

Halmai Tamás

MELLÉKHAJÓ

Egy Nadasdy Ádám-vers színeváltozása

„Az anyag a szelleminek lehetősége. A szellem meg akar testesülni. Legyen nappal vagy éjszaka, a költő e titok világosságában szemléli a létezt, s őt is e titok világítja meg.”
(Vasadi Péter)

„A költészet nem valami távoli dolog – a költészet, mint majd látni fogjuk, itt áll lesben az utcasarkon. Bármely pillanatban lecsaphat ránk.”

(Jorge Luis Borges)

1

Népszerű nyelvész, elismert műfordító és közkedvelt tanár. Ha ennyivel beérné, szavunk se lehetne. De nem: Nadasdy Ádám (1947) mindemellett, szemérmesen és járulékosan, ragyogó költő is. Verset publikálni viszonylag későn kezdett (első kötete 1984-ben jelent meg), s máig mindössze hét könyvet számlál lírai életműve. A kritikai befogadás azonban legalábbis a kilencvenes évek közepe óta mindegyre erősödően jelzi: szép és fontos költészet a Nadasdyé.

Arányérzéke, stílusbiztonsága és *életismerete*: lenyűgöző. Jambusai a köznapi beszédmódot és az emelkedett dikciót különleges finomsággal hangolják össze. A mindennapok díszletei közt tébláboló alanyiség, a tárgyi részletek iránti alázatos figyelem s a keresetlenül példázatos lírai narratívák együtt avatják verseit érvényes és egyedi alkotásokká. A családi emlékezet és a bonyodalmas hazaféltés, a melegidentitás és a (férfi) szerelem, a boldogság/boldogtalanság köznapi útvesztői, az alkotás önreflexív gesztusai, a szociális és metafizikus kérdések-válaszok: olyan verstárgyak Nadasdynál, amelyek a költő hol ünnepi derűvel, hol árnyas rezignációval vesz komolyan.

Költészete több vonásában és vetületében emlékeztet a Petriére (jóllehet híján van ama távlatlan pesszimizmusnak); a Váradyéra (bár a szkepszisnél és ironiánál nála erősebbnek tetszenek az eszmélet gyöngéd mozdulatai); de joggal ötlük föl bennünk poétikai előzmény gyanánt Vas István költészete, s közvetve Kavafiszé, távolabbról pedig Kosztolányié is (utóbbiaktól Nadasdy versnyelve a természetes beszéd méltóságát örökölte meg). Külön kell megemlítenünk, hogy Nadasdy Ádám az egyik legjobb verszárlat-szerző a kortárs magyar lírában: ez részint kompozíciós érzék, részint poétikai tudatosság dolga lehet.

2

Sajátosan szép csoportot alkotnak a költői életműben a hit dilemmáival foglalkozó költemények (közülük számos az „Uram” megszólítással egyértelműsíti a beszédhelyzetet). A kendőzetlen imabeszédetől („Szemem téged keres, ha elkalandoz; / a vállam szárnyakat; kezem kegyelmet” – FÉLTÉRDEN) az egzisztenciális önreflexiókon („A templom kiürült. És most hova?” – ÉJFÉLI MISE; „Majd szétválasztom, mint aranymosó, / a szenvedélytől a kapaszkodást” – KÖNNYŰ ÉVEK) keresztül egy bensőséges öniróniával áthatott Jézus-allúzióig („Felel

nekem, ha pont egy jó tarajt / érintek meg, ezer habzó sebéből / egyet az ujjammal begyógyítok. / Csendes lesz akkor, néz, nem mosolyog, / csak int elálló vitorlafülével” – A TENGERT sorolhatók a példák. Nádasdy fölfogásában a szerelemnek is metafizikája, a testi együttlétnek is túlvilági tartalmai vannak: „Ha van nálad tükrös, akkor szeretsz” (ADÁM ÉS ÉVA), „Gyere és tégy örököké, / gyere és légy örömmé” (GYERE!), „Odajön, állunk egymás tenyerében, / pillangó-szárnyú, két-Adámos éden” (A HAVEROM).

Részben e sorba illeszkedik az a vers, amely folyóiratközlésben (Műút, 2008/007.) ekképp festett:

TE APRÓ

*Van pillanatnyi és van végtelen igazság.
Vannak kevély klubok, borzongató a tagság.
De mindez pillanatnyi.*

*És rágyújtasz megint, hogy ne csak mozdulatlan,
mélyen bevert cölöpként állj a zúdulatban.
És ez most végtelen.*

*Van főhajós és van mellékajós igazság.
Van pompás székesegyház, közszemlére rakják
terhes hajójukat.*

*Te apró, körbejárász, mindent elolvasol,
kommentálsz, megmutatsz: ez latin, ez spanyol.
Mellékajó, igaz.*

A vers egyszerre credo és ars poetica – amennyiben önértelmező szándékaiból életfölfogás, a benne megtestesülő versnyelvi magatartásból költői eltökéltség rajzolódik elő.

Alakilag klasszikus kompozíció: a nibelungizált alexandrinok mértéktartást sugallnak; a rímkeplet (aax bbx) és a szövegkép pedig óhatatlanul Ady nevezetes költeményét idézi meg. Míg azonban A FÖL-FÖLDOBOTT KŐ a hazához, Nádasdy verse az igazsághoz való viszonyt tárgyalja. Ebben az egyensúlyosan kétszertátú szerkezet – amelyet az első és a harmadik versszak fölütésének párhuzama teremt meg – is szerepet játszik: a „pillanatnyi” és a „végtelen” a „főhajós” és a „mellékajós” igazságnak feleltethető meg. A vers jelenetése tehát csak a főlízen tematizálja a templomjáró turizmus változatait: a szöveg metaforikája mélyebb, lényegibb tartalmakat érint. Aszerint a TE APRÓ egyszerre áll ki a kisebbség és a másság mindenkorai igazsága (méltósága) mellett, s ajánlja föl lehetséges ontologikus magatartásként (illetve alkotói módszerként) a figyelmet a félreeső részletek (avagy a létezés peremvidéke) iránt. A rímhelyzet révén is kiemelt „mindent elolvasol” – „ez latin, ez spanyol” részek ezenfölül a sokféleség világára nyitott eszmélkedésről – mint az értelmezésben kiteljesedő létről – vallanak.

A „Te apró” kitétel – amely olvasható önmegszólításként is – ugyancsak a kicsinység-kiszolgáltatottság állapotára utal, míg a „körbejárász” igealakban egyidejűleg testesül meg a teljes megismerés vágya és a kívül maradás igénye vagy kényszere. (Az esendőség/köznapiaság egyébiránt a teljes versvalóságot áthatja: a „borzongató a tagság” egy rendszerváltás utáni *bon mot*-t idéz – egy akkori párt „borzalmas tagság”-áról; a „rágyújtasz”

aktusa az építészeti közeg szakralitásába csempész némi profán – esetleg illegitim – elemet.)

A zárlat szintaktikája mindezt diszkrét kétértelműséggel pecsételi meg: a „*Mellékhajó, igaz*” elsődlegesen ’igaz, (hogy) mellékhajó’ jelentésben olvasandó; ám könnyűszerrel kiérthetjük belőle az ’igaz(i) (mellék)hajó’ közlést is.

3

Kötetbe kerülván a szöveg több ponton jelentékenyen módosult. A VEREJTÉK VAN A SZOBROKON. VÁLOGATOTT ÉS ÚJABB VERSEK 1976–2009 című munkából (Magvető, 2010) idézzük a következő, véglegesült változatot:

TE APRÓ, KÖRBEJÁRSZ

*Van pillanatnyi és van végtelen igazság.
Vannak kevély klubok, borzongató a tagság.
De mégis pillanatnyi.*

*És rágyújtok megint, hogy ne csak mozdulatlan,
mélyen bevert cölöp legyek a zúdulatban:
sodrása végtelen.*

*Van főhajós és van mellékhajós igazság.
Mennek a főhajóba, hogy onnan nyomassák
a mondandójukat.*

*Én inkább járkálok, mindent elolvasok,
ez latin, ez spanyol, táblák, zarándokok.
Mellékhajó, igaz.*

A különbségek szembeötlőek és beszédesek. Vegyük sorra!

Az első strófa zárósorában egyetlen szó módosul, ám ezzel hangsúlyosabbá válik az állítás, élesebbé az ellentét (a kétféle igazság között): „*De mindez pillanatnyi*” – „*De mégis pillanatnyi*”.

A következő szakaszban a második személyből („*rágyújtasz*”, „*állj*”) első lesz („*rágyújtok*”, „*legyek*”), azaz a megszólító retorika helyébe személyesebb, vallomásosabb beszéd-mód lép. A „*cölöpként állj*” fölcserélése a „*cölöp legyek*” formulára ugyancsak nagyobb nyomatékot eredményez. Az eredeti változat túlságosan tág értelmű kijelentő mondata („*És ez most végtelen*”) a kötetbéli versben tagmondattá alakul, s szemantikailag is egyértelműbben kapcsolódik az előző sorhoz („*...zúdulatban: / sodrása végtelen*”).

A harmadik versszak még határozottabb módosításokkal él: „*Van pompás székesegyház, közszemlére rakják / terhes hajójukat*” – „*Mennek a főhajóba, hogy onnan nyomassák / a mondandójukat*”. Mi történik? Az első verzió a „*pompás székesegyház*”-hoz a pejoratív „*közszemlére rak*” kifejezést és a szerencsétlenül többértelmű „*terhes*” jelzőt kapcsolja, azaz az intézményes egyház hivalkodó-tolakodó voltát teszi bírálat tárgyává. A változtatásoknak köszönhetően ez a konkretizáció eltűnik: a „*Mennek*” – az allegorizáló olvasat szintjén föltétlenül – immár bárkire vonatkozhat (nemcsak a miséző-prédikáló papra), a „*nyo-*

massák / a mondandójukat” pedig a szleng szelíd fricskájával avatja esendően emberibbé a kritikai viszonyulást. Érdemes észrevennünk: a „főhajós” igazság képviselőihez az első szöveg még masszív és statikus állapotot rendel („Van pompás székesegyház”), a második azonban a változékonyság attribútumát („Mennek”) s a hatalmi beszéd légiés, illékony tényét („mondandójukat”).

A vers zárlatában újra lezajlik a második személy/első személy cseréje („körbejárász”, „elolvasol”, „kommentálsz”, „megmutatsz” – „járálok”, „elolvasok”). A „körbejárász” helyére a „járálok” gyakorító-lefokozó igealakja kerül, s szintén a személyes jelenlét visszafogottságára mutat, hogy a négy igéből mindössze kettő marad. (Ráadásul éppen az aktív kifelé fordulást jelölő cselekvő igék maradnak el: „kommentálsz, megmutatsz”).

A változtatások összességükben tehát a meditatívabb versbéli jelenlét (így voltaképpen a mélyebb poétikai hitel) szolgálatában állnak, egyszersmind pedig a személyességet finomabbá, a versértelmet bonyolultabbá teszik. Amihez föltétlenül hozzá kell vennünk egy további eltérést, talán a legfontosabbat mind közül. A TE APRÓ cím az eredeti vers fölött logikusan jelölte a megszólításra épülő szöveget. A második személyű igével kibővített új cím (TE APRÓ, KÖRBEJÁRSZ), ha nem tudunk a folyóiratközlésről (s miért is kellene tudnunk?), illogikusnak hat – hiszen megszólításnak nincs nyoma *ebben* a versben, s immár a „körbejárász” alak sem szerepel benne. E különös grammatikai megoldás több olvasatot kínál. Személytelenül általános megszólításról lenne szó? Avagy a cím az alanyi versbeszéd fölét az önmegszólítás alakzatát helyezi el ily módon? Netán isteni hang szólongatná (kijelentő? utasító modorban?) a szöveg alanyát? Mindegyik eshetőség észszerűnek tetszik. Sőt az olvasás egy metapoétikai szintjén – az igazsághoz és a művészethez is kellőképpen „aprók” lévén – akár magunkra is vehetjük e kitélt. Hiszen ahogy a templomot, úgy a műalkotást is „körbejárhatjuk”, megsejmelhetjük, belakhatjuk; s érezhetjük lakályosnak vagy idegennek, bonyodalmasnak vagy kiismerhetőnek, kedvesnek vagy riasztónak.

A mellékajós igazságokkal való – szorosabb vagy távolibb – kapcsolatot nem kerülheti el az értelmező, az élő.

4

„Karácsony van, erről sokaknak a szeretet jut eszükbe, nekem viszont a szóeleji mássalhangzócsoporthoz feloldódása.” Nádasdy Ádám egyik ismeretterjesztő cikke kezdődik e jellegzetesen szakszerű, tárgyilagosan fanyar fölütéssel. Téved azonban, aki e szenvtelen humor mögött érzéketlen nihilizmust sejt. Máshonnan is tudhatjuk, de a versek kristálytisztán biztosítják az érdeklődő olvasót afelől: a költő (a nyelvész, a műfordító, a tanár) nemcsak hivatásának (hivatásainak) érzékeny mestere, hanem a felelős gondolatnak is lelkiismeretes híve.

A fönti verspárra pedig aligha tekinthetünk másként, mint újabb gyönyörű érvként amellet: „A nyelv alaptörvénye, hogy forog, bővíül, növekszik végtelenül, s bámulatos színeváltozást mutat, aminek költészet a neve” (Vasadi Péter).

FIGYELŐ

LERAKHATATLAN MASZKOK

Nádasdy Ádám: *Verejték van a szobrokon*
Válogatott és újabb versek 1976–2009
 Magvető, 2010. 160 oldal, 2490 Ft

Az életben és a költészetben a szerepek nem állnak olyan messze egymástól, mint azt gondolnánk. Csak az egyik mindig megfoghatatlanul összetett, az attitűdök bonyolultsága, a tudatosság és az ösztönösség szétválaszthatatlansága teszi lehetetlenné nyelvi rögzítésüket. Füst Milán és Szentkuthy örökös maszkabáljai teljességgel átittatták nyilvános szereplésüket is. A szépírói énünket közvetlenül ráeresztik a „civil” életükre. A költészetben a nyelvi megfogalmazás kijelöli azokat a paramétereket, amelyek mentén elmozdulhatunk. Itt is ugyanazokkal a fogalmakkal kell dolgoznunk, de fontosabb szerep jut a szituációnak, a tudatosságnak, a rejtett és nyílt magamutogatásnak. Minden megnyilvánulás a szerep részét képezi, ám ez csak ritkán egyértelműsíthető szándékokat, célokat, indítékokat takar. És persze ilyen szempontból minden maszk igaz, a viselkedés általánosságokban nem hazudik, legfeljebb elvontabb célokat követ, nem akar becsapni sem, hanem azt szeretné, hogy minél gazdagabban, összetettebben ruházhatná fel magát az én az adott helyzetben. A Nó-maszkok, amelyeknek a jelentése rögzített és évszázadok óta változatlan, arcvonásai nem kötődnek a pillanatok játékához, bonyolult összefüggések kifejezésére képesek. Akárcsak egy fiziognómusok által „kikapcsoltnak” nevezett arc, amely a pillanat kihívására ugyan most nem felel, de a múlt történései mégis erős nyomokat hagytak rajta.

Vannak persze másféle szerepek is, elegánsabbak, áttetszőbbek, fényre, értelemre tűnékenyebbek, amelyek csak a kihívás erejéig azonosulnak, az átélés színészi értelmében a másik lényel, s aztán jeltelenül és felismerhetetlenül továbbmennek. És vannak egzisztenciális maszkok is, amelyek kívülről levehetetlenek, hiszen a személyiség nyelvi, stilisztikai, lelki megnyilatko-

zását hordozzák, holott esetleg az én néha megpihen alattuk, másként gondol magára, szomorúan nem is érzi azt, hogy ez minden tekintetben ő volna, ő lehetne.

Szókratész a Lakoma elején, Agathón vacsorameghívásakor a barátaitól, tanítványaitól elhúzódvá kissé félreáll, néhány percet egyedül tölt a kapu előtt. Bizonyára sokan, sokféleképpen értelmezték ezt a „magába szállást”, elmélyülést, hiszen az athéni bölcs nem könnyed csevegésekre volt hivatalos ezeken a könnyed csevegésekre emlékeztető mulatozásokon, hanem azért, hogy a filozófia bizonyos alapvető kérdéseiben megnyilatkozzék. Nem úgy viselkedett a Nádasdy Ádámmal közel álló Kavafisz szavaival, „*mint a színész, aki / mikor az előadás véget ér, / ruhát cserél, aztán eltávozik*” (DÉMÉTRIOSZ KIRÁLY. Ford. Vas István), hanem lételeme volt ez az állapot, holott nem volt teljesen azonos önmagával, mert bizonyos értelemben *szerepet játszott*. Látványából kiindulva mondhatnánk a színpadra készülődő színésznek is, aki szeretné kiiktatni maga körül a reális valóságot, hogy könnyebben jusson az áhított tudati állapotba, ám inkább valamiféle hiány, tétova úr belakására nyitott szolgálai alázat ez, egy belső energiaforrás működésbe hozása, amelynek segítségével gyakorlott módon juthat át az ént körülölgő néma toposzon, azon a sivatagon, amely a belső lényét mindig hallgatásra kényszeríti. A kérdés úgy szólhat, mit kell átvinnie magából ezen a maga körül növesztett hiányon, ami nélkül már szorongatóan más lenne, mint ami még otthonosnak tetszik neki, hogy a fikcióban, amely kihívás, a számára legkényelmesebb önmagát játszhassa el.

Nádasdy Ádám válogatott kötetének központi problémája, versei jelentős hányadának tematikája a szerep és a színpad és mindaz, ami még kellékként hozzáadódik, a gesztusok, a más térben való jelenlét örökös vallatása, miként is lehetséges, hogy a konvenciók által szétrombolt, az önazonosságra való gyötrelmes készítés nem állja ki a jelenlét próbáját. Milyen szerepeken kell áttörnie, úgymond „keresztülhazudnia” magát, hogy a lokális megfelelés helyett az üresség-

gét, mint az én lehetséges eltörlését, a maga számára is beszédesen, kívülről visszaverődő bizonyágként tapasztalhatta. Számára mindaz, ami énként lett anyakönyvezve, csak reá visszaháramló meggondolt elfogadás, mintha nem lenne eredetije, csak a társadalom által hitelesített kópiája, amibe kénytelen-kelletlen beöltözik. Mindez nem független a nemi identitásától, de nem is kizárólagosan e helyzet sajátja, hiszen mindenféle kelepcebe kerülve hasonló tapasztalatokra tehet szert az ember, az áttörés, hogy kitölthetetlen ürességet cipelünk magunkkal, az minden hasonló helyzetben megtörténhet.

A SÓS SZELEK FÚJNAK című versben a Kavafisz által oly sokszor megénekelt Alexandria a vágy tárgya: „*ott pópa vagyok, imám, rabbi, páter, / nem sajátmagam lötyty kamaszfia*”, a SZIVÁRVÁNY-ban eljátszik a gondolatlalt, milyen más, szerepszerű életpályákat is választhatott volna: „*hisz addig élek csak, amíg ti éltek, / csak addig látok, ameddig ti láttok, / addig kívánok, míg ti megkívántok*”. Más-
hol erőteljesen jelmezszerű ez a szerep: „*Az éjszaka hideg, s jelzésekkel teli, / Pierrot evezőjét az égre emeli*” (PEHELYKÖNNYÜEN), „*Önző vagyok, mohó, s főleg pojáca*” (FÉLTÉRDEN), vagy hazájáról írván: „*De jaj a szimulánsnak, / akit az egyszer felöltött szerep / lerakhatatlan fojtogat*”. Az ál-, a leplezett valóság néhol egészen színpadiasan jelenik meg: „*Aztán csinálod – s elfeledkezem, / hogy színfal ez, és színész, aki színlel*”, s a SZENTIVÁNEJI ÁLOM nyomán keletkezett gyönyörű Oberon-versekben „*alig látszott, hogy tüllből van az erdő, / s a függöny mögött Mendelssohn úz*” (ATYJA LESZŐL...), vagy a moziból kimenekülvén (A NÉZŐTÉREN KÍVÜL), hirtelen a megszakított idő, a résként kinyíló másvilág érzete erősödik fel: „*Lopózni kell: aki kint van, nem él. / Nem szabad zavarni a kinti tetszhalottak, / a nénik, tükrök, szendvicsek nyugalmát*”. Ehhez szorosan kapcsolódnak az Eliot-versekből ismert társasági, prufrocki, a maga érvényességét megkérdőjelező, alapvetően a konvenciókhoz való igazodás hamisságát megéklő versek: „*ma nincs fix arcom, hangszínem, nemem sincs, / dagályt dagály követ, meglódul minden, / ...sokat dohányszom érdektelen nőkkel, / csak lássanak, most mindegy, hogy ki lát*” (MIKOR BERONTOK). A TÚRA KÖZBEN érzi, hogy nincs, nem lehet soha a helyén: „*A táj végülis szép, / az útítársak jót akarnak – mélyen, / mélyen vonszolódik csak valami, / agyonhallgatom, agyonverem*”.

Külön fejezetet érdemelne Nádasdy költészetében a nőekkel való kapcsolat elemzése. Van

a nincs, lehetne mondani, a KABÁTBAN, ÁLLVA önmagát lefokozó, mert helyzetbe állító őszintesége a költői szerepjátszás egy különös pillanata. A nem-azonosság érzete több szálon fut („*a szoba közepén öleltük egymást, / de téma nem jutott eszünkbe semmi*”), a hideg, fogvacogtató környezet, a télbe dermedt nyaraló az egyik félben a vágy melegével teljes, míg a másik a szegényével és a maga komplexusaival végképp egyedül marad: „*Az Ildikó sírt, én lyukat kapartam / a vonat ablakán a jégvirágba*”. A szépség, a megfelelés kényszeres vágya, amely a másikban a jégvirág természetességével ölt varázslatos mintát, most mintha az elmulasztott mozdulatot utánozná, meleg kezével szinte behatol ebbe a jégvilágba, megfelelés helyett elpusztítja a vágyat.

Nádasdy Ádám alapvetően és bevallottan a szerelem költője. Ez talán akkor is így lenne, ha a saját maga elfogadásával és elfogadtatásával nem kellett volna bejárnia azt a pokolbéli utat, amit Thomas Mannhoz írott versében könnyű kézzel, dalszerűen, de annál sokatmondóbb beleérzéssel kifejez. Ez a fajta érzékiség, amit legszenvédélyesebb, legszebb verseiben kifejez, nem ismeretlen toposzokat használ. Kavafisz, Ginsberg és még számosan az elemi vágy érzetétől bódulva megénekelték és intellektuális mázzal bevonták ezt a rendhagyó „bujaságot”, de legtöbbször anélkül, hogy a dolgok visszáját, a lelkiismeret-furdalást, a bűntudatot, a lázadás dühének égéstermékét is ábrázolták volna. Amazok szabadok voltak a szabadságban, Nádasdy néha szabadnak érezhette magát egy-egy pillanatra a szigorúbb erkölcsi és konzervatívabb életfelfogást színlelő múlt század végi Kelet-Európában. „*Én nem tudom, miért nincs nekem családom, / ha jogcím kell, ha indoklásra vágyom*” – vallja a SZIVÁRVÁNY-ban, ahol már maga a cím is sokatmondó. Az apával szembeni mérhetetlen és fajsúlyos különbözőzés döbbenetes vallomása a CSALÁDI ALBUM. Semmit sem magyaráz, szinte a szakadék szélére állva, egy egészen különös perspektívából látatja két emberi sors egymásból következésének iszonyatát: „*génjeit / kitátott szájjal, megfeszült torokkal / okádná vissza annak, akitől / torkot, fogat, szemet, mindent kapott*”. Érdekes, de másként sokatmondó a SZÁLLODÁBAN, CSALÁDILAG című verse, amelyben a szocializmusban a polgári dolgokról, kényelmekről mit sem tudó fiú csodálkozik azon, hogy a valaha feltehetőleg nagypolgári életben nevelkedett szülők eligazodnak ebben a számára idegen világban.

A szülők a gyerek „feje fölött” beszélgetve arra kíváncsiak, „hogyan iható-e itt a víz?”. Nehezen értelmezhető és metaforikusan szinte üres a víz jelentése a versek nagyobb részében. (Csak oldalszámokkal jelölve: 30., 33., 35., 43., 45., 47., 50., 82., 83., 120., 156., 158.) Valószínűleg a költő számára is öntudatlan ennek a túlhangsúlyos szóhasználatnak az értelme. A legeggyértelműbb jelentése a HIÁNY című versében mutatkozik: „*A vágy még hagyján – ezt a képtelen, / recés, torokszorító vízhiányt / sérelmezem*”, hasonló értelmet fedezhetünk fel a MIT KELL TUDNI AZ ANGYALOKRÓL című versben is: „*Nem szomjaznak: Pomázra visszatérve / nem lökdösődnek a csapok körül –/ belül tán nedvesek? vagy torkuk nincsen?*” Avagy bensővé válása, a kínzó vonzódás szünte az angyalok sajátja lehet, hiszen ők valamiként nemtelenek. De az UTÁNA! című versben már – amely akár súlyos önarckép is lehetne, s amely egy patkány meneküléséről szól, „*bűdös vizet maga mögé kavarva*” – nem ildomos további nyomok után kutatnunk, hiszen a kötet egésze ennél sokkal emberibb kötődéseket mutat.

A költemények egy részében nem megy túl az érzékiség kissé túlfűtött bemutatásánál, olyan helyzetversek ezek, amelyeknek Kavafisz volt nagymestere, emlékezetesen szép példája ennek a KÉRDEZTE, MILYEN MINŐSÉGŰ... című verse, amelyben a görög költő egy ifjúúr ír, aki a ruhaboltba vetődik, és a zsebkendők válogatása közben véletlenül összeérő kezek játéka juttatja el a testi vonzódás, a vágy itt és most kiélhetetlen, ám visszafogottságában annál erotikusabb, emelkedetten szép pillanataihoz. Hasonlóan testetlenül, az igazi odaadás lehetősége nélkül erotikus a TISZTESSÉGESEN KITERÍTVE című Nádasdy-vers. Petri módra bejárva a tegnapi szeretkezés helyszínét, a szálloda szobájában nyomoz, elmerül a tárgyakhoz kötődő test emléktáráiban. Valójában szerelmét keresi, de csak mint egy – a szobából hiányzó – lényt, a *színpadon* mégis nyomokat hagyó rekvizitumokra talál. Az elfogyasztott reggeli maradvékát, cigarettacsikkét a hamutálcaiban és a *kék* törülközőt, amely ugyan már használt volt, de nem nyúlt a számára kikészített *rózsaszín*hez. A szagoknak, illatoknak, a tárgyak által konzervált mozdulatoknak itt különös szerepük van. Ahogy a színeknek is. A kötetben meglepően sokszor fordul elő a rózsaszín szó, és mindig a nemi identitás bizonyos tolvajnyelvén kapcsolódik a bonyolult, az olvasó számára persze csak kívülrekedtsége okán rejtélyes

jelentésekhez. Számos vers említhető még, amelyekben Nádasdy bevezet ennek a külön csatornán bonyolódó, a konvenciók ellenében sajátos jelentésekkel bíró rituálét követő kapcsolatteremtésnek a titkaiba. Bizonyos értelemben az üldözött vallási szektákhoz hasonlító társadalmi érintkezés nyelve ez. A költő legradikálisabb cselekedete, ennek a teljes mélységében való vállalása és az évtizedek múlásával is alig enyhülő kívülrekedtségnek az elfogadása. Lázadás, amely azonban mégiscsak zárt tereket kíván, sohasem tehető nyilvánossá. („*Nem gusztusos a többiek szemében, / amit csinálsz – csak én látom: csodás.*” (MIKOR BERONTOK.) A FEHÉRRUHÁS FICKÓ című versében szinte irracionálisan működik ez a jelnyelv. Az elegáns étteremben megjelenő fitt úriemberről egyből megérzi, hogy az ő köréhez tartozik. Jeleket vél felfedezni, lénye minden megnyilvánulása üzenet azoknak, akik értik ezt a nyelvet. Nagynénjével ül, kettős játékot játszik, miközben az idős hölgy „*kacagva mesélte közben süldő lány-korát*”, ő csak erre a fehér ruhás fickóra tud figyelni, ez a fajta képesség, hogy fölfogja egy gesztusából akár a másik nemi identitását, olyan lelki vihart kavarr benne, hogy minden, esetleg másnak szóló üzenetet is magáénak érez. Ennek a titkos nyelvnek az érthetősége menten egy másik régióba emeli át. Hasonló, de már egy halálra jutó szcénát a MENJ! című vers. Itt is a rejtett gesztusok válnak fontossá, hogy a zárt térben való, a megengedhető és élhető megnyilvánulásokat a nyitott tér ellehetetleníti. Nem tudnak elbúcsúzni egymástól a vágyaik szerint, minden mozdulatukkal elárulnák egymást, ugyanakkor a visszafogottság, a vonat indulásakor ösztönösen mozduló kezek, a távolból is összesimuló arcok visszahozzák és színpadiasá teszik az intim tereket, nyilvánossá lesz, ha nem is a szerelmük, hanem csak a másságuk, s ilyenformán üressé válik a mozdulatok érzelmi töltete.

