

Mikola Gyöngyi

Titokzatos változó algoritmusok az Esterházy-kódban

(A *Semmi művészetről*)

„Az, amit írtam, lázasan meredt rám.”

Kosztolányi: *Hajnali részegség*

„He tells his story every five minutes, saying it is not his, there’s cleverness for you.”

Beckett: *Texts for nothing IV.*

„Apám egyébként jelezte az állítások fiktív voltát. Igaz, perzsául, de mégis.”

Esterházy: *Harmonia caelestis*

A *Semmi művészet* című új Esterházy-regényt azzal a várokozással és előfeltevéssel vettem kézbe, hogy ez lesz az a mű, melyben valamiféle válaszra lelhetek a *Javított kiadással* kapcsolatos dilemmáimra, és az is érdekelt, merre tud majd elmozdulni Esterházy a *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadás* után, milyen új teret képes még nyitni magának e két, más-más értelemben monumentális és egymást poétikailag szinte kioltani látszó nagy mű után. Valamint, hogy miképpen reagál az új mű, egyáltalán reagál-e valamiképpen azokra a fölvetésekre, plágiumvádakra és kritikai észrevételekre, melyek e két könyvvel kapcsolatban az utóbbi években folyamatosan jelen vannak az irodalmi közbeszédben.

A *Javított kiadás* problematikusságának mélyebb gyökereit Balassa Péter *A Név nevében* című tanulmányában többek között a következőkben látta:

„A Név azonban súlyos kötelezettséget ró viselőjére és utódaira: neki és egyedül neki kell népe (és Istene) előtt felelnie. Egyedül neki mint a Név viselőjének kell adott esetben – népe helyett, népéért és népe nevében – vallomást tennie, töredelmeset és elhíhetőt méghozzá, és így a bűnből vagy a rosszból kiváltania a közösséget.” A *Javított kiadásnak* ez az önmagával szemben támasztott magas morális követelménye Balassa szerint tehát Esterházy arisztokratizmusából, arisztokrata identitásából eredeztethető. Balassa „leküzdhetetlen, de talán végre belátható-belátandó transzgenerációs árnyék”-ként, „megdöbbenő, premodern zárványként”, onnipotencia-maradványként” értékeli a szerzőnek a saját nevéhez és származásához való viszonyát, ill. annak működését a *Javított kiadásban*. Csakhogy ez a magas morális követelményrendszer a napvilágra kerülő ügynök-ügyek irodalmában a liberális értelmiség nem arisztokrata nevű és származású szerzőinek írásaiban is tetten érhető volt, gondoljunk csak e literátor értelmiségi közeg reakciójára Tar Sándor be nem

vallott ügynökmúltjának lelepleződésekor, és általában is tapasztalható a történelmi kérdések átpolitizált diskurzusaiban, hogy a jelentős jobban tudás képessége nem származás-specifikus. A „kék vér, fekete tinta” kettőssége, az írói és a magánemberi identitás bonyolult összefüggései pedig kezdettől állandó témái, motívumai az Esterházy-opusoknak, nem állítható, hogy ne lenne, ne lett volna belátva, reflektálva. A *Hrabal könyvében* például Anna, a feleség monológjában és az íróval folytatott párbeszédében, elkülönülő és összeolvadó szólásokban reflektálódik az identitás, ami „transzgenerációs árnyék is” („Rájuk rakódott az idő, a nagyapjuk ideje, a nagyapjuk nagyapjának az ideje, a história ideje, az ország ideje... Lehet, hogy ez is túlzás. Mindenesetre, ahogy egy afféle családi alkalomkor állnak az apósom meg az uramék, hiába unottak vagy kedvetlenek, látszik rajtuk ez a *súlyos* összetartozás. Ha tudják, ha nem, ha akarják, ha nem, ha jó, ha nem” – konstruálódik meg ekképpen Anna belső monológjában), erős összetartozás-tudat, amely kirekeszti még a feleségeket is („Az idegenek közt volt nyugtalan, volt megfélemlített, volt nyugodt és hálás, de mindőjük kereste, ki vadul, ki tervszerűen, ki csak úgy, az alkalmat, hogy valamit, valamicskét törlesszen. Családfenntartó erők és családroboló kegyetlenség egyszerre” – így az objektivitásra törekvő narratori szólam), és persze teremtett, konstruált világ, amennyiben a család története maga is konstrukció, közösségi alkotás, mítosz, melynek homályba vesző eredete maga is fikcióvá lett: gondoljunk csak arra, hogy az Esterházy Miklós által a 17. században megrendelt családi őstörténet „a kor szokásának megfelelően” fantomősök beiktatásával vezette vissza a családfát egészen Attila hun királyig. (A *HC*-ben a 10. számozott mondat foglalkozik ezzel.) A *Hrabal könyvében* a fiktív író-hős identitása a hagyomány adottságai és a saját adottságai között oszcillál: „– Kígyókat melengtetek a kebleteken. – Nincs kebel – mondta zártan az író (a maga módján ő is feleség volt, »aki átállt a Haydn oldalára«).”

