

kus hasznosítása révén alkotott meg és népesített be magának. A görög–latin mitológia el-sajátított, átélt fensége és biztos ismerete, valamint a romantikától számítható és az éppen meghagosodó film kultúrájába torkolló, ve-gyes és foszlányos mitologikum még együtt él a nyiladozó fiatal felnőttben. (A kevert mito-logikus és kulturális javak által létrehozott nyelvi tudat, a sokszor reflektálatlanul hagyott gyermeki és ifjú gondolatmenet nyelvi léte, il-letve a saját emberi kezdeményére visszatekin-tő, a jelenből beszélő történetmondó kifino-mult és ellenőrzött stílusa gyakorta stimulál – az olvasót is pazarul aktivizáló – nyelvi kettős játékokat, melyeknek két szintje önmozgás-szerűen járja át egymást. E téren érdekes a párhuzam Kertész Imre SORSTALANSÁG című regényével, a tizenöt év körüli Köves Gyuri szintén kettős nyelviségű megszólaltatásával. S ha a holokausz-rémület nem is hasonlítható mindahhoz, amit a gyermeklány Magda át-vészel – nap nap után a diszharmóniát, a har-móniára berendezkedett: harmóniafilozófiájú család segítségével –, végül is minden ifjúkort túl kell élni, ezt a Mabel Shanlett-es, kutyás, érettségis és Cili-vesztő debrecenit is, és a túl-élés akkor válik bizonyossággá, amikor nyelvi formát ölt.)

1977 nyarán, a RÉGIMÓDI TÖRTÉNET megjele-nését követően Örkény István baráti gúnyo-rossággal köszönte meg a könyv dedikált pél-dányát, mondván: „*az úri familia 857 fős sze-mélyzetét*” csak úgy volt képes fejben tartani, hogy az egyszerűség okán minden Szabót és nem Szabót elnevezett Kokoschkának. Ezzel „*teljes áttekintést kapott*”. Nemsokára két ré-gi hirdetőcédulát is postázott író társának – a Mödellingi cipő-raktár meg a menyasszonyi kelengyére specializálódott Donogán és So-mossy, mint Kunz József és Társai utódai ajánl-ták magukat a cívis város közönségének („*Sár-czipők a legnagyobb választékban*”; „*Határozott árak*”). A hozzáfűzés ennyi – benne van a „*MAJD HA MEGFUTOTTAM ÚTJAIMAT*” anyagában –: „*Édes Magdám! Nem rokonaid? Talán egy még régimó-dibb történetre futja belőlük. Imádod Örkény Ist-ván*”. A FÜR ELISE nem régimódbi történet, és nem is ókútabb. A szereplőválasztás és -moz-gatás ökonómiaja tanítanivaló. A Cili és Mag-da között egyértelmű döntéssel lavírozó Ilka néni, a pusztán a nevének köszönhetően is plasztikus Huttra doktor (persze ő is „*holtig ba-*

*rát*”), a tényleges alaknak nem is mondható – csak egy csodás, „antropomorf” ágyat, Cilinek és Magdának is szolgáló bútordarabot küldet-ő – Brüll bácsi, a tánciskolás Tattayné, a lá-nyok sorából Lidika és annyian mások, a Fran-szoának és Möszejőnek is csúfolt Förstler („*Az egykor megszülető Abigél König tanár ura*”) mind nagyszerű figurák abban a szövegben, mely csak úgy szórja magából a „*munkaökör*”, a „*férj-hárem*”, a „*selypítetők*” és más ilyes szavak színe-it. A csendesen kárhoztatott ismétlések legfel-jebb meg-megállítják a történetet, de a való-ban lényeges tűz-tizenkét esemény között nincs egy sem, amely ne adná teljes önmagát, s amely ne sűrítene összegezve-előlegezve a töb-bit is. (A mintaepizód Magdának a cserkészet-ből való kikéredzkedése lehetne. Önmagában is regény.)