A szerelem fájdalmas tapasztalatait felemlegető parádésan szép és indulatos versek egyike a kötetet nyitó darab (A LÉPCSŐS UTCÁN LEFELE). Egyetlen nagymonológ, szinte shakespeare-i lendülettel és kosztolányis hangvétellel („*hogy elmondhassam barátságos hangon: / a délutánt sötét dolognak tartom*”) egy életforma napi szenvedéseinek lázgörbéje, amikor a legfontosabb dolgok napközben történhetnek, hiszen rejtkezni kell, még esetleg a család előtt is. A vég egészen színpadias és szellemes: „*A lépcsős utcán lefelé*

gurulva / mért látnám tisztán: melyikünk a kurva?" A másik tömörebb, úgyszólván egy fonák helyzet, egy féltékenységi jelenet ábrázolása (EZER SZÁLON). A verbálisan (utólag) felizzított szenvedély és féltékenység a test kontrollálatlan dülttségét érzékelteti: „Minden zsebem csorog, minden gombom remeg”. Ezekben jelennek meg azok a nyelvi furcsaságok, amelyek egy jelentős költszet felidézhetőségének kizárólagos bélyegeit tartalmazták. A kötet talán nyelvilleg legtömörebb, képileg legabsztraktabb, az érzéseket és érzeteket legelnagyoltabban, csak ellentétekben kifejező halotti verse a BESZORULVA TÉL ÉS NYÁR KÖZÉ. Az elhunyt társ sírjánál áll, nyár van, tombol ez a nyár, de a lelkében jéghideg úrt érez, jégmezőket. (A „*Ti nem tudjátok, milyen a hideg*” Pilinszky APOKRIF-jére rímel: „*És tudjátok, miféle fájdalom...*”) További érdekesség a görög sírdomborművekre való erotikus utalás. De míg ott az érzékiség magán a domborművön belül van jelen, nézhető formában, itt a sírlátogató személyes érzéseiből kibontakozó, a nevek betűire hajolva érinti meg a sírkövet, és a hidegség, amely mégiscsak belőle fakad, odafagyaszítja bőrét az izzó gránitlaphoz.

Szinte hangsúlyosan más értelmezést nyer a hagyomány és a megfelelési vágy Nádasdy istenes verseiben. Mondhatjuk, itt a legpucérabb, a legesendőbb a versek alanya. Olyan távolságokat kellene áthidalnia, amikre a bűn fogalmában szocializálódott lélek a vágyai pusztító önazonosság-keresésében képtelen. Ebben a tekintetben Adyhoz hasonló, aki csak a szenvedései mélyén, az individuum ürességében, a maga töredékében próbálja a hitet egyetemes nyelvévé tenni. A hitben konformizáltak rábízák esendőségüket a teremtés, a létbe való belevetettségük predestinációjára. „*Önző vagyok, mohó, s főleg pojáca, / de te járattál olyan iskolába, / ahol ilyesmiket tanítanak*” (FÉLTÉRDEN). Látványosan az egoizmus istene ez, akiben teljes feloldódást szeretne, áthárítja bűnét, hiszen az egyén ösztöneit követve nem tehet mást, beleérik a vágyaiba, a képzelete kimunkálta intellektusba, ahol értékesebb az egyéniség, mint a hagyomány. Nem akar mást, csak vágyai konfrontációit intellektuálisan feldolgozva kíváncsi istene reakciójára. A néma isten azonban nem adja beleegyezését a helytelen élethez, hanem csupán eltűri a hinni vágyók csapodárságát. Kissé modernebb nyelven fogalmazva, az isten nem azért hallgat, mert beleegyezik a törvénye ellen sze-

gülők életfelfogásába, hanem azért, mert omnipotens hatalma révén nem talál rá a bűnben az esendőségre, nincs képzele az egyediről, ám elvárja, hogy a szakrális szövegekben lefektetett intései szerint őt pontosan értsék. Olyan áldozatokat vár el az emberektől, amelyek a kommunikációban vele egyirányú kapcsolatot teremthetnek merő illúzió. Vagyis az isten ilyen értelemben a benne hívők intellektuális vagy legnaivabb vágyakozásának centruma. Olyan egzisztencia, ami személyre szabott a befogadó számára, de mégis elkülönülésében egyetemes, megállapíthatatlanul tiszta hang, ami ellen öntudatlanul lázadva a maguk istenkreációját bebalzsamozott fölöttes énként élnek meg. Szinte szenvednek istenük tökéletességétől, isten hallgatásában csak lelkiismeretük újabb és újabb megtépázását látják. A parázsló erotikát ezért szinte csak kívülről, inventáriumszerűen sorolja fel, miközben a hang távolságtartó marad, és egy kissé fájdalmasan ironikus, hiszen az olvasó csak intellektuálisan fogadhatja be az olyan étkeket, amelyeknek az íze nem találkozik éhe képzetével. Még élesebben és az isteni hatalom közönyéről szól a TEREMTÉS című vers, amelyben isten ugyan megvizsgálja a futószalagon készült teremtményeket, ki is emeli onnan a selejteket, ám mégis visszateszi végül, gondos vizsgálat után úgy dönt, hogy csak valami lelki emulzió, a teremtést nem zavaró aprócska eltérés mindaz, ami a költőt a többi darabtól megkülönbözteti, mintegy jogosultságot ad ennek a hibának, s mint ilyet, megengedhetővé teszi, ami már évszázadok óta annyira emberi, hogy volt kor, amikor ezt tekintették az igazi szerelemnek.

Nádasdy talán túlságosan nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy költői tudását, verstechnikai rutinját minden módon megmutassa, mert így lehet beágyazódni egy költői hagyományba, ami pedig, mondandóját tekintve, szinte csak napjainkban kap igazi nyilvánosságot. Az idő bizonyára jobban és árnyaltabban segíti majd az olvasót, hogy azzá legyen, ami ma még semmiképpen nem, hogy a klasszicitás hideg felületén megértse a szobrok verejtékét. Mert a kötet címe is ugyanabból a kettősségből fakad, mint Nádasdy egész lényé: a hagyomány hámsajtjein keresztül kell kitörnie, valóságossá lennie, szaglania (sok versében ismétlődő motívum ez is), hogy felmutassa a maga igazát, igazi lényét. Furcsa, de kétségtelenül eredeti a kötet cím, A SZOBROK KERTJÉBEN JÁRVA című versből kiemelt sor,

amely egyéb jelzésekből következően antik szobrot képzel maga elé. A szobor élettelen, halott valami, egy esztétikailag tökéletesre csiszolt pillanat, amely azonban magába zárja, fogollyá teszi a megmintázott figurát. Ha a szobrok verejtékezni kezdenek, az annak lehet jele, hogy még mondani szeretnének valamit, amit a formák zártsága miatt képtelenek elbeszélni. A halottságukban is individuumbok kitörnek a formák fogságából, és más lehetőség híján verejtéket gyöngyöznek a tökéletességük márványfelületére. Ezek a szobrok tűnődnek még az életükön, nem ismerik fel magukat ebben a zártságban, amit a szerepük kiosztott rájuk. Az is lehet, hogy rossz szerepet játszottak, s most szeretnék elmondani a féltve őrzött titkaikat. Tűnődnek még a dolgokon, azon, amit játszottak, azokon a dolgokon, amikor szeretnék volna tisztázni, hogy kik is ők. Mint talán legszebb versében mondja: „Egyedül kéne, vagy valakivel, / hajnalban, mikor csendesen kikel / a növények friss, sárgászörsz szára, / vagy este...” (TŰNÖDNI.) A szobrok nem mozdulnak meg, nem is lélegeznek, másként törik át érvényességük világát, vagy úgy, ahogy Rilke felidézte a töredékes Apollón-szobor érzéki-intellektuális leírásakor, hogy értelmünkkel mi hatolunk titkaikba, vagy úgy, ahogy Nádasdy láttatja, a szobrok nedvei (rokon fogalomként a vízzel!) megindulnak felénk, „megszólítanak”.

Sántha József

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Tóth Krisztina: *Magas labda*
Magvető, 2009. 64 oldal, 1990 Ft

I

HANGOK FOLYÓJA

Két évtizeddel első könyvének megjelenése, nyolc évvel a pályája első szakaszát összegző PORHÓ s öt évvel legutóbbi verseskötete, a SÍRÓ PONYVA után tette közzé Tóth Krisztina MAGAS LABDA című kötetét. A szerző, aki gyerekverseivel, novelláival és tárcáival is jelen van a magyar

irodalomban, az egyik legnépszerűbb kortárs költő, akinek művei messze nem csak a szűk versolvasó réteghez jutnak el. A 2001-ben megjelent PORHÓ óta világosan látszik, hogy Tóth Krisztina nemzedékének egyik legjelentősebb lírikusa. Új kötete eddig ismeretlen árnyalatokkal gazdagítja költészetét.

A legnagyobb meglepetést a kötet első és utolsó verse okozza; a HANGOK FOLYÓJA című nyitóvers és a könyvet záró ESŐS NYÁR több szempontból kiemelkedik a könyv többi darabja közül. Nemcsak azáltal, hogy szokatlanul sűrű és áradó dikciója versekről van szó, s nemcsak azért, mert ez a gyűjtemény két legnagyobb terjedelmű darabja (melyeknek részben hasonló a szerkezetük), hanem elsősorban azért, mert – s ez persze összefügg az előző két szemponttal – mások a mértékeik és a tétjeik, mint a kötet többi versének. Két, nagy igénnyel írott és nagy léptékű kísérletnek tekinthetjük ezeket a verseket, melyek részben azonos kérdéseket feszegetnek; Tóth Krisztina eddigi munkásságának alighanem legösszetettebb szövegeiről van szó. Nem véletlen, hogy az eddig megjelent kritikákban éppen ezekről a versekről születtek erősen szétartó értelmezések. Szilasi László a HANGOK FOLYÓJÁT fontos darabnak tartja, és érthetetlennek nyilvánítja, úgy véelve, hogy csak az ESŐS NYÁR világítja meg visszamenőlegesen (*Élet és Irodalom*, 2009/28.). Ezzel szemben Bodor Béla, aki nagyon alapos és meggyőző elemzést készített a két versről, határozott és világos jelentést tulajdonít nekik: szerinte költészetelméleti problémák fogalmazódnak meg bennük, az első tárgyat „a vers születését megelőző érzéki és tudatalatti folyamatok”, a másodikét „a vers nyelvi előképe” alkotja (*Műút*, 2009/015.). Hogy, mint látni fogjuk, teljesen eltérő interpretációi vannak a szövegeknek, összetettségüknek köszönhető.

„Dobog a szív alatti szív, zubog a hang alatti szó, / hidak alatti örvény, mondat alatti mondat: / mit visz a felduzzadt víziú, mely folyó, / redőzött, bolyongó ágya mit sodorhat?” A HANGOK FOLYÓJA központi motívumát egy gigantikus folyó alkotja, mely tud beszélni, és nagyon szorosan összefügg a nyelvvel. A vers hatalmas vízió egy folyóról, pontosabban víziók sokasága, melyek a világ megannyi mozzanatáról közvetítenek érzéki benyomásokat. Filozofikus versről van szó, mely többek között az időről és a nyelvről szól, s amelynek nem lehet pontosan megnevezni a filozófiáját. Mondhatnánk azt is, hogy teoretikus vers a HAN-

GOK FOLYÓJA, de a teóriának az eredeti, etimologikus értelmében, tehát a görög *theomai* ige jelentése szerint, mely nem az elme, hanem a szem tevékenységét, a látást jelöli, tehát a szenzualitás körébe tartozik. Sokrétű látványelemekkel teli, láttató erejű ez a vers: (a folyó) „*görgeti képeit, tükrén a billegő holdakat*”. A folyónak meghatározó tulajdonsága az összetettség (nem véletlen „*ágyának*” jelzője: „*redőzött*”), s persze folyamatosan mozgásban van, létehez hozzátartozik az áradás, a lebegés és az ismétlés. („*Ismétli folyton lebegő testeit, áradását*” stb.) A mindig új vonatkozásokat felszínre hozó ismétlés logikájának felel meg a vers triptichonszerkezete is, mely egyébként bejáratott formája Tóth Krisztina költészetének.

A hangok és az idő folyója nagyon sok mindent visz magával; meglehetősen szabálytalan, tárgyaktól és jelektől sűrű világot idéz fel. Ez a világ pedig mint jelentésekkel teli, megértésre váró (de csak részlegesen megérthető, örökké titokként megmaradó) jelenik meg. A vers első (római számmal jelölt) egységében ezt olvassuk: „*jelek átjárója az ég*”, a másodikban pedig: „*jelek átjárója a föld*”. A szöveg egymásra felelő részletei nem egyszerűen az ismétlés, hanem mindig a változás (illetve az átváltozás) képlete szerint értelmezhetők, ahogy a vers a(z) átváltozásban jelöli ki a világ alakulásának egyik fő mozgatóját. Ez pedig összefügg a történetiséggel: „*jelek átjárója a föld, ábrákat bont, öregszik, / kiszikkadt útjait eltörli századonként*”. A perszifikált folyónak van emlékezete (megpedig „*kanyargó*”), van múltja, története. Ezt pedig Tóth Krisztina hol a legképszerűbb nyelven („*előntött falvakat sorol, amerre útja vitt, / ázott, penészes vásznakkal bélelt minden álma*”), hol absztrakt fogalmisággal írja körül („*az alakváltó idő formáit írja egyre*” – „*minden idézet és minden valaminek a medre*”).

Míg a szöveg első részében a folyó beszél („*ismétel*”, „*emleget*”, „*mormol*”), addig a második egységben megjelenik egy titokzatos beszélő („*Ki beszél folyton itt és ismétli mint a hullám / holdkóros vonulók zajló tekintetét?*”), akiről azonban nem tudjuk, tőle származnak-e az ezután elhangzó passzusok, vagy pedig attól a hangtól, mely föl-tette az idézett kérdést. Az első szakasz tágabb perspektívája, nagyobb terei után itt egy szubjektum emlékei jutnak szóhoz, melyek részben kapcsolódnak a folyó motívumához (például az a mozzanat, hogy gyerekként éjszaka vízre teték). Némelyik történetfoszlány beilleszthető

volna egy kerek elbeszélésbe (így a gyerekkori eltévedés képe), de aztán a vers más ütemet vesz föl: „*egyszer csak este volt, utána háború volt*”. Érzékeny képek sorát látjuk itt, gyerek-, férfi- és asszonykézekét, betonra hullt gyümölcsökét.

A vers képalkotásának összetettségére illik az áramlás metaforája. A harmadik szakaszban például ezt olvassuk: „*lehunyt szemek mögött tolják egymást a felhők, / áttetsző halrajok, a szív torkolatához / tartanak mind, akár a vándor kékbe fellőtt / szélben rikoltozó, körben forgó sirályok*”. A lehunyt szemek mögött természetesen nem valóságos felhők tolják egymást, hanem felhőkhöz hasonló – ilyenként érzékelt – foltok, amilyeneket az ember csukott szemmel észlel; értelmezhetjük ezeket mint felhők utóképeit és esetleg úgy is, mint a képzelt szüleményeit. Mivel ezen a ponton több értelmezési lehetőséggel számolhatunk, nem eldönthető, hogy a felhők képét metaforának vagy metonímiának kell-e tekintenünk. Az azonban bizonyosnak tűnik, hogy az „*áttetsző halrajok*” fordulatot a „*felhők*” metaforájaként érthetjük (nemigen kínálkozik az a megoldás, hogy mint mellérendelést azonosítsuk): a közös pont a felhők és a halak között itt a mozgásuk, az áttetszőség mozzanatát pedig talán inkább a felhők adják kölcsön a halrajoknak, mint fordítva. A halak metaforája hozza be ebbe a részletbe a folyó képzetét, s kapcsolja be ezáltal az idézett sorokat a vers alapmotívuma által meghatározott áramlásba. A szöveg folyamatos mozgásainak logikája szerint haladunk a „*bent*” világában egyre mélyebbre, a szív felé, hogy aztán a sirályhasolat éles váltással vigyen a „*kint*” irányába, felfelé. Hajlanánk talán arra, hogy a „*fellőtt*” szó után vesszőt tegyünk (de aligha van itt sajtóhibáról szó – egyébként is ugyanez a szöveg szerepelt a vers első közlésekor), mert a sirályokhoz mintha jobban illenék ez a jelző, mint a szélhez. A hasonlatban feszültséget okoz, hogy a hasonlított és a hasonló között van egy alapvető ellentét: a halrajok mozgásának célja és határozott iránya van, míg a sirályok látszólag céltalanul, körbe-körbe repkednek. De a madarak képe (a következő sorban) a tollazat révén hozza magával a megbomlott paplanból kiszabaduló tollkupacok motívumát s ezzel a rendetlenség, a pusztulás képeit: „*egér-hullák között elázott könyvlapok*”.

Nem minden részlete ilyen telített a HANGOK FOLYÓJÁ-nak, de alapvetően igaz, hogy miként az idézett sorokban a felhők, úgy a vers képei

is „tolják egymást”. Megterhelt szöveg ez, mely kapcsán fel sem merül a poétikai tökéletesség igénye (nem a jóformáltság a tétje ennek a versnek) – bátor és nagyszerű vállalkozás, sajátos képi világú, mélyen tragikus vers a kimondhatatlanságról és a nyelvről, az időről és a benyomások útján hozzáférhető világról. Ha e nagyszabású vízió megálmódásával (megkoncipiálásával?, megtörténésével?) azonosítjuk a vers születését megelőző tudatalatti folyamatokat, mint Bodor Béla teszi, ha a benyomások sokaságának áramlását a vers feltételeinek tekintjük, aligha tévedünk nagyot.

A kötetet záró EÖS NYÁR-t illetően Bodor értelmezése összecseng Tóth Krisztinával, aki Vári Györgynek adott interjújában így nyilatkozott: „*Ha nincs meg a versben az a nagyon megszűröl érkező, sugallatos sor, ami valahogy átfűti a többi, akkor nem érdemes megcsinálni. Erről beszél a kötetzáró vers is, vagyis próbál, az írás mikéntjéről, a folyamatáról*” (Magyar Narancs, 2009/29.). A vers egy szavak nélküli mondatról szól, mely kísért, lüktet, kongat, pulzál, rohan, táncol, repül, suhan, gurul, késik, surrog, halad, beszél, csobog, zümmög, siklik. Mint Bodor Béla írja, egy vakmondatról van itt szó, melyet az alkotás során használ a költő, szavakkal töltve ki. Ebben az értelmezésben tehát, csakúgy, mint a szerzőében, a költemény a versírás folyamatát írja körül. Sokkal elvontabb, mondhatni metafizikus jelentést tulajdonít a szövegnek Szilasi László: „*A mondat [...] egy létező, konkrét, jóllehet elérhetetlen hely. Az a hely, ahová a mindent felsoroló szavak és a ki nem mondott nevek rejtett folyásiránya tart. A költészet pedig nem más, mint ennek a helynek a módszeres, a hagyománnyal és a stíluszintek elméletével folyton hadban álló előkészítése.*”

Nem ok nélkül áll elő ezzel az értelmezéssel Szilasi. A mellérendelésekkel és értelmezőkkel teli, hosszú szöveg, mely hasonlóan nagyszabású, mint a HANGOK FOLYÓJA, olyan mondatról beszél, mely magába kódol dolgokat, melybe „*minden más mondat bele van mondva*”, s mely „*a Teremtésig ér le*”. Tóth Krisztina olyannyira kitágítja a mondatról való beszédet (például „*hol az a mondat, hol van, felgyújtott éjjelét ma ébren töltöm, / a mondat mellé beszél a villám ott kinn a búzaföldön, / ott van a mondat, érzem, a töltésen túl, ott ázik, / nem ez a mondat hanem egy másik, mindig egy másik –*”), hogy az olvasó hajlamos valamiféle mindent bejáró világmondatként, ősi mintaként értelmezni azt. Erős érvet hoz föl Vári György ezen interpretáció ellen, amennyiben

a kötet egészének poétikai elvei alapján nem tartja megalapozottnak (Kalligram, 2009/10.), s így végső soron a szerző és Bodor Béla megközelítésével ért egyet. Éppen abban rejlik a vers nagy léptékűségének veszélye, hogy túlzó értelmezésekre teheti hajlamossá olvasóját.

Természetesen a könyvben olvasható harmincöt vers nem mindegyike olyan nagy ívű, mint a nyitó- és a zárószöveg. A szerző a kötetben többféle poétikát működtet, többféle verstípust alkot meg. Képekkel gazdagon átszőtt, sűrű textúrájú költemények és személyes, lazább dikciójú, gyakran narratív versek egyaránt megtalálhatók a ciklusokba nem rendeződő kötetben. Kiindulhatnánk a könyv fülszövegében olvasható – némiképp sematikus – felosztásból is, miszerint a versek egyik fele a magyar vershagyomány újragondolása, a másik pedig kiélezett élethelyzeteket mutat föl, melyek magukban hordozzák a tragédiát és a katarzist.

Persze a vershagyományon való munkálkodás nemcsak a kötet egyik felére jellemző, de bizonyos szövegek esetében kétségtelenül kitüntetett jelentősége van, és nagyon látványosan jelenik meg – a HÁLA-VÁLTOZAT című szonettben például egyenesen programszerűen. (Avers rokona Gergely Ágnes HÁLAADÁS-PARAFRÁZIS-ának.) Ennek trouvaille-a azon alapszik, hogy a szerző a tűz motívumát úgy bontja ki, hogy szövegébe beleszövi Aranytól Petriig azoknak a költőknek a nevét, akiknek mint irodalmi példaképeknek a versben hommage-t alkot, s ahol lehet, a neveknek értelmes jelentést ad a tűz képzetkör felől nézve is (például: „*Arany színében játszó szén szavak*”; „*Füst csapna fel, Weöres szípkortánc*”). Máskor a nevek megmaradnak egyszerűen nevek-ként, vagy éppen név helyett egy allúzió idéz fel egy adott szerzőt (például: „*Babits a fény, Ady a nagy zsarátnok. / Boldog-szomorú lidérc leng...*”). A rövid parafrázisokat tartalmazó, feszes szöveg műves megfogalmazása annak a tapasztalatnak, hogy a költői megszólalás az irodalmi hagyományok által meghatározott – ugyanakkor a nevek egymásra halmozásában (Ady, Babits és Kosztolányi egymás mellé állításában) van némi reflektálatlanság.

A HALOTTI BESZÉD-től Imre Flóra költészetéig a magyar irodalom számos alkotása van jelen valamilyen formában a MAGAS LABDA lapjain. Több-
szörös intertextuális játék a FUTRINKA UTCA, mely egyfelől a címben jelölt bábfilmsorozaton, másfelől József Attila SZÜLETÉSNAPOMRA című versén alapul. A József Attila-versnek PORHÓ című köl-

teményében (az azonos című kötetben) egyszer már megírta a parafrázisát Tóth Krisztina. Mindkét versben sikerült létrehozni az egzisztenciális kérdések megszólaltatásának és a játékoságnak azt az összjátékát, amely a formából és az irodalmi mintából poétikai lehetőségként és kihívásként adódik. (Amióta Fenyő D. György közzétette a SZÜLETÉSNAPOMRA parafrázisairól szóló tanulmányát [az *Új Forrás* 2005/8. számában], melyben a PORHÓ-t is elemzi, több olyan szöveg is született, mely a József Attila-verset írja újra; ez az egyedi formájú mű a legszívesebben parafrazeált magyar versek közé tartozik.) Bár a FUTRINKA UTCA nem olyan eredeti és messze nem olyan bravúros rímelésű, mint a PORHÓ, a szerző biztos kézzel vezeti végig a vers alapotívumát, a rojtosodó futó fonál képét, és a mesefigurák világát megidézve bájos szöveget hoz létre, a játékban adva hangot a halálnak kitett élet, a romló test és az önazonosság kérdéseinek: „...telefonált az imént / Cica- / mica, // hogy Tádé meghűlt és beteg, / úgyhogy van dolga rengeteg, / legyen/ egyen- // letesen befűtve a tőkház, / vigyázz, Mazsola, nehogy megfázz, / halál / ha lel // utat is hozzánk, nem vagyunk / futó fonál csak, filc, magunk / helyett.”

Szintén igen gyakran parafrazeált klasszikus a mintája az *AZ VAGY NEKEM...* című versnek, melyben a szerző frivol felütés után („*Az vagy nekem, mint rabnak a fegyőr, / seggnek a tanga, combnak a borosta*”) banális elemek felhasználásával, a mosást, a ruhadarabokkal való bajlódást felidézve („*Az vagy, mint tépőzár a nagymosásnak*”) hozza létre keserű és szarkasztikus „vallomását”. Sokkal izgalmasabb az Orbán Ottó HALLOD-E TE SÖTÉT ÁRNYÉK című versére (és az azt ihlető csángó népdalra) írt felelgetős PROGRAM, mely az emberi élet, a sors és a tudat (az agy) összefüggéseit a számítógépes programok működése felől értelmezi. Komoly és súlyos vers ez – de közel sem annyira sűrű, mint az ÉVSZAKOK ZSOLTÁRA, mely ornamentikája miatt sajnos alig-alig értelmezhető.

