

Bányai János

EGYRE KEVESEBB TALÁN

A kötet megjelenését a Magyar Köztársaság Nemzeti Kulturális
Örökség Minisztériuma és a Tartományi Oktatási és Művelődési
Titkárság támogatta

Bányai János

EGYRE KEVESEBB
TALÁN

Tanulmányok, kritikák, tisztelegések

Forum Könyvkiadó

AZ ESSZÉ: ÚTBAN AZ ELBESZÉLÉS FELÉ

*A metlikai tölgyfáktól Wittgenstein
szövőszékéig, és tovább*

Az esszé konferenciacím legalább két válaszlehetőséget kínál: első sorban „esszét az esszéről”, másodsorban esszéírást. Úgy is fel lehet állítani tehát a hozzászólást, hogy „az esszé” helyett esszét mondunk, amiből jó esetben az is kiderülhet, hogy mit gondolunk az esszéről, történetéről és poétikájáról, valamint leválasztottságáról az irodalom és az irodalomról való beszéd megírás, nemkülönben a tanulmányírás más műfajairól. Az ilyen esszé arra is rámutathat, hogy ez az alapvetően „monologikus”, ezen felül pedig nagyrészt „cselekménytelen” írás- és beszédmód az elbeszélés irányába távolodva saját történetétől, sőt elméletétől a narrációba torkollik, leginkább az emlékezésbe és a naplóba, a „prózába”, miközben egyetlen pillanatra se mond le eredeti (fogalmi) meghatározottságáról, viszonylagos lazaságáról, sőt parttalanságáról. Nyilván azért sem, mert egész (műfaj)története során mindig is közel állt a szabadabb narratív diszkurzushoz, mint a szakszerűbb tanulmány és értekezés műfajféléihez. Ez abban is megmutatkozik, hogy az esszé kevésbé tűri, nem is igényli a lábjegyzetet, legfeljebb olyan módon, ahogyan azt Vajda Mihály esszéírása mutatja meg, vagyis ha a lábjegyzetet lábjegyzetelő lábjegyzet kitérő részletezés inkább, és nem hivatkozás vagy utalás. Az is mondható talán, hogy az esszé jobban kedveli a metaforát, mint a metonímiát. Éppen ezen képességeivel, kitérőkkel, részletezésekkel, kihagyásokkal, sejtetésekkel és ambivalenciákkal kerülhetett oly közel a regényhez is, hogy nemcsak beépült a kitüntetetten fikciós műfajba, hanem a helyébe is lépett, leginkább akkor, amikor a regényírás irodalmi és nemcsak irodalmi feltételei elnehezültek vagy ellehetetlenültek. Az esszéről szólva szándéka szerint esszéisztikus hozzászólásomban arra mutatok példát, hogyan állt az esszé a regény helyére. A példa, lehetséges, csupán egyszeri, mégis azt gondolom, hogy az újabb magyar regényírás ismeretében egy szempontból, a szövegköziség sok változata és a regénybe ágyazott metabeszédek aspektusából legalább bizonyos fokig általánosítható is.

Mielőtt megmutatnám a példát, néhány szót hozzászólásom talán nem mellékes szükítő, esetleg reduktív körülményéről. A konferenciára szóló meghívóban a kisebbségi irodalmak, minden bizonnyal a vajdasági magyar irodalom esszéírásának áttekintésére kaptam felkérést, amely feladatnak csak úgy tudok eleget tenni, ha Végel László helyzetleírását követem, annál is inkább, mert a következőkben az ő példáját emlegetem majd, miszerint (Végel szerint) „nem kisebbségi akarok lenni”, és mégis, ennek ellenére, az esszéről szólva olyasmiről töprengek, „amit más nem érzékel”, vagy nem úgy érzékeli, ahogyan én, beszédhelyzetem (kisebbségi) meghatározottságából következően érzékelhetem. Azt például, hogy a múlt század utolsó évtizedében, miközben a magyar regény, engedjék meg, hogy a régiek mára félretett (szó)képével éljek, tükörrel a kezében a szabadság útjait járta, a kisebbségi regényíró, aki nem kisebbségi akar lenni, név szerint Végel Lászlót, de nem kevésbé a fájdalmasan korán elhunyt Juhász Erzsébetet, a regényírást akadályozó, de a regényt kihívásként időszerűsítő *légszomj* gyötörte, minek folytán vesztésre álltak a századvégi regény formájáért és beszédmódjáért vívott küzdelemben: erről a légszomjról és kihívásról szól Végel László *A nagy Közép-Kelet-Európai Lakoma bevonul a Pikareszk Regénybe* (1998) hosszú című, „rövid beszély(e) a pikareszk regényről”. Úgyszintén erről szól Juhász Erzsébet *Úttalan utaim* (1998) című, alcíme szerint „Útleírások(at) a Vajdaságból” tartalmazó, műfajmegjelölésében *próza-kötete*, amelyet nemcsak azért jó együtt olvasni az író befejezetlenül hátrahagyott *Határregény* (2001) című regényével, mert megközelítőleg egy időben készültek, és mert a regény fejezeteinek egy-egy epizódja a „prózában” fellelhető, hanem azért is, mert Juhász Erzsébet „útleírás” és „próza” néven esszét ír, és mert esszéíró tapasztalatait a regényben tárgyasítja, jelölve ezzel nem szűnő küzdelmét a „saját” regényért, amely alulmarad az esszével szemben. Juhász Erzsébet ennek ellenére regényt írt élete utolsó pillanatáig, míg Végel László engedve a kihívásnak, naplót és emlékiratot írt „esszénapló” és „esszéregény” néven (*Wittgenstein szövszéke*, 1995, *Exterritórium*, 2000). Sem a prózának mondott esszé, sem az esszéregénynek mondott naplóregény és emlékirat nem kitérés a regény kihívása elől, nem is alibi az író számára, hanem éppenséggel bizonyíték amellet, hogy a regény helyére odaállhat az esszé, miközben sem a regény, sem az esszé műfaja nem szenved csorbát, mert az író, aki mindig szigetlakónak képzelte magát, már nem érzékeli a szigetet. „Miért – ismételtetem mániákusan –, hogy nincs sziget, ha időközben szigetlakó lettem?” – írja Végel *A szintézis disszidense* című esszéjében. A sziget nélküli szigetlakó kisebbségi (?) regényíró regény helyett, sőt a regény álarcában ír esszét.

Ebben nem az irodalmi műfajok, a „szépírás” és az esszé, az irodalmi beszédmódok közötti határok elmosódása figyelhető meg, amiről a teória oly sokat és szépen beszél, hanem az író, a *regényíró* létkérdése kisebbségi helyzetben. A kisebbségi itt nemcsak nemzeti kisebbséget jelent. A nemzeti kisebbség helyzete is jobban érthető, ha hozzágondoljuk a mindenkori vesztest, a kivetettet, a megbélyegzettek hadát mint kisebbséget. Az, hogy az esszé a regény elvesztett helyére állt vagy állhat az irodalomnak, történetének és jelenének valamely pillanatában, sohasem múltott, nem is múlhatott véletlenül, nem esetleges és nincs előzmények nélkül.

Mondom tehát a példát. Az *Új Symposium* folyóirat „hőskorában”, 1965-ben, a 8. számban közli Végel László Beszélgetés a metlikai tölgyfák alatt című „egy-két barátomnak” címzett esszéjét. Nevezetes és emlékezetes írás, a folyóirat történetének egyik fordulatóját, a sok „utak elválnak” közül talán a mindmáig fennmaradt elsőt jelzi. Az „utak elválnak” nem kenyértörés, persze. Akkoriban az *Egy makró emlékiratai* vitát kavarva folytatásokban jelenik meg a folyóiratban, az esszétől néhány lapnyi távolságra az új folytatás olvasható. Az esszében Végel a folytatások írásának, ezzel együtt (korai) regényírásának szituációját írja le. Írói szándékáról és céljairól számol be, kitüntetett szerepet szánva az esztétika ellenében az etikának, a társadalomra és a közösségre irányultságnak, mégha ez a közösség a világban céltalanul helyet kereső fiatal lázadók közössége is csupán. Amiről a makró emlékiratai szólnak. A regény és az esszé tehát szorosan egybetartoznak. Az esszé a regény folytatásaival kavart vitához szól hozzá. Más szóval, azt mondja, amit a regény közvetlenül nem mondhat el. Ezáltal azonban az ideológia és a politika terepén is zajló polémia nem csendesül, inkább felerősödik. Az addig irodalom- és világszemléletében egységesnek vélt nemzedéket, az első Symposium-nemzedéket is megosztja, de a nemzedéki összetartozás érzését nem bontja meg. Ezt bizonyítja Tolnai Ottó Az angyalok lázadása című, ugyancsak a 8. szám címlapján megjelenő, szürrealista képek sorozatából formált verse. Ennek a belső polémiának valamivel távolabbi jele a folyóiratszám hátlapján Kassák közismert kalapos fényképének közlése, és egyik, 1922-ben Bécsben kelt levele az akkori *Út* című vajdasági avantgárd folyóirat „embereinek”. De ugyanitt olvasható Tolnai Ottó *Érzelmes tolvajok* című szintén folytatásos regényének a Végelével korrespondeáló fejezete. Végel „az irodalom, amely nem akar irodalom lenni” Sinkó Ervin sokszor hangoztatott gondolatát követi az esszében, anélkül, hogy hivatkozna rá, minthacsak azt mondaná, hogy az *Egy makró emlékiratai* „nem akar” regény lenni, sokkal inkább egy nemzedék, egy korszak,

egy közérzet időszerűségének dokumentuma. A Tolnai-regény, de főként a Tolnai-vers ezzel szemben a feketén csillogó szürrealista képek sorozatával az „irodalom, amely irodalom akar lenni”, később esztétizmusnak csúfolt, sőt esztétizmusba fajult álláspontját képviseli.

„Sztuációnkat, vereségünket objektivizálni kell” – írja Végel az esszében: ennek az objektivizálási törekvésnek regényes formába öntése az *Egy makró emlékiratai*. A Kassák-nyomokat nyíltan viselő Tolnai-versben pedig ez áll:

Mert hajnalban, ha fent a vizeket vadkacsa veri

Harmat csapódik kutunk poros fenekére is.

ÉS AJKUNK ILYENKOR TÉNYLEG KAKTUSZVIRÁGGAL TELI.

A Tolnai-vers nem objektivizál, szürrealista képet mond. Ami per sze nem esik nagyon távolra se a „sztuációunktól”, se a „vereségünk-től”, de egy másik, a makróétől eltérő, inkább esztétikai, semmint etikai beszédféle.

Az 1965-ös esszé a regényre vonatkozik, a születőben lévő regény helyzetét írja le, de még nem része a regénynek, nem íródik bele, megértéséhez sem tartozik közvetlenül hozzá, külön áll, és különállásában az író akkori önmegnevezésének dokumentuma. Évtizedek múlva, a kilencvenes évekre azonban az esszé beszüremlik a regénybe, majd amikor az íróember léte a balkáni háborúban közvetlenül veszélybe kerül, be is helyettesíti a regényt: az esszényelv uralja az elbeszélést, az esszé műfaja narratív alakot ölt, és – Juhász Erzsébet példája is jól mutatja – nemcsak Végel László munkáiban. Ennek az áthelyeződésnek meggyőző példája a *Wittgenstein szövőszéke*, amely a szerző műfaji meghatározása szerint 1991–1992-es „esszénapló”. Majd a későbbi *Exterritórium* című háborús „esszeregény”. Vannak, a magyar irodalomban is vannak „háborús regények”: Végel könyve nem tartozik közéjük, mert sokkal inkább esszé mint regény, inkább esszéisztikus önvizsgálat a háború árnyékában, mint elbeszélés.

Mi vitte Végel írói gyakorlatát és nyelviségét a regény irányából az esszé felé, és a regényben is az esszéisztikus beszédmód felé? Miért mondja Juhász Erzsébet vajdasági úttalan útleírásait prózának, holott esszét ír a szónak eredeti jelentésében, tehát kísérletet. Mindketten, Végel is, Juhász Erzsébet is „kísérletezők”, de nem önszántukból azok, hanem sok mindenben eltérő írói és emberi helyzetükből, a nyelvre való ráutaltságukból következően.

Mindketten a nyelv eróziójával szembesültek. A nyelv eróziójáról Juhász Erzsébet mint „rozoga anyanyelvi állapotaink”-ról beszél, azt mondja, hogy „nehéz megfogalmaznom (úgy értem: lelkileg nehéz),

mit fejez ki ez a teljesen elrongálódott nyelv, mely mindenek ellenére a beszélők édes anyanyelve”, majd így: „nem tekintjük tulajdonunknak, használjuk, amíg tönkre nem megy, amíg teljesen el nem nyüvödik, aztán szemétre vele”, egy-két sorral lejjebb pedig így: „Végtelen bennem a szorongás, hogy e pusztulás visszafordíthatatlan.” Végel László a nyelvi eróziót így fogalmazza meg: „Ott születtem, ahol haldoklik az anyanyelvem. Vele együtt játszódik le az én agóniám is.” Majd más helyütt: „Kosztolányi, Márai mondatait ismerem, de nem ismerem a kalauzét, a hentesét, a trafikosét.” Ennél keményebb drámát az író aligha élhetne meg. Nem térhet ki a nyelv elől, de a nyelv lekophat róla, magára hagyhatja, és akkor az írónak nincs más választása, csak az, hogy ott küzdjön meg a nyelvért, ahol még megküzdhet. Végel László a múlt század utolsó évtizedében a regénynyelvet kulturális beszédre váltotta, mert az „esszénapló” se napló, és az „esszéregény” se regény a szó kanonizált értelmében, hanem a kulturális beszédnek egy-egy változata, amelyektől persze nem lehet elvitatni az esztétikai tapasztalat horizontját, bár a kulturális beszéd mindkét változata nagyobb hangsúlyt helyez a közlés és kimondás, a még mondható etikai vonatkozásaira. Végel a fenti idézetet így folytatja: „Amikor őket hallgatom, két szavuk vagy két mondatuk között nagy ürességet tapasztalok, talán először ezt kellene lassan, fokozatosan megérteni, majd kitölteni, és nem az üresen kongó, érzéketlen politikai szólamokkal, amelyeket mostanában rendszeresen hallok, ha a magyarságról van szó.” Az etikát regényírásának kezdetei óta cipelő Végel a nyelviségnek ebben a helyzetében fedezi fel és dolgozza ki az esszényelvként megnyilvánuló kulturális beszédet.

Juhász Erzsébet az *Úttalan utaimmal* párhuzamosan írott *Határregényben* a kulturális beszédnek egy másik változatát választotta. A nyelv eróziójától a múlt századelő nyelviségéhez menekült. Nem archaizál, ahogyan Rakovszky Zsuzsa teszi *A kígyó árnyékában*, hanem görcsös következetességgel ragaszkodik „Kosztolányi, Márai mondataihoz”, egy irodalmi nyelvhez, annak közvetlen tisztaságához, mert csak így lát kiutat a nyelvi pusztulásból. A nyelvhiánnyal, mint a légszomjjal szembesülő regényíró drámája ezáltal még erőteljesebben nyilvánul meg. Márai Sándor teljes nyelvi elszigeteltségében Arany Jánosnál keresett menedéket, bár az ő elszigeteltsége természete szerint más, mint a kisebbségi író szembesülése az anyanyelv rajta kívül álló és tőle függetlenül zajló eróziójával és leépülésével. Megkockáztatom: nem olvasható-e a Juhász Erzsébetéhez hasonló, bár közel sem olyan kifejezetten a veszedelmes nyelvi erózió középpontjából Szilágyi István *Hollóidő* című regénye, amely a törté-

nelemben, a történelem nyelviségében, prédikációk régi szövegeiben találja meg beszédmódjának biztos pontjait?

A regényíró, aki a nyelvvesztés veszedelmét érzékeli – a kisebbségi érzékel valamit, amit más nem érzékel – a regénnyel, mint műfajjal szemben is szkeptikus. A „peremvidék, a peremélet lassan ölő mérgeiről” (Végel László) gondolkodik és beszél; azt kívánja, a sírjára „határkarót” helyezzenek. Így szkepszise a regényen túlmenően a hely – a haza, a szülőföld, a vidék – létalakjára is kiterjed. Végel etikussággal, nemegyszer moralizálással mozgatott kritikájának ezért lesz tárgya és célpontja a provincializmus. Az illúziót hirdető kisebbségi politizálást vidékiesnek tartja, a kisebbségből kényszerből vagy szándékosan kiszakadók (az eltávozottak) főváros-gesztusait gögös provincializmusnak. Ebben a helyzetben inkább a dadogó és szenvedő „hontalan lokálpatriotizmust” választja. A „kiúttalan utat” tehát, hiszen ha közelről nézzük meg a szókapcsolat paradoxonát, nyomban felismerjük a benne működő mozdulatlan ellentmondást, amely a kisebbségi hontalanság – akinek két hazája van, egy hazája sincs, főként ha a kettő közül az egyiket kihúzzák a talpa alól – és a szülőföldhöz, a lokálpatrióta érzelmeinek helyszínéhez való ragaszkodás között feszül. Ugyanezt fogalmazza meg inkább befelé fordulva, kevésbé világ-
rautaltan Juhász Erzsébet is, aki úgy látja, „amikor az ember ráeszmél lassacskán, hogy nincs nagyobb áldás (és persze: átok), mint a szülőföld, ez az unalmas és sivár hely”, esélytelenül kívánczik el innen „messzi-messzi tájakra”, mert azt is belátta, hogy „egy kisebbségi nemzetrészt számára a haza soha, de soha nem lehet evidencia”.

A „hontalan lokálpatrióta” ellentmondásosságával, a szülőföld és az evidencia nélküli haza paradoxonával küzdő regényíró(k) számára az esszéregény, az esszénapló, a féltörténelmi regény lesz az a tér, amelyben a darabokra tört történet, a regényvilág még elhelyezhető. Közép-Európa pedig ennek a térnek nosztalgikus neve. A Közép-Európa-gondolat Kelet-Közép-Európában a rendszerváltásokig élt, mint a vasfüggönyön rést ütő eszmélkedés, gondolkodás, filozófia nem esélytelen esélye. Azóta megfélemedtek róla, megfélemedtek az álmról is, amit a térség számára a Közép-Európa-gondolat jelentett. Közép-Európa nem volt és nem is lesz, állítják ma többen, azok is, akik korábban többször és nem akárhogyan gondolkodtak el Közép-Európáról. Mire a rendszerváltások nyomán létrejöttek az egymásra ferdén néző, de most már Európáról álmodozó kis közép-európai nemzetállamok, addigra mintha világukból és szótárukból eltűnt volna Közép-Európa múltja és jelene. Megmaradt viszont a „hontalan lokálpatrióták”, a hazátlanul is szülőföldjükön maradtak számára, mint

semmit sem ígérő és semmit sem nyújtó nosztalgikus térség, ahol nem lehet otthon lenni, de el lehet lenni. Erről beszél Juhász Erzsébet *Határregénye*, és erről Végel László esszébe futtatott napló- és regényírása. És ez a különös, elhomályosult, szinte tárgyavesztett nosztalgia két tényezőbből ismerhető fel. A stílusból és az irónia hiányából. Pontosabban abból, hogy milyen kitartóan ragaszkodnak a stílushoz, és mennyire idegen tőlük az irónia.

Végel arról beszél egy helyütt, hogy „mi más lenne a stílus, ha nem a reménytelen feladattal szembeni konokság. Egy vágy öncélú lebegése. Áthatolhatatlan, megmagyarázhatatlan”. A „stílusérvék” bizonyosságot teremt még a nyelvi otthonból való kiűzetés körülményei között is. Persze a stílus és a stílusérvék nem keverhető össze a nyelvhelyességgel. A nyelvi romlás állapotában a stílus őrzi meg a mondhatót, a még elmondhatót. Nem árt emlékeztetni rá, hogy a hatvanas évek közepén az *Egy makró emlékirataival* szemben nyelvhelyességi kifogások sorozatban merültek fel, a bírálatok, akár az irodalom, akár a politika oldaláról érkeztek is, a regénynyelvet célozták meg. A stílusra nem figyeltek, holott a regényt rontott nyelviségével együtt reménytelenül konok stílusa avatta mostanra kultikus könyvvé. És Juhász Erzsébet is, amikor a visszafordíthatatlan nyelvromlás jeleit fedezi fel, a stílusban keres menedéket, a Kosztolányi- és a Márai-mondat világában. A *Határregény* történelmi háttere az a már elérhetetlen, de még felidézhető múlt század eleji stílus, amely nemcsak a regényhősök beszédét hatja át, hanem átszűrődik az elbeszélői szövegre is. Juhász Erzsébet szót sem ejt a stílusról, ő regényt ír, amelynek a stílus a belátható nosztalgikus tere, a stílusról Végel ejt szót, aki regény helyett esszét ír, a regényírás reménytelen feladatával szemben a stílusban felragyogó öncélú, áthatolhatatlan konoksággal.

Ezen a ponton el is válnak Végel László és Juhász Erzsébet útjai. Juhász a stílusban a regényírás esélyét látja meg, míg Végel a stílusról szólva a regény, a napló, az emlékirat áthelyeződését az esszébe.

A különválásnak szembevetendő vonása az iróniához való igen eltérő viszonyulásuk. A regény helyett esszét író Végeltől távol áll az irónia. Szerinte „Kelet-Közép-Európában semmire sem lehet többé alibi az utóbbi években módfelett divatos, a dolgokra, Hegel szavaival szólva, »előkelő megvetéssel« tekintő irónia”, amely korábban még „főlnyenesen leleplezte” a diktatúrákat és a konszolidációkat, „de mára kiszik-kadt szellemi talaja”. Megmaradt ugyan a „kierkegaard-i kockázatos, tragikus irónia, de – kérdezi Végel – ugyan melyik ironikus diszkurzus merné feláldozni önmagát erre a célra”? Juhász Erzsébet vállalta az áldozatot. Nem is tehetett mást, hiszen regényt írt a múlt

századi regényírás szellemében, amely viszont nincs, nem is lehet meg irónia, főként nem „kockázatos” irónia nélkül. Juhász Erzsébet Után-utazás Esti Kornél fiumei gyorsán című „esszéprójájában” távolságtartó, tehát ironikus harmadik személyben szól az után-utazó és Esti Kornél közötti hasonlóságról: „E háborús valóság egyszeriben úgy érintette őt, mint Esti Kornélt az első csók, melyet ott, a fiumei gyorson kapott, útban a tenger és Velence felé. E csók, melyet ő a megtébolyult történelemtől, Esti pedig a tébolyult lánytól kapott – e csók döbbsentette rá a kettejük közötti mélységes hasonlóságra.” E két „csók” közötti hasonlóság mutatja meg annak a „tragikus iróniának” közép-európai nosztalgikus hátterét, amelybe oly elszántan és konokul íródott bele a *Határregény*. A regény megőrizte az irónia szellemi talaját, hiszen a megtébolyult történelem csókja uralta.

Az „esszénapló” és az „esszéregény” nem élhet az iróniával, nem áldozhatja fel önmagát az „ironikus diszkurzus” oltárán, hiszen közvetlenebbül meg konokabban támadja a történelmet, a háborús diszkurzust, az embert emberi mivoltából kiforgató csatazajt, a városokat kivégző elvakultságot. Végel éppen azért helyezte át megszólalását a regényből az esszébe, mert megszüntette korábban sem szoros kapcsolatát az iróniával. Az iróniától való elszakadás viszont nem jár kevesebb kockázattal az irónia vállalásánál, hiszen járatlan, ismeretlen útra vezet, arra a „határra”, amely nemcsak országok, hanem műfajok és beszédmódok között húzódik. Ezen a rejtélyes határvonalon küzdötte ki Végel László a maga sajátos esszéműfaját.

Konokul és következetesen. A *Wittgenstein szövésszéke*-ben idézi Pilinszky János egyik mondatát: „Modernek mindig azok voltak és azok is lesznek, akik az idő teljes drámáját átélik.” Végel interpretációjától függetlenül az idézet második fele érdekelt: az idő teljes drámája, mert nem tudom, a „moderneket” mit is jelent ebben a mondatban, csak annyit sejtjek, hogy semmiképpen sem az irányzat, a korszak, vagy valamely filozofikus alapozottságú tervezet nevét. Az idő „teljes drámája” viszont kimozdít a mindennapok – háborús – szürkéségéből, minthogy a mindennapit (a háborúban is elkerülhetetlen, meg a háború kikényszerítette napi teendőket) emeli be a drámai szituáció pátozarába. Végel a múlt század utolsó évtizedének – a balkáni történelemben konkretizált időnek – „teljes drámáját” élte meg és élte át. Az *átélést*, ezt a fájdalmas képességét az értelemnek és az érzésnek, alakította emberi szituációvá, amikor szembenézett önmagával: ekkor látta be, hogy már csak az esszé műfaja maradt meg számára, az önszemlélet és önvizsgálat beszédmódja, hiszen az emlékezés és elképzelés történetei darabokra törtek, a szabadságban vándorló tükör is darab-

jaira tört, semmilyen fikció nem rakhatott volna össze a számára koherens történetet. A Wittgenstein-kötetben írja: „a fantazmákból képzek szofisztikus retorikát, egy olyan fabulát alkotok meg, amelynek belső bonyolultságát aligha érzékelik azok, akik csak irodalmilag igénylik a referenciáktól való szabadságot”. Majd ugyanitt: „Ha a váram a rom, akkor maradjon a topogás a vigaszom.” Aki az idő teljes drámájának átélése nyomán nem szabadulhat a referenciáktól, az íróniafüggetlen, a fikcionalitással felhagyó és a stílusra építő esszében talál vigaszra. Az esszében nyer tehát formát „az idő teljes drámája”, az elbeszélés helyett az önvizsgálat sokrétű és sokféle elágazó, változékony, dinamikus, a megértés sajátosságait kihívó műfajában.

EGYKOR ÉS MOST: MINDEN EGYÜTT

Végel László 1991-ben és 1992-ben esszesorozatot írt Újvidékről, a város színeváltozásáról, arról, hogy alig egy-két év alatt miként semmizte ki a nemzetállamra („egy ország, egy nyelv”) hivatkozó, belháborúk bódulatába szédült nemzeti eszme szelleme a várost, történetét és hagyományát. Végel a város nevezetes, régi és újabb helyszíneit járta sorra, utcákat, tereket, piacokat, pályaudvarokat, de a mostanra már csak emlékezetből felidézhető örmény templomot, a Zsidó utca felrobbantott jobb oldali házsorát, a letörölt Dornstädter cukrászdát is . . . A hivalkodó új létesítményekre csak legyintett, ezért egy idegen városnéző aligha tájékozódhatna el Újvidéken Végel esszéinek útmutatásai nyomán. Nem is városnézőknek írta városesszéit a szerző, sokkal inkább írta azoknak, akik az épületekben, a tereken, az árnyas és a napos oldalakon a város szellemét keresik, a városlakókat tehát, emlékeket és történeteket, a különbözőség és az idegenség, egyben a szabadság jeleit. Azt a nehezen megfogható és még nehezebben kimondható többletet, amit egyetlen szóval sem lehet hiánytalanul kifejezni, de ami a város lakóit egyediségükben elkülöníti, és bárhol felismerhetővé teszi. Egyben alig látható szálakból fűződő kapcsolatot is teremt számukra más, távolabbi és közelebbi városokkal.

Végel újvidéki városképe veszteséget idéz. Esszéi arról a város nem túl hosszú története során teremtett történeti és műveltségi jelentésről szólnak, ami Újvidéket a városok rendjében felismerhetővé, több nyelven, magyarul, szerbül, németül, meg persze latinul is pontosan megnevezhetővé, ezáltal egyedivé tette. A Dunával, Közép-Európával, a „bűnösnek” vélt Monarchiával a háttérben. Ebből a háttérből a Balkán sem maradhatott ki, de a múlt század utolsó évtizedéig uralkodóvá sem válhatott. Újvidéken sok minden élt együtt, ha nem is mindig, illetve sohasem felhőtlen egyetértésben. De a konfliktusok is a város történetéhez tartoznak. A konfliktusra való képesség elvesztése a dialógusról, akár a kultúráról való lemondással is kiegyenlíthető. Arról szólnak tehát Végel László városesszéi, amit Újvidék történeté-

nek legújabb szakaszában elveszített. Arról, ami némaságba fulladt, bezárkózott, és nem jár ki többé az utcára. De a néma város nagyon is zajossá vált, túlságosan lármássá, hivalkodóvá. Az utóbbi évek tették ilyenné, és ez már nem Végel ifjúkorának oly sokat ígérő, olyan sok meglepetéssel, várakozással és reménnyel teli városa.

Ellentmondásos történet tehát Végel László Újvidék-története. A város népességének rohamos növekedésével, új városnegyedek kiépülésével, sugárutak egyenes vonalával, hidakkal és lerombolt hidakkal egyre zajosabb, hangosabb, harsányabb lett Újvidék, közben meg elnémult, hangját se hallani már, létezéséből kiiktatta a beszélő történetet és hagyományt. Minél nagyobbra nőtt, annál inkább megfélemezte magát. Olyan lett, mint minden más hirtelen felnőtt és beözönlőkkel feltöltött tucatváros. Az ilyen városoknak lakói vannak, de nincsenek polgárai. Akik egykoron ennek a városnak a polgárai voltak, most némaságba merültek, és már a múlt emlegetésére sincs nagyon kedvük.

Az ő nevükben, a város elnémult polgárainak, az ő emlékezetüknek és múltjuknak nevében írta Végel László a *Peremvidéki élet* városesszéit. Az eltűnt, az elfelejtett vagy újralfestett városi helyszínekről, a többé helyre nem állíthatóról . . . Ha jól meggondolom, a makró világára való visszaemlékezések a városesszék. Amikor a belvárosról, terekről, utcákról, azóta eltűnt épületekről szól, megváltozott és letörölt városi helyszínekről, minden leírását azzal is kezdhette volna Végel László, hogy itt járt, errefelé bolyongott egykoron fiatalkori regényének hőse, a makró, aki még láthatta az egykori és mára már elveszett Újvidéket. Azt a várost, amelyik még ismerte önmagát, ismerte történetét, és tudott a múltjáról, ezért épülhetett be egészében a regényhős makró életvitelébe és közérzetébe.

Ne feledjük, az *Egy makró emlékiratai* 1967-ben jelent meg, de egy vagy legfeljebb két évvel korábban íródott: első változatát az *Új Symposion* közölte folytatásokban. A regény kiadása után 1968 következett, a 68-as élménykör, a fellángolás, a kiábrándulás nagy élménye: a makró alakjának megrajzolásával Végel László mintha tetten érte volna a történelmet. És ennek a megrázó, testet és szellemet egyformán próbára tevő tettenérésnek a tapasztalatát dolgozta fel későbbi munkáiban, regényekben, drámákban, majd a kevert műfajú esszé- és naplóregényekben, anélkül hogy a feldolgozásnak a végére járhatott volna. Az egész életre szóló 68-as élmény feldolgozása nyomban megkezdődött: 1969-ben – beszédes címen: *Szitkozódunk, de szemünkből könnyek hullanak* – novelláskötetet adott ki. Benne a diáküntetések élményét közvetlenül „leképező” címadó elbeszéléssel. A

kötet egy másik elbeszélésének címe így szól: Azt mondtam Marianának, hogy a világ jó lehet még, de ő kinevetett engem. A kötet cím (a címadó novella) és a novellacím is 68 metonímiája. A nemrégiben kiadott *Peremvidéki élet* városesszéi ennek a metonímiának a kifejtései: visszatérés a makróélet helyszíneire, de már a makró, vagy a novel-láskötet kalandozó hőseinek túlzott(?) illúziói, reményei, az utópikus látás lázai nélkül. Nincs ebben a visszatérésben azonban se keserűség, se csalódottság. Nosztalgia meg végképp nincs. A felnőttkor józansága nem tette helyére a dolgokat. Végel városesszéinek narrátora, mi-ként a makró és a korai elbeszélések országutakon és a városban ka-landozó hőseinek szeméből „könnyek hullanak”, miközben már nem szitokként hangzó, moralizálástól sem mentes tapasztalatait mondja a történelem menetéről és a politikáról, városokról és városlakókról, el-vesztett érzésekről és szenvedélyekről.

Végel László éppen azért nem keseredett bele az elvesztett múltba, mert 68 tapasztalatának változatlanul tartó írói és gondolkodói feldol-gozása végül mégis arra megy ki, hogy ha a városkép már nem is hoz-ható helyre, se vissza nem állítható, ha a régi remények illúzióknak bi-zonyultak is, a dolgok azért – józan mérlegelések nyomán – nemes egyszerűséggel rendbe tehetők. Hogy miféle rendbe, arról talán leg-jobb hallgatni. Hogy rendbe hozhatók, végül is a dolgok tulajdonsága és képessége. Nem utolsósorban az életé.

Történetileg, miként a makró élménykörének kifejtését esszéikben, novellákban, további regényben (*A szenvedélyek tanfolyama*, 1969) az 1968-as diáktüntetések előzték meg a változás esélyét hirdetve, úgy előzte meg Végel városesszéit egy másik, szintén a változás reményét hirdető fontos esemény, a berlini fal ledöntése. A (történelmi) pillanatot Végel, egy ankétra válaszolva, az év (legfontosabb) eseményének tartotta. A politikával hosszú ideje tartó, sok-sok veszélyt rejtegető vi-askodásainak, nyíltan vállalt konfliktusainak tapasztalatai alapján rangsorolhatta akkor így az év világeseményeinek naptárát. Van azon-ban ennek a választásnak egy személyes vonatkozása is: Végelt a ber-lini fal ledöntése az akkor már lassan feledésbe merülő „1968-as moz-galmakra” emlékeztette, ennek „emlékei törtek fel (benne) váratlanul”. Jó egy évtizeddel később jegyzi ezt fel a városesszék végére sorolt Hatvannyolc című emlékező tanulmányában. Számvetés a tanulmány, akár azt is mondhatnám, negatív előjelű számvetés, mert mindvégig a meghíúsult álmokról és reményekről szól, veszteségekről és hiányok-ról. 1998-ban, amikor a Hatvannyolc című írása készült, tíz évvel ko-rábbi eseményre, a fal ledöntésére és a vele felidézett 68-as „romanti-kus egyetemistatüntetésekre” emlékezik, mind életrajzának, mind

a történelem állásának e két fontos fordulatra. „Ha ironizálni akar-nék – írja –, akkor azt mondanám, feltört belőlem egy régi betegség, egy régi zűrzavar emléke az új zűrzavar küszöbén.” Néhány fontos szó van ebben az önvizsgáló mondatban. Az „irónia” felemlítése első helyen, aztán a megkettőzött „zűrzavar”, előttük meg a „betegség”. Az iróniát Végel, amint kimondta, el is háritotta: sok helyről idézhető, hogy aki ironizál, az nem remél. Végel a reményt tartja fenn minden reményfosztó tapasztalata ellenére. Ezért tarthat távolságot az eltávo-lítást közlő iróniától. Nem akar ironizálni, még akkor sem, amikor minden oka megvolna az ironizálásra, meg a tapasztalatai is ezt dik-tálnák. Miként az utópiáról, úgy a reményről sem mond(hat) le, még akkor sem, ha tapasztalatai arra figyelmeztetik, hogy „az utópikus elképzeléseknek többé nincs esélyük”. Ha nincs esély az utópiára, akkor nincs esély a zűrzavarra sem: utópikus elképzelések nélkül se 68-ban, se a „berlini csodában” nincs „zűrzavar”, csak józan megfontolás van, tisztánlátás, érdek és cél. Ugyanígy hullik ki a világtapasztalásból a „régibb betegség”, amire nincs gyógyír. A konfliktusok választása, a szembenállás, a lelkes, néha még szenvedélyes ellentmondás, az erkölcs és a szabadság hirdetése – mindez belefér a „régibb betegség” jelentéskörébe. Így aztán még az irónia sem segíthet ezen a „betegben”.

Arra figyelmeztetnek Végel László Újvidék-esszéi és a Hatvan-nyolc című tanulmány is, hogy a makró és az öt követő novellák, mint valami még régibb zűrzavar és régibb betegség irodalmi megformálásai, mélyen beleivódtak Végel minden későbbi tapasztalatába és munkájába, úgy tartják fogva gondolkodását és világlátását, írás- és beszéd-módját, hogy a remény elvének és az utópikus tapasztalatnak esélyte-lensége ellenére a szabadság útjait tárják fel előtte: a makró egy mostanra felszámolt Újvidék utcáit járta, a novellák hősei egy azóta há-borúba szédült és elveszett ország útjain kalandoztak bűnök és éré-nyek, álom és valóság metszéspontjain, a felnőtté válás (a változás) veszedelmeit hordozva magukkal. Éppen az ilyen, zűrzavar és utópia, betegség és remény nélküli „felnöttségtől” borzongva. Ezt az irónia nél-küli borzongást őrzik Végel mondatai. Ezért sem gyógyulhat ki a kere-sés, a kalandozás, a szembenállás, a rákérdezés „régibb” betegségéből.

Az 1968 friss élményét rögzítő 1969-es novelláskötet Szökevény járt köztünk, és virággal ment tovább című elbeszélésének egyik fel-nőtt, az egész kötet egyetlen „igazán” felnőtt hőse Körösi Zoltán bíró, aki jól berendezett és még jobban elrendezett életét felrúgva a bünte-tésre váró Agátával ugyanarra a tengerparti szigetre jut, ahol a fiatal lány társai múlatják napjaikat, majd egy csempésztörténet résztvevői lesznek, hogy pénzhez juthassanak, meg kalandvágyból is. Körösi

Zoltán idegen közöttük, gyanakvással fogadják, de el is fogadják: egy felnőtt, aki belépett köreikbe. Ám nem maradhat közöttük. Nem bizalmatlanok vele szemben, beavatják titkaikba, nem vetik meg, nem üldözik el, csak egyszerűen nem tarthat velük, hiszen „felnőtt”. Ebből a szerepből semmiképpen sem léphet ki, pedig „szökevény”: abból az életrajzból szökött meg, amelynek törvényei és mércéi Agáta és társai számára korlátozók és elfogadhatatlanok. A törvényszéki bíró nem tartozik közéjük, el is megy tőlük, de nem tér vissza régi életébe, csak egyszerűen elmegy. Nem gyávaságból. Talán megértett valamit. Valami kimondhatatlant.

Agáta a távozó után fut: „A parkba futott, az emberek szeme láttára letépett egy rózsát, mindenki megütközve nézte, amint birkózott a rózsza szárával, majd a bíró után szaladt.

»Boldog ember«, mondtam, és lehajtottam a fejem. »Megérdemli, hogy virággal menjen tovább.«»

Kevés az ilyen virággal továbbálló boldog ember Végel László prózavilágában: a felnőttek világában nem élnek szökevények. A szökevények kívül vannak. Életformájuk a kívüllét. Se ide, se oda nem tartoznak, se az utópia, se az utópiavesztett, se a remény, se a reményvesztett világban nincs számukra hely, még akkor sem, ha rózsaszállal a kezükben boldogoknak látszanak, mint Körösi Zoltán törvényszéki bíró. Végel László regényeiben és elbeszéléseiben, újabban esszé- és emlékező szövegeiben, de talán még politikai elemzéseiben is azt az elérhetetlen és nagyon keskeny ösvényt keresi, amelyen a „konszolidált” bíró immár kettős szökevényként elindult. Ha ironikus akarnék lenni, ismétlem Végel szavait, azt mondanám, „Végel és társai” régi és egykor oly fontos szavaival, hogy a konformizmusból nem a nonkonformizmusba, és a nonkonformizmusból nem a konformizmusba vezet a mindenkori szökevények útja, hanem a mindenkor esélytelen boldogság, remény és utópia felé.

Végel nem hirdet ígét, mert nem vállalja a prófétaságot, és nem néz el a dolgok felett, mert nem akar ironikus lenni. Se rab, se szökevény. Tehát a szabadság az egyetlen témája. A szabadság útjait követi, miközben nem a szabadságról beszél, hanem a szabadság jegyében, szellemében, reményében fogalmazza mondatait.

VÁROSKÉP BOMBÁZÁSOK IDEJÉN

A -ból, -ből jelentésű latin előljáróval (*ex*) ellátott latin terület (*territorium*) szó jelentése Végel László új könyvének címében (*Exterritórium*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000) első olvasásra földrajzi vonatkozású ténymegállapítás, valamely elvesztett vagy „elveszejtett” (föld)terület helyzetének nevesítése, második olvasásra azonban jól láthatóvá válik a szó történelemben ágyazottsága, mert a földrajzi terület elvesztésével a történelemben honos hitek, remények, gyakran utópiák elvesztését is jelenti. 1999 tavaszán NATO-gépek bombázták a maradék Jugoszláviát, középületeket, katonai és ipari létesítményeket, utakat és hidakat romboltak le, nem ok nélkül, bár a magyarázatok bizonytalanságot leplezve szerteágazóak és ellentmondásosak. A hosszú éveken át üldözött, majd lakhelyétől is megfosztott, menekülésre kényszerített albán kisebbség védelmében szálltak fel a katonai szövetség gépei: bombái egy hosszú éveken át folytatott, több háborút, a szlovéniai, a horvátországit, a boszniai kirobbantó bűnös politika kezdeményezőit vették célba. Egy semmivel sem igazolt, de gátlástalanul szított álmot, a sosem volt Nagy-Szerbia elviselhetetlen nacionalizmusba és sovinizmusba bódult illúzióját, mindazokat a térképrajzoló eszméket, amelyek a szerb nép üldözöttségének és menynei származásának mítoszát hirdetve éveken át virultak, és nőttek égig. Virulásuknak a sosem látott méretű elszigetelődés és elszigeteltség sem árthatott meg. Egyáltalán nem különleges helyzet: miközben bombák hullottak az országra, ezen eszmék vígan éltek világukat, és még azokban is gyökeret eresztettek, akik korábban, a bombázások előtt, ellenzéki nézőpontból erélyesen vagy kevésbé erélyesen bírálták. Ezért azon sem kell csodálkozni, hogy az albánok lakta Kosovóról való katonai és rendőri kivonulás után a kapitulációt jelentő kumanovói „békekötést” a romba dőlt ország örömmámorban élte meg . . . Ez azonban azt is jelenti, hogy a békekötéssel, majd az egy személyű, legfeljebb családi diktatúra jóval későbbi bukásával semmi sem fejeződött be, az albánok üldözése sem, ha nem Kosovón, akkor

Dél-Szerbiában. De a későbbi kosovói történesek is azt mutatják, a bombázások megszűnésével csak valami félbeszakadt. Vagy éppen megfordult. Ahol a vérbosszú és a fegyverviselés élő hagyomány, ott semmiképpen sem lehet a bosszú kihagyására számítani. Kosovón folytatódott az albánok és a szerbek kölcsönös gyűlölködése. Most viszont a szerbek menekülnek. Mint ahogyan a második nagy világháború után is csak félbehagyták a második Jugoszlávia „államalkotó” népei a kölcsönös öldöklést, amit az első adódó alkalommal, a Nagy-Szerbia tervezetének „akadémiai” kidolgozói kezdeményezésére, a kilencvenes évek elején nyomban folytattak. Ugyanott, ahol abbahagyták. Mintha időközben nem telt volna el néhány viszonylag békés évtized. Mintha ez a néhány évtized nem teremtett volna egy-két reménykeltő történelmi és kulturális helyzetet, mégha az egypártrendszerű diktatúra árnyékában is.

Végel László ezt a történetet írta meg az *Exterritóriumban*. Bár jogos fenntartásai vannak az „irodalmi” (és nemcsak irodalmi) történetmondással szemben: „a történetet két dolog fogja össze: vagy az igazság, vagy a hazugság”, írja, majd később: „amint keresni kezdted az igazságot, menten beláttad: az írás nem vezet el hozzá. Az igazságnak nincs története”. De lehet-e megnyugtató, és egyedül érvényes igazságot keresni abban a történetben, amely nem az 1918-ban összetákoltt (első) Jugoszláviával kezdődött. Akkor is csak folytatódtak a korábbról örökölt összeférhetetlenség történései; a szerbek akkor úgy tudták, a győztesnek kijáró hadisarcként kapták az országot, és évtizedekig jogos tulajdonosként viselkedtek. Közben meg nem vették észre, hogy mellettük ellenőrizetlenül nőttek fel más nemzeti igények országra és területekre, győzelemre és hatalomra. Nem szakadtak meg az ellenségeskedés, a gyűlölködés, az öldöklésbe vezető történet, akár a hazugság, akár az igazság történetének szálai. „A diktatúra mindig becsben tartotta a szép, kerek történeteket . . .”, írja Végel, és valóban, a mindent maga alá gyűrő nemzeti eszme mindenkit és mindenhol végső harcra buzdító „szép, kerek történeteket” gyártott, így aztán az ősoket, régtől fennálló jogokat, mennyei származást és isteni küldetést formázó történetek felizzításával könnyű volt megfűjni a harci kürtöket. Európának és a világnak nem volt füle erre a premodern (?) harmóniára, és hallatán addig csodálkozott, míg végül beindította a harci gépeket. Hamarosan azonban visszarendelte a bombázókat, mert felismerte (ha felismerte), hogy ebben az ősidők óta tartó balkáni történetben – ahogy Végel mondja – „mellékszereplő” csupán, mert semminek sem vetett, nem is vethetett véget. A balkáni történet mindig újabb és újabb részletekkel folytatódik, és alig valakinek tűnik fel, hogy ez a

folytatódás minden fantáziát nélkülöző ismétlődés csupán. Még csak nem is hamisítás, hanem vég nélküli újramondása ugyanazon változatlan történetnek.

Végel kilépett ebből a történetből. Kisebbségiként a délszláv népek évszázadok óta ismétlődő véres történetének elszenvedője, de nem alakítója, és nem is részese. Holott regényeiben és elbeszéléseiben, tanulmányaiban és történeti meg politikai elemzéseiben nem múló jelentőségű kísérletet tett a balkáni, a délszláv múlt és a jelen, a történelem és a társadalom történéseinek megértésére. Nemes nyitottsággal megérteni akarta a történeteket, eközben ápolni és óvni azt a kulturális és polgári minimumot, a kritikai önismeret csíráját, ami ha kihajtott vagy kihajthatott volna, esetleg akadályt gördíthetett volna a századvégi évtized háborús menetelése elé. Végel persze jól tudja, hogy a megértéssel semmit sem lehet megakadályozni, főként nem a véres történeteket, mert a szó elnémul a fegyverek lármájában, a lélek és az elme önköreibe zárkózik. Olyan kérdésekbe botlik, hogy „lehet-e erkölcsi okokból háborút folytatni”, meg hogy lehet-e „erkölcsi okokból nem viselni háborút a háború ellen”?

Az *Exterritórium* tizennégy jelenetben elmondott napló: az 1999. évi bombázások három hónapja a napló kerettörténete. Nem folyamatosan írt diárium; a feljegyzett napok történései mind sorra korábbi történések irányába nyílnak meg, emlékek, elfelejtett, vagy lomtárba került eszmék és gondolatok, elhagyott vagy félbemaradt barátságok felé. Ezzel párhuzamosan kisebbségi (nagy)regénnyel is felérő család-történet, az ősök, az apák és az anyák története. Évtizedekig némaságba burkolt, de el nem feledett történetek megtorlásokról és kivégzésekről, áldozatokról és gyilkosokról. Kigyógyíthatatlan sebek, örökre emlékezetbe vésett gondok és sorsok egy-egy váratlanul felbukkanó szóban, emlékképben, valamely történet részletében. A háborús kerettörténetbe ágyazott kisebbségi és családtörténet önvizsgálat is egyúttal, mert a jelen, a bombatámadást jelző vijjogás, a rendszertelen közlekedés, a sorozatos színeváltozások, a kényszerű vendégeskedéssel álcázott rejtőzködés lehangoló eseményei, a hírek és álhírek minden mennyiségben, az emberi gyarlóság sok-sok példája múltidézés is, töredékes önéletrajz háttérében volt országgal, régi utakkal, megszűnt távlatokkal és távolságokkal. Egy nyitott, a megértés szándékával irányított szellem magára maradásának, a kertes ház pázsitjára szorulásának, bekerítésének gondba ejtő története Végel László könyve. Az előzmények és a jelen számbavételével a befejezést írta meg. Drámai befejezés, mert a bombázások megszűntével az évszázadok mélyéből rendre feltörő véres indulatok és céltalan szenvedélyek történeteszálai

nem szakadtak meg, mozgatóeszméi még csak nem is rejtőztek el; folytatódnak, mintha abba sem maradtak volna, színük és természetük mit sem változott. Végel tehát csak a maga részéről fejezte be a történetet, amikor földre szálltak a bombázók. A történelem tovább mondja a megkezdett történetet, és senki sem tudja, hol áll meg.

Az *Exterritórium* alcíme szerint „ezredvégi jelenetek” sorozatából épül fel, összesen tizennégy jelenetből. A „jelenetek” napló- és regényfejezeteknek, emlékirat és dokumentumgyűjtemény részleteinek vehetők, de közben politikai röpiratok és satírák, pamfletok és korrajztörödékek is lehetnek. Vagy esszék, közérzeti és önismereti elemzések. A könyv műfaji eldöntetlensége Végel gondolkodásának és írói gyakorlatának meghatározó, egyben megkülönböztető jegye. A műfaji ambivalencia arról is szól, hogy a könyv valóság háttere állandó mozgásban van, ellentmondásokkal és veszélyekkel terhes. Megsürgető is az ilyen köztes műfaj: gyorsan el kell mondani azt, ami ma mondható, mert holnap vagy azután már talán nem lesz mondható. A szavak is menekülnek az *Exterritórium*ban írt jelenetekből, legjobb ezért leírni, amíg írható, mert lehet, holnapra csak a szavak utáni vágyakozás marad meg. Végel prózaírásának műfaji sokrétősége a látzólag közvetlen megszólalás lehetősége is. Csakhogy a közvetlen megszólalás gyakran a partikularitás és a banális azonosulás veszedelmeit hordozza. Ennek elkerülése, vagyis a túlzott közvetlenségtől való távortartás végett írta Végel legújabb prózakötetét a második személyű önmegszólítás grammatikai formulájában. Narrációját ez a nyelvi alakzat visszatartja a tartalmi csapongásoktól, ugyanakkor azonban összefűzhetővé teszi a műfaji sokrétőséget, az egymástól eltávolodó és egymásnak ellentmondó formákat, az elbeszélést és az esszét, a memoárt és a regényt. A köztes beszéd és a köztes forma nyelvi (retorikai és stilisztikai) formulája az önmegszólító beszédmód, de egyben a következetes önvizsgálat alakja is.

A tizenkettedik jelenet végén a második személyben megszólított elbeszélő a bombatámadások valamelyik szünetében „kapucínert” izlelget, és „hideg ásványvizet” kortyolgat, és arra gondol, hogy „pontosan ezt az érzést szölongattad az *Egy makró emlékiratainak* utolsó oldalain is, amikor a főszereplő arról töprengett, hogy az ember akkor boldog, ha egy fenyveserdő melletti teraszon, fehér abrosszal letakart asztal mellett a legújabb divat szerint öltözködve, jégbe hűtött méregpiros camparit iszik”. Majd hozzáteszi, a makró ítélete „elhamarkodott volt, s éppen ezért be kellett teljesülnie. Túl vagy mindenem, boldog lehetsz végre”.

A *Peremvidéki élet városesszéi*, a *Hatvannyolc* című hosszú tanulmány, az ambivalens műfajú *Exterritórium* erről a kétes értékű és bizonytalan kimenetelű boldogságról szól, ami a „túl vagy minden” megtapasztalása után következik. Ennél tisztábban aligha lehet szólni a fájdalomról.

VÉGEL LÁSZLÓ ESSZÉI SZERBÜL

Laslo Vegel: Bezdomni eseji. Beograd, 2002

Végel László két, magyarul korábban kiadott esszékötete, az 1992-es *Lemondás és megmaradás*, és a 2000-ben kiadott *Peremvidéki élet* jelent meg most szerbül Belgrádban, Vickó Árpád értő tolmácsolásában. Megkísérlem a szerb nyelvű kötet címét – *Bezdomni eseji* – „visszafordítani” magyarra. Így mondhatom: *otthonatlan esszék*, esetleg: *az otthontalanság esszéi* . . . Végel inkább a *hontalanság* nevéet használja, és a fordító ezt ültette át szerbre. Ám ha visszafordítom, nem az eredetit keresem, hanem a szó magyar jelentését, lehetőleg a szó szerintit. Bár még ezután is marad a fordításban (és visszafordításban) némi bizonytalanság, mint mindig. Ebben is. Akár az egyik, akár a másik, vagy netán valamely harmadik lehetséges változat mellett döntök is, közülük valamennyi Végelnek a kilencvenes években uralkodóvá vált írói és esszéírói érdeklődését nevezi meg, a lét szellemi otthonának elvesztését, a gondolkodás és létezés mögül erőszakosan elmozdított háttér, a „hazának” is mondott ország, háborúba merült összeomlásának tapasztalatát, és ebből következően az otthonkeresés hiábavalónak bizonyuló küzdelmét. Az otthonatlan esszék, vagy az otthontalanság esszéi szerzője ezenfelül kisebbségi magyar író, akinek különösen kifinomult érzéke van a morális meg intellektuális dilemmák iránt, ebből következően egy olyan beszédmód kialakítására kényszerült, amely nemcsak a kilencvenes években sorsként megélt léthelyzet megfogalmazására, hanem kifejezésére és látatására is alkalmas. Az esszé lehet ennek a beszédmódnak a formája, mégpedig hagyományos, tehát az életrajz tapasztalatvilágára, az önvizsgálat és emlékezés élményköreire épülő változatában.

Végel számára a kilencvenes évek veszteségtörténetei a múlt kapuit nyitották meg. Az egykor volt értékek, a valamikor lázfasztó eszmék és eszmények, a régebben még vállalt, mára kiüresedett és vállalhatatlanná vált remények, az illúziókká silányult várakozások számbavételét tekinti ebben a könyvben Végel morális és írói feladatának. Ehhez a feladathoz és vállalkozáshoz alakította ki a maga metaforákban gazdag, ér-

zékletes képeket megformáló beszédmódját, amelyben nem a grammatikáé, hanem a közléskényszeré a főszerep. Ebből következően Végel távol tartja magától az absztrakciókat, a látványos elméleteket, a korszerűnek tűnő szóhasználatot. Mert leleplezni akar, néven nevezni a múltat egykor fenntartó és életető hazugságokat, számvető gondolkodásra készíteni az emlékezetet. Az ilyen leleplezések felé az út a személyes irányából vezet. A megélt és átélt felől, a közvetlen tapasztalatok és élmények távlatából. Az otthon elvesztésének létezését veszélybe sodró tapasztalata éppen a leleplezés szándékának köszönve menekülhet meg az amúgy igencsak vonzó melankolikus nosztalgiazás veszélyétől.

Mi az, amit mindebből a kötet olvasója, a fordítást olvasó szerb olvasó észlelhet és megérthet?

A kilencvenes évek háborús történései, korábbi előítéleteket fel erősítve, többek között kitermelték az idegentől, a másiktól, a más-ként, főként más nyelven beszélőktől való idegenkedést és távolságtartást. Nemcsak virtuális határokat tettek valóságos (ország)határokká, hanem falakat is emeltek az ellenségnek vélt másikkal és idegen-nel szemben. A kisebbség, mássága folytán, mindig veszélyforrás volt a többség szemében. Ezt egy ideig, hangzatos és kevésbé hangzatos szólamokkal, leleplezni lehetett. Ám amikor a többségi nép önmagát veszélyben érezte, mert éppen nemzeti kérdését tartotta nemcsak megoldatlannak, hanem fenyegetettnek is, gyanakvása kiterjedt minden különbözőre, leginkább a különböző közvetlen szomszédra, nem a határon túlra, hanem a határon innenre, tehát a kisebbségre. A többség felfokozott türelmetlensége főként, bár nem kizárólag, a nemzeti kisebbségekre irányult, akiktől feltétlen lojalitást, kimondatlanul is lelkes hazafiságot várt el, és megkövetelte ennek szavakban és tettekben való nyomatékosítását is.

Végel László éppen erre, a kisebbségre erőszakos szervezetek útján is kiosztott megalázó szerepre nemhogy nem vállalkozott, hanem minden formában el is utasította. Hiszen személyes tapasztalatokra támaszkodó, emlékidéző, és ezáltal leleplező kritikus beszédmódja éppen az idegent, a másságot, a különbözőséget elfogadni és megérteni nem képes többségre irányul, a hivatalos, a félhivatalos és a mindennapokat átítató gyűlöletbeszédre, a hazugságok forrásaira, az örökösen gyanakvó tekintetekre és számonkérésekre. Egyszer megkérdezték Végeltől, mit tart az év eseményének. Akkor azt válaszolta, hogy a berlini fal lebontását. A szimbolikus gesztuson is túlmutató reménykeltő jelentést vélt felfedezni a falrombolásban. Ugyanakkor közvetlen környezetében éppen ellenkező előjelű történéseket kellett megtapasztalnia, a mindennemű falak felhúzásának fegyvercsörtetéssel és fegyver-

használattal nyomatékossított eseményeit. A látóhatár leszűkült, a távlatok elhomályosodtak, a morális ítélet esélye elveszett. Ám éppen ezen tapasztalatok ellenére, a falat építők és a falakat körömszakadtáig őrzőkkel és felügyelőkkel szemben alakította ki Végel esszéisztikusan emlékező, sok helyütt elégikus, de mindig kritikus beszédmódját, azt a nyelvet, amely igazmondásában kíméletlen ugyan, de nem a moralizáló próféta nyelve. Azé az íróé, aki tudja, hogy a kor nem múlhat el szókimondás nélkül, a szó kimondásának pedig ára van, és ha valóban író, akkor ezt az árat meg kell fizetni.

Végel László otthontalanságesszéiben azt mondta ki, hogy nincs az a magas ár, amit a magára sokat adó értelmiségi és író nem fizetne meg a szókimondás személyes szabadságáért. A kérdés valóban az, mit lát meg a hazátlan kisebbségi fájdalomból és szenvedéstörténeteiből a többség, a többség még könyvet is olvasó értelmiségi elitje? Nincs még recepciótörténete a szerb irodalmi életben Végel László esszékötetének, csak feltételezni lehet, hogy bár lesznek olvasói, mégis csend veszi majd körül, ha nem is vészjósló, de mindenképpen jól megtapasztalható (el)hallgatás. Mégpedig nem azért, mert valaki kint-ről, kívülről, az érdeklődő átutazó szemével tekintett a kilencvenes évek szerbiai értelmiségi és politikai történéseire, hanem közvetlenül és belülről, a résztvevő és átélő tekintetével. Ugyanazt látta és tapasztalta, amit a többség legtöbbször láthatott és tapasztalhatott, de mindent másként értelmezett, máshoz szólt hozzá, és másként ítélte. Van egy „másik Szerbia”, amely nem az eltérések és különbözőségek akár fegyveres eltüntetésére, hanem megértésére vállalkozik. Ez a „másik Szerbia” lehet Végel László könyvének olvasója.

Aki nemcsak azt ismerheti fel Végel szerb nyelven kiadott esszéiben, amit ő maga nem, vagy csak nagyon elvétve mondott, meg mond ki idegengyűlöletről és nacionalizmusról, ország- és értékvesztésről, dölyfös elzárkózásról és arrogáns provincializmusról, hanem azt is, hogy Végel László írói megszólalásának helyzete, a kisebbségi író és értelmiségi beszédszituációja bármennyire is veszélyeztetett igazmondásra és szókimondásra kivételesen alkalmas, mert nincs más választása az írónak, mint a múltra és jelenre egyformán irányuló számadás és leleplezés beszédmódja. Az otthontalan és hazátlan kisebbségi magyar író, aki ezenkívül még lokálpatrióta is, a nyelvben talál otthonra, az anyanyelvben, amit semmiképpen, semmilyen formában nem áruhat el. A fordítónak, Vickó Árpádnak éppen ezért volt nehéz feladata, hiszen egy olyan esszébeszédet kellett a csupán remélt szerb olvasó felé közvetítenie, amely nyelv a szerző számára léthelyzetéből következően utolsó mentsvár.

DISZKONTINUITÁS ÉS VERSBESZÉD

*Az Új Symposion homályos útja az avantgárdtól
a neoavantgárd és posztmodern felé*

I.

(*E*lkezdődik valami, amiről kevesen tudják, hogy mi is valójában) Ezerkilencszázhatvanöt január 15-én jelent meg az *Új Symposion* „művészeti-kritikai folyóirat” első évfolyamának első száma. A folyóirat előzményeiről ritkán, vagy alig esik szó. Pedig amit a folyóirat első számával bejelentett: a vajdasági magyar irodalom avantgárd, majd neoavantgárd, később meg posztmodernnek minősülő fordulatát, valójában már *folytatás* volt: az akkori *Iffúság* nevű hetilap kéthetenként megjelenő *Symposion* című kulturális és művészeti mellékletében megszólaló polemikus hangvétel – vagy ahogyan Sinkó Ervin mondta volt: „polemikus magatartás” – artikulálódott lapjain a „modernnek” változatos szitokszavaival megbélyegzett kihívó kezdeményezéssé.

Tehát az *Új Symposion* folyóirat indulása nem érhetett, nem is érte felkészületlenül a vajdasági és magyar irodalmi közvéleményt. Sokkal inkább a várakozás előzte meg, hiszen az irodalmi melléklet modernnek és avantgárdnak minősülő kihívó faltörése után arra kellett válaszolni, hogy hova tovább, merre, milyen irányba mozdítható el a mellékletben megütött, de fenntarthatóságát kételyekkel övező kritikus meg polemikus magatartás és hang. Számítani lehetett arra, hogy az irodalmi mellékletet jellemző kritikai hozzáállás megkeményedik, a hang felerősödik, az új, az addig ismeretlen és nem a kisebbségi irodalomértés szótárába tartozó fogalmak és szavak, szertartások és gesztusok még inkább elszaporodnak, és ezzel együtt új irodalmi megművészeti törekvések, beszédmódok, szándékok, vállalkozások tűnnek fel. A folyóirat az újságmellékletben meghirdetett új irodalmi és művészeti szótárt és beszédmódot folytatta, ugyanakkor el is tért tőle, amennyiben a folyóirattal a vajdasági magyar irodalom egy olyan korszakküszöbhez érkezett a hatvanas évek közepétől kezdődően, melynek történeti jelentősége több és nagyobb, mint amekkora jelentőséget

az irodalom- és művészettörténet általában a folyóirat-kezdeményezéseknek tulajdonít.

Már az első számtól kezdődően világossá vált, hogy a folyóirat két irányban tájékozódik. És ezzel ellentmond az irodalmi közvélemény várakozásának. Lapjain megszorodnak az irodalmi – szépirodalmi – és művészeti publikációk, mégpedig a nagyobb terjedelműek, amelyeknek a közlésére a melléklet nem volt igazán alkalmas. A folyóirat másik iránya a melléklet örökségeként kezelt polemikus magatartás megőrzése, de ezzel együtt az esszé, a kritikai tanulmány, az elemzés és a kommentár műfajainak előtérbe kerülése. A kritikáirásnak már nemcsak a hangvétele volt kihívás, hanem a tárgyválasztás, az eltérést, a különbözőséget hangsúlyozó, a filozófiát is számításba vevő kritikai diszkurzus.

A hatvanas évek közepén – jelentős mértékben az *Új Symposion* folyóirat lapjain, igazából csak ott – lejátszódik a jugoszláviai magyar irodalom „modern fordulata”, amit – Szajbély Mihály szavaival – „mindig is szokás volt sommásan avantgárdként jellemezni”. A modern és az avantgárd a hatvanas években a vajdasági magyar irodalomban, de a párizsi *Magyar Műhely* körét kivéve a teljes magyar irodalomban, szitokszónak számított, az ideológiai, sőt politikai megbélyegzés jól megfizethető változatának. Függetlenül ettől, a „modern fordulat” tényét már nem lehetett elvitatni és folyamatait sem visszafordítani. Különösen onnan kezdődően nem, amikor világossá és evidenssé vált, hogy ennek a modern, vagy valóban „sommásan” avantgárdnak nevezhető irodalomnak és fordulatának nemcsak a meglévő, mozdulatlanra merevített jugoszláviai magyar irodalmi értékrend megbolygatása és lebontása – másrésről a kritikus és polemikus magatartás – nyújtott fedezetet és igazolást, hanem a kortárs stílusirányokra és beszédmódokra való hivatkozás mellett a modernség, még inkább a „történeti avantgárd” hagyományvonulata is, legelőször természetesen a korai Kassák felfedezése, és ezzel együtt a magyar irodalmi avantgárd történetének, egyáltalán annak az irodalmi ténynek történeti bizonyíthatósága, hogy élt, létezett, volt magyar irodalmi avantgárd, amelynek feltárását és megértését is éppen a jelzett „modern fordulat” nemcsak lehetővé, hanem sürgető irodalomtörténeti és irodalomkritikai feladattá tette.