Cili a FÜR ELISE legelső fejezetében (BÉKÁNAK BÚS BREKEGÉSE) megérkezik a könyvbe, ám alig jön meg, kicsi gyerekként: nevének mindős-zse egy-két említése után, már e fejezetben ki-nyilvánítatik életének távlata és halálának ténye. Mégis, mondtuk, halálát a jövő szö-vedéke takarja. Olyannyira, hogy amíg a két-vagy többreszes Cili- és Magdaléna-regény-ben Magdaléna írja Cilit, addig Cili él, addig mindketten élnek.

Tarján Tamás

---

## TERMINATOR LITERATUS

*Dragomán György: A pusztítás könyve  
Balassi, 2002. 300 oldal, 1600 Ft*

Vannak regények, melyek csak lassan tárják fel titkaikat – nem a történet titkaira gondolok, hanem a nehezebben megfogható trükkök-re, szabályokra és szabálytalanságokra, szeszé-lyekre –; vannak regények, melyek szeretik megszegni azokat a szabályokat, melyeket ele-inte elhitetnek velünk, elrontani a ritmust, melybe már beleringattuk magunkat, szívesen csavarnak egyet a dolgokon, amikor már azt hinnénk, mindent helyretettünk, biztonsá-gal mozgunk az olvasott világban. Dragomán György regénye nem ilyen. A PUSZTÍTÁS KÖNYVÉ-ben tulajdonképpen már az első lapokon íze-

lított kapunk ennek a markáns, súlyos prózá-  
nak a karakteréből, mely kivételesen egysé-  
gesnek és következetesnek mutatkozik majd a  
háromszáz oldalnyi szövegben: megteremtő-  
dik a sűrű, nyomasztó atmosféra, kitapintha-  
tóvá válik az elbeszélte idő és az elbeszélés ide-  
jének feszültsége, ami elsősorban az érzéki ta-  
paszalatok ráérős részletezéséből adódik, s  
mintegy e részletezettség ellensúlyaként egy-  
szerű, kulturálisan terhelt, jól felismerhető  
szimbólumok jelennek meg már rögtön az el-  
ső oldalakon, és végül – de ezt kellene talán  
első helyen említeni: rögtön magába zippant  
Dragomán artistikusan kidolgozott, a nyelv  
zeneiségét finom érzékkel élni engedő prózá-  
ja, a mondatok hibátlan ritmusú struktúrája,  
hol felkavaróan, hol álmosítóan dallamos le-  
futása. Nem kell túl sokat olvasnunk tehát a re-  
gényből ahhoz, hogy lássuk, szigorúan „írás-  
művészetként” értett prózával van dolgunk, a  
szó minden komolyságával, pátoszával – és las-  
san esetleg arra jutunk: esendőségével együtt.

A regény főhőse, Fábrián elkövetett valamit,  
s bűnéért idegenben kell vezekelnie, egy is-  
meretlen, nevenincs városban, mely nemcsak  
a térképen nem lelhető fel, de talán még az  
időn is kívül esik. Ez a megannyi irodalmi al-  
lúziót magába sűrítő alaphelyzet az első lapo-  
kon elénk tárul: Fábrián végeérhetetlen vonat-  
úton utazik, a kalauz még az órájától is meg  
akarja fosztani; az első mondat szerint a von-  
nat egy hídon robog keresztül, s egy híd majd  
a könyv legvégén is feltűnik, bár azt nem  
fogjuk megtudni, kivezet-e a névtelen város-  
ból, A PUSZTÍTÁS KÖNYVE mitikus erőfokkal teltett  
helyszínéről, ahol a regény ráérősen elbe-  
szélt, ám mindössze háromnapnyi cselekmé-  
nye játszódik.

