

FIGYELŐ

VERBUM CORDIS

Pályi András: *Megérkezés*

Kalligram, Pozsony, 2003. 314 oldal, 2490 Ft

„Arról beszélünk, nem másról” – pontosan a könyv közepén olvasható ez a félmondat. Ugye, mindenki tudja, mire vonatkozik a kiemelt „arról”? Igen, *arra*. Arról szól Pályi András regénye. Ám amint megpróbáljuk kifejtetni ezt az utalást, és szóba foglalni a néma tudást, amire vonatkozik, kínos nehézségekbe és bonyodalmakba ütközünk: ki-ki más-más tónusban, stílusban fog megszólalni, más szavakat fog használni, és másként fogja érteni ugyanazt. A szexről, a szerelemről, a csábításról és a csabulásról, az érzékiségről, a titkos (polimorf perverz) énünkről, a szívünkről, a legrejtettebb, szégyellt vonzalmainkról és hajlamainkról, belső életünk legcsiklandósabb, legkényesebb – vagy legbűnösebb? netán éppenséggel ártatlan? – vonulatáról van szó...

A mondat teljes egészében így hangzik: „*Fel-lelegeztem, hát mégiscsak arról beszélünk, nem másról.*” A főhős annak a nőnek a kapcsán mondja ezt, akibe belezúgott, és meg szeretné hódítani. Kettejük közt elindult az a fajta kacs-karingós, kétértelműségekkel terhes, tapogatózó férfi-nő kommunikáció, amikor pontosan éri az ember: *hideg, meleg, meleg, forró...* Szóba kerülnek *azok a dolgok*. Azok, amelyek megbizsergetik a férfit, nőt, és ígéretekkel kecsegtetnek. Ilyenkor kicsit el is változik az ember hangja, szeme, arca: izgalmi állapotba kerül. Az érdekelt felek, bárhogy fűzzék a szót, tudják, hogy most *arról* beszélnek, és ennek fontos, sőt életbevágó következményei is lehetnek.

Ámde amikor a prózáíró beszél *arról* az olvasónak, természetesen hiányzik ez a bizonyos aura, az elértés sejtelme, az erotikus érzékenység és cinkosság meg az egyéb kommunikációs jelek. Az „arról” sokkal tágabb értelművé, nehezen megmagyarázhatóvá és szinte követhetlenné válik, és az író nemigen számíthat együttérzésre. Az intimitás hangulata,

ami az ilyen beszédhez szükséges, nincs meg. Az író nem vallhat „arról” a „senkinek”, és az olvasó nem foghatja a szöveggesztusokat. Hogyan oldotta meg Pályi ezt a problémát?

Amikor „arról” van szó és *pont arról*, az egyes szám első személyű elbeszélés nehezen elkerülhető, lévén a téma módfelett intim. Pályi, aki, mint tudjuk, rendkívüli empátiával rendelkező, színészi vénájú író, ismét a szerepelbeszélést választotta: belebújt egy kitalált figura bőrébe, és nagy átéléssel adja elő a monológjait. Mint a színészek: a saját érzéseit és gondolatait (melyeket más műveiből van szerencsénk ismerni) dolgozta bele a figurába, s az „idegen”, kitalált figura dolgait vette magára. Ez az alak – meg van nevezve: Baróti Dániel – azonban nem az olvasóhoz, hanem más-hoz beszél, *monodialógust* folytat, mégpedig két szeretett nőhöz intézi a monológjait, miáltal létrejön az az intim szituáció, ami lehetővé teszi a vágyszöveget, vagyis *azoknak a dolgoknak* a meleg kibeszélését. A szerző, aki nem jelenik meg a szövegben (ahogy a rendező sem a színpadon), az ő másokhoz szóló magánbeszédét idézi. Így az olvasó tanúja lehet egy rendkívül bensőséges megnyilatkozásnak, szerelembeszédnek, anélkül, hogy ez az intimitás kellemetlen lenne, hiszen nem hozzá szólnak, ő csak figyel, fülel. Mint a színházban. Amikor a főhős önmaga vallomásait idézi – ilyenkor kerül sor a szövegben a „mondtam, mondtam” szerzői intervencióra –, vagy a szexuális életét mondja, a beszédter akkor is levegős marad, az olvasóra semmi nyomás nem nehezől.

Ezzel a technikával Pályi elérte a témával járó viszolygás kiküszöbölését: úgy tud idegeneknek a legbensőbb dolgokról írni, hogy elmarad a vallomásosság erőszakossága és hamissága, el a gyónás kenetessége, viszont létrejön a távlat, ami lehetővé teszi a bensőségesség külső szemléletét. A szerző és az olvasó közti viszony így szabad, korrekt és hiteles: idegenek vagyunk. Csupán figyelünk. A szerző és a monologizáló elbeszélő közti távlat – amit a sok „mondta” beszúrás nem hagy elhálványulni – is eltakarítja az irodalmi val-

lomosságban rejlő kétes elemet, mármint hogy ki beszél itt kinek és miért, s hogy jön ahhoz. Ugyanis egy olyan szereplőt hallunk, aki nem a mi fejünket tömi: valakihez beszél, és semmiképp sem lehet azonos az íróval. Messterien oldotta meg Pályi a distancia kérdését, ami annál nagyobb siker, mert, mint hangsúlyozom, a legbensőbb dolgokról van szó, azokról, amelyek a test titkos legmélyén zajlanak, és amelyeket nagyon nehéz ízlésesen, diszkrétan és a fülsértést meg a befogadó manipulálását elkerülve szóba hozni. (Ez talán még a legnagyobb erotikus írónak, De Sade-nak, Bataille-nak és másoknak sem sikerült.)

Nem látjuk, nem tudjuk, mi zajlik a testünkben. (A test a tudatalatti avagy a tudattalan.) Ezért nehéz az interpretációt csökkentve, valamint a naturalizmust elkerülve erről a rejtett és rejtélyes életéről beszélni. Az értelmezés és a pornográfia – ez ennek a témának a Szküllája és Kharübdize. Pályi egyébként kiváló értelmezője a mélyerotikának, ám szépprózában óvakodik az életanyag értelmezői túlterhelésétől és a sok filozofálástól. Ezúttal olyan elbeszélőt választott ennek a Baróti Dánielnek a személyében, akinek az elbeszélését hangsúlyozottan *idézi* (tehát nem azonosul vele teljesen), aki egy közepes intelligenciával rendelkező, filozófiailag műveletlen, mondhatni, „közönséges” ember: „bunkó minisztériumi elvtárs”. Egy „akárki”, akiben, mint minden „akárkiben”, folyik a saját élet tudálékosságtól mentes, spontán önértelmezése, különösebb fogalmi felvérteztség nélkül. Pontosítok: Baróti Dániel az „akárkiknek” a látszat ellenére szenvedélyes, érzékeny és a *saját* élet élésére elszánt (nem tudom, mekkora) csoportjába tartozik, a valakivé váló, önmagát vállalni igyekvő „akárki” ő, s a regény tematizálja is ezt a megszületési processzust. (Ami egyúttal agóniának fog bizonyulni.) De Baróti nem különösebben tudatos és nem intellektuális figura, nem szellemi ember: „csak” egy hétköznapi férfi. A szókincese nem eredeti, közhelyeket, agyoncsépelet kifejezéseket használ, mint akárki, a világképe sem kimunkáltabb egy átlagemberénél. Pályi András azonban felleli az akárkiben a hasonlíthatatlant, az ő legsajátabb életkalandját, és ezt papírra teszi, mégpedig azáltal, hogy nyelvhez segíti a belső beszédét.

Ha a szókincese nem is, Baróti nyelve azonban egyedi és eredeti. Nemcsak a grammati-

kát értem ezen, hanem a szófűzést, a tónust, a ritmust, a nyelvének a lelkét, a szenvedélyes „belső hangot”, amit Pályi elővarázsol ebből az emberből. A regény legnagyobb részében az ő monológjának a filtanúi vagyunk, olyan monológé azonban, mely sohasem hangzott el; Pályi ugyanis a belső szót, a *verbum cordist*, a „*belső önkimondást*” (Gadamer) artikulálta az ő (egy káder) nyelvének és a saját, pályis nyelvének a vegyítésével. Azért nem a „belső monológ” fogalmat használom, mert ez más: nem olyan, mint mikor gondolkodunk és beszélünk, asszociálunk némán, magunkban, hanem annál tagolatlanabb és intenzívebb, a nyelv előtti tartományban gomolygó. Azért nem a „tudatfolyam” fogalmát használom, mert ez itt inkább a „tudatelőttesben” zajlik. Amit hallunk, az a szív nehezen megfogalmazható, folyamatjellegű szava. Pályi a hőse szívének a „beszédét” írta meg. Azt, amit Baróti önreflexiója szerint egy „anonim műszer” jegyez. Ez az anonim műszer ezúttal a szerző-elbeszélő kezében van.

Ennek a mindannyiunk által ismert, mégis ismeretlen, alig artikulálható beszédnek az ideje más, mint a fizikai idő. Egy pillanatba többórányi „beszéd” tömörülhet, másrészt ez a belső beszéd (*verbum interius*) egy életen át elnyúlik szakadozva. Pályi hőse ezt a hosszú regényt jórészt egy konyhai hokedlin ülve és egy idegen előszobában tanácstalankodva „mondja” végig. Pályi ugyanis az önmagunknak megnyilatkozás sűrű perceit, óráit „gomolyítja ki”; nem belső monológot (gondolkodást, észlelést, asszociációs futamokat) kottáz le, hanem a „belső szót” fejt, százza ki, ad neki hangot.

Baróti Dánielnek van önreflexiója, épp ezáltal válik – a szemünk előtt – akárkiből valakivé. Közvetlenül a szívinfarktusa előtt megy végbe benne két menetben egy eruptív tudatosodási és önismereti, sorsösszegzési folyamat – ennek tartalma a regény tartalma, a regény tartalma pedig egy élet sodra. Ez a folyamat: „*eltávolodás önmagamhoz*”; annak az „*ős-ős skizofréniának*”, „*az élet objektív tudathasadásnak*” a legyőzése – miközben közelíti a vég –, ami a kultúrában zajló emberi élet kiküszöbölhetetlen velejárója, s ami egy hazug társadalomban és kultúrában csak súlyosbodik.

Ahogy idősödik, Baróti Dániel egyre többet küszködik (a „normalitás” határait egyébként,

talán az utolsó napját kivéve soha át nem hágo) kettősségével, nyhe meghasonlottságával, kiváltképp élete utolsó hét évében és, tusakodva, a halálát megelőző órákban. Szokták mondani, hogy az emberben a halála órájában végigmegy az egész élete – ilyesmíról van szó itt is, csak nem „filmes”, hanem, úgymond „költői” verzióban, Baróti tudniillik az élete esszenciájára ébred rá ezekben a drámai órákban. A saját életének a lényege pedig a kapcsolati létének az esszenciája (amihez természetesen a magány is hozzátartozik), épp ezért rendkívül találó, ezt a mindig többgyökű „lényegét” mintegy kiabrázóló írói megoldás az, hogy, *magában másokhoz*, a szerelmeihez s rajtuk keresztül olykor az anyjához meg az apjához beszél, és néha idézi is őket. Belső beszédünk voltaképpen mindig monodialóg, ha nem másokkal, hát önmagunkkal vagy az „Istennel” (ki kit szeret).