A kötet legkönnyedebb szövegei közé tartozik a LETÖLTHETŐ CSENGŐHANGOK tíz, számozott darabja. Ezek afféle SMS-versek, magazinokba való mondókák, melyekből hiányzik a líraiság igénye (szalonlírának is nevezhetnénk ezt a szövegtípust). Mint játékos versfaragói újjgyakorlatok érdekesek ezek a vendégszövegeket is magukba emelő, párrímes négy sorosok, melyek alapanyagát a mai tárgyi környezet egyes elemei alkotják, s melyek egy-egy rövid „bölcsséget” vagy érzést verselnek meg. Megjelenik itt

a mélygarázs, a számítógép képernyőjén az ikonok, a metró, kontrasztanyag az ereken, egy csokornyi közhely és szlogen: „*Azt hitted, jár egy utolsó hitel, / hogy ami késik, mégse múlik el. / Azt hitted, nem lesz tartozás: de lett. / Miért nincs az égi billentyűn delete?*” Több szellemességgel érdekesebb volna ez a szövegegyüttes. Nem hiányzik viszont az elmésség a „*Hiába fűrösztöd önmagadban...*” József Attilától vett mottóját továbbgondoló HASONLATOR című szövegből. Három frapáns ötletről van szó, melyek először oda nem illőnek tűnő, meglepő irányból közelítenek az idézethez, illetve szokatlan irányba viszik el azt. Az első azt feszegeti, hogyan lehet alaposan megtisztítani egy sündisznót az idézett szentencia analógiájára. A második úgy írja tovább a József Attila-mondatot, hogy a fűrösztés mozzanatához logikusan kapcsolódó mosdólé és az arc képzetéhez odatartozó tükör motívumaival konfrontálja azt. A harmadik darab csattanója a legötletesebb: „*Ez is csak ember, / hiába fűrösztöd / önmagadban, // te meg magányos / maradsz, de tiszta: / szól a szappan.*” A könyvben a legkevésbé izgalmasak a rövid sorokból építkező, a dalformára játszó versek, mint a JÚLIUS, a VÉLETLEN MŰVEK, a SÖTÉTBEN JÁRÓ. Absztrakciójukat nem érezzük gondolatilag alátámasztottnak, sokkal inkább anyag híján valónak tűnnek ezek a szövegek.

A MAGAS LABDA legjelentősebb darabjai a narratív költemények (találók ezekre Keresztesi József szava: „*novellaversek*” [Magyar Narancs, 2009/29.]). Ezek közül is kiemelkedik az IDEGEN TEST remek dinamikájával. Pompás a kamasz lány alakjának megrajzolása, és még inkább az, ahogy Tóth Krisztina a saját test ismeretlenségét, majd az idegenség és a másik megszólításának testi és nyelvi aspektusait járja körül. Finom megoldásokkal dolgozik a költő ebben a versben; igazán szép például az, ahogy a kamaszkor nyári magányának színhelyéül szolgáló aszfalt képét rávetíti az idegen lány bőrének színére. A gyerekek-, illetve serdülőkor miliője ismerős a VONALKÓD novelláiból (ez általában igaz a kötet narratív verseire), a szöveg nyitójelenetének helyszíne, a „*beton pingpongasztal*” pedig a PORHÓ-kötet ÁLMOS FELHŐ című versében jelent meg ugyanebben az összefüggésben. A lány számára oly különös tárgynak tűnő s valóban különleges szóval jelölt „*kiüllőgyöngy*” képe a VONALKÓD-ból, a LAKATLAN EMBER című novella mozgásszerűtlen alakjának kerekesszékeréről ismerős – igaz, ott a szöveg atmoszférájának megfelelően nem gyöngy, hanem csak annak pótléka, színes cipőfűző-da-

rabkák töltik be a küllődísz szerepét. (Érdemes lenne egyszer alaposan megvizsgálni Tóth Krisztina költészetének néhány motívumát. A legfontosabb ezek közül minden bizonnyal a Hold, melynek a mostani köteten kívül főleg a SÍRÓ PONYVÁ-ban van kitüntetett szerepe. De felfigyelhetünk az olyan párhuzamokra is, mint amilyen a halak hasának képe a HANGOK FOLYÓJÁ-ban és a PORHÓ-ban olvasható VÁNDORHOLD-ban. Vagy arra, hogy miként szcenírozza a költő a tengerpart erotikumtól fűtött képét a mostani kötet ÜNNEP című darabjában, korábban pedig például a KORMORÁN-ban [SÍRÓ PONYVA]. Vers és próza között is vándorolnak a motívumok, például a kéményben talált bagoly [ÉVSZAKOK ZSOLTÁRA – EGY BOSZORKA VAN című novella]. Hogy miként válhat egyazon szerzőnél egy kép egy jól sikerült vers szerves elemévé, s maradhat meg más kor trivialitásként, jól példázza a CICC-ben és a HAZAVISZLEK, JÓ? ÚRCICA-jában szereplő mozzanatot a jóval karácsony után felbukkanó tülevélről. Ugyancsak a tárcakötetben találjuk meg a kallódó fél pár zoknikról szóló eszmefuttatást [HÁZTARTÁSI PARAJELENSÉGEK], ez viszont banalitásként tűnik föl akkor is, amikor az AZ VAGY NEKEM... hasonlataként olvassuk.)

A narratív költemények sorába tartozik A VI-LÁG MINDEN ORSZÁGA, mely mozaikszerűen építi magába a HALOTTI BESZÉD részleteit, s amely nagyon érzékletesen rajzolja meg a halottal, pontosabban a halott testtel való szembesülés élményének és a tárgyi-nyelvi környezetnek („szóval maga jött egyre” – mondják a nagyanyja hamvasztása miatt megérkező beszélőnek) abszurdnak tűnő kontrasztjait. Van egy szó ebben a versben, a „nyárfavatta”, melyet kosztolányisnak mondhatnánk, s melyet ha kiragadnánk összefüggéséből, talán finomkodónak, modorosnak éreznénk, de itt nem az, hanem nagyon pontos hangulati elem – ugyanez a szó szerepelt már a szerző Simon Balázs emlékének (pontosabban „Simon Balásznak, emlékül”) ajánlott versében, a VARÁZSOLÁS-ban (SÍRÓ PONYVA). (S még egy párhuzam: a versnek az a megállapítása, hogy a halottak hasonlítanak egymásra, a VONALKÓD első sorai-ban szerepel, a már említett LAKATLAN EMBER című novellában.) Az a gondolat, hogy csak addig van az ember, amíg a teste él, vagyis hogy az ember csak testként létezik, elviszi a szöveget a szerelem problémájához, s így azokhoz a „novellaversekhez” köti, melyekben egy kapcsolat felbomlásának mozzanatai variálódnak. Ezek

közé tartozik a KUTYA, a MAGAS LABDA legnagyobb sikerű verse, melyről Keresztesi József már *Jelenkor*-béli közlése után rövid esszét tett közzé (*Magyar Narancs*, 2008/17.). Egyetértek a kötet kritikusával abban, hogy jelentős versről van szó – éppen ezért gondolom szükségesnek szóná tenni egy kevésbé sikerült részletét. A „...menynyi, mennyi ádáz lemondás / van abban is, ahogy szeretkezel” érzésem szerint túlságosan esendő megfogalmazás, a *szeretkezik* ige használata ebben a személyes beszédmódban túl direktnek hat. (Ahogy a vers beszélője szeretné, ha társa segítene az elgázolt kutyán [ha elütné], olyan kétségbeesetten – és hiába – könyörög a DAMIL című tárcanovellában [HAZAVISZLEK, JÓ?] a lány, hogy szerelme mentse meg a horgot nyelt hattyút. „Fogd meg, nagyon kérlek. Kérlek szépen. Kérlek szépen.” Hasonló élmény, mégis, a vers óbor, a tárcá limonádé.)

A KELET-EURÓPAI TRIPTICHON azért a könyv egyik legfontosabb szövege, mert hibátlan nyelven, rendkívül pontosan artikulál egy térségi tapasztalatot, felidézve a túlöltöztetett csecsemőket és az amalgámtömést, a bűntudatot és a félelem nyelvét. Csobánka Zsuzsa a *prae* portálon közzétett kritikájában a kötetben megjelenő bűntudatmotívumhoz és viktimológiához kapcsolja ezt a szöveget, Szegő János pedig a *literán* mint „a valóság poézisét” jellemzi. „Nevünket mondja a hangosbemorogó / és mi felpattanunk. Nevünket / rosszul írják és rosszul ejtik, / de mi készségesen mosolygunk. / A szállodákból elhozzuk a szappant, / az állomásra túl korán megyünk. / Nehéz bőrrönddel, bő nadrágban / mindenütt ténfereg egy honfitársunk. / Veliünk mennek a vonatok rossz irányba, / és ha fizetiünk, szétgurul az apró.” Tóth Krisztina alkotói habitusának egyik legfontosabb összetevője mutatkozik itt meg, pillantásának érzékenysége és pontossága.

Krupp József

II

EMBERRUHÁBAN

Szóljon a legnehezebb témákról, úgymint szakítás, sebzettség, megsemmisülések, tanácsatlanság, árvaság és halál, Tóth Krisztina költői hangja mindig a *szerető hangja*, akkor is, amikor fanyar, pikírt, ironikus vagy melankolikus. Mindenre nyitott, de sohasem alázatos, inkább szó-

kimondóan női megértés, gyöngédség és együttérzés, szótlán megbocsátás, nemritkán légies derű, játékos kedvű humor és mesélőkedv bujkál a kesernyességében. A szentimentalizmust megcsavarja a frappánsság, a lírai és nyelvi ötletesség, megvillogtatja az intelligencia és az élc. A keserves abszurdum viccességét, burleszkjeit is képes Tóth Krisztina az anyagból kihozni. Igazolhatatlan és illegális, halk, nemritkán (ki) tagadott szeretet az övé, a Cordelia-féle, melynek megtört, szabálytalan a szívverése. (Ez nem mindig tükröződik a ritmusban, de ha igen, annál jobb.) Rendszerint ellenpontozza valami hiány, csorbaság vagy hüvösség, esés. Kivételes tehetségének ez az egyéni hangszín adja meg azt a minőséget, mely költészetét magasra emeli. Mert nem elég, hogy született, muzikális költő, akit szélben-esőben ritmusok és dallamok kísértének, akinek a szótestekhez, szintagmákhoz költői viszonya van, tehát azok hangalakját és jelentését esztétikai érzékkel fejt, bontja, játékba viszi; nem elég, hogy művelt, a magyar és a francia lírai hagyományhoz hangsúlyozottan és hódolattal kapcsolódó költő, aki verseit lecsiszolja, aki ért a metrikához, és jó stílusérzéke, pallérozott ízlése van; nem elég, hogy ötletes intellektus – a döntő faktor a szelleme, azaz a versben érlelt szemlélete és felelősségteljes költői magatartása. A „*magas labda*” metaforájában véleményem szerint ott van egyfajta, értekező nyelven nehezen megfogalmazható, az érzésre, intuícóra bízott, kifejezetten *költői etika*. Melynek az ontológiai igazság bátor „feldobása” és „átütése”, a vers általi megragadása a tétje, és az erkölcsösséghez meg az igazságossághoz, a politikához nem sok köze van. De a szépséghez sem, a nemességhez sem, a fényességhez sem...

Ebben az új kötetében Tóth Krisztina metafizikailag és ontológiailag és etikailag is megalapozza költészetét, már amennyire az megalapozható. (Léven „*álompárlat*”, legalábbis a PROGRAM című verserig.) Nem filozofikus, hanem kérdező tónusú, az elveszettséget bennfoglaló *meditatív* költeményekkel teszi ezt. A MAGAS LABDA nyitó- és záróverse, ezek az ikerköltemények, mint valami „*fénylő titoktartóedény*” két körbeérő oldala, úgy fogják közre a dallamosan fodrozódó lírát. Ez a két hosszú, folyondárossága ellenére tömör, sok-sok kis képből és zajból összerakott vers egyszerre, egyazon meditatív gesztusból fakadón *metafizikai* és *metapoétikai* jellegű:

egy lendülettel kérdez rá a meg nem lévő lét-alapokra és magára a keletkező, le nem záruló (definiálhatatlan) költészetre. A metafizikai horizont mint vége nincs kérdezés és megragadhatatlanság, mint szétmálló, oszló-foszló mögöttes és felettes tartomány van itt jelen, törmelékes, szakadozott, verssorokkal összeöltött formában. A versírás aktusa, kötöttsége, lírai következetessége, a szavak fonetikai és szemantikai magnetizmusa tartja meg és tartja össze ezt a különös, kaotikusan örvénylő, „túl a túlon” dimenziót. A versszavak, a jambizált hosszú sorok („*révüilt, babonás verstani archaizmus*”, állítja Halmi Tamás) ütemei varázsolják elő a *meg nem lévő* transzcendenciát, amit csak a sejtetem, a kiélezett költői hallás és a homályos, helyenként kitisztuló látás vezet fel, vezet le. A költői hallás, a zeneihez hasonlóan, különleges adottság, ezt nevezzük költői tehetségnek. Amikor Tóth Krisztina több versében is arról beszél, hogy mi mindent hall, amit az átlagfül nem, egyszerre beszél a „túli”, köznapi értelemben nem reális dimenzióról és a költészet dimenziójáról, mely köznapi értelemben irreális (nem érthető). A költészet forrásvidékére vezet el, mely egyúttal a lét eredeti, titokzatos, veszendő, gyakran éppenséggel tagadott/hárított szférája. A költői látásnak is vannak különleges jegyei, Tóth Krisztinánál a homályosság/bizonytalanság (álomszerűség) és a hirtelen előugró éles, hiperreális részletek dominálnak. A versbeszéd és a képalkotás a *másság*, a másik lét/élet/lény felderítői; ennek meglete már-már nem kétséges. „*Kell legyen / egy titkos hely*” írja a nyitóversben, ahol ott van, *vár, áll* (egzisztál) mindaz, ami kimondhatatlan, ahol összegyűlik (a) minden – nos, a vers ez a hely, nem más. „*A szív torkolata*” és „*a szív öble*” metaforák is illenek rá. De az „*idegen test*” meg a „*delta*” is, az „*öntőforma*” is.

Noha nem szerencsés, a kritika darabos nyelven beszúrhatjuk ide a személyes és a kollektív tudattalan, a tudatalatti – ami azonban itt akár *tudatfeletti* is lehet, a kettő gyakran összefordul, tótágast áll, nagyon szerencsésen, ebben a költészetben –, az archetípusok és a személyes ösképek, ősbennyomások fogalmait. A mítikus és a személyes ősidők, az onto- és filogenetikai obszervációk remekül összecsúsznak nem egy versben. (Így például a kötet egyik legjobb, SZÜLŐK című darabjában, akik egyúttal a bűnbe eső szülők is, meg a mieink is, meg mi is.) *Mögött,*

alatt, helyett, túl, „túl a túlon”, nélkül – görögnek a határozók, és mégis *ott, az, mindig* – a távolít, a megfoghatatlant, az elillanót a vers hozza színre, ide a könyvbe, az elménkbe. Ezek a hosszú, valóban révült (bűbájoló) versek a beszéden, nyelven, a környező világon túli más és másmin, a tudatunk elől folyton elmozduló tágabb világtájékbán és a személyes káoszban kutatják az eredetet, saját eredetüket is, meg a létalapot, a sajátjukét is. Olyan „alap” ez, mely folytonfolyvást elmozdul, beszakad vagy úrré tágul, szétporlik vagy szétfolyik és elkoszolódik. A költői sejtelem a kanyargó Ariadné-fonal a labirintust elárasztó, enyészetszagú áramlásban, sodrásban, zajlásban, és a versbeszéd formálja ki a hulladékból és a szeszélyes, önkéntelen emlékezésből a *másikat*: a másik színteret, a másik embert, a másik emlékezetet/ídot. Az olvasóra pedig rányílik az, amit sohasem tudunk megragadni, kicsúszik a kezünkől, kiesik látóterünkől, nem halljuk, elfelejtjük – de ott kell lennie valahol, noha mindig szókében; az, ami, a vers szavaival: „*nem ez a mondat, hanem egy másik, mindig egy másik*”.

Ahhoz, hogy a költői megszólalás ilyen körülmények közepette, ilyen szétázott vagy piszkosan elhabzó (belső és külső) téridőben megtörténhessen, Tóth Krisztinánál kimondottan szükség van egy TE-re, akit szólít, és aki őt hallja (vagy fordítva). Ez a TE hol konkrét személyre, egy kedvesre hajaz, hol az önmegszólítás alanya-tárgya, hol enigmatikussá válik; hol a szerelmi vágy tárgya, a kisbetűs másik, hol maga a tiszta, ámde absztrakt vagy alakváltó személy, a nagybetűs (nem létező?) Másik, a világ többszörösen megismerésült, megtalálhatatlan aspektusa. („*Hol van, ahonnan látni bármit? / Testünkön át az úr világát.*”) A lírai én őt szólólgatja, búcsúzik tőle, visszaemlékezik rá, hívja, sajnálja, nem tudja elengedni, vagy nemléte, nem tudni-ki-léte, eltűnte ellenére főnntartja („*nem bírlak nem szeretni*”). Ez az eleven dialogicitás kölcsönzi Tóth Krisztina költészetének azt a *külföldi* szeretettönust, amelyről említést tettem, az élességet sem nélkülöző lágy női hangszínt, ez teszi oly kommunikatívá a verseket. És ez teszi Tóth Krisztina dezilluzionált költészetét oly kedvelhetővé, kellemes, minket is megszólító olvasmánnyá. Ugyanakkor ez vall a legmeteszöbbségszerűbb fájdalomról; az összes konkrét szerelmes, azaz *kapcsolat-vers* szakításról, kapcsolatok töré-

séről, végéről és képzeletbeli meghosszabbításáról, tehát a TE és a szeretet el elvesztéséről szól. A versbeszéd azonban megteremti a minden csődön és végen túl szeretett TE-t, mert a lírai én is csak így tud megmaradni, *emberi* (szerelmi) viszonyban („*kopogtatsz majd, és nem hiszelek esőnek*”). A TE olykor szinte istenül (lásd a BESZÉLEK című verset). „*Nehéz volt megtalálni ezt a sávot / melyet csak képzeletünk birtokol, / hol halottan az idő földszagától / gyűrött ruhák közt fehe-tünk.*” Ez a sáv is metafizikus, transzcendens, másutt van, ott, ahol a vers ver sátrat.

Tóth Krisztina mesterien lavírozik az absztraktt és a konkrét között. A kötet két verspillére („*esztétikai versek*”, Szegő János szerint) absztraktnak mondható, noha ezernyi apró konkrétummal van teli. De ilyen a remekbe szabott dal, a SODRÁS is, meg a kötet egyik kiemelkedő verse, a VAKTÉRKÉP, mely az absztrahálódás folyamatát mutatja be, és egyúttal az élet értelmetlenné válásának nem szűnő sajtását hozza elő. (Ebben található kedvenc vesszőm: „*mindig, mindig az anyák szülik újra / az árvaságot.*”) De vannak a könyvben egészen konkrét, történetmondó („*narratív*”) versek is, melyek viszont elvont kérdéseket nyitnak meg. Emeljük ki a súlypontnak vehető KELET-EURÓPAI TRIPTICHON-t, mely pontosan és pregnánsan situál bennünket, reszketeg és erős énünket, közép-kelet-európai kiszolgáltatott (női) mivoltunkat. A költő helyét konkretizálja a HÁLA-VÁLTOZAT című hommage, eltűzött hódolattal és biztonságérzéssel. A HALOTTI BESZÉD ÉS KÖNYÖRGÉS szavaival zsonglörködve határozza meg az itt és mostot Magyarország a VOGYMUK című, a társadalmi szerencsétlenségről valló frappáns kis verse. Rögtön a nagy, absztrakt nyitóköltemény, a HANGOK FOLYÓJA után következik a teljesen e világi és a helymeghatározás hiányának ellenére konkrét, narratív ÜNNEP, letelepítve bennünket posztmodern e világunkba, melyről a mítosz segítségével hívja, a témához illő elegáns dekadenciával mondja meg a véleményét a szerző: Szodoma és Gomorra. Annyi a szemét, a kábel és a vezeték, az autó meg a mobiltelefon, a nejlonzacskó, a lom a versekben – de szerepel az Auchan meg a HÉV is –, hogy otthon érezzük magunkat Tóth Krisztina e világában és Magyarországon, és épp ez teszi lehetővé, hogy a mindig takarásban lévő más világ is mintegy a vállunkra tegye a kezét hátulról. Mert az is személyességre tör.

„A szeme, a szeme ha felidézni tudnám,
de aludt, háttal állt, fehér volt, mint a jég,
mi volt anyám, mi volt, amikor nem szeretnél –”

– hangzik el az érzékeny kérdés a HANGOK FOLYÓJA második részében. A szeretetlenség és az elszemélytelenedés, a halált idéző, oszló állapot mérhetetlen szomorúságát töri át a versbeszéd hűvösben tartott személyessége és koncentrált-sága. A költő a MAGAS LABDA című kulcsvers tanúsága szerint az életével és a szívével játszik. A rejtélyes TE saját maga mégsem lehet; rá kell nyílni nem csak a másikra és a létre, de a halálra is.

„Amikor ott vagy valahol,
minden a hangodon beszél.
Amikor nem vagy, üresen
ragyog a szív nem látta tért.
Emberruhám, ha levetem,
találkozunk-e valahol?”

A versírás etikájában benne foglaltatik az a kockázat, melyet az ilyen érzékeny kijelentések és kérdések vetnek fel, lét és nemlét határán egyensúlyozva. A szellemi megtalálás „rejtőző, reménytelen reményére” csap le a test rettenetes szerencsétlenségének (konkrét) tudata (A VILÁG MINDEN ORSZÁGA című versben), illetve a szerelmi lehetetlenségé („nem talál a test a testre / kifele fordul a mennybolt”) és a totális árvaságé (a NOTESZ című versben, „az út keresztfjén szomorú arcú kurva” állapota; vagy azé a gyereké a SZIRÉNÁ-ban, akire az anyja „husky-arccal” tekint).

„Az apák nemzik folyton a habórút”, „mindig az anyák szülik újra az árvaságot” – raktam össze két különböző versből ezt a sorpárt. Tóth Krisztina szemléletének eme nem vigasztalगतó, a meta-fizikai és a sorstragikummal (ironikus formában lásd a PROGRAM-ban) szembenézni kívánó elszántságát a női aspektus nem gyöngíti, hanem erősíti. A SZÜLŐK című három versszakos, látomásos vers az (éden)kertből az apokalipszisig/égiháborúig ír le egy roppant ívet. Így fejeződik be: „csak dől, szakad a zápor, csak sír a felfordított csónak nagy hasára” – és ez a terhességnek is képe-képzete. Csodálatos kép, fájdalmas. A képek hasonló egymásba való áttűnése található a KUTYA című, egyszerre narratív és érzelmekkel, indulatokkal csurig telt versben, melynek több véresen szép képe után és előtt olvasható a nagyon női és éles szemű, végtelenül keserű és ugyanakkor megbocsátó észrevétel: „mennyi,

mennyi ádáz lemondás / van abban is, ahogy szeretkezel”.

Az édeskesség és a csörgedezés érzetét mindig a dallamosság lopja be a percepcióba. Szerencsétlenség ide vagy oda, Tóth Krisztina költői nyelve töretlenül megmarad iskolázottnak, kultiváltnak – hűnek a magyar nyugatos és újhollad hagyományhoz, akkor is, amikor a költői képei és mondandói el szeretnének rugaszkodni és el is rugaszkodnak ettől a biztonságos lírai talajtól. Költészete már-már perfektté vált; a disztíngvált, kifinomult költői perfekció és a hibátlan csomagolás vonzóvá teszi a verseit, azonban visszafogja azokat az erőnyeket és tehetségeket, amelyek minden verskultúránál magasabban (vagy mélyebben) vannak: a vad eredeti- vagy eredendőseget, az érzelm és gondolat még személyesebb és még hasogatóbb minőségeit és tartalmait. Márpedig ezek, az az érzésem, ott pulzálnak szabálytalanul a költői szívben vagy lélekben vagy agyban, ama „hangok nélküli mondatban”, melyet nem mond-hall senki, és amitől „félrevert éjjel a szív harangja”, néha majdnem áttörik a konzervatív modernista lírikusi elegancia megrímelt védőburkát és az automatikus költői mimézist, mimikrit, a túldallamosodó, csábító, olykor andalító időmértekes csobogást, a választékosságot és a lírai retorikát. Ennek a költészetnek a léttartalma, űrtartalma nagyobb, semhogy megmaradhatna ilyen porcelánosan „fénylő titoktartóedényben”. Tóth Krisztina tapasztalatának durvább és sötétebb és komplikáltabb árnyalatait elmosódóvá teszi a „nyugatos” filter, az eufónia. Az, amit életről-halálról, szerelemtől, családról, magáról, Magyarországról, más világokról s amit a költészetről érezhetően tud, az gyakran lágyítva és eufemizálva jelenik meg az esztétikum (nem is olyan nagyon) magasában; energiája túl van moderálva, és ahogy Szegő János írta, olykor aszpikossá dermed. A lírai hagyomány s a kiváló verstechnika, a retorikai készségek, a daloló tehetség és a kánonhoz, a normákhoz való alkalmazkodás ugyan fenntartja Tóth Krisztina költői létét, azonban meg is nyírálja, fazonra vágja a költészetét. A költőnő igényessége, amit nem csak a kötet cím jelez, hanem minden verse tanúsít, nem tudja levetni a magáévá tett megfeleléskénységet, ami ugyan a siker biztosítéka, ámde a poézis makacs követeléseinek (a hasonlíthatatlan [ön]megragadásnak, a személyesség túlhajtásának, s gondolkozhatnánk még

ezen...) elhárítása is. A hasítás a „nagy versek” tőkélyre pályázó cizelláltsága meg a „kis versek”, a bökversek pimasz rímjátékai vagy szürrealisztikus, hancúrozó leleményessége között, mikor is a versírói merészség, a bátrabb experimentalizmus, a provokáció emezekbe a kicsikbe szorul, talán ökonomikus, azonban elejét veszi a hibának és a ráhibázásnak, a mű még intenzívebb létesülésének is. „*Ha negyvenéves elmúltál, a tested / egyszer csak elkezd magáról beszélni*”, szól az egyik „női” vers, a DELTA számomra fontos felütése. „*Figyeled lassan az erek vonulását, / hogy bontakozik ki testedből egy másik, / leendő felszín.*” A vers leütése szerintem elhibázott, eltereli a figyelmet, a másik viszont a vers közepén fél pillanatra, árván, megvan, és beszélni fog.

Radics Viktória

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Spiró György: *Feleségverseny*
Magvető, 2009. 337 oldal, 2990 Ft

I

ELFOJTOTT FÉLELMEK BÉKLYÓJÁBAN

Spiró György munkáit szokás szeretni és szokás nem szeretni. Így van ez 2009-es regényével, a FELESÉGVERSENY-nyel is. A publikált és egymásra reflektáló bírálatok számából ítélve a kritikusok körében a könyv meglehetősen élénk visszhangot váltott ki, de talán ennél is élénkebb – máig tartó – társadalmi vitát generált az egymás számára ismeretlen beszélgetőpartnerek modern találkozóján, a gyorsan bővülő blogirodalomban. A bejegyzések éppoly megosztottak, mint a tudós literátorok elemzései: aki ezt a könyvet kommentálja, vagy pozitív érzelmenyilvánítással, vagy frusztrációtól – olykor kifejezetten haragtól – fűtött, elutasító bírálattal szól róla; távolságtartó higgadság vagy finoman építkező egyfelől-másfelől érvelés nyomaira a tengernyi írásban alig bukkanunk. Persze mindez nem szokatlan. Tapasztalhattuk már, hogy Spiró művei kapcsán jobbára nemcsak az esz-

tétikai megítélés érvei csapnak össze, hanem morális és politikai tartalmak és heves indulatok is. Elég a legközelebbi múltból felidézniük a vihart, ami egy érettségi tételbe foglalt interjúrészlet kapcsán az író egész munkásságának megítélése körül támadt, s ami pillanatokon belül a hazafiság és a hazaárulás erkölcsi tartalmának pátoszoktól és becsmérésektől sem mentes politikai csatájává terebélyesedett, olyannyira, hogy 2009 tavaszán Spiró néhány hétre a magyarságtartalmak kibékíthetetlenlenségének első számú élő szimbóluma lett.