A *Semmi művészetben* viszont a borítón kívül egyszer sem szerepel a Név, utalás történik csak rá egy, a Balassa Péter *Halál-naplójában* olvasott Verdi-mondat formájában: „Nevem pusztá említésétől már rosszul leszek.” Igaz viszont (a kétértelműségnek ez a hullámmozgása végig jellemzi a *Semmi művészetet*), hogy az adott szövegösszefüggésben a név, melynek említését sem bírja már elviselni a beszélő, a *keresztnevre*, a Péterre vonatkozik... Hasonlóképpen a lerakódó, megőrződő történelmi idő motívuma is megjelenik, ám groteszk formában, a jajveszékélő apa leírásában: „Nekem az volt a legrosszabb, hogy beleláttam apám szájába. Nem bírtam elvenni a tekintetem. Olyan volt, mintha egy nagy lyukat, egy sötét lyukat ástak volna az apámba. Egy kút – teli foggal. Apámból apám fogkötőtől, niktintól sárgás fogaira emlékszem a leginkább. Mintha borostyánkővel lett volna földészítve a szája, és úgy tudtam, a borostyánkő igencsak értékes. Ritka, különleges, ősi. És hogy régi idő van benne bezárva. Mindezekért nagyon becsültem őt (az apámat).” (41) Ebben a passzusban a korábbi szövegekből ismerős módon a történelmi múlttal, a nagy hagyománnyal való kapcsolat közvetítője továbbra is az apa

alakja, erre utal a Thomas Mann-reminiscencia is a *József és testvéreiből* („Mélységes mély a múltnak kútja”), azonban ez a kapcsolat mind a közvetítő, mind pedig az eredet vonatkozásában nem vonzó és szép, hanem félelmetes és vizolygást keltő test-képekben jelenik meg, hogy aztán a félelmetes és vizolygást keltő látvány a borostyánkő *ironikus-komoly* metaforájában ismét visszataláljon a régi ragyogás emlékéhez – az apa alakjának morális ambivalenciája így, egy másik szinten, a kiegyenlítődés felé tart. Az apa-alakzat átírása az *Ávós etűd* révén az emberi személyiség és sors történelem általi borzalmas átíródására utal, másfelől pedig, mintegy ellenpontként, ott van a Miatyánk-átírat, melyre a fikció szerint az apa ravatalánál gondol először a fiú, mint a fentebb elemzett kiegyenlítődés, kiengesztelődés meghatóan szép retorikai megformálása: „talán a mi apánk volna a mennyekben, az ő neve szenteltetne meg, az ő országa jönne ha el, az ő akarata lenne ha meg – mintha nem is lett volna akarata, történt, ami történt (...) – a mennyben, a földön, ő szerezte meg a mindennapi kenyerünket, az egész életét végigdolgozta, mint a barom, mintha mi sem történt volna, bocsásd meg apánk a vétkeinket, miképpen mi is megbocsátjuk a tiedet” (53)

A *Semmi művészetben* számos példát találhatunk a korábból ismert motívumoknak erre az újfajta mozgásba hozására, cirkularitására. Mintha volna, megmaradna egy rejtett, titkos középpont, melynek gravitációs erőteréből a „szereplők és más nyelvi egységek” ennek az újonnan bevezetett, mindent megfordító poétikai centrifugának a hatására se szóródnának szét, legfeljebb magasabb energiaszintű, koncentrikus pályára állnának.

