

# JELENKOR

## IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

TAKÁCS ZSUZSA versei 1

GARACZI LÁSZLÓ: Pompásan buszozunk! (*regényrészlet, 1.*) 3

ORAVECZ IMRE versei 17

ROBERT MENASSE: A tulajdonságok nélküli ország (*Esszék az osztrák identitásról*) 20

BOMBITZ ATTILA: Menasse-trilógia, recyclinggal 33

\*

*Előadások a szerzőségről*

GÁCS ANNA: Miért nem elég nekünk a könyv? 49

MENYHÉRT ANNA: Esti Kornél énekel-e? (*A szerzőség kérdése Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*) 56

HÓDOSY ANNAMÁRIA: Szerzővé (l)enni  
Költővé nőni = Íróvá (f)ér(fi)ni © 65

\*

VÖRÖS ISTVÁN: Szabad a csók 74

FILIP TAMÁS versei 79

MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ: Cervantes mint Ádám 81

KUN ÁRPÁD verse 86

\*

VAJDA MIHÁLY: Filozófia van. Hogyan lehetséges mégis? 88

GYENGE ZOLTÁN: A falak „hidegen és némán” 92

\*

KOVÁCS ESZTER: Szív Ernő prózájáról (*Szív Ernő: A vonal alatt –  
Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt?*) 96

PAPP ÁGNES KLÁRA: A regény unalmassága (*Olasz Sándor: A  
regény metamorfózisa*) 103

KAPPANYOS ANDRÁS: Talán egy bizonyos (*Görgényi Frigyes:  
Egy bizonyos Marcel Duchamp*) 106

KARÁTSON ENDRE: Gömöri György: Őszi magánbeszéd 109

1998

JANUÁR

Folyóiratunk a Baranya Megyei Önkormányzat,  
a József Attila Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap,  
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága  
és a Soros Alapítvány támogatásával jelenik meg.

A jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható

**PÉCSETT:** Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – MórícZ Zsigmond Könyvesbolt, Széchenyi tér 17. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

**VIDÉKEN:** **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlelén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Cegléden:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26.** – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Szechenyi tér 7. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5-7. – **Kaposvárott:** József Attila Könyvesbolt, Fő út 33. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A** – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – Széchenyi Könyves-

bolt, Széchenyi u. 54. – **Mosonmagyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyvgaléria, Fő u. 174-176. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – **JATE bölcsészkar könyvtár:** Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12. – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekezsárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – **Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegersze-gen:** Simon István Könyvesház, Tüttösy u. 7.

**BUDAPESTEN:** Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – Írók Boltja, VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7. – Stellium Könyvesbolt, V., Párizsi udvar – Helikon Könyvesbolt, VI., Bajcsy-Zsilinszky u. 37.

<http://www.jppe.hu/pecs/jelenkor/>

120,- Ft



9 770447 642002

**JELENKOR**

# JELENKOR

XLI. ÉVFOLYAM

1. SZÁM

Főszerkesztő  
CSUHAI ISTVÁN

\*

Szerkesztők  
ÁGOSTON ZOLTÁN, NAGY BOGLÁRKA

Szerkesztőségi munkatárs  
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár  
SZUNDY ZOLTÁNNÉ

\*

A szerkesztőség munkatársai

BALLA ZSÓFIA, BERTÓK LÁSZLÓ, PARTI NAGY LAJOS,  
THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

\*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet  
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673.  
Kéziratot nem őrünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza.  
Kiadja a Jelenkor Alapítvány  
(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),  
a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány,  
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága  
és a József Attila Alapítvány támogatásával.  
Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.  
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.  
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.  
Előfizethető bármely hírlapkézbítő postahivatalnál  
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) – 1900 Budapest,  
Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,  
illetve közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.  
Előfizetési díj az I. félévre 720,- Ft, a II. félévre 600,- Ft,  
egy évre belföldre: 1320,- Ft, külföldre: 2200,- Ft.  
Megjelenik havonként.  
A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.  
Nyomtatta Molnár Csaba nyomdája, Pécsset.  
Index: 25-906, ISSN 0447-6425

# KRÓNIKA

FÜST MILÁN-DÍJ. *Gábor Miklós, Györe Balázs és Tolnai Ottó* kapta az idei Füst Milán-díjat, melyet a díjazottak december 1-én a Petőfi Irodalmi Múzeumban vettek át. Az ünnepségen *Dérczy Péter, Jovánovics György* és *Sándor Iván* mondott laudációt.

\*

KERÉNYI KÁROLY EMLÉKEZETE címmel emlékülést rendeztek a JPTE BTK ókortudománnyal foglalkozó tanszékei és a Kerényi Károly Szakkollégium Pécssett november 13-án, a bölcsészkar Klasszika-filológia Szemináriumán. A Kerényi család nevében *Kerényi Dénes*, a JPTE BTK nevében *Visy Zsolt* mondott köszöntő szavakat, majd *Szilágyi János György, Tóth István, Somos Róbert* és *Havasréti József* előadásait hallgathatta meg a közönség.

\*

VÁRKONYI NÁNDOR *Az ötödik ember* című műve III. kötetének bemutatójára került sor a pécsi Művészetek Házában december 2-án. *Mezey Katalinnak*, a könyvet kiadó Széphalom Könyvműhely vezetőjének bemutató beszéde után *Várkonyi Péter* emlékezett apjára, majd *Jókai Anna* olvasta fel Várkonyi Nándort méltató írását.

\*

AZ IRODALOMTUDOMÁNY MŰHELYEI című sorozat keretében *Rohonyi Zoltánnal* az *Úgy állj meg itt puszta*n című tanulmánykötetéről beszélgetett *Takáts József* a pécsi Művészetek Házában november 25-én.

\*

TÜSKÉS TIBOR íróval *Becsöngették. Írások az irodalmi műelemzés köréből* című új kötetéről (Pedagógiai Intézet, Szombathely) beszélgetett *Rónaky Edit* a pécsi Művészetek Házában december 9-én.

\*

SZERZŐI ESTEK. A Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság *Somlyó György* szerzői estjét rendezte meg a budapesti Rátkai Klubban november 20-án. Bevezetőt mondott *Csűrös Miklós*, a költő műveit *Fehér Ildikó* és *Mácsai Pál* adták elő. – *Gömöri György* „...a visszafogottságnak is lehet pátosza.” című szerzői estjére került sor Budapesten december 5-én a Kossuth Klubban. A költőt *Olasz Sándor* mutatta be, *Erdélyi Erzsébet* és *Nobel Iván* beszélgetett vele, verseiből *Kiss Péter Ernő* olvasott fel.

\*

JAN PATOCKA cseh filozófus születésének 90. és halálának 20. évfordulója al-

kalmából emlékülést rendeztek a Cseh Köztársaság Nagykövetségén december 12-én. *Richard Pražák* nagykövet köszöntő beszéde után *Tengelyi László, Josef Moural, Mezei Balázs, Gáspár Csaba, Vajda Mihály, Berkes Tamás* és *Kiss Szemán Róbert* előadásai, valamint *Mészöly Miklós* laudációja hangzottak el, majd *Nyomárkay István* mondott zárszót.

\*

A JELENKOR KIADÓ új könyvei a téli könyvvásárra: *Nádas Péter: Minotaurusz* (összegyűjtött elbeszélések), *Bodor Ádám: Vissza a fülesbagolyhoz* (a válogatott elbeszélések bővített újrakiadása), *Bencsik István*-album, *Vidovszky László* – *Weber Kristóf: Beszélgetések a zenéről*, *Thomas Bernhard: In hora mortis* (versek), *Az irodalom elméletei V.* kötet; valamint a JAK Műfordító Füzetekkel közösen *Herman Brusselmans: A férfi, aki munkát talált*, illetve *Füst a dombról* (Négy román költő).

\*

KIÁLLÍTÁSOK. A Budapest Galéria az Első Magyar LÁTVÁNYTÁR-ral közösen rendezett *A nagy motívum\*\*\** (Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben) című kiállítását október 22-től november 23-ig láthatta a közönség a galéria Kiállítóházában. – A Múcsarnok a Dorottya Galériában *Karácsony '97* címmel iparművészeti kiállítást és vásárt rendezett december 5. és január 4. között. – A Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum Budapest *Meret Oppenheim Meets Man Ray* című kiállítása december 9-től január 11-ig látható a Budavári Palota A épületében. – A Budapest Kiállítóteremben *Kass János* kiállítását december 9-től január 18-ig látogathatják az érdeklődők. – A budapesti Knoll Galériában fiatal szlovák képzőművészek munkáival találkozhat a közönség november 29. és január 17. között. – A székesfehérvári Szent István Király Múzeum *Kondor Béla* emlékkiállítását rendezett, mely a Csók István Képtárban december 6-tól január 15-ig látható. – Ugyancsak Székesfehérváron, a múzeum dísztermében *Hol volt, hol nem volt* címmel baba- és játékkiállítását tekinthetnek meg az érdeklődők november 29. és január 31. között. – A 4. Nemzetközi Rajz és Grafikai Biennálé Győrben számos kiállítóteremben december 6. és január 30. között látogatható. – A Pécsi Galériában *Pauli Anna* textiltervező munkáit január 8-tól február 8-ig, a Pécsi Kisgalériában *Berényi István* szobrai január 15-től február 13-ig láthatja a közönség.

TAKÁCS ZSUZSA

## *Az utolsó gyümölcs*

*Emlékszel a Sashegyi úton az őszibarackfára?  
Engem nem zavart sétánk monotoníája. Egy*

*izgalmas nő – kérdezted –, hogyan nem unja?  
Júliusban mindig lehullt egy-egy barack.*

*A kerítés lécein kiszedtem. Csorgott keziünkön  
végig a ragacs. Szomjajtuk mégis elveszetten.*

*Az utolsó gyümölcs volt a legédesebb. Búcsúnk  
már készülődött. Augusztus már vége felé járt.*

*Méregpohárként ittam ki az érett kelyhet.  
Most újra régi kertünk közelébe jártam.*

*A kerítés alját bedeszkázták. A fa alatt  
agyaggolyóvá válva hevert néhány barack.*

## *Ó, mondta, és ahogyan*

*Ó – mondta, és ahogyan te szoktad, fel-  
kiáltott szinte –, olyan sima a tested,*

*mint egy kislányé, sima és semleges. És  
verejtékeztünk, mint a menekülők a tűző*

*napon a kavicsos, meredek, hegyi úton.  
De idézhetném másként is a történetet:*

*a férfi negyvenhét éves volt, a nő öt-  
venegy, és túlzás volt valóban az őket*

*gyötrő felhőtlen ég, a nap. Hogy nem ha-  
jolt fölénk lombjával némi fa. Hogy me-*

*nedéket nem kínált fedél. Hogy üldözte-  
lésüknek ilyen hevesen átadták magukat.*

## *Vált, új arcokat akar látni*

*Milyen hamar vége lett! Az előbb még  
csokrokat kaptam és forró csókokat –*

*most vége. Kinyitom az ablakot, ki-  
hajolok az utcára. Búcsúhangokat hal-*

*lok, dudálást, hangos beszédet, a szét-  
oszló csoportosulás zajait, mint egy*

*karnevál végén. Sötét van, az ég komoran  
változik, vált, új arcokat akar látni,*

*unja a régit. Nincs bennem harag; bele-  
egyezem. Zúgás közeleg, fölerősödik, csi-*

*tul, távozik. Mint akit kimentettek egy  
folyóból és partra fektettek: új vagyok.*

# Pompásan buszozunk!

Délután hívatnak, és szigorú szavak kíséretében átadják az ellenőrzőt. Bele se merek nézni, kilenc sor sűrűn teleírva, pecsétek, aláírások. Ájulás kerülget.

Megyek haza, de nem visznek a lábak, csak csoszogok egy helyben.

Lehet, hogy már tudják is. Futótűzként terjed a hír: lelőttem a kontyos macát. Véres zsebkendőt szorított arcára. Jó, hogy a zsarukat ki nem hívták. Ha kilövöm a szemét, irány a dutyi. Igazság néni dörzsöli markát. Nem megmondta? Ez a kölök egy elvetemült tömeggyilkos. Mengele. Valahogy kiprovokál még egy rovét, és akkor repülök. Csavargó börtöntöltelék lesz belőlem, a társadalom kivet magából, kukába túrok.

Jaj, istenem. Minek is nőttem meg.

Állandóan csak a végtelen szomorúságot okozom.

Tényleg csak kipróbáltam, hogy belövök az ablakon, nem tehetek róla, hogy odaült a nőci. Na, jó. Láttam én, hogy ottan ücsörög, de inkább csak az, hogy belőni. Leckeírás közben odalopózni, belőni, lekushadni és jó.

Egy ilyen kirúszozott titkárnő mekkorát ordít, ha lelövik szemből.

Még a troli is megállt, az egész suli kint lógott az ablakban. Rodolfónak is földbe gyökereztek a lábai, a bűvész, aki a Kálmán utcában sétáltatja palotapincsijét, régi vágású úr vonalbijusszal, a kezemet figyeljék, mondja mindig a tévében, mert csalok.

Lecsúzlizta a Gara a lignimpexes nőcit a napejből.

Ki az a Gara?

Egy lökött negyedikes.

Kirúgják?

Még jó.

Majd egyből sírva kell fakadni. Könnyek között fuldokolva nem is tudom elmondani, miért sírok. Sajnos ezt a trükköt már ismerik, nem könnyen hagyják magukat elgyöngíteni a szájalom által. Síri hang: már megint mit műveltél, hadd halljam. Vagy: ne bögj itt nekem!, feltápláltak könnykocsonyával? A válasz újabb zokogóroham teljes beleéléssel, odafúrom magam, kisgyerek akarok lenni, aki még nem tudja lelőni a néniket.

Kezében az ellenőrző, azapádtteremtésit.

Kilátszik a bot vége a szekrény tetején.

A hetekig tartó kriptahangulat nem is lenne baj, hanem a verés, amikor vernek, és rángasz, és azonnal meghalni.

---

Ez a regényrészlet az *Egy lemúr vallomásai* című regénysorozat második részének elejéről való. Az első rész *Mintha élnél* címmel 1995-ben jelent meg a Jelenkor Kiadónál. A mostani részletet a folyóirat soron következő számaiban további két folytatás követi majd. – *A szerk.*

Mi ez ahhoz képest, hogy megkarcol egy parányi kis ú-szög a pofádon?  
És ez a várakozás.

Na, de most tényleg, uraim és hölgyeim. Kérdem én: kellett ennek a bizonyos kontyos fehérnépnek órákon keresztül szorongva várakoznia, mielőtt fejbe lőttem? Egy pillanat, már túl is volt rajta, vége a munkának, fájront.

Inkább lőjenek belém, mennyivel jobb lenne. Lelőttem egy titkárnot, egy titkárno lőjön le engemet. Szemet szemért. De akkor viszont ő is tejjumis csúzlival, ugyanolyan messziről, igazi párbaj – á! Nem tudnak ezek még csúzlizni se. Csak odaül a nyitott ablakba gépelni, mint az állat, aztán meg csodálkozik.

Gyorsan leápolták, mehetett haza. Szerintem ő is a csúzlit választaná. Mondjuk, megkérdik reggel, hogy bottal verjék meg, ami kilóg a szekrény tetején, vagy pörköljenek oda neki csúzlival, mit választ, naugye.

A Rodolfo pincsije hangosan vinnyogott, csak hogy még nagyobb legyen a hepaj.

Ha kontyba küldöm a szöveget, nincs semmi, tán még most is gépel. Apámnak nem kell aláírnia, és még divatdiktátor is lehet belőlem – a belvár csajok stilizált ú-szöggel a hajukban flangálnak az Emkénél, és Mary Zsuzsa új számát dúdolják: „Csacsi fiú, szöveget ütöttél a fejembe...”

Apám aláírásában a kezdőbetű fél oldal, több helyen átszagatja a papírt. Ezzel a fergeteges és grandiózus Gével nem tanácsos viccelődni. Aki egyszer találkozik Apám Géjével, más szemmel néz rá, ez az ember még sokra viszi. Aláírás-hamisítás szóba se jöhet, évekig gyakorolok, silány utánzatokra telik csupán. Csodáltam és imádtam őt ezért a Gé betűért. Sokszor csak úgy öncélúan, az élvezet kedvéért megkértem, vesse papírra a nevét, a nevünket. Másodpercekig szánkázott a toll föl-alá, hurkok csapodtak jobbra-balra, dupla szaltó és svédcsavar, de nem ám csak úgy össze-vissza, hanem egy tökéletesen begyakorolt és indulatos terv szerint, és egyszer csak ott állt megint ez a különös, vad ábra, ami távolról sem emlékeztetett arra a Gére, amit én írtam, amit nekem kellett írni, ám mégis az volt extatikus, földöntúli, isteni változatban. A lenyűgöző iniciáléhoz elvékonyodó, jelentéktelen kis farkat rezzentett, a név fölös maradékát – így vetett tört a nagyratörő szándéknak az elbizonytalanodó akarat.

Ülök a padon, próbálgatom a lábamat, el kéne indulni. A test dermedt börtöne. Senki sincs a téren, Frici hazament, meg ezt úgyse nagyon lehet elmondani, ezt a szörnyű sötét súlyt a gyomorszájban.

A rácsos szemétygyűjtőbe köpöm a rágómat, kiesik alul.

Lelőttem a kontyos macát, de minnek is lőttem le.

Egyszer tudnék normálisan viselkedni.

Leposa bácsi a sarkon botjára görbülve bagózik. Nem szabadna neki, öreg lo-komotív, zihálva kapkodja a levegőt. Leparkol egy kék Moszkvics, cés rendszám, saját kocsi, Kenderesi őrnagy túlórázott. Eltávolít a motorháztetőről egy láthatatlan foltot, odavan a tragacsért. Mennyivel jobb lenne gördülő jármű helyett gördülő utca. Kenderesi őrnagy vacsora után Néphadsereg újságot olvas. Bácsi néni, a Balaton utcai tömb házfelügyelője viszont Nők Lapját, az orvos válszol. Bácsi bácsi kórházban, rendetlenkedik a ketyegője.

Ilyenkor már mindenki otthon ül, estefelé veszélyes a tér, tényleg el kéne indulni.



Jön a Bütyök, na még csak ez hiányzott. Oczella barátja, egy házban laknak. Oczella egyik nyáron váratlanul borostás hústoronnyá kamaszodott, hogy félkézzel odavághatott volna bárkit a falhoz, de a hagyományos hatalmi leosztás dríllje erősebbnek bizonyult a természetes erőviszonyoknál, és a bandavezérek kedves szórakozásává vált, hogy a fejfel magasabb izompacsirtát orrfricskákkel és kicsi, mérges pofonokkal inzultálva tanulmányozták a fortyogó, de kítőrni képtelen indulatokat. Történt viszont egy kis malőr: Oczella megbukott, új osztályában napok alatt hivatásos terminátorrá, élet és halál urává nőtte ki magát, és egyre hűvösebben köszönt, ha találkoztunk a folyosón.

Bütyök helyből szaltót ugrik, neki is van mire óberkodni. Odajön, megáll, néz, kér egy bélést elsejéig.

Nincs. Momentán nincs. Volt, de.

Pofa be, ide a dohányt.

Azt kéne mondani, hogy szüljek vagy szarjak, és pofád csak neked van meg a lónak meg a hozzád hasonlónak.

Nincs nálam pénz, nyögöm megint, és felállok, hogy nekem most már menni kell.

Hazudsz, szemét zsidó, bűdös ruszki, rohadt náci.

Megint nem merem mondani, hogy az mind te vagy, de én mi vagyok.

Elnyerte összes pénzem a Herendy kártyában, kérdezd meg tőle, ha nem hiszed.

Hátha a Herendy nevéől berezel.

Rizsa, mondja, és kupán vág.

Erősebb nálam, nincs értelme szívózni. Arcomat a játszótér sóderjába nyomja, kokikkal szórakoztat. Nem is ver igazán, csak megkínoz kicsit, ki lehet bírni. Jó bevezető az esti botozáshoz, istenem, minék is nőttem meg.

A tér helyén álló iskolát 44-ben lőszerraktárnak használták a németek. Ha a lőszerraktár nem robban föl, akkor nem lenne itt tér, és nem tudná Bütyök földbe nyomogatni az arcomat. Nem lenne Leposa bácsi, nem lennének sakkozók, nem lenne a lukas szemetes, amiből minden szemét kiesik.

Oczella a bokrok mögöl figyel.

A trónfosztott uralkodók agyagba döngölt tehetetlensége. Bütyök búcsúzóul belerüg a táskámba, cipőfűzője túl hosszú, háromszor körbe van tekerve a bokáján.

Holnapra meglegyen. Laposra verlek, mint a macesz.

Mielőtt befordulnak a sarkon, Oczella lehajol, felvesz egy parázsló dekket a földről, elmélyült figyelemmel megszívja.

Köpenyem a földön pacallá gyúrve.

Utánuk kiáltok, úgyse hallják, itt vagyok, ragyogok, mint a fekete szurok. Leposa bácsi átbattyog a Pénzjegynyomdához. Az előző csőzst Oncs Jánosnak hívták, fémsípja volt, és ha taccsra ment a labda, hegyes botját beledöfte. Belegacsoltál csámpás lábaddal veteménybe?, kiáltotta, kurafi!

Hazavonszolódom. Sötét a lakás. Rég itthon kéne lenniük, mi ez.

Eltelik egy óra, semmi.

Megpróbálok elmélyedni a leckében, „a magyar nép zivataros századaiból”.

Lehúzom a pulóverem, szikrázik belül az acryl a hajamon.

Eltűntek.

Bánatukban elbújdostak?

Lehet, hogy máris egy népirtó tömeggyilkos vagyok?

Egész életemben a népet fogom szorgalmasan irtani? Cserében a nép meg egész életében engem üldöz kihegyezett karókkal? És bújt az üldözött, és felé kard nyúl barlangjában? Szertenézett, és nem lelé honját a hazában? Bércre hág és völgybe száll, bú és kétség mellette? Vérözön lábainál? Lángtenger felette?

Itt a táskámban egy igazgatói rovó, és senkit se érdekel.

A kontyos meg otthon hever felszántott pófával boldogan.

Hát, én holnap is lelövök valakit. A *technikás* csúzlímat elkobozta a Joli néni, az önvédelmet meg még régebben az Igazság néni – a Vera nénit hívjuk Igazság néninek, arról híres, hogy fejesvonalzóval veri a „gyerekanyagot”, – de például itt van ez a légvédelmi szupercsúzli könyökvasból befőttesgumival anyacsavar-lövedékekkel, ettől a rendőrlő is megborul.

A lignimpexes igazgató bácsit hátulról nyakszirten.

Vagy a másik titkárnőt, a hidrogénfejűt a kénsárga olasz kardigánjában.

Likvidálni az egész Lignimpexet.

Kigyúltak a fények az ablakokban, elaludtak, kigyúltak, semmi.

Eltűntek.

Elvesztek a szüleim.

Kezdtém megnyugodni.

A legtöbb gondot a pecséttel és esküszöveggel is rendelkező Briganti Banda okozza. Némaságot fogadnak, leköpi, aki viselkedésük ellen szót emel, a folyosói tablón a tanárok képét bekenik orrváladékkal. Észreveszik, hogy a kis Gyulay szabadfoglalkozás alatt elalszik a kirándulóbuszban, és adott jelre: elgázosítják. Tudnak hegyeset, öblöset, tarajosat, nyiszogóst, hosszúkását, tömöret, szokimondót, észbontót. „Esküszöm, hogy véretem és életemet, ha kell, a Briganti Bandáért áldozom. Sem erő, sem fortély meg nem tántorít. Sem pénz, sem ígéret meg nem győz. A Banda feladásáról szót sem ejtek és szót sem hallgatok. Magamat élve meg nem adom. A Banda védelmekor, és mindenkor, amíg a Banda létezik, alávetem magam és akaratomat a közös elhatározásnak és feljebbvalóm parancsolatának.” Halálfejes pecsét, dátum, aláírások: bandavezér, alvezér, kém, trombitás, beszerző.

Büfögni, pukizni, tócsát köpni, aki ebben jó, bátran nézhet a jövőbe. Persze, kérdés. A díszes társaság, most itt állnak a tanári folyosón, az igazgatói iroda előtt, lehorgasztott fejjel, hátratett kézzel, ítéletre várva. A jobb szélen Lemúr Miki hamuszürkén, láthatatlanul. Megkérdőjelezték az osztályzat jogosságát, elégették ellenőrzőiket.

Kozma néni a lépcsőfordulóban serteper tél.

Az igazgatói kar dühödten tanácskozik, kicsapás, rovó, osztályfőnöki intő.

Kozma néni egy felmosóronggyal közeledik. Észrevétlenül bólintanak, ezt nem lehet kihagyni. Kozma néninek fennakad a tekintete, az ajtófélfába kapaszkodva lecsúszik a földre: az észbontóból kapott egy sorozatot.

Ez az a folyosó, ahová Maglódi Vera felkúszott a korlátjavesztett lépcsőn, hogy összeszedje az iratokat, de a tanári szoba szekrényeit kifosztva találta.

Lent a tornateremben három katona hevert és egy fekete ló. A német 22. SS lovashadosztály istállóinak használta az épületet, a naplókkal fűtöttek. Maglódi Vera bekukkantott a varróműhelybe, ahol az iskolai szünpercekben az Ifjúsági Vöröskereszt Kisgárda tagjai érmelegítőt kötöttek a fronton harcoló katonáknak. Visszament a tornaterembe, és elkezdett a lovon gondolkodni. Mi lenne, ha eljönne délután a Bácsi úrral. Bácsi úr volt a vice a házban, ahol Maglódi Vera szobát bérelt. Állt a ló mellett, penészes kenyérhéjat rágcsált. Később férjhez megy a tornatanárhoz, aki faképnél hagyja terhesen 56-ban. Fia születik, Danika. Apja, Maglódi Pityu bácsi egyedül él a farkasdűlői tanyán, míg nem jön a nagy árvíz.

Lehet, hogy az ostrom kezdetekor, mikor a tanítás félbeszakadt, a fontosabb iratokat levitték a pincébe.

46 tavaszán a Budapesten végigsöprő orkán leszakítja a megmaradt tetőrészt a Kálmán utcai szárnyon. Szülők hordják a törmeléket, kézbe adják a palát, keverik a maltert. A hiányzó összegek hitelezésére a tanári testület tagjai lekötik havi fizetésüket.

56-ban egyes apukák szülői értekezleten követelik az orosz nyelvoktatás eltörlését és a vallásoktatás visszaállítását, sugalmazójuk és szószólójuk, a tornatanár nevét borítsa jószándékú feledés.

57-ben az úttörőcsapat vezetését Axaméthy Gyuláné vállalja el.

A 65-ös korszerűsítés során lecserélik a vaskályhákat.

68: „Hírcsúzli”, iskolarádió, vasárnap délelőtti művészmatinék.

Száz év alatt hatvanezer gyerek végez az iskolában, kivéve Besnyő Károlyt, akit „roncsoló toroklob” támad meg a nagy válság évében, vagy Benkó Gyuszit, aki elalszik a gumimatracon.

Maglódi Vera odament a lóhoz. A ló csontkeményre volt fagyva. Az egyik halott katona tágra meredt szemmel nézte, hogy egy cseréppel megkocogtatja a ló farát. A három SS egymás mellett hevert a bordásfalnál. Maglódi Vera fiatal szervezete nem volt hozzászokva, hogy hónapokig nem eszik húst. Halottat látott már eleget, mégis kezdte magát kényelmetlenül érezni. Valami itt nem stimmel. Egy ló, három ember. A hideg kenyér beleragadt a fogába. Majd délután visszajön a Bácsi úrral. Magácska meg én, ha mi egyszer, csak ne sugdosna mindig hülyeségeket a fülébe. Előbb tudatosult benne, hogy kétszer is felbukva, bennszakadt sikollyal rángó torkában menekül kifelé a romos teremből, mint a rémület oka, vagyis az, hogy a bordásfal melletti SS felül, bal lábbal belerúg a társába, és bugyborékolni kezd.

Tudtam, hogy utazik rám, de már nem tudtam elnyilallni.

Valaki betörte a lányvécé ajtaját (én törtem be), Vera néni lecsapott rám, és mielőtt megszólaltam volna, nyugodt, száraz, színtelen hangon közölte, hogy lekenek egy akkora zúgó pofont, kikapám, ha nekem itt visszadumázol, hogy az egyik szemed átsétál a másikhoz látogatóba.

Le voltam nyűgözve, ezzel a fajtával eddig nem találkoztam.

Egy üres szertárba tuszkolt, takarékra állította a fületem, vagyis elcsavart fülemnél fogva megpróbált a levegőbe emelni, az ellenőrzőmet követelte, aztán lelökött a földre, fejes vonalzóval ütlegelt, majd összerugdosott.

Felszabadultan mélyesztettem metszőfogamat süppedékeny lábikrájába.

Bokái köré tekeredtem szívósan. Billegni kezdett, karjával kalimpált, magával rántotta Magyarország hegy- és vízrajzi térképét, és hatalmasat puffant rettetes háta a szertár linóleumpadlóján.

Szuszogva-nyögve-átkozódva megpróbált felállni, de a hasába fejeltem, és megint sikerült kibillentenem egyensúlyából. Kitorpte az ablakot, és bőgő halálordítás közepette lezuhant volna az iskolaudvarra, ha nem tekerem gyorsan köpenye övét a radiátor fogantyújához. Lengett Vera néni a téli délelőttben, mint egy túlérétt karácsonyfadísz. Észrevettem a polcon egy gyufásdobozt, a címkén egy sisakos figura menekült: „Lengő teher alá ne állj!” Ez épp aktuális. Mi lenne, ha az ünnepi hangulat fokozása végett fáklyává képezném át a Vera nénit? De mire az autodefét előkészítettem, húsos karjával felhúzódkodott, visszaperdült a szertárba, és úgy bemérte a fejem, de úgy, te, hogy hasmánt csúsztam a polcok alá.

Világos beszéd.

Nem szeret a Vera néni.

Nagy, tésztás arc, billegő ülep: Vera néni.

Nem könnyű elképzelni, hogy valamikor ő is pinduri csecsemő volt, gögicsélt, és édesdeden szopizta anyukája melléből a cukros tejet.

Fölálltam, leporoltam köpenyemet, és megesküdtem, hogy arról, ami itt, egyébként teljesen jogosan, történt, senkinek se ejtek szót, máskülönben számolhatok azzal, és ő erre azonnal határozott ígéretet is tett, hogy fodorkorpára képeli a hülye fejemet.

Ősi ellenségem: a gyerek, közölte elgondolkodva, megvetek és gyűlölök mindent, ami gyerekszerű.

Apám megkérdezte, mit jelent az, hogy a közös mellékhelységben (így, i nélkül) minősíthetetlenül viselkedtem, de lehetőleg szorítkozzam a lényegre.

Dehát Apu, én nem viselkedtem minősíthetetlenül a közös mellékhelységben, mert, ugye, az idő tájt éppenséggel különtornaórai foglalkozáson vettem részt a béépületben.

Na, hagyjuk Ibolykát nyugodni, mondta zabosan. (Ő „zabos” szokott lenni, Anyu viszont „pipa” – „vigyázz, pipa vagyok, kihúzod a gyufát!”).

Váddal és sűrű könnyel teli tekintetemet apámra szegeztem, a számat konykul összeszorítottam, mint akit égbekiáltó igazságtalanság fenyeget. A sírással keservesen küszködő gyermek megindító látványa. Apám kivonult a konyhába, és beírta Vera néni intője alá, hogy az egész ajtóbetörési históriából nem hisz egy árva szót sem, és most már bemegy egyszer abba a rohadt iskolába, és rendet csinál, de akkor a Vera néninek szorul a kapca. (Ha egy munkát befejezett: „na, most aztán felőlem a fáklyásmenet”, ha valamit hülyeségnek nyilvánított: „öreganyád térdekalácsa” vagy: „és közben térdig jártunk a harangozásban”. Anyu viszont így mondja mókásan: „értem, uram, értem, csak fel nem foghatom”.)

A sistergő Gé betű az aláírásban.

Igazi hatemeletes szemtelenség: lehazugozta az Apu az Igazság nénit.

Igazság néni, kérem, te hazudol. Teneked nincsen is igazad. Gázság néni, eredj a picsába. (Baszógymeg.)

Jól tartotta magát, csak a Génél rogyant meg, a papírszagató, nukleáris Gé betűnél. Szemei nagyot jójóztak, a fogai közé szorult lucskoskáposzta-maradványt döfölte ideges nyelve hegyével, de nem szólt, rám se nézett, csak visszaadta az ellenőrzőt.

Aputól mindenki fél. Sajnos én is.

Fővárosunk: Budapest. Biztos, ami biztos, a patronos pisztolyokat magunkkal visszük. Az Astoriánál aluljárót építenek, egy óriási terem a föld alatt, eléggé félelmetes. Kezdjük ott a városnézést, gyerekek. Karéjban áll a hatodik á, Klári néni magyarázza, hogyan készül az aluljáró, fővárosunk büszkesége. A munka utolsó fázisához érkezett. Félmeztelen aszfaltozók kilöttyintik a fémtalicskából a gőzölgő, fekete masszát, kátrányspakkal szétkenik. Azelőtt kosz és szemét ragadt az olajos porba, az aszfalt pormentessé teszi az utat. Egyikük, egy bajuszos férfi a kátrányfőző gépet kezeli – én ő vagyok, stipistop. A jellegzetes, erős szag, itt aztán hiába surrantana-durrantana nagyokat a Briganti Banda. Az aluljáró szép, azonkívül megkönnyíti a közlekedést. Egyre több jármű Budapest utcáin: Billenős IFA, Törpefiat, Messerschmitt kabinroller. A Messerschmitt kabinroller három darab rozsdás lavór összedrótózva, hehe. Megkérdezzük a Múzeum kávéház előtt ücsörgő cipőtisztítót, hogy sarokvédő kapható-e? Az üveg-visszaváltás mintájára dugóvisszaváltással is foglalkozik, a parafadugókból lúdtalpbetétet présel.

Teddiber bundás nő ocelot utánzatú kalapban fal mellé húzódva óvatosan megemeli kabátja szegélyét, hogy meddig szaladt fel a harisnyája. Kirakatüveghez hajol, zsebkendővel letörli szája széléről a rúzst, odavonaglik egy csillogó-villogó Moszkvicshoz – kurva ez vagy színésznő. Megsorozzuk, le vagy löve, ne hadonássz. Egy férfi a zebrán műbőrben, jobb, mint a lóden, nem ázik át, megkapja ő is a magáét.

Megnyuvasztlak, kisöreg, ordítja, kitaposom a hurkádát.

Klári néni szerencsére szemet huny.

Feliratok: Uvaterv, Kogépterv, Buváti.

A Kálvin téren a kétfelől jövő, frissen festett zebracsíkok egy nagy Y-ban találkoznak. A vörös lámpát lóbáló villamosváltó-kezelő lányokat is halomra löjük. Tolbuchin körút, mindenki fogja egymás kezét, nehogy elveszünk. Asszonyok borsót pucolnak a dunaparti lépcsőn. Fejükön esőkalap PVC-fóliából házilag. Egy Beszkárt-kabátos férfi hálójával fogja össze a galambokat. Lottózók csoportja egy láda körül: maltértől kemény munkáskabátok, követ tesznek a szelvényre, el ne vigye a szél. Felbuszozunk a várba, hogy madártávlatból is megsejleljük hazánk fővárosát. Szalonnát sütnek munkások ebédszünetben Szentháromság-téren, kapnak ők is tarkóba egy sorozatot. (Mindig marad néhány sértetlen patron a papírcsíkból, kitéped, nyállal ráragasztod a pisztoly kaskasára, az még egy-két lövés. Kire legjobb löni: fémfogú portás, ízületes néni az SZTK-váróban, jegesember csöpögő, fehér hasákkal a vállán.)

Lelopni madaras emblémát Skoda Feliciáról.

Korszerű buszmegálló, gömbtelefonok.

A sarkon sült tököt árul ferde szájú hadirokkant, a másik vasszitát ráz a parázs fölött. Vigyázz, te gyerek, megég a kezed, vízhányag. Gesztenyesütő néni

háromszögletű stanicliba méri a gesztenyét, kerek kis kemencéjében pattog a tűz. Nyáron virágot árul maszek alapon, zöld fémszekrényén vízzel teli vödörökben áll a friss virág, hiába gebeszkedsz, nem éred el. Tüllhálós és habanyag csipketáskákat lóbálnak a nőcik. A szegényebbek karján viszkóz szivaccsal lemosható fröccsöntött szatyor. Német gyártmányú alumínium kasztnis automatasorok a trolimegállóban. A boltok bezárása után is vásárolhatunk, 2x2 forint, kijön az isler vagy az arckrém, plusz 50 fillér, a visszajáró. A pereces kocsija: vitrinben a perecek, alul lelakatható szekrény, gyerekkosci-kerekeken gurul. A presszó homlokzatán neonmacifej, neonbuborékok, bent a falon hatalmas, barna kávészemek röpülnek. A cukor egy fehér anyag, ami a kávénak rossz ízt ad, ha elfelejtik beletenni. A söridény idei újdonsága a sörkosár. Gastrofol alumínium tálcás készítmény generálszafttal, polisztirol hidegtál polietil kanállal, biofilizált csirkemell.

Kóstoló a „coca-cola” hűsítő italból, gépi tarhonya, jaffafagyi.

Öntudatos vendég nem ad borraivalót: az aprópénzt kilöttyinti patkótárcájából, és akkurátusan kiszámolja.

Bedobod a pénzt a gépbe, forgatja slágert.

Elit Nagyáruház: készruha minden időben. Az nem „anorák”, mondja Klári néni dühösen, így csak a jampecok beszélnek, hanem: szélblúz. Sárga csikos műplüss puff telefonasztalkához. Menjünk még el a Népstadionba, nem vagyunk fáradtak. Tegnap volt válogatott meccs NDK ellen, kijutottunk a VB-re, hurrá. A hatalmas teknőben, ahol hetvenezeren kiabálták a hujhujhujhajt, színes szoknyás asszonyok nagy fonott kosárba gyűjtik a szemetet. A szögletzászlót elvitték, a hálót leszerelték, mégis minden fiúnak ugyanaz jut eszébe: a gyeppőzepepén állva nemzetiszín mezben elénekelni a himnusz, aztán nyomni három dugót a szovjet válogatott félelmetes kapusának, Jasinnak. Jasin az első kapus, aki aktívan részt vesz a védelem munkájában, a tizenhatoson szerel, hangosan irányítja a hátrvédőket. Mint a sakkban a „támadó király”. Később érzésküldetés miatt amputálni kell a lábát. Lemúr Miki Guns 'n Roses koncerten lép először a Népstadion gyeppőzepepére. Zuhog az eső, Miki másnap nem emlékszik semmire. A futballkapukat ez alkalomból a Népstadion szorgalmas munkásai tövestül kicsavarják, és elrejtik a lelátók alatti raktárba. Axel Rose, a Guns 'n Roses énekes az azt nyilatkozta, csalódott, mert a Duna nem kék, hanem barna, viszont állandóan esik az eső, a magyar nők bajuszosak, a férfiak mogorvák, Lemúr Miki pedig atomrészezen érkezett a koncertre: be nem teszi ide többé a lábát.

Ült mellettem az iskolapadban egy láthatatlan kisfiú: Lemúr Miki. Lemúr Mikinek egyetlen tanárt se sikerült megszeretnie Erzsébet néni után, aki írni tanította elsőben. Erzsébet néni sulyosan belezúgott, a továbbiakban senki sem állta ki az összehasonlítás szigorú próbáját. Jól tanult, de utálta a tanárokat, félt tőlük, mindenkitől félt, talán merthogy láthatatlan volt, és állandóan ráléptek a lábára. Lemúr Mikinek mindig kijött a példa. Nekem is kijött általában, de neki mindig. Nem tudtam tőle megszabadulni.

Hetes vagyok, kirázom az ablakon a táblatörő rongyot, és ő ott áll mellettem, és ő is rázza. Lehozom az állványos térképet a földrajz-szertárból, és ő billegő mutatóujjal figyelmeztet, hogy amíg nem jön a tanár, nem lehet letekerni.

Vagy a lengő karú csontvázat cipelem a folyosón, és Lemúr Miki, ő a csontváz. A táblára (és a füzetbe) előre beírja az óraszámot, dátumot, sőt néha a címet is: „A reciprok érték”, „A költői hitvallás”. Esetleg kitűz valami baromságot a falí-újságra a szünet elején, csak hogy idegesítsen, és a szünet végén leveszi. Vagy úgy törli le a táblát vizes szivaccsal, hogy a szünet végére kiütközzenek a csíkok.

Vagy belebújik a Navratilba, és onnantól ő a Navratil, vagy belebújik a Tausz Jutkába, és onnantól ő a Tausz Jutka, és szerelmes leveleket küldözget.

A tanárok hiába iparkodtak, később sem, soha nem sikerült meggyújtaniuk lelkében a szemérmes szimpátia apró lángocskáját. Tudta ő, hogy tanárt utálni kommersz és nincs benne semmi kreatív, mégis többnyire az első órán felismerni vélte bennük a gügyögő inkvizítort, az idegbeteg hisztérikát vagy a hívvelejű farizeust. A tanár fogalma Lemúr Miki elméjében örökre besorolódott a vezetőedző, az önkéntes rendőr és a csúcstítkár fogalmai mellé. Őszintén csodálta és még őszintében megvetette azokat a társait, akik érdekből vagy hülyeségből képesek voltak egy ablakmélyedésben összebújva sustorogni az *Úttörővezetés* című tantárgyat előadó, bibircsókos főiskolai szekondhend zombival. A tanárokkal való bármilyen civil jellegű kapcsolatfelvétel a lealacsonyodás, az önfeladás, a tökéletes kudarc nyilvános, azonnali és feltétlen beismerését jelenti. Megbocsájthatatlan morális engedmény. Lepaktálni a legősbib, a legundorítóbb ellenséggel. Mintha egy pszichopata tömeggyilkost, egy emberevő szörnyeteget fel lehetne menteni azért, mert két mérszárlás között kedélyesen rápipál, barátságosan hunyorog, megcsipkedti a gyerekek pofikáját, leereszkedően szóba elegyedik leendő áldozataival, sőt arcátlanul diáknyelvi fordulatokat kever velejéig hazug beszédébe. Lemúr Miki számára lehetetlennek tűnt hosszabb távon elviselni, amint úgynevezett tanárai a kölcsönös megértés misztikus uniójában forrnak össze úgynevezett és minden mértéken felül kretén tankörtársaival. Tanácstalanul állt az előadások, szemináriumok és lyukasórák fröcskölő borzalmi előtt.

E bugyborékoló iszonyat lassan minden képzeletet felülmúlt.

A tudásvágy és rivalizálás valaha harcias öröme előbb a dögletes unalom, majd a kiszolgáltatott tehetetlenség, végül a formátlan bosszúvágy érzésévé sötéttedt. Viszont egyre világosabb vágy élt benne egy karizmatikus vezető után, aki megtapasztalva az oktatásügy túrhetetlen közállapotát, harcba hívja embereit, és minden teketória nélkül levegőbe röpíti a Ho Si Minh tanárképző főiskola csepei panelépületét.

Csak ha annyit mondom: tesiszak. A tesiszakos lobotómok kigaloppoznak a betonyra röpzni. Hát ő erre mindjárt okádni kezd, mert nem ismer megbocsájtást és kegyelmet, ahogy azok sem ismernek kegyelmet és megbocsájtást ebben a soha véget nem érő, gyűlöletes háborúban.

Százszor és ezerszer elképzeli, hogy mit válaszol Vera néni kérdésére, miért írta le kelletténél többször a büntetést, hogy nem beszél csúnyán és nem tegezzi a felnőtteket: HOGY ÖRÜLJ, BASZDMEG!

Erzsi néni immár egy picit és illatos anyóka álom és emlék határán. Szemére lobbantja, hogy az írása pocsek, szabálytalan, ferde. Tartalom: kettes, helyesírás: kettes, külalak: kettes.

Lehorgasztott fej, mit lehet erre mondani.

Anyu hazajön a bevásárlásból, leszakad a karom. Nagyon pipa, a maszek csal, szűken méri a málnát. Pult alatti kuncsaftkör. Észreveszi, hogy nyitva hagytam a csapot, kifolyt a víz – nem megmondtam százszor?!, kiáltja. Átok apád megint a szakiban (szakszervezeti klub). „Csak megittunk egy kisfröccsöt a srácokkal”, mondja apám – lukas duma, néha mondhatna már valami mást is. A faterom, a fatyóm, lehet, hogy csak én látom tökéletesnek?

Leküldenek zsírért, hazafelé kilukasztom a papírt, benyomom a nyelvem hegyét, majd valamit hantázok, megtámadott egy lódarázs.

Te istenátka, ne is lássalak. A lelkemet kiteszem érted. Ez a hála? A sírba kergetsz!

A zsírba...?

Micsoda?, mit beszélés?, na, majd adok én neked, várj csak.

Megkapom a lelki masszázst, a lelki fröccsöt, beszélnek a fejemmel. Világos? Vili? Vilinger? Egyik füleden be, a másikon ki?

Te süket ágyúgolyó, mondja apám, mikor megtudja, anyám mennyire kiborult, hogy megsarcoltam a zsírt. Apu, te lehet, hogy el se hiszed, de engem megtámadott egy lódarázs a Honvéd utcában. Ő pityókás jókedvvel: ne hülyülj, te gyerek, mert úgy maradsz.

Nagymama ilyen esetekben feddőleg így szól, haszontalan portéka, te. Vagy: kutyafejű tatár! Majmit montam...! Nagypapa viszont szépen megmagyarázza: ládd-e, kisunokám... Ha gurítok, azaz hazudok valami átlátszót, nagymama mindentudón: „ravasz kabók vagy te, hékás-békás!” – nagypapa költőien: „ezt te csak álmodtad harmatos hajnalon.”

Évésnél máshogy kell viselkedni: hogy ülsz az asztalnál? Nincs pancsolás, vuritykelés, mit mondtam?

Egyél, mert még azt hiszik, éheztetünk.

Hát még ha jön a Teri néni vasárnap ebédre a Kisgusztival. Inkább meg se szólalnék, de aztán a kaja kellős közepén, hosszú hallgatás után, a nagy csendben egyszer csak azt mondja a szájam: Teri néni, nem szeretlek, ronda az arcod. Anyám egy asztal alatti, láthatatlan sípcsontrúgással jelzi, hogy szedjem össze magam, mert nagy baj lesz. Úgy beszélnek egymással a Teri néni előtt, hogy „ne fáradj, édesem”, „isteni ez a leveske”, „belefőztem szívem-lelkem, no meg a grízgaluskát is”.

Amíg Apu kimegy a spájzba erőspaprikáért, elcapcerálok a májat a levesből.

„Majomka”: kávéba mártott kockacukor. Kiesik a számból a földre, fújd fel a tudományod.

Ebéd után: játsszatok szépen egymással, és akkor játszani kéne a Kisgusztival, nohiszen.

Kisgusztival rossz korszakban van, lenyalja a sótartó tetejét, eltömődnek a nyílások.

Most már aztán elég legyen, röffen rá a Teri néni.

Néha minket is bevesznek a kanasztába, figyelni kell, mi ment ki.

Egyedül maradok a szobában Teri nénivel, nagy ravaszul megkérdi, Anyut vagy Aput szereted jobban.

Moherpulóverben van sínadrággal.

És hogy udvarolok-e már.



Ez utóbbi arcátlan kérdést már a szüleim előtt teszi fel. Természetesen anyám válaszol helyettem, kétértelmű mosollyal, ami egyrészt a szeretetéről és a tapintatáról biztosít, a Teri néninek szóló másik része viszont valami olyasmit mond, hogy ez már sajnos egy langaléta kiskamasz, aki egyelőre ugyan szégyenlős, tehetetlen és gyermeteg ahhoz, hogy mondjuk udvaroljon a lányoknak, de közben, igen, nézz rá, Teri néni, ez már nem az én aranyos prüntyikém, mókuskám, mutyulgóm, kisprücskóm, csibulgóm, hanem egy lakli kölyök, aki, meglátod, nemsokára elárul engem, elhagy és elfelejt, és ismeretlen lányok után fog koslatni, én meg kisírhatom utána mind a két szememet.

Közben öntudatlan ujjakkal fényes hurex-köntösének ráncait simogatja.

Fogalma sincs, hogy én már lányokat verek szerelem miatt. Még nem vertem meg ugyan a Tauszt, de már nem kell sok. Tegnap oroszon elfogta levelét a Próbáld Feri bácsi, és hangosan felolvasta, hogy szívesen eljönne velem délután páternoszterezni a Bíróságra, lesült a bőr a pofámról.

Teri néni távozási szándékának első bejelentését senki se veszi komolyan, ő maga se. Elkezdődik az az újabb és újabb lendületet vevő, majd újból és újból megtorpanó, képtelen színjáték és huzavona, hogy menjen-e, mehet-e vagy még maradjon egy kicsit. Mikor aztán arcára csirizedett hálamosollyal beajul a lift-szekrénybe, és becsukódik a bejárati ajtónk is, ahol másfél óráig álldogáltak, sehogysen tudván elválni egymástól, nem találva a megfelelő pillanatot, hogy semmiképp ne legyen sértődés, ne maradjon valami kicsike fullánk, mikor végre tehát magunkra maradunk, a mi orcánkról is leolvad a mesterkélt grimasz, némán és elgyötörten takarítunk – na, de legalább „lekvitteltük” a múltkori meghívást.

Ma én mosogatok?

Nem, a váci püspök.

Ennyi csetres.

Hogy van ez elmosogatva, csak úgy csí-csú nagyjából.

Anyu közben a konyhaasztalon vasal, megnyalja az ujját, hozzáérinti a vasaló aljához, felszisszen, zsirt ken rá. De mintha csak azért, hogy szóba hozhassa a zsírlopási ügyet, ami még egyáltalán nem évült el, jobb, ha meghúzom magam. Méghogy lódarázs. Másodszor ellenőrzi a tényérokát: na, fogjuk rá, és elenged játszani. Nemsokára viszont bejön, fürdés. Kezdődik a nyolcórás nagyfilm, ágyban a helyem.

Elalvás előtt mesél, azt szavalja, hosszúnyakú Csetneki, sánta lovát csetleti. Reggel majd megkérdezi, mit álmodtam, hogy nem hazudok-e, mert az álmokat is ő küldi. Odabújok hízelegve, mije vagy anyának, kincse, violája?

A liftes álom, hogy nem áll meg a lift a hatodikon, megy ki a fényre, és meghalok.

Néha azt mondja, nem szeretlek, és ott hagy. Akkor „vérnýákolok”. Ő meg „vacillál”, hogy megbocsásson-e.

Ha eltévedünk az utcán: „itt kalizolunk a semmiben”. Vagy: „megvagyunk, mint kutya a kútban”.

Egy időben bármit kérek, még be se fejezem, kapásból nem lehet. Bosszúból elfújom a gyufát, Apunak rágyújtáskor, anyunak főzéskor, hehe. Kell egy pofon? Majd kapsz te éntőlem. Ezt csak gondolom. Elég bajom van így is. Tausz

Jutka totál belém esett, kínos. Haját lófarakban hordja. Tavalyl még nem mert volna belém szeretni. Rólam diskurál fűvel-fával. Nyíltan hirdeti. Nézdegélnek, vihorásznak, mutogtanak. Én meg úgy csinállok, mintha nem venném észre. Na, nem, ő aztán nem szégyelli. Kifejezetten mintha kicsit mulatna rajtam. Rossz vége lesz, Tausz. Nagyon erős vagyok. Amit egyszer tőlem kapsz, azt nem teszed ki az ablakba.

Leültem a téren a padra, nem mozdultam.

Nem azt bánom, hogy lelőttem a nőt, lelőnék én százat is, hanem hogy bottal fognak megverni, a zöld virágtartó karóval.

Úristen, most már biztos, hogy nem megyek haza.

A botot én találtam a szomszéd házban Bácsi néni virágai mellett. Apám elhűlve nézi, forgatja.

Talán azt bizonygatom ezzel a kétes értékű felajánlással, hogy mostantól jó leszek? Vagy valami mazochisztikus gyönyör? A kíváncsiság és a rettenthetetlen bátorság? Sanda jószándékom és jóhiszeműségem hamiskás jelzése? A föltétlen bizalomé, mely titkos módon kifejezi fölényemet?

Te ágyúgolyó, kérdezi, te tényleg azt akarod, hogy ezzel? Mikor egy fülestől tele a nadrág?

Vállat von, fölteszi a szekrényre, a hegye kilátszik.

Valami összeomlik bennem, mégse lesz ennek jó vége. Behúzott nyakkal megyek el alatta. Egyszer ez még, kéremszépen, rettenetesen el fogja találni a bőrt a fenéken.

Azon a napon, mikor ez tényleg be is következett, már egy órája felügyelet nélkül randalíroztunk a napköziben. Múlt héten láttuk az *Egri csillagokat*, ünnepi vetítés. Én vagyok a félszemű Jumurdzsák, haverom, a Frici seprűnyélre tekert iskolaköpennyel rohamoz. Az egri nők Tausz Jutka vezetésével a tanári asztalban barikádozzák el magukat. Frici csak egy egyszerű janicsár, de nagyon tud rohamozni. Az egri nők forró szurkot lötytyintenek nyakába. Én is a köpenyemmel döfölköm őket, sikongatnak. Tausz Jutka a legelszántabb egri nő, hozzám vágja az uzsonnatálcát, bár a lófarka miatt inkább a török ármádiában lenne a helye. Az asztal alá hemperedünk, érzem a melle puhaságát. Jézusom, ez direkt csinálja.

A francba. Hol a köpenyem. Beverem a fejem az asztal szélébe.

Csillagokat látok, egri csillagok, a csillagok között apám áll az ajtóban.

Köpenyem uja hosszában végighasadt, egyetlen gomb fityeg rajta elől.

Kézen fog, megyünk haza, nagyon rosszat sejtetek. Anyu túlórázik.

Jaj, istenem, minek is nőttem meg.

Most aztán megtudom, hol lakik az úristen. Beterel a fürdőszobába, mert onnan nem hallatszik.

Ne, édesapa, ne, soha többet, könyörgöm.

Mit mondtam?!

Jó leszek, jajajaj, csak most az egyszer ne.

Azt mondtam, hogy leveszed azt a nadrágot?! Azt mondtam!? Igen?!

Az érzékek megdermednek, még nem fáj, nem sikoltasz, pedig már megtörtént, hallod a bot csattanását a fenekeden, és tudod, hogy itt a vég, és már nem is kiabálsz, csak fuldokolva tekeregsz a kezei között.

Erős keze van, nagyot tud ütni, suhog a pálca.

Most pedig odaülsz, mondja, és írod a leckét, azzal keményen rám csukja az ajtót.

Duzzogó, sötét magányban elképzelni az édes bosszút, a meghalást. Úgy kell nektek, áruló Júdások. Fogom magam, meghalok, mindenki sír. Újból és újból felidézem a fürdőszobai vérfürdőt. Ez a hála és a köszönet? Te, Apu, így akarsz „emelt fejű, boldog, öntudatos ifjúságot nevelni”?

Most aztán kimutatta a foga fehérjét.

Ráfolyik a könny a leckére.

Neki miért lehet megverni a kisebbet?

Elzárkózó konokság, fehéren izzó gyűlölet, ez most már mindig így lesz.

Galamb száll az ablakba, megfigyelem, hogy mozog. Ha bosszúból békegalambbá változnék. Hátamon fehér szárnyak, dróttal merevített papundekli. Talvaly a Navratil hangulatlámpának öltözött a jelmezbálon, egy hétig készítették a szülei, és mi tudtuk, hogy benne van a hangulatlámpában a Navratil, de csak gurult le a lépcsőn, mint Szent Gellért, mikor a fasiszták lelőtték a hegyről egy hordóban.

Beroggyantott térdel utána a galambot a szőnyeg közepén, féloldalt hajtott fejemet szagatott mozgással tekergetem, számból hegyes csórt formálok, mikor benyit apám. Mindketten megdermedünk.

