

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 „tiszta” 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 fuga, 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 besűgők, 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 mідerek, 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 mesterkélt) 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.

Susánka, Selyempina, Zsigó és Dominó szembenézzenek magukkal és egymással. Amikor ez megtörténik, azt újabb hasadás követi: egyszer az ágylakónál és egyszer a kottatárosnál kell farkasszemet nézniük. Zsigó őrzi Susánka álmát, csak közelít a testéhez, hozzá nem nyúl. Mégis a regény egyik legfülledebb jelenete ez, miközben kivillan a borotvált szemérem, vagyis kivillan a *pina*, Zsigó marcangolja a gyufásdobozt, az idő pedig ráng a falórán. Itt szakad meg a férfiban valami, itt látja meg a másik arcot, látja meg az istennő testét, melyet már a mítosz szerint sem lehetett, mert végzetes volt, biztos pusztulást hozott. Így lesz pusztán kulináris élvezetté az ezt követő második randevű, már a férfi lakásán, mely után az akkor már Selyempinára hallgató Susánkából csak egy pezsgősínű, széttépett bugyi marad.

Ezután a történet végképp önálló életre kel: „ha elbeszél és elbeszélő egybeesik, a történet fölzabálja önmagát. És véget ér.” Susánka (és Selyempina) izzadékonny teste elhalványul, ám ezzel párhuzamosan Zsigó privátfürdője mégsem lesz giccses színpadi zárójelenet: a borotva túl éles ahhoz, hogy ne emelje ki Zsigó vonalait. És megszűnik írni a dallamot, „Este Rigoletto. Beülök a második felvonásra.”

Bán Zoltán András regénye nem csak szerkezetileg, hanem stílusában is bravúros megoldásokkal él. Ismétlődő szófordulatai (tükröponthasú tulajdonos, bohóckockás ég, cirmos szelek, rókaszínű ősz, lilavirágos keblek) ugyancsak erősítik a regény fuga-jellegét, ráadásul képesek hitelesen idézni és újratelemelni a szecessziós nyelvet. Ez abból is adódhat, hogy amennyire a dolgok kétértelműek, többértelműek a műben (összemosódik, hogy sósperec vagy teperős pogácsa, vasrostélyos vagy rézserpenyő), éppúgy nem kell kizárólagosnak tekintenünk egyik olvasatot sem. Bán olyan regényt írt, amelyben a történet jogot szerez arra, hogy felszámolja önmagát, illetve, hogy elengedje az olvasó kezét. Ezzel azonban épp ugyanazt a szabadságot nyújtja, a lehetőségek tárházát, mellyel a regény is zár. Zsigónak az „üres fürdőfolyosón visszhangosan koppantak lépteit, magányosan, de szabadon”.

Antal Balázs

## Egy határtalan próza könyvnyi határai

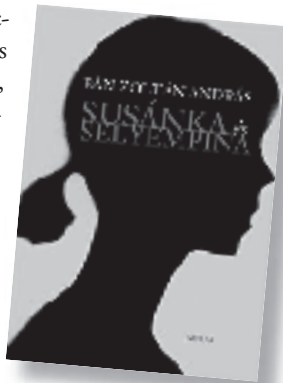
(Bán Zoltán András: *Susánka és Selyempina*. Scolar Kiadó, 2007)

A fokozottabb poétikai hangsúlyok érvényesítésére törekvő retorizált széppróza-kísérletek neuralgikus pontja annak (f)elismerése, hogy azon túl, hogy a nyelvvel akarnak valamit, tudnak-e más tétet is tartani még. Mondjuk, amellet, hogy meg

tudnak szólalni, tudnak-e beszélni is valamiről, valamiért, valakinek; a megszólalásnak a módján túl is van-e súlya, s ha nincs, tudja-e vállalni a szöveg ezt a hiányt — a vállalással ebből akár erényt is kovácsolva —, vagy inkább úgy tesz, mintha volna. Egy briliánsan kitalált/megtalált nyelv egész regényszövegen való végigvitele, működtetése szigorú koncentrátságot követel, komoly erőfeszítésekbe kerül — főleg, hogy közben úgy kell látszódnia, csuklóból megy. Ezért nem mindig marad energia ennek a nyelvnek a kordában tartására, valamiféle történet felé terelésére, hozzá még a történet olyan jellegű jelentőségének elérésére is, hogy az komolyabb figyelmet érdemeljen esetleg önmagában is. Ha mondjuk ráadásként még lírizált, helyenként szecessziósan túldíszített, indázó hosszúmondatokból építkezik a szöveg, a pusztán jó/szép/erős/ütős mondatokkal való teliszórás közben nem árt olyan módon is uralni az artikulációt, hogy a szöveg ne váljon túltelítetté már az első pillanatban. Mégpedig azért, hogy folyamatosan rá lehessen lícitálni az előzményekre: legyen kitapintható a próza sűrűsödésének, fokozásának íve, amely nem árt, ha közben a sztorira is reflektál, vagy aládolgozással, vagy ellenpontozással (és persze mindenképpen a megtartásával). Amennyiben az ilyen önkorlátozás aspektusában, önkritikai attitűdben nem annyira biztos a nyelvhasználó, mentőövként