Nemcsak regénye, hanem költészete is van mindenki életének. Egy élet költészetének a regényét írta meg Pályi András. A fabula (ami egy élet története) mögött és benne ott a „mélyáram” regénye. A hős ez utóbbit is reflektálja, és a „mélyáram” az ő szava. Mit fed? Szerelem, szex, erotika, érzékiség... De mit fednek ezek? A lét csodájából és átkából való részese drámai „poémáját”, a létezésre való rányílás, ráébredés és az elzárkózások, befulladások hullámozó történetét, azzal, hogy a „lét” a legmegragad(hat)óbban a másik ember testi valóságában nyilatkozik meg, ha megnyilatkozik, s ha az öntest képes ennek befogadására, „kommunikálására”. Az a másik ember pedig, akinek a teste számunkra intenzíven és sokatmondóan van, a szeretett vagy a vágyott embertárs.

A MEGÉRKEZÉS egy szerelmi házasság története. A házasság itt nemcsak életberendezés, hanem két ember egymással való hosszú és töredelmes kalandja: „*szeretkezéseink búvós története*”, „*két árva testé*”, mely „*csupa seb és csupa vágy, merő elérhetetlenség*”. A házasság itt a szerelem *epikája*, a szerelem lírája pedig a szex. Két szenuális emberről van szó, akik az érzékiségben találtak egymásra, s a szexualitást mindketten, bátran, kalandnak és expedíciónak érzik és tekintik, s fel is fedezik alaposan. A szexualitás számukra az ember kapuja egymásra és egyúttal a létezésre, a mindenségre. A szerelem úgy járja át ezt a szexualitást, mint

a változó szél és a levegő a teret; olykor elül, olykor feltámad. A szerelem „*megilletődötté és átszellemültté teszi*” a test, nemiség leginkább szégyellt tájékait is bebarangoló két embert.

A test-lélek dichotómia nem létezik ebben a prózában (végre egy próza, melyben nem létezik), bár tökéletes harmónia és összezáss is csak kivételes pillanatokban adatik meg. A lélek a testtel nyilatkozik, a testet lélek hevíti, beleértve a gyakori elidegenedés végleteit és fázisait is, az elhidegülést, a közönyt, a test-lélek félrecsúszásokat. Az a bizonyos „mélyáram” ennek a testlélek-lélektest örvénylésnek és változó áramlásnak a története. Alapvetően kettős történet, két emberé, mert ez az a létszint, amely egyedül realizálhatatlan, bár a magány és a kegyetlen árvaság természetesen hozzátartozik. A „mélyáram” a vágy árama, mely vágy élő vagy holt, konkrét vagy képzeletbeli személyekre és személyfelettségekre vonatkozik. A jobbik, a kiteljesedés lehetőségét megadó esetben élőre és konkrétára és személyre. A vágy célja az élvezet, az élvezet pedig e prózában csodálatos létélmény, „legkifejlettebb” formájában eksztázis és elragadtatás, melynek van egy pontja, ahol az ember kilép önmagából, transzcendálja egymást és magamagát. A házaspár ismeri és kimeríthetetlennek tapasztalja ezt az élménytör, örökké tápláló titoknak és forrásnak: istennek.

A MEGÉRKEZÉS élettörténet is – a „saját élet narratívája” –, nem kronologikus sorrendben elbeszélve, Baróti Dánielé. S ezzel együtt természetesen kortörténet. E kor meghatározó történelmi eseményei a „felszabadulás”, a Rákosi-, majd a Kádár-korszak, annak reformista megrendülése és ledermedése, meg a rendszerváltás. Főhősünk párttag, Moszkvában iskolázott diplomata, akinek az élete a szokásosnál is szorosabban és feszültebben kapcsolódik a politikához. Ha az élettörténetnek ezt a vonulatát nézzük, Pályi hozzáállása mai viszonylatban teljességgel szokatlan: nem ironizál ugyanis a párthoz, a „mozgalomhoz”, a szocialista rendszerhez stb. nemcsak érdekből, hanem hittel is kötődő főhősén, nem tünteti fel őt nevetéses színben, hanem empátiával ábrázolja ezt a több mint eszmei kötődést. Azaz nem bírálja ezt a kádert kívülről, a mából, hanem azt mutatja fel, mit jelentett akkor neki (s még sok mindenki másnak) a felszabadulás, a május elsejei felvonulások, a történelmi

küldetéstudat, a baloldali hit, '56 mint „ellenforradalom”, a reformszellem, a szocialista erkölcs és a rendszerváltás. Baróti Dániel nem volt hülye, és a szerző nem látta hülyének amiatt, hogy a magáévá tette a szocialista világszemléletet és etikát, ideológiát. Baróti Dániel nem volt kiemelkedő intellektuál, sem deviáns, sem lázadó, és ezt az író jó ízléssel nem rója fel neki, nem tesz ki olyan hangsúlyokat, melyek ezt a figurát ezért lehúznák a sárga földig. Azt hiszem, Pályi András maradó érdeme, hogy megalkotta a káder figuráját belülről nézve, a reformista szocialista funkcionáriust a mai kor előítéleteit mellőzve. Rendkívül árnyaltan, nem pedig a mai ledorongoló, gőgös attitűddel szemlélteti a megalkuvását, azaz az alkalmazkodását. Véleményem szerint Pályi jó realista abban, ahogy a szocialista eszmekörben nevelkedett, eleinte a szocializmusban hívó, majd abból lassan kiábránduló, de azt sohasem támadó és megtagadó politikus szellemi profilját megrajzolja. Beleértve a lelkesedést, az entuziazmust, a „mozgalmi erotikát”, a hazugságokkal és a hazudozással való megbékélést, a lavírozást és a defetizmust is. És Barótiéből nem lesz elleneszenves figura; Pályi nem látta őt romlottnak, velejéig hazug embernek, sőt. Ez egy magas pozícióba került átlagember a szocializmus korából, nem gonosz és nem nemes lelkű, szociális beállítottságát tekintve olyan, mint a többi.

Pályi beemeli a regény szókincsébe a szocialista frazeológiát. Baróti ezen a nyelven beszél, ez az „apanyelve”. Ennek a nyelvi környezetnek a megteremtésével Pályi ismét csak jó realistának bizonyul; ez a nyelv helyettesíti a korábrázolást, amire csak szórványosan kerül sor. Ez a frazeológia jellemzi a legjobban a hős mentalitását, világnézetét is, s mivel ez itt élő nyelv, minden értelmezésnél jobban megérte az olvasóval, milyen lehetett abban a korban élni és azt az ideológiai levegőt szívni. Ez a nem ítélező, hanem szemléltető írói attitűd friss képet ad a „szocializmusról”, s a mai előítéleteink felülvizsgálására készlet.

Baróti önmegvetés nélkül, egy gyakorlatias ember pragmatikus erkölcsével tudatosította és viselte el a maga társadalmi megalkuvását. Férfikorában a politikát már nem a közjóért való erélyes és erényes küzdelem, hanem a kötelező „szakmai” hazudozások terepének te-

kinti. A rendszerváltással nem az igazságosabb világ, hanem a hazugságkészlet és az elit felcserélése következik be számára. Ám Pályi ennek ellenére nem látta őt felettebb cinikus figurának, mindössze átlagpolgárnak, annyicska cinizmussal, amennyi a társadalmi fennmaradáshoz szükséges. Az, hogy Baróti tudatában van korántsem kifogástalan társadalmi erkölcsének, nem teszi őt az olvasó szemében morális szörnyeteggé, sem amorális figurává, hanem csak evickelő kisemberré.

És Pályi nagy találat az, hogy az ilyen, morálisan természetzerűen ingatag, kisszerű politikus figurából, aki bármily „magasan” van, mégiscsak szolgál, kihozza az emberi nagyságot. Megtalálja a maszk, a *persona* alatt rejtkező „másik én”-t, a *szelfet*; ábrázolja a *persona* és a *szelf* kompromisszumait és harcát; felfedezteteti, úgy mond, a hősével ezt az igazabb magamagát, és kiváthatja vele a *szelf* szabadságharcát. Ebben is előítélet-mentes, és a mai cinikus kor-szellem kontextusában nemes lelkű Pályi: a kis formátumú ember nagy szívét és nagy bátorságát mutatja fel. Önmagával való élethossziglani vesződése után ez az ember végül joggal mondhatja el magáról: „tisztá szívvel éltem”.

Baróti Dániellel a jövődő felesége, Ica fedezteteti fel a másik, titkos és gazdag, „illegális” világot, melybe a szabad érzékiség a belépő. Icát bizonyos női erotikus zsenialitás jellemzi, Diotima-típus, aki meg tudja adni a szerelmi beavatást, és elő tudja csalogatni „a test angyalát”. Valósággal lehántja a párjáról a politizáns férfivilágban ráépült burkot, ráébreszti tulajdon testének belvilágára és saját potenciáira, felébreszti benne „az állatot vagy a félistent” („...tényleg úgy éreztem, hogy megnyílt alattam a föld vagy fölöttem az ég... valami nem várt természeti csoda történt velem, amikor megtaláltalak”). És a férfi elindul vele egy olyan „hosszú-hosszú testi zarándokúton”, mint mondja, mely bő két évtizedig fog tartani. A házassági pálya szokványa mögött Pályi feltárja a veszélyekkel és meglepetésekkel szolgáló rejtékutat, melyen két ember megújuló élmény tud lenni egymás és önmaga számára. Ahol, mint a mesében, számos csapdán, buktatón, megpróbáltatáson, kihíváson kell úrrá lenniük, a saját korlátaikat kell áttörniük, alászállniuk és felszínre bukniuk.

Pályi pszichologizálás nélkül (bár lélektani tudással felvértezve), Baróti nem túl bonyolult köznyelvén számol be erről a hosszú kaland-

ról; a pszichológizálás és a filozofálás elkerülését és az élethölcösségre, az élettapasztalatokra alapozó, tudálékosságtól mentes, látszólag kissé szimpla és közhelyekkel tarkított, ám mégis összetett dolgokat közölni képes nyelv kialakítását e könyv erényének érzem. Pályi mentes a sznobériától és az írói hiúságtól, és a különféle ideologémákat, frázisokat, közhelyeket, sablonokat görgető, nem kikupált nyelvben megérzi és „bedolgozott hangsúlyival”, lüktető szintaxisával meg is érezteti a gondolatot, a leleményt, a fantáziát. Baróti Dániel, a nem túl okos bürokrata fejében a legsajátabb, egy életen át hordozott és kihordott bölcsességre bukkan, ami olyan eredeti, amilyen egyedi egy élet. Baróti világképe sablonos; világszemlélete azonban csak ezé a szempáré.

Elsősorban is rájön arra, hogy a társadalmi élet, melyben fel kell találnunk magunkat, Potemkin-falu, végül is nem lényeges, s hogy az igazi életünk másutt van („a pénz, a politika, a hatalom világa innen nézve merő illúzió”). A beavatást ebbe a másik életbe az ő számára a szerelem és „a test angyala” hozza meg. A szerelem ebben a regényben újra meg újra, más-más variációban ismétlődő beavatási szertartás. A szex a rítus; a magja azonban a testi mivoltnak, magának az esendő és fenséges emberi lénynek való áhítatos áldozás. Immanencia és transzcendencia itt valóban teljesen egyek, és az istenkérdést áthúzza a gyönyörben feltáruló ábrázolhatatlan és kimondhatatlan „istenség” evidenciája. Rájön arra is Baróti, hogy mi a nyitja ennek az epifániának: az énből való kilépés nem könnyen megszerezhető képessége, az egyébként féltve őrzött integritás kockázatos feladása, a hiúságtól való megszabadulás, valamint a maradéktalan kiszolgáltatottság elviselése. Az ilyen szerelemnek az intimitásra való készség a feltétele, ami különös meghittséget, gyöngédséget, a „belső tapintás”, „belülről érzékelés” képességét jelenti, és bizonyos szegénytelenséget is feltételez. („Van az érzékiségnek egy magasabb szintje is, túl a kalandon és túl az élvezeten, egyáltalán túl azon, ami én vagyok, sőt azt mondhatnám, mondtá, túl a határamon, úgy nevezném ezt: a kettőnk intimitása.”)

