

FIGYELŐ

HÁROM BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*
Magvető, 2000. 712 oldal, 2490 Ft

I

A CSODA A LEHETSÉGES LEHETETLEN

1

Írásom címe vendég szöveg. Savielly Xavier Grigorievich Tartakower (1887–1956) ukrán származású lengyel–oros sakknagymestertől ered, aki francia állampolgárként Franciaországban – és világszerte – élte le az életét. Megállapításának érvényessége, úgy vélem, nem korlátozódik a sakkjátzmákban néhanap megvalósuló csodálatos kombinációkra, melyek kiváltják az értők elragadtatását. Minden igazán jelentékeny írásnak hasonlóképpen lételeme a szavak, mondatok kombinációja révén megvalósuló lehetséges lehetetlen. Jó évtizedes kihordási idő után (mint hírlík) Esterházy Péter új könyve, a *HARMONIA CAELESTIS* úgyszintén a lehetetlen lebíráásának köszönheti létét és esztétikai jelentőségét. – Mert hát teoretikus szempontból nézve: hogyan lehet regényfogást találni a gothai almanach Esterházy- és Károlyi-fejezetén, hogy a követhetetlenül gazdag és zezgugos elágazásokat ne is említsem, hiszen „a családfaágak messzi nyújtózhatnak, behálózák az időt, teret, személyes kapcsolatot létesítve a múlttal, a világgal”. Nyújtóznak is, tapasztalhatja a regény olvasója, mert az Esterházyak „hosszútávú futó család” a magyar és az európai történelemben; csupán az Esterházyakból tizennyolc, a Károlyiakból pedig tizenegy, illetőleg a „vörös grófnővel”: Károlyi Mihályné Andrássy Katinkával együtt tizenegy plusz egy címszót tartalmaz a magyar életrajzi lexikon. Időben Esterházy Miklóssal kezdve a sort, „a család nagyságának és fényének a megalapítójával”, a Révai-NAGYLEXIKON nyelvezetével szólva, aki 1582-ben született Galántán (újabban: Cseh-szlo-

vákia, legújabban pedig: Szlovákia), s 1645-ben halt meg Nagyöflányban (ma: Ausztria). Egyébként konvertita volt: protestánsnak született, később áttért katolikus hitre, és Pázmánnyal együtt a katolicizmus legerősebb oszlopa volt, s mind politikai, mind vallásos téren méltó ellenfele ama korszak két nagy alakjának, Bethlennek és I. Rákóczi Györgynek, akikkel azonban vetekedett az erős nemzeti érzelmeben. (Vendég szöveg a Révai-NAGYLEXIKONból.) A dúsgazdag, özvegy Dersffy Orsolyával kötött házassága révén az Esterházy család „fényhozó Jupiterjének” sikerült az is, amiről a jó Balassi Bálint csak ábrándozhatott: „nagy úr leszek, ha egyébképpen nem is, az farkam után”. (Innen a fény.) Óriási vagyon birtokába jutott, s gazdagsága, kiváló képességei és a Habsburg-házhoz való tántoríthatatlan ragaszkodása mind magasabbra emelték (a lexikon szerint); mint magyar író a kiválóbbak közé tartozik... politikai vezéreszméje a Habsburg-ház uralmának megszilárdítása s Magyarországnak a török uralom alól a Habsburgok segítségével való felszabadítása volt... az ő korában azonban a török ellen semmiféle nagyobb hadjáratot nem viseltek. – Ha nem, nem: de ennyiből is nyilvánvaló, hogy szegény édes hazánkat akkoriban is folytonosan elnyomták, ámde – szerencsére? – folytonosan fel is szabaddították. De a bájosan csikorgó lexikonszövegből az is kiviláglik, amit Esterházy Péter egy helyütt sommásan így mond a regényében: „ezzel a családdal, amelyhez tartozom, valami nincsen egészen rendben”. S erről a „valamiről”, erről a csekélységről (ami a „minden” fonákja tulajdonképpen), ami a család történetében és életében minduntalan ellentmond a legélesebb logikai feltételezéseknek, voltaképpen erről (is) szól ez a regényreemléklés. Mint ha Karinthy Frigyes örök érvényű felismerését is demonstrálná egy füst alatt, hogy „minden másképpen van”, mint ahogyan „értelmünk kapatafái” (Weöres Sándor) szerint lennie kellene.

Megismétlem a kérdést, mely cseppet sem szónoki: hogyan lehetséges a műfaj nagy klaszikus példáit követve, Stendhal, Thackeray, Balzac, Tolsztoj, Móricz nagy akár A BUDDEN-

BROOK HÁZ, a FORSYTE SAGA és A THIBAUT CSALÁD szerkezeti burkában és lineáris-naptári regényidejében eredményesen görgetni a regényíró-Sziszüphosznak ezt a négy évszázadnyi irdatlan nyersanyagot? Hogyan képes valaki írásban újraélni és újateremtteni nemzedékek életét, miközben nyilvánvalóan nem A KŐSZÍVŰ EMBER FIAI-nak a folytatását írja Proust, Joyce, Musil és annyi minden után az ezredvégen? – A regényben van egy jelenet, amelyben „*édesapám mint amatőr fényképész*” olyan családi portrékat szeretne készíteni „*önkioldó*” segítségével, amelyen ő is rajta van, de soha nem sikerült „*családját és magát természetes, fesztelen egységként közös képbe foglalnia... Az előhívott fővételek groteszk gabalyodásban mutatták a családot, amely kuszában túlszárnyalta a Laokoón-csoportot is. Ezek nem családi képek voltak már, hanem a káoszéi*”. Mindegy, hogy hagyományos vagy modern: a realizmus és a naturalizmus önkioldójával nem lehet kifejezni az élethitel illúziójával a kifejezhetlent.

Ami elvben lehetetlen, írőilag mégis lehetséges, Esterházy Péter megtalálta hozzá a fogást, vagy ha tetszik: a „*göngyöleget*”. Kis túlzással azt is mondhatnám: a családi patikában. Regénye keresztapja, Esterházy Pál nádor (ez egy másik nádor) műkedvelő költő és zeneszerző művének kompozíciós jellegében, amely egyébként 1711-ben jelent meg Bécsben (abban az esztendőben, amikor egy másik ős, gróf Károlyi Sándor, aki titokban hűségesküvet tett a császárra, a majtényi síkon a kuruc csapatok élén letette a fegyvert...). Mi volt a lényege, illetőleg a „modernsége”, nem az áruválság, hanem a zeneműnek a XVIII. században? Idézem, a változatosság kedvéért ezúttal a ZENEI LEXIKON-ból a HARMONIA CÆLESTIS jellemzését: „*Ez a zene magában álló fontosságú a régi magyar zene történetében, a korabeli európai hangszerkészlet teljes felhasználásával, sőt itt-ott eredeti apparátusbeli kombinációkkal készült munka, amely a nyugati egyházi zene nemzetközi nyelvezete mellett a magyar egyházi zenének stílusát is szóhoz juttatja: ilyenformán az első és sokáig az egyetlen kísérlet magyar zenei anyagnak nyugati kontextusban a nyugati készséggel való megszólaltatására.*”

Ugye nem szükséges ezt a jellemzést, mint „talált” metaforát lefordítani? A legújabb – posztmodern? – kísérleti irodalom Esterházy Péter nevével fémjelzett írói gyakorlatának teljes eszköztára ebben a műben klasszikus

érettséggel érvényesül; már nem „kísérlet”, hanem *eredmény*. A mögöttünk lévő XX. század magyar irodalmának időben legutolsó nagy regénye; egyszerre lélegzik a történelemben és saját korában (a század meg sem szüntette megőrzött poklaiban), s a történelemtől is, az emberi világról is – az úgynevezett „*emberi tényezőről*” is – olyan igazságokat és felismeréseket mond ki, amelyeket a tündöklő tehetség is csak kegyelmi állapotban képes kifejezni.

A HARMONIA CÆLESTIS írója, mint minden igazi író, onnan veszi a témáit, ahol találja, s mint minden igazi író, Esterházy Péter is a neki rendelt témát találta meg ebben a regényben; azt, ami számára testközelve van, hiszen bele született, s aminek a hetedik pecsétjét éppen ezért neki a legnehezebb emberi és erkölcsi értelemben feltörnie, miközben az *írónak* arra is ügyelnie kell, hogyan kerülheti el a történelmi nyersanyaggal való foglalkozás csapdáit. Gondoljunk csak egy másik grófra: Tolsztoj Leóra és az ő HÁBORÚ ÉS BÉKÉ-jére (lehet-e ennél hatalmasabb példát említeni?), amelynek determinizmuselméletét, filozófiai és hadtörténeti eszme-futtatásait s mindazt, ami a gróf szerint „*teljes képe annak, amit történelemnek és a népek csatájának neveznek*”, kortársai „*borzasztó zuhanásnak*” (Flaubert) érezték, önméltlásnak, s az utókor ítéletével is egybehangzóan kárhoztattak. Esterházy Péter más vonatkozásban követi a tolsztoji példát. „*Írni csak akkor szabad – mondogatta Tolsztoj –, ha úgy érzi az ember, hogy megmártva a tollat, egy darab húsát hagyja a tintatartóban.*” Az olvasó bizonyára észreveszi, hogy e monumentális új magyar regény szerzője – csupán szimbolikusan vagy a mélylélektan nyelvén: csupán szublimáltan? – valóságos családirást végez az Esterházyak és Károlyiak között. (Már amennyiben figyelmesen olvas, és nem követi a „hivatásos” gyorsolvasó kritikuskor példáját, a még gyorsabban nem olvasókról nem is beszélve. – Ezt a megjegyzést csupán azért engedem meg magamnak, mert a HARMONIA CÆLESTIS szerzője ugyan eddig is üstökospályát futott be a kortárs magyar irodalom egén, de gyanúm és tapasztalatom szerint ennek ellenére változatlanul érvényben van Császár István kissé rosszmájúan igaz megállapítása, amit még a nyolcvanas évek közepe táján tett az *Új Tükör* hasábjain, miszerint E. P. nevét többen ismerik, mint ahá-

nyan megvásárolják a könyveit, több a vevője, mint az olvasója, s többen olvassák, mint ahányan értik...

2

A terjedelmileg is monumentális nagyregényt papírra vető „fogalmazógép” (Esterházy jellemezte ily módon regényírói státusát A SZÍV SEGÉDÍGÉJ-ben) a szó legnemesebb értelmében gátlástalan belső szabadsággal szörfözik a nyelv és a kifejezés valamennyi regiszterén, anélkül, hogy ennek bravúr- vagy mutatványjellege volna, mint a maga – hogy úgy mondjam – írói narcizmusa számára is kötelezően előírt vagy ötle az tán igazán elvárható és tíz pontot érdemlő nyelvi talajtorna. Rám legalábbis soha ilyen természetesen nem hatott s ilyen magától értetődően nem fogadtatta el magát az a bizonyos Esterházy-parlando, mint egyetlen lehetősége az anyagához illő kifejezésnek, s a világirodalmi és magyar „hangszerkészlet teljes felhasználásával” is minden mondatában a tulajdon összetéveszthetetlen dallamait kottázza le. A szemlélet klasszicizálódságának kétségtelen tünete ez; olyan érettségé, amely már a regény szövegezőmódjában is egyfajta kegyelmi állapotra enged következtetni.

A regény sziámi ikreként összenőtt két könyvre oszlik. A két könyv anyaga, a négy évszázados Esterházy-élet („számozott mondatok az Esterházy család életéből”) és az író közvetlen családi életének a történetzemcséi („egy Esterházy család vallomásai”) állandóan átfolynak egymásba, mint a homokóra festett – íróttal átfestett – szemcséi, tetszés szerint hol ide, hol oda peregve az anyag történelmi és családi tér-idejében. Ez a játék juttatja az elbeszélőt abba a magasabb dimenzióba, ahonnan feszitelenül, mindenfajta tudományos kompozíciós és hangnemi kötöttség ballasztjától megszabadulva tud közlekedni a történelem és a magánélet különböző szféráiban. Látszólag a legteljesebb önkénnyel, mert ebben a regényben nincsenek úgynevezett arkhimédészi pontok. A HARMONIA CAELSTIS háttérfilozófiája és világmagyarázó-elrendező kompozíciós elve ugyanis az a korunkbeli modern/posztmodern kozmonológiai sejtelem, amelynek a relativitáselmélet, a Gödel-törvény és a Heisenberg-féle határozatlansági reláció a tudományos hitelesítője. „Apám egész életében a rejtett paraméte-

reket kutatta. Kiugrasztom én még a paramétereket a bokorból. De ma már tudjuk, ez elvileg volt lehetetlen. Édesapám persze udvarias úriember; ha azt kérdik tőle, részecske-e, derűsen bólint, és becsapódik, akár egy ágyúgolyó, ha meg hullámként szeretnék egyesek fölismerni, játékosan összecsapja a bokáját, s dúdolva produkálja az interferenciacsíkokat. Apám a kérdéstől függ. Milyen? Olyan, amilyen. (Olyan, mint a rabbi a viccben. Igazad van, fiam. Igazad van, fiam. De rabbi, hogyan adhat igazat két egymásnak ellentmondó fölfogásnak? Neked is igazad van, fiam.) Vagyis: állandóan változik a leányzó (apám) fekvése. Az utolsó szó nincs kimondva, mert nincs utolsó szó.” S néhány lappal odébb: „Édesapám magának a logikának az eszközeivel mutatta meg – apám tétele, 1931 –, hogy egyetlen adott rendszerben sem lehet a rendszeren belül megfogalmazható összes igazságot levezetni. Anyám hümmögött... egy-kettőt azért le lehetne.” Itt pedig a Gödel-törvényt dolgozta bele a „fogalmazógép” a diskurzusba. (1931 a Gödel-törvény születésének az éve.) Az idézet híven tükrözi azt is, hogyan játszik ironikus többértelműséggel a kifejezést illetően a szerző: a leírás matematikai és kvantummechanikai szabatosága a pesti zsidócvetkek színeivel keveredik, és a jellegzetes Esterházy-poénokkal, látszólagos nyegleséggel, a köznapok konyhanyelvével. (Nagy ritkán a színkeverésbe egy kis hiba csúszik, s ilyenkor az Esterházy-szövegöntet showderré álllik. Igaz, csak elenyésző mennyiségben, úgyhogy ez a fullánkos megjegyzés voltaképpen méltánytalan.)

De ez a fogalmazógép, ha az anyag és a gondolat úgy kívánja, habozás nélkül és mesterial szólaltatja meg, mondjuk, az erdélyi emlékiratírók nyelvi regiszterét; amikor például virtuális édesapja és II. Rákóczi Ferenc (a képzelt? a valóságos? ki tudja, de nem mindegy?) beszélgetését rögzíti: „Édesapám azt mondta, az a legbátrabb, aki sohase nézi a harc végét, hanem nekimegy az ellenségnek, és harcol az utolsó csepp véréig. A bátor nem fut el, hanem elesik a harcúten. A vendégurak megéjjezték a szavait, tetszett is a dicsőség apámnak, de ekkor megszólalt a fejedelem. Az a legbátrabb, aki harc előtt gondolkodik. (Az a legbátrabb, aki gondolkodik.) Gondol az árvák és az özvegyek könnyeire, a feldúlt falvakra, kitapasztalja az ellenség gyöngéit, ezen elgondolkodik, csak ezután harcol, és kevés veszteséggel győz. Ez ellen nem lehetett szólni, nemcsak azért, mert fejedelmi szó volt, hanem azért sem, mert igaza volt. Nem tud be-

cses lenni mások igazsága, ha a magunk igazságtalanságával áll szemben.” – A regény legelején ezt írja Esterházy: „Édesapám, vélhetően édesapám volt az, aki kabátja alatt a festőpalettával visszament a múzeumba, visszaosont, hogy az ott függő képeit kijavítsa, de legalábbis javításokat eszközöljön rajtuk.” A mondat mögött „vendég helyzet” húzódik meg, az öreg Monet-é, aki belopódzott a Louvre-ba, hogy átfesse a képeit. Nos, a szerző ebben a jelenetben, visszaosonva a kuruc időkbe, szinte Rembrandt ecsetjével festette át Mányoki Ádám Rákóczi-portróját. S a latin történetírók vagy még inkább a középkori krónikások tollával írta le, hogy „a történelmet a győztesek írják. A legendákat a nép őrzi. Az írástudók fantáziálnak. Bizonyos csak a halál”.

