

Bombitz Attila

Galambmátrix

Parti Nagy Lajos: Hősöm tere

A kilencvenes évek magyar elbeszélőművészetének egyik legkitűnőbb nyelvemestere, Parti Nagy Lajos 2000-ben a regényt fagyasztotta le „savanyú csöndekkel és mumifikálódott mondatokkal”. A *Hősöm tere* döbbenetes erejű látomássá lett a világ és az individuum posztutáni duplikálhatóságáról, a nyelvi mechanizmusok valóságcsapdájáról, a szociolektikumok és a hatalmi diskurzusok egyszerre referenciális és fantasztikus dialogizálhatóságáról. A regény olvasása közben aktuális szitokszavak hagyhatják el a mindennapi politikum (k)rémességétől fuldokló olvasót, mert újra valamiféle egykor volt, soha vissza nem kívánt félelem és tehetetlenség foryog a mauzóleumisták legújabb tortasütőjében. Parti Nagy ezen munkája is könnyedén rájátszik a beazonosíthatóságokra, mert legyen bár a komikum, a paródia, a travesztia még oly erőszakos ellenbeszéd is, az ellenszegülés a fantázia mellékhatóján kegyetlenebbül valós képeket generál a valóságnál is. De hát mi a valóság, és mi a valóság valósága, a szövegvilágok rétegzettségének igazságtartalma? Előtorhetnek-e nyelvi epiztémékbe formázottan a genetikusan rejtőzködő humánium félelmei, melyek archetipusokként ugyanúgy jótékony élőködői a művészetnek, mint ahogy ők jelentik az utópia megalkothatóságának feltételeit is? Orwell óta szabadon kezelhető a negatív utópia fogalma, mintha a nyelven keresztül lehetne más természetű világot is megjeleníteni, mintha a szép, új világok sorozata nem épp a klasszikusan emberközpontú utópiák ellenbeszédékként született volna meg. Az utópia nemlétező hely, nem-hely, sajátos törvényszerűségekkel mozgatva és felépítve, men-hely, amíg a fantázia csupán a pozitív gondolkodás oltárán áldozik a valós világ ellenében. A *Hősöm tere* ilyen nem-hely, de nem is negativizmusa értelmében, hiszen a negatív utópia csupán ideológiai elkülönítést fed le egyazon műfajon belül. Parti Nagy regényében ráadásul egy nyelvi nem előre adott világ fokozatos és lassú módosulások egymásutánosságában: átváltozásban és globális átváltoztató mechanizmusban sejjik fel. Ha a *Hősöm tere* negatív utópia lenne, az megerősítené aktuálpolitikai tényét. Világszerveződése és nyelvi transzparenciája azonban egy veszített humanitárius dialógus utolsó fejezetét alkotja, melyben emberek és galambok keverednek egymással a hozzájuk rendelhető nyugat-európai szellemiség értékrendszerének és emblematikusságának destruktívában. A *Hősöm tere* ilyen értelemben az animalitás ősdühének kegyetlenül szatirikus, emberi metasztázisa.

Isten hozott a galambmátrixban.

De vajon tudunk-e megfelelően beszélni a komikus formák reflektálhatóságáról? Mert a fantázia minél messzebb ér, mennél finomabb áttételek születnek a kitaláció hálójában, annál inkább érzi az olvasó annak szükségét, hogy a valóságban oldja fel az agyszülemény feszültségét. Nem mintha nem lebeghetne továbbra is abban a köztes térben, melyet a poétikai igazság jelöl ki. Különbösen is, az új világ új teremtménye galamb, még oly nagy is a püspökfalatja, hát ember volt, most meg „galeMBER”. Miért mégis, hogy gazemberség e könyv? Miért, hogy nem függetleníthető a valóságtól? A melyik valóságtól?

