

FIGYELŐ

HÁROM BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Kukorelly Endre: TündérVölgy avagy Az emberi szív rejtelmeiről

Kalligram, Pozsony, 2003. 371 oldal, 2900 Ft

I

ISMERŐS ÉS VADIDEGEN

*„Semmi sem hullik szét olyan gyorsan,
mint egy kor illata, pedig voltaképp ez
fogja csak össze valamennyi részletét; és
ugyanakkor hány részlet kell ahhoz, hogy
ez az aura megteremtődjék!”*

(Heimito von Doderer)

Számos példa: Rakovszky Zsuzsa, Térey János, Vörös István munkái bizonyítják, hogy a mai magyar lírikusok egy része a nagyobb ívű epikus formák vonzásába került. Ennek oka lehet egyrészt az a hallgatóságos műfaji hierarchia, amely a világteremtő nagy könyvet, a regényt helyezi a csúcsra, másrészt az adott szerzők pályáinak belső logikája. Mindenesetre a TÜN-DÉRVÖLGY-gyel most Kukorelly Endre is a regényíró költők sorába lépett, és az új mű kétségkívül az eddigi pálya legnagyobb szabású vállalkozása. Arra a kérdésre, hogy milyen értelemben tekinthető összegző munkának, annak függvényében lehet választ adni, hogy milyen mértékben kapcsoljuk a lírai művekhez, illetve hogy milyen mértékben származtatjuk a lírai művek sajátos gondolkodásmódjából és szövegkezeléséből a regény gondolkodásmódját és szövegkezelését. Izgalmas értelmezési szempont lehet, hogy a TÜN-DÉRVÖLGY milyen mértékben haladja meg – írja fölül, dolgozza a saját előtörténetévé – a lírai művek teljesítményét: vajon az ott felhalmozott poétikai lehetőségek kiteljesítését viszi-e véghez, vagy sokkal inkább a Kukorelly-líra mellett van a helye, a versek problémafelvetéséből és költői eljárásából jócskán építkező, de mindezeket az el-

járásokat egészen más célra használó, merőben új közegbe helyező műként. Jómagam inkább az utóbbi nézőpont felé hajlok, és amikor a lírai munkák bizonyos jellegzetességei felől igyekszem megközelíteni a kötetet, hangsúlyoztam szem előtt kívánom tartani a belső címlapon, mindjárt a cím alatt található műfaj-meghatározás igénybejelentését, miszerint a TÜN-DÉRVÖLGY: regény, s mint ilyen egyértelműen valamiféle nagystruktúra létrejöttére írányul.

A TÜN-DÉRVÖLGY önéletrajzi jellegű, egyes szám első személyű mű, ahol az elbeszélő a felnőtt-korból visszatekintve kiskamasz- és ifjúkori emlékeit eleveníti föl. A helyszín többnyire az érett Kádár-korszak Magyarországa. Az emlékezés folyamata mozaikszerű, sem időbeli, sem a teljes művön végighúzódó logikai rendet nem követ. Az önéletrajziség efféle „szétszórása” sajátos erővonalakat hoz létre a regény világán belül. Az elbeszélő események folyamatos mozgását, fortyogását szigorú külső forma ellenpontozza, kilenc fejezet, mindegyik szintén kilenc részre osztva. Ez azonban jobbára váz marad: annak az erőfeszítésnek a jele, ahogyan az elbeszélő igyekszik rendet teremteni a rendtelenségben, keretek közé szorítani az emlékezet uralhatatlan és strukturálatlan működését. Mindaz, amit és ahogyan leír, „*pusztán az emlékezettől függ. És mitől függ az emlékezet?*” (155.)

Mindez a Kukorelly lírai munkáival kapcsolatban felvetődött *időtlenység* fogalmának új aspektusát is magával hozza. A TÜN-DÉRVÖLGY-ben nem működnek dramatikus struktúrák vagy sablonok: „*Nemigen emlékszem, nyaraltam, utazgattam, nincs történet.*” (20.) „*Egy történet van. Telle, üres. Teli és üres. Tele üres helyekkel*” – amelyeket adott, esetenként újra és újra előszedett elemekkel igyekszik betölteni az elbeszélő. (343.) Az emlékezet működését ennél fogva a tautológia irányítja, mint ahogy pár oldallal később be is jelenti: „*Lesz olyan, amit többször is összeszedek, máshogy nem megy.*” (346.) Ez az időtlenység érzékletesen idézi meg a kor mozdulatlansá-

gát, ugyanakkor ezen a ponton némiképp veszélyes játékot űz a szerző: amikor ugyanazok a történetek, események többször is felbukkannak, méghozzá *ugyanabban a formában*, tehát az ismétlődés ténye nem változtat rajtuk, nem helyezi őket más fénytörésbe, akkor akár az olvasó türelme is kockán forog. Lehet, hogy a regényben nincs Julien Sorel, csak mondatok vannak, de az olvasó mégsem csupán mondatokra kíváncsi.