A sommásan avantgárdnak mondott „modern fordulat” szépirodalmi teljesítményei, valamint a történeti avantgárdnak mint hagyománynak, mégpedig élő tradíciónak a felfedezése stabilizálta a folyóirat helyzetét, megerősítette a vállalkozás irányait, és a folyóirat kritikai szótárát is egyre szélesebb (irodalmi) körökben ismerték meg, sőt

használták, ha nem is mindig elismerően. Ennek folytán az *Új Symposion*nak közvetlen kapcsolatai alakultak ki a magyar irodalom modern műhelyeivel és földalatti kezdeményezéseivel, Szentjóbý Tamás, Ajtony Árpád, főként azonban Erdély Miklós köreivel, majd a *Magyar Műhellyel*, de kapuk nyíltak Belgrád, Zágráb és Ljubljana felé is, könyvek és kéziratok érkeztek, meghívások beszélgetésekre és irodalmi rendezvényekre; sűrű levélváltások őrzik mostanáig e kapcsolatok emlékét.

Az *Új Symposion* költői és írói – a „modern fordulat” szereplői – a hatvanas évek közepén egyrészt a jelen irodalmi és művészeti mozgásait követték és alakították, másrészt saját jelenükbe integrálták a múlt azon irodalmi (és művészeti) értékeit, amelyekről a magyar irodalmi (és irodalomtörténeti) gondolkodás, az ún. „irodalmi fősodor” ideologizált ígésében megfeledkezni látszott, vagy éppenséggel minden értékét és jelentőségét elvitatta. Ezért nem meglepő, hogy a „modern fordulat” sokszor gúnyolódásra is alkalmat adó programjának szerves részét képezte, már az újságmellékletben is felismerhetően, a folyóiratban pedig hangsúlyosan a *hagyományértés* programja. Ezért állítható, hogy a hagyományként olvasott történeti avantgárd felfedezése, tisztelete és ápolása a „modern fordulatot” új korszaktudatként legitímálta. Elődökre hivatkozhatott, az elődök teljesítményére és tapasztalataira, anélkül, hogy korszerűségéből bármit is feladott volna. A folyóirat saját jelenébe építette a történeti avantgárd hagyományát, és éppen ezáltal vált képessé a kortárs irodalmi és művészeti hatások befogadására és mind a neoavantgárd, mind a posztmodern irányában való továbbgondolására.

Például Tolnai Ottó *Érzelmes tolvajok* című folytatásos regényében, amelynek első része a folyóirat első számában jelent meg. A regényhez Tolnai prólógust írt, amelyben közli, hogy semmiféle illúziói nincsenek az olvasóval kapcsolatban, majd megismétli az újságmelléklet első korszakának meghatározó gondolatát, miszerint „legfontosabb különbséget tenni” (T. O. kiemelése), például a regény és a folytatásos regény között, mondván, hogy „a folytatásos regény a legnehezebb műfajok egyike”, mert a folytatásos regény „optikai csalás, játék”, hiszen a folytatásost író regényíró úgy dolgozik a szövegen, hogy „annak egyik vége, sarka le van vágva, ki van kötve: *kész*”. Majd arról szól a Prológusban, hogy a készülő könyvről azért nem beszélhet, mert máris úgy érzi, „azok a körülmények, amelyek között érlelődött, és most íródik, jóval érdekesebbek, mint maga a könyv”. Majd ezzel a mondattal zárja a Prológust: „Engem máris a regény regénye érdekel: *bánt*” (T. O. kiemelése). Ezekből a szavakból könnyen kiol-

vasható a szövegszervező önreferenciális posztmodern beszédmód, de ezzel együtt a szöveg és a szöveg körülményeinek neoavantgárd jellegű szembeállítás. Az is, hogy a folytatásos regény a hagyományos regény ellenpontja, mert önmagát mint idegen szöveget tételezi, ami ki van kötve, tehát csak idézetként viszonyulhat az elkövetkező folytatáshoz, vagy éppen a folytatás megírásának körülményeihez. A történeti avantgárd tradíciójának megértése kilépés e tradíció keretéből, mert jelzi, hogy az avantgárdban kialakult poétikai – műfaji – normák és kánonok kimerültek, minnek következtében – e „megértés” következtében – bejelenthető egy új – neoavantgárdnak, némi megszorítással posztmodernnek vehető regény és irodalomszemlélet a kompozíciós elvvé emelt önidézet és önkomentár, valamint a szövegvilág önreferenciális fikcionalitásának jegyeivel. Ilyen szempontból a hatvanas évek közepén éppen megélt „modern fordulat” Tolnai Ottó regénykezdeményezésében magának ennek a beszédmódnak a problematikussá tétele. A regény együtt él saját problematikusságával, ahogyan az új művészet együtt él a művészet halálának kikezdehetetlen gondolatával.

Az új korszaktudat éppen ebben a belső megkérdettségben ad hírt magáról és a poétikai tapasztalat új horizontját nyitja meg az irodalmi diszkurzus, a regény mint szövegszervezés és beszédmód gyakorlatának. Ez az elmozdulás a modernitásnak a történeti avantgárdal megerősített kánonjától a hatvanas évek közepén még frivol kihívásnak tűnhetett fel csupán, most – utólagosan – az avantgárd utáni neoavantgárdnak megalapozása, ugyanakkor a modernitást „leváltó” posztmodernnek előrejelzése. Az *Érzelmes tolvajok* mint a neoavantgárd (és posztmodern) fordulat előtörténete Tolnai későbbi prózájából, a *Rovarház* című regényből, a *Prózák könyveiből* – vagyis prózáírásának „utótörténetéből” – érthető meg. A folytatásos regény ilyen értelemben „paradigmatikus mű” a poétikai és esztétikai tapasztalat határvonalán.

Más szempontból ugyan, de a hatvanas évek közepének úgyszintén „paradigmatikus műve” Végel László *Egy makró emlékiratai* című regénye. Folytatásos közlése a folyóiratban, majd könyv alakban való kiadása nagy port kavart, nem is annyira regénypoétikai megoldásaival, sokkal inkább világ- és létszemléletével, a létkérdések megfogalmazásával és felmutatásával az élő beszéd alulretorizált és alulstilizált alakzataiban. Naplószerű felépítésével a regénykánonon kívültre akar kerülni, mert nem akarja visszavonni a modern regény beszédmódját, hanem közvetlenségével, vallomásosságával, idézetformájú direkt közléseivel egy nemzedék művészet- és világszemlélete

nyelvi megelőzöttségének közérzeti protokollja kíván lenni. Paradigmatikussága mellett így lesz, már megjelenése pillanatában, viták és bírálatok célpontja, közben pedig kultikus könyv.

(Az első neoavantgárdnak minősülő lépés) 1970-ben jelent meg *1969* címen Böndör Pál, Fülöp Gábor, Kiss Jovák Ferenc, Tolnai Ottó közös versfüzete. A vékony kötet hagyományos alakú verseket és képverseket tartalmaz. Szürrealisztikus hangvételükkel a versek a történeti avantgárd előtt tisztelegnek, ugyanakkor a szövegformálás alakzataival a neoavantgárd felé nyitnak.

Érdeemes itt megjegyezni, hogy a neoavantgárd nem „leváltani” akarja a történetit, hanem alapvetően fenntartani. Ennyiben különbözik a modern és a posztmodern viszonylataitól. Ez a történeti különbség a neoavantgárd és a posztmodern között nem a teória, ellenkezőleg, a művészeti gyakorlat kérdése. Amely kérdésnek a megválaszolása egyformán befolyásolja mind a neoavantgárd, mind a posztmodern művészet és irodalom értelmezői gyakorlatát. A posztmodern művészeti eljárások azt állítják, hogy a modern többé nem írható, a neoavantgárd viszont azt, hogy a történeti avantgárd példaértékű, és ezért fenntartható.

A szürreális látásmód, valamint a képversek látványértéke egymásba ágyazódik a közös kötetben. A szürreális kép a felidézhetőséget problematizálja, a képvers a szavak és hangok együttesét. És ez így működik a történeti avantgárdban és a neoavantgárdban is. Azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy a neoavantgárd jóval többet épít az egyszerű gesztus és az esetlegesség látványának egybetartozására.

*kérjük e verset használat
után erős vízugarban le
öblíteni*

áll a versfüzet bal oldali lapján, a jobb oldalin pedig vízcsapot látunk, amelyből nagy O betűk vízugara ömlik. A két szöveg egymást értelmezi, ezért nem tekinthető a kép az írás illusztrációjának. Azért sem, mert a bal oldali szöveg a versszerűség minden jele nélkül csupán sorokra tördelve látszik versnek, a fürdőszobai vízcsap viszont csupán a betűalakokkal helyettesített vízugar folytán képversnek. A két szöveg egymásba ágyazottsága azt is jelzi, hogy itt egy másik szövegről, egy másik versről van szó. Az „e verset” közlés nem jelenti, nem is jelentheti „ezt a verset”, hiszen szövege nélkülöz minden versszerűséget . . . Ezáltal egy olyan poétikai alakzat keletkezik a két egymásba ékelt szöveg

nyomán, amely akár az egész kötetre vonatkoztatható, ezzel együtt a „művészet halálára”: a leöblítés a művészet leöblítéseként (is) értelmezhető. Más szóval: a művészettel együtt létezik a művészet halálának gondolata az avantgárdból a neoavantgárdba történő fordulat nyomán.

De a művészet halála egyben a művész (a szerző) halála is. Nem mellékes körülmény, hogy a közös kötetnek nincs tartalommutatója, ezért nem lehet tudni, ki a négy költő közül az egyes versszövegek és képversek szerzője. (Némi textológiai gyakorlattal megállapítható a versek szerzősége, de itt most éppen a „szerzőség” eltűnése fontos.) A szerző halála, majd a későbbi neoavantgárd gesztusok és akciók tartalmi meg tematikus, semmiképpen sem allegorikus vagy metaforikus alakzata lesz. A bécsi akcionizmus éppen erre a neoavantgárd gesztusra építette a közvetlen akció poétikáját. (L. Radnóti Sándor: Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?)

Érdeemes egy pillantást vetni Tolnai Ottó az *Új Symposion* nyolcadik számának címlapján közölt Az angyalok lázadása című versére. A címben az angyalok metafora könnyen megfejthető, nyilván a folyóirat és munkatársi köre helyzetére utal. Majd a verskezdő sorokban:

*Világoszöld ágai nőttek az agancsoknak is
És tényleg ravasz lett volna:
NŐNI.*

a nagybetűvel kiemelt igealak azt a hamarosan bekövetkező változást igyekszik visszatartani, amire majd hamarosan sor kerül, a folyóirat lassú átalakulását szokásos irodalmi folyóíráttá, „behajózását” az esztétizmusba, amelyben a neoavantgárd és később majd posztmodernnek minősülő vonulatok „csupán” publikációs teret kapnak, viszont a folyóirat egész szellemisége inkább etikai, semmint innovációs művészeti irányt vett. Ezt az újabb fordulatot jelzi Végel László nevezetes Beszélgetés a metlikai tölgyfák alatt című írása ugyanebben a számban. Végel indulatos esszéje a folytatásokban közölt *Egy makró emlékiratai* című regénye etikai tartásának védelmére íródott, és a folyóirat további számaiban egy belső vitának lett a kiindulópontja. A „sommásan” avantgárdrnak mondott folyóirat szellemiségének törésvonala ismerhető fel ebben, és némi (ön)jiróniával úgy fogalmazható meg, hogy a folyóirat egyik fele a művészet megőrzésére készül a társadalmi és történelmi elkötelezettség vonalán, a másik fele pedig a művészet halálának hirdetésével fenntartja a neoavantgárdrnak (majd posztmodernnek) minősülő tendenciákat, főként Tolnai Ottó költészetében, a képzőművészek jelenlétében és a magyarországi „földalatti” művészeti kezdeményezésekkel való kapcsolattartásban.

Figyeljük meg Tolnai már idézett versének következő sorait:

Mondom tavasz lett volna:

NŐNI.

*Végzetünkől süített kenyérillatú téglával
Építeni. IGEN, HA MINDJÁRT FERDÉN IS.*

De akkor még nem tudtunk homokra írni.

Piramisból csinálni csigát.

Mondjuk a kútból meg sapkát.

És a társasjátékok mágnespátkóit sem verte

Még akkor kisujjunkra a kovács.

NEM TUDTUK MILYEN FORRÓ A DÉLLEN LŐTT MADÁR.

Mert tényleg, milyen tavasz lett volna:

NŐNI, NŐNI.

A vers képszerűségében jól felismerhető Kassák hatása, nyilván nem függetlenül attól, hogy a folyóirat ezen számának utolsó oldalán Kassák ismert kalapos fényképe látható, alatta pedig Bécsből 1922. IV. 19-én kelt levele az *Út* embereinek. Az *Út* Vajdaságban, Újvidéken megjelenő avantgárd folyóirat volt a húszas években. Rendszeresen jelent meg, és egyes számai még ma is lappangnak, ha meg nem semmisültek. Az *Út* Kassákot követte, és szoros kapcsolatot tartott fenn a belgrádi, de főként a zágrábi avantgárd körökkel, leginkább azokkal, akiket az irodalomtörténet zenitizmus néven tart számon.

Az *Út* munkatársai később felnőttek. Felnőttkoruk messze esett az avantgárd kezdetektől. Kassáktól is. Az ő példájukra néz vissza Tolnai Ottó verse, amikor visszatartaná a növekedést. Ám a Kassák-levél közlése egyelőre a folyóirat (neo)avantgárd irányultságát is legitimálja: „Néhány fiatal ember a néhány fiatal ember mellett. Új erővel a művészetben, mint az élet egyetlen reális, mert önmagunkból kitermelt formáiban. Vallási, nemzeti és politikai leigázottság nélkül. Tradíciók fuvarozás (?) nélkül. És mégis hittel, és mégis tudatos és lázadó emberségünkkel a krejzlerájokba és jégvermekbe esett világban” – áll a Kassák-levélemben.

Nem múlhatott a véletlenül a levél közlése. És a Kassák-nyomok sem kerültek véletlenül Tolnai Ottó versébe.

(A folytatás nem a történet vége felé halad.) Egy hosszú idézet következik most: az elméleti keret és a történettel elmondott avantgárd (neoavantgárd és posztmodern) fordulat teoretikus indoklása. Az idézet értelmezése a fenti történetmondásban (is) felismerhető, ezért nem, vagy csak alig tartozik hozzá utólagos magyarázat. Íme tehát az idézet:

„Az avantgárd ars poeticák elutasítják a filozófia, mindenekelőtt a neokantiánus ihletésű filozófia által rájuk parancsolt korlátozásokat: nem engedik magukat kizárólag a nem-teoretikus és nem-praktikus tapasztalatok terepeként meghatározni, hanem a valóság megismerésének kivételezett modelljeként, az egyén és a társadalom hierarchizált szerkezetét felforgató tényezőként, a szociális és politikai agitáció tényleges eszközeként kívánják önmagukat felmutatni. A történelmi avantgárd öröksége a neo-avantgárdban is fennmarad, kevésbé totalizáló és kevésbé metafizikus szinten ugyan, de még mindig az esztétikának a hagyományos határokon kívüli robbanásának jegyében. Ez a robbanás jelenti például az esztétikai élmény számára hagyományosan kijelölt helyek: a koncertterem, a színház, a kiállítóterem, a múzeum, a könyv megtagadását is; egy sor olyan műveletet visznek végbe – mint a land art, a body art, az utcaszínház, a színházi munka mint »városnegyedbeli munka« –, amelyek a történelmi avantgárd forradalmi metafizikus ambícióihoz képest korlátozottabbnak tűnnek, de egyzersmind az aktuális tapasztalat konkrétabb közelébe is kerülnek. Nem várják többé azt, hogy a művészetet egy eljövendő forradalmi társadalom inaktuálissá teszi és megszünteti: megkísérlik ellenben most nyomban megteremteni a művészetnek mint kiteljesedett esztétikai ténynek a gyakorlatát. Ennek következtében a műalkotás alapszabályai alkatilag kétértelművé válnak: a mű nem törekszik olyanfajta megvalósulásra, amelynek jogán egy meghatározott értéktartományban (az esztétikai minőséggel felruházott tárgyak képzeletbeli múzeumában) helyet foglalhatna: sőt megvalósulása éppen abban áll, hogy kérdésessé teszi ezt a tartományt, áthágva, legalábbis pillanatnyilag, annak határait. E távlatban a műalkotás megítélésének egyik kritériuma, mégpedig kiemelt helyen, éppen az, hogy a mű képes-e vitathatóvá tenni önnön alaptörvényeit: mint közvetlen, s ez esetben gyakran kissé kezdetleges módon, mind pedig közvetve, mint például az irodalmi műfajok kifigurázása, az újraírás, az idézetek poétikája, mint az az eljárás, amely a fényképet nem formai hatások megvalósításának eszközeként használja, hanem annak egyszerű másolás-értelmében” (Gianni Vattimo: *A művészet halála vagy alkonya. Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó, Budapest, 1995. 15–16. o.).

Tisztázni kell végül az itt használt fogalmak tartalmát. Eközben rendkívül fontos a „klasszikus modern” és a „történelmi/történelmi avantgárd” megkülönböztetése. A klasszikus modern, a modern költészet tizenkilencedik századi kezdeteitől fogva a művészet fogalmának „tervszerű” beszűkítése. Walter Benjamin Baudelaire-kommen-

tárjai éppen erről a tervszerűségről szólnak. A szépségkultusz a művészet fogalmának tervszerű beszűkítésére építkezik. Úgyszintén a kiválasztottakhoz való szólás, valamint a kiválasztott-lét romantikus emlékezetének megőrzése a klasszikus modern lírai diszkurzusában. A beszűkítés egyúttal a művészetek közötti határok fenntartását, sőt megerősítését jelenti. Ezzel szemben a történeti avantgárd nyitott, igyekszik minél távolabbra látni, új és ismeretlen távlatokat megnyitni, felfedezni a távolságokat, eltüntetni a művészetek közötti határokat: gondoljunk Kassák „utazására” gyalogszerrel Európán át, és ennek az utazásnak költői megfogalmazására. A történeti avantgárdban is a kiválasztottság tudata és indulata munkál, ám itt a próféta kiválasztottsága, aki megkísérli „nyomban megteremteni a művészetnek mint kiteljesedett esztétikai ténynek a gyakorlatát”, nem az ironikusé, mint a klasszikus modernben.

Éppen e különbség mutatja meg, hogy a klasszikus modern eljuthatott egy olyan végpontra, amelyben már „kimerítette önmagát”. Hans Robert Jauss szerint erre 1965 körül került sor. Azokban az években tehát, amelyekben az *Új Symposion* fellépett és levált a modernségről, ezzel együtt a vajdasági magyar mint kisebbségi és a magyar mint (akkoriban) „irányított” modernitás irodalmáról. Semmiképpen sem állítható, hogy kidolgozott programja lett volna a folyóiratnak. Nem volt programja, így nem lehetett tudni, mit hoz, mit hozhat el a sommásan avantgárdnak mondott fordulat.

A fordulat sajátossága a történeti avantgárdnak mint örökségnek a felfedezése. Ezért az örökségért azonban meg kellett küzdeni. Nem volt adott. Csak művészi és szellemi teljesítménnyel volt kiküzdhető. Ezért nincs abban semmi programszerű, hogy az *Új Symposion* köre a neoavantgárd és (részben) a posztmodern jelzőivel identifikálható teljesítményei mindig a történeti avantgárd megismerései is egyúttal. Így maradt fenn „a történelmi avantgárd öröksége a neoavantgárdban”.

Ezért (is) mondható végül, hogy a posztmodern „levált” a modernről, míg a neoavantgárd fenntartotta a történeti avantgárdot. Ebből nyilván az is leszűrhető, hogy a történeti avantgárd, függetlenül attól, hogy múltbéli, tehát valóban történetinek mondható, nem merítette ki magát, és nem jutott végpontra. (Lásd ehhez: „Az avantgárd 1965 körüli lázadása viszont abból a tudatból táplálkozott, hogy egy olyan modernség végpontján áll, amely már kimerítette önmagát. Az újnak, aminek az immár klasszikus modernségről való leválásból kellett kifejlenie, még nem volt programszerűen egységképző alakja: csak abban volt egyetértés, mi az, ami elbúcsúztatandó, nem abban, mi lehetne a nyeresége egy posztmodern esztétikának.” Hans Robert Jauss:

Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika.
Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 216. o.)

Valóban, mi lehetne a nyeresége egy, a történeti avantgárd örökségére alapozó neoavantgárd esztétikának azonkívül, hogy esztétikai tapasztalatában a művészi teljesítmény és a „művészet halála vagy alkonya” szorososan fogják egymás kezét.

II.

(Szó és kép: „szókép”; „képszó”: a vizuális költészet, azaz a „képvers” kora) Lessing óta – Gadamer értelmezésében – „van velünk” a költészet – a szó művészete – és a képzőművészet – a kép művészete – megkülönböztetésének nem lanyhuló igénye. Rendszerező és rendszerbontó, teoretikus és kritikai kísérletek történtek a megkülönböztetés igényéből fakadó kérdés (és kérdések) hosszú távú megválaszolására. A válaszok természetesen helyzetfüggőek, vagyis nem mindig a feltett kérdésre válaszolnak, hanem a válaszoló (a válaszadó) történeti és elméleti „helyzetéből”, világlátásából, irodalom- és művészetszemléletéből következnek. Ettől még igazak is lehetnek.

Ugyanakkor a költészet (a szó művészete) és a képzőművészet egymástól független, de mindenkor egymásra tekintő története során bőven születtek olyan művek, amelyek felhasználták a „másik” művészet adottságait és lehetőségeit. Festményekre, szobrokra gyakran íródtak szavak és szövegek, legtöbbször idézetek ismert vagy kevésbé ismert munkákból. Ezek a „ráírások” – szavak, szövegek, idézetek – megbontották a festmény, a kép képi struktúráját, ám hozzá is járultak a kép vizuális struktúrájának kialakításához. A régiségből megőrzött tanulmányrajzok értelmező szövegei, irányt jelző szavai mára a képek (rajzok) szerves részévé váltak: már nem nagyon figyelünk a szavak jelentésére, sokkal inkább a szavak és szövegek helyére a festmények, rajzok, vázlatok vizuális jeleinek elrendezettségében és struktúrájában.

Másrészt a versnek, amióta legtöbbször a sorokra tördelt szöveget „látjuk” versnek, önmagában van „képisége”, mert éppen a „képi látás” különbözteti meg és választja el a prózától. Ily módon a vers „képe”, azaz „látványa” alapvetően befolyásolja a szövegek, szövegyüttesek műnemi, műfaji besorolását. A vers hangzásának – ritmusképének – is van vizuális élményt keltő hatása, hiszen a ritmust mindig is térbeli mozgásként érzékeljük: a ritmikus ismétlődés látványként, például hullámzásként rögzül a befogadás (és megértés) történeteiben. Nem véletlenül beszélünk versek ritmusképéről. És a rímnek is, akár a

sorvégi, akár a sorközépi rímnek, a tiszta rímnek vagy az asszonáncnak, azonkívül, hogy hanghatása van, van vizualitása is: sorokat zár le, és sorokat indít el. A rím mindig a vers(szöveg) térbeliségének határvonalán van: a vers terét vizuálisan zárja le. Ezért van oly fontos képi (képformáló) szerepe a versalakító sortördelésnek. E hatás alól az ún. szabadvers sem térhet ki. S még a prózavers sem mondhat le. Igaza van tehát Lengyel Balázsnak, amikor hangsúlyozza, hogy „a kép (a képi látás) a vers létrehozásának még ma is egyik legfontosabb költői eszköze” (*Ki találkozik önmagával?* Budapest, 2001. 60. o.). Ehhez nyugodtan hozzá lehet tenni, hogy a „képi látás” a vers olvasásának és megértésének is egyik fontos, ha nem is legfontosabb eszköze.

A szó és a kép, a kép és a szó az irodalom- és a művészetek történetében mindig is közel állt egymáshoz. Megkülönböztetésük talán éppen ezért ütközik nehézségekbe, és jelent mind a mai napig „velünk levő” kérdést.

A „képvers” viszont valami (egészen?) más. Ugyanis a képre írt szöveg, vagy a vers képeinek vizualitása nem bontja meg sem a képzőművészeti alkotást, sem a költői művet. A festményt és rajzot nem rejti el a „ráírt” szóegyüttes, ahogyan a verset (szövegét és jelentését) sem teszi látványossága „másodlagossá”. A képversben szó és kép nem így tekint egymásra. Vagyis a képvers nem a szimultaneitás mintája.

A képre írt szöveg mindvégig két közlésforma kapcsolata, különválasztásuk, ezzel együtt együvé tartozásuk és együttes hatásuk a megértést vezérli. Úgyszintén a vers és vizualitása, bármennyire is egybetartoznak a megértésben, könnyen megkülönböztethetők. A képversben viszont az elválasztás, a szó és a kép, a kép és a vers különválasztása magát a képverset, a képvers diszkurzusát semmisítené meg. A képvers lényegéhez tartozik tehát, hogy az összetett szó – kép és vers – a mű hatásában, a ráirányuló megértésműveletekben nem bontható elemeire, nem figyelhető, nem érthető meg külön a képvers képszerűsége és külön a versszerűsége. (Máskülönben a kép [festmény, rajz] és a hozzá tartozó [ráírt szöveg], a vers és vizualitása is csak „technikailag” választható külön. De különválasztható.)

A képvers a vizuális vagy konkrét költészet legelterjedtebb műfaja. Akár az is mondható: a vizuális költészet megjelenési formája. Összetett szó: kép és vers a kötőszó kiiktatásával. Ezért benne a kép mint képzőművészeti alkotás, mint vizualitás, és a szó, mint jelölés, mint „mondás” egybetartozik. Szétválasztásuk lényegének aláásása. Módszertanilag azonban megengedett értelmezési eljárás, amennyiben az értelmezés a képversben a kép és a szó „összeérését”, egymásban tükröződését tételezi, és nem a kép és vers különlétét ugyanazon

a helyen. Módszertanilag tehát csak úgy lehet a képversben különválasztani a képet és a verset, hogy ezáltal összetartozásuk mutatkozzék meg az egyszerűben, az adott képversben, a vizuális költészet ezen domináns műfajában.

Ha a vizuális költészetben a nyelv nem leíró, nem referenciális funkcióját tételezzük, sokkal inkább felhívó, rámutató, teremtő funkcióját, akkor a képvers, vagy választékosabb nevén a képköltemény egyik oldalról a nyelv leíró (referenciális) természetének visszavonása, egyenesen kiiktatása a műben, másik oldalról viszont a nyelv radikalizálása, minthogy benne a nyelvi megnyilatkozás (a mondás) és a cselekvés (a hatás) egybeesik. Ezért állítható, hogy a képvers a „mondás” allegorikus jelentésének és természetének elutasítása: a képvers nem valami mást mond, hanem önmagát mondja. A képvers az, ami rajta látható és olvasható, nem valami rajta kívülálló, másként nem mondható jelentés. Ennek megfelelően a képvers önreferencialitása egyenesen lényegét alapozza meg. Világot teremt, amely nem ismeri a rajta kívüli kint és bent, fent és lent dimenzióit. A képvers mindenképpen ki akar lépni a kétdimenziós képi elrendezettségéből. Ennek a kimozdulásnak a feltétele a szóra, a kimondás nélküli mondásra való ráutaltsága. A képvers nem mondható, nem szavalható, mégis szöveg, amint ahogy határait sem zárja le képkeret, ahogyan a festményét.

A képvers valamit megőrzött a vizualitásból, mert „látvány”, minek során szorosan kötődik a vers „látható képéhez”. De mit őrzött meg a vers(szerűség)ből? Versjellegét és versszerűségét a ritmusban, a ritmikus elrendezettségben őrzi meg, amely ritmus nem azonos a kép (fénykép, festmény, rajz) ritmikus térbeliségével. A verset hagyományosan a ritmikus beszéd egy fajtájának (Horváth János) tekintjük: a képversben a képversből éppen csak a ritmus maradt meg. Csakhogy ez is különbözik a nyelvi ritmustól, hiszen a képvers ritmusa szövegekből, szövegrészekből, szavakból, szószilánkokból a térben alakul ki, nem a nyelvi jelek sorozatos szerveződéséből és ismétlődéséből áll.

(Neoavantgárd és képvers) A hatvanas évek végén Tandori Dezső első *(Töredék Hamletnek)* és második *(Egy talált tárgy megtisztítása)* kötetével jelezve váltás következik be az újabb magyar költészet történetében. Ezt manapság minden történeti és kritikai szempont igazoltnak és bizonyítotttnak veszi. Függetlenül attól, hogy hogyan látja és miként értékeli a váltás tényét. Lengyel Balázs már idézett, 1972-ben készült írásában így beszél: „Mi történt itt a hatvanas évek végére? Mintha egy új avantgarde hullám csapott volna át a magyar lírán, a vers-struktúra annyira megváltozott. Mintha az a sokirányú és sokféle

törekvés az új költői specifikum megteremtésére, amely a líra felszíne alatt érlelődött, egyszerre ért volna be. Ady félavangardja és Kassák avantgardja, Füst személytelensége, József Attila nyelvmélyi és tudatmélyi felfedezései, Szabó Lőrinc szépségeszményt oldó »csúnya« verseszménye, Weöres minden lehetséges utat bejáró kísérletsora, Vas István eszközökben kételkedő prózaisága, Pilinszky szintaxist bontó életérzés összegezései, Nemes Nagy gondolatot hordozó, objektív képi motívum-világa, Nagy László ösztönt szabadító társításai, Juhász Ferenc partalan, dekoratív képhalmozása” (i. m. 68–69. o.).

Lengyel Balázs a váltás előzményeiről beszél, arról, hogy mennyi minden ért egybe a magyar költészetben a hatvanas és hetvenes évek fordulóján. Említést tesz még arról is, hogy a váltásba belejátszott a „világlíra” megismerése, „csaknem a lettristáktól a szemantikusokig”. A huszadik század első felének költői gyakorlatából, a világ költészetének megismeréséből alakult ki „a magyar líra mai – a hetvenes évek elején vagyunk – anyanyelve”, amit – szerinte – „ki így, a másik amúgy beszél”. A „ki így, a másik amúgy” példái itt most mellőzhetők, annál is inkább, mert ma már, harminc évvel később, a váltás irányait másként, más összefüggésben látjuk/láthatjuk. Lengyel Balázs megfigyeléseinek értéke nem az akkoriban felismert tendenciák nevének múlik – a nevek változnak –, hanem azon a kivételes kritikusi érzékenységen (és tisztességen), amely verseszményének viszonylagos hagyományossága ellenére észrevételi véle a váltás tényét.

De nem is ezért időztem Lengyel Balázs régi, de kötetben most (is?) közölt írásánál. Sokkal inkább azért, amit önnön kérdésére adott válaszában első mondatában jegyez meg, vagyis azt, hogy „mintha egy új avantgarde hullám csapott volna át a magyar lírán” (kiemelés B. J.) a hatvanas–hetvenes évek fordulóján. Persze nem részletezi, mi is ez az „új avantgarde hullám”, neveket, tendenciákat, szemléletet nem említ. Meg amerre a váltás utáni fejleményeket haladni látja, igencsak távol esnek az „új avantgarde” hullámcsapásainál.

Említettem már Gianni Vattimo gondolatát, miszerint „a történelmi avantgárd öröksége a neoavantgárdban” fennmarad. Többek között abban is – most a magyar irodalomértés történetéről beszélek –, hogy az „új avantgarde” hullámcsapásait is ideiglenesnek, megtermékenyítőnek, hatásosnak gondolják, ahogyan a magyar „történelmi avantgárdot” is értékelték. Nem vitatták el tőle tehát az irodalom történetében betöltött erjesztő szerepet, ám valós (irodalmi, esztétikai) értéket produkációjában nem ismertek fel. Csak Kassákot tekintették kivételnek, de őt is inkább kései munkái alapján, illetve annak alapján, ahogyan a kései munkák visszasugároztak a koraikra, nem utolsósorban meg kő-

kemény tartásának, vállalt és kidolgozott elveihez való következetes ragaszkodása folytán. Ilyennek látja Lengyel Balázs az „új avantgarde” hullámcspásáinak szerepét. Vagyis – ki nem mondott értékelése szerint – a történeti avantgárd öröksége a neoavantgárdban nemcsak folytatásként maradt fenn, hanem történeti szerepének megítélésében is. Nem kell ezért Lengyel Balázst kárhóztatni. Ellenkezőleg, tisztelni kell nem változó történeteszemléletét, ezzel együtt az új költészet, az új magyar lírai anyanyelv megértésére tett erőfeszítését egy, az avantgárdnak a korabeli magyar irodalomértésben amúgy is mellékesnek ítélt időszakában.

Mert a hatvanas évek közepétől kezdődően a magyar költészet történetében nemcsak az új avantgárd, vagy ahogyan mégis legtöbben mondják: a neoavantgárd múltékony hullámcspásái éreztetik hatásukat, hanem a neoavantgárd kifejezésformák folyóiratokban, könyvekben, hivatalos, félhivatalos vagy nem hivatalos kiadványokban, kiállítótermekben teret nyernek, és értéket termelnek.

Többek között a vajdasági magyar irodalomban is. Ezekben az években alakulnak ki a vajdasági – *kisebbségi* – magyar irodalomban a neoavantgárdnak mondható műtípusok és beszédmódok. Legközvetlenebbül az *Új Symposion* nevű folyóiratban. Már a folyóirat tipográfiája is elmozdulást mutat a hagyományos folyóirat-szerkesztéstől. Mérete is más: nagyobb a szokványos folyóiratméretnél, de kisebb az újság- vagy hetilapméretnél. Az oldalakon a legritkább esetben található folyamatos, összefüggő szövegfelületek. A szövegeket minduntalan beékelések, képek, rajzok, más szövegfélék szakítják meg. Minden folyóiratoldal külön technikai és szerkesztői megmunkálás – legtöbbször Maurits Ferenc festőművész munkájának – eredménye. A szövegekkel együtt így a folyóiratoldal is jelentéshordozó: egyszerre, egy időben olvasható és nézhető is. Ezek a beavatkozások a folyóiratoldalak elrendezésébe megnehezítik ugyan az olvasást, de az olvasásélményt teljesebbé is teszik. Ennek a törekvésnek az előzményeit a folyóirat szerkesztői Kassák folyóirataiban és ezek vajdasági „leányvállalatában”, az *Útban*, majd hasonló jellegű horvát és szlovén kiadványokban találhatták meg. A nyomdai megmunkálás ilyenformán a folyóirat szellemiségének, a folyóiratot írók gondolkodásának és közérzetének „tükré”. Mert az oldal megmunkálását „tükörnek” mondták volt. Régi jó nyomdász szakkifejezés.

Nem azt állítom, hogy a folyóirat tartalma mindig összhangban volt az oldalak tipográfiai megmunkálásával, de azt mindenképpen állítom, hogy az oldalak elrendezése a folyóirat gondolkodásmódját fejezte ki.

A folyóirat korai, 35. számában Ladik Katalin verseit, szövegeit vagy versszerű szövegeit közli. Képek beiktatásával, szavak és betűjelek különböző nagyságú kiemelésével, szavak, címek, verssorok át-helyezésével a hagyományos vers képességét forgatja fel, miközben persze a versek olvashatóságát nehezíti, ugyanakkor a versbe épített képességnek szán, ha nem is jelentéshordozó, de mindenképpen jelentésmódosító szerepet. A folyóirat oldalainak tipológiai megdolgozása így kerül közvetlen kapcsolatba a folyóirat-közleményekkel. Ez persze nem minden oldalon ilyen hatásos, de szépen példázza a folyóirat technikai szerkesztésének „rájátszását” a folyóirat szellemiségére.

A folyóirat első korszakában jó néhány képversként is érthető, értelmezhető oldal található.

Persze nem innen vezetett az út a folyóiratban az első számtól kezdődően megjelenő vizuális költészet műfajtypusai felé, de a folyóirat tipográfiai megmunkálása összhangban volt, sőt kezdeményezője az ilyen irányú törekvéseknek. Annál is inkább, mert az oldalak tipográfiai megmunkálásának szerepe lehet a vizuális költészetben érvényesülő szövegrombolásnak, annak, ahogyan a szövegből eltűnik a központozás, ahogyan felbomlanak a mondategységek, ahogyan előtérbe kerülnek a mondatmaradványok és a szószilánkok. Ha a tipográfiai szerkesztés beavatkozik a folyamatos szövegekbe, idegen szöveget, képet, vagy csupán eltúlzott méretű iniciálét iktatva a szövegbe, fekete vagy sötét vonalakat, akkor helyet biztosít az ilyen irányú önálló közzéadás számára is, megnyitva a kaput a vizualitás költői törekvései előtt. Ezen a kapun át lép be a neoavantgárdba Böndör Pál, Fülöp Gábor, Kiss Jovák Ferenc, Tolnai Ottó már emlegetett *1969* című tartalommutató nélküli közös kötete, amelyben a hagyományosan tördelt szabadversek mellett képversek láthatók/olvashatók. Azzal a különös belső ellentmondással, hogy a képversek közvetlenül idézik meg a történeti avantgárd képvers-kultúráját, míg a szöveges versek már a posztmodern, vagy ha úgy tetszik, a posztkonceptualista szövegformálás lehetőségeit idézik fel.

1971-ben *Térzene* címen költők és képzőművészek közös vállalkozásaként hasonló jellegű kötet jelenik meg Zentán. Mintha visszalépés volna az *1969* kihívásához képest: A képekre írt versszövegek vagy szövegtöredékek a képzőművészet régi gyakorlatára emlékeztetnek, valamint a szövegillusztrálás nem kevésbé hagyományos eljárásaira. Ez a visszalépés látszólagos: mert függetlenül a hagyományosnak mondható eljárásoktól megtörténik a szövegek képi feldolgozása, a szöveg folyamatosságának felbontása, a betűjelekkel való jelentésmódosító játék. Szöveg és kép úgy néznek a *Térzene* oldalain egymás-

ra, hogy helyenként lehetővé válik együttolvasásuk, ami nyilván az első nagyon fontos lépés a képvers poétikájának és gyakorlatának kidolgozása felé.

Két tapasztalat vonható le ezekből a kezdeményezésekből: a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején nemcsak a vajdasági magyar költők, hanem a képzőművészek is kihívást ismernek fel a vizuális költészet lehetőségeiben, másrészt pedig, hogy a képvers poétikájának kidolgozása még várat magára.

Néhány szót a képvers csak feltételes módban megfogalmazható poétikája előtt a vizuális költészet retorikájáról. A három retorikai alapl művelet: a bővítés, az elhagyás és a felcserélés szerepéről a képvers kidolgozásában. Furcsa talán, de úgy látszik, a képversnek inkább retorikája, mintsem poétikája van. Ez egyenesen abból következik, hogy a képvers mindig beavatkozás valamely jelentéses vagy jelentésmentes szövegbe. Mindenkor „szöveg a szövegben”. Szövegen nemcsak verbális szöveget értünk.

A képvers egyik példája lehet a tájba való beavatkozás, a táj átrendezése. A táj retorikai bővítése valami a tájhoz nem tartozó, vagy közvetlenül nem tartozó elemmel. Ezt Csernik Attila intervenciónak mondja – csak hogy minden retorikai művelet valójában intervenció (beavatkozás).

Más jellegű és más természetű az írott szövegbe való beavatkozás (intervenció). Ez legtöbbször vagy mindenkor (?) retorikai elhagyás, csökkentés, szűkítés . . . Első szinten az írott szöveg jelentésének visszavonása, második szinten a szöveg látványának átalakítása egymásra futtatott sorokkal, megtört, összegyűrt szövegfelületekkel. Ez az intervenció az írás elsődleges képi látását, a szöveg látványát, minden szövegnek a jelentéssel szembeni másodlagos tulajdonságát hozza előtérbe, és ezáltal ki is bővíti: a szöveg többé nem olvasható, de látható. Kérdés, hogy eltűnik-e valójában a kiiktatott szövegjelentés a szövegolvasás lehetőségének kiiktatásával, vagy csupán háttérbe szorul: nem olvasható többé, de léte nem szűnt meg. Rejtélyessé vált, titokzatossá, az értelem, az ész (az olvasás) számára közvetlenül elérhetetlenné. A szövegjelentés visszahelyezése az elsődleges káoszba, a gondolkodás és írás homályába.

Az íráson, a szövegen végrehajtott retorikai intervenciónak két változata figyelhető meg: ismert, sőt közismert szövegekbe, illetve ismeretlen, sőt jelentéktelen, mert jelentés nélküli szövegekbe való beavatkozás.

Két példa az elsőre. Tolnai Ottó „idill” a vezérkönyvből című képverse az *Új Symposion* 1974-ben megjelent 108. számából. A „vezérkönyv” itt módszertani utasítás első elemisták írástanításához. Nem

nyomatott, írógéppel írt szöveg. A szövegnek egy lapját a szerző labirintus alakúra metszette: egy különös vezérlőfelületet kapott ezáltal, továbbá a lap közepén fehér felületet, amit kézírással töltött ki. A gépírást és a kézírást szembesíti a lap. A gépírás könnyen olvasható, de a szabályos kivágással jelentéshiányos lett, megtört, összetört, eljelen-téktelenedett. Valószínűleg eredetileg is jelentéktelen volt. A megszer-zett szabad felületet nehezen olvasható kézírással tölti ki, a szerző verse, abban az írás- és beszédmódban, amelyben akkoriban a költő más ver-sei is születtek.

A vállalkozás különlegessége, hogy két írásmódot, a gépírást és a kézírást szembesíti, és ezáltal teszi hangsúlytalanná a szövegjelentést, és hangsúlyossá a képi látást. Két írásféléből készült képvers.

A második példa Fehér Kálmán *Kronológiák* címen közölt Petőfi-intervenciói szintén az *Új Symposion*-ban, az 1972-ben kiadott 92. számból. Fehér Kálmán akkoriban Petőfi-versekbe „avatkozott be”, verseket tört össze, Petőfi-szavakat bontott betűkre és hangokra, Petőfi-verssorokat helyezett át, nagyított ki, alakított át. Vagyis a Petőfi-olvasás egyik lehetséges gyakorlatát dolgozta ki. Azt kísérte meg bebizonyítani, hogy a költészet megértése nem csupán verbális, hanem vizuális is lehet. A megértés vizuális nyomait rögzítette. Azokban a képversekben is, amelyeket *Kronológiák* címszó alatt PetőfiÉRT/e-lem/és/ék címen az egyik kulcsszó, a demokrácia szót használva fel a képvers kidolgozásának eleméül. A *Papirtigris*, *Obelisk*, *Szigetek* a Szaturnusz-vonalon és *Lánc*, *lánc* címen közölt képversek a lehetséges minimumig vonják vissza a szójelentést, hogy ezáltal a képi jelen-tés felszabadulhasson, ám a jelentéses szövegtől – Petőfi költészetétől – való elszakadás nélkül. A képvers látványos eltávolodása – inter-venció – nem elszakadás a forrásszövegtől, hanem megértésének egyik lehetősége.

A képvers két reprezentatív megjelenése a Vajdaságban:

1. *Képköltemény*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1970 /1975/ Ács József előszavával. A kiadvány címe a címlapon és a belső oldalakon megismételve „haladvány” eredménye, így: *kép költemény képkölte-mény*. A cím elrendezése jelzésértékű. A kiadvány mintha a *Térzene* folytatása lenne magasabb színvonalon. Azzal a különbséggel, hogy ez elsősorban képzőművészek vállalkozása. A szerzők – Ács József, Baráth Ferenc, Benes József, Bíró Miklós, Böndör Pál, Csernik Atti-la, Kapitány László, Markulik József, Maurits Ferenc, Petrik Pál, Petrik Tibor, Torok Sándor – között egyetlen költő található, Böndör Pál, és Maurits Ferenc is adott ki versesköteteket.

Két fontos tényt kell kiemelni: az, hogy a kiadványban zömével képzőművészek szerepelnek, azt jelzi számunkra, hogy a képvers iránt, függetlenül a korai kezdeményezésektől, elsősorban a festők, grafikusok érdeklődnek. Másodsorban arra kell rámutatni, hogy a képzőművészek a kép és a vers találkozását illusztratív egybejátszásnak tekintik. Erről beszél a kiadvány felbontott címe. De ezt mutatják a kötetben közölt képversek is. Ezek nem illusztrációk természetesen, hanem a kép és a vers különböző eszköztárából született önértékkel rendelkező munkák.

Eldöntetlen, és talán eldöntetlenül is kell hagyni a kérdést, hogy a *Képköltemény* lapjai képversek vagy sem. Annyi azonban bizonyos, hogy az új avantgárd hulláma a költők mellett a festőkön is átcsapott.

2. Csernik Attila: *Text*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1985. A kötethez Sebők Zoltán írt előszót, a fedőlap, a könyv alakja és tipográfiai megmunkálása a szerző munkája. Csernik Attila is a képzőművészet, elsősorban a tipográfia irányából jutott el a képversig, és más neovantgárd kifejezésformáig. Tőle azonban az első pillanattól kezdve távol áll az illusztratív szándék vagy jelleg. A szöveget alakító, lebontó és robbantó, a betűt több formában is kiemelő képvers Csernik Attila művészetének alapműfaja.

Kérdés, hogy milyen irányba folytatódik, ha folytatható a szó és a kép egyidejűsége, vagy egyszerűen továbbra is velünk van a szó és a kép, mint megannyi más megoldatlansága történeti és poétikai gondolkodásunknak.

PEREMVIDÉKI NOVELLA(ÍRÁS)

Az „irodalomalapító” Szenteleky Kornél egy évvel a *Kalangya* nevű folyóirat indulása után 1933-ban *Ákácok alatt* címen két-kötetes novellaantológiát szerkeszt. A kiadványban huszonhat szerző valamennyivel több írása szerepel. Közülük sokról megfélekedzett már az irodalmi emlékezet, nagyobb részét a kötetben közölt írásokról is. Több évtized múltán nem igazán felemelő olvasóélmény a kötet újraolvasása. Még Szentelekynek a kötetével azonos című, sokat idézett, még többször emlegetett, és a helyi színek elméletét polemikus éllel megfogalmazó előszava sem tartalmaz sok tartós gondolatot. Ebből következik, hogy az antológiának fontos irodalomtörténeti és kevésbé fontos irodalmi és hatástörténeti szerepe van. Leginkább abban, hogy Szenteleky az *Ákácok alatt* antológiával a novellát üti a vajdasági magyar irodalom (akkori) vezérműfajává. Függetlenül attól, hogy az antológiát megelőzően, de nyilván az utána következő években is, többen írtak verset, mint prózát. A vajdasági magyar irodalom versantológiája is korábban jelent meg, mint a novellaantológia. A *Kéve* címet viselte, 1928-ban adták ki Csuka Zoltán szerkesztésében. Ennek párdarabja a modern szerb költészetet bemutató, ugyanakkor megjelenő *Bazsalikom* című versgyűjtemény. Azt mondhatnánk ennek alapján, hogy az első világháború után lassan, viták és sorra elvetélt intézményesítési kezdeményezések nyomán formálódó vajdasági magyar irodalom önszerveződése a vers(írás) irányából indult. És nem tévednénk. Annak azonban, hogy mégsem a vers, hanem éppen a novella vált a harmincas évek – a „hosszú harmincas évek” – vezérműfajává a vajdasági magyar irodalomban, aligha lehet meggyőző genológiai vagy poétikai magyarázatát lelni, sokkal inkább található irodalomszociológiai magyarázata.

Az antológiát Szenteleky „egységesnek” tervezi: „valami közös lelket kellene ebben a könyvben teremteni”, írja az előszóban. Nehéz azonban szerinte ezt az „egységes szellemet” megtalálni, mert, miként írja: „elszórva élünk majdnem húszezer négyzetkilométeren”, és így „nem fejlődhetett ki sem egység, sem harcias ellentét”. Ezenkívül

„nincsenek közös művészi elveink” sem. Azt állítja, hogy ebből következően „itt főleg külső hatásokról, a környezet hatásáról lehet szó, s ezért az egyedül elképzelhető egységet is ebben az irányban kell keresnünk”. „Külső hatásokról”, a „környezet hatásáról” beszél, ezek teremthetik meg szerinte első szinten egy antológia, most éppen a novellaantológia, majd valamelyik következő szinten az irodalom, pontosabban a kisebbségi irodalom létezéséhez és sikeréhez nélkülözhetetlen egységét. Evégett tér vissza Taine-hez, Taine milióelméletéhez. S innen eredezteti a helyi színek elvét, azt az elvet, amely létrehozhatja szerinte a kisebbségi írók és az írott szó egységét. Taine elméletének összetevői közül elhagyja a „fajit”, mert szerinte itt „többen vannak az indogermán magyarok, mint a turániak”, számításba veszi viszont a „környezetet”: „egyedül a környezet hatását vizsgálhatjuk, a természet, a kultúra, a társadalmi viszonyok hatását az emberre. Ebben a hatásban keressük az egységet”, írja az antológia előszavában.

Így jut el a helyi színek kritikai és szerkesztői igényének bejelentéséig. A bejelentéshez azonban nyomban védekező magyarázatot is fűz: „Az első az, hogy a sokat emlegetett couleur locale-t nem szabad szó szerint értelmezni. Nem az a fontos, hogy a történet Bácskában vagy a Bánátban játszódik le, hogy a környezet színei megfeleljenek az idevaló táj színeinek. A szellem a fontos.” Nehéz, természetesen, nem „szó szerint értelmezni” a helyi színeket, nem is nagyon sikerül az antológia szerzőinek elkerülni a szó szerinti értelmezést. Ugyanakkor nehéz is védekezni e szó szerintiség ellen, hiszen éppen ez, a helyi színek szó szerinti értelmezése fojtja nemcsak a Bácskában és a Bánátban az irodalmi kritika torkára a szót. Például Szirmai Károlyéra, aki Szenteleky hamarosan bekövetkező halála után a *Kalangyát* szerkeszti majd, és szerkesztőként meg kritikusként is, igencsak meggyűlik a baja a helyi színek szó szerinti értelmezőivel, akik a helyi színek szellemének – „a szellem a fontos” – nevében követelnek helyet a folyóiratban és az irodalomban a provinciálisnak és a banálisnak. Szirmai Károly, aki a vajdasági magyar irodalom legjobb novelláit és elbeszéléseit írta, persze többen is írtak errefelé legjobb novellát és elbeszélést, nem szerepel az antológiában, csak a neve van ott a tartalommutató végén, és csillag alatt az a megjegyzés, hogy „összegyűjtött elbeszélései a Kalangya Könyvtár második kötetében jelennek meg”. Nem lehet tudni, hogy valóban ezért maradt-e ki Szirmai Szenteleky ákácfaí alól, vagy éppen azért, mert nem akart beleegyezni, se belesimulni az irodalomalapító irodalmi programjába.

Fontos azonban megjegyezni, hogy éppen a helyi színek programjának megfogalmazásával tehetta Szenteleky a novellát a vajdasági

magyar irodalom vezető műfajává, mert éppen a novella tematikus rendje és formája nyújtott számára, és szerinte az irodalom számára is, lehetőséget a program teljesítéséhez. Legfőképpen persze a magyar anekdotikus novellahagyományra támaszkodva. Ezt lehetett választani a helyi színek programjához irodalmi tradíciónak. S az *Ákácok alatt* legtöbb írója élt is ezzel a hagyománnyal, főként annak népi-paraszti irányával. Amihez Szenteleky előszava is kedvet csinálhatott, hiszen itt arról beszél, hogy „városainkba benyomul a tanya, a falu”, meg hogy nincs, ami innen a „vidéki levegő”-t kiszorítaná. Szenteleky arról is szól, Julien Benda az írástudók felelősségét emlegető nevezetes könyvére hivatkozva, hogy „az írói elhivatottság nemcsak művészi kérdés már, hanem erkölcsi is. Aki ma ír, az felelőségének tudatában is írjon, írásainak legyen hite, célja és építő ereje”. A helyi színek programját szó szerint értelmezők ezeket a szavakat akár a programhoz tartozó használati utasításnak is vehették.

De fontos támogatást kaphatott a novellaforma jelentőségének kiemeléséhez Szenteleky az első világháborút megelőző évek, a 19–20. század fordulóján kialakult gazdag magyar novellairódomtól is, különösképpen annak az egzotikumot, az angol rövidtörténet-írókéval szinte egy időben felfedező szárnyától. A Zombor és környéke „egzotikumát” író Papp Dánielben, ha ismerték, akár ősüket is tisztelheték a vidéki levegővel átítatott helyi színek szó szerinti értelmezői és élharcosai. Herceg János jól ismerte Papp Dániel rejtélyes világát, de hát éppen ő volt az, aki legjobb prózáiban kiszellőztette a helyi színekből a provinciálist és banálist.

Nem csupán Szenteleky Kornél szándéka, hanem a magyar anekdotikus és egzotikus novellahagyomány a helyi színek programjával társulva tette a harmincas években vezető műfajjá irodalmunkban a novellát. Ezt erősíti meg az a nem elhanyagolható körülmény is, ami-re Szenteleky előszava hívja fel a figyelmet: „Jóformán egyedül elég fejlett sajtónk vállán nyugszik általános kultúránk ügye.” Nincsenek működőképes intézményei a vajdasági magyar irodalomnak, a könyvkiadás épphogy létesül, az *Ákácok alatt* a tizenkét kötetet megélt Jugoszláviai Magyar Könyvtár sorozat negyedik és ötödik füzeté, a *Kalangya* több sikertelen próbálkozás után épphogy megszületett . . . Maradt az „elég fejlett sajtó”. A sajtó pedig rövid írást igényel, ezenkívül érdekeset és olvasmányost. Anekdotikus és egzotikus novellát a helyi színek jegyében. A novella vezető szerepe e kedvezőtlennek látszó körülmény által is erősödik.

Az elkövetkező évtizedekben, többszörösen megváltozott körülmények között sem veszíti el vezető szerepét a novella. Nyilván an-

nak is köszönhetően, hogy jelentős prózai életművet a vajdasági magyar irodalomban inkább novella- mint regényírók teremtettek. Elsőként Szirmai Károly, aztán Majtényi Mihály, aki persze fontos regényeket is írt, meg Herceg János, aki néhány jelentős regény mellett gazdag novellavilágot hagyott maga után. Összegyűjtött novellái három vaskos kötetben jelentek meg. Életének utolsó évtizedében, már az összegyűjtött novellák után szinte hétről hétre közölt, s akkor is a sajtó igényeinek megfelelő rövid, ám az anekdotikus novellahagyománytól már messzire, Krúdy Gyula emlékvilágához pedig közelre került prózát, novellát, történeteket és emlékszilánkokat, melyeknek begyűjtése még talán el sem kezdődött. Herceg is, Majtényi is, eltérően Szirmaitól, aki mindig a „saját” hangján szólalt meg, az avantgárd próza, a hatalmas erejű Kekez Tuna és a kokain felől érkezett a Szenteleky-féle helyi színek világába, s onnan csak később, s akkor sem végérvényesen tudott az egyik is és a másik is elszakadni. Novelláirói életművük azt bizonyítja, hogy a Szenteleky által az *Ákácok alatt* bejelentett „novellaprogram”, többszörös átalakulása és a „vidéki levegő” felől érkező dilettánsok kisajátító támadásai ellenére is, életképesnek bizonyult, sőt a később született novelláírók, Németh István, majd Gion Nándor is, magas színvonalon tartották fenn.

Különös irodalomtörténeti paradoxon vagy ambivalencia, hogy a vajdasági magyar novelláírás „saját” hagyománya egy olyan antológiában konstituálódott, melynek ma már csak néhány darabját érdemes újraolvasni. Ezekon kívül meg annak az írónak a novelláit, Szirmai Károlyét, aki a szerkesztő és a kiadó „takarékoskodása” (?) miatt kimaradt a válogatásból. Azért van ez így, mert az *Ákácok alatt* nem volt igazából antológia. Egy születőfélben lévő kisebbségi irodalom „seregszemléje” volt, mellesleg pedig a születő (kisebbségi) irodalom alakulásirányát jó időre meghatározó program meghirdetése. Szenteleky sem nevezte antológiának. A két kötet alcímében csak annyi áll, hogy Délszlávországi magyar írók novellái.

Igazi, értékmérő és a maga idejében mértékadó novellaantológia *Különös ajándék* címen Bori Imre, Juhász Géza és Szeli István válogatásában több mint négy évtizeddel később, 1975-ben jelenik meg. Ugyanez a kötet szerb nyelven is hozzáférhető (*Neobični poklon*. Matica srpska, Novi Sad, 1983). A kötet fűlszövege szerint „a *Különös ajándék* irodalmunk új korszakát jelzi”, és a vajdasági magyar novelláírás „egészéről” kíván „képet adni”. Az *Ákácok alatt* szerkesztője valóban „seregszemlét” tartott a kor, a harmincas évek novelláírása felett, s csak kereste az irodalom „egységét”, az új gyűjtemény szerkesztői harminc év bő terméséből valóban válogathattak, és válogatá-

sukkal egy egész korszakot mutathattak fel nemzedékek és irodalmi irányok változatosságában. Szenteleky csak tervezhetett, az évtizedekkel későbbi gyűjtemény válogatói már megállapíthattak. Ha Szenteleky a novellát a vajdasági magyar irodalom vezérműfajává üthette, a *Különös ajándék* válogatói már a változatlanul vezetőnek tekinthető műfaj kibontakozását mutathatták meg. És megmutathatták azt is, hogy Szenteleky nem tévedett, amikor az irodalom, természetesen az éppen létesülő kisebbségi magyar irodalom jövőképét és műfaji elrendeződését a novellára kiosztott vezető szerepben érzékelté. Időközben fontos regényeket írtak, mások mellett a novellairók is, vagy éppen ők, jelentős és máig emlékezetes versek, verskötetek jelentek meg, de a novella helye a vajdasági magyar irodalom műfaji hierarchiájában mit sem változott. Ha a harmincas és az azokat megelőző években a novellát a kulturális körülmények, az intézmények hiánya, a viszonylag fejlett sajtó igényei állították a műfajok élére, a hetvenes évek közepére már sokkal inkább a poétikai és műfajelméleti szempontok s a vajdasági mint kisebbségi magyar irodalom önismertete. Ezek keretében pedig a helyi színek elméletének, de főként a miliőelmélet kritériumainak ha nem is következetes elvetése, de bírálata és problematizálása mindenképpen. Az anekdotikus novellahagyomány azonban annak ellenére is tovább él, hogy erőre kap a lirizált novella, a lélektani novella, sőt a reflexiós elbeszélés is. Meg hogy a narratív eljárások és beszédmódok az utómodern jegyeit mutathatják fel. Ezek a szembetűnő változások akkor is felismerhetők, ha a két novellagyűjteménynek vannak közös szerzői: Herceg János és Majtényi Mihály. És van abban valami jelképes, hogy a *Különös ajándék* élén a Szenteleky-féle gyűjteményből, most teljesen mellékes mi okból, kimaradt Szirmai Károly elbeszélései állnak. A helyzet jelképességéből semmit sem von le az a tény, hogy a *Különös ajándék* tizennégy szerzője között Szirmai született legkorábban. Az *Ákácok alatt* szerkesztője az írók nevének betűrendjét követve állította össze a két kötetet, míg a későbbi gyűjtemény szerkesztői az írók születésének időrendjét követik. A két szerkesztői eljárás közül, antológiákról lévén szó, az utóbbi a gyakori, a betűrendes mutató nem igazán antológiába való. De a közöttük lévő különbség a szerkesztés és a megjelenés ideje, az irodalmi szituációk közötti különbséget is jelzi. Szenteleky antológiájával irodalmat alapít, műfajt tesz kitüntetetté, tehát alakulástörténetet még nem mutathat fel, fejlődési ívet még nem rajzolhat meg. A későbbi antológia azonban már történeti perspektívába állíthatja a vajdasági magyar irodalom novellairását, megrajzolhatja fejlődésívét, meghatározhatja értékrendjét.

Keveset tudunk az *Ákácok alatt*, és szintén keveset a *Különös ajándék* befogadástörténetéről. Annál többet azonban az *Ákácok alatt*ban meghirdetett elméletről. Bori Imre jegyzi meg irodalomtörténetében, hogy az antológia a couleur locale „elméleti alapvetése”, a kiválasztott novellák pedig az elmélet „szemléltető igazolását” adják. Éppen ezért váltott ki vitát, akadt támogatókra és ellenfelekre is természetesen. Az akkor megkezdett vita nyomai a vajdasági magyar kritikai és polemikus irodalomban napjainkig felismerhetők. Az elmélet legteljesebb bemutatását Utasi Csaba *Kalangya-monográfiája* tartalmazza. A *Különös ajándék*nak nem volt, nem is lehetett ilyen hosszsan tartó visszhangja. Csak az antológiáknak rendre kijáró észrevételek hangzottak el, az olyanok, hogy ki hiányzik belőle, és aki belekerült, miért éppen ezzel, és miért nem valamely másik munkájával. Pedig érdemes lett volna jobban odafigyelni rá, hiszen a vajdasági magyar irodalom vezető irodalmi műfajának egy korszakát zárja le. Szándéka szerint korszaknyitást is jelöl, de azokról a hatvanas évek végén és a hetvenes években sorra kerülő irodalmi változásokról, amelyek a vajdasági magyar irodalmat és benne a novellaírást a későmodern, majd az utómodern hatásai felé nyitják meg, már nem számolhatott be. Azért sem, mert a korszaknyitást jelölő novellák, Brasnyó István, Gion Nándor, Gobby Fehér Gyula írásai inkább hagyományörzők, mint újítók. Végel László, Domonkos István, Tolnai Ottó akkorra már alakuló novellaírássáról a *Különös ajándék* még nem ad hírt. A *Különös ajándék* után következő korszakot már egy másik gyűjteménynek kellene bemutatnia.

Részben erre vállalkozott a mostani, Lovas Ildikó írásának címét kölcsönvevő, a múlt század utolsó évtizedének vajdasági magyar novellaírást bemutató gyűjtemény Vickó Árpád fordításában. Vickó Árpád nem irodalomtörténész és nem irodalomkritikus, hanem műfordító, aki természetesen a kiadó munkatársainak segítségével másképpen nyúlt hozzá a vajdasági magyar novellához, mint Szenteleky, aki irodalmat alapított, vagy a három irodalomtörténész, akik a novellát és a novellaírást történeti távlatba állították. A *Különös ajándék* szerb nyelvű kiadása annak idején azért (is) maradhatott viszonylag visszhangtalan, mert a vajdasági magyar novellaírás önreprezentációja volt, amely nem vagy csak alig válhatott felismerhetővé a szerb olvasó számára. Belső maradt, függetlenül attól, hogy idegen nyelven is megjelent. Vickó Árpád műfordítóként annak esélyét teremtette meg önmaga és a vajdasági magyar novellisták számára, hogy túllépve korlátozó önreprezentációs határaikat, visszhangra a szerb kultúrában találjanak. Az antológia tehát nem fest pontos képet a vajdasági magyar novella mai állásáról, mert nem ez a szándék vezérli. Viszont pontos

képet ad arról, hogy ez a novellairódalom a fordítás nyelvén miként érintkezhet és kapcsolódhat a szerb kultúra, ezen belül a mai szerb novellairás irányaihoz. Persze sohasem lehet egészen otthon a szerb kultúrában, mert fordításban is idegen kultúra marad. Viszont éppen ezért kerülhet, másikként és idegenként, a befogadó kultúrával dialogikus helyzetbe. Ennek a kultúraközi dialógusnak teremtett feltételeket az antológia, amelynek válogatására persze meg lehet tenni az antológiai esetében szokásos észrevételeket. Érdeemes eközben rámutatni, hogy Herceg János mindhárom emlegetett antológia szerzője, hogy Németh István és Brasnyó István a *Különös ajándék*ban és itt is szerepel. Fontos, hogy a korábbiakhoz képest a válogatás és Vickó Árpád fordítása távol áll minden kanonizációs szándéktól. Szenteleky Kornél kanonizációra készítette fel a vajdasági magyar novellairást, a *Különös ajándék* a kanonizált vajdasági magyar novellát mutatta meg, az új szerb nyelvű antológia pedig a novellairás mellett a fordításról és a fordíthatóságról (is) szól. Ennek körülményei és feltételei részben a szerb irodalom felől érkeznek, és a fordító tárja fel őket. Vickó Árpád fordításának értéke nem azon múlik, hogy kit és a legjobbat fordította-e, ez különben is a válogatókon múlt, hanem azon, hogy amit lefordított, és ahogyan lefordította, dialogikus kapcsolatba került-e a befogadó kultúrával és irodalommal.