Nézzük a galamb poétikai igazságát először, ha Boccaccio és Chaucer (keretes elbeszélés), Richardson és Werther (levél- és bildungsregény), Mary Shelley és Stevenson (hasonmás-teremtés), Swift és Orwell (utópia) közt Dérczy Péter már nagyvonalúan „világirodalmiasította” a *Hősöm tere* szövegtöviségét (Alföld, 2000/10.). A galambregényírók közül William Wharton írt olyan bestsellert, melyben a galambvilágot, később a papagájvilágot hihetően tette átjárhatóvá. A *Birdy* (Madárka) főhőse, egy magába záruló, lelkiileg sérült fiú a madarakban talál társra, s fokozatosan nyílik meg előtte az örület? a szabadság? ajtaja. Mindenesetre feljegyzéseiben pontos képet rajzol a madárvilág törvényszerűségeiről, miközben maga is madárrá válik. Wharton regényében a másik, az idegen, az amorf, a félelmetes világ leírása legalább akkora plasztikussággal történik meg, mint a galambvilág megjelenítése Parti Nagynál. A különbség azonban így is szembeeszkö. Míg Wharton külső, háborús tényezők kulisszája és befolyása mögé helyezi történetét, nyelvi felbontást nem végez az elbeszélői és a feljegyzőirői nézőpontból, addig Parti Nagy, miközben a galambvilág fokozatosan nyelvbe gyúri mind önmaga kiteljesedését, mind az elbeszélő statikus állapotát, nyelvi regisztereket rendel a legkülönbözőbb figuralitás hordozóihoz: így más lexikonnal „dolgozik” Tubica Cézár, és más nyelvi anyagot mozgat meg Balatony Lajoska, s csupán emlékeiben sejjik fel az elbeszélő partinagyságára utaló, hasonlatokkal telítődött, önmagát kioltó, semlegességét feladó, egyszerre szikár és reszkető nyelv. Nyilván a belső megbotránkozástól való elemi gerjedelem szolgáltatja a fulladó – kifulladás – elbeszélő szatirizálhatóságát. Mert úgy jár, mint egy másik galambos pretextus, Patrick Süskind ugyancsak világhírre szert tett portása a *Die Taube* (A galamb) című kisregényben, aki egy reggel arra ébred, hogy egy galamb állja el a lakásából kivezető folyosót, s ez a megrökönyödéssel együtt járó egzisztenciális rettenet, mit egyes-egyedül egy odakeveredett galamb okoz a maga összes elképzelhető negatív attribútumával, zuhanítja szét a figura identitását. Attól kezdve megáll a portás előtt a világ, elveszti annak sarokpontokba szorított értelmét. A galamb világhódító útján hasonló trükkökkel él Parti Nagy is regényében. Amikor azonban az elbeszélő ablakában először megjelennek a szomszédok, Tubica Cézár és felesége, Rencike, elmarad ez a mély döbbenet, Parti Nagy elbeszélője természetesen kezeli a galambság létezését, nála nem a sarkából fordul ki és oltódik ki a világ, nála szigorú aprólékosággal fölépül – akár a süskindi figura hiányzó, elhallgatott belső víziójának betöltéseképp. Túlzás lenne azt állítani, hogy a nyolcvanas évek világirodalmi galambjai érkeztek volna meg a kilencvenes évek magyar irodalmába, ahol ráadásul még kevesebb jó hírek is örvendnek. De feltűnő, hogy Parti Nagy mellett a galambmotívumra építette Tar Sándor is a regényét (*Szürke galamb*), melyben áttételesen ugyan, de galambok okozta fertőzés vizionálja a vidéki kisváros hétköznapi bűn- és léterét, virtuális dialógust olvasatva „periférikus” és „centrális” „galambvilágok” közt, melyek éppen víziószerűségükben erősítik fel a „rom-lás” globális életvilágát. És van költészetileg is biztos talajt fogott, ellenállást előhívó galambvers, Jász Attiláé (*Az ellenállás formái* című kötetében), miközben Simon Balázs egész kötetet szentel galambpéldázatainak (*Például a galamb*). Irritáció? Galambfóbia?

When doves cry.