Bacsó Béla a *Javított kiadásról* című esszéjében a következő kérdést tette fel: „Esterházy a *Javított kiadás* egy pontján a *Harmonia caelestis visszavonására* (JK 88) is gondolt, ami műként kezelését függesztené föl. Röviden, a műalkotásban kibontott történetben nem érdekel, hogy *ténylegesen* milyen ember volt Esterházy Mátyás, még ha együtt is érzek a szerzővel, hogy az apja nem volt olyan, mint megírta. Miért ne *írhatnánk magunknak* külön apát?”

És jobb focit, épeszübb országot? – folytathatnánk a sort. Művészetnek tekintenénk-e egy ilyen alkotást vagy inkább propagandának? A *Semmi művészetben*, *Az erekljék ideje véget ért* című részben az anya a gyár helyét keresi, ahol egykor dolgozott, ám a gyár csödbement, fölrobbantották, (ugyanígy keresi korábban a sufni helyét, ahol az apa fejébe a szög fúródott szénlapátoláskor. A valóságból eltűntek egyes helyek, formák és szokások, ahogy eltűnt, letűnt a magyar futball is, a diktatúra is, az arisztokrácia is, miről beszél hát, aki ezekről beszél? A valóság állandó mozgásban van, és vele együtt a nyelv is: elképzelhető olyan kortárs irodalom, amely nem követi a nyelv változásait? Miért kérjük számon a *Javított kiadás*on a *Harmonia caelestist*?

Épp a visszavonásnak és a továbbmondásnak, a távolodásnak és a visszatérésnek, a korrekciónak és a jóváhagyásnak bonyolult ciklikusságát hozza létre a *Semmi művészet*. A szerző nem talál ki magának külön apát, épp ellenkezőleg, ám feltalál egy lehetőséget, amely jelentősen elmozdíthatja poétikai univer-

zumának elemeit, anélkül, hogy felismerhetetlenné tenné őket: egy olyan anya-figurát, akinek valóságosan bekövetkezett halálát fikciónak fogja tekinteni.

Esterházy a Forgács Zsuzsa Bruria *A visszaadás művészete* címmel írt kritikájára és más plágiumvádakra ugyan nem válaszolt olyasfajta esszében, mint amilyen Danilo Kiš *Anatómiai leckéje*, ám a *Semmi művészetben* eléggé hatásos posztmodern tréfaként kizárólag saját magától, az *Utazás a tizenhatos mélyére* című könyvéből vett idézetek, utalások lelőhelyét adja meg pontosan, ráadásul azt se mindet, mintha tovább relativizálná, egészen a nevetségességig, az értelmetlenségig a Saját és a Másé egymáshoz való viszonyának objektív rendezésére irányuló törekvéseket. Az Esterházy-szövegek intertextualitása a nyelvfilozófiák és a narratológiai kutatások belátásain túl a szubjektivitás elméletei felől is megközelíthető. Az intertextualitás mint alkotói módszer az én-elbeszélő, sőt az Én viszonylagosságának egyik kifejeződése, hiszen az „én” névmásnak nincs önálló jelentése, csak egy speciális kontextusban értelmezhető. A szubjektivitás (irodalmi) megkonstruálása ilyenformán nem alapozható pusztán az ön-azonosságra, a másság, a Másik mindig integráns része, kontextusa az Én-nek. A *Semmi művészet* már nem annyira a vendégzsövegek, motívumok sajátta transzformálása révén, hanem döntően a szereplők egymásba fonódó, egymást átszövő szólamai által érzékelteti a beszélő szubjektivitás és az elbeszélő szubjektivitás komplexitását. Az anya életéről, öregkoráról a mindentudó narrátor szerepében is beszél az Én-elbeszélő, emellett megalkotja az anya hozzá intézett monológjait, »áriáit”, de ezek a hangok, az anyáé és a fiúé, nem mindig különülnek el, hanem esetenként úgy egymásba olvadnak, hogy csak nagyon figyelmes olvasással lehet megállapítani a két hang, a két szólam határait. Két (sőt esetenként több) konstruált tudat összeolvadása történik e monológokban, mintegy az emberi (én-)tudat paradox természetének irodalmi formájaként, hiszen az emberi tudat önmagán belül is rétegzett, megosztott.