Persze az is előfordul, hogy az újra és újra megjelenő motívumok szerepe egy ponton váratlan fordulatot vesz. Ilyen például a földrengés motívuma, amely a kezdőjelenettől fogva szinte az egész regényen végighúzódik, hogy aztán a 348. oldalon, amikor az elbeszélő kisfiúnak a leckét kell befűlnie, a következő, egyszerre bornírtan iskolás és az adott összefüggésben erőteljesen költői mondat formájában kerüljön elő: „*Miért alkalmasak a földrengéshullámok a Föld mélyének kutatására.*” Vagy ilyen a felláció motívuma, ami a nőkkel való kapcsolat már-már meghökentető gyakorisággal visszatérő eleme. Aztán a regény vége felé az elbeszélő az iskolai mosdóban észrevétlen szemtanúja lesz a fizikatanár pedofilájának: a motívum pervertálódik, és ezáltal visszamenőleg is más helyi értékre tesz szert. Ezek azok a momentumok, amikor a tautologikus szerkesztésmód egy-egy váratlan fordulattal képes új tartalmakat magába emelni. Számos esetben azonban mindez elmarad, és ugyanazokat a történeteket-történetfoszlányokat olvassuk többször egymás után, némi megrökönyödéssel.

Az időtlenség érzetét kelti az is, hogy a regénybeli figurák voltaképpen nem változnak, az elbeszélői tekintet egyfajta statikus állapotban vagy szerepben rögzíti őket. Az elbeszélő nem árul zsákba macskát: „*Amire visszaemlékszem, azt előbb még ki kell találnom*” – jelenti ki. (39.) A regény teljes világa ennek a nézőpontnak van alárendelve, amely, Márton László találó megfigyelése szerint, tulajdonképpen két nézőpont: a regénybeli kiskamaszé, illetve a rá visszapiillantó felnőtté. (FOLYAMATOS MECCS. *Magyar Narancs*, 2003/27.) Az így létrejövő, erősen tárgyias viszony nem engedi, hogy a szereplők egyéniségekként jelenhessenek meg. C., a női „főszereplő” nem egy személy, hanem több nőből összeálló figura, ha úgy tetszik: „a nők”. A gyermeki játszóterások szintén mindvégig idegenek maradnak: „*velük játszom, ve-*

lük nem beszélgetek. Hanem futballozunk. [...] Van, akinek nem is tudom a rendes nevét, a legtöbbször nem.” (65.)

Egyfajta távolságtartó, fürkész pillantás irányul az apa alakjára is. A világháborúból hadisebesültként hazatérő, majd leszerelő katonatiszt, aki magába zárkózva, mintegy belső száműzetésben éli az életét, a fiú hangosan soha fel nem tett kérdéseinek a kereszttüzeiben áll. „*Leszerelt, nem civil. Hogy úgy mondjam. Valamilyen értelemben*” (99.) – állapítja meg a fiú, aki ezt a bizonyos értelmet igyekszik megvagy felfejteni. Az apa figurája zárkózottságból és megközelíthetlenségből épül fel, fontos döntéseinek a motívumairól nem nyilatkozik, és szemmel láthatóan *túl van* élete minden fontos eseményén. Hivatali teendői, kertészkedés a hétvégi telken – miközben a fiú hiába kutatja az autonóm én kialakításának a mintáit. Nincs köztük valódi kapcsolat, párbeszéd, eltekintve talán a könyvek nyújtotta személyes kapcsolattól: az apa hozza haza az ifjúsági regényeket a könyvtárból a fia számára, és felolvass neki a WINNETOU-ból.