A *Hősöm tere* látszólag, csupán az olvasható sorokra kocentrálva, igen egyszerű történetet mesél el. Az én-elbeszélő számítógépe előtt ülve rakosgatja és kommentálja azokat az e-maileket, melyek ugyancsak egy én-elbeszélőtől származván, metaforikusan szólva az „ifjúgalambság” felülemelkedéséről, génmanipulációs „fegyveréről” és politikai puccsáról számolnak be. Az én-elbeszélők monologikus-centrális helyzetben vannak, a levélpartnerek nem egymással „beszélgetnek”, hanem mindegyikük a maga nézetét veszi le és közvetíti a történésekről. A galambbá átoperált levélíró, a „galemberek egyike”, az ifjúgalambok beszédírója egykor volt enjét, a még a másik világban kitaró én-elbeszélőt, a költőt bombázza sorstörténetének és a galambvilág szélsőségesen diktatorikus

kiépülésének naturalisztikus és elevenbe vágó leírásával. A leveleket az én-elbeszélő bár olvasni tudja, de sem kimenteni a gépből, sem onnan törölni képtelen, a levelek „halk reccsenéssel” és követelőző durvasággal érkezik egymás után. Az én-elbeszélő idejének tizenkét óráját fogja be az elbeszélés e tere. Ezalatt szerkeszt, kommentál, elmondja az általa ismerhető előtörténet részleteit: hogyan került kapcsolatba a szomszéd padlástér galambjaival, részletesen beszámol az aznapi puccs, a Tisztabúza éjszakájának groteszk eseményeiről, valamint reflektál a történet, azaz élettörténetének hitelességéről, szövegköziségéről, lehetséges ontológiai státuszáról. Az én-elbeszélő célja kerek egészet kovácsolni, s ezzel fátylat borítani az „egész hihetetlen és gusztyustalan történetre”, illetve hogy az általa összeillesztgetett „kéziratot” kimentse „odakintre” vagy „odatúlra” (ne csak Krasznahorkai Korimja járjon jól az internet virtualitásával, sic!), s hogy mielőtt a tizenkét óra elteltével eljönne érte egy „bizonyos személy, hogy magával vigy[e], és kitömess[e], netán megnyúzzass[a] mint volt embertársát, sőt szövetségesét, ki fölött átlépett a faj szava.” E szimpla, mimetikus reflexív eseménysor, valamint duplicitása a galambvilágbeli történéseket illetően, mely ugyancsak a fantaszitum mimézisééről szól, egy-egy én-elbeszélő nézőpontján keresztül jelenik meg, el sem hallgatva azt a tényt, miszerint a fikció valószerűségének, illetve a valóság fikcionalizálásának poétikai aktuása zajlik többszörös áttételben, „áttiratban”. S bár a tizenkétórás én-elbeszélő félelmeitől befolyásolva nem olvas a sorok között, bizonyos szerkesztési elvek poétikai izgalmait túlmutatnak mind a referenciális olvasat aktualizálható „üzenetén”, mind a groteszk-fantaszitum fikcionális olvasatának „sematizmusán”. Miközben az irodalomelméleti természetes diskurzust történesítve Parti Nagy e munkája az utóbbi évek azon jelentős regényalkotásai közt kíván helyt magának, melyek különös és közös, szinte kötelező módon – így leginkább Esterházy Péteré (*Harmonia Caelestis*) és Márton Lászlóé (*Jacob Wunschwitz igaz története*) – reflektálnak a metanarratívum fabularizációs módosulására, azon belül is az igaz/hamis, kitalált/valós oppozíciók által generált történetmondás feloldhatóságára.

