

MINDIG HATTYÚ

„Nem találunk olyan igaz benyomást, mely ne lehetne hamis” – adja A. A. Long Arkheszilósz szájába az öszegző érvet a sztoikus episztemológia egyik tételének cáfolatakor. Az ítéletfelfüggesztés El Kazovszkij művészi világának is az egyik központi eleme: nincs pontos és igaz észlelés, az észlelésnek nincs kognitív igazsága, Cicero Arkheszilósz-portréjának szavaival: „csak a homály létezik, nincs észlelhető vagy megismerhető valóság”.

A valóságból deriválható, kipárlatható igazság tehát a mítosz igazsága: a szakralitás terébe vont megsejthető igazság, melyet önkéntelenül is jelez valamiféle makacs visszatérési kényszer, valamiféle ismétlődés, mintha Parmenidész szavait hallanánk: „közös az, ahonnan elindulok: ugyanoda érkezem.” El Kazovszkij világában az igazság szakrális rítus: analitikus hódolat a kifejezhetetlennek. Ugyanakkor minden észlelés, bármily szkeptikus igazságot sugalmazzon is, részt vesz abban a folyamatban, mely nem megidézi, hanem teremti a mitológiát. Ez az állandó mítoszkorrekciós játék feszültségteret indukál, melyben épp a felcserélhetőség, a cserealakzatok lehetősége hívja létre a vezérnarratívát. Vénusz istennő és a Párkák alakjai, illetve ezen alakok attribútumai emblematisz jegyű Kazovszkij képeinek, folyamatosan hatalmas térerővel töltik meg a narratív teret. Noha a klasszikus mitológiában és az antikvitás klasszikus transzcendens keretei közt e két territóriumnak, mármint Vénuszénak és a Párkák által reprezentáltak határozottan elkülöníthető, külön lokalitása és referencialitása van, El Kazovszkijnál a két térfél összerosodók: a vágy sorszerűségének mitológiája bontakozik ki, mely paradox módon épp a mindenkori szépségtapasztalat révén ágyazódik be egzisztenciálisan a létszorongatottságba. A test szinte rémisztő vágyakozása a szépre kötelek, fonalak, borszóják közt gyötrődő eleven húshoz hasonlatos: a létezés eleve tartal-

El Kazovszkij:
Homokszökőkút. Versek.

Szerk. Margócsy István.
Magvető, Budapest, 2011

mazza a belakható formát, méretet is, születésüinktől belénk kódoltatott mindenkori alakunk maximuma. Ez a testi meghatározottság vonatkozathatónak látszik El Kazovszkijnál a lelkiekre is.

A vágy és a vágy tárgya nem szabadulhat attól a tértől, melyet a Párkák által számukra kialakított fonál behatárol. A Párkák sorsfonala El Kazovszkij egyes munkáin a leginkább elektromos villanyvezetékhez hasonlatos: az istennők tartóoszlopai tehát a tápegységnek, a tápenergiának, mely úgy áramlik szét a létezés terében, miként testben a vér.

A vázolt képi világ problematikájával, a mítosz kombinatorikus játéktér felfogásával rokon *Levél Aphroditének* című költemény egy potenciális antik időutazás képeivel indul: az utazás célja az áldozatbemutatás a szerelem istennőjének kultuszhelyein (Ciprus, Paphos). Ez az allegorikus út természetesen az önértelmezés útja lesz a szerelem, a vágy, az érzékiség ereje által. Az önazonosság kérdésköre, instabilitása, illetve a rossz testbe került én örök témája ennek a költészetnek: „Az istenek a kapkodásban, / Idegen testbe belevarrtak”. A test felfedezése függetlenné válik az identitástól, mely kitölti a neki szánt, pulzáló fiziológiai teret. A vers egyik különös kettőssége a kosztümös (a stilizált, forgató- vagy szövegkönyvszerű létezőmód színpadon és az életben) és a csupasz (biológiailag determinált) identitás szembeállítás a ruha és a test motívumai révén. El Kazovszkij versében ez a kettősség csak látszatparadigma tud maradni: a test maga is kosztüm, a kosztüm pedig maga is lehet test.

Az antik tér szakralitásába egyszer csak berobban egy a kosztümhöz kötődő mesterséges misztérium tere: az

operáé. A bolygó hollandi képei, témái villannak fel: és ami egészen egyedülálló, ez a terep éppoly szakrális a költő számára, mint Aphrodité kultuszának világa. Ebbe a térbe robban bele végül egy kultúrikon a populáris regiszterből, az aktuális konkrét szépség bővölete – és ez a komikusnak ható gesztus komoly tud maradni: „Álmok, hittek Nagyasszonya, / Egyes-egyedül te tudod, / Ki a láthatárt uralod, / Visconti hol találta Roccót”.

A sorszerűség kiélezett alapvonása a legtöbb operának éppúgy, mint a szerelmi költészetnek magának. Aphrodité, ahogy képein is, itt is lehetne Párka.

Még egy kardinális kérdésre szeretném felhívni a figyelmet: El Kazovszkij Vénuszainak a képeken nincs neme: androgün karakterűek, legfeljebb lányosak, de soha nem kihívóan nőiesek. A leginkább fűsák, görög értelemben: nőies Adoniszok, Hermaphrodituszok, epheboszok. Forgács Éva már 1996-ban leszögezte: „Kazovszkij egész esztétikája a szépség rendkívül kifinomult és sajátos aurájú homoerotikus kultusza köré épül, s ha ezt félreismerjük, egész életművét félreértjük”. Ehhez tehetjük hozzá azt a nyilatkozatot is, mely El Kazovszkij önértelmezését adja: „...önmagamat homoszexuális férfiként érzékelem, ezzel szemben fizikailag és orvosilag is nőnemű lényként definiálnának, azaz hogy definiálnak is”.

A *Sivatagi homokozó* Párka-alakjainak (és egyáltalán Kazovszkij Párka-alakjainak) a világon semmi közük sincs a klasszikus Párka-ábrázolásokhoz: itt is fiatal fiútesteket látunk, illetve androgün karaktereket. A homok, a sivatag jelentős terepe El Kazovszkij verseinek is: a víz helyére lépő homok (*Homokszökőkút*) az identitásra vonatkoztatott reciprocitás kifejezője lesz: „Csikorgó homokszemek a fogam alatt. / Fordítva akartam élni”. A homok folyamatosan átformálja a terepet, mely végeredményben azonos önmagával, hiszen nem más, mint a monoton sivatag maga. A narráció is ilyen finomam mozdul el El Kazovszkij képein és szövegein is: ugyanazt a történetet akarja kiharítani a létezésből.