Ami nem magától értetődően megy. A kultúra, pláne az átideologizált és zsarnokoskodó kultúra és az egyén pszichés konstitúciója, a szokásrend, az emberi viszonyok szokványos megmerevedése, rutinizálódása és nem utol-

sorban a kiszolgáltatottságtól való félelem, a felnőtt ego páncélzatjellege mind-mind ellenáll ennek. Baróti Dániel, a szürke külügyér magában és az asszonyával párban keresztülverekszik magát ezeken a gátakon, gátlásokon, és képes eljutni a pórség emberállati állapotába; mondhatni, valahol „ösgyerek”, elemi lény tud maradni. A regény erről az egyszerre szellemi és testi útról is szól, melyen gyakoriak a zuhanások, és sosem tudni, mikor lesz ebből „felfelé zuhanás”, és mikor marad az ember árván és összetörve tulajdon gödrében, megváltatlanul.

Azt hiszem, nagy kérdések függenek ezzel a kis, túlságosan is emberi intimitással. A főhős is sokat bajlódik az ártatlanság és a bűn kérdéseivel. Ebben a hazug *personában*, ebben a *homo duplexben* mindazonáltal – világít rá Pályi – ott az ártatlanság mustármagja, ami csodákra képes. („Nekem az ártatlanság mást jelentett, afféle marslakó-állapotot, mintha most szálltam volna le a földre, tehát nem győzők csodálkoznai, nem győzők kitarulkozni, kinyílni, magamba szívni mindent, ami körülvesz, igen, ezt hívtam én ártatlanságnak, az odaadásomat meg a kíváncsiságomat.”) Csakhogy ez a mag paradox módon épp attól marad meg, hogy nem zárja páncélba (az ártatlanságot lakat alatt őrizni már nem ártatlanság, hanem számítás), ellenben kiteszi magát annak, amit a belső élet hoz, enged a szenvedélyének, a kísértéseknek.

Mint Pályinál sok minden, ez is a keresztény eszme radikális átfogalmazása. Barótiiban egy csöpp keresztény vallásosság sincs, valahogy mégis ennek megfelelően, bár teljesen más-képp éli a maga lelki életét. Metafizikája „zsigeri metafizika”: ezt Pályi mesterien hozza elő, olyan autentikusan, hogy a posztmodern metafizikaellenesség bukik, amikor ezzel a testbe kódolt metafizikával, tehát a *metafizikusság valóságával* szembesül. (Pályi András más műveire is jellemző a metafizikai kérdések életben tartása és rekontextualizálása.) A kegyelem, ami itt a szerelmi-szexuális elragadtatottság, nem a purifikációnak, hanem a fetrengésnek, az ártatlanság radikális kiforgatásának, perverziójának a jutalma: „testi megbocsátás”. Baróti rátalál a *test kikezdehetetlen ártatlansági fokára*, ami képes megváltani a mégannyira bűnökbe gabalyodott embert is. Paradox, mulandó megváltás ez, de mégis megváltás, a regény tanúsága szerint.

A feltámadás keresztény toposza is hasonlóképp radikálisan át van írva. Nem a lélek és nem a halott, hanem az élő test dicsőül meg, amikor ez megtörténik, nem ember-Isten, hanem ember-ember viszonylatban, a test lelkesül át, s nem a lélek testesül meg. Az Isten a másik testének rejtekében lakozik e próza tanúsága szerint, s rálelni egy életre szóló elhívás. „*Ameddig önmagadba fojtottan vergődsz, addig bűnös vagy*”, megváltatlan; a „megdicsőülés” testközi esemény. Hozzáteve, hogy az egyesülésben a másik teste meg az enyém a világtestté változik át az „egy mindenben” és „mindenben egy” misztikus logikája szerint. Ez a bizonyos feltámadás, amit Baróti él meg néhányszor, a mindenségbe hív meg, s a meghívás olvasatom szerint a halálban realizálódik.

A szerelmi eksztázis incselkedés a halállal, ezért is kell hozzá bátorság. S íme, Baróti, a jellegtelen, szervilis komcsi káder Icával (akinek a neve oly köznapi és snassz) párban nagy bátorságról tesz tanúbizonyságot. A MEGÉRKEZÉS ettől felemelő olvasmány, ami édeskeves mai regényről mondható el. Visszaperli itt Pályi egy kicsit (szerényen) a műfaj régi hőseposz-jellegét, csakhogy az *odüsszea* itt teljes mértékben belső szintéren zajlik. S mintha a világban, amit Baróti elvtárs is egyre inkább hazugnak és unalmasnak és fenyegetőnek tart, ez az emberközi-testemélyi zajlás és történeőssor volna, ami a megmenekülés ígérését hordozza, a hazudozás bűneitől – a kárhozattól – való megváltását.

Baróti Dániel nem bűntudatos figura, és nincsenek túlságos magaemésztő lelkiismeret-furdalásai (ebben is átlagos), a sorsdrámája latesen zajlik, s ami élete utolsó hét évében felerősíti ezt, az egy váratlan és bizarr platói szerelem, ha ugyan szerelemnek nevezhető a fixáció, ami egy nő hangjához és színjátész lényéhez köti. A szerelmi háromszög, ami ennek a regénynek a struktúráját meghatározza, nem valódi szerelmi háromszög, hanem a vágy struktúrájának háromszögellése. Zengő Zsuzsa, akihez Baróti a maga számára is érthetetlen vonzalom újí, félig-meddig képzeletének teremtménye, s nem a nő valóságának, hanem a hangszínének és a képzeletének van döntő jelentősége a számára. Ennek a nőnek „*érzéki, megbocsátó hangja*” – melyben a hős „*hisz*” – a mű egyik főmotívuma; ez a különös és jellegzetes ízü hang, hívószó gyanánt, megindítja a férfiban azt a lelki drámát, különös utazást,

mely „*mindent kifordít, felkavar, összekuszál*”, s egész életének fináléjaként a végén „*legmélyebb vágyának közelébe*” és egyúttal a halálba viszi. Szíréhang ez, mellyel Baróti számára a nőiség/anyaság közös esszenciája szólal meg, és felidézi benne az anyja emlékét, az anyaörl-reminiszcenciákat, a gyerekkori „*boldogságsziget*” hangulatát és az ujjongó gyerekörömkét, miként a gyermeki bánat mélységes kiszolgáltatottságát is. A nőnek nincs, nem lehet számára testi valósága (miként az anyjának sem volt, miután ’56-ban elhagyta őt), a fantáziájában viszont valami gyönyörteljes inkarnációban részesíti, mintegy kiszabadítja a platóiságból. (Mondhatni, azt teszi, amit az író, amikor megteremt egy hús-vér alakot.) A regénynek ez a Zengő Zsuzsa-s vonulata a házassággal, az icással szemben a *képzelet és a lélek valóságában* zajlik (ezt a dimenziót Pályi mesterien realizálja a prózában), ám ugyancsak erős testi megvázkódásokkal jár. Amiből az a tanulság, hogy Pályi testfelfogása messze túlmegy a naturálon, miként a szex is a fizikai aktuson. (Ezért nem találunk nála pornográfíát.) A test *tényleg* tudattalan, a valami más, a kiszámíthatatlan transzformációk birodalma, az átlényegülések terepe. „*Nem érttem, mi történik ebben az átkozott testben*”, mondja Baróti, és testestül-lektestül átadja magát ennek a nem tudásnak; akkor kezdi érteni magát, amikor leginkább nem érti.

Zengő Zsuzsa hangjával olyan létszféra nyílik meg neki, mely kecsgeteti, csábítja, újí és hajtja, ami a mindenségben való végső otthonra találás lázalmával ajándékozta meg vagy csapja be. Az anyaörl utáni vágy és a halálvágy – a megváltás vágya – a testében és a tudattalan képzeletében összehurkolódik. Ez a „szóritás” vezet aztán a szívszoruláshoz és ahhoz az eruptív monodialógsorozathoz, ami kitör benne és, töredékesen, belőle, s amit az író „*összeállít*”. A belső beszéd hasonlóképp eksztatikus, mint a testi gyönyör. A kettő maradéktalan összetalálkozása vezet el a hőst az utolsó eksztázishoz, ami a halála.

Miért nevezi a főhős Zengő Zsuzsát ismételtlen csalónak, árulónak? Az olvasó tudja, hogy ezek a vádak alaptalanok. Baróti nagy traumája, hogy az anyja elhagyta; a Zengő Zsuzsának mondott monológban (motyogásban, lázbeszédben, amit a szerző tesz olvashatóvá), rajta keresztül az anyjával számol le, s bocsátana meg neki annak a rejtelmes hangnak a segít-

ségével. Azt hiszem, Barótit a saját roppant megérkezésvágya csalja meg (miként talán minden „ártatlan” embert), és a lét tűnik az ember árulójának, mivel végül is nem avagy csupán a halálban fogadja teljes mértékben el és be.

A regény utolsó három, halálközeli és utáni fejezetében a narráció átvált egyes szám harmadik személybe, kívülről is megmutatja Baróti Dánielt, a halálos szakadást így mintegy a narrációs technika is leképezi, és a vége felé, amikor annak a holttestét látjuk, akit eddig kétszázötven oldalon át beszélni hallottunk, akinek a beszédét átértük – mintha ily módon, az én hangjának végső elnémulásával és a főhős tárgyiasulásával, e kíméletlen megszakadással ábrázolva lenne az ábrázolhatatlan halál. Látunk még alakokat, és hallunk még hangokat, de *egy* mindörökre kiveszett. Az, amelyik egy regényen át az olvasónak olvasás közben az életet, a mindenséget jelentette, egy önmaga azonosságát hajszoló éné. Az önzonosságot a hulla jelképezi: az élet a keresés és a viszonyokban, kötődésekben való elégedés-feltöltődés, az önmagába vonulás és önmagából kilépés mozgásai, a másikban való önmagára találás és önelvesztés volt.

A regény körszerkezetű, a vége felé szó szerint is megismétlődne az elején hallott monológreszletek. Ez a kompozíció egyszerű a „belső szó” mérhetetlen idejét fejezi ki, másrészt az anyaméh-halál homológiát, a belső élettörténet rondószerkezetét. Van a regényben egy ismétlődő főtéma: azt ábrázolja, ahogy a főhős egy bőrfotelben összekuporodva visszérgörcsben fetreng, s a nagy fájdalom átcsap ünnepi áhítatba. A magzatpóz utó- s a halál előképe ez a jelenet, melyben az ársaságot feloldja, transzcendálja bizonyos anyai s kozmikus öl vagy valami narcisztikus harmónia, melynek a nő öle a mulandó mása. Élet- s halálvágy, fájdalom és gyönyör, kezdet és vég itt a legparadoxálisabb módon és misztikusan egy.