A költői engagment „üzenetszerű” újírásának kísérlete azért jelentős tett, mert miközben a kilencvenes évek magyar irodalma az ideológiamentesség öröme felbuzdulva erős esztétizálódáson és elméleti gyorskurzuson megy keresztül, addig az ún. kulturális emlékezet diskurzusai az elmúlt rendszerfüggőséget tematizálva is csupán naivan mesei és anekdotikus történeteket állítanak elő, melyek poétikájukból következően a történeti tapasztalatok gyors és illegitim ignorálásához járulnak hozzá. A történeti-politikai tudat ugyanakkor, akár aktuális megszólíthatósága terén is, a környező irodalmakban – éppen az emlékezet újrafogalmazhatóságának velejárokaképp – reflektált regényprodukciókban artikulálódik. Hogy csak egy nemrég osztrák példára utalj: Josef Haslinger *Operaball* (Operabál) című 1995-ös kolportázs regénye is a szélsőjobboldal „feltámadásáról” szól, Ausztria éppen hatalmon lévő politikai, gazdasági, médiabeli elitjének thrillerszerű elgázosításáról. Nem csupán aktuális problémák irodalmiasítása folytán lett sikeres ez a regény. 1995-ben, éppen Ausztria frankfurti vendégszereplésének évében több más osztrák szerző is az osztrák történelem „kellemetlen”, és talán mindig aktuális dermedt tabutörténetét szolgáltatta meg. Robert Menasse az ország látens fasizmusának mindennapi továbbélését (*Schubumkehr*), Christoph Ransmayr a történelem emlékezetének súlyosságából következő felejtés-paradigma vakságát (*Morbus Kitahara*), Elfriede Jelinek pedig Ausztriát mint a történeti pesszimizmus élő temetőjét írta meg (*Die Kinder der Toten*). Az ilyesfajta anyagbeemelés egyelőre még hiányzik a magyar irodalomból, nem beszélve annak poétikai előfeltételezettségéről. Emlékezet és identitás dialogicitásának nyelvi-költői paradigmájának egyik erőteljesen reflexív és áttételes bázisát Esterházy, Garaczi, Kukorely mellett Parti Nagy többek között az *Europink* és a *Hol a haza* című verseivel előlegezte meg. A *Hősöm tere* e „verseken belül is” is pontos folytatása azon nyelvi építkezés szerint, mely az elbeszélői teret a tárca, a novella, a dráma (elbeszélő nélküli, dialogikus cselekménysor), a kisregény után most a regényben jelöli ki. Ez nem csupán a Parti Nagy-féle nyelv további témyerését jelenti, de az igencsak „húzó” (kinek: „félelmetes”) történések aktuális megszólíthatóságának is helyet „szorít”, mi több, „teret enged” a szimulatív szociolektika rétegzettebb kiépülésének.

Ami a *Hősöm tere* másik történetét és beszédmódját, a groteszk-fantaszitum „sematikusságát” illeti, arra legyen elég hivatkozás annak modellszerűsége. A kívülről behozott (emblematisikus-intertextuális) és a személyesen kitalált (motivikus-intratextuális) galamb-attribútumok rendszerszerű építkezése egyértelműen a humáncentrikus tradíció „galemberesedésének” destruktív váltását írja le. A különböző átoperációs trükkök mindig két faj közti átmenet egységesülésében, a személy mindenkor torzduplicitásában mutatják „értelmüket”. A regény mind a galambvilágban belül, mind a tizenkétórás elbeszélő világában hemzseg hol a *mauzóleumi* fecsképatkányoktól, hol a *hősömterei* kolibripitbullaktól. Az ember csak része egy nagy világátszabási akciónak, a nyelv és a nézőpont teremti meg az „embertelennek” olvasott embertelenítés szinkroniáját, melybe bármilyen más állat-grammatikák megfeleltetésével behelyettesíthetővé válik a galamb-ember dialógus története. Ugyanakkor az „átszabászat” közös diskurzust feltételez az alulról és a felülről kiépült/kiépülő világok hatalmi, értsd: Balatony Lajoska- és Tubica Cézár-féle diskurzusok között. A cél és az eszköz: közös. A regény mindenkor első mondatában leválik e grammatikai történetek és motívumrendszerek globális lehetségeséről, s egyetlen szöveggrammatika mellett viszi végig mindazt, amit, ha legalábbis nem kíván ellentmondásokba keveredni, regénytere – és a nyelv perisztaltikája – megenged. Parti Nagy első mondata nem csupán megnyitja a lehetséges egyedi újabb terét, de meg is üt e mondat valószerűtlen lehetséges: „A Hősök teréről nemrég lőtték fel az ezer darab fehér óvodást”. A költő feladata témájában is a „lehetséges”, és nem pusztán a „valószerű” ábrázolása – Arisztotelésszel szólva, ha már Balassa Péter beidézte e mindenkor aktuális szerző által kívánt lehetőség szerinti huszonnégy órás cselekménymenet Parti Nagy-féle felező tizenkettesét (ÉS, 2000. júl. 20.). Miközben a galambokkal „helyet cserélő” fehér óvodások, kiket egy másik világ szabályrendszere szerint lőnek fel egy ugyancsak másik világ hagyományos olvasata ellenében, egy metaforasor első elemét képezik, a metaforáét, mely ugyancsak arisztotelészi értelemben olyan „átvitelt” jelent, mely különböző logikai kategóriákat helyettesít egymással, fajt fejez ki egy másik fajjal, fajt egy nemmel, nemet egy másik nemmel, nemet egy másik fajjal, itt embert a galambbal, vagy galambot a szélsőjossal. A metafora meglódul és kiépít egy innen visszatetszően félelmetes és dermesztő világot. Ennyiben sematikus a groteszk-fantaszitum: lerakódik keményen és vastagon mint a guano.