A mítosz ilyen fokú individualizációja a mítosz kisajátításához vezet, ami ezúttal nem negatív minőség, ha-



nem a beavatottság látványos kifejeződése. Ez a homoerotikus alapesztika a mítoszt elsősorban takarás-ként használja: egyes elemei ennek megfelelően átrendeződnek, hiszen nem elbeszélnek az elbeszélendőt, hanem ürügyül használják azt egy másik elbeszéléshez. A szépség így is hieratikus ikonként jelenítődik meg, ám a rituális beavatás folyamatának végén egészen intim közelségből tárulkozik fel, holott miközben létünk részévé teszi magát, elérhetetlen, birtokolhatatlan, megszerezhetetlen marad. Ez a paradox feltárulkozás válik egyértelművé a *Dzsán-panoptikum* ösztümvészeti univerzumában, kivált a *Dzsán-panoptikum XXXVI.*, avagy *Arkheszilaosz álma* (2001) címűben, ahol az absztraktabb jelként működő mitológiai lények határozottabb karaktert nyernek: a lelki feszültségek-ből szerveződő érzékiség egy álom-narratíva keretein belül érvényesül. Arkheszilaosz álmához célszerű referenciákat keresni Diogenész Laertiosz Arkheszilaosz-portréjában, mely meglehetősen anekdotikus hangnemben rajzolja meg a szkeptikus bölcsele alakját, és fiúk iránti vonzalmait is ecseteli („szerette a legénykéket is, és igen nagy volt ez a hajlama”), megemlíti, hogy két eleai hetérával is együtt élt, szerette a lakomákat (a sok keveretlen bor miatt 75 évesen agylágyulásban halt meg). Ezeknek az adalékoknak nincs nagy jelentőségük, mégis azonosíthatókká teszik/tehetik az alkotás egyes szereplőit: a hajót a fején viselő fiú nagy valószínűséggel Démetriosz, aki a biográfia

szerint Arkheszilaosz egyik legnagyobb szerelme volt, és Kürénébe hajózott, jelen lehet a mürlai Kleorkhész vagy akár Antigonosz fia, Alkionész. Természetesen El Kazovszkij sosem a történeti időben mozog, hanem a mindenkor jelen időben magában, melyben a múlt rekonstrukció nélkül, felhasználva jelenik meg, és amely ha kell, megszabadítja a testet a maga biológiai meghatározottságától is: a testeknek nem nemük van, hanem a nekiknek bizonyos performanciájuk. A kaszák előtt oszlopszerűen szoknyában álló fiúk bátran azonosíthatók a Vénusz- vagy Párka-festmények kultikus idollaival éppúgy, mint az Arkheszilaosz-sztori szereplőivel.

A *Dzsán-panoptikum* című versorozat szövegeiben a mutáció és a genesis problémái eredményeznek többszintű allegóriát: az első versben a hal(szerű lény) testté válása olvasható részint a krisztológiai allegorizmus szakrális terében, de a víz közegéből a szárazföldre kerülő lény evolúciós genéziseként is. Döbbenetes az a tudatosság, mely ezt az átváltozást merő pragmatizmusként fogja fel: „Eszembe jut: belégzek, / Kopoltyúm megtagadtam, / Hát pár tüdőt növeszték / Inkább magamban”. Mindehhez társítható a magzatvíz, a születés, az anyaság képzetköre is. A betlehemi éjszaka megidézése a kreatúra-lét miszticizmusát hangsúlyozza az evolúciós játék önteremtésnek is álcázott gesztusai mellett. Ez a konstrukció azonban hamarosan a szerelmi kapcsolat evolúciójává és mutációinak történetévé alakul: alapkérdéssé válik, hogy a szerelem adomány-e vagy az önmagunk pragmatikus létéből fakadó evolúciós természetű képződmény, esetleg más szavakkal: Isten által adott evidencia felismerése vagy evolúciós létesztetika terméke-e.

A személyes lét privát topográfiát kap (3.): az ember egy eredendően transzcendens világ kelléktárára utalt lény, „a világ kincstárnoka”. A földi lét és a transzcendensként felfogott vágy kommunikációs lehetőségei teljeseznek ki a ciklusban: az álom (3.), a mese (4.), illetve a mítosz (5.). A csábítás (szirének), a foghatatlanság, alaktalanság (Próteusz) elbeszélhetősége kultúrtörténeti kommunikációs sémákon

alapszik – a mítosz nyelve alkalmas erre, de nem elégséges. El Kazovszkijnál az elbeszélés standard formájaként elgondolt mítosz mellett az ikonosztáz kerül előtérbe: a mitikus, a szövegszerű és a képi (ikonikus) narráció harmasa uralja a versek retorikai tereit. A motívumok fokozatosan rétegződnek: a 8. versben visszatérő víz már a nyelv terepe lesz („Merülj az idegen / Nyelvből”), de az idegenség kettős természete (egyszerre vonzó és félelmetes) csak a szerelem révén hidalható át. El Kazovszkij a viszony tematizálását a mikroszerkezetek szintjén két módon végzi el: vagy a hétköznapi képein keresztül engedi át a kozmikus képeket („az éjszakák hússzeletenként kilapítva”), vagy épphogy a távlatkiteljesítő képesség módszerét alkalmazza („csészében a tejút habos”). Egy másik kettősség érvényesülése is megfigyelhető: a szakralitás illúziójával és a test szakralitásával való játék. Az arc templom, minden test ikonosztáz, minden test története, kapcsolatrendszere ebbe a szakrális képi monumentalitásba íródik bele, és ez az írás kiolvasható, sőt: a vers eszköztárával megjeleníthető. A misztikus átváltozás csúcsa a 12. versszak, mely a középkori miraculum műfajának újjáélesztése: a szeretett fiú angyallá alakul. „Mirákulum, mirákulum! / Szárnyat növesztett két lapockád”.

El Kazovszkij versciklusának narrációjával párhuzamos kulcsallegóriája a tenger „narrációja”, mely a születéstől az elnéptelenedésig (halhulla, sirálymaradvány, 13.), a tisztaságtól a beszenneyződésig végigkíséri a retorika hullámszámát és morajlását.

Külön tematikát képez a viszony tartóztatásának és sebezhetőségének kérdése: ez részint az időtlenítés önáltató technikáiban mutatkozik, s a test mumifikálása („gézbe pólyálva”) is megjelenik, de ebben a gesztusban valójában a seb konzerválása következik be.