Nem kuriózuma az új novellaantológiának, hogy Herceg János, akinek írásával indul ez a kötet, 1993-ban keletkezett novellájában újra feltűnik a novellahős Kekez Tuna, aki korai írásainak szintén hőse volt, és hőse a Szenteleky válogatta *Ákácok alatt*ban közölt két elbeszélése közül az elsőnek, a Kekez Tuna lakodalma címűnek. Azért nem tekinthető ez kuriózumnak vagy éppen véletlen egybeesésnek, mert a novella szívós és tartós műfaj, változásokra és átalakulásokra alig, vagy egyáltalán nem alkalmas. Amint valami kanonizált formájában megváltozik, már nem is novella a szó szoros értelmében. Bölcs novellatörténetek és novellaelméletek figyelmeztetnek erre, többek között Jelezar Meletyinszkijé is. A hosszú története ellenére is alapjaiban véve változatlan műfaj, amióta Szenteleky Kornél a vajdasági magyar irodalom vezérműfajává avatta, nem vált meg kitüntetett helyétől, amit jelképesen, de az elmélet és a kritika nyelvére is lefordíthatóan bizonyít Kekez Tuna hét évtizednyi múlt homályából való visszatérése a jelenbe.

A KALANGYA VÉGE

Ezerkilencszáznegyvennégy a *Kalangya* megjelenésének utolsó éve, a XIII. évfolyam. Júliusig folyamatosan hét száma jelenik meg, majd egy hónap kihagyással szeptemberben az utolsó folyóirat-szám – Utsai Csaba adata szerint – „mindössze harminc oldalon”. A „délvidéki irodalmi és művészeti folyóiratot” ekkor, miként a háború egész ideje alatt, Herceg János szerkeszti. Címlapján azt is feltünteti, hogy a *Kalangya* „Szenteleky Kornél és Csuka Zoltán alapítása”, talán nem véletlenül, hiszen Herceg irodalomszemlélete alapjaiban Szenteleky regionalizmuselméletére támaszkodik, és ez jól látszik a folyóirat lapjain, Csuka Zoltán pedig hathatósan támogatja a folyóiratot, hiszen az impresszum őt jelöli meg „a központi ügykezelés vezetőjé”-nek.

Utsai Csaba pontos megfigyelése szerint Herceg János a *Kalangya* szerkesztőjeként „feltétlen híve volt a regionalizmusnak”, aminek az a magyarázata, hogy ezáltal tudott „válaszfalat húzni irodalmunk” és a háborús évekre olyannyira jellemző „szédelő mélymagyarkodás” közé. „Minél következetesebben törekedett a lokális jelleg érvényesítésére, írja Utsai Csaba, annál inkább csökkent a *Kalangya* esztétikai színvonala, de egyidejűleg folyamatosan csökkent a magyar sovinizmus mérgező hatása is a lapra, úgyannyira, hogy idővel viszonylag független szigetté válhatott a folyóirat, mely nem élve vissza többségi helyzetével, Vajdaság ügyét kívánta szolgálni.”

Erről, a folyóirat szerkesztésében megmutatkozó „viszonylag független sziget”-ről kívánok itt most néhány szót szólni. Mégpedig nem a *Kalangya* Herceg szerkesztette háborús évfolyamainak egészét vizsgálva, hanem afféle mikroelemzéssel egyetlen szám példáján mutatva meg, hogyan érvényesül a regionalizmus, a lokális, a „helyi színek” elve a folyóirat közleményeiben, az írások szerkesztői elrendezésében, az új és a régi anyagok megválasztásában.

Nem találomra és nem véletlenül választottam e rövid mikroelemzés tárgyának a *Kalangya* 1944. február 15-én kiadott, a XIII. évfoly-

lyam 2. számát, amely címlapján Ady közismert fényképét közli, jelezve, hogy a februári szám akár Ady-számnak is tekinthető, holott nem csak, sőt terjedelmének alig egynegyedében összpontosít Adyra, tartalmának további részében éppen az emlegetett regionalizmus és lokális elvét hirdeti szinte minden közleményében.

Az Ady-válogatás közlésének ürügyéül Ady halálának huszonötödik évfordulója szolgált, és erről A halhatatlan Ady Endre címen bevezető írást közlő Herceg János említést is tesz, mondván: „Ma, halála után huszonöt esztendővel, tapasztalhatjuk, hogy a magyarok elfogadták Ady Endrét. Nagyságát, költészetének szokatlan ragyogását elismerik a mélyen és magasán élők egyaránt.” Bár hozzáteszi, hogy „ez az elismerés nem az igazi Adynak szól”. Herceg szerint „Az igazi Ady, aki utálta a poshadt állóvizet, aki csakugyan lábbal tiporta az ál-szent kispolgári morált, aki a nyugtalanság ígéit szórta széjjel, nem ezt a szürke nagyságot, nem ezt a temetői ünneplést érdemli.” Jogosan tehetjük fel a kérdést, milyen más „ünneplést” kínál a *Kalangya-szerkesztő* Ady halálának évfordulójára? Ez a másfajta ünneplés a „békés jövőről” való álomlátás Ady vágyainak jegyében, „ahol – írja Herceg – boldog lesz a magyar, és boldogok lesznek a velünk élő népek”. Ezért idézi Ady közismert sorait: „Hiszen magyar, oláh, szláv bánat / Mindigre egy bánat marad.” Ezért közli újra Todor Manojlović szerb költő 1929-ben íródott Ady védelmében című cikkét, amely „eredetileg az egyik szabadkai magyar lapban jelent meg”, ezért ír ő maga rövid cikket Ady szerb-horvát fordítói címen, ezért közli újra Ady Egyedül a tengerrel című versét Mladen Leskovac és a Séta bölcső-helyem körül Todor Manojlović fordításában, és hivatkozik említett cikkében Adynak Krležára tett hatására . . . De itt van még Csuka Zoltán Az üzenő Ady című alkalmi költeménye, amely Szabadkán született „negyedszázaddal Ady halála után”.

Ne feledkezzünk meg róla, 1944-et írtak akkor, a nagy háború már a kifejtet felé közeledett, a reményt és a veszedelmet egyaránt előrejelző háború végi béke felé. A *Kalangyát* szerkesztő Herceg Adyval, Ady vezetésével keres utat a szerb költészet és a szerbek felé. Kinyújtott kezére a korábbi évekből érkezik kézfogás. Ezt Herceg érzékelte és érzékelte is a *Kalangyában*. Nem érkeznek új munkatársak a szerb irodalom irányából, ezért kénytelen a régiek újraközlésével teremteni kapcsolatot. A kapcsolatok keresésével az említett folyóiratszámokban nem áll meg Adynál. Cikket közöl (az egyelőre ismeretlen) Szabadkai Kiss István tollából Jovan Dučićról, és – ami ennél is beszédesebb – Féja Géza írását Papp Dánielről. Féja azt hangsúlyozza, hogy Papp Dániel, Mikszáth Kálmán tanítványaként, „a századforduló könnyelműn és fölényesen

magyarkodó légkörében . . . elbeszéléseinek jelentékeny részét honi szerbekről írta. És komolyan vette őket, érezte, hogy múlhatatlan dolgot képviselnek: a több mint ezer esztendő óta belénk folydogáló Bizáncot, a lelkünk mélyén még pihegő óhitet s a szláv lelkiséget, mely szín a magyar életérzés és kultúra gazdag szöttezésében. Érezte, hogy a magyar lélek bölcsességével, egyensúlyával és tisztult emberségével szemben a szláv a nagy és örökös inger, az emberség határait feszegető, vad indulat és a megható együgyűség, az örök gyermekesség, mely bizton jár a meredély szélén, és ártatlan tekintettel néz a legriasztóbb mélységekbe. Papp Dániel nem dugta homokba a fejét akkor, midőn különös divat volt ez a művelet, a művekkel vallotta, hogy egyik szellemi égtájunk a szlávtság. Ámde magyarul számolt be erről az égtájról, a nagy távlatokat bíró és mindenképpen szintetikus alkatú magyar szellem megértésével és szelíd fölényével”. Féja, jól látszik, lerója tartozását a kor nemzeti retorikájának, gondolatai nem mentesek az akkoriban hangoztatott „kultúrfölény” nyomaitól, de ennek ellenére hangsúlyozza, hogy Papp Dániel novelláiban „a magyar kurta-nemes ivadékok nagyon jól megférnek . . . a szerb pópákkal, diákokkal, kalugyerekekkel és a bunyevác parasztokkal”. Herceg, a háborús *Kalangya* szerkesztőjeként, nyilván kapcsolatban az Ady-blokk összeállításával, nem a Féja-féle nemzeti retorikát részesíti előnyben, hanem éppen azt, hogy „nagyon jól megférnek” egymással a bácskai kistérség népei. A regionálist és a lokálist hirdető Herceg János a háború, meg egyben a *Kalangya* vége felé is, de nemcsak az utolsó évfolyam számaiban, a népek kistérségi összefonódásával igyekszik kilépni a nemzeti retorika szorításából.

Érdemes itt egy különös, nem is biztosan szerkesztői szándékból származó összhangra odafigyelni. A kapcsolatkeresés tényeit a múlt példái kínálják, Ady és a szerb irodalom kapcsolata, valamint Papp Dániel novelláírásának lokalizálása. Azt jelzi a nagy összefüggések és a kistérségi kapcsolatok egyetlen folyóiratszámában való felmutatása, hogy Herceg folyóirata egészében, teljességében igyekszik láttatni a kultúrák együttélésének példáit, miközben – így is olvashatók ezek az adatok – a jelenre gondol, a kapcsolatok és összefonódások a jelenben is lehetséges változataira. A jelen azonban 1944-ben háborús jelen. Ezért mondható, hogy a Herceg János szerkesztette *Kalangya* ebben a számában a háború várható befejezése utáni időktől való szorongást is megfogalmazza. Ha belegondolunk a szerkesztő Herceg János akkori helyzetébe, megértéssel érezhetjük át ezt a közvetetten ugyan, de mégis jól felismerhetően kifejezett szorongást.

Amelynek megfogalmazása a *Kalangya* februári számának két kispróza közleményében is megfigyelhető. Kristály István Örökség . . .

című novellájában és Herceg János Földosztás Dévityevón című akár dokumentumprózának is mondható elbeszélésében.

Az Örökség . . . arról szól, hogy miként viszi sírba a gyűlölet azokat, akik nem tudnak megbocsátani, a Földosztás . . . pedig arról, hogy a föld nélküli magyarok milyen áron juthatnak földhöz. Az előbbiben egyetlen fiuk gyilkosának visszatérése a faluba sohasem múló sebekből fakaszt életet kioltó tehetetlen gyűlöletet, míg az utóbbiban a hitüket és magyarságukat a földért feladó nincstelenség kiszolgáltatottsága és szenvedése olvasható az irodalom és a riport határán. A közlés szerint Herceg János prózája még 1940-ben készült. A cím alá írt évszám azt közli, hogy az író Herceg János a szerkesztő Herceg Jánost átható szorongás ellenére a sértettség, a hitében és magyarságában válaszút elé állított szegények oldalán marad, mert ott a helye. Kár azonban, hogy Hercegnek éppen ez a prózája túl sokat áldoz a tipikusnak az egyénítés helyett, meg hogy éppen ezért alig sikerül neki átlépni az irodalmiság küszöbét.

Különös paradoxon ez. A szerkesztő, aki nagyon pontosan látja, és be is látja szerkesztői vállalkozásának csődjét, amin a nagy irodalmi összefüggések és a kistérségi kapcsolatok harmóniájával akar túllépni, íróként nagymértékben szolgáltatja ki magát az irodalomra rátelepülő lokálisnak. Megint egyszer bebizonyosodott, hogy az író, akinek a kezét saját szemlélete, ez esetben a jobb sorsra érdemes helyi színek elmélete megköti, az az irodalmiság felé tájékozódva irányt vesz, és a maga valós igazának nem tud tartós formát szabni.

Igaza van Utasi Csabának abban is, hogy a Herceg szerkesztette *Kalangya* szépirodalmi közlései színvonaltalansága az igazi regionalizmus helyett a provinciális felé vezeti irodalmunkat, és ezáltal a folyóiratot korábban szerkesztő Szirmai Károly magasabb mércéjét ereszti alacsonyra, olyannyira, hogy ezáltal még a dilettánsnak is helyt ad, ami jól látható az itt újraolvasott XIII. évfolyam második számában közölt versenyagon is. Csuka Zoltán már említett alkalmi versén kívül Dudás Kálmán „olvasható” versét, bizonyos Szegedi Szekeres Erzsébet, a különben tiszteletre méltó Stadler Aurél, az ismeretlen Lázs Sándor és Szőnyi Kálmán versét közli. Gerold László lexikona csupán Dudás Kálmánt és Stadler Aurélt ismeri, a többiek névtelenek, vagy álnevek. Jobb is.

Külön színfoltja a számnak Erdey Sándor szép írása Becskerek Szabó György művészetéről. A szám maradandóan értékes publikációja ez, nyilván éppen azért, mert művészetszemléletével ellentmond a lokálishoz és a regionálishoz görcsösen ragaszkodó szerkesztőnek. Meglepően gazdag a folyóirat Könyvek című kritikarovata, ahol

összesen tizenegy könyvről jelenik meg recenzió és ismertetés többek között Németh László *A Medve-utcai polgári* című könyvéről, Gulyás Pál verseiről. Szót kell ejteni például arról is, hogy Csuka Zoltán ismerteti itt Kalamár Kálmán *Zöldülő barázdán* című, Újvidéken 1943-ban kiadott regényét. A recenzióból megtudjuk, hogy a szerző Nagyfényen tanítószkodott, s „tulajdonképpen életét írta meg”, mégpedig – ahogyan az ismertetőből kiderül – rosszul. Lexikonunk erről a szerzőről sem tud, nyilván nem is kell tudnia róla, de ha valaki egyszer a múlt század első felének tanítótársadalmát kutatja majd, érdemes lesz elolvasnia.

Két egymásnak ellentmondó tendencia találkozása a *Kalangya* itt ismertetett száma. Egyrészt kilábalási kísérlet a háború zsákutcájából a kultúrák és népek találkozásának példájával, másrészt nehezen indokolható, bár érthető ragaszkodás a regionálishoz és a lokálishoz. A kettő együttvéve azonban, éppen ütköztetésük nyomán, egzisztenciális félelmet, a háborútól való félelmet és a háború utáni békétől való szorongást fogalmazza meg a késői olvasó számára. Jó volna megtudni, elmondta-e a *Kalangya* ugyanezt a kortárs olvasónak is? Mert ha elmondta, akkor másként kell érteni kései bírálatát is.

Ne feledkezzünk meg róla, Márai Sándor naplójából tudjuk, 1944. július 3-án minden korábbinál komolyabb légitámadás éri Budapestet. Erre a most éppen Nobel-díjjal kitüntetett Kertész Imre is emlékszik . . . A *Kalangya* júliusi száma bejelenti, hogy „a fokozott háborús nehézségek” miatt egy hónapra szünetelteti a folyóirat kiadását. Februártól július nincs olyan messze, hogy ne lehessen látni, mi következik, s ami következik, attól joggal szoronghatott a februári szám szerkesztője. És a folyóirat korabeli olvasója is.

Ahogyan a folyóirat monográfusától és irodalmi lexikonunk szerzőjétől tudjuk, még csak egyszer, szeptemberben jelenik meg a *Kalangya*, csökkentett terjedelemben. S aztán vége. Hamarosan annak a háborúnak is vége. És valami más kezdődött el. Amit aligha lehet mindekire érvényes békének mondani. Ezt bizonyítja a *Kalangya* néhány szerzőjének hamarosan bekövetkező végzete.

TÉRPOÉTIKAI ALAPOZÁS

*Faragó Kornélia: Térirányok, távolságok.
Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2001*

A teória eluralkodását a kritikai műfajok, az irodalomkritika, az újságkritika, a recenzió, sőt az irodalmi esszé felett régóta észleli már a „kritika kritikája”, sőt sokszor a „teória terrorját” emlegetve szemére is veti az irodalmi gondolkodásnak. Éppen ezért minden teoretikus megalapozottságú irodalmi gondolatmeneten az egyes irodalmi mű megértését, a mű egyediségének és megkülönböztető vonásainak felmutatását kéri számon. Ezzel együtt a „tárgy szeretetét”. Jogosan, teszem hozzá nyomban. És azért mondom ezt ilyen határozottan, mert Faragó Kornélia *Térirányok, távolságok* című elméleti dolgozatokat és regényelemzéseket tartalmazó kötete éppen arra mutat példát, miként teremthető meg az elmélet és az értelmezés, a teória és a megértés harmóniája. Faragó Kornélia könyvében úgy szab teoretikus keretet a mai magyar regényre összpontosító irodalmi gondolkodásnak, hogy eközben lehetővé teszi az értelmezett regények – Ottlik Géza *Buda*, Konrád György *Kerti mulatság*, Krasznahorkai László *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája*, Nádas Péter *Emlékiratok könyve*, Závada Pál *Jadviga párnája*, Bodor Ádám *Sinistra körzet*, Márton László *Jacob Wunschwitz igaz története* és Sinkó Ervin *Optimisták* című regénye – narratív sajátosságainak kimutatását. A teória irányából úgy szólítja meg a regényeket, hogy eközben maguk a regények szólalnak meg. Nem az elmélet ellenében értelmezi a művet, de nem is az elmélet nevében. A narráció elmélete a regények jobb megértését szolgálja, de eközben maga az elmélet is születőben és alakulásban van: a regény megértésének feltétele az elmélet, és az elmélet létezésének feltétele a regény megértése . . . Ebből a kettős feltételezettségből következik az elmélet és az olvasásélmény mint megértés Faragó Kornélia tanulmányaiban oly szembetűnő harmóniája.

Faragó Kornélia tanulmánykötetének címe, de alcíme (*Térdinamizmus a regényben*) is a tér teoretikus fogalmát emeli ki és teszi a regények megértésének kulcsszavává.

A regényértelmezések hosszú ideig figyelmüket elsősorban az időre összpontosították, a regény műfaji, tipológiai, diszkurzív megfigye-

lései az időformálás módozatait vették a regényről való gondolkodás irányformáló tényezőjének. Nem véletlenül, hiszen a modern regény a hagyományostól éppen az idő megjelenítésében különbözik. A kronológia csapdáját a regény a kronológiai megszüntetésével vélte elkerülhetőnek. A huszadik századi nagyregények mind sorra az időt megszakításokkal, vissza- és előreutalásokkal, a folyamatosság felszámolásával, az idősíkok egymásra vetítésével és egymásból következésével alakították és formálták. Az idő és a tér örökös elválaszthatatlanságával, kölcsönös függőségével a narráció kivételes teltségét és telítettségét mutatták ki, miközben sohasem mondtak le az idő elsőbbségéről a térrel szemben. Ezért a művészi térformálás és térértelmezés gondja elsősorban a képzőművészetre, részben a filozófiára tartozott. A narráció mintha csak előadta, körülhatárolta, leírta volna a teret, de nem emelte a poétikai megformáltság szintjére. A művészet és az idő, valamint a művészet és a tér közötti játék más-más esztétikai diszkurzusok eszköztárából építkezve a művészetek megkülönböztetésének rendszerét teremtette meg.

Faragó Kornélia irodalmi tanulmányaiban nem vonta kétségbe a regény és az idő viszonyait, azt sem, hogy a művészetek közötti különbségek felismerése, legalábbis hagyományosan, az idő és a térviszonylatok bemutatásának vonalán lehetséges, bár rámutatott ezen közismert és közkedvelt szemléletek problematikusságára is. Ám ezen túlmenően figyelmét az elbeszélés és a tér kérdéseire összpontosította. Arra a kérdésre keresett tehát választ, hogy lehetséges-e a regény interpretációja a tér aspektusából, miközben egy percre sem zárta ki a regény értelmezéséből az idő fontosságát és szerepét. Nem akart változtatni a tér és idő, illetve az idő és a tér összefüggésrendjein, ám arra hangsúlyosan hívta fel a figyelmet, hogy a tér minden vonatkozásában és rétegében, mind a motívumok, mind a megformálás szintjén mélységesen áthatja a regényt. Elméleti alapvetése és elemzései nyomán kiderül, hogy a regény bár tematizálja a teret, a tér a regény, az elbeszélés kompozíciójának, struktúrájának és beszédmódjának kialakításában is szerepet játszik. Nem is akármilyet. Hiszen végtelenül sok azoknak a térmetaforáknak a száma, amelyek a regény szereplői közötti viszonyokat nevezik meg, ezenkívül pedig a regény megformálásában is fontos szerepet töltenek be. Ezek a térviszonylatok legtöbbször oppozíciós viszonylatok a fent és a lent, a kint és a bent, a külső és belső mintájára, és egyaránt elhelyezhetők a regény történetmondásának szinkronikus és diakronikus tengelyén. Ilyen értelemben Faragó Kornélia szerint nemcsak az érzékelhető világ, hanem a mentális észleletek is „teresíthetők”, azaz mindenkor térviszonylatokban

lesznek elérhetőek és olvashatók. Eközben természetesen, minthogy regényről, regényírásról, *a tér írásáról* van szó, a narratív poétika szempontjából nincs különösebb szerepe a fikcionális és referencionális tér megkülönböztetésének. Sokkal fontosabb annak felismerése, hogy a múlt és a jelen, a szó és a jelentés, a mondatgrammatika és a világ dolgainak elrendezése a térmetaforák egész sorával nevezhető meg. És hogy éppen a térmetaforákon keresztül teremt és teremthet kapcsolatot a regény a hagyománnyal, az archetípusokkal, a mítoszokkal, valamint a történelemmel, ami azt jelenti, hogy tér és teresítés sokféle módon van a regényben, minek következtében különböző formákban át is hatja a regényt.

Meggyőző példája ennek a *Buda* és a *Kerti mulatság* értelmezése. Faragó Kornélia a *Budában* az emlékezés térformáit írja körül, mégpedig a „közvetlen” és a „közvetett emlékezés” Max Scheler-től származó megkülönböztetése alapján. Ehhez kötődik Merleau-Ponty gondolata, miszerint a tértapasztalat a világban való beágyazottságunkat jelöli. Buda ilyen értelemben kitüntetett tér, amelyen az emlékezet, valamint az egzisztenciális lehetőségek nyomán teljes „emléktér” konstituálódik. Ennek az emlékek által felidézett és az emlékeket fenntartó térvizonylatnak sok-sok törésvonala mentén olvasható a regény, mégpedig nem mint lokalizált térélmény. A regény „önemlé mái”, amilyenek az ablak, a térkép, az Oktogon, a Fehérvári út vagy a „labirintikus világ”, mind sorra a többsíkú emlékezésnek összefoglaló élményei. Ebből arra is lehet következtetni, hogy az emlékezet tovább őrzi a helyszíneket, mint a múltbeli megtörténés idejét. A helyszínek egyúttal erősebb a felidéző hatása is, mert éppen a térjelző szavak, a térbeliség verbális megjelenítése vihet az emlékek fikciójának vagy valóságának közelébe, mert a tanulmányíró szerint „a múltbeli érzések elbeszélésének, illetve az elbeszélést kiváltó érzéseknek a találkozása a térképzetben játszódik le”.

Az emlékezésnek más viszonylatai mutathatók ki a *Kerti mulatság*-ban. Ami a *Budában* az ablak, az Konrád regényében a kert. „Nem a regény motivikus téreleme, hanem maga a regénytér” – írja Faragó Kornélia, majd hozzáteszi, hogy ilyen értelemben a kert „egyszerre zárt és nyitott térforma”, mert mulatókert és sorskert egy időben, nem kilépés az időből, hanem betörés a teresített időbe, a múltba, az emlékezetbe.

Ezektől eltérő a *Sátántangó* térszerkezete. Amíg a *Budában* a térformáció központi emblémája, az ablak, tematikusan és a formakeresés alakzatai szerint is a múlt felé „nyílik”, úgyszintén a *Kerti mulatság*-ban a kert az időből kivetített téremléma, amely elrendezi az emlékezés térfigurációit, „teresíti” az életrajzot, a múlt tapasztalatait és élmé-

nyeit, addig Krasznahorkai László *Sátántangója* a szerző szerint „az örök és efemer jelentések bonyolult egyvelegéből, az emblemikus és a textuális közötti szemantikai mozgás nyomán, a pontos külső jelentésvonatkozás és a konkrét szövegjelentés” ötvözetéből jött létre, és ezáltal az „elvágyódás tereként” is érthető, ami azt jelenti, hogy az előző két regény a múlt felé fordul, a *Sátántangó* pedig a jövő teresítését szemlélteti a szándékozott kivonulás, a kilépés térillúzióiban.

Faragó Kornélia Závada Pál *Jadviga párnája* című regényében találta meg azt a regénykonstrukciót, amely egészében „a hely-, illetve a térképzetek körében bontakozik ki”. A „kettős rendezettségű”, de „háromtényezős” szöveg a beépítés, az önbeépítés, a lábjegyzetelés, a paratextus beékelése a textusba, a megszakítások, az „átírások” szövegformáló műveleteivel olyan regényteret alakít ki, amely mintha Wittgenstein városmetaforáját követné. Ezek a narratív műveletek hozzák létre a regény „textuális kronotoposzait”, amelyek nyomán az értelmező, a „megértő” mint „térként” értett olvasó (R. Barthes) „olvassa” Závada regényét. A regény „textuális kronotoposzai” egyúttal a regény jelentésrétegének tényezői is, amivel meggyőző bizonyítást nyert a tér erőteljes tematizálódása a narrációban.

A *Sinistra körzet* viszont, már címének jelentése szerint is, egy szigorúan elhatárolt, zárt tér belső viszonylatainak tematizálása. Az egész szöveget a szituatív alakzatok, kimozdulások, elmozdulások, térbejárások, térbelátások, útra kelések, megérkezések szövik át, a tértörténet megannyi változata. Bodor Ádám könyve ezért joggal tekinthető a „történi tériség”, az elbeszél vizualitás művének, sőt Faragó Kornélia szerint, a térleírások és nyelvi térképezések „iskolapéldájának”.

A „teresítés” megjelenési formáinak és változatainak értelmezése lehetővé tette Faragó Kornélia számára egy narratív megalapozottságú térpoétika kidolgozását. Ennek a térpoétikának pontosan megrajzolt filozófiai (teoretikus) háttere a posztstrukturalista filozófiákban és irodalomelméletekben, a hermeneutika és a recepcióelmélet különféle és ellentmondásos változataiban ismerhető fel. De az elméleti háttér kidolgozásában fontos szerep jut a geopoétika, a nomadológia, a dekonstrukció gondolkodás- és beszédmódjának is.

A narratív térpoétika kulcsszavai viszont mind sorra a regényinterpretációkból következnek. Éppen a regények megértése vezette el Faragó Kornéliát ahhoz a dinamikus térfogalomhoz, amely a térbeliség kérdéskörét a nyelvre vonatkoztatja, mégpedig nemcsak azért, mert az irodalom tájak, helyek, helyszínek „leírásával” *beszél* a térről, tehát *kifejezi* a teret, hanem azért, mert a nyelvnek magának is van *térbelisége*, ami nem más, mint „a jelentésképzés és jelentésközvetítés törté-

nésének színtere”. Wittgenstein nyelvfilozófiájának már említett híres „városmetaforája” éppen a nyelv térbeliségének elgondolása felé nyit távlatot. Úgyszintén az *alakzat* tere, ami Gerard Genette szerint a látzólagos és a valós jelölt közé ékelődő „szemantikai térköz”. Ezekkel a kulcsszavakkal van kapcsolatban Proust szóhasználata is, miszerint óriásregénye „katedrálisnak” mondható. Vagy amit Esterházy Péter „Irodalmi Beubourg”-nak mond . . . Ezek a kulcsszavak mind a tér leírásán túlmutató metaforák, amelyek a szövegtér élményének, illúziójának, látványának az olvasásban, illetve a megértésben betöltött szerepéről szólnak.

Faragó Kornélia a tér kérdéseinek elméleti megközelítésében és a regények interpretációjában abból a megfontolásból indult ki, hogy nemcsak a fizikailag felvázolt vagy a megrajzolt tér a valós tér, hanem más térviszonylatok, a művészi tér, az emberi kapcsolatok terei, a gondolkodás és az érzelmek, a szociális viszonylatok, a kollektivitás és biográfia terei is valós terek. Ily módon a regény térviszonylatai a tanulmányok szerzőjének értelmezésében a regényelmélet és a regénypoétika – Heidegger szavával – „tér-nyerései”, melyek az olvasás és megértés nyíltságát hozzák el, azt a nyíltságot mint teret, amelyben bebizonyosodik, hogy a regényhősök, a közöttük kialakult viszonylatok és az őket körülvevő dolgok deskripciója egyben a regény létezésének feltételei is: ők maguk a regény, nem csak „odatartoznak” a regényhez. Ahhoz, hogy e dolgozatok szerzője erről beszélhessen, nem volt elég elővenni a vonatkozó beszédfilozófiai és irodalomelméleti munkákat, sem úgy választani ki az interpretálandó regényeket, hogy ezáltal elkerülhető legyenek a motívumvizsgálat és a kronológia csapdái, hanem ki kellett alakítani egy külön interpretációs nyelvet és ennek szótárát. Ez a nyelv és szótár tekinthető a dinamikus narratív térpoétika alapvetésének.

KÉPEK A CSEND ALBUMÁBÓL

Vasagyi Máriát, legtöbbször Székely Mária néven, fordítóként, néprajzusként, levéltárosként tartottuk ez ideig számon; nem is olyan sokan. Most prózakötettel jelentkezett. A *Silentium album* – alcíme szerint kisregény – öt egymással összefüggő *prózát* tartalmaz. A prózák a kisregény fejezeteinek tekinthetők, de önállóan is olvashatók, akár az elbeszélés vagy a novella nevét is viselhetnék. Magam nem tudom, de lehet, hogy nem is akarom eldönteni, a kötetbe sorolt prózák milyen műfajnévre hallgatnak. Azt azonban tudom, hogy a kötet, a *Silentium album* meglepetés és felfedezés.

Meglepetés, hiszen első kötetet tartunk a kezünkben, elhalasztott, de semmiképpen sem megkésett első kötetet, amelyben jól kivethetők a szerző irodalmi, és nemcsak irodalmi, hanem történelmi és néprajzi tájékozódási pontjai. Mészöly Miklós *Családáradásának* nyomai ismerhetők fel a kötet szorosán egymásba épülő mondataiban és szóhasználatában. A történelem Bácskát mozgató és meghurcoló fordulóit meg hiedelmek, babonák, helyi szólások és szokások fonódnak egybe Vasagyi Mária narrációjában. És nyelvek, helyiek, élők és holtak, jiddis és latin, tájnyelv és választékos, familiáris beszéd. Egy, a mi irodalmunkban mostanáig szinte ismeretlen kulturális háttérrel teremt Vasagyi Mária ezáltal, amelyből emberi sorsok, súlyos drámák, családok és csalatkozások, az élet oly sok örökre eltemetett titka és rejtélye, ismeretlen erők és hatalmak küzdelmei, születések és halálok, család-történetek szilánkjai, írásos és csupán az emlékezetben megőrzött eseményei meg képei bontakoznak ki és válnak láthatóvá a mágikus realizmus eszköztárával, a fantasztikum és az álomlátás ötvözetében.

Ezért mondható a *Silentium album* világa és írásmódja felfedezésnek is. Egy elfeledett, vagy ilyen alakjában sohasem létezett világot fedezett fel számunkra a város és a kisváros határvonalán, a por és a sár ellenében, az örökös sikertelenségre és veszteségre ítélt küzdelmet. A múlt század elején, világháborúkon és impériumváltásokon át egészen a közelmúltig húzható meg Vasagyi Mária kötetének történel-

mi sikertelenséget jelölő vonala anélkül, hogy fel is panasználja ennek a botrányos történelmi menetelésnek az örökösen felemelkedő és elbukó, megbékélő és egész életre szóló haragokat tartó, embert és családot vagy családokat porba taposó kegyetlenségét. Vasagyi Mária nem ítélkezik, hanem elbeszél, nem moralizál, hanem gazdag élet- és tényanyagából nyelvet teremt. És ez olyan szembetűnő meghatározója a kötet prózáinak, hogy akár az is mondható, Vasagyi Mária előbb talált rá a nyelvre, mint a családtörténetre, amit elbeszél. A század eleji beszédmód, szavak és mondatformák, a századközep megváltozott szóhasználata, a nyelvvésztés jelei a temető palánkján található üzenetekben, rétegnyelvi változatok a szövegekbe ékelt fordításokban és naplóban, az elnémulás és a vakság jelei, a csend és a hang vérségi összetartozása, mindaz tehát, ami a *Silentium album* nyelvi világának és beszédmódjának megkülönböztető jegye, egyúttal feltétele is annak, hogy a felemelkedő, tagjainak versengésében kifulladás, egymással örökösen civakodó, távoli tengerekben és helyi kenderázatokban elveszelődő, betegségekbe és bűnökbe sodródó család végül egy szellem-lény repdeső tanúságában maradjon fenn csupán.

A kötet utolsó és egyben címadó elbeszélésében, a korábbi prózákból jól ismert Fruzsina színdarabját mutatják be, az előadásnak már vége, nem is tudunk meg semmit magáról a darabról, arról azonban sokat, hogy akik jelen vannak, az elbeszélések szinte minden szereplője, közelebbi és távolabbi családtagok, mindannyian tiltakoznak, azt hangoztatják, hogy „nem így volt”, nem volt köztük sem civakodás, sem osztozkodás, senki sem úgy halt meg, ahogyan Fruzsina darabjában elbeszélte, Grünberg, Fruzsina szerelme sem utazott „valami vónattal a végtelenbe”, mindannyian „letagadták iszonyatos halálukat”. Aztán „elcsöndesedtek”, és „a sötétben ki-ki hazasomfordált, otthonát e valótlan világban is megtalálta . . .” Amit Fruzsina színdarabja mondott el a világról és a családról ebben a „valótlan világban”, minden a család ellenállásába ütközött, mert semmi sem úgy történt, ahogyan az elbeszélés elbeszélte, minden másként maradt fenn az emlékezetben, minden másként ékelődött az életrajzokba, és ezért nem hallgathatnak a nézők és családtagok Fülöp dédapára, aki azt mondja nekik, „döntésétek el most utólag, hogy *itt* vagyunk, *ott* érdemes lett volna-e úgy élni, miként azt ő – Fruzsina – megírta”. Az *itt* és az *ott* szembesítésében az irodalom (a színdarab) és az élet különbözősége ismerhető fel, de szoros összetartozása is egy másik „valótlan világban”, a „fehér csend” világában, a „silentium album” lapjain.

Amikor fellapozzuk az albumot, és a könyv első, A kőkecske címet viselő elbeszélés első mondataiból arról értesülünk, hogy „Pün-

kösdkor temették Félix ükapát, az osztozkodásra Medárd-nap délutánján került sor, anno Domini 1910. A világon aznap senki sem volt szerencsétlenebb és veszesebb Fülöp dédapánál”, még nem tudhatjuk, hogy a könyv valójában Fülöp dédapa szerencsétlenségének és veszteségének több szálon futó történetét és rendre veszteségekkel záródó élettörténeteit mondja el, azokat a történeteket, amelyekkel a családot majd Fruzsina színdarabja szembesíti, hogy aztán, amikor az album, azaz a könyv végére érünk, újra a kezdő mondatokhoz jussunk el: „Pünkösdkor temették Félix ükapát, az osztozkodásra Medárd-nap délutánján került sor, anno Domini 1910. A világon aznap . . .”

Amikor a végén visszaérkezünk a kezdethez, már jól tudjuk, innen kezdődően nincs más, csak a „fehér csend”, a silentium album, ez a rejtélyes, titokzatos, önmagát is rejtegető könyv és lapjai között körkörös drámák és tragédiák, sorsfordító események, születés és halál, élet és művészet képei. Jó végignézni ezen a képsoron. És a képek között, ha jól odafigyelünk, akár Szirmai Károly arcmását és Herceg Jánosét is felismerhetjük. Ők még látták (és írták) azt a felemelkedő és elsüllyedő Bácskát, amit Vasagyi Mária ma már nem látva, csupán nyelvet – irodalmat – teremtve írt – írhatott – meg.

A BENNSZÜLÖTT ETNOGRÁFUS

Kosztolányi kisprózáiról

Kosztolányi munkáinak befogadástörténetében viszonylag kevés figyelem irányult nem fikciós prózáira; „kisprózáin” is legtöbbször novelláit, vagy a novellánál is rövidebb fikcionális írásait értik. Holott Kosztolányi prózáírásának van egy legtöbbször publicisztikainak mondott, kivételesen gazdag és sokszínű, a szokásos jelentésű „kispróza”, vagy a szintén szokásos „rövidtörténet” műfajfogalmába nehezen besorolható, a fikcionális és referenciális közötti választóvonal mentén felismerhető rétege. Az ide tartozó prózák leginkább talán a *kulturális műfaj* nehezen körülírható nevével jelölhetők, mert úgy publicisztikák, hogy nem tájékoztatnak, nem is analitikusak, és a hagyományos publicisztikai műfajok nevével sem, vagy csak ritkán és megszorításokkal jelölhetők. Ezek nem tárcák és nem riportok, nem kommentárok és semmiképpen sem tényfeltáró közlések. Ugyanakkor nem fikciók, mert beszédmódjuk és hatástörténetük különbözőése éppen a szokásosan irodalminak tudottakhoz képest értelmezési szintjüket a köznyelvi és nem az irodalmi értelmezhetőség határai között jelöli meg. Viszont mindenképpen a kultúra beszédmódját jelentik. A kultúra mint emlékezet, a kultúra mint világlátás, a kultúra mint én- és közösségismeret, nyelv és értékismeret ragyog fel Kosztolányi ezen „kisprózáiban”, ezért mondhatók *kulturális műfajoknak*, olyan műfajoknak, amelyeneket (régóta átalakult vagy átalakításra szoruló hiedelem szerint) képzett etnográfusok és antropológusok gyűjtenek primitív vagy primitívnek vélt népek és törzsek adatközlőitől.

Az így értett kulturális műfajt Kosztolányi újságíróként művelte. Többször panaszkolt, főként levelekben, hogy milyen sok erőt vesz el tőle az újságírás. 1906-ban Szabadkáról Babitsnak küldött levelében magát „egy újságírásban kifáradt ember”-nek mondja, máskor azt bizonygatja, hogy elég erőt érez magában az újságírás csábításaival szembeni ellenállásra. Nem állt ellent a csábításnak, nem is örlődött fel az újságírásban, élete végéig sem fáradt igazán bele. Haláláig állandó munkatársa volt a „szatócok lapja”-ként számon tartott *Pesti*

Hírlapnak. Ebbe a liberális hagyományokat követő és ellenzékiiségre hajló újságba – Kiss Ferenc szerint – „írhatott kedve szerint, amiről akart, s mégis megfelelt a lap igényeinek, nemcsak tehetsége, de egész szemlélete okán is. S azokban a jegyzetekben, naplókban, rajzokban, hangulatképekben, gondolatszิปorkákban és elmélkedésekben . . .”, amelyeket a lapban közölt, „lépten-nyomon szóhoz (is) jutnak mindazok a gondolatok és érvek, amelyekkel a személyiség öntanúsításának művészi dokumentumaiban emberi teljességükben, az esztéta teóriáiban dogmává merevült formában találkozhattunk. Ezek az írások egy-egy fontosabb Kosztolányi-gondolat vagy -mű elemzésénél előzményként, változat vagy adalékképpen is mindig fontos tanulságokat adnak. Legtöbbet éppen az *Édes Anna*, a *Hajnali részegség* és a *Szeptemberi áhítat* elemzéséhez”.

Monográfusának nincs magas véleménye az újságíró Kosztolányiról, de úgy látszik, az író Kosztolányiról sincs nagy véleménnyel, amikor arról beszél, hogy szerinte az újságíró írásaiban az író „esztéta teóriáiban (sic!) dogmává merevült formában találkozhatunk”. Ezzel együtt az újságíró Kosztolányi írásait „előzményként, változat vagy adalékképpen” kezeli más nevezetes Kosztolányi-művek „elemzéséhez”. Az életmű peremére helyezi tehát ezeket az írásokat, nyilván abból a megfontolásból, hogy az „irodalmiakhoz” képest ezek irodalom „előttiek”, hiszen előrejelzések, bejelentések, adalékok az igazi „irodalmiak” viszonylatában. Más szóval, a monográfus az újságíró kisp prózáinak elemzését és értelmezését más művek függelékeként elhárítja. Kiss Ferenc azonban néhány sorral később, mintha megfeledezne saját ítéletéről, belátja, hogy „egy szemlélet, egy személyiség a maga mértéke szerint széljegyzetelte általuk a világot”. De nem folytatja a felmerült gondolatot, holott messzire vihetné az a meglátás, hogy a hírlapíró Kosztolányi kisp prózáiban „széljegyzetelte a világot”. A fikatív és a referenciális közötti keskeny és gyakran esetleges sávon kialakult kulturális műfajok a világ széljegyzeteléseinek (is) tekinthetők. Ezekben a széljegyzetekben azonban nem a „személyiség öntanúsítása” ismerhető fel, hanem a „szakértő antropológus” számára a „bennszülött antropológus” ismeret- és adatközlése a „világról”.

Németh László másként és másnak látja Kosztolányi hírlapírói kisp prózáit. A *Bölcsőtől a koporsóig* „publicisztikáiról” mondja, hogy a „riporter” „kérdései mögött (pedig) a költő kész tudása ül, akinek a főnevek nemcsak szavak, hanem önálló mondatkörök, ifjú, aggastyán, olasz és finn, boltiszolga és mentő *egy belső mitológia alakjai*” (kiemelés: B. J.). Majd így ír Németh László: Kosztolányi kisp prózáiból „az első gyermeki szemlélet apró mondái kelnek ki”. Más helyütt, az

Alakok című kötetet ismertette mondja, hogy „kétszer olvastam át az életnek ezt a kézilexikonát . . .” (kiemelés: B. J.). Fontos odafigyelni Németh László szóhasználatára: „önálló mondatkörök”, „belső mitológia”, „apró mondák” – úgy gondolom, a kulturálisnak mondott próza műfajai ezek, azok a műfajok, amelyekkel az etnográfusok adatközlői élnek. Nem mellékes a „kézilexikon” szó sem, hiszen a lexikonok szócikkeinek egy jelentős része rögzíti meg közli a kulturális műfajokat. És mindenképpen érdemes odafigyelni arra, hogy a „főnevek” nemcsak szavak, hanem „önálló mondatkörök”, mert ebben a metaforát mítosz-nak tekintő elmélet jelzése ismerhető fel. Németh László gyors megfigyelései azonban megmaradnak az első közlés, a jelzés szintjén; sajnos, nincs folytatásuk. De a folytatás hiánya ellenére Németh László, ha nem is mondja ki, eltávolodott a kisprózának nagy művek előzményeként való értelmezésétől, és a műfajnevek felsorolásával a kisprózák önmagukban való teljességét figyelte meg, bár ő is, úgy látszik, az életmű peremén látja ezeknek az írásoknak a helyét. Más helyütt Németh László így ír: „Aki ismeri Kosztolányinak a *Pesti Hírlap*-ban megjelent apró cikkeit, a prózának ezeket a gyönyörű szonettjeit, feltűnik, mennyire hasonlítanak a versei ezekhez a cikkekhez” (kiemelés: B. J.).

Kiss Ferenc is, Németh László is mentséget kerestek, és találtak Kosztolányi hírlapírói kisprózáira. Egyikük értelmüket és indokoltságukat a nagy művek felől látta bizonyítottnak, másikuk abban, hogy Kosztolányi „vérbeli művész”, aki „azt gondolja, hogy ha az ördögnek elég volt egy fa, a költőnek is elég lesz egy újságzug. Hozzáigazodik a kerethez, műfajt teremt a szükségből, megnemesíti a megalázót, üzleti tilalmak, barbár korlátok lefricskázása közben teremt meg legtökételesebb műveit . . . Folyton meghajol, s ő az, aki sohasem hajol meg.” Németh László szép leírásából az „újságzug” főnevet kell kiemelni, mert nem szó csupán, hanem „önálló mondatkör”: a kulturális műfaj metonimikus nevesítése, megjelenése helyének kijelölése és meghatározása. Az „újságzug” nem a legfontosabb helye az újságnak, ott nem közölnek fontos információt, se fontos üzenetet nem közvetítenek. Az újságzug kitöltésre váró rejtekhely. És ez a mindig szűkre szabott, „húsz centi hosszú, öt centi széles” hely a megszólalás szituációja, más szóval, az etnográfus és az adatközlő között létesült fizikai, de érzelemmel telített tér. Ebben a térben jelennek meg a kultúra jelei és történetei, mondatkörei és mítoszszilánkjai, itt ismerhetők fel a megértés történetei, az „én” és a „te” és az „ő” sokágú kapcsolata, a dialógus elementáris formája.

Kosztolányi, a „bennszülött etnográfus”, ebben a beszédhelyzetben, ebben a korlátozottságával műfajteremtő „újságzug”-ban szólal

meg. Megszólalásának műfaja az irodalom peremvidékén van, mert az irodalmitól eltérő megformálási munkát terméke, de a kultúra középpontjában, és ezért megértését nem irodalmi kódok és konvenciók feltételezik, bár kontextuálisan, retorikailag, intézményileg, műfajilag, politikailag és történetileg meghatározott, mint minden „etnográfiai írás”, ahogyan azt James Cliffordtól tudjuk. Kontextuálisan Kosztolányi publicisztikai kispóráit, illetve kulturális műfaját a megjelenés helye, retorikailag a közvetlenség és a közvetítettség konvenciói, intézményileg az újsághagyomány, műfajilag a novellától, a verstől való könnyen látható megkülönböztetettsége („a próza gyönyörű szonettjei”), politikailag a *Pesti Hírlap* liberalizmusa és viszonylagos ellenzékiisége, történetileg a múlt század első harmadának világképe határozza meg.

James Clifford megfigyelése szerint „az etnográfiai írásokat tulajdonképpen abban az értelemben nevezhetjük fikciónak, hogy önmegcsináltak, önmegformáltak (*fashioned*), tehát a latin szó gyökerének – *fingerere* – értelmében. Az öncsinált (*making*) jelentés megőrzése mellett azonban fontos a kitalált (*making up*), a ténylegesen nem létező dolgok kitalálásának aspektusa is”. A „megcsinált” és a „kitalált” szövegformáció elkülöníthetetlenül együttes megjelenése Kosztolányi hírlapírói kispóráiban az adatközlőt és az etnográfus szerzőt egy személyben láttatja. Kosztolányi tehát olyan „bennszülött etnográfus”, aki egyszerre „találja ki” a jelentések szavait, és „csinálja meg”, vagyis teszi közlésre alkalmassá a harmincas évek mindennapjainak mítosztöredékeit, mondaköreit, tiltásait és hiedelmeit, konvencióit és féltelmeit. Kosztolányi bennszülött adatközlő és tudós antropológus egy személyben. Nem mondható, hogy Kosztolányi kispóráiban „ténylegesen nem létező dolgokat” talált volna ki, de kitalált egy „kétszemélyű” elbeszélőt, egy bennszülöttet és egy etnográfust vagy antropológust, aki az újságzugban széljegyzeteket készített és közölt a világról, és ezzel, miként Roland Barthes tette a *Mitológiákban*, vagy Umberto Eco a „minimálnapló”-nak mondott *Bábeli beszélgetés* írásaiban, a fikcionalitás és a referencialitás egymáson való átvezetésével a húszas és harmincas évek mindennapjai mitológiájának rendszerbe csak rekonstrukció útján fogható töredékeit írta le és mutatta meg.

A mítosz történet, de egyetlen mítosztörténetet sem őrzött meg hiánytalan egészében az emlékezet. A mítosz tehát mindenkor rekonstrukcióra szoruló történet, ezért csak változatai vannak, másrészt pedig ezáltal nyer igazolást Roland Barthes gondolata, miszerint „a mítosz nyelv”.

A „bennszülött etnográfus” Kosztolányi Németh Lászlónál „belső mitológiának” vélt hírlapírói kispórái a szó eredeti értelmében „mí-

toszok”: az újságban jelentek meg, helyük az „újságzugban”. Ebből következően recepciójuk úgy viszonyult hozzájuk, mint valósághoz bármennyire is valószerűtlenek voltak tartalmuk szerint. Amit mondtak a kisprózák, valóságos tényként fogadta a recepció: ezért voltak olvashatók más „hírek” kontextusában. Az olvasó nem kereste a „jelentésüket”: megfejtésüket senki sem igényelte, ahogyan a mítosztörédek és -történetek megfejtése is a rekonstrukcióra tartozik csupán. Amit mondtak, azonos volt azzal, amit jelentettek. Itt még nem vált ketté szó és jelentés. Kosztolányi hírlapi kisprózáiban együtt van beszéd és világ, miként az adatközlő és az adatot lejegyző etnográfus is. Kosztolányi monográfusa ezért beszélhet arról, hogy „általuk” az író „a világot széljegyzetelte”. Németh László pedig arról, hogy „ha reggel kinyitom az újságot, először mindig az ő rovatát keresem fel: előbb a fölöslegesnek hódolok, s ha a költőtől lelki fürdőt vettem, jöhetnek Hitler és matrózlázadás, náthaláz és politika”.

A költőtől vett „lelki fürdő” bizonyára ironia felé kiélezett közhely, amiben „a mítosz: nyelv” gondolata sejlik fel, meg az, hogy ebből a nyelvből mint nézőpontból van (vagy lehet) rálátás akár a matrózlázadásra, akár Hitlerre. A költőtől vett „lelki fürdő” így egy közösség, az újságolvasók közösségének ítélete és tudása a világról, ugyanakkor nyelvként titkos és homályos felkészülés a világ megértésére. Ezért mondható, hogy a *Pesti Hírlap* olvasói Kosztolányi kisprózáit kulturális műfajként fogadták, Kosztolányit pedig „benszülött etnográfusnak” látták, aki számára a konvenció megszabta, hogy „mit lehet, és különösen, hogy mit nem lehet elmondani egy adott népcsoportról” (James Clifford). Ugyancsak James Clifford írja, hogy a „benszülött etnográfus”, mint „a saját kultúráját tanulmányozó ember új látásmódot és a megértés új mélységeit kínálja fel” a recepció számára.

Érdekes eközben az olvasás és befogadás egy sokatmondó körülményére is felfigyelni. Németh László Kosztolányinak kötetbe gyűjtött kisprózáiról ír, közben a napi újságolvasásra emlékezik, és ennek az emlékezetnek a nézőpontjából írja le a kisprózák hatását. A hatás-történet két fontos szituációja ismerhető fel ebben a sajátos kétértelműségben. Azért, mert mítoszszilánkként, belső mitológiaiaként, mondakörökként Kosztolányi kisprózái eredeti helyükön, az újságban, az újságzugban érthetők valószerűtlenségük ellenére is valóságként. Az újság teremtette kontextusban, amely kontextus a „benszülött etnográfus” és a „profí antropológus” találkozásának helyszínével analóg. Amint a szakértő eltávolodott ettől a helyszíntől, a közvetített szöveg szelekción, átíráson, retorizáláson esik át, és ezért hatása is különbözik az első elhangzás nyomán keletkezett hatástól. Éppígy Kosztolá-

nyi kisprózái. Amint kötetbe gyűjtve kikerültek az újságzugból, mítoszként, mítosztöredékként széttörnek a jelentésbe, az elvárt jelentésbe, a keresett, a kutatott jelentésbe ütközve. Az újságolvasó a mítosz részese, a mitikus világon belül van, a valószerűtlent valóságként éli meg, a kisprózákat tartalmazó könyv olvasója viszont spontán módon a mítosz kutatójaként, jelentésének értőjeként, „fordítójaként” olvas, a valószerűtlent valószerűtlennek érti mindaddig, amíg valamilyen, rendszerint allegorikus jelentéssel nem hozza közvetlen kapcsolatba. A mítosz szövegének létezése és értelmezése közötti különbség ez. Amint Kosztolányi mítoszként értett kisprózái kötetbe gyűjtve rászorulnak az értelmezésre és kutatásra, eltávolodnak a fikcionalitás és a referencialitás bizonytalan határvonalától, és fikcióvá válnak. Könyvbe gyűjtve kiderül róluk, hogy fikciók. És ezzel együtt szövegükben elhallgat a „benszülött etnográfusként” értett narrátor, helyét az értelmező elbeszélő veszi át. Innen kezdődően már nehéz mitikus történetként elképzelni őket. Más szóval, innen kezdődően másként léteznek, és akár irodalomként is érthetjük őket. Amikor Németh László a kötetekbe gyűjtött kisprózákat olvasta, azért emlékezett szüntelenül az újságközlésekre, mert megkísérelte továbbra is mítoszként és nem jelentésként megérteni a „benszülött etnográfus” szövegeit.

Nyomban mutatok egy példát:

*A Pesti Hírlapban 1930. december 14-én az Emberek című háromrészes írás második darabjaként jelent meg a Koporsós címet viselő mítosztöredék, illetve „kispróza”. Ugyanez a szöveg olvasható az *Én, te, ő* (1973) című kötetben.*

Koporsós

Az öreg koporsós a városnegyedben mindenkit ismer. De senkinek se köszön. Merő tapintatból.

Azokkal a családtagokkal, akiket naponta lát elhaladni boltja előtt, akkor találkozott, amikor ők könnyektől fuldokolva, vörösre sírt orral a temetés részletét beszélték meg vele, egy-egy tételen vitatkozva. Ilyesmire emlékeztetni őket illetlenség.

Végre nem mondhatja nekik: „Van szerencsém” – hiszen akkor lesz majd szerencséje, ha egy új halálesetből kifolyólag ismét hozzá fordulnak. Azt se mondhatja: „Jó napot” – hiszen belül, a lelke mélyén mindenkinek csak rossz napot kíván.

Ennélfogva közönyös, tartózkodó, személytelen. Nem tartja fönn ismeretségeit, az üzlete érdekében. Úgy néz az emberekre, mint aki elvesztette emlékezőtehetségét.

Ebben a tekintetben pedig finom. Olyan finom, mint gyanús éjjeli mulatók pincérei, akik azzal kötelezik le állandó vendégeiket, hogy fényes nappal meg se ismerik őket, s tolakodó köszönésükkel nem hozták eszükbe, milyen botrányok, bűnök, gyarlóságok hősei voltak.

Ő éppoly cinikus mivelünk a gyász részegségében, a szomorúság duhajságában.

De azért készséges. Minden mozdulatán látszik, hogy bármikor rendelkezésünkre áll.

Az újságzug kontextusában, retorikailag és műfajilag a halálmitószok változata a Koporsós. Kulturális szöveg. E kontextuson kívül retorikailag és műfajilag értelmezésre szoruló „kispróza”. Az előbbi a „bennszülött etnográfus” szava, az utóbbi a narrátor elbeszélése. „A próza szonettje.”

KRITIKAOLVASÁS

Németh László kritikáirása a húszas–harmincas évek fordulóján

*Különböznie kell magától,
hogy hasonlítani tudjon magára.*

Németh László

A húszas–harmincas évek fordulóját az irodalmi gondolkodás az átalakulás és váltás idejének tekinti. A „történeti avantgárd” után ekkor vált kérdésessé a „klasszikus modernség” „esztétikai szemléletformája” (Kulcsár Szabó Ernő: *Beszéd és horizont*. 1996. 46. o.). Az átalakulás és váltás azonban nem váltja le sem a történeti avantgárdot, sem a klasszikus modernséget. Folyamatosságukat viszont megtöri, és a törésvonal mentén a *változó* irodalom alakzatai, irányai és nyelvhasználata mind az új „esztétikai szemléletforma”, mind a „versnyelv és én-felfogás, szcenika és látásmód, szerkezet és modalitás tekintetében” felismerhető, az irodalomértelmezés gyakorlatában leírható lesz (Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 37. o.). A második és harmadik évtized fordulóján észlelt *változó irodalom* a jelenben állandóan alakuló irodalmi hagyományként olvasható, olyan nyelvi alakzatként vagy szövegtérként, amelybe a későbbi változók és törésvonalak, de a jelen irodalma is folyamatosan és megszakításokkal írja saját szövegeit. A szövegterek között így zajló folyamatos párbeszéd miatt nem történt, nem is történhetett meg az akkor változónak mondott irodalom leváltása a jelen irodalmában, ahogyan a „történeti avantgárd” és a „klasszikus modernség” leváltása sem történhetett meg az új és ismeretlen bejelentésével a húszas–harmincas évek fordulóján. Ellenkezőleg, az előzmények és a törésvonalak leváltás helyett egyformán irodalmi rangra emelkedtek, és hagyományként kanonizálódtak. Az sem mellékes, hogy éppen kanonizált alakjuk folytán „párbeszédképesek”. Csak a kanonizáltra írható új szöveg, amely úgyszintén kanonizálható, hogy az utána következők számára befogadóképes, dialógusra alkalmas lehessen.

A húszas–harmincas évek változó irodalmának későbbi olvasatait és megértését a mindenkori jelen irodalmának ráírt szövegei irányítják és határozzák is meg. Viszont van a *változó irodalomnak* egyidejű olvasata is: a szemtanú olvasata. A szemtanú távolságot tarthat a maga jelenétől, de sohasem lehet semleges. A jelenlét egyúttal részvétel is.

Amit a szemtanú lát, és amiben tanúskodik, vagy amiről tudósít, abban részt is vesz.

Németh László a húszas–harmincas évek fordulóján a változó irodalomnak irodalomkritikusként jelentést tevő szemtanúja, egyben résztvevője, szándéka szerint pedig irányítója és befolyásolója is a változásnak. Ekkor készült kritikáinak legnagyobb részében, a „nemzedék születik” elvét követve, az új írók és költők új műveit bírálva, az irodalom alakulásirányát igyekszik megfigyelni, mert – szerinte – ahogyan 1929-ben A kritika feladatai című tanulmányában mondja, „Nemcsak írók vannak; van irodalom is” (N. L.: *Készülődés, I.* 1941. 47. o.). Németh László a húszas évek végén és a harmincas évek elején jelentkező írókról, költőkről az irodalom, a magyar irodalom nevében szól. Szerinte, az irodalom „épp a te víziódban van” (uo. 47. o.). Majd egy-két sorral később meg is erősíti, hogy „az irodalom a mi látomásunk az irodalomról” (uo. 48. o.). Meggyőződése, hogy az irodalomról alkotott kép legalább annyit számít, mint a „beléptartozó művek” (uo. 48. o.). Éppen ez a meggyőződés teremthette meg és hívhatta elő Németh László irodalmi gondolkodásában azt az illúziót, hogy az irodalom alakulásfolyamatai a megértés, a kritika, a véleményalkotás révén irányíthatók: szerinte „a kritikus nemcsak figyelője az irodalomnak, hanem táplálója is” (uo. 49. o.). A „nemzedék születik” meghirdetésével Németh László az irodalom új irányait vélte meglátni, annál is inkább, mert neki volt irodalomról alkotott képe és „látomása”, középpontjában a *Nyugattal* és annak első nemzedékével. A „nemzedék születik” a *Nyugattól* való elfordulás, ami egyben az irodalomról, a magyar irodalomról alkotott kép és „látomás” átalakítása is a kritikus véleményalkotása nyomán. A szándék azonban sikertelen maradt, a változás csak részben, vagy egyáltalán nem a szemtanú kritikus által várt irányt követte. Ezért mondhatta Kulcsár Szabó Ernő, hogy „Németh László olyan líramodellt részesített előnyben, amely egyre távolodott az európai költészet meghatározó áramlataitól” (Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 31. o.). Ami semmit sem von le a szemtanú kritikus tanúskodásának és tudósításának jelentőségéből, mert az irodalmi szöveg befogadástörténetét nemcsak a megértésnek (is) vehető későbbi, azaz „ráírt” szöveg dokumentálja, hanem a részben vagy egészében „félreértésnek”, vagy Németh László szerint „tévedésnek”, sőt „hamisításnak” tekinthető értelmezés, azaz az irodalmi változással egyidejű értelmező szöveg is.

A szemtanú tudósításának egyik, és mindenképpen legfontosabb műfaja, vagy akár azt is mondhatom: „beszédmódja” az irodalmi kritika. Németh László a kritikát a *kultúra* „csodájának”, a kritikust a vé-

leményalkotás „művészenek” tartja (N. L.: i. m. 47. o.). Érdemes itt megállni egy pillanatra, mert tartalmaz ellentmondásokat rejt a két egymással is szemben álló gondolat. Ha a kritikában a kultúra szólal meg jól hallhatóan akkor, amikor az irodalomban (valamilyen) probléma jelentkezik, problémán ezúttal a váltás és változás idejét értjük, a *változó irodalmat* a húszas–harmincas évek fordulóján, akkor kérdés, hogy a kultúra diszkurzusán és hangján mennyiben üt vagy üthet át a véleményalkotás *művészenek*, a kritikusnak egyéni és autonóm hangja. Radnóti Sándor mondja, hogy „A kritika mint kulturális műfaj közelebb áll a heteronóm pólushoz, noha egyes kritikák és kritikai életművek – főképp az utólagos belátás alapján – az autonóm pólushoz állnak közelebb” (Radnóti Sándor: *A piknik. Írások a kritikáról*. 2000. 13. o.). A kritikát saját belátása szerint Németh László éppen azért, mert szerinte nemcsak írók vannak, hanem irodalom is van, az irodalom pedig a „mi látomásunk az irodalomról”, a „heteronóm pólus” közelében művelte, ezért mondhatta, hogy „a jó kritikához nem elég egy ember, ahhoz magas szellemi szint kell” (N. L.: i. m. 47. o.). Ennek a magas szellemi szintnek és látomásnak a nevében vállalkozott a „nemzedék születik” jegyében felírható irodalomtörténeti törésvonal meghúzására az irodalom (és a kultúra?) jövője felé. Az „utólagos belátás alapján” erről a vonalról mondható, hogy „nemcsak az európai költészet meghatározó áramlataitól” távolodott el, hanem a húszas–harmincas évek változó irodalmának a megértésben hagyományként kanonizálódott „képétől” és „látomásától” is. Más szóval, ma nem azért olvassuk Németh Lászlónak a „két nemzedék” vagy a „nemzedék születik” jelentéskörében írott kritikáit, mert a két nemzedékről és a nemzedékek íróiról máig érvényes véleményt alkotott. Azért sem, mintha „látomása” az irodalomról az elméletben vagy a történetben megfellebbezhetetlen volna. Sokkal inkább olvassuk kritikáit – újra – viszonylagos autonómiájuk és bizonyosra vehető önértékük miatt. Azon egyéni és személyesen megalapozott gondolkodás és beszédmód miatt olvassuk (újra) az ő kritikáit, amivel Németh László kritikáírása elkülönбöződik mind a kortárs kritikáírástól, mind a később érvényesülő kritikai (kritikusi) beszédmódotól. A kritikáírásban Németh László autonóm, holott szándéka szerint irodalomtörténeti nézőpontja kulturális, vagyis heteronóm. De autonóm a nemzedék (vagy nemzedékek) íróival és azok műveivel szemben is: kritikáírásának értéke (és irodalomtörténeti helye) nem függ igazságos vagy igazságtalan ítéleteitől, és nem függ igazolható vagy igazolhatatlan véleményeitől. Németh Lászlót, bár azt hangsúlyozza, hogy a kritikus a „véleményalkotás művésze”, nem véleményalkotása vagy ítéletei mi-

att olvassuk (újra), bár véleményei és ítéletei pozitív vagy negatív értelemben máig jelen vannak a kritikai és irodalomtörténeti gondolkodásban, és nem is azért, mintha ő a véleményalkotásnak valóban „művésze” lett volna, függetlenül attól, hogy szerinte az irodalmi ítélet és vélemény is ihletfüggő („A kritikuskak, ha érdemlegeset akar mondani, éppúgy ihlete lázbeszédére kell bíznia magát, mint a poétának” – írta Babits lírája című tanulmányában 1928-ban. N. L.: *Készülődés*, I. 1941. 279. o.), hanem kritikáírásának autonómiája miatt.

