

egy beszélgetésre, amelyben az apa pár nyugodt, elfogadó mondata visszat teszi a kiskamaszt „világuk talajára”. „Egy generációval és egy jövedelemmel arrébb”, immár a felnőtt teszi hozzá a zárlatban, hogy: „Arra gondolok, talán azért vett jobb ruhát, mert egy reggeli időpontot kapott a bankban, hogy megtudja, nem vehet fel több hitelt, ami nyilván nem lepte volna meg. Olyan keményen dolgozott, ahogy csak tudott, de a piac nem lett jobb, és neki új megoldás után kellett néznie, hogy minket el-tartson, és az adósságunkat is visszafizesse. Vagy talán megtudta, hogy anyám reszketésének neve is van, és nem fog abbamaradni. Vagy hogy egy lehetetlen nőt szeret. Nem számít. Attól fogva tudtam aludni.”

A kegyelem ritka pillanatai is légiesebben, finomabban jelennek meg, mint korábban. Sor-sok nem fordulnak jobbra, csak rövid, harmo-nikus pillanatok szünetnek, a megnyugvás, az elfogadás kissé őszi pillanatai. A BÜSZKESÉ-gben két immár idős, egy életen át magányos és sokféle sebet viselő ember, miután félelemből, kényelemből végképp elszalasztották az egy-másra találás esélyét, elbűvölten nézik, ahogy a kerti madáritatóban apró, fekete-fehér bor-zok kergetőznek.

Munro prózavilága mintha szelídebbé, megbocsátóbbá, ugyanakkor szomorúbbá is válto-zott volna a DRÁGA ÉLET-ben. „Nem utaztam haza anyám utolsó betegségekor, se a temetésére – írja a kötet zárlatában. – Két kisgyereke volt, és Van-couverben senkire sem hagyhattam őket. Nemigen engedhettük meg magunknak az utazást, és a férjem megvetette a formális viselkedést, de miért is őt hibáztatom? Én ugyanígy éreztem. Bizonyos dolgokra azt mondjuk, megbocsáthatatlanok, vagy hogy soha nem fogjuk megbocsátani magunknak. De megbocsátjuk – mást se teszünk.”

Honnan ered ez a szomorúság? Talán abból, hogy a megbocsátásra való képesség emberi erényéből igen könnyen válik emberi gyengeség. Amikor tehetetlenségből vagy az idő mú-lása előtt meghajolva mi magunk bocsátjuk meg magunknak mindazt, amit életünkben hibának, tévedésnek, bűnnek éreztünk, akkor automa-tikusan kizártuk a kívülről, kegyelemként ér-kező megbocsátást. Valami olyan felismerés ez, mint amit a CORRIE című novella hősnője érez, amikor rájön, hogy szeretője hosszú éveken át becsapta és kihasználta: „Mindig van egy reg-gel, amikor rájövünk, hogy a madarak mind elre-pültek.”

Vallasek Júlia

## A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Tisztelt Szerkesztőség,  
miként évtizedek óta gyakran tesszük, Radnóti Sándor most is elküldte Esterházy könyvéről írt kritikájának a kéziratát; és miként szintén gyakran előfordult, egy kisebb levélsorozatban eszmét cseréltünk arról, mennyiben egyezik és mennyiben tér el a tárgyatról a felfogásunk. Most azonban azt javasolta, hogy a *Holmi* szá-mára is írjam meg azt, amit másképp gondolok. A felkérést szívesen elfogadom; de természetesen nem valamiféle szisztematikus ellenkritikát akarok írni, hanem megpróbálom röviden je-lezni, hogyan látom egy másik olvasat lehető-ségét. Talán mégis helyes, ha egyetlen mondat-ban összefoglalom a véleményemet magáról a kritikáról, hiszen az itt következő fejtegetések megírásának határozottan ez a kiinduló alkalm-a. Alkalma, a kifejezés legerősebb értelmében: mivel én ezt a kritikát rendkívülien megvilágító értékűnek vélem, sőt hozzáteszem, hogy messze-menőkig ennek, vagyis Radnóti cselekmény- és szövegmagyarázatának az ismeretében kísérlek meg egy más felfogást megfogalmazni – noha én a könyvet, éppen a lényegét illetően, hatá-rozottan más hagyományba és más értéktar-tományba helyezem.

