

Bodor Béla

## Az infaustusok figuránsa

(Tolnai Ottó: *A pompeji szerelmesek*. Alexandra Kiadó, Szignatúra Könyvek, 2007)

Az orvosi szaknyelv azokat a betegeket illeti az *infaust eset* kifejezéssel, akiknek a gyógyulására nincs remény, de meghalni sem fognak, valójában akármeddig élhetnek a maguk módján, hiszen inkább állapot ez, mint betegség, a népnyelv is *a szerencsétlen, a nyomorult* titulussal beszél róluk, de a nyomorult nem nyomorék, és nem az a szerencsétlen, akit szerencsétlenség ért; ezek a fogalmak független pályákon mozognak, ha nem is párhuzamosokon, mert persze a nyomorék is lehet nyomorult, és szerencsétlenség is tehet valakit szerencsétlenné, de talán ez a ritkább eset. Gyakoribb az, amikor az illető eleve így születik, hibásnak, böszmének, lököttnek, és voltaképpen megvan magának, nem ő érzi magát szerencsétlenné vagy nyomorultnak, csak mások számára, a közösség interperszonális viszonyrendjében minősül így, kevés és vékony szállal kötődik a faluhoz, a törzshöz vagy a nemzetséghez, családdhoz. Létállapota a fityegés, minősége a semmisség.

A figuráns fogalma a mai középnemzedéknek vagy a náluk idősebbeknek mond valamit. Ő az az ember, aki a földmérőkkel jár, kezében piros-fehér rudat tart, és a geodéta instrukciói szerint áll mindig egy kicsit odébb, mintegy személyi közvetítőként a térképvázlat és a földfelszín valósága között, egyrészt a műszert használó szakértő instrukcióit, másrészt a terepviszonyok adta lehetőségeket követve. A figuráns sohasem áll pontosan ott, ahol állnia kellene, és ez a körülmény az ő lelki alkatának tökéletesen meg is felel. Azok az emberek álltak figuránsnak a reális szocializmus évtizedeiben, akik nem tartoztak a *szocialista embertípus-hoz* (aki még a szocializmusban is képes élni), de többnyire nem azért, mert nem lettek volna meg hozzá a szellemi képességeik, hanem mert maga a rend volt és maradt számukra élehetetlen és elfogadhatatlan — ugyanakkor éppen a magatehetetlenségénél fogva rendíthetetlen, megváltoztathatatlan. Titulálhatnánk őket a korábbi korszakok szóhasználatával nem erre a világra valóknak, kallódó vagy felesleges embereknek, de az az igazság, hogy maga a kor és a rendszer volt tökéletesen felesleges és emberi életre alkalmatlan, ők pedig, akik tartották a tarka rudakat, megtanulták, hogy *szem előtt lenni* a legjobb rejtekhely. Figuránsnak lenni a belső emigráció optimális és legális módja volt.

Természetesen tudjuk, hogy amikor Tolnai Ottó így határozza meg magát: „...igyekszem alázatosságnak és együgyűnek, a még nálam is együgyűbb infaustusok figuránsának maradni”<sup>1</sup>, voltaképpen ironizál önmagán. Az ő létmódja a teremtés, alkotás, politikai cselekvés radikalizmusa volt a diktatúra keményebb éveiben is, vállalva a retorziókat, kiközösítést, szegénységet, börtönt a még az itthoninál is vidámabb, szinte-már-nem-is-barakk Titó-i Jugoszláviában. Ez az önirónia azonban nem jelent felelősség-áthárítást, és nem szolgál a tehetetlenség leplezésére sem.

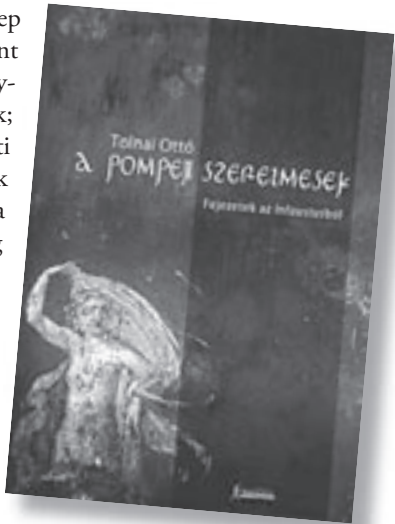
Sokkal inkább egy olyan szerep elfogadásáról beszél, amit Szent Ferenc rendtársaihoz, az együgyű kistestvérekhez kötünk; és ezt a szerepet úgy lényegíti át Tolnai, hogy a ferencesek legfőbb fogyatékoságait, a korlátoltságot és a bölcsesség iránti érdektelenséget hagyja el. Úgy járja át egész lényét, *jelenvaló-létét* a kultúra, a bölcsesség, a művészet, mint az oxigén. Járatos a modern irodalomban, annak elméletében és gyakorlatában egyaránt, a modern és vélhetőleg a klasszikus képzőművészetben, némiképp a filozófiában, amit az ő esetében talán szerencsésebb bölcséletnek vagy bölcsességtudománynak nevezni, és — ahogy a kínaiak mondják — az „ég alatti tízezer dolog” közül jó néhányban. A ferencesek megvetik a világot, mint hiúságot, és magukat, mint a bűn fészket. Tolnaiból a megvetés minden formája hiányzik, attitűdjét az összefüggések iránti figyelem és az anyag szeretete jellemzi. De erről később bővebben.

Nagyon sok oldalról próbálhatnánk közelíteni Tolnai Ottó írásművészetéhez, mert ez az irodalmiság nagyon sokoldalúan problematikus. A teljesség igénye nélkül: elgondolkodtató kérdés, hogy mi akar lenni ez az egész? Paródia? Dekonstrukció? Irodalmi patchwork? Műfajilag regény, novellaciklus, esszéisztikus önéletrajzi vallomások füzére? Egyáltalán professzionális prózaíró munkáját olvassuk, vagy dilettánsét? Van ennek a faltól-falig szövegelésnek valamilyen szerkezete, vagy csak a gyakori áramszünetek<sup>2</sup> roncsolják ilyen sajátosan? Mennyire lehet komolyan venni az önéletrajzi elemeket, illetve megtehetjük-e, hogy eltekintünk ezektől, a szövegeket fikcióknak tekintjük, és az önreflektív megnyilatkozásokat is csak mint retorikai alakzatokat értékeljük? Azért gondolom, hogy mindezekkel a kérdésekkel mégsem érdemes foglalkoznunk, mert mióta csak követtem ennek az életműnek az alakulását, mindig azt láttam, hogy egy tökéletesen koherens gondolkodási folyamat keresi a nyelvi megjelenés lehetőségeit, sohasem az előképekkel és az ismert keretekkel törődve, hanem mindig a kifejezés belső készletére figyelve. Tolnai nem mindig akarja tudni<sup>3</sup>, hogy mit csinál és mit miért csinál, hanem hagyja, hogy a nyelvi, érzéki és gon-

<sup>1</sup> 422.

<sup>2</sup> „Nyitva hagyva a komputert, talán le sem védte a kis, félbemaradt fejezetet (minden harmadikat elveszítette — ez biztosítja a vágások ritmusát, mondta olykor, egy-egy váratlan áramszünet végére várva, keserűen mosolyogva, sőt nemegyszer imádkozva is)...” 356.

<sup>3</sup> „Ne tudd meg, jegyzem fel kis noteszembe. Ugyanis arra gondoltam, lehetne a *Filozófusok*, megfeneklett versciklusom (könyvem) refrénje. Váratlan helyeken és főleg a versek (50 félkész vers) végén. Ne tudd meg.” 122.



dolati anyag (ismeretlen, esetleg pusztán feltételezett) törvényei érvényesüljenek. Vagyis míg egyfelől kulturáltság, műveltség és szakmai felkészültség kétségtelen megléte mutatkozik az írások megformáltságában és gondolatiságában, másfelől szinte mindig azt érezzük, hogy a szöveg alakításában egy ezek felett álló mechanizmus működik, legyen az intuíció, a művészi ösztön késztetése vagy csak pusztán szeszély, a motívumok és fogalmak kaotikus önmozgása.

*Tudás és megtudás* összeszikrázása — erről szól az európai irodalom. Tolnai az előbbivel kritikusan, az utóbbival gyöngéden bánik. Amit tud, azt lefokozza, mint Nauszikaát<sup>4</sup> Nusikává, amit érzékel, azt felemeli, mint a küszöböt pompeji színházzá<sup>5</sup> — így működik világlátás és műveltség együttélése/konfrontációja Tolnainál. És ez nem egyszerűen az ironia önműködése: tudatosan vállalt programról van szó.