Duzzogó arccal, homlokomat teljes erőből összeráncolva visszaülök az asztalomhoz.

Nem fogok itt pajtáskodni ezzel az emberrel.

Hallom, hogy vihog odakint.

Hiába erőltetem, már nem akarok meghalni, elfogy a svung. Jó lesz mindent visszakapni. Odabújni. Megbocsájtani.

Egy könyvben olvasom: „Rám zúdult a rémület, végem van, jajveszékelnem kezdtem, és rögtön bepisáltam. Apám megijedt. Zavartan csodálkozott, leeresztette a csundit, és motyogva elfordult tőlem. Én besompolyogtam a házba. Aztán mikor meg akart simogatni, arcom elé kaptam a kezem. Ezen most ő fakadt sírva... A verés nem volt jó, de jó emlékezni az apai kézre.”

Csundi.

A legfájdalmasabb a barátok vagy a lányok szeme láttára kapott verés. Elfelejték időre hazamenni, mert fagyiban focizunk, és a hosszabbítás közepén, mikor legöklőbb a küzdelem, és vezetem rá a kapusra a labdát, feltűnik anyám virágmintás konyhai kötényben a tizenhatosnál, és lekever egy akkora frászt, hogy szikrát hány a szemem. A meccs félbeszakad, vagy ötven gyerek plusz Leposa bácsi nézi részvevőn, hogy könnyeimet nyeldekelve szaporázom hazafelé. Kézmosás után stikában kilesek az ablakon: Csachót választották be helyettem – ehhez aztán nincs mit hozzáfűzni.

Jóság és szófogadás: a felnőtt szívós rögeszméje, különben eltángál.

A szülőkön kívül lehet félni a rendőrtől, a kéményseprőtől, a zsákos cigánytól, a rossz gyerekek nyelvét levágó Jézuskától és a fodrásztól. Apám magához húz, hajfűrtömet ujjá köré csavarja: úgy nézel ki, fiam, mint az ősemlék, aki most jött le a fáról... Nyomás a figaróhoz, meg vagyok értve?

Kezembe nyomja a pénzt, de felnyíratod hátul rendesen, mert leellenőrzöm.

Piros héjú szárítóbúrák alatt ülnek sorban a nők, elrongyolódott Nők Lapját olvasnak.

A himlőhelyes fodrász lopva figyeli, milyen arcokat vágok a tükörben, és mikor a pajeszt igazítja, leereszti csillogó szerszámát.

„Ne rángatózz, kishaver, lenyisszantom a fülcimpádat.”

Háromhatvan, úgy veszi el a pénzt, hogy rám se néz, elhaló köszönésemre válaszul hajbókoló megvetéssel, némán kitessekkel.

A szokásos dumák a suliban, „fűnyíróval álmodtál?”, „forró vizet a kopaszra!” stb.

Fürdőszobai tükrünk előtt állok hosszú percekig mozdulatlanul, gyakorolom, hogy tényleg rezeg-e a fejem.

Elalvás előtt az ágyban kerge ábrándozásba merülök, mert arra vágyok szívem minden melegével, hogy a hajam a szemembe lógjon. Befedné oldalt a fülemet is, már a vállamat verdesi, a hátam közepéig ér, mintha végül az egész testem bele tudna bújni ebbe a meleg és barna gyolcsba, amit a fej bőre buggyant ki magából.

Az első hosszúhajú hippi a téren: kéjes elégtétel, eljött a mi időnk. A figarónak befellegzik, bezárhatja a boltot: ne rángatózz, kishaver, mert véletlenül lekapom láncfűrészszel azt a himlőhelyes fejcskédet.

Fél óra múlva megint benyit Apám. Megáll az írón a kézben: görcsösen szorítom, mint az oviban, mikor elszúrtam a léggömbárust.

Segít, nagy megtiszteltetés.

Megbánta?

Ej, ez az apu is néha, na mindegy.

Aztán meg milyen gyerekesen lelkendezik a díszszemlének.

*(Folytatjuk)*

## Szajla

(Verstanulmányok egy regényhez)

### Nyárikonyha

*A házzal szemben, a Baji-porta felőli oldalon állt, a kőfal mellett,*

*valójában nem is nyárikonyha volt,  
hanem csupán tűzhellyel egybeépített nagy, szabadtéri kemence,  
mely fölé félhajás tetőt emeltek,  
de igazi nyárikonyha híján nyárikonyhának hívtuk,  
mert ugyanazt a szerepet töltötte be:  
nyáron ott főztünk, sütöttünk,*

*a tetőt négy fűrészleletlen, hántolt akácoszlop tartotta,  
és az általuk határolt terület alig haladta meg valamivel a kemence alapterületét,  
mi azt eredményezte,  
hogy jóformán nem lehetett alá állni,  
mert egész belső terét kitöltötte, a kemence  
és az a tíz-húsz centi,  
amennyivel körben túlnyúlt a kemencén,  
csak ahhoz bizonyult elegendőnek,  
hogy ha csendes eső esett,  
nem ázott meg alatta az építmény,  
ha viszont a szél is fúj,   
könyörtelenül beverte a cseppeket,  
vihár, zivatar következményeiről nem is beszélve,*

*a kemence két szintre oszlott,  
az alsó szint felét a tűzhely foglalta el,  
a felső szintet lomtárnak, sutnak használtuk,  
apám olykor előráncigált valamit a felső szintről vagy feldugott oda valamit,  
én és húgom néha felmásztunk az alsó szint szabad felére játszani,  
de a legtöbb időt anyám töltötte a nyárikonyhán,  
helyesebben a kemence előtt,  
mert magán a nyárikonyhán nem lehetett tartózkodni,  
hanem csak a kemencét övező udvarrészen,  
honnán ügypködés közben be-benyúlt vagy be-behajolt a kemence fölé,  
/ vagyis a nyárikonyhába,*

anyám a tűzhelyen ételt főzött, moslékot melegített,  
a kemencében pedig kenyeret sütött,  
a kemence tűzterének kezelése nem jelentett neki gondot,  
mert alacsonyan helyezkedett el az ajtaja,  
de a tűzhely használata már nehézségek elé állította,  
túl magasan feküdt a lapja,  
és ahhoz, hogy a legtávolabbi pontjára helyezett edényt is elérje,  
egy kőlépcsőfokra kellett hágnia,  
melyet apám tett neki oda,

azon is állt mindig,  
ha főzött,  
de így is mindig ágaskodni kényszerült,  
ha a fedőt levéve valamelyik fazékba vagy serpenyőbe akart kukkantani,

a kinti főzés általában májusban kezdődött és késő őszig tartott,  
de a kéthetente ismétlődő kenyérsütés kiterjedt az egész esztendőre,  
anyám a legnagyobb fagyban, hóban is begyújtott a kemencébe,  
és mikor megvirradt,  
gyönyörű, nagy, malomkerékszerű vekniket varázsolt elő belőle,

ilyenkor napközben a nyárikonyha elhagyatottan, élettelenül  
/ árválkodott az udvaron, mint egy zátonyra futott hajó,  
kéménye nem füstölt,  
és eltűntek róla az edények, a kiakasztott szűrők, sziták, merőkanalak  
/ és egyéb háztartási eszközök,

nem készült benne se ebéd, se vacsora,  
de továbbra is óvtuk, vigyáztunk rá,  
ha alá fújta a szél a havat,  
lesöpörtük,  
ha alá húzódtak a tyúkok,  
kikergettük őket.

## Úri gomba

Hivatalosan császárgomba,  
de csak úri gombaként ismertük,

egy-egy példányának fellelése majd akkora örömet okozott, mint a cepé,  
vagy még nagyobbat,  
mert ritkább volt és látványosabb,

*narancspiros, tűzvörös vagy sárga kalapjának már a megpillantása  
/ is nagy izgalmat keltett,  
és egyből átragadt a gombázó társaira is,  
kik a hívásra menten a helyszínen teremtek,*

*legjobban akkor bővült el bennünket,  
ha még nem nyílt ki,  
és végére állított kacsatojás módjára félig még megbújt fehér burkában,  
vagy ha már kitakarta is kissé tönkjét,  
de még mindig burokmарadványok borították,*

*ilyenkor olyan benyomást keltett,  
mintha éppen születőben volna,  
mintha csak pár perce nyomta volna fel magát a földből,*

*Darnóban, az elhagyott Medveczki-féle almás közelében volt egy  
/ melegebb, borókás rész a tölgyesben,  
hová tartósan besütött a Nap,  
ezt valahogy nagyon kedvelte,  
ott mindig találtunk,  
mielőtt lefordultunk volna a güdör felé,  
bár néha Kishegyben is előfordult,  
a túlsó oldalon, az út feletti meredélyen,  
hol nem borította avar a kavicszemcsés talajt,*

*csak kényes gomba volt,  
és az átlagosnál jobban kellett vele vigyázni,  
mikor felvettük,  
mert pattanva tört a luísa,  
és szállítani csak úgy lehetett,  
hogy a többi gomba tetejére helyeztük a hátyiba,  
nehogy nyomás érje,*

*legtöbbször levesbe tettük, tisztán vagy galambfélével keverten,  
felséges ízt adott neki,  
de aszaltuk is,*

*nem emlékszem az utolsóira,  
valamikor a hatvanas évek közepén lehetett a kezemben,  
azóta nincs,  
kiveszett,  
nem is keresem többé,  
végzett vele az erdő változása,  
a savas eső meg az összezsugorodott faállomány.*

# A tulajdonságok nélküli ország\*

*Esszék az osztrák identitásról*

## 1.

„Osztrák identitás” – e fogalom olyan, akár egy sötét, dohos szoba, melybe ha valamilyen okból belépünk, azonnal elhúznánk a függönyöket, kitárnánk az ablakokat, hogy némi levegőt és fényt engedjünk be. De ha nincs az ablakból kilátás, és a tér ebből kifolyólag nemigen akar világosodni?

Amikor nekifogtam, hogy ezt az osztrák identitásról szóló könyvet megírjam, időm nagy részét sokkal szívesebben töltöttem kávéházakban, ahol újságokat olvastam. Persze munkám részének tekintettem a nyugalomnak ezeket az óráit is, ugyanis a sajtóban, legalábbis a német újságokban, intenzív eszmecsere folyt az identitásról, nevezetesen széles körű vita az ún. „újraegyesítés” utáni Németország identitásáról. Közben a következő levelet kaptam:

*Mélyen tisztelt Menasse Úr!*

*Jelenleg a szövetségi kancellária megbízásából a „Corporate Design” projektumon dolgozunk.*

*A probléma pontosabb körülhatárolásának céljából rendezzük meg a vita első fordulóját. Tisztelettel meghívjuk a Schwarzenberg Palotába (Kék Szalon) a március 26-án rendezendő szakértői meghallgatásra.*

*A beszélgetésen az „állami – közigazgatás – corporate identity – corporate design” közti feszült kapcsolatokkal foglalkoznánk (...). Reméljük, hogy Önt ott üdvözölhetjük, baráti üdvözzel:*

Günter O. Lebisch  
(Lebisch Reklámügynökség)

Hogy akkor, amikor Németország új identitásán vitatkozik, a Schwarzenberg Palota Kék Szalonjában egy értelmiségiekből és közéleti személyiségekből álló csoport azért találkozik, hogy az Osztrák Köztársaság „corporate identity”-jén gondolkodjék, természetesen azonnal Musil párhuzamációját juttatja eszünkbe. Ha az osztrák identitás fogalmát szemléltető sötét szobában felismereni vélnék egy könyvekkel teli polcrendszert, rajta néhány ismerős könyvgerincet, s egy fénysugár Musil regényére esne, máris az lenne a benyomásunk, hogy

---

\* A fordítás forrása: Robert Menasse: *Das Land ohne Eigenschaften. Essays zum Österreichischen Identität.* Sonderzahl Verlagsgesellschaft mb. H., Wien, 1993.



valamivel világosabb lett, a viszonyok meghittebbnek tetszenek, legalábbis a szövetségi kancellári hivatal buzgósága jelentőssé válik.

A mai osztrák valóság egyértelműen párhuzamba állítható azzal az Ausztriával, amelyet Musil *A tulajdonságok nélküli emberben* ír le. Ismét vég-időket élünk. Nemcsak azért, mert Waldheim elnöksége véget ért, ám ha őt szimptomaként vagy még inkább paradigmaként kezeljük – és hogy ezt megtehetjük, sőt meg is kell tennünk, efelől nincsen kétség –, akkor azt kell mondanunk, ezért is. Mert Waldheim nemcsak a Második Köztársaság első és egyetlen olyan elnöke volt, aki társadalmi felvilágosításon munkálkodott – éppenséggel *A felvilágosodás dialektikájának* értelmében –, hanem, és mindenekelőtt annak a köztársaságnak volt az utolsó elnöke, melyet az a belső igény vezérelt, hogy bizonyítania kell, hogy ő egymagában is életképes. Amit közönségesen a „Második Köztársaság sikertörténetének” neveznek, annak a büszke magától értetődöttség szolgálat alapul, miszerint a Második Köztársaság nem más, mint az Első Köztársaság alaptévedésének, önmagában való kételkedésének gyakorlati cáfolata. „Egymagában is életképes” – nem ennek az igénynek egy utolsó, karikatúrába illő lázadását éltük meg Waldheim választási szlogenjében: „Mi osztrákok azt választjuk meg, akit akarunk”? És véget ért, mert világossá vált, hogy Waldheim győzelmével a Második Köztársaság ideológiai konszenzusa az ország anyagi érdekei ellen fordult. Mert már régen eldöntötték, hogy Ausztriának újra egy nagyobb politikai és gazdasági összefüggésrendszerbe kell bekapcsolódnia. Végül is úgy tűnt, az igényt, hogy Ausztria egymagában is életképes, egyes-egyedül e nemzetközileg elszigetelt és a csak „bunkernek” nevezett Hofburg elnöke képviseli, akinek „időtöltését” már nem mérték össze büszkén az Első Köztársaság sorsával, hanem aggódó várakozással tekintettek a politikai elit „Harmadik Köztársaságot” célzó kísérleteire. Még a „Harmadik Köztársaság” állandóan vitatott fogalma sem más, mint egy közelebről meg nem határozott közhely, amely sem többet, sem kevesebbet nem jelent annál, minthogy nyíltan sugallja a Második Köztársaság végét.

Természetesen nem azért rebesgetik a Második Köztársaság végét, és nem az új számozás kedvéért vezetik be a „Harmadik Köztársaság” fogalmát, továbbá nem azért szorgalmazzák a EU-ba való belépést, mert Ausztria gazdasági életképességének és politikai stabilitásának értékelésében gyökeres változások történtek volna – sokkal inkább arról lehet szó, hogy Ausztria különösen vonzódik a vég-időkhöz. Vég-időkről kell beszélni, tehát többes számot használni, mert osztrák tapasztalati tény, hogy egy vég-idő végén valójában soha nincsen igazi vég. A századfordulón született nemzedék köztudottan négy ízben élhette ezt át: a Habsburg Monarchia végét, az Első Köztársaság végét, a rendi állam végét, és a Harmadik Birodalom részeként az Ostmark végét. Ez a nemzedék szorgalommal és odaadással építette fel a Második Köztársaságot, amely strukturálisan azzal a tapasztalattal, azzal a gyakorlati metafizikával, azzal a világi katolicizmussal volt átitatva, hogy a történelem földi mivolta mulandó, de létezik egy történelmi másvilág, amely megváltást ígér.

Ez határozza meg lényegében nemzeti érzésünket is. Egy példa: mit éreznek és mit fogadnak el ma Ausztriában nemzeti irodalomként? Robert Musilt? Heimito von Doderert? Oswald Wienert? Musil és Doderer esetében azonnali és egyértelmű a válasz: műveik valóban nemzeti irodalomnak számítanak.

Wiener hallatán általában először megtorpanunk, majd ellenkezni kezdünk. Pedig a három szerző egy lényeges dologban hasonló: mindegyikük a maga hatalmas, totális, definitív regényét akarta megírni, amelyek jelentősége és irodalmi kvalitása kétségkívül vitathatatlan. De míg Musil *A tulajdonságok nélküli embere* a Habsburg Monarchia végéről szól és Doderer *Démonokja* az Első Köztársaság végét taglalja, addig Wiener *Közép-Európa megjobbítása* című könyve, amely e felsorolásban az egyetlen hiteles irodalmi reflexió a Második Köztársaságról – keletkezésekor még nem volt előre látható a Második Köztársaság vége –, éppen ezért az egyetlen a három közül, amelyet nem tekintenek nemzeti irodalomnak.

Arról, hogy egy irodalmi mű mennyire reprezentálhatja a nemzeti identitást, csak évekkel később, Thomas Bernhard *Hősök tere* című darabja indított vitát, amely ugyancsak Ausztria történelmének egyik hanyatló periódusát célozza meg.

További indíciium, hogy az utóbbi időben, miután a Második Köztársaság igen sokáig azt hitte, hogy megtakaríthatja az alapvető önreflexiót, mégis széles viták folynak az identitásról, rákérdoznek a történelemre, újra átgondolnak és átértékelnek mindent. Ismeretes, hogy Minerva baglya az alkonyattal kezdi repülését. Ahogy a következőkben kiderül, a Második Köztársaságban kezdettől fogva olyan félhomály uralkodott, hogy azt az alkonyattól nem is olyan egyszerű megkülönböztetni. Nem is az alkonyt látjuk, és tegyük hozzá azt is, hogy ha Minerva baglya repülni kezdett, a baglyot látjuk, és ezért tudunk arról, hogy alkonyodik. Az Ausztria önértelmezését kísérő feszültség, amelyet manapság élünk át, a priori nosztalgikus, vagyis valószínűleg ma már csak arról van szó, hogy ha egyszer Brüsszelbe érünk, tudni szeretnénk azt is, hogy kik voltunk azelőtt.

## 2.

A világ egyetlen országa sem foglalkozott olyan kevésbé problémáival és alapvető önreflexióival, mint a Második Osztrák Köztársaság. Maguk a nemzeti ünnepek, amelyek máshol a politikai képviselők programatikus gondolkodásmódjába illeszkednek, ebben az országban csupán „Fit-marsokra” szólítanak fel, elhallgatva azokat a konnotációkat persze, amelyek éppen Ausztriában keletkezhetnek akkor, ha egy népet menetelésre szólítanak fel, miközben teljes egészében elfelejtődik, hogy az ünnepnap minek is az emlékét őrzi.

Az Ausztria politikai és társadalmi önértelmezését kritikusan vitató értelmiségieket és művészeket a bíróságok üldözőbe vették, illetve később, a megkövült tradíciók liberalizálása, legalábbis eróziója során azt követelték tőlük: pszichiátriailag kezeltesék magukat. A politikai botrányok feltárása végeredményben korántsem merítette ki a politikai felvilágosítás minimális szükségét sem, egyes emberek hibás magatartását leplezte le maximálisan, ami aztán a köztársaságban moralizáláshoz vezetett, annak felvilágosítása helyett.

Minden elvi problémával szemben a Köztársaság szívesen magyarázza védekező álláspontját az Első Köztársaságból származó traumatikus tapasztalattal: egy állam megszűnhet létezni, ha nem hisznek benne. A Második Köztársaságban ennél fogva feltétel és ellentmondás nélkül hinni kellett. A világháború utáni politikások programatikus „Soha többé!”-je nem is annyira a fasiz-

musra vonatkozott, inkább azokra a konfliktusokra, ellentmondásokra, összeütközésekre és kritikákra, amelyek a tapasztalat szerint egzisztenciálisan fenyegethetnek egy államot. A Második Köztársaság alapítói, akik megélték, hogy embereket gondolkodásmódjuk miatt üldöznek, annak érdekében, hogy ez soha ne történjen meg újra, elhatározták, hogy felállítanak egy olyan rendszert, amely gondolkodásbeli különbségek nélkül is működőképes.

Ez a rendszer, a szociálpartnerség azt eredményezte, hogy minden társadalmi és politikai ellentmondás, illetve ellentét egymással identikussá vált, miáltal az osztrák identitás lassan mászt nem jelentett, legfeljebb csak annyit, hogy itt minden konkrét identitás elavulttá lett.

Nem is olyan rég kezdődött a változás. Az osztrák realitással következetesen és kritikusan szembenálló osztrák írók sikerei (mint Bernhard, Turrini, Haslinger) további indíciúmok, hogy megnőtt a társadalmi igény az önreflexióra, az Európában zajló legújabb változások virulenssé tették az Ausztria önértékelésére és a teljesen átalakult kontextusban elfoglalt helyére irányuló kérdést, és az a perspektíva, hogy az ország viszonylag hamar egy nagyobb gazdasági és politikai egység, az EU részévé válhat, még inkább felerősítette az osztrák identitásról szóló vitát.

Természetesen nem meglepő, hogy ebben a vitában a történelmi deficit, valamint hogy a hagyományról nem alakult ki megfelelő vita, sem egy érett, reflexív önértelmezés, világossá tette, hogy hiányoznak a mindehhez szükséges paraméterek. Az osztrák viszonyok leírását ma is azonnal paródiának, de legalábbis túlzásnak érezzük, vagy egy egyszerű analitikus levezetés kétes spekulációjának, és a történelmi összefüggésekben való gondolkodás, amely a Második Köztársaság néhány sajátos mozzanatát érthetővé tenné, provokációnak, „régí sebek felszakításának” számít. Ha e mondat teljes értelmét keressük, nem tekinthetünk el a sebektől, s attól, hogy Ausztria szövetséges állam.

Az a mód azonban, ahogy hivatalosan az osztrák történelmet és az osztrák identitást kezelik, továbbra is újabb és újabb sebeket ejt minden gondolkodó lélekben. Két példa illusztrációképpen: az 1991-es nemzeti ünnepen Waldheim köztársasági elnök bocsánatot kért azért a kijelentéséért, amit a Wehrmacht hadnagyként mondott, mivel csak kötelességét teljesítette, talán észbe kapott a mondat tartalmi jelentőségén, hogy valójában mit is jelenthetett az a mondata, és késői, de mégis elfogadható belátásra tért? Nem. Nyilvánvalóan azért kért bocsánatot, mert hosszas külföldi tartózkodás után hazatérve nem tudhatta, Ausztriában a szellemi klíma időközben megváltozott, és egy ilyen mondat sokak számára már nem magától értetődően elfogadható. Ha ezt tudta volna, bizonyára nem tesz ilyen kijelentést.

Más szavakkal: az elnök, aki hivatali idejének nagy részét annak a szemrehányásnak cáfolgatásával töltötte, hogy ő most tulajdonképpen hazudott vagy sem, hivatali idejének lejártakor úgy érvelt, hogy ebben a kérdésben szívesen hazudott volna, ha több információval rendelkezik arról, hogy a nyilvánosság mit szeretne ez ügyben hallani.

Vranitzky kancellár úgy nyilatkozott a parlamentben, hogy Ausztriának része volt a náci bűnökben. Negyvenhét évvel a háború és három évvel az úgynevezett „Emlékév” után egy ilyesfajta beismerés tulajdonképpen igencsak késői. Ki akarta ezért Vranitzkyt hibáztatni? Hiszen azt is mondhatnánk: végre egy

kormányfő, aki több évtizedes mulasztást pótol, végre az ismert tények hivatalos beismerése: ez a köztársaság azon a történelmi hazugságon alapul, mely szerint Ausztria a náci agresszióknak kizárólag csak áldozata volt. Jobb későn, mint soha, mondhatnánk.

De Vranitzky nyilatkozata nem az osztrák történelem és önértelmezés alapvető magyarázata volt, hanem bizonyos tekintetben csak lábjegyzet a Jugoszláviában kialakult helyzet magyarázatához. Bizonyos tekintetben elismerte az osztrák bűnrészességet a náci bűnökben, amit ugyanakkor másképp cáfolt is: igen, bűnrészességről van szó – de csak egyesek részéről, nem pedig az államéről. Más szavakkal, kitarthat emellett: az állam áldozat volt. Mert senki nem kívánta a létezését és mert akkoriban már nem is létezett. Csak az állampolgárok voltak tettesek. Sőt az állampolgárok sem, hiszen időközben megszűnt az állam, csak egyesek maradtak ezen a környéken, ebben a térségben, s amikor a náciizmus már nem kísértett, új államot alapítottak, ezért az állam, mint olyan, ártatlan.

Számtalan ilyen példa akad. De már ez a kettő szimptomatikusan jelzi a mindenkori osztrák önreflexió dilemmáját. Elvük a vagy-és-vagy, egy elviselhetetlen mértékű huzavona, amellyel az ellentmondások minden oldaláról megpróbálnak lecsípni egy-egy darabot, egyrészt a történelmi szükség hazugságokból, amelyeket nem akarnak, másrészt a történelmi igazságból, amelyet viszont már nem lehet vitatni. Tévedés volna azt hinni, hogy két olyan különböző karakter, mint Waldheim és Vranitzky érvelésének strukturális homológiája véletlenszerű. Mindkét kijelentés egy rendszer logikájának logikus következménye, amely a köztársaság minden képviselőjének hivatalos és félhivatalos kijelentését befolyásolja. Az, hogy Ausztria a vagy-és-vagy országa, már a Második Köztársaság alapításakor és nemzeti önértelmezésének megalapozásakor kiderült. Az Első Köztársaság traumatikus tapasztalatairól szóló történet, amiből a Második Köztársaság alapítói levonták a maguk tanulságát, éppen hogy csak egy része az igazságnak. Tény, hogy a Második Köztársaság alapítói egy olyan nemzedék reprezentánsai voltak, akik a történelemben igen szokatlan módon, hadd ne mondjam, egyszeri alkalommal, öt különböző politikai és állami identitásban nevelkedtek: a Habsburg Monarchiától az Első Köztársaságon, a rendi államon, a náci Németországon át a Második Köztársaságig. E tapasztalat persze minden konkrétan és pozitívan megfogalmazott identitással szembeni bizalmatlansághoz vezetett, ezért a Második Köztársaság alapvető posztulátumait ezekből a negatívumokból vezették le: „Ennek többé még a lehetősége sem állhat fenn, az pedig soha többé nem történhet meg!” Minden téren, ahol tartalmilag konkrét, pozitív határozatokat hoztak, a gyakorlatban az ellenkezője érvényesült: a nemzetiszocialista törvényhozás továbbra is érvényben volt, miközben „náciitlanítottak”. „Náciitlanítottak”, ugyanakkor leplezetlenül az egykori náci hangnemre törekedtek. Az osztrák kommunisták nemzetiszocializmussal szembeni ellenállását a szövetségesekre terjesztették ki, miközben belpolitikailag a kommunista pártot törvényen kívülre helyezték. Mint alapvető identitást alapozó faktorra hivatkoztak a monarchiabeli teljesítményekre, és Habsburg-törvényeket hoztak. És így tovább.

Az államot megalapították, a vagy-és-vagy politikát konjunkturális-politikai pragmatikának lehetett tartani. De az állam még nem volt szuverén. Ha meg-

vizsgáljuk, hogy Ausztria miképpen jutott állami szuverenitásához, megállapíthatjuk, hogy az ellentétek közti lavírozás, a történelmi ellentmondások eklektikus viszonya, a félelem az egyértelmű politikai önmeghatározástól és a még mélyebben gyökerező szorongás a történelmi változásoktól az osztrák függetlenség fundamentumává vált és mind a mai napig a politikai gyakorlat bázisa maradt. A vagy-és-vagy politikája rendszerelvű volt és rendszerteremtő lett.

Az állami függetlenség elengedhetetlen feltétele volt, hogy Ausztria önálló nemzet legyen. Csak így lehetett az állami szuverenitás iránti igényt megindokolni és a Németországhoz való csatlakozási vágy további gyanúját eloszlatni.

Tudomásom szerint a Második Osztrák Köztársaság az egyetlen olyan nemzeti állam, amely önmaga határozta el nemzeté válását, és ami szintén egy szeri eset, a nemzeté alakulásnak lényegében külpolitikai okai voltak. Nem belpolitikai törekvések kényszerítették ki ezt a lépést. Még egy 1956-os közvéleménykutatás szerint is a lakosság 46%-a azon a véleményen volt, hogy az osztrákok „a német néphez tartoznak”. Elképzelhető, mennyivel magasabb volt a százalékos arány tíz évvel korábban, a kemény nemzetpropaganda megindítása előtt. Ausztria '45 utáni nemzeté válásának példája gyújtótükörben mutatja Ausztria feloldatlan ellentmondásait, jobban mondva, hogy az ellentmondások fel nem oldása, az ellentmondások közti oszcillálás és az egyértelmű helyzetek kerülése hogyan vált természetes „osztrák megoldássá”.

Mint ismeretes, két „klasszikus” nemzetfogalom létezett és létezik: az egyik a német romantikából származik, nemzeten nyelvi- és kulturális közösséget értünk, a másik a francia forradalmi hagyomány értelmében arra utal, hogy egy nemzet nem más, mint egy állam, amelyet kollektív kívánság hozott létre, hogy mindenkinek egyenlően biztosítsák polgári szabadságát és jogait.

Természetesen a német nemzetfogalom szóba sem kerülhetett. Így tehát a francia fogalomra apelláltak, és egy olyan osztrák nemzet eszméjét hirdették, amely lényegében a népesség kollektív akarata szerint a szabadság és függetlenség érdekében jött létre. Ugyanakkor a Német Szövetségi Köztársaságra való tekintettel, amittől propagandájukban persze még jobban el akartak különülni, visszatértek ismét a német nemzetfogalomra, mindenekelőtt azért, hogy a németek ellen fordítsák: Ausztria Németországtól eltérő kulturális sajátosságaira hivatkoztak, és ezek olyan érvek, amelyek belpolitikailag „mentalitáskülönbségekként” merültek fel újra és a '45-ös Anti-„Piefke“-Ressentiment során tovább erősödtek.

Piefke nyomasztó emléke szívükben élt, és egy olyan osztrák nemzet gondolatát propagálták, melynek kulturális sajátossága a történelem folyamán az egykori osztrák koronaországok sokrétű egymásra hatásából fejlődött ki, amely egyúttal, mint a német nyelvközösség Ausztriában élő kisebbsége adta bázisként szolgált a nemzeti identitáshoz. A nyelvnek és a történelemnek nemzeti önrzettel konstituáló szerepet tulajdonítottak, és ezt a szinte kikényszerített nemzeti érzületet kellett szakadatlanul nyelvi csapdától és történelmi elkötelezettségektől megtisztítani: az „osztrák nemzet” propagandája lehetőség szerint kerülte a „nemzeti” melléknevet, nehogy összetévevessék a hírhedt nagy német propagandával (felettébb tanulságos beleolvasni a Neues Österreich, az akkori kormánylap erre vonatkozó soraiba) és a nagy osztrák történelemre hivatkozva következetesen kerültek a náci időszak személyi és strukturális folyamatosságából származható összeütközéseket.

Ma post festum mondhatjuk: az ötlet bevált. Ausztria szuverenitáshoz jutott. Ma belpolitikailag még kevésbé vonható kétségbe, mint külpolitikailag, hogy az Osztrák Köztársaság egy nemzet volna. Arra a kérdésre, hogy Ausztria önálló nemzet-e, a közvélemény-kutatók szerint időközben az osztrákok több mint 90%-a igennel válaszol – és ezzel még a franciákat is túlszárnyalják, akiknek a „nemzet” szó köztudottan államnevük szinonímája. A közvélemény-kutatás azonban azt is jelzi, hogy ha kényszerítenék rá, akkor sem tudná senki megmondani, hogy tulajdonképpen mi az, hogy nemzet, illetve hogy miben áll Ausztria nemzeti sajátossága. Ez nem meglepő, ha az osztrák nemzeti érzés geneziséét vizsgáljuk: tulajdonképpen nem áll össze semmi meghatározhatóból, pontosabban, a klasszikus nemzetmeghatározások kölcsönös kizárásából tevődik össze. A vagy-és-vagyból áll. Német nyelvközösség vagyunk, amely elhatárolódik a német nyelvközösségtől. Ha külföldön németül beszélünk, utalunk rá, hogy osztrákok vagyunk, és elvárjuk, hogy jobban bánjanak velünk, mint a németekkel. Akaratunk szerint olyan polgári szabadságjogokkal határozzuk meg magunkat, amelyeket viszont nem mindenkinek szeretünk megadni. Ennélfogva szolidárisak vagyunk mindazokkal, akik rendelkeznek velük, ezért vagyunk szolidárisak például Fehér-Afrikával, és őrizzük határainkat a románokkal szemben. Kultúránkkal és történelmünkkel definiáljuk magunkat. Kultúránk a történelemmel való társalkodásból áll, a történelem pedig számunkra a felmutatható, örökölt kultúra. Semlegesek vagyunk, de vannak kötelezettségeink, s ezáltal képesek vagyunk egyik napról a másikra új törvényeket hozni, hogy lehetővé tegyük az országunkon keresztül történő hadianyag-szállítást, anélkül hogy semlegességünkön csorbát ejtenénk. Igencsak különlegesek vagyunk, de térden és alázatosan könyörögve csúszunk Brüsszelbe. Ülünk a televízió előtt, és nézzük a „Club 2” vitaműsorát, amelyben Jörg Haider a nemzet fogalmát gátlátalanul és kizárólag a „nyelv- és kultúrközösség” értelmében használja, és még Simon Wiesenthallal is „elismerteti”, hogy ebben az értelemben ő is a német nemzethez tartozik. És tudjuk: itt vagyunk mi otthon: Jörg Haidert, Karinthia tartomány elnökét a „német nemzethez” és a nemzeti szocializmushoz fűzött megjegyzései miatt elviselhetetlennek tartjuk, de a tartományi elnök helyetteseként még elmegy. Röviden, Ausztria Hegel identitásdefiníciójának mintapéldája, s ennek értelmében az identitás nem más, mint az önképnélküliség identitása. Más szavakkal: őszintén meg vagyunk győződve arról, hogy nem hazudunk, amíg ki nem derül az ellenkezőjéről, hogy igaz.

A két hagyományos nemzetfogalom váltakozó használata Ausztria nemzeté válásának során természetesen oda vezetett, hogy Ausztria teljességgel új típusú nemzet lett: ebben az országban, ahol az ellentmondások állandó szintetizációja a jellemző, minden lehetséges, de csak akkor, ha annak az ellenkezője is igaz – és fordítva. Már mindkettőt magától értetődően bizonyították: például 1956 és 1968 nagyvonalú menekültpolitikája – és amivel nap mint nap találkozunk: a menekültek elleni határvédelem, az idegengyűlölet. Kreisky világra nyitó külpolitikája és annak belpolitikai konzekvenciája, Waldheim világtól elszigetelt elnöksége. S mindenekelőtt Mock külpolitikájának szintézise: a kelet-európai országokkal való aktív együttműködést elutasítja, és Ausztriát az EU szolgálatába állítja, azzal az indokkal, hogy számunkra az EU az egyetlen preferen-

cia, és hogy rajtunk keresztül az EU könnyebben tud kapcsolatot tartani a kelet-európai országokkal.

A történelem sajátos iróniája, hogy Ausztria amúgy is későn indult, társadalompolitikailag mégis jól működő nemzetté alakulása olyan identitáshoz vezetett, amely nemcsak meghatározottságának változó megszüntetve megőrzésében, hanem végső következményeiben önmaga megszüntetésében teljesedik ki – boldogulását valójában egy nagyobb egységhez, az EU-hoz való csatlakozásban látja. De Ausztria olyan talán, mint az EU kapui előtt álldogáló trójai faló. Az ellenlovast, melyet magával hoz, „semlegességnek” hívják. A „semlegesség” pedig, ahogy ezt már az ország történelméből tudjuk, azt jelenti: együtt akarunk lovagolni, de ha kétséges a helyzet, mi már ott sem vagyunk.

Nem tudom, hogy ez valaha összejön-e. Azt sem tudom, mi lenne a nagyobb katasztrófa, ha Ausztria belépne az EU-ba, vagy ha kívül maradna. De egyben egészen biztos vagyok: a katasztrófák közül azt választjuk, amelyik az utólagos megdicsőülés és idealizálás lehetőségével kecsegtet. *Ezt* a történelemből tanultuk.

### 3.

Az egész világra érvényes az a tétel, hogy a történelemben minden kétszer történik meg, egyszer tragédiaként, másodsor komédiaként. Ami azonban az osztrák történelemben mindig ismétlődik, alapvetően tragédia, még akkor is, ha mindkét esetben vígjáték leple alatt történik.

Az államcímerről folyó vitának, minden vígjátéki elemével együtt (Pilz képviselő javaslatán kezdve, hogy csináljunk a sasból csirkét, egészen Manfred Deix karikatúráiig, aki többször is árajzolta a sast és minden lehetséges új attribútummal díszítette) természetesen már az Első Köztársaságból megvan a párja, méghozzá 1923-ból, tehát jóval a köztársaság vége előtti évből, oly módon, hogy az akkori, akár a jelenlegi vitát is pusztán jelentéktelenül formálisnak és naivan ironizálhatónak érezhetjük. Mindenesetre a hajdan elhangzott javaslatok tizenegy évvel később mégis megvalósultak, miáltal akkoriban nemcsak a címer, de az egész államszervezet megváltozott, és kezdetét vette a tragédia.

1923-ban az építész Häusler és az iparművészeti főiskola tanárát, Michael Powolnyt bízták meg az állami érdemrendek és medáliák tervének kidolgozásával. Persze a köztársaság hivatalos kitüntetésein rajta kellett lennie az államcímernek, ez vezetett a „madár”-ral kapcsolatos vitához, ahogy valaki az elnöki kancellárián egyszer egy aktában az osztrák sast nevezte, amellyel már nyilvánvalóan nem voltak nagyon elégedettek. Seipel kancellár mindenekelőtt azt hangsúlyozta, hogy „a sas karmaiban látható szimbólumokat a külföld bolsevik szimbólumokként kezdte értelmezni”. Tetszett neki az ötlet, hogy az állam újonnan létrehozandó ékítményei ne legyenek a hivatalos emblémákkal ellátva, hanem ebből az alkalomból tervezzenek egy új szimbólumot, amelyhez „idővel hozzászokunk (...) és amely egyúttal találóbb osztrák szimbólum lehetne”. Megbízták tehát a két művészt, hogy készítsenek megfelelő terveket. Häusler azt javasolta, hogy a kitüntetés közepén, azaz a sas helyén egy talpas kereszt kis zománcpajzs legyen, a „keresztos lovagok ősi jelképeként”. Ezzel szemben

Powolny megtartotta ugyan a sast, de megpróbálta bizonyos mértékig krisztianizálni, és glóriával körítette. Egyik javaslatot sem fogadták el. Häusler tervét Seipel úgy kommentálta, mint „piros-fehér-pirosra zománcozott nyomógombot”, amely ráadásul kínosan hasonlít a „Szent Sír rendjére”. A glóriát kommentár nélkül utasították el, és Seipel prelátus nyilvánvalóan Deix egyik előfutárának érezhette Powolnyt, mert azzal az ürüggyel, hogy javítson még a tervezeten, parodizálta a dolgot. Arra buzdította, hogy rajzolja át a sast, „tegye aránysabbá”, „dimenzionálja újra”, „kicsinyítse a karmai közti kalapácsot és sarlót”, zsugorítsa össze őket valamiképpen. Vezető politikusok és hivatalnokok sora vitatta a sast és a mindenkori változtatási javaslatokat, míg az ügyet végül cinikusan már csak így kommentálták: „A sas (az utolsó terv szerint) olyan, mint egy súlyosan beteg tyúk. Semmi jele az erőnek és a frissességnek” (Häusler). „Címermadarunk, mint mindenki tudja, súlyos születési rendellenességekben szenved. Mivel beteg tyúkként jött a világra, semmilyen körülmények között nem érdemelheti ki ezt a címet” (Klastersky miniszteri tanácsos).

Végül olyan rendjel született, amelyen meghagyták a sast olyannak, amilyen 1919 óta volt – és mint ismeretes, a kalapács és a sarló eltörlése, a glória, valamint a talpas kereszt is valósággá vált, az 1934-es fasiszta rendi állam új, osztrák szimbólumaként.

Az államcímerről folytatott időszerű vita során természetesen minden gondolkodó ember számára világos lett, hogy az állami felségjelek megváltoztatásakor nem pusztán a szimbólumok külső megjelenéséről vitatkoztak, hanem végső soron magáról az állam önértelmezéséről. Haider támadásából a címer, és ebből kifolyólag az államszerződés ellen, egyértelműen kiderült; természetesen a kevésbé kedvelt osztrák nemzetre és a Németországhoz való csatlakozási tilalomra célzott. De olyan politikusok számára, mint Vranitzky, Mock és Klestil, jóval problematikusabbnak tűnt ez a tény. Kijelentéseiket ennél fogva hajlamosak vagyunk bagatellizálni, és Ausztria már hagyományosan jelentéktelen, félresikerült önmeghatározási kísérletei közé sorolni, amelyekben a Második Köztársaság amúgy is oly gazdag.

Akár balfogások történeteként is olvashatjuk a hivatalos és félhivatalos osztrák szimbólumok históriáját. Az osztrák államcímer, már elfeledett fekete-piros-arany színszimbolikájával, nem az egyetlen, hanem csak az első példa ebben a történetben.

Amikor az 1947-es pénzügyi reform idején a birodalmi márka helyett a schilling lett az osztrák fizetőeszköz, az új schillingérmére értelemszerűen olyan szimbólumot kerestek, amely a fiatal köztársaság akkori szituációjának megfelelt. Albin Egger-Lienz festőművész *A földműves és az ördög* című képének egy részlete mellett döntöttek. Számos érv szólt e választás mellett: Egger-Lienz osztrák festő volt, bizonyos tekintetben „a szülőföld művésze”, s ha téves volt is a feltételezés, hogy olyan esztétikát látszott képviselni, amely azoknak felelt meg, akik nem sokkal korábban a még közkeletű vér és föld kliséken nevelkedtek, a kiválasztott képrészlet, a magot lendületesen szóró paraszt alakja, mégis olyan szimbolikával bírt, hogy az osztrák jegybank a művészet történetéről mit sem sejtő hivatalnokának első pillantásra is magától értetődően jellemezhetette az 1947-es szituációt. Elkészítették az érméket, és forgalomba hozták. Először a



művészettörténészek röhögtek halálra magukat, aztán a művelt polgárok, s végül a külföld. Évek múltán az osztrák hatóságok is felismerték: Egger-Lienz képeről nem a földműves, hanem tévedésből az ördög került az egyschillingesre. Fatális szimbolika, amely tartalmazott egyet s mást Ausztria legújabb kori történelmének igazságából, de senki sem gondolt ilyesmire. Az egyschillingest kivonták a forgalomból, és helyette egy újat, a még ma is használatban lévővet zettek be. Ennél az új érménél biztosra mentek: csak semmi művészet, amiben az ember nem ismeri ki magát, inkább egy osztrák klisé. Mivel az a műalkotás, amellyel korábban próbálkoztak, a természet egy részletét mutatta be, kerestek egy klisé, amely önmagában a tiszta természet, mindenféle művészet nélkül. Az új egyschillingest egy havasi gyopár díszíti. A havasi gyopárban valóban nincs semmi hátsó szándék, semmi rejtett tartalom, nem ad okot semmiféle félreértésre. A félelem azért iszonyú mélyen lakozhatott: röviddel ezek után Ausztriában védetté nyilvánították a havasi gyopárt. Csak a naiv lelkek nem találják a schilling előtörténetében összefüggéseket. Ez a törvény, amely a havasi gyopárt, a schillingszimbólumot védelem alá helyezte, talán azt jelenti: Ausztria gazdaságpolitikai értelemben természeti rezervátummá nyilvánította magát. Akkor már régen meghozták a központi gazdasági döntést: azok devizájából szeretnének megélni, akik az ausztriai rezervátumban töltik szabadságukat. Hogy közben mit vernek a schillingre, végül is teljesen mindegy. A schilling amúgy sem szuverén pénznem: legott rögzített paritásba lép azok pénznemével, akik a szabadságra érkezők zömét alkotják, nevezetesen a németekével. A havasi gyopár így a Kauri-kagyló vagy a Monopoly-Money lidércszerű variánsa lett, amit elvesztegetés céljából azoknak a vendégeknek osztottak szét, akiknek valódi pénze már a kasszába került.

Egy államnak nemcsak saját pénzre van szüksége, legyen az szimbolikus vagy szimbólumokkal ellátott, hanem himnusra is. A minisztertanács 1946. április 9-én hozott döntése, mely szerint pályázatot írnak ki egy osztrák himnusra, nem volt túlságosan szerencsés. Az oktatási miniszter, Felix Hurdes elnöklétével irányított bizottságnak kellett a beküldött munkákat elbírálni és döntést hozni. „A beküldött ajánlatok többsége azt az általános nézetet képviselte, hogy a legjobb megoldás is csak gyenge szurrogátuma lehet Haydn halhatatlan és felülmúlhatatlan melódiájának.” (Hurdes) Haydn szerzeménye köztudottan három szövegvariánssal létezett: mint a régi „Császárhimnusz”, mint az Első Köztársaság himnusza Ottokar Kernstock szövegével, és mint az úgynevezett „Németország-dal” („Deutschland, Deutschland über alles...”). Elsősorban azért, mert a Haydn-himnuszt terhelte, hogy „Németország-dalként” is funkcionált, és „a nemzetiszocialista gyalázat miatt elviselhetetlenné” lett, a zsűri nem merte minden további nélkül elfogadni, de eltekinteni sem akart tőle. Vagy-és-vagy. Ennélfogva a zsűri Mozart szövetségi dala és Ottokar Kernstock szövege mellett döntött („Sei gesegnet ohne Ende”), amelyet az Első Köztársaság Haydn-himnuszához írt. E döntés feloldhatatlan ellentmondásnak tűnhet, holott önmagában logikus és kis iróniával még találó is: a régi Haydn-himnuszt szerették volna, de a náciizmushoz fűződő aggasztó kapcsolata miatt, amelyhez persze köztudottan Ausztriának saját akaratából soha semmi köze nem volt, nem szavazhattak a náci által felhasznált zenére. Így aztán a mellett a szöveg mellett dön-

töttek, amely erre a zenére készült, jóllehet tartalmazza a veszélyes sorokat: „Deutsche Arbeit, ernst und ehrlich / Deutsche Liebe, zart und weich / Vaterland, wie bist du herrlich, / Gott mit dir, mein Österreich!”. Ezeket persze szükség esetén el is lehet törölni, mint ahogy az Első Köztársaságban is meghúzták már a Kernstock-himnuszt – a következő sorok miatt: „Österland bist du geheissen, / und vom Osten kommt das Licht”. (Akkoriban azt írta a Munkáslap, hogy Vaugoin alkancellár nem szereti hallani: Keleten a fény, Nyugaton meg a helyzet változatlan, ez neki „túlságosan ellenszenves”). És hogy Kernstock a náció által nagyrabecsült horogkeresztes dal szerzője volt, semmilyen szerepet nem játszott, hiszen valójában nem róla volt szó. Olyan megoldást kellett találni, amelybe a Haydn-himnuszt vissza lehetett venni. Az pedig világos, hogy Haydn nem volt náci. A náció csak kihasználták. Miként Ausztriát is. Ezért aztán az osztrák szövetségi himnusz zsűrije elhatározta magát Haydntól: az antifaszizmus jeleként, antifasiszta akarat bizonyításaképp. Magyaráznak ez már elegendő volt. A zsűri így antifasiszta megfontolásokból a „Horogkeresztes dal” szövegírója mellett döntött, mint világosan látható, tisztán antifasiszta megfontolásokból. Egyértelműen megmutatkozott tehát az a mechanizmus, amellyel Ausztria már akkoriban megkezdte a maga mentését: nevezetesen olyan szimbolikusan antifasiszta megnyilvánulásai voltak, amelyek szüntelenül fasiszta kontinuitásba bonyolódtak.

A zsűri döntése, amelyet a konzervatív Hurdes elnökletével hoztak, egyébként a szocialisták körében is támogatásra lelt, például az első osztrák szövetségi elnök, dr. Renner, akit csak „Anschluss-Rennerként” ismert mindenki, a következőt hangoztatta: „Az, hogy a Német Birodalom Haydn zenéjét anektálta, kimondott illetlenség volt, és már épp itt lenne az ideje, hogy ezt a zeneileg különösen nagyra tartott melódiát ismét visszanyerjük hivatalos, osztrák himnuszunknak.”

Mint köztudomású, a „visszanyerés” nem sikerült, és emiatt „szükségmegoldást” kellett találni: Paula von Preradovič szövege („Land der Berge, Land am Strome”), és a korábban még a Mozartnak tulajdonított, közben mégis apokrifnek minősített Szabadkőműves-dal, „Brüder, reicht die Hand zum Bunde” mellett döntöttek. De a bevallott „szükségmegoldás” mellett a „daccmegoldás” is szerepet játszott: a szöveg és a dallam éppoly kevésbé illett egymáshoz, mint a zsűri első döntésénél, ezért egy bizonyos Viktor Keldorfer fáradságos munkája kellett ahhoz, hogy az állítólagos Mozart-művet Preradovič szövegével „összehangolja”. Ezért aztán nem meglepő, hogy idővel, pontosan 1951-ben, újból nekirugaszkodtak, hogy a Haydn-himnuszt tegyék az osztrák szövetségi himnusszá. „A lakosság egyre szélesebb rétegei követelik, hogy a Haydn-himnusz legyen az osztrák nemzeti himnusz.” Az aláíró képviselők (dr. Gorbach, Ludwig, Geisslinger és társaik) az oktatásügyi miniszternek szegeztek a kérdést: „Hajlandó-e az Oktatásügyi Miniszter Úr megfelelő intézkedéseket tenni annak érdekében, hogy az osztrák nemzeti himnusz ismét a Haydn-himnusz legyen?”

Hurdes miniszter hajlandó lett volna. Válaszában elismerte, hogy „az új osztrák nemzeti himnusz eddigi ötéves fennállása alatt csakugyan nem lett sajátja szülőföldünk széles tömegeinek. De nem is lehetett másra számítani.” Hurdes újabb fáradozásai mindenesetre megghiúsultak, legfőképpen a minisztertanács véleménykülönbségei miatt.

Mindennek hatását továbbra is érezzük, persze észrevétlenül, öntudatlanul, mégis konzekvens tévedésekben. Ugorjunk a jelenbe és kapcsoljuk be a televíziót! Alig egy hete kezdődtek Albertville-ben a téli olimpiai játékok, és máris „éremeső hullt Ausztriára”, éspedig, ahogy Bergmann sportriporter mondta, „minden ötvözetben”, és amely „ötvözetek” közül különösen az aranyakra vagyunk büszkéek. „Fiúk, ha ez így megy tovább”, mondta dr. Bergmann az ORF olimpiai stúdiójában összegyűlt olimpikonoknak, „himnuszunk akár még sláger is lehet”. De mégis, melyikre gondolhatott? Egy osztrák bobversenyző ezen a napon nyert ezüstérmet, s mint később tudomásunkra hozta, különösen meghatódott, hogy az emelvényen állva hallgathatta a himnuszt. „Lássuk csak”, mondta dr. Bergmann. Snitt. Az osztrák rödlis meghatott arccal áll az emelvényen – az aranyérmet egy német versenyző nyerte –, és felhangzik a Németország-dal. Snitt.

További osztrák módon sikertelen példa, az osztrák szuverenitás bizonygatására: a hetvenes években Kreisky, az akkori szövetségi kancellár azzal fordult az osztrák nemzethez: ahol van nemzeti válogatott és nemzeti bank, ott nemzetnek is lennie kell. Kreisky, a szociálpártnerség heves adeptsza valószínűleg nagyon is tudatosan felejtette ki a felsorolásból az osztrák alkotmány szerinti legfontosabb intézményt, amely szintén rendelkezik a „nemzeti” prefixummal: az osztrák nemzeti tanácsot. Nagyon jól tudta, hogy ez a szociálpártneriek által kieszközölt és határozatok jóváhagyásának céljából létrehozott szerv alkalmatlan a nemzeti szuverenitás illusztrálására. De könnyedén odavetett tréfás megfogalmazása kellőképpen önmagáért beszél: az osztrák válogatott labdarúgócsapat ugyanolyan színű mezben játszik, mint a német nemzeti tizenegy. Az Osztrák Nemzeti Bank pedig a pénzügyi politikát tekintve teljes mértékben a német márkától függ, olyannyira, hogy e bankot alapjában véve a német Bundesbank fiókjának is tekinthetnénk.

De a Második Köztársaság önabrázolás-történetének itt szellemesen előadott eseményei mégiscsak jeleznek valamit: közös irányultsági pontjuk, amely egyben az osztrákok fixa ideája is – Németország. Ezek a „balfogások” objektívek, ezért nem oly ártatlanok. Teljes joggal jegyezte meg, ha nem is úgy gondolta, az osztrák legfelsőbb bíróság egykori elnöke, Edwin Loebenstein a „40 év Osztrák Köztársaság – 30 év államszerződés” egyik ünnepi gyűlésén: Ausztria sajátos értékét úgy tehetjük érthetővé, „ha eltekintünk bizonyos balfogásoktól, amelyeket el kellene inkább felejteni, a külföld előtt pedig sajnálatos hibákként értelmezni, az elmúlt évtizedekben, úgy gondolom, ez alapvető mértékben sikerült.”

Freud szerint a hibaelkövetés a tudatos szándék és az elfojtás közti kompromisszum során következik be. És mivel Ausztriában az elfojtás olyannyira eleven, és olyan, egyre kínosabb hibákban mutatkozik meg, hogy soha nem felejt el figyelmeztetni bennünket: „Jobb lenne inkább felejteni!”

Ausztriában az ismétlődéseknek nincs terápiás hatásuk mintegy az „emlékezni – megismételni – feldolgozni” értelmében, inkább az „elfelejteni – megismételni – a külföldnek magyarázkodni” elv alapján történik minden.

Jóllehet minden történelmi tapasztalatnak ellentmondani látszik az a higadtság, ahogyan Ausztria minderre reagál, ám ez – különös módon – maga is történelmi tapasztalat terméke: nevezetesen, hogy az osztrákok az eddigi ka-

tasztrófákat viszonylag veszteségek nélkül élték át, és személyes folyamatosságukban találhattak megváltást.

Hermann Friedl *A kérgesedés, avagy Bieringer hivatalnok életéből* című elbeszélésében ezt igen pontosan és paradigmatikusan ábrázolja: Bieringer a Monarchia idején lesz tisztviselő, átéli a Monarchia végét, a köztársaság kikiáltását, annak végét a rendi államban, Ausztria teljes megsemmisülését a nemzetiszocializmus alatt, annak is a végét, végül a Második Köztársaság kezdetét. Bieringer hivatalnoki pályafutása mindenestre cezúra nélkül alakult, és egy idő után világgossá vált az államtanácsos számára: ahogy a dolgok változtak, az elintézetlen akták az asztalán mindig újra egy olyan jövő felé mutattak, „amit már régen el kellett volna intézni, hiszen a külső események is minduntalan arra irányultak”. Hermann Friedl elbeszélése valójában pontos parabolája annak születésének, amit ma „Ausztria-tudatnak” nevezünk, s amely lényegében abból a bizonyosságból táplálkozik, hogy egy osztrák soha nem lehet vétkes a történelemben, mert rendeltetése a jövő. Bieringer államtanácsosnak ez adott biztonságot, és neki lett igaza. Náci társutassága sem árthatott neki. 1945-ben kérdőíveket kellett kitöltenie. Az amerikaiakat gyerekesnek tartotta, mert olyasvalamibe fogtak, ami túlnőtt rajtuk. De egyik kérdőíven sem akadt fenn. Egy már hagyományosnak számító, igazi osztrák elv lépett érvénybe: kövessük a betűket, de saját mércénk szerint értelmezzük azokat.

Katasztrófális kontinuitások és ismétlődési kényszer – ez az, amit Ausztriában hagyománynak neveznek. Önfenntartás és hivatástudat egy és ugyanaz, eljárás módjuk a saját mérce szerinti értelmezés, céljuk pedig: nem fennakadni!