Kezdem ennek a másik hagyománynak a be-mutatásával, vagyis egy idézetsorozattal, ame-lyik alighanem sokkal többet mond, mint amit az én meghatározásaim mondanának.

1770 körül írta Diderot a RAMEAU UNOKAÖCS-CSE című traktátusát, amelyben könnyedén és következetesen kétségbe vonta az élet és a mű-vészet klasszicista eszményeit. Egy helyütt a kü-lönléle alkotótípusokat jellemzi, és közöttük a következőt: „Eljön hozzánk egy bizonyos együgyű alak is, aki külsőre semmitmondó és hülye, de démoni szellemű és kajánabb, mint egy vén majom. Azok közül való, akik tréfára és fricskára ingerlik az embert, és akiket Isten azok megbüntetésére teremtett, akik a külső után ítélnék, s akiket a tükrök megtanít-hatott volna arra, hogy éppen olyan gyakori, hogy valaki szellemes, holott ostoba képe van, mint az, hogy a szellemtől sugárzó ábrázat ostoba embert takar.” (Szfívós Mihály fordítása.)

1836-ban írta Büchner WÖNZECK című drá-máját. Az első szavakat a hős, egy katonaborbély mondja az egyetlen barátjának: „Bizony, Andres. Látod azt a világos csíkot ott a fűvön. Ott görög es-ténként a fej. Egyszer sündisznónak nézte valaki, és

*fölemelte...*” (Thurzó Gábor fordítása.) A továbbiakban újabb és újabb félig vagy egészen hagyományos kijelentésekben próbálja elmondani, amit ő, a világ szellemi-társadalmi nyomorultja elszenved, ami is a Kapitányt, aki persze egyike azoknak, akik állandóan újra megalázzák, meg-hökkentő kommentárra készíti: „*Te jó ember vagy, jó ember. De túl sokat gondolkozol, ez szétmarja az embert. [...] Amit beszélsz [»der Diskurs«!], nagyon megütött.*” (Saját fordításom.) Míg nem a szenvedések értelem nélkül egymásra következő sorozata az egyetlen lehetséges végéhez nem jut: a gyilkossághoz és saját halálához. Amennyire ő maga és a környezete, például a felesége, aki persze megcsalja egy katonazenéssel, egyáltalán felfogja a sorsát, úgy mindnyájan az evangéliumi történetet és kozmoszt idézik, kontextuálisan persze esetlegesen, de éppen ezért elutasíthatatlan érvénnyel. A fogatékos elméjű áldozat-gyilkos történetében a Passiót kell felismernünk.

A következő idézet szerzője Dosztojevszkij. 1838-ban egy levélben, E. Th. A. Hoffmann műveit és különösen a DER MAGNETISEUR című elbeszéléseinek hősét kommentálva, azt írta: „*Van egy ábrándom: örüllté válni. [...] Szörnyű látni egy embert, akinek hatalmában van az elérhetetlen, egy embert, aki nem tudja, mihez kezdjen önmagával, aki játszadozik egy játékszerrel, amely nem más, mint – Isten!*” (S. Nyíró József fordítása. Ahol ábrándot olvasunk, ott Dosztojevszkij a *prosekt* szót írta, és ezért úgy is értelmezhető, hogy „*Van egy tervem*”). Mint tudjuk, ő maga sokkal inkább az Ördögről, mint Istenről írt a regényeiben; de amikor körülbelül negyven évvel később közvetlenül meg is jelenítette, nem valamiféle metafizikai látomást írt le, hanem mindenféle égi-földi „*anekdota*” bizarr sorozatát: „*gőzben ülni a kúpecékkel és pópákkal*”, a hívő, aki azt mesélte, hogy „*kvadrillió kilométer*” után érte el a paradicsomot, a férfi, aki azon medítál, hogy „*hosszú orral távozni*” vagy „*orr nélkül*” jobb-e egy történelemből kikerülni, vagy éppen a pápa, akinek egy asszony ugyancsak kevés büntudattal gyón-ta meg a kis kalandját, mire a pápa is szeretkezett vele.