Ha átvizsgálunk a kötet szövegét, és a leggyakrabban használt szót igyekeznénk megkeresni (persze csak a jelentős kifejezésekre figyelve), ez minden bizonnyal egy jelző lenne, az, hogy *semmis*. Több jelentésű szó ez egyébként is, de Tolnai tovább tágítja jelentéskészletét. Semmis az, ami jelentéktelen, vagy csak annak látszik, annak minősül vagy azzá minősítették hivatalos ítések által, de lehet, hogy csak hétköznapi, hivalkodástól mentes, vagy egyszerűen apró. Ugyanakkor van ennek a fogalomnak egy roppant jelentőségteljes előfordulása is, nevezetesen Heideggernél, a *Lét és idő*ben, és talán ez a jelentése áll a legközelebb a Tolnai-féle alkalmazáshoz: „*Magát a gondot lényegében át-meg áthatja a semmisség* [nichtigkeit]. A gond — a jelenvalólét léte — mint belevetett kivetülés a következőt jelenti tehát: egy semmisség (semmis [nichtigkeit]) alap-ok-léte.” Illetve fentebb: „A belevettség és a kivetülés struktúrájában egyaránt lényegesen benne rejlik valamifajta semmisség. Ez a semmisség az oka annak a lehetőségnek, hogy a *nem*-tulajdonképpeni jelenvalólét semmis legyen a hanyatlásban: a *nem*-tulajdonképpeni jelenvalólét faktikusan már eleve hanyatlás.” (Heidegger: *Lét és idő*, Második fejezet, 58. §. 17. bek.)

Vajon nem túlzás a nagy német bölcselő iderángatása, nem pusztán tekintély-hivatkozásként citálom, hogy Tolnai hírnevét öregbítsem ezzel is? Úgy gondolom, hogy nem. Ugyanakkor határozottan állítom, hogy a semmisség kategóriájának bevezetésével Tolnai nem filozofál, mint ahogy másutt sem teszi ezt, sőt, megkockáztatom, Tolnai egyáltalán *nem kedveli* a bölcsességet<sup>6</sup>. Nem kérdezem (magamtól sem), hogy miért, mert ez a kérdés a pszichologizálás ingoványos talajára vezetne. De ahogy Heidegger az állapotszerű bűnösség meghatározásához használja a semmisség fogalmát, úgy Tolnai nem kevésbé jelentőségteljesen a tragikus ártatlansághoz közelít ezen az úton. Az apróságok, jelentéktelenségek apológiája egyrészt ezeknek a dolgoknak az utánozhatatlanságára épül („...semmis, kis dolgokat [...] nem lehet mesterségesen csinálni, csak ilyen tragikus sorsú, marginális figurák hagyatékából áshatók elő”<sup>7</sup>, mondja névrokonáról, a szabadkai rajztanár Tolnai Lászlóról), másrészt a megalkotásukhoz szükséges konok kitartás iránti tiszteletre: „...egy nagyon

idős, hétrét görnyedt nénikét látott, amint a ház előtt lévő kis, pár szál büdöskéből, hajnalicskából, purcsinkából alakított kertjét kapálgatta. [...] arra gondolt, talán éppen ezek azok a kis kertescskék, amelyek az ég függőkertjeiből maradtak...”<sup>8</sup> Vagyis Tolnai számára a semmisség ugyanolyan jelentőségteljes, a lét totalitásához és az emberléte meghatározó ethoszhoz kapcsolódó fogalom, mint a filozófus nyelvi rendszerében, maga a szó azonban nem magába zárt, önmagában definiálható bölcséleti kategória, hanem magára veszi a konyhanyelvet, a napi beszéd nyelvhasználatának jelentésrepertoárját is, és azon belül, a kontextus és a referencialitás révén igyekszik súlyosabbá, jelentőség-teljesebbé válni. Nem a szó, hanem annak létvonatkozása emelkedik Tolnai nyelvészete révén a filozófia magasába, bármilyen különösnek és teoretikusan elgondolhatatlannak tűnik is ez első pillantásra. És ez az eljárás Tolnai művészetét egészében véve is jellemzi; azaz, ha maradunk a mestersége megjelölésekor „az infaustusok figuránsa” titulussal, akkor itt nem a figuráns rúdja jeleníti meg, hogy hová irányul a geodéta tekintete, hanem a figuráns az, aki pillantásával szemlélet tárgyává teszi a földmérőt mint a *dolgokkal bajlódót*, maga-is-semmis világbavetettségenek és reménytelen tipródásának pátoszatát.

Ez, mármint hogy nem kedveli igazán a bölcsességet, persze így ellentmond, vagy ellentmondani látszik annak, amit fentebb mondtam, hogy tudniillik a Szent Ferenc-követők anti-intellektualitása Tolnaira nem jellemző. De ez nem egészen ugyanaz. Narrátor alteregója valami olyasféle pozícióban áll, amit Heidegger emleget már a *Lét és idő*ben is; ennek a pozíciónak a lét közvetlen érzékelése, a rendszeres, logikailag regulázott filozófiai gondolkodást megelőző szituáció a lényege<sup>9</sup>, melynek mágikus-mitikus vonatkozásai is vannak. Azok a mozzanatok, cselekvések, jelenségek, melyekből szövegei építkeznek, mindig valami önmaguknál többet jelenítenek meg az olvasó számára, de ez a többlet nem precízen meghatározott dolog, csak valami érzelmi telítettségű tárgy vagy érzéklet. Mondok egy egyszerű

<sup>4</sup> „...mint örök istennő, oly szépalakú volt: / Nauszikaá, lánysarja a nagyszívű Alkinooszknak...” (Homérosz: *Odüsszeia*, Hatodik ének). Róla kapta a nevét Tolnai egyik kuttyája, még előző gazdájától. Tolnai Nusikának hívja.

<sup>5</sup> „Két kőműves dolgozott nálunk. Egy szépen legömbölyített sarkú küszöböt raktak, építettek téglából, olyant, illetve hasonlót, mint a többi is a régi villa, a Homokvár körül. Én görög színháznak nevezem ezeket a küszöböket, olykor Pompejinek, mert rám az a színház gyakorolt volt életem folyamán a legnagyobb hatást, a pompeji színház...” 402.

<sup>6</sup> Úgy érzem, ebben a „bölcsesség-kedvelésben” mindig van valami úri passzió-jelleg. A módszeres és rendszeres gondolkodás mint erkölcsi elkötelezettség persze egészen más. De Tolnai ennél is kötetlenebbül, ugyanakkor érzékenyen, akár azt is mondhatnám: ösztönösebben gondolkodik.

<sup>7</sup> 46.

<sup>8</sup> 257.

<sup>9</sup> Tehát a „lételedtség” előtti állapot. Talán nem lesz félreérthető, ha azt mondom, hogy Heidegger és Tolnai egyaránt paraszt felmenőitől örökölt pillantással tekint a világra, és így ezek a nagyon is mai narratívák úgy foglalják magukban a premodernitás szemléleti elemeit, hogy azok számukra természetesen *kéznél vannak*; ellentétben a modern művészet és társadalomtudomány művelőivel, akik ezt a primitív energiát távoli természeti népek kultúrájában és művészetében keresték, Picassótól Lévi-Straussig.

példát. Valamikor az 1990-es években a vasüzleteket egy szöges ágyon fekvő fakírral reklámozták, ez az alak feküdt az utcai plakátokon, és a boltok kirakataiban. Aztán amikor felszámolták (vagy felújították? nem derül ki) a Thököly úton azt az üzletet, amely előtt Tolnai egy időben gyakran buszozott, a kirakatban függőlegesre állították a plakátot... vagy legalábbis én így tudom rekonstruálni azt a valóságos eseményt, amelyet *A pompeji szerelmesek* második darabja, a *Polgár Baba és a függőleges fakír* feldolgoz. Ha valami, akkor ez a reklámposzter aztán minden tekintetben *semmis* dolog, Tolnai számára azonban az a szokatlan esemény, hogy a fakír függőleges helyzetbe került, és így már nem a gravitáció, hanem maga a rendkívüliség-rendetlenség tömegvonzása tartja meg szöges deszkája felett/előtt, mitológiai mélységet kap, és olyan motívummá válik, mely köré események egész rendszere szerveződhet, abban az architektúrában, amely műfaji, formai és tipológiai kötöttségektől függetlenül jellemzi ezeket a szövegeket.

Tolnainak ezt a fontos kompozíciós eljárását az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* című verseskötetről szóló írásomban<sup>10</sup> *motívumöltésnek* neveztem. Az a lényege, hogy valami jelenség, tárgy vagy történés újra és újra felbukkan a szövegben, illetve más szövegekbe is átindázik; és a vándorlás során újra és újra átváltozik valami minőségileg más dologgá. Jó példa erre a test és a szög összekapcsolása, ami az említett fejezetben (vagy elbeszélésben, ha az egyes szövegeket önálló daraboknak tekintjük) vezérmotívum lesz, de azután, a későbbi részekben is meg-megjelenik, különféle pozíciókban. *A függőleges fakír* plakátja ebben a kontextusban nyilván ironikus. A motívum azonban merőben más beállításban zárja a történetet, abban az epizódban, amikor egy bizonyos Mirkó nevű iparos úgy végez a falban futkosó egérrel, hogy sztetoszkóppal követve a motozását kétszáz szögeket ver az útjába, és amikor úgy beszorította, hogy nem menekülhet, behozza a műhelyből a kis lángszóróját, és maximálisra állított lánggal elevenen megégeti a falban. „...megsütöttem a felfeszített férgét”, mondja a szereplő, és ezzel egyszerre ide idézi magát Krisztust is és vértanú-követőit, mindazokat, akiket felfeszítettek vagy megégettek. „Most majd, ha jó kedvem lesz [...], szépen színésre festem a szögek fejét”, magyarázza Mirkó. Vajon milyen mintát rajzolnak ki majd ezek a szögfejek, az egérölés stációi? És vajon műalkotás lesz ez? Persze, minden bizonnyal. A maga (semmis) módján. És a szögek, sokszor mint megidézett műalkotások motívumai, vagy a vassal átvert embertestek később újra felbukkannak a könyvben, Stendhal *Vörös és feketéjében* a szög, az első oldalon leírt szöggyár termékei<sup>11</sup>, vagy Ivo Andrić *Híd a Drinánjának* irtózatosan tárgyilagos-szakyszerű karóbahúzási jelenetében a kivégző eszköz „a csúcsára illesztett egészen vékony és éles vassal”; esetleg a tű, amit a gyanú szerint egy harci kutya nyelt le a róla szóló történetben.