Az irodalmi alak, Bieringer karrierje éppen úgy alakult, mint azé a Michael Powolnyé, akit már mint művészt korábban megismertünk, és akit az Első Köztársaság érdemrendjeinek megtervezésével bíztak meg. A Monarchiában többek között ő tervezte a császárkoronás kávácsészéket, de a Bécsi Ügetőpálya császári tribünjének frízét is, a rendi állam idején a Dollfuss-szarkofágot, a náci idején a Wehrmacht-épület homlokzatát, a sast a horogkeresztrel, a Második Köztársaság idején a schillingérmét (az ördögöset), és mindenekelőtt a „Soha nem elfelejteni” feliratú emlékmedáliát.

Mit ne felejtünk el soha ennyi minden után? Azt, hogy Ausztria levonta a maga következtetését a történelemből. Mégpedig: inkább felejtetni – ismételni – a külföldnek magyarázkodni.

A Második Köztársaság katasztrófái még pusztán szimbolikusak: „A havasi gyopár”, olvashattuk az osztrák újságokban, „kipusztulófélben van”.

BABOS KRISZTINA fordítása

## MENASSE-TRILÓGIA, RECYCLINGGAL

A mai osztrák középnemzedék, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján született szerzők<sup>1</sup> világirodalmi paradigmában is igen nagy jelentőségre szert tett derékhadát szemlélve, mindenképp ki kell jelentenünk, hogy Ausztriában, az osztrák irodalomban valami megint történni látszik. Mert nem csupán arról van szó, hogy egyes nevek és e nevek fémjelzte művek már most fogalommal válnak az új századvégi-ezredvégi irodalom történetében, de arról is, hogy a külön-külön megvívott poétikai harcok eredménye némi relevanciával felruházható köztes olvasással olyan közös horizonton válik igen gyors ütemben tárgyalhatóvá, amelyen az össz-irodalomról máris egyfajta össz-benyomás, Peter Handke kedvenc szóhasználatát idézve, „kép” vehető le. Meggyőződésünk, hogy nem az egyes művekből elvonatkoztatott, úgynevezett sajátos „osztrák” irodalmi jegyek absztrahálásából, felsorolásából kell létrejönnie egy irodalom, egy hagyomány köztes képének, erre különben az osztrák irodalomtudomány (a némettől való elkülönülés igényétől vezéreltetve) igen érzékeny, legutóbb Wendelin Schmidt-Dengler erősen koncepciózus, az 1945 utáni osztrák irodalomról szóló előadás-gyűjteményében antropológiai diszciplináris vizsgálatok tárgykörébe utalta az önmagában is ellentmondó: *mi az osztrák a német nyelvű irodalomban?* kérdést.<sup>2</sup> A hagyományok újrafelvétele, átírása és ismétlése során alakuló mechanizmusokra történő rákérdezéssel, a közte és a nóvumként leírható beszédmódok közti feszültség interpretálásával, illetve a közös megszólítás alá eső terenumok egybeírásával, véleményünk szerint, eredményesebben alakítható e kép. E dolgozat kereteit meghaladná e kísérlet extenzív demonstrálása, de azt mindenképp meg kell jegyeznünk, hogy az osztrák középnemzedék kedvenc tartózkodási helye a *regény* válaszútjain jelölhető ki, amelynek újabb, lehetséges beszédmódjaiban formálódik tovább az osztrák hagyomány, identitás, kultúra, történelem (és politika) problémaköreinek együttese. Közös pontjuk lehet továbbá a rendszeres esszézés, a regényeket megelőző tájékozódás és iránykeresés kísérleti terepe, ahol nem átallnak merész hangon reflektálni, bár Thomas Bernhard óta miért is kellene visszafogottnak lenniük, bárminemű, de leginkább kínos, nemzeti és politikai kérdésre. Onnan azután vissza a regényhez, az irányultság teljes kört zár be, hogy a valós világ reáliáinak (esszé)-tapasztalatai párhuzamosan létező, fiktív, lehetséges világokban váljanak kimondhatóvá. Köztes szempontjuk, mondhatnánk azt is, nézetük: a történetmondás. Az osztrák irodalom prózájának elszövegesített, cselekménykioltó, leíró, nyelvellehetetlenítő fázisa után (Bernhard, Bachmann, Handke, Rosei neve itt a mérvadó) a fellelegzés a nyolcvanas évek második felében történt meg (itt viszont Fian, Hackl, Haslinger, Köhlmeier, Menasse, Ransmayr, Schneider, Schrott nevét kell megjegyeznünk).<sup>3</sup> A magyar olvasó bizonyos értelemben

<sup>1</sup> Legújabbban a „harmadik generáció” elnevezéssel illeti őket az osztrák irodalomkritika, lásd Klaus Zeyringer *Österreichische Gegenwartsliteratur. Ein Porträt in 13 Bildern* című esszéjét. (In: *Österreichische Autorinnen und Autoren. Debuts der letzten zwanzig Jahre*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1995.)

<sup>2</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur von 1945 bis 1992*, Residenz Verlag, Salzburg-Wien, 1995.

<sup>3</sup> A probléma körüljárásához lásd még a *Változatok a monomániára. Osztrák irodalom/Peter Handke/Az ismétlés* című dolgozatomat a Tiszatáj 1996/6. számában.

kitüntetett pozícióból szemlélheti a mai osztrák irodalom igen radikális átváltozásait, legalábbis ami az újra végigmesélhető történetek iránti vágyat és annak beszédaktusait illeti. Nem csupán folyóiratok szenteltek e témának nagyobb teret az utóbbi években (a legfontosabbak talán: *Alföld*, 1995/4., *Magyar Lettre Internationale* 1995/nyár, *Tiszatáj* 1996/6.), olvasható Hima Gabriella elsősorban informatív gazdagsága miatt jelentős (és hiánypótló) esszékötete az osztrák prózáról (*Tu Felix Austria*, Széphalom, 1995), és ha valóban most a regényírókra szorítkozunk, az utóbbi egy-két évben gyors egymásutánban meg is jelent magyarul e középnemzedék néhány fontos reprezentánsának munkája; Antonio Fian: *Schratt* (Pesti Szalon, 1994), Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ* (Maecenas, 1995), Robert Menasse: *A regény kora* (JAK-Jelenkor, 1995), Joseph Haslinger: *Operabál* (Magvető, 1996), Robert Schneider: *Álomnak fivére* (Frames, 1996). A többiek – Michael Köhlmeier, Erich Hackl, Raoul Schrott és Joseph Winkler a mindenképp bemutatásra érdemesek –, egyelőre fordítás hiányában, váratnak még magukra.

A következőkben az osztrákozó irodalmi olvasatok ellenében szeretném bemutatni, hogy ama bizonyos „harmadik generáció” tagjai közül miért épp Menasse lett – ha pillanatnyilag is – osztrák recycling-reprezentáns.

### 1. Menasse: bemutatás

Robert Menasse bemutatkozása után hat évvel, 1995-ben osztatlan sikert aratott. Mint az 1995-ös Frankfurti Könyvvásár *schwerpunktjének*, a mai osztrák irodalomnak reprezentáns alakja, ő nyitotta meg a rendezvénysorozatot. 1995-ben jelent meg trilógiájának befejező kötete, a *Csúszásirányváltó* (Schubumkehr), a frankfurti Suhrkamp Verlag kiadta másodközlésben a második regényét, *A regény korát* (Selige Zeiten, brüchige Welt), *Az elszellemtelenedés fenomenológiáját* (Phänomenologie der Entgeisterung) és *A tulajdonságok nélküli ország* (Das Land ohne Eigenschaften) című esszégyűjteményét. Ugyancsak a Suhrkampnál, Gerhard Fritsch *Farsang* (Fasching) című, időközben elfelejtett, a '45 utáni osztrák irodalomban azonban (Menasse „felfedező” utószava szerint) megkerülhetetlen eseteleíró könyvéről fújta le a ráakódott port. Wendelin Schmidt-Dengler pedig már említett összefoglaló munkájának kitekintő részében *A regény kora* jelentőségét és Menasse társadalompolitikai elméletének validitását tárgyalta. És nem utolsósorban 1995-ben jelent meg magyarul, Fürjes Gabriella kitűnő, az eredetihez finom hűséggel igazodó, a nyelvi határokat mesterien átfedő fordításában *A regény kora*.

Menasse kritikusai – regényeiről szólván – sietnek minduntalan a szerző orra alá döröglni, hogy le sem tagadhatja *poeta doctusi* mivoltát, mivel kissé átlátszó módon működtet korábbi receptek alapján bevált technikákat. Amihez nagyban hozzájárult az is, hogy Menasse huszonhatéves korában doktorált germanisztikából. Mégis csak tíz évvel később, 1990-ben jelentette meg doktori dolgozatának egy részletét, *A szociálparterség esztétikájáról* szólót (Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik), amelyben már akkor kidolgozott egy, a Claudio Magris által „konstruált”, az osztrák irodalmat megbéklyózó Habsburg-mítoszt felváltani, leváltani hivatott elméleti megközelítést, a „szociálparterség mítoszat”. Maga Wendelin Schmidt-Dengler, mint az egykori dolgozat egyik bírálója recenzálta a precízebb, finomított, érettebb változatot, melynek lényege, hogy az Ausztriára specifikusan jellemző szociálparterségi rendszer és az osztrák irodalom között olyan homológia áll fenn, amely mindenekelőtt bizonyos motívumokban és toposzokban jut kifejezésre. Klaus Zeyringer erről szóló elemzésében a következőket olvashatjuk: „A kapitalizmus a szociálparterség formájában nyerte el leghatásosabb formáját, mégpedig úgy, hogy Ausztria, ami a megvalósulást illeti, a kapitalizmuson belül az abszolút avantgárdot képviseli. A lényeges döntések ugyanis zárt ajtók mögött zajlanak, néhány személy kezében összpontosul a hatalom, és az mentes minden demokratikus kontrolltól. A po-

litikusok közti nézeteltérések csekély számban kerülnek nyilvánosság elé, így az emberek fejében a sorsszerűség, valamint a társadalmi, gazdasági és politikai fejlődés természettől meghatározott benyomása érvényesül és erősödik. Ez a kulturális életre, az irodalomra is kihat, és ez nyomja el a Habsburg-mítoszt.<sup>4</sup> Menasse Doderer regénytörredékének, a *Grenzwald*nak figuráját, Zenhammer főhadnagyot osztrák prototípusként elemzi: a „legsötétebbek” közül való, aki a „középszerűségből” érkezik és büntényeket fedez, csak hogy saját karrierje érvényesülhessen. Zenhammer főhadnagyot Menasse az 1986-tól számított osztrák „történet” előképeként kezeli. Zeyringer véleményezésében Menasse után Doderer könyvét anélkül olvasni, hogy közben ne a Waldheim-botrányra gondoljon az olvasó, nem lehet. A szövetségi kancellár Menasse számára pusztán idézetek és parafrázisok posztmodern produktuma. Ez a frivolitás nem hiányzik a Menasséről szóló történetekből sem. Állítólag a következőket válaszolta arra a kérdésre, hogy miért írta dialógusformában disszertációjának egyes részeit: „A dialógus a tudományos megnyilatkozás legitim formája: gondoljon Platónra, Senecára, Diderot-ra, Schopenhauerre...”<sup>5</sup> Menasse persze nem elégszik meg tételeinek szekunder megfogalmazásával, indirekt módon regényeibe is belerejti saját látéletét az osztrák identitás „állandó” válságáról. Elmélete szerint „a minden és a semmi identitása” eredményezi a konfliktusnélküliséget a szociálparterség társadalmában. Első regényében, az *Érzéki bizonyosságban* (Sinnliche Gewissheit) Menasse a következőképp modellálja elméletét: Roman Gilaniant, a regény elbeszélőjét „bevezetik” São Paulo éjszakai életébe, és kocsmákban, lebujokban, bárokban rendre összetalálkozik hazája fiaival, akik közül zsidó menekültek és ex-nácik egyaránt „harmonikusan együtt élnek és üzletelnek egymással”. A két szélsőség közti virtuális összekötőkapocs a nyelv: „Hogy milyen pozíciót foglaltak el a mondataikkal, az nekik teljességgel mindegy volt, készek voltak mindenkor ugyanazon frázisokkal az ellenkezőjét is állítani.”<sup>6</sup> Thomas Bernhard régi kérdése fogalmazódik és ismétlődik újra a szimbiózis kapcsán az *Érzéki bizonyosságban*: „Ez most komédia vagy tragédia?” Menasse *A tulajdonságok nélküli országban* apró poémokkal, polémikus arabeszkekkel, iróniával és keserűséggel mondja el véleményét Ausztriáról, „osztrák” irodalomról és identitásválságról, s ezt a problémát két döntési lehetőség közt az „entweder-und-oder”, a kizáró  *vagy*  művelet sajátosan osztrák megoldásával szimbolizálja: „[...] ha az osztrák nemzeti érzés genezisét vizsgáljuk: tulajdonképpen nem áll össze semmi meghatározhatóból, pontosabban, a klasszikus nemzet-meghatározások kölcsönös kizárásából tevődik össze. A vagy-és-vagyból áll. Német nyelvközösség vagyunk, amely elhatárolódik a német nyelvközösségtől. Ha külföldön németül beszélünk, utalunk rá, hogy osztrákok vagyunk, és elvárjuk, hogy jobban bánjanak velünk, mint a németekkel. Akaratunk szerint olyan polgári szabadságjogokkal határozzuk meg magunkat, amelyeket viszont nem mindenkinek szeretünk megadni. Ennélfogva szolidárisak vagyunk mindazokkal, akik rendelkeznek velük, ezért vagyunk szolidárisak például Fehér-Afrikával, és őrizzük határainkat a románokkal szemben. Kultúránkkal és történelmünkkel definiáljuk magunkat. Kultúránk a történelemmel való társalkodásból áll, a történelem pedig számunkra a felmutatható, örökölt kultúra. Semlegesek vagyunk, de vannak kötelezettségeink, s ezáltal képesek vagyunk egyik napról a másikra új törvényeket hozni, hogy lehetővé tegyünk a hadianyag-szállítást országunkon keresztül, anélkül hogy semlegességünkön csorbát ejtenénk. Igencsak különlegesek vagyunk, de térden és alázatosan könyöröge csúszunk Brüsszelbe...”<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Klaus Zeyringer: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre*, Tübingen, 1992.

<sup>5</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: *Einige Bemerkungen zu Robert Menasse*, in: *AZ*, 1990. 5. 19.

<sup>6</sup> Robert Menasse: *Sinnliche Gewissheit*, Rowohlt, Hamburg, 1989.

<sup>7</sup> Robert Menasse: *Das Land ohne Eigenschaften. Essays zur österreichischen Identität*, Sonderzahl, 1992. Az esszé részletet Babos Krisztina fordította.

## 2. Egy trilógia rekonstrukciójához

Robert Menasse innen-onnan, de legfőképp Hegeltől és a repüléstechnikától kölcsönzött, egybegyűjtött, szétválogatott és újraformázott fogalmaival – mint „sinnliche Gewissheit” (érzéki bizonyosság), „Entgeisterung” (elszellemtelenedés), „Schubumkehr” (csúszásirányváltó) – kíméletlen kritikát gyakorol a XX. század végére még úgy-ahogy elevickélt, de már tökéletes impotenciában szenvedő szellemiség felett. A világot megjobbítani képes szellem és annak idealisztikus hite e fogalmak és fogalomegyüttesek tükröztesítésén keresztül Menasse regényeiben keserű satírává alakulnak, elég csak a regényszövegek kontextusán keresztül a mindenkori jelenvaló világ eseményrendszerére mutatni, hiszen ha a világ tudja, hogy változnia kell, és a változásra mégis képtelen, akkor az emberiség szellemi tevékenysége egészen egyszerűen botrány. Menasse tisztában van azzal, hogy ha egy filozófiai tézist konyhafilozófiai szinten bizonyítana, nem is egy, de mindjárt három regényen keresztül, akkor regényírói kvalitása igencsak megkérdőjelezhetővé válna, hiszen a tisztán filozófiai regény kora régen lejárt, másrészt a regény, ha valóban csak alkalom, eszköz téziseinek demonstrálása érdekében, nem pedig a „valóság” még felderítetlen tájait térképezi fel epikai nagyságrendjének megfelelően, elveszti műfaji jelentőségét, és absztrakt jelentéshordozóból pusztán jelentésközvetítővé degradálódik. Menasse nem is téziseket illusztrál regénycselekményben, nem témája a világ megjobbítása, az pusztán szólam, fixa idea, látszat (a regényben), hanem elmeséli annak egy lehetséges történetét: leveszi a polcról *A szellem fenomenológiáját* Hegeltől, felüti a tartalomjegyzéknél, és visszafelé olvassa. Ha már a folytatásos szellemi termékek korát éljük, miért ne lehetne eljátszani a hegeli filozófia folytatásának lehetőségével?

Kiindulópontja a trilógiában a következő: Hegel idealista nézetének idézése az abszolút szellem megvalósulásáról anakronisztikus jellege következtében, Jürgen Engler kifejezését kölcsönözve, satírrjátékká módosul.<sup>8</sup> Hogy beszélhetünk-e még itt a század- és ezredvégen, éppen a káosz újrafogalmazódásakor a történelemnek arról a hitéről, hogy értelmes és céltudatos tartalommal rendelkezik, több mint kétséges. „Az emberiség legnagyobb tévedése a történelem volt”, mondja Menasse az 1995. évi frankfurti könyvvásár megnyitóján.<sup>9</sup> Az abszolút szellem megvalósulásának semmi esélye, Hegel idézése cirkuszi show. Menasse viszont nem áll le a posztmodern nihilizmus „itt a vége, fuss el véle”-tendenciájánál, fitorogva és fityiszt mutogatva újra és újra kezdi a történelem történetét, mert a történelemnek, a művészeteknek nem lehet vége, ha egyszer elkezdődött: *the show must go on*, a megváltozott, az így vagy úgy alakult viszonyoknak megfelelően. Vagy Leo Singer búcsúszavaival *A regény kora* végén: „Amíg az emberek angyalokat állítanak a sírokra [...], nincs vége a történelemnek. Nincs vége.”<sup>10</sup> A szellem apokalipsziséről terjesztett prófécia, mint ahogy az ellenkező töltetű, esetünkben a Hegel újraíró regény-szüzsé, a világ számára egyformán felesleges ideák. Mert a világ lehet, hogy olyan, amilyennek leírják, de erről a világról nem vesz tudomást. „Leo az íróasztalán álló vastag könyveket nézte. Mit változtattak meg? Semmit. Mit értek el? Semmit. Még azt sem, hogy elolvassam őket. És hányan dolgoztak évekig, akiknek a munkáit még csak

<sup>8</sup> Jürgen Engler: *Geist und Leben – spiegelverkehrt*, in: neue deutsche literatur, 1992/Juli

<sup>9</sup> Robert Menasse: *Geschichte war der grösste Irrtum*. Rede zur Eröffnung der 47. Frankfurter Buchmesse 1995, in: Die Fachzeitschrift des österreichischen Buchhandels 21/1995.

<sup>10</sup> Itt kell megjegyeznünk, hogy a német nyelvben a *történelem* és a *történet* szavakat egyaránt a *Geschichte* szó fejezi ki, és ennek asszociációs körét Menasse tökéletesen uralja. Már az *Erzéki bizonyosság* azzal zárult, hogy „azért mégsem mondtunk el mindent”, így *A regény kora* közvetíti – maga is nyitott struktúrával – mindazt, ami előzőleg csupán „jelezve” volt, és a *Csúszásirányváltó* teszi ki az egész időközben trilógiává alakult történet végét jelző feliratot, mert ez a történet és a történelem 1989-ig tartó, kelet-közép-európai szakasza egyetlen pontba összefutva zárultak egymásra.



nem is ismerem? Mit értek el szorgos munkájukkal? Semmit, még azt sem, hogy ismerjem a nevüket, gyakran még professzori rangig sem vitték valamelyik filozófiai intézetben.”

Menasse világa az originalitás kétségbevonásával és az elméleti rendszerek felesleges ségének tényén ironizálva, a rosszul elsült megvalósulási kísérletek egy lehetséges történetét modellálja, amely modellben idézet a figurák élete, idézet a világ, amelyben mozognak, idézet maga a regény, idézet az *histoire* és idézet annak *discourse*-a egyaránt. Minden a történet és a beszédmód kérdésévé lesz: lehet-e még valamivel is újat teremteni? Menasse regényeiből kioltotta ezeket a problémákat, mert „kezdetben volt a másolat”.<sup>11</sup> Ezzel a Leo Singer–Robert Menasse mondattal kerül idézőjelbe az idézőjel, és hogy a posztmodern idézéstechnika alól is kicsússzon a talaj, e „kezdetben volt a másolat” filozófiai gondolatmenetét (Hegel visszafelé) Menasse megírja a trilógia középpontját képező fiktív mű valóságos változatát, Leo Singer pusztá kijelentéseiben és monológjaiban létező értekezését, *Az elszellemtelenedés fenomenológiáját*. Menasse életre kelti hőseit, életrajzot kerít köré, amely meg is jelenik az értekezés lenyomata mellett a *manuskripte* című osztrák folyóiratban.<sup>12</sup>

A téma és a rendszer – rendszerszerű rendszertelenségre kell gondolnunk! –, amelyben Menasse ötletét precízen végigírja, az elszellemtelenedési folyamat témája és rendszere. Leo Singer, az önjelölt filozófus és Hegel-szakértő próbál meg érvényt szerezni a világról tett ez irányú kijelentéseinek a Menasse-trilógiában. Az első regény, az *Érzéki bizonyosság* szövegimmanens és metaszintű kijelentéseit figyelembe véve, valóságot szimuláló „bevezető” szövegnek tekinthető. („Előszó, ami a majdani regényhez vezet, ugyanakkor végeredmény, amihez a regény mozgása kell hogy eljusson” – mondja Roman a regényéről.) Roman, az egyes szám első személyű narrátor, a São Pauló-i egyetem német tanszékének tanára, a szó szoros értelmében vett, a brazil sémáktól teljesen független, unalmas, hétköznapi életének tudósítója. Szellemi munkát végezve mindenképp egyetemi körökben kívánt maradni, és ezért, hiába a doktori fokozata, kénytelen volt valahol külföldön állást vállalni. Grammatikai, kauzális példamondatok gyártása közben monologizál, és éli a maga „érzéki bizonyosság”-stádiumát: „Szenvedtem saját ürességem miatt, amely kultikus idegességgel betöltésre várt, céltalanságom miatt, amely gyaloghintójában gögösen ülve a korszellem hordozóira várt...”, vagy egy gyakori visszatérő képet idézve: „Életem meddő volt, mint egy halott fa koronája.” A külső cselekmény: női nevek és kocsmák váltogatása, szeretkezés, onanizálás és történetgenerálás. A belső tartalom: kínlódás a hétköznapivá zsugorodott szellem kiteljesedésének korlátai miatt, töprengések egy regény megírhatóságának kritériumairól, a véletlenek misztifikálásának szükségszerűségéről. Roman egyetlen vigasza a regénnyel való bíbelődés. A minduntalan ismétlődő félbehagyás és megakadás a következő problémára vezethető vissza: „Az a természetes kép, hogy mielőtt munkához kezdenék, tisztában legyek először is a hogyannal, kaotikussá lett az egész elképzelésekor, és félni kezdtem a félresiklástól. Minden gondolatom, minden ötletem, amit lejegyeztem, csak növelték a részletek zűrzavarát, és semmi rendet

<sup>11</sup> Leopold Joachim Singer: *Phänomenologie der Entgeisterung*, in: *manuskripte*, 1991/111. ill. Robert Menasse: *Phänomenologie der Entgeisterung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

<sup>12</sup> „Leopold Joachim Singer, született 1936-ban, Bécsben. Szüleivel 1938-ban a braziliai São Paulóba emigrált, ahol ma is filozófusként tevékenykedik. *Az elszellemtelenedés fenomenológiája* először a São Pauló-i Minerva Editionnál jelent meg 1983-ban. Singer Robert Menasse *A regény kora* című regényének főalakja, a regény idén jelenik meg a Residenz Verlagnál.” (A már említett *manuskripte* c. osztrák folyóirat „E számunk szerzői” rovatából.) – A csavaros mű-alkotás lényege, a Menasse-játék fondorlata a regény magyar változatában nem érvényesül, mert míg az eredeti kiadás az utolsó lapon felhívja az olvasó szíves figyelmét, hogy utánanézhethet Leo Singer azon írásának a *manuskriptében*, amelynek gyakorlati megvalósíthatatlansága témaként szerepelt a regényben, és amely, mindennek ellenére, fondorlatos mű-véletlenek sorozatos mű-érintkezésének köszönhetően mégis létrejött, addig ez a figyelmeztetés a fordítás utolsó lapjáról elmaradt.

nem voltam már képes bennük felismerni.” Roman kedvenc figurája az a Leo Singer, aki az Esperança bárban az érzéki bizonyosság tanait hirdeti, és róla veszi a mintát egy szellemi ember tragikus kimenetelű történetének megírásához. Ez a regény lesz *A regény kora* Leo Singer főszereplésével, a mindentudó narrátor visszavarázsolásával, aki csak azzal nem tud mit kezdeni, amivel az „eredeti” szerző, Roman; hogy hogyan is függenek össze dolgok, történetek, motívumok egymással. És itt kezdődik Robert Menasse játéka, aki először a fikció valószerűsítésével a regény regényét írja meg, az élet „véletleneinek” ironizálásával, a tudatos komponálással pedig magát a regényt (nem felejtve el az olyan lehetőségeket sem, mint Roman szerepeltetését, bizonyos történetrészletekre történő visszautalásokkal). Menasse innen továbblépve Leo Singer nevében megírja annak szekunder művét, és végezetül a zárórész újra Roman történetét veszi fel, szó szerint, videokamerával. Nincs narrátor, csak képek, egymástól teljesen független, rendszertelen összefüggések, motívumok és történetek. Menasse játéka tudatosan anakronisztikus, különösen *A regény korából* „ordít ki”, ahogy feltámadni készül a regény széles epikai íve, a pozíciójába visszahelyezett mindentudó elbeszélő, aki állandón elemez, boncol, magyaráz és félreérthetetlen jelentésrétegekbe vezet szinte már súlyosan didaktikus módszerével az olvasót. Karl-Markus Gauss jellemzésében *A regény kora*: „Az epikai nagyobb formák újraélesztése és a reménytelenül széthullott világ összefüggésének helyrebillentése a regény totalításában.”<sup>13</sup> Az eredmény mindenképp kettős: Menasse regényei egyszerre teremtik meg annak illúzióját, hogy ez az eleve kudarcra ítélt kísérlet véghezvihető, legfeljebb a végeredmény már nem az lesz, amit elvárhatnánk (némi relevanciával ellátott egység-felmutatást).

A részek viszonya az egészhez (a regény eme egység-keresésében, a Menasse-poétikában) a következőképp alakul. Mindhárom regénynek megvan a maga saját, egyszerű cselekményrendszere, ahova mesteri szerkesztéssel különböző melléktörténetek kapcsolódnak. Az olvasó akár egy szuszra végigszaladhat Menasse könyvein, jót szórakozhat a Woody Allen filmjeiből ismert pszichopata hősök banális bukácsolásain,<sup>14</sup> és közben még intellektuális vágyait is kiélheti, mert ebben a már sokat idézett idézet-világban nagyszerűen felismerhetővé lesznek bizonyos máshonnan már ismert elemek: festmények, könyvek, történetek, figurák. A *Csúszásirányváltó* egyes fejezeteit mottók vezetik be, és közülük rögtön az első – „Ha valamiről azt hisszük, hogy újra felismertük, az csak annyit jelent, hogy igencsak feledékenyek vagyunk” – figyelmeztet Menasse idézet-csapdáira. Vagy Proust kőzismert madelaine-jelenete, körítve a Combray-i gyermekkor emlékképeivel, amelynek hosszas idézése után Romannak meg kell állapítania, hogy „amit olvasott, képes volt úgy elmondani, mintha azt maga élte volna át, és amit viszont ő élt át és elmesélt, arról maga is azt kezdte hinni, hogy csak olvasta.”<sup>15</sup> Menasse ezzel túlságosan is konstruktív mű-szövegvilágokat teremt, ahol már nehéz lavírozni rész és egész „természetes” viszonya között, mert az egyes, technikai tudásról tanúskodó epizódok olyannyira önállóvá sikerednek – a narrátor mesélő kedve partalan –, hogy úgy tűnik, mintha a főcselekmény nem is létezne, esetleg kerettörténetté súlylyedne vissza.

A trilógia mégis éppen konstruktív erejénél fogva lesz izgalmas. Ha rekonstruálni próbáljuk a három regény hagyományt idéző látszat-egységét, ugyanezen játékszabályok figyelembevételével kell dolgoznunk. Hiszen ha egy művön belül az illúziókeltés destrukcióba fordul, a hármasság klasszikus értékrendjének megismétlésében is egyfajta Menasse-tréfát kell feltételeznünk. Az első regény, a maga egzisztenciális és elméleti problémáival (a szellemi ember létjogosultsága az elkurvult világban, illetve az elbeszélő

<sup>13</sup> Karl-Markus Gauss: *Ein grosser österreichischer Roman. Kontroverse zu Robert Menasses Roman „Selige Zeiten, brüchige Welt”*, in: *Literatur und Kritik*, 1991/259–260.

<sup>14</sup> Lásd Singert az *Annie Hall*-ban.

<sup>15</sup> Robert Menasse: *Schubumkehr*, Residenz Verlag, Salzburg–Wien, 1995.

lés nehézségei), plusz a mindennapiság tematizálása, erősen tartja magát a regény-tükör hagyományához: Roman Gilanian São Paulo-i kalandjai közül minduntalan az Esperança bárba jut, ahol Leo Singerrel és annak történetével való megismerkedése jelenti életének csúcspontját. Roman rendszeresen eljár ebbe a társaságba, ahol a privát Hegel-szakértő Hegelről szóló eszmefuttatásait nyomja agyba-főbe, rendszerint a már illuminált állapotban lévő társaságnak. Michael Amon recenzijában olvashatjuk: „(Leo Singer) előszeretettel taglalja az emberiség visszafejlődéséről szóló elméletét. Az élet jelenségei, itt São Paulóban, de az egész világon is, úgy tűnik, elméletének adnak bizonyosságot. Az emberiség azt képzei, hogy elérte a hegeli fejlődélmélet végső stádiumát, az abszolút tudását.”<sup>16</sup> E társaság tagjai mesélik egymásnak a saját és mások által hallott élettörténeteket, és e történetgenerálás egzisztenciális magyarázatát az a Judith Katz fogalmazza meg, aki e magyarázatnak lesz áldozatává. Tétele a következőképp hangzik: minden ember élete azon múlik, mennyire képes azt elmesélni. Menasse igazi rezonáns talált magának Judith Katz személyében. Judith történetét az olvasónak kell összeállítania az *Érzéki bizonyosság* és *A regény kora* köztes szövegábrázolásából. Ő Menasse egyetlen olyan figurája, akit a körülötte zajló világ és saját világának történései elnémitanak, története, mint Ingeborg Bachmann *Malina* című regényének 'En'-története, „elhallgatott” történet. A trilógia első két része különbözőképp adagolja és ábrázolja Judith kálváriatörténetét, egyik a másikat kerekíti és értelmezi oda-vissza.

Menasse *A regény korában* módosít a narrátori és szerzői nézőpont összeilleszthetőségén, és a mindentudó, harmadik személyű mesélő maszkja mögé bújik. Roman Gilanian „idézet” formájában csak a regény végén bukkan fel, a Handke–Bloch–Hegel–Karl May szerzői gárda „anyagából” gyúrt betéttörténet elbeszélőjeként. Az olvasó kapkodhatja a fejét az egymást követő történet-bombák előtt: „A fiú úgy beszél az életéről, mintha az élete múlna azon, hogy el tudja-e mesélni. Feltűnt már neked, hogy azok, akik érdekfeszítő történeteket akarnak elmesélni, végeredményben semmiről sem beszélnek? [...] Singer professzor! Elmesélte ő már az életét? [...] Meséljen maga! Aztán mesélek én egyet, aztán ő egyet [...] aztán mindenki egyet, kint tombol a pestis, mi történeteket adunk elő, a Dekameron már lefutott, és mikor elmúlt a vész, mi belépünk az irodalomtörténetbe” – mondta Judith Katz még az *Érzéki bizonyosság*ban. Roman saját 'románja' e poétika szerint megvalósul, hiszen az *Érzéki bizonyosság* végén kiszervei magából alkotását, megteremti magát az elidegenedett, degradálódott, visszafejlődött világgal szemben, és az elbeszélés által még formát is ölt a maga – és mások – élete. Roman megírja a regényét, amely 1991-ben Robert Menasse neve alatt megjelenik. Roman Gilanian és Robert Menasse mégiscsak egy figura lenne? Vagy csak középpontos tükrözésről van szó: Leo Singer kerül a tükrözés során Roman Gilanian helyére, és mivel Roman az első regényben egyes szám első személyben mesélt „kegyes olvasójának” történet nélküli történetéről, most háttérbe vonul, és hagyja beszélni az általa konstruált elbeszélő médiumot *A regény korában*. Esetleg Robert Menassét. Mert egy ponton mindketten megegyeznek, abban, hogy programszerűen a semmiből kell kikerekíteniük a maguk történetét. Ezért léphet fel Roman újra idézetként a második regényben, fellépésével besegít a szerzőnek, és megmenti az épp halódnál (vagy befejeződni) kívánó főtörténetet: „Itt már vége is lehetne a történetnek, mert így maradhatott volna az idők végezetéig, ha nem bukkant volna fel egy új vendég az Esperança bárban.”<sup>17</sup> És ha újabb tükrözési operációt hajtunk végre Leo Singeren, megint Romant kapjuk vissza, a *Csúszásirányváltó* tévelygő figurájaként. Ez már a harmadik regény, az első kettő konzekvenciájának terméke, darabokra, epizódokra tördelten, ahogy Roman az életét és az emlékezetét, vagyis saját történetét mentve a világ totális összefüggéstelensége előtt, filmkamerával próbálja meg saját törté-

<sup>16</sup> Michael Amon: *Zufall, daß Robert Menasse mich angerufen hat?*, in: Wiener Journal, 1988/94–95.

<sup>17</sup> Robert Menasse: *A regény kora*, JAK–Jelenkor, 1995.

netének és a történelem történetének lényegét elcsípni és megörökíteni. A regény 1989-ben, a közép-európai változások évében játszódik, a cseh és osztrák határmezsgyén. Menasse csak a formán változtat, a már tárgyalt rész–egész harmónia illúzióját messze elkerüli, az előző egy tömböt képező regény most apró fejezetekre bomlik, valóban önálló, összefüggés nélküli történetekké, és puzzle-játékot kell játszania az olvasónak, az *Érzéki bizonyosság* poétikája szerint, hogy felfedhesse az összefüggést az egyes, egymástól messze eső részletek között. Megint mű–egésszel van dolgunk, és a kritikusok sietnek is e felfedezésüket Menasse szemére hányni. Helmut Gollner: „Menasse technikájának szép, dramaturgiai szimmetriája, kalkulált információadagolása, a szerző többlettudása a poétikai történésben konstrukcióként paszírozódik át; a figurák szinte átlátszó funkciójában, a névadás, a kőangyalok szimbolikájában [...]”<sup>18</sup> Az angyalok Leo Singer bécsi udvaráról kerülnek abba a kis faluba, ahol Roman megpróbál hazatalálni, gyökeret verni, de sok más apróbb motívumot is fel lehetne sorolni, amelyek némi erőszak árán ismerősebbé tehetik az egymástól igen távol eső regényszövegeket.

E műviségben és véletlen-destruálásban azonban van mégis valami megkapó. Mégpedig a regények figuráció-játékában. Figuráinak tulajdonságaiban, világlátásuk meghatározó jellemzésében, viszonyrendszerük kiépítésében és nyelvi ábrázolásukban Menasse ugyanazt a tükrözési eljárást követi, amiről Leo és Judith *A regény korában* értekeznek. Ha visszatérünk az egyes konkrét nevekre (többek közt Roman és Leo, a két kulcsfigura nevének tükröcentrikusságára érdemes odafigyelni), eltekintve az átlátszóság kritikai megítélésétől, tükrözésük mélyebb tartományokat nyit meg a citátumok rendszerén belül. Nem véletlen a ‘regény’ mint metamegnevezés és a tárgyias formát öltött regények ‘Roman’ elnevezésű figurájának-figuráinak egyezése. A regény és önmaga paródiája a névadáson keresztül jön létre: Roman önmaga paródiáját adja. Az egyes szám első személyű narráció beszéd tárgyának keretére tükröződik, és önmaga tárgyává lesz. A végtelen tükrözés kérdése a következő: kinek a regénye Roman regénye? A *Csúszásíranyváltó*ban megnevezetlen és testetlen figurák dialógusán keresztül értesülünk Roman videofelvételeinek részleteiről. Ő maga sohasem jelenik meg a képernyőn, nincs képe a kazettákon, nem idézhető fel. A tükrökép, az első regény idézete a mindentudó narrátor által jelenik csak meg: Roman a regényben, saját életének (a folytatásnak) parodisztikus látszataként. Leo, tulajdonságaiból levezethetően, nem képes megélni saját, egyéni életét, idézetek és idézett életek közt mozog, igyekszik mozdulatokat, gesztusokat ellesni (Walmen hódító gesztusa!) és így lesz másolattá. A név mint citátum, és ezzel az egész figura mint a név által citátumként kijelölt individuum éppen ezért *A regény korában* jut legértelmesebben kifejezésre. Több figura különböző neveinek egymásba csúsztatásával a figurakonstellációk megszűnnek önálló entitásként létezni, egymás tükröképévé válnak, és ezáltal megszűnnek az önálló tulajdonságokkal rendelkező individuumok, végtelen tükröképekké változva az egyén feloldódását-megsemmisülését jelképezik. A Leo és Löwinger páros tükrőfordítással olvad egybe, a Löwinger név – névtörténetileg – a Lukács nevet hordozza magában (Josef Löwinger mint Lukács György apja), vagyis Leo és Lukács a fiktív és a faktív filozófus érintkezésének szintjén: Leo mint Lukács-idézet (amihez még az is hozzátartozik, hogy a figuratív konstellációban gyakran említés történik arra nézvést, hogy Leo valódi apja esetleg Löwinger!), a Lukács név pedig Leo első számú tanítványának nevében jelenik meg újra (Lukas).<sup>19</sup> E figurák egyszerre különülnek el Leo figurájától, és olvadnak össze vele. Egy-

<sup>18</sup> Helmut Gollner: *Geometrischer Heimatroman*. Kontroverse zu Robert Menasses Roman „Schubumkehr“, in: *Literatur und Kritik*, 1995/5.

<sup>19</sup> Messze vezetne a következő párhuzam kidolgozása, de érdemes megjegyeznünk: Roman az *Érzéki bizonyosságban* vesz egy utcai csirkefogótól egy papagájt. Éppen aktuális szeretőjének ajándékozta, és hogy hirtelen nevet is adjon a papagájnak, azt mondja: – Ő Lukács. Leo Singer pedig papagáj-ruházatban és papagáj-locsogással adja elő magyarázatát vízbeesésének és/vagy zuhanásának filozófiai mélységeiről *A regény korának* velencei jelenetében.

más kiegészítéséről már nincs szó. Vagy azonosság és vagy elkülönöződés. Az oppozíció Menasse elmélete szerint az és köztiszóban fejt ki közvetlen hatását, és e paradoxon az oka annak, hogy a figurák egymásba tükröződ(het)nek. Így lesz Roman Leo hordozója és fordítva. Tulajdonságukban vagy tulajdonság nélküliségükben ezek a figurák saját megrögzült világukba vannak bezárva, várnak az alkalomra, hogy kiléphessenek, de a várakozás felémészi erejüket, és önmaguk pusztítóivá lesznek. Menasse, helyesebben a mindentudó narrátor mégsem ítélkezik felettük, sőt, mintha e száználmas egzisztenciákkal szemben részvétellel viseltetne. Roman a *Csúszásirányváltó* végén új útra indul, mert nem talált vissza hazájába, nem talált otthonra. De e trilógia végkicsengése alapján valószínűleg determinált sorsát is magával vitte, akárhová is érkezik, egy újabb regénybe talán, *megérkezni* mégsem fog sohasem. A regény világából mindenesetre kioltotta magát.<sup>20</sup>

### 3. A regény kora?

A *regény kora* alapszituációját Konrad Paul Liessmann tanulmányából idézem: „Leo Singer ebben a regényben elsősorban az intellektus figuráját reprezentálja. E perspektívából a regény ironikus, mi több, cinikus tanulmánynak bizonyul az individuális szellem alkotó- és létfeltételeiről egy olyan világban, ahol az a nézet az uralkodó, mely szerint az intellektualitás egyre inkább nélkülözhető. Singer Bécsből Brazíliába emigrált, a háború után visszatért zsidó szülők fiaként ide-oda vergődik vágyai között: a világ-egész menéről alkotandó végleges, teoretikus belátás és a *lényegi élet* között. Felnőve egy gyenge apa – ha apja volt egyáltalán – és egy rigid-brutális anya gyerekeként, formálisan a mindent lezáró *mű* után áhítozik. De amit akar, nem sikerül, és ha sikerül, nem úgy, ahogy szeretné – és még azután sem, hogy apja halála után Brazíliába utazhat vagyoni helyzetüket rendezni, ahol pedig egy (nevelő?)apa karjaiban landol, Löwinger bankár és művészetpártolónál, aki a sikerhez vezető minden ajtót meg kíván nyitni előtte, ennek ellenére sem sikerülhet semmi, mert Leo gondolatai túlságosan zavarosak ahhoz, hogy sikere több lehessen egy félreértésnél, egy agyrémnél, egy tévedésnél. Leo Singer annak az ideának a megszállottja, hogy megírja Hegel *A szellem fenomenológiájának* időszerű, invertált folytatását: *Az elszellemtelenedés fenomenológiáját*. Hegel *abszolút tudása* óta, így a tézis, visszafejlődünk – a szellem zsugorodik. Hogy Leo megbukik saját tervezetén, és a mű ennek ellenére megvalósul, az nem csak egy magas fokú rafináltsággal elbeszélte történet, hanem egyúttal a szellemi munkák ködbe veszett ösvényeiről írt parabola is; és semmi nem ösztönzi és hátráltatja jobban ezt az intellektust munkájában, mint egy rendkívüli nőalak szerelme, egy olyan szerelem, amelynek beteljesülése nem lehetséges, és mégis a beteljesedéshez vezet.”<sup>21</sup>

Ha klasszikus témamegjelölésre lenne szükségünk, azt mondhatnánk, hogy *A regény kora* feleleveníti azt a már toposzá lett problémát, hogy vajon a mű felémészi-e az életet, feloldhatatlan oppozícióban van-e egymással mű és élet, és ennek demonstrálásaként az ugyancsak ismétlésként ható férfiúi ‘szellem’ és női ‘test’ kerül közelharcba egymással. A képlet tehát ez: Leo Singer a szellem magaslati pozíciójából kívánja elérni test és szellem egységesítését, feloldani az állítólagos ellentétet, és az élet biztonságából elkészíteni

<sup>20</sup> Előbb-utóbb az efféle irodalmi játszadozás megbosszulja önmagát. 1996 őszén ugyanis megjelent az *Érzéki bizonyosság* (elvileg második kiadása) a Suhrkampnál, és a kiadó reklámanyagában olvasócsalogatóként az olvasható, hogy „Robert Menasse megírta regényének folytatását, amiből megtudhatjuk, mi történt Romannal *A regény kora* után”. A spirális, önmagukba harapó-visszatérő könyvek tisztán irodalmi ötlete, függetlenül alkotójától, sikeresen kelt önálló életre. Vagy ez az ötlet is Menassétól származik?

<sup>21</sup> Konrad Paul Liessmann: *Eine Mischung aus Hegel und Karl May*. Zu Robert Menasses Roman „Selige Zeiten, brüchige Welt”, in: manuskripte, 1992/117.

a nagy művet. Leo Singer kinyilatkoztatásaiban valóban a szellem embere, és büszke erre a magaslati pozícióra, de érzéki vágyai, illetve azok kielégülési módja csak az „érzéki bizonyosság” stádiumában történnek meg. „Örök harca” Judithtal olcsó kurvákhoz és az alkohol mámorához téríti, és a nagy mű szó szerint csak kijelentésekben létezik. Judith a férfi utópiája, de ahogy elméletét megalkotni, megvalósítani szándékozik, úgy éri a vere-ség Leót nem csak a szellem birodalmában, de a testiségében is. Leo képtelen megélni az életet, a saját életét, így képtelen mással együtt megalkotni a vágyott egységet. Marad az elérhetetlen vágy determináltsága, az utópia örök egy helyben járása, melynek konzekvenciája nem az önfeláldozás, hanem a másik feláldozása, Leo esetében Judith meggyilkolása. A végső tett, amellyel értelmet adhat a saját életének.

Leo tizennyolc éven keresztül próbálja fixa ideájának megvalósítása érdekében Judithot elcsábítani. A csábítást itt most nem érzéki vágyként kell érteni, hanem az örök egység utópiájaként. Leo meg van győződve arról, hogy a filozófus, az abszolút világosság pillanatában a vágyakat is képes fölszabadítani – és itt a vágy megint valami homályos szellemi egységet kíván illusztrálni –, és éppen ez a súlyos meggyőződése válik csapdává. Megismerkedésük estéjén, vacsora közben Leo kényelmesen hátradől, és arra gondol, íme, nem kell tennie semmit, lassan, de biztosan megérkezik – már hallja is a vonatfűtőt –, a beteljesedés az ölébe hullt. Leo ide-oda vergődik az eredeti regénycím opozicionális stádiumai között („boldog idők” – „törekény világ”).<sup>22</sup> Amikor a mindent összefoglaló mű jut zsákutcába, Leo lemond róla, és a lényegi élet dolgai felé fordul, s mikor az életben húzza a rövidebbet, újra visszavonul íróasztalához.

A mű és az élet közti lavírozás, a döntésképtelenség vezet oda, hogy mindkét pólus egyenrangúvá válik, egyszerre fontossá és meghatározóvá, csakhogy Leo személyes életén kívül. Figyelmeztetésül napjaink szellemtudósainak? Menasse-fintor? Epikai mű esetén tizennyolc évnyi táv és több mint háromszáz oldal a fókuszba állított „retrospektíve” boldog idők és a törekény világ kényes labilitása között nagy idő és terjedelem. Valóban kikerekedhetne belőle egyfajta fejlődési irány. De a vég és a kezdet, tudjuk, összeér, Leo Singer nem változik, regénybeli karrierjét lélekben úgy fejezi be, ahogy elkezdte, csak jó néhány évvel lett öregebb: „Néha úgy tűnt, mintha Judithtal újra és újra nemcsak a kezdethez jutott volna vissza, hanem a kezdetnél is távolabbra. Hiszen kezdetben mégiscsak volt valami magától értetődő a szerelmükben, és hittek abban, hogy termékenységekben töltött lényegi élet fog belőle kibontakozni. Ez most már nem volt olyan magától értetődő. Amikor Leo ennek ellenére továbbra is sok energiát fordított kapcsolataikra, és minden alkalommal kereste a Judithtal való találkozás lehetőségét, kedvéért minden mást hajlandó volt elhalasztani, akkor csupán a helyzet automatizmusának engedett: fogalma sem volt arról, mi mást tehetne. Gazdag férfi volt, semmi más. Dolgozni elfelejtett. Ha mást nem is, legalább beszélni tudott Judithtal az elképzelt munkáról, amely így tovább létezett, mint valami mérték, mindig összehasonlították vele azokat a dolgozatokat, amelyeket mások írtak, és még élvezték is, ahogy megvitaták és kritizálták őket. Ha Leo nem akarta volna uralni és jobbá tenni a világot, még kellemes is lett volna az élete [...] De összeomlott volna az önazonossága, ha nem vágyott volna mégis ennél többre. A férfi, aki valaha a karjaiban akarta tartani Judithot, most gyermekké vált, aki túlságosan ingerülten, ijedten és fáradtan loholt mellette, és újra meg újra ruhaujjába kapaszkodott, azt akarta, hogy felvegyék. Aggastyán gyermek. Most lett negyvenéves, de ötvennek nézett ki. Az alkohol teljesen felpuffasztotta; ivott, ha Judithtal találkozott, hogy felszabadultabb legyen, és ivott akkor is, ha nem találkozhatott vele, hogy elkábítsa magát [...]” Leo nem

<sup>22</sup> A regény egészének kiadását megelőzve a *Határ* az eredeti cím alatt közölt részletet. A *Boldog idők, törekény világ* cím megőrzése szerencsésebb lett volna a *regény koránál*. Mindenképp önkényes interpretatív gesztusról árulkodik a címváltoztatás, ami ráadásul még azért is veszélyes, mert a regény szó – metafizikai kiterjesztésével egyetemben – a regényre éhes közönség manipulálását szolgálja. A *regény kora* nem a regény koráról szól.

rendelkezik azzal a „Richtung“-gal (irány, irányultság), amely elengedhetetlen feltétele egy tapasztalatokban bővelkedő életút megtételéhez. Az utólag megideologizált „boldog időszak” minduntalan a törekeny világba interpretálódik, nem lehet komolyan venni, nem csak mennyiségében, de minőségében is elidegenítő a belső és külső irritáció. Leo befutja a maga teljesen fölösleges köreit, kiinduló állapotából csak eszméiben lendül át valami megfoghatatlan filozófiai ideába, melynek megvalósítási lehetősége csekély, a várva várt változás sohasem következik be, az elidegenedés egyre merevebb formát ölt, s végül Leo egyedül marad, magára zárul a története, megvalósul a kezdet látszat-valósága: Judith halottá lesz ténylegesen. Leo feláldozza azt az embert maga mellől, aki az élet szimbóluma és a nagy mű hordozója volt. Leo nagy tette a gyilkosságban kap érvényt, műve pedig jelentéktelenné avanszálódik, a megjelenés után, így a narrátor, őt példány, ha elkelt belőle.

A regény, ha nagyon precíznek akarunk lenni, és nem követjük az egyenesvonalú cselekményt, mégsem azzal kezdődik, hogy Leo és Judith megismerkedik egymással 1965 elején az egyetem büféje mellett, és rögtön beszélgetésbe kezdenek, hanem egy betéttörténettel, amelyet szituatív módon beszélgetésük első hosszabb „tárgyaként” jelölhetünk ki, a narrátor metaszovege szerint pedig olyan „megfelelő” „ouverture”-ként, amely meghatározta és előrevetítette Leo és Judith tizennyolc éven át tartó kapcsolatának „következményét”:

„1959. február 26-án a müncheni Alte Pinakothek-ben az akkor ötvenkét éves Kurt Walmen ráöntött egy pohár higítót Rubens »A kárhozottak zuhanása a Pokolba« című képre. A festmény a maró oldószerek hatására végleg tönkrement. A merénylő zavartalanul hagyhatta el a helyszínt, pedig már a Bajor Állami Képtárban tett látogatása előtt leveleket juttatott el különböző hírügynökségekhez és újságszerkesztőségekhez, vállalva és indokolva cselekedetét. Mint mondja, föl kellett »áldoznia« ezt a műalkotást, hogy az emberiség minden más művészi teljesítményét, sőt magát az emberiséget is megmentse. Mert a világ új háború felé tart. Ő, Walmen azonban egy olyan új filozófiai rendszert dolgozott ki, amely minden filozófiai probléma végérvényes megoldását tartalmazza, és ha e rendszer tételeit megismerné az emberiség, az alapjaiban megváltoztatná a világot, tartós békehez vezetne. De mivel őt senki sem ismeri, nem volt más lehetősége, mint ezzel a tettel fölhívnia magára a figyelmet, hogy filozófiai tételei meghallgatásra találjanak, amelyek a világ szempontjából, a túléléshez elengedhetetlenül szükségesek. Mert, így Walmen, az atombombák másképp pusztítanának, mint egy kis sav. Szándéka szerint a bírósági tárgyalás lenne az a színpad, amelyen előterjeszti felismeréseit.

A következő napon Walmen rendőrkézre adta magát. A tárgyaláson persze az elnöklő bíró rövid úton gátat vetett a vádlott önmegvalósításának. A médiumokban »őrült«-nek és »bolond«-nak nevezett Rubens-merénylőt teljes büntetőjogi felelősségének megállapításával haladéktalanul letöltendő börtönbüntetésre ítélték, és aztán hamarosan mindenki újra elfeledkezett róla.”

Walmen története konjunktív (a történetek állítólagosságának és a történetmondó távolsgártartásának kifejezésére alkalmas, speciálisan német nyelvi struktúra) és plasztikus előadásban olvasható, a mindentudó narrátor csak két bekezdés után jelentkezik, aki nemcsak hogy kontextusba helyezi a történetet (kijelöli mint a beszéd tárgyát), de interpretálja is az elhangzottakat. A bevezető idézet akár frappáns, neutrális rezüméje is lehet az egész regénynek (egy másik szinten), illetve az egyébként „dokumentált” tényeknek (ezért a kötőmód). Csak elképzelni lehet – retrospektíve –, hogy szólhatott ez a történet Leo nézőpontjából közvetítve. Hogy a narrátor mégis ezt a regény egészéhez képest igen feltűnő megoldást választotta, az idézetnek, mint belső és kölső szövegek újrafelhasználásának indíciuma lehet. Leo ugyanis ettől a pillanattól kezdve nem csinál mást, csak véletlenszerűen idéz. Legfőképpen a világjobbító szándék köntösébe burkolt walmeni pusztító gesztusokat.

A véletlenszerűség rendszerösszetartó erejének „irodalmi” tematizálása Menassénál az úgynevezett „valóságos” világ hiányzó rendjének ellensúlyozásaképp értelmezendő,

a szétesett, darabjaira tört, nyelvilleg meg nem ragadható „külső” világhoz képest parallel tendenciákat mutató belső, kohézióját még az irodalmiság kritériumaival, ha mégoly átlátszóan is, de őrző „lehetséges világok” önstrukturáló és öngeneráló ellen-példáiként. A véletlenszerűség és a rendszerszerűség egymást kizáró fogalmi abban az irodalmi (esztétikai és etikai) virtuális „valóságban” érintkezhetnek egymással, amelyben a mindenkori „világalkotó”, tudomásul véve és programatizálva a fennálló „világ” gerjesztette hagyományok újraértelmezésének szükségességét, mű-konstrukciójával szintetizálja a megoldatlan és megoldhatatlannak tűnő problémákat, és válaszáat a fennálló rendszerrel, Menasse az osztrák irodalmi hagyomány színterén a fennálló rendszertelenség-gel szemben fogalmazza meg. A „világ” kiüresedett helye betöltésre vár, és ezt az ironikusan, szinte már szarkasztikusan szemlélő epikusi gondolatrendszer igen erősen átlátzó és koncepciózus ellen-renddel tölti be, ahol a korrespondenciák, a véletlenszerűségek nem a virtualitásban létező feszültség fenntartására törekednek, hanem a világ kiüresedésének látszólagosan és átláthatóan betölthető, mondhatni hétköznapi, mindenfajta interpretációt nélkülözni tudó lehetőségére mutatnak rá. Már régen nem egy úgynevezett klasszikus regényről van szó, mondjuk Tolsztoj *Anna Kareninájáról*, ahol a kezdő állapot és a végállapot közti feszültség motivikusan elő van készítve a beleértett olvasó számára az ismétlődés karakterisztikáján keresztül, előkészített, de nem is arról a posztmodern gesztusról, vegyük példának éppen Tolsztoj *Anna Kareninájának* Milan Kundera által felhasznált példáját *A lét elviselhetetlen könnyűségében*, ahol Kundera a motívum valóságát megszépítő funkciójáról beszél, a véletlenek szépségéről, a ko incidenciáról, hogy fokozza az elméleti érdeklődést, és aztán interpretálja saját hőseinek ko incidenciákon alapuló eseményrendszerét és az eseményrendszereket összetartó motívumstruktúráat. „Nem kifogásolhatjuk tehát, ha a regényt megigézi a véletlenek rejtélyes találkozásai (mint Vronszkij találkozásai Annával, az állomással és a halállal, vagy Beethoven találkozásai Tomással, Terezával és a konyakkal), joggal kifogásolhatjuk viszont, ha az ember a mindennapi életében vak az ilyen véletlenek iránt, s élete így elveszti a szépség dimenzióját.”<sup>23</sup> A Menasse-regény azon túl, hogy állandó öninterpretációs allűrjeivel felszabadítja az olvasóját az igencsak gazdag, motívumok és emblémák alkotta szövegstruktúra felfejtésének és megfejtésének „kötelezettsége” alól, a véletlenek látványos tobzódásával azt is kívánhatja modellálni, hogy a végtelen számú permutáció lehetőségén felbuzdulva a kedves olvasó a saját kompetenciája szerint toldozgassa, egészítgesse a regény (lehetséges) struktúráját. Vagyis a rendszer kiegészíthető, továbbírható, éppen úgy, ahogy a szerző tette ezt a mások neve által félmjelzett történetekkel. Ezért lehet egyszerre igaza is, meg nem is Thomas Rietzschelnek, aki szerint Judith feltámasztása – miután Leo Brazíliába utazik, Judithtal nem tartja a kapcsolatot, csak annyi hír érkezik Bécsből, hogy Judith öngyilkosságot követett el, „de a 203. oldalon újra megjelenik az ajtóban” –, a megmagyarázhatatlan csoda *A regény kora* közepén (Menasse dél-amerikai olvasmányainak hatása!) azért volt fontos, hogy „újra talpra álljon a regény”.<sup>24</sup> Az *Érzéki bizonyosságban* Judith már „újra átlépte Leo ajtaját”, ő is megérkezett Brazíliába, ha pedig kronologikusan követjük az ouverture-ben kijelölt tizenkilenc évnapi időtartamot, egyelőre még igencsak az időbeli történések elején járunk. A regény különben is számtalan helyen generálja új-rakezdési akcióit, az olvasó nem mindennapi bosszantására.<sup>25</sup> De a fő-történet folytonos

<sup>23</sup> Milan Kundera: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, Budapest, Európa, 1996.