Németh Lászlónak a húszas–harmincas évek fordulóján írott kritikái nem erről a fordulatról szólnak, holott tárgyuk szerint arról beszélnek, hanem ennek a fordulatnak az akkor írott versekkel és prózával együtt szervesen alkotó részei. Kritikáírásának autonómiája tehát azon tárgykörrel szemben is felismerhető, amelynek a „nemzedék születik” jegyében közvetítője, alapítója és irányítója kívánt lenni. Külön és kritikáírásának történeti pozíciójáról leválasztható kérdés, hogy autonómiája és önértéke elérte-e azt a magaslatot, amelyen már valóban függetlenedhet mindenkori tárgyától, nemcsak az általa bírált művektől és íróktól, hanem a maga képviselte „irodalomtól” is, ami – Németh Lászlótól hallottuk – összefüggő nagy vízió a magyar irodalomról. Valójában azt lehet mondani, hogy Németh Lászlónak a húszas–harmincas évek fordulóján írott bírálatai közül azok számíthatnak nemcsak a filológusok, hanem a jelen irodalmának érdeklődésére is, amelyek az író szándéka ellenére nem közvetítik, hanem beszédmódjukkal, gondolkodásukkal, tematikus megmotivikus felépítésükkel, kritikai „szótárakkal” alapozzák, létesítik az irodalmi változást, vagyis maguk is *változó irodalomként* értelmezhetők.

A *Készülődés* (1941) tanulmányai elé írott bevezetőjében Németh László azt írja, hogy „a kritika: történelmi emlék; a belézárt ítéletet nem szabad meghamisítani” (N. L.: i. m. 7. o.). Nem is lehet meghamisítani, hiszen az egyszer kimondott ítélet ugyanazzal a kézzel nem írható át, legfeljebb a későbbi értelmezés és megértés, egy később feltűnő „látomás” az irodalomról változtathat rajta. De a változás sem tűntetheti el. Főként azért nem, mert – Németh László látja így – a „véleményalkotás művészenek” ítélete is az ihlettől függ, az ihlet nyomai pedig sokáig fennmaradnak. De ha „történelmi emlék” a kritika, akkor a „belézárt” vélemény és ítélet is természete szerint múlt, tehát emlék, akár múzeumi kiállítási tárgynak is vehető. Csakhogy a kritika nem szűkíthető pusztán vélemény- vagy ítéletalkotásra, még akkor sem, ha ez a kritikus mint művész munkája. Aligha kell a kritikátörténet sok példájával bizonyítani, hogy kritikák, sőt egész kritikusi életművek maradtak fenn a feledés rostáján, függetlenül a „beléjük zárt” ítéletek-

től és véleményektől. Nyilván azért, mert a kritika(írás) tétje csak a megjelenés idejében a messzire hangzó ítélet. A megírás és a megjelenés, a kimondás idején túl, a kritikairás tétje az út, amely az ítéletig és a véleményig vezet. A megértés, a párbeszéd, a szövegre írt szöveg útja ez az autonómia és az önérték felé. Az autonómia meg az önérték pedig változó, alakuló, mindig újra meg újra megszólaló meg megszólítható, tehát semmiképpen sem vehető „történelmi emléknék” vagy múzeumi kiállítási tárgynak. Németh László kritikairása is itt lépi túl saját korlátjait, véleményeibe és ítéleteibe, gondolkodásának „szellemi szintjébe”, ideológiájába és kultúrájába önkezével rajzolt határait.

A húszas–harmincas évek fordulóját Németh Lászlónak két egymásra tekintő és egymásból következő tanulmánya vagy kritikaszorozat határolja, a Magyar irodalom 1928-ban és a Magyar irodalom 1932-ben. A *Két nemzedék* (1970) című tanulmányokat és kritikákat tartalmazó kötetben egymást követi a két helyzetfelmérés. A kötethez írt bevezető jegyzet az első ízben a *Tanúban* közölt kritikai beszámolókat az „irodalomtörténet-alkotás” igénybejelentésének mondja. Ezzel együtt „a műfajok áttekintésével a művek özönében szilárdabb gerincet” igyekszik „emelni” (N. L.: *Két nemzedék*. 1970. 5. o.). A két tanulmány közül az első Líra című fejezetében Kosztolányi *Meztelenül*, Gellért Oszkár *Utolsó dalért* és Sárközi György *Váltott lélekkel* című kötetéről szól, és azt a tételét igyekszik bizonyítani, miszerint az Ady-nemzedék Adyt túlélt írói „mintha valamennyien új költői fázisba értek volna” (N. L.: uo. 374. o.). Kosztolányi költészetének átalakulását, Gellért Oszkár lírájának „imponáló különút-voltát” figyeli meg, a legfiatalabb Sárközi költészetét a „legkonzervatívabb”-nak mondja, mert verseiben a „hűséget” fedezi fel „azok iránt a játékok, borzongások, mámorok iránt, amelyek a költészetnek mégis csak örök hajtó motorjai” (N. L.: uo. 376. o.). Szándéka szerint a költők irodalomtörténeti helyét keresi, Kosztolányitól és Gellért Oszkártól Sárközi felé haladva azonban nem találja azt a fejlődésívet, ami „az új költői fázis” kialakulását bizonyíthatná. A regények és drámák áttekintése után Kárpáti Aurél *Kétkedő kritikus* című kötetéről szóló sorainak bevezetőjében jegyzi meg, hogy a műfajok „versenyében” a kritika „a következő évtized vezérműfaja lesz. Lírai korból epikaiba léptünk, mechanisztikus világnézetükből pszichológiaiba, s a kritika a pszichológia epikája” (N. L.: uo. 381. o.). A kritikairásba ekkor még bele nem fáradt Németh László önarcképének vehető „a kritika a pszichológia epikája” megállapítás, hiszen versekben, regényekben, drámákban egyaránt azt a lélektani referenciális háttérrel keresi, amelyet az irodalmi diszkurzus kifejez és megformál. De Németh Lászlót nem viszi tévútra lélek és vers

közvetlen kapcsolhatósága, hiszen a sorozathoz tartozó Három új verskötet című részben Tóth Árpád lírájáról szólva közli, hogy amit a kritikus mondhat erről a költészetről, „abban ott reszket valami, ami az én élményemhez s nem Tóth Árpádhoz tartozik” (N. L.: uo. 383. o.). Mintha a megértés mint önmegértés hermeneutikai közhelye hallatszana ki Németh László szavaiból. Csak felvillantja a gondolatot, s aztán nyomban vissza is vonja, amikor Babits *Az istenek halnak, az ember él* című kötetéről írva állítja, hogy „Babits-verseket olvasni: pszichológiai felfedezés” (uo. 385. o.). Am a visszavonás sem ennyire egyértelmű, hiszen szerinte a lélek mélyei felé Babits verseiben „a verstechnika”, „a gondolatfűzés-mód” szabadon hagyott szálai vezetnek, nem a közvetlen vagy közvetett élmények. Tóth Árpád és Babits után igazán nagy örömmel Erdélyi József új kötetét köszönti, mert szerinte „Erdélyi a fiatal költőnemzedék legnagyobbja, helyesebben, az egyetlen, aki nagy köztük” (uo. 385. o.).

Hogy miért éppen Erdélyi, annak magyarázata a két nemzedék, az Ady-nemzedék és a „születő nemzedék” szembeállításából deríthető ki. A *Nyugat* húsz esztendeje című nevezetes tanulmányában fejt ki, hogy „a *Nyugat* összetétele és művészi felfogása az oka, hogy a magyar nép mélyebb rétegei felé még ebben a háború előtti hőskorában sem vethetett horgonyt” (N. L.: *Készülődés. I.* 1941. 87. o.). Velük szemben Erdélyi az, aki „szimbolikus, messzevilágító sorsot teremtett magának. Béresfiú, aki a bihari cselédházból az urak fegyvere ellenében is kimondta a nép fegyvertelen szavát” (N. L.: *Két nemzedék.* 1970. 385. o.). A *Nyugat* hőskora Adyt és Móriczot sem kímélő bírálata részben a kritikára is vonatkozik. Nyilván azért, mert nem hívta fel a figyelmet a hőskornak a néppel, a nép mélyrétegeivel szembeni mulasztásaira. Ma már könnyű bizonyítani Németh László tévedését, ami eltávolította őt „az európai költészet meghatározó áramlataitól”, de eltávolította a húszas–harmincas évek fordulója *változó irodalmának* megértésétől és kritikai befogadásától is. Am hogy rosszul választott, és ezzel együtt rosszul is jószolt, azért még kritikáirása nem sorolható a „történelmi emlékek” közé.

Az „irodalomtörténet-alkotás” igényével készült többrészes Magyar irodalom 1932-ben Erdélyi Józsefet „korszaknyitó költő”-nek mondja, aki először tért rá „a mondanivaló aranyvalutájára” (N. L.: uo. 395. o.). Erdélyihez még csak Illyés Gyulát engedi közel, mert – miként mondja – „ha Erdélyi rögzítette meg az új költők körül a konkrét világot, Illyés kezdte a régi lírai műfajokat újraképezni. A modern líra olvasztókemencéjében a műfajok a vers egyetlen, tömör műfajába folytak össze. A vers megette a dalt, az ódát, a balladát, a költő furcsa

álarcnak érezte arcán a műfajt. Illyésnek megint szüksége kezd lenni a műfajokra” (uo. 397. o.). A modern líra, mai szóhasználatunkban, a klasszikus modernség bírálata Németh Lászlónál nem az „esztétista szépségkultusz” leváltása, sem a „személytelenítés hangnemeinek” felerősítése, sem a nyelvben konstituálódó „lírai én” felismerése irányába vezetett, hanem egy modernség előtti költői beszédhez való visszafordulást jelentette, és ez egyformán megnyilvánul a „konkrét világ” és a „régii lírai műfajok” következetes visszakövetelésében. Ezért maradt lényegében kívül Németh László lírakonceptióján Szabó Lőrinc költészete, ezért bírálhatta oly szigorú könnyedséggel József Attila *Külvárosi éj* című verskötetét. Csak a Mondd, mit érlel . . . -nek bocsát meg: „Van egy szép verse, írja, amely megérdemelné, hogy a magyar szegények újsága, ha volna ilyen, vezető helyen hozza” (uo. 401. o.).

Nem kell azonban túl sokat időzni a kritikus ún. tévedéseinél. Nem biztos, hogy ezek a kritikus tévedései. Sokkal bizonyosabb, hogy egy kor önismeretének bizonytalanságai és ellentmondásossága ismerhető fel bennük, még akkor is, ha az irodalom történetében nem vezet jóra a bajok, a gondok, a tévedések áthárítása a korra. Nem a kor tévedett, hanem a kor szemtanúi az utókornak küldött tudósításaikban. Mégsem jár ki Németh Lászlónak az utókor elutasítása. Megvédi őt kritikáirásának sok erénye, leginkább az a szándéka, hogy a kritikáirásban az irodalomtörténet-írást alapozza meg, mégpedig úgy, hogy az egyes műre irányuló kritikai megértést a történet perspektívájába állítsa. Ennek a szándéknak a jelentőségén az sem változtat, hogy a történet és az irodalomtörténet Németh Lászlónál inkább a nemzetire kiélezett eszme és szellem története, mintsem az irodalmi folytonosságot örökösen megtörő és megszakító irodalmi tények és tényezők semmiképpen sem fejlődő együttese. Németh László meglátta, hogy a húszas-harmincas évek fordulóján megszakadt a klasszikus modernség kontinuitása, és valószínűleg az elsők között látta meg. Erre kivételes irodalmi érzékenysége és tisztessége tette képessé. Ám irodalmon kívüli, eszmei és nemzedéki elkötelezettségei megakadályozták abban, hogy ennek a megszakításnak és törésvonalnak máig ható jelentőségét is felismerje. Arra valóban nem lehet egy új költői korszakot építeni, hogy van legalább két költő, Erdélyi és Illyés, akik „életük adataitól nem féltik a költeményt” (uo. 402. o.).

Az 1932-es áttekintésben a kritikát a műfordítással azonosítja, mert mindkettő „a maga nyelvébe ülteti az idegent”, és annak alapján is, hogy „a műfordítás műtorzítás: a kritika félreértés”, majd a kritikust így különbözteti meg: „jó kritikus az, akinek a tévedései is rend-

szeresek. Értetni kell a művet, érezni az árnyalatokat, tisztelni a hűséget: magától értetődik. Azonkívül azonban *lenni* is kell valakinek. Ahol a hamisítás elkerülhetetlen, ott csak a hamisítóban bízhatunk” (kiemelés: N. L. uo. 403. o.). Németh László „félreértésről” beszél, „hamisításról” és megbízható „hamisítóról”, és arról, hogy a jó kritikus tévedéseiben is rendszeres. Nem a kritika elhárítása ez a gondolatmenet, de főként nem a kritika felmentése a tévedés és félreértés, a hamisítás vádja alól. Sokkal inkább tekinthető a kritika természete felismerésének és nem teoretikus leírásának. Az eredetiben kiemelt létige is ezt bizonyítja. Németh László metaforákban beszél, és nem elméletben. Nincsenek elméletei, de bőven vannak eszmei és erkölcsi előítéletei. Tévedéseit ezek, nem a teória, még csak nem is a teória hiánya okozza. Az olvasható ki ebből, hogy Németh László a húszas–harmincas évek *változó irodalmát* „félreértve”, az irodalom alakulásának irányait egy modernitás előtti elváráshorizonton jelölte ki, amivel nemcsak az európai és a magyar költészet „meghatározó áramlataitól” távolodott el, hanem az irodalom megértésének és befogadásának „meghatározó” gondolatmeneteitől, a kortárs kritikaírás gyakorlatától is.

Németh László hamarosan el is búcsúzik a kritikaírástól. Hosszú, több mint egy évtizedig tartó búcsúzkodás ez; 1943-ban ér majd véget A kritikus búcsúja című sorozattal a *Magyar Csillagban*. Nem biztos, hogy a hosszúra nyúlt búcsúzást csupán „a *Tanú* által kiváltott viharok, indulatok” váltották ki, nemcsak ezek tették számára „lehetetlené” „kedves műfajának” az „első hét-nyolc év szenvedélyes tárgyla-gosságával” való folytatását, ahogyan a *Két nemzedék* kötet első oldalán közli, hanem éppen kritikáírásának és irodalmi gondolkodásának a költészet és a kritika „meghatározó” tendenciáitól, irányaitól és változásaitól való eltávolodása. A kritika(írás) paradoxona, hogy „az első hét-nyolc év” kritikái máig érvényes történeti jelentőségű *irodalmi* szövegek, ami többek között Németh Lászlónak azt a „jóslatát” bizonyítja, miszerint az elkövetkező évtizedben, vagyis a harmincas és negyvenes években a kritika lesz az irodalom uralkodó beszédmódja, azaz „vezérműfaja”. Természetesen ha a kritikát nem recenzióknak értjük, ha gyakorlatát nem szűkítjük, miként „szóban”, de nem „(kritika)írásban” Németh László tette, a véleménymondás művészetére, hanem belátjuk, hogy a líra és a művészet tematizálása a versben és a műben, nem utolsósorban az intertextualitás sok változatának felismerése, a palimpszesztusok és palinódiák, a változatos idézéstechnikák és „újraírások” mind sorra a kritika(írás), a kritika mint szöveg megjelenésének és működésének változatai.

Németh László kritikáirásának újraolvasása azt a tapasztalatot erősíti meg bennünk, miszerint „A kritika elválhat tárgyától, akár úgy, hogy abszolutizálva feloldja körvonalait, akár úgy, hogy az összes lehetséges kritikusok közül a legtökéletesebb – bár még mindig igen csak tökéletlen és tévedékeny – értékelő bíráló, az Idő, felejtésre ítéli a tárgyat, s megmaradásra a kritikát. Az is kétségtelen, hogy a kritikák utólag, egy kritikus életműben szorosabb rokonságot tartanak egymással, mint mindenkori tárgyukkal” (Radnóti Sándor: i. m. 134. o.). Ez a sorsa Németh László kritikáirásának is: elvált tárgyától, és ebből következően a kritikák, például az itt emlegetett két írássorozat egymásra vonatkoztatva olvasható újra nem mint a kritikus tévedéseinek dokumentuma, hanem mint a huszadik századi magyar irodalom egyik fontos törésvonalának az irodalom és az irodalmiság szempontjából is releváns meg számottevő dokumentuma.

A KUDARC, AVAGY A TÚLÉLÉS NARRATÍV FORMÁI

A nyomkereső és A kudarc

Kertész Imre műveinek, naplójának, esszéinek, regényeinek *most* „helyzetbe hozott” újraolvasása egyre meggyőzőbben mutat(hat)-ja ki, hogy nem formájukkal, hanem tartalmukkal határsértők, mert inkább *mondanak* valamit, és nem *látszanak* valaminek. Amit mondanak, befejezhetetlen, csupán az fejezhető be, aminek mégis „látszanak”, a regény, az esszé, az előadás, a napló . . . Ám a befejezett is folytatódik, *A kudarc*ban például, a mű létezésének, azaz megértésnek kudarcában. Erről (is) szól *A nyomkereső*, de erről alapjában véve Kertész Imre ritkábban emlegetett *A kudarc* című regénye. A mű azonban éppen ezáltal lépi túl *irodalmisságának* szűken vett kereteit, „és egyszerűen az emberi állapotról beszél”, amely viszont mindenkor „a szükségszerűt aláaknázó merénylet”, határsértés és deviancia, tehát egyszerre dicsőséges és szégyenteljes, de nem vigasztaló kudarc. Idézi is Kertész Thomas Bernhard „névtelen tudós”-ának keserű szavait: „Legalább a kudarcra törekedni kell.” Ezen a nyomon halad *A kudarc* főalakjának feljegyzése is: „érzelmeim visszariadtak a kudarc vézes dicsőségétől”.

A kudarcról van tehát szó, mint határsértésről és emberi állapotról. „Egy túlélő helyzete ez, aki megpróbálta túlélni, mi több, értelmezni túlélését . . .” „A túlélő a kor emberi állapotának szélsőségesen tragikus hordozója csupán, aki megélte és elszenvedte ennek az állapotnak a kulminációját: Auschwitzot . . .” Jean Améryről írja Kertész Imre, hogy „túlélte Auschwitzot, és ha túl akarta élni túlélését, ha értelemmel, vagy mondjuk inkább: tartalommal akarta felruházni, akkor erre, író lévén, csakis öndokumentálásban, az önvizsgálatban, az objektivációban – vagyis a kultúrában látta – volt kénytelen látni az egyedüli esélyt”. Majd hozzáteszi, „ha azt akarta, hogy valóban túlélje, akkor szégyenét jól kellett megfogalmaznia, és amit megfogalmazott, marandó formába öntenie, azaz jó íróvá kellett válnia”. A kudarcról, mint ennek a kultúrának a tényéről, Améry öngyilkossága beszél.

Máris (ön)ellentmondásba botlottam, az újraolvasás tapasztalata, mely szerint Kertész művei nem formájukkal, hanem tartalmukkal ha-

társértők, és az író közlésének, mely szerint a túlélőnek szegyenét maradandó formába kell öntenie, ellentmondásába. Azt gondolom most, hogy semmi okom ennek az ellentmondásnak a feloldására, hiszen *határsértésről* beszélek, az irodalom, a regényírás nyelvi, formai, tartalmi devianciáiról. A „maradandó” formákat pedig éppen ezek, a határsértések és devianciák teremtik. S eközben teljesen érdektelen a tartalom és forma örök konfliktusa, nem is erről beszélek.

Mert Kertész Imre (szó)művészetének éppen lényegét jelenti a formateremtés és a mondás, a valamit mondani konfliktusának fenntartása, sőt őrzése és ápolása, mert annak a szorongásnak a kifejezésére, mely egyetlen, a sztálinizmus gulág-tapasztalatával is meghosszabbított élményéhez, a holokauszthoz „az első pillanattól kezdve” tapadt – „a feledéstől való szorongás” – csak ennek az ellentmondásnak, devianciának, határsértésnek magas hőfokon fenntartott keretében adódik nyelvi és irodalmi, de akár azt is mondhatom, poétikai lehetőség. Azért írtam ide némi félelemmel, vagyis elhalasztva a poétika szót, mert a költői szó, vagyis az irodalom teóriája, bármennyire is nélkülözhetetlen az irodalom megértésének műveleteiben, látszólag kitörli a formateremtő határsértésből a tartalom súlyát, a mondás és megmutatás érvényét. Közben meg elkerülhetetlen a poétika szó használata, hiszen irodalmi beszédmódok devianciájáról beszélek, műfajok és szövegszintek közötti határsértésekről, ami egyúttal azt is jelenti, a hagyománnyal és szövegekkel való párbeszédről, arról a dialogikus állapotról, ami mindenképpen a fentebb már emlegetett emberi állapottal hozható közvetlen, ha nem is azonosítható viszonylatba. A poétika (és a teória) nem oldja fel azt a Kertész Imre egész irodalmi gondolkodás- és beszédmódját meghatározó ellentmondást, aminek alapján őt sokkal inkább a mondás folytán, nem a miként szerint tartja számon a megértés, amit Nadas Péter így fogalmazott meg: „Témája jobbra mindig is eltakarta Kertész Imre szépirói munkáját, s még jó időnek kell eltelnie, hogy ne takarja el.” A zsidóság kiirtására tett európai, tényleg európai kísérlet, és a hozzá tapadó szintén európai kísérlet a feledésre Kertész Imre „témáját” nem a bosszúállás végett, még akkor sem, ha éppen *A kudarc*-ban írta le: „talán azért kezdtem írni, hogy bosszút álljak a világon”, hanem az „emberi állapot” miatt tünteti ki egyetlenként, és ebbe nem lehet beleszólása az amúgy mindenképpen nélkülözhetetlen teóriának. Még akkor sem, ha a témába, a mondásba ennek folytán már a kezdetektől fogva bele van írva az (irodalmi, poétikai) kudarc. És éppen ennek a kudarcnak adott Kertész Imre „maradandó formát”. Egész életművében, regényeiben, naplóiban, esszéiben, nemcsak *A nyomkeresőben* és *A kudarc* című regényben.

Nem múlhatott a véletlenül, hogy a *Sorstalanság* című regény, majd *A nyomkereső* megbízottjának sikertelen vállalkozása után Kertész Imre éppen *A kudarc* címen ír regényt. Azt az ellentmondást írja meg, tematizálja vagy tárgyiasítja, ami egész irodalmi opusában a „tanúságtevő élet” és az irodalom – a poétika, a teória – nem szűnő konfliktusaként tárható fel.

A kudarc 1988-ban jelent meg, majd másfél évtizeddel a *Sorstalanság* első kiadása után. Kertész a *Gályanapló*ban jegyzi fel, hogy „újra meg újra, évek óta mindig újra figyelmeztetni magamat a regénytechnikára: *A kudarc* nem időregény, nem folyamatokat ábrázol tehát, hanem stádiumokat; nem pszichológiai módon bánik főalakjával, ellenkezőleg, ugrásszerű stádiumokat kell teremteni, Swedenborg szavával: állapotváltozásokat. És ezzel vissza lehet térni a nagy és erős kifejezéshez, a naturalizmus és a pszichológiai motívumszövögetés komolykodó, ám kisszerű és meghaladott közjátéka után”. Kertész itt „regénytechnikáról” beszél, vagyis a „szakma” – a regényírás – művészetének szabályairól. Nem mond sokat ezekről a szabályokról, de amit mond, meghatározó jelentőségű. Az „ábrázolást” említi akkor, amikor a gyakorló teória és kritika igyekszik mindenképpen elkerülni ezt az idejétmúlt és ügyefogyottnak tekintett fogalmat. Regényét nem „időregénynek”, hanem állapotregénynek (?) mondja, amely sokkal közvetlenebbül kötődik a helyhez, mint az időhöz, mert a helynek inkább van „szelleme”, az „elbeszélés szelleme” értelmében, mint az időnek, még akkor is, ha – ahogyan *A nyomkereső* visszatérve az egykori láger, tehát szenvedéseinek színterére, megtapasztalja – a színhelyeket intézményesítik, vagy ahogyan *A kudarc* végén áll „– Szi-szüphosz – és a munkaszolgálat –, igaz, örök; de nem halhatatlan a szikla. Göröngyös útján, annyi görgetés után végül is elkopik . . .” S éppen a helyhez, a színhelyekhez kötődő ábrázolás, az időtlen időkig görgetett szikla elrendelt kopása vezet(het) vissza a „nagy és erős kifejezéséhez”, közkeletű és szintén divatjamúlt szóval, a nagy elbeszéléshez, hogy a holokauszt „mitikussá emelt színterét . . . a zarándokok meglátogathassák, amint meglátogatják például a Golgota dombját” (*A gondolatnyi* . . . 64. o.).

Erdemes még hozzáadni a „regénytechnika” eme, szóhasználatában mindenképpen hagyományosnak tűnő kifejtéséhez Kertész Imre egyik későbbi interjújában elhangzott mondatát, miszerint: „Ha már elhatároztuk, hogy regényt írunk, elhatároztuk azt is, hogy a regényírás törvényszerűségeihez tartjuk magunkat, kivált, ami a nyelvet, a nyelvi megformálást illeti” (uo. 167. o.). Más szóval, a téma elfedheti (egy időre) a szépíró munkáját, de csak addig, amíg ki nem derül,

hogy a szépíró munkájának függvénye a téma kifejezésének, keményebben fogalmazva: az ábrázolásnak erőssége, ezért tartja magát a szépíró a regényírás nyelvi, és talán nem csak nyelvi, törvényszerűségeihez. Ez így biztos állítható, de ha megkérdezzük, melyek is a regényírás nyelvi, a nyelvi megformálást illető törvényszerűségei, akkor zavarba jövünk, főként ha eközben az ábrázoláson (és kifejezésen) túlmenően aligha mondhatunk mást, legfeljebb a téma és a mondás (megformálás) feloldhatatlan ellentmondására hivatkozhatunk, ami viszont a szépírói, az irodalmi kudarc előjele: ezt az előjelet tematizálja és írja meg, ábrázolja, említettem már, de most megismétlem, nem függetlenül *A nyomkereső* megbízottjának sikertelen nyomkeresésétől *A kudarc*.

A kudarc két részből áll, egy hosszú, az első kiadásban százhuszonöt könyvoldalt kitevő bevezető részből, majd a 391. oldalig a regény kilenc fejezetéből. A két részt rejtélyes, mítoszt teremtő és Sziszüphosz mítoszára utaló kerettörténet fogja egybe, mert regénytechnikailag jól elhelyezett előrejelzések után a regény befejező részében derül ki, hogy Köves, a regény főalakja, azonos azzal az öreggel, aki a bevezető részben egy könyv – *A kudarc* című, végül regénynek minősülő könyv – írására készül, miután már kezében van egyik korábbi (az első) könyvét – feltehetően a *Sorstalanság* címűt – elutasító cégjelzéses kiadói levél. *A kudarc* végén „Köves megírta regényét”, amely nem ez a regény, nem *A kudarc*, hanem egy másik, bizonyosan a *Sorstalanság*, amely persze „kinyomtatásra alkalmatlannak minősítettet”. Ezért is mondható *A kudarc* „állapotregénynek”, hiszen itt nem idősíkok épülnek egymásba, és nincs jelentősége az időbeli egymásutának. Az idősíkok átszólnak egymáshoz, dialogikus viszonyokat teremtenek egymás közt. A korábban írott *Sorstalanság* a későbbben írott *A kudarc* idejébe épül be, hiszen ez utóbbi regény azzal ér véget, hogy Köves, azaz az öreg, a két azonos regényalak, befejezte a regényt, melynek megírása végett nem fogadta el – ezúttal Köves – Sziklai nevű barátjának, bizonyosan 1956-ot idéző, menekülésre hívó szavát „ebből a minden reményt megtagadó városból, ebből a mindenre rácsafoló életből”, mert csak egyetlen nyelvet ismer, amelyen a megírásra váró regény megírható, hiszen ha másik nyelvet választana, elfelejtené a regényt. A nyelvhez való ragaszkodás a regényhez való kötődéssel ér fel, még akkor is, ha megismert belső konfliktusa és ellentmondása folytán a regényírás mint öndokumentálás és önvizsgálat eleve kudarcra van ítélve.

A kudarc ezáltal kerül dialogikus kapcsolatba mind a *Sorstalansággal*, mind *A nyomkereső*vel. Ennek a dialogikus viszonynak pontos

leírása *A kudarc* hosszú bevezető fejezetében található. Az öregnek mondott regényalak könyvet készül írni, mert a könyvírás a foglalkozása – többször megismétlődik ez az ironikus, önironikus megjegyzés –, „minthogy egyéb foglalkozása nem volt”. Ezért előszedi feljegyzéseit, ekkor kerül elő a regénykeretet teremtő kódarab is, Sziszüphosz elkopott sziklájának maradéka. A „szürke színű” dossziéban talál rá, nem véletlenül persze, egy hosszú szövegre, amely nyilván az első regény, minden bizonnyal a *Sorstalanság* című után készült, és a kudarcot, nem a regény, hanem a regényírás kudarcát fogalmazza meg. Ennek a belátásnak azonban nincs köze ahhoz, hogy a kiadó a regényt ki nyomtatásra alkalmatlannak tartja. A bevezető fejezetbe ékelt regényről szóló szövegben – „önidézet” – áll, hogy „ez, végeredményben, egy történet: bővíthető, kurtítható, és nem magyaráz meg semmit, mint általában a történetek. Történetemből nem tudom meg, mi történt velem: márpedig erre volna szükség”. Ugyanezen feljegyzésekben áll az is, hogy „amíg emlékeztem, nem tudtam regényt írni; amint pedig elkezdtem regényt írni, megszűntem emlékezni”. Még meggyőzőbben szól a regényírás, a regénytechnika kudarcáról a következő rész: „egy regény – már pusztán a természeténél fogva – csakis akkor mondható regénynek, ha közvetít valamit. Én is közvetíteni akartam, nem mást – különben nem írtam volna regényt. Közvetíteni, a magam módján, a magam eszméi szerint, közvetíteni a számomra lehetséges anyagot, az én anyagomat, önmagamat . . . Csakhogy valamire – talán természet-szerűen – nem gondoltam: önmagunk számára sohasem közvetíthetjük önmagunkat. *Engem* nem a regénybeli vonatam vitt Auschwitz felé, hanem a valóságos”. A kudarc része tehát az is, hogy az „öndokumentálásban” esélyt látó szerző nem léphet dialogikus viszonyba saját szövegével. A regény már nem az, amire az én emlékezik. Élesen elkülönül egymástól a regény mint forma, és az emlékezés, mint az én önvizsgálata. Az emlékezetben a valóságos vonat tart Auschwitz felé, és ez nem a regénybeli vonat. Arra bizonyíték ez, hogy *A kudarcot*, a regényt átszövő szövegek közötti dialogikus viszonyok nem tartalmazzák az emlékezet és a regény közötti dialógust, hanem csak az önmaguk közöttit, mégpedig éppen azért, mert válaszolnak egymásnak, az én szövegére az idegen szövegek, a fordításra az eredeti szöveg, a regény a regény kiadását elutasító hivatalos levélre, mégpedig olyképpen, hogy „a dialogikus válasz megszemélyesít minden megnyilatkozást, amelyre reagál” (Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. 228. o.). Más szóval, *A kudarc* című regény az emlékezőnek, a túlélőnek azt a személyes, de egyben „szépirói” kudarcát tárgyi-asítja, amely – a kudarc mint olyan – arról szól, hogy a regénnyé for-

mált öndokumentáció a kultúra részévé vált, a kultúrává valójában – ezért írhatta le Kertész Imre ezt a kivételesen tartalmas provokációt: „a holocaust mint kultúra”.

Két tárgy jelzi a kerettörténetet, az első részben az öreg (első) regényének kiadását elutasító kiadóhivatali levél, amely a regény végére ismét előkerül, valamint – és nyilván ez a fontosabb, de egyben rejtélyesebb is – az öreg papirosait tartalmazó „szürke színű” iratgyűjtő dosszién „mintegy nehezkül, egy úgyszintén szürke – noha sötétebb szürke – kódarab”, „egy szabálytalan formájú kódarab, amiről semmi megnyugtatót nem mondhatunk”, „lévén, hogy e kódarab, a még meglévő vagy már lekopott éleivel, sarkaival, hegyeivel, legömbölyedéseivel, rovátkáival, repedéseivel, kiszögelléseivel és horpadásaival olyan szabálytalan volt, amilyen szabálytalan csakis egy kódarab lehet, amelyről sosem tudhatni, hogy levált darabkája-e egy nagyobb köegységnek, vagy ellenkezőleg, egy nagyobb köegység megmaradt darabkája, mely nagyobb köegység azonban – akár hegynek a szikla – bizonyára megint egy nála is nagyobb egységnek volt a része”. Ez az a kódarab, amivé az örök Sziszüphosz sziklája „annyi görgetés során végül is elkopik, és Sziszüphosz egyszerre azon kapja magát, hogy szórakozottan füttyörészve réges-régen már csak egy szürke kódarabot rugdal maga előtt a porban”.

Ez a semmi – „szürke színű” – kódarab Sziszüphosz lába előtt a porban és az öreg, akinek könyvírás a foglalkozása, papirosait tartalmazó – szintén szürke, csak világosabb szürke – iratgyűjtő dossziéján funkciója szerint szorosra fogja *A kudarc* szövegvilágát, keretet teremtve több egymáshoz csak lazán kapcsolódó szöveg és szövegtöredék számára, ugyanakkor semmi színével a regény egészére rátelepszik, mindent ellep és beárnyékol, miközben a regény jelentésszintjeibe beépíti a mítoszt, egyben a mítosz sokféle, egész bizonyosan azonban a Sziszüphosz-mítosz Camus-tól származó legismertebb interpretációját, ahogyan *A kudarc* utolsó előtti bekezdése meg is fogalmazza: „Sziszüphoszt – hangzik a mese – boldognak kell elképzelnünk. Minden biztonnyal.” Camus értelmezésének az ironia felé fordított nem közvetlen idézése, az idegen beszéd bevezetése a szövegbe azonban már annak a szövegek közötti dialogikus viszonynak a jelzése, amely párbeszéd Kertész regényének alapvető meghatározója. Ez a dialogikus viszony „áthatja a megnyilatkozás egészét”, és „megszemélyesít minden megnyilatkozást” (Bahtyin, 228. o.). A regénybe ékelt szövegek mint idézetformájú megnyilatkozások megszemélyesítését Kertész regényformálásában az is jelzi, hogy a regényszöveg főalakját Kövesnek hívják, barátját, aki menekülésre szólítja, Sziklai-

nak, egy harmadik regényalakot, akinek a felolvasását Köves meghallgatja, majd egy levélformájú önidézetben tovább is írja, Bergnek hívják . . . A regénybeli névadás aligha lehet független a kerettörténet kódarabjától, minek folytán az egész regényen átragyog a sziklát örökké görgető mitikus hős alakja, aki már nem görgeti, csupán a porban rugdalja a kódarabbá koptatott követ. Ilyen értelemben *A kudarc* akár a mítosz interpretációjának is lehet tekinteni. Mert a kudarc nem Köves, vagy Sziklai, vagy Berg, azaz „a megmaradtak személyes problémája”, mivel a mítosz parodikus értelmezése az egész regényt áthatja, miként „a holocaust hosszú, sötét árnyéka az egész civilizációra rávetül”, vagy ahogyan Kertész Imre egy helyütt Kierkegaardot idézve mondja: „Vereségében leli meg győzelmét a hívő.”

A kudarc első bevezető része több egymással dialogikus viszonyban álló szövegből épül fel, de ezek közül egyik sem tekinthető explicit szerzői szövegnek, mert minden szövegszint személyhez kötődik, szubjektivizálódik abban a dialógusban, amelybe belép. Nem valakinek a szövege, hanem mindig egy idegené, aki a másik szubjektum szövegével létesített dialogikus viszonyban nyeri el jelentését és formáját. Ez nem a szövegek köziség ismert formáinak egyike, hanem a szövegek közöttiségének nem verbális, a megértés határain túlra mutató viszonylata. Nem azt mondja csupán, ami benne van, hanem utal valami másra, a témán – a mítoszon, a holokauszton, az ötvenes éveken – túl a szépítő munkájára, a kudarcra például. Ennek a csupán szövegek dialógusára, idősíkok egymásba építésére alapított narrációnak egyetlen lehetséges formáló elve a harmadik személyű elbeszélés. Ami a távoltageg egyik leggyakoribb grammatikai formája. Arra is szolgál, hogy kiiktassa a szövegből az elbeszélőt, hiszen a regényben szerzők szerepelnek, a főalak foglalkozása a könyvírás, a regény végére Köves elkészül egy regénnyel, ami nem ez a regény, Sziklai vidám jeleneteket ír és rendez, ide Köves is bedolgozik, amíg – rövid időre – állása van, soha meg nem jelenő újságcikkeket ír, a magányába elzárkózó Berg hosszan írja egy soha be nem fejezhető szöveg kezdetét, aminek folytatására majd alkalmasint Köves vállalkozik. Köves hivatali főnöke novellát ír és olvas fel neki, majd állásából éppen azért bocsátja el, mert Köves megértette, vagy csak megérthette a novella személyes vonatkozásait. Levelek, novellák, szövegrészletek, feljegyzések, idegen nyelvű szövegek és fordítások, hosszú idézetek Köves kedvenc könyvéből . . . Mind sorra már befejezett és megformált megnyilatkozásokból épül fel *A kudarc*, melynek egészére kimondatlanul is rávetül a mítosz szövege és mintázata, pontosabban a mítosztörténet paródiája. A harmadik személyű elbeszélés távoltagegtartó beszéd-

módja biztosítja ezen eltérő helyzetekben és eltérő időben keletkezett szövegek dialogikus viszonyát. „Bennük – idézem Mihail Bahtyin szavait – a szó *kétféle* irányultságú – egyszerre irányul a beszéd tárgyára, mint a többi közönséges szó, és a *másik szóra*, az *idegen beszédre*. Ha nem tudunk az idegen beszéd e második kontextusának létezéséről, és úgy fogjuk fel a stilizációt vagy a paródiát, mint közönséges, csak a tárgyra irányuló beszédet, épp a jelenség lényegét nem értjük meg: a stilizációt stílusnak tekintjük, a paródiát pedig egyszerűen rossz műnek” (Bahtyin, 229. o. Kiemelések M. B.).

A kudarcba beemelt, beidézett, az egyes szövegrészekbe külön is beékelt idegen szövegek ezt a „kétféle irányultságot” mutatják. Mindig valakinek a szövegei, ez a valaki, a harmadik személyű grammatikai alakzat nyomán, nevesített is, ám a szövege, amit ír, egyszerre irányul önmaga tárgyára és a másik szövegére. Valójában csak ebben a dialogikus helyzetben létezik, a helyzet teremti meg az értelmét. Az a novella, amit Köves főnöke felolvas, egyszerűen rossz novella, a felolvasást hallgató Köves rossz novellának is érti, és majd csak később, egy figyelmeztető szóra hozza kapcsolatba egy másik szöveggel az elbocsátásának tényét, de körülményét nem közlő irattal, ezen túlmenően pedig a regényben leírt élethelyzet – emberi állapot – szövegével. Ezen dialogikus kapcsolódások nyomán derül majd ki, hogy Köves főnökének novellája nem egyszerűen rossz novella, hanem a novella paródiája, az irodalom, pontosabban az irodalmiaskodás paródiája. Lényege tehát nem a novella megértésében mutatkozik meg, hiszen önmagában nincs is mit megérteni rajta, hanem ezen dialogikus viszonylatok felfejtésében. Ugyanez mondható el a Köves regényének kiadását elutasító hivatalos levélről, amely önmagában korrekt módon közöl egy tény, az elutasítás tényét, ám amikor az elutasítás dialogikus viszonyba lép Köves regényével, amit nem ismerünk, mert szövege *A kudarc* című regényen kívül van, időben megelőzi azt, holott a regény arról (is) szól, hogy Köves befejezte azt a – nyilván a *Sorstalanság* című – regényt, akkor lesz a hivatalos nyelvhasználaton túl is értelmezhető, mégpedig a hatalmi arrogancia másik nevéként. Ugyanennek a hatalmi arroganciának a működését láthatjuk Köves főnöke parodisztikus novellájának végső hatásában. Egészen különleges dialogikus helyzetet teremt *A kudarc* első részébe ékelt idegen, német nyelvű szöveg, és annak fordítása, amit Kertész az öreg kevés, de biztos pénzszerezéseként mutat be, holott lényege szerint a fikció beékelése ez a közvetlen valóságképhez, a szomszédal való civakodás, az anyával és a feleséggel való köznapi beszélgetés, a huszonnyolc négyzetméteres szobában való tevés-vevés, a mindennapi vesződségek leírásába.

Külön kell említést tenni *A kudarc* első és második részének dialogikus viszonyáról. Az első rész az öreg mint szerző alakjának ábrázolásával, mindennapjainak leírásával, emlékeinek és mások, főként a feleség emlékezetének beemelésével, saját és idegen szövegek sorozatos idézésével, korábbi regényírói tapasztalatok és elutasítások fenntartásával a regényírásra való felkészülés bemutatása. És valóban. Az első rész végén írja le az öreg a regény címét, *A kudarc*. És azt, hogy Első fe. De csak eddig jut, mert közben megszólal a szomszéd rádiója, és ezért félbe kell szakítania a gépelést. Majd kezdődik a regény, amelynek Köves a hőse, aki egy hosszú repülőgépen megtett utazás után megérkezik egy neve nincs városba, amely kísértetiesen hasonlít(hat) arra a városra, ahonnan elindult, hiszen itt, ebben az idegen városban elég jól tájékozódik . . . Ennyi elég ahhoz, hogy az első rész valóságával szemben itt, a regény városában a fikció világa táruljon fel. És ezen semmit sem változtat az a tény, hogy ebben az idegen – fiktív – városban minden ugyanúgy történik, ahogyan ott, abban a városban történhetett, amit Köves elhagyott. Később arra is fény derül, hogy Köves, miként az első részben az öreg, regényírásra készül. A regény végére el is készül a regénnyel, amelynek sorsa azonos lesz a felkészülés fejezetében megismert regény történetével. Az öreg és Köves alakja itt találkozik, valójában abban a dialogikus viszonyban, amelyben létezésüket a másikra irányultság biztosítja. A második rész erős stilizáltsága az első rész több stílust egymásba ékelő sokszínűségével szemben kimunkáltabbnak látszik, az első rész gyakori időeltolódásaival szemben a második egyenes idővezetése mutatkozik meg, ám ezek az eltérések nem regénytechnikai különbségek, hanem egymásba ékelődve fogalmazzák meg az irodalom, az elbeszélés, a teória és a poétika kudarcát az emberi állapotok leírásának igényével szemben.

A regénytechnikának (és regényírásnak) *A kudarc*ban tárgyiasított kudarcá értelmét a mítosszal, egészen pontosan a sziszüphoszi mítosszal létesített dialogikus viszonyban nyeri el, voltaképpen a nyelvben, abban, amit Kertész Imre „a regényírás törvényszerűségének” mond, és „a nyelvi megformálást illeti”.

Ennek a *nyelvi* megformálásnak Kertész Imre egész írásművészetét átható tényezője az élet és irodalom ellentmondásának feloldhatatlansága, vagyis a kudarc, amit mindenki, aki írásra adta a fejét, megtapasztal. De másra író nem is igen vállalkozhat. Hiszen a megkísérett kudarcban dicsőül meg.

A nyomkeresőnek más a tapasztalata. A kisregény hőse az egykori munkatábor színhelyén „képtelen bensőleg azonosulni egykori önmagával s a hellyel, ahol szenvedett”. Ezért, amikor visszaindult a meg-

változott színhelyről, ahol semmit sem talált úgy és olyannak, ahogyan és amilyennek az emlékei őrizték, „a holnapi nappal kezdődő tengeri út vázlatos költségvetésébe temetkezett.” Határsértéssel, ha úgy tetszik, grammatikai devianciával: *kettősponttal* ér véget a regény. Nem ponttal, nem kérdő- vagy felkiáltójellel, ahogyan általában a regények véget érnek, hanem esetleg felsorolást, de mindenképpen folytatást bejelentő írásjellel, kettősponttal. Valahol folytatódik tehát a regény, de már nem ebben a szövegben. Innen kezdődően már csak a nyaralás költségvetése lenne olvasható, ha volna értelme. De mint-hogy nincs, ezért csak utal a befejezés a költségvetésre, ám ez az utalás ismét dialogikus viszonyt teremt egy mindenképpen holnapi, de nem verbális alakú szöveg és a sikertelen emlékező helyszínelés szövege között. Másfajta kudarc ez. Nem az íróé, hanem a regényhősé. De le lehet-e így választani, ilyen határozottan, ám a teóriával összhangban arról a szerzőről, arról az elbeszélőről a regényalakot, aki minden írásában az irodalom és az emberi állapot örök és igaz konfliktusával irodalmi és nyelvi határsértések, műfaji és nyelvi devianciák egész sorát elkövetve küzd meg?

KERTÉSZ-ÉRTELMEZÉSEK

Az értelmezés szükségessége.
L'Hartmann Kiadó, Budapest, 2002

Kétezer-kettő november közepén már lezajlott a 2001. december elején tervbe vett Kertész-konferencia Újvidéken, amikor kezünkbe került az első, 2002. április 11–12-én rendezett Kertész Imre munkásságáról szóló konferencia előadásainak, az előszó szerint, „szerkesztett – a legtöbb esetben – kibővített változata”. A konferencia teljes anyaga azonban nem került a kötetbe, mert néhány ott elhangzott előadás szövege más kiadványokban jelenik vagy jelent meg máris. Ettől függetlenül a kötetbe sorolt írások zöme bizonyítja, Kertész Imre műveinek van magyar recepciója, még akkor is, ha a Kertész-értelmezők és -olvasók nem tudnak egymásról, mintha mindenki magának és külön-külön fedezte volna fel az író munkáit. Az újvidéki tanácskozás résztvevői többsége nem tudott az áprilisi konferenciáról, nyilván annak résztvevői sem tudhattak a tervbe vett „határon túlról”, minthogy a most készült (hevenyészett) Kertész-bibliográfiák sem hallottak Kertész „határon túli” nem is oly kései és talán nem is mellőzhető recepciójának dokumentumairól. Jó volna, ha ennyiben is maradna, vagyis ha nem kerülnének elő éppen most nagy számban eddig rejtőzködő és titkolódzó Kertész-szakértők . . .

Az értelmezés szükségessége kötet tíz tanulmányt tartalmaz, a szerkesztők eligazító előszavával, és közli Radnóti Sándornak a Nobel-díj után készült utószavát. Szellemes és elegáns megoldás, a könyv már a díj odaítélése után jelent meg, a kötetbe foglalt írások azonban korábbiak, éppen ezért a megjelenés ideje az értelmezéseket az irodalmi interpretációknak híjáról nem túl nagy érdeklődés felfokozásával más megvilágításba helyezi. Ebben a megváltozott fényben aztán az értelmezések szándékuktól eltérő olvasatot (is) kaphatnak, mely olvasatokat nem is mindig az irodalom iránti érdeklődés vezérli. Radnóti Sándor utószava éppen azért oly fontos, mert a kötet tanulmányait az irodalom keretében tartja, és felmenti a kulturális vagy publicisztikai aktualizálás amúgy a „helyzetbe hozottság” folytán elkerülhetetlen terhe alól.

Ezt annál is inkább fontos hangsúlyozni, mert *Az értelemzés szükségessége* írásai Kertész Imre műveit értelmezik a díj odaítélése előtt, ami valamennyire könnyebb helyzet, mint amilyen a novemberi tanácskozás résztvevőinek helyzete volt, hiszen ők már a díj odaítélésének, sőt a díj híre a magyar irodalmi életben majdhogynem ambivalens fogadtatásának ismeretében értelmezték Kertész Imre műveit. Az áprilisi konferencia a Kertész-kultusz kialakulása előtt „tárgyilagosabban” interpretálhatott, a novemberi a gyorsan születő kultusz körülményei között „polemikusabban”, miközben nem is nagyon védhette ki magát a publicisztika hullámverésétől. Talán éppen ezen nem elhanyagolható különbség miatt érdemes a novemberi konferencia szövegei közzlése végén, amolyan függelék formájában elidőzni *Az értelemzés szükségessége* kötet írásai mellett. Tanulmányköteteket, főként eltérő érdeklődésű szerzők tolla alól kikerült írásokat nem olvasunk folyamatosan, sokkal inkább csapongva, lapozgatva, vagyis az olvasói érdeklődésre támaszkodva. Ennek az olvasói szokásnak ellenében most írásról írásra haladunk, aminek indokoltsága a kötet szerkesztésének elvében található. A kötet szinte minden írása említi a *Sorstalanságot*, de az első négy írás, Kaposi Dávidé, Kalocsai Kataliné, Kovács Béla Lóránté és Proksza Ágnesé közvetlenül Kertész Imre remekművével foglalkozik, a következő kettő, Schein Gábor esszéje és Vári György tanulmánya Kertész életművének egészére érvényes szempontokat fogalmaz meg, majd két írás következik, Vaderna Gábor és Teslár Ákos munkája *A kudarcról*, azután Molnár Sára ír a *Jegyzőkönyvről* és végül Margócsy István Ottlikot és Kertészt összehasonlító, főként a *Jegyzőkönyvre* és *Az angol lobogóra* hivatkozó tanulmánya „a megfogalmazás kalandjáról”. A kötet logikus elrendezése készíti az olvasót, szokásaitól eltérően, ezúttal a folyamatosságra, mintha regényt vagy monográfiát olvasna fejezetről fejezetre.

Kaposi Dávid Narratíváltalanság című alapos és részletekbe menően is pontos dolgozata a „kulturális sémák”, illetve a „holokauszt-narratívák” és a *Sorstalanság* összevetése, melynek egyik zárómondata – „A holokausztot elbeszélő emlékezőnek ugyanis kulturális keretek özőnével, s így magával a közösséggel, ezen keresztül pedig önmagával kell megküzdenie” (50–51. o.) – a tanulmány szerzőjének nehézségéről (is) szól, arról, hogy a *Sorstalanság* nem emlékirat, nem emlékezés, hanem regény, miből következően a tanulmány szerzőjének nem (csak) a „holokauszt-emlékezések” kulturális keretével, hanem a regény kulturális és poétikai keretével is meg kell küzdenie, azzal a nem elhanyagolható körülménnyel, hogy a *Sorstalanság* „igazsága” nem dokumentaritásából következik, hanem éppen abból az „igazsá-

gát” relativizáló tényből, hogy regény. Az „aktualitás türannosza” az emlékezések műfaji kereteiben láttathatja a *Sorstalanságot*, holott helye a fikciók műfajai között van, minthogy eredetileg is fikciónak (regénynek) készült, és nem memoárnak. Kaposi Dávid tanulmánya az önmagával való szembesülés jegyeit is tartalmazza, hiszen az emlékezés „kulturális sémáit”, valamint az „Auschwitz-interpretációkat” elemezve állandóan „poétikai sémákba” ütközik, amelyek részben meg is gátolják a nem irodalmi narratívák értelmezésében. A „narratív pszichológia” nem várhat értelmezhető tárgyat, illusztrációs anyagot a fikciós narratíváktól. Ezért tekintheti Kaposi a „narratíva és antinarratíva játékát” (45. o.) a *Sorstalanság* meghatározójának. Kaposi Dávid tartalmas küzdelmét a fikciós poétikai sémával Kalocsai Katalin Még létre sem jött, mikor már elveszett című dolgozata elkerüli, mert a *Sorstalanságot* regénynek veszi ugyan, de benne a főszereplő Köves Gyuri „identitásának alakulását” vizsgálja „egy szélsőségesen fenyegetett helyzetben”. Köves Gyuri identitásváltásának és -válságának pontos leírását Kalocsai Katalin, Örkényt idézve, a stílus kérdése felé mozdítja ki, a groteszk látás és az ironikus beszédmód felé. Megfigyeléseit Kertész Imre egyik nyilatkozatával támasztja alá: „az ironia korunk realizmusa”. Kovács Béla Lóránt szintén Kertész Imre remekművét értelmezi. Dolgozatának címe: Az időbeliség tapasztalatának módosulásai Kertész Imre *Sorstalanság* című regényében. A szerző szerint az idő tapasztalatának változása a regényben „véltetően sokkal alapvetőbb, mint az, ami a szereplő térbeli meghatározottságait illeti” (72. o.), amiből logikusan következik, hogy Auschwitz és a táborok világa „nem lezárult múlt, hanem élő jelen” (74. o.), ami viszont Kertész Imre A Holocaust mint kultúra című írásának gondolatmenetével függ össze. Proksza Ágnes Döntés és ítélet című *Sorstalanság*-elemzése arra mutat példát, hogy a regény olvasatról olvasatra változó „kulcsjelenetei” miként határozzák meg a narráció értelmezhetőségét, főként azt, hogy a „mindmáig jelen idejű” holokausztról „logikai képtelenség róla utólag” „az éppen általa érvénytelenített humanista vagy racionalista tradíció – megmaradt – eszköztárának segítségével ítélni” (86. o.). Ezért tekintheti a szerző a „döntés és ítélet” kettősségét a *Sorstalanság* kulcsproblémájának. S így lesz – Proksza Ágnes szerint is – az idő tapasztalata, ahogyan Kovács Béla írja, „szokkal alapvetőbb” kérdése a regénynek, annyira alapvető, hogy „kulcsjelenetei” is hozzá viszonyítva értelmezhetők.

Az értelmezés szükségessége legtöbb tanulmánya a *Sorstalanságra* figyel, mert a regény felépítésében, anyagának elrendezésében, nyelvi alapítottságában, az elbeszélés és az elbeszélte idő lezáratlan elválasz-

tottságában, a beszéd és elbeszélhetőség válságában nem a múltat, hanem a mindenkori jelent meghatározó létfilozófiát és „kultúrát” vél felismerni. Ennek változatlan jelenvalóságát és lényegéhez tartozó végső feldolgozhatatlanságát tehetik, teheték a tanulmányok szerzői az értelmezés mint önértelmezés „kulcsproblémájává”. A *Sorstalanság* itt említett értelmezései a regényt láttatják, és ezzel együtt minden interpretáció kiiktathatatlan „befejezetlenségét” is. A *Sorstalanság* értékét bizonyítja értelmezéseinek befejezetlensége, illetve a regénybe (és a regényre) írt „folytonos újraértés lehetősége”, ami „a *záchor* (Emlékezz!) bibliai, ószövetségi eredetű etikai parancsát segíti elő” (Vári György, 133. o.). De ugyanezen befejezetlenség és a „folytonos újraértés” meg nem szüntethető lehetősége szól az értelmezés (a megértés) nélkülözhetetlenségéről is.

Schein Gábor *Összekötni az összeköthetlent* című szép esszéje előzi meg a kötetben Vári György már idézett Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete című tanulmányát. Azért (is) lehet a két írást együtt említeni, mert Schein Gábor hivatkozik Vári munkájára a *Sorstalanság* retorikai elrendezéséről szólva. Metaforikusan „a pokol és az idill közti billegés retorikai alakzatait” az irónia kettős meghatározottságában mutatja meg, majd megállapítja, hogy „e nyelv minduntalan leleplezi saját retorikus torzításait, esztétikai konstrukcióját, uralhatatlan mozgása semmilyen jelentésben nem rögzíthető” (116. o.). A minduntalan leleplezett, a pokol és az idill közt billegő nyelv jelentésének rögzíthetlensége indokolja „természetesen” – e szó adja, Schein Gábor szerint, a „Sorstalanság nyelvének mintegy esszenciáját” (117. o.) – Schein Gábor esszéjének „billegtetését” (is) a metaforikusság és a fogalmiság között. A tűzről, a tűz árnyékáról, a tűz eltakaríthatatlan maradványáról, a hamuról, a krematóriumok kéményéből felszálló „fojtogató, keserű szagról” szól, miközben az emlékezés kultúrájáról, Kertész műveinek műfaji besorolhatóságáról, arról, hogy az egyik oldalon az „egyértelműen regényként meghatározható *Sorstalanság*”, a másikon az „esszéként definiálható előadások” (117–118. o.), állnak, és közöttük helyezhető el a naplóként jegyzett *Gályanapló* és a *Valaki más*, de a *Kaddis* is. Schein egyrészt azért tartja fontosnak a műfajiság kérdését, mert szerinte az olvasói döntés e művek műfajiságát illetően „lényegesen befolyásolja az értelmezést” (117. o.), másrészt azért, mert „az Auschwitzról szóló szellemtelenítő beszéd rögzíthetlenségét leginkább (Kertész) műveinek az esszé felé való eltolódása veszélyezteti” (117. o.). Azért idéztem Schein Gábor írásának éppen ezt a félmondatát, mert ebből is jól látható, hogy az interpretációkban amúgy igencsak kárhozott meta-

forikus (esszéisztikus) beszéd nem zárja ki az értékelést, még akkor sem, ha jól tudjuk, az értelmezés nem jár feltétlenül együtt az értékeléssel, bár – „természetesen” – le sem választható róla. Vári György tanulmánya a „narrativista történetelmélet”, Hayden White „narrativizmusának” bírálata nyomán közelíti meg a *Sorstalanság* és a történelem összefüggéseit, vagyis a holokauszt, mint értelmezését önmagában hordozó „egyetlen történelmi esemény” (121. o.) „cselekményesítésének” (szép)irodalmi lehetőségét. Kertész nevezetes Hosszú, sötét árnyék című írását értelmezve állítja Vári, hogy „a holokauszt narrativizációjára egyetlen trópus sem alkalmas, ezért nem lehet nyelve” (125. o.). Majd „a *Sorstalanság*ot a fenséges kategóriájába transzformáló poétika” két „a regény implicit önolvasásában” tematizált eljárását, a „metanarratív és metafiguratív” eljárást mutatja be (128–129. o.). Vári György írásának megkülönböztető jegye, hogy kritikával fordul a Kertész-művek, elsősorban a *Sorstalanság* recepciója felé. Ebben arra is bizonyítékot lehet találni, hogy a recepció idézése mellett bíráló értelmezése miként mozdíthatja ki állandónak vélt helyéből a kanonizálódott ítéleteket és magyarázatokat.

Vaderna Gábor A lehetséges egyetlen regény és Teslár Ákos Élni és (újra)élni című dolgozatában egyaránt *A kudarcot* interpretálják. Vaderna Szirák Pétert idézve állapítja meg, hogy az élet és az irodalom számai *A kudarcban* szétbogozhatatlanok, ezért szerinte „az olvasó nem tudja eldönteni”, hogy a regénybe épült történetek – Köves története, az öreg története és Kertész Imre története – „mely pontokon gabalyodnak össze, és hol szakadnak ismét szét” (137. o.). Ugyanakkor fontos megfigyeléseket közöl Camus Sziszüphosz-interpretációja és Köves – Kertész „regénybeli regényének” hőse és narrátora – abszurd világlátása intertextusról. Majd megállapítja, hogy „Kertész regénye az elbeszéltség folytonos hangsúlyozása révén az elbeszélhetőség lehetőségeit mindvégig szem előtt tartó eljárások segítségével építkezik” (148. o.). Teslár Ákos *A kudarc* 1988-as első kiadásának fülszövegét értelmezve fejti ki, hogy a regény és az élet „felcserélése” „miért és hogyan *nem* működik” (152. o.). *A kudarc* központi témájának a *Sorstalanság* megítélését tartja, és ezáltal a két regény közötti fontos eltérésekre figyelhet fel, miközben nem törli el a két regény közös szemléleti, elsősorban erkölcsi indíttatását. A fogolylét poétikája címen Molnár Sára Kertész Imre *Jegyzőkönyv* című elbeszélését és Esterházy Péternek a *Jegyzőkönyvhöz* tartozó, mert azt továbbbíró *Élet és irodalom* című elbeszélését elemzi körültekintően és alaposan filozófiai és világirodalmi összefüggéseket meg kapcsolatot is feltárva. Kertész Imrének már korábban számon tartott Kafka-

és Camus-kapcsolatait Csehovra való utalással egészíti ki Molnár Sára, fenntartásait is jelezve, hiszen a *Jegyzőkönyv* dőlt betűs idézetének – „*Lelkemre és becsületedre mondom, Kátya, nem tudom*” – forrására utal ugyan Kertész a Hamburgi esszéiben, de a mondat a jelölt helyen Csehovnál nem található . . . Ami nem lehet feltétlenül ok arra, hogy lemondjunk a Csehov-kapcsolatról, hiszen egy teljesebb idézetpoétika értelmezhetővé tehetné Kertész idézőmódját.

Margócsy István Ottlik Géza elbeszéléscímére – Minden megvan – írja rá a maga dolgozatának címét: „Minden nincs meg.” (Az idézőjel Margócsy Istváné.) Ennyiből is jól látszik, dolgozata Ottlik–Kertész-párhuzamot fogalmaz meg egy aligha vitatható teoretikus nézőpontból. Margócsy állítása szerint mintha „Kertész a »minden nincs meg« alapállásából írná, Ottlikkal szemben szinte vitairatként is ható írásait” (206. o.). Ebből következően az Ottlik–Kertész-kapcsolatban „az irodalom nagy tréfáját” ismeri fel, nevezetesen azt, hogy „két nagyon különböző világlátás, mikor megfogalmazza magát, mikor művé írja magát, nagyon sokban nagyon közel kerül egymáshoz. S e közeledésnek oka alighanem éppen az, hogy mindkét író elsősorban »világnézeti« íróként tartható számon: ők nem történeteket akarnak írni (hisz az amúgy is lehetetlen lenne!), hanem megjeleníteni, egy írásműben, mintegy totális modellként, a világ teljességét” (209. o.). Margócsyval „egyetértésben vitatkozva” azt gondolom, a *Minden megvan* és a *Jegyzőkönyv* „szituációja” valóban szinte azonos – országhatár, vámosok, rendőrök, kihallgatás, jegyzőkönyv – mégis alapvető különbség van a két elbeszélés között. A *Minden megvan* „szituációja” a nyelv, az anyanyelv újrafelfedezése, visszavétele egy sértő és bántó, majdnem gyilkos szituációban, míg a *Jegyzőkönyv* éppen a nyelvtől, a hivatal nyelvétől elszenvedett csapást tematizálja úgy is, mint a nyelvből való száműzetés „teljességét”. A *Minden megvan* a visszavett nyelvről, a *Jegyzőkönyv* „a száműzött nyelvről” szól . . . Ennek ellenére valóban vállalni lehet a „minden nincs meg” paradoxonát. Az intertextus útjai kifürkészhetetlenek, bár – ha nem is nagyon messzire – követhetők is.

Kertész Imrétől, azaz *A kudarc*ból tudjuk – Radnóti Sándor utószava is felidézi –, hogy „az író” – nem írok most ide nevet, mert az élet és a regény nem cserélhető fel, és nem is helyettesíthető be, úgyis tudjuk, kiről van szó – „egy hivatal L-alakú folyosóján megtudta, hogy regényt kell írnia”, s innen kezdődően csak a regényírás, az egyetlen regény gondolata foglalkoztatja, a „sorstalanság” gondolata. Radnóti Sándor tette fel, Kertész Imre után, másokkal együtt, azt a kérdést, hogy „elbeszélhető-e a sorstalanság? Van-e története, vagy csak törté-

nettelensége van? . . .” (213. o.), melyre az író válasza a válaszadás irodalmi műfajainak – regények, elbeszélések, naplók, esszék, előadások – folytonos újraértelmezésére késztet. Ennek a késztetésnek fontos dokumentuma *Az értelmezés szükségessége*. Ezért oly pontos a kötetnek a *Jegyzőkönyvből* vett mottója: „. . . értelmezésre, éreztem, mindenképpen szükségem lenne”.