És hogy végképp visszafelé építkezzem, külön figyelmet érdemelnek azok a nyelvi alapegységek, szavak, mondatok, melyekből Tolnai ezt az eleven struktúrát létrehozta. Az a furcsa metafora jutott eszembe róla, hogy úgy mutatkozik ez a nyelv

az olvasó előtt, mint a marha vagy a ló bőre. Közelről nézve egyfajta tagolatlan, folytonos egyformaság, ami azonban hol itt, hol ott rándul meg, ahogyan a bőr alatti vékony izomréteg szakadatlanul dolgozik. Azért furcsa ez, mert az emberi bőr nem ilyen, sokkal jobban hasonlít a fókákéra vagy akár a cetekére: zsírrétegre feszített majdhogynem béna csomagolóanyag. Nem véletlen, hogy annyi bajunk van vele, hámlik, zúzódik, leég, egy karcolásra felhasad. A ló bőre szakadatlan mozgásban van — *rezgésben*, hogy megint Tolnai egyik kulcsfogalmát idézzem —, ahogyan ez az eleven, érzékeny és mozgékony izomhártya hol itt, hol ott hullámoztatja a szórt, vagy megfeszíti, elernyeszti, csomóba rántja.

Mondok néhány példát.

„Van még egy rövid passzusa Dedijer első fejezetének, amely felett elméláztam, amíg kint a konyhában megboldogult bátyám özvegye az ebédet főzte, a többiek pedig szüleimmel hazaugrottak, annál is inkább, mivel többször nyilatkoztam már, Ivo Andrićot jobban szeretem, közelebb áll hozzám (Danilo Kiš is mindig az elsők között emlegette Borgesszel, Kosztolányival, Nabokovval), mint a magyar prózáirók például (olyan, mintha, mondjuk, Mészöly átírta volna Jókait, és aztán Mándy egy kicsit visszaállította-visszahalkította-visszapuhította volna).”<sup>12</sup> Nagyon fontos, és szinte minden ponton átjárja Tolnai prózáját az a ket-tősség, ami erősen két közeghez köti a szöveget: a hétköznapi, megélt („semmis”) szituációhoz, ami itt éppen abból áll, hogy fő az étel, a család jár a maga útján, az elbeszélő pedig ebben a nyüzsgésben egyedül van, magányos, jóllehet kapcsolatai rokonaihoz mélyek és erősek; és a kulturális közeghez, melybe minden gondolata, asszociációja, nyelvi gesztusa illeszkedik. A két szféra közti kapcsolat pedig ritkán tematizált, de mindig problematikus. Az idézett mondatban ez nyelvi is megjelenik, az „annál is inkább” érthetetlen kitételében. Minél inkább, mihez képest inkább? És egyáltalán ez az ebédre vonatkozik, a sarajevói merényletről szóló Dedijer-könyvre, vagy magára a két kö-zeg között *rezgő* narrátor testhelyzetére, testbeszédére, ahogyan a mélézás mozdulatlanságából az írás aktivitásába mozdul? Talán ez a legvalószínűbb. Maga a nyelvi fordulat nem jelent semmit, de ha elképzeljük a beszélőt, ebben a gesztusban, ami talán a mutatóujj felemelését helyettesíti az írott szövegben, az a közlemény foglaltatik, hogy vigyázat, ide tartozó, de új gondolat következik, tessék figyelni.

Egy másik példa: „Tudod, fordult el Olivér Misutól ismét Vendel felé, mintha csak Tito mézbe fojtott 100 rózsáját akarná tovább tárgyalni (félt ugyanis, Misu megszimatolt valamit kö-

<sup>10</sup> *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2006. nov. 10.

<sup>11</sup> „Húsz súlyos kalapács zuhog alá olyan dördüléssel, hogy a kövezet is megremeget: a kalapácsokat egy kerék emeli a magasba, a kereket a patak vize hajtja: Mindegyik kalapács több ezer szöveget sajtol naponta. Fialat, csinos lányok rakják a hatalmas kalapácsok alá a vasdarabkákat, amelyek pillanatok alatt szög-gé válnak.”

<sup>12</sup> 249.: *Potenciális kakaspörkölt, Žilavkával, avagy az interakció megalkuvása az atommagban.*

zelgő bécsi útjáról, még képes lesz megkérni, csak úgy melleleg: toloncolja haza, mentse ki a szerb kolónia karmai közül Rozit, talán már azt sem bánva, ha Rozi és Olivér között kialakulna valami viszony, sőt talán még azt sem, ha Olivér is megkúrná egyetlen, szépséges hűgát), tudod, hogy 1921-ben 600 kabin volt a strandon?”<sup>13</sup> A valamikor a monarchia idejében népszerű palicsi strandfürdőről van szó, és Tito rózsáinak is megvan a maguk története, nem azt szeretném elmondani, hanem arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy maga a mondat hogyan tolja el a történet irányát, és hogyan mutat rá magára az eltérés gesztusára. És még valami feltűnik itt: a „hog”, az „ami, amely”, és hasonló szavak lehetőség szerinti kerülése. Tolnai prózájában viszonylag kevés az imitáció, tehát a felirat, az idézet, a párbeszéd, vagyis mindaz, ami azt akarja elhitetni az olvasóval, hogy most nem Tolnai szövegét olvassa, hanem annak részeként egy beszélgetést sikerült kihallgatnia, vagy a narrátor szemével egy feliratot pillanthat meg, egy könyvbe olvashat bele. Márpedig ezek az elemek teszik pergőbbé, változatosabbá a szöveget. Hiányuk tehát visszafogja a tempót, nehézkesebbé magát az olvasás folyamatát. Ezért kerüli Tolnai azokat a megoldásokat, amelyek a közbevetés, kitérő, magyarázat jelzésével megbontják a beszéd folytonosságát, és tovább növelik a szöveg ellenállását.

Még feltűnőbb ez a megoldás ebben a mondatban: „Amikor barátja már teljesen kifogyott a kifogásokból, Olivér barátja válsztékosan öltözött, azt találta mondani, hogy túl meleg.”<sup>14</sup> Ez így első ránézésre teljesen érthetetlen; persze aztán kikombinálja az ember a történet ismeretében és a szövegösszefüggésből, hogy mit is akar mondani. Egy cipővásárlási jelenet tanúi vagyunk, Olivér barátjának nem akarózik megvenni a vastag téli cipőt, de nem tud mit mondani, mert a lábbeli tökéletesen megfelel a kívánságainak, és valójában csak arról van szó, hogy egyáltalán nincs szüksége rá, ezt pedig az eladónak mégsem mondhatja. Persze a kívánt meleg cipőre azt mondani, hogy túl meleg, ugyanilyen bizarr kifogás. Tolnai maga sem akar magyarázkodni. A mondat akkor lenne világos, ha közbevetné: Amikor barátja már teljesen kifogyott a kifogásokból (*pedig akadt belőlük bőven, hiszen* Olivér barátja választékosan öltözött), azt találta mondani, hogy túl meleg. Így azonban olyan retorikai alakzat kerülne a szövegbe, ami azt hozza az olvasó tudomására, hogy a szöveg beszélője bennfentes a történet világában, ugyanakkor kívül is helyezkedik rajta, külső szemlélőként kommentál, okoskodik. Ezt pedig, amennyire meg tudom állapítani, mindig igyekszik elkerülni.

És a mondatok után valamit még a szavakról. Tolnai előszeretettel nevezi magát filatelistának, sokszor esik szó írásaiban bélyegekről. Ugyanezzel az apróságok iránti figyelemmel gyűjti és helyezi el szövegeiben a ritka, különös, vagy éppen csak a maguk helyén gravitációs ponttá súlyosodó szavakat. Szereti a

használati tárgyak vagy anyagok nevét: *vulkánfíber, grombikabát, kilimen*, és írásmódjukban sokszor a rontott, eleve torzult hangzást követő írásmódot választja: *duncgumi, kacabáj* (dunsztgumi, kacabajka helyett).

A szavaknak van aztán egy külön csoportja. Az ide tartozó kifejezéseket nem mindig azért nehéz értelmezni, mert ritkák, hanem azért is, mert jelentésük magában a Tolnai-mitológiában képződik és formálódik a pillanatnyi kontextustól függően. Ilyen a *semmis* vagy a *rezgő*, de a *rongyika* vagy a *szarszappan* is. Sokszor vélhetőleg tájnyelvi, vagy legalábbis regionális használatú kifejezésről van szó, mint a sínóbusz vagy a kóbászol esetében, illetve mitologizált (képzelt vagy létező) helyek neveiről: Vértó, Haterem, Homokvár. Persze az is igaz, hogy Tolnainál bármiből egyik mondatról a másikra mitológia lehet, akár keres hozzá különleges szót (vagy viszont), akár nem.