<sup>24</sup> Thomas Rietzschel: *Ein Schlag ins Wasser. Kontroverse zu Robert Menasses Roman 'Selige Zeiten, brüchige Welt'*, in: *Literatur und Kritik*, 1991/259–260.

<sup>25</sup> Néhány érzékletes példa. Judith megjelenik São Paulóban: „Minden jól végződött, de csak Leo képezetében. Mert a valóságban még nem hódította meg Judithot, és még nem írta meg a művét. Így a történet ezen kijáratán kilépve Leonak hirtelen ismét a történet elején kellett magát találnia.”



újraírási funkciója mégiscsak a szerzői mesélhetnék bizonyítéka, másrészt a szándékolt előremozdítás és a haladásra való tényleges képtelenség *histoire*-ja üvegfalú *discourse*-ban mutatja önmagát. Nem kell tehát különösebb jelentőséget tulajdonítanunk annak, hogy sorozatban bukkannak fel a bibliai Judith és Holofernész-történetet ábrázoló festmények, hogy Leo kétszer zuhan ruhástul a vízbe, egyszer Velencében, ahol vízbeesését minőségi ugrásként értelmezi, másodszer, amikor anyja hamvait szél ellen szórja és a portól fuldokolva egy medencébe ugrik, hogy az angyalszobrok Béctől Bécsig kísérik Leót és Menasse egész trilógiáját stb. „Mit kellene itt kitalálnia az olvasónak... Kezdetől fogva okosabbak vagyunk a figuráknál” – írja Jürgen Engler a regényről.<sup>26</sup> Menasse konstruktív terméke, a recycling korában, nyelvet ölt ön maga vétlen és véletlen tükörképére.

## 5. Az osztrák recycling

Igen messzire vezetne, de minden valószínűség szerint a Menasse-regények értelmezésében és értelmezhetőségében, esetleges irodalomtörténeti jelentőségük kijelölésében fontos hozadékot jelentene a sajátos osztrák hagyományhoz történő kötődés alaposabb kimutatása. Olvasatunkban az osztrák hagyomány az újírás, az újrafelhasználás (recycling) nézőpontjából kap kiemelt hangsúlyt, tehát a jelen fejezetben Menasse regényét nem mint „sajátosan osztrák” témák folytatatólagos művét tárgyaljuk, hanem mint annak összeollózott olvasókönyvét, amely különösen alkalmas az osztrák problémákba történő bevezetésre is. E dolgot hatókörét mindenképp meghaladná, ha az oly gyakran vitatott kezdeti irodalmi állapotok hagyományalkotó mechanizmusánál kezdenénk, ezért csak utalni kívánok *A regény kora* eredeti, német nyelvű címében még csak nem is rejtjelezett, egyébként „lukácsos” anomáliára, a „boldog idők” és a „törekény világ” metaforikusan is és metamorfikusan is együttható oppozíciójára, amelybe, ha a fentebb értelmezett menassei poétikát nem a műszerűség, és nem az originalitás dekonstruktív szintjén vesszük komolyan, akár az egyéni poétikai hang didaktikusságának veszélyét is beleolvashatnánk, mindenesetre a „*Boldog idők, törekény világ*” már címében megszólítja az osztrák vonulat leggazdagabb „történetét”, a Rilke-Hofmannstahl-Musil nevek fémjelzte irodalmi relativizmust, a „világ” és „én” relációjának leírhatóságából eredő nyelvi kint. A világban való tájékozódás individuális problémáit tárgyalja Rilke egyetlen hosszabb, de annál jelentősebb prózai munkájában, a *Malte Laurids Brigge*-ben (Malte, individuális létét mentve a látás újrakodolását tűzi ki céljául, Leo Singer *A regény korában* már nem tud szabadulni a leárnyékolt, leszűkített látás-horizontjától; mindent homályosan, kontúrok nélkül, „függöny” mögül szemlél, egyéni léte a világtól való izoláltságában és önmaga egzisztenciális labirintusában abszolút irritáció hatása alatt áll). Ugyancsak Rilke a *Nyolcadik duinói elégiáiban* a világ szétesésének tényét tárgyilagosan, szenvtelenül, már személy nélküli szerkezetben foglalja rendkívüli tömörséggel össze („es zerfällt” – „szétesik”), Menasse egész regényén keresztül az individuális lét és a világ létének összeegyeztethetetlen perspektíváit modellálja az „idő, amikor boldog volt” és „a világ, amikor szétesett” stádiumok egymást elvileg kizáró, a regény öninterpretatív gesztusai következtében azonban egyszerre érvényesülő dialogicitásával. Hofmannstahl *Lord Chandos-levelében* olvasható ennek az úgynevezett „boldog idő”-nek egyfajta létmagyarázata: „akkoriban amolyan szüntelen mámorban az egész létezés egyetlen nagy egységnek tűnt fel előttem: a szellemi és testi világ nem állt ellentétben a szememben,

(230. o.) – Judith elköltözik Leótól: „Ez az üres lakás új kezdetet jelentett.” (286. o.) – Roman bevezetése a regénybe: „Itt már vége is lehetne a történetnek, mert minden így maradhatott volna az idők végezetéig, ha nem bukkant volna fel egy új vendég az Esperança bárban.” (316. o.)

<sup>26</sup> Jürgen Engler: *Geist und Leben – spiegelverkehrt*, in: neue deutsche literatur, 1992/Juli

sem az udvari és állati mibenlét, sem a művészet és művésziatlenség...<sup>27</sup> Leo Singer tudatában van ennek az apokaliptikusnak és kultúrávesztésnek, de nincs ereje és eszköze felülemelkedni rajta, mert miközben filozófiai és művészetelméleti vitákat folytat (nem a megfelelő helyen és nem a megfelelő időben), kritika alá veti és lenézi a világot (ön maga nem tudása és tudomásulvétele következtében), individuális világának omlása oly mértékben előrehaladott, hogy létét maga alá temeti mindennapivá lett életmódja. „Teljesen veszendőbe ment az a képességem, hogy összefüggően tudjak gondolkodni vagy beszélni bármiről”, írja tovább eseteleírását Hofmannstahl, a Menasse-modellben pedig ez a hagyomány a következőképp variálódik: „Judith egy szót sem értett abból, amiről most Leo beszélt, nagy igyekezettel próbálta követni, tágra nyitotta szemét, feszült összpontosítással bámulta, és úgy várt egy kis szünetre Leo elhúzódozó mondatai között, mint a megrendelt borra, egy kis részre, valamire, ami megengedi, hogy újra bekapcsolódjék, és hogy újra könnyedén magával ragadja Leo beszéde, akár az előbb, de olyan halálosan fáradt volt, hogy egyszerűen csak elmerült benne, és semmi sem történt. Amikor homályos tekintettel újra a felszínre jutott, a szeme előtt kavargó képeket próbálta összerendezni, és eltökélten Leóra nézett, aki már megint túl sok mondatot mondott, és Judith nem volt képes odafigyelni rájuk, a legutolsót pedig már végképp nem értette.” Robert Musil tulajdonságok nélküli Ulrichja egyenes őse, negyedszázaddal korábbi tükörképe Robert Menasse tulajdonságok nélküli Leo Singerének. A tulajdonságok szisztematikus egységének hiányát az „én”, a „világ” és köztes relációjuk körül- és leírásának nyelvi gátlása okozza, amely egyben előfeltételezi már az egyén egzisztenciális szétesését is. Leo Singer egyéni léte nem kizárólag önmaga interpretációjának lesz árnyéka, a narrációs hang valahogy mindig együtt vélekedik (együtt érez és együtt sajnálkozik) vele, míg nem egy „őszinte” pillanatban elhangzik az egész regényre érvényes rezümé: „Mint minden próbálkozásom, hogy megtaláljam helyemet a világban, részt vegyek az életben, a nyilvános és a magánéletben, tulajdonképpen már az első pillanatban kudarcba fulladt. Végre lehetőségem nyílik az egyetemen előadni, sőt, még meg is küzdök érte – és akkor bezárják az egyetemet. Alighogy élvezettel, örömteli várakozással kirándulni indulok – elromlik az autóm. Én beleugorhatok az életbe, bele is lökhetnek, alapjában véve azonban mindig csak beleesem, és nem tudok úszni, mert egyszerűen nem tudtam megtanulni. Ezt világosan kell látni. Ez az életem. Szabad vagyok, gazdag, ártatlan. Hát nem kellemes, veszélytelen lubickolás az élet? Semmi kétség. Az évek során azonban olyan tapasztalatokat szereztem, hogy már egy úszómedence nyugodt vízfelületén is a viharos óceán irracionális hatalmát látom. Ezért inkább a medence szélén ülök, mesélné Judithnak, többé nem ugrom. Ülök saját életem szélén.”

Rilke, Hofmannstahl és Musil a kezdetek: az alaphagyomány Menassénál, a recycling alapanyaga, a novum belátó, „konstruktív” tagadása. És erre az alaprendszerre épül rá a továbbiakban az elmúlt évtizedek során teremtett poétikai világok esetleges, véletlenszerű idézése. Akár Thomas Bernhard fixaidea rendszeréből is szökhett volna Leo Singer. Ő is a világ megjobbításának nevében megrögzött ön- és társpusztítóvá lett szellemfejedelmek közé tartozik, mint Bernhard protagonistái. Műve védelmében feláldozza egyéni létének kiteljesíthetőségét, kezdettől fogva izolációval védekezik a világ irritációja ellen, döntésképtelensége döntéseinek egyszerre történő érvényesítését feltételezi, felidézve és variálva az „ez most komédia vagy tragédia” példamondat igaz-hamis igazságértékének szinkron módon szimulatív érvényességét. A fejben hordott mű, a mű hirtelen kipottyantása, az ehhez szükséges tökéletes pillanat keresése, a férfi és női princípiumok szükségleti szintre való degradálása éppen a szellemiség szólamáinak ellenében,

<sup>27</sup> Hugo von Hofmannstahl: *Levél*, in: Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai, vál. Salyámosy Miklós, Budapest, Európa Kiadó, 1981. – ford. Györfly Miklós.

(Leo szempontjából a nő egyszerre szükséglet és akadály, ezért Judith önfeláldozása), a szellemi gerjedelem és a testi leépülés, a monologizálás, a mondatok és denotátumaik közt felfeslett nyelvi redundancia mind-mind a bernhardi világ átvétele. *A regény kora* úgy tekinthető a bernhardi oeuvre egészének újraformált és újraírt variánsdarabjának, hogy Menasse továbbgondolja a világot megjobbítani szándékozó individuumok esélytelenségét és az őket körülvevő világ csapdahelyzeteit, az eredeti bernhardi absztrakciót és túlzást pedig feloldja az irónia és a mindennapiság kritériumainak megfelelő játékkal. „Úgy döntött, hogy idézettel kezd, egy hosszú idézettel, és ez egy kis időre fellelkesítette, miközben lemásolta: kezdett betelni egy oldal, Leo írt. De alig zárta be az idézetet, ismét utolérte nyomorúsága [...] A fejéből egyszerűen a papírra akarta borítani a dolgozatot [...] Ez a munka az egészről szól. Ezzel a munkával az egészet akarta megközelíteni. Egy másodpercig sem tudott másra gondolni, mint az egészre. Nem fogadhatott el egyetlen mondatot sem, mert mindegyik csak egy mondat volt, és még nem az egész. Egyetlen mondatot sem tudott anélkül leírni, hogy ne próbált volna meg rögtön mindent elmondani benne. Tehát egy mondatot sem tudott leírni.” Ami a két poétikai beszédmódot megkülönbözteti, az a végtelen mesemondási vágyban nyilvánul meg. Alighanem Thomas Bernhard a prózadomb mögül felbukkanó Menasse-történetre rögtön rálőne.

Látszólag férfisovinizmus uralkodik Menasse regényében. Pedig ha figyelmesen szemléljük a narrátor egymáshoz képest „összefüggéstelen” történeteit, fel kell ismernünk, hogy bár Leo Singer a főfigura, a retrospektív részek adagolásában Judith Katz története éppoly fontossággal rendelkezik, mint Leóé. *Az Érzéki bizonyosság*ot Menasse e kitüntetett női alaknak ajánlta, ugyanúgy, mint Leo Singer *Az elszellentelenedés fenomenológiáját*. *A regény kora* a kakukktójás, nincs Judithnak ajánlva, mert ez a könyv az ő kálváriájáról szól, pontosabban a hétköznapi, fasiszta férfisovinizmus áldozatának történetéről, a nőiség identitásvesztéséről, az Ingeborg Bachmann neve alatt futó nemiség és szerelem-problematikáról. Judith Katz arcát nem látjuk sohasem. A narrátor hiába igyekszik számtalan módon megközelíteni, leírni, úgy látjuk magunk előtt, ahogy Leo Singer elhomályosult világán keresztül képet kapunk róla. Judithban a szépség és a pusztulás ölt testet, arcára írva egész története. *A regény korának* fentebb idézett, bevezető passzusa, az elpusztított Rubens-képről egyértelműen Judith történetét vetíti előre: Roman számtalan változatban szemléli Judith változékony, megragadhatatlan arcát az *Érzéki bizonyosság* jeleneteiben. Egyetlen megállapításra jut minduntalan: Judith arca elcsúfított, tönkretett képre hasonlít, amit barbár módon, kimért lassúsággal pusztítanak el. Walmen tette, a Rubens-festmény elpusztítása, a walmeni gesztusok átvétele Leo részéről: pusztítás által történő figyelemfelkeltés a világ megjobbítása érdekében, Judith tragédiájának előképe, a szerelem földi megvalósíthatóságának többrezletű, degenerált szempontú modellálása.

„Michaellal való megismerkedése éppen abban az időben történt, amikor Leo elutazott Bécsből, és ez volt az igazi szerelem. Pont. Az igazi érzés megnémítja az embert, ugyanúgy, mint a tökéletes semmi, a halál. A határtalan boldogság és a határtalan fájdalom kivonja magát minden leírás alól. Ezért van tele az irodalom a szerelem leírásával. Mert azok az emberek, akik nem ismerik a szerelmet, kusza írásukkal akarják megidézni. Mindenki, aki szeretett, azonnal enémul. Judith meg volt győződve erről. Ezért tudott már csak olyan könyveket olvasni, amelyek a kudarcról szólnak, és nem a beteljesedésről. Amelyek megtorpannak a cél előtt, ahelyett, hogy megközelítenék, mert a célt, a legnagyobb boldogságot nem lehet megtervezve elérni, a háttérben is várhat, alattomosan, a halál.” Judith a Bachmann-i szemlélet szerelem-felfogásában próbálja kiteljesíteni életét, és ez az állandó próbálkozás, ahogy Leónak sem, neki sem hoz megnyugvást. Kapcsolatuk kezdettől fogva tükrörendszerek labirintusmélyébe zártan várja a feloldozást, és kiutat nem találva, az önpusztítás és valódi gyilkosság egymásba tükrözésével éli túl a történetet a férfiúi princípium. A nemek közti háború, ahogy Bachmann-nál, úgy

Menassénál is, a férfi-elv egyoldalúsága, hétköznapi érzéketlensége, begyepesedett filozófiája következtében – az állandó közelítések és közeledések ellenére – tényleges pusztulással végződik, mert az egyetlen összekötő és közvetítő kapocs, a nyelv, maskulin meghatározottságú, stratégiaileg Leo Singer bevehetetlen bázisa, ezzel szemben a női lényeknek csak egyetlen fegyvere marad, de az önfeladás és önfeláldozás is egyszerre: az elhallgatás. Végig nem gondolt, a „hogymű” kötőszó után megakadt vagy tartalmatlan folytatással ellátott tagmondatok ellenében a belső útvesztők, emigrációk, cellák nyelv nélkülsége lehetne az egyetlen menedék, ha a külvilág sorozatos nyelvi irritációja békét tudna hagyni áldozatának. De Leo következetes „hétköznapisága” nem tud tudomást venni Judith „szabadság-birodalmának” lényegéről.

Nem lenne e recycling-technikájában Menasse következetes, ha kihagyná „szövetgyűjteményéből” a legnagyobb élő klasszikus osztrák szerző életművének felidézését. Továbbírja, alaposan megspékelve, Peter Handke elvarratlan kapus-történetét. Konrad Paul Liessmann idevágó megfejtését vesszük át: „Roman Gilanian, Leo Singer São Paulo-i »tanítványának« legsikerültebben előadott története Blochról, a kapusról [...] igen-csak pimasz fércmű Handkéből, Ernst Blochból, Hegelből, Karl Mayból és osztrák helyi színezékből gyártva – a Duna völgyében tényleg lezajlott a hetvenes években egy hasonló gyilkos utáni vadászat. A történet önmagában valami kacér játszódás féktelen örömet dokumentálja, amely utalásaiban önmagát hivatott tovább gerjeszteni. A nyitva hagyott rejtély, Peter Handke Bloch nevű kapusának történetében – *A kapus félelme a tizenegyesnél* című műről van szó –, tovább szövődik a név által keltett asszociáció kihalásával, a Bloch filozófusával, aki tényleg elejtette azt a bon mot-t, hogy minden jó irodalom Hegel és Karl May keveréke. Menasse szó szerint veszi ezt az asszociációs lehetőséget, és előállít – újból barátságosan kacér meghajlással Bloch filozófus előtt – egy darabka irodalmat, amely ténylegesen, szinte szó szerint, Hegel és Karl May keveréke – és ez a keverék rejtélyek sorozatának lesz megoldójává: mi történt Handke kapusával, hogyan működik a golyótrükk, miért került be hirtelen Gilanianon át Hegel a történetbe...”

E recycling felől nézve úgy tűnhet, Robert Menasse túlon túl egyoldalú szerző. Ám szinte jegyezzük meg, hogy e recycling-tervezet kivitelezője is már megtalálta a maga újraíróját, és nem is akármely személyében. Christoph Ransmayr az, akinél a Menasse-hatás, ha lehet azt mondani, jótékony hatást gyakorolva mutatott új utakat, témákat, helyszíneket és kalandokat. A *Morbus Kitahara* braziliai utazása arra játszik rá, hogy a sémákban való gondolkodás (mit jelent az, hogy „brazil”), a hagyomány és a világ újraírása közti feszültség feloldhatóvá válik irodalmi szövegek közti diskurzusban. Menasse hétköznapi Brazíliája szemben áll az általunk sematikus elgondolt brazil-képpel, a „mi az, hogy brazil?”-kérdést Menasse tematizálva utasítja vissza. Ransmayr fiktív, csak nevében érintkező Brazíliát ír körül, messze túlhaladva a sémák adta lehetőségeken, a fikciónak hódolva. De mindketten ugyanazt a tapasztalatot közvetítik utazgató, otthon nem lelő regényfiguráik által: a helyváltoztatás radikális ténye nem feltételezi a „belső történések” konzekvens átkódolhatóságát. És ezzel mindkét szerző az osztrák irodalom „otthonlanságának” hagyományát hivatott megszólítani. A Menasse–Ransmayr érintkezés nemcsak tematikai fontosságú, meg kell jegyeznünk azt is, hogy Robert Menasse *A tulajdonságok nélküli országban* kísérletet tesz a második Ransmayr-regény, *Az utolsó világ* osztrák vonatkozásainak kimutatására, Ransmayr pedig *A világ kitalálása* (Die Erfindung der Welt) című esszéjében, ahol a maga poétikájának rendszerét írja körül, az *Érzéki bizonyosság* első fejezetének klisé-rendszerét hívja segítségül.

De ez már nem Robert Menasse története, hanem egy magasabb szinten az osztrák irodalom hagyománytörténetének része, amelyben a „brazil” történet igencsak előkelő szerzőkkel fogja majd képviseltetni magát.

## MIÉRT NEM ELÉG NEKÜNK A KÖNYV?\*

*Az írás a sumér, az arámi és a babilóniai  
nyelv keveréke, és nagy valószínűséggel  
vagy egy ember dolgozott rajta hosszú  
időn keresztül, vagy többen, akik  
viszont ugyanazt a ruhát viselték.*

(Woody Allen)

*A szellemeskedő vagy nagyképtűen  
rövid dolgozatok az osztályzat  
leszállítását vonják maguk után.*

(Julian Barnes)

Két szövegbe fogunk beleolvasni, Julian Barnes regényébe, a *Flaubert papagájába* és Jacques Derrida *Spekulálni – 'Freud'-ról* címet viselő spekulációjába,<sup>1</sup> az egyik szerzője angol, a másikénak pedig köztudottan nincsen meghatározható nemzetisége, maradjunk tehát annyiban, hogy leginkább franciául szokott írni. Azt is megállapíthatjuk, hogy ez utóbbi nemcsak részese vagy örököse, de egyik legfontosabb szerzője is annak a diskurzusnak, amit nagyvonalúan „a szerző halála” néven szoktunk emlegetni. Az angol író viszont egy a La Manche csatorna túlsópartjára fittyet hányó makacs műfaji és szemléleti hagyomány örököse: az írói biográfiáé (mely tradíciónak halála után akarva-akaratlanul talán maga is áldozatául fog esni). A két szöveg e két tradíció margójára íródott, ezt a két hagyományt tagadja és állítja. Az állítás és a tagadás tétovázása, mely Barnesnál az ironia, Derridánál pedig a spekuláció retorikájaként jelenik meg, kapcsolja össze első szinten a két szöveget.

Az írói biográfia a személyes találkozás ígérete, a face-to-face szembesüléséé, a lélek-

---

\* A Pécsi Művelt Társalgó és a József Attila Kör 1996. október 3-án és 4-én immár ötödik alkalommal rendezte meg a JAK Tanulmányi Napokat. Az itt következő írások, Gács Anna, Menyhért Anna és Hódosy Annamária munkái a szerzőség kérdésének szentelt konferenciársz vitaindító előadásainak megszerkesztett, némelyik esetben az eredetileg elmondottakhoz képest kibővített változatai: Menyhért Anna dolgozatának 2. fejezete, Hódosy Annamária Hazai Attila-elemzése októberben nem hangzott el, ám az elmúlt öt évben kialakult szokásrendnek megfelelően ezúttal is az előadókra, ilyenformán a Jelenkor szerzőire bízunk, mit kívánnak írásban közreadni. A tanulmányokat az elhangzás sorrendjében tesszük közzé. – *A szerk.*

<sup>1</sup> Julian Barnes: *Flaubert papagája*, ford. Czine Erzsébet, Magvető, 1989; Jacques Derrida: *To Speculate – on 'Freud'*. In: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, transl. Alan Bass, The University of Chicago Press: Chicago and London, 1987 [eredeti megjelenés: *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris, 1980].

tani magyarázaté, a tárgyi és szöveges dokumentumoké, a művek mögötti valóság megpillantásáé. „A szerző halála” című elbeszélés – mint mindnyájan tudjuk – mindezek tagadása. Persze jó volna megmondani, mit is nevezünk a szerző halálának, hogyan lehet ezt a *korpuszt* körülhatárolni és leírni. A szerzővel való látens vagy demonstratív szakítás, úgy tűnik, az utóbbi évtizedek irodalomelméleti iskoláinak jó része számára megkérdőjelezetlen közős alap, „a szerző halála” mára az irodalomkritika<sup>2</sup> közhelyévé lett. Magára valamit is adó kritikus manapság a magyar irodalomban is óvakodik attól, hogy a szerző fogalmával operáljon, hacsak nem éppen a szerző halálának újabb bizonyítékait olvassa ki az előtte fekvő szövegből. A korszerűség eme sine qua nonja korántsem olyan provinciális jelenség, mint azt gondolnánk, nem feltétlenül annak a jele, hogy a magyar irodalomkritika elméleti megkérdőjelezését korszerűnek ítélt dogmákkal próbálja kompenzálni.

1992-ben a brit Seán Burke *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh UP) címmel Angliában viszonylag nagy visszhangot kiváltó kötetet jelentetett meg. Burke a francia teoretikusok munkáit elemezve-bírálván kísérel meg „megtisztítani” az elmélet terepét a szerző visszavezetése számára. A könyv bevezetőjében némi iróniával állapítja meg, hogy a szerzőhöz való folyamodás a nyugat-európai-amerikai irodalmárok szemében (is) „paleokritikai” aktusnak tekinthető: „menedéknék egy olyan testület számára, mely visszasóvárogja a kritika illuzórikus ártatlanságát, mely azelőtt jellemezte, mielőtt a kortárs elméletírók felfedték az emberi és expresszív minőségek hiányát az irodalmi szövegben”. (17. o.)

Magyarországon a leggyakoribb hivatkozások és utalások ebben a kérdésben Barthes *A szerző halála* és Foucault *Mi a szerző?* című írására<sup>3</sup> szoktak vonatkozni. A *hivatkozás* és az *utalás* szavak itt igen sokatmondóak: a probléma tárgyalása ugyanis általában kimerül a „Barthes és Foucault óta tudjuk, hogy a szerző meghalt”-típusú fordulatokban. A szerzőség kérdéséről való efféle gondolkodás, csakúgy, mint a Burke megidézte gyanú a kritika ártatlansága iránti vággyal szemben, a szerzőség kérdésének működtetése szempontjából az irodalomkritikai írásokat pre- és poszt-szövegekre osztja, és áthághatatlan különbséget lát a szerzőt az értelmezésbe bevonó és onnan kiutasító interpretációk között. Érdekes módon Burke – noha rendkívül alapos olvasataiban épp a teljes kiutasítás képtelenségét kívánja demonstrálni – az éles szembeállítás maga is többször megismétli; gondolatmenetét legtöbbször az auktoicid-auteurista ellentét<sup>4</sup> irányítja, például előrebocsátott végkövetkezése esetében: „a szerző elve akkor követel újra jogot magának a legerőteljesebben, amikor azt gondolják róla, hogy hiányzik”, illetve „a szerző fogalma sohasem annyira élettel teli, mint akkor, amikor halottá nyilvánítják”. (6–7. o.)

Mielőtt Barnes és Derrida szövegeit mint a szerzővel vagy szerző nélkül típusú gondolkodás alternatíváit idézném, vessünk egy pillantást a szerző fogalmának strukturalis-

<sup>2</sup> Az irodalomkritikát a magyarnál jóval szélesebb értelmű angol *literary criticism*-fogalomhoz hasonlóan értem.

<sup>3</sup> Roland Barthes: *A szerző halála*. In: *A szöveg öröme: Irodalomelméleti írások*, Osiris, Budapest, 1996; Michel Foucault: *Mi a szerző?* Világosság, 1981. 7.

<sup>4</sup> Burke *auteurizmus* címszó alatt foglalja össze „a szerző halála” ellenpólusát, pontosabban kreál egy ellenpólust: azt az irodalomszemléletet jelzi ezzel a terminussal, mely a szerzőt a többi textuális erő fölé emeli. (1. fejezet, 3. jegyzet.) A terminus-választás nem túl szerencsés. Az auteurizmus a francia filmesztétikában azt a koncepciót jelenti, mely szerint a film a rendező egyedi személyiségének kifejezése. Megjelenését Alexandre Astruc *le caméra-stylo* (kamera-toll) fogalmához (1948) szokták kötni, amiből az is látszik, hogy ez a nézet a film keletkezését az irodalmi mű produkciójának mintájára képzelel el, igazolását az irodalomesztétikában keresi. A kifejezésetesztétika azonban, mely az auteurizmus hivatkozási alapja, már ennek az időszaknak az irodalomelmélete számára is régen a múlté volt, importálása a filmelméletbe regresszív lépést jelentett. (Vö. J. Caughie (ed.) *Theories of Authorship: A Reader*, Routledge and Kegan Paul: London, 1981.)

ta-posztstrukturalista kritikájára. Az, hogy Barthes vehemens tanulmányának címe „ráragadt” a szerző módszeres kritikájával foglalkozó diskurzus egészére, oda vezet, hogy sokszor hamis, obskúrus követeléseket tulajdonítanak ezeknek a kritikai szövegeknek, melyek leginkább a nyelv és a szubjektum viszonyára vonatkozó kérdés keretei között tárgyalják a szerzőség problematikáját. Ahogy azt mondani szokás, ennek az írásnak a lehetőségeit bőven meghaladná a kérdés részletes tárgyalása. Legyen most elég annyi, hogy néhány mondatot kiemelünk abból a kérdéskörből, mely szinte valamennyi, a szerző-fogalom kritikájának diskurzusához köthető értekezésben megjelenik: ez a problematika a szerző száműzése és a szövegjelentés felszabadítása közötti korreláció.

A szerző-fogalom kritikájának fontos célpontja a kifejezés és a kreativitás kategóriáira épülő, a szerzői jog intézményében megtestesülő tulajdonos-szerző elképzelés: szemben a copyright koncepciójával, mely „azon alapul, hogy határvonalat húz a művek közé, hogy megmondja, hol végződik egy szöveg és hol kezdődik egy másik”,<sup>5</sup> a mű mint egy személyhez rendelhető, határokkal rendelkező tulajdon-szerű képződmény a szerző „eltávolításával” átadja a helyét a szövegek végtelen egymást áthatásának, határelmosásának.<sup>6</sup> A körülhatárolható mű fogalmának kritikája mellett emeljük ki azt, hogy a szerző tekintélyének kikezdése azzal az értelmezői tradícióval való szakítást is jelenti, mely szerint a szerző mint a szöveg forrása meghatározza annak jelentését is, így az irodalomkritika feladata nem más, mint a szerző által determinált jelentés deszifrázása. A szerző mint jelentésdetermináló autoritás kritikájának elvileg két aspektusát különíthetjük el: a szerző mint jelölt elvének elutasítását és a szerzői intenció, vagyis a szerző mint kitüntetett értelmező elvének bírálatát. Mindkét típusú kritika következménye a jelentés megkötésének és egységének felbomlása és a deszifrázó kritikai aktussal szembeállított determinálatlan, produktív befogadói tevékenység szerepének a felértékelődése. Ezek a kritikai aktusok tehát a szerző jogfosztásával a befogadói tevékenységet helyezik jogai-ba: „Az olvasó születésének ára a szerző halála”<sup>7</sup> „A transzcendentális jelölt távolléte a végtelenségig kiterjeszti a jelentés/jelölés mezejét és játékát”<sup>8</sup> stb.

Nem titkolom, hogy a fenti állításokat oly módon válogattam össze, hogy abból kitűnjék, a szerző strukturalista-posztstrukturalista kritikájában a megtagadott szerzőnek olyan fogalma és funkciója rajzolódik ki, mely szerint a szerző bevonása az értelmezésbe a szöveget lehatárolja, elszigeteli más szövegektől, jelentését rögzíti, az értelmezés mozgását gátolja.<sup>9</sup> A felszabadító aktus a határőr-szerző zsarnoksága ellen hív harcba. Ez a harc azonban nem hiszem, hogy a szerző szempontú értelmezések felszámolásához vezetett volna /vezetne, sőt inkább mintha burjánoznának az ilyesmik azóta is. Kérdés persze, hogy mit jelent a szerző szempontú értelmezés egy ilyen sok áldozatot követelő harc után.

<sup>5</sup> M. Rose: *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Harvard UP: Cambridge, Massachusetts and London, 1993, 3. o.

<sup>6</sup> Lásd pl. Roland Barthes: *A szerző halála*, ill. *A múltól a szöveg felé*. In: *A szöveg öröme*. i. h.

<sup>7</sup> R. Barthes: *A szerző halála*, 55. o.

<sup>8</sup> J. Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*. Helikon, 1994. 1–2.

<sup>9</sup> Érdekes ebből a szempontból megvizsgálni Wayne C. Booth szerző-kategorizációját: az, hogy a szerzőség aspektusait elhatárolja egymástól (író, posztulált író, dramatizált író, beleértett [implied] szerző, karrier-szerző, nyilvános személyiség), és hogy gyakorlatilag minden aspektust az értelmezés produktumaként fog föl, a szerzőség itt tárgyalt kritikájával rokonítja elméletét. A szerzőség különböző típusainak autoritását vizsgálva azonban szükségesnek tartja az „implied author” autoritásának fenntartását, mint ami korlátozza az értelmezés önkényét. A szerzőnek ez a fajta interpretációs funkciója, mely tehát biztosítja, hogy a szöveggel mint *másikkal* szembesüljünk, inkább a gadameri hermeneutika normativitás-fogalmához áll közel, és az értelmezés felszabadításának korlátozottabb radikalitását képviseli. (W. C. Booth: *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, The University of Chicago Press: Chicago and London, 1979.)

## Gustave Flaubert a kompon

Julian Barnes regényének főhőse, az orvos Geoffrey Braithwaite szabad idejében Gustav Flaubert-rel kapcsolatos filológiai-biográfiai kutatásokat végez. Kutatásai egy ismétlődő térbeli mintát rajzolnak ki: Braithwaite Anglia és Franciaország között kompozik ide-oda. Érdeklődése középpontjába két papagáj kerül: mindektől azt állítja egy-egy múzeum, hogy Flaubert íróasztalán állt, amikor az *Egy jámbor léleket* írta. Az angol amatőr biográfus megpróbálja kideríteni, melyik is az *igazi* a kettő közül, de ahelyett, hogy a két potenciális papagájt az egyetlen valóságos váltaná fel, egyre több olyan madár kerül a képbe, mely ugyanolyan joggal tart igényt a Flaubert papagája címre.

A kutató a papagáj értelmezésében is bizonytalan: „Ha francia akadémikusok volnánk, valószínűleg azt mondanánk, hogy Lulu a *Logos szimbóluma*. Magam, angol lévén, sietek visszatérni a kézzelfoghatóhoz: ahhoz a fényes tollú hetyke jóságához, melyet az Hotel Dieu-ben láttam.” (16. o.) G[eoffrey] B[raithwaite] F[laubert]-kutatása, nemcsak a monogramok jelezte két ország földrajzi határát lépi át újra és újra, hanem – ahogy a fenti idézetből látszik –, az ezekhez az országokhoz közhelyesen társított gondolkodási vagy értelmezési módokét is. És még jó néhány más határt: a *Flaubert papagája* a Flaubert és a Braithwaite életére vonatkozó szövegek keverése miatt biográfia és regény, filológia és fikció között tétovázik. Azután maga a filológia is megismétli fikció és valóság, szépirodalom és tudomány keverését: a valós és a fiktív filológiai és életrajzi adatok kibogozhatatlanul összekeverednek.<sup>10</sup> A szerző és a szereplő közötti határ is többszörösen át van hágyva: Flaubert értelemszerűen egyszerre szerző (csupa nagybetűvel) és Barnes/Braithwaite könyvének szereplője, magának Braithwaite-nek az esete még komplikáltabb: először is első magára vonatkozó kijelentésével elkülönül a *Flaubert papagája* írójától: „egyszer magam is gondoltam rá, hogy könyvet írhatnék...” (9. o.) (a szerző és az elbeszélő elhatárolásának legegyszerűbb formulája – én nem írok, ergo nem én vagyok az író), ugyanakkor a Flaubert-életrajznak nyilvánvalóan ő a szerzője, igen ám, de magánéletéről szóló beszámolói szerint egyben apokrif Flaubert-regényhős is stb.

A két part Barnes könyvében a már említett ellentétes szerző-felfogást is jelöli, sőt, a Flaubert utáni kutatás már önmagában hordozza ezt az ellentétet: „A mai nagyképű kritikusoknak – akik »máglyára a szerzővel« alapon minden regényt, minden drámát és minden verset »szöveg«-ként értékelnek újra – nem kellene olyan könnyedén átsiklaniuk Flaubert fölött. Flaubert már egy évszázaddal öleltük »szövegeket« szerkesztett, és tagadta saját személyiségének jelentőségét”. (11. o.) A Flaubert utáni nyomozás tehát Flaubert intencióival szegül szembe, s mozgatórugója az a laikus vágy, melynek nem elég a könyv,<sup>11</sup> mely az igazira irányul, az arc, az aláírás, a ruhafoszlány, a hajtincs, az igazi papagáj felkutatására úz.

A szövegek mögötti valóság feltérképezése – nem túl meglepő módon – ábrándnak bizonyul. Mint ahogy az egyetlen papagáj utáni kutatás a papagájok megsokszorozódását indítja útjára, úgy az igazi Flaubert-arckép megrajzolását is a portrék sora helyettesíti: Flaubert mint medve, Flaubert mint teve, Flaubert mint kutya, mint vesztes és mint nyertes, mint macsó és mint feminin. A korpusz az életmű értelmében is körülhatárolhatatlan, feltérképezhetetlen, a feldolgozás szempontjai Borges kínai enciklopédiáját idézik: szerepel közöttük a vonat, a női szempont, a közgazdaságtan, a földrajz, az orvostudomány, az etika, a pszichoanalízis, az állatok, a filatélia, a meg nem írt művek és a csillagjósolás. Braithwaite állítása szerint

<sup>10</sup> „(...) a régen kanonizált életrajz tényei, adatai, hitelessége és egyértelműsége válik kétségessé, bizonytalanságra, homályra és sokértelműsége annál markánsabbá”. Balassa Péter: *Bovaryné férje mint író és filológus*. (Julian Barnes: *Flaubert papagája*.) Holmi, 1989. december, 354. o.

<sup>11</sup> „Miért nem elég nekünk a könyv?”, 8. o.



„Anyja halála után Flaubert meg-megkérte házvezetőnőjét, hogy öltse fel annak régi, kockás ruháját: így lepje meg őt az apokrif valósággal.” (209. o.) Barnes könyvében a szerző utáni kutatás az apokrif valóságok pluralizmusát engedi szabadjárá.

A *Flaubert papagáját* a szabályok felállítására és megsértése játékként is olvashatjuk: nemcsak a személyiségfelszámolás és a személyiség utáni kutatás esetében, hanem például akkor is, amikor Braithwaite kifejezi abbéli óhaját, hogy többé ne születhessenek olyan művek, melyek „valójában egy másik regényről szólnak”, illetve „csak semmi befejezés a szerző halála miatt befejezetlenül maradt művekhez”, majd közvetlenül ezek után megalkotja a Flaubert-életmű apokrifjait (arról nem is szólva, hogy míg az elbeszélő magánélete a Bovarynét, addig biográfiai-filológiai kutatása, mely a Flaubert-re vonatkozó tudás felhalmozása, a Flaubert-rel kapcsolatos Készen kapott fogalmak Braithwaite-féle szótára a *Bouvard és Pécuchet*-t írja újra).

Julian Barnes könyvében a szerző utáni nyomozás állandó határátlépésként funkcionál. A *Flaubert papagája* bár teljesülhetetlenként mutatja be, elismeri a vágyat a szövegen túlra. Megmutatja, hogy a szövegekkel kapcsolatos tudományos kutatás sem a valóságra nyílik, az életrajzi kutatás is megalkotja tárgya fikcióját, ugyanakkor az írói biográfiát, a szerző utáni nyomozást mint fikciót nem fosztja meg jogaitól, ragaszkodik a (mai) olvasás e nagy kalandjához. Braithwaite–Barnes ódzkodása a szerzőség problémájának akadémikus tárgyalásától nemcsak az angol empirizmus tehetetlenségi erejének önironikus megjelenítése, hanem az irodalmi hagyomány korpuszának leszűkítése elleni berzenkedés is: Braithwaite kutatása felől nézve a „máglyára a szerzővel” nagyképp követelése az irodalmat az úgynevezett primér szövegek együtteseként kezeli. Ehelyett a *Flaubert papagájában* az irodalomnak egy – számomra legalábbis – vonzóbb és az olvasás(om) tapasztalatával inkább harmonizáló hálózata rajzolódik ki, melyben a művek, értelmezéseik, életrajzok, önéletrajzok, naplók, legendák, anekdoták és egyéb „szekundér” szövegek állandóan áthatják egymást és új utakra indítják az olvasást: „Végre is, csupán tudományos kíváncsiságból is, átadhatja magát az ember egy gondolatmenetnek, és követheti azt, ameddig csak lehet, vagy ha úgy tetszik, mint advocatus diaboli, aki azért még nem kell, hogy eladja a lelkét az ördögnek.”<sup>12</sup>

Ez utóbbi már nem Barnes-, hanem Freud-idézet volt, mely egyenesen Derridához vezet.

### Sigmund Freud Jacques Derrida aláírását gyakorolja

*Az örömelven túl* című Freud-írásról<sup>13</sup> szóló spekulációk a szerzőség készen kapott fogalmainak Derrida-féle szótára. A tulajdonnév tétova „tévútra terelésének”<sup>14</sup> kacér játékában a szerzőség tradicionális és úttörő aspektusai egyaránt részt vesznek: az empirikobiográfiai értelmezés és a tulajdonnévtől való elszabadítás, a legsajátabb és a „saját”-fogalom felszámolása, az atyaság családi, szövegprodukción és hagyományteremtő értelme és így tovább. Ezek az aspektusok vagy értelmezési hagyományok más és más szövegek felé nyitják meg *Az örömelven túl* textusát. „Ha [...] össze akarjuk kötni az élethálálról szóló írások ún. »internális« olvasásának hálózatát az autobiográfia, az autotanatógráfia és az »analitikus mozgalom« hálózatával [...], akkor legalábbis azzal kell kezdenünk, hogy kijelöljük a sietősen »internálisnak« nevezett olvasatban azokat a helyeket, melyek strukturálisan nyitottak arra, hogy a többi hálózattal kereszteződjenek.” (273. o.) E he-

<sup>12</sup> Sigmund Freud: *A halálösztön és az életösztönök [Az örömelven túl]*. Ford. Kovács Vilma, Múzsák, 1991. 103. o.

<sup>13</sup> Magyarul lásd a fenti jegyzetben jelzett kiadásban.

<sup>14</sup> Lásd a Derrida-kötet hátlapját; a kifejezés magyar változata Orbán Jolántól származik.

lyek egyike a tulajdonnév. Megmutatni azt, hogy Derrida mit művel az apasággal, örökséggel, aláírással, önéletrajzzal, az a rendelkezésre álló idő rövidsége miatt (lásd önhalálrajz) a reménytelen vállalkozások számát szaporítaná. Ehelyett egy olyan pontra szeretnék rámutatni a Derrida–Freud-szövegben, ahol a Freud–Derrida aláírás egymást helyettesítése indul útjára, ahol a két korpusz egymást metszi anélkül, hogy a szöveg megidézné a személyesség, az önéletrajziség vagy az önidézés retorikájának kísértetét. A játkémester természetesen itt is az ismétlési kényszer. Ez a hely a következő mondat: „Látom őt [Freudot], amint kapkod és idegeskedik, mint egy drámaíró vagy egy rendező, akinek szerepe van a darabban.” (308. o.) Nekünk most nem is az a fontos, hogy az efféle látomás hogyan szegi meg a tudományos művek értelmezésének decorumát, azt akkor is megszegné, ha mondjuk azt írná: „elképelem Freudot, amint kapkod...”, vagy „Freud itt szerintem olyan, mint egy ideges rendező...”. Ez a „látom őt” a fort/da-t játszós unoka és az őt figyelő Freud viszonyának a megismétlése. Erről a viszonyról pedig Derrida korábban megállapította, hogy tükörszerű, hogy tautologikus megfordítás, melyben az unoka mintha előre diktálná Freudnak, amit az leír. (303. o.) Derrida tekintete mint tükör a megfordítások újabb sorát indítja útjára, a leszármazás irreverzibilitását értelmezett és értelmező korpusz reverzibilis viszonyával helyettesíti.<sup>15</sup>

Remélem, hogy elég volt ennyi Barnesból és Derridából ahhoz, hogy kitűnjék, a határór szerző fogalmának alternatívájaként, illetve az él-e/hal-e? kérdés alternatívájaként a szerző értelmezésbeli határsértő játékaikra akartam rámutatni. A szerzőség olyan működtetésére az értelmezésben, mely nem rögzíti a szöveget, a jelentést, az értelmezést, hanem olyan helyeket teremt, ahol a határokra: a szövegek határait és a szerzőség korábban elkülönített aspektusainak határaitra vonatkozó kérdések metszik egymást.

Idézzünk most újra a másik britet, aki átkompozik Franciaországba, hogy aztán hazahajózva kivesézze ottani szerzeményeit. Seán Burke a fenti Derrida-szöveggel kapcsolatban megállapítja, hogy a biográfiai olvasatban a szerző mint a bizonytalanság elve működik, és hogy a szövegek elméleteinek reflektálniuk kellene a szubjektum beiródásának módjaira, mely inskripciók megnehezítik az olvasást, aláaknázzák a lehatárolást, elkülönítést. Ami Burke érvelésében számomra problematikus, az az, hogy Derridának ezt a kötetét és Barthes bizonyos kései műveit is az elmélettől a szépirodalom felé való elmozdulásként mutatja be, azaz a szerzőt tagadó kritikusként a szerzővé válás felé tett lépéseként (persze, persze meghalt, de nem lehetne az én nevemet onnan valahogy kihúzni?), tehát – ahogy könyvének címe: *A szerző halála és visszatérése* is sugallja – a szerzőellenesség valamiféle feladását, a szerző halála diskurzusával való szembeszegülést, annak valamiféle kudarcát látja bennük.

De lassabban a testtel.<sup>16</sup> Mire véljük hát Derrida kacérkodásait? Tényleg beadja a derekát? Vagy fityiszit mutat a barátainak?, második [gyermek]kor[szak]a tétova játékaik játssza?<sup>17</sup> Tárgyunk szempontjából mindenesetre gyümölcsözőbbnek mutatkozik egy olyan gondolatmenet, mely szerint a szerzőségnek ezek az ellentmondó, egymást kitöltő, a Freud tulajdonnévben összefutó és elváló működései „a szerző halála” felszabadító potenciálját radikálizálják, amit az életrajz bevonása esetében a legkönnyebb megmutatni.

A szerző konzervatív fogalmával szemben az az egyik ismert vádpont, hogy a szö-

<sup>15</sup> Ez a játék a szerzői és értelmezői tevékenység viszonyának bonyolult kérdését nyitja meg; lásd erről például a *New Literary History* 1982. 2. számának *Interrelation of Interpretation and Creation* című összeállítását, melynek összefoglaló tanulmányában Wolfgang Iser a kreációt negatív interpretációként, az interpretációt pedig irányított kreációként írja le; 393. o.

<sup>16</sup> „Ám csak ne értelmezzünk túl gyorsan.” J. Derrida: *To Speculate...*, 272. o.

<sup>17</sup> Efféle értelmezést ad pl. Richard Rorty: *Az ironikus elmélettől a magánjellegű allúzióig: Derrida* (Jelenkor, 1993. november); az értelmezés kritikáját a magyar szakirodalomban pedig lásd Orbán Jolánnál: *A Derrida-értelmezés útvesztői* (uo.).

vegből való kilépés illúziójával áltatja magát, és nem veszi tudomásul, hogy a szöveg mögött csak további szövegek vannak. Ha osztozunk abban a belátásban, hogy az irodalmi kreáció/interpretáció során elvileg sem folyamodhatunk a nyers, közvetítetlen valósághoz, hogy minden, amihez az irodalmat írva vagy az irodalomról írva hozzáférhetünk, már eleve értelmezett, közvetített, akkor igencsak problematikusává válik a „szövegen kívüli” definiálása, illetve az irodalmon, szövegen kívüliség többé nem lehet alapja az életrajzot mint bizonyos szövegek egyik lehetséges kontextusát játékba hozó értelmezés diszkvalifikálásának.<sup>18</sup>

Azt gondolom tehát, hogy Seán Burke-nek abban nincs igaza, hogy Derrida játéka valamiféle fegyverletétel volna a csupa nagybetűs szerzőség előtt, sem abban, hogy a szerző szempontú értelmezéseket kényszerű regresszióként, a szerző halálának visszamenőleges érvénytelenítéseket kellene megértenünk. Továbbá azt sem gondolom (még apokrif gondolatként sem), amit Burke arról mond, hogy a szerző kiutasítása az értelmezésből általában a textuális egyszerűség modellje, a szöveg túldetermináltsága ellen való védekezés volna – annak a szerzőfogalomnak a kritikája, mellyel „a szerző halála” szembe-sít, éppen hogy nem a túl-, hanem az egyoldalú determináltsággal szembeni védekezés, megmerevedett értelmezési reflexek elutasítása volt. Azt viszont megfontolandónak gondolom, hogy a szerző-kritika dogmatizálódása hasonlóképpen szigorú határokat von a szöveg köré, hasonlóképpen eleve kizár bizonyos szövegeket az értelmezés játéka-ból, megrögzíti a jelentést, mint a szerzőségnek az a korábbi fogalma és értelmezési funkciója, melyet ez a notórius elbeszélés annak idején pellengérré állított. Ha tehát Barthes, Foucault vagy Derrida egy-egy mondatára hivatkozva (vagy még csak ezekre sem hivatkozva) a szerzőt elvileg vagy gyakorlatilag kiutasítjuk az irodalmi vizsgálódás területéről, ha értelmezéseinkben mindig csak arra a megnyugtató tanulságra csodálko-zunk rá, hogy a szerző felszámolódik a szövegben, akkor lehet, hogy magunk is annak a szerző-felfogásnak a rabjai vagyunk, melyet a fentiek lebontani próbáltak; ha a strukturalista-posztstrukturalista szerző-kritika egy-egy állítását kontextusától elszakítva, értelmezetlenül idézgetjük, akkor lehet, hogy nem az értelmezés felszabadítása, hanem a szöveg higiénikus lehatárolása ügyében dolgozunk, és az értelmezés megkerülhetetlen kérdéseit hagyjuk megválaszolatlanul; ha a felvilágosító órák útmutatása szerint a szerző szövegbe hatolásával szemben szigorú óvintézkedéseket foganatosítunk,<sup>19</sup> akkor lehet, hogy az olvasás legörömtelibb kalandjaitól fosztjuk meg magunkat.

## Utóirat

Geoffrey Braithwaite Barnes könyvében azzal kísérletezik, hogy Flaubert-ről szóló élet-rajza mellé odabiggyesse „saját élete együgyű dokumentumait”.<sup>20</sup> Megvallom, sokáig kacérkodtam azzal a gondolattal, hogy ráveszem előadótársnőimet: szenteljük a mai dél-utánt a légkézenfekvőbb s számunkra a leginkább húsbavágó, sőt, talán egyetlen témá-nak: minden erőnkkel koncentráljunk az Anna[mária] mint szerzői név problémájára. Aztán jött Julian, Gustave, Jacques, Sigmund, Seán, az egyetlen téma helyett az ő szerte-ágazó ügyes-bajos dolgaik... Minden jel arra mutat, hogy a szerző – csakúgy mint Flau-ber papagája – „vészesen hajlik a posztumusz szaporodásra”.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Lásd pl. Stanley Fish: „a kontextus nem rögzítheti az értelmet, mert maga is az interpretáció produktuma.” *With the Compliments of the Author*. In: *Doing What Comes Naturally*. Clarendon Press: Oxford, 1989. 53. o.

<sup>19</sup> Az alternatív női modell kidolgozását az utánam felszólalókra hagyom.

<sup>20</sup> Nadas Péter *Hazatérés: Esszék*. Jelenkor Kiadó, 1995. 20. o.

<sup>21</sup> *Flaubert papagája*, 23. o.

## ESTI KORNÉL ÉNEKEL-E?

*A szerzőség kérdése Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*

*„A művész sejtet, s szókincse gazdagságából éppen csak jelképiül szerepeltet valamit. Ennélfogva az olvasó tevékeny-alkotó munkatársává válik.”<sup>1</sup>*

### 1. Hogy olvas a nő, ha Anna?

Mielőtt előadásom tulajdonképpen témájába belekezdnék, szükségesnek látom, hogy néhány mondatot mondjak a szituációról, amelybe kerültem. Vegyes érzelmeim vannak a dologgal kapcsolatban. A felkérésnek nagyon örültem, de amikor megtudtam, hogy három Anna szerepel majd együtt, kétségeim támadtak. Nekem szólt ez a felkérés, vagy egy Annának? Ugyanakkor: vagyok-e én más, mint *egy Anna*? Tudok-e általában más-ként beszélni, mint *Annák* egyikeként? A helyzet szokatlanságát valószínűleg az adja, hogy mindez ki is mondódik általa.

Fontosnak tűnne-e az előadók neve, ha mondjuk három János lenne itt az Annák helyett? Valószínűleg nem; nyilván azért, mert az irodalomtudomány mai magyarországi állása szerint egy Anna előfordulása is nagy szó, nemhogy háromé egyszerre. Az „annaság” (többek között) a nőség miatt fontos. Az Annák neme feltűnőbb, mint a Jánosoké. Az Annáknak *van* nemük! Az Annák tehát itt reprezentálnak. Női nemet és különböző irodalomtudományi iskolákat egyszerre. „Na, lássuk, mit tud a ti Annátok/a mi Annánk!” Örömteli érzés, hogy ebben a szituációban személyi szimpátiától függetlenül vagyok elfogadva valakik Annájaként. És szomorú, hogy valószínűleg esetleges személyes szimpátia megléte esetén sem lehetek most mások Annája is. A három Anna együtt viszont mindenkié lehet. Így mindenkinek jut Anna. (Manna.)

De miért is mondom mindezt? Azért, mert az „annaság” ilyen mértékű (bújtatott) tematizáltságától nem tudom függetleníteni magam. A magam Annája most tematizáltan Anna, és ezért feladatává vált, hogy megfeleljen az „annaság” kritériumainak, amelyek itt és most is alakulnak. Ez a szöveg – kontextusa miatt – Anna-szöveg. Hovatovább külön műfaj. Anna olvasás. Női olvasás.

Kézenfekvő megoldásnak látszana ezek után valamilyen női témát vagy feminista módszert választani – ha ilyesfajta „választás” egyáltalán lehetséges. Hajlok afelé, hogy nem. Egyrészt mert a feminizmus (Jonathan Culler<sup>2</sup> interpretációjában) második<sup>3</sup> szakaszában azt a kérdést problematizálja, hogy nőként olvasni miért lehetetlen: azért, mert az olvasást a szocializáció során a férfi diskurzus irányítása alapján tanuljuk, és az mint az emberi olvasás tételeződik.<sup>4</sup> Culler szerint a megoldás: nem férfileg olvasni.<sup>5</sup> De – hiszen

<sup>1</sup> Kosztolányi Dezső: *A kiolvashatatlan vers* (Pesti Hírlap, 1935. márc. 28.). In: Uő: *Sötét bújócska*, Bp. 1974. 366.

<sup>2</sup> Jonathan Culler: *Reading as a Woman In: On Deconstruction*, London, Routledge, 1993. (1982) 43-64.