Mintahazugság lent és fent.

A fent említett két olvasat-lehetőség csupán a felszínen diskurál egymással. Miközben a mélyből és a magasból szinkron ideológiai diskurzusok határolják el a tizenkétórás elbeszélőt. Nem csoda, hogy középpűt, a felszínen (konkrét értelemben) nem győz ellenállni a pince és a padlás hatalmasainak, nem is győz a végén, miközben már maga sem tudja, hogy valóságként olvassák-e költői műveit, vagy ő fikcionálja saját magát a képernyőn megjelenő szövegbe, vagy csak álom és örület határmezsgyéin mozog – egyelőre szárnyatlanul. Három lehetőség is adódik az olvasatok tágitására az én-elbeszélő szemszögéből, amennyiben nem találhatik valóságosnak a hihetetlen történet: álmodja, mégpedig rémálomként a galambparádét, megőrült és vizionál, illetve részévé lett önnön fikciójának, de nem valóságként, hanem a fikció fikciójaként, ugyancsak befelé tágitva a fikció terét. Ha freudi értelemben olvassuk, mégpedig nappali álomként a szöveget, a napnál is világosabb, hogy az én-elbeszélő teljes eddigi elkészült és el nem készült életművének intratextualizálásával vetíti ki önnön félelmeit a galambvilágra, mint látomásra. Amely azonban tucatnyi igazságot rejt magában.

Például azt, hogy mindig kettőből lesz egy harmadik. Ahogy a szöveg is két változatban létezik: hiszen az én-elbeszélő jegyzetekből dolgozza meg a szövegét. Miközben pedig kommentál is, már egy másik szöveget olvas. Két különböző szövege van, mivel kettős