Bárhol üjtük föl ezt a testes, 712 oldalas regényt, mindennél ilyen pastiche-remeklésekbe ütközünk. Ezek nem pusztá nyelvi sziporkák és Esterházy-tűzijátékok, hanem valamilyen revelációtól kapják a fényüket és igazolásukat. (Az a legbátrabb, aki gondolkodik.) Nem idézhetem az egész könyvet, csak még egy példát, milyen klasszikus tömörséggel fejezi ki írója a „Mi a magyar?” jellemszínkép egyik történelmünket determináló vonását, az „életünket és vériünket, de zabot aztán nem!” zsigeri mentalitást: „A holland követ... alkudozni kezdett édesapámmal. Csakhogy édesapám indulatos szokimondó diplomata volt – s amikor látta, hogy a hollandus mit csinál (alkuszik), gőgösen így szólt: Nem alkuszunk tovább, hollandus uram, mert mi szabadságot, nem sajtot keresünk! A holland követ pedig, aki éppenséggel nem szegyelte a sajtkereskedést, ami hazájának gazdagságot hozott, így felelt az én harcias apámnak: Ha szabadságot kerestek, ne értéktelen rézpénzt adjatok a katonáknak, hanem vágjátok le a sok arany- és ezüstgombot a mentékről, a mentétekről, abból veressetek pénzt, azzal fizessétek a vitézeket, majd jobb kedvvel, bátrabban harcolnak! Lám, Hollandia is kivívta a szabadságát, de a vezetői nem arany- és ezüstgombos, hanem olomgombos mentében jártak.”

De hát ha már a haza sorsáról elmélkedünk, létezik a könyvben – és a magyar történelemben – egy másik családi (és nemcsak családi) nézőpont is: a Károlyiaké: „Károlyi édesapám belefáradt abba a folyamatos figyelembe, amelyet a XVII. század végén nem lehetett elkerülni (megkerülni); a Habsburgokra ügyelni, a törökre ügyelni, Erdélyre ügyelni, a nemzet érdekeire ügyelni. Elege lett ebből... A kurucokat nem utálta, szempontjaikat

azonban rövidlátónak tartotta. [Vigyázat!, vendég gondolat – Szekfű Gyula kismagyar-nagymagyar illúziója – DM.] Rákócziban van nagyság, kétségtelen. De micsoda rémes dolog volna, ha győzedelmeskedne. Paktum a törökkel, föltámadó francia kokettálások. És hogyan tovább. A kuruc a fényes pillanat. Előtte, utána macskajaj.” (L. 1849, 1956, 1989...) Ez valóban tacitusi tömörség. A HARMONIA CAELISTIS magyar történeti dallamának kontrapunktja két bölcs és rezignált megfontolás együtthangzásán alapszik. „Amit a magyarok akarnak, az nehezen volna ócsárolható, ha legalább harmincmillióan volnának, de így, ahogy van, elég nevetséges.” Másrészt pedig ki vonhatná kétségbe az író Esterházy nagypapájának a gyanúját? „A történelem slendrián vezet a bevételkiadás rovatokat. Tartok tőle, mások a rubrikái, mint a miénk, embereké.”

3

A regény paradoxonhajhászásra hajló kritikusai kis túlzással azt is mondhatnák, hogy a regény bőre szinte tetőtől talpig sikeres bőrátültetés eredménye. Vagyis semmi sem az íróé, csak az egész. (De Platónból úgy rémlik, hogy az egész mindig több, mint a részek összege.) A vendég szövegek beolvasztásának korábbi gyakorlata is kiszélesedett: fel-feltűnedeznek olyan „kifordított” vendég szövegek vagy szövegsejtelmek, amelyek mintegy fonákjáról idéznek meg más íróktól származó szövegeket. „Aki gazdag, az a leggazdagabb.” Erről eszünkbe kell jusson József Attila verssora: „aki szegény, az a legszegényebb”. A regény második könyvének vége felé, amikor a kitelepítés kapcsán arról elmélkedik, hogy „szüleim nem aggódtak vagy izgultak, nem volt miért; ismét a szokásos: ha minden el van veszve, akkor nincs mit veszíteni, ami akár szabadságnak is nevezhető, de legalábbis a szabadság látszatát keltheti”, akkor az olvasó, ha valamikor olyan feledhetetlen olvasmányélménye volt Rónay György antológiája, az ÚJ FRANCIA KÖLTŐK, mint nekem, bizonyára észreveszi, hogy az idézett mondatban egy Duhamel-vers, A NINCSTELEN BALLADÁJA VAN prózába oldva. „Ez az ember már mindent elvesztett, / Ennek már nincs mit veszítenie. [...] Vége. Földadt harcát. Fölnyög és / Elnyeli az írtozatos szabadság.” (Rónay György fordítása.) – Az igazán nagy írói teljesítmény azonban nem az idegen

szövegek beolvasztási technikájában rejlik, hanem annak a varázslatos érzékeltetésében, hogy a velős mondásokba és – ne féljünk a szótól! – a közhelyekbe, örök közhelyhelyzetekbe hogyan költözik bele az előadásmód következőtől az élet.

Emlékszem, Makón a néphagyomány szerint minden rendszerben minden polgármester kivétel nélkül „legelni küldte” a tél végén az éhes szegénységet. Hasonló „örök visszatérés”-nek érzem az úgynevezett „Esterházy-kötél” regénybeli legendáját, a nagypapa: Esterházy Móríc előadásában. Ez az arisztokratadogás az önmagával: szóejtésével, érzés- és gondolkodásmódjával jellemzett megidézése a falopások történetjének, egyszersmind iskolapéldája a több nézőpontból megjelenített ábrázolásnak, más szavakkal: az életjelenségekben rejlő objektív humornak. A 19-es kommun alatt történt eset a nagypapa monológjában: a népgyűlési „beszéd folyamán gyakori kirohanás volt ellenem és az általában vett Esterházy család iránt, akik csak szípolyozták évszázadokon át a népet, de most aztán elég, ami a nem szocialista fiúknak, például az enyéimnek, teljesen ízléstelenül hatott”. A gyűjtő hatású forradalmi szónoklatok kiváltója a falopások elszaporodása, aminek következtében a nagypapa erélyesen kergette ki a népet a kastélyparkból. „Volt, aki el is dicsekedett vele: »A gróf saját kezűleg zavart ki!« – Erre minden körülmények között jogom volt, mind formálisan, mind tartalmilag, mert rájöttem, hogy a lopott fával kereskedést űznek. Kölcsönös irigységtől hajtva ugyanis egyesek a feleségemhez jöttek panaszkodni, hogy már a lopott fát sem lehet megfizetni (sic!), mert egy kötényrevalóért már két koronát kérnek. Erre aztán egy öregasszonynak egyszer elvettem a kötelét, amellyel a rőzsefát át akarta kötni. Azután egészen a park kapujáig veztettem, és én a kötéllal hazatértem. A kötelel kétségkívül nem én tulajdonoltam, de az nem igaz, hogy én a kötéllal az asszonyt ellaznakoltam volna, azon kaján állítás pedig, hogy a nőm nem is lett volna koros, és én, úgymond megropogtattam volna, az – ismervé koromat, jellememet, életrajzomat, a családról való fölfogásomat s elkötelezettségemet egyházam iránt (papcselédnek csúfoltak nagy harcaim idején) – nevetséges, és önmagát, valamint terjesztőit minősíti.” (Azért a regénynek egy másik helyén s más történeti időben olyan megállapítás is olvasható, hogy „a feudális élet nem a tiszta erkölcs melegágya, nem szokott az lenni: úr és jobbágy, különösen érzéki tekintetben, szükségképpen egymás megrontói”.)

A nagypapa által ily módon jellemzett népgyűlések szónoklatainak vezérmotívuma ez az Esterházy-kötél: „Élénk közbekiáltások hangzotnak el ilyenkor, hogy ezzel a kötéllal a lábaimnál fogva kellene engem fölakasztani, hogy az a szép kék vérem összevissza kerengjen, amit én a népi humor jó megnyilatkozásának vettem... nem volt éppen kellemes a szitkozódások áradatát szolgálomelyzetem jelenlétében végighallgatni, mivel különösen egy, harminc éven felül szolgálatomban álló háziszolgám üdvözölte kárörvendő mosollyal a vörös lobo-gót. Az emberi hála nem az a kőszikla, amelyre építeni lehetne.” – Örök emberi és történelmi helyzetek forgószínpada tehát a HARMONIA CELESTIS; osztott színpada, amelyen különböző történelmi téridőkben párhuzamosan több cselekmény zajlik. S ezeknek az életben és az irodalomban örökösén visszatérő szituációknak köszönhetően a könyv ezeket a rokon helyzeteket más írói nézőpontból megörökítő magyar irodalmi művekkel is érintkezik. S ha némelyek szemében furcsa képzetársításnak tűnik, akkor is megemlítem, hogy van ennek a kötél-történetnek egy másik ábrázolása is, ha szabad így mondanom: társadalmi alunézetből – Veres Péter GYERMEKHARAG című novellájában. Ebben az írásban az ispán veszi el a lopáson ért szegényasszonytól, az író édesanyjától a kötelel, és a gyerekszívet élethossziglan felkavaró indulat, kozmikus méltánytalanságérzés kiváltója: hogy a fát eldobozza az ispán, az még csak hagyján, hiszen csak visszaveszi, de a kötél az édesanyáé! „Felelhető az ész, elfelelhető az eseményeket, de nem felejt a lélek: vagy fájdalom, vagy harag lesz minden sérelemből. És a fájdalom és a harag tengerré nő a megbántottak szívében, ebből lesz majd a forradalom.” Veres Péter novellája így fejeződik be, Esterházy regényében azonban, más helyütt ez a nézőpont is megjelenik, s ha lehet, még mélyebb nézetből: amikor édesanyja a kitelepítésben arra kényszerül, hogy krumplit lopjon a családnak, de lebukik és megszégyenül és megaláztatik.

A regény szövegében persze rengeteg világ-irodalmi reminiscencia is csillog: Eliot, Goethe, a szerkezetet illetően Virginia Woolf s – főleg – Thomas Mann (például apa és fiú homoerotikus jelenetében, amely a WALSUNG-VÉRMOTÍVUM egyfajta változata). Ezek idézgetésénél lényegesebbnek tartom azt az elbeszélői módszert, ami az évszázadokon átívelő, egyenes vonalú történetmondás helyett, ami nyilvánvaló képtelenség volna (végeredménye pe-

dig egy Hegedüs Géza- vagy Passuth László-regény), szinopszisokba sűrítetten érzékelteti az anyag végtelen gazdagságát. Íme, egy szinopszisszilánk: „*Apám a párizsi követségen kezdte fényes pályafutását, és ott egy roppant költséges vizsontyot iniciatívált egy nassauai hercegnével, mit annak férje egy csöppet sem bánt, ám midőn édesapám, némi mohóságáról adva bizonyosságot, kiterjesztette (érzéki) figyelmét immár a hercegi férj barátnőjére is, a kétszeresen folszarvazott lovag már vért kívánt, amit párbaj által rendben meg is kapott, éppen annyit, amennyivel a becsületet tisztára moshatta. Am nagymama, Susanna Lubomirska hercegnő aggódó anyaként azonnal erélyesen hazarendelte rakoncátlankodó apámat, aminek azzal adott nyomatékot, hogy befagyasztotta a gavalléros zsebpénzt, mire apám haza is tért, a nassauai herceg őszinte szomorúságára, mert »a Franci gyerek híján« ösmét neki kellett nejjének égbeszökő számláit állnia.*” – Mint-ha valamelyik francia libertinusregényt hallanánk, vagy egy Maupassant-novellát. Ha beszelném a regényelméletek tudós nyelvét, most azt mondanám, hogy ami elveszett a klasszikus regényszerkezet révén, az megtért a formabontás vámján, vagyis nem más ez, mint a posztmodern fufang által visszanyert „extenzív totalitás”. (Brrr...)

4

A folytonos időbontással, nyelvi színkeveréssel és nézőpont-váltakoztatással felturmixolt beszédmód, főleg kezdetben, meg is nehezíti a HARMONIA CAELESTIS befogadását. Elsősorban amiatt nehéz benne eligazodni, mert mindkét részre rávetül az apa mitikussá növelt portréja, a középkori skolasztika nyelvén: inflatiója. Ebben a regényben ugyanis minden Esterházy, amellet, hogy történeti személy, az édes-apa is, aki minden emberi megnyilvánulásban benne van, mint a kollektív tudatalattiban tényező és mindent elborító ősapa. Minden. Az Isten. (Ennek a mítoszi mélyrétegnek az érvényesítése az ábrázolásban érzésem szerint az EGY NŐ koncipiálásával rokonítja ezt a könyvet.) „*Mi a különbség édesapám és az Isten közt? A különbség jól látható: Isten mindenütt ott van, ezzel szemben édesapám is mindenütt ott van, csak itt nincs.*” (Mert meghalt, és ez a könyv az ő írói síremléke is, ahogyan A SZÍV SEGÉDCEI az édesanyáé volt.) Ettől a csekély – és döntő – különbségtől eltekintve ez a regénybeli Apa-Isten is

mindenható és kiszámíthatatlan, „*mint egy természeti katasztrófa*”.

De ebben a regényben, ahol – látszólag – minden a kérdéstől függ, amúgy is minden kiszámíthatatlan, hiszen a jelenségek és a jellemek többarcúak és többjelentésűek. S a többféle nézőpont együttlétének a következményeit márványba vésendő tömörséggel fejezi ki az író: „*Nagyanyámat kemény asszonynak tartották, érzélem nélkülinek. Pedig voltak érzelmei, csak nem mutatta őket, viszont azok szerint cselekedett.*” (Ezt írhatta volna Stendhal is, Mauriac is.) Az édesapa pedig, aki „*hallgatag álmindentudás*”, ha elragadja a játékszenvedély, mivel nem tud – a játékban – veszíteni, „*tárgyi igazságokat kever a mindent elborító részrehajlással*”. S mivel sohasem lehetünk egészen bizonyosak abban, hogy mi gyökerezik a valóságban, illetve hogy mit igazít, fest át az írói képzelet játékos ecsetvonásaival, a regény minden történetiszilánkja és jellemportréja állandóan elmentmond a közgondolkodás sablonjainak, előítéleteinknek és szívósan bennünk élő feltételezéseinknek. Mert például: milyen ember és hogyan viselkedik egy történelmi név viselője? „*Édesapám nem nézett le senkit, így volt arisztokrata. A nagypapa mindenkit lenézett, ő meg így volt arisztokrata.*” A demokrata érzületű arisztokrata édesapát ugyanakkor „*folyamatos figyelmelenség jellemezte, amit előzékenységgel és figyelmességgel leplezett*”. A gőgösen arisztokrata „*nagypapa elvi álláspontját az elvei határozták meg*”. Megengedhette magának, jegyezhetné meg a rosszajú olvasó, mert „*aki állandó páholyából pillant a színpadra, nem érdeklik a belépőjegyek körüli állítólagos visszaélések*”, de ez se így van, mert akkor is az elvei határozzák meg az álláspontját, amikor ezt létérdekei miatt sem engedhette volna meg magának, amikor ez a harakirival volt egyértelmű. 1919-ben, amikor a földjét osztják, a földosztást elvben helyesli, csak Károlyi elképzelését helyteleníti, mert praktikus szempontból elfuserálnak tartja, de egyetért a mezőgazdaságban. Hiába, az úgynevezett „*emberi tényező*” gyakorta erősebb az osztályhelyzet logikájánál. Akárcsak a nagymama esetében, aki „*mindig három-négyszáz évet látott egyszerre*”, s éppen Kádár országlása idején kívánt jó előmenetelt Magyarországnak, ami akkor „*nagymamám kívüül élő embernek nem jutott volna eszébe*”, ámde „*a nagymamám messzebbre látott, úgy volt beállítva a szeme. Például komolyan*

vette, illetve értelmet tulajdonított annak, hogy a szovjet hadsereg – így mondták – ideiglenesen tartózkodik hazánkban; az állandóság és az ideiglenség viszonyát más léptékkal nézte, háromszáz éve is volt Magyarország és háromszáz év múlva is lesz, az ország az nem olyan, mint egy cukrászda, a krémszeket föl lehet zabálni egy délután, de egy országot nem lehet olyan könnyen birtokba venni, kisajátítani, az efféle heveskedések pedig, mint ez a kommunizmus, amelynek egyébként az alap gondolata nagyon is helyes, derék, ezek természetesen nem tartanak soká. Igaz, sokán ő mást értett, nem a saját életét vette mércéül, azt nem tekintette kiütemetlen fontosnak. (Ami szerintem veszélyes, mert ezáltal az én életemet se tartotta fontosnak, amint azt legendás kemény büntetései elszünetésekor bizonyítva láthatunk)."