A FELESÉGVERSENY körüli megosztottság kicsit más természetű. Bár bizonyos értelemben ismét a magyarságkép a tét, az ütköző nézetekben nem a hazáról alkotott ideológiai és politikai felfogások csatáznak egymással, hanem hangulatilag színezett világlátások, nyílt sisakkal vállalt „énnyilatkozatok” nyilvános vitája zajlik. Feltűnő, hogy a könyv mellett és ellen felhozott érvek minden áttétel, közvetítés és leplezés nélkül fogalmazódnak, ki-ki úgy beszél, mintha ez a regény személy szerint az ő életét tűzte volna pellengérre, de legalábbis az ő személyes sorsa függne attól, amit olvas. És közvetlen érintettsége szerint reagál. Vagy úgy, hogy a tárgyasítás felszabadító varázsa feletti örömeinek ad hangot, amiért e regénnyel végre szavakat kapott évek óta tartó körvonalaltalan rosszkedvének elbeszéléséhez; vagy úgy, hogy – a lapokon túlontúl lepusztultnak és kiüresedettnek látván napi sétái útvonalát és élete tereit – már merőben önvédelmi okokból is tiltakozni támad kedve; vagy úgy, hogy megfosztottsága feletti indulatában egyszerűen megsértődik, mert a közeljövő összeomlott és meghaladott demokráciájának víziójával végképp elvették tőle a ma túlélését segítő minden reményét. De egyben közös az élmény, akár tetszik a regény az olvasónak, akár fanyalogva vagy sértetten rossznak minősíti: ettől a könyvtől mindenki *feszeng*.

Egy csokor idézet talán jól érzékelteti az értékelések légkörét.

Egy könyvblogger a könyvet dicsérő szavak közepette az egyik bejegyző a következő pontos helyzetjelentéssel adott hangot élvezet és düh érzelmi egyvelegének: „*A fél csillag megvonás azért, mert bár szellemes, fájoan aktuális, tűpontos társadalomkritika, idiótán és pirongatón valódi nyelvezet, padlóra küldős mondatok, de éppen ezek miatt naponta 2x falhoz csaptam a könyvet.*” De nem kevesebb a személyes érintettség keltette indu-

lat ott sem, ahol az alapállás egyértelműen elutasító: „Az az unalomig ismert, sunyi technikát véltem benne felfedezni, ami a Kádár-rendszernek volt az ő sajátja: Hogyan rendezzünk egyébként sokszor találó észrevételeket úgy össze, hogy a vége mégis az legyen, köpd le magad, mert magyarnak születél. Ez persze vagdalkozás. Bocs.” A hivatásos kritikusok ugyanerről és közel ugyanígy beszélnek. A könyvet élesen bíráló Károlyi Csaba az Ésen így: „Rég olvastam regényt ilyen rosszkedvvel. ...hol elképesztő, hol rémisztó ez, hol meg inkább csak fárasztó... A cigány–magyar háborúval, a tiünetésekkel, a kommunista királyság létrejöttével vagy a parlamenti politikai csatározásokkal kapcsolatosan lehetett volna sorozatban írni többtucatnyi remek rövid tárcát. Hétről hétre olvasva még tán röhögtünk volna is rajtuk. De ebből a szedett-vedett anyagból regényt írni?” A regényt pártfogoló Vári György a *Litera* kritikái rovatában így: „Miközben olvastam Spiró új regényét, folyamatosan konzultáltam róla barátaimmal, óvatosan dicsértem nekik a regényt. Akikkel beszéltem, meglehetősen egyöntetűen fanyalogtak... A könyv... éppenséggel nem rugaszkodik el attól, amire lépten-nyomon ráismerhetünk, a mindennapi valóságként átélte, termelt szöveg- és képvilágtól. Voltaképpen óvásról van szó, amint maga a szerző is mondja interjúiban, jámbor és pusztába kiáltott sóhajról: szép jövőnk, ne légy ily sivár.”

De mitől ez az általános feszengés? Miért, hogy hűmmögően óvatos fogalmazás kíséri a dicséző szavakat, és a biztos ítélezést és fogalmi rendet helyettesítő hangulatjelentés az elítélőeket? Miért nem működnek itt a távolságtartó kritikái elemzés megszokott szerkezeti építőelemei és kialakult érvelési mintázatai?

Spiró számos interjúban elmondta: könyve szatíra, pontosabban, szatirikus utópia. Ha sok ismerős epizódot, gesztust, hangulatot vélünk is felfedezni, ez a regény – legalábbis szerzője deklarált szándéka szerint – szórakoztató mese, amely nem itt és most, hanem 2030 jócskán átépült – és Romanisztán születésének új „Trianonjával” jócskán megcsonkított – Magyarországnak, közelebbről annak építészeti és szellemiségében is erősen átrajzolt Budapestjén játszódik. S mert szatíra, felnagyít, kivetít, humorosan kifordít igaz történeteket, de nem e történetek leíró szociográfiája kíván lenni. A szatíra műfaja persze feszélyező: hiszen ki szereti mély homorulatú görbe tükörben látni magát, ahol eltorzul a fej, elsápad vagy éppen vörösre vált az egészséges orca, az integető kézről fe-

nyezető ököl lesz, s ellehetetlenülnek a test arányai?! Ha jó a szatíra, és jóban vagyunk magunkkal, akkor mindezt persze kárpótol a nevetés. Ha mégsem, akkor vagy a szatírával, vagy velünk magunkkal van baj. Az utóbbit persze jobbára nem szeretjük bevallani, de nyilvánosan beszélni végképp nem szokás róla. Könnyebb úgy gondolni – ráadásul a távolítás jótékony hozadékaival is jár –, hogy ha mégsem hahotáztuk végig a művet, akkor annak oka maga a könyv: Spiró nem (elég) jó szatírárt írt. Sok bírálója így is gondolja.

Ami engem illet, e kérdésben éppenséggel olvasói ellenvéleményt jelentenek be: a magam személyes olvasmánynaplójában a FELESÉGVERSENY-t az utóbbi évek különösen sikerült alkotásai között tartom számon. De e fenntartás nélküli támogatás közepette az általános feszengésben azért magam is osztozom. S ahogy elgondolkodtam ennek okán, arra jutottam: e sajátosan fanyar érzés talán másoknál sem a könyv irodalmi velleitásainak – legalábbis nem pusztán azoknak – szól: az érintettség közvetlenebb és személyesebb. Ha nem tévedek, a szokatlanul heves indulatok hátterében ki nem mondott és nehezen artikulálható félelmek sora munkál, ráadásul olyanoké, amelyeket ez a regény jobbára éppen azzal kelt fel, amiről nem beszél, vagy ha mégis, a sorok között és a gondolatfüzés virágnyelvén teszi. Olvasatomban a FELESÉGVERSENY e rejtett félelemtartalmak okán elsősorban *szorongásregény*. Hogy miért az, erről szeretnék szólni az alábbiakban.

Szorongásregényként olvasva, a könyv három kiemelkedő szerkezeti pillére és e pillérek szociológiai körbeábrázása érdemel különös figyelmet. Mindhárom esetben viccesen abszurd eseményekről van szó, s látszólag egymáshoz sincs közvetlen közük: a regény meseszövése legfeljebb laza kronológiában kapcsolja egybe őket, de ránk, olvasóira bízva, hogy meglátjuk-e mélyebb összefüggésüket. E kronológiában az első a „kamatyadó” csapkodó rendszertelenséggel előbukkanó társadalmi és parlamenti vitája, amelynek jelentőséget az ad, hogy a történet elbeszélőjének – a könyv narrátorának – utalásai szerint e sajátos adónem és a körülötte zajló politikai, pénzügyi és társadalmi hercehurca szimbolizálja a rendszerváltás (a tényleges) utáni Harmadik Magyar Köztársaság végét, a demokratikus rend összeomlását. A második kulcsesemény a korlátozott cigányháború kitörése, amit

tömeglélektani vetületében ugyan megalapoz a mind erőteljesebb és gyilkolászásba átsapó cigánygyűlölet, kirobbanásának oka azonban homályban marad, közvetlen előzményként legfeljebb a politikai pártok (kormánypárt és ellenzék) egymás ellen(?), egymással titkos szövetségben(?) végrehajtott politikai manőverezéseit sejtethetjük. A cigányháború elvezet azután a harmadik kulcseményig: a Magyar Kommunista Királyság kikiáltásáig – de a kettő között ismét homályos a kapcsolat. Egy biztos: a Duna műjégén egy nem egészen pontosan ismert év pontosan rögzített napján, nevezetesen augusztus 20-án végrehajtott koronázási szertartással kezdetét veszi a „Nagy Fordulat”, amelyben egy új rend körvonalai rajzolódnak ki a fanyar humorral végigkommentált televíziós vetélkedő egy éven át tartó műsorfolyamáról szóló krónikában – a korról és a helyről afféle széljegyzetekként közbeszúrt narrátori beszámolók révén. E három történelmi fordulót pedig egybeszővi a nagy társadalmi történetekkel kibogozhatatlanul egybefonódott – egyszersmind azok által mindegyre összekuszált – család-történet: a Vulnera család szétesésének, majd igen sajátos újraegyesülésének története.

Bonyolult szerkezet adódik mindebből: mint egy hajfonat, benne a színes csatokkal és ki-ki-villanó szalagokkal, a szálak egymásba gördülnek, s ugyanakkor sehogyan sem engedik, hogy „tisztá” formákká álljon össze a könyv, és világosan eldönthessük, hogy amit olvasunk, az családregény, sajátos szociográfia vagy egyfokuszú, ám fókuszát körbenevetett szatíra-e inkább. A műfaji bizonytalanság pedig már önmagában is szorongattató: nehezé teszi a viszonyulást. Nem érzem magam feljogosítva az állásfoglalásra: vajon kísérletezhet-e az író a siker reményével egy efféle „hajfonatkönyv” megalkotásával? Annyi bizonyos: a „fonatok” közötti szerkezeti arányok megtartása igen kényes egyensúlyozást kíván, s az egyensúly olykor-olykor felborul. Az írók időnként magával sodorja a történeti krónikás heve és túlradó anekdotázási kedve, míg másutt olykor egyes mellékszereplők szatirikus jellemzését érezhetjük soknak – a „dolgot” talán kevesebből is jól értenénk. Mindez azonban nem változtat a kísérlet originális jellegén, s megítélésem szerint nem változtat a regény koherenciáján sem. Ami pedig legalább ilyen fontos: ezzel a „hajfonattechnikával” Spiró regénye a lélektani és szociológiai

ábrázolás valami egészen újszerű ötvözetét mutatja be: azt, ahogyan élünk, látunk és gondolkozunk, de amiről szeretnénk azt hinni, hogy nem így tesszük – magyarán, elfojtásaink és szorongásaink látéletét adja.

A továbbiakban megpróbálom e kissé dodonai mondatot érthetőbbé tenni, és a regény rejtett valóságábrázolásának nézőpontjából kíséreltem meg felfejteni a szatirikus mese által kiváltott szélsőséges indulatok természetrajzát. Mindehhez először azt érdemes megvizsgálnunk: összekovácsolható-e logikus és szerves egésszé a regény előbbieken említett három kulcseménye, illetve értelmes vállalkozás lehet-e egy család történetének felfűzése rájuk?

A „kamatyadót” a kritikusok mint kevésbé sikerült vagy kifejezetten ízetlen szöveget intézik el, de mélyebb jelentőséget nem tulajdonítanak neki. Pedig ha a valóban joggal bírálható elnevezés mögé nézünk, és közelebbről szemügyre vesszük a spirói víziót, rájöhethetünk a súlyos határátlépésre, amit ez az adónem szimbolizál: vitájával, majd bevezetésével vége a közélet és a magánélet, a publikus és a privát közötti határvonal tiszteletének, az állam, az adószedő hatalom – amelyet a könyvben nem véletlenül egy központi állami kézben tartott multinacionális pénzügyi intézet, a hatalmas SparMaBank szimbolizál – a szó szoros értelmében ott van a hátlószobánkban. Úgy, ahogy annak idején Ratkó Anna. A szereplők érzik is a történelmi rokonságot. A könyv meséjében újra meg újra felbukkanó két félresiklott értelmiségi, Hajdina doktor és Lukján Pindur egykori filozófus a regény 46–48. oldalán az új adónem bevezethetőségét latolgatván, a kormány bukásának és a forradalom kitörésének esélyeit latolgatják, s mintegy előre vetítik, ami hamarosan be is következik: a „kamatyadó” kiváltotta népharagot csak a már régóta lappangó cigányügyi konfliktus kirobbantása terelheti „egészséges” pályára. Privát párbeszédük politikai ellentétjüket ki is robban a konfliktus, amelynek eljövetele már jó ideje a levegőben van – bár nem a vizionált terep, a Józsefváros lesz a központja, hanem az Újlipótváros. A korlátozott polgárháborúvá terelődő konfliktus a regény első harmadában mintegy „háttérzajként” van jelen, s erősödő hangeffektusai folyamatos aláfestést adnak az amúgy a maguk lepusztultságában békésen zajló mindennapok eseményeinek. A szélsőjobb oldali pártok – a parlamentiek hallgatólagos támoga-

tásával – fizetett tüntetők toborzásával nagy cigányellenes performanszokat szerveznek, ezek kellő hangulati hátteret biztosítanak ahhoz, hogy a köztársasági és a miniszterelnök titkos utasításai nyomán, külföldi fegyvercsempészek hathatós közreműködésével, valamint az időközben NYEU-ra és KEU-ra szakadt Európai Unió politikai támogatásával egyre szaporodjanak a „cigánymentes övezetek” kialakítását célzó lokális lövöldözések, majd összefüggő láncolatú álljanak össze, s kirobbanjon a cigányháború – miközben az egyre inkább díszletnek számító demokratikus parlamenti keretek között rendületlenül továbbra is a költségvetés növelésére alkalmas kamatyadó részletei körül folynak a csatározások. A kamatyadó és a cigányháború tehát egyazon történelmi korszak két fontos és összetartozó vonulata: a törvényes megalázás és a megalázott társadalom törvényen kívüli lázadásának krónikája. A demokratikus rend parlamenti anarchiává zülése, majd teljes szétzilálódása e két egymásba játszó mozzanat nyomán immár elkerülhetetlen fejlemény: megoldást csak a „Nagy Fordulat”, az ország újjáépítésének a Kommunista Királyság keretei között véghezvitt nagy aktusa hozhat.

A Vulnera család mindennapi története a nagy történelem népi leképeződése. Életükben kiiktathatatlanul ott van minden: a felbomlott világ szétzilált és kisebb-nagyobb bűntényekkel karbantartott megélhetési viszonyai, a hazugságokkal, lopásokkal, végzetes balesetekkel és rejtélyes eltűnésekkel tarkított, kihűlt emberi viszonyok, a mindennapi stílik – hol a rend őreinek ellenében, hol azok hathatós támogatásával –, a politikai részvételt egyszerű pénzkereseti forrássá silányító értékvesztés és dezorientáció, az együttérzés teljes kihalása és a normálisnak nevezhető társadalmi pályák, foglalkozások szélsőséges kicsorbulása. A „hajfonatos” szerkezet jegyében a három nagy történelmi vonulat leképeződik a család életében is. Ők „a nép”, akik ott vannak a kamatyadóról a figyelmet elterelni hivatott, fizetett tüntetéseken, ők azok, akik áldozatul esnek a cigányháborút megelőző hatósági lakásfoglalási akciónak; akik sorban állnak, hogy regisztráljanak a nagy Bankban, s ezzel hozzájussanak heti kenyér- és világításadagjukhoz; akik ártatlanul többször is fogságba kerülnek, de akik a cigányok táborának szellemi vezére, a legendás Csika bá’ utóbb kegyet gyakorol. S végül a családtörténet ablakot nyit arra

is, hogy e népi történet igazi népmesei fordulatot vegyen, amikor is – mintegy a „legkisebb szegénylegény” mintázatára – a főszereplő, az immár vagonlakásba szorult, kenyérkereset helyett önkéntes WC-pucolóként tevékenykedő csúnyácska, butácska Vulnera Renáta a *Feleségverseny* nevű tv-vetélkedő győzteseként királyi hitvessé, Regina Hungarissimává lép elő, és még élő, illetve elpusztult családtagjait ezzel egyszerű hercegi rangba emeli.

A történet – akár felül-, akár alulnézetben tekintjük – kínosan logikus. Ha szorongó fantáziánkat szabadjára eresztjük, úgy érezzük: Spiró olyasmiről beszél, ami „a levegőben van”. Jó, jó – vethetjük ellen: azért a helyzet ma még nem ennyire szélsőséges, és nem is ennyire drámai. De azért a veszélyeztetettséget érzékeljük: vannak már sokan, akiknek személyes jogait nem csak nem védi, de kifejezetten megvonja a törvény; és sejthető, hogy innen akár pár könnyű lépés a jogfosztás általános kiterjesztése; a szélsőjobb mozgalmak parlamenti erőre emelkedése a józan politikai érzék tömeges megcsalatozásáról tanúskodik, és lassacskán a hivatalos ideológia rangjára emeli a cigánygyűlöletet; a Harmadik Köztársaság demokratikus intézményrendszerének napjainkban folyó látványos átrendezése (kiürítése) világosan mutat az egyszemélyi hatalom kiépülése irányába – bár azt királyságnak azért talán sosem fogják nevezni nálunk.

Mindez elég ahhoz, hogy a rejtett félelmeinket és rosszérzéseinket szavakba öntő regényt a hahotát a torokra fagyasztó szorongással olvassuk. De az indulatok így is megmagyarázatlanok maradnak: mitől a düh, mitől a könny falhoz csapkodása?

Úgy vélem, értelmezésükhöz a történet paravánja mögé kell néznünk. Mert megítélésem szerint a kulcsot nem maga a kínosan ismerős elemekből építkező mese, hanem a meseszövegs anyagául szolgáló, az író által expliciten sehol ki nem fejtett társadalomkép adja. Ez a kép ugyanis nem egyszerűen félelmetes, hanem *riasztó*. Ráadásul úgy van megalkotva, hogy nemigen menekülhetünk: ha a mese történeti fonálát elfogadjuk, nem dobhatjuk egyszerűen a sutba a világot, amely a hátán viszi azt.

A regény széles társadalmi parabolájában minuciózus gondoddal számba vették korunk egész magyar – közelebbiről: budapesti – társadalma. Mindenki fel van itt vonultatva: piaci árusok,

kereskedők, kispolgárrá emelkedett szakmunkások – eredeti foglalkozását tekintve maga a később III. Józsefként megkoronázott király, Krull József villanyszerelő a legfőbb megtestesítőjük –, itt-ott felvillantott hivatalnokfigurák, államigazgatási dolgozók, a korszak ízét és zamatát megadó, a legkülönbébb helyzetekben folyton felbukkanó rendőrök, titkosszolgák, politikusok, tolvajok, betörők, prostituáltak, médiamunkások és -sztárok immár szétbogarthatatlanul egymásba szövődött világai, történelemcsináló egyetemista félegzisztenciák – a sor szinte vég nélkül folytatható. De épp mert vég nélkül folytatható, feltűnő és kiáltó egy hiány, amely a riadt feszengés talán első számú forrása: *értelmiségiek* nem szerepelnek ebben a könyvben, „nekünk” nem osztottak itt lapot. Nemigen hihetjük, hogy írói feledékenység dolga volna ez. Már csak azért sem, mert megháborodott, lecsúszott, tönkrement, státusukkal együtt az értelmiségi létet is hátrahagyó figurákkal azért szép számban találkozhatunk: van itt trógeroló filozófus, miszticizmusba süllyedő kuruzsló, part-szélre s egyúttal a mélymagyar hitvilágba sodródó költő, náci tanárnő és végül kiművelt és igen felkészült titkosszolgák hada. Egytől egyig ki- és megcsúszott egzisztenciák, akiknek időszakos felemelkedése, majd alámerülése mindig a percemberek szokásos manővereivel történik, s akiket – akár fenn vannak éppen, akár lenn – egy dolog fűz szorosan egybe: semmiféle erkölcsi igazodási pontjuk nincs, magát az erkölcs fogalmát sem ismerik.

Az, hogy sem a mintaadó liberális, sem a nemzeti-konzervatív értelmiség nincs már jelen, a közelmúlt eseménytörténetének tükrében még akár realista írói fricska is lehetne.¹ De hogy az erkölcs mint olyan tűnik itt a süllyesztőbe: ez aggasztó. Azt sugallja, hogy a politikai földcsuszamlások magukkal rántották a mintaadó elit szerepét betölteni hivatott réteget, és a világ,

amit hátrahagyott, nem kis részben attól olyan zavaros és reménytelen, mert ő maga immár képtelen alapvető vezető és mintaadó funkciói betöltésére. Mélyebb tehát a válság, mint amit a liberális eszme defenzívába szorulása és a könyv lapjain bőségesen ábrázolt szélsőjobboldali ágálás tértnyerése jelez: mindez akár megfékezhető volna, ha volna elit, amely – Bibó szavaival élve – „*az élet élésére, az emberi helyzetekben való erkölcsi viselkedésre s az emberi szükségletek mélyítésére, finomítására és gazdagítására mintákat, példákat adjon, azaz kultúrát csináljon*”.² Spiró e réteg kifelejtésével szemlatomást azt üzeni: az értelmiség elitszerepe a múlté. Igaz, tételesen sehol ki nem mondja, mégis világos az üzenet: a barbár világ eluralkodása nem kis részben annak köszönhető, hogy ez a réteg nyomtalanul felszívódott. Itt felszisz-szenünk, valamennyien. Mert az írói szigony az Achilles-sarkunkat találta el. Elviselnénk a margóra szorulást, ahogy még A JÉGMA-DÁR-ban láttuk, kellemetlen ugyan, de jól azonosítható az oka: a politikai másik. Ámde az a világ, amelyben már nem tudnak írni és olvasni az emberek, ahol gyógyítás helyett spiritizmus és kuruzslás folyik, ahol Budapest legszebb épületeiből börtön vagy főhadiszállás lesz, ahol már nincsenek könyvek, tv-csatornák, de még lakható lakások sem, ez a világ hátborzongató, s feldereng, hogy eljövetele ellen talán ma még tehetnénk valamit. De megvannak-e ehhez még a tartalékaink? Márpedig 1990 táján és azt megelőzően úgy tudtuk magunkról: a kultúrát évtizedeken át ápoltuk, gyarapítottuk, megvédtük, és magunkban megőriztük az európaiság értékeit, amikkel büszkén és bizton állhattunk a világ színe elé – nem volt ez rosszabb, ha más volt is, mint amit nyugaton a maga funkciójának tudhattott a szellemi elit. Ennek a könyvnek a legmélyebb és legbántóbb üzenete, hogy húsz év alatt mindez elenyészett. Spiró társadalmi parabolájából – és talán a valós történelemből is – kiíródott. Attól tartok, a mindnyájunkon eluralkodó feszengés fő oka éppen ez: nem kiálthatunk rájójízuén az íróra: „őreg, nincs igazad!” – nézz a teljesítményünkre, vagy ha nem a miénkre, akkor a másik oldalra. Mert ugyan egyenileg

¹ A 2001-ben megjelent A JÉGMA-DÁR-ban – amely gondolati keretét és szociológiáját tekintve a FELESÉGVESZÉNY előmunkálatának tekinthető, és amely műfajilag úgysszintén szatirikus utópia – a két szemben álló oldal fanyar módon kifigurázott alakjai még jól felismerhetően *értelmiségiek* – ha megannyi „kelet-európaias” fogvatékossággal és olykor kárhoztatható személyiségtorzulásokkal is, de kétségtelenül betöltik a kérdéses szerepet.

² Bibó István: ELIT ÉS SZOCIÁLIS ÉRZÉK. In: uő: VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK. Első kötet. 226. (Kiemelések az eredetiben.)

sokan teljesítenek (és itt most nem mérícskél-ném, hogy melyik oldalon hányan), de a mértékadó elit életforma- és gondolkodásmintát kínáló szerepének betöltésére a magyar értelmiség *egésze* alkalmatlannak bizonyult. Félek, Spirónak van némi igazsága: ha körülnézünk 2010 (és még nem 2030!) Magyarországon, ha mélyebben belegondolunk az okokba, amelyek 800 ezres szavazótábort hoztak egy klasszikus náci pártnak, akkor nemigen háríthatjuk el a feszélyező gyanút, hogy mindez nem csak a rendszerváltó politikai elit erkölcsi szétzilálódását és kudarcát igazolja, de talán a kritikai értelmiségét is – pártállástól függetlenül.

Megítélésem szerint az értelmiség „kifelejítése” a könyvből a könyv gondolatvezetésének egyik legfontosabb – noha rejtve hagyott – szerkezeti tartópillére. Mert ha lenne – ami a történet perspektívájából persze történelmietlen feltevés –, akkor militáns vitairatokat, elkötelezetten érvelő cikkeket, mércét adó tanulmányokat, okos elemzéseket, alternatívákként felmutatott társadalompolitikai gondolatmeneteket és a kritikai valóságábrázolás művészi alkotásainak sorát idézhetné a krónikás – de dokumentumokként ilyenek utókorának nem állnak rendelkezésére. Mert nem lévén, aki kigondolta volna tartalmukat, lecövekelte volna az elemzések normatív pontjait és értékpremisszáit, maradtak a titkosszolgák feljegyzései, egy süketet játszó bolondos amerikai nagykövet naplóregénye, hiányos jegyzőkönyvek éjszakai kabinétellesekről és effélék – pragmatikus céllal született dokumentumok és a való hazai élettől holdbéli távolságban lévő kívülálló „fényképalbuma”. Minthogy pedig nincs értelmiség, amely a „kamatyadó” kapcsán az állam és a legintimébb személyi szabadságok között elementárisan felvetődő etikai kérdéseket szóba hozná, a kritika szavával venné elejét a formális parlamenti döntésnek, egyenes az út a miniszterelnöki-államfői önkényuralomig s onnan a privátszférára tényleges és intézményesített széttagozásáig: a valóban sztálinista-kommunista intervenciókig, ahol megszűnik a tulajdonlás szabadsága, eltöröltek a fogyasztó szabadsága, és „kegyes jószág” kérdésévé válik a mindennapi élet minden szegmense. Ott, ahol nincs értelmiség, amely a politikai kultúrának értékeket és mintát adna, biznisszé süllyed a gyűlekezés és a vélemény nyilvánításának szabadsága: a tüntetésre való „feliratkozás” eszköz a pénzkeresetre, a pártok pe-

dig (meg)vásárlóerejük arányában élvezhetik a politikai hatalmat. És persze ott, ahol nincs értelmiség, amely épeszűen beszélne emberek és kultúrák különbségéről, a „cigány” immár nem is csak szitokszó, hanem bomba, a bombát robbantató pártok pedig alig különböznek a maffiától – sőt, vele óhatatlanul egybefonódnak.