El Kazovszkij költészetének orosz nyelvpoétikai és költészetesztetikai háttere mellett az orosz zene a legfontosabb háttérmentázata. Margócsy István utószava is jelzi, hogy El Kazovszkij verseinek magyar fordításai „visszaadják a lelki élmények s a gondolatok fantasztikus sajátosságát, de az orosz költemények lefordíthatat-

lan varázsnak-jellegét, mitologizáló nyelvvarázsát természetesen csak felidézni tudják”.

Különösen kardinális e tekintetben Csajkovszkij *Hattyúk tava* című balettje. *Levél a hattyúkirálynőnek* című verse a hattyúlét szótlán költészetét és a költészet szóhoz kötöttségét szembeállítva indul: „Madár vagy, ezt / olvasni nem vagy képes”. A közös pont keresése egy világ felépüléséhez vezethet; a keresés kiindulópontja, az origó maga az őskaosz elrendeződésének pillanatáig gondolható vissza, s e visszagondolás analógiája a közös létér világának kommunikációs ősrobbanása is. A „létből egy kis marék / igaz történet” megszerzésénél többet az ember nem is remélhet. El Kazovszkij egy előadás-értelmező, műkommentáló Hattyú-ciklust is írt, melyben részint a hattyú-lét művészi misztifikációja („testet öltött madár démon”), részint a művészség átlátszó csináltsága, leleplezhetősége (Hattyú-kuplék) jelenik meg. A 9. hattyú-kupléban világosan szerepel Adam Cooper balett-táncos leírása: „E ritka szép / madár, noha londoni büszkeség, / bárhol fellép, önmagát osztva szét. / Tánc a kaloda, nincs kiút. / Mély tudatalatti kút”. A szerep hagyományos nemisége és az azt kifordító és destruáló Matthew Bourne-féle értelmezés (1995) konfliktusa a saját testben munkáló idegen identitás konfliktusára feszül és épül. Bourne legendás koreográfiája és meleg átértelmezése (a hattyúkat fiúk táncolják) El Kazovszkij művészetének minden szegmensére elementáris hatást gyakorolt. Az ellenállhatatlan, megbabonázó és önkéntelenül válságba, majd romlásba döntő szépség poézisének rettenetét Bourne azzal is fokozni tudta, hogy balettjében egyrészt visszautalt a klasszikus elvárások vizuális és technikai aspektusaira, illetve olyan képi, intermediális eszközöket is bevetett (mint pl. Alfred Hitchcock *Madarak* vagy Pasolini *Teorema* című filmjei), melyek jelentősen kitágítják Csajkovszkij zenéjének értelmezhetőségét, másrészt alaposan rájátszott a gay vagy queer érzékenység szubkulturális gesztusrendszerére is: ebbe beleértendő Csajkovszkij homoszexualitásának szublimációja vagy Lajos bajor herceg hattyúrajongá-

sa éppúgy, mint a szadomazochisztikus vagy szexuálfetiszta elemek jelenléte, illetve a konstans rájátszás Nizinszkij híres táncmozdulataira. A pszichológiai rémálom, egy felzaklató erotikus álom és az abból való felébredés, a mámor keresése, a világok közti határok áthágása olyan új narrációba rendezte a klasszikus mesét, melynek csak egyetlen, ám kardinális közös pontja maradt a klasszikus elvárásokkal: maga a zene. Erre a zenére új képi világ épült: radikálisan erotikus, ugyanakkor az erotikus varázst minduntalan a félelmetes légkörével megtöltő vagy a köznapi lét ironikus kicsinységével kompenzáló. El Kazovszkij hattyú-sorozata rabja ennek a rendezésnek, zenének, e testek bűvöletében fogant: privát költői létébe fogadja a darab szereplőit, szinte mazochisztikusan ragaszkodik a szépség birtoklásához, és szinte hisztérikusan követeli az előadás utáni illúzió állandóságát. Ugyanakkor retteg az illúzió valósággá válásától: „Mióta eszemet tudom, / a gyávaság a kenyerem, / s csak versben nyílik alkalom, / hogy ingét róla levegym, / hisz besüppedne alattam a föld, / ha valóban találkoznék vele”. A létszférák átjárhatatlanok („hattyú csak hattyúirtsaságba jár”), ahogy

végeredményben a szerelmesek lelkei is. Akár képen, akár versben. Természetesen a hattyú-motívum mélyszimbolikájának feltárásához is felhalmozhatnánk a kulturális tudás széles példatárát: az efféle akkumulációk, mint ahogy azt pl. Venus esetében is láthattuk, elvéreznek az egyéni művészi ambíció értelmezői munkájának elementáris, gyönyörű, klasszikusan kimunkált egyértelműségén. A hattyú-motívum 2003-tól jelenik meg El Kazovszkij képein, Földényi F. László szerint „ezek a hattyúk éppúgy bálványok, mint a korábbi képek mitológiai figurái, s ugyanúgy egy kutya nézi őket is. De a kutya ezeken a képeken mintha hazatalált volna, s elege lenne az örökös küzdelemből. Az Órhattyú vagy Az én hattyúm – Az én váram című képeken úgy bízza rá magát a hattyúra, ahogyan korábban senkire sem.” A vers pedig, mi is lehetne más: mindig hattyú. ■ ■ ■

■ **Csehly Zoltán** (1973): költő, műfordító, irodalomtörténész. Legutóbbi kötetei a Kalligramnál: *Homokvihar* (versek, 2010); *Hárman az ágyban. Görög és latin erotikus versek* (második, bővített kiadás, 2010); *Amalthea szarva* (versfordítások, 2012).

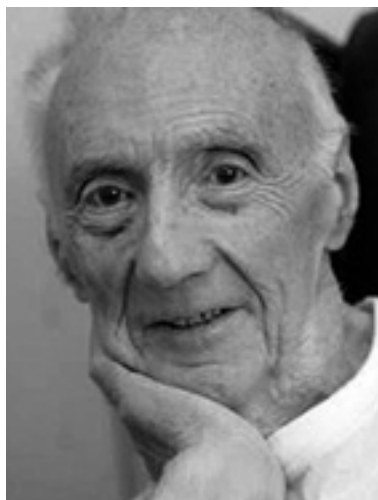
MOHÁCSI ÁRPÁD

A TÖRTÉNET, amit NEM LEHET megírni

Rubin Szilárd (1927–2010) különös figurája a magyar irodalomnak. Az irodalmi és művészeti közélet része nagyon is, műveit azonban kevésbé ismerik e körökön kívül. Jó kapcsolatban van Pilinszkytól kezdve az idősebb Szabó Lőrincen, Jékely Zoltánon át Nemes Nagy Ágnesig szinte mindenkiel, bejáratos olyan művészfigurákhoz, mint Jancsó Miklós vagy később Csurka István. Írásainak egy része valahogy mindig is ennek a bennfentes irodalmi és művészeti körnek