„*Ha beszélék az apámhoz, hozzá tartozom*” – szögezi le a fiú, mivel a beszélgetés teremti meg a valódi kapcsolatok lehetőségét: „*szeretevágyat és szeretetet gyárt. Szeretet-gyár.*” (364.) Mindehhez képest a *regény formája monológ*, és ez a formai vonás egyszerre teremti meg és hordozza magában a TÜNDERVÖLGY immanens tragikumát, a főhős magányának eleve meghatározott kereteit. Ebből az ürességből zeng vissza a kérdés: „*Nem folyton másvalaki tekintetébe kapaszkodom?*” (362.), némileg reménytelen és kétségbeesett hangfekvésben. Ezt az egzisztenciális reménytelenséget erősíthetik a női „főhősre”, C.-re vonatkozó részek. Az ő több személyből összegyúrt, mégis arctalan figurájában a női nemhez fűződő, végtelenen tárgyias viszony testesül meg: „*Nőkkel pedig nem is tudom, hogy beszélgetek-e. Hogy amikor beszélgetek, ahhoz a nőhöz való viszonyom nem szűnik-e meg magától.*” (363.) A monologikus elbeszélői világteremtés önmagán kívül semmilyen más személyiséget nem enged érvényesülni vagy egyáltalán megjelenni. Mindez azonban nem csupán formai vonása, hanem egyben tárgya, központi problémája, generátora is a regénynek.

Ebből a szempontból különösen érdekes Lev Tolsztoj CSALÁDI BOLDOGSÁG-ának a következően végigvezetett motívuma. A Tolsztoj-mű

tematikailag nem, inkább csak a címében jelelt fogalom alakjában kerül elő Kukorelly Endre regényében. Ugyanakkor a regény bizonyos értelemben mintha a CSALÁDI BOLDOGSÁG inverze volna: a TÜNDÉRVÖLGY, szemben Tolsztoj remekművének a női nézőpontot monológformában megkonstruáló lélektani bravúrával, nem ismer női szemszöveget, a testi megközelíthetőségen kívül nem vázol fel másfajta – akár ellenséges vagy feszült – viszonyt. És nem ismer fejlődést, nem ismeri a személyiség kibontakozásának, felépülésének a drámáját – szintén csak ellentétben a paratextusként megidézett szövegekkel, a Tolsztoj-művel vagy Kierkegaard VAGY-VAGY-ával. A nevelődési regény árnyéka azonban mégis rávetül a TÜNDÉRVÖLGY-re.

Arról, hogy a TÜNDÉRVÖLGY olvasható-e nevelődési regényként, már az eddigi, közvetlenül a kötet megjelenését követő recepcióban is eltérő álláspontok bontakoztak ki. Márton László fent említett kritikájában azt mondja, hogy nem a fejlődés vagy a nevelődés íve határozza meg a szerkezetet, mivel a regényben nincs fejlődés, nincs mozgás: „*a határtalannak bizonyuló elbeszélői szubjektum nem hajlandó önmagát önmaga tárgyává alakítani, s így az elbeszélői pillanatot is határtalanná tágítja*”. Ez a megállapítás Dérczy Péter olvasatával száll vitába, amely szerint a TÜNDÉRVÖLGY egyszere családregény, szerelmes regény és nevelődési regény is. (A TELJESSÉG VÁGYA AVAGY HARMONIA PRAESTABILITA. ÉS, 2003. május 16.) Dérczy állítása szerint a felnőttkor „*felől nézve jelennek meg visszaemlékezésszerűen a múlt, a történettöredékek eseményei, alakjai, kijelölve így bizonyos útját az önmegértésnek és az önmegalkotásnak*”.

Véleményem szerint a TÜNDÉRVÖLGY fő színtere épp ez a „*bizonyos út*”, pontosabban út-talanság. A nevelődési regény teleologikus struktúrájából mindössze az elmozdulás vágya vagy kényszere marad meg, miközben a környezet mozdulatlanságra, egy helyben toporgásra kényszeríti a hőst. A közelebbi család magatartása olyan tartást és olyan formákat sugall, amelyek a következő generáció számára részben vonzóak ugyan, de továbbvihetetlenek bizonyulnak, részben pedig – mint például a bridzsparti közben folyó kommunisztázás és zsidózás – értelmezhetetlenek. A tét valóban a nevelődési regények voltaképpeni tétje, az

énné válás, a probléma pedig nem kevesebb, mint a *többiek* – a minták, a formák, a kapcsolatok – hiánya. A család és a családtól szintén bizonyos távolságot tartó apa ebben a (részben nyilván politikai gyökerű) hallgatásban közös nevezőre kerül: „*Nem direkt elfelejteni, csupán nem beszélni, nem megbeszélni, szemérmesen, mégis flottul működő családi stratégia, nincs persze kimondva. Látszik rajtuk a mély meggyőződés, nem illik föltétlen a dolgokat agyonbeszélni, eltűnnek azok úgys maguktól. El is tűnnek. Királyi út a felejtés...*” (158.)