Hogyan fest, hogyan festi egyetlenegy emlékképlegenda megidézésével a regényíró az arisztokraták egyenlőségét – egymás közt? „Miklós gróf rendelkezésbe adta, hogy a családi tanács idejére a lánczíri vár lovagtermének nagy, dimatlan tölgyasztala köré névre szóló székeket hordjanak, vagyis a fűrészeléssel elért különböző magasságú széklábak által a különböző magasságú családtagok orci egy magasságba kerüljenek, hogy így is eszükbe veshessék, egyenrangú felekként tárgyalnak, és úgy is tárgyaljanak, ezen obligóval és autonómiával.”

Daliás idők, Velázquez ecsetjével ábrázolva, annak tudatában persze, hogy „az inasa előtt senki se hős”. Mert a lakájnak sajátos fogalmai vannak a nagyságról. (Ez történetesen nem Esterházy, hanem Tolsztoj megjegyzése.) A szolgálkából ugyanis teljességgel hiányzik a pillanatnyi helyzeteken – kényszerhelyzeteken – való arisztokratikusan elegáns fölülelkezés képessége. Tóth Menyhért például (ebben a regényben kétszáz esztendő óta minden kastélyszolgának Tóth Menyhért a neve) ezt „a játékot... nem értette és elítélte. Ő a drámai fordulatot drámai fordulathatnák élte meg, a tragikusát tragikusán”, ezzel szemben „a grófék mint egy amatőr színtársulat, azt játszották el, hogy vidám kirándulásra készülnek”. (S nem halálos kockázattal járó szökésre, Kun Béla túszedő akciója elől.) – Mikor hogy: van, amikor azzal közömbösítjük egy léthelyzet iszonyatát, hogy játékkal, iróniával, tudomásul nem vétellel föléje emelkedünk, s van, amikor úgy, hogy keresztényi alázattal elfogadjuk, belenyugszunk. Annak tudatában, hogy „édesapám már rég nádor volt, aranygypjas és belső titkos, midőn elismerte, soha

nem volt képes megszabadulni attól a gyanútól, hogy a teremtés célja nem etikai természetű”. A cél és értelem nélküli történelemé pedig még kevésbé. „Ésszel nem lehet ezt a századot követni”, jegyzi meg a nagypapa egy miniszterelnökkel kapcsolatban, aki 1946-ban akasztófán végezte. Azt a századot egyébként, amelyről a hivatásos népboldogítók hirdették, hogy „az Ész százada”-nak a folytatása és betetőzője.

Ez a „betetőződés” a létezett szocializmus gyakorlatában a leglátványosabban és talán a legkíméletlenebbül, bár ebben nehéz minőségi különbségeket tenni, a HARMONIA CELESTIS szereplőit sújtotta, mert ellentétben például szegény Déry Tibor hamistudatával, aki pasaréti villalakásának íróasztala mellett ábrándozva „a szocializmus útkaparója”-nak hitte és hirdette magát, a létezett szocializmus valóságos útkaparója mégiscsak szerzőnk édesapja: gróf Esterházy Mátyás volt, Pomázon. – Mit mondjak? Eszembe jut Csatlós János barátunk feledhetetlen anekdotja a továbbszolgáló őrmesterről, aki 1944-ben a déda-szeretfalvi vasút építőinek egy este imigyen foglalta össze életfilozófiáját: – Emberek! az élet olyan, mint a lavina. Hol le, hol föl...

5

Költeni annyi, mint ítélőszéket tartani önmagunk fölött, tartja az Ibsentől eredő mondás. Az írói ítélet igazságát a részletek és az arányok, a tárgyilagos mértékletesség és a kifejezés világosságának a láthatatlan és roppant kényes egyensúlya szavatolja. Ahogyan az író nagy távlatokban és ugyanakkor egészen közel hajolva, szinte azonosulva és milliméterről milliméterre követni tudja a történelem és az élet lavináinak a mozgását. A honnan hova előre megjósolhatatlan útvonalát. „A Dunántúl szép. Amerre a szem ellátott, minden édesapámra várt, övé leend itt minden. De ez se neki, se a lánynak nem jutott az eszébe. Neki azért nem jutott az eszébe, mert az az eszébe se juthatott, hogy nem az övé minden, ameddig a szem ellát; ő meg elsőszülött, a majorátus várományosa, már gyerekként is nagy úr.” S ez nem a nagyúri hamistudat képzelgése a regényben, ez valódi zenit, amit a világ is így hisz, megingathatatlanul. Tatay Sándor BAKONYI KRÓNIKA-jában meséli el, nagybátyja arra tanította, hogy „bárki idegen érdeklődik széles e megyében, hogy kié a kas-

tély, kié a várrom, kié a magtár és kié a pusztá, vágd rá nyugodtan, az Esterházyaké; kevés eséllyel tévedsz”.

Aztán elkövetkezik a „nem etikai célú teremtésben” az a pillanat, a történelmi nadír, amikor a lelki arisztokratizmus erkölcsi imperativusával el kell fogadni a sors újabb fordulatát. Pedig „egy arisztokrata, kit nem köt a most, nem köt az országa, vagy köti, de nem költözi... ha őszinte és lát is, akkor azt is látja, ez már nem az ő világa, amelyet azonban mégis mintha ő tartana össze. Mintha; vagyis ha őszinte és lát, fölteszi a kérdést: minek. Nem. Aki ilyeneket mond, az forradalmár vagy depressziós. Ha pedig nincs minek, akkor vagy munka van, teszik a dolgukat, mintha mi sem történt volna (de történt! de történt!), és fizetik az egész gothai almanach helyett a cechet, mert azzal is tisztában vannak a jobbak, hogy „más a történelmi felelősség érzete, és más az egyéni siker múltó tömjénfüstje”. Ezért nincs, nem is keresik a választ arra a pofonegyszerű kérdésre, hogy miért nem mentek ki Nyugatra. A kérdés jogos, mert volt választási lehetőségük. „Apám se adott sose értékelhető választ. Úgy lehet ez, hogy ha már kérdezni kell, akkor nem lehet válaszolni. Válasz csak akkor van, ha nincs kérdés.” Abban a (regény)világban, amelyben „minden a kérdéstől függ”.

A személyes sors elfogadásának csendes méltósága tükröződik abban a regényírói kijelentésben, hogy „apám soha nem nézte, milyen lehetett volna az élete, mi helyett van a mostani: van, ami van”. Kitelepítés van, rendőri megveretés van 1956 után, okatlanul és ártatlanul, s azt remélem, nem hangzik frivolul, ha azt mondom, hogy a pufajkás „inkvizíció állati őrzöngésének” gyermekszívszorító látványát Esterházy Péter ugyanazzal az utánozhatatlan eleganciával jeleníti meg, mint a regény erotikus pikareszkjeit, vagy azokat a későbbi ebédeléseket Budapest legelőkelőbb éttermeiben, amikor leeszik a bécsi rokon által vásárolni kényszerült bonokot, mint „előkelő idegenek” ők is. A szív nem felejt, és nem bocsát meg. A regény utolsó, haláltáncszerű jelenetében egy ilyen ebéd után a ferences templom falánál ittasan tánkra perdülő vagy inkább tántorgó „édesapám”-ból hirtelen kibukik, hogy mit is takar valójában az a bizonyos van, ami van: „...nincsen semmi... még az emléke sincs... Jó volna örökölni, mi? Elkezdtünk örökölni, örököltünk, örököltünk... icipici mind megette... az utolsó szögig mindent elzabráltak, mindent, az országot... és milyen ravaszul! Úgy, mintha az ország maga lopta volna el magától... Így

aztán nem is lázad, hanem újra meg újra próbálkozik... Nem marad más nekünk, csak az apám tamtam...” Aztán a tamtamra rímelő „haza szóra föl pattant, mintha megoldást találtunk volna”. – Azért időzöm el hitem szerint a kelleténél egyáltalán nem hosszabban ennél a jelenetnél, mert kulcsfontosságú, mert valódi történelmi kérdésekre szemérmesen adott valódi válasz rejlik benne. Itt tör fel a legisztizásban hallhatóan a HARMONIA CAELSTIS bujkáló magyar dal-lama. Továbbá úgy vélem, hogy ebben a jelenetben a regényíró „édesapám ecsetjével” vissza-sonva a közelmúltba, finom vonásokkal nagyon lényeges kiigazításokat eszközöl az EBÉD A KASTÉLYBAN történelmi freskóján.

6

Minden a kérdéstől függ – csakugyan? Azt hiszem, téved, aki az Esterházy-elbeszélés mód szerkezeti sajátosságait összegző regény tüzijátékaitól elvakítva nem venné észre, hogy ez az ironikus, kétértelmű igazságokat hordozó regényvilág éppen az író végső üzenetét illetően ne rendelkezzenek egy-két abszolútummal, noha ez, ahogyan „apám”, a kvantumelmélet megbűvöltje állítja – *elvileg* lehetetlen. Van ugyanis egy kérdés, a regény legsúlyosabb s ezáltal az egyetlen igazi emberi kérdése, ami az „édesapám”-mal való véletlen utcai találkozás megindítóan finom leírása végén hangzik el: „meg tud-e az ember bárkit is szeretni itt a földön élete során?” Mert hát az ember, inclusive, mint „sárkányfog vetemény”, mint „édesapám a XVIII. században a vallást, a XIX. században az Istent, a XX. században az embert ölte meg”, és erkölcsi zuhanórepülése során szükségképpen beleütközött abba a félelmetes tapasztalatba, amit Musil így fejezett ki: az emberrel minden megtörténhet. E felismerés katarzisének érvényét Esterházy Péter új regénye kiterjeszti, mert az egész könyv arról (is) szól, hogy az emberrel minden korban minden megtörténhet, és minden meg is történik. (Föl-le, le-föl...)

Édesapám tehát nyilván azért kacérkodik egy időben azzal a gondolattal, hogy legfontosabb felismeréseit regénybe foglalja, amit aztán végül is nem ír meg, mert ő az igazi író, s Thomas Mann jóvoltából tudjuk, hogy az igazi író az, aki nem tud írni. Rábízta tehát a feladatot „moslék részegen” a fiára. „A könyv gondolata pofonegyszerű, olyan pofonegyszerű, hogy ha az

ember nem vigyáz, könnyen el is felejt. Arról volna szó, az a centrális lényeg, hogy a világon mindenki, az utolsó szálig mindenki Jézus Krisztus, és mindenki föl is van feszítve. Ez volna az, amit ő mindenképp világossá szeretne tenni, és hogy a fiú erről ne feledkezék meg, történnék bármi, ezt ne merészelje elfelejteni.”

Nem felejtette el; megírta, a mesélés ősi örömevel.

Domokos Máttyás

II

A FEHÉR KOMÓD TITKA

Első olvasat

„Nálam is maradt egy fehér rokokó komód. Szép. És a széppel még keveset mondtam. Illetve ilyenkor derül ki a szép brutalitása. Ahogy tör-zúz. A szép elsődlegesen nem harmonikus, hanem erős. Ez a komód szétrobbant egy mai lakást. Egy ilyen komódhoz más házakat kell építeni, más életet kell élni. A komód erről a másról beszél (kéretlen Rilkeként), hiába tettem rá könyveket, folyóiratokat, szendvicset, vagy ellenkezőleg, lepakoltam róla mindent, hadd fényeljen az a carrai márványplató, esetleg alattomosan még egy ezüst gyertyatartót is odaállítottam – nem segített. Ezzel szemben az édesapám lakásában, amely tereit tekintve nem különbözik az enyémtől, alapvetően más a helyzet. Ott is van ebből a szériából egy sarokkomód, nem kevésbé látványos darab, de kussol, nem lázadozik, mint nálam. Az okát is tudni vélem: apám nézése, pillantása elhelyezi a fehér szörnyeteget, elhelyezi a múltban és a személyesben. Nekem nincs ilyen pillantásom. Én csak akkor tudok így nézni, ha becsukom a szemem.”

Úr ír, tartja a közoktatás/közfelfogás/közhely. Jó, csak írjon. De arra senki sem kíváncsi, hogy olvasó mit csinál? Úgy látszik, senki. Az olvasónak, mert rá senki sem kíváncsi, van magánélete. Úrnak, ha ír, nincs. És ha van? Megírja.

Így vagy úgy, ahogy tudja. Megírja a titkot, az élményt, az emléket, a hagyományt: mindent. Mindenből irodalom lesz. Úr ír. Olvasó olvas. Mindent olvas. Várjunk csak? Úrnak semmi sem szent? Dehogynem. Azt is megírja, ami szent. Azt írja meg a legszebben. Sokféleképpen. Gyöngéden, kegyetlenül, ironikusan (persze a szakadatlanul beszélő én valamelyik alteregója olykor hűvösen, máskor hevesen kikel az irónia ellen, elmondja, mit gondol a szakadatlan csúfondárosságról meg a mindent parodizálókról).