Beckett erre a tudatra, a Descartes-i cogitóra kérdez rá mondhatni egész munkásságával: ki az, aki gondolkodik. A nagy *Trilógia* után, a Nobel-díj után írt *Semmi szövegek* IV. darabja kezdődik így, szinte abszolút költői minimalizmussal (magyarul, Tandori fordításában ráadásul még rímel is): „Hová mennék, ha tudnék menni, mi lennék, ha tudnék lenni, mit mondanék, ha volna hangom, ki mondja ezt, mondván, hogy én?” A *Semmi szövegek* (*Textes pour rien / Texts for nothing*), ez a 13 rövid prózai darabból álló sorozat mindinkább előtérbe kerül az újabb Beckett-kutatásokban. Beckett mai értelmezői már nem annyira az utolsó modern szerzőt, mint inkább az első posztmodern alkotót kezdik látni a huszadik század egyik legnagyobb hatású művészeiben. A *Semmi szövegeket* korábban úgy tekintették, mint a *Trilógia* és a Nobel-díj utáni „alkotói vákuum” termékét, annál is inkább, mivel a szövegek a *Trilógia* témáinak sajátos, zenei variációi, a történetmondás igénye nélkül. A *Semmi szövegek* felértékelődése a Beckett-kritikában többek között az olyan posztmodern elméleti témákkal való szoros megfeleltethetőségé-

nek köszönhető, mint amilyenek az önreferencialitás szövegformái, a halál és az írás kapcsolata, a szerzői funkció problémái a szövegekben.

A *Semmi művészet* is rövid szövegekből épül föl, ám a becketti monológokkal ellentétben ezeknek a szövegeknek többnyire van címzettjük, a hang valakihez, egy Te-hez beszél, a becketti kontextusát vesztett Én lassú fölszámolódásához, összemolásához tartó (konvergáló) személytelen mormogás helyett a *Semmi művészet*ben személyes beszédmódot találunk. Esterházy korábbi írásai is, a „beolvaszott” szerzők mennyiségétől és minőségétől függetlenül, rokonszenvező olvasót feltételeznek, akár a Montaigne-esszék. Számomra mindezekon kívül elképzelhető egy „matematikai” értelmezés is, vagyis egy olyan szemlélet, amely figyelembe veszi a szerző matematikai képzettségét, jártasságát, és ebből eredő látásmódját. Amikor a matematikát tanuljuk, néhány kivételtől eltekintve általában nem tudjuk, hogy az adott eljárást, bizonyítást, tételt, képletet, függvényt stb. ki fedezte föl, és mégse gondolja senki, hogy a matematikusok ne tisztelnék egymás teljesítményét, pusztán azért, mert a képletek mellé nem kell még a szerző nevét és egész életútját is bema-golni. A matematikában nincs is szerzői jog. Az informatikában is jelen van ez a demokratizmus, gondoljunk csak a Microsoft pénzért árult, s emiatt a jogtisztaságot a törvény szigorával is védett szoftverek ellenében kifejlesztett, ingyenesen hozzáférhető Linux rendszerre, melynek segítségével, anélkül, hogy tudnám kik a szerzői, ezeket a sorokat is írom. Amikor az algoritmus szót használom abszolút hozzá nem értő módon, metaforikusan, egy arab matematikus, Abú Dzsafar Muhammad bin Múszá al-Hvárizmi (kb. 780 – kb. 845) nevének rosszul latinositott, torzultan továbbterjedt, köznévvé lett alakját használom. Érdekeség, hogy az első programnyelvet, számítógépes algoritmust pedig egy nő írta, Ada Byron, a költő Byron lánya (fiatal korában az előkelő londoni társaság, a Kékharisnyák tagja), róla nevezték el 1980-ban az Egyesült Államok Védelmi Minisztériumában az Ada programozási nyelvet. A matematika is számon tartja tehát nagy alkotóit, csak máshogy, mint az irodalom. Amikor Esterházy úgy kezeli az irodalmi hagyományt, mintha matematikai hagyomány lenne, értelmezésem szerint inkább az irodalomnak mint a természetes nyelvi alkotás hagyományának a természetét vonja kérdőre, kísérli meg föltárni egy másik diszciplína, a mesterséges nyelv tükrében.