Rubin Szilárd: *Aprószentek*
Magvető, Budapest, 2012

vagy körről szól. Talán nem véletlen, hogy ennyi költőt felsoroltam, ő maga is költőként indul, és Keresztesi József (*Rubin Szilárd*, Magvető, Budapest, 2012) találó megállapítása szerint sosem vetkezi le teljesen költői mivoltát. Elbeszélői stílusának egyik legélvezetesebb eleme a gazdag képalkotás, a költői nyelvezet. Sokfélekép-



pen megkísértette a sorsot a siker érdekében, írt pályája hajnalán kurzusregényeket, majd egyre kétesebb közírói szerepet vállal a 90-es évek legelején. Végül úgy hitte talán ő maga is, hogy irodalmi körökben való ismertsége és fáradozásai ellenére kénytelen lesz megbarátkozni azzal a gondolattal, hogy a saját korában többé-kevésbé ismeretlen marad. Ráadásul esetleges jövőbeli felfedezését is jelentősen hátráltatta az a tény, hogy igazi irodalmi főművét nem írta meg, de legalábbis nem fejezte be, bár – mint erre még majd visszatérünk – nem is számíthatott másra, mondhatni előre megfontoltan olyan témát és olyan regényformát választott, amelyet nem lehetett megírni, vagy ha ez esetleg sikerült is volna, akkor sem lehetett volna kiadni a Kádár-korszakban. Halála előtt pár évvel azonban váratlanul utolérte a siker: egy kisregényét felfedezték Németországban. És amikor meghalt, éppen küszöbön állt honi áttörése is, talán Esterházy Péter, Földényi F. László, Dunajcsik Mátyás méltató cikkeinek köszönhetően is. Talán nem túlzás azt állítani, hogy két, újra kiadott kisregénye, a *Csirkejáték* és *Római egyes* egyfajta kultusz-könyv lett. Halála után két évvel regénye jelent meg, *Aprószentek* címen, írói és művészi pályáját pedig önálló monográfia tárgyalja (lásd fentebb, Keresztesi).

Az *Aprószentek*, mint fentebb állítottam, szándékosan lehetetlen vállalkozás. A szerző saját maga is számot vetett vállalkozásának lehetetlen voltával. Most azért kerülhet a könyv

egyáltalán az olvasók kezébe, mert sajtó alá rendezték a megmaradt kéziratokat. Ezt a munkát Keresztesi József végezte el, állítása szerint minden mondat Rubintól származik, a szerkesztet azonban Keresztesi hozta létre, a különböző részeket ő kapcsolta egybe – amennyiben voltak ilyenek, akkor a szerző jegyzetei és intenciói alapján.

A könyv témáját tekintve ideális munkának ígérkezik egy olyan korszakban, ahol rendszeti elvárás a munkavégzés még művészek esetében is. Köz hírré lehet tenni, hogy van itt mű, amely születőben van, de nem lehet befejezni. Ráadásul olykor művészi szempontból sem jön rosszul, ha az ember hivatkozhat egy nagy műre, amelynek megalkotása éppen lefoglalja, de amelynek közkinccsé tétele egyértelműen külső szempontok miatt meghiúsulhat. A téma ugyanis hajmeresztő: Törökszentmiklóson (porfészek Szolnok mellett) sorozatgyilkosság történik. Öt gyereklányt gyilkolnak meg bestiálisan. A gyilkosságok éppen akkor kezdődnek, amikor az ország egy kicsit kezd felélekezni az 53-as új kormányprogramnak köszönhetően. A gyilkosságok majdnem egy évig folytatódnak. Aztán kerül valaki, akire rámondják, hogy ő a gyilkos, és akit elítélnek. De mintha a baj nem volna önmagában is elég nagy: néhányak szerint a zsidók bűne mindez, majd mindenki tudni véli, hogy a gyilkosságokat valójában orosz kiskatonák követték el... A fiatalabb olvasók kedvéért mondom el, hogy az orosz (akkori szóhasználatul szovjet) katonák magyarországi jelenlétének említése abszolút tabu volt a Kádár-rendszerben. Rubin teljes joggal vélhette úgy, hogy ezt a könyvet soha nem fogják kiadni, ha ő ezeknek a gyilkosságoknak a nyomába ered, és kihozza gyilkosnak az orosz katonákat.

Ennek a megírhatatlanságnak azonban van egy másik – és a fenti látszólagos oknál egy lényegesen fontosabb –, művészi oka is. Ami a regényt a nyelvi kifejezés nehézségeinek tartományába röpti (lásd Ottliknál): a regényben amúgy többféleképpen jelenlévő elbeszélő, akit az egyszerűség kedvéért nevezünk most szerző-

nek, tényregényt akar írni. Hamarosan kiderül azonban, hogy jóval több a rejtély, mint a megírható tény, hogy számos információ van, de ezek soha nem elég megbízhatók, végső soron az a kérdés merül fel a körülmények alapos vizsgálata során, hogy általánosságban véve miféle bizonyosságokat szerezhetünk, miféle információk alapján ítélünk meg embereket életeket, tetteket, mi alapján nevezhetünk valakit bűnösnek vagy ártatlannak, és egyáltalán, mi az ördögöt lehet tudni – a lényegét illetően – egy emberről. Mi a különbség a faluban terjedő szóbeszédnek, az egyes áldozatok családtagjainak, sőt, a képzelet játéka révén maguknak az áldozatoknak, a gyilkossággal vádolt fiatal lánynak a története között? A rendőrnemző véleménye, Pilinszky János baráti tanácsa ér többet? Vagy higgyünk a vallomásnak? De melyiknek, ha ezek kizárják egymást? Van-e egyáltalán biztos pont ebben az egész történetben? Az áldozatok sírjai lényegében eltűntek. Amúgy sem hiszi el senki, hogy ott nyugszanak, ahol az egyenfefák állnak. Lehet, hogy nincsenek is ott a testek? Van olyan tetem, amelyet senki nem azonosított. Akkor ő kicsoda? És hol az azóta elítélt és kivégzett gyilkos sírja? Jeltelen a hely, de a gondnok azért megmutatja – de nem hivatalosan. Akkor most valóban ez a sírhely? A történet rendkívül szerzteágazónak tűnik, akár azt is vélhetnénk, hogy az egységes folyamat apró részre bomlik, és csak így, részleteiben volna élvezhető, mint érzékletes tájleírás, mint jellemrajz, mint csodálatos karcolat, korrajz. És valóban, a regény legerősebb, művészi értelemben legjobb részei ezek a néhány oldalas betétek, ahol megismerünk egy utcát, egy házat, egy különös embert, mint a törökszentmiklósi orvost, a nemi beteg apáca, az érző szívű börtönkörtlet-parancsnok. Azonban meg kell értenünk, hogy ezek ugyan csodálatos részletek, de mindösszesen is csak mellékszálak lehetnek. Mert a főszál az igazság megszállottként való keresése, az igazság megtalálásának és kimondásának a nehézsége, hogy ne mondjam, lehetetlensége: minél tényyszerűbb Rubin szövege, minél inkább vonatkozik a konkrét valóságra, annál