én-elbeszélő: ebből lesz az egymásba átiródó elbeszélés. Melyik az eredeti? Ha tematizálja a tizenkétórás én-elbeszélő e kérdést, előfeltételezi a másik szöveg létét is. Átoperálja a saját szövegét netán? És közben elszámolja magát: hetvennégy levelet tart számon, miközben hetvenöt olvasható a végső (harmadik?) változatban. Ki olvassa és ki írja (cenzúrázza) az én-elbeszélő által írt szövege(ke)t? Miért nem tartja számon az utolsó, hetvenötödik levelet, mely teljes nyelvi átalakulásban mutatja meg a költői ént a maga tökéletes simulékonyosságával? Ez az utolsó levél nem elbeszél, ez már életveszélyesen fenyeget, olyan, mintha Tubica Cézár maszkjából dőlné a fajmajom takonyszó, az én-elbeszélő nem kommentál, hasonlat nélkül – és újraolvasás nélkül, mintha ez a levél már túltenne minden botrányon – beszerkeszti számára már nem létező szövegként a többi mellé. Amit nem tartunk számon, nem létezik. Valaki azonban mégis mintha többet tudna a szövegíróknál is. A tizenkétórás elbeszélő bele-belenyúl a saját szövegének tekintett írásokba, megadja például egy Parti Nagy Lajos nevű szerző novellájának, *A hullámzó Balaton*nak a tömör összefoglalását. Miközben teljes terjedelmében közli a három nagyranőtt hontalan tárcatörténetét. Ugyanakkor a Balatony Lajoska-féle karriertörténetet a galambvilág elbeszélője közli, a tizenkétórás elbeszélő pedig nem emlékszik erre az „álomban látott” mesére. A regényt vezető két szonett egyike (melyek az előtörténet produktumaiként vannak feltüntetve mint az írói „érdeklődés” első szövegbizonyosságai) beazonosíthatóan a tizenkétórás elbeszélőtől származik, míg a másikat meg mintha már a beszédirő írta volna, hiszen Tubica Cézár maga idézi a versszövegből a „mink leszünk itt minden téreőr” című sort a Tisztabúza éjszakáján. A tizenkétórás én-elbeszélő szövegeinek „nyomhagyási” célja megint csak duplikálódik: egyszer arról tesz említést, hogy ő maga szerkeszti meg a végső szöveget, másszor arról beszél, hogy majd egy szerkesztő kezébe jutva, az ezer kérdéssel faggathatná őt – szerkesztés közben. Tehát ő is szerkeszt, s őt is szerkesztik, csak hogy amit ő szerkeszt, az a maga „átírt”, jegyzeteiből összedolgozott szövege, s amit egy elképzelt vagy célzott szerkesztő tehetne e kéziratcsomóval, az már feltételezi az „eddig” szöveg további „átíratóságát”. Ha nem írt bele már eddig is a „galember”.