Tolnai magyarországi befogadástörténetének sajátossága, hogy eddig a legnagyobb figyelmet egy nem igazán „szabályos” könyve, a *Költő disznózsír*ból keltette. Persze ez az eredetileg rádiós interjúkból alakított munka is alaposan megdolgozott, remek Tolnai-könyv, de jó adag rögtönzöttség, alkalmiság van benne. A korábbiak közül pedig csak a *Kékítőgolyó* jutott el viszonylag több olvasóhoz, az azt megelőzőek a határon innen gyakorlatilag megszerzhetetlenek voltak. Vagyis *A pompeji szerelmesek* nemcsak nagyszerű könyv, de erős önéletrajziségalával szorosan kapcsolódhat az életút-interjúhoz, és így talán azok az olvasók is könnyebben értelmezhetik, akiknek nehézségeket okoz az elvontabb irodalom feldolgozása. Vagyis nem tartom lehetetlennek, hogy ezzel a könyvvel új korszak kezdődik a magyarországi Tolnai-olvasásban.

*Geröcs Péter*

## Mi maradt?

*(Tolnai Ottó: A pompeji szerelmesek. Alexandra Kiadó, Szignatúra Könyvek, 2007)*

### Az olvasó lázadása

Lehet-e még, kérdezem, egy mára már legendává, élő klasszikus-sá váló szerző szövegét, egy Kossuth-díjjal védelmezett életművet és poétikát létező tárgyként szemlélni, vagy a pontosabb fogalmazás kedvéért mondjuk inkább: tiszta esztétikai minőségében vizsgálni?

Tolnai Ottó életműve hatalmas és burjánzó, drámái, versei, esszéi és prózái egyszerre autonómak és kapaszkodnak a kultúra egészébe. De vajon létezhet-e olyan írói egzisztencia, amely egyszerre tart igényt a tág perspektívát felvázolni képes univerzalizmusra, miközben egy lexikográfus közellátó, vaksi szemével pásztázza a kultúra, s minden más egységbe forrni alig-alig képes atomjait, kavargó, egymáshoz csak látszólag kapcsolódó

tömérdek nevet, tárgyi referenciájú szóalakot, történelmi adatot. Egyáltalán lehet-e felejtés nélkül írni?

Különleges játékot játszik velünk ez a vaskos, 420 oldalas tomos, hogy ne mondjam, világlexikon. 420 oldalnyi gondolkodási időt ad nekünk, hogy eldöntsük, voltaképpen mit olvasunk. Kézenfekvő válasz volna, hogy esszénovella-kötetet, ám a mű át-rágása után egészen váratlanul a következő álláspontra jutottam: ez a kötet nem más: regény. Nem csupán a szöveganyag egészét finoman behálózó motivikai szövedék, vagy a visszatérő nevek, események, *narrációs ügyek* mondatják ezt velem, hanem főként az, hogy a (mostantól már) mű egészét látványosan egy egységes poétikai szándék vezérli, egyetlen főtézise van, amelyhez persze igazodik az a bizonyos, és ismert Tolnai-hang is, melyet először a *Költő disznószírből* rádióinterjú-esszéregényben hallottam meg. (Ez a tonális szervezethez, tudva, hogy a kötet a szerző 7 évnnyi prózáiból való széles merítés, a szerkesztő munkáját is dicséri.) Hogy mi volna ez a poétikai vállalkozás, többnyire tudható, hiszen maga a szöveg is jelzi. A mikrografikus rajzolatokat, karcolatokat, miniatűröket képes-e egy gyűjtőmunkával újrarendezni, az esszéista-műgyűjtő-filatelista-lepkegyűjtő egybe tudja-e mesélni a világot ismeretanyagával? Összeáll-e a világegész a tárgyak mozaikjaiból, a dokumentarista összegyűjtött montázsaiából, avagy: tud-e plasztikus képet festeni egy háborús romhalmazból, a romtárgyak ömlesztett bemutatásával? Ez a problematika hasonló a grafomán Tandori költészetében is, ám a megvalósítás mozzanatai az esszéisztikus próza lehetőségei révén Tolnainál másfelé visznek. A tét tehát nem más: lesz-e a szócikkekben Világlexikon. Persze meg is csavarhatjuk a kérdést, ha úgy tesszük fel: akar-e egyáltalán egy lexikon regényként működni? Ez esetben a tét: létezik-e olyan műgyűjtő specialista, aki párbeszédbe lép a művel? A magam részéről ezt a megközelítési módot, terméketlen lévén, elvetem, már csak azért is, mert a műegész, ha első látásra mégoly megragadhatatlan is, nyilvánvaló párbeszédigénnyel lép fel.

### A puhaszájú ló anatómiája

„A költészetben mindig a háttér számít, egy érzés- és gondolatvilág rejtetten ható delejessége, az a láthatatlan, dúsan felszerelt és kimeríthetetlen »mögöttes országrész«, melynek a betű csak afféle előretolt katonája” — idézi többször is Kosztolányit. Kétségtelen, Tolnai Ottó inkább megidéz valamit, mintsem elárulná, hogy voltaképpen miről is beszél. Nem gondolom, hogy e recenzióknak a szöveganyagban fellelhető tartalmi kérdéseket kellene górcső alá vennie, annak ugyanis, tudva, hogy Tolnai játszva és könnyedén illeszti bele saját, teljesen szubjektív kirakósjátékába a kultúra legkülönbözőbb színű és méretű kockáit (melyek, sok más dologhoz hasonlóan, ugyancsak szétperelve, rendezetlenül hevernek), nem sok értelmét látom, hanem sokkal inkább azt volna érdemes megfigyelni, hogy miféle törekvést fed (TORLASZOL!) el ez a rettenetes szövegáradat, amelyben a „semmis dolgok”, a motivikai felépülésükön keresztül mégiscsak hangsúlyossá válnak, és hasonló jelentőséggel ru-

háztatnak fel, akár egyes, távolról szemlélt emberek (példának okáért a sisakkal szeretkezős jelenetben az önkielégítő öregaszony). A kietlenség szcenikája, s az e köré épülő jelzőcsoportok kimeríthetetlen áradása, valamint a mesélői hang megszakíthatatlansága, amely többnyire állóképeket, vagy még inkább: festményeket vázol fel, s próbál kibillenteni megrögzött nehézkesükből, a kisember, infaustus emlékezését idézi. A történet tehát ebben a mozdulatlanságban zajlik, s utóbb látom csak, hogy a szöveg több ponton is figyelmeztet, olvasó, lépj hátra! Abból a közelségből ugyanis, amit a mesélő szemlélete kínál, képtelenség az olvasónak tájékozódnia, ki kell hát lépnie a szöveg mikrokozmoszaiból, s ebben a pillanatban, egyszerre megjelenik a háttér világégés-díszlete, Jugoszlávia romjai fölött pedig az emlékezés zsolozsmaszerű hangja hallatszik, a minden-részletek görcsös gyűjtése-halmazása közben.

Ebben a szétfeszített textusban bármi megidézhet bármit, töredékes történeti szegmensekből asszociált filozófiai esszék vagy esszéötletek (amelyeket meg kellene még írni!), miközben a magára hagyott mesélő saját mítoszáat teremti újra. Ennek a mítoszeremtő aktusnak tárgyai vannak, deklamáló líraisága, s annak az emléke, hogyan lett Kracsunból Tolnai, és Tolnaiból miként születik meg az Új Tolnai Világlexikon (szerkesztője-írója). Ebben a történetben néhány novellától (*Párolag a deszkakerítés, Potenciális kaspörkölt Zilavkával, avagy az interakció megalkuvása az atommagban...*, *Csalogány*) eltekintve a szöveg kiszikkadt, diegetikus részekből táplálkozik, a szöveg égető sivataggá változik, amelyben csak a fent zárójelezett novellák adnak némi enyhét, a történet hűvösét. A sivatag végigjárása bizony komoly olvasói vállalkozás!

Az epikusabb részletek azonban és meglepő módon, egészen szervezettek, történetiek és szórakoztatók. Tolnai nagyszerűen játszik el például azzal (a *Párolag a deszkakerítésben*), hogy az öregedő édesanyjának még meg nem levő, de képzeletben már kitalált görbebotjától, ennek feszesen megírt és eredeti történetétől miként jut el ismét az esszézős, asszociatív mesélésbe, s görbül vissza a görbebot anekdotikus fikciójához. Mint a legtöbb helyen, a történeti és az esszéisztikus részletek itt sem vegyülnek egymásba, inkább követik egymást, egymásba ékelődnek, egymásnak nyitnak narratív teret. Csakhogy az esszék kaleidoszkópiusan körbeforgatott, százszor is újrarendezett, líraian megszólaló csevelyének olvasásába bizony, teljesen személyesek lévén, könnyen bele lehet bukni vagy fáradni. *A pompeji filatelista*nak közel 140 oldalát én személy szerint ilyennek találtam, s azon kívül, hogy beleláltam Tolnai alternatív kultúrtörténetének egynéhány részletébe (amely ugyanakkor erősen meghatározott az ő közvetlen ismeretségi körei által), és amellet, hogy olyan érzésem támadt, mintha az ex-symposyonos filosz most egy füst alatt publikálhatná az összes eddig magában tartott gondolatát, a szöveg körülbelül a 100. oldal környékén már-már az elolvashatatlanságig untatott, s ezzel el is ijesztett a kötet hátralévő részétől, amely, valljuk meg, köszönőviszonyban sincs ezzel a vaskos mesefilozófiai kiáradással.