„*Most viszont erről szolt a világtörténelem*”, mondta Baróti Dániel a feleségével való, közel húsz év után bekövetkező (!) nagy, feltétel nélküli egymásra találásra célozva. „*Világfordalmat elsöprő erő*”-nek érezte a szerelmüket a kezdeti időszakban is. A regény fontos történelmi dátumok, események és korhangulatok felvillantása között és mögött emezt a másik, egy emberen belül zajló „világtörténelmet”, „szabadságharcot”, „titkos, belső történetet” –

mely teremtés, kiűzetés, menekülés, átkelés és apokalipszis mitikus ritmusára jár – mutatta fel. A „megérkezésről” végül is nem tudunk meg semmit. Az a halott örök titka. Hogy iszonyatos vagy boldogságos-e, nem tudjuk.

Radics Viktória

„...SERCEG A NYELV HEGYÉN A TŰ”

*Bertók László: Valahol, valami
Magvető, 2003. 99 oldal, 1390 Ft*

Az újabb Bertók-kötetek fogadtatásának viszszaterő gondolata a hangnembváltás, formai átalakulás tényének és jelentőségének hangsúlyozása. Már az 1998-ban megjelent DESZKATAVASZ bírálói észlelték, így Csűrös Miklós (*Holmi*, 1999. 1.) és Margócsy István (*Élet és Irodalom*, 1998. szept. 11.), hogy mivel a három évvel korábbi, az életmű kanonizálását biztosító szonettkönyv, a HÁROM AZ ÖTÖDIKEN után a Bertók-versekben a kötetlenebb formák, a rímtelen szabad versek kerültek előtérbe, a világgép átrendeződése kezdődött meg a költőnél. A FEBRUÁRI KÉS (2000) recenziói felerősítették e vélekedést, amit Bedecs László (*Jelenkor*, 2001. 4.), a változás tudatosságát is nyomatékosítva, ily módon summázott: „*Bertók [...] DESZKATAVASZ című kötetével egy az addigiaktól épp a forma lebontásában, a szabad versszerű építkezésben különböző életszakasz kezdetét jelentette be, hogy új könyvében, a FEBRUÁRI KÉS-ben ennek nyomvonalán haladva, kérdéseit újragondolva és letisztítva lépjen tovább.*”

A legújabb Bertók-kötettel, a VALAHO, VALAMI-vel foglalkozó első írások is érintik a metamorfózis gondolatát, ám ezzel együtt az újabb pályaszakasz immár csaknem évtizednyi távlatából szemlélődve a változásban is megőrzött, az egész érett Bertók-líra állandó (és folyamatosan állandósuló) formai jegyei is kellő figyelmet kapnak, kivált Nagy Boglárka elemzésében (*Élet és Irodalom*, 2003. május 2.), mindenekelőtt a geometrikus szerkesztésmódhoz, jelesül a hárompillérű kompozícióhoz való ragaszkodás és az elliptikus, a hiányt, a kiha-

gyást továbbra is a lírai beszédmód konstruktív elemének tekintő mondatszerkesztés megmaradása.

Jelen bírálatunk célja a jelzett és általunk is érzékelt szólamváltozás megvilágítása egy eddig talán kevésbé alkalmazott, inkább csak kritikusi sejtésekben felvetődő megközelítés szempontjából. Az érett Bertók-versekben – tehát már az első szonettkötet, a KÖ A TOLLPIHÉN (1990) óta – fokozatosan erősödő, magára a nyelvre, a költői beszéd lehetőségeire irányuló érdeklődés határozza meg a beszélő pozícióját. Ennek a szemléletmódnak a radikalizálódása, nyelvkritikai attitűddé válása figyelhető meg most, aminek következtében fontos új eredményeket hozó, ám a szerves építkezés folyamatoságának keretei között történő átalakulás jellemzi a szonettek utáni pályaszakaszt, minthogy a költői világnép alapvető megváltozása, a mai magyar líra egésze szempontjából is figyelemre méltó fordulata – éppen a VALAHOL, VALAMI felől visszapillantva láthatjuk igazolódni e megállapítást – lényegében már 1990-ben bekövetkezett. A versbeszéd legújabb fejleményeinek jelentőségét alkalmasint ez a „visszaható” erő mutathatja meg leginkább. Akár üzenetértékűnek tekinthetjük ebből a szempontból, hogy a MINTHA MAGA IS című vers hiányos szerkezetű zárata („*mintha örökké*”) egy 1994-ben, a PRIUSZ című kötet részeként publikált szövegre („*Mintha örökké élnél*”) utal, az új verset egy változatlan érvényességében megőrzött korábbi írás fejezi be. Hasonló, az életművön belüli szövegközöttséget érzékeltető példákat bőven idézhetnénk még. Ugyanakkor a költő levonja a jelzett lírai pozíció végkövetkeztetéseit (erre a fejleményre alkalmaztuk a „radikalizálódás” kifejezést). Feltehetően igaza van tehát Bedecs Lászlónak (*Élet és Irodalom*, 2003. május 2.), amikor a legújabb versekre reflektálva felveti egy jövőbeli, újabb átalakulás lehetőségét. Az említett végkövetkeztetések értelmezése azért is fontos lehet, mert kísérletet tehetünk a nyelvkritikai attitűd uralkodó elemeinek tisztázására s egyúttal arra is, hogy poétikai magyarázatot találjunk a kompozíciós fegyelemnek a versbeszéd egyre erőteljesebb feloldásával párhuzamos megőrzésére.

A kérdés hátterében a nyelv reprezentáló és funkcionális felfogásának – a versformálás szempontjából igen termékenyen megélt – feszültsége áll. Ez már a HÁROM AZ ÖTÖDIKEN kö-

tetben is egyik ihletője volt a lírai alany állandó újraszituálásának, aminek eredményeként, éppen a csonka szó szerkezetek által, egyfelől megfogalmazhatóvá vált, hogy a szó a *semmit „furkálja”*, másfelől viszont ez a semmi „*hozzá igazul*”, mert „*a nyelv van benne legalul, a mondat, ahogy magadat*”...

A korábbi kötetekhez hasonlóan szintén triadikusan szerkesztett, három ciklusból álló VALAHOL, VALAMI nyitó versfüzérének egyik legfőbb témája a nyelv világot leképező, megismerő szerepének mérlegelése az empirikus dimenziókat az alany számára beszűkítő élethelyzetben: „*Amit a tapasztalással / elveszítesz, visszafogod a cselekvésben és a várakozásban. / Lesz időd eltűnődni a tudatalattid / váratlan felbukkanásán, a szó és a / valóság összefüggésin*” – olvassuk a LEHAJOLNI A VÖDÖRÉRT című versben. E töprengés negatív következtetésekhez vezet a nyelv és a nyelven kívülinek feltételezett realitás viszonyát illetően, aminek finom előrejelzése a papíron látható szövegben a két fogalom, a szó és a valóság egymástól való elválasztása éles sormetszettel, bár a külön sorba helyezés gesztusa inkább csak sejtetés, amely az olvasó szemének szól, a ritmika, a kötetlenül kibomló szöveg hullámozása, a mellérendelő szerkezet logikája ezt a divergenciát elrejti, a versben feszülő kérdés itt még eldöntetlennek látszik. A tapasztalat vámján elszendvedt veszteség azonban nem térülhet meg a cselekvés révénél. A KÉK című versben a tett fontolgatásának gondolati energiája hermetikusan zárt benső világban gomolyog, majd hal el fokozatosan, személytelen igenévi szerkezetek lépcsőin alábukva: „*Kicsivel tenni arrébb, csak megpróbálni [...] csak megfórgatni az agyban [...] csak eljátszani a gondolattal [...] csak emlékezni rá.*”

A „valóság”-nak a szavak hálójával történő megragadása eleve kérdésesnek látszik, ám ennek belátása, a megélt dráma ereje következtében – jelezve, hogy a szöveg negatív logikája poétikai szempontból milyen termékeny – a ciklus két különösen értékes versét eredményezi. A TÁJ miliórajza élettelenül tárgyias látomásban dermed meg, a HOLNAPRA felidézett világba viszont testetlenül szertefoszlik a szemlélődő, hűvösen személytelen tekintet előtt. A feszes ridegségben, illetve a füstszerű lebegésben, a fagyban és a párában ugyanannak a hiányélménynek a kettős arca mutatkozik meg, ami a ciklus többi darabjára is rávetül: a Bertók költészetében a zsengek óta fontos szere-

pet játszó négy archaikus elem közül ezekben a versekben a víz eredetileg vitális képzet uralkodik, amely a jelzett állapotbeli szélsőségek következtében átlép a halál, a megsemmisülés, a tehetetlen alusülledés régiójába. Ezt a ZSOMBÉK című vers mutatja a legplasztikusabban. A változás összefügg a világegész látomását hagyományosan szemléltető s Bertók költészetének egy archaikus rétegében is fel-felbukkanó láncolatképzet átalakulásával, az elemeket és dolgokat összefűző erő széttörésével, a láncolat darabokra szakadásával. E folyamatok a HOMOKÓRA című versben érik el kifejtetüket. A szöveg halmozódó kérdései a tájékozódás paramétereinek teljes elbizonytalanodásáról tanúskodnak, arról, hogy a primer irányok, az égtájak, a fönt és a lent nem különböztethetők meg, amihez az idő érzékelésének bizonytalansága társul. Az élmény tartósságát jelzi, hogy a homokórákép, némileg ártérmetelve, a könyv záróversében, az ÖRÖKÉVALÓSÁG-ban visszatér. Az igen erőteljes és egységes metaforikájú HOMOKÓRA-t a ciklusban követő APRÓ című szöveg a létbizonytalanság érzését szikárabb fogalmisággal, egy közelebről meghatározatlan grammatikai alanyhoz kapcsolódóan így rögzíti: „*Válamit pontosan szeretne / tudni, hogy legyen mihez / viszonyítani, de minden / önmagává bizonytalanodik, / mihelyt megérinti.*” A magáramaradottság szédülete fejeződik ki a *lyuk* ismétlődő képzetében, amelynek közvetlen magyarázatát megtalálhatjuk ugyan a dolgok egymástól való elszakítottóságának észlelésében, a versbeli alany és a transzcendencia közt tatóngó metafizikai résben („*Az Úristen / nem ott kezdődik, ahol te / végződsz*”), valójában azonban a nyelvi megragadhatatlanság sejtelmé rejlik a háttérben.