Az értelmiség kiírása a történelemből szervesen összefügg a regény sorok között elbeszélte társadalomképének másik tartóoszlopával: Spiró meglepően új cigányábrázolásával.

A cigány–magyar ellentét az írók régen foglalkoztatja. Fontos motívuma ez a JÉGMA DÁR-nak is. Mi több, a cigányháború egyszer már ott is kitört. Van azonban egy feltűnő különbség. Míg ott világosan megneveztetik, hogy kik a cigányok, emitt, a FELESÉGV ERS E N Y-ben mindvégig bizonytalanságban maradunk: mintha elmosódottak volnának a „mi” és „ők” közötti határvonalak, mintha sorozatos önkény, utóbb pedig a háborúban való részvétel harci cselekményei diktálnák, hogy ki hová sorolatik. A látószög változása nem véletlen. A JÉGMA D ÁR szerzője az ezredfordulón még úgy vélte: bár igaztalan előítéletek hada és elnyomás sújtja őket, a cigányok mégiscsak „mások”, és ennek megfelelően a társadalmi, politikai kérdés az egymástól világos jegyek mentén elkülönülő többség és kisebbség együttélésének rendezése. Megfelelő rendezés híján kitörhet az etnikai háború – ez azonban minden pusztítása és deficitje ellenére kívül esik a történelem főáramán, lokalizálható és lokális marad.

A FELESÉGV ERS E N Y gyökeresen máshogyan értelmezi a cigánykérdést. Avégsőkéig elviszi, szinte totalizálja Gordon Allport immár klasszikusnak számító, analitikusan mégis meglehetősen ritkán alkalmazott alapvető felismerését: a másik gyűlöletének forrása az öngyűlölet, az előítélet pedig éppen azokra az elemekre épül, amelyekkel a projekció révén magunktól eltávolítjuk s mintegy „áthelyezzük” a titkon önmegvetésünk tárgyát alkotó tulajdonságainkat, vonásainkat, majd az így tárgyiasított „másik” ostromozásával tisztára mossuk magunkat. Az előítélet nagy titkának felfedését – a gyűlölt, megvetett „másikkal” való azonosságunk beismerését – kemény tabuk tiltják: az előítéleteket övező társadalmi eljárások nagy biztonsággal őrködnek a kivetítés és az áthelyezés folyamatos ismétlésén és a köréje szerveződő közösségi konszenzus fenntartásán, s mindezt a formális és infor-

mális (bele)tanulás megannyi mechanizmusa szavatolja.

Nem elnagyoltság és a plasztikus jellemrajzok iránti írói érdektelenség jele tehát, hogy a szerző mindvégig bizonytalanságban hagy bennünket: kik állnak itt szemben egymással. A homály tudatos építőköve a regénynek: a FELESÉGVESZÉNY legfőbb s egyben a leginkább feszélyező felismerése ugyanis nem más, mint hogy „a cigányok” valójában *mi magunk* vagyunk. A könyv talán legfontosabb – noha végig a sorok között tartott – üzenete ez. Meséi az első oldalaktól kezdve arról szólnak, hogy a cigány és nem cigány hovatartozás nézőpont kérdése: a határok elmosódtak, pontosabban, a mindenkori hatalom által definiáltak. A határvonalat az ábrázolt korszak újításaként bevezetett sajátos személyi igazolvány jelöli ki: aki Igaz Magyar Ember-igazolvánnyal (IME) rendelkezik, az biztosan nem tekinthető cigánynak, de ettől még lelőhetik, ha olyan helyen lakik, ahol cigányok „szoktak” lakni. De hát ez is bonyolult. Mert az Újlipótvárosban nem „szoktak” cigányok lakni, a háborúnak mégis ez lesz a fő színtere, és a cigányok főhadiszállása a Szent István park legelőgánsabb épülete, a Dunapark kávéház. Mindez finom helycserét jelez: miután az Újlipótváros hagyományos zsidó lakóit már nagyítóval sem igen találni, a feltörekvő, tehetséges, sok nyelven beszélő, literátor cigányvezér és foglári szerepkörük mellett állattani kísérletekben jeleskedő emberei veszik itt át az uralmat a terep felett. Igaz, csak ideig-óráig, hiszen már folyik, majd hivatalos rangra emelkedik a cigányok tömeges deportálása – ezúttal nem nyugatra, hanem keletre, Békés megyébe, ahol létrejön Romanisztán, a Kelet-Európából ide egyűvé terelt cigányok új állama.

Hátborzongató világ ez. De valahogy mégis félelmetesen valóságízű egy olyan országban, ahol immár nem csak elcigányosodott falvakról beszélhetünk – mint annak idején az első ilyen magyar falu, Orfű nagy port felkavart és sokak által megírt történetének szélesre duzzadt társadalmi vitájában –, hanem ahol a szaporodó számú gettótelepülésből az elmúlt két évtized során összefüggő cigány régiók szerveződtek – de ahol mindez közben csaknem észrevétlen maradt. Mert hogy ilyen régiók vannak, azt mára valahogy mindenki megszokta – e nagy gettók létét 2010 magyar társadalma a „dolgok természetes rendjének” tekinti. Spiró fontos tette,

hogy ezt a megszokottságot radikálisan továbbgondolta, és – a szatíra nyelvén – jól a fejére állította.

De a cigánykérdés spirói taglalásában ennél is fontosabbnak látom a főszereplők ábrázolását. Ha az író nem tenné világossá már az első oldalakon, hogy ők bizony birtokában vannak a „feddhetetlenségüket” igazoló IME-igazolványnak, arra gyanakodhatnánk, hogy egy cigány család történetével állunk szemben.³ A család ábrázolásában és tagjainak jellemrajzában Spiró ugyanis minden fontos elemet felvonultat, amit a mai közgondolkodás a cigányok sajátos vonásaiként tart számon.

Lássuk közelebből a korán elhunyt Vulnera Bódogot, feleségét és négy gyermeküket. Vulnera Bódogról az első közlés meglepő: iskolai végzettsége ismeretlen. Ezt szemérmesen az alsóbb néposztályok derék fiairól és lányairól szokták mondani, főként akkor, ha gyanítható: a tudás megszerzésének e hagyományos útját vélhetőleg erős hézagokkal járták végig. Hogy azért mégse maradjunk tájékozódási pontok híján, megtudjuk, hogy neje, Somondó Emmő „*sike-resen elvégezte az általános iskolát*”. Többet nyilván nem. Már ennyiből is gyanakodhatunk, hiszen napjaink Magyarországon e csekély iskolázottsági teljesítmény mindenekelőtt a cigány családok felnőtt tagjaira jellemző. A statisztikák tanúsága szerint 2010-ben az ötven év körüli népesség – ebbe a korosztályba tartozik a Vulnera házaspár – közel háromnegyede (72 százaléka) már legalább középszintű végzettséggel rendelkezik, s éppen ebben a tekintetben a legkiugróbb a cigányok hátránya, akiknek e korosztályában – Kemény István és munkatársainak 2003-as vizsgálata szerint – a nyolc osztálynál magasabb végzettséggel rendelkezők aránya mindössze 15 százalék. Ráadásul ott van a főszereplő Rea iskolakerülése – megint közismert „cigány” jelenség, amit az egymásra licitáló kormányok

³ Persze a főszereplő Vulnera Reát különböző alkalmakkor „le-szöke-cigányozó” mellékfigurákkal együtt, gyanúnk így sem oszlik el teljesen. Hiszen az igazolás beszerzése pénz és kapcsolatok kérdése – ebben pedig cigányok és nem cigányok egyaránt jeleskednek. Maga Vulnera Bódog is csúszópénz útján váltotta meg családtagjai számára a dokumentumot, noha „törvény szerint” őket mint jóval Romanisztán felállítása előtt Pestre költözőket az nem illette volna meg.

hol a szülők bebörtönzésével, hol a családi pótlék megvonásával kívánnának megtorolni – mindig kiemelve, hogy a szándék éppenséggel a *cigányok* kulturális felemelése és velük a többségi normák és szabályok elsajátíttatása.

De vannak itt más, „cigányosnak” tudott vonások is: mindenekelőtt a négy gyerek. Ritka ez a magas szaporulat – beláthatjuk, köztudottan „cigány” vonásként tartatik számon. Hogy ne legyen kétségünk Spiró relativizálási szándékáról, megjelenik a színen – majd a „rendszerváltáskor” a királyállítást megalapozó DNS-vizsgálatok megszervezésével fontos szerephez jut – a színmagyar Buzos Bódog, aki államigazgatási tisztviselői fizetéséből nem kevesebb, mint hét lány- és hat fiúgyermek neveltetését finanszírozza – módfelett „cigányos” módon, ám vitathatatlanul a haza üdvére.

De érdemes a foglalkozásokat is szemügyre vennünk. Vulnera Bódog építkezéseken dolgozott segédmunkásként, Emmő piaci segédárus. Gyermekük rendre: Csetra prostituált, Birs autótolvaj, Kolonc betörő, a könyv hősnője, Renáta (Rea) pedig feketén foglalkoztatott kiegészítő – ugyancsak a piacon, ahová zöldses és ruhaturkálói kapcsolatai révén anyja protezsztálja be. Megtudjuk továbbá, hogy a lopás a család életének alapfeltétele: lopják az áramot, amíg lehet, a fűtést is – ez utóbbit kikapcsolják, megint éppen úgy, ahogy „a” cigányoknál szokás.

És „cigányosak” az öltözködési szokások is: Rea két szoknyát hord (alatta persze farmert, de hát ezt betudhatjuk akár a városi asszimiláció hatásának is); Csetra, foglalkozásához híven, kurvásan öltözik, mindenféle csillámló holmiban és túsarkú cipőben látjuk. De tarka Kolonc öltözete is, főleg pedig a motorja, amit rikító színűre fest. „Cigányos” azután a család megélhetése is. Az egyetlen stabil és legális bevétel a segély: állampénzen élnek, visszaéléssel, hiszen a segély elvileg a kühlönből – értsd: a Romanisztánná lett Békés megyéből – való elmene-külés kárvallottjainak jár, márpedig az események idején ők már sok-sok éve Budapesten, Kelenföld és Albertfalva határán laknak. „Cigányos” lesz továbbá a lakásmódjuk is, amikor a háborút követően a Kelenföldi pályaudvaron egy félreeső vágányon állomásozó vagonban rendezik be az életüket a család életben maradt tagjai: Rea és két fivére, s ugyancsak módfelett „cigányosan” fogadják be e szűkös szálláshelyre a népes távoli rokonságot – azzal a kényszer-

szolidaritással, amely a maga játékszabályai szerint napjaink városaiban is mindegyre felszínen tartja a rászorulóok tömegeit. S ha parkettát nem is, a vágánymunkákhoz használt fapallókat csórják ők is, hiszen fűteni nemigen van mással.

„Cigány” körkép ez tehát a javából, csakhogy hangsúlyozottan Igaz Magyar Emberekről – rólunk – szól. Adódik a korábban megelőlegezett következtetés: a cigányok mi magunk vagyunk. Ennél „kínosabbat” márpedig aligha mondhat ma rólunk bárki. Az utópia mindezt csak kiterjeszti. Kiterjeszti az időben, 2030 tipikus pesti polgáraiként ábrázolva Vulneráékát és megannyi alkalmi kapcsolatukat, és kiterjeszti a társadalmi térben – hiszen „cigányos” vonásokkal rendelkezik itt mindenki, a hangokból jósoló kuruzslótól az illegális jövedelemszerzés feketepiaci formáiba mélyen beágyazódott rendőrig és az érettségi bizonyítványát pénzért vásároló miniszterelnökig. E kiterjesztés által relativizálódik a „cigány” fogalmához a mai közbeszédben rendelt minden tartalom, s eskalálódik a morál és a kultúra hiánya – amivel az újraértelmezett cigánykérdésben az elit letűnésének vele szervesen összetartozó másik oldalát pillanthatjuk meg.

Könyvének szociológus olvasójaként meg kell állapítanom: a hazai szakirodalom aligha ismer lényeglátásban a FELESÉGVERSÉNY-nyel felérő társadalomkritikát. A „cigánykérdés” vizsgálata és az „elitkutatás” két különböző szakma, és nemigen említhető példa, amiben lényegi felvetéseik találkoznának. Spiró igen nagy érdeme, hogy ismereteim szerint elsőként kapcsolta egybe e két társadalmi világot, amivel olyat mondott, amitől valóban csak kínosan feszenghetünk, esetleg „kiabálhatunk” – de nemigen mutogathatunk már egymásra. A kifejtés módjától pedig nemigen szabadulhatunk. A FELESÉGVERSÉNY végigmondja a maga vízióját, lebegő és egymásba fonódó történetei, figurái nem valamiféle elnagyoltság vagy az ábrázolás gyengeségének áldozatai, hanem éppen olyanok, amilyeneknek egy ilyen történet részeként lenniük kell: taszítók, nevetségesek s közben itt-ott mégis szeretetre méltók. Mert ebben a regényben nemcsak az árván maradt testvérek kapaszkodnak össze (persze teszik ezt a maguk sajátos, eldurvult stílusában és a maguk érdes módján), hanem végül „összeborul” a királyválasztó nép is. A Kommunista Királyságból egyszerűen eltűnnek a „cigányok”. Persze immár Romanisztán-

ban zsúfolódtak össze, de a regény kiterjesztő építkezése értelmében továbbra is itt volna a helyük. Ám az elit kiürült pozícióját elfoglaló Király és Koronatanácsának morális diktátumai és szabályrendeletei felszámolják a harcos előítéletek iránti szükségletet: az új társadalmi formáció egyetlen vezérlő elve az alattvalói hűség és a fejében elnyert „kegyes jószág”. Leegyszerűsödik a képlet, de a *szabadság* szavatolásának kísérlete egyszer s mindenkorra véget ér. A nyűgnek tekintett demokrácia a múlté, a nép – vezetőivel együtt – elmerül a feltámadás csodávarásában, és feladja minden törekvését arra, hogy országát még egyszer Európa részének tekintse bárki. A kifejtet éppen olyan logikus, mint maga a történet, és bár az író az utolsó lapokon megcsillantja a reményt, hogy a királynővé választott Renáta nevének szimbolikája meghozza az „újjá születést”, mi, olvasók inkább a fekélyesedő sebekről sziszegünk – azoktól, amelyekre a Vulnera név utal, de amelyekre a sebtapaszt a történelmi megcsuszamlás e fájón realista utópiája nem kínálhatja.

Szalai Júlia

II

KASSZANDRA A ROMOK KÖZT

Sietnie kell a kritikusnak a recenzió megírásával, nehogy a valóság valamilyen úton-módon megelőzze a jövőt, és mindaz, amit az író jó húsz év távolában képzel, egyszerre csak napi valósággá borzolódjék. Spiró regényének egyik lehetséges olvasata, hogy nem más ez, mint az ezredforduló Magyarországnak alapos ismeretéből és a régió társadalmi, gazdasági, valamint szellemi elmozdulásaiból próbál következtetéseket levonni a közeljövőre nézve. Valamiféle futurologiai mű, negatív utópia, mely ugyan irodalmi fikciónak van álcázva, báröntsem lehetünk azonban bizonyosak benne, hogy ez a világ nem azonos-e azzal a világgal, amelyben mi is élünk. Már az első oldalon kiderül, hogy a reménytelen Vulnera Renáta 2030 körül lesz tizenhat éves, tehát nemsokára meg fog születni, márpedig írva vagyok, hogy „*lakásukat még Rea születése előtt lekapcsolták a távfűtésről, és mindenki úgy oldotta meg a telet, ahogy tudta*”. (5.) Ez pedig már napjainkig ér, és igencsak dermesztően hangzik, de ha jobban utánanéznünk, né-

miképp egybevág az újságok napi, nem különösebben drámainak szánt kis színesével.

Érdeemes egyébiránt is odafigyelni Spiróra, hiszen az 1984-ben írt JÖNNEK című versében szinte Kasszandraként pontos látéleletet adott az elkövetkező évtizedek irodalmi-szellemi történéseiről. Tényleg jöttek és azóta is itt vannak egyre nagyobb számban annak a világnézetnek és kirekesztő, fasisztoid politikának a képviselői, akik nem egyszer s nem is olyan távol lángra borítottak egy egész országot.

Ha párhuzamokat keresünk, talán Witkiewicz két regényéhez tudnánk leginkább Spiró regényét hasonlítani (Az ősz búcsúja, TELHETETLENSÉG), ahol szintén a közeljövő az íráskor tárgya, a kommunizmus, a fasiszmus, a nemzeti tragédia szélén álló Lengyelország harmincas évekbeli jövőképe. Jól érzékelhető, hogy mindkét író alaposan felkészült korából, és súlyos apátiával, elfojtott rettegéssel tekint a jövőbe. Míg Witkacy az értelmiségi létet, az irodalmat, az avantgárd művész egzisztenciájának kilátástalanságát helyezi művei középpontjába, Spiró egy egész ország lassú pusztulására veti tekintetét. Mindkét író a virtuális jövővékonyodó jégén merészkedik egyre messzebb, de a hagyományos epikus forma nem bírja el ezt a túlhalmozott bizonytalanságot. „*Tudjuk, hogyan néz ki az efféle káosz... tehát: a) egymást kaszaboló bandák úgynevezett felvonulása mindenféle pontokon keresztül, b) állandó probléma: milyen meggyőződést valljon az ember az adott napon az adott ponton, c) kakajérdés – ez minden*.” (TELHETETLENSÉG. Jelenkor, 2005. Ford. Körner Gábor. 246.) „*Úgy tapasztalta, hogy a város teljesen el van hanyagolva. Lövedéklyuggatta házak, üszkös romok, a mellékutcákon a fű, a főútvonalak kivételével szinte semmi forgalom. Látszott, hogy az első forradalom ártatlan tréfa volt az azt követő háromhoz képest*.” (Az ősz búcsúja. Jelenkor, 2002. Ford. Körner Gábor. 402.) Ezek a mondatok akár Spiró regényében is észrevétlenül megülnének. Valahol itt kezdődik a könyv jövővíziója, mivel azonban mindkét író közeljövőről beszél, természetesen az országállapotok efféle felmérése, a jóslatok mindig az adott helyzetből, a mából indulnak ki, úgy is fogalmazhatnánk, hogy a jövő tekintélyes része már most is jelen van, csak néminemű amnézia vagy szenilitás miatt gondoljuk az utcán történeteket a múltból itt rekedt és a múlthoz tartozó atrocitásnak, amit valamilyen csoda révén majd meghalad a jövő.

Mindeközben persze tudjuk, regény ez, színtiszta fikció, hiszen ki is vehetné komolyan, ha azt olvassa, hogy a Magyar Kommunista Királyság idején pályázatra készült életrajzi regény ez, amit még a cenzúra is itt-ott átjavított, s ilyen alakjában kapja kezébe az olvasó. Mint III. József, a Kegyes Jóság megállapítja az írásműről: „Az ilyen regényt a hülye is megérti, és ez kurva nagy dolog.” (311.) (Pontosabb lenne talán úgy, hogy megérti ugyan, de nem olvassa el.) Egyébként pedig már az első oldalon hangsúlyos figyelemztetést kapunk: „Minthogy regényünk elsősorban az emigrációban felnőtt magyar ifjaknak szól, akik sem a negyedszázada történetek, sem a mai Magyarországot nem ismerik, időnként rövid kor- és környezetfestéssel bővítjük ezt a páratlan történetet, őszintén remélve, hogy a cselekmény áradását nem akasztjuk meg.” (5.)

S itt egy pillanatra meg kell jegyezni, hogy a pályadíjas írásmű szerzője ebben alaposan téved. Ha nem is mindenben értünk egyet Károlyi Csaba alapos kritikájával, amelyben sokszorosan ötlettelennak, túlírtnak és néhol kínosan közhelyesnek tartja Spiró regényét, alapvetően igaza van az írásmű olvashatóságának megítélésében. (És, 2009. 22.)

Az a több ezer adat, amit a fiktív szerző nevében az író bedolgoz a művébe, szinte már politikai elemzéssé, szociográfiai leírássá, esetleg kriminalisztikai helyzetjelentéssé lényegíti át a regényt. Ha csak tartalomjegyzék-szerűen soroljuk fel, miről is olvashatunk nagyon részletes tudósításokat Vulnera Renáta, III. József jövődbelije életének vázlatos ismertetésén túl, bizony ijesztően terjedelmes listát kapunk. Szó van itt Budapest jövődbeli állapotáról, amely már nyomaiban őrzi csak egyszer volt hangulatát, a lakótelepek nyomoráról (helyenként ez a mai valóság), megjelennek a Vulnera család tagjai (kurvák, betörők, tolvajok és rendőrök). Képet kapunk a város és az ország közlekedési helyzetéről (az M0-ás út még mindig nem készült el), az oktatásügyről (majdnem mindenki analfabéta, betűk helyett már csak egyszerű jeleket használnak, a diákok maguk szavazzák meg a tananyagot), az egész társadalmat sújtó korrupcióról és bűnözésről, az egészségügyről, a magyar irodalom állapotáról és a zsidókérdésről (ami voltaképpen már nincs is, mert rég kiüldözték őket, „a maradék magyarországi zsidók – 563 személy – 57 egymással vitázó szervezetbe tömörülve élik mindennapi életüket”). (240.)

Szó van továbbá merényletekről, tömeggyilkosságokról, az adórendszerrel (amit irigylésre méltóan leegyszerűsítenek, és kamatyadó néven az államilag eleve kirótt szexuális érintkezések után kell fizetni), a televíziós műsorok végletes elbutulásáról, az állam által titkon termelt kábítószerültetvényekről (génkezelt parlagfűből), arról, hogy a bűnözés gyakorisága miatt Fegyházke-rületekre osztják az országot, a fasiszta ifjúsági szervezet táborozásáról (ahol több orwelli elemet is átemel régényébe Spiró), végül pedig a cigánykérdésről, ami az egész regény legátfogóbb tematikája lesz. A cigányokat rég kitelepítették Békés megyébe, miután szisztematikusan irtották őket a lakótelepeken, sőt még állóháborút is vívtak velük a Szent István park környékén. Hogy aztán ez a mindenünnen összeterezt kisebbség Romanisztánia néven új államot hozzon létre, elszakítva magát Magyarországtól. Minden tekintetben enciklopédikus jövőkép ez, hiszen ha tematikus mutatót készítenénk, talán több száz címszót is tartalmazna ez a segédeszköz. A témák többsége azonban csak egyszer említődik, nem dolgoztatja őket az író, nem válik szervezésé, nem lesznek mélyre ható következményei. Ahogy Pethő Tibor megállapítja: „Úgy tűnik, Spiró vulkanikus erővel ontja magából a kiváló ötleteket, ezek azonban önálló életre kelve lassanként megfojtják magát a regényt.” (Magyar Nemzet, 2009. július 25.)

Mert minél több és részletesebb ez az ismeretanyag, annál bizonytalanabb érzései támadnak az olvasónak. Mintha olyan múzeumban járna, ahol a mindennapi életéről szóló kiállítást kellene tárgyak és dokumentumok formájában megtekintenie. Minek is tenné, hiszen odakint ugyanaz van, mint a vitrinekben. Csak talán az elrendezés céltudatosabb és áttekinthetőbb. Fokozza ezt a bizonytalanságot, hogy Spiró folytonosan ellentmondásokat gyárt. Az időpont sem teljesen egyértelmű, valahol a jelen és 2030 között járunk, miközben rendre történnek a dolgok, a hősnő örökké tizenhat éves. Másrészt arra is történnek utalások, hogy máshol is hasonló jelenségek mutatkoznak, mintha az egész világot elérte volna ez a fajta demencia, mindenütt maffiák uralják a világot, a jelrendszer is általános lett, az USA kissé dilinyós nagykövete is valami panama révén jutott mostani pozíciójába. Az emigránsok emlégetésével pedig végképp nem tud mit kezdeni az olvasó. Csak valami markánsan megragadható hatalommal

szemben van e fogalomnak jelentése, de ha máshol is hasonló folyamatok zajlanak, hova menekülhet az épeszű ember?

Nagyon monoton, szinte fülsiketítően unalmas könyv ez. Az események úgy sorjáznak a lapjain, mint a génkezelt parlagfű a betemetett uszodák medencéiben. A pusztulás, az emberi elbutulás, az erőszak, a társadalom teljes elzülésének regénye. Talán Kemény ZORD IDŐK-je óta nem is írtak ennyire pesszimista, *őszintén* keserű könyvet. De ott a tragédiák hirtelen zivatarában marad némi katarziszérzés-féle az emberben. Itt édes-operettes látványshow-ba szíruposodik minden. Hiszen hátulról olvasva a könyvet, az imént felsorolt sok borzalom egyetlen cél érdekében halmozódik. Minden a *Feleségerseny* című tv-vetélkedő miatt történik, hogy a legbutább, legcsúnyább leányka, Vulnera Renáta (s itt jegyezzük meg, hogy neve – újrászülető seb – II. Rákóczi Ferenc híres mondatát idézi, amennyiben Magyarország sebei mindig újjászületnek) királynővé váló kiválasztódását egyengetse. Ezt készíti elő az első szerkezeti rész, a család és Rea története, mélyen beleágyazva kora (és korunk) valóságába, ezt szolgálja másfelől a parlamentáris demokrácia teljes csődje, amennyiben a két pártvezér, Murometz és Zsoromboly már olyan mértékben megosztotta az országot, hogy képtelenek többé kormányozni. Az áellenzék vagy csak egy maroknyi unatkozó értelmiségi a Petefészek nevezetű presszóban találja ki az új államformát. Némi DNS-kutatás után a legműlékonyabb dicsőségű magyar királyi ágból, a Jagellóból leszármazottat is találunk hozzá, és a Duna jegén augusztus 20-án megkoronázzák Krull József villanyszerelőt, ami csak tovább növeli a bizonytalanságot, mert a királyi nász után az uralkodópár is lassan tünedezni kezd a regényből.

Minden összeomlik végül (az olvasó agyában legalábbis), csak a részletek maradnak meg a több ezer halmozottan súlyos állításból. Hogy Budapest utcanevei között van Kádár János, Makovecz, Marx, Jány Gusztáv, Wass Albert, de nincs már zsidó származású egyénről elnevezett utca, a hajdani Radnóti Miklós utca újra Sziget utca néven említődik. Hogy a halottak (Rea szülei, testvére, rokonai), ha meghaltak is, azért majdnem élnek, a halált nem fogják fel valami egyszerű eseménynek, a lét kiszámíthatatlanul állandó, és még a halálnál is bizonytalanabb. Hogy minden borzalmassága ellenére minden mö-

gött valami renyheség van, a lét illúziója. A gazdagok összezsúfolódó lakóparkjainak belső falára távoli világok panorámáit vetítik. A cigányháború alatt nem csak a Pozsonyi úti kávézók vannak teli, de még az eseményközeli Balzac utcában is éttermek sora nyílik, hogy a valóságshow-t élőben nézhessék. Két vérbő figura, a rendőr Kárpi bácsi és Bátor bácsi még az íronál is többet tud erről a világról, de nem beszélnek róla. (Az olvasónak egy helyt az a gyanúja támad, hogy Bátor bácsi meggyilkolta Rea anyját, és húsát eledelként hasznosítja, sőt vele kínálja meg a lányt is.) Rea fokozatos elmagányosodása, a világból való kiűzetése, nyelvtelensége és mélységes butasága olyan falmeleg, belülről selymesen-borzongatóan ismerős.