Az áprilisban tartott Kertész-konferencia „természetesen” polemikus válasz a mottóra, és – a kötet tanúsága szerint – „Kertész írói és gondolkodói *radikalizmusával*” foglalkozott. Próbára téve az interpretáció meg az irodalomkritikai gondolkodás szótárát és az írónak az irodalmi hagyományban való különállását kanonizálta. Közben azt is bizonyította, hogy minden ellenkező híreszteléssel szemben van értelme az irodalmi konferenciázásnak, mert – ahogyan Jacques Derrida írta a névről szóló esszéjében, „A konferencia egy hely, ahol azért találkozzunk (egy *rendez-vous*, egy *szünetgóra*, ahová azért megyünk, hogy összegyűljünk), hogy odaforduljunk egymáshoz.”

A POÉTIKA CSAPDÁJA

Petri György és a lírai modernitás vége

„**M**intha minden szöveg idézőjelben állna már az ezredvégen . . .”
– írta Szabolcsi Miklós, akire konferenciánk elején emlékez-
tünk, s most a tanácskozás végén ismét szóba lehet hozni (az ő) vala-
mennyre lehangoló és borúlátó jóslatát, miszerint a líra végén járunk,
mert – szerinte – „Úgy látszik, az 1975–1985 közti időszak líra nélkü-
li időszak vagy egy ilyen hosszabb időszak kezdete” (Szabolcsi Mik-
lós: *Világirodalom a 20. században*. Budapest, 1987. 233. o.). A nagy
tapasztalatú, sokat megélt irodalomtörténész alapos ismeretek nélkül
aligha bocsátkozott volna jóslatokba, hiszen az irodalmi múlt horizont-
ját művelve leginkább az irodalmi jövő, a jövő horizontjának kiszámít-
hatatlanságát, akár esetlegességét tapasztalhatta meg. Mély oka lehetett
rá, hogy mégis jóslásra vállalkozott. Leginkább abból a felismerésből
következtethetett a líra végére, hogy feltűnt benne „egy bizonyos túl-
érettség”, ami azt jelenti: „évezredek kulturális kincse, vonatkozás-
rendszere (szinte) nyomasztja a költőt, túl súlyos kultúra részének érzi
magát”, és „ezt legyinti el ironikus játékosággal vagy tagadja meg dü-
hösen, ironizálja és gúnyolja” (Szabolcsi, i. h.). Jóslatokkal nem lehet
vitába szállni, Szabolcsi Miklós jóslatával sem lehet. Annyit azonban
meg lehet jegyezni, hogy a „líra vége” az ő gondolatmenetében azt je-
lenti, hogy a modern lírai kánon „Rimbaud és Mallarmé kezdette” útja
ért véget azon a helyen, ahol a túlérettség, a kultúra terhe hívta elő
mind az iróniát és cinizmust, mind az undort és megvetést. Az így elő-
hívott képen valóban az idézőjel a líra formáló elve.

(Az idézőjel és az időzőjel, azaz idézőjel térben és időben) Az idé-
zőjel jelez: jelzi, hogy az írott/mondott szón vagy mondaton kívül van
még egy (másik, idegen, ellentétes) szó vagy mondat, és a kettő,
ugyanannak két egésze, semmiképpen sem fele, nyomot sem hagyva
maga után oltja ki egymást; úgy önmagát, mintha egy másikat tünte-
tett volna el, úgy a másikat, mintha önmagát szüntette volna meg. A
beszéd és a hallgatás szembekerülésének alakítója is az idézőjel. Petri

Györgynél a *Sár* kötetben közölt Interjúrésztlet című vers a „hallgatást” a „meg nem írottal” szünteti meg: „minden áldott nap / legalább egy verset nem írtam meg, / ha esett, ha fűjt”. Majd a vers végén: „És ez a legnagyobb felelősség: / el nem kezdeni.” Aminek csak meghosszabbítása a verszáró magyarázat: „Ilyenkor még annyi támpont van - -” A hallgatás tartalmazza a „támpontokat”, azokat, ahonnan el lehet indulni, és a hallgatásból még nagyon sok irányba. Ezt erősíti a vers két strófáját, az elsőt és a másodikat összekötő cinikus paradoxon: „Egy igazi hallgatás az nem olyan, ami mögött / valami van” – áll az első szakasz végén, és ennek folytatása, egyben az általános személyesítése, a második szakasz kezdete: „Az én hallgatásom mögött - - - Hát kérlek, / ott hallgatás van. / Ameddig a fül elhall.” A hallgatás mögött nem semmi, hanem hallgatás van. A második versszak kezdete ellentmondana az első szakasz zárómondatának? Szó sincs itt ellentmondásról: tiszta törlésről, kioltásról, megszüntetésről van szó: ugyanannak két kölcsönösen megszüntetett egészéről. Úgy mutat egymásra a két egész, hogy mindig a másikat, az első a másodikat, a második az elsőt, idézőjelbe teszi. Nem semmisíti meg, hanem „idézőjelesíti”, ami persze törlés is, kioltás is, megszüntetés is, de „támpont” is, mint-hogy az idézőjelekben „egymásra talált két” nem lehet tudni mi, illetve „önmagát illetően” „mindegyik tudja: két mi talált egymásra”. S amikor így képek során át „nekifutott” a vers, minthacsak „megeredt volna a nyelve”, nyomban közbeszól a költői, a személyes, a verset (így is mondható) „író én”: „Nos, ezek persze csak metaforák.” Ez a közbeszólás megint egy „támpont”: a hallgatás irányába tereli a verset, leállítja a beszéd menetét, felszámolja a képek sorának líraiságát, láthatóvá, egyben hallhatóvá – „Ameddig a fül elhall” – teszi a hallgatást, visszavesz tehát, és semmit sem old meg. Az Interjúrésztlet két szakaszát összekapcsoló, egymást felszámoló közlés a láthatatlan írással, a ki nem tett idézőjellel a metafora terét jelöli ki, a beszéd és írás még szabadon hagyott területét, ahová nincs is másfelől bejárat mint az abbahagyás irányából: „ma még egy szonettet kell / el nem kezdenem”.

Arra figyelmezteti olvasóját ez a kettős vagy többszörös játék – „nyelvjáték” – a hallgatással kontra hallgatás, vagyis az „idézőjelezéssel”, hogy Petri György költészetének poétikája a „helyett”, a „valami helyett” megszólalás pozíciójának irányából közelíthető meg. Ez azt jelenti, hogy a líra a későmodern utolsó szakaszában már nem írható és nem mondható közvetlenül. A líraiság kimondásához közvetítők kellene. Ilyen közvetítők az idézőjelek, amelyek valóban többfelé mutatnak. Petri György költészetében ez egyben származásuk, forrá-

suk megnevezése is. A költői hagyomány, a választott tradíció felé mutatnak, ugyanakkor a köznyelv felé: a választott tradíció elválaszthatatlanul köti líráját a modernség poétikájához, a köznyelviség pedig a „többiekhez”, a világhoz, a történelemhez, a jelenhez, egyenesen a politikához. Ez egyúttal állandó szembesülést is jelent: az idézőjel leleplez, leleplezi a hallgatást, a hallgatás mögötti hallgatást, a beszédet, a beszéd mögöttit, ami rejtve maradna az „idézőjelezés” jelölten vagy jelöletlenül raffinált műveletei nyomán. Az idézőjel Petri György versírásában ezért mondható alapvető formáló elvnek.

A Valószínűleg kora reggel című vers szó szerint is utal az idézőjel jelentőségére: „Amúgy nem ártana / minden szót / idézőjelbe (vagy *időző* jelbe?) tenni.” Visszautalás az első kötet poétikai felépítésére: az idézőjel azt is jelzi, hogy a kimondott/leírt szóhoz „magyarázat” tartozik, és ez a „magyarázat” a vers, a gondolkodó költő verse. A vers helyett magyarázat, majd később körülírás. Ugyanilyen fontos az *idéz*ő-vel és az *időz*ő-vel való játék, mert ez ideig az idézőjelről, mint a vers alakjának, terének formáló elvéről szóltam, az *időz*ő szó azonban az idézőjelet az idő felé terjeszti ki. Az idő bevezetése az idézőjel jelentésségét erősíti és a vers, a versbeszéd további kötődéseit leginkább a tradíció irányába határozza meg. A tradíció (jelölt vagy jelöletlen) idézése a tradícióban való „elidőzés”; a tradíció megértése. Petri György későmodern lírája a hagyományértést a költői beszéd, a nyelviség, a nyelvjáték, a poétikai választás önmegértésének tekinti. Az idézőjelbe tett tradíció a modernnek és a későmodern változatainak idézőjelezése, egyszerre kioltása és fenntartása a hagyománynak.

A zárójelnek ugyanilyen szerepe van. Az idéző- és a zárójelkelek kiegészítik egymást, majdnem ugyanazt a funkciót töltik be Petri György lírájában. Ami zárójelbe kerül, és sok minden kerül ebben a költészetben zárójelbe – erről szól ugyancsak a *Sár* kötet A lírai én meg amit zárójelbe tett című verse – akár idézőjelbe is kerülhetett volna, mert ugyancsak a helyett, a valami helyett közvetettségét mondja. A zárójel azonban valamiben különbözik is a zárójeltől. Az idézőjel jelzett, a zárójel viszont közbelép, beleír, beiktat. Ezáltal leállítja a vers menetét, eltereli a lírai beszéd irányát. Ez a lefélékezés és elterelés egyben konstrukciós elv, mert „támpont”, amely kimondja, hogy milyen sokfelé nyitott a vers. Többek között a líra felé is, de sohasem a közvetlen megszólalás, sohasem az alanyiség irányába.

(Az *idéz*ő- és a *zár*ójelbe tett *utó*modern) Petri György költészetének hatástörténete e szembesülés középpontjából tekinthető át, és lírája egészében az idézőjel, az idézőjelezés, illetve a zárójel, a zárójele-

zés poétikai műveleteként olvasható. Ennyiben valóban, Szabolcsi Miklós szavával, „ezredvégi”: a „túl súlyos kultúra” terhé viseli. Ám cseppet sem játékosan, még akkor sem, ha szó- és nyelvjátékai az ironia és önironia, a gúny és szarkazmus, a szatíra és cinizmus hagyományos retorikájára játszanak rá. Más szóval, a modernitás lírai kánonját egyszerre összegezi és fejezi le, konstruálja és dekonstruálja. Visszajára fordítva tartja fenn a modernitás lírai formációit, és közben semmiféle engedményt nem tesz a posztmodern szóval jelzett korszellemnek. Ennyiben érdemes volna hatástörténetét a magyar költészetnek a hatvanas–hetvenes évek fordulójára tett váltásában betöltött szerepe szerint újrakommentálni. Külön figyelmet szentelve az erőteljesen lefokozó szubverzív poétika: az idézőjelezés és a zárójelezés nyomán a modernség lírai kánonját megszüntető és mégis megőrző, kiiktató és mégis fenntartó, de nem átértékelő (ön)ellentmondásának.

(A „magyarázat” és a „körülírás”, amint a lírai műfajok helyére kerül) Se a kötet címbe emelt „magyarázat”, se a „körülírás” nem szerepel a modernség kanonizált és közismert műfajrepertoárjában. Ellenkezőleg; a lírai beszédmódok kialakult rendjéhez képest egy másik, egy külső, a lírai diszkurzust sokkal inkább megterhelő, semmint felszabadító nyelvi formációt jelöl, a prózait. Sőt nem is annyira *szép-prózait*, mint inkább értelmezőt, vagy éppen közíróit (talán publicisztikait). A „magyarázat” mindig valamire vonatkozik és irányul, valami rajta kívül esőre, egy másik történetre, jelenségre, egy tőle különböző és idegen szövegre. De egyben valaminek az indoklása, okainak és feltételeinek feltárása is, valamely jelenség és történet, cselekvés vagy tett „magyarázata”. Ám a magyarázat, éppúgy mint a körülírás, nyelvi művelet, retorizált és stilizált szöveg, amelynek nem elsődleges, legtöbbször csak mellékes és jelentéktelen vetülete az irodalmiság. Mind a magyarázat, mind a körülírás kívül esik a modernitás hagyományos és kanonizált lírai beszédmódjain, éppen ezért nem helyettesítheti a modern verset, és jelentéssége sem mérhető a modernitás jelentésségéhez. Ebből arra lehetne következtetni, hogy Petri György a (műfaji) névadással, költészete beszédformájának nevesítésével kilépett a modernitás, egészen pontosan József Attila, Szabó Lőrinc, majd az „újholdasok”, leginkább Pilinszky és Nemes Nagy Ágnes, de a kései Kassák költészetében kidolgozott későmodern lírai diszkurzusból és a líratörténetben nehezen azonosítható, a próza és a reflektivitás felől könnyebben megközelíthető beszédmódot, a magyarázatot és a körülírást választva, el is hagyta a későmodern kánon, hiszen nem a (késő)modern verset, annak csupán magyarázatát, vagy

éppen körülírását „írta”. Nem a verset „mondta”, hanem annak magyarázatát vagy körülírását. A modern verset és a modernitás poétikáját idézőjelbe és zárójelbe tette. Így került költészetén kívülre a líra. Ám ettől még nagyon jól felismerhető benne, mert a közvetítők nem rejtették, nem is hallgattatták el, inkább feltárták.

Formálisan valóban ez történt. És ebből a nézőpontból jól beláthatók Petri György első két kötetének megkülönböztető (szubverzív) poétikai és (destruktív) retorikai jegyei, úgyszintén jól mérhető be az első két kötet líratörténeti szerepe és helye a hatvanas–hetvenes évek lírai váltásperiódusában. A legtöbb kritikai és költészettörténeti értelmezés ebből az aspektusból közelített Petri lírájához, és jelezte mindmáig érvényesnek tartott átalakító megújító szerepét, Tandori Dezső első, de főként második kötetének korszaknyitó hatásával együtt. Miközben nem vette figyelembe, hogy mind a magyarázat, mind a körülírás mint lírai diszkurzusforma szorosan tartozik ahhoz, amit (meg)magyaráz, illetve ahhoz, amit (körül)ír. Hogy hozzátartozik valami rajta kívül állóhoz. Más szóval, hogy az első két kötet versei mint magyarázatok és körülírások egyben allúziók, utalások, rámutatások is. Referencialitásuk azonban a költészeti örökség, és nem az élet története. Ami nem zárja ki a motívumok és képek „életrajziségét”, de ezeket Petri kimondja, vagyis nem utal rájuk, és ezért nem is szorulnak sem magyarázatra, sem körülírásra. A magyarázathoz és körülíráshoz nem az életrajziség, hanem az őt megelőző „szöveg” tartozik, még akkor is, ha ennek nincs verbális alakja, vagyis előzményként csupán tételezhető és elképzelhető. A magyarázat és a körülírás csak úgy és akkor válhat a lírai beszéd valóban költői, irodalmi formájává, amennyiben az őt megelőző, az őt mint formai magyarázatot és körülírást indokló fikcionalizált szöveg is létezik, és létalakja a magyarázatban és körülírásban jelenik meg. A magyarázatot és körülírást formáló szubverzív poétika tárgya az, amit lebont és szétformál, amit a litotétész retorikai alakzatával alakít nem maga a magyarázat és körülírás, hanem az előzetes, a megelőző, a nem verbalizált (késő)modern vers. Ami kívül van (zárójelben vagy idézőjelben) a vers testén. A *Magyarázatok* . . . kötet két nevezetes verse, a Szerelmi költészet nehézségeiről és az Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből bizonyítja ezt meggyőzően. A szerelmi költészet nehézségei nem mai keletűek, de a mai nehézségek indoklása a „rég” – a modern, vagy későmodern – szerelmi líra fenntartása és megőrzése, virtuális szövegének tételezése nélkül a mai nehézségekről aligha lehet(ne) szólni. A szerelmi költészet öröksége íródott rá a nehézségekről szóló költeményre, ami egyúttal dekonstrukciója is a megőrzött és fenntartott

(szerelem)lírai örökségnek. Úgyszintén az Ismeretlen . . . egyszerre ama „kelet-európai” költő 1955-ben készült verse és a hozzá- vagy éppen bele- és ráírt magyarázat. Mindkét példában egymásba ékelve jelenik meg két szöveg, egy látszólag múltbéli – a szerelmi költészet és az ismeretlen költő 1955-ben írt verse – és egy szintén látszólag jelenvaló: a Petri György nevű költő két verse, melyek virtuális szövegidézetekkel telítődnek, miközben maguk is, magyarázatként és körülírásként, idézőjelbe és zárójelbe kerülnek. Ez utóbbiak megértésének feltétele az előbbieké, a távolabbi (a szerelmi költészet) és a közelebbi (az 1955-ből való) versszöveg fikcionalitásának megértése. „Vastag por alatt, / a meleg / padlástérben hallgat / egy szétszerelt világ” – áll az Ismeretlen . . . -ben szinte szó szerint közölve azt a versformáló műveletet, amely Petri első két kötetét egészében behálózza. A vers (Petri verse) A felismerés fokozatai ciklus élén előhívja, majd önmagán áttünteti a szerelmi költészetet és az ismeretlen kelet-európai költő versét; idézet idézet hátán, anélkül, hogy az idézeteket írásjelek is jelölnék.

(Poétika és referencialitás) A poétikai lefokozásnak, az alulstilizálásnak, a szándékos nyelv-, ritmus-, rím- és formarontásnak, valamint a köznyelvesítésnek sok változata figyelhető meg Petri György költészetében. Befogadástörténete e sokszoros leértékelésváltozatok mentén is követhető. Kérdés csak az, hogy mit érint, mire irányul akár a poétikai leértékelés, akár a retorikai és stilisztikai lefokozás, akár a kihívó köznyelviség, mindaz, ami szubverzív poétikának mondható? A kérdést a befogadástörténet szokásos, már-már közhelynek számító megállapítása úgy előzi meg, hogy megfogalmazásáig el sem jut. A poétikai és nyelvi lefokozásban és minimalizálásban paradoxont vél felismerni, azt a tényt, hogy a lefokozott, a kibicsaklott, a rontott, amennyiben funkcionális, mindennél élesebben állítja elő az elérhető és jól követhető jelentést. A funkcionális rontás megértésének, sohasem esetleges elértésének feltétele a referenciális olvasást igazoló életrajzi tények halmaza. Radnóti Sándor „rendkívüli módon életrajzi költészetet művelő költő”-nek mondja Petri Györgyöt (Radnóti Sándor: *Recrudescunt vulnera*. Budapest, 1991. 320. o.), akinek verseit, költészetének minden periódusában a biográfiai én pozíciója és tartása hitelesíti. A referenciális olvasás jogosságához aligha férhet kétség, még akkor sem, ha (tudjuk), a líraértelmezés semmiképpen sem, még Petri költészetének értelmezése sem vezethető le akár az életrajz „igaz” történetéből, akár a személyes én megkülönböztetéséből. Ha a referenciális olvasás nyomát követve értelmezzük költészetének háttörténetét, egy nagyon fontos líratörténeti ellentmondásba ütkö-

zünk: az „életrajzi költészet” referenciája nem maga a biográfia, sem a biográfiai tények halmaza, hanem a költői nyelv és nyelvteremtés, valamint ebből következően a vers konkrét megformáltsága. Petri György költészetében a lefokozó (ön)íronia nem a biográfiai önismertetének szintjén formálódik, hanem a vers és a költői hagyomány, a vers és a nyelv viszonylataiban. Az alulstilizáltság nem a személyes én attribútuma, hanem a vers formájának meghatározó mozzanata. Még a nagyon kései, a halálközeli versekben is a versbeszéd, a nyelviség, a halálvers-tradíció a megértés horizontja, nem a várt és minden bizonyossággal bekövetkező lezárása a biográfiának. A halál az életrajz befejező fejezete, nem a költészeté. Az életrajzi költészetet sem az életrajz hitelesíti, hanem a költői, ha úgy tetszik, a mégannyira szubverzív poétikai teljesítmény. Eközben aligha kell hangsúlyozni, hogy Petri György lírai teljesítménye nem függetleníthető a költő életrajzától, de nem fogadható be, és nem is értelmezhető az életrajz irányából.

Az viszont valóban a „poétika csapdája”, hogy a poétikai szubverzivitás két (írás)jelével, az idéző- és zárójellel látszólag a lefokozás irányába mozdul el Petri költészete a modernitáshoz képest, holott a közvetettséget nem a metaforák, hanem az írásjelek nyomán realizálja, és ezáltal éppen a modern utáni modern líratörténeti paradoxonát nyitja meg mind a megértés és értelmezés, mind a „világ”: a szerelem és a politika felé. Petri György sokkal tudatosabb, végül is gondolati lírát írt, semhogy nem maga készítette volna elő költészete számára azt a nagyon sokatmondó poétikai csapdát – a modernitás csapdáját –, amibe végül is beleesett.

BÖRTÖNSZAG EURÓPA KÖZEPÉN ÉS KELETI FELÉN

*Bodor Ádám: A börtön szaga. Válaszok Balla Zsófia
kérdéseire. Magvető, Budapest, 2001*

Kertész Imre *A kudarcba* írt azonos című regénye első kiadásának vége felé, amikor Köves, a regény hőse (és elbeszélője?), valamely kiszámíthatatlan hivatal beintésére „börtönöri minőségben” börtönnel és rabokkal kerül érintkezésbe, miközben retteg ettől az érintkezéstől, megtapasztalja a helyet, ahol „időtlen idő és örök, fojtogató csend” uralkodik, ezenkívül pedig „egy bizonyos szag, hiába keresek találobb jelzöt: börtönszag”. Nem bizonyítható, hogy Bodor Ádám *A börtön szaga* című beszélgetőkönyve címének Kertész Imre találó jelzője: „börtönszag” lenne az előzménye, az azonban feltétlenül állítható, hogy a börtön szaga „el nem enyészhet az emlékezetből”, ahogyan Bodor mondja Balla Zsófiának, akinek kérdéseire válaszolva beszéli el a *Sinistra körzet* szerzője szóbeli életrajzát és memoárját, amelyből az elsőtől az utolsó mondatig „börtönszag árad”. Valami „megfoghatatlan, lebegő fluidum”, ami már a belépés pillanatában körülvette az elítéltet, akár gyerekekfejjel, akár felnőttként került is oda. Ez a szag, a börtönszag: „mintegy hangulati aláfestésként, ez hitelesítette a helyet, a helyzetet, bármerre nézett az ember, valamely tárgyra, élőlényre – akár fogolyra, akár smaszerra – úgy tűnt, éppen abból árad”. Bodor Ádám két év letöltése után, tizenkilenc éves korában szabadul, „ha kissé börtönszagúan is”. „Becsukódott mögöttem egy kapu, beszéli tovább Balla Zsófiának, miközben éreztem, hogy annak, ami mögötte maradt, egyetlen zöreje vagy illata többé el nem enyészhet az emlékezetből.” Valami hasonló érzés lepte el a *Sorstalanság* hősét is, aki *A börtön szaga* hősenél fiatalabban szabadult a haláltáborból, és amikor visszatért, a város elcsendesedő utcáin azt a „bizonyos jellegzetes” órát éli meg, amely a táborban a legkedvesebb órája volt, és ekkor „valami éles, fájdalmas és hiábavaló érzés fogott el utána: a honvágy”. Az emlékezés fájdalmas perce ez, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy a börtönszag nem mosható le a bőrről, se az életről, és a tábor sem feledhető el. Olyan bizonyosság ez, mint a túlélés túlélésének terhe. A *Sorstalanság* hőse ekkor tapasztalja meg az abszurd boldogságot: „Igen, ahogy kö-

rülnéztem ezen a szelíd, alkonyati téren, ezen a viharvert s mégis ezer ígérettel teli utcán, máris éreztem, mint növekszik, mint gyülemlik bennem a készség: folytatni fogom folytathatatlan életemet.” Ahogyan *A börtön szaga* emlékező hősében is szabadulásakor felgyülemlett a készség: „. . . megint egy új időszámítás kezdődött. Azt azért nagyjából sejteni lehetett, nem sétalovaglás lesz, ami rám vár”. A két „irodalmi” hősré, a regényhős Köves Gyurira, valamint az emlékező „hős” Bodor Ádámmra ugyanaz vár, a folytathatatlan élet folytatása, ami semmiképpen sem sétalovaglás. Vagyis a túlélés, és magának a túlélésnek a túlélése. Ebben a pillanatban mindketten a „nulla kilométernél” állnak, ahogyan Bodor Ádám mondja: „Lesújtó, egyben kijózanító pillanat volt, amennyire felkavart, olyan hamar meg is nyugtatott: ami azután következik, azt meg kell tanulni túlélni.”

Pedig nem csak börtönélményről szól Bodor Ádám könyve. A korán, szinte kamaszfejjel megtapasztalt börtönben Bodor Ádám „még tizenegy centit nőtt”, s ennek a szabadulócédula adataiból később észrevett ténynek akár metaforikus értelmezése is lehet, amennyiben az utólag súlyos következményekkel járó diákcsínynek is vehető kommunistaellenes szervezkedés folytán börtönbe került késő kamaszkorú fiú felnőttként hagyja el a zárt intézményt. Kész férfi, amikor váratlan, majdnem mesei, ám a diktatúrákat jellemző fordulat során egy évvel hároméves büntetésének letöltése előtt, társaival együtt, kilép a „szabadságba”. Ám a férfikorról és a (körülményesen megszerzett) személyes szabadságról az elkövetkező évek és évtizedek során nem mosható le, már sohasem mosható le a börtönszag. „Nekünk nem lehetett megbocsátani, hogy ténylegesen politikai üldözöttek voltunk. Belőlünk börtönszag áradt”, mondja Balla Zsófiának a könyv vége felé. A börtönélet után az élet már sohasem lehet (börtön)szagtalanítható. Bodor Ádám túlélte a börtönt, túlélte a túlélést is, ám írásai-ból, novelláiból, regényfejezeteiből kimondatlanul is árad a börtönszag, mert ez a szag nem egyszerűen egy elítélt tapasztalata, hanem a kelet- és közép-európai történelem nem valami rövid korszakának, a terror és a diktatúra korszakának, mindig hazugságba torkolló szavainak és történéseinek közösségi tapasztalata. A túlélés túlélésének soha el nem enyésző jegye.

Nem csak az azonos szó, a börtönszag, akár véletlennek is vehető használata közelíti azonban Kertész Imre és Bodor Ádám világtapasztalatát egymás felé, sokkal inkább kettőjüknek a túléléssel való nem szűnő küzdelme. Kertész Imre kamaszkorában egy évig tartó haláltábori fogságot élt túl, és mostanáig, minden művében a túlélés túlélésének tapasztalatát írja, azt a nehezen kimondható, vagy ki sem mond-

ható „egzisztenciális radikalizmust”, amely más túlélőket öngyilkosságba sodort, megint másokat, mint egy újabb terror körülményei között Kertész Imrét a mondás, az írás gályarabságára ítélte. Bodor Ádám késő kamaszként az árulás, az indokolatlan és indokolhatatlan büntetés, a semmivel sem magyarázható szigor túlélésének tapasztalatával egy másik, az egész létezését meghatározó és átjáró terrorélmény birtokában a szabadság megőrzésének esélytelenségét mondja és írja egy mindenkorra szögesdróttal körülzárt, a földrajzban azonosíthatatlan, a történelemben azonban pontosan felismerhető „körzetben”. Aminek Sinistra csak a talált neve, lényege általános és jelképes egyszerre. A két író beszédmódja, nyelvhasználata alapvetően különböző. Mégis találkoznak a megélt (és túlélt) terror, a diktatúra, a halál közelsége tapasztalatában és kibeszélésében. És történeteik választott helyszíneiben. Kertész minden munkájának közvetlenül vagy közvetve a haláltábor a helyszíne, mert minden történetét a törvénykezés nélküli halálos ítélet, élet és halálról döntő sorompók árnyékolják be. Bodor „esetében”, „életrajzi és alkati” adottságainál fogva, „a kelet-európai történelmi táj, a sorompók, a szögesdrótok szövevényes világa, az ebből eredő közérzet és életszemlélet ez a terület”. Miközben Kertész történetei mindenkor életrajziak, minden mondatát a közvetlen megélttség tüze forrósitja át, mégsem önéletrajziak, mert az emlékezés a pusztán személyes fölé emeli a visszafogottságában is intenzív történetet. *A kudarc* kivételével egészében dísztelen prózastílus viszont a stilizáltság magas fokát jelenti Kertész Imre munkáiban. Bodor Ádámnál pedig „fölemelő érzés fölösleges és terhes dolgoktól idejében megszabadulni”. Megtisztítani „a mű egész testét” az író „tulajdon kakukkfíókáitól”, mert „az idegen test fertőzi a környezetét, mérgezi a szomszédos szövegeket is”. Ez mindkét írónál meghatározó narratív program, mert – miként Bodor Ádám beszél Balla Zsófiának a saját beszédmódjáról – „az irodalom stilizált világában minden fuvallatnak, árnyalatnak jelentősége van”.

A közös szóhasználat: a börtönszag, és ennek az egész „folytathatatlan” életre szóló megtapasztalása Kertész Imrét közvetlenül a saját élet írása és mondása irányába vitte, míg Bodor Ádám narrációjától távol tartotta a saját élet, a biográfia közvetlenségét. Balla Zsófia kérdésére, hogy miért nem foglalkozik soha a gyermekkorával, a szüleivel, Bodor Ádám azt válaszolja, hogy „ez bizonyára szemléleti kérdés”. Amiben nagy szerepe van annak is, hogy „ösztönösen kerülöm minden konkrét esemény felelevenítését, mindig csak olyasmit írok meg, amit magam ötlöttem ki”. „Kitalálás az egész”, mondja az Eufrátesz Babilonnál című novelláról, amelyben a feltételezésekkel, Balla

Zsófia feltételezésével szemben sem az apja letartóztatását írta meg, s „az, hogy a novella szerzője valóságosan is megélte apja letartóztatását, legfőbb pozícióját hitelesíti”. Ami nem kevés, vagy talán a legtöbb, amit az író, aki főként önmagának kénytelen engedelmeskedni, megtehet, amennyiben íróként a mondott (megírt) történettől el akar vonatkoztatni. Ha oda kíván figyelni minden fuvallatra és árnyalatra, akkor viszont kénytelen elvonatkoztatni a valóságot jelentő mintáktól, és csupán a nyelvre, a nyelvi megmunkálásra kényszerül összpontosítani. Mert csak a nyelv érzékeny a fuvallatra és a (nyelvi) stílus az árnyalatokra. Nemes Nagy Ágnes hirdette, hogy a költészetben minden a szinonimákon múlik. A prózában a fuvallatokon és az árnyalatokon. Van azonban a valóságban megéltől (a személyestől és életrajzitól) való kénytelen (egyszerre szemléleti és ösztönös) elhatárolódásban egy nem várt, így egészében rejtélyes fordulópont. „Írásaimból kimarad a gyermekkor is. Vagy talán így marad benne igazán”, mondja Bodor. Börtönregényt sem ír, mert számára a börtön „túl konkrét, túl közeli”, és erőteljessége folytán „költői mását” sem találhatja ki. „Ami abból fontos, előbukik magától is”, teszi hozzá. Majd a kosárfonókkal való majdnem adomaszerű tapasztalatát ismertetve, akik tiltakoztak az újság szerkesztőjénél, aki Bodornak a kosárfonóról szóló írását közölte, holott nem is járt a kosárfonóknál, közben meg olyasmit is leírt, amit csak ők maguk mondhattak volna el neki. Sohasem találkozott a kosárfonókkal, később sem, megmaradt „számkra olyan novellisztikus távolságban, mint egy fantom, aki belekontárkodott az életükbe”. Majd Sinistra fiktív földrajzi és történelmi környezetéhez kapcsolódó hasonló és váratlan élmény átélése nyomán mondhatja ki Füst Milán esztétikai nézeteire rímelő (ön)ironikus szentenciáját, miszerint „úgy néz ki, ha valami jól ki van találva, az része a valóságnak is”. Majd egy-két oldallal később: „az ember addig-addig ügyeskedik, amíg kitalálja a szintiszta valóságot”. Semmi sem titkolható el, a szöveg a kitörölt mondatokat is megőrzi, a kimondott és leírt szó a titokból is elmond annyit, amennyit el kell mondani. Antun Šoljan horvát író magyarul is olvasható *Árulók* című regénye nem jelenhetett meg a maga idejében Zágrábban, de akadt rá Belgrádban kiadó, azzal a feltétellel, hogy mégis maradjon ki belőle néhány mondat. Az író ráállt a szerkesztői-cenzori követelésre. A regényből tényleg kimaradt néhány mondat. Évek múltán, amikor már megjelenhetett volna a „teljes” regény, Šoljan nem írta vissza az elhagyott mondatokat, mert – mondta – az olvasó már így és ilyenek ismeri a regényt. És így ismeri jól. Vagyis az elnémított mondat is beszél, aki jól odafigyel a szövegre, meghallja azt is, amit az író szemléleti okoknál fog-

va, vagy éppen kényszerűségből, kihagyott. Vagy lehet, hogy éppen így marad benne igazán. Persze csak abban az esetben, ha a dolog jól ki van találva.

Az elhallgatás és a kihagyás, a konkrét történet, dolog, eset költői másának kitalálása nem csupán szemléleti vagy ösztönös vállalkozása az írónak. Ebben nyilván valami többről és másról is szó van. Erről a többről és másról Bodor így beszél: „A prózai szövegben egy kicsivel több van, mint amennyit az egyes szavak hordoznak, és ha ezekből a tudósításokból kicsit elveszünk, talán még több lesz. A keletkezett üres teret kitölti valami más, az olvasó képzeletéből.” Ennek az elbeszélői aspektusnak nyilván sok köze van az író irodalomszemléletéhez, nyelvi tapasztalatához, egyéni stílusához, akár alkatához is, de éppúgy köze van a „kelet-európai peremvidék kommunikatív viszonyaihoz”, hiszen ezek determinálják az elbeszélői megszólalást. Bodort „nem a kommunista önkény anatómiája, esetleges bűnlajstroma vagy eszméinek kritikája” foglalkoztatta, hanem „a térség általános morális és egzisztenciális képe, amely már akkoriban is úgy tűnt, jórészt független az éppen hatalmat gyakorló erők ideológiájától”. Az éppen hatalmat gyakorló erők viszont nem mindig kívánnak magukra ismerni. Se képekben, se szövegekben. Különösképpen akkor nem, ha a mű „a lényegről, a fenyegetettség, kiszolgáltatottság közérzetéről” beszél, és „a kifejezés módozatainak szüntelen keresgélése során az írás nyelvezete kifinomult, kötelezően elhallgatásos szerkezete révén művészi többlettel” gazdagodik. Az esztétikum útvesztőiben az éppen hatalmat gyakorló cenzor figyelme kijátszható. Az esztétika nem semleges, és nem ártatlan. Menekülnek is tőle a hatalmat gyakorlók, a cenzorok, mindazok, akik állítólag tudják, mire való az irodalom. Az esztétikumban a diktatúra szégyenkezik magára ismerni, ezért igyekszik kiiktatni mindent a világból, a művészetek és az irodalom világából, aminek bármilyen köze lehet poétikához és esztétikához, rejtélyeshez és ismeretlenhez. Bodor Ádám saját példáján, de az általánosra utalva így beszél erről: „Bár az én novelláim tagadhatatlanul egy megzabolázott világban keletkeztek, és egy megzabolázott világról szóltak, fiktív, időtlen térségükben, rezignált légkörükben, olykor groteszk belső viszonyaikban a politikai hatalom már röstellt magára ismerni.”

Bodor Ádám, bár novellái a szabadságvesztés végtelen változatait mondják a diktatúrában, írásait inkább az esztétikum és a morál felé, nem a politika felé fordította. Az esztétikumban talált otthonra, az erkölcsben is, ha azt függetleníthette a hatalom által hirdetett erkölcstől. S ezt csak az esztétikum útján tehette. Az esztétikum biztosította számára az íráshoz nélkülözhetetlen szabadságot és függetlenséget. Kü-

lönös, de nem kivételes narratív nézőpont. Az író a kifejezés módozatai között „keresgél”, a nyelvben és a nyelven dolgozik, amire a hatalom persze undorral tekint, közben nem veszi észre, vagy ha észreveszi, ki nem mondja, mit vett észre. Nem félelemből hallgat, a cenzornak nincs miért tartania az írótól, hanem azért, mert gyűlöli az esztétikumot. Nem igaz, hogy nincs érzéke a közvetett beszédhez, le is csap rá éppúgy, mint a ritka közvetlen beszédre. Nem akar az író cinkosa sem lenni, nem tesz úgy, mintha tudná, miről van szó. Hiszen nem tudja. Honnan is tudhatná, ha undorodik az esztétikumtól.

Bodor Ádám tapasztalatai a titkos rendőrséggel, a smasszerokkal, a besúgókkal az erdélyi kisebbségi író tapasztalatai, aki közvetlen tanúja annak, hogyan tűnik el a kulturális önismeret hagyományvilága a mindennapi kiszolgáltatottság, a kényszerű igénytelenség labirintusában. Fönntartható-e ilyen helyzetben „valamelyes sajátos erdélyi öntudat”, amelyet az „egyetemes magyarság-eszmény” mérhetetlen arroganciával és nem kisebb fölényeskedéssel támad? A kérdésre Bodor Ádám így válaszol: „valahányszor magyarságomat, annak mértékét itt (az anyaországban) bármi módon kikezdi, besorolják, lefokozzák vagy kétségbe vonják, megajándékoznak egy plusz identitással. Talán nem is egészen alaptalanul. Mivelhogy én más nemzetekkel közös szülőföldön nőttem fel, egy igen robusztus német kultúra és a nem kevésbé virulens ortodoxia közvetlen szomszédságában, bizonyára igen fontos ismereteim gazdagabbak, árnyaltabbak, így nagy valószínűséggel alapvető dolgokról sokkal többet tudok honfitársaim e kirekesztő társaságánál. Akkor pedig elképzelhető, hogy nemzeti önismeretem is megbízhatóbb, és ehhez mérten higgadttabban, több tárgyilagossággal és méltósággal viselem magyarságomat is”. A kirekesztés és bezárkózás a terror és a diktatúra egyik, nem is oly ritka változata. Ellene nem a politika nyújt oltalmat, sokkal inkább az esztétika. Nem politikai, hanem esztétikai érzékenység kell a „más nemzetekkel közös szülőföld” élményéhez, s az ebből eredő identitáshoz, amely nemcsak nemzeti, hanem individuális és intellektuális identitás is. Mert az egyes ember szabadságáról szól, a személyiség megőrzésének esélyéről a kollektivitás sokféle támadása közepette. A „kirekesztő társaság” olyan cinkosságra kényszerítené a kisebbségi öntudatot és önismerttet, amely a személyiséget akár egész életre szólóan is megviselheti, az önbecsülésnek a más nemzetekkel közös szülőföldélményből származó tartalmait semmisítené meg. Amivel nemcsak a „győztesek” kezére játszik, hanem maga alatt vágja az ágat, hiszen a saját sokszínűségét áldozná fel valamely bizonytalan jelentésű egységesülés oltárán. Az sem mellékes, hogy rendkívül kényelmes nem különbözni, vagy a

különbözés iránt közömbösnek lenni. Az identitást, főként a nemzeti identitást nem a kirekesztés, nem a különözés elfedése erősíti, hanem a nyitottság, a párbeszédre való képesség, a másikkal, az idegenel való dialogizálás. Az éppen aktuális hatalom a kultúrában nem beszélgetni akar, hanem uralkodni. Ezért van ellenére minden esztétikum, minden közvetettség, minden intellektuális kételkedésből származó „árulás”. Bodor Ádámot az esztétikumhoz való szemléleti és ösztönös kötözése mentette meg a személyiségére töröz mindenemű hatalomtól.

De az esztétikum vitte őt a természet közelébe is. A hófedte hegyoldalak világa, a ködbe vesző, majd a napfényben felragyogöz hegycsúcsok rejtélye, a természetben, a tájban védett magányosság titkai, fák, patakok és völgyek a menekülés, de egyben a saját világ megörözésének területei is, ahol az embert az elementáris szabadság, ezzel együtt a kifejezés tisztasága hatja át. Az esztétikumban, de talán nem az elvont esztétikumban lehet magyarázatát lelni Bodor Ádám intenzív táj- és természetélményének. Börtönből szabadult, belöle „börtön-szag áradt”, kedvetlenül tanult számára idegen egyházi főiskolán, mert börtönviselteként csak oda juthatott be, majd gépíróként és levéltárban robotolt. Ebböz a szorításából menekült hetekre, hónapokra elhagyott turistaházakba, ahol a nyitottság szabadságát észlelhette. De novelláiban és regényfejezeteiben a táj nem a szabadság világa, sokkal inkább a veszélyeztetettségé, a kiszolgáltatottságé, a tájtól és az embertől is idegen hatalmak kínozóterepe. Megint egyszer annak bizonyítása, hogy a konkrét tárgy csak a nyelvi megmunkálás nyomán kerülhet az esztétikum vonzáskörébe, sohasem közvetlenül, és sohasem a leírás eszközeivel.

Külön elemzést érdemelne a *Sinistra körzet* területének nyelvi megmunkálása és *A börtön szagában* közölt táj- meg természetélmény összehasonlítása. Ebben nem annyira a közöttük lévő különbség lehetne szembetünöz, sokkal inkább a beszéd (a mondás) és az írás közötti különbség. A beszéd, *A börtön szaga* „beszélgetőkönyv”, az ember életében megtörtént konkrétumokat közli, „mert azért a becsvágy, az íráshoz nélkülözhetetlen művészi látásmód mellett nem árt, ha az emberrel történik is valami. Velem pedig történt”. Ami történt vele az életében, azt mondta el Bodor Ádám Balla Zsófia kérdéseire válaszolva. Válaszaival megformált egy életrajzot, előadott egy emlékiratot, ebben az esetben egy vele (személyiségével) azonos író életrajzát és emlékiratát, ami azonban semmiképpen sem lehet kulcs az író műveinek megértéséhez. Bodor Ádám művei nem a gyerekkorról szólnak, nem a szüleiröz és nem a szerelmeiröz, nem személyes múltjáröz és je-

lenéről, hanem egy fiktív, a nyelvben és a nyelv által létesülő világról, ami aztán ráatalál(hat) a valóságra, ahogyan a sohasem látott kosárfonókról szóló történet ráatalált a kosárfonókra, műhelyükre, történetükre és titkaikra is. Ebben a szinte minden jelentős műben felismerhető „ráatalálásban” látható be az esztétikum, az írás mint létesítés hatalma az idő és a politika felett.

Az is kiderül ebből, hogy Bodor Ádám miért nem írhatta meg (ön)életrajzát vagy emlékiratát, holott az írás a foglalkozása. Miért kellett ehhez a kérdező, akit maga a beszélő irányít, hiszen válaszaival sorra felkínálja neki a kérdéseket? Balla Zsófia kérdései nyitották fel az élő beszéd kapuit, alkalmat adtak a mondásra és beszédre, még akkor is, ha feltehetően a lejegyzett beszélgetés többszörös, írásos megmunkáláson esett át. Az élő beszédet nem tartotta fogva Bodor Ádám szemléleti és ösztönös távolságtartása a konkrétól, a közvetlenül megéltól, a saját életétől. A börtöntől és a börtönregénytől, holott minden munkájából, minden mondatából a börtön elteveszthetetlen szaga árad, ugyanaz, amit *A kudarc* hőse tapasztalt meg. Bodor Ádám és Kertész Imre irodalmi különbözése éppen abból derül ki, hogy Kertész regényeiben a saját életét mondja, holott regényei nem önéletrajzok a szó hagyományos értelmében, Bodor Ádám pedig távolságot tart saját életétől. Ennek a nem csupán alkati különbözésnek szemléleti meg spon-tán okai is kereshetők, bár az is bizonyítható, hogy mindkettőjük esztétikumát a „kelet-európai peremvidék kommunikatív viszonyai deter-minálták”. Nem csupán a „börtönszag” szó közös használatában.

TÉRKÉP KÖZÉP-EURÓPÁRÓL, REPEDÉSEKKEL

Esterházy-olvasás a Harmonia caelestis után

A *Harmonia caelestis* gyors és majdhogynem tömeges recepciójának sok-sok „egybehangzása” közül külön figyelmet érdemelnek a *Bevezetés . . .* után megjelent könyvek (regények, publicisztikák) vonatkozó – utólagos? – észrevételek. A *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, a *Hrabal könyve*, az *Egy nő* megjelenésükkor valóban nem váltották ki a kritika egybehangzó elismerését, bár túl sok rosszat sem mondtak róluk. „Kritikai csalódást” keltettek, valószínűleg azért, mert nem a *Bevezetés . . .* nyomvonalán, és nem is annak színvonalán építették tovább a nagy várakozásokkal övezett életművet. A *Harmonia . . .* olvasása viszont, a kritikusok egy részének véleménye szerint, a két nagy mű között születetteket új megvilágításba helyezi. Ezt explicit módon fogalmazta meg Radnóti Sándor „utólagos jegyzete” A posztmodern zsendár című polémiájához, amelyben ez áll: „A kritikai csalódás érzését . . . nyilván megváltoztatja az új, jelentős Esterházy-mű, a *Harmonia caelestis* megjelenése (Budapest, Magvető, 2000). Bennem legalábbis, nagy örömmre, megváltoztatta, s azt is gondolom, hogy Esterházy Péter sikerében a »referencialitás és referencialitás« új egyensúlyára való rátalálásnak figyelemre méltó szerepe volt” (*A piknik*. Budapest, Magvető, 2000. 284. o.). Szegedy-Maszák Mihály szerint a *Harmonia . . .* a korábbi művek „egy részét (is) újraolvassa s átértelmezi” (*Újraértelmezések*. Budapest, 2000. 194. o.). Csuhai István azt mondja, hogy „a *Harmonia caelestis* más megvilágításba helyezi és »átírja« az őt közvetlenebbül előző műveket” (*Jelenkor*, 2001. február). Radnóti Sándor „utólagos jegyzete” nem vonja vissza a „kritikai csalódást” kifejező „hallgatást”, az „alkalmi és nem átfogó” kritikákat, amelyek a két „jelentős” mű között megjelenteket fogadták. Azt viszont kimondja, hogy a *Bevezetés . . .* után az Esterházy-mű egyensúlyt veszített, a „referencialitás és areferencialitás” egyensúlyát veszítette el, és – nyilván többek között – éppen ezért kelthetett csalódást a recepcióban, s szorul most újraolvasásra és átértelmezésre, új megvilágításra és átírásra. Az „újraolvasás és

átértelmezés” igaz a *Bevezetés* . . . (pontosabban a nevezetes *A szív segédigéi*) sokat idézett befejező mondatának: „Mindezt majd megírom még pontosabban is” átirásaként is érthető a kritika és a teória nyelvére. Az újra megtalált egyensúly és az átértelmezésnek is vehető „ön-idézetek” a *Harmonia caelestis*ben arra hívják fel a figyelmet, hogy Esterházy az első novelláskötet óta ugyanazt a „családtörténetet” írja: „Nekem minden családtörténet” – áll a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* legelején (11. o.). Ebből következően a kérdés természetesen az, hogy miként íródik bele az új regény a korábbi művekbe, miután azok értelmezésekben, kritikai megítélésekben „intézményesültek”, valamint hogy e „rá- és beleírás” kötelezővé teszi-e a korábbiak újraolvasásán túlmenően a korábbiak átértékelését, sőt-átirását? És csak ebből eredően kérdezhető meg, hogy van-e, elérhető-e és nélkülözhetetlennek mondható-e a „referencialitás és areferencialitás” *egyensúlya* a *Harmoniában* mint fikcióban. Amennyiben az új regény narratív elrendezettsége megoldotta a történelmi tény és a fikció állandó szövegstrukturaló ütköztetésének dilemmáit. A fikciót ugyanis éppen az különbözteti meg a nem fikcionális beszédmódtól és narrációtól, hogy nincs tekintettel a mindenkori racionálist feltételező egyensúlyokra. Se a történelem és (szép)irodalom, se a fiktív és nem fiktív egyensúlyára. Ha „minden családtörténet”, akkor érvényét veszti az egyensúlykeresés. A fikció szerzője nem kötélhányos, élete nem egyensúlyozóképeségének függvénye. A „minden családtörténet”-ként leírt, megformált szó és történet nem a beszéd és a valóság nyelven kívüli tényállása, vagyis a nyelv és a valóságvonatkozások közötti egyensúlyozás, ha egyensúlyozás egyáltalán, hanem műfajt teremt, beszédmódot és stílust, ahogyan Esterházy a *Harmonia caelestis*ben megteremti a „mondat” és átveszi, ezzel együtt át is írja a „vallomás” műfaját és stílusát.

Nem bizonyos tehát, hogy az új, a recepció egybehangzó megítélése szerint „jelentős” mű a korábbiak újraolvasását teszi szükségessé, ha nem kötelezővé is egyúttal, sokkal inkább látszik meghatározónak, hogy a korábbi művek, függetlenül megjelenésükkel egyidejű kritikai fogadtatásuktól, többek között a „kritikai csalódásoktól” is, éppen a *Harmonia* . . . megértését, értelmezését „készítik elő”: a *Harmonia* . . . olvasható jobban a *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, a *Hrabal könyve*, akár a *Bevezetés* . . . utáni publicisztikák irányából. És nem fordítva. A *Bevezetés* . . . után született írásokba ugyanis nagyon közvetlenül íródott bele a cinkos közvetettség, a rejtett és rejtélyes utalások stílusának, a kétértelműségek nyelvjátékainak, a kibogozhatatlan iróniának hiánya és elvesztése: a *Harmonia* . . . nem a *Bevezetés* . . . nyelv-

vén beszél. Jacques Derrida jegyzi meg egy helyütt, hogy „az irodalom modern tákolmány, azokba a konvenciókba és intézményekbe íródik bele, amelyek, hogy csak ezt a vonását ragadjuk ki, elvben biztosítják számára a jogot, hogy mindent kimondjon” (a szerző kiemelése. *Esszé a névről*. Pécs, 1993. 37. o.). A *Bevezetés* . . . idején Esterházy „modern tákolmánya” kerülő úton szerezte meg magának a mindent kimondás jogát, a közvetettség sok-sok változatának alkalmazásával, míg a *Harmoniát* megelőző művek, és maga az új regény is – elvben – már rendelkezett ezzel a joggal, legalábbis ezt ígérte a rendszerváltozás. A megváltozott helyzetben a kilencvenes években született művek ezért a keresés művei, egy másik nyelv és másféle narráció el-sajátítására tett kísérletek, a szóért, a kifejezésért, a kimondásért folytatott, a korábbi szakaszaiban folytatottaktól eltérő küzdelem dokumentumai. A század utolsó évtizedében „az irodalom már nem olyan fontos”, amiből paradoxálisan következett, hogy a mindent kimondás jogával rendelkezve igazán irodalomként vált olvashatóvá a konvenciókba és intézményekbe beleíródo „modern tákolmány”.

A *Harmonia caelestis* első része „mondatokat”, összesen 371 „mondatot” közöl, második része pedig 201 „vallomást”. A „mondat” itt nem egyetlen, grammatikai értelemben vett mondatot jelent. Hanem olyan műfajt, melynek „műfaji” jelei, tematikus, nyelvi, formai stb. vonásai műfajelméletekben, poétikákban, retorikákban (egyelőre) nem lelhetők fel. Vannak mondatstiliztikák, de a *mondatműfaj* (vagy a *műfajmondat*) kérdése igencsak érintetlen. Milyenségéről legfeljebb a különféle elméletekben található műfajfélékkel való azonossága vagy azoktól való különbözősége szólhat. Az azonban bizonyos, hogy a „mondat” mint műfaj élesen különbözik a (kis) „beszédműfajoktól” (Bahtyin), hiszen azok nem mondatokból, hanem „kijelentésekből” épülnek, mert nem mondatokban, hanem kijelentésekben beszélünk. Erre a nyilvánvaló „elkülönböződésre” azért érdemes jól odafigyelni, mert ebből következően a könyv első részének „mondat”-a nem *mondott*, hanem *írott* mondat, és ezért vehető elsősorban irodalmi, és nem beszédműfajnak. Persze e megkülönböztetés alapján még nem sokat mondtam a „mondat”-műfajról, csak létezését állapítottam meg, nem kevés kétkedéssel indoklását keresve annak a ténynek, hogy a könyv első része számozott mondatokat, pontosabban számokkal elválasztott mondathalmazokat tartalmaz. Esterházy Péter „mondat”-műfajáról csak annyi állapítható meg ebben a kis teoretikus lépésben, hogy a „mondatokat” kitevő „mondathalmazok” és az azokat alkotó mondategységek következetes grammatikai korrektségük mellett egy sor szemantikai „bizonytalanságot” tartalmaznak. Esterházy mondat-

műfajában a grammatikai bizonyosság néz szembe az elhalasztott, mindig későbbre halasztott, és ezáltal elbizonytalanított (mondat)megértéssel. Mert a nyelvtani elrendezettségében kifogástalan mondat szemantikai horizontja sorozatosan teremt kétséget afelől, hogy a műfajként értett mondatban ki beszél, kihez beszél, mikor beszél, hol beszél, kit szólaltat meg, kihez szól, és mire mutat rá. A jelentés szándékos elhomályosítása kimozdítja sarkaiból a mondat grammatikai korrektségét, nemegyszer az ún. nyelvhelyességi vétségek elkövetésével is, és a mondatmegértést az esztétikai tapasztalat horizontjába helyezi át. Azt gondolom, hogy ebben az elmozdulásban inkább az „egyensúlyvesztés” és nem az egyensúly megtalálása erősíti a szöveg esztétikai hatásfokát. Ugyanakkor éppen ez a kimozdulás eredményezte a minden kimondható nyomán keletkezett hiányok és veszteségek kitöltését nem irodalmon és nyelven kívüli referencialitásokkal, hanem „modern tákolmány” értett „irodalommal”, ami annak belátása is, hogy az irodalom nem olyan fontos, de a létezésben nélkülözhetetlen, amennyiben létesítő nyelvként valósul meg és előzi meg önmagát.

Hadd térjek vissza egy pillanatra a fenti kötéltáncos-metaforához. A kötéltáncos elvesztette egyensúlyát, már zuhanna, de még nem zuhan lefelé, a képen csak a mutatvány elbizonytalanítása látható. Nem lehet tudni, mi történik majd azután, ha lesz azután. A *Harmonia* . . . „mondatműfaja” éppen ezt a bizonytalanságot, a veszedelmes és veszterhes elbizonytalanítást, a zuhanást magát, nem a lezuhanást foglalja keretbe. Mert a „minden kimondható” az irodalomra nézve éppoly veszélyes helyzet, mint a kimondás ideológiai vagy politikai tiltása, de nem másra, magára az irodalomra nézve veszedelmes helyzet, mint-hogy itt már nincs lehetőség a megértéssel köthető cinkosságra, itt nincs búvóhely, se menhely, csak a mozdulatlan zuhanás van a kifejezített huzal és a kemény padló között.

Érdeemes közelebről megnézni egyetlen műfajmondat felépítését, nyelvi létesítését és működését az esztétikai tapasztalat horizontján.

A 162. mondat: „Behallatszott a gyerekszobába.” (Még nem biztos, hogy mi hallatszott be. Bármilyen behallatszhatott. Ami behallatszott, annak közlése elhalasztódik a következő mondatra. A *Harmoniában* mindig minden elhalasztódik. A *Bevezetés* . . . zárómondatának értelmében a „jobban” megírás is későbbre halasztódik.) „Azt hiszi Maga, az csak olyan egyszerű, hogy azt mondja, szeret, és akkor én . . . én micsoda? És akkor már nem is szólhatok egy szót se? Azt hiszi.” (Kis mondathalmaz, csalhatatlanul az anyai nyelv szólama. De mitől olyan csalhatatlan, hogy ez az anyai szólam? Nyilván a nagy kezdőbetűvel írott „Maga” megszólításból következően, aminek azért van eligazító

szerepe az írott szövegben, mert a nagy kezdőbetű aligha „hallatszott be” a gyerekszobába, ezt már az írás tette hozzá, valami utólagos tehát, ami nyomban elbizonytalanítja a helyzetet, mert vajon éppen ez hallatszott, és ezt most ki mondja, az, akié a nagy kezdőbetű, vagy az elbeszélő, aki miért volna azonos azzal, aki hallotta az anyai szólamot . . . És itt van még a köznyelvi az „az csak olyan egyszerű”, ami már az olvasóhoz szól: minden ilyen beékelte kollokvialis szókapcsolat az olvasás beiktatása a szövegbe, mert persze, hogy olyan egyszerű, holott az anyai szólam intenciója nyomán egyáltalán nem olyan egyszerű. És az egyszerű visszavonása is megtörténik majd a műfajmondat vége felé, de már egy másik, vagy éppen harmadik időben. Az anyai szólam befejező elliptikus mondata, az „Azt hiszi” eltérően az első előfordulástól már kérdőjel nélküli ténymegállapítás, de ki állapítja meg ezt aényt, aki mondja, aki leírja [idézi], aki hallja, vagy éppen, aki olvassa? Az olyannyira egyértelműnek látszó anyai szólam sokféle nyílik meg tehát, és ez a sokféle lehetőség azt a bizonytalansági horizontot határozza meg, amelyen az olvasó esztétikai tapasztalata konstituálódik. A bizonytalanságot csak fokozza az idézőjel hiánya, holott a behallatszó szavakat, valaki másnak a szavait mintha szó szerint idézné a mindenképpen későbbi, ezért természete szerint „szöveglétesítő” emlékezés, az „irodalmi tákolmányt” összehozó [megírás.] „Igen, azt hiszem, válaszolta édesapám.” (Az apa megszólalása utólag erősíti meg az anyai szólamot: idézőjel nélküli idézete az apai szónak. Az idézőjel hiánya ebbe a közlésbe is bizonytalanságot helyez el, a valóban így hangzott-e bizonytalanságát.) „Anyám sikongatni kezdett: Menj innen! Menj haza! Menj, ahová akarsz! Nem hallod? Majd mi Bogyival elintézzük. Vidd az aktatáskádat!” (Az anya „sikongása” nagyon szabályos felkiáltó- és kérdőmondatokban artikulálódik, jelezve, hogy az utólagos leírása a szavaknak az elbeszélés grammatikai szintjén történik, és nem a pillanat zűrzavarát, hanem az emlékezés és írás idejét rögzíti. A „sikongást” mondja, de nem írja bele a mondatokba. Ezenkívül pedig van egy ügy is, ami Bogyival elintézhető, ám ettől többet a 162. mondat sem az ügyről, sem Bogyiról nem közöl. Legfeljebb csak a szülői civódás vélt vagy valóságos oka [ürügye] olvasható ki belőle. És éppen az „ügy” miatt jut az aktatáskának hangsúlyos szerep. Az ügyekhez és az ügyek intézéséhez aktatáska tartozik. Az aktatáska a hivatalok és a felnőttek világa, a hatalom jel[kép]e, az erősebbik oldalé. Az, hogy külön mondatban jelenik meg, akár azt is bevezeti a szövegbe, hogy ez a konfliktus nemcsak verbális, hiszen az aktatáska a kézben a táskával való odacsapás lehetőségét is tartalmazza.) „Meghalt már mindenki, amikor édesapám legidősebb fia talált

egy darab papírt s rajta egy mondatot (mintha levélpiszkozat): Az egyetlen, amit el akarok felejteni, hogy azt mondtam: egyszerű.” (Hirtelen váltás a 162. „mondatban”, egy másik idősik bevezetése egymásra és egymásba épülő idézetekkel: mondat a mondatban [„mintha levélpiszkozat”], ebben még egy, vagy több mondat: „meghalt már mindenki” – ezt ki mondja, hol mondja, ahol rátalált a levélpiszkozat töredékére, vagy ahol az írás történik? És kitől származik a levélpiszkozat, hiszen „apám s anyám írása a végén” „nagyon hasonlított egymásra”? Ha a levéltöredék szerzősége eldöntetlen marad, márpedig úgy marad, akkor a családi civódás nyelvi elbizonytalanítása ebben folytatódik, és megerősödik. Ezt emeli ki a levéltöredék vélt jelentése is. Mert ki mondta azt, hogy egyszerű. Kinek a szava rejtőzik a leírt szóban: az anyáé, az apáé, a legidősebb fiúé, vagy valaki másé, aki mindezt írja, vagy éppen azé, aki mindezt olvassa. Mert olyan egyszerűnek látszik az apa és az anya civódása a gyerekszobában, de a visszaemlékezés ideje, a jelenet megírásának és olvasásának ideje éppen a bizonytalansági tényezők bevezetésével iktatja ki az egyszerűséget. És vonja vissza az anyai szólam köznyelvesített „egyszerűjét”. Helyére azonban nem az összetett, hanem az egyensúlyvesztett bizonytalan kerül, és ez a bizonytalan határozza meg a szöveg[rész], a mondat mint műfaj formáját. Egyúttal a belátás is, mert minden emlékezés korábbi tévedések és hibák belátása [is] lehet. De ki látta be? Aki akkor mondta, vagy akinek mondták, az, aki rátalált a cédulára, vagy éppen séggel az, aki lemásolta, ráírta a mondatra a talált mondatot? Annál is inkább erősödik az elbizonytalanítás, hiszen az „apám s anyám írása” nem azt mondja, amit mondania kellene, hogy „kézirása”, mert nyilván kézzel írott a talált levélpiszkozat. Ez azt is jelzi, hogy a levéltöredék mondata teljes „történet”, vagyis maga is műfajmondat a 162. műfajmondatban.)

Más szóval, a *Harmonia caelestis* első része 371 számozott „mondatból” áll. Az idézőjel azt hivatott – esetlenül – jelezni, hogy nem akármilyen, hanem 371 műfajmondatból áll a regény első része, és hogy ennek a sajátos nyelvi/műfaji meghatározott(lan)ságnak nagyon sok köze van mind a szöveg (a regény szövegének) nyelvi „megcsináltságához”, előállításához és létesítéséhez, mind az (irodalmi) szöveg, a regény mint fikció megértéséhez. Ennek a sajátos narratív vagy prózaműfajnak a kialakítása szoros összefüggésben van Esterházy Péter idézetgyakorlatával: „Die grellsten Geschichten sind Zitate, a legvadabb történetek: idézetek – Bécsből ezt hozzuk magunkkal” – írja a *Hahn-Hahn grófnő pillantása*-ban (133. o.). A műfajmondat mindig egy másik mondatra íródik, és eközben nem veszi figyelembe a másik

mondat származási helyét: tudom róla, hogy idézet, miért kellene ezt még lábjegyzettel is megerősíteni?