inkább rá kell jönnünk, hogy valójában nem egy történet, és nem egyféle igazság van, hanem csak történetek és igazságok, amelyek mindig változnak a perspektívának megfelelően. Rubin a krimet mint populáris irodalmi műfajt használja fel egy olyan, általa tényregénynek nevezett szöveg megírására, amelyet kifejezetten szépirodalmi szövegnek szánt irodalomban jártasaknak prózai és verses idézetekkel, és mindenféle egyéb irodalmias vagy művészies utalással. Ez a regény csak látszólag tényregény, használja ennek a regénytípusnak bizonyos elemeit, de a szöveget elemeli a valóságtól, az igazság megközelíthetőségének és kimondhatóságának a mikéntje érdekli, és természetesen az ember, aki gyilkosságot, sőt gyilkosságokat követ el, de legalábbis ilyesmivel vádolható, az áldozatok, a családtagok és azok az emberek, akikkel mindezen személyek kapcsolatba kerülhettek. Nagyon fontos megjegyezni, hogy soha egy pillanatig nem akarja felmenteni a bűnöst, nem akarja relativizálni vagy kisebbiteni a bűnt. Annak igazolásául, hogy ez mennyire tudatosan vállalt szerzői attitűd, álljon itt egy idézet: „Ebből a leírásból nem derül ki a történet tragikumja, a diktatúrák megméltelyezett százmilliói közül kiemelt bűnözők halálukkal nem emelik a mártírok méltóságát ...” (267.) Persze, fontos a kor, a település, sőt bizonyos tekintetben még a diktatúrák működésének mikéntje is. Itt egyébként a megírhatatlanság ilyen és olyan okai mintegy össze is fonódnak.

Rubin Szilárd regénye tehát rafinált könyv. Valójában mindig valami másról van szó, mint ahogy első pillanatra vélnénk. Minden mondat mögött ott egy kimondatlan (vagy legalább elkezdett) történet. Még a befejezetlenség vagy a torzónak kikiáltott forma is csak látszat: a jelenetek megvannak komponálva, bizonyos kulcsmotívumok visszatérnek vagy ismétlődnek a dramaturgia ismert szabályai szerint. Az elbeszélő például szokása ellenére alaposabban szemügyre vesz egy fényképet a vonaton. A fotó a szolnoki fürdőt mutatja, talán éppen a gyilkosságok idejének korszakából. Ha kinagyítanánk az arcokat, vajon ott volna gyilkos is? Aztán kiderül,

hogy az egyik gyilkosság éppen ehhez a strandhoz köthető, és a gyilkos nagyon is megfordult itt. A vékony, fiatal lány, akit a gyilkossággal vádolnak, vonaton utazik, ezúttal ő mesél. Megpillantja egy ismerőst, akit meglát az állomás melletti kertben, kér tőle egy almát. Aztán ugyanez a motívum megismétlődik úgy, hogy a másik résztvevő, mint utóbb kiderül, a börtönőr meséli el, hogy nem adott almát a lánynak, pedig szívesen adott volna.

Rubin rengeteg időt szánt arra, hogy minden ténynek utánajárjon. Beszél a még élő tanúkkal, családtagokkal. Elutazott a helyszínre. Elolvasta a bírósági jegyzőkönyveket, a korabeli sajtót. A regény ennek az utánajárásának a története is. Az elbeszélő olykor behelyezkedik az egyes szereplők bőrébe, olykor egészen a szócsövükké válik. Így az olvasó folyamatosan ismerkedik meg a történettel, de a sorrendiséget nem a cselekvések elkövetésének rendje adja, hanem az, ahogyan azok az elbeszélő tudomására jutottak. Tehát a tények megismerésének az időrendje a fő rendező elv, a megismerés logikája. Így a történet fokozatosan válik egyre bonyolultabbá, olyannyira, hogy a legvégén egyre nagyobb bizonyossággal van meggyőződve arról az olvasó, hogy minél több információ fog a birtokába jutni, annál kevésbé lesz megismerhető az igazság.

Különböző perspektívákból ismerjük meg a szereplőket, a tettetést és az áldozatokat. Nyomozói jelentések, családtagok elfogult visszaemlékezései és indulatai, brutális gyilkosságok részletei, tetemek feltárása, és az ügyben érintett vagy érintettnek vélt személyek felkeresése során készített riportok kuszálják össze egyre jobban a történet szálait.

A legérdekesebb személyiség a végül elfogott, halálra ítélt és nagyon fiatalon kivégzett tettes, Jancsó Piroska. Magára a történetre úgy bukkan az elbeszélő, hogy megpillantja egy kiállításon a fotóját. Lát ugyanis egy szempárt, amely rabul ejti. És ettől a pillanattól kezdve nyomozásba kezd, hogy mi ez a történet. És közben arról álmodozik, hogy feleségül kéri. Bár az eszével tudja, hogy ez lehetetlen, de

a vágyaknak nem lehet parancsolni. Hihető, hogy egy fiatal lány efféle gyilkosságokat kövessen el? Mondhatom, a regény olvasása során sokszor elhittem, hogy ez most itt a végső pont, a végső bizonyíték, nincs tovább, mit akar még a szerző, ennek a történetnek itt vége. De aztán mindig folytatódott a történet, és mindig sikerült bennem kételyeket ébreszteni, hogy azért ez a dolog mégsem történhetett úgy, mint azt a hatóságok láttatni szeretnék. És ezek a pontok mindig figyelmeztettek is arra, hogy majdnem bedőltem, hogy majdnem én is nyomozni kezdtem, hogy mi az ördög történt itt. Amikor nem is ez az érdekes, hanem az emberek, hogy ki hogyan jutott idáig, hogy ki kicsoda is valójában. Hogy a smasszernak is van szíve, a rendőrnek magánélete, az orvosnak betegsége. Meg egyáltalán, miféle anyagból van összerakva az ember? Az egyik pillanatban megöl valakit, lehúzza az áldozatról a bugyit, kimosza, megszáritja, olvas egyet, még nem is mondtam, igazán irodalmi könyveket olvas Piroska, Swiftet, Mikszáthot, és soha nem mindegy, hogy éppen mit. Aztán, hogy vége a könyvnek, és a hullát is az aknába dobta, felveszi a frissen beszerzett bugyit, és abban indul a városba. Szóval ez az egészen elképesztő érzéketlenség, az áldozatok ellen elkövetett brutalitás hogyan egyeztethető össze Piroska egyéb dimenziókból megismert tulajdonságaival. A lány ugyanis minden követ



