más-más úton-módon, más-más halmazállapotokban férhető hozzá.

33 A korábbi hasonlatot kibontva: az érme szerzők szereplő-elbeszélői pozíciót alkalmazó műveiben általában a szereplői oldal felé dől el; s noha tagadhatatlan, hogy az emlegetetteknek (26. lábjegyzet) megfelelően ezek a szövegek is reflektáltak, mégiscsak – olvasói oldalról nézve – inkább az érzékiségük hat. S az elbeszélői pozíció (nem-választó) választásán túl a Kukorelly-regényt az is elkülöníti ezektől az írásfajtaiktól, hogy nem (késő)modernség utániként, hanem posztmo-

dernen túliként teremti meg saját beszédpozícióját, s önkorlátozó szerkezetével, minimalista törekvéseivel teljesen más céloz meg, mint a meszőlyi-nádasi – jelzős, határozós szerkezetekben fürdő, beékelődésekben bővelkedő – „világszeretet”. Amíg az utóbbi szerzőknél ugyanis a nyelv gazdagsága a világ gazdagságáról tanúskodik, s fel sem merül a világ mint probléma (és „csak” elbeszélése tűnik feladatnak), addig a *TündérVölgy* narrátora számára már nem magától értetődő ilyen „referenciákra” építeni, s a nyelvi forma örökös keresésével éppen azért küzd, hogy írásával/ban igazolni tudja: van nyelvtől független, léteben autonóm és szuverén világ, s akkor is van, ha nyelvre utalt, s csak így szólítható és szólaltatható meg. S voltaképpen a nyelv előzetes struktúraként való el nem fogadásából származik az a „végső” (mert az alapelemeket érintő) különbség is, hogy a Kukorelly-regény elbeszélője nem „minden leírását” tartja fontosnak, hanem hogy egy-egy dolognak, eseménynek úgy adjon formát, hogy azzal magát a működésmódot, dolog és cselekmény vázát írja le (a világ alapmotívumait – talán még a motiváció értelmében is). S így bár mindhárom szerzőnél érzékileg felkavaró szövegekkel találkozunk, hangsúlyaik folyamatosan máshova esnek. S annak jelzésére, hogy eshetnek is máshova, elég felidézni Darvasi László szövegeit (például *A veinhagenni rózsabokrokot*, *A könnyemutatványosok legendáját*, vagy a *Szerezni egy nőt* címűt), ahol a meszőlyi „megérzékítés” (akár a már-már orgiasztikus leírás értelmében is) megint csak másfajta írástechnika törvényei szerint aktualizálódik, mint Nádasnál vagy Kukorellynél.