A következő művet nem tudom szöveg szerint idézni, de megpróbálom e hozzászólás szempontjából leírni. 1912-ben komponálta Schönb erg a PIERROT LUNAIRE című, 3 × 7 dalból álló ciklusát. A dalok hőse egy bohóc holdbéli magányának változatait éneklei el, az álmaid és a

szenvedélyeit, a képzelgéseit és a szarkazmusát; zenei diskurzusa se nem tiszta (égi) dallam, se nem tiszta (földi) beszéd, hanem a kettő közötti tartományban komponálja meg (holdbéli) *énekbeszédének* változatait.

És végezetül még egy idézet, Antonin Artaud 1925-ben írt, HOMÁLY-TARTOMÁNYOK KÖLDÖKPONTJA című szövegsorozataból. „*És szilánkok mozaikja volt a középpont, valamiféle kemény és kozmikus, eltorzult súlyú kalapács, amelyik mintha valamilyen homlokzat lenne, úgy zuhant állandóan újra a térbe, de mégis csak finom cseppek zaját kelti.*”

Még egy adatot hozzáfűzök: az eredeti kontextusból tökéletesen kiszakítva, Beckett idézte (egyébként: Proust kapcsán!) Horatius szintagmáját: „*amabilis insania*”, „*jócéltű téboly*” (Ilyés Gyula fordítása).

Vélhetően nem szükséges, de mégis összefoglalom, mit kívántam szemléltetni ezzel az idézetsorozattal. Az újabb keletű európai irodalomban jól felismerhető egy (talán erősödő) hagyomány, amelyben a mű az elveszettség ihletéből támad, azt kell, hogy megjelenítse. Magának az ihletettségnek mindenféle változata van. Lehet a szellem paradox-szuperracionális önelbűjtatása, lehet a szellem és vele a sors, vagyis Büchner visszatérő szavával „*a teremtmény*” minden pillanatban elszenvedett nyomorúsága, lehet egy hős kihívása a Gonosz megélésére vagy éppen a képzelőerő akart-akaratlan ön- és világrobbanása. Annál figyelemreméltóbb, hogy megformálásukban jól kirajzolódik egy közös, vagyis közösen diverz vonás: mindegyikük a szellem rendkívüli lefokozottságának és a szellem szintén rendkívüli megvilágosodásának bizonytalan keletkezésű, tartalmú és terjedelmű köztes területén íródik – ekként viszont valóságos kozmoszt alkotnak, semmi esetre sem a BIBLIA vagy a természettudomány kozmoszának az értelmében (ezen, illetve ezeken a mindenkori szerzők vagy hősök, legyenek filozófusok vagy pszichotikusok, újra és újra gúnyolódhatnak), hanem abban a mindig egyéni értelemben, ahogy e mindenkori szerzők és hősök önmagukat megszólalásuk bizarr végső értékei között elhelyezik. Diskurzusuknak két komplementer elve az önkény és a töredék: amennyiben egy mindent meghatározó (vagyis éppen hogy semmit se meghatározó) önkény fogalmaz meg mindig töredékes alakzatokat, és helyezi őket többé-kevésbé megfoghatatlan szétszórtságban a kozmosz különböző helyeire – érzékelve, hogy ez és csak

ez az önkényes és töredékes kozmosz képes megjeleníteni a szellem, vagyis a sors, vagyis a Teremtés bizarr és mert bizarr: végzetes színeváltozását. Jelzem, a modern európai irodalomban ismerünk egy híres ellenpéldát is, Thomas Mann *DOKTOR FAUSTUS*-át. A regényben az író egységes történelmi-metafizikai, illetve végső soron zenei törvény szerint fejtí ki a Gonosz (vagyis a fasizmus) szellemének megjelenését; mindenesetre Thomas Mann nagy interpretátorai, illetve hívei közül többen (mint Käte Hamburger vagy Kerényi Károly) ezt a regényt erős kéttelylel olvasták.