Érdemes megfigyelni a kötet belső referencialitását: mintha a kötetberendezés alkalmával a szerző kissé elegyítette volna őket, egymásba fűzte volna az egyes darabok egyes motívumait, a tenger kékjét megidéző festményeket, az arcokat ábrázoló tojások napsárgáját, a méhek és a filatelisták közös szenvedélyét, az evés motívumát, vagy Nietzsche, Kosztolányi, Danilo Kiš, Cézanne állandóan visszatérő nevét. Az infaustusok, a munkások, Regény Mísu, Kafga Ferike, Gorotva, Palicsi P. (Howard) Jenőke újra és újra felbukkannak a színen, a novellák kibeszélnék a kötetből, vagy éppen egymást citálják, még azt is megkockáztatom, az esszénovellák organikusan épülnek egymásra. Mindez jó és főképp: várakozást ébresztő, amolyan godot-i várakozást, csak-hogy ezt önmagában a szöveg sehogyan sem kívánja kielégíteni.

A kérdés az, hogy létezik-e olyan írói stratégia, amely például az olvasóban felébresztett unalommal kínál egy lehetséges bejáratot a mű világába. Ezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy *A pompeji szerelmesek* egy unalmas mű volna, hanem inkább azt, hogy nagyobb olvasói távolság megteremtése és műgyűjtői ambíciók híján kérdésessé válhat egy ennyire vaskos kötet komfortos végigolvashatósága, nem lévén benne sem átfogó történeti elemek, sem nagyobb leírói szándékok megmutatkozása. A dokumentarizmust, azt gondolom, nem feltétlenül szerencsés dokumentarista módon, a töredékességet, töredezett (noha kétség kívül, megejtően szép) szövegekben élénk tárnai. A megtörténés kulcsmozzanata tehát egyetlen dolog lehet, ha az olvasó kilép a mű áradásából, hogy ne ragadja el őt magát is, és máris szemlélhető lesz a szöveg maga mint lassú történet.

De mi marad akkor a regényből? Mi az egyedüli, ami bizonyosságot ad? Talán a hang. Az a Tolnai-hang, amelyről Esterházy a *Költő disznószírből* kapcsán azt mondja: „egyszerre laza fecsegés és motívumokra ügyelő költői szöveg, egyszerre szemérmes és leplezetlenül személyes.” Az egyedüli bizonyosság tehát a hang és a részletek. Tolnai olyan világról ad számot, amelyben nem lehet másról nyilatkozni, csak a töredezettségről, s amelyet, bár lehetetlen, mégis újra kell értelmezni-teremtteni.

Ahogy Bárány Tibor is írja kritikájában (*A regény felemlegetése*, ÉS, 2007. június 22.), a kötetben némelykor fel-felbukkan egy-egy elejtett utalás a kötet regénységére vonatkozólag, vagy éppen csak poétikai szándékát megjelölendő. Érdekesen egészítheti ki az olvasatot, ha néhányat közülük a megjelenésük sorrendjébe állítunk.

„...a világ a nagy és a kis formák közötti oda-vissza játékra épül, ha felépül a nagy forma, elkezdődik a lebontása, ha elérnek a kis formához, elkezdődik egy nagyobb összeszerelése” (*A pompeji filatelista*, 101.)

„Isten megajándékozott engem, hogy ismét szemügyre vehessek minden semmiséget [...]. Hogy újra kezdjek velük beszélni, rajzolni tanulni, újra tanuljak írni.” (*A pompeji filatelista*, 148.)

„Én azok közül való vagyok, akik szeretik a mozgást, amely megszünteti az intenciót, amely rendezetlenséget visz a vonalakba, amely széttöri a rendszert, megszabadít a szerkezettől.” (*A pompeji filatelista*, 196.)

„... hogyan rakják össze semmi anyagukból a gyűjtők a Nagy Formát...” (*Infaustus*, 322.) — később konkretizálja, hogy volna ennek egy szabaddkai, monarchiabeli, nagy-jugoszláviai vonatkozása is, melyeket ugyancsak, akár a regényt, fel kell építeni.

Végül, az utolsó előtti írásban, a *Vörös és fekete*ben, annak is a legvégén ezt írja:

„...az ablak szögét követve, immár akárha valóban valami sötét test suhant volna a Tejút irányában, egy iszonyú angyal, amely eddig csupán a szavak szintjén létezett számomra [...], ami ha becsapódik, szétrobbant mindent, a földgolyót, szét a mindenséget...” (*Vörös és fekete*, 401.)

Az ingyenceknek külön figyelmébe ajánlom a *Polgár Baba és a függőleges fakír* történetéből azt a részt (ez a kötet elején helyezkedik el), amikor a mesélő lázalmában megidézi Pilinszky vasgolyóját, s erről a vasgolyóról érthetetlen (nehezen kibogozható) dolgokat beszél, hogy ne mondjam: prófétál, míg a regény záró szakaszában a küszöbön ülve már csak merengve bámulja „a pompeji színház láva alól kiásott porondját.” Aki ezt meg akarja látni-találni, mint érdeklődő, vagy elszánt műgyűjtő, annak eredményes kutatást kívánok.

Bárány Tibor

## Világnézetünk alapjai

(Németh Gábor: *A tejszínről. Kalligram Kiadó, 2007.*)

Az „egyszerű” olvasó és a kritika viszonyáról szólva nemrégiben Keresztesi József arra hívta fel mindnyájunk (tehát: az „egyszerű” olvasók és a kritikusok) figyelmét, hogy amikor nagynéha kedvünk támad kritikát olvasni, rendszerint nem a szóban forgó, frissen megjelent mű „éppen virágba bomló recepiótörténetére” vagyunk kíváncsiak. Jóllehet némelyik kötet recepiótörténete rendkívül fordultatos és izgalmas (pláne akkor, amikor épp virágba bomlik), Keresztesinek kétségkívül igaza van: ritkán érzünk rá vágyat, hogy megismerjük a mű minden forgalomban lévő rivális értelmezését, valamint hogy körültekintően mérlegeljük, melyik interpretáció tűnik a leginkább termékenynek. Hiszen a mű és az általunk „megbízhatónak” tartott kritikusok véleménye magáért beszél — és ennyi nekünk bőven elég is: minél többen vesznek részt a dialógusban, annál nagyobb a hangzavar esélye.

Persze vannak olyan olvasók, akik különös vonzalmat éreznek a sokszereplős, időnként a párhuzamos monológokra emlékeztető párbeszédre iránt. (Ők nem is pontosan értik, Keresztesi mire akarta figyelmeztetni a kritikusokat és a kritikafogyasztókat.) Németh Gábor új prózakötetével minden olvasó jól jár, de a legjobban mégis azok járnak, akik örömmel merülnek el a recepiótörténet bugyraiban; akik a tizenhat hosszabb-rövidebb szöveget (esszét, elbeszélést, tárcát) tartalmazó *A tejszínről* után (újából vagy első alkalommal) végigolvassák a szerző nem túl ter-

jedelmes életművét, és futólag vagy alaposabban belepillantanak a korábbi kötetekről szóló kritikákba, tanulmányokba: meglepő kép tárul a szemük elé.

Függetlenül attól, hogy milyen sorrendben olvassuk el Németh Gábor rövidke könyveit — a 2002-es *Elnézhető látképet*, amely a szerző első három kötetének (az 1990-es *Angyal és bábunak*, az 1992-es *A semmi könyvéből*nek és az 1994-es *eleven halnak*) az anyagát tartalmazza, az 1998-as *A huron tót*, a 2004-es *Zsidó vagy?*-ot és a 2007-es *A tejszínről* —, az olvasó akarva-akaratlan minden szövegben azt keresi, ami poétikai értelemben a *Zsidó vagy?* felé mutat. A 2004-es regény az életmű centruma (és nem mellékesen az elmúlt évtizedek egyik legjelentősebb magyar szépprózai teljesítménye) — ám míg *A huron tó*ban és *A tejszínről*ben összegyűjtött rövid szövegektől számos út vezet hozzá, addig az *Elnézhető látkép*ben összegyűjtött írások első pillantásra semmiféle poétikai kapcsolatot nem tartanak a későbbi regénnyel.

Egyszerűbben fogalmazva: ha a *Zsidó vagy?* az életmű centruma, akkor *A huron tó* és *A tejszínről* viszonylag közel van ehhez a centrumhoz, az *Elnézhető látkép* viszont az életmű periferiáján helyezkedik el. (Ha azt a feladatot írjuk elő magunk számára, hogy Németh Gábor életművét a kötetek megjelenésének sorrendjében olvassuk végig, akkor centrum és periféria helyett két, különböző mértékben sikeres alkotói korszakról kell beszélnünk.)