<sup>3</sup> Culler szerint az első fázis az, amikor a feminista kritika a nőség tapasztalatát adottnak és olvasatokat igazoló autoritásnak tartja. Uo. 46.

<sup>4</sup> Culler itt Elaine Showaltert idézi. Uo. 51.

<sup>5</sup> Uo. 54.

mindez nem új keletű fejlemény – ha senki se tudja, hogyan kell nőileg olvasni, mert csak a férfi olvasást ismerjük, honnan tudjuk, hogy az milyen, és mi az, ami nem olyan? (Ezt csak valamilyen harmadik nemű személy láthatná.) És honnan tudjuk, hogy létezik az ideális, az esszenciálisan női olvasás,<sup>6</sup> ha férfiként olvasunk? (Talán női ösztönünk súgta meg.) Culler szerint a feminizmus harmadik mozzanatában már nem azzal foglalkozik (mint ahogyan ezt a második fázisban teszi), hogy versenyre keljen a férfi-kritikával, nem akar racionálisabb, intellektuálisabb, komolyabb és reflektívebb lenni, belenyugodván a neki kiosztott tulajdonságokba (emocionális, frivol és spontán)<sup>7</sup> az érdeklő, hogy milyen érdekei fűződnek a fallogocentrikus szemléletnek ezen oppozíciók felállításához.<sup>8</sup> De arra a kérdésre, hogy milyen a női olvasás, továbbra sem tud felelni.<sup>9</sup> Maradnak tehát a tematikus megoldások, a szerzőnők, a női alakok vizsgálata, a szövegek szexuális kódjaira való odafigyelés,<sup>10</sup> vagyis a látszó láttatása, a figyelem felhívása arra, ami a maga egyértelműségében lehet meglepő: hogy a női olvasó nem férfi.

Ennek jegyében meg lehetne próbálkozni például a *Ha negyvenéves...* kezdetű Kosztolányi-vers vulgár-feministának is nevezhető olvasatával, a következő sorok alapján:

*Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel  
egyszer fölébreds és aztán sokáig  
nem bírsz aludni. Nézed a szobádat  
ott a sötétben. Lassan eltűnődöl  
ezen-azon. Fekszel, nyitott szemekkel,  
mint majd a sírban. Ez a forduló az,  
mikor az életed új útra tér.  
Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt  
éltél. Eszedbe jut egy semmiség is.  
Babrálsz vele. Megúnod és elejted.  
Olykor egy-egy zajt hallasz kiűn az utcán.  
Minden zajról tudod, hogy mit jelent.  
Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes.  
Majdnem nyugodt. Egyszerre felsóhajtasz.  
A fal felé fordulsz. Megint elalszol.*

Az elemzés során mindenképpen megjegyzésre érdemes lenne az a tény, hogy a (férfi) Kosztolányi-szakirodalom a szexuális hangoltságú olvasat által kitüntetett két sort (9-10.) a vers idézésekor általában kifelejtji, illetve az elemzés során negligálja.<sup>11</sup>

Mindazonáltal nem hiszem, hogy – ha van női módszer, és az ilyen jellegű – ez választás kérdése lenne. („Most nőként olvasok.”) Ha elfogadjuk, hogy olvasás/írás és tárgya nem elválasztható egymástól, hogy a tárgy a kérdező olvasás során keletkezik, akkor minden témát és mindent olvasást nőinek kell tekintenünk, ha női a szerzője. (Előreutaló

<sup>6</sup> Ehhez lásd: Julia Kristeva: *Woman Can Never Be Defined*. In: *Feminist Literary Theory. A Reader*, Szerk: Mary Eagleton, Blackwell, 1996. 2. kiad. 267-268.

<sup>7</sup> Culler: i. m. 58.

<sup>8</sup> Uo. 58.

<sup>9</sup> Uo. 63.

<sup>10</sup> Culler Showaltert idézi: „ami a feminista kritika számára érdekes – Elaine Showalter körmönfont megfogalmazásában – az a mód, ahogyan a női olvasó mint hipotézis megváltoztatja azt, ahogyan egy adott szöveget érzékelünk, ráébredt a szöveg szexuális kódjainak jelentőségére.” Uo. 50.

<sup>11</sup> Vö. például: Bárdos László: *Változatok a búcsúzásra. Kosztolányi kisszerkezetéről a Számadás három verse alapján*. In: *A rejtőző Kosztolányi*, Szerk. Mész Lászlóné, Bp. 1987. 129-139., valamint: Halász Gábor: *Az ötvenéves költő*. In: *Uő: Válogatott írásai*, Bp. 1977. 719.

kérdés: van-e az olvasásnak szerzője?) Barthes-ra hivatkozva<sup>12</sup> (is) hozzáteszem, hogy csak azt tudom (ha tudom), hogy én hogy olvasok, s az a fentiek értelmében egyben női olvasás és Anna-olvasás is.

A most következő szöveg tehát az „annaság” tudatában keletkezett, egy „annasága” *tudatában levő* Anna a szerzője, aki egyben szereplője több másik történetnek is, amely három Annáról szól. És mindenki, aki most ezeket az előadásokat hallgatja, létrehozhat egy *Annák* kezdetű vagy című történetet, amelynek szerzője ő maga. És ezzel a mondat-tal már a tulajdonképpeni előadás témájába is belekezdtem.

## 2. Esti Kornél éneke

A kilencvenes évekbeli recepció számára egyértelműen a prózaíró Kosztolányi bizonyult dialógusképesnek, lírája, a *Számadás* néhány „nagy” versére vonatkozó szórványos megjegyzésektől eltekintve, úgy látszik, nem váltott ki kérdéseket. A próza területén belül is az Esti Kornél-szövegek élveznek kitüntetett figyelmet.

Az Esti Kornél-problematika ugyanakkor természetesen nem új keletű. Kezdve Babits Nyugat-beli bírálatával,<sup>13</sup> melyben a dicséretnek álcázott kritika hosszú időre meghatározta az elemzések egyik csoportjának értékelő alaphangját (üres ötletek, avult és nyakatekert humor, dacos póz és tetszelgés, hígság), folytatva Heller Ágnes félelmetes logikájú könyvében az olvasóknak címzett, végkövetkeztetésnek beállított fenyegetéssel („Akik elválasztják a művészethez való következetességet a világnézethez való következetességtől, nézzenek tükkörbe: Esti Kornél és Nero néz vissza rájuk”<sup>14</sup>), majd az ezt követő, az „erkölcsi nihilizmus” (Heller Ágnes) vádjá alól Esti-Kosztolányit felmenteni igyekvő törekvésekig hosszú múltra tekint vissza. Ez utóbbiak talán legjellemzőbb példája Kiss Ferenc monográfiájának Esti Kornélról szóló része, ahol a szerző az Esti Kornél-kötet minden fejezetére nézve bebizonyítja, hogy Esti nem „gonosz”,<sup>15</sup> nem „cinikus”,<sup>16</sup> nem „gátlástalan”,<sup>17</sup> hanem „Kosztolányi vonzóbb, emberségesebb énjének képviselőjében cselekszik”,<sup>18</sup> „voltaképpen pozitív hős”.<sup>19</sup> (Az érv, mellyel Kiss Ferenc a fentieket alátámasztja, ugyanakkor figyelemreméltó, hiszen felhívja a figyelmet az Esti Kornél-szövegek összetett narrátor-szereplő viszonyára: „Estit nem az keverte rossz hírbe, amit e novellákban cselekszik, hanem az, amit gondol, s amit az író állít róla.”<sup>20</sup> Vagyis Kiss Ferenc érveléséből kibontható az az elgondolás, amely szerint az Esti Kornél-szövegek elsődleges elbeszélőjének Esti tetteit értékelő szavai a szövegek „egészének” kontextusában elfogultnak bizonyulnak, mintha az elbeszélő kisebbiteni igyekezne Esti „érdemeit”. Ilyen például a következő mondat hitetlenkedő modalitása, ami az olvasónak szóló, Esti elleni propagandaként is felfogható: „Csodálatosképpen állta a szavát.”<sup>21</sup> Mint-hogy azonban Estit csak a narrátor közvetítésével ismerjük, a modalitás által érzékeltetett

<sup>12</sup> Roland Barthes: *Az olvasásról*: „...egyetlen fajta olvasásnál maradok majd (nem ilyen-e minden olvasás?), annak az embernek az olvasásánál, aki én magam vagyok, akinek hiszem magam.” In: *A szöveg öröme*, Bp. 1996. 56. Ford. Babarczy Eszter

<sup>13</sup> Babits Mihály: *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1933/12. 688-689.

<sup>14</sup> Heller Ágnes: *Az erkölcsi normák felbomlása. Etikai kérdések Kosztolányi Dezső munkásságában*, Bp. 1957. 141. A fenyegetés-jelleget különösen erősíti a könyv első lapján olvasható dedikáció: „A magyar íróknak ajánlom.”

<sup>15</sup> Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi*, Bp. 1979. 444.

<sup>16</sup> Uo. 445.

<sup>17</sup> Uo. 446.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Uo. 447.

<sup>20</sup> Uo. 448.

<sup>21</sup> Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*, Bp. 1973. 20.

tárgy és leírás eme látszólagos diszkrepanciája bármiféle történetmondás tárgykonstituáló jellegére is felhívják a figyelmet.)

A fent említett írások nagy részének közös tulajdonsága, hogy bennük az *Esti Kornél éneke*nek státusza a prózai szövegekhez képest határozódik meg; mintegy bizonyítékként, illusztrációként szolgál arra nézve, hogy Esti Kornél valóban Kosztolányi alakmása, alteregója, mivel a vers Kosztolányi ars poeticája,<sup>22</sup> amelyet Esti Kornél szerepébe bújva fejt ki, s így Esti Kornél nem más, mint Kosztolányi énjének kivetített másik fele.<sup>23</sup> Ha ugyanis a prózai művek esetében még maradhatott is kétely a szereplő és az író direkt azonosítása iránt,<sup>24</sup> a romantikával kezdődő lírafelfogásból kiinduló, a szubjektum közvetlen önkifejezéseként, a költő önvallomásaiként felfogott ars poetica vagy „szerepvers” esetében ezek a fenntartások teljes mértékben megszüntethetők váltak, s így, a vers felől megerősítve, a prózai szövegek hőségének a szerzővel való azonossága is verifikálható volt.<sup>25</sup> Mindennek forrása talán Babits elhíresült második bírálatának lábjegyzete lehet, amelyben azonosítja Kosztolányit Esti Kornéllal, magát a „búvárral”, a verset pedig „Ars Poetica”-ként említi.<sup>26, 27</sup>

<sup>22</sup> Lásd: *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, Bp. 1965. 324.

<sup>23</sup> Vö.: Bori Imre összefoglalóját az Esti Kornél-kérdésről. Bori Imre: *Kosztolányi Dezső*, Forum, Újvidék, 1986. 203–233.

<sup>24</sup> „Még verseiben sem tett minderről olyan nyílt tanúvallomást, mint új könyvében, az *Esti Kornél*-ban. Elárulja ebben a könyvben a nagy titkát: lényének azokat az anarchikus erőit, amelyeknek lebírársból művészete lett, s elárulja azt is, hogy ezeket megfegyvelte. Egy alakban személyesíti meg őket, Esti Kornélban, akit önmagából vetít ki, és ezzel el is választ magától, anélkül, hogy a közösséget megtagadná vele.” Schöpflin Aladár, *Nyugat*, 1933. In: *Tükörben Kosztolányi Dezső*, szerk.: Réz Pál, Bp. 1993. 241.

Leggyakrabban azonban a teljes azonosítás fordul elő. Lásd pl.: „A szerepek (...) tetszés szerint cserélhetők, lévén szó egyugyanazon személyről. Esti Kornél: Kosztolányi. És Kosztolányi: Esti Kornél.” Rónay György: *Utószó*. In: Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*, Bp. 1973. 240.; illetve: „Esti Kornél az, aki következetesebben fejt ki Kosztolányi alaptételeit, kiterjeszti azokat az élet minden vonatkozására, s így személyes életében[!] is megvalósítja őket. (...) Esti Kornél tehát megvalósítja Kosztolányi dekadens énjét.” Heller Ágnes: i. m. 37.

<sup>25</sup> Jó példája ennek Rónay György következő formulája: „Hogyan is mondja *Esti Kornél éneke*, melyet érdemes elolvasni Esti Kornél tizennyolc története (...) előtt, kulcsként, bevezetésként, »beavatásul«. Meg utánuk is, összefoglalásul és végső értelmezésül? Azt mondja: Jaj, mily sekély a mélység...” I. m. 241.

<sup>26</sup> *Nyugat*, 1933/13–14. 71. „E cikk már kiszedve s nyomás előtt állott, amikor *Esti Kornél éneke* a Pesti Naplóban megjelent. Sajnálom, hogy Kosztolányi szintén félreértette múltkori írásomat, de örülök, hogy Ars Poeticáját maga is olyannak látja, amilyennek én jellemeztem, s versével mindenben igazat ad kritikámnak. Kár, hogy ő nem olyan türelmes a magától eltérő Ars Poeticák iránt, mint én vagyok az övével: ő harcra száll a mélység és tartalom ellen. (...) Kosztolányi téved. A búvár nem sarat szokott fölhozni kezében, – hanem gyöngyöt és elsüllyedt kincseket.”

Nem érthető számomra, hogy ez a lábjegyzet miért maradt ki a *Tükörben Kosztolányi Dezső* című kötetből, ha a bírálatot magát közli a szerkesztő. I. m. 238–240.

<sup>27</sup> Király István szerint Babits azért is érezhette joggal sértve magát, mert neki volt „kedves képe” a búvár, amit egy fiatalkori, Kosztolányinak írt levelében említ, amelyből Király nem idéz. (Király István: *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Bp. 1986. 403.) – Kosztolányi kvázi elárulta a régi barátságot. Ha azonban elolvassuk az említett Babits-levelet, kiderül, hogy a „búvár” éppen nem mint Babits magára használt metaforája szerepel, hanem a vele szemben álló véleményekre vonatkozik; a levélben a „búvárok” Babits véleményével ellentétes szavai idézőjelek közt állnak: „Énhozzám átkozott búvárok jöttek, maliciózus tanítómesterek, irigy aranymosók. Lámpával világítottak a vízemre: »Nézd! szó sem aranyról; nem látszanak képek; és ami nem látszik, nincsen is. Víz ez, legvégig, barátom; csupa víz vagy magad is, lelked legmélyéig; és ahol vége a víznek, lenn elrejtve, a legmélyeden – ott tudod mi van? sár!...«” Babits Mihály Kosztolányi Dezsőhöz, Bp. 1904. nov. 17. In: *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, Kiad.: Belia György, Bp. 1959. 53. Az *Esti Kornél éneke* tehát nem mond ellent Babits levelének; a *Nyugat*-beli lábjegyzetből pedig az derül ki, hogy Babits volt az, akinek időközben megváltozott a „búvárokhöz” való viszonya.

A lírafelfogás romantikus gyökerű előfeltevéseinek erőteljességét, valamint az ideológia poétika feletti győzelmet jól példázza Király István *Esti Kornél éneke*-elemzése, mely először felvillantja egy más irányú értelmezhetőség lehetőségét, s aztán elveti. Király megkülönböztet szerzőt és narrátort, valamint a megszólítottat, a dalt, a „lírai hőst”,<sup>28</sup> majd pedig ezt a grammatikai alapú hármas megkülönböztetést a „lényeg”(?) nevében feloldja, azonosítva először a beszélőt a dallal: „Valójában azonban önmegszólításos volt a versformálás: a te a lényegét nézve nem a dalra, de az énekre vonatkozott”,<sup>29</sup> „a narrátor maga is a dallal azonosult”,<sup>30</sup> majd pedig szerzőt és beszélőt egymással, a „szerepdal” kategóriájának jegyében. Nem véletlen a „lényeg” mint érv bevetése a szövegszerű elemzés rovására. Ez a lépés teszi lehetővé ugyanis, hogy az elemzés igazolja Királynak azt a vélekedését, amely szerint Kosztolányi a közvélemény róla kialakított negatív képétől (felszínes és jellemtelen) nem tudott függetlenedni, ő maga is kezdte elhinni, s hogy szabaduljon tőle, kivetítette Estire, ami azonban „visszaütött”, hiszen azonosították Estivel.<sup>31</sup>

Mindezek tudatában mindenképpen szükségesnek látszik, hogy az Esti Kornél-kérdés Németh G. Béla és Szegedy-Maszák Mihály a nyolcvanas években kezdeményezett mostani újraszituálásának, szövegközpontú vizsgálatának részévé váljon az *Esti Kornél énekének* újraolvasása is, kimozdítása a direkt önéletrajziség paradigmájából. Ha pedig az *Esti Kornél éneke* a más irányú megközelítés számára válaszkeszvének bizonyul, ez potenciálisan magával vonhatja a Kosztolányi-líra egyéb részeinek „megszólalását” is.

### 3. Énekel-e Esti Kornél?

Az *Esti Kornél éneke* kapcsán több bevett líraelméleti fogalom problematizálható: önmegszólítás, önkifejezés-alanyiség és líraiság egymástól való függése, ars poetica. A legfontosabbnak ezek közül a szereplíra<sup>32</sup> kérdése látszik, egyrészt abban az értelemben, hogy a beszélő lehet-e „álarc”, „szerep” valamiféle biztos pontként elgondolt „igazi” énehez képest; másrészt, máshogyan értve a kifejezést, a tekintetben, hogy lehet-e egy lírai műalkotásnak szereplője, olyan módon, ahogyan egy regénynek vagy drámának. Következésképpen felmerül az a probléma is, hogy alkalmazhatjuk-e versek esetében például az implicit szerző fogalmát, akinek „tevékenysége” a cím adásában, a lírai jellegű szöveg elnevezésében jelentkezik.

E kérdések vizsgálatához nézzük meg először is, hogy miféle olvasói döntéseket hozunk meg az alatt a rövid idő alatt, amíg a következőket elolvassuk: Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél éneke*, Indulj dalom...? Először is nyugtázzuk, hogy egy szerző nevéből, művének címéről, és a mű első soráról van szó. A három döntés egymástól nem függetleníthető: a Kosztolányi Dezső név attól válik szerzői névvé, hogy egy cím követi, amely pedig attól vált címmé, hogy megelőzte egy szerzői név, és követi az első sor, amely attól első sor, hogy megelőzi a szerzői név és a cím, és követi a mű további része, és így tovább. Ezt így nyilván fölöslegesnek tűnik elmondani, de ne feledkezzünk el arról, hogy közben, a három szövegrész összefüggésrendszeréből kibontakozó műfaji utasításnak engedelmességgel, azt is eldöntöttük, hogy verset olvasunk: elhangzott az „ének” és a „dal” szó, és valaki egyes szám első személyben megszólalt; a dalt szólította meg, illetve

<sup>28</sup> Király István: i. m. 439.

<sup>29</sup> Uo. 425.

<sup>30</sup> Uo. 443.

<sup>31</sup> Uo. 418.

<sup>32</sup> Vö.: Barta János: *Líraelméleti alapfogalmak*, Studia Litteraria, 1963. 4.: „a költő tudatosan belehelyezkedik egy idegen, a maga számára emberileg és művészileg jelentős művészegyéniségbe vagy emberi magatartásba; mintegy félig átvesztő álarcot ölt magára.”



foglalta birtokos szerkezetbe, amivel egyben – az aposztrófálás gesztusával<sup>33</sup> – saját „létét” is bizonyította. Ha pedig ismerjük Kosztolányi egyéb Esti Kornél-szövegeit, akkor azonosítottuk azok hősét az itt szereplő névvel, és ennek folyományaként az őt a címben megnevezőt a novellák implicit szerzőjével.

Ezen kívül végrehajtottunk olyan metaforikus azonosításokat is, amelyeket semmiféle grammatikai érv nem támaszt alá; csupán olvasói konvencióinkból származnak. Ha egymás után olvassuk az *Esti Kornél éneke* címet és az „Indulj dalom” két szót, valószínűleg azt feltételezzük, hogy a címben egyes szám harmadik személyben szereplő Esti Kornél azonos az első sor egyes szám első személyével, és így a címbeli „ének” az első sorbeli „dalom”-mal. Kérdés, hogy „ki” vagy „mi” az, aki / ami meggyőz minket arról, hogy a cím és az első sor két párosa voltaképpen egy páros. Prózai szövegek esetében ezt a funkciót tölthetné be az implicit szerző, aki beszéltetheti is hősét és beszél(tet)het is róla. Itt azonban hangsúlyozottan lírai természetű szöveggel van dolgunk, énekkel, illetve dallal. Ebből a bizonytalanságból adódhat a hagyományos lírafelfogás olvasásmódja, amely a szerzői név által képviselt egyes szám első személyt „felosztja” a címbeli Esti Kornél és a vele azonosnak gondolt első sorbeli én között, s ezzel tulajdonképpen – és el nem ismertén – a szerzői nevet meg is fosztja önálló lététől, önálló nyelvtani személyétől. Az elsődleges – szerzői név által képviselt – egyes szám első személy felosztódik egy egyes szám harmadik személy, és egy másodlagos, elbeszél egyes szám első személy között, s ezáltal egyrészt kicsúszik mindenféle definíciós kísérlet alól, másrészt „létéről” mégis tanúbizonytságot tesz: „önfeláldozása” teszi hitelessé azt, hogy a címnek és az első sornak ugyanaz a referense. A szereplőra kategória azért sem működhet ebben a kontextusban, mert az – a nyelvtani személyek logikáját követve – azt feltételeznék, hogy Esti Kornél a szerep, és az én az „igazi”, a szerzőhöz köthető, ily módon viszont a szerep hatósugara a címre korlátozódik.

A következő probléma az, hogy a szerzői név szerint Esti Kornélnak *éneke* van, az első sor énjének pedig saját állítása szerint *dala*. Ha Esti Kornélt azonosnak gondoljuk az első sor beszélőjével, akkor az ének és a dal egyszerűen szinonimáknak tekinthetők. Ha viszont nem – vagyis ha nem hiszünk az implicit szerzőnek –, felmerül a kérdés: van-e Esti Kornélnak egyáltalán éneke. Ennek megválaszolásához pedig én és dal viszonyát kell megvizsgáljunk.

A dal státusza bizonytalan, mivel a vers első részében az én felszólításokat intéz hozzá; nem azt tudjuk meg, hogy milyen, hanem hogy az én kívánsága szerint milyen legyen. Kérdés lehet ezzel kapcsolatban: „elindul-e” a dal, és tudja-e irányítani az én a dalt, vagyis találunk-e a versben olyan részt, amelyről azt mondhatjuk: ez a dal, és olyan, amelyet az én akart. Az én erre vonatkozó kijelentései maguk is ellentmondások: mintha azt akarná elmondani a dalnak, hogyan legyen *ne* utolérhető („légy (...) röptető, meg-nem-álló”), ami azt a feltételezést is magába foglalja, hogy ez az ének sem sikerülhet, („Sápadva nézze röptőd, / aki nyomodba köpköd: / a fájdalom”), vagyis mintha még az „elindulás” előtt kellene a dalt figyelmeztetésekkel ellátnia.

A dal „realizációjának” a versnek egyetlen részét tekinthetjük, azt, ahol az addig következetes egyes szám első személyű beszéd többes szám első személyűre vált („Tudjuk mi rég...”). Ezt a részt a hangneme is megkülönbözteti a többitől, az „ó” kezdetű aposztrófikus, hagyományosan a dal képzetéhez kapcsolódó felkiáltások egyedül itt fordulnak elő. („Ó szent bohóc-üresség”, „ó hős”). A felszólítások ugyanakkor folytatódnak a betét után, vagyis, ha elfogadjuk, hogy ez a rész a „dal”, akkor azt kell gondolnunk, hogy ez a „realizáció” az én számára nem kielégítő, vagy, hogy a dallal való „dialógus” során elvált-

<sup>33</sup> Vö.: Jonathan Culler: *Apostrophe*. In: *Uő: The Pursuit of Signs*, Cornell Univ. Press, Ithaca, New York, 1981. 135-154.

rásai módosultak. A betétet megelőző és követő felszólítások tartalma között észrevehető különbség is ezt támasztja alá. Egyrészt ami a legfeltűnőbb, a két egymásnak felelő sorpár („légy mint a minden, / te semmi” illetve „légy mint a semmi, /te minden”) elhelyezkedése a betét előtt és után, aminek révén a vers mintha a „semmitől” a „minden” felé húzna ívet. Ezek a sorpárok egyenként is többféleképpen érthetők; nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy melyik részük a hasonlat, vagyis hogy mi hasonlítódik mihez, illetve hogy melyik részük vocativus, amelynek révén egy entitás léte bizonyítódik. (1/a. Légy [olyan] mint a minden, te [aki] semmi [vagy]; 1/b. Légy [olyan] mint a minden, te – [ami] semmi; 2/a. Légy [olyan] mint a semmi, te [aki] minden [vagy]; 2/b. Légy [olyan] mint a semmi, te [ami] minden). Azáltal, hogy ez az eldönthetlenség a tagok felcserélésével megismétlődik, a négyféle érthetőség átjárja egymást, viszonylagossá teszi a „semmi” és a „minden” kategóriáit, s ugyanakkor a két felszólítás egymás kijelentés-érvényét is megkérdőjelezi. Ez az értelem-sokszorozás és -relativizálás egyidejűleg az elnevezés referencializálhatatlanságáról – a valamit valamihez hasonlítás – lehetetlenségéről árulkodik, arról, hogy a hasonlat – és/vagy a vocativus – egyik tagja sem jelent biztos pontot, ahonnan nézve a másik tag értelmezhető. Ugyanakkor a vers mégis csak a „te minden” kifejezéssel fejeződik be, és például egy esetleges lineáris újraolvasás során ez esne nagyobb súllyal a latba. [te minden / Indulj dalom.]

Másrészt, ami szintén az íves „haladás” koncepcióját támasztja alá, az az, hogy betét előtti és utáni felszólítások tartalmi vonatkozásai között is megfigyelhetők különbségek. Míg a betét előtti felszólítások („Ne mondd te ezt se, azt se, / hamist se igazt se”) a viszonylagosság kimondására és ki-nem-mondására buzdítanak – és ez a betétben be is következik („Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélyesség”) – az utána következő részben szereplő „azt, ami vagy te, tettesd” sora egészen máshová helyezi a hangsúlyt: bár meghatározatlan, de biztos jelleget implikál, és ugyanennek tettetésére szólít fel, egyfajta önazonos látszat megképzésére. Úgy tűnik, mint ha ez a módosulás a betét-részben következett volna be, az „Ó szent bohóc-üresség, / szíven a hetyke festék, / hogy a sebet nevéssék, / mikor szerző-heges még” sorokban, ahol is a sebet „ábrázoló” festék „igazi” sebet *takar el*: egyszerre rejti az „igazit” és mutatja fel „mását”. Ez utóbbi felől pedig a mélység-felszín kérdés is új megvilágításba helyeződik: nemcsak arról van szó, hogy mélység és sekélyesség önmagukban viszonykategóriák („Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélyesség”), hanem hogy „valóság” és „fikció” a külső szemlélő, a leíró számára nem elkülöníthetők; nem lehet eldönteni, mert a látvány nem mutatja meg, hogy a „seb” igazi vagy sem, ez a látvány befogadójának döntésén múlik, és a látvány szempontjából közömbös. Ebből a szempontból a „Mit hoz neked a bűvár, / ha felbukik a habból? / Kezébe szomorú sár, ezt hozza néked abból.” sorok kitüntetett szava a megismételt „neked” (a dalnak): a bűvár „másnak” nem tud mást hozni, mint sarat – de ami sárnak *látszik*, arról nem lehet tudni, hogy a bűvár számára mi.

#### 4. Én-e Esti Kornél?

De térjünk vissza én és dal viszonyához. A „s élj addig, míg a lélek, / szépség, vagy a szeszélyek / mert – isten engem – én is, / én is csak addig élek” sorok a fenti gondolatmenet fényében pragmatikusan értendők: az én valóban addig él, míg a te-nek felfogott dal „él”; ahogy dal is csak akkor van, ha az énnel dialógusba lép. Arra a kérdésre tehát, hogy van-e dala (vagyis nyelve) az énnak, azt válaszolja a vers, hogy nincs; nem „dala van”, hanem „dalom vagy”, nem „nyelve van”, hanem „nyelvem vagy és ezért én vagyok”; vagyis, a harmadik személyű léttanúsítás *nem következik* az én-te viszonyból; a kettőnek nincsen közös referenciája. Ez lehet annak a magyarázata, hogy miért tűnik a vers harmadik személyben leírt, tehát narratívába foglalt „szereplőinek” – a bűvár, a

buzgó, a medvék stb. – (grammatikai) „léte” – minden meghatározhatatlanságuk ellenére – megkérdőjelezhetetlenek, sokkal bizonyosabbnak, mint az én és a te (dal) pozíciója, amelyben mindig ott a kétely az iránt, hogy visszaigazolja-e az aposztrofált te az én létét. (Ezt a benyomást erősíti, hogy a „szereplők” említését mindig az „a” határozott névelő előzi meg.)

Vagyis, egy narratíva „szereplőinek” léte az objektivizáltság illúziójának sokkal nagyobb fokát éri el, mint a mindig egymásra utalt (az egymásban való tükrözöttségre, a másik általi felismertségre) szubjektum-objektum viszony. A narratíva tehát a mindenkori diskurzushoz képest az időben való megmaradás képzetét kelti.

Ezért tűnik ellentmondásosnak az utolsó előtti versszak két vonatkozása: a „légy (...) te (...) örökre-játszó” és a te-nek az „én is csak addig élek”-ben benne foglalt mulandósága. Én és te (a dal) csak egymás általi feltételezettségükben létezhetnek, ami pedig őket „túléli” az nem más, mint a harmadik személyben elnevezett, és így egy narratívába foglalt *Esti Kornél éneke*. Esti Kornél tehát nem én, hanem ő, és ezért lehet – valaki más szerint – éneke. Esti Kornél énekel és az én dalol. (S a nyelv már itt sem tette lehetővé, hogy ne foglaljam narratívába az én-t, hiszen csak harmadik személyű igealakokat lehet mellé párosítani, ha róla(!) beszélek.) A bizonytalanság azonban ezáltal nem oldódik fel, mert semmi nem igazolja azt, hogy az „én” és Esti Kornél egy és ugyanaz. A nyelv nem ad lehetőséget arra, hogy eldöntsük, ha valaki egy énről – magáról – beszél, valaki más pedig egy ő-ről ugyanarról van-e szó. Az a hit, hogy ezeknek a kijelentéseknek a referense ugyanaz, az interszjektív megoszthatóságra való igényből következik, az interszjektív megoszthatóság azonban grammatikai értelemben illúzióknak bizonyul, csupán metaforikusan, retorikailag képzelhető el.<sup>34</sup>

## 5. Az olvasó – szerző

Esti Kornél éneke tehát attól jön létre, hogy valaki – az implicit szerző – annak nevezi, a saját narratívájának keretében. Esti Kornél e narratíva szerint szerző, mert éneke van.<sup>35</sup> És ugyanez a mechanizmus működik a magát egyes szám első személyként tételező szerzői név esetében: létet attól nyer, hogy valaki – az olvasó – saját narratívájába foglalja. Én-ként addig működhet, amíg egy te feltételezi. Az olvasói narratívák ő-jeként azonban lehet „örökre-játszó” – mindig más és más alakban, újabb és újabb Kosztolányi Dezső című narratívák részeként. Paul de Mannak az a gondolata, miszerint a modernség-beli líraolvasás feltétele a versbeli beszélőnek való hang-, illetve arctulajdonítás,<sup>36</sup> az olvasásnak arról a feltételezett működési mechanizmusáról szól, melynek értelmében a szöveggel való kapcsolatunk elsődlegesen én-te viszony. A te arcát rajzoljuk meg, de amint „megrajzoltuk”, egyben narratívába is foglaltuk, azaz ő-vé tettük, s magunkat ily módon szerzővé, elsődleges énné. Innen nézve válik érthetővé Paul de Man egy másik

<sup>34</sup> Az interszjektív megoszthatóságra való igényt és ennek illúzió voltát valamint a metaforikus szerző-elv működését jól példázza az a középiskolai körökben gyakran elhangzó panasz, hogy a szöveggyűjtemények gyors cserélődése miatt ugyanazoktól a szerzőktől nem ugyanazokat a verseket olvassák a diákok egymást követő években, és így nem tudnak egymással szót érteni; mintha az azonos címek garanciát jelentenének arra nézve, hogy „ugyanazt” olvassuk.

<sup>35</sup> Esti Kornél szerzősége oly mértékben elfogadott „tény”, hogy például Márton László a *Levelek, naplóról* írott recenziójában idéz egy sort – ami a *Számadás* 3. szonettjéből való – és azt egy „Esti Kornél-költemény”-ből valónak tartja. Lehet, hogy egyszerű tévedésről van szó, de a megfogalmazás módja összecseng azzal, amiről Bori Imre ír: hogy a szakirodalom „estikornélos” rimekről beszél. Lásd: Márton László: *Színes tinták bölcsessége*, Holmi, 1997/9. 1321.; Bori Imre: i. m. 227.

<sup>36</sup> Lásd pl.: Paul de Man: *Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss*. In: *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Cornell Univ. Press, 1985. 55.

kijelentése: „A szerző és olvasó megkülönböztetése egyike azon hamis különbségtételeknek, amit ez az olvasat tesz nyilvánvalóvá.”<sup>37</sup> Az olvasás nem igazolja ezt a különbségtételt, mert ezeket a kategóriákat folyamatosan újraszituálja, s minden egyes újabb olvasás újabb szerzői ént hoz létre, aki a következő olvasás (akár ugyanannak a személynek a következő olvasása) során ő-vé változik az újabb olvasás képezte, metaforikus azonosításon alapuló újabb történetben.

Az újkori, humanista olvasás funkciói, a szerző és az olvasó tehát folyamatosan újratermelik egymást, az olvasó szerzője egy olyan műnek, ami az előző szerző nevével kezdődhet.<sup>38</sup> A szerző neve inskripció, az énből ővé válás allegóriája, amely nem reprezentál semmi „mögötte” állót, de az olvasások működéséhez elengedhetetlen. Paul de Man-nal szólva (amit ezúttal sem tudtam elkerülni): „E nehezen megfogható szerző eredetileg nem szubjektum, hanem az általában vett olvashatóság metaforája.”<sup>39</sup> Az itt körvonalazott szerző-funkcióra ebben az értelemben tehát sokkal jobban illik az uráli eredetű „szerző” szó, mint a latin, amely az autoritáshoz kapcsolódik. A „szerző” ugyanis azt jelenti: az, aki sorba rendez – vagyis, aki narratívát hoz létre, vagyis az, aki olvas.

Annál is inkább, mert a latin szó jelentései között csak az „apa” szerepel,<sup>40</sup> így hozzá egyértelműen „férfi” konnotációk tapadnak; egy auctor tehát nem lehet nő, de egy „szerző” igen.

---

<sup>37</sup> Paul de Man: *Szemiotológia és retorika* In: *Szöveg és interpretáció*, szerk.: Bacsó Béla, 125.

<sup>38</sup> Ehhez lásd Bahtyin következő gondolatát: „Amikor igyekszünk képszerűen magunk elé idézni az elsődleges szerzőt, akkor magunk hozzuk létre képmását, vagyis mi leszünk e képmás elsődleges szerzői. (...) Az elsődleges szerző szava nem lehet saját szó. Az elsődleges szerző hallgatásba burkolódik.” M. M. Bahtyin: *Beszédelméleti jegyzetek*. In: *Úő: A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*, Bp. 1986. 538.

<sup>39</sup> Paul De Man: *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1979. 202.

<sup>40</sup> *Oxford Latin Dictionary*, 1968. 205.

# SZERZŐVÉ (L)ENNI = ÍRÓVÁ (F)ÉR(FI)NI © KÖLTŐVÉ NŐNI

Ismeretes, hogy a *Tom Jones* első fejezetei mind elméleti jellegűek, és valamilyen módon a szerzőség problémáját tárgyalják. Az Első könyv Első fejezetében például Fielding az író egy vendéglőshöz hasonlítja, aki pénzért ad lakomát. Az ételként elképzelt mű nyersanyaga „az emberi természet”; ugyanakkor „több függ az író ügyességétől, attól, ahogyan a témáját tálni tudja, semmint magától a tárgytól”. Világos: a sütés-főzés a valóság leírásának felel meg, míg módja a retorikával analóg.

A Tizenegyedik könyv Első fejezete viszont az atyához hasonlítja az író: „a könyv szinte az író magzata, vagy ha úgy tetszik, elméjének gyermeke. Az olvasó, aki hagyta, hogy Múzsája ez idáig szűzen maradjon, el sem tudja képzelni (...) mennyi kínnal hordja ki a viselős Múzsza magzatát, mennyi szörnyű szenvedés közepette hozza világra, s végül mennyi gond, szeretettel táplálja a szerető atya a kis drágaságot, mindaddig, amíg az el nem éri a felnőtt kort, és ki nem kerül a világba.” A Múzsza teherbe ejtése eszerint az ötlet megfog(l)m(a)z(ód)ásának mozzanatát, a szülés a szöveg papírra vetését, a gyermek felnevelése a szöveggondozást, míg nagykorúvá válása a mű kiadását képviseli.

Fielding két olyan allegóriát vonatkoztat saját alkotási módjára, amelyekkel írók és kritikusok egyaránt egymástól radikálisan eltérő és egymással összeférhetetlen irodalomelméleteket szemléltettek, mígnem Abrams lámpája meg tükre el nem vonta róluk a figyelmet. Pedig a lakoma és a nász metaforája megfogalmazását tekintve legalább ilyen jó példája lehetne – persze durván leegyszerűsítő módon – az arisztoteliánus és platonói alapozású esztétikák szembeállításának.

A *lakoma* a szöveget a valóság nyelvi leképezéseként mutatja fel. Az ehhez eszközként szolgáló nyelvet elválasztja a retorikától, amely nem hordoz jelentéstöbbletet, pusztán a tetszést szolgálja és megkönnyíti a szöveg egyszerű és egyszeri befogadását. A művészi alkotás egyfajta mesteri fokra emelt kézművességgént jelenik meg. A következőkben ezt *szerezésnek* fogom nevezni, miután ez a fogalom az, amely az anyagbeszerzés és az ebből szerkesztett dolog kisajátításának a képzetét keltvén, az írás szinonimái közül leginkább alkalmas az alkotás illetén felfogásának érzékeltetésére.

A *nász* ellenben utánczás helyett teremtésként fogja fel az írást, ami nem csak annyiban különbözik az előző elképzeléstől, hogy a valóság ábrázolása helyett az író úgymond kitalál egyet, hanem hogy valamiféle misztikus módon ő maga lényegül vagy folyik át szöveggé: saját tartalmával tölti fel a nő által képviselt üres formát. A két írás-képzet közötti különbséget jól érzékelteti, hogy míg a lakoma esetében Fielding azt állítja, hogy az olvasó joggal reklamál, ha nem azt kapja, amit vár, a nász esetében mindenféle kritikái megjegyzést a személye elleni támadásként fog fel, hisz az végül is nem más, mint önnön „emanációja”. Az utóbbi alkotás-koncepciót ezért aztán jobb híján *költésnek* fogom nevezni, miután ez a fogalom is valamiféle genetikus kapcsolatot feltételez az író és műve között.

Kérdés, hogy férhet össze ez a két radikálisan különböző képzet egy szövegben, méghozzá egy olyanban, amelyet tipikusan klasszicistaként szoktak besorolni; amely tehát elvileg kizárná az írás költésként való elgondolását s így a nász metaforáját? Kézen-

fekvő a válasz, hogy a klasszicista poétika szintetizálja a fentebb vázolt két alkotás-konceptiót; a „tapasztalat”-on kívül, amely a nyersanyagot szolgáltatja, a lakoma elkészítésében oly fontos szerepet játszó ízlésbe már eleve belejátszik a „műveltség”, illetve a teremtés-képzettel rokon „invenció”. A másznak a – könyvben csak jóval ezután következő – allegóriája ekképp úgy is felfogható, mint ami ezt az utóbbi mozzanatot és annak következményeit illusztrálja, annál is inkább, hogy a „műveltség” kérdését is külön fejezet (az irodalmi lopásé) tárgyalja.

A szóban forgó metaforák szorosabb olvasása azonban érdekes módon nem ezt a választ valószínűsíti. Abban a fejezetben, amely az irodalmi lopás kérdéssel foglalkozik, az ókori irodalom úgy jelenik meg, mint „kövér fűvű közlegelő” és „mindenki szabadon és jogosan hizlalhatja rajta műzsáját”. Mármost (1) a legelőn hízó múzsa egy olyan állat képzetét kelti, amely a Fielding által elképzelt szöveg-mint-étel nyersanyagát hordozza (2) ugyanez a múzsa a nász metaforája szerint az író magzatával terhes, és valóban (3) a „hízás” egyidejűleg lehet a legelés/evés következménye, illetve a terhesség jele. Az eleddig egymástól többé-kevésbé függetlennek tűnő allegóriák így akár egy mitikus meta-narratíva töredékeiként is olvashatóak: eszerint a mű-mint-étel nyersanyaga nem más, mint a *költő* és „tehénszemű” műzsájának Minotaurusz-jellegű gyermeke, aki úgy tartja el apját, hogy az *szervővé* válva megfőzi őt, s a belőle készített ételt tálalja fel és fizeteti meg a vendégeivel.

Az adott szempontból mindebből egyelőre annyi érdekes, hogy az alkotás-mint-teremtés képzeete eszerint nem *alternatívája* és még csak nem is egy *összetevője* a mesterségszerű alkotásénak, hanem *megelőzi* és magába foglalja azt – ahogyan Sandra Gilbert feltételezi: „A mimetikus esztétika [is] azt sugallja, hogy a költő, akár egy alsóbbrendű Isten, olyan alternatív, tükör-univerzumot alkot vagy teremt, amelybe bezárja, foglyul ejti a valóság árnyékait. Akár az egyik fajta esztétikát vesszük, akár a másikat, a költő az Atyaistenhez hasonlóan az általa teremtett fiktív világ atyai uralkodója.” Ha így van, az irodalmi apaság metaforája olyan archetipikus konstrukció, amely (Stanley Fish után szabadon) egyfajta konok *hitként* áll(hat) szemben a tudatos meggyőződésként vallott poétikákkal, vagyis az *elmélettel*. A fieldingi mítosz pontosan ezt illusztrálhatja: a szerzőség klasszicista elmélete mögött ott lapul a költés ennek alapvetően ellentmondó hite.

Hogy nem egyedi esetről, nem egy sajátos fieldingi megoldásról van szó, s a dolognak további implikációi is vannak, azt most egy olyan szövegen keresztül mutatnám be, amelyben a *nász* mellett egy másik alkotás-metafora, a *méh* toposza szerepel, bár anélkül, hogy ennek bármiféle nyilvánvaló poétikai vetülete volna. Arany János egyik legkorábbi balladájáról, *A méh románcáról* van szó, amelynek története körülbelül a következő. Egy lány esküvőre készül, s ehhez rózsát akar tépni a koszorújába; a rózsába azonban egy méh is szerelmes, aki, miután hiába könyörög a lánynak, hogy hagyja meg neki a kedvesét, végső elkeseredésében a lány „szeme alá üti a fullánkot”. Ebbe ugyan maga is belehal, de ellenfele is pórul jár: feldagad az arca, az esküvő elmarad, mi több, végül még a vőlegénye is elhagyja.

A mese már akkor is meglehetősen ravasz, ha pusztán a népi szimbolika felbukkanásával és a szójátékokkal számolunk. Először is, a rózsza letépése és koszorúba fonása nyilvánvalóan a nász szimbolikus megelőlegezése: a virág letöréséig a rózsza ekképp a lányt, a lány viszont saját vőlegényét helyettesíti, a méh pedig nem más, mint a lány korábbi jegyesének a jelölője. Vagyis tulajdonképp nem négy, hanem három szereplő van: két férfi verseng egy nő kegyeiért, minekutána az elhagyott szerelmes bosszújának mibenlétét sem nehéz elképzelni. Nem kizárt persze, hogy a méhcsípésen egy balhorog értendő, amelybe a méh-legény keze is beletörik, sőt, az is elképzelhető, hogy a fullánk az éles nyelv metaforája, a szúrás pedig valamiféle rágalom körülírása. Mégis, miután a méh ha-

láláról nem, pusztán magányos „haldoklásáról” értesülünk, inkább arról lehet szó, hogy a fullánk beütése *jóval* a lány „szeme alá” lokalizálható. Ha pedig ehhez hozzávesszük, hogy a szúrás helye épp „holdfogyásig dagadt”, azaz a menses szimbolikus jelentkezősége, akkor a végkifejlet, miszerint a lányt „elhagyá babája”, szintén kétértelmű: a megszállt vőlegény távozásán túl a leány vetélésének a lehetőségét is magában foglalja.

A téma akkor válik különösen érdekessé, ha meggondoljuk, hogy 1847-ben Petőfi írt egy *Szél* című verset, amelyben a narrátor a virág-leányokat tetszés szerint megtermékenyítő vagy letéptő szél nevében beszél, míg a harmadik versszakban a következőket olvashatjuk:

*Létezésemet csak a kis méhe tudja,  
Mely hazafelé tart a rétről fáradtan;  
Ha fáradtan száll a kis méh a tehertől,  
Melyet oldalán visz, melyből mézet készít,  
Tenyeremre veszem a kicsiny bogarat,  
Ugy segítem elő lankadt röpiülését.*

Miután a szél teremtő princípium, egyszersmind a narrátor megfelelője, felmerül, hogy a hozzá hasonlóan szárnyas, ámde hozzá képest alsóbbrendűként bemutatott méh egy másféle alkotótípus metaforája, aminek szintén megvan a maga hagyománya. Egy reneszánsz toposz szerint, amely többek között Petrarcanál és Ronsard-nál is szerepel, a szerző a szorgalmas méhecskéhez hasonló; „a méhek virágról virágra szállnak, összegyűjtik a virágport, és mézet meg viaszt készítenek belőle. Ez annyit jelent, hogy mások fáradozásának a gyümölcsét kell gyűjteni és abból létrehozni az új, eredeti szintézist.” Röviden, a teremtő szellel szemben a mézkészítő méh – Fielding ételkészítő vendéglősehez hasonlóan – a művészet mesterségszerű, arisztoteliánus művelésének képviselője lehet.

Ugyanez idő tájt Arany, akinek Petőfi nemde bár oly buzgón vigyázta a szárnypróbálgatását, s akit a kortárs kritika gyakorta a mives alkotó jellegzetes típusaként állít szembe Petőfi teremtő zsenijével, egyik levelében elejt egy olyan megjegyzést, miszerint egyedül a ballada az a műfaj, ahol Petőfi még nem sajátította ki a költői babérkoszorút, ahol tehát az övé lehet az elsőbbség. Azután pedig megírja az említett balladát, amelyben a *Szélben* lesajnált méh hirtelen fordulattal riválisává válik, sőt, bizonyos értelemben győzelmet arat egy olyan figura felett, aki Petőfi szelével szinte szó szerint megegyezően egy virág leszakasztásában leli örömét.

Nyomós érvek szólnak hát amellet, hogy *A méh románcában* a méh és a vőlegény a két említett alkotótípust is megjelenítheti, a vers pedig úgy is olvasható, mint ami ezt a két alkotásmódot szembesíti egymással (sőt, ha úgy tetszik, akár Aranyról és Petőfiről is beszélhetnénk). Ez a szembesítés viszont korántsem a hagyományos különbség kidomborításával jár. A méh esetében mézkészítésről szó sem esik, mi több, a korábbi elemzés-kezdemény épp azt volt hivatott kimutatni, hogy a méh pontosan azt teszi, ami *per definitionem* a vőlegény dolga volna. Vagyis az adott formában aszexualisként („csípés-ként”) bemutatott alkotás-kép ezúttal is egy nemzés-képzetet leplez (le). De önnön átvitt értelme egyszersmind az *eredeti* („mézkészítő”) méh-toposz elnyomott szexuális implikációit is a felszínre hozza: nevezetesen azt, hogy miközben a méh-szerző virágport gyűjtöget, mint a virágok megporzója, titokban a kiüresedett forma tartalommal való megtöltőjeként, az elődök szövegeinek újjáköltőjeként is láthatja és láttatja magát.

Arany ekképp egyoldalról – s talán nem is önzetlenül – ugyanolyan teremtő princípiumként mutatja be a méhet, mint amilyen Petőfinél a szél, a másik oldalról viszont egy más jellegű különbséget tételez a kétféle költőtípus között. A méh csak végső elkeseredésében, bosszúból követi el azt, ami a vőlegény számára a tulajdonképpeni cél. Első pillantásra úgy tűnhet, hogy szemben a vőlegény-típusú íróval, a méh-típusú író késlelteti, halogatja a befejezést, mert már maga a szöveg elgondolása is olyan örömet ad neki,

hogy a mű megírásától akár hajlandó is volna eltekinteni. Mindkét figura *költő* és nem *szerező*, de az egyik lassú és türelmes, a másik viszont hevesebb vérű és következőképp szaporább. Ha azonban erről volna szó, akkor a méh románcának végterméke egy műgyermek, nem pedig egy vetélés, neadjisten álterhesség volna. Mindez inkább azt sejteti, hogy ami elkészül, az voltaképpen soha nincsen készen; a különbség nem a kivitelezés hosszában áll, hanem a *befejezés lehetőségének* a hitében, amit még inkább aláhúz, hogy mindez épp a vers utolsó mondatában, a befejezésben fogalmazódik meg. A méh-típusú alkotó nem annyira elhalasztja a végső jelentés megfogalmazását, rögzítését, hanem inkább elfogadja, „igenli” annak elhalasztódását. Sem nem szerző, sem nem költő tehát, hanem inkább *író* az írás derridai értelmében.

Úgy tűnik, Fielding mítoszával, illetve a méh eredeti toposzával szemben *A méh románc* nem pusztán leleplezi, de egyszersmind alá is aknázza az alkotás arisztotelianus elmélete mögött megbújó platóni hitvallást. Akár meg is örülhetnék neki, hogy ekképp a patriarchális szöveghagyomány megbomlásának nyomára bukkantam, ha nem volna gyanús, hogy a teremtés-képzet dekonstrukciója helyett ez esetben épp a „dekonstrukció” lesz az az elmélet, amely a költés hitének álcájával szolgál. S hogy ezúttal miért van szükség álcára, arra nézvést a konfliktus kirobbanását taglaló rész lehet az útmutató. A lány

*Nyult a szép bimbóhoz,  
Hogy letörje  
A virágcsomóhoz.  
A szegény méh  
Rárepült kezére,  
Csókot adni  
Annak a fejére.*

*»Hess te gyilkos!  
Ne bocsáss fulánkot:  
Leszakasztám,  
Vigyed a virágot.«  
'Szép menyasszony,  
Már nekem mi haszna!  
Koszorúdnak  
Híja lesz miatta.*

Mindebből egyrészt kiderül, hogy a vőlegénynek végül is még a méh előtt sikerült beterelnie a medvét a málnásba. A méh könyörgése viszont azt árulja el, hogy többről van szó, mint a liliomtiprás megakadályozásáról, akár a destrukció ellenzését, akár a konstrukció kisajátításának igényét értjük ezalatt. Az a csók, amelyet a méh a lány – azaz átvitt értelemben a vőlegény – (keze) fejére ad, erősen *a múzsza csókjára* rímel, már csak azért is, mert hogy, hogy nem, a méh az antik mitológiában amúgy a múzsák állapotmegfelelője. Az viszont, hogy a méh egy pillanatra egy másik költő múzsájává válik, korántsem csak annyit tesz, hogy alkalmasint ő inspirálta riválisát, ő keltette fel annak érdeklődését a téma iránt. Inkább – gondoljunk csak Fielding múzsájára – azt jelenti, hogy a jelentés létrehozása helyett egy már létrejött jelentés befogadója, illetve hordozója lesz („Vigyed a virágot”), azaz tulajdonképp *a vőlegény által megtermékenyített lány méhével* azonosul („anya-méh”). Világosabban fogalmazva a szöveg azt sugallja, hogy ha a költőt megelőzik, ha egy már megírt témához nyúl – amint *befogadóvá* válik –, abban a pillanatban *nővé válik*, s írása az előd gondolatának egy formai variációjává sikkadhat. Következőképp még szerencse, hogy a lányt „elhagyá babája”, mert egyébként fennállna a veszély, hogy a méh *apja helyett anyja* lenne a gyerekeknek...



A méh félelme, illetve könyörgésének retorikája így minden posztstrukturalista beütés (fullánk?) ellenére az alkotás-mint-nemzés hitéről tanúskodik, hiszen az olvasás egyrészt csak ebben a képzetkörben konnotálódik a nővé válással, ez viszont másrészt épp az írás és a férfiaság azonosítása miatt válik fenyegető rémmé. Ugyanez a momentum a méh hagyományos toposza esetén is tettenérhető. A méh eredetileg nőszimbólum volt, a virágpor pedig voltaképpen széma; a toposz így egy olyan nász-metaforának az elfojtását is magában foglalja, amelyben a méz a gyermeket helyettesíti, az író pedig egy költő-elődtől megtermékenyülő, s annak magját kihordó formai médiumként jelenik meg. Sőt, mindez még Petőfi versében is ott lappang, elvégre is „a kis méh” egy bizonyos „tehertől” „fáradt”, amely viszont nem más, mint a szél által megtermékenyített (nőnemű) virágok pora, s így bizonyos értelemben a szél-apa magzata. Maga a manifeszt „elemélet” tehát – ami a reneszánsz toposz esetében az antikok szintetizálva utánzásának az elve, Aranynál pedig egyfajta dekonstruktív nyelvfelfogás – nem pusztán a költés hitét leplezi, de az olvasástól való „elnőiesedés” rémét is elhessenti. A mézkészítés metaforája már azáltal, hogy semlegesíti a szexuális felhangokat, a dekonstruktív nyelvfelfogás viszont (amelynek ez esetben az imitáció-koncepciót is cáfolnia kell) úgy, hogy az írást és az olvasást egyneműsítve egyneműsíti annak alanyait is, és a szöveg-gyermeket illúzióknak minősítve a szülőséggel együtt elveti az apaság kínzó kérdését. Sőt, mindez a Fielding-féle mítoszra is érvényes. A nász itt épp akkor fordul át lakomába, a Múzsából épp akkor lesz tehén, amikor a szöveg az antikok hatását, az író és az elődök viszonyát – azaz az alkotó befogadói szerepét – boncolgatja: az alkotással (nemzéssel) szemben a befogadás aszexualizálása (megtermékenyítés helyett evéssé való átírása) pontosan az író olvasóként, azaz más költők költeményeinek kikeltőjeként való feminizálódásának képzetét védi ki. Fielding voltaképp *famine*-re írja át a *femin*-t, hogy az olvasat-írás kulinaritása titkon maszkulin(ar)ítás maradjon. A látszólagos önmegtagadás mindegyik esetben öngazolás is egszersmind.

Következzen most egy mai példa. Arany balladája esetén a szöveg keletkezésének kontextusa segíthet ugyan némiképp „legitimálni” a metafikciós értelmezést, ez ugyanakkor a motívumokból – az általuk hurcolt látens tradíció révén – a konkrét irodalomtörténeti-biográfiai háttér nélkül is minden további nélkül felvázolható. És bár a két mű jellegét tekintve nemigen látszik összevethetőnek, ugyanez a helyzet Hazai Attila *A pulóver* című novellája esetén is, amely azért tűnik alkalmasnak egy efféle szempont érvényesítésére, mert cselekménye pontosan – és szinte kizárólag – azoknak az elemeknek a kombinációjából áll, amelyekről a fentiekben szó esett. A történet ezúttal a következő. A főszereplő fiú meglátogatja egy ismerősét, akinél előző nap otthelyezte a pulóverét. A látogatás kínos csöndbe fullad, amin csak az változtat valamelyest, hogy a lakás fürdőszobájából becsörtető disznó levágásának ötlete először vitát provokál, a fiú az állat védelmére kel, majd szavait tettere váltandó, mintegy „szeretetét” bizonyítandó közönsül a vita tárgyával. Távozása előtt még megkéri a házigazdát, hogy ha végül is levágnák az állatot, ugyan tegyük már félre neki a méhét egy nejlonzacskóban.