Magam tehát Esterházy új regényét határozottan ebben a hagyományban látom. (Nem tartom érdektelennek, de nem foglalkozom vele, hogy saját életművében mi a helye, hanem egyedi alkotásnak tekintem, mivel meggyőződésem, hogy értéke szerint az: egyedi alkotás.) Az idézett művek közül az ő írásos narrációjának a szerzője, illetve hőse Büchner pszichotikus és fogatkozott elméjű hőiséhez áll közel, aki értetlenül küszködik vele, hogy megfogalmazza az áldozat-gyilkos érthetetlen és megfogalmazhatatlan világdramáját, vagyis az életét és a halálát; azzal a lényeges különbséggel, hogy Esterházy eltökélten nem követi Büchner alkotásának erős tragikumhangsúlyait. Ő határozottan nem tragikus író, és bármennyire többszörösen borzalmas történeteket (re)produkál is, képzelőereje nem keres olyanfajta elriasztó képet, mint amilyennel Woyzeck először megnyilatkozik; ezzel szemben a szövegébe folyamatosan beleír pusztán szerzői ihletű és vonatkozású nyelvi játék- és viccfordulatokat, mivel az ő „diskurzusának” még most, ezeknek az ízig-vérig tragikus történeteknek az elbeszélésekor se *sokkolmia* kell (azt hiszem, ez lenne Büchner drámájában a Kapitány „megütöttségének” legpontosabb fordítása), hanem feltétlenül *szépirodalmi* (emlékszünk Esterházy címszavára, amelyet most értünk meg csak igazán) *diskurzusként* kell hatnia. Egyetlen példát már itt említek, annak teljes kétértelműségében és kétértékűségében. Esterházy egy korábban, a zsidók kiirtásakor eltűnt rokon alakját is beledolgozza a történetbe, többször is említi, még a végzetesen balszerencsés epizódot is elbeszéli, amelyik a deportálásba és a halálba juttatta. Mindez azonban a gyerek narrátor meditatíóinak a keretében van elmondva, aki szeretné megérteni, miért szereti az özvegy, vagyis az ő anyja jobban

a hajdani férjét, mint a mostanit, vagyis az ő apját, és ennél fogva miért szereti jobban az ő féltestvérét, mint őt magát; míg nem, kétségkívül a hajdani végzetes epizódot lemásolva (erről néhány sor múlva részletesen), egy hasonlóképp végzetes balesetet provokálva, megöli a bátyját. Ki nem rendülne meg történelmi és fiktív pusztítások és pusztulások ugyancsak eredetien egymáshoz gondolt elbeszéléseinek az olvastán? De ki ne érzékelné (hasonlítsuk össze akárkivel, igen, még Diderot spekulatív elmélkedéseivel is, aki kétségbe vonja, hogy bárminő diskurzus olvastán kiindulhatunk-e egy narrátor-teremtő fikciójából, a többi példa szerzői pedig nem igényelnek kommentárt), hogy éppen e sokszoros áttétel révén a történeteket határozottan egy szépirodalmi szerző gondolja el, és szépirodalmi keretben beszél el? Emellett Esterházy földi gyerek hőse, illetve gyerek narrátora többet beszél örömről annál (és legyenek akár szokatlanul megélt vagy éppen groteszkül ható örömei, de mégis örömei), sem hogy sorsát csak groteszknek vagy éppen csak tragikusnak érzékeljük. Nem ok nélkül kezdi egyik történetét (amely arról szól, hogyan medítált egy történet elbeszélésének a feltételeiről) annak kijelentésével: „*Örülök, hogy megszülettem*”; és ahogy mindig is szerette ezt a fogást alkalmazni, nem ok nélkül fűz hozzá egyfajta függelék ehhez a történethez is, jegyzetekkel (ami ebben a könyvben engem inkább zavar). De távoli alapmintája mégis az, amit Büchner drámája teremtett meg a modern európai irodalomban: az együgyű „*teremtmény*”, aki reménytelenül rosszul artikulált (vagyis: egyedül hiteles) szavakkal és tettekkel teremti meg és pusztítja el nyomorúsága kozmoszát.

Magát a történetet „*egyszerűnek*” nevezi, vélhetően abban az értelemben, hogy minden szépirodalmi narráció két alapmondata között – „*Ez a kezdés*”, „*Ez a befejezés*” – mindenekelőtt és mindenek után egy együgyű szellem egyfonalú élet- és halálhistoriája; de azért ugyancsak sokféle „*gondolattal*” és „*gomolygással*” jut el a legelső mondatától a legutolsó mondásig, kapásból idézve, ezt a két szót is például valamiféle preszokratikus mondás travesztíájába írja bele: „*A gondolat hideg, a gomolygás meleg*”, a gyerek narrátor pedig egyszer olyan formulát talál, amelyet (majdhogynem) Woyzeck is mondhatna: „*Csak éjszaka érzem úgy, hogy rés nyílik, az ágyamból ferdén föl. De akkor máris a csillagokig*”, máskor pedig mintha egy

apokaliptikus metafizikát keresne a maga (nehéz nem közbeiktatni: lefokozott, de ez esetben szép-irodalommal is lefokozott) módján: „*a semmivel szemben oly neveléses az aggodás*”.