Mindebben még nincs semmi meglepő — az viszont már igencsak meghökkentheti az olvasót, hogy a Németh-életmű recepciójában minden pont fordítva történt, mint ahogy azt előzetesen képzelnénk. A felforgató erejű, poétikailag sikeres, mert poétikai ígéreteit beváltó, szűkebb és tágabb irodalomtörténeti perspektívából egyaránt fontosnak tűnő regény számos egymáshoz hasonló értelmezést hívott életre (a *Zsidó vagy?* kritikusi tehát nem csupán esztétikai értékítéletükben értettek egyet, hanem hasonló érvek vagy gondolatmenetek segítségével alapozták meg ezt az értékítéletet); ezzel szemben az első három kötet, amelyek mai szemmel olvasva valóban nem tűnnek többnek, mint (ahogy Margócsy István fogalmazott) a magyarországi neoavantgárd vagy transzavantgárd dokumentumainak, komoly kritikái vitát váltott ki — és nem csupán a kilencvenes évek elején, amikor ezek a vékonyka kötetek először megjelentek (gondoljunk csak Bán Zoltán András legendás negatív kritikájára, vagy a *Csipesszel a lángot* című reprezentatív tanulmánykötet írásaira), hanem az *Elnézhető látkép* 2002-es megjelenése után is. Az irodalmi, poétikai értelemben sikeres művek aluldeterminálják az értelmezést, a fontos szövegek minden olvasatban újabb és újabb arcukat mutatják felénk, szoktuk gondolni — erre tessék, itt egy mű, amelyet poétikailag sikeresnek szeretnénk tartani (ráadásul erősnek tűnő érveink is vannak az álláspontunk mellett), ám mégsem hív életre lényegileg különböző értelmezéseket, és

itt egy másik kötet, amelyet egyáltalán nem találunk jelentősnek, ám amelynek kapcsán hosszú és szenvedélyes értelmezői vitákat folytathatunk.

A *Zsidó vagy?* a kritikusok egybehangzó állítása szerint a valamásos próza újabb, ezredvégi-ezredeleji hullámához tartozik.

(Akárcsak a Németh Gáborral gyakran együtt emlegetett Kukorelly Endre *TündérVölgye* és Garaczi László két lemúr-könyve — igaz, a lemúr-könyveknek más helyiértékük van a Garaczi-életművön belül, mint a *TündérVölgynek* Kukorelly és a *Zsidó vagy?*-nak Németh Gábor életművén belül.) A szöveg elbeszélője a gyermekkori és fiatalkori emlékek felidézésével saját narratív identitását igyekszik megteremteni: a túlnyomórészt traumatikus események reflektív számbavétele során arra a kimondott-kimondatlan kérdésre keresi a választ, hogy hol a helye az egyedi, és egyediségében folyamatosan fenyegetett individuumnak a számára idegen világban, amely iránt paradox módon erkölcsi felelősséget visel. A *Zsidó vagy?* elbeszélője — miközben meghatározó emlékeinek asszociatív felidézése révén választ próbál adni a személyes azonossággal kapcsolatos klasszikus kérdésekre: „kicsoda az a valaki, aki én vagyok?”, „mi közöm van a sok-sok évvel ezelőtti önmagamhoz?” — folyamatosan váltogatja, ezáltal egymásra vetíti a gyerek és a gyerekkorára emlékező felnőtt perspektíváját, aminek következtében mindvégig többféle nyelvi szólam van jelen egyszerre a szövegben. A személyes azonosság problémája az elbeszélő számára részben (de csak részben!) diszkurzív probléma: mi teremti meg a különböző nyelvjátékokban részt vevő individuum nyelvjátékokon átívelő azonosságát? — mint ahogy az idegenség tapasztalata is azt a felismerést közvetíti, hogy az elbeszélő képtelen alkalmazkodni bizonyos nyelvjátékok konvencióihoz (gondoljunk csak a címben is szereplő „zsidó” szó, vagy a címbeli kérdés nyelvjátékonként más és más jelentésére).<sup>1</sup>

A *tejszínről* első írása, a *Viszlát* című remek esszé ott veszi fel a fonalat, ahol a *Zsidó vagy?* esszéisztikus részleteinek beszélője elejtette. Ez az alig pár oldalas írás (kis túlzással szólva) olyan, mintha egy hosszabb anti-fregeánus értekezés frappáns, rövid kivonata lenne. Gottlob Frege (ahogy mondani szokás: a modern nyelvfilozófia megteremtője) száz évvel ezelőtt hosszasan érvelt amellett, hogy a jelentések nem lehetnek képzetek, azaz olyan képek, érzések, benyomások, amelyeket a nyelvhasználó az elméjében az egyes kifejezésekhez kapcsol. Hiszen a képzeteimhez privát hozzáférésem van — ám csupán a saját képzeteimhez van hozzáférésem: a képzetek másokkal elvileg megoszthatatlanok. Ha a mondatok saját képzetimet jelentik, nincs rá semmi garancia, hogy pontosan azt a jelentést fogom közölni a beszélge-

<sup>1</sup> Minderről l. Kálmán C. György (*Zsidó-e vagy?*, Jelenkor, 2004/11, 1178–1181.), Radics Viktória (*A gyilkos hangszóló*, Holmi, 2005/5, 623–627.) és Vaderna Gábor (*Szegény zsidó... Szegény szívem*, Alföld, 2006/2, 96–101.) kritikáit.

tőtársammal, amelyet a mondat kimondása révén közölni szeretnék. (Ezért, következett Frege, a mondatok jelentése egy-egy gondolat, proposíció, amely a nyelvhasználóktól és a fizikai világtól függetlenül létezik, és amelyet minden egyes alkalommal megragadunk, amikor megértünk egy mondatot.) Az esszé beszélője pontosan ennek az ellenkezőjét állítja: „a szó fogalmakra támaszkodik, a fogalmak mélyén pedig mindig egy érzés van, ha alaposan utánanézel” — és annak rendje és módja szerint végig is gondolja ennek a tételnek a következményeit: a kultúra egy-személyes, hiszen mindenki saját képzetait kapcsolja a nyelv szavaihoz („a szavak csak emlékeztetnek és nem megjelenítenek, ez talán a legfontosabb rezignáció, amire ítélve vagy”), az irodalmi realizmus programja megvalósíthatatlan, sőt annál rosszabbat nem is tehet egy író, mint hogy minél pontosabb leírást próbál adni a világ egy-egy részletéről („Minden szóval növelem a káoszt. Elveszem az olvasó szabadságát, hogy a saját rémképeiből táplálkozzon”, jelenti ki az esszé beszélője egy Otlík-idézetet keresztül a leképezésésvű esztétikai álláspontokkal vitatkozva).

A szavakhoz, kifejezésekhez kapcsolt képzetek pedig korábbi meghatározó erejű, jellemzően traumatikus élményeinkből táplálkoznak — pontosabban szólva: szavaink jelentését azok az erős személyes élmények és emlékek határozzák meg, amelyek eldöntik, hogy életünk hátralevő részében milyen képzeteket tár-sítunk a nyelvi egységekhez. A *Viszlát* szövegében beszélő hang számára ilyen erős élmény volt fiatalkori találkozása a Széchenyi könyvtárban egy fehér hajú, mankóra támaszkodó, fiatal cigány férfival (ezt a képet a „vak” szó hívja elő, noha a történetben szereplő férfi nem volt vak), vagy az, hogy az elbeszélő gyermekkorában véletlenül rátalált egy rettenetes képsorozatra egy régi *Pesti Napló*ban (a képsorozat egy lefejezést örökített meg; „Ha ezeroldalas volt a könyv, a másik 999 azért készült, hogy ezt az egyet valószerűtlentse”, teszi hozzá az elbeszélő).

Élmények, képzetek és szavak kapcsolata azonban közel sem olyan erős és állandó, amilyennek első pillantásra gondolhatnánk: az esszé szövegében beszélő hang többször felhívja rá a figyelmünket, hogy az emlékezet rendre átírja az eredeti élményeket, vagy legalábbis annak egyik-másik részletét; ráadásul a nyelvi kifejezések időnként váratlanul olyan jelentésmezőket (azaz: képeket) is aktivizálnak, amelyeket eredetileg nem volt szándékunk játékba hozni (ennek példája az a jelenet, amikor az elbeszélő „viszlát”-tal köszön el egy vaktól: „Így van aláaknázva minden mondatod, maga a nyelv, amit beszélsz, amin írsz, tele csapdákkal, készen arra, hogy szándékaidat azonnal megsemmisítse, hogy kikezdeje képeid hatalmát”, vonja le a tanulságot a narrátor).