A Kádár-rendszer által felkínált kompromisszum, illetve a korszak ebből (is) következő kollektív amnéziája páratlanul erős színekkel jelenik meg a könyvben. Ennek az ábrázolásnak meglátásom szerint az a legfőbb erénye, hogy a dolognak nem a politikai vetülete kerül előtérbe, tehát nem a *közhatalom* válik a konfliktus fő téjévé, hanem a mérleg másik serpenyőjébe kerül *magánboldogság*. Kukorelly a kádári kiegyezés hazug mivoltát a magán-szféra részleges, elvileg nyereségként elkönyvelt autonómiájának az elégtelenségén demonstrálja – noha a regény ezt a politikai olvasatot közvetlenül nem teszi a témájává, csupán megteremti ennek az értelmezésnek a keretét: „*Tűkos, hosszan kitartó, lelassult anyag, lassú méz, [...] erős formák, erős határok is, kívülről pedig a nem mihozánk tartozó, veszélyes, lehet, hogy nem is annyira veszélyes részek. Lejárt a hét, szombaton kihéveznek a szüleim, anyukám a szomszédban barátnőzik, apám fekszik a nyugágyba, úgy, hogy a dőfje ne vessen árnyékot rá. Kész, nem kell más, becsukta a szemét, látszott rajta, hogy így megfelel neki. [...] Belül, befelé, lehunyt szem, nem várt semmit.*” (275.)

A nevelődési regény tétje ez esetben a *Bildung* elmaradása, illetve lehetetlensége. „*Nem mondott semmit, nem emlékszem, hogy bármit komolyan megbeszélt volna velem*” – olvassuk az apával kapcsolatban (276.), majd innen jutunk el a kiábrándító következtetésig: „*Nem nagyjából, hanem egészen feladta, és látszott rajta, hogy megfelel neki, jó így, könnyű, hogy édes íz feladni.*” (277.) Hogy mi következik mindebből a nevelődésre nézve? „*Valamivel érdekesebb, hogy én miért maradtam itthon. Fogalmam sincs, őszintén szólva. A szörnyen rossz, hiányos, a szeretet ingoványára alapozó neveltetés miatt. Nem mozdulni, nem kiszakadni, az érzelmeiktől ilyen erősen megbabonázva, a kilátástalanság óriási kigyójától bűvölnen.*”

*Ahogy attól a bizonyos ellustító **családi boldogság-**tól feloldódik, aminek ellenállnál, boldogan semmi-
be veheted, mert semmi az, amiben vagy.”* (278., ki-
emelés az eredetiben.)

Kukorelly Endre az én megalkotásának ele-
ve adott kudarcát – mely a szoros logikai kap-
csolatban áll a tautologikus szerkesztésmóddal
– mégis képes diadalra fordítani. A regényből
dől a kor illata, ez az áporodott, ismerős il-
lat. Megdöbbenő felfedezés volt számomra,
hogy, noha a saját kiskamaszkoromat két évti-
zed választja el a szerzőétől, minden mozzanat
ismerősnek tűnt. Nem csupán az idő *eltöltésé-*
nek strukturális azonosságaira gondolok (ha-
bár ebben a tekintetben is a kulturális szocia-
lizáció figyelemre méltó azonosságai figyelhe-
tők meg: „*Kijövök, körülnézek, némi szédülés, nul-
la lovagkor, gyorsan vissza. Otthagynom, megyek a
boltba, ebédeltünk, mindez aránytalanul nehezen
sikered, túl érdes felület, kora reggeltől belesüllye-
dek a könyvembe, nincs kedvem kikerülni onnan.
Szinte azonnal délután lesz, egybeáll az egész.
Úgy látszik, kihasználtam a szünidőt, de mire.*” – 272.),
hanem sokkal inkább arra az értelmezési és al-
kalmazkodási kényszerre, amely talán nem ge-
neráció-, hanem korszakfüggő lehetett: „*Ami
történik velem, a helyzetnek, amibe kerülök, nincs
köze ahhoz, amit csinálok. Nem csinálok semmit.
Hanem létezik bizonyosfajta rend, és azzal foglal-
kozom, hogy nem tudom, mi az, nem is kerülgetem,
inkább, amikor lehet, nem figyelek oda. [...] Nem
fogom fel, mi működteti, mindenesetre működik, én
meg úgyis azt teszem, amit a többi.*” (100–101.)