Az EGYSZERŰ TÖRTÉNET valójában két történet szövedékére íródik, méghozzá akként, ahogy Esterházy Borges nevezetes paradoxonát Cervantes regényének a szövegéről, amelyik egész mássá válik, ha századokkal később valaki pontosan lemásolja, még tovább forgatja: tehát a két történettel azért alkot (szeretném ezt kurzíván írni: *alkot*) egyet, mert a kettőben egymást reprodukálja, méghozzá akként, hogy minél jobban különböznek ezek a másolatok, annál inkább azonosak, és megfordítva is (mert hiszen tulajdonképpen többféle reprodukált változatot ír meg), minél inkább azonosak, annál inkább különbözők.

Az egyik történet a bibliai passió. Ezt mindenestre szokatlan mértékben redukáltan *másolja le*. Eleve a négy közül a legszikárabb MÁRK EVANGÉLIUM-OT (ő úgy nevezi: A MÁRK-VÁLTOZAT) választja, és ebből is csak a szenvedésrészt beszéli el a szöveg második felében elszórt idézetekkel. Az ő *változatában* Krisztus története azzal kezdődik, hogy Júdás már elárulta, és azzal végződik, hogy halála pillanatában a templom kárpítja meg hasad (ez kb. három oldal a huszonhárom oldalas szövegből), Márknál pedig per sze még következik a Feltámadás. Jelzem, még ebben a radikálisan leszűkített-lepusztított szenvedéstörténetben is módot talál rá, hogy idézze az összes evangéliumi szöveg, én is azt hiszem, három legerősebb és legfájdalmasabb mondását: „*Mert az embernek fia elmegyen, az mint meg vagy on öfelölle írva, de jaj annak az embernek, az ki által elárultatik az embernek fia, jó volt volna annak az embernek, ha nem született volna.*”; „*Simon, aluszol-é? Nem vigyázhatál-e egy óra hosszat?*”; „*Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engemet?*” Rövidesen, de már a további másolás összefüggésében érteni fogom a történet teológiai értelmezését, amelynek a kategóriáit tulajdonképpen pontosan idézi Esterházy – de már a földi történet szövedéke felől, vagyis egyszersmind brutálisan földi szavakkal.

A másik tehát a földi történet, és rögtön úgy is fogalmazhatjuk, azoknak a története, akik jószerint csak nyomorúságra és halálra, de megszülettek a földre. Ez a történet egy mégiscsak epikusan előrehaladó, sőt történelmileg is pontosan elhelyezett cselekményt elevenít fel, terjedelméhez képest nem is kevés szereplővel,

akik közül a legfontosabbak, tehát a család tagjai az évek során lassan meghalnak, legtöbbszörre azért, mert nem tudják elviselni a kitelepítés nyomorát, de van olyan, aki már korábban, a zsidók elpusztításának lett az áldozata, a másikkal a narrátor-főszereplő gyilkos tette okán, de még a falu parasztjai közül is van, aki egy balesetben halálosan megsérül, azok pedig, akik a kulák-bélyeggel típródnak, maguk is pusztulásra ítéltettek, és ekként követik a különféle epizódokat, visszajáról: a bugyuta és kegyetlen Gyuri rendőr is halálos szerepre rendeltetett, azt érteti meg, hogy Isten nincs e földi világban, mert „*maga az Isten is a gonoszság eszköze lett*”. Továbbá a történetben nem kevés tárgyi elem is előkerül, ház, bögre, kocsmá, patak, puska, padlás, a kis-kacsák (amelyeket a gyerek széttapos és vízbe fojt), de a diskurzuselemek szerint, és legkivált Esterházy diskurzusa szerint még másfajta tárgyi elemeket is említenünk kell, mint például: Isten, Nap, Föld (mind nagybetűvel) vagy Sztálin apánk, gepárd-ceruza, bolhacsípés és anyátok picsája. NB. e legutóbbi ugyanannak elbeszélését vezet be, hogyan keresték a testvérek az apát a kocsmában, míg az epizód végül, erős kocsmai szlenggel, de a halált (Jézusét, bárkiét) nevezi meg.