A nyelvi reprezentáló értelmezésének kudarca, a kogníció válsága ihleti a beszéd funkcionális szerepbe helyezésének kísérleteit, a szó közlési szituációkban való erőpróbáit, eleve számolva immár azzal – ezt a LYUKAS KORSÓ című vers érzékelteti leginkább –, hogy a megértés (beszédünk megértése és a beszéd mint önmegértés) csak részleges lehet. Ez a kommunikatív szándék alakítja monológgá a portrét és a leírást, s ez eredményezi a lírai beszédhelyzet és ebben a megszólaló személy differenciálását, ami viszont dialógussá formálódik. A párbeszéd szinte mindig csonka, de mégiscsak másnak szóló megnyilatkozássá változtatja a magánbeszédet. A megszólaló és a

grammatikai alany ugyanis élesen elkülönül e szövegekben, s ez utóbbi is hol harmadik (ez a gyakoribb), hol pedig második személyű formát ölt, s bár általában róla és neki (terőlád és neked) szól a beszéd, ő maga, illetve az aposztrófált te nem szólal meg. A megnyilatkozás címzettje a legtöbb esetben nem személyiség („*parányi lyuk csak a nagy lyukon*”), alkalmasint nem is szerep, inkább csak maszka. Néha mégis létrejön a személyiséggé válás lehetősége. Ez akkor következik be, amikor a *teként* megjelölt, tehát a semleges, harmadik személyű pozícióból a beszélőhöz közelebb hozott címzett egy ismeretlen idegennel kerül kapcsolatba (KI KÉRDEZ?), még ha e viszony nem egyéb is számára, mint a kiszolgáltatottság felismerése, ami a kötet egyik nagy versében, a MINTHA MAGA IS című rezignált vallomásban a pascali nádszál méltóságával – s egyben e méltóság ironizálásának fölényével – ruházza fel az arcát elnyerő második személyt. A szövegbeli beszédalakzat osztoottsága rávilágít Bertók László nyelvformálásának e kötetben különös élességgel megmutatkozó jellegzetességére: a költő szemantikai szempontból erősen meghatérheli a szókészletnek azokat az elemeit, amelyek a lexikai rendszerben zárt csoportot alkotnak (ilyenek – a kötetben teljes skálájukban a beszédhelyzetek tényezőivé váló – személyes névmások és a határozószók, ezek véges számúak), a kötet címe is erre a közlési sajátosságra figyelmeztet, míg a nyitott osztályokhoz tartozó, elvileg parttalan bőségű szavak kezelésében eltökélten puritán. Ez a jelenség a nyelvkritikai beállítottság egyik következményének tekinthető. Összefügg a stilisztikai trópusok szintjén azzal, hogy noha vannak a kötetben olyan költemények, amelyeket átgondolt metaforikus képzés formál (ilyen például a már említett HOMOKÓRA, az AHOGY DOBOG BENNEM A LÁB vagy a KOROM), a szövegek egy része azonban kép nélküli vers.

A textusszövés aszketikus jellege nem új jelenség Bertóknál. Az alakított akarat e visszafogása, mint e versekben különösen, korábban is gyakran együtt járt a nyelvi szabadon engedéssel, önelvű működésének, „íródasának” tudomásulvételével, s ez a beszédhelyzet közlési irányának megfordításával, a beszélő címzetté válásával s ezáltal a médium szerepének a vállalásával függött össze. Már az egészen korai SAVÁSZANÁ-ban úgy alakult, pontosabban: úgy alakította magát a szöveg, hogy a kézirati vari-

ánsok próbálkozásainak eredményeként („nem látom, csak érzem”, „nem látom, csak átengedem”) a végleges változatban („nem látom, de átengedi”, ti. az eddigi beszélő helyett a grammatikai alany pozíciójába kerülő égbolt, „a mindenség lélegzetét”), a megszólaló szerepét a nyelv alapvetően átforgatta. A beszéd elszakadása az alanytól a későbbiekben egyre határozottabban együtt járt az alany nyelvi megelőzöttségének észlelésével és a szavak rejtett tulajdonságainak feltárlásával. A nyelvnek ez a megmutatkozása a jelen kötetben leginkább a játék fogalomkörében válik érzékelhetővé. A különös kényszerben, sőt vágyban: „Beleveszni [...] A hintába, ahogy egyik szó / hirtelen meglöki a másikat, / s játszik megint a világ.” (FÖLEMELKEDIK, LEBEG.) A szavak dominóelvé működése a HOLLANAPRA című vers képtelennek tűnő „lekvárvarrógép” képzetében tematizálódik, a szóelemek egymást előhívó-tükröző felvillanásában, játékos tapadásában, Jacques Derrida kifejezésével: a „szemben álló kifejezések, az ellentétes csírák” váratlan összenövésének textuális minőségében mutatkozik meg, amit az idézett vers alapmetaforája, a szóttes, a textus, a fehér lapon alakuló írás képzelete felerősít. A motívumot a harmadik ciklus PATIKA OLCZER című verse bontja ki, amelyben az álomszerűen felbukkanó szó („eltűnik, visszaúszik, köröz, ott van”) a névvarázss hangulatában, merész iramdadókkal szökell. A szavak önelvű lökdösődése folyamatosan rést üt a valóságvonatkozások hagyományos elvárásain, kérdéssé válik a kimondhatóság, a nyelvi elemek jelszerűsége, a szó „beleveszik a levélközökbé”.

Ez a talányos játék uralja a kötet második, középső, FELHŐKBŐL A HOLD című ciklusának szövegeit, a limericeknek és „haiku-lepkék”-nek ezúttal is a hármasság elve alapján szerkesztett füzereit. A „tépélődés ihlete” feltételezhető tudatossággal sokkal inkább az elliptikus mondatok hézagaiban érzékelhető, mint a leírtakban, nem a szavakban, hanem ütköztetések szikráiban, a megrímtelt haikuk zenei együtthangzásaiban. A beszélő olykor – például a CHORIAMBUSOK és az ANTISZPASZTUSOK esetében – az ámuló és meghökentett bűvészinak ironikusan értelmezett szerepébe kényszerül. A játék elve az alkalmi verseket kiemeli a megszólalás egyszerű situációjából. A kilencvenéves Takáts Gyulának ajánlott ZÖLD NIAGARA idézetek, a szövegbe illesztett s e behelyezés módja által újragondolt intertextusok láncola-

ta (a harmadik ciklusban A B.-I TENGHER és az Ó, ENNIVALÓ SZÖRNYETEGEIM a citátumok ironikus kezelésére nyújt majd példát). A VÁROS NEVE bujkáló pátozását pedig, amelyet az ókeresztény emlékekben megtestesülő történelmi idő átélése akár még indokolhatja is, a költő leleményesen átfordítja a nevek (*Quinque, finif, penthe... pet, pec, Pécs*) értelmezésének felszabadult, a múltat a mai ember számára birtokba vevő onomasztikai játékába.

Ez a lingvisztikai természetű játékelv, a mozgás ide-oda ingázása, amelynek subjektuma – Gadamer gondolatára utalva – voltaképpen maga a játék, a szövegformálás olyan megoldásaihoz vezet a költőt, amelyek alighanem a kötet legfontosabb poétikai vívmányai is egyben. A szöfűzésnek ez a módja is előfordult már korábban, kivált Bertók prózai munkáiban, itt azonban, átkerülve a költészet szférájába, a textust uraló metódussá válik. Az igen jellegzetes halmozott szerkezetekre és a zárójeles közbevetésekre gondolunk. Példaként az ELKERÜLHETETLEN című verset idézve: „Mint-hogy a Jóisten folyamatosan, egymás után / adja (passzolja) le (decentralizálja?) a többnyire / megoldhatatlan, sőt, korábban tabunak számító / problémákat, ügyeket, gyötrő gondokat / (a világ működése, mibenléte, jövője, / az élet titkai, kilátásai, vesztélyei s egyebek), / s a gyanútlan, a kíváncsi, a stréber, a féktelen, / a szorongatott ember egyre nagyobb erővel, / lelkesedéssel, fontoskodással, fanatizmussal / veti rá magát a váratlanul ölebe eső prédára, / gyötrődik, feszül, pusztul, s ujjong, dicsekszik, / nagyképiuskodik [...]” A vers vizuális képét uraló írásjelek igen határozottan utalnak a grammatikai folyamat állandó megszakítására, a megmegtörpanasz belső feszültségére. Ám feltételezésünk szerint Bertók László e nyelvi formulával nem csupán felbontja a versszöveg lineáris rendjét (lényegében azt, amit Jakobson egykor szintagmatikus tengelynek nevezett), hanem egyúttal megnyitja a szöveget – egy pillanatra megmaradva még a jelzett fogalmi rendszerben – a paradigmatiszma tengely mentén. Ebből kék megállapítás következhet: filológiai szempontból a szöveg részévé válnak a variánsok, egy nyitott, dinamikus textuskezelés jegyében, az olvasónak viszont számolnia kell azzal, hogy a költő valójában nem kész, hanem keletkező szövegeket kínál fel számára. Véleményünk szerint ezért annyira személyesek ezek az oly szenttlen és tárgyias versek: egy töprengő tudat hullámmását szemlélhet-

jük, amely önmagát a nyelv médiumává avatja. A kritikai attitűd poétikai szempontból itt válik kreatív tényezővé.

A VALAHO, VALAMI harmadik ciklusa (KÖSZÖNNI KELLENE) a variánsok szövegbe emelésének többféle formáját alkalmazza, bizonyítva, hogy ennek a genetikus írásmódnak, amely tipológiailag igen sokrétű, valóban arculatmeghatározó szerepe van. Ebből a szempontból különösen fontosnak látszanak a FÖLMEGY A PADLÁSRA című vers vagylagos formái s a keserűen ironikus Ó, ENNIVALÓ SZÖRNYETEGEIM találkozó alakzatai, melyek által szövegkritikai értelemben vett fogalmazási változatok, próbálkozások épülnek a műbe: „*Köthetnék-e veletek kölcsönös (megnemtámadási?, együttműködési?) szerződést?*” – kérdezi a beszélő. Hasonlót tapasztalunk az AHOGY A TÜKRÖN ÁTNYÚL című versben: „*egyetlen pillanat alatt befejezi, ha kell / (ha akarja? ha úgy jó? ha véletlenül épp?)...*” Ez esetben még a vesszők is elmaradnak a variánsok közül, a fogalmazás spontaneitását érzékeltetve, ám a szörend, az a körülmény, hogy az elvileg törölt szövegek (a mellőzött törlés gesztusát a zárójelk helyettesítik) a végleges változatként funkcionáló szóalak mögé kerülnek, nyomatékosítja, hogy azzal egyenértékűnek tekintendők.

A keletkező szöveg alakulásába (alakítódásába) történő beavatással az olvasó maga is a folyamat részesévé (részévé) válik. A vívódás, a dilemmák mozgása magára a szövegre irányul, ám éppen a szöveg felé irányított figyelem eredményeként a ciklus centrumában álló bölcséleti problémákra is fény vetül, minthogy ezek nyelvi megközelítésének lehetősége éppen a kérdés leglényegesebb eleme. Valójában a kérdés maga. Az egynél által birtokolt nyelv ugyanis nemcsak a gondolkodást, hanem, úgy látszik, a tapasztalatot is megelőzi. A beszéd határai ily módon a megismerés és a megértés határai is egyben. Ezért nem elegendő azt mondani, hogy Bertók László filozófiai töprengései az elmúlással, a halállal kapcsolatosak, a versek téje valójában az élet végének, a létezés határainak nyelvi birtokbavétele. A variánsok alkalmazása a kérdés nyitottságán túl arra figyelmeztet, hogy az elmúlásra ítéltett ember éppen beszéde lezáratlanságának megmutatásával reflektálhat a halálelőttiség helyzetére. Nyelvbeli egyenértékűségek egyidejű átélésével: „*miért mondja, hogy / visszatérés, ha azt*

*sem tudja, hogy honnan / távozott el, s eltávozott-e egyáltalán, / miért gondolja, hogy a legnehezebb, ha csak / messziről, s csak az érkező (az indulási?) / oldalát látja az állomásnak(?) (a becsapódás / helyének?), ha senkivel sem találkozott, aki az / érkezésről (indulásról?) hitelesen szólhatott volna?” (MENNYI BELŐLE MÉGIS?) A mérleg nyelvének elbillenése előtti állapot, a különböző lehetőségek latolgatásának jelenbeli aktuusa – erre kíséreltük meg fentebb a *paradigma* terminust alkalmazni – magát a szituációt, a szituációba vetett embert mutatja fel. A létezés jelentő pillanatot. Amikor „*serceg a nyelv heggyén a tű*”.*

A szófűzés nyitottságának vállalása, a rímtelesen szabad versek vetélőin alakuló szószóttos állandó felszakadozásának tudomásulvétele ily módon intellektuális természetű. A nyelvben lélegző tudat ellenpontozó akarata a kompozíció szigorúságában és zártságában érvényesül. Ebből fakad a motívumok, uralkodó képzetek (huzal, lyuk, tű, madár) fegyverezett rácsozata és a hárompillérű szerkesztés árnyos tisztasága. A nyitottság és zártság kettősségének játékos változata, mikor az ARRÓL ÁBRÁNDOZIK című versben a tudat ellenőrzése alól kiszabadulni akaró szöveg „*kilencedik sora bejelenti, hogy ő az utolsó*”, amire rácaffol ugyan a költemény, amely folytatódik, ellenben a sor valóban a kilencedik, pontosan a helyére került, csupán a közleménye bíráltatott felül. A hármasságok ismétlődése azonban (három ciklus, mindegyikben háromszor kétszer három, azaz tizennyolc vers) hűvösen eltökéltnek látszik.