Minden látszat ellenére erősen szerkesztett kötettel van dolgunk: *A tejszínről* elegyes műfajú rövid írásai így vagy úgy szinte kivétel nélkül a bevezető esszé gondolatmenetéhez kapcsolódnak. Számítatlan metareflexív megjegyzést, szellemes bon mot-t vagy gyors gondolatfutamot olvashatunk az írás és a hazugság viszonyáról (a fikció hazugság: „Honnan tudjam, hogy mit gondol az, aki helyett beszélnek?”, kérdezi az elbeszélő a második szöveg-

ben), az élmények, képzetek és szavak kapcsolatáról (l. a „kert” szó szerinti és metaforikus jelentéseit körüljáró *A kerítésről*, vagy a halál és a szenvedés témájára komponált *Rondót*), illetve arról, hogy ezt a kapcsolatot hogyan gyengíti és alakítja át a megbízhatatlanul működő emlékezet és a váratlan asszociációkat előhívó nyelvi működés (az előbbivel kapcsolatban l. a kötetzáró, és a kötet címét is magyarázó *Macska nélkül*, amely Petri György alakját, azaz a névhez tartozó képzeteket idézi fel<sup>2</sup>; az utóbbira jó példa a *Mi van a szívem csücskében?* című írás, amelyben az elbeszélő a címben szereplő metaforikus szókapcsolat képzetekkel feltöltésén, majd kiüresítésén fáradozik, meglehetősen sikerrel). A *Zsidó vagy?*-ból jól ismert dramaturgia *A tejszínről* írásaiban is túlnyomórészt remekül működik: az elbeszélő kifejezésekhez, mondatokhoz vagy szövegekhez élményeket és emlékeket társít, hogy így írja körül azokat a képzeteket, amelyek az ő számára a kifejezések, mondatok vagy szövegek jelentését adják — az „Európa” kifejezés így kerül kapcsolatba egy németországi bolti lopás következményeinek traumatikus emlékével (*Eurovízió*), Mészöly Miklós első novellájának jelentése így alakul át egy koldussal való találkozás hatására (*Koldustánc*), Róma így lesz megfeleltethető meghatározott látványoknak, szagoknak, ízeknek (*Egy végső helyet készítettem el*, hosszú szó szerinti idézetekkel a 2004-es regényből).

A kötet egyetlen nagyobb terjedelmű írása, a *Sötétkamra* rövid álomleírások és „képzeletgyakorlatok” sorozata: a filmszerűen pergő groteszk képeket egy-egy szokatlan vagy hétköznapi kifejezés hívja elő, a „pengé”-től a „szocdem”-ig. Aztán persze itt-ott felfeslik a poétikai szövedék: valójában hosszú, nem túl egységes tárcasorozattal van dolgunk, amelynek darabjai eredetileg az ÉS-ben jelentek meg pár évvel ezelőtt. Bár kissé megtöri a kötetkompozíciót, a *Sötétkamra A tejszínről* legszórakoztatóbb szövege — gondoljunk akár arra a tárcára, amely a tipikus Nádas-mondat paródiájával örvendeztetni meg az olvasót (a Nádas-mondatról szóló álmod előhívó, és magát a mondatot lezáró szó: „jézuska”), akár a számtalan Parti Nagy-, Esterházy- és Kukorelly-allúzióra és -imitációra (vagy lehet, hogy nem is allúzióról vagy imitációról van szó, hanem arról, hogy mások mellett Németh Gábor is anyanyelvi szinten beszél az ezredvégi-ezredeleji irodalmi tárcák köznyelvét, pontosabban szólva ennek egyik dialektusát?), akár arra az álomképre, amely Budapest evakuálásáról szól: Bán Zoltán András zavartan álldogál a metróaluljáróban, kezében egy rossz felén megkezdett szivarral („Jaj,

<sup>2</sup> *A tejszínről* írásai nem a kötet számára készültek, mindegyiket olvashattuk már folyóiratok, hetilapok hasábjain. Az írások korábbi változata a legtöbb esetben különbözik a kötetbeli változattól: az átdolgozás általában jót tett a szövegeknek. A *Macska nélkül* esete azonban szemléletesen példázza a kontextusváltozás jelenségének veszélyeit: „Innen nézve”, mondja az elbeszélő Petri kapcsán, „tökéletesen érdektelen a zseniális és gyöngye megoldások aránya” — a mondat a szöveg eredeti megjelenésekor Petri utolsó verseskötetére vonatkozott („Innen, 2001-ből nézve azonban nem látok fontosabbat Petri utolsó, rossz versesköteténél”, olvashatjuk ott), itt viszont már a teljes életműre utal.

istenem, a rossz végét vágtam le, most mit fog szólni a [Radnóti] Sanyi”). *Az Eszméletlen* arra vállalkozik, hogy képekké, rövid történetekké (anekdotákká) vagy monológokká írja át az *Eszmélet* strófáit; a tizenkét versszak és a tizenkét rövid szöveg dialógusa nehezen ereszti az olvasót — még ha ez a párbeszéd néha csupán viccelődésnek vagy kaján csúfolódásnak tűnik is.

Mert hogy mi sem áll távolabb a kötet poétikájától, mint a tét nélküli viccelődés, vagy úgy általában a tétnélküliség. Ahogy a metareflexív szövegrészekből megtudjuk és az elbeszélő szövegrészekben tapasztaljuk: a jó irodalom, legyen első pillantásra bármilyen könnyed vagy játékos is, komoly dolog. Az irodalom nem csupán az élmények, képek, képzetek és szavak összefüggését, a narratív identitás megteremtésének nehézségeit, az emlékezet és a felejtés dinamikáját, a nyelvhasználatot kísérő asszociációs folyamatok (részleges!) kontrollálhatatlanságát tárja fel az olvasó előtt, hanem annak is tökéletes eszköze, hogy általa feltérképezzük a meg nem valósult lehetőségeket, a különböző lehetséges világokat. *A jövő irodalma* a maga háromfelé ágazó történetével erre tesz kísérletet — ám a feladat morális értelemben vett komolyságát a *Ha egy mély nyár végi éjszakán* olvasója érzékeli csak igazán: a szöveg elbeszélője a halott Hekerle Lászlóhoz beszél, egy olyan lehetséges világ, lehetséges történet leírásával érzékeltetve Hekerle jóvátehetetlen hiányát, amelyben az író nem halt meg húsz évvel ezelőtt. *Az Egy nekem tízezer (első fejezet)* a *Ha egy mély nyár végi éjszakán* párdarabja: ebben a klasszikus felépítésű, csattanóra végződő, Antonioni *Nagyítását* idéző rövid szövegben az elbeszélő egy halott, meggyilkolt gyerekhöz beszél — akárha egy egzisztencialista szerző „meghökkenítő meséinek” egyik darabját olvasnánk. *A tejszínről* három írása is eljátszik a lehetséges irodalom gondolatával: az *Egy nekem tízezer* mellett a részben felszólító módú igealakokat használó *Bauhaus* és a túlnyomórészt feltételes módú igealakokat használó *A szűz* is az *(első fejezet)* alcímet viseli, felidézve az olvasóban *A semmi könyvéből* és abban a lehetséges, de soha meg nem írt regények első bekezdéseit.

Az *Árvilágítás* talán minden más kötetbeli szövegnél szorosabb poétikai rokonságban áll a *Zsidó vagy?*-gyal. A rövid elbeszélés a „kurva ország” szintagmájának segítségével montírozza egymásra három jelenet képsorait: az elbeszélőnek bevallja egyik távoli barátja, hogy a Kádár-rendszerben jelentéseket (igaz, használhatatlan jelentéseket) készített róla; az elbeszélő a tavalyi tüntetéssorozat idején ellátogat a Kossuth térre, ahol „háromperhármasnak”, besúgónak nevezik; az elbeszélőt mint a Magyar Narancs kulturális rovatának szerkesztőjét átvilágítják, s az eredményt megalázó körülmények között közlik vele a „hivatalban”. Mindhárom jelenet az individuuum egzisztenciális értelemben vett idegenségét és kiszolgáltatottságát példázza: megbízhatóan működő személyes emlékezet hiányában a narratív azonosság bármelyik pillanatban lerombolható, gyenge konstrukciónak bizonyul („Nem hagyott nyugodni a gyanú. Hogy mi van, ha nem emlékszem. Ha egyszer bevittek, és aláírtak velem valamit. És elfelejtettem, mert úgy volt a legjobb

[...]”); a történelmi-politikai emlékezet kétségbeejtő fogyatékoságai miatt védtelenné vált politikai közösség bármelyik tagját bármelyik pillanatban kitaszíthatja magából („Tényleg, mit keresek itt. De hát mindenhol idegen vagyok. Hazátlan cenk. Háromperhármas”); a rosszul működő nyelvjátékok (l. „hazugság”, „zsidó”, „komcsi”, „háromperhármas” stb.) konvencióinak átalakítása messze meghaladja az individuuum erejét. Helyzetünk végtelenül paradox: minden cselekedetünkért morális felelősséget viselünk, ám nem rendelkezünk a morális cselekvéshez szükséges eszközökkel.

A kötet írásainak legfeltűnőbb poétikai jegye a narrációs ironia: se szeri, se száma az alkalmazott vendégszövegeknek, amelyeket részben az új kontextus tölt fel az eredetitől különböző jelentéssel, vagy a váratlan narratív szintugrásoknak. Az elbeszélő utólagos kommentárral látja el korábban keletkezett szövegeit, ezzel alaposan elbonyolítja az elbeszélés idejének és az elbeszélő időnek a viszonyrendszerét; a *Ha egy mély nyár végi éjszakán* narrátora ugyan „<” és „>” jelek közé zárja a később keletkezett betoldásokat, akárcsak *A huron tó* elbeszélője, ám a többi esetben a narratív szintugrás tipográfiaileg jelöletlen: semmi nem különíti el egymástól a különböző fikciós szinthez tartozó szövegrészeket. A narrációs ironia azonban önmagában nem érvényteleníti vagy viszonylagosítja az esszébetétekben közvetlenül megjelenő, vagy a szövegekből elemzés révén kibontható filozófiai tételeket. Amelyeket természetesen lehet vitatni (a recenzens például szinte egyiket sem tartja érvényesnek) — anélkül, hogy ezáltal pusztán filozófiai traktátusként olvasnánk Németh Gábor írásait.