Érezzük persze az ironia játszi fényét az író tollhegyén, csak éppen a szemünkbe szűr ez a toll. Sem humorában, sem stílusában, sem ötletei frissességében nincs igazán eleresztve. Egy gogoli világ tárul fel előttünk, annak minden részletgazdagságával, de Gogol humora nélkül. Nem is tudhatjuk pontosan, a pályamű szerzője miként engedhette meg magának, hogy erősen burkolt ironiával mégis kegyetlenül a valóságot fesse le dolgozatában. Szenvtelen, nincs hozzá viszonyulása, mindent részletesen elbeszél, anélkül, hogy értelmezné az eseményeket.

A befogadás útja azonban korántsem egyértelmű az efféle futurológiai írások esetében. Az olvasó nem azt az utat választja, amit az író kínál vagy kijelöl számára, nem a regényben való teljes elmélyülést, hanem folyton kitekint a műből, az ott szereplő adatok, tények, leírások halmozatát összeveti a saját tapasztalatával. Miután az időbeli távolság oly kicsi, a valóság pedig nemcsak csírájában, hanem napról napra kiteljesedni akaró mozgásában is az, amit Spiró leír, ezért az örökös kontroll és talán tágabb értelemben az irodalmiság átütő hiánya, az illúzióktól megfosztott ráismerés megzavarja az olvasat egyenletes hitelességét.

A recenziusnak is sietnie kell. Ha gyanús dörrenéseket hall odakint, az rémlik fel benne, hogy netalán a jövő már valamelyik szomszédos utcában, cigányok lakta faluszélen el is kezdődött.

Azt hiszem, Spiró mégis elérte, amit akart. Lesz mivel összehasonlítani majd az arra érdemeseknek, hogyan is alakul e kies tájék sorsa, mi minden teljesedik be a szíruposan sötét jóslatokból.

Sántha József

A KIKÉPZÉS SZAKSZERŰ

Garaczi László: *Arc és hátraarc*
Magvető, 2010. 176 oldal, 2490 Ft

Mindig lehet bízni abban, hogy az ember – jó esetben, és most éppen ilyen esetről van szó – veleszületett életszeretete, mozgékony látásmódja és észjárása, makacs kíváncsisága és humorérzéke, egyszóval motorikus vitalizmusa még a legkilátástalanabb(nak tűnő) helyzetekben, a (látszólag) legsivárabb témák kapcsán is felülkerekedik. Márpedig Garaczi Lászlót eddig éppen ilyen motorikusan vitális írónak ismerhettük. Mely ismerős érzet azonnal előhívódik bennünk új könyvének láttán, pontosabban az aktivista hangzású cím (ARC ÉS HÁTRAARC), valamint a mozgékony futuristákkal sűrűlő Francis Picabia festménye alapján Máthé Hanga által tervezett hátsó borító egyik átlós vonalán kiemelt, katonásan feszes mondat („*Leszereltek, elvesztettem a szüzességem, és még csak fél négy*”) olvastán.

„Mindent megeszek, a koszt jó, vannak barátaim, a kiképzés szakszerű” – válaszolja akkurátusan az őt faggató családtagok jogos kérdésére a téli ünnepekre hazaengedett kiskatona. (104.) A Garaczi-regény (részben egyes szám első, részben egyes szám harmadik személyben ábrázolt) hőse itt éppoly előzékenyen fogalmaz, mint Kertész Imre SORSTALANSÁG-ában a haláltáborból éppen hogy csak megérkező Köves Gyuri a megrendülten érdeklődő újságírónak: „...természetesen...”; „...bizonyára...”. Miként Kertész a maga regényében emlékezetesen kidolgozta Auschwitz háttorborzongatóan abszurd világának nem kevésbé abszurd nyelvi megfelelőjét (saját szavaival: a „*meghasznalottság gondolatmenetét*”), úgy Garaczi is nyelvet talál a hetvenes évek Magyar Néphadseregének másként, ámde nem kevésbé abszurd világához.

Az (EGY LEMUR VALLOMSAI) alcímet viselő ön-életrajzi regénysorozat harmadik darabjának hőse még tizenkilenc évesen is szűz, azaz „*alkalmatlan, tehetetlen, önfertőző szörnyeteg*”, aki folyamatosan szenved a valós és közvetlen szenvedélyek hiányától vagy csuszamlásaitól; ámde közben rendszeresen gyakorolja rendhagyó „*regi szenvedélyét*”, mértéket nem ismerő nyelvi meg szállottságát, az új és furcsa szavak lelkes gyűjtését. (5–6.) Amire pedig a Magyar Néphadsereg kiváltképp alkalmas terep. Minden bizonynyal

vannak olyan olvasók, akik pontosan ismerik a katonai szakszargonnal és szlenggel jelölt dolgokat és helyzeteket. Ámde az is bizonyos, hogy akadnak olyan olvasók, akik sajnos vagy nem sajnos (talán inkább nem sajnos) nem tudnak mit kezdeni az ilyesféle mondatokkal, legalábbis nem tudják, hogy például a „centi” szó vajon miféle dologra utalhat: „*Akiknek a centije valahol Vlagyivosztozkodott alatt csattog, az a papírból kivágott táposcenti.*” (7.) Kárpótolhatja viszont őket az adott mondat szerkezet ritmusa, szépsége, miként A FEKETE ZONGORÁ-t olvasó Ignost az Adyvers „*sírása, nyerítése és búgása*”; sőt, a Garaczi-mondat „*Vlagyivosztozkodott alatt csattogását*” bátran rokoníthatjuk Keats egyik episztolájának hangzó képével: „...*lennék harang, mely hasztalan zokog / egy kamcsatkai kápolna felett...*” (Molnár Imre fordítása.) Vagy nézzük mondjuk a „*sebesedik, öl, fog, vitézkedik*” ősi toposzát színre vívó kiképzésleírás teljességgel abszurd, ámde részleteiben szakszerű abrakadabráját: „*Lapos kúszás helyett hengeredés, és pont az atomvillanás felé, és közben leselejtezem a vévékabátot.*” (37.) Az elbeszélőnek tényleg „*sok szép szava van*” (69.), és nemcsak a hetvenes évek Magyar Néphadseregének dús örültségére, hanem az örült időszakba áztatott valóság minden egyes darabjára is – az éppen adott dolog nem egyidejű tapasztalásának és megnevezésének tudathasadásos nyelvi állapotában: „*Külön ismeri a fákat, látványként, és külön a nevüket, szóként.*” (95.) Ahogyan a főhős dossziéjában „*a szavak sorban vannak*”, míg „*a dolgok halomban*” (116.), úgy a szépíró feladata is az, hogy elrendezze a „*halomban*” heverő dolgokat jelölő vagy helyettesítő szavakat, továbbá hogy a nyelvi rovacns során némiképpen a szavak által képviselt dolgok is elrendeződjenek valamely olvasmányos történeten belül – a „*halom hasított fa*” nevezetes költői hasonlatában egymást „*szorító, nyomó, összefogó*” dolgok min-tájára. (Vö. továbbá a regényhős hasadt fatudatát – és nem hasadtfa tudatát – a borítón látható Picabia-fák egyszerre valóságfelidéző és valóságidegen vizuális minőségével.)

Úgy tűnik, az ARC ÉS HÁTRAARC nyelvileg ropant tudatos és életveg elbeszélője a dolgok és szavak kapcsolatának – klasszikus filozófiai fordulattal – nem természetes, hanem mesterséges álláspontját osztja. Tudható, hogy az egyezményes nyelvfelfogás művi volta a véletlekig hatványozódik a szépírodalom közegében, azaz a

„hétköznapi nyelven elkövetett, szervezett erőszakítélet” (Roman Jakobson) színes porondján, most éppen regényünkben, ahol ráadásul már nem is annyira a nyelv természetes vagy mesterséges eredetének széles panorámájú kérdése, mint inkább a természetesnek tűnő, ámde velejéig mesterséges működésmód egyedi szépsége érdekel minket. Kérdés persze, mégpedig a regény hús-vér olvasójának zsigeri kérdése, hogy mi minden, mennyiféle valóságsszilánk, mekkora dologi bőség fér bele ebbe a lebilincselő nyelvi működésmódba. Érdekes például, hogy a soványsága miatt Csontnak nevezett honvéd múltjából nagyon sok mindent megismerünk (gyerekkori éveiről, iskolai élményeiről, szerelmeiről, barátairól...), csak éppen a szüleihez való viszonya marad homályban. Kiaknázatlan lesz például az apa és a fiú katonaságfelfogásainak (generációs színezetű) feszültsége, azaz nem válik a történetet meghatározó összeütközéssé, pedig válhatna, és így pusztán megmarad annak, ami – néhány mondatnyi szövegzárványnak: „*Tudtam, hogy apa nem fog örülni, ha [egészségügyi okból] leszerelek. Amit elkezdesz, fiam, fejezd be, csinálj végig. Ő is kibírta, pedig az nehezebb volt.*” (151.) Míg tehát az apa a katonaságot „*fejezte be, csinálta végig*”, addig a fiú a szabályosan végig nem vitt katonaság nyelvi újrarázását „*fejezi be, csinálja végig*”. A befejezés igényének hangsúlyos gesztusa: az utolsó oldalak klasszikus regényekre emlékeztető, nosztalgikus ízü epilógus-szerűsége, rövid kitekintéssel a katonai börtönbe került Szabó Tamás kisiklott életére. Egy szóval, úgy tűnik, a „*végigcsinált*” regény zárt rendszere nem fogadja be a nagyobb formátumú összeütközést a katonaságot „*végigcsinált*” apával.

A saját nyelv zárt működésmódja tehát nem engedi, hogy egy másik zárt rendszer (mondjuk az apáé) szétfeszítse az előre kijelölt nyelvi-szemléleti kereteket. Garaczi könyvében szemernyi esélyük sincs a változatoson egysíki, többnyire valamiféle maszkulin csoportnosztalgiával átítatott katonaság mítoszoknak. Az elbeszélő a katonaságot nem heroikusan, hanem ironikusan látja és látatja, azazhogy ironikusan elsajátítja a katonaság nyelvét, pontosabban a maga módján előskodik rajta. Idegen elemekből eszkábált s így saját nyelvet keres a katonaság idegen nyelvéhez, továbbá a csábító idegen nyelv által képviselt, ugyanakkor egyáltalán nem csá-

bító idegen világhoz, amely azért mégiscsak a Csontnak elkeresztelt főhős – a szintúgy katonaviselt Pilinszkyvel szólva – „*testének kényszere*”. Garaczi kínosan ügyel arra, hogy elkerülje a katonaság, azon belül a Magyar Néphadsereg témáját övező veszélyeket, nyelvi és látásmódbeli automatizmusokat, csikorgásig, sőt kopásig járatott toposzokat, humoros(kodó) anekdotizmusokat. Mert ha nincs meg a kellő távolságfelvevél, vagyis a szépirodalmi minőséghez elengedhetetlen nyelvi és látásmódbeli tudatosság és persze stílári egyediség, egyedi igényesség, akkor az elbeszélővel együtt mi is könnyen a vicces katonatörténetek olcsó szövésű műfaji hálójába gabalyodhatnánk – ami legalább olyan ildomtalanság volna egy szépíró részéről, mint mondjuk katonaviseltként hölgytársaságban (természetesen ádáz sörfogyasztás közepette) harsány katonatörténeteket mesélni. Azaz nem civilizáltan, nem másokra figyelmes civilként viselkedni a civilek között. Katonaviselt civilként kirekeszteni, megkülönböztetni az egyéb civileket. Egyáltalán, hinni a 'civil' szó megkülönböztető értelmében. Hinni a katonaság eszméjében, a katonaság eszméje alá rendelhető szavak és szófordulatok közvetlen és tartós használati értékében. Még jó, hogy az elbeszélő csak ritkán vetemedik az alábbi mondathoz hasonló nyelvi gesztusokra: „*A civil élet örömei.*” (153.) Érzésem szerint, a „*civil élet*” kifejezésnek itt, az ARC ÉS HÁTRAARC zárt nyelvi és dologi övezetében nincs igazán értelme, illetve csakis külső, üresen kongó értelme van, nem is beszélve a teljes szószerkezet olcsón vicces ízéről. Pedig Garaczi többnyire éppen hogy az ilyesféle nyelvi közhelyeket kezdi ki. (Vagy hagyja meg olykor játékból, valamiféle jelöletlen paródiaként? Nem is tudom.)

Az alábbi passzus mintájára, Garaczinál gyakran az egyik történet (vagy a valóság egyik) síkjáról valamely érdekes szó jóvoltából csúszunk át egy másik történet (vagy a valóság másik) síkjára: „*Próbáltam többet lejárni a térre, a foci jól ment, de a nagyok indiánnak csúfoltak a vágott szemem miatt. Mongolredő. Védte a mongolokat a sivatagi portól.*” (9. – Kiemelés: B. S.) E prózában rendszerint a valóság nyelvi közvetítettségének trivialitása válik hangsúlyos – élményszerű – evidenciává. Így volt ez már a megelőző önéletrajzi jellegű „*lemur*”-regényekben, az 1995-ös MINTHA ÉLNÉL és az 1998-as POMPÁSÁN BUSZOSZUNK című

könyvekben, valamint a 2006-ban megjelent META-XA-ban is. A jellegzetes Garaczi-féle nyelvi akciókkal közvetített valóság ezúttal (hangsúlylal ismételve): a teljességgel értelmetlen, ámde tökéletesen működő intézmény, a Kádár-korszak Magyar Néphadserege, illetve az általa képviselt hetvenes évek középkéső-szocialista világa, élhető világszerűsége vagy világszerű élhétősége. Nézzük például az alábbi sommás típusrajzolatot a feltalálónak készülő katonatárs Bernátról: „*Istenben és a kommunizmusban nem hisz, abban viszont biztos, hogy a technika fejlődik. El tudja képzelni, hogy megéli az időutazást, és lát marslakót.*” (43.) (Emlékezzünk, hogy a létező és nyúlós, nyúlósan létező szocializmus kultúr kínálatának egyik emlékezetes tétele volt a népszerű Kosmosz Fantasztikus Könyvek sorozata vagy a Galaktika antológiafüzére.) Vagy gyönyörködjünk az ártatlanul legelésző háziállattal perelő tiszthelyettes gyors portréjában: „*Nagy nehezen kikerülök [katonai dzsippel a tehenet], legközelebb rád megyünk és szétlapítunk, kiáltja Rácz főtörzs a nyitott ablakból, és a tehen szeme közé köp.*” (58.)

A három számozott fejezetből álló regény középső, leghosszabb egységében a Csontnak hívott katoná egy szám első személyű „*vallomását*” felváltja az egyes szám harmadik személyű tudósítás. A mesélő ugyan továbbra is belülről ábrázolja hőst, ámde a drasztikus elbeszéléstechnikai váltás mégiscsak a tizenkilenc éves honvéd külső szabályokhoz igazodó viselkedését – igazodj! pihenj! indulj! hátra arc! – hangsúlyozza. Amikorra tehát a főhős kényszerűen elfogadja a személyiség átférférfálására, sőt felszámolására szakosított hadseregrendjét, akkor az elbeszélő is felfüggeszti az egyes szám első személy használatát. „*Arc*” és „*hátraarc*”, személyiségrajz és kollektív örület pólusai jelölik ki az elbeszéléstechnikai fordulatok ellenére (sőt jóvoltából) is egységessé gyúrt regénybeszéd övezetét. Éppen ezért fontos, hogy a szembevettséget szimuláló hős leszerelése után, vagyis miután Csont – nem úgy, mint egykoron apja – megszegi a fennálló rend szabályait, Garaczi újra visszatér az egyes szám első személy hangfekvéshez. A HARC ÉS HÁTRAARC-ot tehát nyugodtan olvashatjuk a személyiség tartós elvesztésének, majd visszanyerésének megtört ívű narratívájaként. A hőst a szükségszerűség külső világának szereplői nem a néven szólítják, míg

a szabadsággyakorlás belső képzeletvilágában olykor feltűnik a korábbi „*vallomásokból*” már ismert önportréserű lemurfigura (szótári jelentése: macskamajom, illetve kísértet). A kettős rétegű, azaz kívülről („*Csont*”) és belülről („*lemur*”) egyaránt meghatározott önazonosság legfontosabb felülete: a test (és persze a szüzesség elvesztésével kapcsolatos testiség), amelynek gyakori megjelenítésében örömmel fedezhetjük fel a korábbról már ismerős (és kedvelt) garacizmusokat. Például igencsak jellemző fogása szerzőnknek, hogy olykor hasonlatként kiugraszt egyes mondatokat, amelyekben a „*mintha*” vagy „*mint*” szavak nyomán teljesedik ki az ábrázolt testéretnek megfelelő nyelvi lelemény: „*A következő fél órában Csont úgy érzi magát, mintha egy tubusból nyomná ki, de elakadna félúton.*” (89.) Vagy valamivel fentebb stílben: „*Csont teste, mint a hegyi kristály, a legkisebb érintésre szétpattan.*” (146.) De emlékezetes mondjuk az egyes szám harmadik személyben megírt középső fejezet hangsúlyos zárómondata a két nagyon eltérő habitusú, ámde egyaránt testbe rekesztett figura emblematikus búcsújáról, a búcsú kétszólamú csontzenéjéről: „*Az ajtóban állnak, Rácz főtörzs nem tiszteleg, hanem kezét nyújt, Csont megszorítja a száraz ujjakat.*” (150. – Kiemelések: B. S.)

Lehetne még hosszasan beszélni a különböző katonaság-, börtön-, láger-, iskola-, netán katonaiskola-regények tetemes párhuzamairól; ámde elégedjünk meg most egyetlen rövid utalással Sajó László ÍROTKÓ című 2009-es regényére, amely szintén a hetvenes években játszódik, és amelynek beszédhibás gyerekhőse éppen a legendás Ottlik-műből ismert kőszegi katonaiskola egykori épületében működő gyógyipedagógiai intézetbe kerül. És míg Sajó a nyelvi és dologi lepusztultság ábrázolása során is érzelmes „*emlékkönyvet*” írt az általános iskolás tanuló (a létező szocializmusban szorongó „*szegény kisgyermek*”) hányattatásairól, addig Garaczi az új „*lemur*”-könyv sorköteles hőse révén élvezetesen eljátszik a „*vallomás*” ősrégi műfajával. Mindkét regény olyan világra, a hetvenes évek lanyha és nyúlós szocializmusának Magyarországra nyit emlékező vagy emlékeztető ablakot, amelyre – vegyük komolyan a cím felszólítását: hátra arc! – nem lehet eleget emlékezni.

Bazsányi Sándor

REJTVÉNYEK ÉS REJTÉLYEK, AVAGY A KORÁN KELŐ KRITIKUS ESETE A SOSEM ALVÓ IRÓNIAÁVAL

Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”

– Válogatások az iróniára

Kalligram, 2009. 492 oldal, 2990 Ft

Bazsányi Sándor esszéket és kritikákat (kritikai esszéket) tartalmazó nagyszerű kötete kívül-belül ironikus. Kezdjük kívülről. Borítója Johannes Vermeer *KONCERT* című festményének felhasználásával készült. Az eredetihez képest tükrözték a képet, tehát az alakok fordítva helyezkednek el a borítón, mely az egész festmény egy részletét nagyítja fel. Vermeer remekművét 1990. március 17-én éjszaka – a múlt század egyik legnagyobb műkincsrablása során – tulajdonították el a bostoni Isabella Stewart Gardner Museumból. Történetesen az ír diaszpóra észak-amerikai központja azon az estén ünnepelte Szent Patrik napját, a környéken felvonulások, maskarabálok és szabadtéri *koncertek* vonták el a járőrök figyelmét, így a rendőrnek öltözött tolvajoknak könnyű dolguk volt. Van tehát egy elforgatott képünk, amelynek eredetije jelenleg nincs a birtokunkban. Ebben a történetben dús-kál az irónia járulékosan is: egy koncert alatt lopják el a *KONCERT* című festményt, a rendőrséget pedig rendőröket szimuláló gazfickók ültetik fel. Az elforgatott és az eltulajdonított festmény kettőssége pedig kísértetiesen emlékeztet az irónia két – Cicero által megnevezett, Bazsányi Sándor által pedig előszeretettel idézett – típusára. A kép megfordítása ebben az esetben az *ironia contraria*, azaz az ellentétezés iróniája. A kép eltűnése, elrejtése (megvan ugyan, de ki tudja, hol van?, és nyilvánosan nem is látható a kíváncsi, szépre éhes szemeknek) pedig az *ironia alia*, a másság iróniája, melyet akár nevezhetünk a rögzíthetetlen, zabolázhatatlan, schlegeli radikális, mert hatványozott iróniának, az idegenség iróniájának is. Előbbi esetben elég a visszafordítás mechanikus műveletét elvégezni, rögvést megkapjuk az eredeti képet, utóbbi esetben nem ilyen egyszerű a képlet. Egyszerűen bonyolult a helyzet, és Bazsányi Sándor kritikai attitűdjének ez a szituáció, ez a perspektíva és nem utolsósorban ez a retorika felel meg a legautentikusabban, és mondanunk sem kell: a legironikusabban.

1

Egy idő után minden kritikusnak és mindenkinek, aki rendszeresen használ egy speciális gondolkodást reprezentáló speciális nyelvváltozatot, lesznek mániái, állandó szempontjai, manírjai és vesszőparipái. A kérdés nem a vesszőparipa léte vagy nemléte, hanem az, hogy miként kezel, hogyan zabolázza saját kedvencét. Akad kritikus, akinek az szerez örömet, avagy arra érez kényszert, hogy minden egyes új műalkotást és minden alkotót kánonokba utaljon, más a forma filozófiájára ügyel, megint más retorikára hegyezi a fülét, egy negyedik téteket fürkész, az ötödik világképet vélelmez, kérelmez és sérelmez, a hatodik hibát keres hibátlanul és hiába, a hetedik a rosszban a jót kutatja, a nyolcadiknak minden szöveg megtestesül, a kilencedik saját olvasói pulzusát vizsgálja, a tizedik zárójelbe teszi magát, és teóriákba takarózik.

Bazsányi Sándor vesszőparipája először az antikvitásból a modernitásba áthagyományozódó retorika és annak genealógiája volt, kedves galoppja pedig a retorikai szempontú kecses, az akadályokat deákos eleganciával vevő szövegfuttatás. Egy ideje lovat váltott, új vesszőparipája a retorika és a filozófia keresztezéséből született, úgy hívják, esztétikai irónia. Ennek a vesszőparipának leglényegibb tulajdonsága zabolázhatatlansága. Mivel az irónia irányíthatatlan, hagyni kell – látszólag – szabadon vágatni. Bazsányi olyan gyakorlóteret alakított ki, amelynek végpontjai 1. jól láthatóan elkülönülnek, 2. eléggé messzire vannak egymástól ahhoz, hogy az irónia kifuthassa magát. A (tan)pálya egyik része az antikvitástól a posztmodernig vagy, ha tetszik, Alkibiadésztől Weöresig tart, egy másik vonalon az esztétikatörténet, a művészet-filozófia és a gyakorlati irodalomkritika helyezkedik el egymás szomszédságában, átlósan pedig az egyik sarkpont Aranyból, a másik pedig Wassból van.

Immáron másfél évtizede annak, hogy Bazsányi Sándor két műfaj – az esszé és a kritika – összeházasításán fáradozik. Konkrét alkotásokról szóló recenzióit tágtítja rugalmas esztétikai kategóriák segítségével esszévé; és esztétikatörténeti-művészetfilozófiai dolgozatok teoretikus állításai nyernek igazolást egy-egy szó-művészeti műalkotás érzéki felületén. A kötet legelején található fogalomtörténeti bevezető után, melyben az irónia terminológiai útját járja végig – lólépésben – Arisztophanésztól a de-

konstrukciós iskoláig, a könyv első fele az alapozásé. Történetileg a kályha ezúttal is az antikvitás és Szókratész. Már itt találkozunk Bazsányi jól bejáratott műfajával: a szövegelemzéssel. A GORGÍÁSZ ÉS A LAKOMA progresszív újraolvasása a szerzőnél a következőképpen néz ki: Bazsányi fogja magát, és egyszerűen beül a dialógus beszédterébe, hallgatja egy darabig, utána pedig megragadva egy ironikus trópus (vagy az ironia trópusát), elkezdí szemléltetni a diskurzus esztétikai és retorikai háttérét. Megállítja a történetet, tükrözi és egymásra vetíti a szereplőket. Általában a kontextusban marad, kivéve, amikor vendégeket hív maga mellé. Ilyen exkluzív vendég a kötet elején, közepén és végén Nádas Péter. Az ÉGI ÉS A FÖLDI SZERELMRŐL című könyvében Nádas a maga szuggesztív lényeglátásával olvassa végig A LAKOMÁ-t. „Szókratész ebben a történetben annak a tudója, hogy az »értelem akkor kezd élesen látni, amikor a szem ereje tompulni kezd.«. Csakhogy, veszi észre és veti Nádas szemére Bazsányi, Nádas hiányosan idézi a mondatot, mely teljes egészében így szól: „Hiszen az értelem akkor kezd élesen látni, mikor a szem ereje tompulni kezd, s attól te még messze vagy.” Bazsányi ezen a nagyon csúfondáros (eirónikós) és mai fogalommal ironikus félmondaton keresztül gondolja újra a szöveget, és éppen Alkibiadész messzeségét hozza (szöveg)közelbe. A dialógusról szóló dialógus pedig azáltal lesz teljes, hogy a könyv végén található függelékben olvashatjuk Nádas válaszességét (MIKOR MI LENNE) és Bazsányi viszonylását. Nádas esszéjéből érdemes idézni azt a félmondatot, amelyben Bazsányi ironia iránti (túlzott?) muzikalitását rögzíti: „Alkibiadész mániás szerelmét az ironia ürügyén szívesen szublimálná.” Nádas némiképpen ingerült és értetlen kijelentése bevezet minket a Bazsányi-esszé mélyébe, nevezetesen, mi az ironia? Ügy vagy ürügy? Ügyes ürügy? És az interpretáció mennyiben (lehet) szublimáció? Ehhez érdemes megvizsgálni a szerző ironikus-önironikus, a kritikai műveletet felfokozó, saját kritikus személyét pedig lefokozó szerepértelmezését.

Az egyetemi oktató és a gyakorló kritikus lehetséges szerepdilemmáját Bazsányi sajátos kritikus attitűdjével oldotta fel. Ennek az attitűdnek jellegzetes tulajdonsága, hogy vendégszövegek bevonásával és így másokkal mondatja ki legsajátabb-legszemélyesebb mondatait. Például Thomas Bernhard megzavarodott beszélőjével: „Mindig mindenki egy olyan nyelvet beszél,

amelyet ő maga nem ért, de amelyet hébe-hóba megértenek. Ezáltal vagyunk képesek létezni, és ekképp legalább félreérteni. Ha volna egy olyan nyelv, amelyet értenénk [...] minden fölöslegessé válna.” Mintha Bazsányi eleve tisztában lenne a kritika kommunikációs helyzetének lehetetlen voltával. Ezért nem a teljes, totális megértésre törekszik. Ez lenne a kritika ironiája: a műalkotás és a mindenkori befogadó közti grammatikai térbe besétáló (félre)értő kritikus olyan tolmács, aki nem érti azt a nyelvet, amelyet beszél, ellenben mások – hébe-hóba – megértik. (Ezt pedig ő nem érti. Pontosabban érti, hogy nem érti. – Gyanítom, hogy ez az a kritikus pont, ahol már csínján kell bánni az ironikus csavarással.)