A fellazított textus és a föléje kifeszített boltozat ellentéte, az oldás és kötés e különös kettőssége szintén összefügg az említett ingamozgással. De ki a játékos, ki rejtőzik a játék szubjektuma helyén? A beszélő azt tapasztalja, „*hogy valaki, / aki a / pincében (vagy a padláson) a / szavakat a polcokra rakja, vigyázza, / s normális körülmények között / föl (le) adogatja, az is meg lehetőszen / fáradt lehet, vagy nagyon unatkozhat, / ha így (ha netán ő) szórakozik / (felelőtlenkedik) vele [...]*” (ZSÍRNAK MONDJA A HÍRT.) De ki rakja a polcokra a szavakat? Ki vigyázza? Ki adogatja? A nyelv szelleme? Valamiféle mentális beszéd, univerzális grammatika? Vagy valamely verbális determináció? Valaki a nyelv mögött? Egy transzcendens erő sugallata?

Úgy tűnik, az elnyerhető válasz – maga a kérdés.

A DOKUMENTUM- MONTÁZSTÓL A REGÉNY FELÉ

Bódis Kriszta: *Kemény vaj*
Magvető, 2003. 372 oldal, 1990 Ft

Bódis Kriszta műfajaiban és ezekkel egybehangzó nyilatkozataiban egységes szemlélet és érdeklődés jelei mutatkoznak. ISTEN ADÓSSÁGA című dokumentumfilmjét egy ózdi nyomorleplep romjongó családjáról forgatta, egy megjegyzése szerint részben innen származik regénye nyersanyaga is. Már verseiben (MIND CSAK IDEGENYEBB ÚGY, 2002) megjelennek prostituáltak, degeneráltak csakúgy, mint a kitalált nyelv és a kiejtés írásba öntésének problematikája. Általában erős vizuális effektusokkal dolgozik, sőt MASSZIKOT-ciklusa professzionális festőismereteket sejtet. Két könyve (a versek és a regény) küllemre is ikerdarab – nyilván a szerzői koncepciónak megfelelően. A borítón lazúrozottan előadott szürkés tónusú aktfotó egyszerre erotikus és baljóslatú.

A KEMÉNY VAJ történetíró hősnője barakktelepi cigánycsaládból származik, funkcionális néma, „beszédgörcsös”. Intézetbe kerül, egy milliomas cigány *alkalmazza*, tizenhárom évesen szül, az apa bizonytalan, gyerekeitől elszakítják, a szeretett férfiak újra és újra prostitúcióra kényszerítik, börtönbe kerül, szabadulása után vissza kurvának, öngyilkossági kísérlet, kórház, talán sikeres szökés a lehúzó közegből „a tisztességes szegénységbe”. Viszont: a ki nem mondott (valószínűleg Sára) nevű K339-es rabszámú lány reflektál a világra – ír. Író? Vagy író lesz? És elkezd beszélni. Ez az ő életjándéka: a kifejező nyelv, amely megadja számára az emberi tartás esélyét.

Lehet-e a reménytelenül hátrányos helyzet életanyagából működő fikciót létrehozni? Olvasmányaink tanulsága szerint szélsőségek születnek, a nagy eredményekhez Dickens vagy Faulkner kell. Bódis Kriszta belevágott, az erős írói intellektualitás és szerkesztési tudatosság spontán áradásnak álcázott szöveget, ígéretes, itt-ott kidolgozatlan, különféle értelmezési irányokat inspiráló könyvet írt.

Az bizonyos, hogy sokat tud az ábrázolt világról, illetve az ott egymással érintkező terénumokról. A nyomorgó cigányság (inkább csak utalásosan), a fogyatékoság és a prosti-

túció problémahármasa könyvének témája. Hozzátehetjük: és a média ellentmondásos viszonya e komplexumhoz. Úgy látszik – és a szerző is ilyen értelemben nyilatkozott – a mellékszereplők szövegeiben sok a különféle technikával rögzített „talált” anyag, a hősnő figurája pedig a társadalmi ismereteiből szublimált fikció. A vállalt alkotói teendő legbonyolultabb része abban állhatott, hogyan közvetítse a félnéma lány írásában a beszéddokumentumokat. Mostanában, hogy minden irodalomjelenység textuális evidenciaként jelenik meg, paradox módon kevés szó esik arról, hogy valahány elbeszélői mozzanat alapján véve jelölői kérdés. Ki beszél, ki idéz, milyen előadásban? Jelen esetben a nehézség hatványozódik. Mindent S. (nevezzük így!) mond el. E szubjektumnak kell megjelennie ebben a narrációban, magába kell olvasztania a tapasztalt világot. Nem hiszem, hogy kizárólag tudatosan meg lehetne oldani a fenti feladatot, amit ez a fikció-ötlet von maga után. Bizonyára az írói intuíción alapuló ösztönös változatokra is szükség van az olvasó meggyőzéséhez.

Talán az az egyik alapprobléma, hogy az író a főszereplő sajátos fogalmazásmódját és írását kívánja érzékeltetni, mintegy abból a meggyőződésből, hogy mondatokban gondolkodunk. Úgy vélem, hogy a szociolektus vagy a műveltségi szint beszédtüneteinek nyelvi megformálásához nem ragaszkodva, sokkal nagyobb szabadságot engedhetett volna meg magának a szerző – mondjuk egy tudatáram-érzékítő szövegben. Nem ez történik. A nem létező, figurához rendelt nyelvkreáció-eredmény viszont nem képes következetesen teljes hitellel működni. Lépten-nyomon zavarba ejt a lány nem egyféle műveltség szintjét tükröző beszéde, rutinosnak tűnő írói gyakorlata, a feltelezhetőnél szélesebb körű olvasottságáról árulkodó stílusa. Nem szól ugyanis olyasmiről a történet, hogy különféle fejlődési korszakaiból származnának a szövegrészek (primitívebb, majd műveltebb, fiatalabb, azután érettebb stb.). Ellenkezőleg, mintha hullámozna, ingadozna, sőt retardálódna az elbeszélői nyelv. De lehet, hogy az idézett (vagy elbeszélő?) szereplőkhöz alkalmazkodik a narrátor. Mintegy asszimilálja a többiek beszédét: az újságíró fellépésekor publicisztikusabb, a műveletlen putrilakók szerepeltetésekor magyartalanabb, a kriminalizálódottak világában börtönsleng közeli a stílus. Úgy látom, néhol szó

szerint idézi őket a szövegíró, máshol, ki tudja, miért, utánozza.

Felmerül másrészt, hogy ha nem a mindentudó, XIX. századi típusú elbeszélő mondja a történetet, hanem egy beszédgátolt közvetítő – akkor hogyan van tudomása például arról, mit álmodott a nagyanyja, mit gondolt egyedül részegen tántorogva az apja vizelés közben, milyen erotikus képzelgésai voltak magányos éjszakáján a fővárosi riporternek. (Egyszer említ valami olyasmit, hogy ő a mindent látó, kitaláló, boszorkányos Sári mamától tud arról is, ami nem vele történik.) Azt értjük, hogy esetenként rosszul ragoz a főszereplő, hogy *-ba* áll a *-ban* helyett, hogy szereti emlegetni, hogy „*tiszta ideg*”, egyszer „*imádkozom*”-ot mond, máskor azt, hogy „*megszökök*”. Az értelmiségi igénytelenség divatszavai viszont rosszul szólnak egy őszinte vallomásban: az ellopott helyett a „*lenyúl*”; az önkéntes strichelés „*valahol kényszer*”; a futtatójával való jobb időszak „*csak egy szim a palettán*” és így tovább. És az efféle hol finomkodó, hol durva bölcselkedések: „*A lelkét nem adja bele a munkába, a teste tárgy lesz.*” (A prostituáltak.) „*Kábé annyira érdekes egy őszintén reagáló lány teste, mint egy pisztoly a vaginában vagy akár egy fiú táguló segge.*” Legnehezebb talán a pszichológiai, politikai és szociológiai szakszargont elfogadni a lány szájából, hogy például a stricijének „*szegényes a gestusrendszere!*” Néhol azt is problematikusnak érzem, amikor a többi szereplőt amúgy hitelesen jellemzi a mesélő. Egy polgármester közhelyes rutindumáját éppúgy vissza tudja adni, mint a tévé hatásvadász „*tényfeltáró*” szövegeit vagy egy újság kriminalisztikai híreinek szókészletét – és általában a publicisztikai stílus! Hallhatja persze ezeket. De el is beszéli? Hogyan csinálja? Úgy működik a memóriája, mint egy diktafon?

Mi történik itt? E könyv montázsában a posztmodern eklektika vívmányaként érdekesen keverednek a nyers dokumentumok az így vagy úgy megformált (vágott, stilizált, tömörített, képszerűsített stb.), teremtett beszéddel. A fikció és a dokumentum síkjainak együttkézése azonban nem mindig alkalmazkodik a figurakoncepcióhoz. A narrátor szövege nem önazonos. Van, amit elhiszünk. Az nagyon is életszerű (vagy inkább vonzóan műszerű!), ha ez a lány önmaga tapasztalatai szerint többféleképp is megnyilvánul: műveletlen, fejlődésben visszamaradott romagyerekként, a sajátos

ranglétrán egyre feljebb vergődő prostituáltként, a cigányfolklórt világlátásába beépítő írpalántaként, a rabbeszédet evidensen gyakorló elítéltként. Ez mind ő, ezt tudja, tudhatja, ezeket a világokat nyelvként is birtokolja elvileg.

Érdekes jelenségek adódnak a regény írásképeben, helyesírásában. Ha mellékszereplőt jelenít meg valamelyik közlésmódban a krónikás – a helyesírással érzékeltet (néha vitatható módon) nyelvhelyességet. „*Akinek munkája nincs [...] kénytelen [...] vasat szedni, hogy fentartcsák a családjukat.*” Itt a jól etalált és jellegzeteseként elhíthető egyeztetési hiba mellett indokolatlannak, sőt groteszknak érzem a helyesírási hibás változatot. (Ennek az irodalmi tévedésnek, az „Isten uccse, nigger beszéd” fonetikus jelzésének egyébként nagy hagyománya van régebbi amerikai műfordításainkban.) Az „*ly*” helytelen írása alapfogás – ez talán rendjén van –, még akkor is, ha közben sokkal nehezebb feladatokat profi gépelői rutinnal old meg a történetrögzítő. (Például az egytagú mondatok közötti interpunkciót, *sőt!*) Egy találmásra kiválasztott helyen, a 206. oldalon összesen három hiba van (elég is ennyi jelzésnek), viszont furcsa, hogy a „*rozsdáspengélyűt*” író S. kifogástalan helyesírónak bizonyul ugyanitt számos sokkal *nehezebb* szónál. Ezt nem annyira kifogásként említem, inkább érzékeltetendő a (talán fölöslegesen) vállalt közléstechnikai változat következetes megvalósításának irtózatos nehézségét. Ha jól látom, két helyen mutatkozik markáns szövegképi szabálytalanság (a 93. és 278. oldal táján) – ahol a figura beszédrítmusát, szövegfonetikai egyediségét adja vissza határozottan versszerű tördelésben az elbeszélő. (Vagy az író? A narrátor? A kettő közötti mintaelbeszélő?) A fentiek mindenesetre kísérletező hajlamú, az epikus szöveg teherbírását, a narrációs utakat próbálgató szerzőt mutatnak.