Ennek a vádnak a hátterében a magyar irodalomkritika talán két legkárhözatosabb előfeltevése munkál. Az egyik szerint a poétikailag sikeres művek értelmezésében nem jelenhetnek meg olyan általános tételek, amelyek nem vagy nem tisztán az irodalom természetéről mondanak valamit (ha egy jó mű ilyen tételt tartalmaz, akkor az értelmezőnek az a feladata, hogy megmutassa, hogy a mű retorikája hogyan „tagadja” a kimondott tétel érvényességét). A másik szerint a narrációs ironia alkalmazása szükségképpen együtt jár egy sajátos nyelvelmélettel: a nyelv „uralhatatlanságának” elméletével, illetve az elképzelhető leg-radikálisabb nyelvi relativizmussal (maga a lehető legtágabban értett „nyelv” „teremti” a világot). Az első előfeltevésnek azok a művek felelnek meg a leginkább, amelyek erősen aluldeterminálják az értelmezést: minél több interpretációt enged meg a mű, annál nagyobb esélye van az értelmezőnek arra, hogy elkerülje a „veszélyes” (értsd: nem tisztán „irodalmi”, azaz a művet filozófiai, politikai, vallási tartalmakra „redukáló”) interpretációkat. Németh Gábor első három kötete mindkét előfeltevésnek megfelelni látszott: aluldeterminálta az értelmezéseket, így születhettek róla „tisztá” irodalmi interpretációk, és a narrációs ironia számos eszközét alkalmazta.

A második előfeltevés azonban részleges ellentmondásban áll az aluldeterminációs kritériummal: ha a poétikailag sikeres mű aluldeterminálja az értelmezéseket, a narrációs ironia alkal-

mazása viszont csupán *egyetlen* értelmezéstípust hívhat életre, úgy az ironikus műveket bajosan tarthatjuk poétikailag sikeresnek. Ezért hát a Németh Gábor első három kötete körül zajló kritikai viták furcsa koreográfia szerint zajlottak: a kritikusok részletesen elemezték a narratív ironia szövegbeli jegyeit, majd megpróbálták megmutatni, hogy *mindennek ellenére* miért nem tisztán „szövegszerű”, „autoreferenciális”, „disszeminatív”, „történet nélküli”, az irodalmi konvenciókat lebontó, „egzisztenciálisan tétnélküli”, a „nagy elbeszélés lehetőségét elutasító” „posztmodern” irodalommal van dolgunk. Méghozzá azáltal, hogy a „történet”, a „szubjektum”, a „referencia” fogalmának átértelmezését javasolták.

Holott egyszerűbb lenne feladni a két előfeltevést és az aluldeterminációs kritériumot. Az irodalom „autonómiáját” nem fenyegeti, ha megengedjük, hogy a sikeres irodalmi művek ne csupán a nyelvről és az irodalomról szóljanak. A narrációs ironia nem vonja maga után, hogy az irodalmi mű szükségképpen a nyelv „uralhatatlanságát” és a nyelv „világteremtő erejét” példázza. És ami az aluldeterminációt illeti: bizonyos értelemben *minden* irodalmi mű aluldeterminálja az értelmezéseket, hiszen a létrejött értelmezés részben annak is függvénye, hogy milyen interpretációs technikákat alkalmazunk — azt viszont semmi okunk megkövetelni, hogy a poétikailag sikeres művek egyazon interpretációs technikákat alkalmazva is számos különböző értelmezést hívjanak életre.

És így már számot tudunk adni arról az esztétikai színvonalbeli különbségről, amelyet Németh Gábor első három és második három kötete között érzékelünk.<sup>3</sup> Az első három kötet ma már valóban csupán „történeti dokumentum” — ám ki tudja, lehet, hogy a *Zsidó vagy?*, *A tejszínről* vagy *A huron tó* felől olvasva, ha elég kitartóak (vagy legalábbis a recenzensnél kitartóbbak) vagyunk, mégiscsak megnyílnak, hiszen az erős művek még a történeti dokumentumokba is képesek életet lehelni.

Csobánka Zsuzsa

## Pinakotta (Fuga női hangra)

(*Bán Zoltán András: Susánka és Selyempina.*

*Scolar Kiadó, 2007*)

Hogy BZA regénye erős, ahhoz nem fér kétség. Mint ahhoz sem, hogy ritka a magát ennyire nehezen adó szöveg, mintha

nőből lenne, erdei vad, akit el kell ejteni. Elkerülhetetlennek látszik számolnunk azzal, hogy neves kritikus a könyv szerzője, ahogy a fülszöveg írja: „akasztják a hóhért”. De ezt a regény „kikéri magának”. Azonban messze nem olcsó megoldásokkal teszi, mint elsőre gondolhatnánk, olvasva a címet.

A *Susánka és Selyempina* egy fúga, amit Zsigó, a kottatáros (és alkalmi sűgő) szerez. A dallam, amely az örületbe kergeti, a címadó nő: Susánka és Selyempina. Ha lenne magyar *Jekyll és Hyde*, akkor ez a regény lenne az. Olyan részletkérdésekkel lehetne kezdeni, hogy megvolt-e Zsigónak Susánka, hogy az arcára élvezett-e Selyempinának a kottatáros, vagy hogy tényleg borotvált-e a pincérlány. Mert nyilván ez izgat mindenkit. De Bán hamar zavarba hozza az olvasót, mégpedig annyira, hogy százszor megbánjuk, hogy egyáltalán felmerült bennünk a kérdés.

Különös jelentés-háló szövi a művet: az Agyközpontba érkező jelentésekből apránként rajzolódik ki a történet. Hamar kitűnik, hogy mind a besúgók, mind a provokátorok önértelmezési gondokkal küzdenek, az egyesek is *többen* vannak, az aktacso-mó, amit regénynek hívunk, nem egy, hanem számos történetvariánst tartalmaz. A jelentések viszonylagossága, a különböző értelmezések, a másként emlékezesek idővel az örületbe kergetik a jelentések szerzőit, majd végül magát az Agyközpontot is. De mit kezd Zsigó bátyánk azzal, ha az Agyközpont ő maga, hogy a jelentések egy fürkésző önelemzés, magánbeszéd egyes jegyzetei, melyekből éles kontúrok kellene, hogy kirajzolódjanak — ezzel szemben egyre romlik a szöveg, egyre homályosabb a kép, vibrálóbbak a körvonalak. Ez maga az örület, gondolhatja. Aztán belátja, van rosszabb: ha kiderül, hogy a körvonalak valóban életlenek, hogy egy arc mögött tényleg ketten laknak.

A rosszabb nem más, mint maga a kétely, amikor a főszereplő kiszabadul, felszabadítja magát az Agyközpont ellenőrzése alól, és önmaga szabad művésze lesz. Amikor ő maga teremti a világot, és rajzolja azokat a bizonyos (dallam)vonalakat. Bán Zoltán András már az elején finoman utal arra, hogy Zsigó csak másodhegedűsnek jó, apa-deficcittel, öngyilkos anyával és barátal, illetve elégetett kézírattal. Alig harminc, amikor ezt belátja, alig telik el 10-15 év, amikor a regény jelen idejében találkozunk vele. A felismerés „megtöri”: akkor jelenik meg a színen és a pesti éjszakában a Zsigó-alteregő: Dominó úr. A fekete-fehér marad, a kerekded kottafejek helyett azonban az éles dominóval kockázik a főhős. Krúdyt idézi a világ, amelyben ez a kétarcú férfi mozog: fekete miderék, lilavirágos keblek közül fog felbukkanni Susánka (és Selyempina).

Susánka szívbe markol, Selyempina felszop. Susánka a növény, akit magázni kell, Selyempina állat, akit letegezünk. Következetesen ereszti szélnek Bán a fogódzókat: mert valóban mindegy lesz, hogy ébenfekete-e, vagy búzaszőke a lány haja. Ugyanis amíg Zsigó a gyermekemetőben járkal a sírok között, addig ez a „2 S” az állatkertben piheni ki éjszakáit, és mossa le a porcukrot az arcáról, amit jóindulatúan is csak gecinek nevezhetünk.

Mintha minden szólam, vonal és sor arra tartana, hogy ez a kétszer két félemler, ők négyen leüljenek egymás mellé, hogy

<sup>3</sup> Már ha érzékelünk ilyet. Milián Orsolya (*Apró képek balladája, A hét, 2007. augusztus 28.,* <http://ahet.ro/content/view/full/2647/84/>) például a *Zsidó vagy?* és *A tejszínről* között érez erős esztétikai színvonalbeli különbséget: „ez a próza(poétika) helybenjáró (s talán kissé mesterkél) lett”, írja a frissen megjelent kötetről — igaz, ő éppen azért rója meg *A tejszínről* írásait, összhangban a fenti második előfeltevéssel, mert azok helyenként valamifajta „erős tulajdonosi/birtokosi (irodalom)szemléletet” látszanak képviselni.