Nem választja el azt, ami történt, attól, ami történhetett volna, válassza el az olvasó. Elvégre csinálhat ő is valamit. Igazán érdemes. Az olvasó bemelegszik ebbe a világba, hozzádörgölőzik. Ha ez a világ regényvilág, és az olvasó ehhez a világhoz, szereplőihöz (akik mind ősök: *édesapám, édesapám, édesapám*) dörgölőzik, akkor bennfenteskedő kultúrsznob, ha viszont magához az úrhoz, aki ír, nos, akkor kicsit kényesebb a helyzet. Az ő helyzete, az olvasóé. Hiszen minden jog a szerzőé, az olvasónak úgyszólván semmi sem marad – hogyhogy semmi? Hát az olvasás? *„Az ember tudja, hol tart”*, mondja sejtelmesen édesapám, az egyik a sok közül, és *„...hányadszorra olvassa, apám?”*, *„harmadszorra, egyszer, mert akartam, egyszer, mert megérttem, most pedig búcsúzom”*. Hát ilyen könyv ez is, sokáig kell olvasni, és sokszor, akarni, érteni, aztán végül búcsúzni. Az lesz a legnehezebb. Hogy lehet kikeveredni a labirintusból? *„...Idegen világba csöppentem”* – állapítja meg a nagyapámnak nevezett szolgálatos ego –, *„melyben nem igazodom el”*. Az olvasó, akinek ki kell jutnia a labirintusból, holott nagyon szívesen időzik benne, kezdi érteni, mi a dolga a dolgokkal, *„elhelyezni a múltban és a személyesben”*. Van itt persze bugris leskelődés is, hadd ne nevezzem kukkolásnak, voyeurködésnek: kilesni annak a világnak a titkait. Megtartja őket magának! Pontosabban tehát: belesni egy hatalmas irodalmi kulcslyukon. Mibe? Egy család életébe? A történelembe? Lássuk csak tehát: családregegyt írt Esterházy Péter vagy történelmi regényt az égi harmóniáról? Hadd keressen előzményeket a megajándékozott és kisémmizett olvasó, aki úgy tesz, mintha az lenne a szakmája, hogy azt olvassa, amit szeret, ami érdekl, tehát akár tehetséges, akár nem, mindenképpen és elkerülhetetlenül stréber, ezért családról és törté-

nelemeről Tolsztoj jut eszébe. Tolsztoj, aki a HÁBORÚ ÉS BÉKÉ-ben vagy még a KARENINA ANNÁ-ban is családrégényt akart írni – írt a történelemeről vagy történelmi régényt a családjáról, arisztokrata göggel és büntudattal. Ezek a régények aztán arról szólnak, hogy milyen az ember. A HARMONIA CAELISTIS meg arról szól, hogy milyen az arisztokrata. Az embert már mindenki unja. Az arisztokratát úgyszólván senki. Az emberről manapság annyit lehet tudni, hogy túl sok van belőle a világban. Arisztokratából lényegesen kevesebb. Épp ez a lényege. E kevés közé bejutni nem lehet. Kijutni közülük már inkább, nagyon súlyos okkal. Például – tudjuk meg Esterházy Pétertől-ből – a Dreyfus-ügyben jóvátehetetlenül kompromittálódott rokont a családi tanács arra kötelezte, mi több, ítélte, hogy ne viselje nevét, rangját. A happy few nem mindig happy, de akkor is few. És ez érdekes. Az emberek tehát kíváncsiak az arisztokratákra, ami persze nem egészen kölcsönös. „Milyen emberi” – mondják meghatottan némely arisztokratáról. De ki hallott már olyat, hogy kékvérű mondaná némely emberről: „Milyen arisztokratikus!”

Márai írja 1984-es naplójában, amikor újra olvassa – ötvenöt év után először – a VÁLÁS BUDÁN-t: „*Ha itt kiadnák, meglepetést kellene. Az itteni tudatban a »magyar« díszmagyaros gróf, a zergetollas dzsentrí, a gatyás, bátyus szegényparaszt. De volt egy polgári magyar társadalom [...] Ezt nem ismerik.*” Márai Amerikában érzékeli a világban elterjedt magyarságképet, amelynek főalakja az arisztokrata. A HARMONIA CAELISTIS-ben roppant méretű és gazdagon színezett önarcképtár bontakozik ki a történelemeről. És ekkor az olvasó, a megajándékozott és kisemizett, észreveszi, hogy ő milyen sokféle, hogy őbelőle is több van, nem csak *édesapámból*, és hogy valamelyiknek közüle, belőle, helyette engednie kellene a „történelmi magány” diktálta felszólításnak, hogy rápillantson kívülről a problémára, hiszen kiderül, hogy „*a formák őrzésére apai családom, lévén ő maga a forma, amúgy is alkalmatlannak bizonyult, mert nem tudott a problémára kívülről rápillantani*”. Ha realista régényt olvasna az olvasó, belenyugodhatna, hogy a rendben, rémületen, kitartón, bátran őrző anya ellátja a feladatot, van, ki ügyeljen a formára. De a szerepmegoszlás, a HARMONIA CAELISTIS folyamatában állandó izgalom nem hagyja nyugton az olvasót, megint

csak jogokat igényel, képzelődik: úgy érzi, szerepe, az olvasás is őrzés, mert forma van ugyan olvasás nélkül is, de ki veszi észre, ha nincs ki olvasson? Igen, ki veszi észre a fehér komódot, és ki veszi észre, hogy „*a hosszú üldözések idején mindig elérkezik az a pillanat, amikor az áldozatok éppannyira elaljasodnak és éppannyira megvetésre méltók, mint hóhéraik?*” És ekkor elszégyelli magát, hogy bedőlt „*a történelmi móká*”-nak, hogy a számára adott, felismerhető szerepkínálatból ezt (ezt is) választotta. Miközben másik/valamelyik alakváltozata stréberül kapkod Tolsztoj és Márai után, az ismert után, hogy védekezék, otthonos fedezékbe bújjon, kényelmes-meghitt szellemi fedezékbe a másféle indergázgáz kihívása elől. Hogy sikertörténetek és szenvedéstörténetek regiszterében is próbálja olvasni ezt a mennyei partitúrát, amely nemritkán nagyon is pokoli: a zsidók érzelmes halálfélelmétől egészen, mondjuk, addig, hogy „*én meg ő egyszerűen más játékot játszunk, vagyis hogy más a minden, és a mindenben kívül valóban nincsen semmi...*”, márpedig „*a mindenből nem lehet kikukucsálni a semmibe*”. Idéz, idéz az olvasó boldogan és boldogtalanul, kiidézni-beidézni mind a 700 oldalt, s nem azért, mert hol felismeri a vendég idézeteket, hol pedig nem tudja azonosítani, vagy észre sem veszi, hol végződik Esterházy Péter és hol kezdődik Johann Wolfgang Goethe. Csak sejti, hogy ott valahol, ahol az ember van (elvont főnév), ott, ahol találkozik gróf Esterházy Móric, Nuszbaum úr és Napóleon. Itt talán el lehetne időzni, egy pillanatra csupán, ameddig a „*gyönyörű mozdulat*” tart, a kegyelmes úr megemeli a kalapját a Duna-part felé hajtott bélyeges sereg előtt (ami azért nem talál, mert minden bizonnyal nem kedveli Adyt), és ami az ő számára nevetséges semmiség, az adja vissza Nuszbaum úr emberi méltóságát. Helyzetében és személyében tehát Nuszbaum úr tragikomikus illúzió, magasztos eszmék paródiája, azé a képzelenségé, hogy az üldözöttség, a szenvedés által emberek közelebb kerülhetnek egymáshoz. Nem. Az üldözöttség is megkülönböztet, a szenvedés is diszkriminál, a halál meg végképp elválaszt mindenkit mindenkitől. A „*közös emlékezésre vonatkozó program*” megvalósíthatatlan. Így aztán ki tudja, nem relativizálódik-e az is, hogy „*a munka egyenlővé tette a paraszttal*”, mármint azt, akit „*testének ez az alig magyarázható kecsessége pedig magányossá*”

tett. Itt aztán megint Tolsztojra lehet gondolni: igaz, ő kaszált a parasztokkal, s önként, nem történelmi csapások áldozataként, de ez sem tette egyenlővé a parasztokkal, kecses sem volt, hanem darabos, esetlen. És magányos, persze. Nem érte meg, de értette, megjósolta, ami aztán bekövetkezett. „*Én csak a jóját láttam az egésznek*” – mondja Esterházy Péter az ESTERHÁZY-VACSORÁ-ban –, s megindokolja: „*mert nem tartozik hozzá hatalom*”. Lám csak, hogy tér vissza újra meg újra stréberolvasatban Tolsztoj a maga büntudatával. Esterházynak erre nincs oka: sem hatalom, sem büntudat nem terheli. „*Tehát a felelősségem meg a játékaim szellemiek ez ügyben. Nem tartozik hozzá 56 000 hold. Az egy macerás dolog...*” Az olvasót ekkor már a megszokottól merőben különböző (és magával a különbözőessel némiképpen összefüggő) kételemek gyötrik. Valójában egyetlen, igazi, nagy kételem, a fontos, a minden továbbit eldöntő: hogy ugyanis jól olvas-e egyáltalán? Hogy azt olvassa-e, ami írva van? Vagy valami mást (is), stréberül hozzáadva a saját reflexeit, a saját reflexióit, válaszát egy világra, amely talán nem is kérdezett tőle semmit? S ennél fogva kérdés, hogy bizalommal olvas-e vagy sértődött-e? Hogy értelmez-e vagy félreért? Hogy olvasásmódja nem arra a hagyományra vezethető-e vissza, amely valóban csak egyszer akart, de akkor aztán kétségbeesetten igyekezett nem jelentkezni, csendben okos lenni, magában, magának, belül? Mégis lett közönsége, és Isten akarata a köztudott módon teljesedett be. Azóta is Jónásnak hívják.

Csakis a groteszkben találkozhatsz – szembe-sülhet? – kétféle kiválasztottságtudat. Az asszimiláns, akár parvenü, akár pária, lemond róla a befogadtatás egy tál lencséjéért. A saját kiválasztottságában éppúgy kételkedik, mint az arisztokrataéban, ha történetesen radikális elveket vall, illetve csakis az arisztokrataéban hisz, ha belesimulni kíván valamely közösségbe, és az idegent lát benne, ha a feje tetejére áll, akkor is. Rokonszenves, ellenszenves vagy közömbös idegenként éli le életét, ha hagyják. Ha meg nem hagyják, nos, a lónak négy lába van, mégis botlik, a Dunának két partja van, mégis belelőtték a zsidókat. A vendég szövegek teremtik meg a kimeríthetetlen lehetőségeknek ezt a szubtilis játékát: nem tudjuk, ki a hunyó, és nem mondhatjuk: püpi, nem jár. Minden jár? Semmi sem jár? Ki nem jár? Mi

nem jár, és kinek nem jár? Öreg hiba, ha az olvasó vénülő fejjel jön rá, későn, persze: úgy játszott gyermekkorában, hogy nem ismerte a szabályokat. Talán azért sem, mert az ilyen szabályok többnyire iratlanok, vagy olyan szövegek rögzítik őket, amelyeknek nem tud hiált adni a gyermek olvasó. Végre a HARMONIA CELESTIS megtanít az alapszabályra, hiszen az irodalom az őszinteség folytatása más eszközökkel. Az író eszközei között első helyen áll az ÉN. Az ÉN, úgy is, mint bizonyosság és kételem. A kételem táplálja, hogy a regény rendezőelve: a család és a többiek. A *többiek* amolyan kontrasztanyagként működik: nem valami, hanem kimutat valamit. A SZÁMOZOTT MONDATOK AZ ESTERHÁZY CSALÁD TÖRTÉNETÉBŐL olyan énrégény, amelynek hőse az *édesapám* nevű fellettes ÉN. Sokféleképpen. Ez a sokféle kép: a regény alapképlete. Úgy is, ahogy Freud gondolta, és például az ÁLOMFEJTÉS egyik lábjegyzetében rögzítette: „...az apa a legősibb, a gyermek számára egyetlen tekintély; az ő teljhatalmából nőtt ki az emberi kultúra története során minden más társadalmi felsőbbiség (már amennyiben a »anyajog« nem kényszerít ennek az állításnak a megszorítására)”. Eppen az *édesapám* gyűjtőfogalom révén válik a regényben a család – illetve annak a formával azonos arisztokrata változata – mindennek a színönimájává, világnak, életnek, időnek-időneknek: „*És ki volt az édesapám? Ő volt a világ. [...] A kérdés, melyet nincs ki feltegyen (Hegel ist gestorben), milyen a világ természetete.*” A korok természetéről – történelmek és stíluskorszakok modorát, műfajokat változtatva – vall az *édesapám-készlet* kifogyhatatlannul: kurucnak labanc, labancnak kuruc *édesapám* hol így, hol úgy jár pórul, a naiv népmese igazán nem finomkodó bájával; vagy: *édesapám* a verpadon, amint tíz aranyat ad a hóhérnak; „*Apám, a szép groff, magányosan vágta Zöldfikár lován az érzékeny, XVII. századi sátólbbi*”, továbbá a 30. oldalon a Rákóczi Ferencet eláruló *édesapám*, no meg az, hogy „*édesapámat kizárólag a zene érdekelte, Zrínyi Miklóst meg az írás*”, elhatározzák, hogy írnak közösen egy musicalt, és „*a török egyszerűen nem értette. Tudta, hogy Zrínyi zseniális hadvezér, apámat is becsülte – de hát amit itt műveltek, annyira követhetetlen volt. Naná, mert minden a musical dramaturgiája szerint ment*”. Így hát hogyan is csodálkozhatna az elbűvölt olvasó, aki ha elég kitartóan követi a szerzőt sok száz oldalon és éven át, meg-

tudja, hogy „*anyámnak nagy bánatára, de mit lehet tenni, apámnak kettős természete van, hol részecskeként viselkedik, hol hullámként*”.

Kezdetben tehát volt a birtokos rag, jelezte, hogy *édesapám* az enyém, ami pedig az enyém, az lényem része, az ő, aki az *én* vagyok, az ő minden alakjában és idejében, kalandjában, bukásában és diadalában, ő én vagyok, mi vagyunk: hősiés és nevetséges és méltóságelteli és szabadszájú és szemérmes, érzeki és puritán, általa az *én* eléri azt, hogy halandó létére több életet élhet. A több élet pedig több időt jelent, időket jelent: egy számon tartott történetű család esetében persze hogy történelmet jelent. Minden *édesapám* egy-egy korszak: minden, ami idő, *édesapámé*. Az idő is birtok, vagyon, legnagyobb kincs... Az író tehát visszaveszi az elkobzott, kisajátított, államosított időt, és visszabújik arisztokrata bőrébe. Tökéletesen illik rá. Jól érzi magát benne. Mosolyog ránk. Szeret élni. Igaza van. Mi is szeretünk. De hát ez más. Remekművel győzött meg arról, milyen fontos, hogy tudjuk: ez a másság nem véletlenszerű, nem felcserélhető szerepekről szól. Arról szól, amit a szerző – máshová került hangszűlyokkal, mint minden eddigi művében, tehát nem is elsősorban szerzőként talán – így nevez: „*esterházysodtam*”; arról szól, ami Esterházy Péter akkor is lenne, ha nem volna író. A MÁSODIK KÖNYV címe: EGY ESTERHÁZY CSALÁD VALLOMÁSAI, mind közelebb hozza azt az időt, a nem meseszerűen olvasható múltat a jelenhez. Ahogyan a mitikus is olvasható történelem távolodik, a perspektíva is kibontakozhat a családián bízalmas *édesapámtól* a családián történelmi felé. A világ mint rokonok és ismerősök bizalmasan hatalmas hálózata: a nagyanya Pacelli bíborossal levelez, a leendő pápával, akit a szerző nem tud szeretni, mert arca elárulja, milyen boldogtalan; a nagyapa nem ért egyet unokatestvére, Károlyi Mihály nézeteivel a földosztás ésszerűsége tekintetében, továbbá megjósolja 1918-ban Tisza Istvánnak a múlt jövőjét. Mindkét esetben igaza van. „*Olyan erős a név, hogy eltakar engem*”, ez furcsa veszély, amelyről nem tudjuk, aggasztotta-e azt a szépszámú nagyurat, aki magyarul volt nagy író igen sokáig és maradandó módon. Ami Esterházy Péterrel kezdődik a magyar irodalomban, s aminek aligha lesz folytatása azon kívül, amit éppen ő végez, e szép íge mindkét jelentésében, egészen más.