A történetben a lakoma, a nász, sőt mi több, még a méh motívuma is főszerepet játszik, maximálisan megteremtve ezzel egy olyan allegorikus olvasat lehetőségét, ahol az implicit poétika várhatóan az egyes motívumoknak az „eredeti” változattól való eltéréseiből adódik, illetve azok kombinációjából bontakozik ki. De a metafikciós olvasatot egy úgymond „szövegimmanens” tényező is támogatja: az, hogy a szodómia a történetben a szó legszorosabb értelmében egy fogalom értelmezése körüli vitában elfoglalt pozíció demonstrációjára szolgál – vagyis végeredményben nem más, mint egy szövegelméleti álláspont gyakorlati alkalmazása.

A fiú védőbeszédét a házigazda a következő megjegyzéssel kommentálja: „Ha eny-

nyire szereted, feküdj le vele” – a fiú pedig engedelmeskedik. Pedig szó nincsen valami-féle látens vágy kiéléséről. Miközben a „gyilkosság” ellen érvel, a fiú ugyan „érző állat”-nak, illetve „érdekes egyéniségnek” nevezi a disznót, ez a rokonszenv azonban nyilván minden szexualitástól mentes, sőt még csak nem is igazán őszinte – „undorodott a disznótól”. Még a szokványos értelemben vett „állatszeretet” is csak *retorikai eszköz*, amely a fiú gyöngécske érveit hivatott megerősíteni.

A házigazda kommentárja mindezt úgy forgatja ki, hogy nem vesz tudomást e retorikai dimenzióról (komolyra veszi és számon kérhetővé teszi a fiú állítását), továbbá figyelmen kívül hagyja az előítéleteket is (azt az erkölcsi rendet, amely a tárgy kategóriája szerint már eleve meghatározza, hogy a „szeretet” mikor lehet egyáltalán szexuális értelmű). A felhívás tehát a kontextus szándékos/játékos figyelmen kívül hagyására, s következőképp a „szeretet” értelmezés-lehetőségeinek abszurd (f)elszabadítására alapul. És ez korántsem olyan egyértelműen ironikus, mint ahogyan az olvasó számára talán tűnik (vagy ahogyan szeretné) – nem feltétlenül értendő hozzá, hogy „ugye, erre azért te sem volnál képes”. A fiú által végrehajtott aktuson a házigazda nem lepődik meg, nem habrodik fel, az ellenkezőjére legalábbis semmi nem utal. Mindez persze betudható a Hazavilág szereplőire állítólag olyannyira jellemző nihilizmusnak, közönynek is. Csakhogy a mondat úgy hangzik: „ha *emnyire* szereted”, vagyis a „szeretet” illetén értelme nyelviileg nem *minőségi*, hanem *mennyiségi* különbségként jelenik meg a fogalom egyéb jelenségeihez képest. Ami arra utal, hogy a házigazda értékrendje szerint a disznóval való szeretkezés korántsem kizárt, bár túlzásnak minősül; nem esik kívül a horizontján, bár annak a peremére szorul.

A fiú viszont ezt a margináliát „internalizálja”, amikor ahelyett, hogy felháborodottan vagy viccesen visszautasítaná a felhívást mint az állathoz való viszonya „helytelen” értelmezését, elfogadja azt; szövege korlát(ta)lan nyelvi lehetőségeinek igénylése mellett tesz hitet. Egyszermind a házigazda által felvetett határ(-)talanítást még meg is toldja eggyel: nevezetesen magával a felvetés komolyan vételével – azaz az ironia és a komolyság közötti megfoghatatlan határ átlépésével. A *disznóhágás* illeténképpen az értelmezés abszolút gát(lás)talanságát, a szöveg korlátainak, a textus és a kon-, és pretextusok határainak az *áthágását* – és áthághatóságát – demonstrálja az „adott szövegen”. S ettől már csak egy apró lépés, hogy szimbolizálja is azt. Hogy hozzáférhessen, a fiúnak le kell húznia a disznóról egy „feszés női bugyogót (...), amelyen egy luk is éktelenkedett, ott bújt ki a vékony farkinca” – le kell fejtenie egy, a „témára” aggatott leplet/szövetet/szöveget? Le kell vetkőznie azt az előítéletet, amely az olvashatót, Barthes kifejezésével élve, a „szöveg képzeletbeli farká”-ra, azaz a műre/könyvre korlátozza? Lehetséges, hogy a disznó, amelynek a megjelenése megtöri a *csendet* (amit viszont közvetlenül a házigazda sepregetése, a szó szoros értelmében a múlt homályába vesztett emlékek felszínre hozása és összegyűjtése előz meg), nem egyszerűen csak *egy* szöveg, hanem maga *a* szöveg?

A *disznóvágás* – azaz *A pulóver* lakoma-motívumának – allegorikus értelmezése szintén ezirányba mutat, hiszen Fieldinget továbbgondolva a szerző műzsája, a(z) irodalmi nyersanyag-hordozó állat – amelyet egyébként önkényesen, az angol étkezési szokásokat figyelembe véve neveztem eddig „tehennek”, míg *hazai* megfelelője leginkább a sertés lehetne – voltaképp maga a tradíció: a szerzőt megelőző szövegek összessége. És a végső cél itt is az „evés”: „– Mit csináltak vele? (...) – Megesszük – mondta a házigazda”. A hangsúly azonban mégsem az ételkészítésen, a „megíráson” és az evésen, vagyis az „olvasáson”, hanem a disznó levágásán van, s a szövegben ennek is csak az ötlete körvonalazódik. Ha a disznó a hagyomány metaforája, akkor leölése, mint a nyersanyag-mint-„valóság” feldolgozásának feltétele, az ismeretek valóságként – vagyis a jelölő referensként – való felfogásának a mozzanatát képviseli. Azt a pillanatot, amikor a szöveg-tradíció „jelöltre zárul”, „el-olvasódik”, hogy azután az ételkészítésben „nyíljon újra je-

lölőre”, váljon megint értelmezésre váró szöveggé. A *pulóver* lakoma-motívuma így a „szerzést” gyakorlatilag a hagyomány mozgósítására – a disznónak a vendégek („olvasók”) közé eresztésére szűkíti. A házigazda („szerző”) pusztán alkalmat és kontextust (lakást) ad egy ismeretlen eredetű szöveg értelmezéséhez: csak a jel-*ölt*t birtokolja, a jel-*ölt*tet nem, s magát az *é(r)tel(em)*gyártást már magába foglaló jelölést tekintve ő is csak egy lesz a majdani olvasók közt. Valóban: a disznóvágás kollektív aktusként vetődik fel, és csak felvetődik – mintegy *ránk, olvasókra marad a megvalósítása*. Összhangban a fiúval való vitában felvett álláspontjával, amikor is a házigazda egy, a nyelvi lehetőségek mindegyikét megengedő, s a jóízlés és a szokás által *nem* behatárolt, bár fékezett – azaz ebből a szempontból egyfajta neopragmatikus – szövegelmélet jegyében beszél, a disznóvágási javaslat egy, mind az arisztotelianust, mind a platonikust meghaladó poétikát képvisel.

A *pulóver* nász-motívuma által megjelenített alkotás-koncepció így egy már *kanonizált poszt-poétikával* kerül szembe. A fiú az állat megölését ellenzi – vagyis a disznóvágás fenti értelmezése szerint mintegy a „forrásszöveg” el-olvasása, a tudottan lezárhatatlan, ám újra és újra mégis végrehajtott allegorézis, a tárgy mibenlétének eldöntése ellen érvel. De láthatólag nem a „disznóvágás”-ból hiányzó teremtés-képzet visszaállításának igényével, ahogyan azt a nász platonikus metaforája első pillantásra sugallná. Ez a trópus épp úgy átértelmezi a költés koncepcióját, mint amennyire a „felfüggesztett” disznóvágás a szerzését. Szemben a fieldingi szöveg-nemzéssel, ahol is az állat a nő (múzsza) metaforája, itt maga a szodómia az alkotás-metafora, amely viszont már eleve magába foglalja a megtermékenyítés *lehetetlenségét*. Az eszme inszeminációjának képzetét így a disszemináció, a nemzését az élvezet, a mű fogalmát a szöveg váltja fel, mintegy teljessé téve a „disznóvágás” szöveghatár-áthágó aspirációit. Másképp fogalmazva, a fiú egy olyan radikálisan következetes dekonstruktív *écriture* követelményét szegezi szembe a „disznóvágás” elméletileg poszt-, gyakorlatilag azonban mindig csak strukturalista szöveg-képzetével, amely szinte elképzelhetetlen, úgy episztemológiailag, mint erkölcsileg – ahogy képi megjelenése is olyan „szörnyűség”, amilyenek Derrida minősíti saját írásfordulata következményeit.

Úgy tűnik, a fiú „korunk gyermeke” – igazi posztmodern szerző egy kvázi-posztmodern kulturális közegben. Nem óhajtának persze kimondott önvallomás-jelleget tulajdonítani *A pulóvernek*, a novella mindazonáltal így megvilágító erejű lehet az eszmétörténet legújabb (H/h)zai fejleményeit, sőt e fejlemények lehetőségeit tekintve is, annál inkább, hogy a novella végére (újabb) hirtelen fordulattal kiderül, hogy e „posztmagyar disz(nó)kúrzus” korántsem annyira gátlástalan, mint amilyennek látszik. Persze az, hogy az aktus befejezése után a fiú egyszerre belenyugszik, hogy levágják a malacot, akár álláspontja következetességét is erősítheti. „Én is szeretem ezt a disznót és te is”, kapjuk a magyarázatot, amely a „szeretet” értelmezése körüli vitát folytatja. Mondókája alapján a fiú korábban az élet és az „egyéniség” tiszteletét értette a „szeretet” alatt, most viszont már szexuális tárgyként (is) „szereti” a disznót, míg a házigazda ételként – azonban mindegyik lehetőség egyenrangú. A „szeretet” fogalmának jelentéslehetőségei, illetve az azok fölé rendelődő elméleti álláspontok most de-hierarchizálódnak – aminek elismerése viszont szerves része a fiú által képviselt álláspontnak. Eddig még rendben is volna. A disznó méhére tett utalással viszont egyszerre összezavarodik a kép.

A méh csak abban az esetben lehet fontos, ha jelen van az anyaság/apaság képzete, azaz a fiúban mégiscsak felmerül az inszemináció gondolata – az, hogy a disznótorból kimentett „kis hazai” talán nem más, mint egy kis Hazai. Másrészt viszont, ha írónk az eddig felvetettekkel szemben mégiscsak lehetségesnek gondolja a mű-nemzést, akkor miért hagyja, hogy levágják a „magzatával terhes” műzsát? És ha már hagyja, akkor vajon miért kell neki a méh? Elrakja befőttesüvegben, mint Kosztolányi hőse a yakbelét, vagy netalántán meg akarja enni? És most akkor hogyan értendő mindez?

Az mindenesetre világos, hogy a szodómia mint a „nász” metaforájának radikális retorikai áthelyezése az előző esetekhez hasonlóan itt is épp annyira szolgálja a motívumban rejlő teremtés-képzet látens és nosztalgikus fenntartását, mint amennyire annak lát-szólagos megtagadását. Amit, így utólag legalábbis úgy tűnik, már a cím is elárul. A novella első része arról szól, hogy a fiú felébred, újra elalszik, újra felébred és újra elalszik, méghozzá úgy, hogy „lábát felhúzta a hasához, két kezét összekulcsolta a térde előtt”. Akárha az alvás a magzat-állapot visszaálmódását, a teljesség illúzióját kínálná az életből hiányzó értékekkel szemben: „Nyitva voltak a közértek, jártak a buszok, működtek a telefonközpontok, de az emberek csak azért tartották életben a várost, hogy másnap ne legyen lelkiismeretfurdalásuk.” Végső ébredése után a fiú első tudatos gondolata a címadó pulóver elvesztése, ami így a tény a születéssel mint meg(f)osztódással asszociálódik, míg a novella csúcspontjaként felfogható „közösülés” már nevében is egy Másikkal való (újra)egyesülés illúzióját kínálja, ami ekképp a pulóver visszaszerzésének a megfelelője. És valóban: a fiú a pulóveréért indul és azzal indokolja hosszas tartózkodását, hogy még nem találta meg. Ebből a szempontból tehát dolgavégezetlenül távozik, a disznóval való dolog megesése után mégis szinte magátólértétődően megy el. A disznó így már-már a pulóver metaforájának mutatkozna, ha a fiú nem kérné el a méhet, azaz nem jelezné, hogy *megintcsak otthagytá valamijét*: vagyis a pulóvernek nem a disznó, hanem inkább a disznó méhe a metaforája; a magzat-állapotot nem az élvezet által „elveszett idő”, hanem ennek (a magzatban történt) megörökítése hivatott pótolni; nem az *écriture*, hanem a mű – ahogyan a pulóver sem végtelen, hanem *testre szabott* szövet-, azaz szöveg-háló.

Ugyanakkor ez a teremtés-képzet megintcsak határozottan maszkulin jellegű: ha a (megtalált) pulóver szinonimája a mű-alkotás, akkor antonimája a *terméketlenség* kell legyen – a hallgatás, a fiút (a disznó megjelenéséig) olyannyira „kínzó” csönd, amely

„belehasított a húsába, szorongatta a torkát, és megbénította a tagjait. (...) Fekete és hűvös ürességet érzett a fejében. Ez az üresség, mintha sűrített levegővel töltötte volna fel egész testét, kegyetlenül fáj, behatolt a csontjaiba, szét akarta robbantani a belső szerveit. (...) Újabb húsz perc telt el szótlanus. (...) annyira rabja lett ennek a hosszú pillanatnak, oly mértékben nyomasztotta a tehetetlensége, hogy ez a húsz perceske egy végig nem élt emberöltőnek tűnt a szemében. (...) – A pulóveremért jöttem – mondta. (...) Tanácstalanul állt a szoba közepén, alig bírt mozdulni (...) Képtelen volt elindulni.”

A hallgatás következetesen az ürességgel, a tehetetlenséggel, a képességek hiányával, azaz egyfajta (szellemi) impotenciával, illetve a fájdalommal, már-már a halállal asszociálódik. A csönd belehasít a fiúba, beléhatol, megbénítja, megtölti, az idő egy emberöltőnek tűnik előtte, ami tökéletesen ellenpontozza mind a disznó meghágásának érzetét (amikor viszont „mozgott”, „eltűnt az időérzete”, és „csak akkor kapott észbe, amikor már elélvezett”), mind pedig a disznóvágást (ahol is a késen van a legnagyobb hangsúly). Az ellenpontozás így egyrészt a fallikus jelleg közös nevezője alá hozza a két „alkotásmódot”, másrészt azt is kiemeli, hogy a „csenddel” szemben a fiú pontosan azt a szerepet játssza, mint az emberekkel szemben a disznó – azzal a különbséggel, hogy míg „az állat nem tiltakozott, még egy kicsit meg is emelte a csípőjét” és „többször felsóhajtott bársonyosan mély hangon”, addig ugyanez az állapot a fiú számára „kegyetlenül fáj”. Röviden, az alkotás-képtelenségnek a kasztráción túlmenőleg a *nő(nemű)vé válás borzalma* a megfelelője, és a pulóver sem pusztán a „műnek”, hanem a létrehozásával viszszaanyerendő férfiasságnak is a metaforája. Végül mindebből az is következik, hogy a fiú hirtelen „állatvédő” rohama valójában (a csend megszakításában) őt megelőző (férfi-)alkotóval való rivalizálás retorizált megnyilvánulása.

Akárhogy is, a fiú megenyhülése a disznóvágás kérdésében csak a felszínen az elméleti következetesség jele. A „szodómia” már eleve nem „elvből”, hanem az elsőség megőrzése érdekében írja felül a „disznóvágást”. A fieldingi megoldáshoz hasonlóan a „nász” viszont azért torkolthat mégis „lakomába”, hogy az író az elmélettel szemben is megőrizhesse az irodalmi apaság illúzióját: ha a disznót levágják, nem derülhet ki, hogy amúgy sem fiadzott volna le; gyakorlatilag nem bizonyítható, hogy a költői intenció nem képződött le a szövegben. Ha viszont alkalmasint leképeződött, akkor a disznóvágással sem egy másik vagy új alkotás veszi kezdetét a házigazda szer(ve)zésével, hanem csak a szöveget, a pulóver *kiszabása* – a fiú által *megadott minta* után. Így, amikor a fiú lemond a disznóvágásban való részvételről és a koca méhének esetleges megevésével költőből olvasóvá válik – *saját maga* olvasójává íródik csak át. A mű koncepcióját a szerzői olvasat váltja fel – és menti át egyszerűsre. Ha a méhet elrakják az „apa” számára, akkor rajta kívül más nem lesz képes enni belőle – ha a majdani olvasó egy olyan paradigma részese, amely eleve *félreteszi* a költői intenció kérdését, akkor gyakorlatilag nem bizonyítható, hogy ez a szándék amúgy sem lenne hozzáférhető az olvasók számára. Még egyszerűbben fogalmazva: az az immár közhelyszerű tézis, hogy „egyedül a szerző tudja, mit akart mondani”, nem tényként, hanem kanonizált állításként, nem episztemológiai törvényszerűségként, hanem inkább olyan *praktikus konszenzusként* jelenik meg, amelyet maga a szerző-figura is jóváhagy, bár általános érvényességét egy zárójellel – a záró kijelentéssel – azért megkérdőjelezi. Az elmélet ezúttal is védekezik: miközben a teremtés képzetét leplezi, kivédi, hogy az irodalmi apaság kudarcra történelemfeletti szükségszerűségként jelenjen meg.

Fielding a „saját” gyermekét találja fel, Hazai meg is eszi, Arany méhe pedig belehal a szúrásba (ami viszont az elvetéléssel analóg). Ez a ismételt „öngyilkos” mozzanat talán annak retorikai megnyilvánulása is, hogy az „elmélet” mindegyik esetben az alkotás-mint-nemzés, s következőképp az írás mint önkifejezés, önújratemtés nyílt hitvallásának a feláldozása; áldozat, amely a nővé válás katasztrófáját hivatott elhárítani. Röviden, amikor az elmélet nem esik egybe az irodalmi apaság hitével, talán akkor sem más, mint ugyanennek a hitnek egy önvédelmi alakzata, azaz annak egy retorikai variánsa: *kép, képlet* tehát, amely arra ad receptet, hogy egy adott, az író spirituális férfiaságára nézve veszélyes (irodalom)történeti szituációban hogyan lehet megőrizni az írás és a nemzés között vont analógiát.

Végezetül, ha már platonikus és arisztotelianus poétikák reduktívan leegyszerűsítő szembeállításával kezdtem, most egy ehhez kapcsolódó, némiképp komolytalan gondolattal fejezném be ezt az eszme-futtatást. Bár a teremtő alkotás képzele tulajdonképp a neoplatonizmushoz köthető, Plátón Szókratésze a művet a fiúgyermekkel állította párhuzamba (lévén hogy mindkettő továbbviszi a hírnevet), azaz kimondatlanul ő is nemzéként mutatta be az alkotást. Ezenközben viszont a tanítvány fejlődésének csúcspontját meg igen szemléletesen úgy ábrázolja, hogy „szépségben *szülni*”. A szóban forgó szöveg címe viszont: *Lakoma* (s ezt viszont már Plátón, azaz a „tanítvány” adta neki!). Mármost, miután Arisztotelész meg Plátón tanítványa volt, ha nem is érdemes, de minden esetben szórakoztató meggondolni, hogy vajon az úgynevezett arisztotelianus poétika nem annak köszönhető-e, hogy a mester oly sikeresen *öntötte át* a tudását a tanítványába, *verte bele* ismereteit annak fejébe, *termékenyítette meg* annak szellemét, hogy az végül már mindent tudott, amit tudni érdemes, kivétel, hogy fiú-e vagy lány. Vagyis az antikok és modernek ősi vitája akár úgy is elképzelhető, mint Arisztotelész szexuális identitászavarának, ebből adódó emancipációs törekvéseinek az utórezgése... S ekképp a feminizmus hiányzó hagyománya.

# Szabad a csók

Mióta vidékre költöztem, sokkal izgalmasabb az életem. Nem tévedés, izgalmasabb. Persze az izgalom formái is különbözők.

Ülök a vonaton, utazom a fővárosba. Mert azért bejárok. Az aktatáskámat telerakom friss tejjel. Félkilogrammos zacskókba van csomagolva, egyheti kemény munka eredménye épp elfér egy táskában. Utazom, mintha kábítószert csempésznék át a határon. Vidéki életre vágytam, gazdálkodó lettem, és most néha az az érzésem, hogy a tehenek szagát állandóan magammal hordozom. Örülök, amikor beérek a városba, és mindent elnyom a buszok kipöfögő kékes füstje. Még mindig szeretem a kék színt.

De itt a vonaton is jó. Felülök a vonatra a hegyek között, és már védve érzem magam. Három ócska piros kocsik gördül be az állomásra, szélesek, mint egy játékautó, a két oldaluk messze lelóg a sínről, mintha nem is lennének szabványosak, talán néha nekicsapódnak a töltés menti fáknak. Elöl a vonat mindkét sarka be van törve.

Elhelyezkedem a kényelmetlen műbőr ülésen, és arra gondolok, hogy amikor utazunk, az olyan, mintha gondolkodnánk. Bámulhatunk is akár a semmibe, katag körülöttünk a változás, mint az asszociációk, télen néha bepárasodik az ablak.

Az állomáson, ahol föl szoktam szállni, nincs pénztár, a vonaton kell megvennem a jegyet, és reménykedhetem egész úton, mert néha megesik, hogy nem jön a kalauz, és az ilyen terven felül felszabaduló pénz mindig nagy ajándék. De ne higgyék, hogy nincs pénzem. Van, amennyi kell, mégis, ha sikerül becsapnom magam, és azt hihetem, hogy ingyen utaztam, akkor valami nagy megnyugvás fog el. De addig persze végigizgulhatom az egész vonatutat. Ezen a vonalon nagyon lassan járnak a vonatok.

Bizonyos értelemben most is szerencsém van. Alighogy leülök, már jön is a kalauz. Nyugodtan fogok utazni, gondolom, bár ebben a reményemben ezúttal csalatkoznom kell. Bár ezt most még nem tudhatom. Ami történni fog, attól betonfalnál vastagabban választ el tíz-húsz perc.

Mikor már épp a jegyemet kérné, és kérdőn megáll az ülés mellett, a következő állomáshoz érünk. Int, hogy le kell szállnia, és hogy mindjárt jön. Itt egy erdészeti egyetem épületei vannak, a jóformán üres vonatot előzönlük a diákok. Mire a kalauz visszajön, a környező ülések megtelnek, sokuknak nincs is jegye, értékes percek vesznek el, amíg újra hozzám ér. Közben láthatóan el is feledkezett rólam, idegenül hunyorog rám, majdnem kiszalad a számon, hogy mi már ismerjük egymást. De mire is alapozom ezt? Én véletlenül mégis egyedül maradtam a két ablak közötti nyolc ülésen. Erre a tényre ő is fölfigyel, nézi a fölhasogatott, majd durva öltésekkel összevarrt ülészsuzatot, és arra gondolok, hogy meg fogja velem fizettetni mind a nyolc helyet.

De csak ennyit mond: meddig kéred?

Letegezett. Ennek megőrülök. Nyilván azt hiszi, hogy diák vagyok, önt el az önbizalom, végállomásig. Félárú, kérdi, vagy inkább csak magának adja ki az utasítást. Leül velem szembe, előhalássza a jegyfuzetet. Kicsit tétovázik, adjak jegyet, kérdezi.

Nem értem meg hirtelenjében, mit akar, persze, felelem, és akkor már késő, kifizetik, hazudom gyorsan, a fontos ember glóriája úgy zizeg körülöttem, mint egy gyűrött nejlonkabát.

Ekkor érünk az alagúthoz. A kupéra sötét borul. A vezető elfelejtette fölkapcsolni a villanyt. Lehet, hogy szándékosan nem kapcsolta föl? Ülök a sötétben, engedelmesen várok. De a kalauz nem alkuszik. A táskájából zseblámpát húz elő, közben egy kicsit fölemelkedik ültéből, és végigkiált a kocsin: Szabad a csók, lányok!

Aztán családottan visszaül. Ezek nem olyanok. Ezt talán nekem mondta.

Közben fölhattintotta a zseblámpáját, és a tenyéryni fényben ír. Mintha egy kulcslyukon leskelődnék, annyit látok belőle. A lámpafény sűrű szeszként ömlik végig a kezén, megvilágítja az ujjait, két halálfejes ezüstgyűrű van egymás mellett kettőn is. Egérpálinka, találok ki az ital márkáját.

Kiérünk az alagútból, a lámpa eltűnik a táskában, de a gyűrűk tényleg ott vannak. Alacsony, kövérségre hajlamos emberke, negyven múlhatott, enyhén őszülő kefebajsa van. A tányérsapka úgy besüllyed a fejébe, mintha nem is csontból levő koponyára nehezedne.

Hatvanhárom forint, mondja.

Előhalászok egy fémszázast, mosolyogva a tenyerembe néz, nem tudok visszaadni, mondja. Most már biztos vagyok benne, hogy haragszik, amiért nem csináltunk üzletet. De aztán megsajnál, előveszi a saját pénztárcáját, hátha abban talál aprót. Felnyit egy patenttal záródó apró bőrzsebet, nem tudom, mit láthat ott meg, de rögtön visszacsukja.

Nekem sincs, mondja, de tudod mit, körbejárom a vonatot, biztos lesz addigra több pénzem. A végállomásig még sok időnk van. Ne felejts el szólni, mondja és otthagy.

Bosszant, hogy bosszúból így megrövidít, kibámulok az ablakon, szedett-vedett kulipintyók úsznak el mellettünk, az egyik udvarban disznót vágnak, a rémfán már két darabba hasítva lóg az állat, látom a bordáit, zsíros füst szaga csap be az ablakomon, nézem a győztes embereket, ahogy a tetem körül állnak, az egyikük egy fejszével dolgozik; már távolodunk, egy utat keresztezünk, a sorompó előtt rozsdás harckocsi várakozik, az oldalára színes spray-vel nemi-szerv-ábrák vannak felrajzolva, a tankból egy fiatal lány néz ki, a száján valami sömör, a vállán a ruha alatt madaras tetoválás, de addigra rég nem látszik semmi a tankból, csak a madár képe lebeg még ott hosszan a szemem előtt, mintha velünk röpülne, itt az ablak mellett.

Nem szabad madarakra gondolnom, fegyelmezem meg magam. A táskámban a fejem fölött zizegve forgolódni kezd a tejpor, az élet titkára gondolok, egy pohár vízre, amibe lisztet kevernek, aztán bagolytojást ütnek, és ha akad, kecske- vagy bárányvért folytatnak rá. Az öreg cigányasszony, aki lejár hozzám a hegyek felső emeletéről, ahol már a fű se igen terem meg, és ahová az embereim

nemigen hajtják föl a gulyát, legalábbis így szokott a pusztá kezével csecsemőket formálni. Aztán eladja őket külföldieknek, akiknek nem lehet gyerekük, mert túl sokat napoztak valamikor a déltengeri szigeteken, és nem tudták még, hogy az milyen veszélyes. A cigányasszony egy kunyhóban lakik a sziklák között, arrafelé gyakran van köd, azt mondja, ezért választotta ezt a helyet, beszélgetnem kell vele, mondja és kiköp, mintha haragudna rá. Nem a mi istenünk, az a baj, mondja. Egy nemzetközi hálózat gondoskodik róla, hogy kuncsaftja mindig legyen. De néha, ha valamilyen okból lezárják a határt, tíz-húsz is rohángál ott fent a sziklák között pöttömnyi gyerekből, két-három évesnek látszanak, egyikük se tud beszélni. Olyankor megritkulnak a ködös napok is, az emberek a faluban elfelejtenek templomba járni, a pap panaszkodik, hogy nem jutnak eszébe az imák. Senki se ad hitelt a szavának, sose tudtad te őket, súgnak össze a háta mögött.

A vonat egyre lejjebb ereszkedik a hegyek közül. Ebben a medencében egy kisebb város található, a sínek a főtéren visznek keresztül, lassan dőcögünk. A főtér régi házai már évek óta üresek. Dűledeznek, némelyik kapun nappal is patkányarcok tekintenek ki, a macskák vinnyogva futnak el, ha meglátnak egy ilyen hegyes orrot és tüzes szemet, a vonat is rákapcsol kicsit, beérünk az állomásra.

Kisüt a nap, az állomásépület tetején rögtön olvadni kezd a hó, az ereszcsonnában csordogálni kezd a víz, szeretem ezt a hangot, föl se tűnik, hogy már vagy negyedórája állunk.

Aztán meg azt nem veszem észre, hogy továbbindultunk. Még mindig süt a nap, jókedv fog el, a táskából lassú esőként egy kis tejpor csorog ki, látom a falra csavározott tükörben, hogy rohamosan őszülök. Mire visszajönne a kalauz, gondolom, meg se fog ismerni. Állítólag azok a cigányasszony gyúrta gyerekek is egy-két év alatt felnőnek, és nem is élnek meg többet húsz-huszonöt évnél. Miből is gondoltam, hogy a kalauz vissza akarja adni azt a pénzt? Az az járandósága. Már nem bosszankodom. Úgy érzem, kaptam is valamit érte.

De szinte ugyanabban a pillanatban ott áll előttem. Megvan, mondja, kinyitja a pénztárcáját és a szemben levő ülésre ül. Harminchét forint, mondja, és a zörgő aprókat a kemény műanyag asztalra teszi. Úgy koppannak, mint a kiesett fog, amikor szemetesbe dobják. A cigányasszony néha fogakat is csinál pótlásnak. De szigorúan csak a legjobb ismerőseinek. Nekem kettő is van a számban. A múltkor azt kérte, hogy ezért cserébe anyámnak szólítsam. De én csak nevettem rajta.

Nehéz nap, mondja a kalauz. Előveszi mind a két pénztárcáját. Rakok egy kis rendet. Az egyikbe a közös pénz, a másikba az enyém. Számolgat. Közben föl-néz rám. Egyszerűen nem tudom magam kipihenni. Tudod, mondja (úgy látszik nem vette észre, hogy megőszültem), nagyon alacsony a vérnyomásom. Napi húsz órát is kéne aludnom. Oroszlán vagyok.

Kényelmesen hátradől, rettegve állapítom meg, hogy mesélni készül. De nem látok lehetőséget a menekülésre, nem találok kibúvót, kicsit se vagyok álmos, hogy gyorsan elaludhassak. Már kamaszkoromban azt mondta az orvos, mondja, hogy igyak meg naponta legalább öt liter bort, az talán segít rajtam. De akkoriban szesztlalom volt. Mikor meg elmúlt, azt mondta, hogy inkább igyak



meg naponta egy liter konyakot, de arra nem volt pénzem. Dolgozni kezdtem, hogy legalább valami pénzmagot összeszedjek, de annyi a munka, hogy csak átöltözni meg zuhanyozni járok haza.

A tekintetem a gyűrűin állapotodott meg.

Néha beülök a masiniszta mellé, és ott alszom. Az a baj, hogy ha bárki megkér, elvállalom helyette a műszakot. Nem tudok nemet mondani.

Nem, kérdezem meglepődve.

Nem, feleli közönyösen.

Kint mocskos, fekete cseppekben eső kezd szemerkélni, vastagon csorog az ablakon, most alig látni valamit. Olajeső, mondja.

Azt hiszem, lehetne rajtad segíteni, suttogom, hogy ne hallja meg senki.

Olajeső, ismétli, közeledünk a városhoz.

Látom határozatlan arcán, hogy nem tudja, mit válaszoljon a suttogásomra. Abban se biztos, hogy tényleg hallott valamit. Nézem széteső vonásait, és megőrülök. Már is a hatalmamban van, gondolom.

Aztán azt mondta az az orvos, hogy szivarozzak. De akkoriban kezdték bombázni Kubát, nem volt szivar.

Egy pillanatra elhallgat, látni, ahogy az elhatározás ringatózik benne, mint egy állatkerti elefánt. Három-négy órát, ha alszom naponta, mondja.

A vasút miatt, kérdezem tőle orvul, az az érzésem, hogy már nem képes tovább a kíváncsiságán uralkodni.

Hogy tudnál segíteni, kérdi.

Én kézzel gyógyítok, mondom. Ez mindig nagyon nehéz pillanat. Úgy tűnik, mintha hazudnék.

Az alacsony vérnyomásomat akarod meggyógyítani, kérdi.

Dehogy. A gyenge akaratomat.

Fölpattan, fújtatva rám néz. Úgy látom, mintha rózsaszín gőz csapna ki az orrlyukából. Nocsak, lepődöm meg. Nem akarod talán, kérdem óvatosan, most nem bánnám, ha nemet mondana. Az a rózsaszín olyan volt, mint a megromlott antibiotikum színe, mikor épp kiöntik a mosdóba.

De, de, akarom, mondja, és erőltlenül visszarogy a székre. Nincs mit tenni.

Fordulj az ablak felé, mondom elkeseredve, mintha a következő pillanatban az én gondolataimba nyúlna bele valaki pusztá kézzel. Az ablakot szivárványos olajréteg fedi. Csukd be a szemed, mondom.

A tányérsapkát már én emelem le a fejről, és odateszem az asztalra. A ritkuló haj izzadtan tapad a koponyára. Összedörzsölöm a tenyeremet, és egész óvatosan közelítem a fejéhez. Közben a cigányasszony jut eszembe. Egyszer véletlenül rányitottam, amikor dolgozott. Anyaszült meztelen volt, de vér és sárfoltok borították. A teste olyan volt, mint egy tizenhat évesé.

A fej közelében váratlan forróságot érzek. Óvatosan átdugom a kezem ezen a rétegen, hideg, szilánkos világban találok magam, mintha szétrágott és a fagyba kidobott csirkecsontok között kutatnék. Aztán drótok. Egy centire lehet a kezem csak a fejtől. A drótokon mintha áram csapna végig.

A fiúkat szereted, kérdem tőle meglepődve.

Az egyik drót mozog, azt megfogom, és egy gyors mozdulattal kirántom.

Felszisszen a fájdalomtól, az ablakra egy kevéske vér fröccsen. Elfog a páni félelem. Ilyesmit még nem tapasztaltam.

Közben beértünk a városba. A vonat álmosan döcög át az egykori folyó kiszáradt medre fölött még meglevő vasúti hídon. Alattunk hófehérre kopott farönkök, rozsdásodó karosszériák, valahol középen csörgedezik egy apró patak, de a híd alatt teljesen elenyészik, a túlsó oldalon már nem is látható.

A fiúkat? eszmél föl a kalauz. Lebiggyeszi az ajkát. Dehogy. De a nőket se. Jobb így.

Jobb, bólintok. Ül vissza.

A kezemet megint a fejéhez közelítem. De ugyanabban a pillanatban vissza is kapom. Fekete bársonyt érintettem.

Mi ez, szalad ki önkéntelenül a számon.

A kalauz felugrik, megragadja a galléromat, nekítaszít a falnak. Megöllek, hörgi. Egész közlelről látom az arcát. Most veszem csak észre, hogy a fogai egytől egyig aranyból vannak, meg kéne adnom neki a cigányasszony címét, ötlük az eszembe. Ellököm magamtól, nekiesik az ablaknak, a feje nagyot koppan. Fölkapja a sapkáját, és jóformán futva menekül.

Visszaülök a helyemre, a kezemben minden egyes csont külön fáj. Nézem a külvárosi házakat a szivárványos ablaküvegen keresztül. Az egyik ház előtt fölgyújtott hulladékhegy füstölög. Két gyerek a tűz mellett áll, és a kezüket melegítik.

A főpályaudvaron, mikor lekászálódok a vonatról, odaszalad hozzám a kalauz, köszönöm, mondja, megragadja a kezem, és mielőtt bármit tudnék csinálni, megcsókolja. Még mikor kiérek az állomás elé, akkor is ott érzem a szájának forró, nyálas nyomát, és a szemüvegének hideg érintését a kézfejemem. Pedig nem is volt rajta szemüveg, dűnnyögöm. A bizonytalanságnak az a forró érzete árad végig rajtam, amit annyira gyűlölök. Egészen közel elhúz mellettem egy üres autóbusz. Megtaszít a légáramlat, amit kavar. Most végre bele merem törölni a kezem a nadrágomba. De még jobb lenne kezet mosni.

## Éjvíz idején

*Foszforos fény járja át a kertet.  
Nem látni tőle semmit, csak sejteni,  
mi hol lehet. A fák, a bokrok,  
a tűzrakó hely, a lépőkövek.*

*Meztelen csigák a kóasztalon.  
A házfalnak támasztva földmérő  
eszközök. Mint elakadt gondolatok,  
olyan suták most.*

*Körömkaparta üzenet a falon.  
Nem tudni, kinek szól.  
Medúza süit rám csípős bélyeget.  
Hínárba lépek és iszapba. Süllyedek.*

*A kerti lámpa light house.  
De fénye nincs, nem hívogat,  
őre alszik. Ahogy a lépcső  
hűl, furcsa hangokat ad.  
Fönt a holtak léghajója,  
lassan úszik, horgonya verődik  
végig a városon, csak horzsol  
mindent, de nem tud megakadni.*

*Most éppen mellettem bucskázik  
egyed. Most nem hibázhatok.  
Hirtelen megfogom, s az iszaptól  
kimozdít. Gyorsan elengedem.*

## Egy nyári regény

*Tessék, egy köteg papír.  
Ha apró betűkkel ír majd,  
vagy ha elég sűrűre állítja*

*a sorközt a gépen, egy  
regényre talán elég lesz.*

*Üljön ki a kertbe, és szédüljön  
a szikrázó napsütésben.  
Káprázzon szeme, elméje  
élesedjen. Szívja csak be  
a virágok pazarló illatát.  
Írjon oly átszellemülten,  
mintha nem is a földön lenne.*

*A papírral vigyázzon,  
ne tegyen benne kárt a hőség.  
S mielőtt munkához lát,  
egy pillanatra jusson eszébe  
Hrabal. De gyorsan kezdjen írni,  
mert még elveszti önbizalmát.*

*Ezennel megrendelünk egy regényt  
magától. Tárgyát szabadon  
választhatja meg. Mi csak annyit  
kérünk, hogy mindvégig napsütésben  
írjon, ott kinn ama kertben, szemben  
a vakító fehér papirossal.*

## CERVANTES MINT ÁDÁM

## 1.

Ez az írás kísérlet három regényelméleti esszé (José Ortega y Gasset: *Gondolatok a regényről*, Hamvas Béla: *Regényelméleti fragmentum*, Milan Kundera: *Cervantes alábecsült öröksége*) összevetésére, melyeknek közös tárgya az európai regény. Bár ez a tárgy háromféleképpen jelenik meg az értelmezés eltérő szempontjai miatt, de mindhárom szövegben megegyezik a szerzők törekvése a történelem és elbeszélés viszonyának megértésére. Közös vonás az is, hogy a műfaj bemutatását egy-egy történet elmondásának révén tartják lehetségesnek, így maga a regényműfaj is – melynek eredendő vonása volt (lesz) a történetmesélés – történetté válik. A szövegek különbségei részben a szerzők eltérő történeti pozíciójából, részben pedig abból az eltérő szerepből adódnak, ahogyan a regényhez viszonyulnak. Ezekkel az eltérésekkel egyúttal regény és filozófia (epika és bölcsélet) háromféle viszonyát demonstrálják. Ami e viszony során képződik, az az adott szerző műfajelméletének tekinthető. És ez nem más tehát, mint egy-egy történet, ahol a regény a főszereplő és a szerző az elbeszélő.

Ortega végesnek képzei a műfajt, mely szerinte hasonlít „nagy kiterjedésű, de véges kőbányához (...) mert a regény a fellelhető és felhasználható anyagok előre meghatározott mennyiségével rendelkezik”.<sup>1</sup> E hasonlat csak akkor igaz, ha a szerző a műfaj létfeltételét az alkotótól és a befogadótól különválnak képzei, olyan keretnek, amelynek nyersanyagát az „élet”, a korszak adja. Ennek hiányában az alkotó tehetetlen: „A tehetőség csak alanyi képesség, amely anyagon tevékenykedik; az anyag azonban független az egyéni adottságoktól, s hiánya esetén a szellem és az ügyesség mit sem használ.”<sup>2</sup> Amellett, hogy a műfaj végesnek tételezi (melynek alapanyaga tulajdonképpen a nyelv szféráján kívül eső tényező), a regény befogadójának lehetőségeit is hasonlóan fogja fel, mint akit vagy a regény kiváltotta érzés, elragadtatás képessége, vagy a „csömör” jellemez, melyet az előbb-utóbb kimerített téma idézhet elő.

A regényműfaj történeti voltára is ez a magyarázat alapja Ortega szerint: „A műfaj közvetetből és elbeszélőből közvetlenné és megmutatóvá, helyesebben szólva megjelenítővé vált.”<sup>3</sup> E történeti processzusnak némiképp ellentmond, hogy Ortégánál az ilyesfajta írók legkiemelkedőbbje: Cervantes. Az a művész, akit ő (és a másik két szerző is) az újkori európai regény megteremtőjeként tart számon, aki a kezdetet, a műfaj születését jelenti, és egyúttal már a folyamat betetőzője is. E paradoxon oldásaként Ortega az életanyag váltakozó sikerrel történő megjelenítésére vezeti vissza a regényműfajt. A lehetőségek egyre szűkülő köre fokozatosan kényszerítette az írókat erre az eljárásra. Így a műfaj egyének fölötti történelmi folyamat eredménye, azaz Ortega történetfilozófusként jár el. E folyamatszerűség azonban le is zárul a huszadik századra, amely már a regény végét jelenti.

Ortega horizontja itt tulajdonképpen kettőnek az ötvözete, melyek közül az egyik a filozófusé (a történetfilozófusé), a másik viszont kifejezetten az olvasó szemszögéből ér-

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset: *Gondolatok a regényről* 7. o.

<sup>2</sup> Ortega: i. m. 6. o.

<sup>3</sup> Ortega: i. m. 10. o.

telmezi e históriát. Azon olvasóéból, akit a régi regények soha nem felejtettek el megszólítani, a „nyájas” epitheton ornanssal. A megszólítás később el-elmaradt ugyan, de a regény mindmáig elképzelhetetlen olvasó nélkül. Így Ortega álláspontja talán úgy lenne körvonalazható: *a filozófus, aki olvas.*

## 2.

Hamvas Béla esszéjénél nem mellékes szempont, hogy körülbelül egy időben keletkezett nagy regényével, a *Karnevállal*. Így az esszében a regény műfaját történetfilozófiai koncepcióban értelmezi, majd ezt a regényben ténylegesen meg is valósítja. A *Karnevál* szövege úgy jelenik meg, mint történeti képződmény, mint az esszé gondolatainak nagyszabású testet öltése, amellet, hogy egyúttal független is tőle. Hamvas tehát egyszerre bizonyul filozófusnak és regényírónak. Röviden fogalmazva: *a filozófus, aki ír.*

Jóllehet Kundera a nyolcvanas években keletkezett esszéjéig elsősorban regényíróként volt ismert, ezt az esszéjét Husserl gondolatainak megidézésével kezdi, és más filozófusok segítségül hivatott gondolataival folytatja. S ez olyannyira nem véletlen, hogy végül magát a regényt is a filozófiatörténet szintjén értelmezett szellemi változásokkal magyarázza. Az újkori filozófia szcientizmusából fakadó létfeladással szemben „Cervantessel egy nagy európai művészeti ág kezdődik, mely nem egyéb, mint ennek az elfelejtett létnek a vizsgálata”.<sup>4</sup> Ráadásul Kundera a regényműfaj létrejöttének okát is egy filozófiai feladatban jelöli meg. Erről árulkodik bekezdészáró gondolata: „Az a regény, mely nem tárja fel a lét valamely addig ismeretlen részecskéjét, erkölcstelen. A regény egyetlen erkölce a megismerés.”<sup>5</sup> A regény itt már nem művészetként, hanem a megismerés egy módjaként fontos, a filozófia szemszögéből, az ismeretelmélet eszközeként.

A regény itt módosult szerepben tűnik tehát fel, de ez már csak azért sem véletlen, mert magát Kunderát is sajátos helyzetben láthatjuk: *a regényíró, aki filozófál.*

Az *olvasó filozófus, a filozófus író és a filozófáló író* találkozási pontja a műfaj megteremtője, Cervantes.

## 3.

Ortegánál korokon végigvonuló ellentétpár (extázis-szemlélődés) rajzolja ki azt a teret, ahol a Cervantes által elsőként és azonnal elért felülmúlhatatlanságot *újra*, fokozatosan érvényre *kell* juttatni, s erre a színházat hozza példaként, mint olyat, ami a néző-olvasó szemszögéből a legkifejezőbb. Kulcsszava e felfogásnak az a fajta, olvasóra gyakorolt hatás, melynek előfeltétele a regény zárt világa. A regény e zártságban képes történetként megmutatni az életet. Emiatt Ortega elképzelhetetlennek tartja történelmi regény létrehozását. Nála a műfajnak ez a változata egyszerűen nem létezik, a két szféra, a történelem és az irodalom ugyanis egymást hatástalanítaná. A történelem eszerint nem tehető regénytörténétté, habár az általa írt műfaj történet sem más, mint egyfajta történelem, ahol ő a narrátor. A lélek, a műfaj utolsó esélye a korábbi életanyaghoz hasonlóan szintén véges módon kiaknázhatónak bizonyul, amely a végeredményben zárt műfajon kívül marad. Ortega a regényműfajt csupán az olvasó szempontjából értelmezi, így szükségszerűen következik a regényvilág ilyenféle zártsága.

<sup>4</sup> Milan Kundera: *Cervantes alábecsült öröksége*, in: *A regény művészete* 15. o.

<sup>5</sup> Kundera: i. m. 16. o.

#### 4.

Talán ezeket a veszélyeket kerülte el Hamvas, amikor óvatosan járt el definitív fogalmai-val és megpróbálta nyitva hagyni őket. Egy másik fontos mozzanat nála, amikor elkülöníti a regényt mint *műfajt* és mint *formát*, mondván, regény már Cervantes előtt is volt. „A műfaj és a forma között a költészetben az a különbség, ami a piktúrában a festék és a szín között. Ami a műfaj, még nem forma, ami a festék, még nem szín. A kettőt az értelem választja el. A szín értelmes festék, a forma értelmes műfaj.”<sup>6</sup> A regény mint forma az európai ember sorsát kettőzi meg. Ám a konnotációkkal terhes sors fogalma helyett Hamvas bevezeti a személyhez kapcsolt üdvtörténet fogalmát. Ezzel a felfelé nyitott történettel eléri azt is, hogy amiről szó van (a személy), az kikerüljön az egyszerű polarítások (individuum-kollektívum stb.) kizárólagos fókuszából. Egyúttal a teleológia kényszerét is oldja, hogy a műfaj történetét nem egyetlen síkban helyezi el.

A kulcsszavakkal jelölt minőségek meghatároz(hat)atlanságukkal harmadik dimenziót nyerne egy imaginárius térben. A történet így válik léttörténétté, a narrációból kibontakozik a műfaj ontológiája. Mindehhez hozzájárul, hogy a szöveg az alkotó felé is közelít, akinél a regényforma feltétele a „konfesszionális tudat”, a „személy fedetlensége” lesz. A konfesszionális tudat érvényessége azonban nincs műfaji határok közé szorítva, így Hamvas azt a lírára, sőt a hegeli és a Hegel utáni filozófiára is kiterjeszti. A regényesedés a XX. századra már a szellem valamennyi területét átfogja. A műfaj meglétének feltétele végig a külső történetiséggel való szoros kapcsolata, ezért Hamvas Ortegával ellentétben nemcsak hogy lehetségesnek tartja a történelmi regényt, hanem szerinte ez a változat az, amelyik a regényformát kihúzza első nagy válságából a romantika idején. Míg Ortegánál a regény zárt, lehatárolt, Hamvasnál a regény formája a személyen túl (vagy benne) az európai élet egészét átfogja, illetve ezzel azonossá válik. Így nem lesznek meglepőek azok a narrátori megnyilvánulások, miszerint a „pszichológia származik a regényből”, illetve a pszichológia „mint regény tűrhető”. Mivel a regényforma történetét megvalósító személy és üdvtörténet definiálhatatlan, a regény is ilyen lesz. Hamvas ekkorra már messze maga mögött hagy minden műfajelméleti konvenciót, miközben Sterne-től Musilig minden regénynek és szerzőjének helye van nála. Legfontosabb mégis mintha az lenne, hogy a *Karnevál*, a nagyregény megírása idején (vagy talán épp ezért) le tudta írni a következőket: „Ha a regény csak konfesszió lenne, nem lenne regény, hanem vallás. Ha csak terelés lenne, nem lenne regény, hanem utópia és szcientifizmus. De mind a két esetben csak individualizmus, metamorfózis, fejlődés nélkül. Regény azért van, mert mind a kettő van, sors és személy, körforgás és fejlődés. A regény azon dől el, hogy a megoldás végül is a személy, a szabadság és a fejlődés. Ezért a mű sohasem jelenthet monumentumot, vagyis nem jelentheti az utolsó szót. Az ember a műben folytatódik, a mű az emberben, de úgy, hogy a hangsúly mindig a személyre és a szabadságra esik, és a tulajdonképpeni mű (magnum opus) az emberi üdv. A mű ennek az üdvnek a története. Az út, ahogy elérte, vagy nem érte el, megközelítette, vagy elbukott, csődbe jutott, vagy diadalt aratott, vagy összetört, vagy megálmodta.”<sup>7</sup>

#### 5.

Kundera is a definiálhatatlansággal hozza összefüggésbe a regényt, de itt ez nem *ontológiai*, hanem *ismeretelméleti*: „... egyetlen abszolút igazság helyett egy sereg egymásnak el- lentmondó viszonylagos igazsággal kell szembenéznünk (a regényhősöknek nevezett

<sup>6</sup> Hamvas Béla: *Regényelméleti fragmentum*, in: *Arkhai* 281. o.

<sup>7</sup> Hamvas: i. m. 338. o.

képzeletbeli én-ekben megtestesült igazságokkal), tehát egyetlen bizonyossággal rendelkezünk: *a bizonytalanság bölcsességével.*<sup>8</sup> Míg Hamvas a személyre, addig Kundera a filozófia igazságfogalmára vezeti vissza a regényt (még ha ezen egységes igazság megszűnt is létezni ilyen formában, illetve részekre hullott, vagy megragadhatatlanná vált). Így nála a *filozófia története*, annak egy elágazása lesz a műfaj oka és eredete, míg a külső történelem csak jóval később, a XX. században lép be a regényt befolyásoló tényezők közé, amikor „a történelem, vagy az, ami megmaradt belőle, egy mindenható társadalom emberfeletti ereje, megkaporintja az embert”.<sup>9</sup> Míg Hamvasnál a történelem megkettőződik hivatalos, nagyinkvizítorira és privátra, amit a regény őriz, addig Kundera csak egyről tud, ezt fokozatos démonizálódása avatja csak majd a XX. század fő regénytémájává (pl. Kafka művészeté). Míg Hamvasnál a Nagyinkvizítor hatalmi ösztöne mozgatja a hivatalos történelmet, addig Kunderánál ez a negatív erő is filozófiai, a „kartezianus értelem, amely sorra szétmarta a középkorból örökölt valamennyi értéket”.<sup>10</sup> Így szerinte az ismeretelméleti bizonytalanság (regény) és a „vegytisztá irracionális” (hatalom) erőterében képződött „végparadoxonok” körülményeinek megmutatása századunk regényének értelme. Gondolatmenetéből következik az is, hogy igazi veszélynek a *mass mediát* tartja, amely a látszólagos sokféleség mögött félelmetes egysíkúságot hordoz, jellege így tagadólág viszonyul a regény ismeretelméleti feladatához.

## 6.

Ortegánál és Kunderánál mintha valami sorsszerűség teljedne be a regényműfajon. Az előbbinél ez a véges és lehatárolt források és közegek miatt szinte törvényszerűnek tűnik, míg az utóbbi szerzőnél a sors fordulatait a „vegytisztá irracionális” jelenlétének modulusai okozzák. A műfaj mindkettejükénél egy antik görög tragédia főhőséhez hasonlónak mutatkozik, nemcsak azzal, hogy elviseli a rá mért sorsot, és eszébe sem jut bármit is tenni ellene, hanem még maga is hozzájárul, hogy a végzet beteljesedjék rajta. És ez valóban nem is lehet másképp, hiszen akkor történetünk főhőse, a műfaj, nem volna az, ami. Mint ahogy szinte lehetetlen elképzelni, hogy a görög tragédia hőse kilépjen szerepéből, mert Antigoné abban a pillanatban megszűnne Antigoné lenni. Mint ahogy a görög hősök (tudatosan vagy öntudatlanul) egy konvenciórendszer szerint cselekszenek (ennek a foglyai), Ortega és Kundera történetében is egy-egy konvenció, az általuk a nyelven kívül rögzített eredetű műfaj útját futja meg a regény, és maga e műfaj sorsa beteljesedésének történetével lesz azonos.

Hamvas szövegében a tipikus regényhőst Hamlet testesíti meg. Ez az elsőre paradox állítás is jelzi, a regény léte itt épp a konvenciók megsértésén alapszik, mivel a műfaj mint forma meghatározhatatlan, az írás minden módja éppúgy belefért, mint a szövegek által alakot öltött európai élet maga. Hamlet a drámában is kilóg az ottani világból, hiszen míg egyrésztől mindenki saját szenvedélyeit, rögeszméit, vétkeit, gyarlóságait, vágyait, indulatait, eszményeit, érzéseit követi (ennek rabja), és ilyenformán megbékél sorsával és a fennálló világgal, másrésztől az orvul meggyilkolt atya szelleme követel elégtételt az erkölcs és általában a magasabb értékek nevében, jellegzetesen logocentrikus álláspontonról. A dán királyfi azonban egyikkel sem azonosul. Görög elődeivel ellentétben nem hajlandó vállalni a sorsot, szembeszegül vele. Atyja feltétlen logocentrizmusát, transzparens nyelvhasználatát sem fogadja el, inkább, jellemző módon, a dráma szövegén belül, szövegeket vonatkoztat egymásra (értve ezen tehát magát a művet is), így pró-

<sup>8</sup> Kundera: i. m. 17. o.

<sup>9</sup> Kundera: i. m. 19. o.

<sup>10</sup> Kundera: i. m. 22. o.



bál valamilyen álláspontot kialakítani. Közben persze rá kell jönnie, hogy végleges, szilárd értelmezési pont a dráma szövegén belül sem képzelhető el. Valahogy a műfaj is ilyen hamleti figurává alakul Hamvasnál. A regény nála bármiféle előre kiszabottal szembeni ellenállás. Talán már maga Cervantes is ezt tette regénye megírásával, és főhőse sem csinált mást. És a sor csupa ilyen művel és szerzővel gyarapodik, Sterne-től Musil-ig és Joyce-ig. De nem lehet kifelejteni magát Hamvast sem, hiszen abba a műfajba, amiről beszél, talán az ő regénye is beletartozik.

A konvencióval való szembeszegülés azonban valahol mindig normaszegés is, ezt pedig – bizonyos szemszögből – „bűnnek” is értelmezhetjük. A műfaj első nagy (bűn)elkövetője pedig megint csak Cervantes lesz. És az ilyesmit talán az is minősíti, hogy később mennyien „követik el”.