Nem kifejezetten szociológia, szociográ-
fiai vagy bármiféle korfestő húségről van szó,
ugyanakkor Kukorellynek mégis sikerült a
mondatokból összeraknia egy „*ismerős és vad-
idegen*” világot. Ez a kifejezés a regény 267. ol-
dalán található, és nem lehet eldönteni, mire
vonatkozik: a Budapest utcáin bókklászó hü-
lye lányra vagy magára a városra. A legvalószí-
nűbb megoldás az, hogy mindkettőre. A TÜN-
DÉRVÖLGY-ről sem mondható el, hogy egy kor-
szak vagy egy világ pontos rajza, esetleg tabló-
ja volna, de az, ami egy ilyen tabló esetében a
legfontosabb, maga az atmoszféra, pontos és
érzéki módon jelenik meg benne. Ismét visz-
szajutottunk oda, ahonnan elindultunk: a köl-
tőiség kérdéséhez. Amennyiben oda a regény
enciklopédikus teljessége, Kukorelly a formát-
lan, tautologikus, töredezett nyelvhasználat
költőisége által teremt valami nagyon hason-

ló, lényegében azzal egyenértékű totalitást.
Gyanúm szerint a TÜNDERVÖLGY akár még ab-
ban is segítségünkre lehet, hogy végre fel-
hagyjunk a mimézis fogalmának szitokszó-
ként való használatával.

Keresztesi József

II

„MEGMARAD, SZÉJJELJÖN, MEGHAL”

A végéről kezdem. Kukorelly regényét már má-
sodszor böngésztem végig, mert biztosan érez-
tem, hogy van benne valami, ami nekem na-
gyon tetszik, vagy inkább: jólesik olvasnom;
de nem tudtam rájönni, mi is az. A „laza” vagy
inkább a korosztályunkhoz illőbb kifejezéssel
élve, „lezser” hanghordozás? (A lezserség eb-
ben az esetben azt a nyelvhez való viszonyt je-
lenti, amelynek jellemzője a *nem kimódolt játé-*
kosság: a nyelvben lakunk, tehát viccelődünk
vele, de nem trükközünk. Kár lenne a gőzért,
hiszen ő súgja a trükköket is; ha már eszünk-
be jut valami, azt lejátszunk, de nem tulajdoní-
tunk neki nagy jelentőséget. Így aztán a nagy
húzások mellett bejön a blódlí is. Hadd jöj-
jön.) Nos, a lezser hanghordozást, a „kukorel-
ly” stílust ismerjük jól, mintegy írásainak véd-
jegye ez. Az idősíkok, az emlékképek sokszor
aleatorikus, sokszor csupán annak látszó kever-
getését, miközben az az érzésünk, hogy csak
egyetlen idő van, az a bizonyos végeérhetetlen
nyár a Duna mellett? Ez már kétségkívül nem
akármilyen prózaírói teljesítmény – de sokan
csináltak és csinálnak hasonlót. A vendég szö-
vegek szétszórt darabjainak teljesen váratlan,
az adott szövegrészbe úgy-ahogy beleszervü-
lő felbukkanásait, amiben nyilvánvalóan ez az
„úgy-ahogy” a legjobb? Ez érdekes lehet ugyan,
de aligha nevezhető radikálisan új és megle-
pő megoldásnak. Mi hát a jó ebben a TÜNDE-
RVÖLGY-ben? Mert valami igen jó van benne,
bizonyos értelemben a legjobb, amivel a magam
részéről Kukorelly általam eddig olvasott írá-
saiban találkoztam.

A végén kezdem, mert az utolsó mondatok-
kat újraolvasva véltem megérteni valamit eb-
ből a zavaros érzeményből. „*Mindenesetre meg-
van, és ez így marad, megvan az apám, ennyi az
egész. Nem jut eszembe. Úgy van meg nekem, hogy
nem jut eszembe, és ha mégis eszembe jut, lassacs-*

kán elmászkál onnan. Lassan el, más, ennél kétségbeejtőbb dolgok felé.” (A vastagon kiemelt rész, mint a mű egészében, az egyik vendég szöveg töredékét jelzi, megvallo, fogalmam sincs, melyikét.) Az apához való viszonyban van valami szokatlan, amit nehéz megfogalmazni, hiszen látszólag teljesen világos képletről van szó, amely „nem érdekes, inkább unalmas és átlátszó, de meleg és biztos”. Tudniillik „önéletrajzi” próza ez; a kitalált vagy fiktív részek ugyanúgy az önéletrajziséget erősítik, mint azok az elemek, amelyek talán megfeleltethetők az „igazi” Kukorelly „igazi” emlékeinek. Márpedig, ha önéletrajziség van, akkor van papa és mama és család, mese nincs. Illetve mese van, ez a mese. A közelmúlt évtizedeinek magyar epikája tobzódott és tobzódik papákban és mamákban, ami egyrészt természetes, mióta a regény mint műfaj létezik, másrészt nem meglepő, ha ennek az időszaknak az óriási társadalmi-politikai változásaira gondolunk. Ilyenkor ugyanis a generációk egymáshoz való viszonya a szokásos (de vég nélkül variálható) képleten túlmenően számtalan egyéb jelentéssel telítődik. Ilyenkor nyomulnak a szülők, felsírnak a csecsemők, frusztrálódnak a kamaszok; ellepik a prózai szöveget.