megmozgat, hogy állami gondozásba vett kislát legalább még egyszer lássa, hogy másik gyermekéről gondoskodik. Sőt, még mielőtt végképp lebukna, azt is megpróbálja elintézni, hogy a kisfiú ne kerüljön állami gondozásba. A nemi beteg apácát (a front átvonult) gondozza, elkíséri az orvosi kezelésekre, még abban is segít, hogy titokban maradjon mindez. A börtönőrnek is többször volt vele dolga, kifejezetten melegszívű lányként beszélt róla, de a cellatársa is csak jókat mondott róla, bár tartott tőle, különösen éjszaka. Ráadásul verseket ír. Másutt azt állítják, hogy Piroska nem szeretett soha senkit és semmit, csak az orosz (pardon, szovjet) katonákat, többször el is akart szökni az országból, de mindig csak a Szovjetunióba.

A regény bővelkedik az ehhez hasonló szürreális történetekben, ame-

lyek mindig szigorúan „tényeken” alapulnak. Mindig mindennek van folytatása, elágazása, utótörténete. És mindig jön egy nem várt fordulat, valamilyen előre nem kiszámítható mozzanat.

A legmeghökkenőbb talán az, hogy az elbeszélő gyengéd érzelmeket táplál Piroska iránt. Van ebben nyilván valami polgárpukkasztó szándék is, mégis mi lehet ennyire vonzó egy ilyen élettörténetben? Jancsó Piroska élete nem egy sikertörténet, és akkor még finoman fogalmaztunk. A bonasztalon gyönyörű. Amikor a bitó alá vezetik, mosolyog. A sírásó szerint páratlan, hogy akasztott ember feje így mosolyogjon hullaként. Az egész történet hihetetlenül abszurd, olykor gyomorforgató. Mégis mit rejt ez a tekintet, mit láthatott benne az elbeszélő, ami évtizedekre magához láncolta?

Csak nem éppen a szabadságot? A társadalmon kívüliek szabadságát? Jancsó Piroska úgy élt, ahogy. Bűnösként többfajta értelemben, akárhogyan is voltak a dolgok pontosan. Lumpen volt, és nyomorult sors jutott neki, talán lehetett volna varrónő, ha minden jól megy. A fénykép azonban mást sugall: ő volt az, aki merete a szerelmet választani. Márpedig őt az orosz katonák szerették, senki más. Neki pedig volt ereje őket választani. Ez pedig bizonyos értelemben maga a szabadság.



■ **Mohácsi Árpád** (Budapest, 1966): az ELTE-n szerzett magyar–portugál–német szakos diplomát. Verseket és műfordításokat egyetemista kora óta publikál folyóiratokban és különböző antológiákban.

KÖRÖSI ZOLTÁN

MÓDOSULÁS

Az utóbbi időben Kácsor Zsolt írói pályáján feltűnő változás következett be, ráadásul ennek a változásnak Kácsor napilapos publikációi révén meglehetősen széles olvasóközönsége is van.

Egy-két éve még én is azok között lettem volna, akik egy ilyen bevezető mondatra azonnal és nagyon élénken tiltakozni kezdenek, mondván, hogy a zsurnalisztikai teljesítmény és az írói produkció nem keverendő össze. Sőt, figyelmeztettem volna az írói reményeket tápláló fiatalembert (kfm... az az igazság, hogy figyelmeztettem is...), hogy a napi újságírást művelni nem lehet büntetlenül, különösen nem lehet ezt a mai napság tapasztalható újságírásban, a zsurnalizmusban kifizetődő nyelvi eszközök óhatatlanul az íráság, a nyelvhez fűződő alkotó kapcsolat ellen fordulnak.

Merthogy láthatjuk ezt itt körülötünk, tapasztalhatjuk bőven.

Most pedig tessék, itt van a *Rettenetes Vlagyimir*.

Kácsor Zsolt:
Rettenetes Vlagyimir
Kalligram, Pozsony, 2012

Ennyit a figyelmeztetésekről és az irodalom kiszámíthatóságáról. (És rólam.)

Úgy vélem, Kácsor pályamódosulása nem csupán érdekes és feltétlenül figyelemre méltó fejlemény, mint az író harmadik regénye, ami más hangot üt meg, mint az első kettő, hanem lényegében ellene mond a jelenkori médiatrendeknek, visszacsatol a magyar újságírói hagyomány legszébb korszakaihoz, s nem melleleg a napilapírás és irodalom akkori szoros egységéhez.

Kácsor utóbbi években mutatott hírlapírói és írói teljesítménye azt példázza, hogy igenis, a szisztematikus tudósítói és publicisztikai tevékenység nyelvi értelemben is lehet meg-

erősítő és megtermékenyítő egy szép irodalmi produktumban, különösen, ha az alkotó tisztában van a nyelvhez való viszonyával és tehetségének a természetével. Beszédes, hogy Kácsor egyik idolja Ady Endre, s ebben döntő szerepe van Ady prózai munkáinak, s úgy hiszem, még inkább annak a hírlapírói nyelvnek, amely Ady publicisztikájában indulattal, érzelmekkel, és persze lenyűgöző kvalitásokkal működött.