## 7.

Ami mindhárom esszében közös – és valószínűleg minden regényelméletben így van –, hogy a műfajt végül is az egyes művek megléte teremti, teszi lehetővé. Ezért viszont úgy tűnik, egyszerűen szükség van a regények egy bizonyos mennyiségére ahhoz, hogy műfajelméletek szülessenek. Regény persze a műfajelmélet előtt is volt, sőt az első „modern” regény, ahogy ezt mindhárman elismerik, Cervantes műve, már önmagában képviselte a műfajt, ahogyan Ádám képviselte a bűnbeesés után az eredendő bűnt. Hozzáteve persze, hogy a regény esetében minden mű Ádámnak is tekintendő, különben nem állna másból a Cervantes óta eltelt idő, mint a *Don Quijote* utánzásából. Részben az utóbbi is igaz, hiszen az, hogy a műfajnak története van, feltételez egy kezdetet, ez pedig Cervantes érdeme. Így ő és művészete óhatatlanul különválik a többitől elsősége okán, és valóban Ádámként viszonyul hozzájuk. Az őt időben követők pedig abban válnak sajátos kollektívává, hogy mégsem kell feltétlenül új és új Ádámmá válniuk, hiszen van összefüggés a regények között, a később keletkezett befolyásolhatja és egyesek szerint befolyásolja is a korábban keletkezett, így feladata az lesz, hogy Káinként vagy akár Ábelként csupán az „eredendő bűnt” ismétlje meg.

Az elsőség egyben a kezdetet jelenti, egy történet (vagy a történelem) kezdetét, ami által kibontakozhat, létrejöhet valami, ami addig nem volt. Az Ádámmal kezdődő történelem végesnek van ugyan hirdelve, de ennek a végességnek a bekövetkezése nem határozható meg az időben. Ezért van az, hogy a történelem résztvevői alkalmanként érdeklődést tanúsítanak iránta, azt gondolván, hogy van választási lehetőségük. Egyesek narrátornak szegődnek, olyan is akad, aki egyenesen szerzőnek képzei magát. A mérsékeltbbek a saját maguk készítette történet elmondására vállalkoznak, mondjuk műalkotás vagy műfajelmélet formájában. Úgy tűnik, ez esetben is az a vonzóbb, ha minél meghatározatlanabbá sikerül a jövőt festeni, annak ellenére, hogy mindenkinek lehetnek olyan pillanatai, amikor belátja a dolgok szükségszerű végességét. Bár minden történetnek van eleje meg vége, paradox módon nem szeretjük tudni a végét, főleg akkor nem, ha mi magunk is részei vagyunk.

## Medárdus énekel

A Stalingrad metrómegállóban ihlető a búz.  
 A rothadó narancsok előtt Medárdus énekel.  
 Két golyót kapok a gerincembe húsz év múlva itt  
 a gyöttrő nagy szerelem utolsó ajándékaként.  
 A gyilkosok, két párizsi fiú harciasan  
 kosaraznak a magasban futó szerelvények alatt,  
 tíz méterig pontosan köpnek,  
 a cél e percben egy rendőrmotoros.  
 Petit úr, a kötél tánctanára egy ősz  
 isteni hajszálon átkel az Eiffel-toronytól  
 egy a Trocadérón hegedülő négerig.  
 Elhalad az ablakunk előtt, elhúzza a függönnyt,  
 biztatoni (téged már csak mellettem elhibázott  
 életed gyöttrő). Az utolsó lépést elvételi.  
 A vadkacsák közé a tóba egy megfáradt Dedalusz zuhan.  
 Petit úr rájön, hogy valami elmúlt orvosolhatatlanul.  
 A jégre tett osztrigáknak Medárdus énekel.  
 A pincér lelövi szeretőjét meg a szakácsot,  
 rajtakapta őket. A riadalomban Jean-Luc,  
 a nagy homár megszökik a forró vizes fazék elöl,  
 és araszolni kezd az óceán felé.  
 Ne sírjatok Philippe-ért, gyűlöli a könnyeket,  
 gyűlöli a nevetést, minden érzélem rafinált rothadás.  
 A túlvilági sétákat szereti, olyan ott, mint  
 a Szaharában (forró és steril), mindegyik  
 homokszem más-más színű. Belövi magát  
 és két törpenyulát (egyik fehér, másik fekete).  
 Ékalakban átúsznak az elmuuló életen.  
 A túlparton a nyulak boldogok, Philippe  
 a homokból festéket kever és végre fest.  
 Ott nem vonják el figyelmét a nők.  
 A Sorbonne-on Medárdus énekel. Egy vén narratológus  
 mérges kávéval kínálja. Élete merő szenvedély.  
 Látomások a vécén (a szomszéd könyvei lepotyognak),  
 pokoli öngyilkosság Bovaryné miatt. Késő  
 unokáit is elemészti ez a zabolátlan lángolás.  
 Hunnia kis ország. Hatszáz millió magyar. Marie-Annicknak  
 szeme se rebben. Szűk lehet nálatok a hely.

*Pardon, csak hat eszkimó, északi-sarki diplomaták,  
a többi stimmel. Marie-Annick szeretője antarktisi  
zsidó, örökös mozgásban él,  
mint a cápa. Nem ismeri a párnát,  
az ágyat megveti, menet közben közösiül.  
De engem mért rohaszt ez a reménytelen  
szerelem, Anikó? Biciklizz. Minden nagy  
filozófus biciklizett. Platón és Descartes?  
Na igen, más kerekeken járt akkor a világ.  
A Jardin des Plantes rinocéroszának Medárdus énekel.  
Hasra esik a Palais Royal kertjében Madame Debré,  
még a pocsolójában is viselkedik, mosolyogva  
fogadja a sárban a manikűrösét.  
Én meg megbotlottam a cipőfűzőmben,  
hogy leplezzem, átzuhantam fél Európán.  
Nagyokat tüsszögök egy párizsi hajnalon.  
Csipkerózsika álmát vigyázom (fizetnek érte),  
a Montmartre-on úgy hívják, Helène, három hónapos.  
Ha felébred, Rózsika néni lesz belőle, hetven évig  
várja a csatlakozást Sepsiszentgyörgy felé  
(többször alszik vállán az átutazó Dsida Jenő),  
aztán hazamegy, hogy cujkaszagú férjét eltemesse.  
Hízói római vérteteket túrnak ki a libalegelőn,  
nagy üzletet csinálnak a gyergyói cigányok.  
A Maros-parton új pléhteknők sorakoznak.  
Hallgassátok, emberek, Medárdus énekel!*

## FILOZÓFIA VAN. HOGYAN LEHETSÉGES MÉGIS?

Filozófia van. Méghozzá kétféle formában is. Van, egyrészt, a professzionális filozófia. Művelőinek, ahogy Boros János fogalmaz, „kompetitív akadémiai légkörben kell megállniok a helyüket és bizonyítaniuk, hogy maguk is ‘komoly’, technikai eszközöket és módszereket feltételező tevékenységet folytatnak.” Ez a „filozófia szakavatottak vég nélküli diszkussziójává válik.” Másrésztől, folytatja Boros, létezik a filozófia mint „reflektív gondolkodás”, amely „nem maradhat belül az egyetemeken”, létezik „mint szenvedély, mint ígézet”, mely „számtalan helyen és alkalommal fog kitörni a rászabott korlátok közül.”

Mi ebben a sajátos? – tehetné fel a kérdést a kívülálló. Vajon nem hasonló-e a helyzet az összes többi tudományokkal is? Sorolhatnánk a példákat: van orvostudomány és van orvosi praxis, van gazdaságtudomány és van gyakorlati gazdálkodás, van az elméleti fizika és annak technikai alkalmazása stb. S ezeknél sincsen másképp mint a filozófia esetében: „A hétköznapokban az emberek mint szubjektumok inkább a filozófia második, szubjektív aspektusa iránt ‘érdeklődnek’”. A hétköznapi embert, ha érdeklí is esetleg az orvostudomány vagy a gazdaságtudomány, főképpen mégis az *érdeklí*, hogy vajon az orvos ki tudja-e gyógyítani bajából, hogy mibe érdemes befektetnie pénzét stb. S hogy ez a gyakorlati *érdeklí* a filozófia esetében valami sajátos, nevezetesen a válasz arra a kérdésre, hogy „hogyan éljenek, mihez kezdjenek önmagukkal és idejükkel”, az még nem ad okot arra, hogy a filozófia státuszát alapvetően megkülönböztessük a többi tudományokétól, még kevésbé arra, hogy kétségbe vonjuk a filozófia művelésének, akár mint akadémikus, akár mint gyakorlati terapeutikus tevékenységnek értelmes voltát.

Igen, lehetséges, semmiképpen sem abszurd, így vélekedni; s lehet ezen a módon olvasni, talán a legegyszerűbb is ezen a módon olvasni Boros János vitaindító írását is. Nevezetesen mint cáfolatát Richard Rorty John Dewey nézeteire alapozott filozófia-ellenes téziseinek, miszerint 1. a filozófia mindig is az arisztokrácia gondolkodásmódját fejezte ki és erősítette, mindig az éppen fennálló elnyomó hatalmi struktúrák igazolásához és megerősítéséhez járult hozzá s így, szemben az irodalomkritikával, a politikatudománnyal és a természettudományokkal, nincsen helye a demokratikus társadalmakban, át kell hogy adja a helyét az utóbbiaknak, 2. egész története során olyan problémákat vetett föl, amelyek azután „elvileg megoldhatatlanoknak bizonyultak, ennélfogva értelmes ember nem foglalkozhat tovább velük”.

Azzal, amit Boros írása ezzel kapcsolatban kifejti, nagyjából és egészében egyetértek. Tisztelt kollégám gyakorlati javaslatait a magam számára a következőkben foglalnám össze: 1. A professzionális filozófiának komolyan kell vennie azt a kihívást, melyet mindenek előtt az jelent a számára, hogy a szélesebb olvasóközönség igenis meglévő, sőt egyre növekvő igényét a filozófiára nem képes kielégíteni, 2. a filozófia művelőjével szemben

---

Vajda Mihály és Gyenge Zoltán itt olvasható írásai hozzászólásként érkeztek Boros János a *Jelenkor* 1997. októberi számában megjelent *Filozófia: szenvedély vagy szükségszerűség* című vitaindítójához. Heller Ágnes és Bacsó Béla írása novemberi, Fehér Márta és Lendvai L. Ferenc hozzászólása decemberi számunkban olvasható.

Kant által meglehetősen pontosan megfogalmazott, vele szemben az egyetemi „nagyipari” filozófia kialakulásáig mindig is támasztott igényt, nevezetesen hogy saját személyén mint példán mutassa be „a filozófia összetéveszthetetlen hatását (az önmaga feletti uralomban, s a közjő iránti kétségbevonhatatlan érdeklődésben)” (Kant), ma már ugyan, az akadémiai élet karakterénél fogva, nem kérhetjük tőle számon, a filozófia ’szubjektív’, ’etikai’ tesztelése ma már nem tehető kötelezővé – mégis ajánlható, 3. (ez a legfontosabb) a filozófiának ki kell találnia önmagát, ki kell törnie az akadémiai ezoterizusból. Ez, mutatja ki tényekre alapozottan Boros, történik is: a népszerű filozófia jelen van az interneten, a rádió és televízió filozófiai programjaiban; kávéházi összejöveteleket szervez; népszerűsítő könyvek jelennek meg, kötetlen líceumi programok, a nagyközönségnek szánt egyetemi előadások szerveződnek; s gomba módra szaporodnak az ún. filozófiai rendelők.

Míndezzel, mondom, egyetértek. De vajon válasz-e mindez Rorty filozófia-ellenes érveire? S akaratlanul is nem kelti-e azt a benyomást, hogy az akadémikus és a terapeutikus filozófia viszonya mutatis mutandis mégiscsak egy tudomány és gyakorlati alkalmazásának más tudományok esetében is gyakran feszültségekkel terhes viszonya?

Nem állítom, hogy Boros írásának más olvasata ne lenne lehetséges, s azokon keresztül ne érintené mindazt, amiről én itt röviden szólni szeretnék. A továbbiakban azonban anélkül, hogy közvetlenül őt értelmezném, megpróbálom egyenesben körüljárni Rorty filozófia-értelmezésének Boros által kiemelt aspektusát – Rorty nemcsak ezt mondja, különböző írásaiban nagyon sokféleképpen viszonyul a filozófiához, de most ne róla legyen szó –, s megpróbálom újból szemügyre venni akadémikus és „populáris” filozófia viszonyát.

Annak az állításnak, hogy a filozófiai gondolkodásmód alapegységei, a dualitások nemcsak értelmezték a világot, hanem saját lenyomatukat is rajtahagyták azon, és mindig hozzájárultak az éppen fennálló hatalmi struktúrák igazolásához és megerősítéséhez, nem sok értelmét látom. Különösen akkor nem, ha valaki, Rortyhoz hasonlóan, kétségbe vonja az ismeretelméleti reprezentacionalizmus értelmességét. Ha valaki arra az álláspontra helyezkedik, hogy a világról alkotott képeink soha nem igazolhatók másképp, mint csak további képek segítségével, akkor világunk értelmezése és alakítása nem két egymástól elválasztható viszonyulás hozzá: azzal alakítjuk világunkat, hogy értelmezzük, és vice versa, minden alakító benyúlás a világba egyben értelmezése is. Mit kell hát azon értenünk, hogy a filozófiai gondolkodásmód hozzájárult a fennálló hatalmi struktúrák igazolásához és megerősítéséhez? A filozófia nem volt és nem is lehetett más mint az „egész” alakító értelmezése, nem „igazolta és megerősítette a fennálló hatalmi struktúrákat”, hanem fő vonulatában kvázi azonos volt azokkal, csakhogy ez egyben azt is jelenti, hogy a fennálló egész alakító *átértelmezése*, lerombolása és valami újnak a megerősítése *is* filozófia. *Megkérdőjelezhetetlen evidenciáink explikálása és a megkérdőjelezhetetlen megkérdőjelezése*, az állandó, a nyelvet állandóan alakító vita – ez a világunk. „...az ellenkezőkből a legszebb illeszkedés és minden a vizsály által jön létre.” (Hérakleitosz)

Ebben az értelmezésben a filozófia persze nem más, mint az a bizonyos Dennett által „intencionális alapállásnak” nevezett vélekedés, belső, „csontjainkba írt” tudás, pontosabban ennek a tudásnak egy meghatározott korban, meghatározott társadalmakban, azon belül meghatározott társadalmi csoportokban *közös elemei*. Hogy ez mennyiben racionális és nyelv előtti, arról talán lehetne, de nem biztos, hogy érdemes vitatkozni. *És mégsem mindenki filozófus*. Csontjaiba írt intencionális alapállással ugyan mindenki rendelkezik, még azt sem lenne értelmes kétségbe vonni, hogy bizonyos határszituációkban ennek bizonyos aspektusait mindenki explikálандónak is érzi. De amit Boros János, mint mondja Rorty szellemében, állít, hogy ugyanis „nincsenek jobb és kevésbé jó filozófusok, csak olyanok, akik elfoglalják a hivatalos tanítói posztokat, és olyanok, akiknek erre nem volt lehetőségük”, nem egészen meggyőző nekem. A jó és a rossz talán nem a megfelelő dualitás. Van azonban jelentős és jelentéktelen (netán banális) gondolkodó.

Jelentős gondolkodónak az tűnik, akinek *eredeti módon és valamifajta sajátos közönség igényeinek megfelelően sikerül objektiválnia csontjaiba írt intencionális alapállását*. (Ami jelentős filozófusok esetében éppen nem a megkérdőjelezhetetlen explikálása, hanem rákérdezés a megkérdőjelezhetetlenre, ezért olyan érthetetlen sokszor. Amint a megkérdőjelezhetetlen megkérdőjelezése lesz megkérdőjelezhetetlen, a jelentős filozófia „gesunkenes Kulturgut“-tá lesz.) Ennek azonban édeskevés köze van ahhoz, hogy valaki elfoglal-e vagy sem hivatalos filozófia-tanítói posztot. Hogy az elmúlt kétszáz évben a jelentős filozófusok többsége is igyekezett ilyen posztot megszerezni, az érzésem szerint két tényezővel magyarázható. Az egyik a megélhetési kényszer. A mecenatúra megszűntével csak egyetemi tanárként volt meg a gondolkodónak a szükséges ideje ahhoz, hogy papírra vesse azt, ami a csontjaiba volt írva. A másik: olyan korban, amely igaz és megalapozott tudásként (επιζητημη) csakis és kizárólag a tudományt fogadja el, a filozófus, ha azt akarja, hogy tudását a társadalom tagjainak többsége hitelt érdemlőnek tekintse, arra kell törekednie, hogy a tudományos tudás székhelyén, az egyetemen tevékenykedhessen – bármennyire nem illik is oda. Pontosabban: Descartes-tól Kantig oda is illett, hisz az újkor hajnalán a társadalom csontjaiba volt beírva, hogy a tudás = modern tudomány, a filozófiának pedig az a feladata, hogy a modern tudomány megalapozását nyújtsa. A filozófia is egyértelműen tudománynak tekintett tehát, annak kellett lennie, és egy végtelen processzusban éppúgy meg kellett oldja a maga problémáit, ahogyan az összes többi tudomány teszi. A helye tehát megkérdőjelezetlenül az egyetem volt. S még ebben a korban sem volt a jelentős filozófusok többsége az egyetemi katedrán! Hogy a német idealizmus mennyiben e korszak lezárása, mennyiben egy újabb kezdete, azt itt nem fejthetem ki. Egy bizonyos: a német idealizmus utáni korszak jelentős gondolkodói egyre kevésbé illelnek bele az akadémiai légkörbe, akár egyetemi tanárok, akár másból élnek. Gondoljunk Kierkegaard-ra vagy Nietzsche-re, másrészt mondjuk Heideggerre. Ahhoz azonban, hogy a filozófiát ne számúzzék az egyetemekről, ami még a jelentős gondolkodók számára is katasztrofális lett volna, az akadémiai filozófiának bizonyítania kellett két dolgot. Egyrészt azt, hogy a filozófia igenis tudomány, megfelelel a tudományos tudással szemben támasztott kritériumoknak, másrészt azt, hogy a nem egyetemi filozófia – sarkatárság. Vagy, ha ezt állítani képtelenségnek tűnt, hát azt, hogy nem filozófia. Kierkegaard teológus, Nietzsche költő. Heidegger meg náci.

Csakhogy ezzel már minden a feje tetejére állt. A huszadik században nagyiparrá váló felsőoktatásban gomba módra szaporodik a filozófusok száma is, akiknek többsége egyszerűen a dolog természeténél fogva nem a csontjaiba íródott intencionális alapállását explikálja, mely tevékenység sajátos, tanulással minden valószínűség szerint még rendkívüli intelligenciák által sem elsajátítható képességeket, a művészi érzékenységhez legfőképpen csak megmagyarázhatatlanságában hasonló sajátos érzékenységet feltételez, hanem igyekszik továbbra is tudományként űzni a filozófiát, ami továbbra sem lehetetlen, nem is haszontalan, sőt, igen hasznos tevékenység (ilyen vagy olyan történetmunka: a filozófia történetének vagy a nagy filozófus-egyénségekhöz vagy a filozófia története során felbukkanó különféle problémákhoz kapcsolódó elemzése-értelmezése), *baj csak akkor van vele, ha filozófiaként akarja eladni magát*. Ez esetben ugyanis egyre kevésbé lesz képes tudományként legitimálni magát, a nagyközönség meg – mely a tudományokkal qua tudományokkal amúgy sem foglalkozik – elfordul tőle.<sup>1</sup> Az egyetemi filozófiának, Martin Heidegger kifejezésével élve, filozófiatudománynak kell lennie, maga a filozófia, a csontjainkba írott explikációja viszont nem tartozik a hallgatókra, vagy leg-

<sup>1</sup> Idevágó gondolataimat „Az újjászülető filozófia” című írásomban próbáltam meg kifejtetni. Ld. Vajda Mihály, *Nem az örökkévalóságunk*, Osiris–Gond, Budapest, 1996. 108–123. o.

alábbis hallgatóknak nem azt *kell* elsajátítaniok.<sup>2</sup> Így az akadémikus és – maradjunk egyelőre ennél a kifejezésnél – terapeutikus filozófia viszonya nem tudomány és alkalmazásának viszonya, mert a filozófiatudományt a csontjainkba írottak explikációja során csak annyiban alkalmazzuk, amennyiben e tevékenységünk közben, ha az nem sarlatánság és dilettantizmus, látnunk kell, hogy a magunk kérdései milyen formában jelentkeztek az európai kultúra története során és milyen válaszokat adtak rájuk eddig. Tulajdonképpen nem is „alkalmazzuk”, hanem segédeszközként felhasználjuk.

A filozófia mindenütt és végtelen sokféle formában történhet, történhet éppen az egyetemen is. A *filozófia beszélgetés*, beszélgetés az evidenciákról. Beszélgethet a szerző szövegeiben önmagával (maga a dialógusforma sem véletlenül bukkan fel újból és újból a filozófia történetében), beszélgethet szerző az olvasóval, van filozófiai kávéház, van tévébeszélgetés filozófiai témákról, s újabban megjelentek a filozófiai „rendelők”, ahol gyakorlott filozófus beszélget a „pácienssel” s segít neki új módon látni. Persze többnyire csak páciens számára új módon.

Van tehát akadémikus filozófia, mely rendeltetésszerűen filozófiatudományt művel; hozzásegíti a hallgatókat annak a filozófiai kultúrának az elsajátításához, mely nélkül minden bizonytalán még a zseni sem bontakozhat ki, s mely nélkül mindenki más csak százalmas dilettáns lehet. S van filozofálás, mely bárhol történhet, filozófusok műveiben vagy önképző egyesületekben.

De... Mintha maga Kant azt mondta volna, hogy filozófiát nem, csak filozofálni lehet tanítani. Igen, filozofálni lehet tanítani, lehet az egyetemen is s lehet a kávéházban is. Az egyetemnek azonban nem lehet feladata, hogy filozofálni tanítson. A filozofálás ugyanis tanítható, de tananyag nem lehet.

Rortynak tehát nincsen igaza abban sem, hogy nem érdemes filozófiával foglalkozni, mert az egész története során olyan problémákat vetett fel, melyek elvileg megoldhatatlanok. Az indoklás igaz ugyan, az állítás mégsem az. A filozófia ugyanis csak addig tűnhetett probléma-megoldó gondolkodásnak, míg tudománynak tekintette önmagát.

Szükségképpen ellenséges-e hát akadémikus és terapeutikus filozófia viszonya, az utóbbin egyformán értve azt, amikor felbukkan az új filozófus és új nyelvet teremtve rákérdez egy egész, a szó legszűkebb értelmében vett kultúra evidenciáira, és amikor a gyakorlott filozófus a maga rendelőjében ráébreszti páciensét arra, hogy annak evidenciái nagyon is kérdésessé tehetők? Távolról sem. Ha az akadémikus filozófia nem akarja azt hinni többé, hogy ő maga filozófiát művel, a kettő békében megférhet egymással, ahogyan megfér egymással irodalomtudomány és irodalom, művészettörténet- és elmélet és képzőművészet, zenetudomány és zeneszerzés meg zenélés, hacsak egy szép napon az irodalomtudós, a műtörténész és a zenetudós nem akarja majd azt hinni, hogy az irodalom, a művészet, a zene csupán csak az általa tudottak alkalmazása. Ami persze távolról sem kizárható.

---

<sup>2</sup> A filozófia-tudós, ha egyéniség, nemigen képes persze véka alá rejteti saját gondolatait a világról. Ha jelentős egyéniség, igen keveset tehet az ellen is, hogy akaratlanul is befolyásolja hallgatói világlátását. Ez azonban nemhogy nem feladata, hanem hibája. Nem ezért alkalmazzák.

## A FALAK „HIDEGEN ÉS NÉMÁN”

Egy pécsi vállalkozó felesége állítólag azzal dicsekedett ismerőseinek, hogy a férje az alkalmazásában álló egyetemi tanárral takarított ki a garázsukat. A történet – ha igaz – több mint jellemző. Az illető – egyébként jogvégzett hölgy –, akinek szellemi képessége a mondottak alapján valószínűleg a dunai kavics és az éti csiga közti szinten mozog, önkéntelenül is napjaink egyik adekvát problémáját vetette fel. Kijelentése ugyanis egy sokkal tágabb körben mozgó kérdést fogalmaz meg, mint e cikksorozatot implikáló, ugyanis ő nemcsak azt kérdezi, kérdőjelezi meg, hogy szükség van-e filozófiára, hanem azt is, hogy szükség van-e bármilyen szellemtudományra, még tágabb értelemben: szükség van-e bármilyen emberi tevékenységre, amely nem közvetlenül a praxis szintjén működik. Vegyük hát tudomásul: ez a kérdés ma nem csupán a magyar proto-polgár képződmény kérdése, de ez évtől immár kormány szinten is megfogalmazódó kétely.

Ahhoz azonban, hogy el lehessen dönteni a választ, egy olyan egyszerű kérdésre is felelnünk kell, amelyre a válasz megtalálásával a bölcsélet röpke két és fél ezer éve kísérletezik: *mi a filozófia?* Akik viszont létezését is kétségbe vonják, ezt a kérdést másképp teszik fel: *mire jó a filozófia?* Igazából nem érdekli őket a mibenlét gondolata, hanem praktikus koreszmének megfelelően a használhatóságra kérdeznak rá. Lehet-e azonban erre egyáltalán választ adni? Egyáltalán: jogos ez a kérdés? Választ persze lehet adni: a filozófia nem jó semmire – a pragmatizmus irányából kérdező számára válaszunk ez lehet. Nem lesz tőle több pénz a zsebemben, nem múlik el az ember éhsége, nem lesz melege tőle, ha fázik, sőt nem is lesz több munkahely a filozófiának köszönhetően. Ha tehát így vesszük, a filozófia látszólag teljesen l'art pour l'art tevékenység, tiszta öncél, abban az értelemben, hogy nincs kívülre ható télosza, nincs külsőlegesen megnyilvánuló haszna. Akárcsak a képzőművészetnek, az irodalomnak, zenének, vallásnak. A vers vagy a zene sem fog meleget hozni egy fűtetlen lakásba, kivéve ha a praxist úgy értelmezzük, mint Haydn bárgyú felesége tette, aki időnként férje egy-egy kottáját használta gyújtósnak.

Jogos-e azonban maga a kérdésvetetés? Hegel szerint a filozófia nem azonos a tudománnyal, a filozófia ekként nem tudomány. Nem azonos, mert a tudomány tárgya véges, a filozófiáé végtelen, az emberi gondolat, a szellem maga; a tudomány így a *mire-valóság*, míg a filozófia a *magán-valóság* szférájába tartozik. A filozófia azért sem tudomány – teszi hozzá több mint száz évvel később Jaspers (amivel Hegel feltehetőleg nem értett volna egyet) –, mert a tudományban létezik progresszió, a filozófiában nincs ilyen, mert míg például az orvostudomány meghaladta Hippokratészt, mi nehezen állíthatnánk – mondja Jaspers –, hogy túlléptünk volna Platónon. A filozófia így nem lehet más, mint egy párbeszéd, egy végtelen diszkurzió, melynek van, aki részese, és van, aki kívül marad. Ha pedig ez arisztokratizmus, akkor az éppen magától Platóntól, és egyáltalán a görögöktől származik. Platónnál mondja Alkibiadész a *Symposion*-ban, hogy a filozófia olyan, mint egy „kígyómarás”. Aki részese lett, akit „megmarta a kígyó”, az megérti, miről van szó; aki viszont kívül marad, bárdolatlan és süket a gondolat szavára, az tegyen óriási kapukat a fülére – hozzátehetnének: a szájára is. Ha tőlem elvárható, hogy ne szóljak bele mondjuk a molekuláris biológia rejtelmeibe vagy az atomfizikába, akkor a filozófiával



foglalkozó is elvárhatja, hogy például balga politikusok, öntörvényű outsiders is kövessék e példát.

De visszatérve Hegelhez: ha a filozófia nem a tudománnyal rokon, akkor vagy egy teljesen egyedülálló episztémé, vagy valami más. Hegel azt állítja az *Esztétikai előadások*ban, hogy genezisést tekintve a *filozófia* a *művészettel* és a *vallással* rokon. Közös bennük az, hogy mindhárom az Abszolútumra tör, csak mindegyik más-más módon teszi. A filozófia a gondolkodás révén, a művészet az érzéki szép révén, a vallás az Abszolútumot megjelenítő hit révén. Ezen hegeli gondolatok alapján azt is megállapíthatjuk: e három terület abban is közös, hogy lényegüket tekintve mindegyik a magánvalóság szférájába tartozik, azaz praktikusán egyik sem hasznos, nem használható materiális gyarapodásunkra. Nincs bennük progresszió sem, hisz balgaság lenne azt mondani, hogy egy Pindarosz-vershez képest egy Novalis-költemény fejlettebb, vagy Purcellhez képest Mozart zenéje magasabb rendű. Más. Semmi több, csak más, és ez a *másság* jelenti éppen értelmét. A filozófiával szemben hangoztatott érv, hogy mindig ugyanazokkal a kérdésekkel foglalkozik. Miért, a művészet nem ezt teszi? A kérdések itt is, ott is ugyanazok: a lét és létező, az ember nembeliségét érintő kérdések. A másik vád: a filozófia nem ad úgymond választ ezekre a kérdésekre. Valóban nem teszi. De ahogy Jaspers fogalmaz: a filozófia kérdései sokkal fontosabbak a válaszainál, és minden kérdése újabb kérdést szül. Képzeljük el, hogy mi lenne, ha létezne olyan filozófia, amely megtalálná a *választ*. Akkor lenne egy abszolút filozófia, a megtalált és túl nem léphető philosophia perennis. Ettől kezdve nem lenne szükség filozófiára (hiszen megvan a mindenre érvényes válasz), nem lenne szükség gondolkodásra. (Persze az már csak egy maliciózus megjegyzés, hogy úgy tűnik, mintha a XX. század e válasz nélkül is lemondott volna a gondolkodásról.) Olyan lenne ez, mint a művészetekben, ahol ha megszületne az abszolút vers, az abszolút zene, az abszolút festmény, akkor már nem lenne értelme a költészetnek, zeneművészetnek, festészetnek; röviden: nem lenne értelme az embernek mint az érzéki egyszerűségén túlmutató, életének végességében is inkommensurábilis lénynek.

A filozófia és a művészet lényege a *szabadság*, a térben és időben korlátozott ember lenyűgöző illúziója az autonóm létezését, az egzisztálást illetően. A filozófia és művészet tehát nem hasznos az érzéki közvetlenség praktikumára nézve, nem *mire-valóan* jó, hanem *magánvalóan* szép és jó. Szép egy műalkotás önmagában, szép egy gondolat önmagáért. Közvetlen hasznossága nincsen, hiszen télosza nem másban, hanem önmagában áll. Ha az egyes szubjektum, aki egzisztálásra vágyik – noha mind Schelling, mind Kierkegaard szerint az „egzisztálás örültség” – ezt a célt önmagában rejt. Ez az értelme, ez a lényege. Enélkül az ember megmarad materiális közvetlenségben, és meglehet, az az illúziója, hogy ő a hasznos lény, és mindenki, aki művészetekkel vagy filozófiával foglalkozik, haszontalan, naplopó. Ezek az emberek a mindennapi élet szorgos lovagjai, akik – Kierkegaard gondolataival élve – állandóan futkosnak, mindig sietnek, hisz sok dolguk van ebben a világban; nem lehet elveszteni egy lehetőséget, egy üzleti alkalmat vagy egy pert. Ám mindeközben rémületesen könnyen – szinte minden feltűnés nélkül – elveszítenek valami mást: önmagukat, a saját „én”-jüket. Egzisztálás helyett vegetálnak; ismét csak Kierkegaard: pusztá „árnykegzisztenciák”. Persze ők az állam hasznos polgárai, akik két kezük szorgos munkájával eltartják a mire-valóság szférájából kiesett semmirevaló és sokszor öntörvényű, a saját magánvalóságukban élő művészeket, filozófusokat, költőket, tudósokat. Ez utóbbiak közül – talán merő sznobizmusból – foglalkoztatnak is egyeseket, de hogy pontosan tudják, hol a helyük, néha-néha kitakarítatják velük a garázsukat. Kierkegaard mondja, hogy az emberek általában minden kis veszteséget érzékenyen vesznek és megéreznek, egy krajcár, egy kabát, egy kesztyű elvesztését, csak az „én”-jüket (*Self*) veszítik el teljesen észrevétlenül, roppant egyszerűen és csendesen. Ők azok,

akik a karkai Verwandlungnak megfelelően, mint egzisztenciájukat veszített emberek, „undorító féreggé” válva szinte jobban is érzik magukat így, mint emberként. Érthetően azért, mert „én”-jük lényege eddig is „Ungeziefer” volt.

A XX. század – és gyaníthatóan ezen az ezredforduló sem változtat – egyébként is a *Sklavenmoral*, a rabszolgaerkölcs százada; a „der letzte Mensch” (Nietzsche), az „utolsó ember” korszaka. Az „utolsó ember”, aki törpévé zsugorította a földet és maga is összezsugorodott, akinek „fajzata kiirthatatlan, akár a földi bolha”, s aki elhitte önmagáról, hogy ő találta fel a boldogságot. Mi szüksége lenne filozófiára, mi szüksége lenne művészetre, hacsak nem üzleti befektetés céljából. (Bécsben hallottam, hogy az emberek arra panaszkodnak, hogy túl drága a színház. Értetlenségemet látva elmagyarázták, hogy persze maga a jegy nem nagyon drága, de vegyük hozzá a taxit, az előadás előtt elfogyasztott koktélt, a szünetben a pezsgőt, majd utána a vacsorát. Az, hogy közben színházban is vagyunk, csak akcicens esemény.) Mindezekkel együtt is igazat kell adnunk korunk emberének, nagyon egyszerű okból; tudomásul kell venni, hogy *ő-van-többben*. Szándékos nyelvi gikszer ez, ami szeretné kifejezni Freud ama örök érvényű gondolatát, hogy az *egyes ember is lehet tömeg*. A tömeg igazi kritériuma ugyanis valóban nem elsősorban a sokaság, hanem a minőség nélküliség, a *kvantitás* helyett a *kvantitás*, a mennyiségben való gondolkodás, a mennyiség által kiszabott igénytelenség. Ehhez képest csak másodlagos a számok aránya.

Szükség van-e tehát filozófiára? Szükség van-e művészetre? A válasz: igen, de csak akkor, ha ez az igény az emberen belül keletkezik, ha ez meggyőződéssé válik, és külső elfogadtatásra nem tart igényt. Nem ahhoz van szükség erre, hogy teljes emberként, hanem egyszerűen csak emberként, élő, saját szabadságára és autonómiájára figyelő egzisztenciaként élhessen. Nehéz ezt persze kimondani egy olyan kultúrkörnyezetben, amely a filozófia kezelésében közelebb áll a Balkánhoz, mint Európához; e vonatkozásban ugyanis még ősmagyar hévvel száguldozunk, és – egy totális képzavarral élve – „nyereg alatt puhítjuk” a filozófiát.

A pécsi vállalkozónak tehát igaza volt, a takarítás mérhető, a gondolkodás mérhetetlen. Sőt összemérhetetlen (inkommenzurábilis) – akárcsak az ember maga. Azt a tényt, hogy ez a döntő különbségtétel, felethetően soha nem fogja megérteni. Boldog tudatlanságában mindig meg lesz győződve a maga igazáról, s mivel *ő-van-többben*, neki lesz valóban igaza. Ezért nem is lehet így feltenni a kérdést: szükség van-e filozófiára – általában; ugyanis *ez az igény vagy magában az egyes emberben jelentkezik, vagy sehogy*. A filozófiával foglalkozók célja sem lehet több, mint az intencionálás, hiszen maga a létezés is „auf-dem-Wege-sein”, „úton-lét”, folytonos haladás a megérkezés lehetőségében bízva, de a bizonyosság igénye nélkül. Ez utóbbi különbözteti meg a gondolkodó embert a világmegváltótól, a szedett-vedett hit-gyülevész bajnoktól, a futóbolond messiás-aspiránsoktól. Ők is valami mást akarnak, mint amit a pécsi vállalkozóné világa jelent, talán ők is ki akarnak szakadni azoknak a trivialitást jelentő, végletesen elbutult és többnyire érzelemmentes közegéből, de helyette – mivel ők úgy gondolják, hogy már megérkeztek – önkéntes szellemi rabszolgaságot építenek fel, amelyben minden értelmes emberi cselekedet feloldódik a nyáj-, a csordaszellem zöld legelő-boldogságában, a szabadság önkéntes feladásában, ahogy Nietzsche mondja: a föld értelmének alábecsülésében, horribile dictu: elvesztésében.

Ha tehát úgy tesszük fel a kérdést: szükség van-e gondolkodásra, filozófiára?, a válasz: általában nézve nincs, nem volt és nem is lesz. Ez a világ természetéből következik. *Ő mindig többben van és volt*. Bár lehet, hogy manapság kissé túlságosan is nyomasztóvá vált ez a többség. A kérdés tehát helyesen csak így hangozhat: szükséged/szükségem van-e gondolkodásra, filozófiára, művészetre? A kérdés csak az egyes emberhez intézhe-

tő, csak ő kérdezhető meg, és a *válasz* egyben *választás* lesz, a döntő választás, kierkegaard-i értelemben a „minden” vagy „semmi” választása.

Ez a választás az „én” választása, az „én”, mely magányos és falak veszik körül: némán, ellenségesen és hidegen. „*Die Mauern stehn sprachlos und kalt*” – mondja Hölderlin egyik legszebb versében (*Hälfte des Lebens*), és hozzáteszi: „*im Winde klirren die Fahnen*”.\*

---

\* (A falak állnak hidegen és némán / csak a szélben zörrennek a zászlók.)

## A Magyar Lettre Internationale téli számának tartalmából

### EUROBALKÁN

Dubravka Ugresic, Darvasi László, Garaczi László, Julia Kristeva, Charles Simic, Timothy Garton Ash, Mihajlo Spasojevic, Sergio Benvenuto, Sorin Antohi, Láng Zsolt, Martin Krygier írásai

### VILÁGMOZI

Susan Sontag, Hadas Miklós, Amadou Hampate Ba, Peter Greenaway, Juan Goytisolo, Georges Seeslen, Németh Gábor írásai

Interjú Dusan Makavejevvel

### KOMMENTÁROK, VITÁK

Farkas Zsolt, Ivan Krastev – Krasztev Péter írásai

Kovács András, Ileana Malancioiu, Oravecz Imre, Peer Krisztián, Simon Balázs, Elena Stefoi versei

### LETTRE arc+kép

Siflis András képeit Vajda Mihály mutatja be

**Kapható a jobb könyvesboltokban, megrendelhető a szerkesztőségénél:  
1123 Budapest, Nagyenyed utca 11/a  
Egy szám ára 196 Ft**

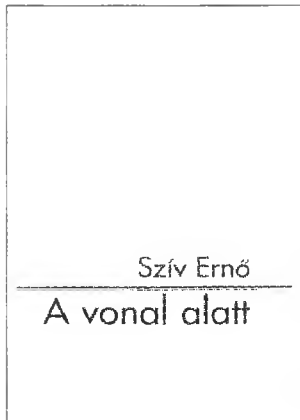
## SZÍV ERNŐ PRÓZÁJÁRÓL

## Szív Ernő és az írás hatalma

*A vonal alatt* című prózakötet első oldalán Szív Ernő hírlapíró a Tiszát bámulja a redakció emeleti ablakából. S ez persze közel sem azt teszi, hogy Szív Ernő újságíró a Tiszát bámulja a szerkesztőség emeleti ablakából, az automobil meg az autó sem ugyanaz, ugyebár. Az autó az csak autó, semmi különös, az automobil viszont komoly valami, egyedi, különleges és tiszteletet parancsoló. („– Hallottam, újságíró lettél. /– Hírlapíró – mondta Szív Ernő.” Vagy máshol: „– Hírlapíró vagyok – mondta Szív Ernő. /– Jól kereső újságíró – mondta a rabló és felemelte az öklét.”) Nem csupán arról van szó, hogy az automobil az autó régi megnevezése, a hírlapíró meg az újságíróé, hanem hogy a más névnek más a denotátuma is, a régi név használatával ily módon előhívódik a régi denotátum, annak minden konnotációjával. Ez érvényes a fenti kötet régies szóalakjaira is: a század eleji megnevezések elsősorban a szorososan hozzájuk tapadó, régi denotátumokat fogják eszünkbe juttatni, ugyanakkor – mivel jelenkori a szöveg – a maiakat is, s a kettő együttes, meglehetősen kontrasztos konnotációiból fog összeállni a szövegen belüli jelentés.

Szív Ernő tehát hírlapíró, és tényleg, olyan, mint egy igazi, század eleji hírlapíró. A századelső, igen, a hírlapírás hősora. A hírlapírónak, a század elejinek (aki természet-szerűleg (szép)író is), van szava. Elhiszik, amit ír. Ez így kevés. Kíváncsiak arra, amit ír, sőt, hat az, amit ír, és hiányzik, ha nem ír. A hírlapírónak hatalma van. Mindent tud, mindent ért. Már-már nem is ember, hanem varázsló, Isten, aki nélkül, nem vitás, megállna a világ. Igen, ilyen Szív Ernő. Mindenki (a legutolsó városlakóig, sőt, az „utolsó emberi lény”-ig) tudja, hogy létezik, mindenki olvassa és mindenki az ő segítségére számít. Itt van például Matildka, halálos beteg kislány – kivagdossa, gondosan mappába ragasztja Szív írásait, mamája pedig fölkeresi a hírlapírót, hogy közölje a kislány verseit. Vagy Károlyka, a szövőgyári diszkó sánta portása – ő is fölkeresi, könyörög Szívnek, hogy írja meg feleségéről az igazságot. Aztán fölkeresi Szív Ernőt egy úr, aki témát ajánl,

amit aztán nem árul el. Fölkeresi egy másik úr, elcipel magával, mert beteg bátyja, István, írónak mondaná el gondolatait. Fölkeresi egy öreg hölgy, aki aztán nem hiszi el, hogy ő Szív Ernő – és így tovább, és így tovább. (Pontosan erre a motívumra – azaz hogy mindig fölkeresik, s mindig íróként keresik – épül egyébként a *Szív Ernő estéje* címet viselő, *A vonal alatt* írásaiból összeállított dráma, ez volt tehát egy olyan, igen-igen szignifikáns mag, amely egy dráma alapötletévé válhatott – s az már más kérdés, hogy ugyanazok a motívumok, a szóról szóra megegyező dialógusok a prózából kiragadva és egy másik műfajba átkerülve miért nem működnek olyan jól, ahogy eredeti



*Délmagyarország*  
Szeged, 1994  
188 oldal, 249 Ft

helyükön működtek.) Szív Ernő legendás alakja hát a városnak, fontos és ismert ember, hírek-rémhírek és különböző anekdoták terjednek-keringenek róla, még ha azoknak – ahogy az már lenni szokott – a fele sem igaz. („Hírhedt verekedő, és iszákos is. Vállig ér a haja, és nagyon kövér, dagadtabb, mint én, mégis mindennap más nővel látom.”) Szív Ernő egy mitizált alak – valószínűleg nem olyan, mint egy század eleji hírlapíró, olyan inkább, amilyenek mi a század eleji hírlapírót elképzelni szeretjük. Szélsőséges és szándékosan eltúlzott tehát ez a megformálás, mégis közelebb áll a volthoz, a személyes hírlap- és tárcaíráshoz, mint a vanhoz, a személytelen újságíráshoz – szigorúan írott sajtót értve ez alatt, mert ugye, jelentős televíziós személyiségekért ma is meg lehet örülni. *A vonal alatt* írásai manapság, az ezredvégen játszódnak – a hírlapírás és a hírlapíró óriássá növelésének gesztusa a szerző részéről ily módon az írás és az író elvesz(t)ett hatalmának a visszaszolgáltatása.

Akár fegyverre is válhatna az írás Szív Ernő hírlapíró kezében, hiszen láttuk, hatalma van. Szív Ernő azonban békés ember, nem tud és nem akar ő fegyverrel bánni, nem tud mit kezdeni a kezébe adott hatalommal, azaz egészen máshogy képzelel el ezt a hatalmat. Nem ennyire közvetlennek, nem ennyire személyesnek, nem ennyire konkrétnek, direktnek, ahogy ezt közönsége elvárná tőle. Vagyis nem olyan hatalomnak, amivel ütni lehet, manipulálni lehet, visszaélni lehet. Nem segít hát Matildkán, nem segít Károlykán. Pedig sajnálja Matildkát, sajnálja Károlykát. Az írás azonban szent dolog, nem harci eszköz, és Szív Ernő inkább választja embertársai haragját, minthogy az írás szentségén esék csorba. („– Szóval te csak az igazat írod meg – kérdezte a rabló és újra felemelte az öklét. Igen nagy ökle volt a rablónak. /– Egészen pontosan – bólintott Szív Ernő – azt írom meg, amit helyesnek gondolok.”) Helyesebb lenne ezért nekem is azt mondanom, hogy az írás, akár mint tevékenység, akár mint végeredmény, ahogy ebben a kötetben megjelenik, az elveszett méltóságát, az elveszett becsületét nyerte vissza.

Egy módon azonban mégiscsak az írás hatalmáról van itt szó. Szív Ernő életében ugyanis az írás (a tárgyalt szövegben pedig ezáltal az író-írás tematika) uralkodóvá, már-már egyed-uralkodóvá válik. Mindig ez áll a középpontban, más nem is érdekes, illetve minden csak ehhez viszonyítva érdekes és csak így létezik, minden az írás mentén, az írás felől értékelődik. Ez az az állandóan jelenlévő alap, amelyre építeni lehet, és ez az, ami – Szív Ernő személye mellett természetesen, egész pontosan tőle elválaszthatatlanul és vele egybeforrva (nem véletlen, hogy a szövegben rendkívül gyakran együtt jelenik meg a név és a foglalkozás, az utóbbival mintegy meghatározva az előbbit és jelezve, hogy Szív és a hírlapírás feltételezik egymást: Szív Ernő hírlapíró) – tehát az írás és az íróság motívuma az, ami az egyes darabokat összefogja, és a kötet írásait egy összefüggő ciklussá avatja.

Írásait, mondom megint, következesen és szándékosan kerülve bármiféle egzakta műfaji megnevezést. Mert a fikció szerint Szív tárcákat ír (sőt, „a tárcaírás szerelmese”), a könyvben többször találkozhatunk a tárcának mint műfajnak a meghatározásával, ismertetésével, vagy csak egyszerűen a róla való morfondírozással. Ezek a tények azonban még nem bátorítanak arra (még a cím sem, amely egyébiránt azt megerősíti, hogy az írói lét ebben a kötetben alapvető fontosságú), hogy a kötet írásait egyértelműen tárcának tartsam. Mert nézzük, mit is mond Szív Ernő a tárcáról: „Kérem, ez egy olyan műfaj, amely hírlapban, hetilapban lát napvilágot. Könnyű történet, az élet egyetlen villanása. (...) Lehetőség szerint csattanós befejezés. Ilyenek, kérem. Ha a novella két lélegzet, akkor ez, mármint a tárca, mindössze egyetlen lélegzet.” És mit a Világirodalmi Lexikon: „hírlapok tárcarovatában megjelenő, rendszerint aktuális témájú, rövid terjedelmű, könnyed hangvételű írásmű”. Mindezt, ha nagyon akarjuk, elmondhatjuk *A vonal alatt* írásaira, de azért nem az a kifejezetten könnyed, kifejezetten rövid és kifejezetten aktuális írások ezek, ráadásul könyvben olvasom, nem újságban, úgy-hogy annyira mégsem akarjuk. A szövegek által megképzett fiktív világ pedig teljességgel megkonstruált-kitalált és egy egységes egész, amely részben persze a mi világunk, de más

részben egy tőlünk időben távoli (noha lélekben közeli) világ, fiktív (noha megfeleltethető) szereplőkkel – fikció tehát az egész, legalábbis arra törekszük, hogy fikcióként olvassuk: miért ne nevezzük akkor novellának? Ráadásul e novellának (én máris így nevezem) közük van egymáshoz, az egész kötet összes írása alapján szűrhető le mindaz, amit idáig elmondtam – legyen hát novellaciklus.

A szövegben szereplő Szív-írásokat ily módon (tehát amelyekről csak szó van) az előttem fekvő könyv írásaival nem azonosítom. Ebből pedig egyenesen következhet, hogy Szív Ernőt és Szív Ernőt sem azonosítom. (Persze meglehet, ez lesz a vége, érdemes ezt mégis kérdésként, s nem evidenciaként kezelni.)

### Kicsoda hát Szív Ernő?

A Szív Ernő név eddig a pontig – vigyáztam rá, nehogy félreértés essék – Szív Ernő hír-lapírót, a Szív Ernő által írt könyv főszereplőjét jelölte, Szív Ernőről pedig nem is igen szóltam, egyszer, akkor szerzőnek neveztem, de hát Szív Ernő is szerző, hisz író, akár-csak Szív Ernő. (Most meg direkt nem vigyáztam.) Mindazonáltal tisztában vagyok vele, nem pusztán a véletlen furcsa játéka, hogy szerzőnek, szereplőnek, (narrátornak?) azonos a neve – a furcsa játék kitétel viszont rendben van, csak a birtokosa más, a kérdés tehát inkább így hangzik: miért e játék, Darvasinak e furcsa játéka?

Ha az ember (az íróember) magáról óhajtana írni, úgy erre bevett, évszázadok óta létező sémákkal tud szolgálni az irodalmi hagyomány. Használhat tehát egyes szám első személyű narrációt (ez természetesen *vica versa* nem igaz, az egyes szám első személyű narráció használata nem jelenti azt, hogy narrátor és szerző azonosak, narrátor és szerző persze sosem azonosak, akkor sem, ha tényleg magáról ír az író, Isten ments, hogy ilyet gondoljak, csak akkor gondolok ilyet, ha teszem azt tárcáról van szó, de hát tárcáról van itt szó?), szóval, ez egy lehetőség. Aztán használhat egyes szám harmadik személyű narrációt, „magát” megteszi az egyik szereplőnek, ad ennek a szereplőnek egy nevet, amely nem azonos a saját nevével – minthogy ez a fiktív szereplő sem lehet teljesen azonos vele, legfeljebb belőle építkezik, vagy ő volt a mintája. Olyan séma viszont, hogy a szerző saját, teljes nevét adja hősének, nem ismeretes (én legalábbis nem ismerek ilyet). (Ez így nézne ki egyébként, mondjuk Darvasi László: A vonal alatt a könyv címe, első oldalán pedig Darvasi László író bámulná a Tisztát a redakció – ebben az esetben talán inkább szerkesztőség – emeleti ablakából; nem tudom, ebben az esetben bátorzkodhatnánk-e szerzőt és szereplőt azonosítani?) Végül nem volt ismeretes eddig olyan minta sem, amelyben a szerző szereplője nevét adná saját magának, vagy saját álnevét szereplőjének – szerző és szereplő neve végső soron itt is megegyezik, a helyzet mégsem ugyanaz, mint a fent vázolt esetben, hiszen kizáródott a valóság és csak fikció van, azaz azonosíthatom a szerzőt és a szereplőt (Szív Ernőt és Szív Ernőt), de ez még nem jelenti azt, hogy bármelyikük, vagy akár mindkettő, azonos lenne a valóságos szerzővel (tehát Darvasi Lászlóval).

Nem Szív Ernő a valóságos szerző tehát, mégsem állítható egy sorba olyan szerzőkkel, mint Csokonai Lili, Sárbogárdi Jolán, Sztjepan Pehotnij vagy Lázáry René Sándor – több szempontból sem. Először is, ilyen név nincs (a való világban), hogy Szív, azaz rögtön látszik, hogy nem igazi, hanem kitalált, méghozzá valamilyen szimbolikus jelentéssel felruházott névvel állunk szemben. Sárbogárdinál, Lázárynál akár el is hittük volna (főleg, ha csak a nevüket látjuk, a szövegek ismerete nélkül), hogy ők valódi szerzők – Szívnél rögtön tudjuk, e mögött a név mögött valaki más áll. Másodszor pedig, s ez talán fontosabb, Sárbogárdi Jolán és társai olyan fiktív személyek, akiket senkinek nem jut eszébe Parti Nagy Lajossal és társaival, vagyis a valóságos szerzőkkel azonosítani, vagy velük egyáltalán bármiféle emberi, azaz nem irodalmi kapcsolatba hozni, mivel – azon túl, hogy kevés huszadik századi magyar férfi keresztnéve Lili, Jolán, Sztjepan

vagy René – ezeknek a fiktív szerzőknek a fiktív életéről nagyon keveset tudunk, ha tudunk egyáltalán, s ha tudunk egyáltalán, úgy annak nyilvánvalóan semmi köze nem lesz a valóságos szerzők életéhez. Csokonai Lili, Sárbogárdi Jolán és a többi szerző szerep, jellem – az igazi szerzők olyan szövegeket írnak, mintha azok más (még hozzá nagyon más) emberek szövegei lennének.

Szív Ernő esete különbözik ettől – Szív Ernőt és Darvasi Lászlót ugyan nem azonosíthatom, de azonosíthatnám. A legegyszerűbb persze az lenne, ha Szív Ernőt Darvasi László írói neveként kezelnénk, akkor fel sem merülnének ezek a problémák. (Ki vitatja, hogy Brenner József és Csáth Géza egy és ugyanazon személy?) Ezt viszont ismét több okból nem tehetjük meg. Egyszer azért, mert Darvasi írásai nagyobb részét Darvasi László név alatt jelenteti meg, vagyis a Szív Ernő név alatt megjelenteket másként, külön kell kezelnünk. (Hogy miért pont azok a Szív Ernő írások, amik, arról még lesz szó.) Másszor pedig azért, mert ezeknek az írásoknak – ahogyan már arról volt szó – nemcsak az írója, de a főszereplője is Szív Ernő, azaz a szövegeket nemcsak hogy ő írta, de róla is szólnak. Ennek a Szív Ernőnek az élete és életkörülményei pedig tagadhatatlanul hasonlítanak Darvasi Lászlóéra, ráadásul, az új kötet fülszövegén explicite jelezve van összetartozásuk („Darvasi László 1962-ben született”, illetve „Szív Ernő 1962-ben született”). Nem mondhatjuk tehát, hogy Szív és Darvasi azonosak lennének, de mondhatjuk azt, hogy Szívnek Darvasi volt a mintája, vagy azt, hogy Szív Ernő Darvasi László képmása – csak hát Szívet körüllengi az a bizonyos századelős, tárcás-hírlapírós-redakciós hangulat, Szív egy élő legenda – Szív nem valós ember, Szív egy irodalmi figura. Darvasi mindenestre azzal, hogy hősét (aki az ő mása) egyes szám harmadik személyben, kívülről és objektíven látatja, rafinált módon eltávolítja, eltolja magától, tehát a különállást hangsúlyozza, ugyanakkor azzal, hogy a fiktív szerzővel azonos néven szerepelteti (aki tehát nem ő, hanem szintén az ő mása, azaz a szerző is a fikciónak a része), rendkívül közel engedti – egyébe azonban sohasem válnak. (Az igazsághoz hozzátartozik, van egy olyan novella is, amelyik nem egyes szám harmadik, hanem egyes szám első személyben íródott. Változni azonban így sem változik semmi, a szokásos és kellő furcsa távolságtartás megmarad – itt ugyanis Darvasi a szöveg elejére odateszi a következő mondatot: „Szív Ernő a következőképpen mesélte.” – s ily módon a szöveg Szív Ernő hírlapíró monológja lesz. Pontosan ugyanaz az eljárás, mint Kosztolányinál, az *Esti Kornélban* – Esti Kornél is többnyire kívülről látjuk, egyes szám harmadik személyben. Előfordul azonban ott is egyes szám első, ilyesmi bevezetésekkel: „– A keleti villámvonaton robogtam – mesélte Esti Kornél – hazafelé, forró nyáron.” „– Sárgát és pirosat ittunk összevissza, zöldet is, mindenféle vad szeszeket – kezdte Esti Kornél.”)

Mert Szív Ernő egyébként, és az egész szívvernőség – és ezt, persze, már sokkal előbb is el lehetett volna mondani – a legnagyobb hasonlóságot Esti Kornéllal mutatja. Mert hát századelős, hírlapírás – ki más jutna az ember eszébe, mint Kosztolányi és/vagy Esti. Novellaciklus, melynek középpontja, szövegszervező elve, összetartó ereje a hírlapíró, az írás és az írói lét – Esti Kornél. A személyiség megkettőzése, az író és az író szereplő, azonosításuk illetve nem azonosításuk – Kosztolányi Dezső, Esti Kornél. Úgy valahogy, mint Darvasi László, Szív Ernő. Kosztolányi Dezső és Darvasi László. Esti Kornél és Szív Ernő. Szépek ezek a nevek így egymás mellett.

