

*S nem tudja az ember, melyik a férfi és melyik a nő cipője, mert olyan egy lábra való ez mind, nincsen már ennek meg a sexusa. S nem látszódik már az se őrajta, hogy melyik lehetett a drága úri cipő a városból, valamely szép üzletből, vagy csak oly falusi varga készítette, mert mind egyforma. S akkor hogy gazdag emberé volt, vagy szegényé, az is egyre megy, tiszta egyenlőség van. [...] az már a mindenkié, ki belép s megy vele, azé. Ez nekünk a cipőnk, miben nincs már enyém s tiéd, a mi kerti cipőnk. S akkor megy ki az ember a kertbe, a csoré lábára, mikor fel van már véve a régi nyútt lábbeli, csak hogy egy jó nagy levegőt szívjon be.” (479.) A múlt anyagát kitevő közös gondok kitaposott cipőjében állva a nemzet tudat is másképp szaglik, mondhatnám befejezőképpen. „S ütten már mi vagyunk megérkezve, mi...” (484.)*

Darabos Emikő

## BEVEZETÉS A NEHÉZIRODALOMBA

Farkas Péter: *Nehéz esők*  
Magvető, 2013. 156 oldal, 2490 Ft

*„Menj a gödörtől már és vond el a jóhegyü kardot,  
hadd ízleljem a vért és mondjak néked igaz szót.”*

(Homérosz: ODÜSSZEA, XI. 95–96.  
Devecseri Gábor fordítása)

Farkas Péter legújabb alkotása nehéz könyv. Még címénél is nehezebb. Szövegei tömör tömbök, melyek további súlyokkal megpakolva húznak lefelé, hogy rájuk kapaszkodva végképp eltűnjünk a folyó kanyarulatában.

A NEHÉZ ESŐK nehéz, mert az öt számozott és egy lezáró részből álló viszonylag rövid szövegtest idézetekkel, széljegyzetekkel, ábrákkal, képekkel, utalásokkal, kereszthivatkozásokkal, QR-kódok sokaságával terhelődik meg. Ez utóbbiak egyfelől roppant korszerűek, további utalások tárházát: folyosóit, barlangjait, csarnokait nyitják meg, s általuk képek, filmrészletek és a mű címét inspiráló Bob Dylan-szám is közvetlenül befogadhatóvá válik. Farkas Péter intertextusokból, képekből, filmekből álló inter- és multimediális szövedéke még korábbi regényénél, a JOHANNÁ-nál is erőteljesebben tör egyfajta XXI. századi Gesamtkunstwerk létrehozására,

felmutatására, de ott a különböző művészetek, műalkotások összjátékát, egymásra hatását a nyelvi közeg közvetítésében, érzékiségében saját olvasói kompetenciánk mozgósításával fogadhattuk be, s csak a szerző honlapjára tévedők kaphattak pontos jegyzéket az utalások forrásáról és helyéről. A NEHÉZ ESŐK azonban nyílt kártyákkal játszik, inspirációinak, merítésének szinte mindegyik mozzanatát az olvasó elé tárja, ily módon eltörli az intertextualitás kétféle működéséből, észlelhetőségéből az egyiket, mégpedig azt, amelyre a befogadó műveltségének és emlékezetének függvényében aleatorikusan bukkan a szövegben, ezáltal játékká, szövegek közötti örömmé is formálva a befogadás folyamatát. E véletlenszerű, nem kötelező intertextusokon túl, Riffaterre felosztásában, a szövegek rendelkezhetnek azokkal a kötelező (szöveg)nyomokkal, amelyekbe mindenképpen bele kell botlanunk, s amelyek olyasféle befogadói, értelmezési zavart okoznak, melyek fel/megfejtése nélkül a mű ellenáll a „teljes” jelentésnek, megértésnek. Nos, jelen esetben ezekbe a műalkotásnyomokba nemhogy belebotlunk, de a röggökkel végighintett út alaposan ki van táblázva.