még mindig rendelkezésére áll a jól megválasztott terjedelem, azaz hogy időben fejezze be a munkát — különben mondatszinten gyönyörű írása szöveggé olvashatatlanabb lesz egy száraz vagy esetleg egyenesen ötletelen nyelven megírt, de vállalásaival és határaival tisztában lévő munkánál, darabokra esik. Ami ötszáz oldalban idegesítően zavaró, az háromszázötvenben esetleg csak bosszantó, kétszázban mondjuk éppen hogy fárasztó, százban azonban frissessége végig tartható, de annyira, hogy az olvasó további oldalakért kiált. Tehát a nyelvi artikuláció és a történetformálás arányainak belső felismerése, a vállalás határainak jó megválasztása mind

eszméi, mind mennyiségi tekintetben és ennek az olvasóval való tisztázása (azaz hogy ne tűnjön erőszakoltan úgy, hogy a könyv, teszem azt, mindent akarna, amikor nem akar semmit), valamint a dikció ritmusának megszervezése együtt kell mozogjon az irodalmi mű kialakítása során. Mindazzal együtt, hogy e bekezdés állításainak ellentéte is tökéletesen igaz lehet, ráadásul olyan blőd vélekedések hámozhatók ki egyes kijelentéseiből, minthogy a recenzens szerint a nyelv és a benne elbeszéltek szétválaszthatók lennének, pedig megtanultuk a leckét, nos nem tartom lényegtelennek e szempontok figyelembe vételét a *Susánka és Selyempina* esetében, amely mint minden egyes szépirodalmi mű, a saját maga által felállított prózapoétikai követelményrendszerben helyezhető el. Vagyis nem a regény szerzőjének *más jellegű* irodalmi tevékenységéből következnek a kritériumok, mint ahogy egyes recenzensek kezelik — igazságtalan (és olcsó) dolog ráolvasni a regényre más szövegek nyomán megfogalmazódott vélekedéseket, főleg olyan recenzensektől, akik máskülönben



a *szervő halálának* kitételét szokták érvényesíteni előszeretettel —, hanem azokból a belső feszültségekből, amelyek mindvégig ott mocorognak a remekül megdolgozott felszín alatt, s amelyek belőlem feltétlenül kiváltották a fenti eszmefuttatás szükségességének érzetét.

A *Susánka és Selyempina* ugyanis amellet, hogy nagyon kellemes, sőt, jó olvasmány, néhány nyugtalanító kérdést azért megmozgat az olvasóban. Látványosan nyelvi jellegű a kötet legfontosabb tétje — ám ez nemcsak a legfontosabb tét, hanem gyakorlatilag az egyetlen is. A mese viszonya ehhez a felfokozott nyelvi közeghez ambivalens, az olvasóra van bízva, hová helyezi a hangsúlyt: a nyelv azon dolgozik, hogy százoldalassá dagasztva is érdekessé-fenntarthatóvá tegye az amúgy nyúlfarknyi történetet, vagy fordítva, ez az elemi szintű, elemi szinten kidolgozott történet csak azért van, hogy a könyv ne világba szétfutó nagyon szép mondatok gyűjteménye legyen. Vagyis hogy története van-e az elbeszélőnek, amelyet feltétlenül el kell mondania, s ehhez keresett megszólalási módot, vagy nyelve, amelyen beszélni akar feltétlenül és mindenképpen, és ahhoz kell egy csak szinte jellemző történet. Nem szerencsés, amikor ilyenek jutnak olvasás közben eszembe, különösen azért nem, mert a kérdés nem csak (és főleg nem) a fenti bekezdés vége felé is idézett lecke miatt értelmezhetetlen, hanem mert a prózaírói munka során a két oldal nem ellentételezett, hanem szinkron jelenléttel érvényesül. Az olvasás öröme, amely a *Susánka és Selyempinával* való találkozás közben óhatatlanul előkívánczik belőlem, azonban megadja a kétely feloldásának kulcsát is — legtöbb helyén (és ahol nem, ott is) annyira szép és sodró lendületű ez a próza, hogy minden más egyébre legyintenek. Meg hát mit is várna az olvasó egy Krúdytól eredeztethető nyelv által meghatározott elbeszéléstől, ha nem lazán és bohémul kezelt laza és bohém szerelmi történetet?