Ahogy továbbhaladunk a regény olvasásá-  
ban, s kirajzolódik előttünk a mértani pontos-  
sággal megtervezett tér, felsorakoznak a ke-  
véssé egyénített, inkább strukturális pontok-  
ként, funkciókként szcenírozott szereplők,  
göngyölödik a rejtélyeket sorakoztató parabol-  
laszerű cselekmény, világossá válik, hogy Dra-  
gomán György első regénye felettebb otthon-  
talan a mai fiatal prózaírók művei között, azok  
jó részénél konzervatívabbnak tetszik. Az a  
prózanyelv, szerkesztésmód, világteremtés, tér-  
és időkezelés, amivel A PUSZTÍTÁS KÖNYVE-ben  
találkozunk, szembeötlően különbözik a har-  
minc körüli szerző kortársainak extenzívabb,

játékosabb, többféle nyelvi regisztert keverő  
írásmódjától. Ezt a különbözőséget önmagában  
sem érénynek, sem hibának nem gondolom –  
de mindenképpen érdekesnek egy első könyv  
esetében. Ebből a szempontból kicsit hasonló  
A PUSZTÍTÁS KÖNYVE-nek helyzete Barnás Ferenc  
1997-ben megjelent regényének, Az ÉLŐSKÖ-  
DŐ-nek a helyzetéhez, ott is első könyvről volt  
szó, abban az esetben is véleményem szerint  
nagyon is figyelemre méltó szerző első köny-  
véről, az a regény is váratlan volt abban az ér-  
telemben, hogy nem nagyon lehetett levezetni  
a kortárs irodalom jellegzetes tendenciáiból.  
Ugyanakkor a két könyvnek csak a helyzete ro-  
kon, Barnás és Dragomán nagyon másféle ka-  
rakterű prózát ír, és elsőkönyves szerzőként  
másféle érényeket mutatnak/mutattak. Az ÉLŐSKÖ-  
DŐ engem elsősorban a stilisztikai és szer-  
kesztésbeli buktatókat, egyenlenséget maga  
alá gyűrő tematikus kísérlet érdekessége, ered-  
etisége (és olykor eszelőssége) miatt ragadott  
meg, a regény a maga bizonytalanságaival,  
aránytalanságaival, heterogenitásával együtt  
is (sőt olykor éppen ezekkel együtt) izgalmas  
textúrát sző erotika és morál, obszesszió és  
normalitás szövevényes viszonyaiból. Dra-  
gomán viszont, úgy tűnik, éppen abban szokat-  
lanul magabiztos és erős, amit a regényírás  
„tekhnéjének” nevezhetnénk (és szándékosan  
használok ezt az irodalomról beszélve talán  
régimódinak hangzó kifejezést): a mondatok  
felépítésében, a fegyelmezett, mértani pon-  
tossággal átgondolt szerkesztésben, az elbe-  
szélmód makulátlan következetességében –  
és nem lehetetlen, hogy ugyanaz a fegyelem  
és következetesség, ami regényét oly emléke-  
zetessé, hangját oly egyénivé teszi, fordul  
végül ellene. Ennek a kiszámíthatóságnak, meg-  
tervezettségnek ugyanis megvannak a maga  
korlátai – bármennyire lenyűgöz is eleinte  
akár a nyelv szépsége, akár a fojtogató légkör  
és általában a makulátlanság, aminek a be-  
nyomását Dragomán könyve kelti, a végére  
ugyanaz a szépség, kiszámítottság elkerülhe-  
tetlenül rutinszerűvé válik, unalomba fullad,  
amit az extrém részleteket is tartogató törté-  
net fordulatai sem igen tudnak enyhíteni.

Van azonban még valami, ami Barnás és  
Dragomán első könyvét rokonítja, s ez a vala-  
mi tulajdonképpen otthontalanságukkal kap-  
csolatos: mindkét regény erős szállakkal kötő-  
dik az egzisztencialista prózához (Dragomán

inkább annak őséhez, Kafkához, Barnás pedig a későbbi, Camus-höz köthető vonulatához), ahhoz a hagyományhoz, ami a magyar irodalomban leginkább talán Mészöly korai prózájához, később Krasznahorkai elbeszéléseihez és regényeihez, és – ha nem szűken irodalmi értelemben is, hanem tágabb, intellektuális hatást feltételezve – Kertész életművében hagy nyomot, de amellyel a mai prózaírás nagyrészt (a mai harmincasok-negyvenesek szépprózája meg aztán végképp) nincs beszélő viszonyban.