Mert arról jobb hallgatni, mert szó szerint el van hallgatva, hogy a végső struktúra, a három részre tagolás attachment-szerű feldarabolása (kilobájtúlsúly?) miért jelez hiányként egy bizonyos rövid üzenetet. („Jobb lesz, ha felosztom három részre, s úgy csatolom a rövid üzenetem mellé.”) A könyv reflektált struktúrája nem engedi át a három rész elé helyezett két szonettet üzenetként, mert az ellentmondana a szonettek „üzenetszerűségével” és intratextuális beazonosíthatóságukkal. Tekintsük tehát valódi hiánynak a hiányzó üzenetet, melyet akár megírhat magának minden majdani olvasó. Mert nem tudjuk, kinek a címére érkezik meg a kézirat, kinél „reccsen”. Bárkinek is adta fel az én-elbeszélő, a rátelepedett/benne elhatalmasodott másik én-elbeszélő, a vadgalamblelkű, így vagy úgy, de megalkotja önmaga „felemelkedésének” történetét. Az irodalmi nyelv retorikáját eláruló írástudók legújabb árulásának virulens példázataként. Szebben szólva: a költőből beszédirővé lett macskajancsik népes táborának görbe tükörképeként egy újabb nyelvkevercsben, a nyelv regisztereinek különleges összhangzattanában, hol fals és negédes hangok, a hamis retorika teremtik diszharmonióvá a világot. E nyelvtekercs galambjai a padlásteret lakják be, s beszédmódjukhoz a kilencvenes évek végi fajmajomféle mobil-világ attribútumai tartoznak, ez a „fent” szorítja felülről az én-elbeszélőt. Helyileg egy Szabadság téri bérházban tágulnak a galambok, melyből az ország szívére lát az ember. Miközben alulról, a pince-világból a Balatony Lajoska nevezetű figura építkezik felfelé, helyileg egy Hajós utcai, Opera közeli bérházból, s sikerül is átmentenie balos retorikáját az éppen aktuális fenti-hatalmi diskurzusra. A pince és a padlás tere közt szorong a még lírai hasonlataival élni tudó én-elbeszélő, aki a Parlamentre néző bérházból menekül ki a Hősök tere közeli, negyedik emeleti lakásba, tulajdon fikciójának terébe. Balatony Lajoska underground-bérháza „időben” már aklimatizálódott, beépült a rendszerbe, s a tizenkétórás elbeszélő bár ellenőrzi e fikció tényét a maga valóságában, mégsem találja annak nyomait. Megtalálja azonban saját fikciójának, a menedékének tekinthető bérház falán *A hullámzó Balaton* történetére utaló emléktáblát. A fenti világ labirintikusságáról ezt olvashatjuk: „A kongó folyosók kongó folyosókba torkoltak, s előbb vagy utóbb mindegyikük valami padlásra, illetve tetőre nyílt, különféle padlásokra és tetőkre, következésképpen az egész ház egy önmagába gyűrődött tetőnek volt nevezhető.” Az alanti világ pedig hű tükörképe a fentinek: „már látszatra semmi sincs a szakosztályból meg a négy emeletből lefelé, húsüzem füstölővel, klubhelyiség, génszakkör, hangtompító lőtér, el tudja mondani főnről sorban; továbbá lehet, hogy senki se tud semmit a lakók közül, hogy ott egyszer is ilyen dolog lett volna, és egy se emlékszik szagra vagy sikítozásra...” A két világ „elveszi” a léteret az elbeszélő elől, illetve a nem létező én köztes terének fikciójába számúzi az elbeszélőt, a hasadás, a meghasonulás terrénumába, miközben az idő diakroniáját megszüntetve a lenti és a fenti világ éppen „módszerességük” következtében találják rá a felturbózott retorikai hamisság én-kioltó nyelvére. És a húsüzemre. A három szimbolikus léteret és nyelvi epizódját megjelenítő bérház egymásra íródik, egymásba gyűrődik a regényben: az elmúlt évtizedek tudatalattijába szorult balos diskurzus, a felettes én-ként vezérlő jobbos diskurzus és a magára hagyott én hasonlat-diskurzusa, akit százelés és balneológiai tanulmányai és írásai közben ér a világ felülről és alulról összeérő botrányossága. De hogy a duplicitás a kézirat testiségében is megjelenjen: miközben látványosan az első és a harmadik rész közé szorítva teljesedik és formálódik ki a „galember” fokozatos térnyerése a „valóságos” én fölött, aközben egy fordított történetet ír le annak a bérháznak a háromrészre tagolása, melyben a tizenkétórás én-elbeszélő ír és retteg. A költözés ugyanis egyenesen Balatony Lajoska, saját kiagyalt figurájának galambkarmai közé viszi az elbeszélőt. Ez az elbeszélő a fikció bérházába menekül, miközben az önmagát átműtött „másik” az eredeti térben marad. Nem máshol zajlik a fölbeszélés, mint abban a lakásban, ahol *A hullámzó Balaton* játszódik, a fikció terének valóságos helyszínén. A két bérház is egymás „tükörképe”. A költözés innen oda „irányított”, mi több, ahol elkezdődik az átműtött elbeszélő története, az már a tizenkétórás elbeszélő történetének valóságos folytatása. Mert mielőtt még beköltözött volna a műtőlakásba, a galambcsapdába, az elbeszélő elsétál még a jövőndő házhoz, s a következőket mormolja: „Isten tudja, mit akar látni ilyenkor az ember. Nyilván a saját kilátásait, a jövőjét, a teret, amelyet kitölt és amely körülveszi majd.” Pontosan ez a jövő nyílik meg az elbeszélő előtt, ezt a teret fogja majd belakni, kitölteni és körülvenni. A fikció átviszi örökösét a valóságba, s Balatony Lajoska vagy a beszédirő valóban eljön majd az én-elbeszélőért. S pontosan ugyanúgy fogják kitönni vagy megnyúzni, inkább megnyúzni, hiszen tisztabúza a bőre, mint ahogy azt tették már az én-elbeszélő „dublőrével”. Az egykori szöveg eluralkodik a szöveg íróján, az a szöveg, amelyet az elbeszélő maga teremtett magának. A lenti és a fenti világ ideológiái mindeközben mint egy ház, mint a HÁZ (a Parlament közeléből költöztünk illetve nem költöztünk a Hősök tere közelébe), mint a HAZA disszemináns alakzatai egymásbagyűrődnek, s gyűrnek magukba óhatatlanul a maradék köztes teret, míg nem marad más, mint a gyáva meghunyászkodás és átváltozás. Az én-elbeszélő megírta a maga félelmeit, mintegy kitalálta a világot. Nem tudja kitörölni a gépből a nyomait. Most már be kell hogy lépjen a maga által kitalált képbe, hogy e hihetetlen és gusztaustalan, de annál izgalmasabb történetre, magára a valóságra rálapozhassa a majdani olvasó, aki látott már ehhez a történethez hasonlót épp eleget, azt az egyetlen fehér lapot, mely különös fehér fényként vibrál, akár egy számítógép monitorának üressége kikapcsolás előtt. Hiszen a történet folytatása világos, kitalálható: jönnek, mert jönni fognak. Akár *A Foucault-inga* végén. És az fog történni, amit az elbeszélő előre látott, amit megírtak neki, vagy amit kitalált saját magának. Kiszabadul a köztes térbe a második rész zárt átváltozás-története. És mindezt valós félelmek dominanciái következtében szenvedni el egy jobb sorsra nem érdemes elbeszélő.