A történelmi regény szűnik meg mint bizonyosságok forrása, és kezdődik újra a belülről és kívülről láttató nyelv és szerkezet könnyedségével. „*A történelem csöbrök és vödörök váltakozó sora, ez a természete, vallotta édesapám...*” Ez a teljesség igénye – illetve a teljességnek csakis erre lehet igénye. De honnan nézve? Milyen tekintet alakítja és ruházza fel valamilyen hatalommal a dolgokat, a tárgyak jelképhordozó hatalmát is ideértve? „*Papiek pedig mindent érdekesnek tartottak, ami van.*”

Az olvasó magával visz e hétszáz oldalnyi világból egy tárgyat, amely térben nem, csak időben mozdítható. A szép mint szelektíven pusztító erő tör és zúz mindent, ami különbözik tőle. A szép és az előkelő – a fehér rokokó komódban tárgyasult szinonim hatalmak. Nem a rilkei értelemben inonének, hogy „*Változtasd meg élted*”, hiszen a csakis szellemi természetű elit jelszava nem illik a fehér komód néma üzenetéhez; a fehér komód megközelíthetetlen, nem tűr meg mást a közelében, mint amit az apa tekintete, mint méltót, igazol. Az apa mint minőségelv nem egyesít, hanem rangsorol, felemel és megsemmisít. Tőle kapott igazolásukkal a tárgyaknak sem csak könnye van, hanem jelképes, hierarchizáló ereje. A fehér komód külön értékteret alkot maga körül. A történelmi lecke egyben esztétikai is.

Szilágyi Júlia

III

APÁDNAK RENDÜLETLENŰL?

A két könyvből álló *könyv* 633. oldalán, egy diktált önfeljelentés (azaz egy sajátos írás- és művészetmetafora) szituációjában ezt olvashatjuk: „...*éppen az életemet találtam ki. Felelősséget nem éreztem, szempontjaim szépsézetiek voltak, cinikus nem voltam. Élvezettel cincáltam szét az életemet, szedtem darabokra... ide-oda hajigáltam, nagytítottam, kicsinyítettem, eltiüntettem... a megtörténtekeket kevertem a képzelet szülőiteivel, a képzeletet valóságnak tekintettem, a tényeket pedig kifundálnak, és fordítva, őszinte vallomásokot helyeztem velejéig hazug keretbe, és a füllentéseket ellenőrizhetően megtörtént eseményekkel párnáztam. Majdnem olyan jól éreztem magam, mint a futballpályán. Majdnem. Nem tudtam volna megmondani, mi az,*

ami más, és nem is törődtem evvel”. A HARMONIA CAELESTIS, rendkívül mozgékony, alakváltoztató én-elbeszélőjének beleírt, egyben álarcok teremtmésére alkalmat adó törekvése szerint, többek között e majdnem azonosság/mégis más-ság, vagyis a különbségek könyve, amely az eddigi művekhez képest is fokozott mértékben folytatás és szakítás vitájában fogant. A különbségek bravúrja ez, egyben a bravúr, mint belső, családi és egyéni probléma – helyenként csapás – kritikai-poétikai kibontása. Letehetetlenül izgalmas, kiváló könyv mind olvasói, mind szakmai szempontból. Olyan átfogó és nagyszabású művelet, amelynek – véleményem szerint – kiemelkedő prózatörténeti jelentősége itthon és másutt későbbi, részletező elemzések, értelmezések folyamatában mérhető fel.

A legláthatóbb és legátfogóbb különbség a főcím és a két könyvcím, illetve ez utóbbiak között teremtődik: HARMONIA CAELESTIS, illetve SZÁMOZOTT MONDATOK AZ ESTERHÁZY CSALÁD ÉLETÉBŐL ÉS EGY ESTERHÁZY CSALÁD VALLOMÁSAI. A két könyv címei között az Az általánossága és az Egy szingularitása teremt ellentétező differenciát, amely egyben „élet” és „vallomás” különbözősége. A család élete: megtevesztő jelölés, mert az első könyv történelmi eseményeinek és alakjainak többsége régi műfajok, nyelvek, kifejezőmódok paródiái, aligha hiteles vagy hitelesítendő sztereotípiákon keresztül az „élet”-nek a konvencionális emlékezet formájában való megragadhatatlanságáról beszélve. A családörténet mint nyilvános élet, az antikvárius típusú történeti emlékezése és az emlékműállítás paródiájává válik, a megörökítés gúnyiratává, amely azonban a sok és a gazdagság vonatkozásában mégis átir valami fontosat a jelen olvasatába: a sok eseményre, gesztusra, tárgyra, a felidőzésben való dúskálásra azért van szükség, hogy megmutatkozzék a könyv egészében, mi veszett el, mi a tulajdon és birtok lehetséges értékadó jelentése és jelentősége a birtokos felől, vagyis hogy kibontakozzék a tartás, a méltóság és a mintának való megfelelés kötelessége, a *virtutes* ismeretértelme is és egyben visszafordíthatatlan pusztulása. A fiktív vagy homályos forrásokon alapuló emléksanyag nem az újrafelismerésre játszik, hanem az elbeszélés módokon keresztül megerősíthető életértékelésre: az olvasói aktivitásra, amelyel az idegen, távoli anyagot szemléljük. Az

első könyv csaknem kétséges, helyenként vesztélyes sokasága, bősége a sok mint formalehetőség és a gazdagság minőségteremtő értékét emeli ki – mit lehet kezdeni egykor és most a „megörökítő” emlék műfaji, hangvételbeli stb. sokaságával, a költői feldolgozás gazdagságával, habár az irónia, sőt a paródia intonációját állandóan kiegyensúlyozva és egységesítve. A második könyv „vallomások” jelölése, mintha keresztállást teremtene az elsővel, és ez részben igaz is, de nem teljes mértékben. A vallomás mint vezető európai, elsősorban keresztény műfaj, nevével ellenkező értelemben: a fikció problémájának a szívébe vezet az értelmező olvasót. A konfesszió elnevezés abszolút, végső hitelességet sugalló értelme valójában lezár, mert arra szólítja fel az olvasót, hogy ne menjen tovább a vallomástevő betűin és közlésein – ez az, itt van, ilyen és ilyen, aki megvallja magát, íme a tiszta őszinteség, a leg-hitelesebb forrás, hiszen az éppen most megmutatkozó ő mondja. Esterházy, csatlakozva a „vallomás” szó belső ellentmondásosságára fogékony, gyanakvó és játékos költői hagyományhoz, éppen az „ő”-t (ént) mint végső instanciát teszi kérdéssé (már a könyv legelső mondatával). A második könyv anyagát, történeteit, alakjait semmivel sem teszi hitelesebbé, mint az elsőit (például itt is alkalmaz „forráskritikát”, illetve forrásidézetekeket, amelyeket nem vagyunk kötelesek elfogadni, továbbá annak sem érdemes utánajárni folyton-folyvást, mi az, ami megtörtént, mi nem mindebből, hiszen mit jelent egy irodalmi műben, hogy: „valóban”?), csupán az általános hangvétel megváltoztatásával belsővé, személyessé teszi az emlékezés módját. Ez a belsővé tett emlékezés mód – mint eljárás – viszont tényleg ellentétet teremt az első résszel szemben. Ebben a poétikai világban csak beszédmódok, hogyanok léteznek, nem pedig közvetlenül azonosítható állítások/tagadások. Az első könyv ilyen értelemben a *Gedächtnis*, a második az *Erinnerung* jegyében áll, és ez az alapvető különbség, a külsőleges és a belsőleges emlékezőmódé, ami a nagy differenciát és szembenállást megeremti. Annál azonban jelentékenyebb alkotóról van szó, semhogy pusztán erre az egyszerű ellentétre épülne az egész. Az első könyvben is megtaláljuk az *Erinnerung* anyagát és hangvételét, a másodikban is (egyébként jóval kisebb mértékben) az első *Gedächtnis* jellegét.

Tehát a két könyv egyrészt szembeállítódik egymással, másrészt egymás betétei is jó néhány helyen, a korrektívum és a korrelátum módján. A második könyv véleményem szerint ravaszabb, megtevesztőbb és így igazán döntő bravúrt hajt végre: „realizmusa” maga a stilizáció, erős személyessége a vallomásos közvetlenség nyomasztó, kínos kényszerének elutasítása és bírálata, látszólagos gyakorlása útján, és ez igen sokat mond el arról a családi, osztályszerű és európai hagyományról, a méltóságról, a *dignitas* büszkeségének és tartásának a civilizatórikus funkciójáról (a világ tagoltságáról, túl minden üres önstilizáción), ami az arisztokrácia, a valóban patinás gazdagság, a homályos, épp ezért szinte szakrális eredetű tulajdon szabadságának mélyebb, szellemi értelme volt, és ami a legnagyobb mértékben elhalványult vagy megsemmisült. Ezt a távolságtartó, felelős, olykor rideg erőt nem muszáj túlzottan kedvelni, pláne szeretgetni. Egy regény, és amit felidéz, nem okvetlen rokonszenv-üzemeltetés, de a fenti történeti-mentálisbeli tapasztalatot nem méltatni, nem megérteni, frusztrálni „demokratikus”, demagóg alapon el nem ismerni *sem* lehet. Az arisztokratikus eredetű méltóságminta ugyanis nem feltétlenül, inkább csak történetileg ellenfogalma a polgári emberfelfogásnak. Itt, ebben a könyvben világosak a határok: ezúttal nem a civilről, nem a citoyenről, nem a demokratáról és a hozzárendelt, szintűgy értékteremtő és veszendőnek tűnő polgári tartásról, hanem az ország felelősségét örökletesen gyakorló, jó/rossz, hűség/hűtlen, megtartó/eltékozló stb. főrend dignitásáról van szó, ami már nem létezik, de felidézése által – költői értelemben – megmarad. E keretekre önmagukban kritikailag nem lehet rákérdezni, sőt nem kis elismerést érdemel, hogy valaki a XX–XXI. század fordulóján olyan országképet és történelmi nézőpontot idéz föl sokszoros stilizáció útján, amely meglepő erővel és mértékben hozzájárul a magyar irodalom máig megkerülhetetlen országismereti tradíciójához.

Mindez az emlékezőmódok közötti folytonos választást és mozgást mint egyetlen állandóságot teremt meg a mű egészében, miközben állásfoglalást tartalmaz hagyomány, történelem *versus* egyes, egyszerű, individuális tekintetében, utóbbit, a vallomás emberét tel-

jességgel kimondhatatlannak, megragadhatatlannak, tehát a (nem létező, mert nem rögzíthető, nem jelen lévő) igazság egyedüli forrásának tekinti. Valójában tehát ez és csak ez a probléma áll a nagyméretű szöveg centrumában (vagyis minden és semmi), amiről azonban csupán az összes, hagyományos lera-kódástól megfosztott, vagyis újrakérdező értelemben lehet beszélni. Részben úgy, hogy lényegében minden alanyi szerkezeti helyre behelyettesítünk egy/általános *édesapámat*, amivel állandó mozgásban tartható szerzői, elbeszélő és szerep-én, illetve egyes szám első, második és harmadik személy, részben úgy, hogy ez az apa – elbizonytalanított, de nem teljesen visszavett komolysággal – így (is) beszél: „*Arról volna szó, az a centrális lényeg, hogy a világon mindenki, az utolsó szálig mindenki Jézus Krisztus, és mindenki föl is van feszítve. Ez volna az, amit ő mindenképp világossá szeretne tenni, és hogy a fiú erről ne feledkezze meg, történjék bármi, ezt ne mérészelje elfelejteni.*” (309. o.) Nem elsősorban krisztocentrikus hitvallás ez, hanem az egyes ember egyetlen, maradék, sőt magányra ítéelő, *testvéri* találkozáspontjára mint szinte üres pontra függeszti a tekintetet: tér és idő keresztjének, az ittlétnak a megmondhatatlan, de néma közösségben tapasztalt fájdalmára – tehát mindössze egy kiemelhető *formalehetőségre*. Olyan harmóniára, amely eredeti sugallatával ellentétben nem statikus, hanem folyamatban-létel. Hiszen „*Esterházynak lenni esztétikai dolog*”, s ez a második könyv egyik fontos fejtegetésében elhangzó állásfoglalás súlyt és negatívumot (mi *nem* Esterházynak lenni) tartalmaz, ami kijelöli az írói-emberi műveletet is, hogy minek is kellene megfelelni. A forma és a minta szavak eredendő összetartozása, az esztétikain belül, etikai távlatokat is nyit, többek között a kép és a minta közötti hierarchikus különbség értelme felé. (Emlékeztetőül: miért kell a fejedelemnek kiválónak lennie? Azért, hogy megfeleljen majd annak a portrénak, amelyen utóbb megörökítik az emléket. A mintául szolgáló lény kell hogy megfeleljen hát az emlékül szolgáló műalkotásnak, az utóbbi hozza létre a „valóságghű” esszenciát, és nem fordítva.)

Rátérve a főcím értelmezésére: részben történeti utalásként is felfogható, hiszen ez a család kulturális, stílári értelemben barokk kötődésű és eredetű, részben paródiaként, hiszen

mind az első könyv álarcos történeti játéka, mind a második álrealista stilizációja a távolságot, illetve az aligha létező kapcsolatot jelzi mindazzal, ami égi és összhangzatos. A főcím azonos egy éppenséggel 1711-ben, vagyis a Rákóczi-szabadságharc bukásának évében kiadott kantátasorozatával (lásd az első könyv kuruc-labanc „aporiáját” a családon belül, illetve az egyik Esterházy és Pálffy János szereplését Majtény körül), amelynek szerzőjeként egy Esterházyt, az akkori labanc nádort tüntetik föl. Az első könyv legelején azonban az olvasható, hogy alighanem tekintélyi névről, illetve csak részleges szerzőségről van szó. E kantátákat, mint azt a zenetudomány tényleg („tényleg”) kimutatta, felkészült, névtelen mesterek közössége hozta létre, az igazi szerzők tehát ismeretlenek, a szerzői név többé-kevésbé nem hiteles. Az autenticitást éppen az a filológia bizonytalanítja el, amely az egész mű elején a család és a név eredetének, a kezdetnek a tisztázását szimulálja igen változatosan, létrehozva a látszás, a látszat minden, úgymond ellenőrizhetően valóságostól különböző, semmilyen referenciához nem viszonyítható közeget. (Lásd később Schrödinger édesapám macskájának, illetve Gödel édesapám tételének egy beszélgetés kontextusába helyezett fontos példáját a referencia problémájáról. A kettejükkel való, szemléleti és nyelvi motívummá formált, szemléletmeghatározó példálózás egyébként alighanem ottlikiáda, hiszen a VALENCIA-REJTÉLY-ben olvassuk, az Anschluss után Bécsből érkező, „hermetikus” nyelven írt sürgönyben, hogy „Kurt és Erwin jól vannak”).