A könyv igazi tárgya nyilvánvalóan sem az egyik, sem a másik történet – hanem az, ahogy ez a kettő egymást lemásolja, és ekként mintegy a két diskurzus vagy a két lét köztes területén sokféle-egy történetet alkot. Mindkét történetnek, az Istenének is, akinek a földi más(olat)a csak arról beszélt, hogy ki *nem* hallotta meg a szavát, a földi narrátorának is, aki arról ír megszólaltatva, hogyan találhat szavakat ő, akit süketnémának mondanak, a sorsának az elbeszélésére, tehát mindkét történetnek a közös központi motívuma a szó élet-halál teremtése. Esterházy borgesziánus elvének értelmében ezt úgy fogalmazhatnánk, hogy a két történet pozitívan-negatívan *másolja le* egymást: a süketnéma Isten sorsa, aki nem felel a földi szenvedések szavára (soha erősebb mondatot, mint amelyet erre Esterházy talál, amikor a soában elpusztított fiú anyjának az ököbe szorított göcsörtös kezét és a panaszait idézi fel: „*Nem szívesen lennék ekkor az Isten helyében*”), az ember sorsában reprodukálódik, aki süketnémán sohasem hallja meg Isten szenvedő szavát (talán legkegyetlenebbül akkor, amikor nem virrasztott, hanem inkább gyorsan elaludt). Állapítsuk meg újra, most már a könyv központi elvére utalva: mind-

ez nagyon tragikus megformálást is kaphatna – de Esterházy kezén mégsem az, hanem metafizikai értelemben is pozitív-negatív. (Gyorsan a példa: a legutóbb idézett mondatot közvetlenül követő fejezetben azt olvassuk ugyanerről a nagymamáról: „Az Isten úgy szeret, ahogy a nap süt. Fény fut a nagymama arcán, öröm” – majd később azt olvassuk róla, hogy agyvérzés érte, és akkor már egyáltalán nem lesz szava, csak a göcsörtös kezét lehet megismogatni.)

Hogy tehát a földi másolattal kezdjem: ez a vagy sehova, vagy csak rosszba tartó történet kitelepítettekről egy nyomorúságos házban, egy nyomorúságos falu peremén egyszersmind egy eszkatológiai teret és időt idéz fel, „Isten álma”, és tulajdonképpen teológiai pontossággal az, mert „a világ végén” (jól értjük: az Apokalipszis mintájára) történik, és mert a szereplői, például amikor Sztálinra dühöngenek, azt élik meg, hogy számukra immáron „nincs idő, nincs történet”. (Szent Ágoston óta a katolikus teológia alaptétele, hogy Isten az időn kívül létezik, úgy kell – vagyis emberi ésszel soha nem lehet – felfogni.) És mindnyájan, akárhány látványos vagy akár zavaróan banális változatban, de egyfélélt élnek meg: a Krisztus-sorsot reprodukálják, például a Róza néni húga, akiről annyit tudunk meg, hogy szüléskor belefutott a saját nyálába, maga Róza néni, aki szívósan segíti a kiteszítotakat, a testvér, aki nem tud a vízen járni, és belefut a patakba, amibe az öccse belelök, a parasztlány, aki vagy a szűz, vagy a bűnös Mária gesztusával nyújtja a mellét a gyerek hősnek, a kocsmázó vagy örökké fájdalmasan visszaélézőző szülők mártírújáról már nem is szólva (róluk még azt is olvassuk, valamelyest a narrátornak és olvasójának közös gaudiumára, hogyan reprodukálják szeretkezés közben a hajdani mártírúmi kiáltásait); de hiszen a narrátor visszatérően egyes szám első személyben idézi a bibliai mintatörténetet: „*vívének engemet*”, „*megfeszítenének engemet*”, továbbá a könyv azzal ér véget, hogy háromszor egymás után lemásolja ugyanazt a, vagyis teljesen különböző bibliai passzust a megfeszített utolsó kiáltásáról, nem érthetjük félre: azzal, hogy Krisztus története elbeszélgettett, annak a földi világnak, amit a narrátor alkot, minden szereplője és mindegyik előtt ő maga ezt a Krisztus-sorsot *másolja* (olykor a bajosan felismerhetőig eltorzítva, például a nem is nagyon sikeres szex eksztázisában a keresztre feszítés magányát, értsd: eksztázisát, kívülállását lehet felismernünk), ezt a földi vi-

lágot csak ekként, mint másolatot lehet egyáltalán szavakban elmondani.