S-t kislánként „*nem akármilyen intézetbe viszik*” a nem megfelelő családi közegből, hanem „*rácsosablakos palotába a tisztára bolondok közé*”. Ez a trauma fokozza beszédzavarát, és nem is emlékszik vallomása szerint, hogy mikor milyen súlyos volt ez a fogyatékosága. A „*némaságnál rosszabbkint*” megélt állapot a lányt egyre inkább hangtalanná teszi (ez az „*idegtől van*” – írja), néha meg „*torz hangon üvölt*”. A hangzós önkifejezés képessége egy szerzetessel, Angellel való találkozásakor kezd majd lassan visszatérni. Ez a könyv végén derül ki.

Angel-angyalnak küldi el, amit addig „*öszszeírt*”, „*gyónásként*”, hogy „*megkönnyebbüljön*”. Amolyan *kísérő irattal* fogja közre, amely keretbe helyezi a teljes regénytestet, utalva annak egyszerűségére és valamelyest műfajára. Confessio ez, tartalma a szenvedés, ahogy a bevezető sorokban olvasható: „*Minden itt van. Az is, amit, kislányszéssel írtam, mert mindig írtam [...] mert [...] semmi olyan fájdalom nincsen, mit elvettem vagy hozzáadtam volna.*” A beszédképtelen lány kényszerűen választott közlésközege regényformáz.

Egyetérthetünk Bódis Krisztával, aki egy nyilatkozatában azt mondja Rilkével, hogy a fikció *erősebb* lehet, mint a dokumentum. Ez a regényével kapcsolatos kijelentése alátámasztja olvasói benyomásunkat: rögzített hanganyagokat is felhasználó, de nem dokumentarista műfajjal van dolgunk. A mű erősségei regényességei felől érkeznak, legjobb lehetőségei pedig a parabolikusság irányába nyílnak. A határozott egységiségek mellett láthatóan törekedett arra az író, hogy történetét általánosabban értsük, ne kapcsoljuk konkrét helyhez, csoporthoz, problémakörhöz. Ezért a szereplők alig használnak cigányszavakat, ritkán azonosítják önmagukat etnikusként, a főszereplőnek nincs igazi neve. Nem meghatározott földrajzilag egyik színtér sem, csak „*barakktelepről*”, „*városról*”, „*fővárosról*” van szó. Ily módon a kiszolgáltatottságot, a kiemelkedés esélytelenségét és a kasztrendszerű zárt közösségek önfelszámoló életvitelét a középponti figura sorsa modellszerűen is példázza. A rohanó és keményen megvágott, kommunikációs törmelékekkel elegyített történetmondás a legkülönbélebb hagyományirányokból merít – közvetve vagy többszörös áttételekkel – a filmszerű irodalomtól (Mándy Iván) a médiaműfajokig, a klipszerű írás hazai elindítójától (Tandori) az egykori amerikai ENTRÓPIA-csoportig vagy a mai dél-amerikai variánsokig. Témaközeli példát hozva: mintha Tar egzotikusnak számító peremvilága, komor mondanója, szociális érzékenysége Agota Kristóf hideg pszichológiájával és a patológikus irányú érdeklődésével ötvöződné.

A mozitól (a filmkészítésből) is sokat tanult az író. Történetkezelése az a fajta kirakójáték, amit Tarantino tett híressé, nem időrendben, hanem egymást értelmezve következnek az egymás mellé illesztett kép-esemény sorok. Az emlékezetes szöveghelyei is gyakran valami

olyan szinkronitást jelenítenek meg, ami irodalomban így valóban nóvum. (Könyve néhol túlárado eseményekben, figurákban, látvány-ötletekben – viszont éppen ezek miatt kiváló filmalapanyag.)

Valamit még két figyelemre méltó jellegzetességről. A KEMÉNY VAJ egyik szokatlansága új típusú idézőtechnikája, másik az ösztöniség hol pornóközeli, hol nagy érzékítő erejű verbalitása. A sajátos idézőtechnikából jó esetben feszültségek, de talán nemkívánatos ki-zökkentések is adódhatnak. Például, ha az előző fejezetben volt börtöntárs prostituáltak beszélgetnek, és a rá következő sorokban jelzés, átmenet nélkül ez áll: „*Úgy tűnik, hogy a prostituáltak egy veszedelmes, ördögi körben élnek, amelyből nincs kiút. Függőek és általában negatív, rossz az énképük*” – akkor ez a szaknyelvi rész, melyről utóbb, késleltetve kiderül, hogy egy csoportterápia képzett előadójától származik, egy időre zavarba ejti az olvasót. Erre csap idézőkonvenció nélkül, de a váltást két üres sorral érzékített narrátori mondat egyes szám első személyben: „*Nem hagyok búcsúlevelet, mit is írhatnék.*” Ez így hatásos komponáltság, a regény „beszélője”, írója úgy szól hozzánk, mintha ugyanazt a képzeletbeli filmet látnánk, amit ő. Az így létrehozott szituatív beszéd követése már megéri a fáradságot.

A pornóközelség is bonyolultabb ügy itt. Ismert tény, hogy a magyar nyelvű irodalmiság nemcsak a nemi aberrációk, devianciák elfogadható szókészletét keresi, de a „normális” szexualitásról való beszéd tradíciója is éppen hogy alakulóban van, ingadozván a szépelgés és a látszatközönységesség között. Ebben a szövegekörnyezetben például S. dokumentáltan „*valóságos*” tudósítása prostituálttá (vagy pornoszínészé) történő *kiképzéséről* minden biztonnyal csak egyfelől lesz ismerős az olvasónak: a pornográf irodalomból. Ám ettől ezek a szöveghelyek még korántsem feltétlenül pornográfak. Példaképpen nézzünk meg két jellegzetes részt.

Pornóképekről szóló pornószövegnek érzem a következőt: „...*körbe a főnök pászterei, macák, meztelen, dögös macák körbe a falon, hogy széddül az ember, seggek, mellek, pinák, a pinákon a kis fehér kezek, a kis ujjbegyek simogatnak, nyulnak, nyulkálnak, masszíroznak, borotvált, szóke, fekete, göndör, sima, csillog mindnek, mint a nyál, és fordul kifelé a csipkéből, duzzad és fénylik, markolásszák a bimbókat, kint a nyelvek, bent a nyelvek, simogat-*

nak, összeérnek, lányok, lányok, lányok, hogy beleszédül, aki nézi, de nem nézik, már megnézték, már kiverték, már ezerszer, most apám beszél...” Itt nemcsak problematikus a narráló szereplői beszéd elfogadása, azonosítása („apám beszél”); írói bizonytalanság gyanítható. (Ki szédeleg, kinek az élményét ki adja elő itt tulajdonképpen?)

Ugyanez a beleélő-megelevenítő idézőtechnika máshol az olvasót esetleg vonzó-feszélyező, de meggyőzően szituált, funkcióját tekintve kifejező, áradó erotikus szöveget hoz létre (a TULOK című epizódban): „Ladászám tölti belém a pezsgőt, locsolja végig a szobát, ragad rajta a selyem, selyméhez a bőröm. És akkor nem sir csak szép csöndesen káromkodik és rámtapszja a száját, harap is de csak vigyázva és nyál és izsik belőlem, habzsol és játszik a nyelvével, erőből aztán meg épp csak érintget, szopogat és megint, mintha keresne, görgetne, becézne, kutatna, de olyan finoman, olyan felkavaró ügyes, kéjes dolgokat művel, hogy borzasztóbb, mert elkezd a hideg futkosni a hátamon és akkor meg én sírok, és kiálltok, akkor megdőbbenünk, zokogok már és kiabálok, akkor fölémereszkedik és ahogy szokta, de most nem is emlékszem, uramisten, uramisten, uramisten hajtogatja és mint a legfőbb kincsét, úgy hordoz utána, ő ilyet még nem élt...” A titok kulcsa a „megdőbbenünk” értelmezése: a lány és a férfi közös élménye hitelesíti a hol a beszélőhöz, hol az idézett figurához tartozó szöveg igazgatóságát.

A sokféle inger igen hatásos szinkron érzékítése történik a KARÁT című fejezetben. A láttatott viszolyogtató nyomormilió és egy asszonyors (Vera) rapszodikus önelbeszélése háttérkép és alapzaj az ugyanabban a szobában vajúdó S. érzéseire és gondolataihoz, aki közben egy klipet néz fél szemmel a tévében. „Egy gyerekkádban valami lábtöről szerűsűgen hathónapos körüli nyakig szaros csecsemő meztelenül. Amúgy is bűz van, a konyha összenyitva az egyetlen szobával, a döngölt padlót kukoricacsuhé borítja, az asztalon viaszosvászon, rajta lábas, meg valami koszos rongyok, a sarokban használt pelenkákon egy macska. Az ezeréves, hámladozó, ragacsos konyhaszekerényen nincsenek ajtók, a polcokon műanyag flakonok, zacskós tej, tojások, nejlonban kenyér, mellette egy rozsdáspengélyű kés, műanyagpoharak és kivehetetlen csomókban mindféle dzsuvas cuccok. A franciaágyon megmozdul az összevissza paplanok alatt valami. Egy gyerek.” Pár sorral lejjebb Vera keserű történetmondását hallja és közvetíti S. – majd bekezdéssel elkülönítve vált át saját elbeszélésbe: („Lejjebb csúszom...”)

utolsó sorokban a tévéadást lássuk az ő szemével („a guvadt... fémajtóknak ütődik”). Igen erős rész, olvassuk csak: „...mert akkor ott van az a másik büdös kurva, hogy a rák egye meg, anyám húga, meg a férje, azok is ottan laktak öreganyámnál, állandóan részegek voltak és a Terkának, az anyám húgának az ura a Józsi, fogta a Terka tizenegy éves lyányát megerőszakolta, aztán megölte, bedobta a kútba, úgyhogy most a Józsi el van tűnve, büjkál, de azt a szegény lányt nagyon sajnálom.

Lejjebb csúszom, már fekszem az ágyon, alámgyűrődve a bunda, mintha menstruálnék, úgy jönnek a görcsök. Gondolom bután, ha csak ennyire fáj a szülés, baj nem lesz, kibírom, a számlap vibrál és újra körbe a mutatók, a guvadt szemű, mint akít az áram ráz, fémajtóknak ütődik, mindenhol fémajtók körülötte, csak be van oda zárva, a bitor nő erre, arra, erre, arra forgatja a fejét, mögötte a szaggatott urak.” Az egyes szereplők szövegeit hol csak az elbeszélő helyzet logikája szerint, hol bizonyos tárgyi attribútumok említéséből, hol a beszédstílus alapján kell tudnunk elkülöníteni, az azonos grammatikai személy és az azonos idejűség – mint itt láttuk – nem könnyíti meg a disztinválást. Sokat vár olvasójától a szöveg, de az így nyert referenciális és érzéki benyomáseggyüttes valódi élmény.