Csak ne lenne olyan végtelenül ismerős ez a jelenség! Mondhatom durvábban is: csak ne lenne olyan végtelenül unalmas. A sokadik ilyen művet olvasva az ember kezd telítődni a család, a gyermekkori traumák és sérülések kifogyhatatlan változataival, amelyek egy idő után minden különbözőségük ellenére kezdenek hasonlítani egymásra. Valami hasonlót érezhetett Deleuze és Guattari az ANTI-ÖDIPUSZ írásakor: hogy teljes képtelenség az emberi létezés, a vágó és a kielégülés teljes spektrumát az „ödipális háromszögbe” kényszeríteni; hogy elég már a „családi műsor” zsarnokságából. (A TÜNDERVÖLGY családi miliője egyébként már ebből a szempontból is rendhagyó: „Nem az, hogy folyamatosan a bizonytalanság lett volna műsoron, mert folyamatosan nem is volt műsor. Nyáron csöppet sem, minden magától megy vagy áll, megmarad, széjjeljön, meghal.”) Nem mindegy persze, hogy milyen írói készségek lépnek működésbe ebben a „papás-mamásban”, amely nyilvánvalóan remekművek potenciális termőtalaja marad, amíg csak az irodalom az általunk jelenleg ismert alakzataiban fennáll. Az auto-

matikusan működésbe lépő sémákat fel lehet forgatni, meg lehet zavarni (egyébként egyre nehezebben, a technika mint technika mind hamarabb leplezi le magát). A szövegszerzés legkülönbébb szintjein lehet váratlan hatásokat előidézni, amelyek azután új fényben mutatják fel az unalomig ismert konfliktusokat. Lehet „tisztá” nyelvi játékká párolni a szemantikai beidegződéseket, ravaszul kerülgetve a megszokott jelentések csapdáit, s még sorolhatnám. Egyszóval: mindig vannak és lesznek lehetőségek; csak éppen olyan időszakok is vannak, amikor egy nemzeti irodalomban egy-egy vadászterület szaturálódik, s érzésem szerint most ilyen időket élünk. A TÜNDERVÖLGY is a kellős közepébe vág ennek a területnek, a *családi boldogság* problematikájának (Tolsztoj azonos című novellája állandó referenciapontja Kukorelly szövegének). Az idősíkok minden variálásával együtt elég jól áttekinthető képet kapunk az egyes szám első személyben beszélgő figura életéről, kezdve a kisgyermekkorától a kamaszkoron, a katonai szolgálaton és az egyetemi éveken át az írás jelen idejéig, vagyis a kilencvenes évek közepe-végéig. Regény ez mindenképpen; akárhányfelé szórja szét a diribdarabokat a szerző (a szöveg néhány soros, egymással gyakran egyáltalán nem érintkező bekezdésekből épül fel), az *önélet* összeáll. Nem azért mondom, mintha ez baj lenne, hanem csak úgy. A mihez tartás végett, mondaná Kukorelly.

Tehát belemászik a mocsár legközepébe, de a végén valahogyan kikecmerg belőle. Hogyan lehetséges, minek köszönhető ez? Hiszen a könyv olvasása közben nemegyszer az érzésünk, hogy most érkezett el az a pillanat, amikor végleg elmerül a tágabb értelemben is veszélyeztetett területen, vagyis az éneflődés, a család történet és a korrajz Bermuda-háromszögében. A megoldás talán az a nézőpont, amelyről az idézett utolsó sorok tanúskodnak. Kétségtelen, hogy a beszélő jórészt az apa rejtélyével foglalkozik. Nem azt állítom, hogy mennyiségileg az apaproblematika foglalná el a legnagyobb teret, hanem arra utalok, hogy ez alkotja, néhány egyéb szál mellett, azt az „erezetet”, amely az elejétől a végéig átszövi a regényt. Ez a „rejtély” azonban paradox, mivel egyszerre megfejthetetlen és teljesen áttetsző, s ha ez utóbbi aspektusát vesz-

szük, nincs benne semmi titokzatos. A beszélő (a gyerek) a szó szoros értelmében mindent ért abból a jelenségből, amely apjaként része az életének, ugyanakkor mégsem ért belőle valamit – éspedig a lényegét. Ennek a bizonyos „lényegnek” a távoli leképeződései azok a viszsztatérő, későn feltett kérdések, amelyek valamilyen konkrét összefüggésre vonatkoznak (a nőkhöz való viszony, a politikához való viszony, a szülők egymáshoz való viszonya stb.). Kivétel nélkül mindannyian tudjuk és ismerjük ezt a késést; kit anya szült, az óhatatlanul adós marad önmagának és felmenőinek néhány fel nem tett kérdéssel.