Farkas Péter eljárásából, számomra, több minden következik: egyfelől a szöveg nem igazán engedi meg a beleélő olvasást, hiszen léptenyomon lábjegyzetek, utalások, kiegészítések szakítják meg a prózát, így a történetek csakis megszakítottságok által, az olvasói pozíció és reflexiók folyamatos tudatosításával, szem előtt tartásával, (nem bennünk) előttünk bontakozhatnak. Természetesen nem ismeretlen mindez az irodalomban, s a szerző eljárásait az elidegenítő effektusok kortárs alakváltozataként is érthetjük, s az ábrázolt világ(ok), történetek tükrében mindez az eltávolítás, intellektuális távolságtartás erősen indokolt. Másfelől a szerző utalásai, QR-jai kódfejtésre készítetik a befogadót, utánaeredni minden feldobott nyomnak, kapcsolatnak, mivel igen hamar kiderül, hogy szó sincs blöffről, a legtöbb esetben a száznaknak, megidézett műveknek jelentése és jelentősége van e gépezetben, s valóban tovább mélyítik,

retegelik az öt rész hangulatát, értelmét. Ennek ellenére mégis kérdéses marad, hogy amennyit ez az utalásrendszer, ez az alkotó által komponált polifónia hozzátesz a képzetek pontosításához, a látvány élesítéséhez, a történetek hangoltságához, gondolati háttéréhez, az a többlétezés nem vész-e el a kódfejtés üveztőiben, a hangsúlyok, arányok elbillenésében. A kódfejtés ráadásul mechanikus dolog, kitartást igényel, messzire is vezethet, de nem enged le a kirajzolt ösvényről, csakis nyomom követni lehet, lépéssel előtte járni, megelőzni nemigen. Az élményt inkább egy közepes escape-játékhoz hasonlítanám, ahol a kódok nem elég rafináltak és összetettek ahhoz, hogy a kiszabadulást saját kvalitásainknak köszönhessük. Farkas Péter e precíz jegyzetelt munkájában az alkotói oldal tárul fel: megmutatja a szerzőt ért történelmi, társadalmi, kulturális, művészi hatásokat, ezek egymásra vetülését, alkotói társítását, s láthatóvá válik a mindezeket művészi intencióba fogó műalkotás bontakozása, alakulása is. Az alkotót ért hatások nyomába eredve, amelyek között számos vizuális elem is szerepel, egyértelművé válik, hogy a szerző összehangolja (az övével) képzeletünket, közös alapot teremt a látványok, a terek (befogadói) belső vizualizációjához, s ezzel nemcsak az elbeszélői közeg övéhez (az elbeszélőéhez) közelítő alapállását, alaphangulatát, látványát teremti meg, hanem utal a nyelv láttató erejével szembeni bizalmatlanságára is, hiszen nem vállalkozik ekphrasiszokra, amelyek kép, megidézett látvány és imaginárius világ szoros egymásra játszatását eredményeznék; a QR-kódok alatt látható képek azonban megőrzik függetlenségüket, nem helyettesítik, egészítik ki az imaginárius tájat, teret, csak ihlető forrásukat mutatják meg.

A NEHÉZ ESŐK nehéz mű, mert mind az öt rész, mind az öt történet végtelenül elidegenített, embertelen, ezt nem oldja fel a lírára hangolt zárórész sem. Az elbeszélések az ember (társas) magányát, magárahagyottságát, szélsőséges helyzetekre adott reakcióit ábrázolják. Mindezen persze nem lepődhetünk meg a NYOLC PERC, a KREATÚRA szenvedéstörténetei, Johanna élőhalott testének sötét toronyban senyvedtetett évtizedei után. A korábbi művek azonban – némileg leegyszerűsítően összegezve az életmű korábbi darabjait – a test kiszolgáltatottságára, a biológiai-fiziológiai folyamatoknak kitett emberi lény esendőségére, a létezésben kényszerűen cipelt magányára fókuszáltak. A NEHÉZ

ESŐK-ben a hangsúlyok elmozdulnak, az emberlenség, magárahagyottság jelei, okai tágabb kontextust kapnak, az egyes elbeszélések a történelmi folyamatok, ideológiai határhelyzetek, társadalmi elidegenedés egy-egy – nemcsak lehetséges, disztopikus, hanem dokumentumokra épített – végpontját mutatják. Olyan világokat, ahol a solitary játékmódban nincsenek segítők: se emberi, társadalmi, történelmi, se metafizikus erők. A korábban is jellemző elszigeteltség, a (pár)beszéd hiábavalóságának, értelmetlenségének érzékeltetése a NEHÉZ ESŐK-nek is alapállása, a fejezetek mottóiban feltett kérdések (where, what, who) válaszok nélkül maradnak. Az egyes történetek és szereplőik nem állnak kapcsolatban, fedésben egymással (egy, mondhatni véletlenszerű eset kivételével), magányos prózatömbök, leginkább egyetlen cselekményegységre, egyetlen jelenetsorra épülnek, egyedül az utolsó, &-sel jelölt rész fogja össze az öt eltérő elbeszélést s fő motívumukat, a(z értelmetlen) halált. A számozott fejezetek azonban sok motívummal kapaszkodnak össze, s míg a fabula, tér-, idő-, sőt lét-dimenziók szintjén nem kötődnek egymáshoz, a minden variációban visszatérő motívumok, motívumvariációk, a széljegyzetek közös utalásrendszere a lehetséges jelentés-konstrukciók, metaforikus értelemtulajdonosítás közös vonulatát hozzák létre.