„Az ironikus szerkezetű műalkotás minden egyes befogadója mást gondol, mivel nem tud nem mást gondolni – és nem csupán a szerző (feltételezhető) szándékához képest, de az összes többi befogadó értelmezéséhez képest, vagy éppen saját korábbi értelmezéséhez képest.” A kritika nyelve ezért minden pillanatban újjászületik, és minden pillanatban elévül, érvényét veszti. Emiatt önmagát sem kíméli, önmagára is kiterjeszti az ironia hatását. Nem tehet mást. Ahogy az lenni szokott, amikor egy kritikus egy másik kritikus műhelyében álalkodik, és arról tesz megjegyzést, akkor közben saját magáról is beszél. Így tesz Bazsányi is, amikor Bán Zoltán András provokatív szerepfelfogása után így ír: „A jó műbírálatban a személyes elfogultságból fakadó vesszőparipák nem szervetlen szövegzárványok, hanem olyan retorikai értelemben vett közhelyek (loci communes), amelyekért nem is annyira a hagyomány (noha az is), hanem a beszélő hang szavától: a kritika elszövegesedett szubjektuma, akinek – mint már mondtam – hibái egyúttal erényei is. Olyan levethetetlen tulajdonságai, amelyeket inkább kezelnie illik, semmint eltüntetni-elfojtani.” (394.) Bazsányi mint elszövegesedett szubjektum, egyszerre élvezi kompetenciáját, olykor bizony kérkedik is tudásával, de gúnyt is úz saját jól értesültségéből. Az emblematisz Bazsányi-mondat emiatt kétértelmű és zavarba ejtő: az olvasott és bőbeszédű, szemüveges bölcsész előbb-utóbb és – egyetlen percig se feledjük – szándékkal belegabalyodik saját, többszörösen bővített mondatának grammatikai fonálába. Az ironikus lónak négy lába van, és emiatt direkt megbotlik. Ez az attitűd zavarba ejtő, mert a gyanútlan, ironián még nem eléggé edzett olvasó nagy hirtelen nem tudja, hogy Bazsányi kivel, ki mindenkivel ironizál éppen. Ma-

gával a tárggyal vagy esetleg az olvasóval? Saját tájékozottságát gúnyolja önvédelem gyanánt (hogy más ne tegye?), vagy ellenkezőleg: azzal, hogy saját tudását hangsúlyozza, és egyre pontosabban-analitikusabban ragadja meg mondanivalóját, az olvasóval érzékelteti annak hiányosságait? A már korábban hangolt fogalmak instrumentumával: ez nem *ironia contraria*, hanem *ironia alia*. Nem valami helyett vagy valami ellenében ironizál, hanem valami másért. Érzésem szerint e miatt a polifonikusság miatt nem lettek annyira hangosak Bazsányi mondatai, s nem lettek annyira hatásosak Bazsányi kritikái, mint amennyire intencióik és ítéleteik alapján lehetnének. Bazsányi ellentéte ebből a szempontból a már említett, nem mellesleg szintén kellőképpen ironikus véralkatú Bán Zoltán András. Bán bírálati akkor is nagyot és jól szól, amikor valamiben szemmel láthatóan nincs igaza, nem gondolta végig gyors ítéletét, satöbbi. Ez összefügghet azzal, hogy Bán mint kritikus az *ironia contraria* fűszerét használja, mint szépíró viszont őt is az *ironia alia* mindig más és más, rejtélyekkel telített íze izgatja. Bazsányi két kritikát is szentel Bánnak. A kötetbe felvett egyik legkorábbi írás (A „KLASSZIKUS NYUGALOM” ÉS AZ „ÚJUNDOK KÁNÓN”, VALAMINT HAJNÓCZY PÉTER) még 2001-ből AZ ELME SZABAD ÁLLAT retorikailag végiggörgetett bírálat. Ez a stílus a korábbi, pályakezdő kritikus Bazsányi markáns manírája volt. Mintha ezzel a műformával is radikálisan különbözni akarna BZA zaccos-tiszlózó stílusától. A Bazsányira jellemző dupla fenekű kritikai beszédmódot, a rafinált, de közben egyszerű és főleg cseppet sem rosszindulatú retorikai játékot nem mindenki érti; és főleg nem mindenki szereti.

Az ironia és a kritika közös esztétikai-retorikai alakkontextusát Bazsányi a kötet első részében tovább mélyíti. Szentpály Miklós kritikájában (KORTYONKÉNT AZ IRÓNIÁRÓL [VÖ. CICERO: DE ORATORE II], *Litera.hu*) meggyőzően felelteti meg a cím három szavát („FEHÉRET, FEKETÉT, TÁRKÁT...”) a kötet három egységének. Az első etap színe a fehér, központi motívuma pedig az esztétikai ironia átvilágítása és a művészetfilozófia ironikus megröntgenezése. A fehér metaforájaként azt is írhatjuk, hogy a fogalmak tisztázása, megtisztítása zajlik ebben a részben. Platón és Szókratész után a már citált Cicero következik, hogy aztán a német bölcsélet forrásvidékeinél táborozzon le hosszabb időre. A bevezetőben, mely-

nek ironikus címe mi más lehetne, mint az, hogy BEVEZETÉS HÍJÁN, öt csatárt nevez a kezdőcsapatba: Kant – Schlegel – Hegel – Kierkegaard – Nietzsche. (Kierkegaard, gyanítom, hogy nem idegenlégiós Hegel és Nietzsche között.) Egy másik felállásban három csatár játszik egymás mellett: NAP, SZAKADÉK, ZÁRÓKŐ: PLATÓN – KANT – SCHELLING. Érdemes röviden rekonstruálni az esszé gondolatmenetét. Bazsányi a három bölcselő három emlékezetes metaforáját vizsgálja meg tüzetesebben. Előbb a különös (atoposz) Barlang-hasonlat napos oldalára fókuszál; aztán AZ ÉRTELEM ÉS AZ ÉSZ TÖRVÉNYADÁSAINAK AZ ÍTÉLŐERŐ ÁLTAL TÖRTÉNŐ ÖSSZEKAPCSOLÁSÁRÓL szóló kanti hipotézis összekapcsolás (*Verknüpfung*) szavának alternatív, osztódó, valójában egymást kizáró metaforáit: a híd (*Brücke*) és az átmenet (*Übergang*) szökepet elemzi; hogy végül a szépen hangzó Schelling-mondatot, „a filozófia általános organonja – és egész épületének megkoronázása – a művészet filozófiája” („das allgemeine Organon der Philosophie – und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes – die Philosophie der Kunst”) megfossa koronájától – a *Schlußstein* ugyanis nem korona, hanem zárókő, és a zárókőnek egészen más, nem díszítő, hanem tartó funkciója van, még egy, pláne egy olyan épületes mondatban is, mint amilyen Schellingé. „Nap, barlang, szakadék, híd, átmenet, zárkő – olyan szavak, amelyek segítségével éppen hogy arról tudunk beszélni, amiről pedig nem lehet beszélni. Mert – a kései Wittgenstein nyelvjáték-elképzelésének jegyében – nem lehet mindig csak hallgatnunk arról, hogy igenis lehet időnként beszélni arról, amiről többnyire tényleg csak hallgatunk.” Rétegzett, csavaros mondatokkal van dolgunk, olyanokkal, amelyeket negatív állítások pozitív kicsengései tagolnak. Itt a zárkővek, amelyek megtartják a konstrukciót, járulékos szintagmák, határozók, kötőszavak: amelyek, éppen hogy, arról, amiről pedig, nem lehet, mindig csak, arról, hogy igenis lehet, időnként, arról, amiről többnyire tényleg csak. Mint amikor nem gerendák, hanem pontosan és a megfelelő illeszkedésnél rögzített csavarok tartanak meg egy nehéz szerkezetet.

Láthattunk néhány példát arra, hogyan fűzi láncra Bazsányi a különböző gondolkodókat, nézzük meg ennek ellenkezőjét, amikor is – a csatármetaforánál maradván – néhány filozófiai mérkőzésnek egyetlen támadóval vág neki. Ilyen egyszemélyes sor például a már fentebb idézett Wittgenstein, akinek „esztétikája: az »óriási alkotások« által kiváltott érzések kritikai indoklásának,

»értő megítélésének« ironikus színezetű, mivel eleve ironikus alapozottságú kultúrája». Itt Bazsányi adós marad a kultúra fogalmának kontextusba illeszkedő definiálásával. Ennél jobb találatnak számíthat a Rilkét olvasó Paul de Manról szóló esszé, amely megmagyarázza a kötet címét is („MÉG NE FOGD A TEHÉN FARKÁT!”). Bazsányi – annyi hosszú mondat közepette – ezúttal röviden nyit: „Ki hogyan olvas? Nietzsche vaksí klasszika-filológusa például a réges-régi könyvekből felszálló portól tiüsszögve a könyvtárban.” (164.) A folytatásba, a kedélyes csevegő hangba belekeveredik az okos(kodó) ironia regisztere: „Az egyik ismert amerikai irodalomtudós, J. Hillis Miller például azt írja egy másik ismert irodalomtudósról, Paul de Manról, hogy leginkább úgy tudja őt, illetve az általa megtestesített dekonstrukciós olvasót elképzelni, amint éjszaka dolgozószobájában görnyed a könyve felett, miközben sötétség öleli körül az asztali lámpa által vetett fénykört. »Paul de Man számára az olvasás csak még inkább sötétté teszi a környező sötétséget, azaz hogy paradox módon világossá teszi« (Miller).” Az érzékletes képet, hogyha megkíséréljük az ironikus olvasóra alkalmazni, akképpen variálhatjuk, hogy nem az éjszaka mélyén olvas zártan, hanem fényes nappal szabadon, vagy rögvést aztán, hogy felkelt a nap, a hajnal első óráiban, és az értő megítélés (*appreciating*) világosságát az ironia felbukkanása árnyékolja csupán, de ez az árnyékolás tagolja, strukturalja is a szöveget. Bazsányi olvasatában „De Man dekonstrukciós ajánlata így szól: elsősorban Rilke verseinek retorikus anyagszerűségére, »eufóniájára«, azaz jó hangzására figyeljünk, és ne azok tematikus, ábrázoláselvű útmutatásaira, felszólításaira”. A továbbiakban a jó hangzás és a felszólítás, avagy a reprezentáció és a referencia delejező dialektikáját ráolvasa Móricz Zsigmond örökbecsű gyerekversére, A TÖRÖK ÉS A TEHENEKRE és annak ismeretelméleti problémájára. Az ilyen váratlan és természetesen ironikus megoldásoknál, megfélemtetéséknél sejjik fel az egyébként néha szövegbogarászóan bogaras szerző bámulatos pedagógiai érzéke. „Móricz Zsigmond közismert versének Mehemedje »sosem látott tehenet«, s így szerencsés helyzetben van, hiszen az Arisztotelész-féle utánzáselmélet harmadik, azaz legkifinomultabb szintjén áll, lévén nem ismerheti fel azt, amit életében most lát először. Miáltal szabadon, mindenféle előítélet és érdek nélkül – esztétikai értelemben – gyönyörködhet a látvány pusztá, formális szépségében, a tehenek fehérségében, feketeségében, tarkaságában. Mintha nonfiguratív festmény előtt állna, vagy csengő rímű

nonszensz költeményt olvasna. Amde Mehemed azon nyomban – továbbra is esztétikai értelemben – döntő hibát követ el: összezavarja a szép látvány úgymond reprezentációs-retorikus és referenciális minőségeit, a »fehéret, feketét, tarkát« és a »tehén farkát«. Fel is rúgják a tehenek. Mi persze jól tudjuk, milyen egy tehén. Amde olvasóként, a tudatlan török példáján okulva, mindig ügyeljünk arra, hogy még csak véletlenül se keverjük össze a két oldalt, a tehén tarkaságát és a farkát. Ne cseréljük fel prioritásukat. Hiszen egy szépirodalmi szövegben a referenciális vonatkozások csakis a reprezentáció retorikus keretfeltételein belül érvényesülhetnek. Mert van ugyan farka a tarka tehénnek, de nem azért, hogy megragadjuk.” (171.) A török ironiát fog voltaképpen, az ironia pedig – egy Paul de Manre jellemző kiazmussal élve – törökök fog.

Hogy Bazsányi nem csak a levegőbe beszél a retorikus olvasásmód ironiát lelő kritikai potenciáljáról, azt az első egységbe sorolt Arany János-elemzés („BÍZÁST!...” – A HAZAFÉLTÉS ROMANTIKUS ALAKZATAI) meggyőzően bizonyítja. Bazsányi ezúttal lényegében egyetlen szöveg – Arany MAGÁNYBAN című verse – fölé hajol, persze hatalmas íróasztalán van hely Hegelnek és Tiecknek is. A vers szisztematikus végigolvasása során leginkább az az ív izgatja Bazsányit, amely egyenesen vezet a konkrét egyes számtól (a „magányban” virrasztó „honfigondtól”) az általános alanyon (az „ember fián”) keresztül a közösségi többes számig (a mi „vásznunk”, a mi „hajónk”). Az ironikus Arany különösen kapóra jön Bazsányinak. Több olyan példát is láthattunk a korábbiakban, ahol az ironia következményeit és hatását a szöveg, a műalkotás passzívan elszenvedte. Arany-elemzésekor Bazsányi azokra a pontokra fókuszál, ahol az egyébként kényszeresen passzív költő („Arany verseiben tehát összességében inkább a külső erők vagy a tömeg általi magányos sodortatás, a megbéklyózottság és veszélyeztettség passzív létélménye uralkodik, szemben mondjuk a pályatárs Petőfi »zúgva, bögve« tomboló Tiszájának vagy »feltámadott tengerének« győzelmi közösségi eszmekörével”) saját maga aktivizálja az ironia gyűjtőszerkezetét. Azaz, összegzi Bazsányi: „Végül a jó érzékkel választott »fősodor« dinamikus fogadja magába egyfelől a sodortatás Arany-féle passzív létélményét, másfelől a hazaféltés távlatos ígérget: sodródunk ugyan, amde a fősodorban. Alkati elrendeltség és honfiúi szerepvállalás ritka szerencsés együttlátása. [...] És ez a legtöbb, amit az alkati béklyóba nyűgözött »honfigond« költői eszközökkel kínál-

hat a nemzetnek: a hazaféltség indulatának arányos változatát, gyakorlati bölcsességét, a történelmi-tér-ségi korlátozottság nem hazug távlatának felvillanását. Ami persze számunkra most elsősorban mégiscsak a »véges módon ábrázolt végtelen« hazug szépségét, a »magasb hármónia« ígész »feltűnésének« költői látszatát jelenti.” (131–132.) Külön érdekes, hogy a közéleti-politikai diskurzusokra bevallottan amuzikális Bazsányi mennyire respektálja Arany politikai ironiáját.

Az első egységben nem Arany verse az egyetlen műalkotás a filozófiai szövegek moráljában. Bazsányi két esszé is szentel Vermeer művészetének. Bazsányi itt is ironiára bukkan. A művészetelméleti segédegyenes ezúttal egy négyszög, méghozzá Leon Battista Alberti sokat értelmezett ablakmetaforája: „Mindenekelőtt oda, ahová festenem kell, rajzolok egy tetszés szerinti nagyságú, derekszerű négyszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy nyitott ablakot, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.” (Hajnóczi Gábor fordítása.) A Vermeer-festményeket szemlélve, azok történetét rekonstruálva, Bazsányi válaszüthoz érkezik és érkeztet: „vagy kitarunk az ironia contraria anekdotikus és moralizáló kontextusa mellett, [...] vagy teljes értelmzői fordulatot veszünk, és a festmény látható világát az ironia alia értelmében nem megfejthető rejtvénynek, hanem többféleképpen megközelíthető rejtélynek tekintjük”. (93.) Alberti ablaka ezek után tükör lesz, mivel az ablak újabb ablakra nyílik; a látszólag könnyen megfejthető történet pedig „az esztétikai látszat telített szimbolikus formája”, azaz ironikus mozgások, fordulatok és tükrözések rejtélyes sorozata.

Az első egység tárgyalásakor nem mehetünk el szó nélkül a „...MERT A DON JUANRA ÉS A FIDELIÓRA VÁGYOM!” – Péterfy Jenő zenekritikáiról című kritikuskritika mellett. A – természetesen nietzschei értelemben vett – korszerűtlenségre fogékony Bazsányi pályakezdekésekor Péterfy Jenőben találta meg a maga kritikusai elődjét, sőt példaképét. Amikor Péterfy Jenő összegyűjtött zenekritikáiról kell recenziót írnia, rögtön az elején tágitja a kontextust, történetyszerűen ülteti le a Wagner-operát hallgató Péterfy Jenőt (az elbeszélés szereplője a karmester, aki, „fiatal, érleltes ember, ki testestül-lelkestül zenésznek látszik”, és aki történetesen Gustav Mahler), hogy aztán saját fülével hallja a kritikus legfőbb dilemmáit. Kritikája közepén Bazsányi az ironia és a kritika összehangolására vállalkozik: „A kétirányú kritikus figyelem tehát kettős hangűtést igényel (ami persze együtt jár a beszédmód szakadatlan ironikus

önreflexiójával): a képmutató és inautentikus zsurnálkritikai nyelvet (nem szitokszavak!), valamint azt a kritikai nyelvet, amely – újra Paul de Mannel szólva – az előbbi »inautentikusságának a tudását hordozza«. Péterfy kritikus szemlélete és nyelvhasználata radikálisan, azaz »félkezhetetlenül« ironikus: tudatában van a wagneri életmű ellentmondásosságának, de nem hiszi, hogy volna olyan biztos hely, ahonnan ezt szóvá tehetné, ahonnan távlatos és igazságosztó pillantást vethetne az életmű belső dichotómiájára. Kritikusként részese a kritizált mű problémájának, nyakig benne, vagyis ízig-veéig modern módon (önironikusan) beszél egy ízig-veéig modern (ironikus) zenei jelenségről. Ökonómikus Wagner-olvasata is e belátás előterében szerveződik, amennyiben három főbb részre osztható: 1. zsurnálkritikai felvezetésre (erről már volt szó), 2. esztétikai elemzésre és 3. zsurnálkritikai lecsengésre. Az önmagába visszatérő szerkezet ironiája természetesen azt sugallja, hogy nincs olyan autentikus értekezői hangfekvés, amely képes volna megnyugtatóan lezárni a – legteátrálisabban talán Nietzsche életművében kihegyezett – »Wagner-ügyet«, akár elutasító, akár elfogadó értelemben.” (140–141.) A kritikus észjárás rekonstruálása, újragondolása és a kritika gyakorlati-szerkezeti kérdései vezetnek át a kötet következő részéhez. Bazsányi, mint látjuk, nemcsak a kritizált mű, hanem a kritika problémájában is nyakig benne van.

2

És még csak most jön a feketeleves. A kötet második egysége, ha elfogadjuk a cím sugallta szímszimbolikát, a feketével lép, mintegy a fehér nyitására reagál. Ebben a részben, mely a könyv legtestesebb egysége, majdnem a fele (230 oldal a 465-ből), Bazsányi az ezredforduló óta frott nagyobb lélegzetű, kortárs magyar irodalommal foglalkozó kritikáit gereblyézte össze. Bazsányi, ahogyan megszokhattuk tőle, ezzel az anyaggal is játszik, amikor strukturálja, forgatja, tükrözi a szövegek sorrendjét. Módszere egyszerű. Úgynevezett páros kritikákat tesz egymás után, az ikerséget egy-egy név kurzíválása jelzi: (Kertész 1.), (Kertész 2.) és így tovább. Ezzel az egyszerű és költségtakarékos eljárással olyan szövegek kerülnek egymás közvetlen szomszédságába, amelyek között hét-nyolc év időbeli és beszédes szemléleti különbség van. A gyakorló irodalomkritikus Bazsányi nem rest segítségül hívni az esztéta, egyetemi oktató Bazsányit, azzal az illemtani evidenciával, hogy a tudós tud-

nia kell, hogy vendégségben van ezen a pikniken. Olvasószemélye továbbra is kényesen-kényelmesen szavatozza a megragadhatatlan ironia ironikus megragadását. Kertész Imre radikális ironiájával kezd a retorikai szemlét, a SORSTALANSÁG századik olvasás után is felkavaró zárlatában. Bazsányi különösen nagy fába, esetünkben egy hatalmas vadkörtefába vágja fejszéjét, amikor Nádas Péter ironiáját igyekszik nemcsak esztétikailag leírni, hanem egyáltalán ténszerűen igazolni. „Nádas mondatai, bekezdései, fejezetei, könyvei valójában, döntő módon, vagyis szemléletükben, felépítésükben és működésmódjukban mégiscsak: ironikusak. Strukturálisan ironikusak, a szépirodalmi látszat működés- és létezőmódjának értelmében, vagyis a látszat és a lényeg, az írás és a téma kibogozhatatlan összefonódásának értelmében, a »mást jelenthet, mint amit mond, de hogy mit, az rajtam áll...« nyitott, mivel az olvasóra nyílt, értelmében” – írja a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ről szóló hosszúkritika alapozó szakaszában. Bazsányi ezekben a hónapokban ironiára hegyező Nádas Péter-monográfián dolgozik, így egész kritikája ennek az alapozása. A több bírálat egy könyvről műfaj létjogosultságát bizonyítja, hogy a *Holmi* hasábjain Radnóti Sándor így látja avagy nem látja Nádas ironiáját: „Van azonban egy vonatkozása Nádas új regényének, amely éppen ellentétes Musillal és Thomas Mann-nal is. Ez pedig az ironia hiánya. Erre vonatkozó megjegyzéseimet azzal kell kezdenem, hogy a humornak vajmi kevés szerepe van a PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK [sic!] komor világában. A gigantikus terjedelmű műben két olyan jelenetet látok, amelybe belopakodott. Az egyik a mohácsi zsidó öregasszony örült perkedése férjével, a másik Schultze tanárnak, a fajbiológiai mérés-technikusnak örökös énekbeszéde.” Az ironia antropomorfizálása külön tanulságos: Radnóti a humor vagy ironia (el-dönthetetlen, melyikre érti) belopakodásáról ír. Mintha tiltás, hásvoltartó nyilatkozat ellenére lopózna be a hátsó ajtón. Bazsányi interpretációjában az ironia, az ironikusság közeg, klíma, struktúra, boltozat (gyanítom, hogy valamilyen tartókövel megtámogatva); szerzőnk „a felszámolhatatlan látszatok, szokások és szerepjátások ironikus homlokzata mögé igyekvő Kristóf” (228.) figurájáról ír. Itt az ironia nemcsak belopakodik, hanem mögé, a látszat valósága mögé lopakodnak a regényhősök. Bazsányi kritikájában akkor a legmeggyőzőbb és a legdinamikusabb, amikor egy-egy szöveghely árnyékában ver tá-bort. Egy-egy bekezdés grammatikai és mentális interakciójára, a szereplő figurákra és a reto-

rikai figurákra, a két diskurzus, az alakok és az alakzatok párhuzamaira figyel. (Lírákritikában erre példa kitűnő Rakovszky-elemzése: A SZEMTŐL AZ AGYON ÁT A KÉZIG.)

Nádas mellett Esterházy Péter ennek a szakasznak a legfontosabb alkotója. (A mélyben, a színfalak mögött Balassa Péter Sarastro-szerű árnyalakjával.) Esterházy esetében megint csak más az ironia mérőszáma, ezért Bazsányi inkább egy metapozíciót felvéve Esterházy recepciótörténetére és annak hatványozott ironiájára fókuszál. Előbb Balassa összegyűjtött Esterházy-szövegeit (SEGÉDIGÉK) olvassa igencsak kritikusán, igaz, azzal a fair komolysággal, hogy a „grammatikai modor szemantikai fedezetére” is tekintettel van. Utána pedig Szabó Gábor rizomatikus monográfiáját („...TE, EZ ISZKOL”. ESTERHÁZY PÉTER BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA CÍMŰ MŰVE NYOMÁBAN) taglalja, amelyben – ironia contraria! – a „b betűnél többször szerepel például Harold Bloom neve, mint Balassáé. Furcsa, de nem véletlen” – teszi hozzá a fanyar megjegyzést (246.), majd ennek nyomán a monográfiaírás lehetőségeit veszi számba, és a nyom nyomába ered. Igencsak messzire jut ebben a kritikuskritikában: „És noha az ironia jelen esetben a roppant módon tudatos szerző önkomentárjára irányul, éppúgy irányulhatna könyvének roppant módon tudatos értelmezőjére is. És hogy mindebből mi következhetne? Nem tudom. Nem tudom, hogyan válhatna a módszeres önironia öntudatos módszertanná. Nem tudom, hogyan lehetne ironikus monográfiát írni Esterházy ironikus prózájáról. De azt sem tudom, hogyan lehetne kikerülni az ironiából, ha már egyszer nyakig benne volnánk. Rádadásul azt sem tudom, hogy a kérdéseim mennyire érintkeznek a monográfus kérdéseivel vagy lehetséges kérdéseivel. Nem tudom, Szabó Gábor tudja-e mindezt, vagy tudja-e, hogy nem tudja...” (251–252.) Esterházy nál kilóg a lóláb, neki ugyanis nem kettő, hanem három szöveget szentel Bazsányi. A két metakritika összcseppentése (ESTERHÁZY TOLVÁSNÍ 1–2) után ő maga vállalkozik erre az ironikus feladatra, amikor a SEMMI MŰVÉSZET grammatikai terében „az etikusan poétikus, vagy poétikusan etikus” középfok nulladik kilométerkövét jelöli ki, mely „az igyekezet, az önismeret és a pontosság” közvetlen közelében található. (258.) Bazsányi, talán nem meglepő, különösen vevő Márton László intellektuális és Závada Pál intertextuális ironiájára.

A végére marad a tarkaság kavalkádja, amely se nem fehér, se nem fekete, de közben ez is, meg az is. Itt olvashatjuk Bazsányi és Nádas már

hivatkozott levélváltását Szókratész erotikájáról/ pedagógiájáról, vagyis iróniájáról. Bazsányi kritikus identitását nehéz magyar szellemtörténeti hagyományokhoz, irodalomesztétikai tradíciókhoz kötni. Ő maga nem is érez erre különösebb késztetést. Kritikus tanára volt egyszerre Balassa Péter és Radnóti Sándor. Hősei magányos alakok, mindenekelőtt Péterfy Jenő, de ilyen magányos alaknak tűnik fel a még nem lukácsista, hanem fiatal Lukács is, azokban a megjegyzésekben, ahol Bazsányi említi. A Lukács-iskolának szentelt két tanulmány közül az egyik Vajda Mihály szabadon portyázó esszé-kötetét (SISAKROSTÉLY-HATÁS) vizsgálja, a másik Fehér Ferenc művészetfilozófiai írásait olvassa újra. Ebben a kritikában nincs lehetőség a kötet tucatnyi, föld alatti barlangként a mélyben húzódó kontextusát feltérképezni, de egyet itt meg kell nevezni: ez pedig az ÉRZELMEK ISKOLÁJA és a Flaubert-regényt olvasó Fehér Ferenc és Balassa Péter és Závada Pál és Bazsányi Sándor roppant módon izgalmas szellemi beszélgetése.