A TÜNDÉRVÖLGY énje azt nem érti az apából, hogy miért olyan, amilyen, miközben ez a nem értés többnyire mégsem kérdések, hanem megállapítások formájában fejeződik ki. „*Ez marad, így kell lennie, mert így alakult. Ha nem így kellene lennie, akkor nem így lenne. Nem nagyjából, hanem egészen feladta, és látszott rajta, hogy megfelel neki, jó így, könnyű, hogy édes is feladni. [...] Nem volt egykedvű az apám, mondhatnám, vidám kedve volt nekije.*” Van ebben elégedetlenség, persze hogy van, de az érthetlenség döbbenete a fontosabb; hogy valaki nem titkol semmit (bár keveset és töredékesen mesél, mert meg tudja), mégsem lehet érteni. „*Mit higgyek, hogy csinálta és mit gondolt, ha másképp gondolta, miért nem úgy mondta? Most én egyáltalában vele foglalkozom vagy magammal?*” Az utóbbi kérdés még a regény első harmadában hangzik el, de kulcsot ad a lezáráshoz is. Az én folyamatosan önmagával foglalkozik, de ehhez „*lángképzé- lődésből*” (Vörösmarty) fel kell építenie egy világot, amelyet ugyanakkor „*emlékezés útját*” (Kierkegaard), hogy azon áthaladva megtudja: „*Ki mondja ezt és miért?*” (Tolsztoj). Az idézett három mottó a regény három alappilléret vagy inkább erővonalt nevez meg. Az elbeszélő alapvető kiindulópontja az a meggyőződés, hogy teljesen lehetetlen megállapítani a fikcionalitás részarányát az emlékezésben, viszont a két oldal között folyó szüntelen birkózás konstruálja azt a teret, amelyen belül egyáltalán énné nevezheti magát egy hang. „*Ha bármit leírok, olyankor nem emlékszem, és nem nem- emlékszem, inkább kitalálok, pontosan abban a formában, ahogy volt, azt a formát.*” Mármint ennek a folyamatos örvénylésnek vannak gócpontjai, s a TÜNDÉRVÖLGY-ben az egyik ilyen gócpont az „apám”. Ilyen értelemben igaz, hogy amikor

az elbeszélő „vele” foglalkozik, valójában inkább a saját, minduntalan összeroskadni készülő világát próbálja építgetni.

Kukorely azért tud kikeveredni az általam „papás-mamásnak” nevezett írói keresztretjvények katyvaszából, mert nála folyamatosan érezzük azt a paradox dinamikát, amely az apa rejtélyének kínzó megoldhatatlansága és e rejtély *érdektelensége* között alakul ki. A konkrét, élesen körvonalazható emlékfikciók vagy fikcióemlékek egészen egyszerűen unalmasan sivarak. Ennek megfelelően a TÜNDÉRVÖLGY bizonyos részei kifejezetten unalmasak; ám ennek az unalmonnak funkciója van, összhatásában néha közelít amaz „*unalmon túli unalomhoz*”, amelyről Pilinszky beszélt valaha. Például a Szentistvántelegen töltött nyarak leírásából az olvasó alighanem ezt a rezzenetlen unalmat őrzi meg, s csodálkozva jegyzi meg magában, hogy ennek az unalmonnak az atmoszférája milyen hihetetlenül erős. Körülveszi az elbeszélőt, akár egy nagy, alig moccanó víztömeg; biztonságos, védelmet nyújtó, ugyanakkor kétségbeejtően transzcendálhatatlan. Nincs is miért transzcendálni, ahogyan az apa ellen sem lehet lázadni. Már csak azért sem, mert „*mintegy ráadásaként, jó ember, de szó szerint véve, érzelmes, érzélgős és fárasztó. És az fárasztó. A saját érzéseimtől az. Állandóan egy pusztit kellett neki adni, halál unalmas, elmész mellette, és egy. Puszi. Durr. És puff, unod a te apádat.*” Ez az apa föladta. „*Mondjuk így, megadta magát a dolgok egymásutánjának, mert nem csupán a módját adta meg, ami kijárt, hanem saját magát is megadta, és magával együtt mindazt, ami hozzá tartozott, beleértve engem is, mert én hozzá tartoztam.*” Ez ellen az önfeladás ellen azonban nem lehetett lázadozni, hiszen minek a nevében történt volna a lázadás? Ebben a világban, amely az apa volt és amely az apáé volt, mit lehetett volna tenni, ami nem minősül önfeladásnak?