Az emberi alapképletek, alaptörténetek visszatérését, ismétlődését már a fejezeteket felvezető A HARD RAIN'S A-GONNA FALL című Bob Dylan-szöveg versszakainak kezdősorai is mutatják, Dylan verse ugyanis a LORD RANDAL című skót népballadára épül, amelynek változatai más népek balladahagyományában is jelen vannak, ilyen a ballada székely változata, A MEGÉTE-TETT JÁNOS is. Da hasonló vonulat rajzolható fel Homérosz ODÜSSZEIÁ-ja, az azt Dublinba transzponáló Joyce és az ÖSSZEOMLÁS (FALLING DOWN) című film bolyongó hőseit, kalandjait és képeit egyaránt átémelő – és multiplikáló – NEHÉZ ESŐK közt. Természetesen nem véletlen, hogy a tragikus balladák sorából a mérgezés, a szép érzések meggyilkolásának motívumai kerülnek át a műbe, s az sem, ahogy erről még később szó lesz, hogy a nyugati civilizáció prototípusa, Odüsszeusz s az ő bolyongása, nyughatatlan kíváncsisága, szörnyekkel való küzdelme, avilágjárása idéződik meg a XXI. században.

A motívumok közül azonban az a megmerevedett angyal függ legerőteljesebben a művön,

amely a borítót is uralja. Klee festménye, az ANGELUS NOVUS (1920) Walter Benjamin A TÖRTÉNELEM FOGALMÁRÓL című írása nyomán vált ismertté. Ez az angyal, a történelem kikerekedett szemű, mindent látó, elszörnyedő angyala, kivilről, felülről szemlélve a történelem eseményeit, ismétlődő katasztrófáit, segíteni, ítélkezni immáron képtelen, viharban kifeszülő szárnyaival feltartóztatatlanul repül az értelmetlen jövő felé. Az ANGELUS NOVUS-hoz társított gondolatok kiemelkednek a német teoretikus téziseiből; Benjamin az események láttán megörökönödött, az idő viharán úrrá lenni és cselekedni képtelen angyalalakra sűrítette történelemmel kapcsolatos vízióját. A benjamini angyalnak mint sorsfordításra képtelen emberfeletti erőnek e szimbolikus alakját emeli át Farkas Péter a NEHÉZ ESŐK-be az angyal visszatérő ábrázolásával, s történeteivel mutat, erősít rá a történelem célélvőségének képtelenségére, a történelmi kataklizmák tanulság nélküli ismétlődésére, amelyet látszólag a technikai fejlődés haladásképzete ellensúlyoz. Farkas elbeszélései rendszerint a második világháborúhoz, a fasizmushoz és más, ez időben tenyésző szélsőséges ideológiákhoz, megtörtént esetekhez, a megmagyarázhatatlan, felfoghatatlan pusztítás képeihez érkeznek, mintegy a benjamini vízió igazolásaként. S talán e gondolati kör azzal zárható be, hogy Adorno is Benjaminnak erre az írására utalva tette ismert és kontextusából kiragadva híressé-hírhedtté vált kijelentését: „Minél totálisabb a társadalom, annál tárgyiasultabbá válik a szellem, s annál paradoxabbá válnak kísérletei, hogy megmenekedjék a tárgyiasulástól. Még a vég legszélsőségesebb tudata is ostoba fecsegéssé silányul. A kultúrkritika a kultúra és a barbárság dialektikájának végső fokával kerül szembe. Auschwitz után verset írni barbárság.” (Adorno: KULTÚRKRI- TIKA ÉS TÁRSADALOM.)