Visszatérve A PUSZTÍTÁS KÖNYVÉ-nek cselekményére, Fábian bűne nem marad homályban, már a városba érkeztek kiderül, hogy parancsmegtagadásért vezényelték az isten háta mögötti helységbe, ahol a névtelen kormányzó a teljhatalmú úr. S a regény végére sejthetővé válik, hogy a főhős nem is akármilyen parancsot tagadott meg: nem volt hajlandó ölni, s így a morális épség nyomait őrzi egy teljesen amorálissá vált, gyilkolással, vérfertőzéssel terhes világban, ahol talán az volna a küldetése, hogy helyreállítson valamiféle élhető rendet. A kormányzó városa egyszerre absztrakt és kelet-európai ismerős: a szereplők nevei kelet-európai mixtúrát alkotnak: Fábian kalauza Ghiárfás, a városban térfereg Dzsukics, a kormányzó animális léte élő ellenfele Német stb. A helyszínek inkább mesebeliek, mítikusak vagy szimbolikusak, mint referenciálisak: a történet a szakrális asszociációkat keltő Rózsák terén lévő házban, a parancsnokságon, az értelmetlen földmunkáknak helyet adó telepen, a nagy összecsapások helyszínén: az erdőben, a múlt rekvizitumait őrző múzeumban játszódik. Ugyanakkor az egyegy mondatos jellemzések mégis összetéveszthetetlenül közép-kelet-európai tájat vázolnak fel lepusztult városképpel, bezárt gyárral, hideg folyosójú kórházzal, reménytelen kocsmákkal és a személytelen hatalmat megtestesítő rideg központi épülettel: „*Elmentek egy nyitott kocsmajót előtt, az alagsori helyiségbe vezető lépcsők vizesek voltak, a sötétből állott alkohol savanyú szaga ömlött az utcára*” vagy „*A parancsnokság nagy, császársárgásra festett épületének homlokzatán egy kivételenné fakult felirat alatt római évszám látszott, kovácsoltvas kerítésének tüskéin feketén csillogott az olajfesték*”. (21.) A rendkívül precízen megtervezett és részletesen bemutatott tér mint helyszín tehát meghatározhatatlan, mint térség mégis jól azonosítható – né-

miképp Bodor regényeihez, a SINISTRA KÖRZET-hez és AZ ÉRSEK LÁTOGATÁSA-hoz hasonlóan. És ugyanez áll a regénybeli időre is: a fikció kerekein belül minden történés ideje szinte percre pontosan azonosítható, de a regény nem kínál fel olyan külső referenciapontot, mely a történelem valamely jól meghatározható szakaszába helyezné a cselekményt (nem számítva persze a tárgyi világot: a géppisztolyokat, a munkagépeket, a katonai dzsipet), leginkább annyit tudunk meg, hogy *utána* vagyunk valaminek. A földből a múlt egymásra rétegződött emlékei fordulnak ki a római kori pénztől az állati maradványok és egy aranylánccon át a friss emberi tetemekig.

Egy múlttól agyonterhelt, időn túli, animális indulataiban mégis ősi világban vagyunk, egy anyátlan világban, ahol az általános romlottság erőközpontjaként zűrzavaros családi dráma bomlik ki fokozatosan: a kormányzó és Német között a hatalmi harc a két szoros értelmében is az apaságért – a sző nő szereplő, a gyenge, beteges Léna és a fúriaszerű Sára birtoklásáért – folyik. Ebben a végromlását élő, fullasztó, megfélemlített városban Fábian, inkább tehetetlenül, mint aktívan, inkább érzékeinek engedve, mint morális meggyőződésből, de végül is a kormányzó legyőzésének motorja lesz. Am Fábian tehetetlensége, örlődése lojalítás és lázadás között nem egy hamleti figura töprengése: egyszerűen azért nem, mert a regény elbeszélése nem ad helyet semmiféle töprengés, gondolkodás, intellektuálisnak mondható folyamat megjelenítésének. Ugyanakkor az sem igaz, hogy kizárólag kívülről láttatná a figurákat: a harmadik személyű elbeszélés következetesen Fábian nézőpontját követi, az ő tudatán szűrődik keresztül minden, ami történik, minden hang, látvány és esemény. A szöveg hosszú passzusokban teremt meg Fábian érzéki benyomásainak és – szigorú megszorításokkal – asszociációinak világát: „*Fábian lehajolt, összedörzsölte a tenyerét, megfogta a cölöpöt, próbálta megmozdítani, felfele és oldalra húzta, csuklóból, vállból, a gerince mellett végig megkeményedtek vállának izmai, ujjai kifehéredtek, ráfeszültek a jára, elképzelte, hogy bőrének barázdái és a hancs rostjai összetapadnak, összeforrnak, a cölöp két kezének meghosszabbítása lesz, egy lecsupasztott, sima csonthenger, feléig, harmadáig a földben, érezte is az alkarján a föld belséjének simaságát, mintha jeges vízbe nyúlt volna*