A második rész címe – *Egy Esterházy család vallomásai* – újabb műfajnevet tartalmaz, a vallomását, amely konvenció és intézmény, de nem elsődlegesen irodalmi, sokkal inkább vallási (konfesszió) vagy bűnügyi (vallomástétel, bevallani, tanúvallomás) beszédforma, itt azonban egy egészen sajátos *kulturális szöveg* megnevezéseként és formájaként funkcionál, amely ügyesen és ravaszul egyensúlyoz irodalom (fikció) és nem irodalom (történelem) között. Az egyensúlyozás viszont a magyar prózaírás történetében helyezi el ezt a beszédmódot, az adoma, az anekdota, a mikszáthozás . . . rendkívül gazdag hagyományában. A vallomásokat, miként a mondatokat is, számok választják el egymástól: a második rész 201 „vallomásból” épül fel. A műfajmondat grammatikai feszességével, szemantikai rétegzettségével, nyelvének kitüntetett retorizáltságával szemben a vallomások lazábbak, a narráció okozatiságát, ha töredezetten is, de fenntartják. A vallomások nem épülnek rá a mondatokra. A közöttük észlelhető tematikus és motivikus egyezések nem hozzák közel egymáshoz a mondatot és a vallomást. Ellenkezőleg, a *műfajmondat* kísérlet, kilépés az ismeretlenbe, a nyelv még feltáratlan(nak vélt) tartományába. Minthogy azonban az ismeretlen és feltáratlan „tartomány”, az emlékezés és felejtés, a hit és a kételkedés rejtélye, idézésre váró mondatokkal van teli, az első rész mondatai mások szövegéből, az apa és az anya szövegeiből, ismeretlen és ismert helyekről, talált textusokból és dokumentumokból valóban „idéznek”, míg ezzel szemben a második rész vallomásai „felidéznek”: a mondatok családtörténetet alakítanak, a vallomások családtörténetet, ezzel együtt önéletrajzot beszélnek el. Az alakítás lehetőségét a mondatnak mint írásos műfajnak, és nem mint beszédműfajnak a felismerése teremtette meg, a második részbe foglalt családtörténet elbeszéléséhez a magyar regény- és novellairodalom hagyománya adott támpontot. Az első rész viszonylagos nyelvi és műfajtörténeti újításával szemben, a második rész vallomásműfaja a családtörténeten túl a magyar történelem fontos vagy kevésbé fontos, ismert vagy ritkábban emlegetett eseményeit, alakjait, fordulatait építette be a *Harmonia* . . . szövegébe. A hagyományos(abb) elbeszélés nyitotta meg a regényműfajt a történelem beáramlásának, és ezért mondható a *Harmonia* . . . azonkívül, hogy családtörténet, mert minden családtörténet, történelmi regénynek is.

Az így értett mondatműfaj meg a vallomás, mint kulturális szöveg, a családregény (részben a történelmi regény) hagyományának dekonstrukciója. Egy család, amely történelmi, egy Magyarország, amelynek

van egy történelmi változata, a kettő ha nem is esik egybe, de egybetartozik, két egymáson átjáró, de mégis szigorúan elkülönülő történet, melyek éppen ezért – család és történelem – igyekeznek valóban egybetartozni. Ez az igyekezet nem mindig jár sikerrel. Illetve. Nagyon sikeresnek látszik a történelemben. A család története és a történelem „története” a regény írásában egymásnak töredezett tükörképe, és ezen nem kell csodálkozni, még akkor sem, ha a *Harmonia caelestis* nem mondja végig, és nem is mondja fel sem a család, sem a történelem teljes „történetét”, de úgy terjeszti ki időben és térben a „mondat” meg a „vallomás” műfaját, hogy ezzel „lefedi” a család és a történelem történetét. Az önéletrajzi, a családtörténeti, a történelmi referenciák az esztétikai tapasztalatban a regény mint nyelvi cselekvés árnyékába kerülnek. Ennyiben „mondatokból” és „vallomásokból” (mint egymásba játszó és egymást építő irodalmi és konvencionális) műfajokból építkező család- és történelmi regény Esterházy Péter könyve, legfőképpen azonban „modern – vagy *posztmodern* – tákolmány”, amit mindközönségesen irodalomnak mondunk.

Am arról sem kell megfélemedkezni, hogy éppen a családtörténet és a magyar történelem fejezeteinek „felmondása” során mind a műfajmondatokba, mind a vallomásokba beépült a magyar irodalom, főként a regényirodalom, közismert izolációs, vagy éppenséggel önizolációs hátránya is. A *Harmonia caelestis* szinte osztatlan sikere, az egybehangzóan pozitív kritikák sorozata nem biztos, hogy az „irodalom”, nem is a „szépirodalom”, és egyáltalán nem az „írás” sikerét jelenti. Éppen a „műfajmondat” meg a konvencionális „vallomás” választja le a regényt mint irodalmat, szépirodalmat, mint írást a *Harmonia caelestis* sikerétől. Mert a „minden kimondható” jogának birtokában másra vállalkozik, nem arra a mindennel felérő kevésre, ami az irodalom mint „modern tákolmány”, hanem például a család és a történelem felmentésére, igazolására, a „nagyság” (történelmiség) őrzésére a kint, a kívül, az idegen (a jobbágy, a cseléd, a paraszt, a komcsik, a ruszki) világával szemben. Befelé beszél Esterházy Péter regényének szövege, műfajt teremtve és műfajt választva építkezik, idéz és interpretál, miközben nem „párbeszél”, még akkor sem, ha a Másikat szólaltatja meg. Túl sok a szövegbe épített bizonytalanság, ezért nem definiálhatja magát, mint regényt sem a történelemben, sem a család történetében, de az irodalomban, a *szépirodalomban* sem. A *Harmonia* . . . elkülönülése a történelemtől és a családtörténettől, egyúttal az irodalomtól való elkülönülés is. Vagyis, valóban „befelé beszél”, önmagát mondja önmagának; nem múlhatott a véletlenül, hogy eddigi bírálói szinte azonos szöveghelyeket idéznek a regényből, és e szövegrészek

nézőpontjából tekintenek a regényre. Mintha Esterházy a regénybe a regény recepcióját is beleírta volna. Van azonban ennek a sajátos (és – gondolom – szándékos) befelé forduló (ön)izolációnak, ami abból is következhet, hogy az irodalom már nem olyan fontos, amilyen a *Bevezetés* . . . idején volt – egy mélyebb, ha akarom, prózapoétikailag is érvényes hozadéka.

A „kitelepítés” abszurditása a család és a történelem kiiktatásának, izolálásának (akkor forradalminak hirdetett és osztályszempontból indokoltnak kikiáltott) céljait követi, az arc nélküli hatalom a (történelmi) családot és a történelmet, rajta keresztül a magyarságot igyekszik arctalanítani, és erről az elvetemült szándékról rántja le már nem először Esterházy Péter a leplet. Viszont a szövegbe mint irodalmi intézménybe írt párbeszéd lehetőségeinek felszámolása a (regény)szöveget sodorja izolációs helyzetbe az irodalom, a szépirodalom, az írás térénumán. Nem térnyerés, hanem térvesztés az elbeszélő történelem-szemléletéből következő (ön)izoláció.

Mészöly Miklós mesélte el Thomas Mann esetét Móricz Zsigmond *Erdély* című regényével: „Mann szóba hozta a regényt, és bevallotta, nem kellőképpen érti, bár érzi, hogy nagyszabású mű.” Mészöly így kommentálta az esetet: „Mann a Móricz művének »izolációs« érvényességű hangsúlyaival, viszonylataival, historikumával stb. került információ zavarba, és ezt pusztá écriture-ként sem pótolhatta kielégítően a regény az olvasói élményben” (*A pille magánya*. Budapest, 1989. 57–58. o.). Esterházy bőségesen írt a *Harmonia* . . . mindkét felébe izolációs érvényességű hangsúlyokat, viszonylatokat és historikumot. Van azonban különbség a műfajmondatok és a konvencionális (család)vallomások izolációs mechanizmusai között. Az első rész erős irodalmisága, az, amit Mészöly Miklós „pusztá écriture-nek” mond, kiemeli a regény szövegét a szándékos (ön)izolációból, míg a második rész a magyar prózahagyományba épülve és a vallomások okozatisága folytán hangsúlyozza az (ön)izoláltságot. Mintha a második rész elvesztené azokat a nyelvi tereket, amelyeket az első rész a műfajmondat kidolgozásával megszerzett. A műfajmondatok jelentős hozadéka a beszéd (nem a „befelé beszéd” és nem a kifelé tekintő párbeszéd) felszabadítása, felmentése a „valamit mondás” (mondjuk történet- vagy igazmondás, sőt a regénymondás) terhei alól a már minden mondható beszéd- és íráshelyzetében. A „mondat” mint műfaj apahőse nem visel nevet. A mondat szövegébe sokszor ékelődik be szerzői szó: itt most a név következik . . . Ezek a közbeszólások a mondatműfaj hőséneke felmentései a személyesítés egyszerűségének kényszere alól és megnyitása az idő felé, amely nem folyamatos, hanem rétegző-

dő, úgy rétegeződik, ahogyan a közösség, a család- és nemzetközösség íratlan hagyománya, kötelező érvényű emlékeztudata születik. A „mondát” mint műfaj arról szól, hogy miként jött létre az idő mentén az a közösségi értékrend, amely a családi, a nemzeti közösséget minden belső perpatvar, véres leszámolás és vita ellenére, és azokkal együtt, természetes különbözőségében (tudatában és létezésében) egybe (együvé) kovácsolta. És amit az izoláció, a kitelepítés, a kifosztás egészében felborított és romba döntött. Azért mondható Esterházy Péter könyvének izolációs helyzete prózapoétikai szempontból is jelentősnek meg fontosnak, mert beszédmódjával, szövegszervezésével, műfajainak és műfajának lebegtetésével közli a „minden családtörténet” gondolatát, miközben az első részben közelebb kerül az irodalomhoz, a másodikban pedig a konvenciókhoz. Az első rész nehezebb, a második könnyebb olvasmány.

A regény vége felé, a 354. mondatban áll a sokszor idézett mondat: „Noha a valóságból teremtette, mégis regényként kéne ezt olvasni, és se többet, se kevesebbet nem követelni tőle, mint amennyit egy regény tud adni (mindent)” (331. o.). A „valóság” és a „regény” szembeállítása a mondatban, a referencialitás és az areferencialitás, az írás és az újraírás, a történelem, a családtörténet bevezetése következtében a szöveg (ön)izolációja, majd az izoláció felbontása az irodalmiságban, a nyelviségben, a regény belső műfajrepertoárjában. Tehát „minden”, ami pontosan annyi, amennyit a regény tud adni, vagyis egy szöveg, amit „regényként kéne” olvasni. Ebben az értelemben a *Harmonia* . . . kilépés a történelemből az írásba, és ennek folytán a regény szövegét nem az izoláló hangsúlyok uralják, hanem az írás (az írhatóság). Az írásnak, hogy szöveggé formálódjék, hely kell, valami, amire ráíródik: a papírlap, a napi többórás babrálás a papíron. A „minden”, ami a regénytől elvárható, nemcsak tartalom, téma vagy motívum, hanem hely is, színhely, amelyen játszódik a történet, és vele maga az írás. Ez a színhely egy térkép, „térkép repedésekkel”, ahogyan Mészöly Miklós novellájának címe mondja. Nem lehet tudni, hogy van-e a valóságban (referencialitás) ilyen térkép, vagy csak a nyelvben van (areferencialitás), tehát az írásban létezik csupán. A *Harmonia caelestis* helyszíneként, a referencialitás és az areferencialitás, az izoláció és az izoláció feloldásának színtereként egyaránt az elvitatott Közép-Európa ismerhető fel. A *Harmonia* . . . műfajmondatai és konvencionális vallomásai magyar történelmi és családregegyként Közép-Európa fiktív és repedésekkel teli térképére íródott. Ez a térkép nyelv, amely a repedéseket tölti ki. A *Harmonia* . . . helyszíneinek nyelvi térképe hegyek és völgyek, folyók és tavak helyett egymásba épülő, egymásból követke-

ző és egymásból kikívánckozó mondatokat, mondatvonulatokat tartalmaz: amit „édesapám fia” „emlékezete megőrzött”: „mindent”, amit a regény, és csak a regény tud adni.

A *Harmonia* . . . Közép-Európa-térképét is a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* rajzolja meg és írja le. A jelentős regényt tehát az őt megelőző kevésbé (?) jelentős regény irányából kell (és lehet) olvasni. Közép-Európa térképe a későbbi regény egészét átható ambivalencia és szemantikai bizonytalanság jelképe, és mint jelkép, hogy értelmezhető legyen, lebontásra szorul. Közép-Európa a *Harmoniában* mint helyszín, egyúttal „kollektív történet” is: „csak a kollektív történet a történet” (132. o.) – vezeti be a *Hahn-Hahn grófnő pillantása a Harmonia* . . . történelemszemléletének alapkérdését, hogy „van-e történetünk”. A *Hahn-Hahn grófnő* . . . válaszát, miszerint „Európa egyik fele sokáig egy nagy közös történetnélküliségben élt, míg a másik fele személyek ezernyi, elbeszélhetetlen történetében” (uo.) vonja vissza a *Harmonia* . . . , amikor francia forrásra hivatkozva állítja, hogy „a részletek nélkül minden banális!” (349. o.), illetve amikor más szövegösszefüggésben, de Közép-Európára vonatkoztathatóan mondja, hogy „Szeretnék erről a helyről beszélni, de nincs ilyen hely, nincsen ilyen hol” (187. o.).

Közép-Európa repedésekkel teli térképére nem irányulhat a nyelv, a nyelv csak létesítheti a térképet. Ha a nyelv létesíti, akkor viszont nem a „van”-tól függ – Mészöly Miklóstól tudjuk, hogy „a *vanban* kivédhetetlenül benne van a megmásíthatatlanság” (*A pille magánya*, 37. o.). A nyelv által létesített Közép-Európa-térkép a „kérdéstől függ”, ahogyan „*Apám a kérdéstől függ*. Milyen? Olyan, amilyen” (a szerző kiemelése, 188. o.). A fikció által elbizonytalanított Közép-Európa-térkép, s ami ezzel a térképpel a repedések nyomán történik, ami történetekkel és történetstilánkokkal meg történetnélküliséggel benépesíti, nem más, mint magának a történelemnek a megghiúsulása. Közép-Európa a *Harmonia caelestis*ben a narráció nézőpontjának, az elbizonytalanított beszédformációknak, a mondás és a mondás visszavonásának ambivalenciájában, a valóságra – családra és történelemre – ironikusan hivatkozó létesítő nyelv alakzataiban, a retorizáltság és a stilizáltság sokféle, egymásnak ellentmondó változatában tűnt el, de nyomait a szöveget szövegre írás, a történetet történetbe írás játékos gyakorlatában őrzi, miként Kundera Közép-Európát, ami „nem más, mint egy szépséges szép üveggolyó” (*Hahn-Hahn grófnő* . . . , 135. o.) repedésekkel. A repedéseket a térképre a Közép-Európa-történetek ütik, az ilyenek: „Egyszer olvastam egy riportot Izraelről, s ott egy idősebb magyar zsidó asszony ezt mondta: »Beszélhet nekem a ma-

gyar kultúráról, költőkről, amit akar: ameddig én a Duna színét véresnek látom, addig nekem nem *kölli* a magyar kultúra«” (a szerző kiemelése, ua. 133. o.). A magyar zsidó asszony mondatában kiemelt tájnyelvi szó fogalmazza meg, nem is túl közvetetten, a közép-európai kérdést, amelytől nemcsak az ezer színeváltozáson áteső „apám”, nemcsak a világot létesítő elbeszélő nyelv, nemcsak a család és a történelem függ, hanem a regényként olvasandó *Harmonia caelestis* és az őt megelőző művek megértése is. Esterházy Péter regénye azt is mondja, hogy az olvasó, az értelmező a regény labirintusában „a kérdéstől függ”.

DERŰ VIGASZ NÉLKÜL

*Esterházy Péter: Javított kiadás.
Magvető, Budapest, 2002*

Néhány hónappal a *Javított kiadás* megjelenésekor tapasztalt meglepetés (hitetlenkedés, döbbenet, kárörvendés) elhalkulása után, minthogy kiderült a *Harmonia caelestis* fiktív apahóse a regény fiktív világán kívül, az életben, a valóságban ügynök volt, éveken át jelentett mindent, amire a hivatal kíváncsi volt, a hivatal meg mindenre kíváncsi, amikor már tehát remélhetőleg nem a szenzációval fűszerezett skandallum íze miatt olvassák, ha olvassák, a *Javított kiadást*, fel lehet tenni, mert már nem korai, azt az egyébként elkerülhetetlen kérdést, hogy mi is a *Javított kiadás*? Elbeszélés, vagyis fikció, netán dokumentum? Regény vagy „jegyzőkönyv”? Függelék a *Harmoniához*? A *Harmoniában* elbeszélte fikció valóságalapú helyreállítása? A regénnyé formált történelem szembesítése a regényen kívülivel? Egy másik vagy második életrajz? Azaz szavak, kontra valóság? „Alkalmazkodnom kell a valósághoz. Eddig csak a szavakhoz kellett” – írta bele Esterházy Péter a könyvbe a maga dilemmáját, ami egyformán vehető a fiktív elbeszélő és a valóságos utód dilemmájának is. Csakhogy igazságtalan a szerzői önértelmezés, és téves a dilemma is. Mert sem a *Harmonia*, sem Esterházy korábbi művei nem tekinthetők csupán a szavakhoz való alkalmazkodásnak, és a *Javított* sem csupán a valósághoz való alkalmazkodás. De azt hiszem, a legnagyobb tévedés mégis ez a „csupán”, ez az egészében se így, se úgy. Mert nem vezet belőle út se az irodalom, se a valóság, se a fikció, se a történelem felé. Valamerre pedig a *Javított kiadás* értelmezésével mégis el kell indulni.

Aligha tagadható természetesen, hogy a nem mindig igazságos, és csak nagyon ritkán igazi irodalmi érdeklődést mutató emberi kíváncsiság vitte közel az olvasót a *Javított kiadáshoz*, és akár azt is feltételezni lehet, utólag a *Harmonia caelestis*hez is. Felmerül a könyv egyik helyén, már egészen a vége felé, hogy „a Javított kiadás miatt megutálják a *Harmonia caelestist*”, és nagy szomorúságára olvasót veszíthet az író. Az olvasói tapasztalatban összefonódott a két könyv, összetartozásuk valóban nem vitatható. De hogy az egyik miatt megutálhatják

a másikat? Mégis, ennek ellenére érdemes arra (is) gondolni, hogy legfeljebb az egymásutániség, az egymásrautaltság, a tematikus átfedések indokolják a két könyv összetartozását az olvasói tapasztalatban, eltérő irodalmiságuk azonban el is választja őket egymástól. És nem is akárhogyan. A *Harmonia* regény, regénynek is íródott, fikció tehát, a fikcióértés minden árnyaltságával együtt, a *Javított* viszont, a regényhez csatolt „melléklet”, első látásra dokumentum, az apa ügynök múltját dokumentáló szöveg, amit még az is megerősít, hogy naplóformájú, ha a naplót is a dokumentumpróza körébe soroljuk. A *Javított kiadás* akár a *Harmonia* „utónaplójának” is tekinthető, hiszen szövegén állandóan átsejlik a regény megírására való visszaemlékezés. Ezt bizonyítják az onnan vett idézetek, nem utolsósorban az a szerzői dilemma, hogy beleíródott-e a *Harmonia* narratív rétegeibe a későbbi felismerés; az életrajz első megfogalmazásába a második; és szó szerinti bizonyítékok vannak a regényben, hogy ha a szerző nem is, de az „elbeszélő”, a „szöveg” már a regényírás idején „tudott” az apa titokban tartott (nem lektori) jelentésíró tevékenységéről. Ennek megfelelően akár az a feltételezés is megkockáztatható, hogy a *Javított a Harmonia caelestis* című regény utóéletének regénye. Az irodalmi művek utóéletének „regényét” (és „regényeit”) a sorozatos megértéstörténetek írják, így a *Harmoniába* foglalt biográfia „javított kiadása” a sok és lehetséges megértéstörténet közé tartozik.

De nyomban felmerül, hogy vajon a *Javított kiadás* valóban a *Harmonia caelestis* „javított kiadása” lenne, vagy csak a címében javított, a regényhez képest azonban, bár hozzá tartozik és rá hivatkozik, önálló élete van. És ha van önálló élete a „mellékletnek”, akkor az olvasó nem utálhatja meg a *Harmoniát*, legfeljebb ezt a könyvet, de ezt is csak abban az esetben, ha nem lépi túl önmagát, ha megmarad egy másik mű függelékének, mellékletének.

A *Javított* természetesen azt is jelenti, hogy valamit helyrehozott, kijavított abban a munkában, ami megelőzi, és amire vonatkozik, aminek „melléklete”. Ahhoz persze, hogy bármi helyrehozható, javítható legyen, törölni kell. Kitérölni a hibásnak vagy elhibázottnak vélt szövegrészeket, helyükre igaznak vélt mondatokat írni, amelyekről esetleg egy későbbi adat, ismeret birtokában könnyen kiderülhet, szintén javításra szorulnak. Ezen feltételezett javítássorozattal lépésről lépésre hátulunk ki az irodalomból, mert a javítások által a *Harmonia* egyre kevésbé „regény”, egyre inkább „valóság”. A *Javított kiadás*, ha valóban a *Harmonia caelestis* apaképe és apatörténetének helyreállítása, vagyis az apából való kiűzetés – „kiűzetvén apából” – története, akkor nemcsak „posztmodern jöhmörünknek lóttek”, hanem lóttek az irodalom-

nak, főként a regénynek is. És azoknak a drága nagynéniknek (?) lesz igazuk, akik szerelmesek voltak a létezett apába, és a könyvet olvasva újra beleszerettek. Mert mintha a könyvben a valóságot olvasták volna. Egy „J.-vel” folytatott esti telefonbeszélgetésben, és sokan mások közlésében is az áll, hogy „a könyv emléket állít” az apának, és „ebben a nehéz nagyságban lát” (J. és mások, mindenki más) „valami jóvátételt, hogy apám mintegy helyettük maradt meg stb.”. Ezt a „nehéz nagyságot” toltta el az ügynök apa, amikor – nem derül ki, milyen kényszerből – ráállt a jelentésírásra. „Lehetséges, hogy az a csalódás, amit apám most okoz (az olvasóinak – ezen azért hadd nevetgéljek kicsit), azt megérdemlik? Rájuk fér?” Esterházy a *könyv*, nem a regény olvasóiról beszél. És később is, amikor a *Harmoniából* idézve keresi a későbbi felismerések előrejelzéseit, a könyv és nem a regény szót írja: „Lehet, hogy igaza van a könyvnek, és ez minden. S amit most hozzászerek, az mind nem számít.” Szóhasználatával jelzi a különbséget: a *Harmoniát* könyvként, nem regényként értelmezik, ha az „édesapa” regényhősben a valóságos apát vélik viszontlátni, s a szerző maga is, amikor helyreállításra, javításra vállalkozik, a könyvről, nem a regényről beszél. A könyvnek lehet „javított kiadása”, a regénynek nem. Még akkor sem, ha a *Javítottban* leírt szituáció mindenképpen beleszól a *Harmonia* értelmezésébe. Az ügynök-lét a regényhős létezésének is ténye. De nem változtat a regényhős megítélésén, mert nem róla, hanem a mintájáról derült ki az igazság. A *Harmonia* nem erkölcsi traktátus. Pedig minden „számít” – „ne reménykedj”. A javítható könyv és a nem javítható regény ebben mindenképpen összeér.

Találkozásukra utalás is történik a *Javítottban*: „Most látom, hogy a regényrészleteket ugyanavval a (megkülönböztető) tollal írom, mint az ügynöki jelentéseket.” És abban is, hogy „a regény nyomdai levonatát” „úgy olvasom, hogy a szöveg, mely többet tud, mint én, mit árul el az apámról”. A hermeneutika teóriája ebben az (ön)ironikus beszédhelyzetben úgy botlik meg, hogy közben meg is dicsőül: a regényben – nem a könyvben – benne foglaltatik a javítás narrációja, de erről csak a szöveg (a regény, nem a könyv szövege) tud „többet”, vagyis mindent. Ezért oly fontos a különbségtétel regény és könyv között, ezért oly lényeges, hogy a *Harmonia caelestis* mindvégig fenntartja, őrzi és ápolja, de közben meg is írja a történelem (a valóság) és a fikció kettősségét, a történelemtől azt a látszatot keltve, hogy fikció, a fikcióról pedig azt, hogy történelem. Éppen a fenntartott és megírt kettősség miatt *kell*t megírni a javítás-könyvet. Ami természetesen semmit sem intézett el. Nem vonta vissza, nem javította ki a *Harmonia* kettősségét, nem rombolta le a regény apaképét, csak a

könyvét tépázta meg, de ott, ahol megtépázta, már egy másik történet kezdődik, a korkép, és nem az apakép története. A *Javított kiadás* nem a *Harmonia caelestis* című regény tévedéseinek a helyreállítása, mert nincsenek tévedései, hiszen szövegében felismerhető az is, amiről keletkezése idején nem lehetett tudomása a szerzőnek, csak a szövegnek – „a szöveg, mely többet tud”, mindent –, hanem a *Harmonia caelestis* című könyv apaképének árnyalása, a kor (a történelem) kontextusába való (újra)elhelyezése, ami képprombolás ugyan, de nem a kép visszavonása. A *Javított kiadás* az apából való kiűzetés története. Ilyen értelemben valóban a regény regénye, a regény utótörténete. Esterházy Péter egy helyütt arról beszél, hogy először írt „a kádári évekről szóló könyvhöz, a Beszélő évekhez”, és azt írta az előszó végére, hogy „a könyvből kibontakozó történet nem a Kádár-kor története, hanem íráskor róla”. A kádári évekbe helyezett ügynöktörténet nem a regénybeli apa története, bár a regény szövege sejteti, hogy van ilyen történet, hanem írás az apáról, aki ügynök volt egy olyan korban, amelyben csak kevesen úszhatták meg, és nem is nagyon úszták meg, az erkölcsi romlást. Nem volt mindenki ügynök, de az emberi életek ideje egybeesett a Kádár-korral, és Kelet-Közép-Európa itt-ott másként nevezett „epochájával”, amely egybeesésnek voltak és vannak is az emberek életében kimutatható következményei. Ezeket a következményeket éli és írja meg a *Javított kiadás* szerzője, miközben másolja – idézi – az ügynök-apa jelentéseit. „Több történet is van, s a történetek arra való, hogy elmondjuk őket. Ki-kí a magáét, lesz, ami lesz.” Majd ezen is javít valamennyit: „. . . lesz, ami lesz, hisz úgyis az lesz, ami lesz – remélhetőleg”.

A javítás szó a *Javított kiadás*ban új jelentést (vagy csak jelentésárnyalatot) kapott. A könyv szövegében, teljes összhangban Esterházy ismert és sokszor értelmezett elbeszélő eljárásával, a javítás szó idézést, idézetet (is) jelent. Az idegen vagy saját szövegek, mondatok és szavak átírásai, parafrázisai, visszavonásai, kificamításai, és ezek sok változata mind sorra az idézés variációja. Csupa csapda, amibe a gyanútlan olvasó rendre beleesik, ettől elbizonytalanodik, néha fel is háborodik, mintha játszanának vele, mintha átejtenék; már nem tudja, hogy akinek a hangját hallja, valóban a saját hangján beszél vagy kölcsönvett, és ezen túl még át is alakított, többszörösen idegen hangon. A *Javított kiadás* is, mint Esterházy más művei – posztmodern módra? hiszen, amióta irodalom van, rejtett vagy jelölt idézet is van – egészében citátumokból épül fel, az idézetek idézeteiből, csupa vendég-szöveg a könyv. Az idézés gyakorlata nem tesz különbséget szövegforrások között. Idézésre minden szöveg jó. Valakinek az elejtett mon-

data, szava, másnak a szakdolgozata, verse vagy regénye, levele, naplója . . . Az idézés mindent „irodalmasít” pusztán a kontextusváltás cseppet sem egyszerű, de csapdát csapdára halmozó alkalmazásával. A *Javított* idézésgyakorlatában nem különbözik sem a *Harmoniától*, sem a *Bevezetéstől*, sem a *Termelési-regénytől*. Más szóval, mind a könyv egészének szerkezetében, mind bekezdés- és mondatalakításában az idézés különböző – retorikai és stilisztikai, főként azonban dekonstrukciós – alakzatai ismerhetők fel. Olyan erős hangsúllyal, hogy a *Javított* szerénykedő alcíme szerint „csupán” „*melléklet a Harmonia caelestishez*”, érvényessége azonban akár Esterházy egész opusára kiterjeszhető. A *Harmonia* után írott napló egyik első bejegyzésében állnak a következő mondatok: „Én én vagyok. Megértem, hogy van, aki most gyanakszik. Sokat tettem ezért a gyanakvásért, sok munkám fekszik benne. Ez a ki kicsoda, az arc mint álarc, szerepjáték és citatológia, egyáltalán a fikció és valóság határmezsgyéjének fürkészése, ez talán a legjellemzőbb – mim is?, témám?, tárgyam?, képességem? Mindenesetre az évtizedek során – a Harmoniában is – sok csapdát állítottam e tárgykörben az olvasónak. Nem azt mondom, hogy magam estem bele, de ha most egyszer csak az őszinteségre, a személyes, a civil őszinteségre hivatkoznék, okkal legyintenének.” Nem legyintünk, mi, sokat próbált, csapdamezőkre vezényelt olvasók. Azt „fürkESSZÜK” inkább, hogy az „én én vagyok” egybeesik-e a „civil őszinteséggel”, vagy egyszerűen nincs ilyen egybeesés, mert hol van arra bizonyíték, hogy az „én én vagyok” igazságtartalmához – őszinteségéhez – nem fér, nem férhet kétség. Esterházy Péter szépirodalmi műveibe írt nyelvfilozófiáját, mint Tandori Dezső, és sokan mások, Wittgenstein nyelvfilozófiáján művelte ki – innen származtatható a nyelvi bizonyosságban való kételkedése, ami szóhasználatának és mondatformálásának is megkülönböztető jegye. De a „civil őszinteséget”, amire oly lelkesen hivatkozott a *Javított kiadás* megjelenésekor jött hirtelen recenzióhullám, Esterházy maga vonja vissza, amikor arról beszél, hogy mégsem ír le mindent, ami az eszébe jön, mert „nem is lehetséges”, vagyis *válogat*, aminek az az eredménye, hogy „minden forma”, vagyis *citátum*, „csak most formának a (civil) őszinteséget választottam, kellett választanom, meg azt, ez már következmény, hogy az ún. valóságot tekintem valóságnak (nem a nyelvet), és ahhoz leszek hű”. Ehhez a majdnem patetikus hűségnyilatkozathoz – a valóság választása a nyelv helyett – nyomban helyreigazítást fűz – *javítást mellékletként* –, teljes összhangban a *Javított kiadás* felépítésével: „A szegény kis realista klapoc nyöszörgései című ciklusból.” A valósághoz intézett hűségnyilatkozat idézetekből felépített (ön)ironikus visz-

szavonása csapdára figyelmezteti a (megint csak) gyanútlan olvasót, a „civil őszinteség”, a „személyes őszinteség” csapdájára. Hiszen azt írja, hogy a „civil őszinteséget” formának választotta, nem másnak. Őszinteség-e még a „megformált őszinteség”, még ha „civil”, akkor is, vagy forma inkább, és csak a formán át közelíthető meg? Amiből megint csak az az elbizonytalanító kérdés következik, hogy mi is az öt megelőző regényhez „mellékel” *Javított kiadás?* Naplónak álcázott regény, egy irodalmi (fiktív) apakép lerombolása a létezett apa képével, vagy egyszerűen egy másik regény, egy másik könyv, amelynek mellékletként is van önállósága? A válaszadás azzal a *Javítottba* kétségbeesetten bele is írt vakreménnyel sem kerülhető meg, hogy az apa életrajzának ügynökfejezete esetleg csupán irodalmi konstrukció, és hogy netán csak a nyelvben, a mondatokban született meg. Nincs kitérés a valóság elől, még akkor sem, ha az (ön)írónia visszavonja a valóságnak tett hűségnyilatkozatot, és ezáltal helyreállítja az irodalmi közlés sokfelől megtépázott fontosságát a valóság, a történelem, az emlékezet viszonylatában is.

Éppen ezért érdemes a válaszadást a „valóságnak tekintett valóság” idézetformáinak megfigyelésével kezdeni. A valóságosan létező hivatalban négy valóságos dossziében őrzik a valóságos Esterházy Mátyás, kitelepített gróf, négygyerekes családapája, akinek a *Harmonia* – többen és többször mondják – „emléket állít”, ügynöki jelentéseit. A *Harmonia caelestis* szerzője ezekből a dossziékból másolja ki a *Javított kiadás* színes betűkkel megkülönböztetett mondatait, s ugyanezen színekkel a *Harmoniából* származó mondatokat, azokat, amelyek közvetlen vagy közvetett kapcsolatban állnak a dossziékban őrzött mondatokkal. Ezek a mondatok szólnak arról, hogy a szöveg többet tud, mint a szöveg szerzője. De nemcsak a *Harmoniából*, Esterházy más munkáiból is kerültek át ide szó szerinti vagy éppen átírt mondatok. És természetesen mondatok, szavak más magyar és nem magyar írók munkáiból. De mindettől fontosabb körülmény, hogy a *Javított kiadás* szövege egészében idézet. Erre az egyáltalán nem rejtett poétikai csapdára az Első dosszié című első fejezet első bekezdése hívja fel az olvasó figyelmét. A naplóforma viszonylagos szabadságot biztosít az idézés gyakorlásának. A napló a „civil őszinteség” helye és nyelvi alakzata, személyes, amennyiben mindig a közvetlenségre támaszkodik. Legalábbis az őszinteség és közvetlenség látszatát kelti. Azzal például, hogy mintha nem is közlésre készülne. Meg azzal is, hogy napi, de mindenkor a másolás – az idézés – műveléséhez tartozó eseményeket, történeteket közöl. Beszélgetést a kutatótermi kisasszonyokkal, más ügynökjelentéseket olvasó kutatókkal. Komikus helyzeteket

is. Amikor az ügynökjelentések olvasása és másolása közben valaki más, egy idegen szem bepillanthatna az iratokba. Ezek az elhárító és elfedő mozdulatok arra szolgálnak, hogy megőrizzék a személyesség látszatát, ezzel (is) a naplóforma választását indokolva. De a formája szerint naplóként írott *Javított kiadás* nem naplóregény, sokkal inkább idézet-regény, vagy akár idézet-naplónak is tekinthető, hiszen mindvégig az apa jelentéseiből idézett mondatok értelmezéséből és ezeknek a szerző más műveiből, főként a *Harmoniából* vett mondatokhoz való viszonyításából áll. „De a cetlikből nem mindig látom, hol idézek, hol kommentálok, mindegy.” Az egymásba épített, egymásra idézett, egymást ellenpontoszó, vagy éppen harmóniába hozó mondatok alkotják tehát a *Javított kiadás* formáját, határozzák meg beszédmódját és hatását. Ugyanakkor nem semlegesítik, se nem tüntetik el az idézet-naplóba írt személyes dilemmákat és tartalmakat, amelyek mindig kétirányúak. Egyik oldalon az irodalomról, a valóság és a mondatok kapcsolatáról, a formálás igényéről, a fikció és a dokumentum közötti vívódásról szólnak, másik oldalról a „stiláris elbizonytalanodásról”: „azáltal, hogy írás közben morális megfontolásaim vannak, nemcsak, mint rendszeren, esztétikaiak, stilárisan elbizonytalanodom”, írja Esterházy, s ezzel mintha mentséget keresne arra, amire nincs mentség, a *Javított kiadás* formái (stiláris, esztétikai) megoldatlanságaira. Arra a sok bizonytalanokodásra, amiről a jelölt és jelöletlen idézetek, a rövidítések és a többszörös zárójelzés „beszél” a könyvben. De hát miből származhatna itt akár stilsztikai, akár nyelvi bizonyosság? Hiszen a *Javított kiadásban* elmondott történet éppen arról szól, hogy nincs befejezett történet, hogy semmi sem végleges. A *Harmonia caelestis* című regénynek van végleges formája, de a benne elmondott történet nem végleges, folytatódik a mellékletnek mondott könyvben, amely bár betartja Esterházy eddig kialakított és nagyon hatásos narratív eljárásainak maga megfogalmazta és mindközönségesen posztmodernnek szólított szabályait, mégis különbözik a korábbi munkáktól, de nem abban, amit a kukkoló olvasó észrevehetett, hogy lám a gróf úr besúgó volt, hanem abban, ahogyan a személyes, a civil beszédmód (őszinteség?) feloldódik a formálásban, a nyelvi alapításban, abban az egyszerű tényben, hogy a *Javított kiadás* éppen citatológiájából, idézetműveleteiből következően irodalom, mégha nem is éri el a *Harmonia*, vagy a szerző más munkáinak teljességszintjét.

De nézzük meg közelebről a *Javított kiadás* idézetalakzatait. Először idézetek a négy dossziéból. A könyvnek is négy fejezete van. Ez részben a valósághoz való hűség jele, másrészt az idézetek forrásának megjelölése. Majd az idézetekhez tartozó, a helyszínen, a hivatal ku-

tatótermében készült „olvasónapló” – személyes, civil cetlik – kusza mondatai. Ezeknek rendezése az első másolás – az idézetek idézése –, majd aztán a második másolás újabb idézetláncolata. Nem az idézetek másolása, hanem a másolás mint idézés. Lassú, de véget nem érő eltávolodás a folyamatossá tett kutatótermi döbbenettől, és lassú közeledés az el nem érhető irodalmi forma felé. A kétirányú mozgás – távolodás és haladás – zárójelekkel jelölve csődhelyzet. A zárójelek így egyben időt és helyszíneket egyszerre jelölő idézőjelek is. De, említettem már, semmi sem végleges. Ez a kétirányú mozgás sem végleges. Ezért nincs megoldás. A történet nem írható ki az emlékezetből. Nem tartozik hozzá se kérdés, se válasz. A *Javított kiadás* válsághelyzetére nincs terápia. A könyv tartós értéke az apa – egy „létezett személy” – története, biográfiája befejezetlenségének szembesítése a történetmondással, a történet *elmondásával* és az elmondás következményeivel. Ez a szembesítés is, mint minden más a könyvben, idézetekkel és az idézetgyakorlat eszköztárával történik, miközben azt az alapvető problémát veti fel, hogy „mi köze van regényünk főszereplőjének a valódi, létezett személyhez”? Ez egyszerre és egy időben problémája a már befejezett regénynek, a *Harmoniának* és az éppen keletkező könyvnek, a *Javított kiadásnak*. Amannak azért, mert a regényhőst – ha létezett személynek értjük – ledönti a „szabad vesztés” felemelő talpazatáról, közönséggé teszi a kitüntetettet, mindennapivá a történelembe ágyazottat, emennek azért, mert egy regény és egy regényhős utóéletének regényeként nem lépheti át a megformálás küszöbét, hiszen nagyok a tartozásai a tények felé. Nem lesz belőle regény, sokkal inkább lesz a dokumentálástól dokumentálva menekülő vallomás és idézethalmaz, ami azonban éppen befejezetlenségével, köztességével tud hatni. Más kérdés, hogy milyen tartósan. Nem lehet tudni, hogy mit zabál fel a történelem mindabból, ami könyvekkel és regényhősökkel történt. Azt azonban „(elvileg)” lehet tudni, „hogy Közép(kelet)-Európában az intertextualitás ilyen”. Gúnyos és falánk. Irgalmatlan és kegyetlen.

Ám mégis, mindezek ellenére a mondatok: „én írás közben lényegében csak mondatokra szoktam gondolni, és ez esetben se volt más a helyzet: mondatok, mondatok; mégis”.

Ezért gondolom, hogy csak másodsorban tekinthetők érvényesnek Esterházy Péter önigazolásként is érthető mondatai: „A *Javított kiadásban* elmondtam apám (új, javított, rontott, egy másik, a másik) történetét, amely, hogy úgy mondjam, nem jellemző az én édesapámra, nem jellemző a családomra sem, se erre a szűkre, se ama tágra, a történelmire, nem jellemző, vagyis nem reprezentál minket. Ám a tör-

ténet igenis reprezentálja az 1956 utáni országhelyzetet, vagy abból valamit. (»56-ban az ország lerázta magáról a rendszert, mint kutya a vizet, később azonban nem lehetett tudni, meddig tart a kutya s hol kezdődik a víz.«)» A mondatok igazak, de a *Javított kiadás* nem erről szól. Illetve nem csupán erről. Sokkal inkább arról, hogy „az írás – most jövök rá – vidám dolog. Minden komor, de a csinálás, ez nem tud más lenni, vidám. Minden alkotás derűs. (?)» Másodjára is, ahogy másolni kezdtem a füzetből és cédulákból, s kezdett az egész formálódni, elfogott a szokásos gyerekes öröm. De aztán egyre nehezebb átélni az első napok izgatott rémségét, pánikját, s ha tényleg átélem, az fáj, ha fásult vagyok, az fáj. Itt nem lesz megnyugtató eltemetés.«»

Az alkotás, a formálás, az idézés kérdőjellel is „derűs”. És éppen azért oly megrázó meg fájdalmas ez a „derű”, mert a „létezett személy(ek)ről” elmondott történet – még egy „Közép(kelet)-Európa intertextusai” közül – egyáltalán nem vigasztaló. Megértése is derűs és komor egy időben, de az sem vigasztal meg.

„FRANZ KAFKA KIVÉGZŐ-MASINA”, AVAGY MÍTOSZNYOMOK ELBESZÉLHETŐSÉGE

Tisztelettel Kabdebó Lóránt születése napjára

Darvasi László *Szerezni egy nőt* (Jelenkor, Pécs, 2000) című kötetében, alcíme szerint, „háborús novellák” olvashatók. Az alcím legalább kettőt jelent: azt mindenképpen, hogy Darvasi novellái a háborúról szólnak, ám azt is, hogy kötete háború ihlette novellákat tartalmaz. A kettő nem ugyanaz. A különbség a két (lehetséges) jelentés között abban áll, hogy a háborúról szóló novellák szerzője szemtanúként, akár átélőként és résztvevőként is, novellában *tudósít* a háborúról, másrészt viszont a szerzőnek a háború, egészen pontosan az 1999. évi tavaszi bombázás, mint sok minden más az életben, megmozgatta a képzeletét és (ihletett, valóságyszerű) háborús történeteket *ír*, mert abba az irányba vitte nyelvi kompetenciája. Darvasi nem tudósít, történetei nem azonosíthatók vélt vagy valóságos (háborús) történetekkel és helyszínekkel, még akkor sem, ha könnyen kideríthető, hol van Jakulevó, ez az óriás kiterjedésű tömegsír, ahol „ásatások folynak”, és ahová a kötet legtöbb novellahőse valamilyen módon, gyilkosként vagy áldozatként, fegyverrel, ásóval vagy kamerával kötődik, mert a háborúban nincsenek ártatlanok, meg más helyszínek is könnyen azonosíthatók, a határ például, vagy a szerb nevén Segedinnek mondott város, nem beszélve a földrajzi térségben azonosítható helynevekről, Szarajevó, Priština, a Tašmajdan . . . A kitalált vagy hivatalos nevükön szereplő helynevek gyakorisága sem jelenti azt, hogy Darvasi tudósítana a háborúról és bombázásról. Sokkal hitelesebben építheti mítosztörténetek szilánkjából, művelődési és antropológiai ismeretekből, a tematizált szövegeköziség sok változatából azt a háborús szövegfórmát, amit részben történetnek, részben pedig novellának mond. A háború a „szerzés” művelete. Ezért a látszólag léha kötet cím sokfelől jelentéssel telítődik.

Mindaz, amit Darvasi az elbeszéléskötet címébe és alcímébe írt, az olvasói elvárást határozza meg. Az olvasó és a szerző közötti íratlan „szerződés” pontjai olvashatók ki a címből és az alcímből is. Darvasi nem szegi meg ezt az előzetes megállapodást, de túl is lép rajta. A no-

vellák szövegének szerveződése más szinteken is történik, nemcsak a a kötet paratextusába foglalt „megállapodás” szerint. Ami azonban biztos, hogy Darvasi nem szünteti meg a képzelt és a valóságos ket-tösségét: novelláskötetében a képzelt háború azonos a valósággal, és fordítva, a valóságos azonos a képzelttel. Ebből következően lehetsé- ges a kötet referenciális és nem-referenciális olvasata, anélkül, hogy az egyik kioltaná a másikat. Darvasi úgy lépett a háború talajára, hogy eközben nem a háborút, hanem az irodalmat, a történetmondást, a no- vellairást szólította meg. Ebből a mozdulatból természetesen nem tör- lődött ki sem az etika, sem a történelem.

A *Szerezni egy nőt* bevezető novellát és novellákat tartalmaz. Fon- tos szerepe van a tizenhét írást tartalmazó elbeszéléskötet bevezetőjé- nek, amelyben Schreiber fejt ki véleményét a háborúról. Schreiber, aki, miután megírta a kötet bevezetőjét, az Elena Snee című novella hőseként mutatkozik meg. Az Elena Snee a kötet közepe táján találha- tó, ezért akár a novellasorozat középpontjának is vehető. Nemcsak azért, mert a tizenhét írás sorozatosságát erősíti meg, hanem azért is, mert a novella Schreibert elbeszélőként és megélőként egy időben mu- tatja meg. Schreiber szerepe Darvasi elbeszéléseinek hitelesítése. Ő az, aki a kötet bevezetőjének szerzőjeként és novellahősként is azt su- gallja az olvasónak, megerősítve a címbe és alcímbe írt jelentés való- ságvonatkozását és etikai dimenzióját, valamint nyelviségét, hogy „így volt, így igaz”.

Kérdés, miért volt szüksége Darvasinak Schreiberre, az elbeszélő és az elbeszélés megkettőzésére? Mert a háború, amelyről a novellák szólnak, mégis inkább a képzelet, mint a valóság terméke? Vagy azért, mert az elbeszélő pozíciója a háborús történetmondásban mindvégig homályos? Ezért kellett az elbeszélőt fiktív hősként is nevesíteni, egyúttal a novellák más hőseivel egyenrangúvá tenni, valójában lefo- kozni? Bármilyen szerepet szánt is a szerző Schreibernek, Schreiber nem a szerző megmintázott mása. Sokkal inkább a szövegbe épített ironikus távolságtartás alakzata. Nem résztvevő, sem kívül, sem belül nem áll az eseményeken, belesodródik valamibe, mint Elena Snee ölé- be, de nem mond véleményt, mindenre történetekkel válaszol. Hadi- tudósítók, szomszédok, barátok és ismeretlenek kérdéseire egyaránt. „Nem értették ezek az emberek az én történeteimet” – írja Schreiber a kötet idézőjelbe tett bevezetőjében.

Schreiber mondatainak idézőjelezése a teljes novellasorozat „vissza- vonása” és „stabilizálása” is egyúttal, mert a történetmondásról beszél, a kérdésekre adható válaszok helyett mondott történetekről, a történetek pedig, természetük szerint, sohasem egyetlen kérdésre válaszolnak,

mert mindig több olvasatuk lehetséges. Ezáltal az alcímben jelölt „háború” helyszíne és ideje is viszonylagossá válik; nemcsak *erről* a háborúról és bombázásról van itt szó. Schreiber idézőjelbe tett bevezetése a novellaszorozat előtt tehát azonkívül, hogy az elbeszélő pozícióját írja le, a történetek idejének és helyszíneinek relativizálása mellett, a történetmondás irányát a fikció, még határozottabban a (látszólagos) mitologizálás felé nyitja meg. Látszólagos, mert Schreiber nem mond fel mitologikus történeteket, de minden történetbe mitológiai jeleket és szituációkat ír be. A mitológia és mitologikus történetek (és minden történet) megértése befejezhetetlen, ezért élhet minden történet, akár fiktív, akár referenciális történet, végtelen számú változatban. Ebből következően látható be, hogy nemcsak „az emberek” nem értik Schreiber történeteit, hanem ő maga sem: „Én sem értettem magamat, s főként nem értettem azokat a történeteket, melyeket a háborúval kapcsolatban barátoknak és ismeretleneknek elmondtam. Talán mert író vagyok.” Annak, hogy Schreiber „író”, külön jelentősége van. Ezt írja a bevezető utolsó bekezdésében: „Író vagyok, azaz tehát embereket akarok látni a mondataimban.” Az Elena Snee című novellában: „Író vagyok, mert annak tartom magam, és jó ideje már mások is annak tartanak.” Az író önértelmező nézőpontja akár közhelynek is vehető. Az író embereket akar látni a mondataiban. Mi mást akarhatna? Ezenkívül írónak tartja magát, ami nem kevés, de nem is elég. Kell hozzá, hogy mások is annak tartsák. Erre utal a novellamondatban a „jó ideje”. De mért ő akarja látni az embereket a mondataiban? Nyilván azért, mert kívül van a mondatokon, van egy nézőpontja, ahonnan rálát a leírt mondatra. Schreiber úgy beszél magáról, mintha önmagán, mint történetmondón állna kívül. Nem bele akarja mondani, „beleírni” a mondatba az embereket, hanem látni akarja őket a mondatokban. Fontos különbség, ami arra utal, hogy bármennyire is közel került Schreiber történetmondása a délszláv háborúhoz, mint valóságrefereciához, s nyilván így is olvashatók ezek a történetek, el is távolodott a valóságvonatkozásoktól a „nyelvi megelőzöttség” irányába. Ezért tekinthető az Elena Snee elbeszélés egyik epizódja, amelyben légitámadás éri Jakulevón a filmesek stábját, és a film rendezője (Elena Snee amerikai filmrendező), miközben „bombatölcsér tátongott a lába mellett”, bőszen lapozgatta a forgatókönyvet, és „ez nem volt benne a forgatókönyvben, ingatta elmerengve a fejét”. Schreiber történetei és az elbeszélő novellái ugyanígy utalnak a délszláv háborúkra; a háborúk úgy történtek, hogy nem voltak benne az irodalom, a film, a művészetek forgatókönyveiben.

De ez nem Schreiber nézőpontja. Schreiber a *Szerezni egy nőt* kötet egyik, bár kiténtetett szereppel rendelkező hőse. Bevezetőt ír a kötethez.

És meg is jelenik a kötet legfontosabb novellájában. Hogy kérdésekre válaszolva történeteket mond, azt jelenti, vannak kérdések, léthelyzeteket és történelmet egyaránt számon tartó kérdések, de nincsenek válaszok, csak van valami – történet – a válaszok helyett. Csakhogy a történet nem helyettesítheti a háborúra és körülményeire adható válaszokat, mert azonkívül, hogy csupán változatokban (leírva, elmondva, továbbadva) létezhet, önálló életet is él, mely élet független az előzményektől és a körülményektől. Kilép tehát a történet referenciális meghatározottságának kereteiből. E kimozdulás nyomán azonban műfajfüggővé válik. Minden sok-sok változatban élő történet szöveggé formálásának alapfeltétele a műfajjá válás és a műfaji meghatározottság. Ezért áll Darvasi elbeszéléssorozatának alcímében az, hogy „háborús *novellák*” (kiemelés B. J.). Más szóval, a novella Schreiber történeteinek műfaja. Hogy mégsem novellákkal, hanem történetekkel válaszol a nekiszegedett kérdésekre, azt is jelenti, hogy az irodalom, az irodalmi műfajok nem a legmegbízhatóbb válaszadók a történelem kérdéseire. A létezés kérdéseire válaszolnak elsősorban. Az irodalom nem ismer műfajfüggetlen történetmondást. Ezt sugallja Schreiber íróból való lefokozása történetmondásra, a valóság által szétbombázott forgatókönyv írójának ironikus epizód szerepére. Az Elena Snee novellában Schreiber, azonkívül, hogy a sikertelen forgatókönyv szerzője, író szerepet alakít. Megjátssza az író, miközben a valóságban minden másként történik.

A történetmondás elvének újrafelismerése a mai magyar prózáírásban Darvasi László „háborús novelláin” is, miként a kvázitörténelembe és magánmitológiába ágyazott hosszú *Könnymutatványosok* szövegformálásán is jól látható. Más szóval, a történetmondás nem lehet műfajfüggetlen, ám aki válaszok helyett történeteket mond, mint Schreiber, aligha lehet tekintettel akár a műfajteremtő szövegformálásra, akár a nyelviség irodalmi irányultságára. A valóság által örökösen megcáfolt történetíró szerepében Schreiber groteszk alak; neve első jelentésében írnokként, másolóként olvasható, és csak utólag íróként. Ezért is mondható, hogy Schreiber kötetbevezető szavainak idézőjelezése az „irodalmiság” részbeni visszavonása Darvasi novelláiban, és ez a visszavonás mindenképpen az irónia felé nyitja meg a megértés lehetőségeit. Miként az irónia választja le egymásról Schreibert (az írnokot, a másolót) és az elbeszélőt: Schreiber novellahős, aki történetesen író, és a *Szerezni egy nőt* (története) novellái az ő prózáirói (vagy forgatókönyv-írói, másoló) gyakorlatának („embereket akarok látni a mondataimban”) termékei.

Ezeken a szövegeken áll kívül, majdhogynem mint semleges szemlélő az elbeszélő. Az elbeszélő rejtett pozíciója azonban nyomban elő-

térbe kerül, amint a történet műfajfüggősége feltűnik: a kötet alcímébe írt műfajnév az elbeszélő jelenlétét közli. Schreiber történeteket, az elbeszélő novellákat közöl. Nincs abban semmi rendkívüli, hogy a „két szöveg” szó szerint megegyezik, hiszen funkciójuk alapvetően különböző. A történet válasz a háború kérdéseire, akár „publicisztikai” is lehet, a novella viszont a háborús történet formája, és ennyiben, mint irodalmi örökség, megelőzi magát a történetet. Bele van írva az elbeszélő pozíciójába, még mielőtt Schreiber, az író, megszólalna, illetve másolóként másolni kezdene, ugyanakkor mint egyedi műfajt, a kanonizálttól legalább minimálisan eltérő novellaformát Schreiber történetmondása teremti meg. Ezáltal el is rejti az elbeszélőt, akit Darvasi Schreiberrel is azonosítva „afféle történelmi humorista”, „kelet-európai viccmester, udvari bolond, vérhumorista” jelmezébe öltöztet. Az Anna-Mária Mohács című novellának az elején áll ez a leírás. A novella a kötet legjobb darabja, mert a háború valahol messze zajlik, és ezáltal az idő a „kelet-európai” tájak és a „kelet-európai” történelem, a „kínzás” és „kivégzés” minden változata felé teljesedik ki. Ebben a világban minden „kínzó és életkioltó” eszköz megtalálható. Anna-Mária Mohácsnál „volt nyaktiló, régies kivitelezésű pallos, kerékbetörő szerkezet, kereszt és karó, *Franz Kafka kivégzőmasina*, villanyszék és méreginjekció, egyszemélyes gázkamra és medence a vízbefojtáshoz” (kiemelés: B. J.). Mindez működik, annak ellenére, hogy „ezekben az években már nem tartottak hivatalos kivégzéseket Magyarországon”. Vagy, lehetséges, éppen ezért működik a „kínzó és életkioltó” eszköztár?

Láttuk, Darvasi írásainak, az „egyszövegű”, mégis különböző történetek és novellák helyszínei valahol a Balkánon megvannak, meg akik benépesítik ezeket a helyszíneket, a tizenhat novellacímmel megnevezett nő, kurvák és martalócok, írók és filmesek, gyilkosok és áldozatok, gyerekek és felnőttek, furcsa nevű élők és holtak, élő halottak és holt élők, törpék és behemótok, nyomozók és próféták szintén mind „megvannak”, de másként vannak meg, mint a helyszínek: háttérük nem a geográfia és a (valóságos vagy képzelt) térkép, hanem a jórészt ortodox bizánci művészetre alapozó szerbiai (új)szürrealista festészet, leginkább a nemrégiben elhunyt Milić od Mačve ikont imitáló festésze. Vár- és kolostorromok, füstölgő tájak, üszkös falak, rejtélyes ösvények, égi jelek és jelenségek, bibliai és apokrif jelképek, szentek és hősök, angyalok és sátánok, képzeletbeli lények, mitikus figurák, vásári és templomi pillanatképek gyülekezőhelyei a nagyméretű és mindig ködös ezüstben meg aranyban ragyogó festmények, a mácsvai illetőségű festő munkái, amelyek történeté alakítva, akár Schreiber

történetei és Darvasi novellái, eltüntetik a határt reális és irreális, köz-napi és álombeli között. A rejtélyes szürreális képpalkotás szavak útján éppúgy megteremti ezt a homályos ragyogást, mint a színek és formák játéka, azzal az alapvető különbséggel, hogy Darvasi történetei, a „történelmi humorista” szójátékaival együtt rendre szenvedés- és hiánytörténetek: a kötetcímben írt „szerezni egy nőt” szintén hiányt jelöl, a nő, az el nem érhető nő hiányát, és ezért szenvedést is, sohasem oktalant, míg Milić od Mačve képei a bizánci hagyomány és a szerb múlt meg (sokszor íratlan) mitológiai dicsőségére születtek, a kollektív kiválasztottság, a mennyei nép harsányan közölt jelképei. A másik oldalon vannak tehát, a háborúnak a másik oldalán, semmiképpen sem ott, ahol Darvasi novelláinak Schreiber történetmondásával szőtt (szöveg)világa. Amott a kiválasztottság mély hite, emitt a kiválasztottság tudatának árnyoldala és veszedelme. A novellákba másolt bizánci ihletésű festmények világa történetté alakítva, szándéka ellenére, hatástörténetileg a túloldalon ért partot.

A „Franz Kafka kivégző-masina” képen át alakul olvashatóvá Darvasi szövegvilágának és a szerb (új)szürrealista festő munkáinak rejtélyes kapcsolata. A Franz Kafkára utaló Darvasi annyiban épít Kafka beszédmódjára, hogy a mitikusba hajló „valószerűtlent” valóságként adja elő, míg Milić od Mačve a valószerűtlent valószerűtlennek is festi, mert ezáltal a mitikus emlékezetet példaként időszerűsítheti. Nem a művészet, sokkal inkább az ideológia diktátumára hallgatva áldozza fel a festői képpalkotást az aktualizáció oltárán. Amennyire közel van Darvasi diszkurzusa, de nem szövegformáló gyakorlata a Kafkához, olyan messzire esik innen az (új)szürrealista festő „írásmódja”. Darvasi mítoszszilánkokból alkot szürreálisnak is mondható képeket, a szerb festő a kollektív emlékezetből alkot koherensnek látszó, ám csupán időszerűsítésre szolgáló (teljes) kvázimitológiát.

A *Szerezni egy nőt* kötet novelláinak a szerb irodalomhoz fűződő kapcsolatai is felismerhetők, leginkább Milorad Pavić a mácsvai festőéhez hasonló (prózai) fantasztikumával. A fantasztikumnak már a húszas évek belgrádi szürrealista iskoláját megelőzően számottevő hagyománya van a szerb irodalomban. Erre a hagyományra építette Borgesszel is gazdagított szövegformáló gyakorlatát Milorad Pavić. Prójájában, regényeiben és elbeszéléseiben, de a XVIII. századot idéző irodalomtörténeti munkáiban is a bizánci hagyományok, a megnevezetlenül is rejtélyes kolostortörténetek, a szerb mitologikus önismeret megannyi jele függ össze a fényesre és ragyogónak tetszőre formált szürreális képpalkotással és álomképekkel. Azzal a nem kevésbé fontos hasonlósággal, hogy Pavić történetei is, a mácsvai szürrealista

festő munkáival egyetértésben, mind sorra mintha az égi megnyilatkozás semmiképpen sem frivol, és aligha intellektuális lenyomatai lennének egy íratlan nemzeti mitológiának, ismét a nemzeti kiválasztottság alig rejtett dicsőítésére, funkciója szerint pedig aktualizálására. Ezért lehetnek a fantasztikumban rejlő közös vonások ellenére Milić od Mačve kései szürrealizmusának és Milorad Pavić nehezen értelmezhető csupa ötlet kultikus fantasztikumának motívumai és narratívái Darvasi László történeteinek (háborús novelláinak) azonos alakú ellenpontjai. Míg a szerb festő és író mennyországot, de mindenképpen dicső mennybemenetelt ígérnek, addig Darvasi novellái a pokol és a pokoljárás történeteit közlik, ami alapvetően befolyásolja mind olvashatóságukat, mind hatástörténetüket. Milić od Mačve és Milorad Pavić egészében a legendák és (kvázi)mitoszok festői, illetve irodalmi „elbeszélésével” kitérnek a történeti értelmezés lehetősége és ellenőrzése elől, míg Darvasi novellái éppen legendák és (kvázi)mitoszok, szürreális mozgó- és állóképek, a fantasztikum megformálásával és váltig tartó ismétlésével a történelem, a történeti értelmezés irányába mutatnak, még akkor is, ha földrajzilag és történetileg alig igazolhatók. Amott a kitérés a történelem tekintélye elől egészében ideológiai (?) üzenetformát ölt, ezért „felzabálja” a művészetet, emitt az utalás a történelemre a lehetséges üzenetek (és ítéletek) törlése. Amott a háborúhoz „jelzőket illesztnek”, emitt „a háborús jelzők inkább seggtör-lőkendők”. Schreiber nyilatkozik így a novellasorozat bevezetőjében, mielőtt közölné, hogy a háborúra vonatkozó kérdésekre „csak” értelmezhetetlen történetekkel tud válaszolni, hiszen írónak tartja magát, és „jó ideje” mások is írónak tartják. Ezzel maradhat Darvasi szövegvilágának értelmezése, eltérően ismert vagy kevésbé ismert irodalmi és művészeti előzményeitől, láthatatlan forrásaitól és mintáitól, irodalom- vagy művészetközelen.

Arról sem lehet megfeledkezni, hogy az intertextuális és interkulturális kötődések, szoros összefüggésben, mégis eltérően a szerb irodalmi és művészeti szöveggköziségek példáitól, Darvasi háborús novelláinak helyszíneit az újabb magyar irodalom két domináns térleírásával – Krasznahorkai László *Sátántangójával*, valamint Bodor Ádám *Sinistra* körzetével – hozzák kapcsolatba. Krasznahorkainál a telep, Bodor Ádámnál Sinistra, Darvasinál az egész kötetet uraló Jankulevó, ahol a tömegsírok rejtőznek, leginkább azonban a Grábtelep kapcsolódik egymáshoz sárban és piszokban, lepusztultságban és reménytelenségben. A Grábtelep (das Grab) magyarul sírtelepnek (is) mondható, sőt a szó hangzása szerint szerbül (grob) ugyanígy értelmezhető. Úgy látszik, a visszatérés a történehez nem lehet meg a térszerkezetek

hangsúlyos kiemeltsége nélkül. Mint ahogyan nem lehet meg a névadás rejtélyes jelentésformái nélkül sem.

A Lyubisa Babuszov (a Ljubiša végződése alapján női, a névadás gyakorlatában férfinév) című novella egyik jelenete – „Akkor tíz éve valaki a kocsmá felhomályában háborús verseket szavalt a hős Marko királyfiról” – átvezet a szövegköziségnek egy másik nem kevésbé szembevetendő változatába. Abba a változatba, amelyben a múlt, a hősi emlékek, a vélt és valóságos történelmi események és hősök, legendák és mítosztrödékek időszerűsödnek a napi politikai elvárásoknak és igényeknek megfelelően. Nemcsak az irodalom, nemcsak a művészet egészében, festészet és színház, zene és film élt a folklorizáció gyakorlatával, hanem a háborús propaganda, a politika és publicisztika egyaránt. Ivan Čolović *Bordel ratnika* (Beograd, 2000) címen egész könyvet írt a közélet folklorizálásáról, arról, hogy a hősi múlt valós és fiktív eseményei miként legitimizálták a nacionalista és populista ideológiát, hogy gengszterek és kétes múltú nemzetközi körözöttek hogyan öltöztek át nemzeti hősök szerepébe, hogy miként vált a Másik, az Idegen gyűlölete és üldözése napi gyakorlattá, hogy milyen módon sajátította ki a politika a népi bölcsesség bon mot-ait, szólásokat és szófordulatokat, hogy mindezt milyen „paraliteráris” formák és műfajok – sírfeliratok, gyászjelentések, emlékművek – kísérték. Arról végső soron, hogy miként hangolódott egybe az etnikai identitás az új nacionalista és populista ideológia diszkurzusával. A fent idézett mondatnyi novellajelenet ezt a szemantikai átváltást fogalmazza meg. Valójában azt a meggyőződést, hogy a délszláv harci tradíció szerint a hadba indulók és harcolók segítségére sietnek a harci kiáltásokban megszólított múltbeli hősök, Marko királyfi és mások. Ugyanebben a novellában egy „Zeusz nevű cigány” jövendöli, hogy „az Apokalipszisben Szerbia megsebzett öléből virág hajt ki, és már soha többé nem fog elhervadni”. Darvasi a háborús propaganda nyelvi gyakorlatát úgy írja bele novelláiba, hogy vélt és valós mítoszszilánkokat, legendatrödékeket formál át retorikai alakzatokká és képekké, jelezve, hogy a háborúnak külön nyelve és szóhasználata van, és hogy a háborús nyelvi alakzatoktól semmi sem idegen, a mítosz, a legenda és a hit alakzatai semmiképpen sem idegenek. Ám e nyelvi alakzatok mindig a banalizáció kereteiben jelennek meg, és képtelenek mindenféle dialógusra. Magukba zárkóztak, semmit, csak önmagukat hallják és hallgatják meg. Zárt kört képeznek, amilyen az a háborúra felkészítő kör volt, amin Lázár kenéz földi maradványait hordozták végig a „szerb földeken”, kijelölve azokat a területeket, amelyeken az elkövetkező évek háborúi zajlanak majd. Innen származtatható a hábo-

rús publicisztika és irodalom, a háborús művészet és történelemtudomány minden külső felé zárt beszédmódja. Ennek a beszédmódnak csak két minősítő jelzője van, a múlt dicsőítése és az ellenségkeresés.