A szövegekben a néma, tétlen – a festményhez hasonlóan – sokszor két dimenzióba préselt angyalalak mutatkozik meg, bukkann fel, két karját (szárnyát) tehetetlenül kitérve, az esemé-

nyek szemtanúja- és – újabb jelentéssel bővülve – ártatlan áldozataként. A szellemi lényeknek ez az epifániája különböző (alak)változatokban tér vissza az egyes elbeszélésekben: a metróajtó „képkivágásában” himbálózó „drótozott, ragasztott csekélység” két alkalommal is megmutatkozik egy-egy szereplő számára. Elsa, a második világháború idején játszódó történet végén kishűgával, a porban ücsörgő „pufók, tollas angyalkával” együtt lóg a padlás gerendáin, „a két ablak között, mint egy angyal. A hibás üvegen bevágó kora reggeli napsugarak aranyporral szórták be a lassan himbálózó lány előrebukó fejét”. A térfigyelő kamerák felvételein rekonstruált küldetéses alak is az ANGELUS NOVUS tehetetlen pózába merevedik: „A zárószekvencia első képén a még mindig kitért karral, mintegy csodálkozva térdeplő Z-t láthatjuk. A körülötte lévő anyagoknak nincs súlya, tapintathatósága.” S végül, a zárófejezetben kihalászott gyereklány hullája is a már ismert pozícióban ábrázoltatik, talán legteljesebben idézve fel Benjaminnak a történelem sodrását szemlélő angyalát: „Ahogy ott lógott a víz fölött, alig érintve lábujjaival a vizet, mintha egy, a szárnyait éppen kitérni készülő angyal függött volna a kampón, csak éppen mozdulni nem tudott már a végtagjaira nehezítő víztömegetől. Hajfűrtjei csigákba tekeredve szétálltak, térd alá érő ruhája alól kilógó lábain megpikelyesedett a bőr. Száját eltátotta, és tágra nyílt szemével meredten a sodrás irányába bámolt.”

A motívumok sorából a szerző által egyáltalán nem rejtegetett barlang-alagút képet szűkítség még feltétlenül kiemelni, amely mindegyik szöveg meghatározó térformájaként bukkan fel. Az első rész metróalagútja és a negyedik rész – térfigyelő kamerák képkivágásai és a Doom című számítógépes játék pályái nyomán szerveződő – barlang-alagútrendszere pedig egészében e helyszínre, térfómára épül. Ehhez a motívumhoz kapcsolódik a szerző legtöbb képi utalása, Anselm Kiefer német képzőművész csarnokokat, perspektívikusan mélyülő tereket ábrázoló képei, melyeket rendszerint gerendák rendszere, hálója szabdal föl. Ezek az ember nélküli, a horizont felé szűkülő, elveszejtő terek egészítik ki, illusztrálják a történetek által leírt, megteremtett térképzeteket. Úgy gondolom, hogy a szerző jól ismert erős vizuális beállítottságán túl a mű téralakzatainak hangsúlyozása, ábrákkal (l. első és negyedik rész), kiegészítő képekkel, utalásokkal való ellátása, a jelenetek térbeliségének dominanciája a mű értelme-

zésének egyik kulcsa, ugyanis Farkas Péter terei és térkezelése túlmutatnak a térkomponens társadalomreprezentáló általánosabb konnotációin, s ontológiai aspektusokat sejtetnek, összhangban a mű egyéb komponenseivel. Rögtön az első részben, a metrókocsi ablakán felvillanó tükröképeket néző utas Platón barlang hasonlatát hívja elő, s a fejezetről fejezetre visszatérő motívum mindvégig felszínen tartja a látható, tapasztalható világ árnyék- és mimézisjellegének tételét. A téri dimenziók, világok tükröződése, árnyékszerű ismétlődése nemcsak a metró üvegablakain, a térfigyelő kamera monitorain, a belső tereket – kocsmákat, kórházakat – ellepő képernyőkön fedezhető fel, azt sejtetve, hogy az események bármelyik síkon, dimenzión – akár a történetekben elkészített rajzokon is – (meg)ismétlődhetnek; a fizikai és/vagy mentális metalepszisek akár tudatosulás, tudatosítás nélkül is megtehetőek, a létsíkok összeolvadhatnak, összecúsúszhatnak és szétválhatnak, s ez eredményezi az alakok szereptévesztését, zavarodottságát, eltévelyedését. A folyamatok reverzibilitását mutatja, hogy a szimulákrumok látványelemei, cselekvési sémái, reakciói, a szerepjáték lebűtített monofunkcionalitása bármikor visszacsapathatnak, és a valóságoknak vélt síkon válhatnak valóvá. Valós vérengzéssé.