Miközben közhelynek számít, hogy a huszadik századi angol nyelvű irodalomban több jó példa van arra, hogy a hírlapírói fegyelem, beszorítotttság és gazdaságosság milyen örvendetes hatást gyakorolt egyes prózáírók megszólalására, a magyar irodalom kevésbé bővelkedik a hasonló esetekben. A kortárs magyar irodalom pedig még kevésbé. Ugyanezt gondolom arról a képességről is, hogy egy író mennyire képes felismerni a nyelvhez fűződő viszonyában a saját tehetségének a vonásait, és aztán mennyire képes kiaknázni azokat. S rögtön hozzáteszem, minden félreértés elkerülése végett: az előbbi megjegyzés nem szűkítő értelmű, nem kritikai jellegű állítás, éppen ellenkezőleg. A kortárs prózairodalmunk (mi-

közben szerintem nagyon jó állapotban van) meglehetősen szenved attól, hogy a kanonizációhoz hozzájáruló források valahol a kilencvenes években szocializálódtak, s nem is igen akarnak engedni az akkori meggyőződésükből, s nem is igen akarnák tágítani az akkor kialakult ízlésüket. Példának okáért az akkori szövegeszményekhez képest nem figyelnek sem a más utakat kereső regénytechnikákra, sem az olvashatóság eszményét és a könnyű befogadhatóságot, a látszólagos egyszerűséget és erős megformáltságot egyaránt megvalósítani akaró törekvésekre. Természetesen nem azt állítom, hogy ezen jegyekkel különösebben sok jó mű dicsekedhetne az elmúlt évek prózatermésében, azt azonban igen, hogy éppen a piacodott könyvkiadás új keretei között érdemes volna cizelláltabban szemlélni ezeket a műveket, s hozzáteszem, az ezeket létrehozó írói szándékokat is.

Kácsor prózáirásai technikája mind a két, fentebb említett vonást igen erősen mutatja: az újságírás és publicisztika legjobb hagyományait és igényeit, céljait emeli át a szépprózájába, ráadásul nem csak nyelvi értelemben teszi ezt tudatosan, de szerkesztői elveket és megfontolásokat is társít ezekhez.

Nem azt állítom ezzel, hogy forradalmi újításokat hoz létre akár nyelvi, akár regénytechnikai, szerkesztési eljárásaiban, de azt igen, hogy a legjobb értelemben vett korszerűség akarata jellemzi, és szerencsére nem csak az akarata, de annak az eredménye is.

A *Rettenetes Vlagyimir* több olvasói réteget is megszólítani tudó, jó alkotás, aminek mind a szerkezete, mind a nyelvezete alaposabb vizsgálatot is érdemel.

Ötlet.

A regény alapvetően három ötletre épül.

Az egyik az a gondolat, hogy a mű a történelem bizonyos időszakát egy tárgy (jelen esetben a Nagy Fekete Autó) szemszögéből mutassa meg. (Meglehet, az idea talán nem túl eredeti, más kérdés, hogy azok az ötletek, amelyek ehhez hasonlóak voltak az újabb kori magyar regényben, egy gyors felsorolással is kevésbé említésre méltók.)

A másik ötlet végső soron az elsőt viszi tovább: ha nem is rigiden, de eléggé következetesen csak azt és csak úgy ábrázolja, ahogyan azt egy nagy fekete ZIL szélvédője mögül láthatta volna az egykorú szemlélő. Filmes hasonlaltal: egyetlen és rögzített kameraállásból közvetít. (Ez persze nem vonatkozik a szereplők belső monológjaira, illetve a regény végén nagyjából el is enyészik, mint ötlet.)

A harmadik, s nyilván az eredeti ötletet számos jelentésréteggel gazdagító megoldás az, hogy a *Rettenetes Vlagyimir* ezerkilencszázötvenes években zakatoló antihősei egészen egyszerűen és magyarázat nélkül – Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* című regényének árnyékából bújtak elő: ők a vörösingések, akik a Grundért folyó harcot anno elveszítették, ám az ötvenes évek országát láthatóan megnyerték.

Recenziói szempontból a regénynek nyilvánvalóan ez a rétege kapja majd a leghálásabb és legbővebb taglalásokat – megvallom, számomra azonban ez az ötlet tán a legkevesébe érdekes. Nem az a gondom vele, hogy kis számolgatással az évszámokba bele lehetne kötni, sőt, az időkezelésnek ez a bátorsága kifejezetten tetszik Kácsor eljárásában. Inkább azt hiányolom, hogy a felütés erősségétől (sok kétség nincsen, hiszen a regény az alcímével eligazít: „A Pál utcai vörösingések regénye”) és a kezdetektől, Boka, Áts, Wendauer, Szebenics megjelenésétől ez az allegória a későbbiek során nem lesz több. Mi több, inkább csak formai szintet hozó enunciació marad, ahol az alapszituációhoz képest – megítélésem szerint – nem igazán lényeges, hogy az ösztövért figurát egyébiránt Csónakosnak hívják, vagy hogy Csele képe tűnik fel a transzparenson. Nem mintha hiányolnám a bővebb kibontást. Mondhatnám – mondom is –, hogy az ötletét szerető író szerencsére elnyomja a regényben a szituációkat megjelenítő író – és ez mindenképpen a regény javára válik. Kácsort, mint szöveget, jeleneteket író alkotót az alapötleten túl (aminek persze sajátossága, hogy Szebenicsről és Wendauerrel Molnár révén alig lehet valamit tudni) azonnal és kitartóan intenzívebben érdek-

li a két vörösingés egymás közti kapcsolata, furcsa összetartozása. Különös eljárás ez: a figurákat a beemelt legendáriumuk teszi „érdekessé”, vagyis a múltjukkal csábít, de Kácsor csakis a jelen időben láttatja őket. Aki tudja, ami volt, annak jó, aki nem tudja, az nem tudja. A vörösingések csak voltak vörösingések, a jelenben viszont ott élnek a dialógusaik, az interakcióik, s nyilván ez a jelentése is a létezésüknek: nincsen se múltjuk, se jövőjük. Gépszerű működésű lények egy gép gyomrában, egy géphez kapcsolódva.



Ez az időből való kiragadottság erősen rímél magának a regény történetének időtlenségére. Természetesen világos, hogy a *Rettenetes Vlagyimir* az ötvenes években játszódik – sőt, olyannyira világos, hogy nem is kíván a jelzesszerű díszleteken túl ezzel foglalkozni. Nem az ötvenes évek levégoje kell, hogy érződjön itt, hanem az ülésbe szívódott hűgyszag. Nem a kívül, hanem a belül. Tulajdonképpen Kácsor ezzel a kettősséggel, ezzel a fedettséggel csinálja meg az igazi metaforáját: mindegy, hogy a figurái a vörösingések: akkor is, azért is, annak ellenére, csakis olyanok, mint amilyenek egy ZIL-hez tartozó fogdomegek, ügynökök lehetnek. Kicsit gonoszabban: nem az a kérdés, hogy a közhelyeket súroló részletek vajon igazak vagy nem (a közhelyek ugyebár azért azok, mert mindig igazak is), hanem az, hogy az ilyen újramondás képes-e elvinni az olvasót váratlan he-

lyekre. Valamin, az ismerten, a könnyen elképzelhetőn belülről.