Darvasi szövegformálása és diszkurzusa, minthogy *irodalmi* szövegalkítás és beszédmód, alapvetően eltér a háborús propaganda önelgitimáló beszédmódjától, formai és tartalmi önidentifikálásától. Sohasem mond fel teljes történetet, de mítoszok és legendák részleteit rendre beépíti novelláinak jeleneteibe. Nem rekonstruálja tehát a legendás és mitikus múltat, nyomait és jeleit lebegtetve helyezi át egyik novellából a másikba, felmutatva, hogy ilyen mozgó meg mozgékony részletek mind sorra jelentésalakító kontextus után sóvárognak, és e vágyakozás közben ki is ürülnek, mert elveszítik eredeti helyüket, miként a Marko királyfiról szóló ének a kocsmai pálinkabübben, és miként az egész novellasorozaton átvonuló, a háborúzó országot szimbolizáló Milenka Carica nevű asszony óriás testéből szívárgó vér, mely egyformán itatja át a múltat és a jelent, mintegy igazolva a Zeusz nevű cigány jóvendőmondását.

„Legendák mindig maradnak, és akármi mozdulatból születnek” – áll a Petrusa Carica című novellában. Mintha éppen ez indokolná és igazolná Darvasi szövegformálását és képalkotását. Schreiber, még ha jelen is van a filmforgatás közben Jakulevót ért légitámadáskor, nem szemtanú. Schreiber mint Darvasi elbeszélője, aki különbözik a novellák elbeszélőjétől, szövegek tanúja: neve első jelentésének megfelelően mítoszt idéző festményeket másol, mások beszédét és szavait idézi. Úgy beszél, ahogyan a háborús évek „beszéltek”. Miközben nem is gondol arra, hogy lerántsa a leplet erről a beszédmódról. Úgy teremt irodalmat, hogy történetrészeket és motívumokat, jeleket és jelentéseket lebegtet át egy mélységesen elbizonytalanított én-elbeszélés beszélője és elbeszélője diszkurzusán, amit végső soron tiszteletre méltó következetességgel konzervatív módon tesz műfajfüggővé. Ezért mondható, hogy a *Szerezni egy nőt* elbeszélései *A könnyemutatványosok legendája* árnyékában született mű ugyan, de ezen túlmenően az intertextuális és kultúraközi pozíció tematizálásának és ezzel összefüggésben a referenciális olvashatóságnak példája is.

A NYELV- ÉS IDENTITÁSVÁLTÁS SZOMORÚSÁGA

Závada Pál: Milota. Magvető, Budapest, 2002

A méltán népszerű *Jadviga párnáját* „idegen kéz” írta; a napló, a naplóhoz fűzött többszörös kommentárok szerzői a regény hősei, akik így maguk írják meg a regényt, az elbeszélő (?) csupán közvetít, másol, lemásolja a „másik” – hőseinek – szövegét. Nem nehéz ebben az elbeszélői eljárásban felismerni a „talált kézirat” némileg bújtatott mintáját, a posztmodern narráció sokfelé ágazó *idézet-gyakorlatát*. Závada Pál új regénye, a *Milota* ugyanezt a narratív eljárást és gyakorlatot alkalmazza, ha lehet még következetesebben, hiszen két tudat-, illetve *idézet-folyamatot* követ nyomon, Milota Györgyét, aki nagybeszédű lévén *felmondja*, magnetofonszalagra rögzíti a maga szövegét, és Roszkos Erzsébetét, Erkáét, aki számítógépen *írja le* az életét, kivéve az utolsó fejezet kézzel írott függelékét. A mondás és az írás szembesítése a regényt alkotó két szöveg. Két eltérő beszédmód, ilyen értelemben távolra vannak egymástól, miközben tartalmukban találkoznak, egymásban tükröződnek, és keresztezik egymást. Alig észlelhetően, mégis mélyen különböző szöveg a Milotáé és Erkáé, amit még tetéz az, hogy a harmadik fejezetben előkerül egy napló, amelyből színdarab készül, a darabot a regény hősei írják, rendezik, és a próbák idején, mert végül sohasem mutatják be a darabot, játsszák is. A regény központi fejezete a Ház a piactéren című harmadik felvonás. Rétegeket alkotva több szöveg épül itt egymásba. A „talált napló”, a belőle készült színdarab, a próbák menetét, a darabtól függetlennek látszó személyes drámák szövegét előadó két „elbeszélő-szöveg”, Milotáé és Erkáé ékelődik egymásba, hogy végül az egész szövegépítmény romba dőljön, miután kiderül, hogy a mindent elindító „talált napló” szövegének megélője és szerzője jelen van, maga is részt vesz a próbákon, így szembesül saját szövegével, és sokáig nem derül ki, hogy e szembesülés, a naplóba írt hazugsággal együtt, az életével való szembesülés is. Amint ismertté válik a talált napló szerzője és a naplóba írt hazugság, azon nyomban felszámolásra kerül a színdarab mint fikció, értelmetlenné válik megélt életként való előadása. Ám

megőrzi a mondás és az írás, Milota és Erka közlése, minthogy ezek a Másik szövegét idézve és parafrázeálva önmagukat alakítják fikcióvá, azaz regénnyé, anélkül hogy lehetőségük nyílna szembesülni saját életükkel, miként a napló egy személyben szerzőjének és megtalálójának, Hulina Zsófiának lehetősége nyílt fia szeme láttára szembesülni a saját életével, megszüntetve ezáltal az életet elmondó szöveg előadhatóságát. Az idős Milota és Erka, miként minden elbeszélő, szöveget alakít és szövegvilágot létesít, miközben az „arcromboló” (de Man) élet(rajz) látszatát kelti, de minthogy nem adódik alkalmuk a mondással és az írással való szembesülésre, ahogyan a naplóíró Hulina Zsófiának adódott rá alkalmuk, szövegeik megőrizhetők, kölcsönösen megismerhetők, és az elbeszélő által regény(es) formában „idézhető”.

Az idézés viszont a legbizonytalanabb, egyben erősen homályosító meg elferdítő közlésforma. Ezt a sokat idéző Milota György is tudja: „idézzon bárki akármilyen pontosan is bármit, hivatkozását úgyis elferdíti az az értelmezés, amibe ezt az idézetet önkényesen belefoglalja, hogy ezzel alátámassza igazát” (25. o.). Milota György mítoszokat, legendákat, idegen szavakat, mondatokat idéz, bibliai történeteket, helyi emlékeket és legendákat, sohasem közvetlenül – „minek legyenek én szó szerinti visszakereső és lábjegyzetelő filológus”, mondja ugyanott – hanem hallomásból, rég kimúlt ősöktől, falumonográfiáiból, iskolai meg későbbi olvasmányokból. S az sem egészen biztos, hogy Milota hangszalagra rögzített beszédszövegét közvetlenül (olvassuk) halljuk vissza, hiszen testamentumnak is mondott szavait fiára, Milota Jánosra bízta, hogy másolja le, de közben tudjuk, hogy Erkához is eljuttatta a szalagokat, aki hallgatja, időnként visszhangozza is az idősebb Milota beszédét. Akkor most ki idézi vajon Milota György szavait? A fia, vagy Erka, aki – lassan csak kiderül –, akár János féltestvére is lehet, hiszen az idős Milota sok paplan alatt megfordult, Erka anyjának ágyában is, ha csak egyetlen éjszakára. Erka pedig semmit sem tud az apjáról. Hogy Milota György beszéde más nem is lehet, mint idézet, abból is kideríthető, hogy nem közvetlenül vagyunk tanúi megszólalásainak, hiszen hangszalagra rögzített élettörténetét halála után hallgatja Erka, vagy másolja le az elbeszélő helyett János a szalagokat. Ebből következően, bármennyire is autentikus (lehet) Milota György szövege, csak elferdítetten olvasható, mert a (le)hallgatás és az átírás is „elferdítő” értelmezés. A gond végül nem is ebben van. Sokkal inkább abban, hogy Milota György beszédszövege ezen (mindenképpen elferdítő) értelmezés(ek) nélkül nem is létezik, hiszen a méhesben, a vinyica magányában elmondott beszédszövegét későbbi másolója és hallgatója „hívja elő”, és ez a szövegelőhi-

vás előítéletet és szubjektív elvárást (is) tartalmazó interpretáció még akkor is, ha a közvetlen idézés látszatát kelti; mintha mi hallanánk a nagybeszédű Milota György hangját, holott csak citátumként érthetjük, minek folytán autentikussága is kérdésessé válik. Ám éppen e kérdésesség révén értjük regényként, ahogyan a *Jadviga párnája* naplója és a hozzá tartozó többretegű kommentár is többszörösen kérdésessé tett idézetként értelmezhető. Ezért mondható, hogy a *Milota a Jadviga párnája* „mintájára” készült regény, az ott kidolgozott és érvényesített beszédmód újraírása. Két helyen is utalás történik a Jadviga-beli Osztatniak drámájára, ami akár úgy is érthető, hogy a *Milota* nemcsak szerkezetében és nyelviségében készült az előző regény mintájára, hanem akár tematikus és tartalmi folytatásának is tekinthető. A két regény érintkezése a kisebbségi asszimiláció rejtett, nem kevésbé rejtélyes, mert ki nem mondott, csak sejtetett fájdalomnak horizontján is jól érzékelhető, de erről később bővebben és pontosabban.

Milota György 1997 májusában mondja el életének, családjának, falujának történetét, a méhek meg a mák világát. A beszédszöveg azonban utólagos átrendezésen eshetett át, mert a regényben május huszadikán Erka már sejtí, hogy Milota meghalt, május tizenhatodikán még beszélt, talán az utolsó (?) szövege ez, a végső szó, ami után a tizennegyedikéi, majd a tizenkettedikei szövegrész következik; visszafelé halad tehát az időben, holott a beszédben, az elmondásban mégis inkább a napra nap rendje lehetséges, még akkor is, ha az emlékezés csapong, hol a régmúltat, hol a közelmúltat, hol a jelent idézi. Valaki tehát beleszólt és átrendezte a szalagokat, ami megint nem más, mint idéző értelmezés, az egyszer elhangzottnak fikcióként való előhívása az előítéletek és szubjektivitás nélkül néma hangszalagról. Ezért indokolatlan Milota szövegén számon kérni az időrendet. A csapongó emlékezet nem tartja be az idő valóságos kontinuitását, máskülönben pedig nem is vagyunk közvetlen olvasói (hallgatói) Milota beszédének, hanem valamely olvasat, Milota János vagy Erka olvasatának közvetítésével jutunk a közelébe, így nem is várható el, hogy az időrend megfeleljen a hangszalagok vagy az élettörténet egymásutánjának. Se János, se Erka nem az „elején” kezdik másolni vagy (le)hallgatni Milota beszédét, „találomra” alakíthatnak ki sorrendet, ami azt is jelenti, egy másik logika szerint, a „talált kézirat” narratív eljárásainak alig rekonstruálható „logikája” alapján.

Erka története ellentétes irányú, korábbi évek emlékeinek naplószerű feljegyzéseiből és a regényidő történeteinek folyamatos leírásából áll össze. A szövegidők elkeverednek, egymást értelmezik, a múlt

a jelen kérdéseire válaszol, a jelen a múltbelieket értelmezi, ugyanakkor Erka életét romba is döntik az egymásba folyó szövegidők, mert sehol sem tűnik fel bennük megnyugtató válasz, minden csak lebeg a hős előtt és szövegének olvasója előtt egyaránt. Minden csak megjelenő, semmi sem „valóságos”. Az sem, hogy olvashatja-e Milota György a regény neki, de lehet, hogy valaki másnak is címzett Erka-szólamának szövegét, hiszen amikor a kinyomtatott paksaméta Milota György vinyicájába kerül, mintha az idős férfi is eltűnt volna már, miként Erka is eltűnik abban a mákültségben, amely a regény jelen idejében már nem, csupán a regény egyik mellékágában virágozik rejtélyes emlékeket idézve a távolabbi múltból.

A beszéd és az írás ideje, valamint az idéző értelmezés (az olvasás és átírás) ideje nem esik egybe: a *Milotában* az idő tört darabokra. Ezért tekinthető Milota beszéde és Erka írása egyformán a halálra való felkészülésnek. A halál sürgeti és a halál mondatja mindkét szöveget, nem a múlt idő és a múlt emlékezet, hanem az immár össze nem szerelhető (élet)idő, amely csak jövőként lehetett egész, múltként a halálvárás pillanatában már szétforgácsolódott.

A regényt létesítő megértés a két párhuzamos narrációt két eltérő idősíkon érzékeli: Milota György a múlt felé halad, a szövegét rendező idéző a múltat felgöngyölítő beszédet motivikus alapokon rendezi át s így formálja regényessé, míg Erka írott szövege a múlt irányából halad a jelen felé, s eközben a két szöveg rendre elfut egymás mellett, találkozásuk csak az értelmezés szintjén lehetséges. Ám az értelmezés is „külső”, mindig az idéző értelmezése, vagyis a két egymással kínosan párhuzamos rendbe állított szöveg nem egymásban „értelmeződik”, hanem mindig közvetítők révén, még akkor is, ha ezek a közvetítők a regény szereplői is egyúttal. A sok áttételesség elfuttatja egymás mellett Milota és Erka szövegét, bár, mondom, Závada hétszáz könyvoldalon át szigorúan (kínosan) ügyel arra, hogy a két „előadott”, majd „lemásolt” és „olvasott” szöveg párhuzamossága, az arab és a római számokkal jelölt részek egymásmellettsége a szöveg terében ne szakadjon meg. Talán éppen azért ez a végső soron technikai felépítése a narrációnak, hogy kimondatlanul is jelölhető legyen a szövegek közötti „átszólások” és „áthallások” esetlegessége és ezen túlmenően pedig a beszélők közötti testi és szellemi, mindenképpen a szerelmi kapcsolatteremtés drámai, egyúttal bűnös ellehetetlenülése.

A *Jadviga párnája* a szerelem regénye volt, vágyakat erősítő távolságok, szakítást okozó közelségek uralták a szerelmi beszéd alakzatait benne, szenvedélyek és szenvedések, fájdalmak és megbántások történetei sorjázta a naplókban, a *Milotában* már nem sorsformáló sze-

relmi viszonyok, hanem bűnök irányába mozdulnak ki az alkalmakra redukált szerelmi kapcsolatok, a vélt vagy valóságos, bizonyított, ám sokáig csupán lebegtetett életet kioltó vérfertőzés felé. A *Jadviga* szerelmi viszonyaiban volt valami nemes pátosz, a *Milotáéból* ez már kikopott, a szerelem nyelve is kifakult, fullasztó kiúttalanságba süppedt. Amott életre szólóan tartós élmény, emitt kalandokkal szétrombolt indulat, sokkal inkább menekülés mint közeledés, inkább árulás mint bizalom.

Závada Pál beszélő és író hősei ily módon a magukra maradás folyamatait közlik, azt a látszatot keltve, mintha az életrajzukat adnák elő; Milota nagyszámú hallgatóságot, családjának tagjait szólítva meg, míg Erka mintha magának jegyezné fel élete menetét, miközben rendre szövegébe foglalja mindkét Milotát, Györgyöt, akit gondnokának szólít, mert az újgazdag Hulina, a naplóíró Hulina Zsófia fia által üzemeltetett idősek otthona gondnoki teendőit Milota György látja el, Erka pedig ugyanitt ápoló és vezető is egy személyben, és Jánost, György fiát, aki újságíró, a regényben előadott darab társszerzője, szociográfus, Erka alkalmi szeretői mellett az állandó, de elérhetetlen, inkább kifordulni, mint belemerülni látszó „kedves”, míg ki nem derül, hogy egyben a lány féltestvére (is lehetne), miként Kohut is az, a színielőadás rendezője, akinél Erka hiába keres vigaszt. Ennyi rejtett és kevésbé rejtett történet közvetlen előadása és közvetett értelmezése a posztmodern idézetgyakorlat nyomán akár szét is feszíthetné a regény műfaji kereteit, ha vannak ilyenek, ám az egymástól sokkal inkább távolodó, semmint egymás felé közelítő párhuzamos szövegek mégis, minden sokfelé ágazó történetrészlet, alig indokolt méhészeti és máktermesztési, vagy éppen mitológiai ismeretterjesztő kiterő ellenére egységes egészet alkotnak, így aztán legalábbis felidézhetik a modern regény sokat emlegetett teljesség utáni nem szűnő és soha be nem teljesülő, melankolikus nosztalgiaját.

A „beszéd” és az „írás” párhuzamossága első szinten a személyes élet élmény- és tapasztalatvilágát fogalmazza meg, az idős Milota és a fiatal Erka generációs különbözőése azonban ezt a belsőből kiinduló beszéd- és írásfolyamatot egy általánosabb érvényű történelmi és társadalmi világképpé is formálja, a múlt század második felének társadalombírálatává. A szövegformálás (posztmodern) narrációs gyakorlata végül is a történetmondás érvényességének visszaállítása is egyúttal, minek során lehetővé vált a referencialitás, a történelmi és társadalmi „visszakeresés” hatástörténeti újrafogalmazása. Eközben Závada nem egyszerűen a későmodern regény műfaji és tartalmi tradícióihoz fordul, erről az elbeszélőmódról már lemaradt, és a *Jadviga*

regény után nem is tehette volna meg, hanem egy korábbi regénytradícióhoz nyúlt vissza, a mikszáthihoz, amelyben a mesélőkedv szövegvilágának újraéleszthető hagyományát vélte megtalálni. És ebben Závada nincs egyedül. Miként a *Milota* lapjairól Mikszáth beszédmódjának nyomai tűnnek elő, többek között az anekdota megemelt szerepében is, és ebben magának Mikszáthnak is van része, hiszen Milota György elbeszélése azt a sokféleképpen és sokféle élő legendát eleveníti fel, hogy Mikszáth éppen itt, Milota falvában, kisközségében és kisközösségében akart letelepedni. Ezt a legendát a kisközösség nevezetes idősei tartják fenn és alakítják, akik maguk akár Mikszáth valamely prózájából léptek volna át Milota György elbeszélésebe. A Mikszáth-hagyományhoz fordulás abban is megmutatkozik, ahogyan Závada a regény szálait „elkötí”. Amikor a regény befejező részeiben fény derül a beszélő és író regényhősök korábban nem is sejtett, ám lebegtetett, így a megszólítások közvetlensége, a rejtélyesen kölcsönös megértések és közelségek sorából akár ki is következtethető „vérségi” kapcsolatára, a hagyományos mikszáthi elbeszélés poénra, csattanóra való kielezethetősége a Milota-regényt valamilyen behemót, túlméretezett novellaformára szűríti össze, ami minden bizonnyal Závada Pál terjedelmében túlméretezett regényének alapvető műfaji problematikussága is. A fordulat, ami a novellát oly feszessé és szigorú formává teszi, aligha írható át a regényműfajba a regény elveszejtésének veszélye nélkül. Závada miközben a Mikszáth-legendával, főként a legendát előadó asztaltársaság alakjainak megformálásával a nagy és mindenképpen választható előd műve és szelleme előtt tisztelg, egyben a regény egyik legszebb részletét írja meg, beleesik az anekdota csapdájába . . . Lehetséges, hogy a történetmondás visszacszerzése a hagyományvesztéstől nem is kerülheti el ezt a csapdát, még az olyan nagy formák esetében sem, amilyen Závada Pál regénye.

Mondtam már, a Mikszáthhoz fordulásban Závada nincs egyedül. Grendel Lajos *Nálunk, New Hontban* (Kalligram, 2001) című regényében Mikszáth McLaczi vendéglőjének faláról figyel, ha figyel, a mindenkitől elfelejtett kisváros életét. Amikor McLaczi vendéglőjét ismét kinyitotta, „konyhájának felejthetetlen illataival újra bearanyozta Mikszáth Kálmán emlékét, aki ott fent, az úr jobbán ülve, talán sajnálta már, hogy nem New Hontban született”, írja Grendel. Závada regényében is úgy van jelen a helyi legenda szerint Mikszáth Kálmán, mintha sajnálná, hogy nem éppen Milota kisközségében született. A választott íróelőd, vele együtt a regénytörténet egyik hagyományvonalának jelenléte a két regényben mintha arra utalna, hogy nem másról, éppen Mikszáthtól, az ő regényírásától várható el a szövegirodalom

utáni narratív eljárások, a történet jelentőségének, a referencialitás megismételt visszaállításának a posztmodern tapasztalatoktól eltávolodó, de azokról le nem mondó elbeszélői eljárások során a regény megújulása. Olyan befogadástörténeti nézőpont ez, amely lehetőséget teremt akár Garaczi László (ön)életrajz-regényeinek, vagy Ficsku Pál történetmondásának műfaji értelmezésére is.

A Mikszáth-hagyomány választásával együtt eltérő félirodalmi műfajok épülnek be Závada Pál regényébe, a naplóé, az emlékezésé, az önkomentáré, a családfa és a szociográfia, a vád- és védőbeszéd szorosan irodalminak nem tekinthető műfajai.

Azt jelenti ez, hogy Závada Pál nem regényt ír, hanem regényként is interpretálható szöveghalmazt kínál fel az értelmezés számára?

Nem, a *Milota* semmiképpen sem ellenregény: jól látható nyelvi anyagból, beszédmódokból, műfajokból keletkező regény, amely éppen azáltal különbözik el más regényektől, hogy anyagát közvetítők, interpretátorok útján nem az elbeszélő rendelkezései szerint kínálja fel éppen most, az értelmezés órájában létesülő, és mindig csak létesülő regényként. Érdemes itt egy pillanatra visszatérni a regény színjátszó jelenetéhez. Azt mondtam, azért nem adható elő a hosszan előkészített színdarab, mert az utolsó próbán kiderül, hogy a talált napló nem fikció, hogy az ott leírt és a regényben színre vitt darab hőse jelen van, és a valóságban nem is a leírtak meg az előadandók szerint játszódtak le a történet . . . Tehát a játék helyett előállt a valóság, és onnan kezdődően már előadhatatlan a darab, elmondhatatlan a történet. Amint kihúzzák alóla a fikciót, nemcsak előadhatósága, hanem hitelessége is megszűnik. A valóság előadhatóságával és ezzel együtt hitelesítő szerepével szemben *Milota* Györgynek is fenntartásai vannak, mert ami nem adható elő hiánytalanul, az nem is hitelesíthet semmit a történetmondásban: „Ezért kell-e még mondanom azt a megszorítást, hogy én persze sok mindent csak sejtek, hallomásból ismerek vagy öntudatlanul is átigazgatok, így vegyétek tehát ezt a tudást is? De hát némely alaposan hitelesnek látszó tényektől eltekintve mit tudhatunk egyáltalán fixen biztosra? Még amit a saját szemünkkel láttunk, saját fülünkkel hallottunk, sőt, amit mi magunk mondtunk avagy cselekedtünk, hát akár ezeket is miképpen volna lehetséges »tényekhez hűen« elbeszélni? Hiszen mindnyájunk mesélő szája elgörbül valamerrefelé!, na de mit lamentálok már annyit a történetiszöveg keserveiről! Melyek amúgy örömök egyszermind, de tényleg hagyjuk” (314. o.). Tényleg hagyjuk. Annyian keseregtek már a „történetiszöveg” kínjairól. Inkább azt, hogy a sejtés és „átigazgatás” mint a „történetiszöveg” öröme ismét csak Mikszáth Kálmánra való utalás, holott az

sem állítható bizonyosan, hogy a mesélőkedv mindig és minden helyen (Mikszáthnál is) örömmel jár együtt.

Viszont ezzel összefüggésben egy nagyon fontos felismerés rejlik a *Milota* színházi fejezetében. Egy egész színházregény, de ezenkívül az is, hogy a valóság, a „külső”, a „hitelesnek látszó tények” csak fikcióként érvényesülhetnek a regényben, tehát nyelvben létesülőként, ám amint (a valóság) mérceként fogalmazódik meg, a regényt mint műfajt – a *Milotában* a színelőadást mint drámát – semmisíti meg. Ebből arra kell következtetni, hogy bármilyen közel került is Závada Pál regényírása a korai vagy kései realista regény „teljességigényéhez”, leírásainak valóságtartalma nem a történelem és társadalom irányából értékelhető és értelmezhető, hanem éppenséggel az irodalom, a regényműfaj tradíciójának, a választott Mikszáth-hagyománynak, a „történetszövésként” és „átigazításnak” poétikai és retorikai aspektusából. Závada Pál szociográfiai tapasztalatai belevésődtek a *Milota* szövegébe, aminthogy beleíródtak a *Jadviga párnája* szövegvilágába is. Ám nem ezek hitelesítették sem az egyiket, sem a másikat. Sokkal inkább a nyelvi létesítés és megformáltság, amelynek külön stilisztikai sajátosságai is vannak a magyar és a szlovák nyelvi keveredés alakzataiban. Hasonlóképp mint a Jadvigában, itt is szlovák szavak, félmondatok, szólások épülnek sokszor kificamított változatban a magyar szövegbe, de amíg a Jadvigában ezeket a szerző lábjegyzetelte, a *Milotában* a jegyzeteket már elhagyta, jelezve, hogy a magyarba ékelt szlovák szavak az önironikus beszédmód sajátos alakzatai csupán, így a szöveg megértését nem akadályozzák, ellenkezőleg, jelentésének sajátos (ironikus) árnyalatot adnak.

Említettem már, a *Milota* a kisebbségi asszimiláció fájdalmas, nagyon szomorú és mélyen megélt története (is). Ennyire plasztikusan, ilyen jól érzékelhető módon szépirodalmi műben a nyelv- és (nemzeti) identitásváltás történetét a magyar irodalomban talán senki sem írta még meg. A kisebbségi magyar irodalmakban sem. Závada Pál szlovák alapozású, a darabokra hullott, az emlékezetben csak részeiben megőrzött és fenntartott szlovák hagyományokból, a betelepítés és falualapítás, a közösségteremtés és templomépítés, a nyelvörzés és nyelvvesztés nemzedékek során alakuló folyamataiból, a beilleszkedés mindennél erősebb akarásaiból írt a magyar irodalmi hagyományokba, főként a regényben emlegetett Mikszáth Kálmán regényírásának hagyományára épülő magyar regényt, amely szlovák regényként, mégha nem is fordításban, aligha „működne”, holott a szlovák kisebbség magyarországi sorsát fogalmazza meg. Az asszimiláció regénye a *Milota*, és ilyenként a fájdalmas reménytelenségé is. Mert az asszimi-

láció nem beteljesülő történet, hanem a lét elvesztésének története. Milota György eltűnik, csak a hangszalagra rögzített élettörténete marad fenn, és Erka is kilép a regényből, felszívódik az egész regényt átható mákültetvény bódító illatában. Minden befejezetlen marad, nincs, ki elkösse a regényt alakító szálakat. Az anekdotikus regényzárlat műfaji szempontból is problematikus, ugyanakkor az egész tartalmi konstrukciót is próbára teszi. Mintha elhomályosítaná azt a fájdalmas létélményt, aminek közléseként érdemes volt megírni a *Milotát*, miszerint az asszimiláltak nincsenek utódai, legfeljebb vér szerintiék, akik azonban a nyelv- és identitásváltás után eltávolodtak, és már nem értik az elődöket, holtaikat magukra hagyják, emléküket az eleven és felidézhető szavak meg emlékképek helyett átírásra, másolásra váró idegen, már rajtuk kívül álló, sokszor megmosolyogtató nyelv- és dalkeverő szövegekre bízák. Egyetlen, mellékesnek látszó részletben jegyzi fel a beolvadás folyamatát a magát „elmagyarosodott” szívűnek mondó Erka: „A multság fénypontját a szlovák dalcsozor jelentette, amit a Bencsik-lányok szép tisztán tercelve énekeltek el, de az ismeretebb dallamokhoz a többiek is csatlakoztak. Majd »Kuruncziékra való tekintettel« Gyurka bácsi magyar nótákra gyűjtött rá, és innentől el is magyarosodott aztán a dalolás” (55. o.). Két fontos mozzanata van ennek a majdnem jelentéktelen részletnek. Az egyik, hogy a nagyobbára már egymás közt is magyarul beszélő szlovákok még emlékeznek „dalcsozorokra”, de könnyen váltanak át „magyar nótára”, amikor valakire, nem véletlenül éppen „Kuruncziékra” kell tekintettel lenni . . . Ez a „tekintettel lenni” jelzi a visszafordíthatatlant. A másik fontos mozzanat, hogy nem másra, nem népdalra, hanem „magyar nótára” váltanak, és ezt éppen Milota „Gyurka bácsi” vezényletével, aki nótás kedvű ugyan, de repertoárja operettekéből és nótákból tevődik össze, ami úgy is érthető, hogy az elhagyott érték helyett – valakire való tekintettel – a könnyebbet, pontosabban a „könnyűt” választotta. Az elvesztett, az elhagyott ebben a fájdalmasan közép-európai (kisebbségi) szituációban nem helyettesíthető, legfeljebb látszatértékekkel. Innen kezdődően már értelmezhető Milota György válasz nélkül hagyott kérdéssora:

„Mi magyarok?, mi tótok?, mi kárpát-medenceiek?, mi magyarországiak? (de mikori magyarországiak?), mi felvidékiek? (de felvidéki magyarok vagy felvidéki tótok?, és persze megint kérdés a mikor!), vagy mi alföldiek?, mi alföldi szlovákok? (és magyarok és egyebek?), mi tót ajkú magyarok? (amit jó ideje helyesebb volna már úgy mondani, hogy magyar ajkú tótok, pontosabban szlovák származású, de jobbára már magyar ajkúak), vagy kicsodák?” (79. o.) Valóban nem

dönthető el, hogy „jól van-e benne – a *Milotában*, Milota György beszédében, Erka írásában, a talált naplóból készült félbemaradt színi-előadásban, a regény nyelvében, szövegében – ábrázolva a szlovák érület” (78. o.).

Nem a „szlovák”, vagy „magyar”, vagy „felföldi”, vagy „alföldi” érület van a *Milota* című regényben jól vagy rosszul „ábrázolva”, mert közvetlenül sehogyan sincs „ábrázolva”, hanem valami mély és fájdalmas, mélabús és szomorú történet mondatik itt el, mely történet a veszteségről, az elveszejtésről szól, a halálról, a vesztes és a halál felé vezető útról, amely út éppen itt a szlovák kisebbség útja a beolvadás felé, mégpedig Mikszáth- meg magyarmód előadva.

Ezért oly mélységesen szomorú regény a *Milota*.

De elmondom azt is, hogy a két hosszabb idézet a regényből, a történetészövés nehézségeiről meg a (nemzeti, kisebbségi) hovatarozás kigubancolhatatlan kérdéshalmazáról szerzői „kiszólás” a szövegből, ezek nem Milota György, hanem az elbeszélő szavai, ami arról árulkodik, hogy Závada Pál bármennyire is következetesen meg szigorúan ragaszkodik a Másik beszédének (írásának) reprodukálásához, mint elbeszélői eljáráshoz, elárulja magát, oda lép, ahová nem kellene lépnie, megszakítja a beszélő szólamát az elbeszélő szólamával, és ezáltal, ritkán ugyan, de (sajnos) hangsúlyos helyeken bontja meg a szövegkompozíciót, bontja meg a stabilnak hitt narratív nézőpontot. A metanarratív kiszólások az „idéző” elbeszélő műfaji és retorikai bizonytalanságairól is tanúskodnak. Nem teszi Závada ezáltal kérdésessé a *Milotát* mint regényt, olvashatóságát sem zavarja meg, de feleslegesen megzavarja a megértés művet alakító történeteit. Az idézetként értett „talált kéziratból” nem lehet a szövegvilág hitelrontása nélkül kiszólni, még akkor sem lehet, ha erre a választott (regény)hagyomány, Mikszáth Kálmán példája fel is jogosítja a szerzőt.

TISZTELETTEL

Ó, AZOK A HATVANAS ÉVEK . . .

Ezerkilencszázhatvanegy legvégén jelent meg a *Symposion* első száma, az akkori ifjúsági lap mellékleteként. Ezzel irodalmunknak, de kultúránknak, talán egész kisebbségi szellemi életünknek egy különös, azóta sokszor felemlgetett időszaka kezdődött el. Az irodalom életében új törésvonalak keletkeztek, új irodalmi és kulturális értékrend volt kialakulóban, váratlan és kihívó közlések, közlemények láttak napvilágot, sosem hallott nevek hangzottak el. Viták lángolnak fel, kemény szavak, sértődések és háborgások uralták a szellemi életet.

Sokat lehetne azon tünődni, mi vette akkor kezdetét a vajdasági magyar irodalom, de egyben a vajdasági magyarság életében is. Anélkül, hogy ennek a tünődésnek hangot adnék, egyetlen tapasztalatot említek meg csupán. Azt a nagyon egyszerű és azóta majdnem elfeledett tényt, hogy a hatvanas évek legelején igen széles körben rendkívül fontossá vált az irodalom. Egy-egy vers, valamely próza kihágásnak számító szava vagy mondata napokig, hetekig közbeszéd tárgya lett, nem szólva az első tekintélyromboló kritikai megnyilatkozásokról, amelyek után sokszor ismerős ismerőssel, barát baráttal nem állt többé szóba . . .

Ebben a helyzetben, már 1962-ben, a *Híd* folyóirathoz került Domonkos István *Rátka* című hosszú verse, és a folyóirat, nyilván azért, mert nem tudta, mit is kezdhetne a kézirattal, kiadta recenzióra Szeli Istvánnak, az akkoriban Zentán élő magyartanárnak, mégpedig a vers szerzője nevének elhallgatásával. A recenzió elkészült, meg is jelent a *Híd* 1962. márciusi számában, vele együtt a vers is. Ugyanitt közölték egy bizonyos Szemes Dezsőnek Helyzet és magatartás című írását, amelyből akár a verset figyelemre méltató tanár-kritikus, akár a vers szerzője, vagy éppen az ifjúsági lap mellékletének munkatársai félig-meddig ideológiai bírálata olvasható ki. A *Rátka* 1963-ban, az akkor induló Symposion-sorozatban Domonkos István első kötetének címadó verse lett.

Szeli István a *Magyar Szónak* ugyancsak a hatvanas évek legelején indult *Kilátó* című mellékletében számol be. Szó szerint így:

„Néhány hete megkért a *Hid*, hogy írjak egy versről. Nyelvéről, mataforáiról, valamit. Megküldték a verset, igaz, a poéta nevét nem közölték mindjárt. Nem is volt fontos. Eleget tettem a kérésnek, megírtam hát az ismertetőt. Jót is, rosszat is mondtam róla: ahol ügyetlen volt, ott megróttam, de a gyöngyszemeknek örültem, s biztattam is. Aztán egyszer Újvidéken jártamban belebotlottam a hadrakelt ifjú sereg egyik közvitézébe. Azt kérdezte: hogy miért akarom én a nyakukat törni. Az övékét, en bloc. Néhány nap múlva meg Petőfiről olvastam példázatot: ő nem volt modern pedagógus, lám, nagyot ütött a botjával a szamar fejére. (A példabeszéd persze sántít, mert ugyebár nem a költő ütött a szamar fejére, hanem a juhász. Ami már Petőfi korában is nagy különbség volt.) A harmadik, aki letette a garast, nem kíván velem egy lapban nyomdafestéket szagolni, velem, aki megdícsért egy kezdő verselőt.”

Szeli Istvánnak van is erre a történetre egy megjegyzése: „Úgy látszik, mindez szervesen hozzátartozik a vajdasági magyar irodalom szolgálatának az örömeihez. És a bunkószemlemhez, amit oly nagy sikerrel akklimatizáltunk a hazai talajon, szellemi életünk nagyobb dícsőségére.”

Így ér véget Szeli István a *Perpatvar íróéknál* című írása, egy ironikus, ezzel együtt pontos, ma is felidézhető irodalmi, szellemi, kulturális helyzetkép cseppet sem örömteli megrajzolásával.

Természetesen kideríthető, kik voltak ennek a szomorú történetnek a szereplői, ki volt a „hadrakelt ifjú sereg” ama háborgó „közvitéze”, ki volt a Petőfi-példázat szerzője, és ki zárkózott el Szeli Istvántól oly radikálisan, hogy többé nem volt hajlandó vele egy tálból cseresznyézni. Nyilván sokan tudnak is ezekről a szereplőkről, akkoriban magam is tudhattam róluk, mostanra azonban kikopott a nevük a történetből. Amin nem kell csodálkozni. Sőt, jó is, hogy megfeledeztünk róluk. Így legalább magával a történettel szembesülhetünk: irodalmi és kulturális életünk egyik különös, de egyáltalán nem ritka, nem is rendhagyó epizódjával. Természetünkről, világunkról, gondolkodásunkról beszél ez a történet, gondolom, máig érvényes módon. De még mindig nem erről akarok beszélni.

Sokkal inkább arról, és erről most már egészen röviden, hogy egy időben valóban nagyon fontos volt nekünk az irodalom. Lám, mire volt képes, mennyi indulatot és képzeletet, hány szellemet mozgatott meg egyetlen vers, mennyi szerkesztői taktikus, de nem tapintatos, meggondolás lehetett a vers szerzőjének elhallgatásában, egyáltalán abban,

hogy egy verset kiadnak recenzióra, miféle delikvencia abban, hogy valaki vállalkozik egy ismeretlen szerző kételyeket keltő versének értelmezésére, és nem is akárhogyan, hiszen egész irodalomtörténeti és -elméleti, nyelvészeti és poétikai tudását latba vetve nézett szembe a hozzá eljuttatott, előtte ismeretlen szerző munkájával, miközben ha nem is tudta, de sejtette, hogy ezzel nem szerez magának barátot, de dicséretet sem. Mi készíthette tehát Szeli Istvánt arra, hogy 1962-ben, amikor tényleg „hadra kelt” egy „ifjú sereg”, belenyúljon az irodalmi, de akár azt is mondhatnám, politikai darázsfészekbe? Őt, aki szerint a bátorság „az érényeknek csak a legolcsóbbika”?

Nem az elszántság, és nem is a bátorság tehát.

Azt gondolom, hogy az irodalom, a költői szó megbecsülésén, tiszteletén kívül semmi más. Az irodalom értője ugyanis csak az irodalom szavára kapja fel a fejét. És ha értéket vél felfedezni, akkor mindenről megfélemedezik, hiszen nincs is szava, se mondanivalója másról, csak a költészetről . . .

Ha ez így van, márpedig Szeli István munkásságának ismeretében vajon ki vitathatná el, hogy valóban így van, akkor azt kell mondani, hogy a hatvanas évek legelején az irodalom nemcsak azért volt sokak és sokunk számára rendkívül fontos, mert éppen így hozta az életünk, hanem azért is, mert az irodalom, a költészet mondott akkoriban valamit, mondott valami fontosat az életről, önmagáról, a világról, az egész magyar irodalomról és történelemről.

Például Domonkos István *Rátka* című versében, és Szeli Istvánnak a vershez tartozó, egész irodalmi életünket máig érvényes módon diagnosztizáló történetében.

LÉTEZÉS-FORDÍTÁSOK

Domonkos István 1970-ben szerb (akkoriban még szerbhorvát) nyelvű kötetet adott ki: Ištvan Domonkoš: *prevodi trajanja*. Tribina mladih, Novi Sad, 1970. A tartalommutatója szerint összesen tizenegy, valójában tizenkét verset tartalmazó, huszonhat lapos füzet mutatója után a szerző(?), a kiadó(?) fontosnak tartotta közölni, hogy „pesme is knjige *prevodi trajanja* autor je pisao na srpskohrvatskom jeziku”, azaz a kötet verseit a szerző szerbhorvát nyelven írta. Nem fordításokat, hanem eredeti versszövegeket tartalmaz tehát a füzet.

Azóta ritkán esett szó erről a kötetről. Az UMIL nem tud róla. Igaz, ha jól látom, Domonkos első kötetéről, a *Rátka* (1963) címűről sem tud. Nem érdekes, hogy mi lehet az (el)hallgatás, a feledékenység oka. A lexikonnak majd egy következő kiadása helyrehozza a mulasztást.

A költészet történetében nem ritkaság, hogy költők más (idegen) nyelven (is) írnak verset, ha úgy érzik, annyira birtokában vannak már a másik nyelvnek, hogy ezt megtehetik. Az ilyen versek rendszerint nem tartoznak a költők főművei közé, legtöbbször kuriózumot, vagy bibliográfiai adatot jelentenek csupán. A költők ilyen alkalminak mondható nyelvváltása alig jár különösebb következménnyel a költői életmű egészére nézve. Valamennyiben más azonban Domonkos versfüzetének rangja. Azonkívül, hogy (elfeledett) bibliográfiai adat, aligha vehető kuriózumnak, de alkalmi nyelvváltásnak sem. Itt ha nem is sokról, de mindenképpen többről van szó. Mert Domonkos István egész költői munkásságában fedezhetők fel a magyar költészet poétikai hagyományából való pillanatnyi, ideiglenes „kilépésének” okai. Érdemes itt most elidőzni egy pillanatra.

A magyarul talán *Létezés-fordításoknak*, vagy *A létezés fordításainak*, esetleg *Tartam-fordításoknak* mondható versesfüzet darabjai az *Áthúzott versek* (1971) idején, majdnem bizonyosan e kötet Kiki című ciklusával egy időben íródtak, de a kötetek vagy a füzet és a versciklus összevetése nem kínál különösebb meglepetést. Az összevetés során legfeljebb képek és motívumok hasonlósága ismerhető fel, se több, se

kevesebb, mint amennyit egy-egy költői életmű „nyelvváltás” nélkül is tartalmaz. Egy-két vers azonban címe szerint, de motívumainak és képeinek elrendezésében is majdnem fordításnak látszik (Az életről és a halálról – o životu i o smrti; A költőkről – medju pesnicima grada). (Talán azt is érdemes megjegyezni, hogy az *Áthúzott versek* nagy kezdőbetűvel írja a verscímeiket, a szerb[horvát] füzet következetesen kisbetűvel. A kötetcím is kisbetűs.) Az összevetés után, a megegyezések ellenére is megállapítható, hogy a szerb(horvát) nyelven írott versek eredetiek, nem saját versek fordításai, még akkor sem, ha a füzet címében a „fordítások” szó szerepel. A „fordítások” szó itt nem eredeti nyelvről célnyelvre való (le)fordítást jelent, hanem a létezés, a létélmény nyelvi megalkotását, valamint azt is, hogy a létezés, a tartam nyelvi megalkotásának egyik lehetséges „közvetítője” a „fordítás”. Ennek alapján mondható, hogy Domonkos István szerb(horvát) nyelven írt versei esetében a „fordítás(ok)” szó nem lefordítást, hanem műfajt jelöl. Egy olyan nem hagyományos lírai műfajt, amelynek poétikai követelménye a közvetettségnek, a közvetítőknél való nyelvi kiszolgáltatottság. A *Létezés-fordítások* más, vagyis idegen nyelvű versei ennek a poétikai felismerésnek és tapasztalatnak a termékei.

Mégis, annak ellenére, hogy a füzet verseinek eredeti nyelve a szerb(horvát), meg hogy a címben álló „fordítások” szó jelentése nem „lefordítás”, a tizenkét vers szerbül „mintha” fordítás lenne. Úgy hangzanak, „mintha” fordítások lennének. Ez a kettősség a szerb(horvát) nyelven írott versek eredetiségét csak részben érinti, annyiban, amennyiben a versek poétikájának meghatározó tényezője. Ami azt jelenti, a szerbül írott versek előtt nem nyílt meg a szerb költészet hagyományvilága. Annak ellenére sem, hogy egyik versét Rastko Petrovićnak, a szerb modernitás „tisza eksztázist” kereső költőjének ajánlotta Domonkos István. Mert éppen a szenvedélyesség, az egzotikum, az „eredendő” áll az ő szerb(horvát) nyelven írott verseitől a legtávolabbra. Szerb versek a szerb költészeti hagyományon kívül – ez Domonkos István létezés-fordításainak poétikailag megkülönböztető jegye.

Ennek a különös lírai helyzetnek a megértésében, bár nem kínál fontos tapasztalatokat, mégis jelentős szerep jut az *Áthúzott versek* Kiki ciklusa és a szerb nyelvű kötet tematikus, motivikus meg nyelvi megfeleléseinek és eltéréseinek. A Kiki ciklus darabjai, de egy-két kivételtől eltekintve az egész kötet (az *Áthúzott versek*) is, a *Rátka* kötet verseiben megismert erős metaforikusság és nyelvi szürrealizmus leépítése, a köznyelv líraiságának meghódítása, a jelentéktelen jelentőségének felismerése. Hasonlóképp a *Létezés-fordítások* költeményei. Azzal a nem mellékes különbséggel, hogy ez utóbbiakból még kihal-

latszik a korai versek nem rejtett elégikussága. A füzet egyik legszebb darabjának címe (elegično – elégikusan) is jelzi ezt. Valamint az egész kis füzetten áthúzódo szerelem-szólam, ami a Kiki-verseknek is tematikus meghatározója. Csakhogy a szerb(horvát) nyelvű versekben, éppen az elégikusság folytán, vállalt, míg a Kiki-versekben ironikus nyelvjátékkal távol (vagy távolabb) tartott szólam a szerelem. A köznyelv lírájának felfedezése a Kiki ciklus darabjaiban a líraiság, az elégikusság, ezzel együtt a stilizáltság leépítése. A szerb nyelvű füzet ezt a retorikai és stilisztikai leépítést nem, vagy csak részben végzi el. Ennek oka nyilván abban található, hogy az ideiglenes nyelvváltás ellenére Domonkos szerb nyelvű verseit a magyar költészet poétikai hagyománya alakítja, de az is tartja fogva, sokkal inkább, mint az azonos, vagy megközelítőleg azonos időpontban írott magyar nyelvű verseket. Mintha ez a jól felismerhető különbség a magyar és a szerb nyelvű versek között azt is jelezné, hogy az idegen nyelv, még ha magas szinten ismert nyelv is, kevesebbet, kevesebb nyelvi, poétikai és formai szabadságot engedélyez a költőnek, mint az anyanyelvű megszólalás.

Ha az *Áthúzott versek* kötet valóban „áthúzta” a *Rátka* metaforikus diszkurzusát, és a viszonylagos alulstilizáltság poétikáját dolgozta ki a mindennapi beszéd alapjain, s így előkészítette az *Áthúzott versek* végére sorolt Kormányeltörésben című nagy vers beszédmódját, akkor a szerb(horvát) nyelvű versfüzet nyelvi tapasztalata, vagyis az ideiglenes „nyelvváltás” csödélménye, a nagy vers közvetlen előzményének tekinthető. A *Létezés-fordítások* versei, minthogy aligha tartozhatnak a szerb költészet poétikai hagyományába*, de a magyar költészetben is idegen „testek”, távolról azt a létélményt közvetítik (ezért „fordítások”), amelyet a Kormányeltörésben „nyelvromlása”, a nyelvrontás poétikája mond ki mindennél erőteljesebben és hatékonyabban.

A „fordítás” Domonkos István szerb(horvát) nyelven írott verseiben az idegenség nyelvi megtapasztalása. A Kormányeltörésben a nyelv „fordítás” (nyelvváltás) előtti állapota és helyzete.

* Domonkos István szerb nyelvű kötetének (*Ja biti*. Matica srpska, Novi Sad, 1973) fordítója, Judita Šalgo, a kötethez írt jegyzetében arról (is) szól, hogy válogatásába nem vett fel egyetlen darabot sem a *Létezés-fordítások* versei közül. Ez is jelzi, hogy a szerb költészet nem fogadta be Domonkos szerbül írott verseit. Judita Šalgo azonban nem figyelt fel e füzet végén található mondatra, így a verseket tévesen a költő saját versei „átköltésének” tartja.

A SZÍNIKRITIKA MÉLTÓSÁGA ÉS A SZÍNHÁZ SZERETETE

A színház darázséfeszek, mondják sokan rosszallólag. Viszont sok-sok jó tulajdonsága mellett ezért is csak dicsérni lehet. Színeszek és igazgatók, szerzők és rendezők, kellékesek és dramaturgok, díszletezők és világosítók, művészeti vezetők és irányítók, ügyeletek és sűgők, csillagok és névtelenek, titkárnők és pénztárosok, meg helyettesek és kiségitők – mennyien maradtak még ki a felsorolásból? – zsongnak benne és körülötte. Ettől, ettől a zsongástól oly különös megkülönböztetés világ a színház világa. És ezért oly vonzó is. Annyian vannak (zsongnak) benne meg körülötte, és mindannyian nélkülözhetetlenek. Ha egyetlen tagja ennek a rejtélyes együttesnek kiesik, az egész intézmény összeomlik. Szerző, színész és rendező nélkül persze nincs színház, de van-e kellékes és fodrász, díszletfestő és szabó nélkül? És a kosztümösök? Akik terveznek, varrnak, öltöztetnek. Ám a nyomda is ide tartozik. Plakáttervezők, műsorfüzetek írói és kiadói, szórólapok és jegyek kitalálói. Munkájuk nyomdatermék. Amit megörzünk, ahogyan színházba járunk. Érdeklődők, nézők, figyelmes és kevésbé figyelmes színházlátogatók, bérletesek és ingyenjegyesek, akiket mindközönségesen csak nézőnek, még közönségesebben közönségnek vagy publikumnak mondanak.

A színházi darázséfeszek zsongása messzire hallatszik. A színházról, meg ami benne történik, nem is mindig a darab, az előadás, sokszor a műhelytitkok és más (hogy ne mondjam milyen) titkok körül hallatszik, beszélni szokás, és minél több szó esik róla, annál inkább él a színház. Zsongása meg jó távolra hallatszik.

A darázséfeszekbe nem jó belenyúlni, hát még szándékosan. Aki mégis megteszi, mégpedig sohasem hátsó szándékkal, közben meg nem sok jót remél, mert mi vár arra, aki darázséfeszekbe nyúl, azt a vállalkozó kedvűt hívják színikritikusnak, s az általa művelt műfajt színházi kritikának.

Most nem arról akarok beszélni, mire számíthat valóban, aki belenyúl a darázséfeszekbe. Könnyebben megússza, aki valóságos darázs-

fészekbe nyúl. A darázscsípés kellemetlen ugyan, de elviselhető. Bár vannak gyilkos darazsak is. Filmen, krimikben láthatók.

Inkább a műfajról, a darázsfészekbe nyúlás műfajáról, a színházi kritikáról. Arról, hogy a színházi kritika alapvetően más, mint a kritikairás egyéb változatai. Egyformán különbözik az irodalmi és a műkritikától. Már a neve is ezt mondja. Hiszen színházi kritikának hívják, és nem a bemutató, a repríz, az előadás kritikájának. Vagyis a színházi kritika a színházról szól, úgy is mondhatom, a színház mint darázsfészek zsongásáról.

És most egy feloldhatatlan ellentmondásról. Arról, hogy a színház (viszonylag) állandó intézmény, megszűnhet ugyan és újraalakulhat, változhat és elveszelődhet, ám amit létrehoz, mindig pillanatnyi, egyszeri és megismételhetetlen. Csak a könnyebb ellenállás miatt tartjuk azt, hogy van bemutató, első és második repríz, azután meg csak ismétlésről beszélünk, mintha a bemutatót ismételné a színház mindaddig, amíg közönsége van. Holott nincs két azonos előadás. Ha valaki veszi magának a fáradságot, és a bemutató után még egyszer megnézi akár az első vagy a sokadik ismétlést, könnyen beláthatja, hogy mindig mást lát, látszólag ugyanazt, mégis mást, mert a színház élő intézmény, és a darab is él, az élet pedig semmit sem mond fel változatlanul, se ugyanúgy újra. A színházban nincs újramondás. Még akkor sem, ha a színészek nagyon szigorú rendezői, igazgatói felügyelet mellett teljesítenek estéről estére, előadástól előadásig. A (viszonylagos) állandóság és a (viszonylagos) egyszerűség ellentmondásából nagyon sok minden következik, többek között a színházi kritikára nézve is. Mert ha valóban a színházról szól a színházi kritika, akkor a viszonylagos állandóról beszél, ha pedig az előadásról (rendszerint a bemutatóról, persze) akkor viszont az egyszerűiről, a megismételhetetlenről. Ha az előbbit választja, akkor éppen mindent szem előtt kell tartania, ami a színházat teszi, mindazt, amit a fenti hiányos felsorolás feltüntet, a darázsfészekről tehát, a lárvákról, a sejtekről, a kezdő és a meglett darazsakról, a padlásról, ahol a gerendák rejtekében áll a fészek. Vége nincs beszéd. Ha viszont az utóbbit választja, akkor minden egyes előadás, a főpróba és a bemutató, meg minden utána következő előadás kritikáját kellene megírnia napról napra, hétről hétre, előadástól előadásig egy-egy kritikát. Mert a színházi kritika legszívósabb művelői sem tagadhatják, hogy minden előadás más, és mindig igazán ezzel a mással érdemes foglalkozni, erre kell odafigyelni, ez mutatja meg igazából a darab (meg a színház) életképességét. Ha ugyanazként különbözni tud önmagától, és e különbözőségnek tudatában is van. Nincs rá minta, se szabály, hogy a két lehetőség közül melyik

az igazi. Lehet, hogy nincs is ilyen igazi. Választás kérdése minden, jól választani meg, ki tudja, lehetséges-e vajon.

Még azt is hozzá kell ehhez tenni, hogy a színházi kritika igazi publicisztikai „kisműfaj”, amelynek csak a kevésbé hozzáértők gyakorlatában vannak (íratlan) szabályai. A kritika szólhat egyetlen színészi mozdulatról, felhangról, gesztusról, és így is megmutathatja az egész előadást, de szólhat az előadás minden tényezőjéről, akkor sem mond(hat) semmit az egészből. Végletek között él, ellentmondások és paradoxonok vonzáskörében az írásnak az a különös és különleges műfaja, amit színikritikának vagy színházi kritikának mondunk. Hogy művelői hogyan oldják fel ezeket az ellentmondásokat, arról itt most aligha lehet bármi érdemlegeset mondani. Példát bárki elé pedig végképp nem lehet állítani.

Am szólni kell azért még valamiről. A színházi kritika őrző szerepében is eltér meg különbözik, mind az irodalmi, mind a műkritikától. A regényen, a festményen nincs mit megőriznie a kritikának, azok vannak kinyomtatva és megfestve, könyvtárakban és képtárakban. Minden regény, vers, festmény és szobor valahol megvan és megmarad a kritikától függetlenül. Nem így a színház, a színházi előadás. Ha az intézmény állandó is, az előadás mégis egyszeri és megismételhetetlen, nem lehet se képtárban, se könyvtárban tárolni, tehát elmúlik, eltűnik. És ezen semmit sem változtat a mindenre alkalmas technika. Fel lehet venni szalagra egy-egy előadást, de a szalag csak rögzít, és éppen az élő, a változót, a mindig mást nem rögzítheti. Pedig éppen ez az előadás. Nem a szalag és technika tehát, hanem a színházi kritika az előadás igazi őrzője. Régi, elfeledettnek vélt színházi előadások rekonstruálhatók színházi kritikák alapján, a színháztörténet is mindenkor a színikritikára alapoz. Vannak más dokumentumok is, alapítólevelek és szerződések, jegyzőkönyvek és darabok rendezői példányai, de ezek mind csak háttérdokumentumok a színházi kritikához képest. Mert éppen a kritika őrzi meg az előadás hangulatát, a megismételhetetlen részleteket, írói, rendezői és színészi teljesítményeket. Nem beszélve arról, hogy a színházi kritika a közönség, a néző szava is. Még akkor is, ha sorozatos konfliktusok vannak (vagy lehetnek) a néző és a kritikus szemlélete, ítélete között. A kritikusi erények között a bátorság nem az első, de kell ahhoz bátorság, hogy a kritikus szembeforduljon akár a színházzal, akár a közönséggel . . . Vagyis, vissza az elejére. A színház, mint darázs-fészek. És aki belenyúl ebbe a csep-pet sem veszélytelen fészekbe, nem más, mint a színház kritikusa.

Meg arról sem kell megfeledkezni, hogy a színházi kritikának mindig van olvasója. A kritika műfajai közül a színikritika a legolvasot-

tabb, bár erről aligha lelhető fel olvasásszociológiai kimutatás. A színikritikára központban és vidéken egyformán érdemes odafigyelni, mert mindig elárul valamit a színházról és a kultúráról is természetesen, amit rajta kívül más nem közvetíthet a közönség, az olvasó felé, még azok felé is, akik valamilyen oknál fogva az előadást nem láthaták. Más szóval önálló élete (is) van vagy lehet a színházi kritikának, ugyanúgy élő tehát, miként maga a színház és a mindig alakuló, mindig változó színelőadás. Éppen ezért oly olvasott műfaja a színikritika a publicisztikának. Méltósága és hitele is széles körű olvasottságának függvénye.

Ha még nem világos, vagy nem derült még ki elég világosan, itt most Gerold Lászlóról, a színikritikusról, a színház és előadásai értő kritikusról van szó. És Gerold László más művei mellett arról a könyvről, amely a vajdasági magyar színháznak, színházi életnek, drámaírásnak és sok-sok emlékezetes meg elfeledett előadásnak krónikája. De egyben történet is, a vajdasági magyar színészet, színházi élet, drámaírás története az elmúlt század kezdeteitől a majdnem elmúlt évszázad végéig. Irodalomtörténeteink mellett a másik nélkülözhetetlen művelődéstörténeti munka rengeteg adattal, névvel, címmel, utalással és hivatkozással. A *Drámakalauz* (Forum, 1997) című könyvről.

Tartalmi bősége és gazdagsága mellett a színház, és minden ami a szó holdudvarába tartozik, szeretetéről szól ez a könyv. Ami nélkül nincs kritikairás, és ami nélkül ama darázfészek sem érhető el. Gerold László szereti a színházat. Szakértelmét e szeretet egyéníti és hitelesíti. Mindennél jobban azt a szellemi kalandort, aki nemcsak belemélyülni merészel, hanem ezen felül még szereti is a mindig zsongó és mindig veszedelmes darázfészket.

A LEXIKONÍRÓ SZOMORÚSÁGA

Az utóbbi években a jugoszláviai magyar irodalomtudomány legfontosabb vállalkozása Gerold László *egyszemélyes* irodalmi lexikona, a *Jugoszláviai magyar irodalmi lexion (1918–2000)* címet viselő kiadvány. Bori Imre *A jugoszláviai magyar irodalom története* (1998) az irodalmi élet részleteit is feltáró, összefoglaló munkájával együtt mostantól az irodalmi lexikon megkerülhetetlen útmutatója mind irodalmi múltunk feltárásának, mind az irodalomértés (kritikai és történeti) gyakorlatának. Mostantól együtt vehetjük kézbe tehát irodalmunk teljességre törekvő adattárát és irodalmunk múltját meg jelenét egyformán számon tartó történetét. És ebből következően nyomban feltehető a kérdés: mi mondható most, ezen tényismeret és történeti gazdagság birtokában a jugoszláviai magyar irodalomról, természetéről és jellegéről, múltjáról és jelenéről, önismeretéről és értékrendjéről, művelődés(történet)i szerepéről, valamint arról, hogy van-e és milyen jövőképe van a jugoszláviai, vagy mondjam inkább így: vajdasági magyar irodalomnak, mint az egyik, indulásakor hátrányos helyzetűnek vélt kisebbségi magyar irodalomnak? Nem tudok választ adni ezekre a kérdésekre. Nincs is szándékomban. Csak arra hívom fel a figyelmet, hogy Bori Imre irodalomtörténete és Gerold László irodalmi lexikona nyomán, a belőlük leszűrhető sokfelé ágazó tapasztalatok alapján valóban elgondolkodhatunk, nem először és nem is utoljára, a jugoszláviai (vajdasági) magyar irodalom, irodalmi élet, és – természetesen íróink, költőink – sorsa felett. Ha egy irodalmi lexikon azonkívül, hogy az irodalom immár nélkülözhetetlen adattára, egyben az irodalom létezésé alapkérdéseinek megválaszolására is készletti olvasóját és használóját, akkor máris kimondható, többet nyújt, mint amennyi hasonló adattároktól elvárható.

Gerold László *szerzői* irodalmi lexikona a vajdasági, majd jugoszláviai, most ismét (talán) vajdasági magyar – kisebbségi – irodalom viszonylag „rövid” élete első nyolc évtizedét dolgozza fel irodalmi adatok és tények bőséges közreadásával. Írói portrék megrajzolásától,

az irodalom életének és történetének értékelésétől, értékrendek kialakításától azonban, jó érzékkel, eltekint. Mert szándéka szerint az adatisztelel pozitív(ista) módszerét követi, az irodalmi anyag poétikai és kritikai elrendezését másokra bízta. Nem mintha a lexikon szerzője, alapos tudományos felkészültségével, széles körű tényismeretével, sok éve tartó kritikus tevékenysége tapasztalatai alapján mindezt nem tehetné volna meg. Sokkal inkább megtehetné volna, mint a lexikon akárhány, nyilván nagyban készülődő, jegyzetelő és füstölő hibavadász olvasója . . .

Mert nyilván vannak hibái meg következetlenségei, mulasztásai is a lexikonnak, rámutat majd ezekre a lexikonkritika. De teljes bizonyossággal állítható, hogy elévülhetetlen érdemei vannak. S most ezekről kell elsősorban beszélni. Annál is inkább, mert Gerold a lehetséges utak közül a nehezebbet választotta. Úgy írt *egyszemélyes és szerzői* lexikont, hogy az adatok elsőbbségét tekintette önmaga számára kötelezőnek.

Nem volt könnyű dolga, hiszen Gerold László (irodalom)kritikus is, és az irodalomról (könyvekről, írókról) ítélni szokott, az ilyen lexikonban viszont az ítéletnek nincs, csak az életrajzi és a bibliográfiai adatnak van helye. Ennek megfelelően Gerold László jugoszláviai magyar írónak tekint mindenkit, aki 1918 után, az elkövetkező nyolc évtizedben irodalmi tevékenységet fejtett ki az egykori (az első, a második, a harmadik) Jugoszlávia területén, és legalább egy könyv szerzője. Függetlenül attól, hogy miként ítélt róla az irodalomtörténet és irodalomkritika. Kivételek is vannak, hiszen nem minden író, költő érkezett könyvet (is) kiadni, és vannak, akik (kritikusok, kiadók, szerkesztők) fontos (vagy kevésbé emlékezetes) szerepet tölthettek be az irodalom életében, könyvig azonban nem jutottak, legfeljebb mások könyvét adták ki, bírálták vagy terjesztették. Minthogy kivételek, számukra is jut (juthat) hely az irodalom lexikonában. Meg azoknak is, akik az irodalom életének nélkülözhetetlen intézményeit, kiadókat, lapokat és folyóiratokat, könyvtárakat és könyvkereskedéseket, nyomdákat alapítottak, tartottak fenn és fejlesztettek. Hiszen arról sem kell, persze, megfedkezni, hogy nincs irodalom intézményes keretek nélkül, az intézmények és az irodalom élete gyakran egybeesik, más-kor összeütközésbe kerülnek egymással, de mindenképpen együvé tartoznak. Ha most még kevesen is vannak a lexikonban az irodalomhoz tartozó nem irodalmárok, egy elkövetkező kiadásban mindenképpen helyet kapnak majd . . . Természetesen semmit sem hiányolok, hiszen Gerold László nem művelődéstörténeti, hanem irodalmi lexikont írt, ezért az irodalmi élet adatait szándékának megfelelően szelektálta.