A párhuzamos világok egymásra játszatasának másik terepe a pokol, alvilág, (nagy)városi lét mint földi pokol egymásba csúsztatása, mely az alvilágjárás, bolyongás motívumával egészül ki. Ugyanakkor a barlangok, öblös csarnokok megidézése nemcsak a platóni barlanghasonlat tükrözéseméletét lendíti játékba a szövegek értelmezésében, hanem olyan, a történetek világában valós helyeket is mutat, amelyekben ezek a zárt terek (padlások, üzlet alatti üregek, metrókocsik, alagutak, boltíves csarnokok, vermek) az emberi kilátástalanság, az értelmetlen áldozathozatal, a magányos alakokra záruló halál színterei, áldozati oltárai is egyben. Farkas tértapasztalata, térképzése ember és világ kapcsolatának végtelen elidegenedtségét, szertelenségét, magáramaradottságát, az egzisztenciális lehetőségek kipusztulását sugallja. Ezekben a terekben, mint a DOOM csupasz, sivár pályáin, az ember védtelen, kiszolgáltatott, megfigyelhető, monitorokon kimerevíthető, térképbe, ábrába illeszthető puszta tárgyá, objektum-má vedlik. „És ahogya korábban a rosszabbnál rosszabb hormonok, most a boldogság ömlött széjjel sejt-

*jeiben, és járta be minden ízét. Mindebből azonban a rajta kívül eső világ semmit sem érzelt. Hiába szegződtek rá a távolból a legrafimáltabb optikák, azok csak az előbb térdre rogyó, tartását elvesztő test elmosódó körvonalú föltját érzékelték, a kétoldalt kissé csodálkozva kitért karokat, az elerőtlenedő ujjak közül kiforduló revolvert...”*

A valóságosnak kezelt és virtuális terek kitöltése, használata leginkább a bolyongás tevékenységével írható le. A bolyongás mint cselekvés nem hozható közvetlenül kapcsolatba minden résszel, ám átvitt értelemben, ideológiai eltévelyedésként, életeket kioltó téveszmeként mégis minden fejezethez odaérhető. A tér bejárása mint kognitív tevékenység, a világ tapasztalati felmérése épp a felrajzolt hatástörténeti ívek által kap jelentőséget Farkas művében. Az ókor nagy utazójának, kalandozójának és hazatérőjének történetére rímelő későbbi változatok léttapasztalatai az ember világban és térben betöltött és betölthető egzisztenciájának egyre szűkülő lehetőségeiről árulkodnak. Az istenekkel közvetlen, élénk, mondhatni, mindennapos kapcsolatban álló görög hős az emberi megismerés halandók számára megadatott végpontjain (például szirének, alvilágjárás) is túljut, miközben behajózza az akkor ismert univerzum teljességét. Az ULYSSES ehhez viszonyítva a századfordulós nagyváros forgatagában próbálja hazajuttatni hőseit, a mitológiai szigetvilágot a város nyüzsgése és térbeli-társadalmi labirintusa váltja fel, amelyben a városi flâneur, a modernitás jellegzetes alakja próbál boldogulni, miközben gyaloglásának tempója, a látottak artikulálása szoros összefüggésben áll a szöveg formálódásával, retorikájával. A szomj, az ismeretek és a hazatérés vágya már meghatározó, de nem reménytelen. A Farkas Péter által megidézett ÖSSZEOMLÁS című film bolyongása azonban már időt felszámoló, eszelős kóválygás egy metropolis külső kerületében, ahol Odüsszeusz szörnyei ember(iség)pusztító alakban öltenek új alakokat. A hazatérés vágya és lehetősége eleve téveszme, a feleségét, gyermekét rég elvesztő, zavarodott ember önbíráskodásává torzul.

Ezt az alakot írja újra Farkas háromszor ismétlődő történetvariációba, az egész nyugati civilizáció zsákutcáit, határhelyezeteit, elidegenített gépezeteit végigjárva. A három alakváltozat egyformán reménytelen, gépies fásultsággal merül el a városi dzsungelben; a mindennapok „normális” menetét felrúgó, escape-módba