Figyelemre méltó, hogy a *Semmi művészet* 12 nagybetűs címmel ellátott fejezetből áll, és a 12 *nem prímszám*, önmagán és az 1-en kívül még négy másik számmal is osztható maradék nélkül. Ugyanakkor a dőlt betűs címmel ellátott részek, részegységek száma 67, a 67 pedig prímszám. Ám hogy a dolog ne legyen ennyire egyértelmű (a „misztikus” szám prímszámú elemből épül föl stb.), a Kilencedik fejezetnek csak főcíme van (*Édesanyám szépen múltó ideje*), így azt nullának vettem, bár kétségtelenül értelmezés kérdése, hogy 0 vagy 1. Ha a részegységet itt azonosnak tekintem a fejezettel, akkor 1, és akkor a regény 68, vagyis nem-prímszámú egységből épül föl, ha a fejezetet

nem értelmezem a részegységek halmazának elemeként, akkor 0, és 67 részegység van. Így írható föl tehát a regény (egyik) matematikai kódja.

Különös, hogy éppen feminista oldalról kapott Esterházy egyoldalúan kemény, a szerzői jogon kívül semmilyen más nézőpontot figyelembe nem vevő, rosszhiszeműséget feltételező kritikát. Azért különös, mert nem volt még magyar férfi író, aki nála többször, látványosabban, és változatosabb módokon öltött volna a könyveiben női alakot, márpedig a női szólamok létrehozásának algoritmusai (al-hvarízmijai) lényegi összefüggést mutatnak a kárhoztatott vendégszöveg-technikával. Igaz, Esterházyt ezekben a játékaiban nem kimondottan feminista szempontok vezérelték. Az új könyv az eddigieknél nyíltabb párbeszédet folytat magával a feminista elmélettel, amennyiben olyan anyát konstruál, aki rajong a fociért és ért is hozzá, tud barátkozni a férfiakkal, kártyázik, szabadszájú, öntörvényű stb. Mintha csak a név szerint is említett Simone de Beauvoirral mondaná: nőnek nem születik az ember, hanem nővé válik, a társadalmi nem (gender) maga is konstrukció, és így tovább. Ugyanakkor az anya megőrzi „eredeti”, a korábbi könyvekből ismert olyan tulajdonságait is, mint az úrinős haj- és parfümviselet, a forma- és hagyománytisztelet, katolikus hit, és, ami a legborzalmasabb, remekül főz, vagyis egy olyan nőt, aki az adott helyen, az adott korban valójában elképzelhetetlen (önellentmondás, oxymoron). Ez a megoldás ironikusan hat, mintha az olyan törekvések paródiája lenne, melyek feminista ízlés szerint kívánják átírni a Bibliától kezdve az egész európai hagyományt, ahogy azt a közelmúltban Dan Brown óriási sikert aratott bestsellere, a *Da Vinci-kód* is tette. Az anyának és a fiúnak az identitása ráadásul folyton fölcserélődik, hol különválnik, hol egymásba olvad, így lesz ez az anya-alakzat ironikus-komoly ars poetica, az esztétikai problémák (a természet, a test esztétikája versus a nyelv esztétikája, a változó valósághoz való viszony, a hitelesség, a minőség stb.) és ezekhez kapcsolódóan a foci-mítosz átértékelésének, újragondolásuknak kísérleti terepe, lehetősége. A regény egyik csúcspontja *Az Anyám kitálat (ária)* című fejezet, amelyben Esterházy rendkívül szellemesen vonja vissza, ill. ellenpontozza az egész irodalmi foci-mitológiát, mely egyébként nagyrészt az ő hatására burjánzott el az újabb magyar irodalomban.