A könyv e játékos bevezető filologizálással az égi összhangot és rendet, vagyis önmaga elnevezését máris apokrifá nyilvánítja. A főcím saját ironikus visszaját mondja az alája fogalmazott 712 oldalas mű történéseivel: a mindenségben *semmi* sincs rendben, vagyis szelíden, de kérelhetetlenül visszavonatik az egykor Esterházy által is sokat ünnepeelt „minden megvan”, sőt a könyv visszatérő, központi szó-párosítása szerint, a minden, az élet egyben semmi, tehát nem éppen „nagyszabású dolog” (lásd a különbséget és változást az Otlík-féle életértékeléshez képest). Az ég és hagyományos lakója eleve semmit nem garantál, azaz az én-elbeszélő semmit nem helyez többé védelem alá (senki nem szavatol senkinek a biz-

tonságáért), mert nincs honnan hová, ilyen értelemben Isten az, aki: nincs, legalábbis az ég alatt, azaz a nyelvi megfogalmazható univerzumban nem egzisztál, nincs jelen, csupán mintegy sztereotíp megszólítások állandó szereplőjeként, ahogyan „édesapám” sincs és „igazság” sincs, és e három hiány – összefügg. Nemhogy isteni, ab ovo szervessé nem adódik, hanem ellenkezőleg: állandóan kétséges, mesterségesen létrehozandó fikció lehetséges csupán, amelyben a név hordozójának távolléte érzékelhető, a negatív teológia „színtelen hangja” (apofázis) és a definíció mint tagadás kötelező hagyománya jegyében. Az egyensúly és az összhang, ami az eredet, a származás biztonságát előfeltételezi: nem létező csi-nálmány, ugyanakkor ez a szekuritás feladatlatlan és levezethetetlen igény és vágy tárgya, miként a békesség, mely nem elérhető. Mert ironikus nyelvi összeköttetés persze létrejön, aminek megadhatatlan tartalmát a könyv – szintén megadhatatlan tartalmú – egésze hitelesíti: „Édesapám azért úr (elírás: ír), azon célból, az a célkitűzése, hogy bizonyos összefüggéseket teremtsen, mintegy hidat verjen az ég fényei s a halál íze közé.” Illetve az első könyv végén: „...lassú, lassú a tartása. A fejt is meghajtja, nehogy beverje a menny boltozatába”. A *harmonia caelestis* szóösszetétel egyelőre tehát nem más, mint az ismert, barokk vallási, családias és művészeti tradícióból átvett, túl jól ismert és elhasznált retorikai figura, amely apokrifának minősülve egyúttal a theodicaea, vagyis az *egykori* fő kérdés legfontosabb módozatának lerombolásával egyértelmű (a theodicaeára, mint jellegzetes apakérdés megjelenési módjára később visszatérek). Már csak azért is az „eredeti” értelem ellenkezőjét mondja a főcím, mert ha az 1711-es kiadású kantátasorozat hitelessége, sőt egyszemélyes auktoritása meggyönghető, akkor az egész alább következő könyv közléseinek hitelessége (eredete) is jó előre kétségesé nyilvánítatik, beleértve a család-név származási homályát (lásd az első könyv első oldalait). Ráadásul, ha a szerzői név csupán tekintély és rang által szavatolt, akkor az Esterházy név, amelynek amúgy is túltelített a történelmi szemantikája (részben ezzel játszik el az egész első könyv) esetlegessé és fölcserélhetővé válik: az Esterházy család is csak *egy* család, s e könyv egyik komoly erénye, hogy a történelmi általánossággal mindvégig szembehe-

lyezkedik a végül is feltárhatatlanul, csupán körülírhatón egyes és hasonlíthatatlan. *Gedächtnis* és *Erinnerung* említett, kibékíthetetlen és reményt keltő vitája ez. A „nem ér a nevem” kapcsolódik így össze a lehető legnagyobb mértékű szakmai és gondolkodásbeli felelősséggel: a *születési*, az „égiek” által privilegizált nemesség bármiféle restauratív, felvilágosodás előtti értelmezésének újólagos és magától értetődő megsemmisítésével, amivel szemben azonban a minta és a megfelelés, sőt tulajdon, bőség és szabadság rejtélyes kapcsolatának esztétikai és emberi kérdését, komoly játékhoz méltó módon, *továbbra is* feltehetőnek tartja (lásd: feszült barokk nyelvi illuzionizmus és a róla szóló önreflexív betét az első oldalakon, ami az 1986–87-es *Csokonai Lili*-féle előmunkálaton nyugszik). Ahogyan például az első könyvön végighúzódo ellentételezések egyike szerint: „Édesapám egy akárci”, versus „nagyfasz volt az öreg, de egy valaki”. Illetve „édesapám”, mint a teljes mű vezető alanya és legsűrűbben előforduló főneve, valójában eleve többes számban – „édesapámok” – értendő, még hozzá következetesen végigjártott, a szöveg legkisebb eleméig ható, nyelvtani, stilisztikai stb. érvénnyel. Az-apa sok van, sőt talán nem más ő, mint behelyettesítés, összekötés és összekötetés egymással bajosan érintkező kozmikus dimenziók között, nyelvi jel és formula, amely az eredet, a származás, a hagyomány, a név és a genealógia egyenesvonalúságának, sőt áttekinthetőségének a képtelenségéről, a névjáték értelmetlenné tünő ornamentikájáról, az Egy megismerhetetlenségéről és tehetetlenségéről beszél kezdettől fogva. Talán a HRABAL KÖNYVE harmadik része volt ennek az egyik előmunkálata. A tisztázhatatlanság az, ami eleve tisztázott, ahogyan az eredet homálya már a Duna-regényben (HAHN-HAHN GRÓFNŐ PILLANTÁSA) a játék középpontjába került.

A különbségek és megkülönböztetések szinte mindent átfogó dominanciájához tartozik azonban – hiszen „*igének, nemek rángatják édesapám fiát*” (vagyis az elbeszélés módjait) –, hogy a főcím hagyományosan állítást tartalmazó értelem-összefüggéseit, az „Egy”-et a szöveg egésze nem teljesen oltja ki, a visszavétel és az ironikus kifordítás nem totális megsemmisítés vagy érvénytelenítés, hanem kritikai gyöngítés, bővítő tagadás, kiszabadító relativizálás, sokasítás, vagyis *irodalmi-költői* lét-

rehozás: a vesztes, a vereség, a kifosztás folyamatának, drámai felgyorsulásának (a második könyvben, amely a XX. században játszódik) ellenjátéka a költői – és nem jogi, nem politikai, nem materiális – jóvátétel folyamatszerűvé tétele, a műalkotás jólcináltságának visszavonhatatlan ténye által. Az ellensúly állandósítása mozgást teremt, illetve a poétikát szakmaetikai döntésként is értelmezi: „*Lám, az édesapámság központi gondolata, gyökere: a felelőség. Felelősek, hogy ne rogyjon ránk az ég, amaz isteni harmónia, azután hogy ne nyíljen meg lábunk alatt a föld.*” Illetve: „...*édesapám akkor már csak egy dologra tudott egyszerre figyelni, jelesül a harmónia föltételeire...*”

Itt szeretném kiemelni, hogy véleményem szerint Esterházy Péter szentenciákban, mondásokban, verdiktekben bővelkedő szövegformálása sokszor arra csábítja a kritikusokat (engem is), hogy ezekre összpontosítsanak, ezeket csemegézzék ki, és sűrű idézgetésükkel belesétáljanak az előre megadott, felkínált, túl erős jelentés és az egyértelműség álarcát magára öltő jelölés csapdájába. Holott éppen ez a gyanús erős mondásszerűség az olvasás és az olvasó vezetésének a fonákja, az egyértelműség és a zárt jelentés csábításából kivezető valódi, írói hermeneutika. Esterházy nál a szentencia inkább a gyanakvás „trópusa” kellene hogy legyen az olvasásban, felhívás az elterelésre, a jelentésadás halogatására. Azzal, hogy olykor úgy tűnik, a szöveg értelme mintegy túl könnyen „adja magát”, gyanakvásra és a mondatok jelentést árasztó erejével szembeni ellenállásra, játszásra, kételkedésre, vitára ingerel. A fent idézett ellentételezés a harmónia és föltételei között ugyanis mindenestül egy kisebb narratív egység része (192. o.), amelyben *valamely* szülők között a sokadik verekedés és vita zajlik, s amelynek elbeszéléséhez, mintegy *történetként* hozzátartozik „*apám tétele, 1931*”, vagyis a Gödel-tétel, amely, ismeretesen a relativizmust igen szigorú feltételekhez kötve, a tiszta ésszerűség definiálhatatlanságát, az „igazság: nincs”-et *versus* ennek felelőségét mondja, vagyis azt, hogy mikor, milyen feltételek teljesítése esetén *van*, korlátozott értelemben „*égi harmónia*” (igazság és referencialitás). Gödel tézisééről tehát egy olyan veszekeedés és verekedés, vagyis „összevissza” feltételei között esik szó, amely szigorúan és kaotikusan az ésszerűtlenség és az ésszerűség érvényesség-

gi határainak jogaiért és játékaért, a feltételek kijelöléséért, a különbözőzés és különbségtétel metaművelétéért zajlik az úgynevezett hétköznapi életben: „...*ha ésszerűen játszunk, akkor mindnyájan veszítünk, te is, én is, holott ha egy másfajta racionalitás szerint játszánánk, akkor mindnyájan nyerhetnénk, te is, én is*”. Nem tudjuk meg e részletből sem, mi s hol volna ama másfajta racionalitás (netán az elrejtőzött égben?), a vita azonban szó szerint vérre megy: „*Anyám orra vérzett*.” Ez a jelenet nemcsak narratív értelemben nő túl a beleírt mondásokon, és nemcsak a második könyv kínos, „valós” verekedésével kapcsolódik majd össze, agresszió és mély egymáshoz tartozás ellentmondásos, fájdalmas, helyenként meg muris, kalandos tapasztalatát elbeszélve, hanem az *egész* könyv előbb jelzett, ravasz nyomásgyakorlás útján megadott „végső jelentésével” is érintkezik: „*Kék nők zöld szobában verekszenek*.” Noha az itt olvasható *a prima vista* elemzés kereteiben aligha érdemes utánakeresni e feltehetően idézetszerű meghatározás: értelemlezáras úgynevezett eredeti lelőhelyének, a maga kijelölődő pontján nem teljesen az egyetemes értelemvesztést vagy csupán a XX. századi abszurd valamely tehetőséges, ismerős rejtvényét variálja, hanem egyúttal a kékre-zöldre vert emberi arc és élettörténet, vagyis a vereség, a megveretés és a kifosztás mint az egyetlen, föllelhető folytonosság fájdalmas, egyben komikus univerzumába helyezi az egész történet-sorozatot. Az erőszak pusztán megesisik, vagyis határozottan nem történetyszerű, a brutalitás, a megfosztás és a megsemmisítés vak jelenidejűsége – ez a legújabb kornak nevezett század – artikuláció-ellenes. (Éppen ezért és ezáltal újraírja a családtörténet-írás legelső változatának jó néhány mozzanatát: FANCSIKÓ ÉS PINTÁ-t is.) A mondanivaló „definíciója” az egész összefüggésében hirtelen elevenné és történetyszerű összefoglalóssá, másfelől csupasz erőszakoskészté és fájdalomtörténetné, matematikai-logikai tézisből indított narratív mozgássá: a definíció szöges ellentétévé válik. Ily módon amikor a „miről szól ez a könyv?” szokásos, ostoba kérdését felteszik a szövegben, a kék-zöld összeviszassággal „megadott” válasz egyszerre visszavon és adatik, kimond és elhomályosít, elbeszél és formuláz. Ráadásul ezt a választ valamely apa adja, ami a sokféle apa többértelműségét teszi láthatóvá: a mindenkori apa az,

aki használhatatlan/elviselhetetlen számárságokat felel a mindenkori kérdésekre, de mintegy az apaság kényszere által mégis ő az, aki az olyan-amilyen válaszadás (jelölés, mondás, névadás, nemzés, eredet, azaz a túl erős jelentés és olvasat stb.) tragikomikus hordozója. Nemzónk – furcsa módon – éppen feladatából következően némileg tehetetlen. A felelet felelősségének és a túl komolyan vétel óhatatlan neveltségességének egyszemélyességében is általános, tehát lehetetlen/követhetetlen szerepe ez, amely (el)viselőjének hasonlíthatatlan egyszerűségét sokszor maga alá temeti (lásd még: úgynevezett történelem). A második könyv – a vallomások – ezt a temetést beszéli el, a könyv egyetlen igazán tragikus, eleven alakjáról, az apáról, aki ismerte a nagy újdonságot, „*a huszadik század hallgatását*”. Az író adott esetben önmegtagadásra is képes formátumára vall, hogy mélységesen nem tragikus, sőt antitragikus és a szenvedésközpontúsággal szemben gyanakvó alkatától ebben az esetben tudatosan el tudott lépni, mert nyilván felmérte: szakmailag itt, ezen a ponton erre van szükség. A mértékadás erősebbnek bizonyult az érzelmi, személyes, alkati bizalmatlanság vonzásánál, márpedig ez a fajta eltekintés önmagunktól minden jelentős művészi döntésképeség alfája és ómegája (a szerzői én ugyanis, s ezzel talán nem lépjük át a szövegek határait igazán, inkább anyapárti volna).

Mindebből adódik, hogy az egész mű befejező mondatai felől nézve, amelyek különben az örök gépelés, a monoton fordítás és diktáltság (tehát nem eredeti, hanem hallás utáni, másodlagos és nem utolsó sorban diktatórikus) cselekvő alávetettségének motívumát ismétlik sokadszor, a HARMONIA CAELSTIS teljes írásfolyamata, akár diktálás, akár fordítás, akár másolás stb. formájában: „édesapámé”. Ha nem is a tulajdona, hiszen „a fiú” szerzői neve (habár eleve meggyöngítette érvénnyel) mégiscsak elveszi tőle, de a százféle történetet s a történések terhének, mint megírásnak és szerkesztésnek-aktatologatásnak mégis első sorban ő(k) van(nak) alávetve. A második könyv 201., egyben a textus utolsó bekezdésének örök írógépe az apai gond és művellet egyedüli ténylegességét, állandóan időmúlásnak kitett jelen idejét és az örök folytatólagosságot (vagyis a munkálkodó nyitottságot és a kényszert) teszi meg *nyilvánvalóan nem közhely-*

mentes (ál)zárlatnak. Mint ahogy A SZÍV SEGÉD-IGÉI-ben – remek ötlettel – az anya halálának elviselhetetlenségét az a megfordítás mondja el, ahogyan az anya siratja el a fiát, itt is a fiú engedi előre előzékenyen és engedékenyen a mindenkori és mindenkor mindenéből kifosztott apát az írás műveletében, a helyreállítás, az elégtétel égi harmóniáját követve és gyakorolva, örökgépelés formájában. Ennek azonban mindenkori feltétele, hogy az apaságból, az eredetből, a hagyományból és az úgynevezett históriából ne maradjon szinte semmi „eredeti”, teológiai értelemben „egylényegű”, hogy ne tudjunk többé semmit biztosan, vagy ne áltassuk magunkat effélével, sem az úgynevezett kisvilágban (szerelmi és magánélet), sem a nagyban (politika, szerepek stb.). Ahhoz, hogy bárkinek (például „édesapámnak”) az egyszeri egyedisége megőriztessék, habár mindig kérdésessé téve elbeszélhetőségét, minden ráakódott általánosságot, apatotalitást, sőt totalitarizmust felsorolásszerűen le kell bontani, köteleességszerűen ki kell röhögni. A *Gedächtnis*-szerű emlékező historizmus totalizáló hajlama jelenik meg a könyv gyakori mennyiségi felsorolást elővezető szövegrészleteiben. Ezért is fontos az első könyvben sűrűn, a másodikban elvéve elősorolt uradalmi javak, illetve az egykori bútorok, műtárgyak, ékszerek stb. lajstromozása, ami önmagában poétikailag kényes, sőt első látásra megoldhatatlanul sivár. A kontextusban azonban gazdagon átértelmeződik: részben a sok nyomasztó súlyáról beszél, részben a házkutatások, kitelepítések, rezkiválások áfirt, költői lebonyolításai, amelyekkel a narratíva más fosztogatási részleteihez kapcsolódik, részben ezekben a csakugyan nehezen olvasható bekezdésekben mégiscsak a látszólag halott tárgyban szunnyadó individuális megmunkálás, a civilizáció, a személyes kulturálódás és élettörténet néma megőrződése, a kifejtett, kidolgozott műgond ethosza, sajátos, dermedt humanitása, a tárgyak helyének és helyváltozásainak narratívája mint halhatatlan titok rejtezik. A szép műtárgy volna méltó az emberhez, amennyiben ez viszont kötelezi és kiműveli az embert, például a létezés esztétikai autonómiájának (minden egyébtől szabad, épp ezért szépen igaz) játékos, örömteli, teremtő köteletségére, ami, mint már idéztem, a családi-írói önfelfogással azonos. A könyv

nem állítja, hogy akié a lajstromok egy-egy tétele volt, bárkié bármikor, az automatikusan meg is felelt a tulajdonában rejlő kidolgozottságnak és értékőrzésnek, de azt igen, hogy ezek a listák inkább nyitnak lehetőséget a létezés esztétikai szabadságának, mint a szűkösödés megalázó szélsősége. E listák nem a tárgyak birtoklásáról, hanem a velük való bánásmódról, egy sajátos szakmáról tanúskodnak inkább. A bővelkedéssel összefüggő esztétikai létforma nem feltétlenül szinonimája a szociális érzéketlenségnek, mint ahogyan erről a második könyv néhány epizódja is tanúskodik. A számbavétel természetesen az elvett javak ironikus-irodalmi helyreállításának fogásával is eljátszik, miközben ellenkezőleg: a megszámolás, a számozás (számozott mondatok) ősi, például a zsidó hagyományban (a népszámlálás) különösen erős tilalmára, a végeesség és a kiszámíthatóság közötti feszültségre, az emberi lény előtt felállított megszámolási tabunak az értelmére is ráirányítja a meditatív olvasást. A *puszta* lajstromba vételben mindig van valami, szinte materiálisan idegen, rémületes, ami se nem emberi, se nem természetes, valami végelszámolás-szerű, amelynek egyik első modern megjelenítését a listázás szakmájában is remek Flaubert regényéből, az ÉRZELMEK ISKOLÁJA morbid szcénáiból ismerjük (ARNOUX-né tárgyainak árverési jelenete).