*könyékig...*” (79.) A szigorú megszorítások azt jelentik – s ebben Dragomán ugyanolyan vas-következetes, mint az elbeszélés mód más, maga teremtette szabályai esetében –, hogy tárja elénk bármilyen részletesen, szinte az idegek szintjén Fábíán érzékleteit, asszociációit, képzeletét, a hős tudatának világa csak arra korlátozódik, ami az érzékeléssel közvetlenül kapcsolatos. Nincsenek emlékei, nincsenek reflexiói, ítéletei – ami a tér és az idő megteremtéséhez hasonlóan különös feszültséget hoz létre a bőséges leírás, az elbeszélés elnyújtott ideje és a relatív információszegénység, illetve az ebből eredô rejtélyesség között. Ez a felemás lemondás a tudat komplexitásának megjelenítéséről, arról, hogy a szereplô fejébe lássunk, tehát a próza egyik legsajátabb eszközéről, súlyos önkorlátozás. Persze nem minden próza él ezzel az eszközzel, de attól, hogy A PUSZTÍTÁS KÖNYVÉ-ben a tudatnak egy szelete rendkívüli aprólékosággal van felépítve, a gondolatok, emlékek hiánya valóban hiánynak hat. Ennek az önkorlátozásnak az értelmét, jelentését többfelé kereshetjük. Érthetjük úgy, mint ami a regény világát jellemzi: ez a világ animális vagy legalábbis infantilis létre redukálja lakóit – hasonló eszközzel él Bodor említett regényeiben, amikor az elbeszélôk mindennapi kis ügyeiken (túlélésükön) ügyködve motivációjukról csak minimálisan adnak számot, és semmiféle elvont reflexiót nem fogalmaznak meg. Dragomán könyvéből azonban, és Fábíán alakjából különösen, tökéletesen hiányzik Bodor figuráinak hátborzongató infantilis bája. Ettől persze még nála is érthetjük úgy, hogy a városba érkezni teljes agyimosást jelent, de ennek a sajátos tudatábrázolásnak a legerősebb hatása mégis az, hogy fokozza a regényvilág absztrakciójának mértékét, s mi tagadás, idővel ez számomra egyre terhesebbé, kimódoltabbá vált.

A PUSZTÍTÁS KÖNYVÉ-nek cselekménye az európai epika egyik legősibb alapmintájára épül: az idegenből érkező hős először nem ismeri, majd felismeri, végül végrehajtja küldetését, s ezzel egyszerre váltja meg magát és a közösséget. A *quest* alapparratíváját a huszadik századi regény elszerűen használja fel és forgatja ki A KASTÉLY-ba soha be nem jutó K. történetétől a SÁTÁNTANGÓ önmagába forduló cselekményéig. Ugyanakkor az amerikai filmipar termékei – az olyan közismert korszerűsített mítoszoktól, mint A HALÁSZKIRÁLY LEGENDÁJA az