„Hova mehetnék rajta kívül, aki amúgy is eljön értem?”

Láthatóan figurális, tradíció, ideológia és politikum eddig soha nem tapasztalt bonyolultságban éreik össze a *Hősöm* terében, s

oltják ki az épelméjűséget teljes természetességgel a világ egészéből. Parti Nagy Lajos regénye annak az általános megdöbbenésnek ad mértéktartó hangot, mely a legkevésbé sem a poétikust tartja beszéd módja egyetlen legitim kifejezhetőségének. Az, hogy mégis időtálló bizonyítékát nyújtja e regényformában az engagment újraalkothatóságának, ahhoz nagy mértékben nyelvi regisztereinek félelmetes frissessége és leleményes variációgazdagsága járul hozzá. „Fura szerzet vagyok én” – írja magáról a tizenkétórás én-elbeszélő. „Íróként minden érdekel, ami deformált, ami rontott, minden, amitől a „civil” ösztöneimmel irtózom vagy amitől csak tartok; de nem elsősorban azért érdekel, mintha vadul, szenvedélyesen meg akarnám érteni, ő nem, hisz az embernek elég munkát ad, hogy saját magát kilesse és valamennyire megértse, hanem talán azért, hogy ezzel a túlhabzó érdeklődéssel kitöltsem a szakadékot, a saját félelmem nyirkos szakadékát, mely köztem és a másik élőlény között van, kitöltsem, mi több, sánccá föltornyozzam stréber limlomokból, nyájas lojalitásból, s teszem ezt azért, mert engesztelhetetlenül félek, nem utolsósorban attól, hogy épp e pucér félelem tesz agresszívvé, kiszámíthatatlanná, s így végső soron könnyű prédája, netán próbabábuja leszek bárki ellenfélnek, de ez messzire vezet, az illetőt is messzire vezette, akiről végső soron írandó vagyok.” A *Hősöm tere* ezt az „illetőt” a karkai átváltozás paradigmájaként ismétli a neki és a nekünk megfelelő tér és idő erkölcsileg megváltozott kondíciója szerint.

Most komédia ez vagy tragédia?

Mert hogy szövegen innen és túl, vajon ki jön el értünk, a balos-e vagy a jobbos, a balsors-e vagy a jobb sors, végülis mindegy. Mindenki találja ki magának a „rövid” üzenetet. De tényleg „csak” két hősnői térlehetőség adatott. A hullámzó Balatony Lajoska, akinek ha roppan a napszemüvege, ott megüresedik egy egzisztenciányi tér és a „galeMBER”, akiből kivált a jobbik én. Hogy a tizenkétórás én ne találkozzon a tudatalattijába szorult, vagy a felettes énjével, elkerülhetetlen. Nincs harmadik útja. És ez nem igazán a mindig a kettőből lesz egy harmadik története. Ebből a rémálomból volna jó felébredni, mielőtt túl késő.