kapcsoló férfiak bolyongásának megsokszorozásával az ötödik rész egyértelműen elveti a történet egyéni sorsra hangolhatóságát, a világban kódorgó, eltévedt, létsíkokat szétválasztani képtelen, téveszméktől gyötört ember parabolájává válik. A szöveg ennek megfelelően metalepsziszekkel él, mozaikdarabokból formálódik, nagy részben Homérosz, Joyce és az ÖSSZEOMLÁS szövegdarabjaiból, perspektívát nyitva ezáltal a civilizáció – kultúra, művészet – folyamára, stációira. S az orvos-Teiresziász szájából elhangzik az emberiség diagnózisa, mely minden történelmi szerepvállalás, szabad akarat hiábavalóságát, az emberi cselekvés értelmetlenségét adja útmutatóul: „*Nem bírod a zavaros beszédet? Minden zavart szül, ami megszólal. Hát ne figyelj oda. Haladj az úton, úgysem kerülheted el, miképpen az sem kerül el téged. Csupán tanúja vagy a szerepnek, ami sem a tiéd, sem másé. Egyszerűen ott van. Magadra veszed vagy sem, mit sem változtat a dolgok folyásán. Amint ezt belátod, megérkeztél, anélkül, hogy elindultál volna.*” Ugyanakkor a vendégszövegek helyenként ellenpontosozzák is a jelen állapotát, a hiány ürességét növelendő, a többször is felbukkanó borosüveg címkéjén látható táj példálul egy régi, idilli, elveszett világ felsejlése, amikor természet, szépség és harmónia még megadatott az emberiség számára. De az elbeszélés alakjai már csak értetlenül merednek ezekre.

A Városból, a civilizáció (roncsai) felől folyón érkező hullákat a hullahalász khároni alakja gyűjti össze az utolsó rész fémesen hidegre, ködösre hangolt eseményeiben. A sors és történet nélküli, elmosódott arcú testeket – némi obulusért – megváltják, vagy a hullahalász visszengedi őket a történelem folyójának örök áramába. Ám mintha ez a khároni szerep is értelmetlenné válna, az arc – ami a személyiséggé válás záloga a nyugati kultúrában – és ezáltal történet nélküli embereknek még pénzen való kiváltása sem adja vissza történetüket, s a hullahalász hiába ült „*hát estéknként a verem bejáratához, és önhatalmúlag kréálni kezdte a történeteket. Az öregemberét, a tornacipőjét, az úri dámáját, a gyereklányét, a piros kabátosét és mindahányét, aki a veremig érkezett. Tudta, soha nem juthat egyetlen történet végére sem, és ha a végére jutna is, nem adhat ő a másíknak semmit sem, mert az ember csak magának adhat történetet. És mégiscsak csinálta tovább, ahogy a tér és az idő csinálta tovább, a sodrás és a halál*”. Hiába tehát. Ám azt is hiába tudjuk, hogy Kharón-hullahalász-történetmondó szavai akár

szerzői önreflexióként is érthetők, s azt is, hogy épp ezért, a történelem, kultúra, civilizáció elkeserítő, hiábavaló jelen állapotának megmutatása végett idézi meg művészi, irodalmi, filozófiai, történelmi tapasztalatainak sorát. Ezeket talán mind érteni véljük, de nem elsősorban a felvonultatott intertextusok, QR-okba kódolt hiperhivatkozások miatt és által, hanem Farkas Péter metszően pontos, letisztult, de mégis plasztikus, érkeinket rendre megpendítő, szép prózanyelve miatt, amely némileg árnyékba kerül az utalásrendszer hálója mögött. Pedig ahogyan ő írja, bőrünkön érezzük az esőcseppek súlyát, lábunkban az út, a bolyongás ólmát és a végső hazatérés hirtelen leereszkedő kódós vakságát.

Visy Beatrix

## KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Kis János: *Az összetorlódtott idő.*

*Politikai írások, 1992–2013*

*Kalligram, Pozsony, 2013. 631 oldal, 3900 Ft*

### I

#### EZZÉ LETT...

Ha lenne olyan díj, amely „az év könyve” nevet viselné, akkor én a 2013-as esztendőre ezt a kötetet javasolnám. És ha ezt nagyon röviden alá kellene támasztanom, akkor valami ilyesmit mondanék: Kis János kötete a jelenlegi társadalmi állapotaink és az ehhez vezető út páratlan elméleti igénnyel kidolgozott, éles szemű diagnózisa. E hatás eléréséhez a szerző bizonyos írásokat enyhén aktualizált, másokat változtatlanul közölt. Az alábbiakban a könyv csomópontjain fogok végigmenni, az alapvető elismerés után sokat vitatkozva vele.

#### A rendszerváltás elmélete

A rendszerváltás nemzetközi irodalmában is az egyik legjelentősebb hozzászólás Kis Jánostól származik. A REFORM ÉS FORRADALOM KÖZÖTT című dolgozata először 1993 őszén jelent meg a *Világosság* és 1995-ben a *Constellations* című folyó-