olyan B-filmekig, mint például az alapanyaghoz némi giccses misztikumot keverő STIGMATA – tömegével nyúlnak a jól bevált epikai mintához, és általában jóval kevesebb gyanúval kezelik, mint a magasirodalom darabjai. Persze nem mindig. Vannak a fent említett filmeknél látszólag jóval csekélyebb intellektuális követeléssel fellépő tömegfilmek – mondjuk a TERMINÁTOR –, melyek alaposan megcsavarják és többértelművé teszik azt a világstruktúrát és szereplőmátrixot, ami a *quest* típusú narratíva velejárója. Hirsch Tibor a *Filmvilág* 1998-as évfolyamában írt rendkívül érdekes sorozatában akciófilmeket, akció-mesefilmeket, számítógépes játékokat elemezve (és Krasznahorkai–Tarr SÁTÁNTANGÓ-ját is merészen bevonva példái közé) azt fejtegeti, hogy multimédia és film összetalálkozása olyan új narráció létrejöttét vázolja fel, melyben az egyenes vonalú *quest* cirkulárisra alakul, a megváltó tette nem kerül sor, vagy ha mégis, akkor nem hoz igazi megváltást. Ezeknek a filmeknek és játékoknak a cselekménye Hirsch elemzésében az élet utáni, túlvilági időt testesíti meg – a kizökkent világot, melynek helyreállítását nem sietteti senki, „ami rossz, az már nem lehet sem rosszabb, sem véglegesebb” (*Filmvilág*, 1998/5.).

Dragomán György regényét egyfelől az rokoníthatja ezzel az elbeszélésmóddal, hogy benne is a kétféle idő és a kétféle időszerkezetnek megfelelő kétféle világ – a megváltható és az időn végképp kívül rekedt – szegül szembe egymással. A PUSZTÍTÁS KÖNYVE is arra tesz kísérletet, hogy egyfelől maximálisan kihasználja a *quest* sémájának előnyeit: az egyenes vonalú, krimiszerűen fordultatos cselekmény izgalmát, azt az érzést, hogy a történet tart valami felé, annak ellenére, hogy nagyon hézagosak az információink a szereplők mozgatórugóit tekintve; másrészt viszont kétségbe is vonja ennek az epikai mintának az érvényét vagy értelmét. Amiért nekem a regény ebből a szempontból felemásnak hat, az éppen az, hogy ez a kétségbevonás nem az epikai szerkezet szintjén formálódik meg, hanem steril teoretikus vitákban és kevésbé motivált kinyilatkoztatásokban. A kormányzó például többször is kifejti, hogy függetlenül a városlakók és az ő sorától, a bűn körét nem lehet megtörni; és a megszabadító gyilkosság után Lénával útnak induló Fábíán is hasonló értelmű lakonikus megállapítást tesz a regény utolsó bekezdésében: „Beült a dzsipbe, Lénára nézett: – Már nem

*élünk – megrázta a fejét, elfordította az indítókulcsot –, halottak vagyunk mind a ketten – mondta, aztán a gázra lépett.”* (298.) Ezek a bumfordi, sulykolt dialógusok, együtt Fábíán többekévéből jól azonosítható „bűnével”, lépten nyomon azonnal fenyegetnek, hogy a regény sokértelmű egzisztencialista prózából szimpla moralizálássá válik. A kiszámítottság, a fegyelem unalomba fulladása mellett ez volna a másik legfontosabb ok, amiért Dragomán első kötetét egy nagyon tehetséges ember érdekes könyvének gondolom, de nem igazán jó könyvének.

Az akciófilmek idecitálását azonban nemcsak a narratív minta kérdése teheti indokoltá, hanem az az egyszerű tény is, hogy A PUSZTÍTÁS KÖNYVE hemzseg az akciójelenetektől. Minden napra jut belőlük jó néhány, kezdve attól, hogy a telepen tett első látogatásakor Fábíán feltartóztat és akaratlanul majdnem megöl (vagy ténylegesen megöl) egy hisztérikusan rohanó kisleányt, egészen a végső, mindent betetőző leszámolásig, amikor is négy szereplő feszül egymásnak adózó harcban – tizenhét oldalon keresztül. Ezek a sokszor valóban sebészi részletességgel megírt verekedés- és harcjelenetek képezik a regény legbizarrabb és legeredetibb rétegét: a már-már dekadens módra cizellált, izzig-vérig irodalmi nyelven megteremtett kegyetlen, állatiasan testes-véres, öncélú közdelmek és összecsapások.