A másik az égi másolat. Ez lényege szerint nyilvánvalóan csak egyféle lehet: az Istené (még ha a narrátor el is mereng azon, hogy az Isten kettő, illetve három) – viszont ebben az egyben erősebben nem is jeleníthető meg, hogy emberi másolatként és egész pontosan az „*ima*” szavából alkotottat, van és nincs. Nagyon valószínű, hogy ez a főnév maga az egész regény leggyakoribb szava, a szépirodalmi narráció lapidáris önállítása után rögtön ez a mondat következik: „*Imádkozni hamarabb tudtam, mint beszélni*”, majd igen gyakran, tematikusan állandóan visszatér, sőt néha ugyancsak váratlanul egy epikus jellegű epizódnak is ez a szó lesz a poénja (az apa és a szállás gazdája már reggel együtt *húzzák le a pálinkát*, a narrátor ezt elbeszélve végül azt beszéli el, hogyan szólítja meg ő reggel a Kisjézust, este a nagy Istent). Meg kell értenünk, hogy e nyomorúságos történet így-úgy, de mindig elnyomított szereplőinek tettei és szavai, a totyogásuk a szoba, a kocsmá vagy a szántóföld pusztító terében, a képzelgéseik és a káromkodásuk, az egész sorsuk és létük „*ima*”, vagyis hogy az „*imával*” alkotattik meg az emberi történetés szóbeli Isten-másolata. Esterházynek ez olyan fontos, hogy a valósággal megszállott visszatérések közé még magyarázó értékű önmeghatározásokat is beleépít a szövegbe. Idézek ezek közül hármat. Az első kettő így hangzik: „*Ez egy ima, ugyanaz az ima. Egy ima van.*” (NB. ez a Reggeli pálinkázás elbeszélésének a poénja.) „*Az imák az Égnek összeérnek.*” És külön idézem a harmadikat, mivel ez különlegesen fontos az itt kifejtettek szempontjából. A formula vagy inkább mondás valamilyen teológiai jellegű passzusban olvasható. A pár sorban a narrátor azon medítál, hogyan teremtett Isten minket az ő képére (de ezen mindenesetre a bátyja ellenében medítál, például azért, mert a bátyjának nem adatott meg a némaság adomány), majd arra a konklúzióra jut (közbevetem: még azt se tartom kizártnak, hogy Esterházy szándékosan ismételte meg az ígét, amelyet pár oldallal hamarabb az apa és a háziga pálinkázásáról olvastunk, tudjuk, szeret a szavakkal játszani): „*A szó nélküli imádkozás az igazi. A szó lehúzza a földre.*” Ezt a mondást én szó szerint és teljesen általános érvennyel értem (végre is ha egyáltalán, úgy a földön csak a narrátornak adatik meg, hogy ne mondjon szavakat). Az ima persze az áhítat (archetipikusan

mindig is úgy képzeltek: felfelé irányuló) szava, illetve, ahogy Esterházy itt a narrátorával értelmezteti, szó-tette, akár szó-sorsa; de amennyiben eléri, vagyis megalkotja azt, akihez (legyen: Akihez, de lehet, hogy azt kellene írni: akikhez) szól, az alkotását *lehúzza* magához. Az ő könyvében a Jézus-másolat semmi esetre sem a feltámadott megváltó, hanem egy nyomorúságos történet hőse, Isten balekja, akit elárulnak, megkínóznak, megölnék és elhagynak. (És lehet, hogy úgy is lehet fogalmazni: egy egyszerű és végtelen szomorú regénynek a hőse – de nem több, nem más, mint ez.)