A kötet vége felé hirtelen kitágul a perspektíva. *Magyarország 1., Magyarország 2.* – olvashatjuk az indexcímeket. Egyikben a Gyurgyák János-monográfia (A ZSIDÓKÉRDÉS MAGYARORSZÁGON) után kialakult vitához szól hozzá, a másikban a Krétakör színház FEKETEORSZÁG-előadásának DVD-felvételét recenziálja. Bazsányi ügyesen és őszintén kihúzza a politikai reflexiók méregfogát. Ezt egy nyilatkozatában így magyarázza: „közéleti műfajokhoz eléggé amuzikális vagyok, ugyanazzal az eszékajggal fogyasztom egy interjú mondatait, mintha tabuementes szépirodalmat olvasnék”. Ez a Gyurgyák-disputa esetében azt jelenti, hogy Bazsányi – nélkülözve bármilyen tettetést is – egyszerűen retorikailag és nem referenciálisan olvassa végig a zsidósággal kapcsolatos, félreérthető és/vagy félreértett mondatokat. Mint írja, nem a gondolat, hanem a gondolatvezetés érdekli. A színházi kritikában a feketeség árnyalatait világítja meg.

Könyvünk legvégén, a függelék függelékében két (*W.*) index szerepel. Az első (HIBÁRA HIBA) Weöres Sándor A BIRKA ISKOLA című remeklésének frappáns és tömör és persze hogy ironikus elemzése. „Egyszer volt egy nagy csoda, / neve: birka-iskola. / Ki nem szólt, csak begetett, / az kapott dícséretet. // Ki oda se ballagott, / még jutalmat is kapott, / így hát egy se ment oda, / meg is szűnt az iskola.” A másik monogram Wass Albert nevét takarja. A „MERT AZ ÉLET ÉRTELME A SZÉP” – A SZÉPSÉG MEGÉRDEMELT HELYE WASS ALBERT A FUNTINELI

BOSZORKÁNY CÍMŰ REGÉNYÉBEN szerzői játéka szerint Bazsányi csak közreadja T. Lajos elsőéves esztétika–magyar szakos hallgató szemináriumi dolgozatát. Mi ez? Paródia? Sokkal inkább Friedrich Schlegel szuperműfaja, a kritika non plus ultrája, karakterisztika. A dolgozat elsővegesedett szubjektuma így indít: „Mivel a szemináriumi jegy megszerzéséhez egy olyan egyénileg kiragadott műalkotásról kell elemzést készíteni, amelyekben a »szép« szónak fontos szerep jut, úgy gondoltam, hogy a nagyon sokak által (eléggé nem helyeseltető módon) csak hallás alapján negatívnak tetsző Wass Albert igenis elkerülhetetlen regénytrilógiájáról, A funtimeli boszorkányról fogok gondolatokat közölni. Ebben a műben ugyanis három súlyos helyen bukkan felszínre a Tanár Úr által közkedvelt »szép« szó. Először az első könyv 11. oldalán, másodsorban a második könyv 6. oldalán, harmadszor pedig a harmadik könyv 7. oldalán. Nem hiszem én, hogy Wass Albert kristálytisza tudattal tette volna oda a három könyv legeslegelejére ezt a szót, de azt se merném mondani, hogy a nagy véletlennek köszönhető ez. Mert úgy gondolom, hogy abból a pontos megfigyelésből, hogy az író már ott, ahol a könyvei elkezdődnek, már egyből használja ezt a szót, arra következtethetünk, hogy számára igenis fontos szerepe van a szépség nagyformájú eszméjének, ami mellel nem kevesebb, hanem több ezer éves műltra nézhet innen vissza.” (457.) Összegzése pedig ez lenne – Tanár úr, kérem –: „Végül is: Wass Albert regényében a természet igazi szépsége, vagyis a szépség általában elgondolva, hősiesen és megnémulva szemben áll mindennel, ami nem olyan nagyon úgy szép, ahogyan a havasi hegyek, a tisztások és az állatok, azon belül a vadak, mint egy bundás medve vagy egy iramodó szarvasbika, és a háziak, mint egy csaholó eb vagy egy göndörödő bárány, vagy az éppen ebben a hegyi környezetben élő funtimeli boszorkány.” Bazsányi a valóban közkedvelt szép szaván keresztül metszően pontos bírálatát adja nemcsak Wass Albert-regénysorozatának, hanem a politikai indulatokba is átszapo Wass Albert-olvasásnak, anélkül, hogy lapot kérne a politikai játszmában.

Bazsányi Sándor mint kritikus és mint esszéista képes élvezni a műalkotások ironikus sodródását. Ő maga keresi a főszóró örvényeit, és készséggel mutatja meg a kíváncsi olvasónak, hogyan kell megúszni egy-egy ilyen ironikus örvényt. Az ironikus-önironikus attitűd legnagyobb kockázata persze fennáll: ez pedig Midasz király iróniája. Akármilyen ér, minden arannyá (Arany-nyá – és ezzel e sorok írója is elszenvedti az irónia kényszerét) és iróniává lesz. Ezáltal éppen

a távolság, a distancia, *a valamihez képest létező valami más* ontológiai differenciája szűnik meg. Ezzel Bazsányi is tisztában van. Annak, aki akár egy pillanatra is rögzíteni próbálja az elszabadult (és szabadító), soha nem nyugvó, soha nem alvó iróniát, nos annak a *kritikus olvasónak* nagykorán kell felkelnie.

Bazsányi Sándor ilyen hajnali olvasó.

Szegő János

ÖRÜLÖK

Tót Endre: Örülök, ha egyik mondatot a másik után írhatom

Noran, 2009. 328 oldal, 3600 Ft

„Örülök, hogy” a Kölnben élő képzőművész, Tót Endre művei intenzíven vannak jelen Magyarországon is, ahol a pályája indult a hatvanas évek elején, köszönhetően a róla szóló, az Új Művészet Kiadónál megjelent, többszerzős kötetnek (2003) éppúgy, mint a nagy kiállításait kísérő katalógusoknak (az itthoniak közül említsem a szombathelyit [2004]) és maguknak a kiállításoknak (az említetten kívül a Ludwig múzeumnak [1999], a székesfehérvárnak [2003], a Szinyei Szalonban [1999] és a White Galériában rendezetteknek [2006, 2008]). Csak az utóbbi másfél évtizedre utalok itt, hiszen 1995-ben volt nagy műcsarnoki retrospektívje, a SEMMI SEM SEMMI.

Az ennek alkalmából kiadott katalógus köszöntő-üdvözlő oldala – az egyesek számára akkor igen sürgős igazgatói leváltás és annak zaklató előkészületei miatt – üresen maradt. Ezt szeretném most kitölteni, kis késéssel, habár elképzelhető, hogy felesleges, hiszen Tót Endre saját, új könyvének bevezetője, a KINULLÁZOTT PROLÓGUS az alkotó ismert önarcképének árnyképváltozatára nyomtatott, bekezdésekre tagolt, 0-kból álló szöveg. Ettől visszatekintve, az egykori, kultúrpolitikai okokból üresen maradt lap „könyvművészeti megoldásnak” is tekinthető. Onnan nézve pedig: az elmaradt szöveg inspirálhatta a szerzőt, aki „üres”, „hiányzó”, 0-műveiről (is) ismert. Hiszen ezeket 1970-től készíti, folyamatosan, könyv formában is. 1971-ben még Budapesten állította össze ragyogó zöld színű, a címlap adatain kívül semmi mást, csak üres

oldalakat tartalmazó művészkönyvét, az EVERGREEN BOOK-ot „for everybody, nobody and me”, mely azonban majd csak 1990-ben, Németországban jelent meg a Verlag Irodalmi Levelek – gyanítom, saját – kiadásában. 1972-ben pedig egy másik német kiadó, az I.A.C. (Oldenburg) jegyezte írógépen írt leveleinek INCOMPLETE INFORMATIONS című gyűjteményét (verbal & visual). Ebben a Yoko Onónak, John Lennonnak, Gilbert & George-nak, Ben Vautier-nak és másoknak írt szövegek 0-kból és 0-vá átváltott betűkből állnak. Keressük tehát a semmi értelmét! (Az értelmezés a művészettörténet feladata lenne.)

Tót Endre számára a könyv csak az egyik lehetséges képzőművészeti műforma. Azaz: 1970-től kezdve könyveiben ugyanaz a gondolat jelenik meg, mint képein, akcióiban, kihasználva a könyvnyomtatásból adódó sajátos lehetőségeket. Sokak – így az alkotó – szerint ez a gondolat a „semmi”, a szó filozófiailag többértelmű jelentésével. (Hiszen „Semmi sem semmi”.) Így a művészkönyvforma adott alkalmat arra is, hogy az egyébként nem látható, mert „meg nem festett” képeit közzétegye 1971-ben, első, szamizdat kiadású könyvében (MY UNPAINTED CANVASES), üresen hagyva a reprodukció céljaira szolgáló kereteket.

Akkoriban az üres oldalakat, képhelyeket, 0-sított betűket a cenzúra szigorú intézménye és a megfélemlítettség állapota – a beszéd lehetetlensége diktálta (mint, másképpen, 1995-ben is). Erre utal az INCOMPLETE INFORMATIONS végén összefoglaló jellet ellátott zájfojtó. Ez az állapot általános volt Közép-Kelet-Európa geopolitikai régiójában, Magyarországon 1947 óta, de a fiatal művészek személyes fenyegetettsége akkor vált érzékelhetővé, amikor – 1966-tól – zsúri nélkül rendezett kiállításaitak megtorlások követték.

Tót tehát elnémult. De kommunikálni akart. Ezért fogott levelezésbe (0-levelek), olykor kihasználva az írógéphe hibásan betett indigó következtében a papír hátlapján fordítva megjelenő szöveg mint kommunikációs forma lehetőségét is. Interpretációja során ezért felmerülhet a kapcsolatművészet nemcsak egzisztenciális és politikai, hanem filozófiai vizsgálata is: az érthetőség (a megértés) kérdése, valamint az INCOMPLETE INFORMATIONS-ben megjelenő árnyék-, tükör-, elmosódó és üres képkeretfotók révén a kép mibenlétének művészetfilozófiai problémája is. A konkrét létproblémából fakadó kommunikáció nem érthetősége Ludwig Wittgenstein

filozófiájáig bizonyosan visszavezethető. A lét-probléma racionálisan megragadhatatlan, ki-mondhatatlan – mondja Wittgenstein a TRAC-TATUS-ában (1918), és az önmagát és filozófiáját egyszerre formáló filozófushoz hasonlóan a létét és művészetét egységben alakító Tót hozzáteszi: „amit nem értesz, írd le egy olyan nyelven, melyet senki sem ért”. A 0-levelekben megtalálta azt a kommunikatív műformát, melyben a 0-közlemény elemi jelentéssel töltődik fel. A csak jelzett, „távol lévő” képek ehhez hasonló üzenetek a megfoghatatlanságról.

E kérdések együtteséből ered a Tót Endréről mint közép-kelet-európai konceptuális művészről kialakult kép, aki első jelentős, személyes nemzetközi sikerét a jeruzsálemi Israel Museum-ban bemutatott retrospektívjével aratta 1975-ben, a legutóbbit pedig a Centre Pompidou LES PROMESSES DU PASSÉ 1950–2010 című, a régió avant-gárdját bemutató kiállításának résztvevőjeként.

Tót Endre új, saját könyve művészkönyv és irodalmi alkotás egyszerre. 1970 előtti életéről és tevékenységéről csak a szövegekből értesülünk; az intenzív, sokak által rendkívül ígéretesnek tartott festmények reprodukciói nélkül. (Ha nem így lenne, a könyv illusztrált önéletírás lenne.) A szöveg pontos és lendületes: „A belső világ feszültségéből kirobbanó érzések vaddá tették az ecsetet a kezemben: igen rövid idő alatt, roppant gyors ecsettel rohantam le a vásznat. A vásznat, ami percekkel azelőtt még vakító fehérségével ingerelt, hogy nekiugorjak. Az üres vászon előtt álltam, és vártam. Vártam, tekintetemet a vászon titokzatos ürességére szegezve. Kozmikus tér végtelensége nyílt ki előttem. Elszakadtam a látott világtól. Nehezen tudok számot adni arról, mit éltem át a festőállvány előtt várakozva, majd a festés felforrósodott perceiben. Egy hang adhatta meg a jelet (honnét?), hogy az ecsettel neki-essek a velem farkasszemet néző főhéher ürességnek. A tét óriási volt. A roppant gyors akció alatt minden egyes ecsetnyomnak végérvényesnek kellett lennie – javítgatás nélkül! Egyik gyors ecsetvonással a másik után, száguldozva a színek közt, jelekkel az űrben, lihegő ecsettel értem végére a folyamatnak. A kép és én ezalatt egyek voltunk.” (Részlet a FRAGMENTUMOK KÖLNI NAPLÓMBÓL című fejezetből, 151.) A leírt, eksztatikus állapot a szexuális eksztázishoz hasonló (vö. FRAGMENTUMOK A 600 NAPRÓL 15 000 NAP UTÁN). Ehhez képest a későbbi, kommunikációs csendben készült műveit és keletkezésüket lírai és vizuális szöveggel mutatja be (ÍRÁSOK ESŐBEN [ESERNYŐ NÉLKÜL]), azt megelőzően (97–104.). Ami *nem* jelenti azt, hogy a könyv – vissza-

felé „olvasva” – *lineáris szerkezetű* lenne. Különbözőképpen feldolgozva olvashatjuk-láthatjuk életének eseményeit és dokumentumait: nemzetközi művészeti (Sümegettől New Yorkig) és szexuális sikereit (AZ ÖRÖMLÁNYOK NEGYEDÉBEN, AKIK A PRÉS ALATT VOLTAK), barátságait (például Ben Vautier-vel). Részben kronologikusan összefoglalva, részben fontos mondatok és tények sorozataként (FELJEGYZÉSEK 0-TÓL 100-IG, EGYIK NAP A MÁSIK UTÁN), részben pedig *planista* átirás-ban (VILLANÁSOK INNEN, ONNAN, AMONNAN), melynek rövid, versszerű, lüktetőre tördelt szövegei egy-egy oldalon többféle nézetre számítva helyezkednek el, köztük 0-, eső- és betűversekkel vagy dokumentumfotókkal, kulcsszavakkal tagolt, folyamatos 0-szöveggént (AZ EMLÉKEZÉS TÖREDÉKEI). A fejezetek tehát a könyvben való megjeleníthetőség módjai szerint különböznek; e könyv számára készültek, mely ilyenformán válik könyvművészeti alkotássá.

Ehhez, a könyv vizuális természetéhez hozzájárulnak a különféle, képként felfogható elemek. Tót rendszeresen kihagy, kitakar, kipontoz szöveg- és képrészleteket, amivel a lapok vizualitását megalapozza; a hagyományos *könyv-látás értelemstíj*-től (a betűolvasás linearitásától) függetlenül alakít ki *képlátást*, üresen hagyva a lapok kisebb-nagyobb felületét; a nem létező képi dokumentumok iránti igényére utal a hiányzó, mert el sosem készült felvételek keretének és témájának megjelenítésével; s mindezekhez hozzáteszi – többek közt – azokat a műveit, melyeket 0- és TÁVOL LÉVŐ KÉPEK-ként ismerünk tőle, és persze, benne vannak ÖRÖM-művei, dokumentumfotói is. Az erotika területe viszont – a nyilvánosságból kölcsönzött és személytelen, vissza-visszatérő magazinképek révén – személyes értelemben van jelen, amennyiben keret nélkül úsznak be a szövegbe e képek. Sokféle-képpen felhasznált fotóönarcképe is kettős jelentésű: ismételt és sűrű feltűnése, sablonszerűsége ellenére az alkotó folytonos jelenlétének biztosítéka és hangsúlyozója. Újraközlések, reprodukciók mellett tehát sablonosítható, vissza-visszatérő képek és egyedi alkalmazású nyomdai vagy kéziratjelek alkotják a könyv képszerű világát.

A könyv, a felsorolt eszközök (a *cérna-idő logika* és a *képlátás* együttese) révén a jelenre koncentrált, olyan jelen lévő mű, mint például Tamkó Sirató Károly KÚT A PUSZTÁN című *planista* balladája, melynek képi középpontjához különböző olvasatok (tartalmak) útjai vezetnek. Tót

Endre 321 oldalas könyvének középpontjában (161.) kezdődik szerelmének története (46 oldal), onnan visszafelé, a többiekhez képest szintén nagyobb terjedelemben (34 oldal) olvashatók legfontosabb művészeti élményei. A középső, hosszabb írások mégis FRAGMENTUMOK címet kaptak, a rövidebbekből a könyv első felében található több, mint az adatszerű utolsó részben.

Többször is kiemeltel már olyan kifejezéseket, melyek Tamkó Sirató DIMENZIONISTA MANIFESTUM címen megjelent könyvéből származnak (Budapest, Artpool – Magyar Műhely, 2010). Az 1936-ban Párizsban megjelent manifesztum az 1920-as évektől készült, történetét az 1960-as években írta le a költő. Közös kiadásuk, kiegészítve a DIMENZIONISTA ALBUM-ok rekonstrukciójával, más manifesztumokkal és egyes művekkel, az irodalom- és művészettörténet kiemelkedő eseménye. Az avantgárd művészet két korszakához kötődik tehát ez a kötet, mely szerint Tamkó a nemeuklideszi világkép, a mozgással összefüggésben együtt változó tér és idő foglalkoztatta, verseivel ezért lépett ki a linearitásból a képszerű síkvers felé (planizmus). Ez lett koncepciójának alapja: a modern művészetek mindegyikének új, + 1 dimenziója, mellyel a művészet élő, jövőt alkotó volta bizonyítható és biztosítható.

Tamkó Sirató művészetelméleti rendszere ráilleszthető az első és második avantgárd történetéire. Így Tót Endre planista szövegkompozíciói a kalligram, tipogram és képvers nyomán született műfajt elevenítik fel, 1969 után, amikor a DIMENZIONISTA MANIFESTUM magyar szövege megjelent Tamkó Sirató A VÍZÖNTŐ-KOR HAJNALÁN című kötetében. Tót ugyan nem találkozott vele, de hirtelen felbukkanó, számos új műfajának egyik előzményeként tekinthetjük.

Az ő más, ellehetetlenített körülmények között élni, kommunikálni kívánó művészete azonban mintha fordítottja lenne Tamkó rendszerének: mintha annak tisztán konstruktív jellegével szemben a dekonstrukció (– 1 dimenzió) is érvényesülne benne. A képkalkotásból az írásba „visszalépő” Tót ebből a kommunikációs „gesztusból” számos műformát alakított ki: a villanyverset-villanyplakátot (mint Tamkó Sirató 1927-ben), melynek lényegéhez tartozik – tömörsége, gyorsasága mellett – tömeges nyilvánossága (Tamkónál egykor ez baloldali és a technika iránti elkötelezettségéből fakadt); kisajátította az állami demonstrációkról ismert transzparenst és plakátot a maga örömközleményei számára;

írt-rajzolt falakra (Berlinben például), amint a szubkultúrában szokás; készített filmet (Gulyás Jánossal); terjesztett xeroxmásolatokat mint szamizdatokat; levelezett – számtalan beszédadációt bonyolított le világszerte. E műformák java része eredetileg társadalmi célú, akár nyilvános, akár tiltott. Tót Endre itthon elsőként használta a művésztkönyvformát is. Talán csak Tamkó Sirató KORSZERŰ REMEKMŰVEK című ciklusa előzte meg ebben, négy üres lapjával, melyeket az *aktív némaság* megjelenítőinek tekintett. (Ennek indítóka azonban művészeti-kulturális s nem politikai volt.) A kommunikációképtelenség, mely Tótnál eredetileg vagy a művész és a társadalom közti viszonyra, vagy a művész egyéni problémájára vonatkozott, részben Tamkóéhoz hasonló aktivitásba váltott át.

Antropológiai értelemben a kommunikáció az élet lényege (Franz Boas, 1913). Elterjedt eszköze, a nyelv nemcsak a gondolatközlésre szolgál, hanem a gondolat megformálásában és az érzékelésben is szerepe van (Benjamin Lee Whorf, 1930-as évek). Az 1970 körül betiltott nyelv (gondolat) és a már korábban megtiltott szerelmi kapcsolat helyett Tót gondolatformáként alakította ki kommunikációs műformáit. Ezzel „saját testi síkjától” (szerelem, festészet) a hatásképessége kiterjesztése irányába (Weston la Barre) mozdult el, még akkor is, ha a gondolat maga „csak” a forma volt vagy valamely elemi állapot (*Örülök, ha...* kezdetű művek). A kultúra ezekben a formákban és szerkezetekben nyilvánul meg, nem a tartalomban – állította épp akkoriban az antropológus Edward T. Hall (*Rejtett dimenziók*, 1966, 1980). Tót, aki a hatalom kontextusában csak 1970 körül nyilvánult meg (*MEG NEM FESTETT KÉPEIM*), mintegy válaszként, művészetét részben társadalmi kontextusban alakította tovább, részben ennek következményeit rávetítette az autonóm művészetre, a művészet autonómiájára.

Az *ÖRÜLÖK, HA...* című könyvön végigvonul (nem lineárisan, hanem mindenütt jelenlévőként) egy kérdés, mely a könyv elején egy titok (hiányzó dokumentum) felfedezésének elbeszélésével kezdődik, harmadszori nekifutásra, s Tót művésztkönyvei borítóinak sorával, mint e műformája teljes dokumentációjával, végződik. Az irodalmi felütés (a hiányzó, a családi beszélgetésekben pedig elködösített anyakönyvi adat) azt sugallja, hogy életének és művészetének motorja a hiány (vagy a tartalom eltörlése, betiltása) mint egzisztenciális élmény. Úgy írja-illuszt-

rálja-dokumentálja a könyvben életét-művészetét, hogy a nyomtatott könyv negatív lehetőségeit is kihasználja (ezzel is egyszerre szól a könyvről magáról). Kisajátítja a könyv műformát a *titokhiány-tiltás* mint az eszmélése kezdeteire tehető élmény (16.) különböző változatainak prezentálására, melyek elsősorban hiányként megnevezve ismeretesek a róla szóló szakirodalomban.

Rendszeresen eltitkol tehát valamit: ír úgy, hogy nem közöl semmit az írás tényén kívül, vagy nem is ír, de ír úgy is, hogy elemi élményeket fogalmaz szóba. Mindegyik esetben van közlendője. 0 jelekből álló műveivel kapcsolatban azt nyilatkozta egyszer a *Vas Népének*: a kommunikációképtelenséget fejezik ki. (HA LÁTNAK EGY ELTŰNŐ ZÉRÓT. 1993. július 12.) Azaz Tót Endre kommunikálta a kommunikációképtelenséget, majd a művészi kommunikáció új, általa kreált műformái, melyek addig a társadalmi kommunikáció céljait szolgálták, minden lehetséges teret betöltöttek.

A le nem írt szövegek vagy megfestetlen és távol lévő képek előzménye Tamkó Sirató említett, KORSZERŰ REMEKMŰVEK-ciklusa (1929 vagy 1933), melynek későbbi előszavában a francia szürrealista versekről mint az abszolút semmi kifejezőiről ír, tartalmi tekintetben. Megnevezi mégis a semmit, mégpedig mint, „*kultúránk egyik periódusának legsajátosabb és legragyogóbb lírai mondanivalóját*” (Tamkó: i. m. 181.). Innen nézve Tót hatvanas évekbeli festményei a francia szürrealista költőknek a negatívumot pozitív eszközökkel előállító műveihöz hasonlóak. Tartalmuk – a művészi tevékenység és kommunikáció igényén kívül – nincs. Amint Mathieu gesztusfestészetéről ő maga írja: „*a jel megelőzte a jelentést*” (Tót: i. m. 61.). Vagy az angyalföldi lakásába rendelt rendőrrel folytatott párbeszéde szerint: „*Mi ez? Egy kép. Mit ábrázol? Semmit.*” (Tót: i. m. 63.) Tamkó egykor fordított a módszeren: „*En a negatívumot negatív formában adom. Ez [...] Egy új pozitívum: a fehér lap.*” (I. m. 182.) Ezt tette Tót is. Az átmenetet a következőképpen írja le: „*Rohantam tovább a 70-es évek felé. A kép felülete egyre nyugodtabbá csendesedett, a színek egyértelműekké váltak, egyre kevesebb jel került a felületre. Már csak egy lépés hiányzott, hogy a vászon üresen tekintsen rám. Anyagtalan világba érkeztem.*” (151.) A semmibe, melyet a negatívum jeleivel fejezett ki. Egyik interjúja szerint leveleinek „*tartalma a megfoghatatlan semmiről szól.*” (Fórián Szabó Noémi, *Balkon*, 2000.) S újabban

a TÁVOL LÉVŐ KÉPEK monokróm felületei mellé kiemelt részletekkel, „*a semmi abszurditása [...] elérte a lehetetlenség végső határát*” (írja Tót a White Galéria katalógusában, 2008). (A Tamkó-könyvet kiadó Artpool mutatta be 1993-ban Tót 0-munkáit, s helyezte el járdatábláját is 1998-ban a Paulay Ede utcában.)

Tekinthetjük hát ezeket az alkotásokat „*esztétikai semlegességnek*” vagy „*mentális monokrómiának*”? (Perneczky Géza: TÓT ENDRE ÉS A MENTÁLIS MONOKRÓMIA. Műcsarnok-katalógus, 1995.) Inkább az esztétikán túllépő, heves művészetakarásból eredő, (gondolat)formákat termő művészetnek nevezhetjük. Nem „*a végső igen, igen, igen*”-e Tót Endre művészete, Tandori Dezső szavaival? „*Csak változatosan mondvá, [...] épp a nem-tudom-mit-kéne-mondani által.*” (EGY TÓT ENDRE-KÉPRE. TÓT ENDRE. A MEGFESTETT KÉPTŐL A MEGNEM FESTETT KÉPIG. KORAI MUNKÁK 1965–1970. Szombathelyi Képtár, 2004.) Elképzelhető tehát, hogy a tamkói kulturális periódus (vagy a gondolatforma, „*a médium az üzenet*” kora) hosszabb, mint Tamkó hitte volt, s hogy ma is abban élünk.

Tót számára a művészet egzisztenciális kérdés, létforma.

Jól látja Bordács Andrea és Kollár József, hogy inkább filozófiai ez a kérdés, mint esztétikai, s a XIX. század óta jelen lévő. (Bordács Andrea–Kollár József–Sinkovits Péter: TÓT ENDRE. Új Művészet Kiadó, 2003.) Lehet mondani tehát, hogy „véget ért a festészet”, ha valaki folyton, makacsul utal képekre, a jelenbe hozza a régi képeket is, igaz, távollévőként, monokróm felületként festve meg őket? Ha azt nézzük, hogy sokszor látott portréfotója után üres felületként mutatta meg ŐNARCKÉP-ét, feltételezhetjük, hogy a már kanonizált művészettörténeti „események” (például A VILÁG LEGSZEBB KÉPEI) általa történt megidézéséhez hasonlóan (üres négyszögekkel) állandósította azt is, azaz a művészet egyik felidézhető képeként. (Kortársai másképpen teszik ezt: stílusidézetekhez igazodva.) A kevéssé motívumot monokróm felületbe foglaló LAYOUT képeinek kiemelt, üres részletei, politikai eseményeket – újságfotók alapján – prezentáló, monokróm festményei és lyukas, erotikus képei nem a hiányt mutatják, hanem a jelen lévő semmit. Ennek mondása, a cselekvés ténye, az újabb és újabb forma megtalálása maga a művészet, az élet folytonosságának biztosítéka.

Keserü Katalin