„...Fábíán kifújta a levegőt, féloldalt legurult a székéről, feltérdelt, aztán ugrott is azonnal, nem várta meg a harmadik ütet, vállal és fejjel a másik gyomrának rohant, érezte, hogy a vascsó erőltlenül a hátára csap, aztán hallotta, ahogy a férfi gyomrából és tüdejéből kiszorul a levegő, karjával átkulcsolta és megszorította a derekát, úgy tartotta, hogy a férfi maradjon alul, még vitte őket az ugrás lendülete, a hordókra estek, a férfi tarkója tompa kondulással csapódott a fémnek. Fábíán felhúzta a térdét, keményen a másik heréibe térdelt, hallotta a hordulást, aztán azt is, hogy az elengedett vascsó csendülve a hordóknak ütődik és elgurul, a férfi teste megfeszült, próbált összegörnyedni, Fábíán újra a heréibe térdelt, közben egész testével előrevetette magát, és belefejt a férfi fájdalomtól felemelkedő arcába, valami reccsent...” (108.) – és ez csak egyetlen verekedés egyetlen rövid részlete.

Külön említést érdemel a második napon játszódó örült párbaj, amikor Bebe, a sofőr és Ghiárfás egy munkagéppel és egy terepjáróval csap össze játékos és halálos küzdelemben (ha

már a filmes allúzióknál tartunk, itt a MAD MAX groteszk jövővíziója jut az ember eszébe). Túl az akcióanyag szokatlanságán és az írásmód bámulatos érzékletességén, ezek a jelenetek azért is válnak különösen fontosá A PUSZTÍTÁS KÖNYVE-ben, mert egyszer-másszor képesek megnyitni Dragomán könyvének tréfát nem ismerően komor, sokszor fellengzősen komoly(kodó) világát, nemegyszer banális fejtegetéseit a bűnről és a reménytelenségről a groteszk felé. Egy kicsit szétfeszítik ezt a fullasztóan zárt, artistikusan felépített világot, csinálnak egy kis rendetlenséget a súlyos, mégis csipkefinom rendben, mint Terminátor a porcelánboltban.

Gács Anna

## A KÜLÖNBSÉG

*Vallatás a Lubjankán. Lukács György vizsgálati ügyiratai – Életrajzi dokumentumok*  
Összeállította, szerkesztette Sziklai László,  
a jegyzeteket írta V. T. Szereda és A. Sz. Sztikalín.  
Fordította Illés László  
*Argumentum–Lukács Archivum, 2002.*  
248 oldal, 2200 Ft

Nem volt olyan régen, hogy leírtam az itt következő sorokat: „Talán azért is beszélek olykor, megeshet, a kelleténél keményebb szavakkal szeretett öreg mesterem művéről, mert csalódnom kellett benne. Csalódnom kellett benne: nem megérteni akart, hanem biztos tudásra vágyott. S minthogy egyre kevésbé lehetett biztos benne, hogy az 1919-ben hirtelen döntéssel megszerzett biztos tudása valóban tudás, joggal nevezte magát a végén gescheiterte Existenznek, bukott egzisztenciának. Miért nem eresz akkor? Mert az a tény, hogy Gyuri bácsira, a hamiskán mosolygó szivarozó öregúrra, akihez [...] igencsak közel kerültem, aki valamifajta szeretettel magához engedett, máig is szeretettel gondolok, az ezt a tényt nem magyarázza. De nem tudom a választ. Kétségtelen, volt benne, benne, az eltévedt teoretikusban, valami nagyság. Csakhogy [...] bennem mindig is valami szinte már frivol gyanakvós élt a nagysággal szemben. Miért nem tudok hát szabadulni tőle? Talán éppen azért, mert életútja állandó figyelmeztetés a számomra: vigyázz, komám, ha megfeledekel róla, hogy megérteni akartál, s abban