Balassa Péter *Halálnaplójának* nyomatékosan, önálló részben is megismételt mondata arra ösztönzi/ösztönözheti az olvasót, hogy újraolvassa/elolvassa Balassa könyvét, és ha így tesz, rájön/rájöhet arra, hogy a *Semmi művészet* végig ezzel a könyvvel folytat párbeszédet. Balassa könyve újraolvasva meglepően élőnek, aktuálisnak bizonyult. Fantasztikus, monumentális Don Giovanni-elemzése, melyre az idézett mondat („»Add a kezed.« Most akkor ez a Zerlina vagy Komtur?») is mutat véleményem szerint, akárha a *Semmi művészet* alapproblémáját, a probléma gyökerét érintené (és egyúttal megoldaná a cím talányát is): „Mert nem a valóságos alak, ez a közönséges szélhámos, ez a piti-áner intrikus, aki egyedül a travesztiához és a másik nyelvéen való beszédhez ért, nos nem ő a tragédia vagy a dráma maga, hanem

az, ami megnyilvánul benne, ami megszállta, ami hát legyőzhetlenné teszi földi módon. Az érzéki zsenialitás, a csábítás démona voltaképpen *a hatás*: a hódító kommunikáció démona, mindent és semmi mást nem tudni, mint a másik vágyott nyelvét ismerni, azt beszélni, aminek érdektelen és közömbös, hogy ki és miféle az eszköze, a ruhája, csak éppen szolgálja ezt a hatást, hogy ne legyen semmi akadálya. Hogy végül ne legyen semmi. (...) A test és a szellem kettőssége, ez az eretneknek nyilvánított gnosztikus örökség, amely letagadva, lehazudva *akkora: ekkora* részt követel magának a keresztény tragédiából (...), mindez a libertà jelentésének örökös kutatásához, válságos megtapasztalásához vezet. Hogy például miként lehetne döntení anélkül, hogy ítélnékznénk. (...) Mozart az, aki nem ítéelkezik, hanem szembesíti a feleket, nem dönt, hanem ütköztet, viszont reménytelennek, egyben hallatlanul érdekesnek mutatja be a helyzetet. (...) De miféle helyzet vagy képlet az, amelyben a tét nem más, mint *legyőzni a minden határon túlsorduló örömot?*” (kiemelések az eredetiben).

Amint talán a fenti idézetekből is érzékelhető, Balassa sodró lendületű szövege (áriája) maga is a végpontok közt, a semmi és a minden közt ingázik, hintázik. Esterházy regényének másik csúcspontja, a *Bál* című utolsó rész, Görög Miki, az egykori kis csapattárs monológja (áriája) a Balassa által elméletileg, esszében kifejtett problémát mintegy visszafordítja a művészet terrénumába. Görög Miki történetében a pozitív, harmonikus anya–fiú kapcsolat ellenpontja rajzolódik ki, olyan viszony, melyet a szeretet, az összetartozás, a segítő szándék helyett a páros magány, a kölcsönös kiszolgáltatottság, az örökös harc, az egymásnak okozott be nem hegedő sebek jellemeznek. (Ezért is válhat Görög Miki a pedofil és homoszexuális Mágus áldozatává.) Ahogy Görög Miki, akivel gyerekkorukban mindig Isten létéről vitatkoztak, elmeséli az anyja halálának és temetésének a történetét, hogy saját kezüleg ásta ki a sírját, és nem tetetett rá fejfát, és általában ahogy az anyjáról beszél, újra Beckettet idézi, a *Trilógia* első részét, a Molloy-t. Molloy beszél ebben a hangnemben az anyjáról, akinek a szobájában írja a följegyzéseit („És ha egyszer majd meg kell találnom életem értelmét, még sor kerülhet rá, akkor errefelé kell tapogatóznom, vagyis ezt az egyet fialó szegény öreg kurvát kell alaposabban szemügyre vennem, meg magamat” (Török Gábor fordítása), ám ez a becketti hang a korábbi anyaszólamok foszlányai mellett Kosztolányi-reminiscenciákkal is keveredik, mintha ténylegesen egy opera fináléját hallanánk, ahol visszatérnek a korábbi motívumok. A *Hajnali részegséget* idézi, fordított parafrázisként, hogy a halott anya hasában mint hodályban bál van, a férgek bálja, az anyának kék paplana van („mint anyám paplanja, az a kék folt”), Görög Miki, aki éjjel ássa a sírt, amikor már a hivatásos sírásók hazamentek, valóban részeg lesz hajnalra a magával vitt három üveg bortól plusz pálinkától, és látomásai lesznek: „gróf, te tudtad, hogy vannak angyalok?, az a bűdös kurva anyám, akinek volt pofája megdögleni, az tudta, mindenki aludt a városban, csak én nem, néztem az eget, bazmeg, olyan, mintha ott is bál vol-