Ismélem, ahogy én olvasom, a regény igazi tárgya és igazi eredetisége az, ahogy Esterházy e két-egy másolat-teremtés köztes területén létüknek mindenféle örökké variatív és örökké egy megjelenését állandóan és előreláthatatlanul egymásba csúsztatja. „*Csúszik a víz*” – írja ugyancsak bizarr pontossággal: a regényében a bizonytalanság diskurzusának kozmikus történetét alkotja meg, Istenként és mégse, emberként és mégse. „*Hány mondatot tetszett teremteni?*”, kérdi a két-egy alkotótól. Ennek a valóságos elemzése már végképp túlmenne egy hozzászólás tartamán, de mintegy a fő elemeit megpróbálom jelezni. Bizonytalan és persze szándékosan az már a szavak primer jelentése is. Közülük a leginkább megfoghatatlan hatással persze a „*süketnéma*” szó, amelynek a jelentősége épp azért mérhetetlen, mert nem lehet eldönteni, hogy természeti-metafizikai csapást vagy természeti-metafizikai döntést jelent-e, legyen az Istené, legyen az emberé (fogom még jelezni, hogy az én olvasatomban meddig terjed ennek az akart némaságnak a jelentősége); de mit jelent az, hogy „*teli*”, amikor egy zeugmában olvassuk: „*A falu teli félelemmel [...] Teli ez a kutya bolhával*”, majd ennek nyomán mit jelent az, hogy „*kutya*”, amikor csak két oldallal később a halálvagonok metonímiájaként azt olvassuk: „*kutya, marha, ember*”, vagy mit jelent az, hogy „*megfeszítenének éngemet*”, amikor a következő mondatban azt olvassuk: „*Ráfeszítem magam a kőre*” stb. stb. És ezek még csak a lexikai átcsúszások példái; ennél sokkal számosabbak és változatosabbak a szemantikai-szintaktikai példák, amikor is egy szó jelentése egész más irányban folytatódik, mint ahogy elvárnánk. Viszonylag a könyv elejéről idézem egy rövid szekvencia elemeit: „*egy döglött kúttal, így mondják*” – „*elriadt a víz, morogtak a parasztok*” – „*a tszcs elől riadna el*” – „*Arcvív, van apámnak*” – „*Találtunk egy ka-*

*tonai sisakot, kint a tocsogónál*”, és itt leállítom a szekvenciát. És nem idézek másikat sem: mert majdhogy az egész könyvet ide kellene másolni (*másolni!*), szintaktikájának és szemantikájának az alapelve, hogy a narrátor a mondatokat (értsd: a leírásokat, gondolatokat, mondásokat) úgy fogalmazza meg, hogy a tragikus és a játékos szólás között teljesen akaratlagos irányban vezetheti és gyakran vezeti is, vagyis *csúsztatja* tovább. És ugyanígy a diskurzus egész menetére: a narrátor száz, illetve százék (mert hiszen az utolsót háromszor mondja el vagy éppen másolja le) epizódot sorakoztat egymás után, ezekben a motívumok, sőt igen gyakran archetipikus jellegű motívumok (születés, halál, víz, kiáltás, apa, anya, isten stb.) legnagyobb része valósággal önismétlően visszatér, de az egyes epizódok önrétkét nem akarja és nem engedi eldönteni, mindegyiküket a tragikum és a játék köztes területének valamilyen pontján fogalmazza meg, epikailag pedig variatívan és tökéletesen előreláthatatlanul, mintegy hangsúlyozott akaratlagossággal következnek egymásra (amibe mégis belefoglaltatik, hogy néha egyenes vonalúan). Mondjuk így: az (állítólag „*egyszerű*”) „*regény*” teljességgel a diskurzus szándékolt és következetes bizonytalanságában fródik – mert az alkotója így tudja elérni, hogy minden narrációjának, minden, de minden egyes köztes eleme a Teremtés két-egy határalakját jelezze, vagyis a tökéletes diverzitásban a Teremtést magát.

Ha pedig visszatérek e hozzászólás indítékára, talán össze tudom foglalni, ahogy én Esterházy regényét olvasom: annak a története, hogy egy végtelen lefokozott sorsra született teremtmény, aki még a szavaktól is megfosztatott, mégis szavakat talál, és ezekkel a szavakkal, amelyek örökké csúsznak a különféle létartományok, jelentések és értékek között, mégis megfogalmazza a Teremtést és a Teremtésben önmagának és önmaga Isten-másolatának, illetve megfordítva, Istennek és Isten én-másolatának a sorsát.

De ahogy idézetekkel kezdtem, úgy bezárni sem ezzel a nehézkes meghatározással akarom a hozzászólásomat, hanem inkább egy idézettel, a fiatal (NB. még tisztán költői) Tandori Dezső legendássá vált sorával, amely valószínűleg pontossággal világítja meg, amire ez a regény megalkottatott: „*de a némaság mi helyett?*”