Merthogy a *Susánka és Selyempina*, úgy tűnik, nem akar más lenni, mint egy kellemesen szórakoztató kisregény, a fenti tematikát követve, jól megválasztott terjedelemben: valóban olvastam volna még tovább. Minden egyes mondata szép, ráadásul állandóan mélységet sejtet a felszín mögött-alatt, és ettől lesz csekély terjedelmén túlnyúló, „szerény” vállalásait túl is teljesítő munka. A sztori talán két mondatban összefoglalható: egy öregedő, félművész agglegény szenvedélyre lobbant egy fiatal, félig sem értelmiségi leányka iránt, akinek szűzies természete mögött lappang egy másik, vélt vagy valós természet, már-már másik személy is, a vérbő és vad, közönséges nimfomán kurváé, ám az egy évig tartó közeledés-udvarlás hirtelen azzal a beismeréssel zárul, hogy ez a történet reménytelen. Az öreg kottatáros és alkalmi sűgő, számot vetve életével, öngyilkosságra készül, aztán mégsem teszi meg — a leányka pedig, valóságosan vagy csak a képzelet játékában bekövetkezett féktelen éjszaka után, melyet nem a férfival töltött, valóságosan vagy a képzelet játékában örökre eltűnik. Nem egy úri eljárás lelőni a poént, gondolhatja teljes joggal a recenzio olvasója, de nyugodjon meg: a poén ebben a könyvben nem ez. Akár ismeri ezt a kis történetet, akár nem, s ha nem, elég hamar megsejti akkor is, ettől függetlenül érdemes elolvasni a kisregényt.

Mert, ahogy már mondtam, nagyon szép.

Azt mondja Bán Zoltán András a *KönyvesBlogon* olvasható interjúban, hogy a regényke stílusát meg kellett álmodnia. Talán ennek a mesés, kicsit önmitológia-ízű (de tényleg csak kicsit, sokan mások jóval átlátszóbban igyekeznek önnön mítoszukat építeni) álom-fogantatásnak tudható be, hogy a nyelv által, a stílus által érezhetően nagyban vezetett szövegben a tradicionálisnak tudott próza-attribútumok feloldódnak: nincs kézzel fogható időbeli elhelyezhetősége, tere is lebegő (bár ez jobban leleplezhető), cselekményének majd minden eleme megkérdőjelezhető — valóban megtörtént-e mindez, vagy csak a képzelet játéka volt, egyszerű áomlátás, miegymás. Mindezt nem valamiféle kevésbé konkrét-lebegő szóhasználattal éri el, hanem a nagyon is egységes elbeszélői szöveget felépítő komponensek darabokra szakításával, törésével, melyben ugyanaz az esemény többféle körülményben láttatva jelenik meg. Az *Agyközpont* nevezetű adattár által begyűjtött információkból, a hozzá befutott „jelentésekből” áll össze a szöveg, az információkat különböző hajlamú és beállítottságú *sejtek* szállítják és dolgozzák fel, akik hol így, hol úgy látnak, kommentálnak és értelmeznek eseményeket, személyeket és helyszíneket. Az olvasó eleve élhet a gyanúperrel ezen *Agyközpont* lényegi természetét illetően, ki ez, hol is van ez — miután a regény vége felé metaleptikusan lelepleződik (ha ugyan), már sokkal pontosabban értelmezhető egyes korábbi bizonytalanságukban bizonyos események. Nekem elsőre a *Susánkától* mérföldes messzeségben levő *Agancsbozót Játékmestere* jutott eszembe Szilágyi Istvántól, de csak eleinte tartható a párhuzam, ahogy egyre mélyül a dolog, s több tény derül ki, úgy nő a különben sem csekély távolság. Az *Agyközpont* valamiféle felettes én, akihez képest a regény elbeszélője újabb felettes énként képzelhető el, szerintem — semmiképpen sem valami külső megfigyelő-ellenőrző hatalom letéteményese avagy képviselője.

A krúdys, vagy ahogy BZA mondja az idézett *KönyvesBlog*-helyen, hoffmanni tündéri nyelvhasználat bár kellően édes-bús, jó eséllyel megússza még a giccsatár túlzott közelségét, néhol pedig eltávolításként-kilépésként drasztikusan trágár mondatokban-bekezdésekben lóg ki a lóláb a sorok közül. Az *Agyközpont*ba érkezett jelentések közül némelyek *Susánka Selyempinává* változásáról tudósítanak, ilyenkor pedig elszabadul a verbális pokol. Pornográfiának éppen nem nevezhető, bár javában épít a mai pornódömpingre, amely ömlik az éterből és a tabloid médiából — egy bekezdésnyi konkrét faszinventórium, bár engem igazán az arcra száradt porcukorral sikerült meglepnie. Mert erre nem is gondoltam még. És ha már a *mai* dömpingnél tartunk: például ilyenkor lelepleződik le az időbeli elhelyezkedése a történetnek — szemben azzal a reménnyel, melyet a többször idézett megszólalásban kifejez a *szervő*. Bár a nyelvhasználat a szerelmi történetet, az udvarlást kellően manírossá, már-már modorossá teszi ahhoz, hogy időben is Krúdy „korszakába” utaljuk, egy-két kisebb adalék, képesújságok, poszterek Susánka falán, meg a pornózás nekem nagyon is mainak tűnik. Főleg ehhez képest