Azt hiszem, nyilvánvaló a párhuzam a két mű és a két jelenség között. Esti és Szív világa nagyon hasonló – amíg viszont Esti a saját világában és saját korában otthon van, addig Szív Ernő huszadik század végi világlátása némiképp való- és korszerűtlen, vagyis inkább otthon érezné magát ő is Esti Kornél világában. „Most a vonal alatt egy kicsit korszerűtlen minden, mert ilyen a kor, mert egy kicsit korszerűtlen maga az ember is. Mostan az egyetemeken a jelentés nélküli szövegekről és szövegtestekről vitatkoznak a seminarista fiúk és lányok. Ám legyen.” Korszerűtlen az ember az ezredvégen, Darvasi

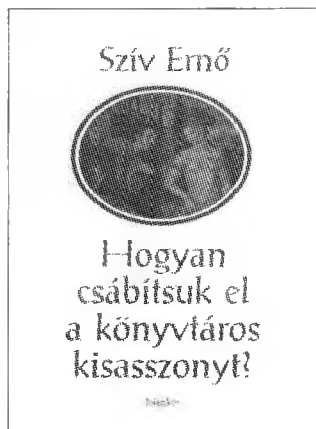
mégis az emberről beszél – csak éppen nem Darvasiként (aki korszerű magyar író), hanem Szív Ernőként. („Szív Ernő a hírlapíróknak ama kiveszőfélben lévő fajtájához tartozott, akik kizárólag az emberi életet figyelték.”) Szív Ernő valóban nem igazán korszerű – láttuk, felidéződik és megképződik (némi nosztalgiával) a századelő és Kosztolányi írói világa, és létrejön egy olyan szöveg(test), amelynek szóhasználata, mondatfűzése és világképe korszerűtlen, ámde emberi, és megható, és kedves, néha szentimentális, nem baj. *Szív* központú, annyi biztos, és ez jó. (Nem fejtem ki, miért, esetleg egyszer álnéven.)

Ez a korszerűtlenség azonban, lévén egy direkt és tudatos játék, amelynek funkciója van, igazából egyáltalán nem korszerűtlen, vagyis, attól még, hogy Szív Ernő korszerűtlen, Darvasi László Szív Ernőként korszerű.

### Szív Ernő és a halál

*A vonal alatt* novelláiban igen sokszor előkerül – olykor nemcsak előkerül, de egyenesen főszereplővé válik – a halál, illetve halálfélelem témája. („Hiszen éppen ő szenvedett a legjobban, a rettegéseitől, a félelmeitől, az éjjeli felriadásoktól és a délelőtti kék döbbenetektől, melyeknél nincs iszonytatóbb, amikor a nagypark fái alatt bicsaklik meg a láb, és nyomban le kell rognni egy padra, és sikoltozni kell hangtalanul és mozdulatlan szemekkel, hogy semmi baj, semmi baj, semmi baj!”) Előkerül a halál maga is, nem elvontan, fogalomként, cselekvésként, történésként, hanem testet öltve, megszemélyesítve, kisgyermek képében. Nem példa nélküli az irodalomban persze, hogy a hőst meglátogatja az emberi ábrázatot öltött halál, esetleg valamilyen küldötte (ördög, angyal stb.). Az viszont jóval ritkább, hogy a halál nem teljhatalmú, hogy ellent lehet neki mondani, hogy Gábrielt a kávéházból csak úgy ki lehet dobni – talán csak Esti csinált hasonlót, talán nem véletlenül. Valamint az sem mindennapos, hogy az embert ne azért látogassa meg a halál, hogy magával vigye, hanem azért, mert egyszerűen unja, elege van belőle, azaz Szív Ernő annyit foglalkozik a halállal, hogy ez a halál számára fárasztó és kifejezetten bosszantó lesz. („Felejts el egy kis időre. De tényleg. Sztornó – bosszankodott a halál. – Ül melletted a nő a vonaton, nézed bokáján az ereket, szeretnéd megsimogatni azt a bokát, miközben arra gondolsz, hogy ő is meg fog halni. Az a lány meg mit sem sejt, és mosolyog rád. Ez árusítás. A kollégádra nézel, és azt látod, hogy ő is meghal. Anyád, a nőd, a legjobb barátaid, mind, mind az én árnyékomban járnak miattad. De még egy csavargó kutyáról is én jutok eszedbe. Én, a halál mondom neked, Szív Ernő, hogy elárulod az életet.”)

Tehát félig-meddig indirekt módon, mégis (vagy éppen ezért) rendkívül erősen és meggyőzően van jelen a szövegben a szorongás, a haláltól való félelem. Ugyanakkor, szemtelen és merész játék is ez a halállal, akinek egyszer azt lehet mondani, nem megyek, másszor kislány képében az ölünkben dédelgetni, azt gondolni, hogy a halál egyáltalán nem kíváncsi ránk – egy hatalmas *nem* ez a halálra, amelyet csak egyféleképpen tehet meg az ember: az írás hatalmával. (Megint, csak tágabb kontextusban.) Azaz, az írás diadalmaskodott a halál felett.



Élő Irodalom sorozat  
Jelenkor Kiadó  
Pécs, 1997  
216 oldal, 990 Ft



Egészen máshogy jelenik meg a halál *A berlini fekete füzet* című, az új kötet – *Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt* – közepén található, közel nyolcvan oldal terjedelmű írásban. (Biztos, hogy nem tárca!) Ez az írás Bakó Andrásról, Bakó haláláról, Bakó és Szív barátságáról szól. Ez az írás arról szól, hogy milyen volt Bakó András. Bakó András, aki tulajdonképpen Baka István, sokkal inkább, mint ahogy Szív Ernő volt Darvasi László az első kötetben, de pont úgy, ahogy Szív Ernő Darvasi László ebben az írásban, mert ebben nincsen játék, csak valóság van.

De valójában ez az írás arról szól, hogy nincs Bakó András. Vagyis a halálról szól. Nem a félelemtől (az ismeretlentől, a semmitől, megsemmisüléstől, pokoltól, mennytől), nem a majd bekövetkező, távoli, saját haláláról – a bekövetkezett, megtörtént, visszafordíthatatlan halálról, halak másnak a haláláról, arról, hogy valaki csak volt – s ez sokkal szörnyűbb bármilyen megmagyarázhatatlan félelemnél. Itt nem lehet alkudozni, tréfálni, nem lehet a halált kisgyermek képébe öltöztetni, mert nincsen képe, csak van, egészen egyszerűen, és ez a legborzasztóbb, hogy egészen egyszerűen. Leírhatom, hogy nem halok meg, nem írhatom le, hogy nem halt meg. Nincs értelme lázadozni, el kell fogadni, ez a legnehezebb, nem lehet elfogadni. „Akkor még élt. Most nincs többé. Jaj de furcsa ez” – mondja Kosztolányi, mindent elmondott. „Odanézünk egy emberre, és azt mondjuk, Bakó András. Odanézünk, és már nem mondunk semmit” – mondja Darvasi, mindent elmondott. Nem tudunk mit kezdeni a ninccsel, nem tudunk róla többet, így nem mondható róla több, de el lehet mondani megint, és megint, sokszor. Leírhatom, hogy meghalt. Erről szól Darvasinak ez az írása, az első mondata is, az utolsó is, a századik is, az ezredik is. Akkor is erről, ha már nem erről akarna beszélni. Hogy nincs, semmi többől, a legtöbbről. Minden alárendelődik a halálnak, a halál irányítja a szöveget, erősebb az írásnál, diadalmaskodott az írás felett. „S még valamit tartozik Szív megvallani, mielőtt újra a székszárdi alsóvárosi temető ama fényes szeptemberi kora délutánját idézné. Hogy voltaképpen neki ezt a berlini füzetet egyszerűen és magától értetődően esik jól fogalmaznia. Mintha a lassú hullámokban hömpölygő mondatok, a rutinszerű, máskor meg magukat felkínáló írói megoldások és váratlan rátalálások megszeretnék önnön ritmusukat és tehetetlen nyugalmukat, s megszeretnék ama visszavonhatatlan távolságot is, amelynek az, úgymond, áthidalásával pedig éppen hogy küszködnek. Hogy nem lesz a földből ég, és az égből sem föld, nem lesz, ami nem lehet. ... Meg kell vallania Szívnek, hogy itt és most nem annyira Bakó Andrásról, a barátjáról, hanem a halál stilisztikájáról van szó.”

Nem lesz, ami nem lehet, és ezt nagyon nagy alázattal el kell fogadnunk. Meg kell érteni, hogy nem érthetjük meg. Ha meg tudjuk érteni, úgy jó. Erről szól ez az írás. De hát nem lehet elfogadni, meg akarom érteni. Szánalmas küzdelem, úgy is jó. Erről is szól ez az írás. Meg hogy úgy van minden, ahogy hisszük. Egyszerű, tiszta, nagyon nagy írás.

### Szív Ernő eltűnik

Rögtön magyarázom, árnyalom. Itt most azokról az írásokról lesz szó, amelyekről eddig még nem volt szó, vagyis a *Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt?* című kötetben *A berlini fekete füzet* előtt, illetve után található szövegekről. Amely szövegek, egyébiránt, tárcák, ténylegesen tárcák. (Olyannyira azok, hogy nemegyszer cikkeknek vannak titulálva: „Lehet, hogy ez a cikk nem lesz kellőképpen tudományos.” Vagy „Az azt hiszem, ezt a cikket itt kell abbahagynom.”) A tárcáknak pedig Szív Ernő a szerzője, az is kétségtelen. Itt van tehát Szív Ernő, csak nem az, aki (vagy nem úgy, ahogy) az első kötetben.

A vonal alatt olvasása után a szívernőség (számomra) fogalommá, méghozzá igencsak összetett fogalommá vált. Hozzá tartozott, hogy Szív Ernő ír Szív Ernőről, azaz hogy a lehető legszubsjektívebb helyzetről ír objektíven, hogy Szív Ernő Szív Ernőről gátlás nélkül írhat jót és rosszat, gyönyörűt és ocsmányt, és hogy ettől a nagyon bizarr ötlettől a szöveg nagyon jó lesz. Hozzá tartozott az is, hogy hasonlít az *Esti Kornélra*, hogy századelős,

holott mai, hogy írásról szól, hogy az írásnak hatalma van, hogy hírlapíróról szól, nem újságíróról, és hogy a hírlapírónak hatalma van. És hozzátartozott, hogy humánus dolgokról szól humánusan, ami manapság lehet, hogy nem divat, és hogy korszerűtlenül korszerű. (És akkor most lehet, hogy összefoglaltam öt sorban, amit eddig öt oldalon keresztül írtam.) Mindez együtt – az igazi Szív Ernő-írás.

*A berlini fekete füzet* szívvernősege kicsit más. Ez a Szív Ernő sokkal inkább író, mint hírlapíró, a századelőhöz nincs köze. Ez sokkal inkább valóság, mint fikció, sokkal inkább Darvasi. Azontúl, Szív Ernő ebben az írásban nem főszereplő – ha háttérbe nem is húzódik, nincs az előtérben, mert van valaki, és van valami, ami őnála fontosabb. Meglehet, ez sem igazi Szív-írás a fenti értelemben, ez annál őszintébb és komolyabb. (Ez nem dicséret ennek és nem bírálat annak, az igazi Szív-írás lényegénél fogva nem lehet annyira őszinte és annyira komoly. Ha értékelésről vagy minősítésről lenne szó, úgy jó írás ez is, az is.)

És jó írások a tárcák is, nem arról van szó. A cím, azaz hogy Szív Ernő eltűnik, nem értékítélet, csupán annyit jelent, hogy hiányzik belőlük ez vagy az, ami miatt Szív Ernő-írásoknak tekinteném őket. Minden szívvernős jellegzetesség közül leglényegesebbnek és legkarakterisztikusabbnak az egyes szám harmadik személyű narrációt gondolom – ez a tárcák esetében nagyon ritkán fordul elő. (Például, ahol előfordul: *Szív Lacika, Zokogás, Meghal Vilma néni*; és egy egészen egyedi eset: *Herr Herz*.) Redakció már nincs, csak szerkesztőség, írásról, hírlapírásról is ritkábban esik szó, ha igen, akkor általában nem Szív Ernő beszél, hanem „én”, egyes szám első személyben. (*Rossz író leszek, A regény és a feleség, Regény*) A szívvernősegből annyi maradt, hogy humánus írások, kedvesek (néha szentimentálisak, itt már inkább baj), és végül, Szív Ernő a szerzőjük. Úgy tűnhet, bánkódom Szív Ernő illetén eltűnésén. Bánkódom, igaz. Ugyanakkor azt gondolom, hogy *A vonal alatt* kötet kerek egész volt, és nem (lett volna) érdemes ugyanígy, ugyanilyen novellákkal folytatni és a ciklust bővíteni, mert sok lenne, ki tudja, az is lehet, unalmas lenne.

Az új kötetet olvasva igazából az volt az érzésem, mintha ezek az írások *azok* a tárcák lennének, amelyekről az első kötetben volt szó, vagyis ezek Szív Ernő hírlapíró tárcái, azok meg novellák Szív Ernő tárcaírójáról. Ezek tárcák tehát, egylélegzetes, könnyű történetek. Témaiknál fogva pedig igen változatosak, ennél fogva összefoglalóan nehéz volna róluk beszélni. Mert szó van a könyvtáros kisasszony elcsábításának módjáról (ahogy azt várni lehetett), a magyar televíziózásról, a szegedi nőről, Bohumil Hrabalról, Török-szentmiklósról, Ilia Mihályról, aztán a világ legboldogtalanabb emberéről, Szeged felett az égről (ez utóbbira konkrét utalás történik az előző kötetben: „Én egyszer írtam arról, milyen felhőket láttam elvonulni a városom fölött. Hajnaltól napnyugtáig figyeltem és jegyzeteltem. Nagyon érdekes munka volt.”), Szív Lacikáról, ez fontos. Anekdotikus, esszéisztikus, könnyű történetek. Sokféle dologokról és sokféle módon szólnak tehát ezek az írások, s ebből a sok sokféleből külön-külön, egyesével (mondjuk, újságban) a legtöbbjük meg is állja a helyét – együttesen, könyvformátumban azonban kissé szedett-vedettnek, esetlegesnek, súlytalannak tűnnek. Hiányzik az írásokat összekötő kapocs, és így, legyenek bár jók, a tárcák sajnos a levegőben lógnak. (Hát, szép lett volna egy tárca-ciklus.)

És akkor még annyit, hogy a végén Szív Ernő majdnem tényleg teljesen eltűnik, de aztán mégsem tűnik el teljesen. Az utolsó tárcában ugyanis búcsút mond az olvasóknak, búcsút az egész szívvernőseggnek, akármit is jelentsen ez, itt csupán Szív Ernő létezését jelenti, de ez épp elég. (Az előző kötetben ez is milyen más volt, ott Szív Ernő határozottan, szépségszisz nélkül Szív Ernő akart lenni és maradni, amikor meg akarják fosztani szívvernőségétől.) Aztán egy régi, rosszul sikerült írás megmenti Szív életét, ebben a kötetben. Nem maradunk tehát ezután sem Szív Ernő nélkül, és ez, azt hiszem, így is van rendjén.

## A REGÉNY UNALMASSÁGA

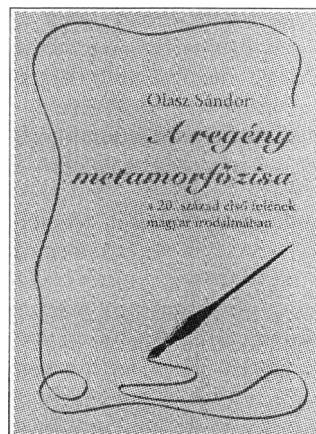
*Olasz Sándor: A regény metamorfózisa  
a 20. század első felének magyar irodalmában*

Olasz Sándor tanulmánykötetét a Nemzeti Tankönyvkiadó jelentette meg, és jól látható a szerző abbéli igyekezete, hogy összegyűjtött irodalomtörténeti tanulmányait ennek a funkciónak rendelje alá: a közérthetőségre törekvés, a bevezető fejezetek elméleti és irodalomtörténeti magyarázatai, a tipologizálás és az egyes művek módszeres elemzése – elsősorban a felsőoktatásban – jól használhatóvá teszi a könyvet. Ez érthető, hiszen a szerző maga is egyetlen tanít. Ugyanakkor mégse mondhatjuk, hogy *A regény metamorfózisa* csak iskolás követelményeknek alárendelt jegyzet lenne, a tankönyvszerűség nem színvonalat jelöl, hanem gondolkodás- és írásmódot (beszédmódot?). Nem funkcióról vagy a kiadó követelményeiről van szó, hanem tematikus, strukturális és szövegtani sajátosságról.

Ez a gondolkodásmód jól megmutatkozik az irodalomelméleti kérdésekhez fűződő viszonyban. A kötet, mint ezt a bibliográfia és a jegyzetek is mutatják, alapos elméleti felkészültségről tanúskodik (ha nem is a legfrissebb eredmények ismeretéről). Az egy-egy szerzőt, művet tárgyaló fejezeteket (Krúdytól Füst Milánig, Karinthytól Móriczig) megelőző két tanulmánynak többek közt épp az elméleti kontextusteremtés a célja. *A regény metamorfózisa századunk első felében* a regényirodalom szemléletváltásáról értekezik, a korszak műveinek igyekszik világirodalmi hátteret rajzolni: műfajelméleti, befogadás-esztétikai szempontok követik egymást, a későbbi elemzéseket megalapozó prózapoétikai magyarázatokkal váltakozva. A *Tipológiai kérdések, poétikai-narratológiai modellek* cím magáért beszél: ez a fejezet a kérdésfeltevést helyezi el az irodalomelméleti iskolák közt. A szerző a középutat keresi az elméleti gondolkodásmód és a közérthetőség között. Ennek következményei mindenekelőtt a terminológia terén mutatkoznak meg. Azt, hogy a könyv egységes szaknyelven szóljon, a közérthetőség követelménye mellett az elméleti sokszínűség sem engedi meg. Ugyanakkor a korrektségre való törekvés mégis szükségessé teszi a szakkifejezések használatát. Ezt a heterogén terminus-gyűjteményt azonban nem egységesíti egyéni elméleti koncepció (a kötet gerincét a történeti folyamat és nem az elméleti hipotézis alkotja), hanem megmarad az ily módon néha véletlenszerű használatnál.

Ugyanakkor más szempontból is észrevehető a kompromisszumra törekvés igyekezete. Az egyes iskolákat – legalábbis az egymás mellé helyezéssel – kibékíteni igyekszik a szerző: strukturalista, recepcióesztétikai, helyenként irodalom-hermeneutikai és posztstrukturalista irányzatok szempontjai váltogatják egymást.

Nemzeti Tankönyvkiadó  
Budapest, 1997  
136 oldal, 1092 Ft



Az elmélet kontextussá oldódik: maguk a kérdéfeltevések nem elméleti jellegűek – ezt mutatja az is, hogy a szerző nem kötelezi el magát egyetlen iskola mellett sem (ami önmagában nem hátrány, sőt...) –, hanem vagy az interpretációk során felmerülő szempontokat próbálja megfeleltetni az elméletnek, vagy egyszerűen módszerként (és nem szemléletként) építi be. (Az alkalmazott irányzatokat áttekintve kiviláglik, mennyire beépültek irodalomértésünkbe a maguk idején – különösen nálunk – sokat vitatott strukturalista elemzési szempontok: mondhatni módszerként kanonizálódtak.) Az interpretációk „utólagos elméleti megalapozása”, ami nemcsak a bevezető és a tanulmányok sorrendjére vonatkozik, hanem magukra a műelemzésekre is, az elmélethez fűződő „tanítványi viszonyról” árulkodik. Ez gyakorlati szempontból a kötet előnyére válik, van viszont néhány nem túl jelentős hátrányos következménye: a már tárgyalt terminológiai kérdéseken kívül ilyen a második fejezet regénytípológiája: „A tipológia-alkotás igénye – bármilyen finom, árnyalatokra is ügyelő rendszert dolgozunk ki – menthetetlenül a mindenkori modellkészítés leegyszerűsítéseivel jár együtt. A továbbiakban nem is annyira típusokról, mint inkább a modern regény domináns irányultságairól beszélünk. Ezek az irányok – miként a regényelemzésekben majd látjuk – többnyire összefonódnak.” Csak hogy a szerző nem tisztázza, mi a különbség „típus” és „domináns irányultság” között, hiszen manapság már aligha van olyan elvetemült irodalmár, aki olyan típusokat lenne képes felállítani, amelyek közt se átfedések, se átmenetek ne lennének. A határ – mint ez a gyakorlatban bebizonyosodik – inkább ott húzódik a típus és Olasz Sándor irányultság-fogalma között, hogy ez utóbbi nem elméleti kategóriákat, egységes szempontrendszerrel rejt, hanem egymással nehezen összevethető történeti formákat: az új realista regény (Németh László után), a konfesszionális regény (Hamvas Béla elnevezése), a mitologizáló és az egzisztenciális regény kerül egy sorba.

Ez a módszertanilag meglehetősen kifogásolható lista azonban egyszersmind rámutat a kötet egyik erősségére is: Olasz Sándor úgy próbál rendet teremteni ebben az elméleti sokszínűségben, hogy korabeli kritikák, esszék fogalmait, sőt sokszor metaforáit használja fel kvázi-szakkifejezésként. Ez, amellett, hogy jól olvashatóvá teszi a tudományos igényű szöveget, és – mivel a szerző rendre idézi a forrásokat – jól illusztrálja a kort, amelyről a tanulmányok szólnak, elméleti szempontból is korrekt eljárás, mivel ezek a fogalmak pontosan definiált terminusokként funkcionálnak. Általában jól bánik Olasz Sándor a történeti háttéranyaggal. A recepciótörténet a tanulmányok szerves részévé válik. Az egykorú kritikák szempontjait mint már az elemzés anyagává vált kérdéseket eleveníti fel (Tamási kapcsán például Németh Lászlót és Babitsot idézi); éppígy a kontextusba helyezés és a problémafelvetés a célja a tárgyalt író esszéinek, naplójegyzeteinek, tanulmányainak felhasználásakor.

A történeti anyag azonban, éppúgy, mint az elméleti kérdések, egyetlen probléma köré rendeződik, ez pedig a címben is kiemelt regény-metamorfózis. A huszadik század szemléletváltásának kérdései: a cselekmény háttérbe szorulása, a tér- és időviszonyok megváltozása, a személyiségkép felbomlása, a regény ismeretelméleti válsága hívják elő az elemzés szempontjait. Olasz Sándor következetesen világirodalmi távlatba helyezi a magyar irodalom, a magyar regény kérdéseit. Még hozzá nemcsak Kosztolányit, Márait, Szentkuthyt, hanem Németh Lászlót, Tamásit, Móriczot is. A *Gyász* esetében például a Németh László-i mitologizálás és pszichologizálás mellett a narráció és az időkezelés új-donságairól is ír, elsősorban a prousti emlékezőtechnika tanulságaival összevetve.

A regény metamorfózisának ez a bő példaanyagon való bemutatása az elemzések hasonló felépítését vonja maga után; az egyes szempontokat, a szemléletváltás jegyeit (tér- és időviszonyok, narráció stb.) szinte minden elemzés sorra veszi, akár sokatmondóak az adott mű esetében, akár nem. Ezek az értelmezési szempontok csak ritkán hierarchizálódnak, rendelődnek alá koncepciónak (a metamorfózis kérdését az ismétlődés és a két

bevezető tanulmány – no meg a cím – helyezi középpontba), hanem mellérendelő viszonyba kerülnek, mintegy az elemzés kötelező szempontjaivá válnak. Ez a láncszerű belső felépítés megint csak a tankönyvet idézi, akárcsak a szövegteni túljelöltség (a következtetések egyetlen lépcsőfokát se ugorja át a szöveg, sőt magára a következtetésre is rámutat).

A legjobb tanulmányokban éppen ezeket a mechanizmusokat sikerül elkerülni, úgy, hogy a többi írás erényei: a közérthetőség, a nagyon is indokolt szempontrendszer, a korabeli recepció felidézése – sem vesznek el. Mint például a Füst Milán fejezetben (*Az idő születésének mítosza*), ahol a *Feleségem történetének* elemzése egyetlen kérdésnek, a megváltozott időélmény közvetítésének rendelődik alá, ugyanakkor a világirodalmi párhuzamokkal és Füst Milán napló-idézeteivel jelöli ki a regény helyét a szerző.

A különböző elméleti iskolák egymás mellé helyezése, az elemzési szempontok módszeres sorra vétele – a jó arányok megtalálásának köszönhetően – egyfajta jó értelemben vett *sensus communis* érzetet az olvasóval. Ez teszi alkalmassá arra, hogy tájékozódási pont lehessen egy diák számára. Ugyanakkor ezt nem a kérdések leegyszerűsítésével vagy a legtalálhatóbb közterek összegyűjtésével éri el Olasz Sándor, hanem éppen sokféleségük érzékeltetésével. A *sensus communis* nem a megoldásokra, hanem a problémák érzékeltetésére és a szempontrendszerre vonatkozik.

Ez a *sensus communis* azért is működik, mert egy olyan befogadélméleti probléma húzódik kimondatlanul a kötet kérdései, a metamorfózis középpontba állítása mögött, amelyik különleges fontossággal bír az olvasót és az irodalmárt egymástól mind jobban eltávolító világban. E tekintetben a diák külön jelentőséggel bír: átmenet a két habitus között. A kötetet indító Babits-idézet (az 1913-as *Magyar irodalomból*) ezt hangsúlyozza: „A magyar regény egész a legutóbbi időkig (...) inkább az invenció és cselekvés gazdagságával, a színek élénkségével, az alakok változatosságával és élethűségével tündökölt, mint az érzelmi ábrázolások mélységével vagy éppen szubtilitásával. A közönség ezt a változatosságot és élénkséget meg is kívánja, és az érzelmi szubtilitásoktól visszariad. Evvel függ össze a magyar regény nagy könnyűsége és technikai kitűnősége is, hogy annyira *olvasatja magát*: aminek Jókaiiban és Mikszáthban klasszikus példái vannak. De hiszen a jó átlagot is össze kell hasonlítani a külföldi átlaggal (...) Sok, külföldön híres mű nálunk nem tudna érvényesülni *unalmassága* miatt.” Az unalmasság problémája, a befogadás nehézségei kimondva-kimondatlanul mindvégig termékeny, kérdéseket provokáló előfeltevésekként vannak jelen. A Jókain, Mikszáthon felnőtt nemzedék kérdései ezek egy másfajta világtapasztalás diktálta irodalommal szemben. Olasz Sándor kötete e tekintetben kiváló: ezeket a kérdéseket veti fel, elméleti igényű választ keresve rájuk.

## TALÁN EGY BIZONYOS...

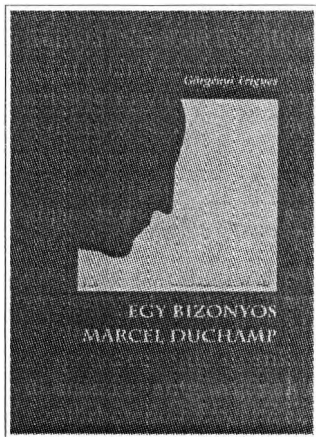
*Görgényi Frigyes: Egy bizonyos Marcel Duchamp*

Könyvet többnyire a szerzője vagy a tárgya miatt vesz az ember. A szóban forgót minden bizonnyal címében foglalt tárgya, Marcel Duchamp miatt veszi, aki veszi, s a szerző neve mögött talán számára ismeretlen (esetleg fiatal, első könyves) szakíró, esztétát, műtörténészt sejt. Egy magyar könyv Marcel Duchamp-ról ez esetben is örömművelés volna. Görgényi Frigyes azonban nem hivatalos információim szerint meglehetősen fiatal gyógyszerész, vegyész és amatőr sakkozó.

Ezen érdemes elgondolkodni már a könyv kinyitása előtt is. Egy nem-humán értelmiségi *passzióból* könyvet ír a század egyik legrejtélyesebb művészeről. Dupla örömművelés és némiképp világcsoda. Értekezhetnénk itt a polgári értékrend helyreállításáról és a durva sértéssé vált „műkedvelő” jelző rehabilitációjáról, de itt jóval többről van szó. Egy ilyen könyvet megírni (még nem nyitottuk ki!) nem polgári, hanem reneszánsz főúri gesztus, a dalszerző VIII. Henrik eleganciájával. Akár odáig is elmennék, hogy a „szakma” megszegyenül ilyenkor, s jöhetne a régi kedves vesszőparipa, a hatvanas-hetvenes évek hazai avantgárdjának feldolgozatlansága, hogy még mindig a 89-es, fél-szamizdat, hozzáférhetetlen *Szógettő* az egyetlen reprezentatívnek nevezhető kiadvány, s hogy akiknek ez lenne a hivatása az életben, egyre csak ülnek az aranyon, az aranyon, misztikus képpel. De ehhez persze nincs köze sem Duchamp-nak, sem Görgényinek.

Miként a nyomozati jegyzőkönyvekben, a *ki* és a *mit* után következnek a *hogyan*. Valójában nem is egy, hanem két könyvről van szó. 1994-es évszámmal, valószínűleg kisebb példányszámban, de bizonyosan nagyobb terjedelemben megjelent egy első változat, *Marcel Duchamp Talán...* címmel. Ezt a magánkiadású munkát karolta fel, szerkesztette meg és adta ki újra a Kijárat Kiadó a mostani, sokkal szerencsésebb cím alatt. A kihagyások feltétlenül javára váltak a könyvnek. Jórészt kimaradtak Duchamp sakkjátzmáinak és keféleseinek szakszerű és részletező ismertetései, amelyek amúgy is rétegér-

deklődésre tarthattak csak számot (vagyis ki ezt, ki azt ugrotta át); továbbá jelentősen ritkábbá váltak a szerzői reflexiók. Ez utóbbiakat egyáltalán nem szerettem. Csak példa gyanánt a legutolsó (a 94-es változathoz): „Hát meghalt. Nincs tovább életrajz. Feltámasztására több trükköt nem veszek igénybe. Sakkzóként végigélt élete után még csavarhattam egyet és újraéleszthettem – szürrealistává. Szürrealista élete után még lehetett »ragadozó és artista« – de most már ennek is Vége.” (268. o.) Görgényi itt úgy mesélt Duchamp-ról, mint Rémusz bácsi az okos nyúlról, és ez bizony zavaró volt, mert Du-



Kijárat Kiadó  
Budapest, 1996  
239 oldal, 396 Ft

champ nem fikció, legalábbis nem abban az értelemben, mint a nyúl. Ezeket egy szerkesztői kéz a mostani változathoz kihúzta, amitől a könyv tömörebb és komolyabb lett. Viszont a korábbi változatban épp ezekből lehetett tudni, hogy passzióból írt könyvet, szerelemgyereket olvasunk (műfaji megjelölésnek elég sajátos), míg a mostani változat félrevezető módon hasonlít egy életrajzi monográfiára.

Feltételezem, hogy a szerkesztő (Sebők Zoltán) ugyanazon műfaji dilemmával nézett szembe, mint most a recenzens. El kell döntenie, hogy életrajzi regényről vagy monográfiáról van-e szó; fiction vagy non-fiction. Meg kell hozni a döntést, amit a szerző nem hozott meg. Műfajnak pedig lennie kell; olvasni csak meglévő olvasási stratégiák mozgósításával lehet, azaz a könyvet úgymint minden olvasó vagy így, vagy úgy olvassa. Az olvasás folyamatában ugyan folyamatosan módosulnak az elvárások, de ebben a mértékben aligha. A szerkesztő igen jó szemmel látta meg, hogy a 94-es változatban jelenlévő műfaji potenciálok közül a non-fiction az erősebb, azaz ezt kell tovább erősíteni. Világosabban fogalmazva: egy életrajzi regényhez sem Duchamp életanyaga, sem Görgényi írásművésze nem elégséges, az utóbbi által az előbbiről felgyűjtött tényanyag viszont messzeemenően elégséges egy monográfiához, minthogy ott a tények érdekessége nem elsődrendű szempont.

Görgényi nagyon sok tényről tud Duchamp-ról, sok olyat is, ami teljesen érdektelen, de ez sem baj. E tények dokumentált elrendezéséből akár nagyszerű monográfia születhet. Az a fajta, amelynek archetípusa Richard Ellmann Joyce-életrajza, ez az utálatos, de megkerülhetetlen könyv-szörnyeteg, amely fekete lyukként szívott magába minden dokumentumot a mosócéduláig és azokon is túl. Nem állítom, hogy ez a forma, vagy maga a „természetes” kronológia a művészet- vagy irodalomtörténet legkorszerűbb szemléletét tükrözné, de mindenesetre az ilyen munkáknak ma is van haszna. Ellmann például valamennyi tényállítást forráshoz, autoritáshoz köti. Könyve úgy használható, mint egy virtuális Joyce-könyvtár katalógusa (vagy korszerűbben: honlapja), ahonnan el tud indulni, aki például Joyce étkezési szokásaira vagy szemműtéteire kíváncsi. Görgényi könyvéből sehová sem lehet elindulni, mert egyetlen komoly bibliográfiai adatot sem tartalmaz, esetleges névmutatóról nem is beszélve. Aki utána akar járni valaminek, az kénytelen nulláról indulva kikutatni Görgényi forrásait, de ehhez meg semmi szüksége Görgényi könyvére. Vagyis a mű monográfiának nem válik be.

De műfaji elvárásainkat nem is a dokumentálatlan tények zavarják össze igazán, hanem az új változatban is makacsul fel-felbukkanó nem-tények. Ilyesmi például: „A Buenos Aires-i utazás úgy indul, hogy Yvonne behúzza a függönyt, s a sötétségben rutinosan szeretkezni kezd Duchamp-mal.” (91. o.) Mármost ez az esemény egyfelől valószínűleg nem dokumentálható, másfelől hírértéke sem sok van: mivel enyhítené a hosszú hajóját unalmát két fiatal, egészséges, ellenkező nemű és saját jószántából együtt utazó ember? Dugnak, naná. Valamint időnként táplálkoznak és ürítkeznek is, amiről persze szintén be lehet szelni, de minek.

Görgényi fantáziája, amelyet itt nem kellett megerőltetnie, máshol sem igazán szűzies: mint Mórckának, neki is mindenről „az” jut eszébe, esetleg még a sakk. Az ember azt gondolná, testre szabottabb festő volna számára – mondjuk – Fragonard. Példaként említeném (hangsúlyoznom kell: Duchamp-t illetően igen kisszámú) ténybeli tévedéseinek egyikét. A *New York Dada* című kiadvány ismertetése során azt állítja: „A képek a »baronesszt«, azaz Elsa von Freytag-Loringhont ábrázolják, amint leborotválja szeméremszőrjét...” (108. o.) Elképzelhető volna, hogy a húszas évek puritán Amerikájában ezt megússzák börtön nélkül? Aligha. A baronesszről az újságban két mellkép szerepel, a *haja* viszont valóban rövid. (*A hair* ugyebár hajat és szőrt is jelent. Csak a teljes igazság kedvéért: a bárónő valóban borotválkozott alul is, de Man Ray ezt bizonyító fotója csak egy Tzarának írt 1922-es magánlevelén szerepel.)

A bárónőről, a New York-i dada egyik legszínesebb egyéniségéről egyébként is fájdalmasan kevés szó esik. Pedig ő volt az egyik legdadább jelenség: aktmodell, habókos, guberáló szatyrosnéni, *igazi* bárónő és remek autonóm művész, aki ráadásul (mint sokan) szerelmes is volt Duchamp-ba, de (mint kevesen) reménytelenül. Kiváló portrét is festett róla, sőt Párizsba is utána ment. Kár, hogy Görgényit csak a beteljesült kapcsolatok (leginkább pedig éppen beteljesülésük) érdekli. De e területen is akad hiány: érdeimeihez képest igen nagy súllyal szerepel a könyvben (forrásként is) Henri-Pierre Roché lepedőbajnok és naplóiíró, akivel Duchamp állítólag még grupiban is vitézkedett, ugyanakkor kimarad Roché legsúlyosabb következményekkel járó hódítása: a Louise Arensberg affér, amely talán a döntő oka lett az Arensberg házaspár New Yorkból való távozásának, s így közvetve a dada-kör felbomlásának. Ezek az események persze nem *abszolút* fontosak, egy monográfia nyugodtan meglenne nélkülük, Görgényi értékrendjéhez és logikájához azonban feltétlenül hozzátartoznának.

Ebben az értékrendben Duchamp-ból fontosabb a tehetséges (de nem zseniális) sakkozó és az átlagnál aktívabb (mondjuk így) szerető, mint a felmérhetetlen hatású művész. És ez az értékrend leginkább ott zavaró, ahol képekről, művekről esik szó. Egy ifjúkori festmény (a *Bokor* című kettős női akt) végső magyarázata például ez: „Magyarán: a művész ...ni szeretne.” (28. o.) Mármint a kipontozással szembeni ellenérzéseinket félretéve megkérdezhetnénk: ki nem szeretne ...ni, kivéve, amikor éppen ...ik? Ilyen képet mégis csak ez az egy ember festett. Azt hiszem, ez az az elemzési és gondolkodási mód, amelytől meg kellene végre szabadulni. Nem kell, nem lehet a művész szándékát vagy tudatállapotát rekonstruálni. Hagyjuk békén szegényt, és konstruáljunk *magunknak* jelentést, ha tudunk és akarunk. Ha nem, nem.

A másik jellegzetes taktikai hiba, hogy Görgényi megkísérli Duchamp képeit a címük alapján értelmezni. Ez különösen a tízes évek első felében festett, nagyjából kubo-futuristának nevezhető képeknél kelt zavart. Miután meggyőző a *gondolati festészet* fölényéről a *látványfestészettel* szemben, kifejezetten látványfestészetként ismerteti e korszak képeit (42–46. o.). Ha egy képnek az a címe, hogy *Király és királyné sebes aktoktól átszelten*, akkor nekilát megkeresni a képen a királyt, a királynét meg a sebes aktokat, és leírni, hogy milyenek. Adottnak veszi, hogy a cím verbális kulcsot ad a kép némileg enigmatikusabb narratívájához. Két előítélet próbálja itt igazolni egymást: hogy a kép ábrázol valamit a „valóságból”, és hogy a cím ezt az ábrázolatot jelöli. Miért lenne igaz bármelyik?

A Duchamp által kultivált két nemzetközi irányzat vagy mozgalom, a dadaizmus és a szürrealizmus ismertetése (s különösen az előbbié) talán a könyv két legkevésbé átgondolt és megmunkált szakasza. A háttérfestés nem is akar túllépni a közismert közhelyeken, de adatokat azért itt is hoz, csak a találati arány rosszabb a megszokottnál. Néhány példa: a *Dada au grand air* nem tárlat volt 1921 szeptemberében (vö. 116. o.), hanem egy kiadvány, ahol Picabia nemigen mutathatta volna be *L'Oeil Cacodylate* című képét, mint-hogy Tzarával és követőivel (ekkor főleg Arp és Ernst) már összeveszett, s a nevezett kiadvány nagyrészt Picabia elleni pamfletnek nevezhető. A dada történetében szerepet játszó de Zayas keresztnéve nem Georges (vö. 114. o.), hanem Marius. A *New York Dada* beköszöntőjében Tzara nem a Föld Dadabolygóvá válását jövendőli (vö. 108. o.), hanem a *Dadaglobe* című, tervezett, de meg nem valósult kiadványt hirdeti. S ami igazán rosszul esett: a Raoul Huelsenbeck név szerepeltetése a 198. oldalon. Raoul Hausmann és Richard Huelsenbeck, a berlini dada két, egymással mindhalálíg harcban álló vezére egy emberként tiltakozna az ellen, hogy kentaurt csináljanak belőlük.

De Görgényi Frigyes könyvében mindez úgyszólván csak háttér. Hogy mihez? A sakközökhöz, a nőfalóhoz: Duchamphoz, az *egyéniséghez*. Aki nem azonos a megismerhetetlen igazival, sem senki máséval. Ez egy bizonyos, talán. Aki a huszadik század emberét fenyegető árnyaktól és saját démonaitól főként a sakkhoz és a szexhez menekül. „Higyjünk



[sic] benne, hogy Marcel Duchamp a sakk tartományában otthonra és boldogságra lelt.” (154. o.) Illetve: „... nagyon remélem, Duchamp szorgalmasan látogatta a New Yorkban sűrűn előforduló, a 42. utca tájékán halmozódó pornómozikat.” Itt a mozik ismertetése és vagy tíz női művésznév felsorolása következik, akik manapság „éppoly szemérmetlenül teszik közszemlére vaginájukat, mint Duchamp idejében Annie Sparkle és társnői. Nagyon remélem, hogy Duchamp itt igazán elemében érezte magát, és jól elszórakozott.” (226. o.) Épp csak az nincs odaírva: „Mint én! Mint én!”

Hát ilyen ez a bizonyos. A magam részéről nagyon remélem, hogy Duchamp nem szórakozott közszemlére tett vaginákon, nagyon remélem, hogy a szórakozás fogalma mást fedett számára, például maga alkotta vaginák közszemlére tételét. (Mellesleg a *Női fügefalevél* című plasztika sem hüvelybemenet, hanem csak egy ülep lenyomata, vö. 188-189. o.) De hát mindenkinek a maga Duchamp-ja.

Szóval a műfaj végső soron önmegvalósítás, nyilvánossá tett magánügy, mint ez a 94-es változatból még egyértelműen ki is derült. Persze nem tudom, vannak-e más ügyek. Magánügy az is, hogy végül mégsem örülök. Görgényi Frigyes Duchamp-ban találta meg az önmegvalósítás médiumát, és írt róla egy olyan monográfiát, amit Móricz Zsigmondról is megírhatott volna, ha az sakkozik történetesen. Szomorú, hogy mennyire nem használja ki azokat a lehetőségeket, amelyek Móricz és Duchamp között a sakkozáson kívül még fennállnak. Ez a Görgényi Frigyes lelkéből lelkedzett szexőrült, sakkőrült Duchamp épp csak annyira művész, amennyire teremtő atyja művészmonográfia-író. „Legmerészebb álmaink is megvalósíthatók!”

Gömöri György:

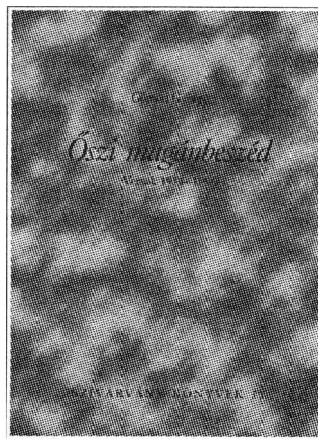
## ŐSZI MAGÁNBESZÉD

(Válogatott versek 1954-1996)

Negyvenkét esztendő költői munkásságából nyújt tartalmas bemutatót az *Őszi magánbeszéd*, mely szinte jelképesen a Mócsi Ferenc által félig Chicagóban (Framo Publishing Company), félig Budapesten (M-Szivárvány Alapítvány) igazgatott kiadónál jelent meg, napjainkban ritka gondos szövegkezelésben. Gömöri Györgynek 1990-ben jelenhetett meg először Magyarországon verskötete. Ez utóbbi, szintén válogatás, *Búcsú a romantikától* címen olyan kései bemutatkozó könyv szerepét töltötte be, amely az 1956 óta Nyugaton alkotó magyar íróknak az őket kitiltó cenzúra hosszú évtizedei után megteremtette a hazai olvasókkal való kapcsolat felvételét. Hét évvel később, úgy

tetszik, a költői státus dokumentálásáról befutott költői pálya minősítésére kerül át a hangsúly. Vagyis az *Őszi magánbeszéd* (1997), melynek anyagát ugyancsak a szerző állította össze, inkább kísérlet egyfajta poétai önarckép kidolgozására a legjellegzetesebbnek tartott vonások hangsúlyozásával.

Nem mellékes persze, hogy sikerültnek tartott darabok kerüljenek egymás mellé, de igazán lényeges az, hogy a gyűjtemény olyan közéleti költőt mutasson be, aki közel fél év-



Szivárvány Könyvek 32  
Framo Publishing – M-Szivárvány Alapítvány  
Chicago–Budapest, 1997  
248 oldal, 14 USD, 695 Ft

százados tevékenysége során nem szűnt meg országa, nemzete, tágabb viszonylatban Közép-Európa politikai, történelmi, társadalmi gondjaiban osztozni. Olyan közeleti költőt, aki habozás nélkül kapcsolódott a Petőfi, József Attila, Illyés „vonalhoz”, mondanivalóját ennek szándékai szerint és ennek határaihoz idomítva, mégpedig olyan nyugatosan csiszolt formában és olyan humanista racionalitással, amilyenről Vas István adott példát.

*Világot nem teremthet  
vihart el nem téríthet,  
de szavával tapaszthat,  
de türelemmel rakhat  
fészket egy igazságnak,  
hazát egy szenvedélynek*

– írja az 1970-ből való *Ars poetica* helyettben, és kötődését hazája térségéhez mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Gömöri György, aki az 1956-os forradalom óta Angliában él s a cambridge-i egyetemen tanít magyar és lengyel irodalmat, verseiben kizárólag magyar, olykor lengyel elkötelezettségű, magáról a szigetországról csupán néhány hangulat-, illetve zsánerképet villant fel, ügyeibe-bajaiba nem avatkozik.

A távoli külföldön következetesen vállalt közeleti funkció persze paradoxonhoz vezetett. A Kádár-rendszer cselesen cenzúrázott és öncenzúrázott korszakában Gömöri Györgynek olyan lehetősége nyílt szembenállását kimutatni, a bajokra világítani, a propagandát leleplezni, az általános torzulást ostorozni, a forradalmat felidézni, mint az országban írók között senkinek. Ugyanebben az időben viszont minden hazai, közéletéről szóló költőnél szűkebb olvasó csoporttal állhatott csak kapcsolatban, ha csoportról egyáltalán beszélni lehet, hiszen az olvasók szétszórattak Európában és Amerikában, és hazai ügyekben befolyásról legfeljebb álmodhattak. A Kádár-rendszer leáldozása után pedig a helyzet iróniája úgy hozta, hogy Gömöri György művei megjelenhettek ugyan Magyarországon, csak éppen a közeleti költészet maga szorult ekkortól háttérbe.

Épp ezért nem lehet eléggé hangsúlyozni Gömöri költészetének kiválóságát a maga választott birodalmában. Gondolatisága, mint mondani szokták, világos, fegyelmezett, ihletett. Szeme éles, nyelve csípős, szatírái a lényegét találják el. Az egyik első nyugati magyar

költő, aki a puha diktatúra lélektanát megragadja:

*a félelem fortélyait nehéz kitanulni  
de aki egyszer kitanulta  
attól retteg eljön a nap  
amikor minden megváltozik  
nyugdíjazzák a félelmet  
a fortélyok lomtárba kerülnek  
s az élet csendes lesz és kihalt  
mint fürdőhely ha vége a szezonnak  
s a napernyőket végleg összezecsukták*  
(Paradoxon, 1975)

Ő, aki „inkább az indonézt / a portugált avagy a svédet” tanulja „(...) mint a józan ész / megcsúfoló kettősbeszédet”, kíméletlenül szembeállítja a megmétélyezetteket és a szabadsokat:

*Nézd milyen szomorúak akik  
ettek a hatalom tányérjából,  
ittak az önkény poharából  
– hogy megváltozott az arcuk!  
Birkafejek, kövér disznópofa,  
hiénaorr látszik a tükörben.  
A szabad hajóst gyakran vihar űzi  
cserepes szájjal áhít ivóvízre,  
de ha kisiüt a nap és nyugodt a tenger,  
saját arcát nézi a vízben örömmel.*  
(Kirke vendégei, 1980)

De ugyanő, önnön példáján át eltűnődve az emigráció szellemi munkájának hatékonyságáról, ad elsőnek kifejezést annak a nyugtalanságnak, amely a hetvenes évek közepéig inkább csak magánbeszélgetések témája volt Nyugaton:

*De aki helyettünk is helyállt,  
azzal, hogy ott maradt,  
ért-e még, megért-e?*  
(Mint skót humanista..., 1973)

Gömöri költészetét az 1956-os forradalmi ifjúság szolgálatába állította. Értékei a zsarnokellenesség, a szabadságszeretet, hazafiasság, az igazság, a józan ész, a humanista kultúra, a magyar nyelv féltése – ennek az értékfelfogásnak biztos erkölcsi szemléletével látattja, érzeti a párhuzamosan futó hazai és nyugati életet. Véleményeit mérsékeltén, gyakran ironikusan nyilvánítja, szenvedély állásfoglalásainak természetében, nem pedig hanghordozá-

sában van. Távol áll tőle minden hordószonoklás. A lényegre összpontosít élénk nyelvi asszociációs készséggel, amin nem csupán a csattanók virtuozitása értendő, hanem az oda elvezető gondolatmenet telítettsége. Ha felbontjuk egy-egy költeményét, valóságos történelmi vagy politikai esszével találjuk szembe magunkat. Gyakran az időszéri eseményre a Gömörivers ugyanolyan gyorsan csap vissza, mint egy vezércikk, ám sokkal könnyedebben, frappánssabban. Verselési, stilisztikai felkészültsége bravúros: minden költeményén érezni a prozodiánk gazdagságában való dúskálás élvezetét, mely az emigrációs gyakorlatban nyelvet óvó feladatot tölt be. Első közlésükkor is szemet zárt, Gömöri milyen előszeretettel idézi meg költészetünk „klasszikusait”, Berzsenyit és József Attilát mindenekelőtt, de Radnótit, Illyést, Weörest, Pilinszkyt szintén, s a nyugatosokat: Adyt, Babitsot, Kosztolányit, hogy aztán a formákat ritmikailag és gondolatilag továbbfejlesztő visszhangként formázza olyan leleményesen, hogy a posztmodern citáló bajnokai is megirigyelhetnék. Mostani összeállításában panoramikusan még jellegzetesebbé válik, hogy ez az alkotó dialógus költészetünk legjobbjaival egyúttal hűségnyilatkozat annak az eszményi közösségnek, amelynek sorsával Gömöri azonosul s amelynek nevében a többes szám első személyt hivatástudattal használja.

A nyelv transzcendens felfogása érvet szolgáltat a közösségi beszédhez, mellyel szemben nyomós fenntartásokat is lehet emelni, s amelyeket jelen sorok írója általában meg is tesz. Nemcsak arról van szó, hogy az aktualitás által kiváltott költői visszhang romlandó portéka, a változó időben leggyorsabban évül el, aminek utána inkább a múlt illusztrálására kénytelen szorítkozni. Gömöri olyan messze megy el ebben az irányban, hogy az *Őszi magánbeszéd* című válogatás anyagának első részét a *Nyugtalan koranyárig* nem az eredetileg megjelent kötetek (*Virág-bizonyosság*, London, 1958; *Hajnali úton*, London, 1963; *Átváltozások*, London, 1969; *Levél hanyatló birodalomból*, München, 1976; *Nyugtalan koranyár*, Washington, 1984) szerint tagolja, hanem a közép-európai térség főbb történelmi stációihoz illeszkedő s ezért fontosabbnak tartott verseinek címét viselő egységekre bontva: „Asconai elégia” (a bebörtönzött Déry Tibor áldozatvállalása a forradalom igazságáért), „Mint skót humanista...” (az emigrációs szellemi munka értelme), „Nyugtalan koranyár” (a lengyel ellenzéki mozgalom által keltett remények), „Malomi-

dő” (a szovjet világ megörletése), „Őszi magánbeszéd” (a múlthoz való hűség). Aktualitásra reagálni következetesen azt is jelentheti, hogy a költő önnön birodalmán belül lemond az önálló kezdeményezésről, az építkezés szabadságáról, bizonyos értelemben az önmegvalósításról. A költészetben a vélemények bizonyossága könnyen egyenlő a keresés, az ismeretlen feltérképezésének feladásával.

Művészetének szerencséje azonban, hogy az igényelt etikai, olykor pedagógiai szerepben ellentmondások húzódnak meg. Az emigráns, ki örül, hogy a hatalomnak nem sikerült ábrázatát eltorzítani, a féltálatom póztalanságában

*Sokféle félelem ciszternája, magányos férfi,  
furcsa anyanyelvén szót szóba öltetőt alkalmi  
állampolgár*  
(Féltálatom, 1978)

A költő, aki előszeretettel a közösség szószólója (az országé, a társadalomé, az emberiségé), többes szám első személyben állítja előtérbe a kéjes egocentrizmus és nárcizmus elvét:

*(...) hát ott a legjobb,  
ahol a világ közepe mi volnánk,  
hol mint elvarázsolt kastély belsejében  
minden, minden körülöttünk forog*  
(Egy közhely felvezetése, 1990)

A következő oldalon pedig, szempontot változtatva, a halálon túli élet másfajta értékrendjének nevében állítja szembe az egyént az élők gyülekezetével:

*...Ha pedig a lélek  
tovább él, akkor valahogyan „tudja”  
mindazt, ami azután történik. Csak hát  
érdekl-e? Engem alighanem hidegen  
hagyna az egész földi cirkusz,  
mással lennék elfoglalva ott fenn, ott lenn,  
ott kívül, odaát*  
(Egy közhely lebontása, 1990)

Hogyan is ne mozdulna el a szempont? Hiába lehet egyszerű formába foglalni a tény:

*bár több hazát adott végzetem  
csak egy bőrben éltem*  
(Születésnapomra, 1991)

ha évtizedek múlásával, a megkettőződés már nemcsak formai feladat:

*nehéz, így élni  
kettészakadva  
két magam között  
egynek maradva*

Csupán csoda fűzhetne egy szátra minden  
időt, vagyis az idő egyesítésére az esély cse-  
kély:

*az ittlét: ottlét  
az ottlét: ittlét  
de ötlet s ihlet  
adhat új kedvet*

*hogy tudjak élni  
kettészakadva  
két-szét-léteimből  
verset fakasztva*

(Szakadt vers, 1994)

A költészet, amely táplálkozik az ellentétek  
egységéből s egyúttal meg is testesíti azt. Ha  
ebből a hitelesebb, maradandóbb, lényegre vi-  
lágítóbb szempontból olvassuk újra a kötetet,  
nem lehet nem észrevenni a voltaképpen min-  
dent átszövő kettősséget: egyén és közösség,  
jelenben túlélő múlt, a jóléti pillanat gyönyöre  
és szégyene, az e világi s a túlvilági élet, a bi-  
zonyosság hirdetése és megélhetetlensége, a

beilleszkedés vágya s a kiút keresése, a minde-  
nütt otthon levőség igénye s az örökös kívülre-  
kedtség, az általános kritikai distancia és a  
szimbiózisban élés messzemenő képessége,  
ami például a lengyel témák belülről való, s a  
magyar költészetben páratlan átélését ihleti.

Aki Gömöri György költészetét a maga he-  
lyére kívánja tenni, az legalkalmasabban a va-  
lamelyik pólus felé való szüntelen útra kelés  
felől közelítheti meg. Ez a korrekció érvényes  
mindarra, amit az *Őszi magánbeszéd* közösségi,  
majdhogynem pedagógiai beszédéről el lehet  
mondani. Vagy ezt közelíti, vagy ettől távolod-  
dik: teljességgel beleágyazva nincsen. Érződik  
róla, hogy a magánbeszéd fikciója, szerkezeti-  
leg a Nyugaton megélt magyarság hozadéka,  
amelyet ebből a szempontból Gömöri lírája is  
jellegzetesen képvisel. És amelynek billenéseiből,  
fordulásaiból, irányváltoztatási lehetősé-  
geiből megragadóan ambivalens pillanatok  
születnek, mint például a *Szeptember felé* című  
1994-es versben:

*boldoggá tesz hogy vannak évszakok  
s a hónapok örök forgása is jól van  
de a szeptember kissé elszomorít  
mert persze föné most van indulóban*

KARÁTSZON ENDRE