Nyilvánvaló tehát, hogy Esterházy az apa szóval a görög-zsidó-keresztény kultúrák és civilizációk játékos leltárát is elvégzi. Illetve: közelebbben nem kisebbet, mint a napnyugati metafizika legveszélyesebben és legbonyolultabban túlterhelt, túlszentelt és titokban vagy nyíltan túlgyalázott kulcsszavát, fallogocentrikus alapfogalmát, a theodicaea-kérdés főszereplőjét választotta, azaz a mindent és a semmit, ami az anyagi-tárgyi kultúra mint örökség paternális vonulatát is jelenti, annak minden kétértelműségével, méltatlan, gonosz konfliktusával együtt. Mindez a megadható válaszokat örökké felülíró, újrainyitó kérdéshez, mozgáshoz vezet, a nagyon is birtokló, apai jellegű theodicaea-formula rombolásához. Ezt a leépítést viszont a relativisztikus függvénygondolkodás szigora vezérli: „*Apám a kérdéstől függ.*” De attól nagyon. Azaz kérdés ugyan mindig van, ám éppen ennek a leküzdhetetlen folytathatósága, variálhatósága az,

ami a válaszokat, vagyis az elbeszélte történeteket függővé és viszonylagossá teszi. (Vesd össze a közel húsz évvel ezelőtti FÜGGŐ mondattani, nyelvi és szemantikai problematikájával, amióta Esterházy következetesen kitart Wittgenstein nyelvszemlélete és antimetafizikus filozófiai habitusa mellett, noha semmiképpen sem szeretném lezárni vagy szegényesen megadni az író filozófiai, sőt teológiai műveltségét, hiszen az a maga szelektivitásában is jóval gazdagabb, nem beszélve tudományelméleti, matematikai-logikai olvasottságáról.) A leküzdhetetlen, mert kérdező folytatólágosság, ami nem azonos az erőltetett, hamis kontinuitással, hitelessé és „jóvá” teszi az apai jelölést, vagyis a Möbius-szalagot teremtő, szerényen előreengedő befejező motívumot, ami egyébként narratív sorrendjét tekintve bravúr, hiszen éppen egy, a végső elkeseredést és szétesést elbeszélő „berúgásária”, egy széthulló, vasárnapi ebéd utáni pillanat kínos szcénájára és mélypontot jelentő mámorára következik, mint egy kegyetlenül és pontosan kimért, *sztereotíp* kijózanodás, messziről a VÁNYA BÁCSI-finálé örök könyvelését idéző antiklimaxszal (ráadásul *Hermes Baby* típusú portable-ról van szó a záró mondatokban is, amelynek önként adódó mitologikus, lélekvezető konnotációját és művészi, interpretációs, merkuriálisan örökmozgó metaforikáját ezúttal nem részletezem). Tehát „nem én”, hanem *más*, az egészen másik, egyenesen „maga a téma”: az örök, habár egyediségében mindig vesztes-megvert jelölő írja a könyvet, és éppen ezzel az előzőkenységgel minősíti át a mindenkori folytatását, költői jóvátétellel, új létrehívással. Ahogyan az első könyv egyik bekezdéssorozata zárul: „*Volna azonban egy értelmezés, mely abból indulna, hogy édesapám fogalmazásában a »lenni« igét értelmezhetjük jövőidejüként is. Ekkor édesapám szavai ezek volnának: Vagyok, kinek majd megmutatkozom. Tehát az, hogy ki édesapám, nincs lezárva. Édesapám mutatkozni fog, újra, újra.*” Ez a vendégszöveg-szerű átfordítás (apai, írói, hermetikus foglalatosság) kultúránk egyik legmélyebb hermeneutikai helyére tér vissza, Mózes II. könyve (SEMÓT, illetve KIVONULÁS, EXODUS) 3,14-re, amely a szorosabban vett név- és lét-kinyilatkoztatás locusa, éppen azáltal, hogy az ott hallott név nem tulajdonnév, nem főnév (a név titka, visszavontsága ez a hiány), hanem a léte folyamatos jövő idejű alakját jelenti ki,

az idő, a történés és a hűség urát, istenét nyilvánítva. Nem „mutatkozik be”, hanem az elbeszélés módját, mint ígéretet, a megújuló megmutatkozást mondja. Nem arról beszél a csipkebokorból a hang, hogy ki ő, hanem arról, miféle jelenthet az *idővel*. Voltaképpen az a meglepő, hogy milyen sokáig tartotta magát a zsidó-keresztény hagyományban a theodicaea-kérdés – tragikomikusan phallikus, apai – merevsége és ab ovo megoldhatatlanságból fakadó, logocentrikus képlete, *holott* rendelkezésre állt a jóval ősbibb és eredendőbb kinyilatkoztatási szöveg, amely nem paternális, nem közvetlenül személyes nevet tartalmaz, hanem időről és történendőről (a létről mint lezárhatatlan és meghatározhatatlan kérdéssről, nyitott jövőről s a mindebben való egység tartozásáról) szól. A név rejtélye narratív formájú megfogalmazásában keresendő. Ezzel az idézettel a könyv egésze nemcsak a Név, a családnév problémájának sarkalatos poétikájához, az egyedi tulajdonként elkerített nevet felülmúló: elbeszélést és történetet ígérő jelöléshez, az istenember beszédes és elhallgatott nevének dinamikus, ígéretes értelméhez csatlakozik, hanem a citátumot összekapcsolja a könyv egyik döntő szövegével, amely ige és főnév ellentétével, konfliktusával foglalkozik, s amelynek szemléleti eredete többek között éppen a 3,14-es hely. Miután ugyanis a kőről, vagyis az *egyik* Esterházy keresztnévéről esik szó, amelynek jelentésbokrára most nem érdemes kitérni (ismétlődően az EGY CSALÁDREGÉNY VÉGE – Bernáth Árpád szóleleményét ismételve – petrisztikájához hasonlóan tematizálódik a műben), tréfás genealógia, az Oidipusz-paródiával és a tékozló fiú történetének átírásával már előkészített, *filius ante patrem* képlet olvasható az első könyv 237. bekezdésében: „*Képes-e édesapám akkora követ teremteni, melyet maga sem tudna fölemelni?*” Ezt követően fogalmazódik meg a *nomen* és a *verbum* konfliktusa, méghozzá a *filius* és a *pater* különbségének, sorrendi variálhatóságának (a könyv egyik fontos vezérmotívumának) *mint nyelvi problémának* a kiegészítéseként: „*Miért is főnév az én édesapám, mért nem ige, mely köztudottan a legmozgékonyabb és -lendületesebb minden szóféléesség közt? Vajon nem gyilkosság édesapám főnévvel, édesapám, való megnevezése ezen ige ellen? És ez az ige nem volna-e százszor vagy száztízszer szívvárványosabb és személyesebb, mint a főnév, édes-*

apám?” Nos, ez a 238. számozott „mondat” – többszörös beszédhelyzetváltáson keresztül – fejeződik be az imént idézett 3,14 fordításvariánsával, mely nem a keresztény fordítás „*vagyok, aki vagyok*”-ja, hanem a „(veled) leszek, aki leszek (történek, maradok)” verziója, amiből kényszerítően következik a befejezhetetlen újra megmutatkozás, továbbá a bekezdés elejéhez való visszakanyarodás: a főnév poétikailag és filozófiailag reménytelenül statikus jelentésmodalitásával szemben az ige az „igazi”, sőt személyes szófaja az édesapának és dinamikus, mozgó formaelve e műalkotásnak. Csakhogy a főnévi jelölés foglyaként újra felmerül az indító kérdés (237. számozott mondat) a fiúról, mint „kőről”, aki teremtmény, de a teremtetőt fölülmúló értelemben, újra és újra. Mindez nemcsak textus, intertextus és kontextus viszonyára világító példa, hanem a fordításmód és főként a sorrendbe helyezés személyes értelemteremtésének a bemutatása.

Két évtizednyi kritikusai társasjáték, böngészés és kutatási furor után – a fentiek nyomán is – tisztábban látható, hogy: miközben Esterházy köztudottan és bevallottan igen sok intertextust alkalmaz ebben a könyvében is (ittbék között önmagától), mélységesen kontextualizálja és cselekményesíti azokat, átírja a saját szövegterébe, és ezekkel a nagyon is eredeti rafinériákkal voltaképpen az önmagát hasonlíthatatlannak feltüntető eredetiség, a szerénytelen „nyelvertertés”, az „isteni” kreativitás mint valamiféle semmiből formálódó összetet romantikus nagyratörésének, még századunkban is kísértő titanizmusának ironikus kritikáját is elvégzi, s talán éppen ezáltal válhat újra meg újra irodalmunk legjobbjaival társalkodó-vetekedő nyelvűművésszé, leginkább a weöresi értelemben vett próteuszi alkatra emlékeztetve. A felismerhetőség és felismerhetetlenség határán billegtetett vendég szövegek furcsa módon a hagyomány mélységeibe, megtört, roncolt folyamatába és persze megújításába helyezik, új rendbe állítják a szövegformálás egészét.

Emellett a nézőpont- és elbeszélőhelyzet-változtatások különleges bravúrja hatja át a művet, az a magyar prózapoétikát radikálisan továbbfejlesztő virtuozitás, amellyel egy-egy hosszabb vagy rövidebb számozott mondaton, bekezdésen belül változik az „én” helyzete, azaz, mondhatni kényszerítőleg, min-

den intertextuálissá válik, az összes, fontosabb nyelvi elem betét jellegűvé és sajátosan nem eredetivé: elmozdíthatóan bizonytalanná, pillanatnyivá minősül át, s így többek között a formulaszerű tagmondat- és frázisismétlődések is kiegyensúlyozódnak. Az elbeszélő, a szerzői és a szereplőzáró pontok állandó mozgása, a sorrend folytonos mérlegelése talán e könyv és művészet legnagyobb hozadéka egész prózánkra tekintettel, hiszen távolról sem kaotikus kavargásról van szó. Ellenkezőleg: mindez a kimért, értelmes mondattan és szemantika, az egység összetettségének a hordozója, biztos kézzel megtartott szilárd tagmondatfűzések együttese is. Esterházy Péter, a barokkba hajló reneszánsz művészettani hagyományából ismerős concordia discors elvének a jegyében, egész munkásságában kiaknázza és végiggondolja a magyar szórend viszonylagos szabadságának, sőt szabadosságának, kötetlenségeinek, két- és többesélyes adottságainak lehetőségeit a prózanyelv folytatólagos megújíthatósága felől. Ahogyan például a 184. számozott bekezdésben olvasható mindennek a szemléleti háttéréről: „*De rabbi, hogyan adhatsz igazat két egymásnak ellentmondó fölfogásnak? Neked is igazad van, fiam. Vagyis: állandóan változik a leányzó (apám) fekvése. Az utolsó szó nincs kimondva, mert nincs utolsó szó. Amikor apám meghalt, ezek voltak az utolsó szavai: Mehr részecske. Vagy hullám. Na ja.*” Illetve: ahogyan mindennek a stílusztikája történetét íródik, például az első könyv 149. bekezdésében: „*Nem követelhetem meg alattvalóimtól talán, hogy teljes, nyelvtanilag hibátlan mondatokban szólítsanak meg?... Bizony hogy megkövetelheti felséged. Sőt, meg is kell követelnie. Abban a pillanatban, ahogy felséged trónusa előtt dadogni fognak, suk-sükölni, amint a mellékmondatok lötyögni fognak a főmondaton, mint egy rossz zsanér, megbocsát, melyet ide-oda lenget a wienerwaldi szél, abban a pillanatban, amikor a szótlanságot vagy az ékesszólást a hablatyolás váltja föl, vagyis amikor felséged jelenléte, pillantása nem mozgósítja azt a belső erőt, amely egy mondat teremtéséhez kell, akkor...*” Esterházy Péter bonyolult mondatai, csaknem kétesre stilizált (paradox módon szilárdan lebegő) szórendjei és mondatrészei, melyek a mellérendelő és az alárendelő szerkezetek egymással történő ütköztetése által a belső nézőpontváltások helyét teremtik elő, a tagmondat-lötyögtetés közelében hozzák létre saját, szolid rendjüket. Az állandó, stílár-

mondattani szerepjáték és alakváltoztatás a mélyebb intertextualizmusra, a nyelv egyszemélyes birtokolhatatlanságára (egyben részleges *szakmai* uralhatóságára) világít rá.

Csak egyetlen, hosszabb elemzést megérő, ezúttal röpké példát hozok a 134. számozott bekezdésből, amely többszöri ránézésre és fennhangon olvasást követően *egyetlen* mondatnak tekinthető, vagyis az alcím („számozott mondatok”) jelölése *nem* tollhiba, hanem egy-egy bekezdés akár egyetlen mondatnak is tekinthető, amelyet írásjelek tördelnek különböző mondatokká: „*Ráfért már a magyarra egy kis sikerélmény! Mondotta édesapám László bátyámnak: Válassz ki férfiakat, vonulj ki, és ütközz meg a pogánnyal. Én pedig odaállok a vezekényi halom tetejére...*” Stb. Ami az írásjeleket illeti, éppen csak érinthető ezúttal, hogy különösen az első könyv csupán *visszafelé* csukódó zárójelei mintha a legendaszerű, a barokkos, a sztereotipikus és anekdotikus család-történet-töredékek visszatekintő, egyben lezáró, befejező jelei lennének, amelyek ennek az anyagnak és megszólaltatásának valóban folytathatatlan voltát, sajátos kizárását jelölnék, pusztán grafikus úton is. Egyúttal mintha ezek a fél zárójelek utalnának, más értelemben a BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA mindenfajta referencialitást *kizáró*, a mű elején, nagyított fotón látható)(jeleire. A grafikus jelekkel való takarékoskodás a tizennégy évvel ezelőtti könyvhöz képest nem teljesen mellékes módosulásról tanúskodik.

A poiézisznek tehát, mint nem a semmiből teremtő, hanem az előzetesen meglévő tiszteletben tartó, mesteremberi technének a *szerű* ethosza látszik kibontakozni, amely fontosabbnak tűnik a szövegközöttségek okvetlen azonosításánál, hiszen a vendég szöveg felismerése *önmagában* ősi filológiai munka (e felismerések sosem teljes listája persze ad hoc is, majd precíz is megadható, csak az elemző kritika helyenkénti csillogó narcizmusát mint ha önkorlátozásra intené magának a szövegalkotásnak a gazdagabb mesterségbeli értelme). Ennyiben Esterházy revelatív erejű szintaxisa, intertextuális írás- és szerkesztésmódja egyúttal megújítandó, társalkotó olvasáskultúrát, cselekvő hagyományátgondolást, az irodalmiság, a költés fokozottabban közösségi és önkritikus opusként való mérlegelését jelenti.