A könyv legtöbb rétegű, legemlékezetesebb részei közé tartozik az IDE IS ODA IS HÚZ A SZÍV című fejezet, mely a cigánytelep lakóinak szélsőségei közt vergődő, teljes értékű életéből mutat egy epizódot – keresztelő, karneváli forgatag, féltékenységi dráma – a nyomor és a hivalkodó fényűzés kontrasztjával és a legemlékezetesebb figura, az ósanyaszerű Sári mama főszereplésével. A nagymama jós-átkát és a második szereplő (a papa) hangját tartalmazza az indulati ellenpontozással dinamizált narrátori beszéd: „Asszonyod van, mert láttam, tartja hátra felé a palackot Sári mama el a papától, a papa keze az üveg után szédülget a levegőben, nem egy van, ezer, heherészi a papa.

Nem ezer, hanem egy van, egy van, azért jársz te le, azt hiszed, hogy én nem tudom, de most megjósolom az életedet, nagy betegség vár rád, mert becsaptál, olyan betegség fog rád vární, emeli az ég felé a két kezét Sári mama, az egyikben még az üveg, hogy meg is halok, soványodik el a papa hangja, ahogy maga toldja meg, fejezi be a mondatot, és néz föl, föl a mennyboltra meredő üveg felé, de olyan a csend, hogy a tűz ropogása, meg a lé bugyogása, a hőség, mint a pokolban...”

A BÁRMI JELENTŐSÉGE

Hajdu István: *Bak Imre Gondolat, 2003. 247 oldal, 213 reprodukció, 27 fénykép. Az ára nincs feltüntetve*

Bak Imre ahhoz a nemzedékhez tartozik, amely még tapasztalta az ötvenes és korai hatvanas évek legendás kulturális információinségét. Gyerek- és kiskamaszkoromból még én is vissza tudom idézni, noha akkoriban apám klasszikus könyvtárának fölfalásával voltam elfoglalva, és nem érintett az *up-to-date*-ság hiánya. De azért tudom, mint jelentett egy VARÁZSFUVOLA-lemez beszerzése szüleimnek Dietrich Fischer-Dieskaual mint Papagenóval, egy új Skira-album. Tudom, milyen kincs volt idősebb barátainknak egy kortárs lemez (Stockhausentől), egy kortárs vagy klasszikus modern művészeti képeskönyv. Mészöly Miklós elmesélte, hogyan fordítottak és másoltak házilag Camus-t. Emlékszem még, hogy Petrigalla rejtélyes – mai szemmel gyanús – szalonyában Tamkó Sirató kijelentette: Párizs óta itt érzi magát először Európában.

Hajdu István évtizedről évtizedre haladó krónikáját és kritikai elemzéseit olvasva érthetővé vált, hogy ez az ínség, ez a retentó szomjúság Bak Imre szellemi kiindulópontja. Tudni, mi történik a világban, megismerni, lépést tartani – ez hajtotta. Ennek a *drive*-nak a kulturális elszigeteltségen kívül más okai is lehetnek. Bak első generációs értelmiségi volta, ami szintén Hajdu írásából tudható. S mindenképp előtt alkata: hajlama a mesterség, a szakma kutatásában való tudós elmélyülésre.

A tanulmány végigkíséri Bak szellemi odisszeáját, az önképzést, az alkotótársakkal való együttműködést különböző önszerveződő körökben, a külföldi tanulmányutakat, a nyugati kortársi ösztönzések adaptálását, átértelmezését és termékeny félreértését, míg megtalálja saját félreismerhetetlen formanyelvét. Nem követem ennek a történetnek a leírását, hanem a vége felől nézem ugyanazt. Onnan az tűnik fel, hogy mennyire kereste ez a saját formanyelv a művészt. Hogy ő mennyire azt látta meg és csak azt látta meg, amire szüksége volt. Legalábbis ennek a könyvnek a képvilágatása így mutatja pályáját. Érett munkáinak jellegzetessége, a készülődés, a készülés, a csinálás teljes eltüntetése a képről (amely persze

bizonyos értelemben a megcsinálás, elkészítés abszolutizálása), műveinek e rendkívüli definitív gesztusa ebben a könyvben kiterjeszkedik az életműre. A legkorábbi képnek is (igaz, az viszont elég kései, 1963-as; körülbelül egy évtized zsenyéiből nem ismerhetünk meg semmit) és minden bemutatott korai képnek a vektorai a kifejlett művekre mutatnak.

S már azokban megjelenik egyik legfőbb festői – vagy mondjuk így: festészetfilozófiai – problémája: hogyan lehet egy geometrikus absztrakciókkal benépesített világ kétdimenzióval való mélyeséget, harmadik dimenziót kölcsönözni. S ha nem tévedek, megjelenik csírájában a későbbi megoldás is: az egymásra rétegezett képzeletbeli síkok, mintegy áttetsző fóliák által létrehozott tér, amelynek mélysége a legközelebbi és a legtávolabbi sík közötti távolság. Ez lesz az, ami variabilitást ad majd az állandó motívumoknak és szüntelen kutatási feladatot a mesternek. Míképpen keletkeznek ezek a fóliák a geometrikus és a geometrikus, a szilárd és a lebegő vagy úszó formák viszonya révén? A formák iránya, közeledése vagy távoldása, sebessége révén? Az olvadó és a dermedő, de mindig diszkrét, mindig keveretlen, mindig keretein belül maradó színek dinamikája révén? A néző naturalizáló rekonstrukciójának beszámítása vagy akár a jelek értelmezési skálájának nyomatekossági hierarchiája révén? Míképpen lehet növelni vagy csökkenteni e rétegek számát, s ezáltal a tér- vagy a síkérzetet is növelni-csökkenteni?

A téralkotásnak ez a most leírt modusa persze önkorlátozás, redukció. Bak Imre érett pik-túráját úgy is jellemezhetjük, mint önkorlátozó szabályok idioszinkretikus rendszerét. A jelek ábrázolási potenciáljának minimalizálása, a formák testté válásának megakadályozása, a színek tónusainak egyneműsítése és határainak áthághatatlansága, a geometrikus rend elsődlegessége, melyben a nem geometrikus ellenpontok szinte a felület fölötti ragasztásnak vagy a felület átszakításának, a felület mögötti lyuknak tűnnek (ha szabad így az imént jelzett *polihorizontálitást* másképpen leírni).

Mindezek valami rideg, személytelen monotonia képzetét kelthetnék, vagy a koordinátái sáncai mögött utóvédharcait vívó avantgarde-ra emlékeztethetnék. Valójában Bak Imrét a redukció által feltáruló lehetőségek, a szűkítésben a tágítás, a kicsinyítésben a nagyí-

tás, az egyszerűsítésben a bonyolítás, az összevonásban a széttagolás foglalkoztatják. Műveinek értékét és jelentőségét maga ez az ellentmondás hozza létre.

Hogy a minimalizálás, a redukció nem Bak Imre végső szava, arra egyébként képcímei is utalnak. A cím mindig hozzátartozik a műhöz. A kép és a cím nála szintén feszültséget teremt, amennyiben a címek a képpel ellentétben valami ábrázolására utalnak. Ezt úgy is kifejezhetjük, hogy a képek prezentálják, jelenlévővé teszik, bemutatják belső szerkezetüket, elemeik egymáshoz való viszonyát, a címek viszont reprezentálnak, képviselnek és megmutatnak egy impulzust, amely várakozásunk szerint összefüggésben áll a képpel. Ezt a várakozást nem vagy csak alacsony szinten elégti ki a festő; műveinek referencialitása kétséges. Hogy mondjuk 1990-es VELENCE című képe (130.) bármilyen összefüggésben állna a vízi várossal vagy a magyar tóparti községgel, arra semmilyen fogódzót nem találunk.

S mégis, a címek, amelyek a kezdeti önreferencialitásból – KÉK TÉR, STRUKTÚRA, KOMPOZÍCIÓ, KÉK-ZÖLD-NARANCS, ALAKZAT stb. – határozottan referenciálisakká lettek – eszmékké, gesztusokká, kulturális asszociációkká, városnevekké, művésznevekké, narratívatoredékeké –, nem értelmezhetetlenek. Értelmük magának a referencialitás igényének fenntartása, a kép szellemének, filozófiájának igénybejelentése. TALÁNYOS ÜZENET, REJTÉLYES ANALÓGIÁK, A NEM-LÉTEZŐ LÉTEZŐ vagy a legjellemzőbb a legújabb címek közül: A BÁRMI JELENTŐSÉGE. Valóban talányos üzenetek ezek, de távol minden frivolitástól.

Bak Imre érett festőként is a legnagyobb figyelemmel kísérte mestersége önfejlődését, újításait. Olyan váltások, mint az 1970-es – amikor a concept kedvéért néhány évre felhagy a festéssel – többet nem következnek be, de kiépített keretei és szabályai között – ahogy Hajdu meggyőzően bizonyítja – ő is végrehajtja a maga posztmodern fordulatát. Ennek bizonyára legérdekesebb vonatkozása, hogy a jelenre és a jövőre orientált beállítottság mellé felzárkózik a hagyomány iránti intenzív érdeklődés. De radikális kutató művészi karakterén ez nem változtat. Sőt, mintha legújabb korszaka újra egy termékeny minimalizmus felé vezetne. Felhagy a geometrikus formák mikroszkopikus ázalat- és teleszko-

pikus csillagvilággal, valamint lebegő vagina- vagy szemformákkal való ellensúlyozásával. A szellemi világutazó hazatér Kassák képarchitektúrájának ösztönzéseire, és azokat nagy, megosztott, monokróm színelületek elé helyezi.

Radnóti Sándor

EGY KÖNYV A SZABADSÁGRÓL

Emberi jogok

*Szerkesztette Halmai Gábor és Tóth Gábor Attila
Osiris, Osiris Tankönyvek sorozat, 2003. 919 oldal,
4980 Ft*

„a polgárok nem az államtól kapják alapvető jogukat – vannak emberi jogaik. Ennél alább nem adhatjuk.”

*(Kis János: VANNAK-E EMBERI JOGAINK?
Magyar füzetek 11. 1988.
Stencil, 2003)*

AZ EMBERI JOGOK című, tekintélyes súlyú kiadvány tankönyv. A benne ismertetett esetek távolról sem csak jogászok számára lehetnek ismerősek. A jogesetek valójában történetek.

Az olvasó megtudhatja például: 1905-ben az Egyesült Államok Legfelsőbb Bírósága „alkotmányellenesnek találta New York állam azon törvényét, amely egészségügyi okokból korlátozta a munkaidőt a pékségekben... mivel a munkaidő-maximálás elrendelése nem volt ésszerű összefüggésben sem a közegészséggel (a pékáruk minőségével), sem a pékek egészségének védelmével”. (826.) Holmes bíró – aki más ügyekben a szólás-szabadság amerikai értelmezését meghatározóan befolyásoló különvéleményeket írt – nem értett egyet a többséggel. Talán jobban aggódott a pékáruk minőségéért, mint a magas bírói testület többi tagja? Álláspontjának indokolása megismerhető abból a könyvből, amit remélhetően minden magyar nyelven oktató egyetemen – nem csak a jogi karokon – és akár alsóbb szintű oktatási intézményekben is sokat fognak forgatni a diákok és tanárai, kritikusan megvitatva a jogesetté vált történeteket.