Kácsor akkor hibázott volna nagyot, ha meghatódik önnön ötletétől. Ha enged (egyébként meglévő) érzelmességének, nosztalgizál, sóhajt. Itt mutatkozik meg igazán, mennyire fontos az a bizonyos szűkített kameraállítás: ebből következik ugyanis, hogy lényegében semmit nem tudunk meg Szebenicsék (és a többiek) autón kívüli életéről, ebből következik, hogy a regény igazi története a két férfi kapcsolata. Történetesen egy ZIL-ben, az ötvenes években.

Szerkezet.

Az, hogy a *Rettenetes Vlagyimir* mennyire regény, olyannyira vitatható, hogy bizonyos értelemben ezzel nem is érdemes foglalkozni.

Regény az, ami annak gondolja magát.

Kácsor regénye tulajdonképpen csattanókra felépített, erősen anekdotikus jellegű novellák sorozata, novellafüzér. (Olyannyira, hogy ebbe a füzérbe befér Molnár regényének egy komplett része is.) Több mint beszédes, hogy ezeknek az egyes történeteknek a hossza a hírlapírói tárcanovellák bevett és kívánatos hosszával azonos: látszik, hogy Kácsor történetmondása erre a lélegzetre jár, ebben otthonos. A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy az egyes történetek önálló életet is élhetnének, bizonyos értelemben élnek is. Egymás mellettségük mégis igazi történet (értsd: regény), hiszen az egyes kamera-kivágatok sora, mint valami felgyorsított, szögletes mozgást mutató film, mindvégig a két figura viszonyrendszerét mutatja. Amikor azt állítottam, hogy Kácsor, mint író, szerencsésen ismeri a tehetsége természetét, akkor jelentős részben erre gondoltam: az általa gyakoroltan és jól uralt kisszerkezetből épít fel egy regényformát. Ráadásul – nem tudom, hogy Kácsort prózapoétikai értelemben mennyire foglalkoztatta ez a kérdés – ez a rész-egész forma rendkívül érdekes válasz a magyar prózai hagyomány annyit taglalt anekdota versus novella kérdéskörére. Kácsor gond és bicsaklás nélkül nyúl az

anekdotikus elemekhez (nyelvi és formai értelemben egyaránt), de mind ezt igen mértéktartó, sőt, szigorú fegyellemmel, a formára és a szerkezetre figyelve teszi.

Az egyes jelenetéseken belül élvezettel merül el a dialógusokban, de novellisztikus módon mutatja meg a figuráinak belső világát is. Megint csak azt mondom: ha nem lenne mértéktartó, könnyen elcsúszhatna ezen az ellentmondáson, írói erénye, hogy nem teszi.

Nyelv.

Ez a mértéktartás jellemzi Kácsor nyelvezetét is. A dialógusok rövidnek, elharapottak, töredékesek, ellenben a leíró részletekben Kácsor rendre kinyit egy-egy kiskaput: itt türemkednek be a ZIL áporodott, szűk levegőjébe azok a költői részletek, hasonlatok, amelyek rendkívül hatásosan társulnak a szinte már forgatókönyvhöz hasonlatos jelenetezéshez. Van, hogy csak egy-egy jól megtalált jelző kell (pl. „öntudatosan szemerkélő eső”, „ellenséges lelkű köd”), van, amikor egy-egy, többnyire a városképhez, időjáráshoz tartozó leírás („Lete-kerték az ablakokat, hogy a dohány-szagú belső teret átjárhassa a friss, kora tavaszi szél, s bágyadtan élvezték, ahogy az ablaknyílásokon barátságosan bekönyököl hozzájuk a langymeleleg március”, „A várost nyugatról határoló hegyek felé száguldott, amelyeket most alig lehetett látni az ólomszínű felhők alatt. Súlyos, nehéz és sötét volt az ég”), s leginkább persze a két figura, főként Wendauer gondolatainak a kivetítése („Wendauer nem bánta, hogy ő Szebenicsnek egy ökör, azt bánta egyedül, hogy ő egy ápolatlan, mosdatlan és bűdös paraszt egy ilyen asszony mellett. Majd sóhajtózva beült a volán mögé, indított, sebességbe kapcsolta, és akkor érezte magát újra férfinak, amikor gázt adott”).

A szinte már tudósításra emlékeztető közlésnek és a be-beszúrt költőiségnek ez a keveredése Kácsor prózaírói nyelvének a legjobb ereje. Aligha kétséges, hogy ez, s vele a látszólagos könnyedség is egy alapos és kimunkált, s a részletekre igencsak figyelő folyamat eredménye.

Semmi kétségem afelől, hogy Kácsor újríró munkamódszerrel dolgozik; ahhoz az írói alkathoz tartozhat, aki újra és újra faragva a szövegén le-szed abból minden feleslegesnek íté-
lhető díszítményt, és addig csiszolja az anyagot, míg elengedhetőnek íté-
li. Megjegyzem, ezt a vonását megint csak érdemes a fentebbiekben taglalt hírlapíró-sághoz társítani.

Ha pedig a magyar prózai hagyományból kellene megnevezni Kácsor előképét, a nagyon határozott Karinthy Frigyes novelláit idézném meg.

A csattanóra élezettség, a sodrás, az ironikus hang, s a nagy érzelmek effajta fedettsége, s mégis jelenléte mind-mind a nagy elődre mutatnak.

Tudni kell röhögni és hegedülni a cirkuszi sátor legtetetjén a billegő állványon is. Tudni lehet történetet mondani egy fekete autó belsejében is, akkor is, ha húgy- és szarszag van, akkor is, ha kövek kopognak, vagy lövések csattannak odakint.

Jó esetben nem csak az autók, nem csak a vaspöccök, hanem a történetek is túlélnek minket.

Egyáltalán nem közvetve, Kácsor regénye arra a kérdésre is felel, hogy a magyar regényírás (prózaírás) tud-e, és ha igen, milyen regisztereken tud érvényes történetmondással beszélni a közelmúlt magyar történelmének eseményeiről. Ahogy a magyar prózaírásból általában meglehetősen hiányzik a satirikus hang, úgy ebből a folyton visszatérő, s mindig (egyébként szerintem indokolatlanul) megválaszolatlanul minősített kérdésből is az egyik út például arra vezethet, amerre a *Rettenetes Vlagyimir* Kácsor indult. És azt azért mondjuk, ki, hogy ez már önmagában sem kevés.



■ **Kőrösi Zoltán** (Budapest, 1962): író, forgatókönyvíró, dramaturg. Legutóbbi kötete: *Az utolsó meccs* (Kalligram, 2012).