Konstrukció és dekonstrukció billenékeny, *függő* határán, amennyiben itt e szakszavak az építményszerűségnek az egész mű világát átjáró bírálatát és a fausti *strebennel* szembeni mélységes bizalmatlanságát írják körül (még egyszer: a nyugati metafizika mint európai apa- és szövegkonstrukció leépítése vagy csilapítása jegyében). A rejtett vagy fölismerhető idézetekkel kiemelt másolatszerűség, az imitáció jogainak rehabilitálása „mellesleg” a teremtettség vagy az egzisztenciális idevetettség, a földi élet egoisztikus, dölyfös „épületeségének” másodlagos, *parodikus* jellegére, sőt helyenként – főleg a horrorisztikus pillanatokban – giccses voltára is utal, beleértve a szenvedés túlzását, ami persze e világszemlélet legkényesebb, olykor tiltakozásra ingerlő, ám következetes állásfoglalása. A kicsinyítés – nagy méretek között – Esterházy művészetének egyik termékeny paradoxona. Művészetének másik fő erénye egyébként éppen a szemléleti és a legkisebb nyelvi-stiláris konzekvenciák egymásra vonatkoztatása és együttes érvényesítése. Annak idején a KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA kurta bekezdéseivel és paranoid ávosanekdotáival dolgozta ki ezt a legendaronszó, a giccset bátran játékba hozó, historizmusel lenes szemléletmódot, amellyel egyben a szörnyű és a gaz okozta szenvedés és tragikum súlyát a fájdalom és a nevetés másféle: formaképes, de, ismétlem, kétséges tartásával írta felül. Ugyanakkor éppen ezzel a rafinált iróniával az „eredeti”, a túli, nevezetesen az égi harmónia érvényének távoli, játékos reményét, ama végtelenül, elgondolhatatlanul másik vagy másféle érintetlenségét, zárójelbe tehető fölényét, de megszólíthatóságának fenntartását (például „Úr”, illetve „felség”) is kiemelheti. Hogy „csupán” az nem égi és az nem harmónia, ami a főcím mint választóvonal *alatt* van. És *ami egyáltalán szóvá tehető*, az bizony alant van. Tehát *akár* giccsnek is minősülhet, mint ahogy a szenvedés arányfosztottságában is lappang ilyesmi, akármennyire kínos fölismeréshez jutunk ezáltal. A főcím pedig ilyen módon változatlanul csak egy szókapcsolat, hiszen Deus (Pater) *semper* maior, miként A HELY, AHOL MOST VAGYUNK (BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA) című régi csehoviádában is olvasható volt már a boldogságról, hogy: „*csak egy szó*”. A legkisebb, a legesetlegesebb, az egyes, vagyis

az, ami: létezik, mert megmutatható, csak az szólongathatja szóként, takarékosan, közvetítetten a meg nem jelenő, a nem értelmezhető, a nem létező legnagyobbat. Egyik legszebb mondatát idézve: „*Hol a tornacípóm, könyörülj rajtam...*” (Esterházy ebben a könyvében, 2000 körül, visszatekintve vonja le igazán a XX. század rémes következményeit, egyebek mellett azzal, hogy a korábban gyakoribb laudációról szinte teljesen lemond, s helyén inkább a neveltségesség közelében kóválygó *köznapi* könyörgést hallani, ad *minorem Dei gloriam*. Ahhoz a művészfajtához tartozik tehát, amelyikről elsőre nem az egyszerűség jut eszünkbe, épp ezért oly meglepőek és megnyugtatóak az idézett és hasonló fordulatok, formulák, amikor is a kacifántos és a furmányos váratlanul az egyszerűség bravúrára képes.)

A HARMONIA CAELSTIS teljes terjedelmében az egész válik kimondhatatlan és jelölhetetlen, mert mindent megelőző, bármiféle választ újra megnyitó, lebontó kérdéssé, a hiányt egyben esélyként is körülírva. Az egész elgondolhatatlanságának helyén is csak kérdések, illetve fragmentumok állnak és lifegnek (lásd például a – finomabban mondva – *penis patris*-ről mint *a* fragmentumról, *a* függelékről szóló és az Oidipusz-toposszal rafináltan összedolgozott részletet): „*Édesapám részletkérdés.*” Hiszen a kérdéstől függ... A könyvben a részletek, a kis egységek, a számozott mondatok és bekezdések uralkodnak, az egészet sugalló folyamatos illúziója helyén, amennyiben rejtetten átjárja a mitikus, a történelmi és a fizikai szétszabdalást is kicsinyítő felszólítás: „*Sorold föl édesapám testét!*” A részletezés minden mást megelőző és mindenféle túliságot, konstruált egészet gyöngítő, tagadó eljárás módja érvényes a látszólag egyenletesen végigírt, a folyamatos átkomponáltság várakozását keltő, de be nem teljesítő, hanem átértelmező második könyvre is, amely az immár személyessé és nem történelmi-legendássá stilizált családi történetek egymás mellé helyezésével tartja ugyan az időrendiséget, a folytonosságot azonban csak a veszteség, a kifosztottság és megveretés eseményeiben, továbbá az én-elbeszélőnek a mozgékony (relatív) azonosságában, a vallomásszerűség *megtévesztő* kvázi-közvetlenségében tartja meg. A második könyv tehát nem megörökítő családtörténet, hanem az

egy családtaggal történtek, a belsővé tett emlékezés elbeszélés módja. Mintegy és mint ha, hiszen még a szerzői, az elbeszélő-én viszonylagos azonosságát is rombolja, részletezi például a második könyv egyik legerősebb történetegysége, amely a befejezés előtti csúcsponthoz, a kárpátibeli dekonstruált „nagy lakoma”-példázat kontrapoztjához vezet: Roberto, „a nagy barát”, aki már az első könyvben feltűnik, az édesapa megmentésére hivatkozva egy áruló papír aláírására veszi rá a kisfiút (aki akkoriban hét-nyolc éves, amivel az elbeszélés módja persze meggyengíti az elbeszéltek valószínűségét, ellenben azok struktúrája megerősíti a felismerhető *mélyebb* valószínűséget), s így az elbeszélőnek álcázott szerep-én teljes mélységben megéli a diktátúra literális ravaszságát, betűi és szó szerinti gyalázatát: az énazonosság szétdarabolását. Ezt az epizódot, mely a második könyv egyik remekül megoldott része, ismét az okos sorrendet jelezve, az elemzésem bevezetőjében idézett önfeljelentés diktálásának a jelenete követi, s e kettő együtt alkotja a sopronkőhidai események, illetve az 1945 eleji nagyapai naplóbéjegyzés korrelátumát, amit majd a Márai Sándorral váltott szavak követnek a népbírói tárgyalóterem előtt (530–531. o.): „*Bíróság elé már nem kerültem, a közelgő oroszok elől Bajorországba hajtottak, per pedes, majd marhawagon. Egy éjszaka Mauthausenban.*” (530. o.) Ez a mondat, amelynek előzménye a „Mauthausen-motívum” a HAHN-HAHN GRÓFNŐ-ben: az Auschwitz utáni Európa következményeinek radikális beépítését jelzi Esterházy elbeszélő művészetébe, leszámolást a tőle amúgy szinte minden kollégájához képest is idegenebb XIX. századdal, mint végképp *nem* ártatlan előzménnyel, amit arányosan emel ki a békebeli, 1944 előtti hangoltságú, ismerős, családi antiszemitizmus kommentár nélküli „ismeretése” (lásd: országismereti anyag). Külön, hosszas elemzést lehetne írni egyébként a sorrend és a mértékadás telitalálatairól ebben a műben. A második könyv két, másik, talán legkiemelkedőbb pontja egyébként: a dédapa éles és mély értelmű vitája Sterkkel, a javakat és műkincseket rekviráló kommunista kommisszárral 1919-ben, illetve a kitelepítést elbeszélő, helyenként mégiscsak XIX. századi elődököt idéző jelenetsor.

„*Sorold föl édesapám testét!*” – a részletezés poétikáján kívül ez a pseudo-jelmondat a testhez mint szentséghez, mint egyhez és egyetlen, bizonyos értelemben sérthetetlen egészhez való viszonyt is átírja, a fenti, XX. századi, radikális tapasztalatok költői beépülése felől, önmagához képest is és hagyományhoz meg a kontextushoz képest is belső változásról adva számot (például a TIZENHÉT HATTYÚK-nak az „*egy tetemöm*”-mel már régen megalapozott szóhasználata, illetve a véleményem szerint kevésbé sikerült EGY NŐ egy/sok variációi itt érnek be igazán). Az átírás veleje, vagyis az apa testével kapcsolatos szexuális és erőszakos manipulációk „*a test templomát*” és annak minden szentségi konnotációját romboló-kicsinyítő módon érintik. Erős tragikus, szétszaggató, szenvedéssel, illetve mámorral telt mitikus történetével és modern kori lepusztulásával szemben a szégyenletes, a kiszzerű szétszedetés modern utáni, mítoszvesztett tragikomédiája, a nagy erotikus és krisztianizált görög–európai elbeszélés radikális megszakítása dominál. Vagyis JÁNOS 2,21-nek az ígérete (ami Nádas Péter *Erinnerung*jának a mottója) a három nap alatt történő ledöntésről és renovációról, későbbi, historizáló és teologizáló szellemi képződmények kétséges kiindulópontjává válik. Számos felhozható példa közül ezúttal az első könyv egyik remek és a második stílusát, írásmódját előlegező, tehát betét jellegű gázolásrészletére utalok: 113. számozott mondat, 108–109. o., *idézni* ugyanis legfőljebb teljes szövegét lehetne... (Különben az EMLÉKIRATOK KÖNYVE narrátor-hősét is halálra gázolják, ahogyan ennek egész testmitológiájára, például homoerotikus és megrontásjeleneteire is reflektál a maga ironikus, helyenként parodikus, kollegiálisan kellemetlen módján a HARMONIA...) Test a porban, eltaposva, itt és most ez a hely, amit megtaláltunk, s ahol jó nekünk: „*szeretne örökké így maradni, orcával a poros, meleg aszfalton, örökké. Így is lett*”. Stb. (A testtel történendők tekintetében ezen és még néhány ponton a FUHAROSOK emlékezete vaslogikájához áll közel.)

A részletközpontságához tartozik végül a kisformák előnyben részesítése, ami az író régi szokása, különösen a magyar anekdotizmus iránti érdeklődését tekintve. Esterházy poétikájának az anekdotához és a többi, tradicio-

nális műfajhoz, műformához, nyelvi alakzathoz való kötődése legtöbbször a *megfordítás* és a kifordítás viszonya, amennyiben például az anekdotaforma joviális kerekességének és elhallgató, utalgató cinkosságának kettősségéből az ő kezén vérbeli, késő modern fragmentalizmus és gyors tempójú ezredvégi történetmondás lesz, ami radikális nacionalizmuskritikává és a sajátos magyar historizmus kíméletlen kinevetésévé fordítja az egykori mesemondást. Az anekdotikus hangnemben előadott, egyben aláaknázott történetfűzerek ugyanis egymásmellettiségükben nagyméretű mellérendelésláncokat hoznak létre az egész műben, amelyek ismét csak a relativisztikus mérlegelés és a dekonstruktív jelentésszóródás, leépítés olvasói aktivitását hívják elő. Mindezek összefüggnek e könyv mikrobravúrjaival a mondat szerkesztés és a beszédhelyzetváltás síkján. Például az első könyv 244. számozott „mondatában” háromszor ismétlődik kurzíváltan a minden és a semmi szó, s ezt a fokozást a következő mondat vezeti be: „*Apámnak ez a hánykolódása semmi és minden közt, hát... mintha direkte utazott volna erre.*” Majd a bekezdés vége felé az alábbi tagmondatok ütköznek egymással: „*minden tőle [ti. az apától – B. P.] függött ezután... amely után semmije nem maradt*”. (Vesd össze még például 188., 191–192. o. stb.) Az apa *hánykolódása* – a hánykolódás szónak ez a hapax legomenonja – az *elbeszélő* gyakori hányásának motívumát csatolja a szóhoz, illetve az ismétlődően említett hányingert e történeteket tapasztalva. Az anomáliák, az ütköztetések, illetve a szerkezeti és/vagy mondattani mellérendelések egyébként nemcsak szemléleti aporiákat erősítenek fel, hanem bizonytalanná, instabillá teszik a szöveg egyenletes követését, állandó kizökkenést idéznek elő a mondatok követésében, kifejezetten kényelmetlenné, komfort nélkülivé tördelik az olvasást, miközben az olvasógyötrés melleleg a kortárs magyar próza hosszú mondattal folytatott bonyolult munkájához is termékenyítően hozzájárul.

Az elbeszélés egyik pontján, a hosszú mondatokra és az egész vállalkozás bonyolultságára utalva ezek a kérdő mondatok olvashatók: „*Leírható-e a világ? És olvasható-e?*” (Írunk végén hozzáfűzhetnénk: és elemezhető-e?) A HARMONIA CAELSTIS minden részletében, be-

leértve a második könyv nagyobb, összefüggőbbnek mutatott részeit, a leírhatatlanság és az olvashatatlanság határainak *közelében* folytatott, újra meg újra kezdett írásmódot és a sokféleképpen megajánlott, vele vitázó, tőle kérdező olvasásésélyt mutatja be, anélkül, hogy akár a leírhatatlanság, akár a biztos leírhatóság (vagyis: a kaotikus, illetve a túl erős olvasat) szélsőségeit átlépné. Igazi irodalomhoz méltón az a tétje, hogy az esztétikai „életforma”, az „Esterháznak lenni” világát soha ne csúsztassa át a birtokolhatóvá vagy elérhetővé vált tudás illúziójába, illetve a moralizáló pietás fensőségébe. Tehát nemhogy nincs végső értelem, de éppen az uralására irányuló nem esztétikai (és végső soron etikailag is több mint kétséges) vágy állandó kritikájaként megélhető létezés – habár mindenestül fájdalomtól átjárt – narratív értelmezése az, ami a főnévi létmegnevezést: az antiesztétikus szenvedést panaszolja föl és mozdítja el. Eközben a fájdalom esztétikáját, a mozgó, jövő idejű igei formát ostromolja, gyakorolja és teremti

elő újra és újra, éppen az igazmondás és a vitális tisztánlátás jegyében. Ez olyan utolsó szó, amely természeténél fogva soha nem képes végső és utolsó maradni. Írásom címéül tehát, vélhetően a tárgynak megfelelően, „lefordíthatatlan szójátékot” választottam, amennyiben a SZÓZAT már régen és egyre fokozódó mértékben idézhetetlen, mindenesetre szépen meg- és felszólító sorával *egyetlen, egyszeri, esetleges, hasonlíthatatlan*, „mindentudó semmittudás”-t, egy aligha végigírható vagy végigolvasható (fiktív) *személy* – és mint ország – iránti hűség ironikus átírását, megrendítését, *a kérdőjelességnek való pompás megfelelést* próbáltam jelezni. Hiszen a minden általános és totális, konstruált szereptől való megszabadításban, magában a kérdésségben lelhető fel az a rendületlenség, ami nem statikus, hanem ellenkezőleg: valójában közelebb áll a megrendüléshez. Sőt ez a rendületlen kétely és folyamatos különbségtétel önmaga *játékos* rendjét, aláaknázott történetét is elbeszéli.

Balassa Péter

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
és a Soros Alapítvány
támogatásával jelenik meg