Szelekciójának szempontjaihoz természetesen hozzá lehet szólni. A közölt adatok között, valószínűleg, hibát is lehet találni. Annak, aki hibára akad Gerold László munkájában, nem tudok mást javasolni, csak azt, hogy próbálja meg, csinálja utána, lehetőleg hibátlanul . . .

Gyakran meg szoktunk feledkezni arról, hogy egy irodalom- és művelődéstörténeti jelentőségű mű kiadásához a szerzőn kívül kiadóra és szerkesztőre is szükség van. A szerkesztőre, aki a szerzőt biztatja és noszogatja, a kiadóra, aki bizony türelmesen vár a kéziratra. Gerold László jól járt, szakavatott szerkesztővel dolgozhatott, és jó kiadója volt.

De nem állok meg itt, ahol valójában megállhatnék. Kertész Imre a napokban idézte Fernand Braudel francia történészt, aki azt gondolta, „a fontos történelmi esemény onnan ismerszik meg, hogy folytatása van”. A neves történész gondolata ennek a jegyzetnek az elején feltett kérdésekre mutat. E kérdések közül is elsősorban arra, amely a jugoszláviai magyar irodalom jövőképeire kérdez rá. Hogy van irodalmi múltunk (is), azt meggyőzően bizonyítja Bori Imre irodalomtörténetével együtt Gerold László lexikona. Ám, hogy van-e irodalmunknak jövője, az nyilván abból derül majd ki, hogy mi következik a lexikon és az irodalomtörténet után. Hogy Gerold László lexikona után lesz-e itt még *irodalom*, vagy csak írók, költők lesznek, hogy lesz-e *irodalmi élet*, vagy csak folyóiratok és kiadók lesznek. Nem vagyok borúlátó. Csak azért kérdezem ezt magamtól és másoktól (is), mert a *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon (1918–2000)* pontot tett egy életszakasz, az irodalmi életrajz valamely fontos eseménye után. És a lexikoníró szomorúsága is abból ered, hogy nem tudhatja, és olvasói meg hibavadászai sem tudhatják, mi következik a pont után.

Mégis, talán, egy új bekezdés.

Egy új bekezdés, amely a lexikon olvasói tapasztalata alapján arról is szólhat – már Bori Imre irodalomtörténetében is felsejlett, a lexikon adathalmazával bizonyítást nyert –, hogy a jugoszláviai (vajdasági) magyar irodalom, az itteni *magyar írás* egész története, írók és művek életrajza, kevés sikeres és sok sikertelen irodalmi meg kulturális kezdeményezés, minden tehát, ami irodalmunk életét és természetét bizonyítja, valójában egy állandó, soha meg nem szűnő és soha el nem felejthető *identitáskeresés*. Az identitás mindig a különbözős felismerésének és tudatosításának függvénye. Annak van saját arculata, ami különbözik, mert a különbözős teszi számára lehetővé az emlékezést és a beszélgetést, a kölcsönösséget és az önbizalmat. Az identitás(ke-resés)t nem az önelégült elzárkózás vezérli, sokkal inkább a megmaradás esélyének választása. Eközben azt is jó tudni, hogy a veszélyek

és a veszélyeztettség érzése gyakran nem lankasztó, hanem – ellenkezőleg – értékek létrehozására serkentő. Mert minden identitás(keresés) egyúttal értékteremtés is. S nem mindegy, hogy milyen értékeket termel. Ezért mondható, hogy a jugoszláviai (vajdasági) magyar irodalom története és életrajzának most egybegyűjtött dokumentumai egyben a provinciálissal, a banálissal, a triviálissal való szembenállás mint a permanens identitáskeresés tényei is.

Azt akarom ezzel bizonyítani, hogy Gerold László szerzői lexikona, ha figyelmesen és elfogulatlanul olvassuk, többet nyújt, több kérdést tesz fel, és több kérdésre válaszol . . . Szándékosan hagyom félbe a mondatot, jelezve, hogy a nagy teljesítmények valóban azon mérhetőek, ami utánuk következik: a lexikon után a jugoszláviai (vajdasági) magyar irodalom, mint kisebbségi magyar irodalom önmegértésének, identitáskeresésének és értékrendjének egy új, egyelőre homályos fejezete . . .

ISTENHOZZÁD!

ISTENHOZZÁD, MÉSZÖLY MIKLÓS

1921–2001

*I*stenhozzád címen búcsúztatta Jacques Derrida Emmanuel Levinast, és a következő kérdésre keresett választ: „Mi történik tehát, amikor elhallgat egy nagy gondolkodó, akit életében ismertünk, akit olvastunk és újraolvastunk, hallottunk is, akitől még választ vártunk, mintha nem csupán abban kellene segítenie, hogy másként gondolkozunk, hanem hogy olvassuk, amit már olvasni hittünk a kézjegyével ellátva, és aki mindezt tartalékban tartotta, és sokkal többet, mint amennyit belőle megismerni véltünk?”

Valami új „kezdet”, valami új „folytatás”, talán „felvonás” kezdődik, „amikor elhallgat egy nagy gondolkodó”, amikor elhallgat Mészöly Miklós, „akit életében ismertünk, akit olvastunk és újraolvastunk”. Mészöly Miklós úgy volt velünk, szavaival és mondataival, elbeszéléseivel és regényeivel, hogy tőle kis és nagy, fontos és kevésbé fontos kérdéseinkre „választ vártunk”, azért olvastuk és olvastuk mindig újra, mert válaszokat tartott „tartalékban”. Ebből a kiapadhatatlan egzisztenciális és közérzeti, esztétikai és etikai „tartalékból” „kézjegyével ellátva” juttatott válaszokat mindenre, amiben érintve voltunk, és közben nem várta el tőlünk, hogy felesküdjünk a szavaira, mert nem hirdetett tételt, nem legendásította szenvedéseit, a próféta szerepére sem vágyott, tanítványt sem tartott, bár sokan „mesterüknek” mondták. Annyit azonban elvárt tőlünk, olvasóitól és újraolvasóitól, hogy *Az atléta halálát*, a *Saulust*, a *Filmet*, a kései *Megbocsátást* és *Családáradást*, a *Sutting ezredes tündöklését* és a *Hamisregényt* figyelmesen olvassuk, mert csak így juthatunk annak birtokába, amiről a műben szó van. És csakis a műben. A *Hamisregényt* például, amivel a recepció semmit sem tudott kezdeni, mert olyan furcsán, szinte kibogozhatatlanul állt össze „regénnyé” új és régi szövegekből, szövegtöredékekből, kommentárokból, írói jegyzetekből: a szerző befejezett szövegeiről szóló regény a *Hamisregény*, és talán éppen azért hamis, mert (ön)ironikusan (ön)idéző. Lemondás a „nagyregényről”, ám az írás, az idézés, az újírás, a másolás egyszerre melankolikus és vidám felfedezése.

Más szóval, a *Hamisregény* arról (is) szól, hogy „amikor elhallgat egy nagy gondolkodó”, már csak a művek beszéde és dialógusa hallható, amibe a szerző és a narrátor szólhat csak bele, az író nem. „A gyermekkor elmúlt”, visszhangzik a *Sutting ezredes tündöklésében*, marad az emlékezés: marad az, amit a szerző és a narrátor mondhat, és mond is az olvasás és az újraolvasás során minden szövegben. Marad az, amiről szó van. Ez már nem a „nagy gondolkodó”, hanem a gondolat hangja, vagy éppen maga a számunkra mindig többet és többet „tartalékoló” gondolat. Mészöly Miklós egész életművében ezt a hangot alakította. A szerzőt és a narrátort építette, nem az író legendáját. Szigeti László, aki egy egész könyvön (Párbeszédkísérlet) át beszélgetett Mészöly Miklóssal, szinte egyetlen legendát formáló életrajzi adathoz sem jutott hozzá; amit az írótól életéről és sorsáról megtudhatott, az mind, az utolsó szóig a szerzőről, az elbeszélőről szöveg, akinek a hangját, a gondolat hangját a mű, a regény, az elbeszélés, a *hamis regény* közvetíti felénk. Az írás és a mű kapcsolatáról beszél Mészöly, nem az élet és mű kapcsolatáról, holott „nyomozónak” tartja magát, aki észleli az életet, a tárgyak és az érzések világát, a szavak ízét és történetét. Ennek jár utána minden művében. És a gond, ami ebben a különleges viszonylatban rejlik, nemcsak az életmű, hanem az irodalom, az irodalom léte és története örökös megoldhatatlanságából következik.

Így aztán az „írás és mű” életéről tünődve kérdezi Mészöly Miklós, hogy „az esztétikai értéktől függetlenül is, milyen formában és motivációkkal teremődik meg egyes irodalmak számára az esély, illetve a handicap?” A nem mai keletű kérdés arra keres választ, hogy milyen feltételek mellett épülhet be egy-egy irodalom, író vagy mű, az „általános ismertségbe”, vagy élesebben fogalmazva „a világirodalmi köztudatba”. Nem Mészöly Miklós fogalmazta meg elsőként ezt a kérdést, a magyar irodalmi és irodalomtörténeti gondolkodást régóta kísérti, és – úgy látszik – még sokáig kísérteni fogja. Nem azért, mintha megválaszolásán túl sok múlna, és főként nem azért, mintha a teoretikusan vagy történetileg „helyes” válasz a kérdésben rejülő gondot és problémát bármilyen formában megoldhatná. Olyan kérdés ez tehát, amelynek tartalmán és irányán a válasz mit sem változtat. Egészen egyszerűen, miként azt Mészöly Miklós pontosan látja, „bizonyos történelemformáló erő és helyzeti adottság” kiemelhet irodalmakat, másokat viszont izolálhat, írókat és műveket általánosan ismertté tehet, másokat nyelvbe és régióba zárhat, és ebben a (nem mindig spontán) kiválasztásban nincs igazán fontos szerepe az esztétikai értéknek. Sokszor fontosabb szerepe van a kuriozitásnak, egy térség „politikai tragikumának”, „pikantériáinak”, a „politikai időszerűség erotikájá-

nak”, ahogyan Mészöly mondja, és nyomban hozzá is teszi, hogy „nem tekinthető igazságosnak és tárgyilagossnak, ha kizárólag vagy döntően ez a szempont válik uralkodóvá a méltánylásnál, megítélésnél és értékelésnél”. Mert, hangsúlyozza: „a politika jön és megy, a szellemi és művészi érték marad”. Közép-Európa kis népeinek írói és irodalmi többszörösen megtapasztalhatták az éppen most zárult évszázad második felében, hogy a politika tündöklővé tehet silányokat és kontárokot, akiket a történelmi fordulat nyomán le is ránthathat, maga alá is temethet, mert az időszerűség és a pikantéria nevében választ, nincsenek más mércéi. Igaza van Mészöly Miklósnak, a „szellemi és művészi érték marad”. „Marad”, mert tartós érték, de a „marad” azt is jelenti, hogy „helyben marad”, nyelvben és régióban, az általános ismertségen kívül, izolációban, és ezen a helyzeten nem sokat változtat az esztétikai érték. Csakhogy a helyben, vagyis a nemzeti irodalom kereteiben és történetében maradás nem handicap, ahogyan sokan tudni vélik, mert az irodalmi érték, tartóssága mellett, „türelmes” is, türelmesen vár felfedezőkre és megértőkre, még akkor is, ha azok ritkán jönnek el érte. Meg az is biztos, hogy a politika nem igazi esély az irodalom számára. Egyszerűen azért nem hátrány az esztétikai izoláltság, és nem előny a politikai pikantéria, mert – ismét Mészöly Miklóst idézem – „az izolációs státus bele van építve az egyetemesség szerkezetébe”, a pikantéria meg nincs beleépítve. Ezért maradtak ki a *Párbeszédkísérlet*ből a legendát teremtő, vagy legendásítható életrajzi adatok. Mégis van azonban „legendája” Mészöly Miklósnak: az életműve egyetemességébe épített „izolációs státus”.

A *Bolond utazás avagy néhány jelentéktelen körülmény részletes ismertetése* című nevezetes elbeszélésének van egy mellékszereplője, az „izolációs státus” allegóriája, egy bizonyos Szutorisz, aki annyira mellékszereplő, hogy meg sem jelenik az elbeszélés menetében, csak éppen szót ejt róla a többes számban beszélő narrátor. „A legénységi mitológiánkban Szutorisz volt a csillag”, mondja róla, majd így folytatja: „Egyrészt mint a kárpátaljai Egyesült Magyar Dalárda vezető basszistája, másrészt mint nehézsúlyú bokszoló, az ungvári Vasúti Talpfa Megmunkáló Vállalat sportegyesületének súlycsoportelsője. De növelte külön tekintélyét a *félreeső* országrész is, ahonnet származott. A bizonytalan hovatarozás történelmi félhomálya, a havasokkal határolt erdőrengeteges zug, de egyúttal emlékeztetve is rá, hogy Rákóczi táborába innét sereglettek hűségeseen a bocskoros magyarok és nem magyarok, később sem szakítva a bizonytalanság hagyományával, sorba próbálgatva a magyar, az osztrák monarchiás, a cseh és szlovák, végül a várható szovjet fennhatóságot.”

Régóta gondolk Szutorisz sorsára. Emlegettem is már egyszerűen. Most, Mészöly Miklós tünődését folytatva az „írás és mű” életéről a magyar és a közép-európai „kis népek” irodalmában, ismét hozzá fordulok, mert ahogyan Mészöly Szutorisz alakját a *Bolond utazásban* felvillantja, annak – miként más kontextusban is – elméletet leképező és egyben megcsúfoló jelentése van. Mondom, Szutorisz „mellékszereplő”. Az elbeszélés része, de izolált részlete. Nyilván azért, mert neve, származása, életrajza, viselkedése is egzotikus, egyben bizonytalan és homályos. „Szutorisz unikum volt, kissé mulatságos kurvája a sehová sem tartozásnak, aki négy különböző helyi nyelven tudott bekéredzkedni a legkülönbözőbb ágyakba.” Kívül van az elbeszélése, ahogyan az országrész is, ahonnan származik „félreeső”. Ezt a szót Mészöly dőlt betűkkel írja, kiemeli, különös fontossággal és jelentéssel ruházza fel. Mi az, hogy „félreeső”? Valami, ami egy vélt vagy valóságos középponttól távolra esik, ezzel együtt rejtve is marad, homályban, a négy különböző helyi nyelv történelmi félhomályában. De a „félreeső” éppen a nyelvek sokasága folytán nem üres, nem hiányos, nem mellékes. A történelmi múlt „beszéde” telíti jelentéssel és tartalommal. Nem a „hírek”, amelyek innen „csak módjával” szivárognak le az „ország mindennapjaiba”. Mert mit lehet kezdeni a leszivárgó hírekkel? Semmit ahhoz képest, ami az országrész, a „félreeső” országrész négy különböző nyelve és múltja, a „bocskoros magyarok és nem magyarok” története. De kihez szól ez a történet? Kit szólíthat meg azokon kívül, akik számára ez a történet maga a történelem és hagyomány, akiknek a magyarok egy részét, egy rétegét megnevező „bocskoros” többet mond egyszerű és már-már elfelejtett lábbelinél.

És innen lehet most visszatérni az „írás és mű” életéhez, amiről Mészöly Miklós „közép-európai szemmel” gondolkodott el.

Mészöly a már idézett *Esély és handicap az irodalomban – közép-európai szemmel* című esszéjében leírja Thomas Mann budapesti látogatásának egyik epizódját. A német író Móricz Zsigmonddal is találkozott akkor, akinek *Erdély* című németül épphogy megjelent regényét frissiben olvasta is, ám „bevallotta, nem kellőképpen érti, bár érzi, hogy nagyszabású mű”. Furcsa helyzet. Thomas Mann gyakorlott olvasó volt. Mit nem értett vajon az *Erdélyen*? Mészöly szerint „Mann Móricz művének »önizolációs« érvényességű hangsúlyaival, viszonylataival, historikumával stb. került információk zavarba, és ezt pusztán écsítésként sem pótolhatta kielégítően a regény az olvasói élményben”.

Gondoljuk meg, érthette-e volna „kellőképpen” Thomas Mann, vagy valamely más német, angol stb. gyakorlott olvasó Szutorisz sor-

sát, aki a „legénységi mitológia” csillaga volt, és a „félreeső ország-rész”-ből származott, ami a legénység szemében még növelte is a tekintélyét. Mit mondhat a magyar történelmet nem vagy csak hiányosan ismerő idegen olvasónak a „legénységi mitológia”, a „félreeső ország-rész”, a „bocskoros magyar”, a „bizonytalan hovatarozás történelmi félhomálya”? Senki sem vitathatja el, még a (magyar) történelemben tájékozatlan olvasó sem, az elbeszélés epizódjának és mellékszereplőjének esztétikai értékét, nyelvi és formai kidolgozottságát, „narratopoétikai” jelentőségét, a „puszta écriture-t”, de olvasói élménye mégis hiányos marad, nem érti majd „kellőképpen” a művet, hiszen nem tudja, mi is a magyar történelemben a „történelmi félhomály”, a „bizonytalan hovatarozás”, hogy miféle viselet is, közérzet és a világszemlélet a „bocskoros” viselet.

Kinek a handicapje ez? Az „íróé és a műé”, vagy az (idegen) olvasóé? Aligha van értelme kellőképpen kielégítő válaszra számítani. Ám bizonyos, hogy Mészöly Miklós éppen ezt, a „történelmi félhomályt” nem áldozta fel az esély oltárán, a „bocskoros magyart”, a „félreeső ország-részt”, a „legénységi mitológiát” nem váltotta politikai időszerepére és pikantériára. Ezért mondható mély meggyőződéssel, hogy művének esztétikumát éppen az „écriture”-ön túlmutató történelmi meg nem alkuvás és szigorúság hitelesíti.

Az „izolációs érvényesség” Mészöly Miklós irodalmi korszakot teremtő életművének meghatározó tényezője: „a pille magánya”. Mészöly Miklós „elhallgatott”. Életművébe a szerzőre és az elbeszélőre írt hang arra int bennünket, halljuk meg ennek a magálynak félreismerhetetlen beszédét.

Ez történik „tehát, amikor elhallgat egy nagy gondolkodó, akit életében ismertünk, akit olvastunk és újraolvastunk, hallottunk is . . .”

„KEZDHETEK FOLYTATÓDNI”

Petri György

1943–2000

Ezerkilencszázkilencvenháromban Petri Györggyel – akkor éppen ötvenéves volt a költő – Parti Nagy Lajos beszélgetett. A beszélgetés első mondatában Petri magára is vonatkoztatva azt mondta, hogy szerinte „a költőknek van egy belső életkoruk, ami konstans”. Majd magyarázatképpen a következő mondatban hozzátette: „Füst Milán aggastyánnak született, talán harmincéves sem volt, amikor azt írta, hogy horgas elméjű és szikár aggastyán szeretnék lenni, miként az úr . . .” Petri Györgynek is van „belső életkora” – nem mondható meg pontosan évre, hónapra, napra, hány év is ez a „konstans” életkor. De az mondható, hogy ez a „belső életkor” nem a kötetek megjelenésének, nem az életpályán felismerhető vonulatok és törésvonalak, nem a versekhez tartozó befogadástörténetek, nem a recepció, se a kritikai visszhang függvénye, hanem egy olyan állandóság és változatlanság, amely a költészet egészét és az egyes verseket is átragyogja. E konstans belső életkor teszi könnyen felismerhetővé Petri költészetét, és teszi eltéveszthetetlenül sajátossá, egyénivé és személyessé. Abban, ahogyan a magyar költészet hagyományvilágát megszólítja, abban, ahogyan különbözik a kortárs költészetektől és költőktől. A költő konstans életkora nem azt jelenti, hogy már az első kötet (*Magyarázatok M. számára*, 1971), vagy a második (*Körülírt zuhanás*, 1974) megjelenésekor minden kész lett volna ebben a költészetben. Dehogy volt kész. A poétika, a költői gyakorlat, a versírás és versbeszéd átalakulásai sorra megfigyelhetők a következő kötetekben, a szamizdatos *Örökkétfőben* (1981), az *Azt hiszikben* (1985), egészen az első (hiányos) összegyűjtött versek (*Petri György versei*, 1991), majd a teljes (publikált versek) kötetéig (*Versek 1971–1995*, 1996). Ezekről a változásokról, alakulásokról szól Keresztury Tibor tartalmas monográfiája (*Petri György*, 1998). Valamint arról is, hogy milyen módon, milyen körülmények nyomására alakult ki Petri György legendája, miként került korán vállalt periferikus helyzetéből az irodalmi érdeklődés középpontjába, hogyan lett életének utolsó másfél évtizedében

igazán népszerű költő. A már említett beszélgetés végén mondta Parti Nagy Lajosnak, hogy „én szeretek népszerű lenni”. Meg azt is, hogy mennyire örült, amikor elmesélte neki valaki, „hogyan volt a Népstadionban futballmeccsen, és ott ült mellette egy melós, térdén az *Örök-hétfővel*”. A költő konstans, belső életkoráról a legnehezebb beszélni, a népszerűség okairól a legkönnyebb. Az első kötetek megjelenésétől kezdődően lehetett tudni, hogy van egy költő, akit elzártak ugyan a nagy nyilvánosság elől, verseire nem lehetett ráakadni „menő” folyóiratokban, nagy költészet napi rendezvényeken sem szerepelt, ám a versek, hírből és kéziratokban mégis terjedtek, olvasókra és hívekre találtak, kritikusokra meg fordítókra is. Például Danilo Kiš egész kötetrevalót fordított Petri akkori verseiből.

Pedig nem könnyű olvasmány Petri György költészete. Ha szeretett is népszerű lenni, semmi engedményt nem tett a népszerűségnek, még véletlenül sem az ún. közérthetőségnek. Nem is játszott rá az éppen divatos trendekre és irányokra. Távol tartott magától minden „könnyűséget”. A lét elviselhetetlen könnyűségét is. Meg aztán a versszakértők elvárásainak sem felelt meg, nem írt szabályos szonettet, bár szonettezett ő is, nem követett hagyományos rímtechnikákat, bár rímelt ő is, nem formált szabályos sor- és strófaszerkezeteket, bár vannak felismerhetően hagyományos sor- és strófaféléi. Az Egy versküldemény mellé című versének két sora: „Ha verseim kelyhek (miért ne épp?): / parányi repedést – anyaghiba – mindeniken találsz” sok mindent elárul Petri költészetének emlegetett belső életkoráról. Már a „kelyhek” szó is többszörös kihívás. Rámosolygás a verset valaminek (a „léleknek”?, mely „ragadós nyomot hágy a terítőn”, ezért „Lelked tehát ne töltsd beléjük”) formájaként értő vagy éppen tagadó teóriákra, de egyben enyhe archaizmusával emelt hangfekvés is (visszafogott pátoz?) a versben, amit csak megerősít a „mindeniken” választékos-sága. A zárójelbe tett kérdés („miért ne épp?”) a költő közbeszólása, az intellektus „belebeszélése” a vers menetébe. Polémia, mely minden versben zajlik költő és világ, költő és én között. Kívülről jött kérdés, és a kívülnak is szól, az elméletnek, az esztétikának, ugyanakkor a vers pozícióját határozza meg minden külsővel szemben, a vers önállóságát és szabadságát, meg kétes használhatóságát: „levélnehezéknek megteszi”. Mármint a „kehely”, ami itt nemcsak a forma, hanem a vers metaforája is. Ezen az ambivalenciákon utazó metaforán ismerhető fel a „parányi repedés”, ami másként „anyaghiba”. Minden repedés és minden anyaghiba helyrehozható. Hacsak, mint Petri versében és poétikájában, épp ezek a vers megkülönböztető jegyei. Mert a „repedés”, az „anyaghiba”, a „levélnehezék”, ami ugye a kehelynek mon-

dott vers másik neve, éppen az a konstans belső életkora Petri György költészetének, ami után itt most nyomozok. Hogyan mutatkozik ez meg költészetének egészében? Minden versében van egy-egy (néha több) ilyen, ahogyan Lator László mondaná, kikötkentő nyelvi, vers-tani, jelentéstani mozdulat. Kintről kerül a versbe, a gondolkodó költő helyezi el a vers testébe ezeket a különös zavarokat keltő jeleket. Ezzel lefelé stilizálja a verset, a „mindenki mondhatná” felé, a napi beszédformák, a látszólag egyszerű felé. Holott, teszem hozzá nyomban, éppen ezekkel a jelekkel erősíti fel a vers tartását, hatását, nem utolsósorban az olyannyira ingoványos jelentését is. Látszik a versen, hogy történik benne valami. És látszik rajta az is, hogy csinálják, hogy írják, minek következtében az is, hogy valakinek valami célja van vele. És hogy itt semmi sem fejeződött be, folytatódik valahol máshol, egy másik térben, ami a vers tere, de egyben a konstans, az állandó, mégis dinamikus életkor belső tere.

Ahogy a Reggeli kávézás című vers zárószorai mondják: „Kezdek folytatódni. Megadom magam / egy személytelen felszólító módnak.” Megint beleszól a versbe egy külső hang, ezúttal a megnevezett grammatikai forma, a felszólító mód, amely személytelenségében is megadásra készítő parancsszó. Senki se kérdezze meg, kinek a parancsa, ki az, aki felszólít. Azért ne kérdezze, mert van rá válasz. Tudható, ki az a „személytelen”. Aki beleszól az életbe, a versbe, mindenbe, ami történik és zajlik. Különös helyzete van e „személytelennek” Petri György költészetében. Minden verse egyes szám első személyben íródott, mégsem „személyes” versek ezek. Gyakran emlegette, hogy minden szerep idegen tőle, de az alanyi líra költőjének szerepe is. Sőt gyakran feszélyezi is. Ezért szól bele szinte mindig idegenként saját verseibe. A közbeszólás, mely, láttuk, a repedésekre, az anyaghibára mutat rá, azt is jelzi, hogy Petri György tudós költő, aki verset csinál, művet alkot, létezőt teremt a szóból. Van tehát valaki, egy egészen mindennapi ember, aki él mint mindenki más, néha beteg, néha boldog, gyakran szerelmes, válik, házasodik is többször, és a mámort is kedveli nagyon, közben meg verseket ír, mert dolgozik is, mint mindenki más. Éppen a nyelven dolgozik, mert foglalkozására nézve gondolkodó és költő. Akinek minden napja, egész élete a folytatódás kezdete. Egyik versében azt írta: „Gyakran úgy ébredek, mint halálom után” (Reggel szoktál jönni) – ez a folytatódás kezdetének szituációja; máshol azt mondja: „Minden folytatódik tovább / éretlen öregségem / ismétlődik a kín a vágó / a süppedő sötétben” (Semmi különös).

„Minden folytatódik”, „amíg lehet”. Az *Amíg lehet* (1999) Petri György utolsó kötetének címe. A kötet cím egyben egy (majdnem) tel-

jesen szabályos szonettnek a címe. A kései, „őszí” szerelem nagy verse, amelyben nincs hiány (szép) lírai közhelyekben („ami jön, az tél, nem tavasz”, az „öregség tele behavaz”, „egymás kezét többé el nem engedjük”), se jambusokban, se rímekben. De a vers itt nem áll meg, pedig nyugodtan megállhatna. Egy-két repedést, anyaghibát azért elhelyez a szonett testén. Hogy a stilizáltságot „kívülre” helyezhesse, hogy a kései érzésgubancot ellenpontoszhassa, hogy az életmentő (és versmentő) iróniát a versbe beépíthesse. És hogy jelezze, ebben a versben is, miként a kötet szinte minden egyes versében, a halállal néz szembe, mintha nem is a maga halálával, hanem egy általános (?) halállal, amely kívül van, idegen, ezért nyugodtan lehet vele csibészkedni. Mint a költészettel, a verssel, a politikával, a hatalommal, a vélt és valóságos hatalmasságokkal, minden létezővel.

Petri György belső, konstans életkorának költészete kezdődhet folytatódni. Bennünk. Az időben.

GION NÁNDOR

1941–2002

Amikor 1994-ben Gion Nándor nyugdíjba vonult, és áttelepült Magyarországra, már túl volt életének ötvenedik évén. Nevezetes regényeket, elbeszéléseket, színes történeteket vitt magával, valamint a történetmondás mesterének, a megbízható elbeszélőnek jó hírét. Többször nyilatkozta, egész életében magyarországi írónak készült. Magyar író volt a Vajdaságban is, azon kevesek sorába tartozott, akit mielőtt odaért volna, Magyarországon is elismertek és elfogadtak, mégis oda vágyott, nyilván nem pusztán a „magyarországi író” rangja vonzotta, hiszen amikor áttelepült, a kisebbségi (magyar) író életformáját váltotta szabad foglalkozású magyarországi író életformájára. Ezáltal megszerezte magának az elidőzés, az írásnak szentelhető idő jogát. Nem kellett mást tennie, csak írni, elbeszélést, regényt, filmet. Maga mögött hagyta a kisebbségi író nyugös és kényszerű mindeneségének terhét, a rádiós újságírást, színházigazgatást, rádiós főszerkesztést, bizottságokban, értekezleteken való idővesztést. Béklyókból szabadult, az áttelepülés azonban, nagyszámú nyilatkozata bizonyítja, életrajzának új fejezeteként inkább az emlékezetbe, leginkább a gyermekkorba, a fiatalság éveibe való visszatalálást jelentette, semmint új szellemi otthont. Korábbi műveit adta ki újra, kisebbségiként tervezett trilógiájának két kötete után megírta a harmadik kötetet, elbeszéléseket publikált, filmeket írt, halála előtt újabb regényt fejezett be, közben díjakat kapott, ünneplésekben volt része, de korábbi írásainak élményvilágától, nyelvétől, elbeszélő gyakorlatától, a választékos és különös névadástól nem távolodott el, még akkor sem, amikor képzeletére hagyatkozva háborús háttereket és helyzeteket rajzolt meg, mert az elhagyott, ám el nem feledett országban éppen a soros háború dúlt.

Mielőtt áttelepült, *Börtönről álmodom mostanában* (1990) címen áttételes, tényekkel és adatokkal összefüggésbe alig hozható „nemzedéki regényt” írt, amelyben bizarr módon keveredik bűn és vers, bűnhődés és költészet. Születési hely és idő alapján bandákba szerveződő, egy személyben csempészek és versmondók, Thomas Mannt és Blaise

Pascalt olvasó éjjeli- meg börtönőrök, gyilkosok, politikai meg köztörvényesek népes csapatai élnek a regény lapjain, közben egy-egy szó, helyszín, történettöredék az író nemzedékének, a Symposium-nemzedék viszontagságos összetartozását meg belső ellentéteit idézi fel, minthacsak Gion Nándor tisztába akart volna jönni indulásának éveivel, amikor a bűn és a költészet lehetőségei, a bukás és a siker esélyei még sorra kéznél voltak. Gion ebben a könyvében sem ítélezik, elbeszél inkább, történetet mond, alig hihető, sem a megidézett korszakkal, sem mások emlékeivel nem hitelesíthető történetet, többszöri nekirugaszkodással mintha egyetlen metaforát fogalmazna mindig újra, anélkül, hogy kimondaná vagy jelentését pontosítaná. Minden a törvény határán történik, a gondolatok, az érzések, az álmok, a szerelem is a börtönt sejteti, azt, hogy nem szereshető meg az annyira óhajtott tágasság, a szabadság sem, mert mindenre a tekintély és a törvény árnyéka vetül. A regény első személyű hőse szemlélő és résztvevő egyszerre, kívül van, de benne is van a történetekben, költő és besúgó, álmodozó és szenvedő, ártatlan és bűnös, áldozat és elkövető.

Mintha ezektől a nem múlt börtönálmoktól igyekezett volna Gion megszabadulni, amikor áttelepült. Sikertelenül persze, mert az álmok, a börtönálmok sohasem hagyják nyugton az író.

A nem múlt és ezért gyötrő álmok a *Testvérem, Joáb* (1969, 1982) idejében keletkezhetnek. Akkor, amikor Gion Nándor először tapasztalhatta meg a hírnév terhét. A Forum Könyvkiadó 1968-as emlékezetes regény pályázatának díjnyertes könyve mielőtt még megjelent volna, vitákba, de semmiképpen sem elsőrangúan „irodalmi”, sokkal inkább eszmei és politikai vitákba keveredett, mert szokatlan szókimondásával, tabutémák érintésével, nem utolsósorban időszerűségével próbára tette az akkori eszmepolitikai ellenőrök tűrőképességét. Pedig akkor „hatvannyolcat” írtunk, és a diákmozgalmakban, az újbals eszmékben mintha az elérhető szabadság halvány reménye sejtett volna fel, a kimozdulás esélye a szorongató parancsok és szabályok büvköréből.

A *Testvérem, Joáb* szubverzív könyv volt, egyszerre felháborító és lehangoló. Nevezetes birkaölő jelenete, a hatodik, azóta sem veszített hatásából. Az a megfigyelés, hogy a birkák „egy nyikkanás nélkül hagyják magukat leszúrni”, nem próbálnak megszökni, és nem védekeznek, jelentésében csak gazdagodott az elmúlt évek és évtizedek során, nem is annyira jelképesége, sokkal inkább beigazolódló valóság tartalma folytán. Gionban van hajlam az együttérzésre, az elérzékenyülésre is, a szubverzív regényben azonban írás- és beszédmódjának ezen jelei még visszafogottak, rejtettebbek, és ezért intenzívebbek is, mint egy-két későbbi munkájában. A regény irodalmi értékei akkor

mutatkoztak meg igazán, amikor megszabadulva a körülötte zajló lár-mától, már valóban regényként lehetett olvasni és érteni. Ezt kívánta megmutatni a könyv második kiadása, de ekkorra az író már más utakon járt, kilépett az időszerűség vonzasköréből, jó érzékkel a múlt felé fordult, a hely, Bácska egyik szegletének szellemét idézte meg, a puritán történetmondás helyett a színes elbeszélés gazdag eszköztárát tárta fel a *Virágos katona* (1973) és a *Rózsaméz* (1976) című regényekben, trilógiájának első két kötetében, valamint az *Olyan, mintha nyár volna* (1974) novelláiban. Nem utolsósorban ifjúsági regényeiben is. Gion nem kísérletezett, mondani akart, és mondott is valami fontosat arról a világról, amelyet vállalt, és magáénak tudott. Visszakövetelte a történelemtől mindazt, amit viharaival, sorozatos birodalomváltásaival, módosulásaival és átrendezéseivel elvett az élettől vagy kitörölt az emlékezetből, de íróként lemondott a kihívásról, a közvetlen felháborodásról, a Joáb-regényben még oly intenzív felforgató és nagyon pontos szókimondásról.

A Joáb- és a börtönregény foglalja egybe Gion Nándor leggazdagabb alkotói korszakát, népszerűségét is ekkor alapozta meg, hiszen úgy sikerült saját világot létesítenie, hogy eközben nem, vagy csak nagyon kevesse figyelt az éppen aktuális irodalmi irányokra; rajta nem fogott a teória, akkor is elbeszélte és történetet mondott, amikor a történet árfolyama alacsonyra süllyedt. A Joáb-regény nyomán született szorongás engedett fel a lassan hömpölygő, ismétlésekkel rétegzett elbeszélőmódban, a sokszereplős jelenetekben, a jelképesse emelt helyszínekben, a különlegesen jó nevű regény- és elbeszéléshősökben. A *Testvérem, Joáb* harsány hangütése után a megértés sztoikus mosolya ült ki Gion arcára, amikor zavart lelkű, hóbortos, sokat tudó és sokat sejtő, sorra rendhagyó hőseinek mágikus és fantasztikus kalandjairól számol be, távolságot tartva tőlük még akkor is, amikor első személyben szólal meg. Az első személyű elbeszélés nem akadályozza meg Giont abban, hogy többet lásson meg láttasson, mint amennyit az elbeszélte én objektíven láthat. Azt jelenti ez, hogy Gionnak hatalma van az elbeszélés felett, és erről a hatalomról sohasem mond le, még akkor sem, amikor hősei láthatóan nem a szerző szándékát követik. Távolságtartó beszédmódja a történet majdnem mindig egyenes vonalvezetését biztosítja, így nem okoz gondot a történet szálainak egybefűzése, de nincs is lehetőség újrendezésükre az újraolvasás során. Azt lehetne hinni, Gion ezáltal a válóságfeltárás irányába vezeti az elbeszélést, annál is inkább, hiszen történetének helyszínei mindig könnyen felismerhetők, csakhogy elbeszélését most nem a szociológia hitelesíti, miként a Joáb-regényben, hanem a párbeszédnek feltüntetett mono-

lóg, a hős különleges alakja, látszólag indokolatlan elhatározásai, váratlan lépései.

A börtönregénnyel zárta le első alkotói korszakát Gion Nándor, és ezzel a művel búcsúzott el a kisebbségi írói életformától. Későbbi munkáit, főként a trilógia harmadik kötetét (*Ez a nap a miénk*, 1997) a megszépítő emlékezet festi át, amikor visszatér előbbi korszakának helyszíneire. Az áttelepüléssel megváltozott írói helyzetének új körülményei új élmények birtokába juttatták, és ezeknek kidolgozásával vált életműve immár nemcsak teljessé, hanem befejezetté is.

A börtönregény rab- és költőhőse egyik verstöredéke a szenvedésről így hangzik: „Ha mázsás teher nyomja a vállát / és sárga agyag húzza a lábát . . .” A töredéknek nincs folytatása, de éppen ezért, folytatás nélkül, tágra nyitottan szólhat a vesztes okozta nem múltó fájdalomról.

ALEKSANDAR TIŠMA

1924–2003

Tudtuk, hogy beteg, mert már nem jött, nem jöhetett el november végén a tanszéki Kertész-konferenciára. Nem jött el a szerb nyelvű *Sorstalanság* zsidó hitközségben rendezett (egyetlen újvidéki) bemutatójára sem. Pedig alig egy hónappal korábban, amikor híre jött, hogy Kertész Imre kapta a 2002. évi irodalmi Nobel-díjat, ő hívott fel, tőle tudtam meg a jó hírt. Nyilván azért hívott fel, mert véletlenül éppen az én példányomból fordította szerbre Kertész Imre világhírű regényét. A fordító kezének nyomai még ott vannak az azóta visszakerült, igencsak szétolvasott könyvön. A fordítás akkor még nem jelent meg, pedig néhány évvel korábban készült el, de a kiadó várt vele, ki tudja, miért. A díj hírére persze a könyv is nyomban megjelent. Oda is ért az október végi belgrádi könyvvásárra. Tišma a belgrádi (vásári) könyvbemutatóra sem jött el. Pedig nagyon fontosnak tartotta a *Sorstalanság* szerb nyelvű kiadását, engem is rábeszélt, írjak hozzá, egyetlen nap alatt, előszót. A fordításon jól látszik a fordító személyes kötődése az íróhoz és könyvéhez; nem a regény mondatait fordította, hanem az egész regényt, nem szó szerint és szóról szóra, hanem ahogyan a magyarul írt mű a fordító keze nyomán megszólalhatott egy másik nyelven és egy másik kultúrában. Hogy a regény különöségét hangsúlyozza, a címét új, addig ismeretlen szóval fordította le.

Nem csak a *Sorstalanság*ot fordította Aleksandar Tišma szerbre az utóbbi években. 1990-ben jelent meg szerbül megint csak az én példányomból és az ő fordításában Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című regénye. Emlékszem rá, elég sokat tűnődtünk azon, hogyan kellene lefordítani a vitorlášhajó *cockpit*nak mondott alkatrészét. Vagy ez nem is akkor történt? Mindegy, nem először fordult elő, hogy megfelelő szavak után együtt kutattunk. Ma sem tudom, mi a *cockpit*, nem is ezért említem. Inkább azért, mert tegnap, vasárnap délután Lengyel Balázs *Ki találkozik önmagával?* című esszékötetét forgattam éppen. Az Ottlik igaza című írásában Lengyel Balázs arról ír, hogy milyen na-

gyon tudtak egymással Ottlik és Nemes Nagy Ágnes veszekedni, és közben ő maga is méltatlankodva írja, hogy „Egy novellában beszélve azt mondta egykor a fiatal Ottlik: túl magas a vitorlánhajón a cockpit.” Majd az esszéíró így folytatja: „Írók vagyunk, nem gazdag úrigyerekek, földbirtokosok, családíváltó-hamisítók, könnyed életélvezők. Nemes Nagy Ágnes hogy haragudott az ilyen mondenkedés miatt.” E néhány mondat nyomán azon tűnődtem, miért is nem hoztuk ezt szóba, amikor Tišmával Ottlik Gézánál jártunk, vittük neki, feszélyezetten és megilletődve, a *Hajnali háztetők* szerb nyelvű kiadását. De a nem is túl rövid beszélgetésben erre már nem került sor. Ottlik arcán akkor már látszott a betegség nyoma.

Korábban is fordított magyarról szerbre, Jókai regényét, *Az új földesurat*, Babits Mihály nagyregényét, a *Halálfiait*. Látható, egész életében szoros kapcsolatban volt a magyar irodalommal, az újakat is olvasta, az egészen fiatalokat, ha könyveik a kezébe kerültek. De munkáiban nem követte az irodalmi divatokat, az irányzatokat ismerete, hiszen világlátott ember volt. Későn kezdett el utazni, mert korábban nem juthatott útlevélhez, de aztán mindent bepótolt. Az irodalomban azonban konzervatívnak tartotta magát. 1992-ben készült önéletrajzában ír arról, hogy ő maga sokkal inkább tartozott a század, mostanra már a múlt század közepének irodalmi irányaihoz, mintsem a századvégi iskolákhoz. Arról is ír ott, hogy a formán keresztül az értelmet kereste, a kifejezés nyomán meg annak meghatározását, ami a kifejezés megtalálására készítette.

Talán éppen irodalomszemlélete, írói gondolkodása, az irodalom szerepének ilyen, szerinte konzervatívnak látszó értelmezése vitte őt olyan közel Kertész Imre regényéhez is. A *Sorstalanság*ban saját irodalmi törekvéseire ismerhetett. A haláltáborokban nem járt, de része volt bújkálásban, munkatáborban is, háborúban és frontvonalban. Szemtől szembe találkozott a szenvedéssel, a csalásokkal és csalatkozásokkal, a halállal. Van is valami közös a *Sorstalanság* és Aleksandar Tišma *Az ember ára* (magyarul 1985-ben jelent meg Dudás Kálmán fordításában) című regénye között, hiszen mindkét mű az embert próbára tevő kegyetlenségről, ahogy Pilinszky mondotta, a történelem botrányáról szól. Auschwitzról és a háború borzalmairól, ami semmilyen formában sem feledhető, és semmilyen formában sem kerülhet a múlt lovtárába, mert a megtörténtet nem lehet félretenni. Megtörtént, tehát a jelen és benne a kultúra részévé vált. Tišma is, mint Kertész, a megtörténtet, a botrányt a feledéstől féltette, ezért írt, s ezért írt úgy, ahogyan írt, pontos, a tényeket tiszteletben tartó mondatokban, szigorúan megformált, a formával való játéktól óvakodó, az

ő szavával, nemesen konzervatív regényeket. Amilyen a *Blahm könyve* is, amelyet Illés Sándor fordításában 1977-ben adtak ki magyarul.

Ez a két regény, a *Blahm könyve* és *Az ember ára* alapozta meg európai hírnevét is. Könyvei szinte minden európai nyelven megjelentek, és Aleksandar Tišma, az író, Európában igazán otthonosan mozgott.

Pedig Újvidék írójaként tartottuk számon, sokkal inkább mint másokat. Regényeiben, elbeszéléseiben, önéletrajzában, az élete vége felé kiadott naplójában örökölte meg a várost, amelynek múltjával, de változásaival is együtt élt. Önéletrajza szerint majd tucatszor cserélt Újvidéken lakást, belakta hát az egész várost, hosszú sétáin minden utcáját bejárta, tereit és házfalait jól ismerte, de ugyanilyen jól a lakóit is, mert egykor, nem is olyan régen, jól érezte magát közöttük, hiszen senki sem kérte hovatarozását számon rajta, senki sem kényszerítette vélt vagy valós értékek mellett felsorakozásra. Békén hagyták, ameddig békén hagyták, hogy író lehessen. És a horgosi születésű Aleksandar Tišma szerb író élete végéig megőrizte, ápolta is magyar zsidóságát.

UTÓSZÓ HELYETT

MEGÉRTÉS ÉS ÉRTELMEZÉS. AZ IRODALOMÉRTÉS ANOMÁLIÁI

*Idegen tollakkal ékesített előadás vajdasági
magyartanároknak*

A XX. századot néha rövidnek, máskor hosszúnak mondják. Az egyik megmondolás szerint a XX. század az első világháború végétől a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulójáig, a Kelet- és Közép-Európában bekövetkezett rendszerváltásokig tart. Az első háború vet véget a „boldog békeidőknek”, a kilencvenesekben a szabadság ideje kezdődik. Összesen hét évtizednyi lenne eszerint az éppen mögénk került évszázad? A másik megmondolás azt igyekszik igazolni, hogy hiába kezdődött el az új évszázad és évezred, még mindig a XX. században élünk. Azok a gondok, súlyos terhek, amelyek megülni látszanak a jelen felett, mind sorra a múlt századból származnak, mert a lelt évszázad a történelem és az emberi lét alapvető kérdéseire nem válaszolt, a válaszádat rábizta a rákövetkező századra. Ezáltal meghosszabbította a már lezártat. Az ember történelme nem igazodik az évszámok rendjéhez.

Mindkét megmondolásnak van bizonyító érvrendszere, s talán nincs is értelme a két oldal ellentéténel és ellentmondásánál túl sokáig időzni. Annyit azonban meg kell állapítani, hogy akár az egyik, akár a másik oldalnak fogjuk is pártját, voltaképpen a jövőről gondolkodunk. Mintha a rövid XX. század után elkezdődött volna egy olyan folyamat, amely nemcsak kérdezni, hanem válaszolni is tud, s ezáltal mintha valamilyen jövőképet is feltételezni tudna. A hosszú XX. század ugyanezt mondja, azzal a nem mellékes különbséggel, hogy – szerinte – a kérdéseket már rég megfogalmazták, lehet hogy nem is a XX. században, hanem még korábban, leginkább a rációt ünneplő felvilágosodás korában a modernség tervezeteivel, csak a válaszok késnek, és ez a késelem éppen most a jövőt szimuláló XXI. században öltött drámai méreteket, és jelent alig legyőzhető válságforrásokat.

Mondom, mindkét megmondolás védhető és bírálható, elfogadható és elutasítható. Ebből következően nincs is szükség a kettő közötti választásra vagy döntésre.

De nem is lehet megfedkezni róluk.

Esterházy Péter írja egy helyütt, hogy „amikor azt mondjuk: 21. század, óhatatlanul a jövőre gondolunk. S a jövőről való beszéd többnyire valami utópisztikus vagy vizionárius – föltételezések egy *szép új világról*”. Majd nem kevés (ön)íroniával nyomban hozzát teszi: „Ennek a reflexnek semmiképpen sem tudok eleget tenni, a vezérlőcsillag-gondolkodás nem az én műfajom.” Magam sem tudok eleget tenni az ilyen „jövőről való beszéd” követelményének. Gondolom, hogy más se nagyon. Ami abból derül ki igazából, hogy gyakorlatilag nincsenek többé pozitív utópiák, csak negatív utópiák vannak, amilyen a *G. A. úr X-ben*, hogy ne menjünk messzire a példa után, vagy éppen a sokat emlegetett *1948*. Miről írhatna ma egy Morus Tamás, vagy éppen a mintautópia-szerző Platón? Ha nincsenek utópiák, akkor próféta sincsenek, vagy csak kváziutópiák vannak, és fantáziátlan álpróféták árulják magukat afféle vezérlőcsillagnak.

Megmondom nyomban, mire szolgál ez a szándékosan hosszúra eresztett bevezetés. És azért eresztettem hosszúra, mert aktualizálni akarok valamit, amit fontosnak tartok.

És fontosnak tartom feltenni azt a kérdést, hogy mit jelent ma, a XXI. század kezdetén, a jelenben, amelyben beszélek, és amelyben maguk engem hallgatnak, ha hallgatnak, kisebbségben magyar nyelvet és irodalmat tanítani, akár az általános vagy középiskolában, akár az egyetemen. Hogy egyáltalán fel lehetett tenni ezt a kérdést, ahhoz kellett ez a hosszabb bevezető. Nem bölcsekedni akartam tehát, hanem egyszerűen felkészülni egy helyzetjelentésre a kisebbségi magyartanításról, jelenéről, múltjáról, és nagyon óvatosan, majdnem szorongva meg félve (minthogy nem értek hozzá), a jövőjéről.

Arról talán senkit sem kell külön győzögetni, hogy a magyartanítás, miként a némettanítás, vagy a fizika és a matematika tanítása, válságban van, mert az egész iskolarendszer alulfinanszírozott, és ennek következtében a társadalmi érdeklődés perifériájára szorult. Tanárnak már csak nagyobbára az megy el, vagy csak az marad meg tanárnak és tanítónak, akinek nincs más választása. (Ebben az országban is csak azok maradnak helyben, akik már sehová sem mehetnek el.) Erről szinte mindenkinek van szava, s aki megszólal, annak igaza is van, a helyzet azonban, a sok igaz szó ellenére, mit sem változik. Ígéreteken és ígéretésekben sincs hiány. A mézesmadzagot is előveszik időnként.

A válság, mint minden válság sokféle, egymásnak gyakran ellentmondó magyarázatot és értelmezést tartalmaz. És a kifelé vezető utat is sokfelé jelölik. Nincs nagy ára az ilyen megoldáskeresésnek. Nem is nagyon tudom, érdemes-e elidőzni a válság leírásánál, értelmezésénél.

nél, vagy a lehetséges, majdhogynem azt mondtam illuzórikus kiütke-
resésnél . . .

Arra azonban érdemes odafigyelni, hogy a válsághelyzet milyen szerepzavarokat idéz elő vagy idézhet elő a tanár személyiségjegyei-
ben, viselkedésében, munkaszokásaiban, elvárásaiban, a mindennap-
ok kérdéseire adott válaszaiban.

Kétségtelen, hogy a társadalom többé-kevésbé megőrizte a tanár-
szerep hagyományos képét. Annak a tekintélynek és rangnak az emlé-
két, amivel egykori nagynevű tanárok rendelkeztek, és rá is szolgáltak.
Az keveseknek jut eszébe, hogy ma már a tanár nem öltöztethető be eb-
be a hagyományos és nagyon tiszteleltre méltó szerepbe. Mert nem il-
lik a mai tanárookra. Gondoljanak az *Aranyársarkány* vagy éppen a *Légy
jó mindhalálig*, akár az *Iskola a határon* nem mindig rokonszenves, de
mindig tekintélyes tanárfiguráira . . . Ma már senki sem játszhatná el
ezeket a szerepeket a nevétségessé válás veszedelme nélkül.

De megfogalmazható-e a jelenben, akár a mindennapi életben, akár
az irodalom eszközeivel az éppen most lejátszható tanárszerep?

Magyartanárok előtt beszélek, és magam is magyartanár vagyok.
Mindannyiunk mögött nem kevés magyarárával. Miféle szerep, maga-
tartás- és viselkedésforma, miféle stílus, közérzet, érzés járja és írhat-
ja körül a jelenben, a rövid XX. század után, vagy még mindig a XX.
században azt a magyartanárt, aki mindezek felett még kisebbségi hely-
zetben üzi a szakmáját. Nem véletlenül fogalmaztam így. A magyar-
tanár, mint minden más tanári státus, ma foglalkozás, szakma . . . A
még mindig elővehető közhely a hivatásról rég idejétmúlt . . . A hiva-
tásról való szónoklatokkal ma már nem lehet senkit sem félrevezetni.
Főként nem lehet a társadalmi hierarchia peremére szorult és szorított
tanári foglalkozást mentegezni. Aminthogy, természetesen a foglalko-
zásként, a szakmaként értett magyartanítást sem lehet az igénytelen-
ség, az ellaposodás sokszor jogos vádjá alól felmenteni.

Ha szakma, ha foglalkozás, akkor természetesen azt is meg kell
kérdezni, hogy mit tanítunk magyar nyelv és irodalom néven, akár az
általánosban, akár a középiskolákban, akár az egyetemen. A kérdés
nem szónoki. Azt hiszem, érdemes e kérdés mellett elidőzni.

Mind az általános, mind a középiskolákban régről örökölt, de na-
gyon szigorúan behatárolt program szerint tanítunk magyar nyelvet és
irodalmat. Nem lehet tudni, ki a szerzője ezeknek a programoknak, azt
sem, hogy miben, mennyiben változtak, ha változtak az utóbbi évek-
ben. Ezért van az, hogy viszonylag sokan vitatják ezen személytelen
és nagyon elbizonytalanított programok érvényességét és létjogosult-
ságát. De nem árt, ha megkérdézzük, mit is vitatnak el a vitatkozók, a

tíz meg több évvel ezelőtti tankönyvekről bírálatot író szerzők, ezekből a programokból? Sohasem a programok lényegét, a programokból következő irodalomszemléletet, legtöbbször arról vitáznak, hogy miért ez, és miért nem amaz a vers, miért ez, és miért nem amaz az író, költő, miért hiányzik belőle valami, és miért van benne valami. Hadd ne mondjak példát az ilyen vitákra. Mert nem ezen viták jogosságát vitatom, hanem azt, hogy az egyik (rossz) program helyett egy másik (szintén rossz) programot kínálnak, és eszükbe sem jut, hogy magával a programmal mint programmal, a program értelmezésével vagy a program lényegével lehet gond és probléma. Mert a program előírás, betartása kötelező, ezáltal egyenruhásít és lebeszél mindenféle kezdeményezésről. Azt mondom, hogy a programok tartalma helyett a programok szándékáról volna érdemes elgondolkodni. Amíg a program előírás, és nem a választás szabadsága, amíg nem kínál fel lehetőséget tanári kezdeményezésre és invencióra, addig csupán az igénytelenség, a fásultság, az ellaposodás forrása lehet. Nem arról kellene tehát vitát folytatnunk, hogy mi van a programokban, hanem arról, hogy milyen természetűek a programok, arról, hogy mit várunk el a programok nyomán egyformán a tanártól és a diáktól.

Itt is érdemes megállni egy pillanatra. Akik a programokat és a programok alapján készült tan- és olvasókönyvek könnyen észlelhető hiányosságait teszik szóvá, rendre a programokba épített ideológiát igyekeznek egy másik, nem kevésbé szemet szűrő ideológiára váltani. Az elnemzetlenítőnek véltet nemzetiesítőre váltani. Holott tényleg nem erről van szó. Senki nem vitatja, és nem is vitathatja el, hogy a magyartanításnak van nemzeti identitásőrző, sőt nemzeti identitásfejlesztő szerepe, de ez a szerep nem válthatja le a magyartanításnak egy másik szerepét vagy dimenzióját, amely szerep és dimenzió nélkül gyakorlatilag nincs magyartanítás, csak ideológiai okítás van.

Miről is beszélek? Arról, hogy mi is a tárgya a magyar nyelv és irodalom tanításának mind az általános, mind a középiskolában?

A most érvényes redukált vagy nem redukált, vitatott vagy nem vitatott programokkal az a baj, hogy nem nevezik meg a magyartanítás tárgyát. Tételeket, írókat és műveket sorolnak fel, nyelvtani tanegységeket neveznek meg, a magyartanítás igazi tárgyáról azonban mélyen hallgatnak. Ez a mély hallgatás természetesen elhallgatás, és a figyelem elterelése a magyartanítás valódi gondjairól. Egyben pedig illúziókeltés. Azt az illúziót kelti, hogy a magyartanítás – a magyar irodalom és a nyelv tanítása – az irodalom és a nyelv(tan) tanítása. Holott a magyartanítás feladata nem az irodalomra való okítás és nevelés, nem a nyelvhez való szoktatás, a nyelvtan betanítása, legalábbis nem

ennek kellene lennie, hanem – meggyőződésem szerint – az irodalomértés és -értelmezés tanítása a nyelv közvetítésével. A magyarórákon nem irodalmárokat képzünk, hanem az irodalmat értők táborát szélesítjük. Ebből következően a magyartanítás tárgya nem maga az irodalom (vagy a nyelvtan), hanem az irodalomértés, ami viszont nem lehetséges a nyelv ismerete nélkül. A Márai Sándor után Esterházy Péteren át napjainkig érvényes bon mot, miszerint az író alanyban és állítmányban gondolkodik, tehát nem osztályban és nemzetben, se istenben, se hazában, hanem nyelvben, mégpedig a magyar író magyar nyelvben, amit azért tényleg nem lehet tőle elvitatni semmiféle ideológia nevében.

Annak bizonyítására, hogy miért nem irodalmat, miért inkább irodalomértést, bőven lehet érveket felhozni. Csak néhányat említek meg. Elsősorban azt, hogy se az általános, se a középiskolában, de az egyetemen sem képzünk irodalmárokat, se írókat, se költőket, hanem az irodalom értőinek nyújtunk ismereteket és segítséget. Az irodalmárok majd elsajátítanak az irodalomból annyit, amennyit akarnak, sokszor nagyon keveset akarnak ahhoz, hogy írókká, költökké váljanak. Ám ahhoz, hogy valaki az irodalom értője legyen, értelmezői tapasztalatokra és ismeretekre van szüksége. Költők még talán születhetnek, az irodalom értői, az irodalom olvasói és értői azonban nem születnek.

És hogy ezt miért fontos így hangsúlyozni, leginkább abból a kilencvenes években az irodalomtudományban bekövetkezett „hermeneutikai fordulatból” derül ki, miszerint az irodalom, az irodalmi mű léte múlik a megértésen. Nincs se irodalom, se irodalmi mű a megértésre épülő esztétikai tapasztalaton kívül. Ez legjobban talán úgy fogalmazható meg, ha azt mondom, hogy az irodalmi mű, mint „észlelendő tény” nem előzi meg az „észlelő megértést” (Kulcsár Szabó Ernő: *Irodalom és hermeneutika*, 9. o.), hanem egyidejű vele. A megértés nem véletlenszerű és nem esetleges, holott mindig egyéni (személyes) teljesítmény. Amely teljesítmény értéke nemcsak az irodalom iránti személyes érzékenységen, vagy ezen érzékenység hiányán múlik, hanem egy sor irodalmi – történeti és elméleti – ismereten és tapasztalaton. Ezért mondom, hogy a magyartanítás tárgya a megértés, és ha a megértés, akkor a magyartanítás nem múlhat iskolai programokon, amelyek mindig hiányosak, és ezért mindig vitathatók.

Az irodalmi képzés ideje alatt a megértésre való felkészültség kérhető számon, valamilyen „alkotó tevékenység”, amelyhez az alapot az irodalmi művek, stílusok, irányzatok, a költői nyelv ismerete teremt, és nem valamilyen mindig készenlétkben tartott „válaszképes tudáskészlet”: a metafora megértése nem a metafora definíciójának ismeretén

múlik, hanem a metafora felismerésén, a szövegben elfoglalt szerepén és más metaforákkal való szövegtől való kapcsolatainak ismeretén . . . A tudáskészletnek akkor van funkciója, ha a megértés képességét fejleszti, és nem akkor, amikor feleletként hangzik el. De ezt nyilván mindenki jól tudja, csak sajnos, sokan nem tartják be.

A megértésalapú, az értelmezés képességét fejlesztő magyartanításnak van egy örökölt veszedelme. A megértés, mint esztétikai tapasztalat semmiképpen sem tekinthető a megértő szellem kiemelkedésének a mindennapiságból és történetiségből. Az a megértés, amiről én beszélek, éppenséggel olyan dialogikus forma, amely az időben való önmegértés esélye. Az esztétikai tapasztalat nem vezet ki az időbeliségből, a jelenből sem, a mindennapokból sem, hanem éppenséggel a jelennek és a mindennapoknak a feldolgozása az önmegértés révén. A megértés és esztétikai tapasztalat tehát nem közhelyszerű gyönyörködés a szépben, hanem a szép megítélése és kritikája. A megértést tehát semmiképpen sem lehet úgy elképzelni, mint valamiféle – a műalkotás segítségével történő – kilépést az esztétikai tapasztalat idejére a köznapi világból, hogy – legalábbis az olvasás tartama erejéig – mintegy az esztétikum örökidejűségébe vagy „időtleniségébe” belépve szabadul(junk) meg a köznapiság világtól. A mindennapok konkrét itt és mostjából ily módon nyervén bebocsáttatást a művészet különleges és titokzatos szentélyébe „– most már nincs is egyéb feladatunk, mint hosszas esztétikai kontemplációval gyönyörködnünk az egyedi megalkotottságú tárgyban, s végül felismernünk mindannak a »nem-beli« értékeit, amivel szemben saját világunk – úgymond – deficiteseinek, hiányosnak vagy éppenséggel tökéletlennek mutatkozik” (Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 18. o.). Az esztétikai tapasztalat mint megértés nem szabadít meg a mindennapok gondjaitól, hanem az önmegértést támogatja.

A megértésre alapozó irodalomtanításnak az irodalom „történeti megértésére” nézve is fontos következményei vannak. A most érvényes programok úgy állítják be, mintha az irodalom története kiváló művek egymás után következő rendje lenne. A program időrendbe állítja a magyar költészet nagy műveit, az egymásra következő kontinuitását feltételezi, és ezt mint irodalomtörténetet árulja. Holott az igazság az, hogy a nagy és jelentős művek, éppen a megértés útján, kilépnek a maguk idejéből, és a jelenben szólalnak meg, a megértés emeli ki őket a saját idejükből, és emeli be őket a mi időnkbe. Ma már nem lehet úgy írni verset, ahogyan Vörösmarty írt a maga korában, de nem is lehet úgy érteni Vörösmarty versét, ahogyan az ő korában értették. Ma másként értjük, és a magunk részére értjük Vörösmarty versét. Ebből

következően Vörösmarty verse a megértésben egyidejű Pilinszky vagy Tandori vagy Petri György versével. A nagy versnek nincs irodalomtörténete. A szépnek sincs. Az irodalmi értéknek sincs. Van azonban az irodalom intézményeinek története. Az irodalmi korszakoknak, irányzatoknak, az irodalmi élet tényezőinek, stílusoknak, beszédmódoknak, az irodalmi műfajoknak, a kánonoknak, és nem utolsósorban az irodalom megértésének van története. Ezért nem lehet előírászerű irodalomtanítási programokat nagy művek címeiből összetákolni, és ezért nem kimondottan ésszerű arról vitázni, hogy mely költő és mely vers legyen a programban, és melyik maradjon ki belőle.

Az irodalom múltját nem kellene sem időben, sem térben elválasztani a jelenétől – erre tanít bennünket a megértésalapú irodalomtanítás.

Ha abból indulunk ki, hogy a magyartanár nem egyszerűen magyar irodalmat és nyelvet tanít, hanem az irodalom megértésére készít fel, akkor joggal mondható, hogy a magyartanár a „művelődés élharcosa, a műveltség hagyomány alakítója gyanánt vállal szerepet” (N. Frye). A megértés a műveltség része . . . Nem az általános műveltségtől elválasztott irodalmi műveltségről beszélek. Az irodalmi műveltséget nem lehet elkülöníteni az általános műveltségtől, vagyis a magyartanár, aki az irodalom értelmezését tanítja, egyben műveltséget tanít, a művelődés hagyományát alapozza meg, és ezáltal a világban való önmegértésre készít fel, ami nem kevés. És ezt nem homályos hivatástudatból teszi, hanem szakemberként, alapos és körültekintő szakmai tudással.

A szakmaiság áll tehát a megértésalapú irodalomtanítás feltételei között az élen, és csak utána következik minden más, többek között az oly sokszor emlegetett és legendásított mindennemű (nemzeti, ideológiai, vallási . . .) elhivatottság . . .

Bányai János

EGYRE KEVESEBB TALÁN

Forum Könyvkiadó
Újvidék
2003

A kiadásért felel Bordás Győző főszerkesztő

Recenzens: Bori Imre

Szerkesztő: Bordás Győző

Műszaki szerkesztő: Csernik Előd

A fedőlapot Maurits Ferenc tervezte

Korrektor: Buzás Márta

Példányszám: 500

Készült az Agapé Nyomdában, Újvidéken, 2003-ban