na, az anyámban a férgek, az éjben meg a csillagok báloznak”. Kosztolányinál: „Én nem tudom, mi történt vélem akkor, / de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem, / s felém hajolt az, amit eltemettem / rég, a gyerekkor.” A becketti abszolút semmi, a némaság felé tartó sötét szólam Kosztolányi aranyló harmóniái-val ellenpontozva, a fekete szövet átítatva az azúrral, ez a kettős természetű beszéd megrendítően szép, zseniális.

Jelen sorok írója megtalálta benne a kérdéseire a választ. Igaz, persze, „ha nem volna válasz, a kérdés honnan volna?”

Dunajcsik Mátyás

Tadzio futballmezben

(*Esterházy Péter: Semmi művészet. Magvető, 2008.*)

*

Hogy Esterházy Péter új könyve kapcsán – a futball mellett – rengeteg szó fog esni az anyáról és a fiúról, a könyv elbeszélő-jének anyjáról és annak fiáról, a szerző anyjáról és annak fiáról, valamint négyük különös viszonyáról, szóval hogy „a *Semmi művészet* mint *A szív segédigéinek Javított kiadása*”-projekt mentén elég sok kritikusí tinta fog elfolyni, ez borítékolható, s ez alól magam sem voltam kivétel, mikor a kötet megjelenésének idején a Magyar Narancs hasábjain¹ adtam kissé laudatív hangot az új esterházyáda iránti lelkesedésemnek. Mivel azonban ebben a témában kritikusi tintámat már az első cikkben elfolyattam, az alábbiakban két olyan dologról fogok beszélni, melyekre ott és akkor nem maradt elég hely.

Először – röviden – tennék néhány általános megjegyzést a *Semmi művészet* szövegszerkezetéről, mely egyben olvasási javaslat is a műre nézve; másodszor pedig – *jóval* hosszabban – közelebbről szemügyre veszem a könyv talán legfontosabb mellékszálát, mely szerkezeti szempontból és jelentőségére nézve majdnem olyan súllyal van jelen a *Semmi művészet* lapjain, mint az anya-tematika. Ebben a kötetében ugyanis Esterházy nem csak *A szív segédigéi* című, 1985-ös saját könyvét írja újra, de Tóth Adalbert figuráján és a könyv elbeszélője iránt érzett reménytelen szerelmének történetén keresztül átírja Thomas Mann *Halál Velencében* című novelláját is, rendkívül érdekes módon helyezve át az eredeti szöveg hangsúlyait. Mielőtt azonban rátérnék erre, lássuk a szerkezeti megjegyzéseket!

*

A kötetről írt első cikkemre később több kritikuskolléga kételkedő hümmögése volt a válasz², mondván, *első olvasásra* azért nem annyira jó könyv a *Semmi művészet*, mint amilyenek én beállítottam, bár kétségtelen, jól olvasható, élvezetes szöveg, és

^[1] A szabadság lélegzete, Magyar Narancs, 2008/17.

^[2] Lásd a Pulzus kritikai beszélgetést ugyanebben a lapszámban.