Hát igen, el lehetett volna menni. De elmenni csak úgy érdemes, ha az ember tudja, hogy másutt egy másik világot tud teremteni. „*1956-ban majdnem elmentünk, aztán nem. Néha mesélt az apám ezt-azt, de az a helyzet, hogy nem ezt meg azt kellett volna mesélnie. Inkább mondta volna el rendesen, hogy miért maradtunk itt, azzal már majdhogyanem mindent elmondott volna. Furcsán rövidre zárt monológok, alig alakuló történet, kanyarog és kész, abbamarad, nincs vége, közepe sincs, csak eleje.*” Nem volt nyelz az elmenéshez. Le-

hetett volna-e? Az elbeszélőnek, aki egyúttal a fiú, meghatározásából eredően van nyelve. De ő sem ment el. „*Például minek maradtunk tulajdonképpen itt, miért maradtam itthon? Aztán majd válaszolok is, én fogok saját magamnak felelni helyette is, hallottam eleget ahhoz.*” Felmerül a kérdés: mi volt az az elég, amit hallott? A választ természetesen nem halljuk, nem is lehet válasz, hiszen közben a kérdés is megváltozik, az „*apa*” névvel jelölt kérdéshalmaz „*elmáskál*”, más, „*ennél kétségbeejtőbb dolgok felé*”. Az „*apáról*” tehát kiderül, hogy távolról sem rögzített, mozdulatlan entitás, hanem „*elmozdul*”, vagyis helyet és formát változtat. Ebben látom Kukorelly művének szokatlanságát, azt a leleményt, amelynek jóvoltából sikerül kilépnie az ödipális háromszögből. Kell hozzá egyfajta megbékélés, kiegyezés az emlékek és a képzelet együttes hatalmából összegyúrt szülőfigurákkal, ám ez a megbékélés nem lehet a racionalizáló megértés eredménye. Amikor megérteni akarunk, mindig a megmagyarázhatatlan kerekedik felül, vagy ami még rosszabb, az egysíkú magyarázatba való belenyugvás. A TÜNDERVÖLGY elbeszélője azt mondja az apjáról, hogy „*úgy van nekem, hogy nem jut eszembe*”, amivel pontosan ezt a paradoxont fejezi ki. Akkor „*értem*” apámat, amikor nem jut eszembe; amikor eszembe jut, akkor nemcsak azt konstatalem, hogy nem értem, hanem azt is, hogy „*más, ennél kétségbeejtőbb dolgokról*” van szó.

Melyek ezek a „*más dolgok*”? Nos, a regény szerteágazó szálaiból sok mindent ki lehetne emelni, hiszen a fragmentumokból valóban összeáll itt egy világ és egy történelmi időszak. Kukorelly könyvének nagy erénye, hogy – noha nem rekeszt ki az elmelkedő vagy okoskodó diskurzusokat a szövegtérből – a politikai vonatkozásokat elsődlegesen érzéki benyomásokon átszűrve jeleníti meg. Ez is leképeződik az apa figurájában, aki, mint megtudjuk, „*nem komcsizott*”, noha talán neki lett volna rá a legtöbb oka. Szerencsére vagy éppen ezért az elbeszélő sem komcsizik, pedig a szöveg eredendő heterogenitása lehetővé tenné. Nem csupán azért jó megoldás ez, mert így az olvasó megússza a közhelyes és ma már rettenetesen unalmas „*irodalmi*” eszmefuttatásokat egy politikai kurzus bűneiről, hanem azért is, mert a politika beletagozódhat a „*családi boldogság*” névvel jelölt, jóval tágabb és izgalmasabb

problematikába. A TÜNDERVÖLGY írója persze folyamatosan játszik a súlypontoszással. Az olvasó hol az apavonalat véli a legfontosabbnak, hol a rejtélyes és státusát állandóan változtató C. nevű nőt („*aki a mű központi alakja*”), hol a „*pénz*” címszó alatt kifejezhető emberi viszonyokat; ez utóbbira még visszatérek. A legtágabb kört azonban ez a bizonyos „*családi boldogság*” alkotja, amely egyszerre halálos és megtartó, dögletesen unalmas és sírnivalóan megható, a szeretet első számú közege és legfőbb ellensége; egyszerre elérhetetlen és elveszítéstartetlenül jelen levő. Tulajdonképpen akármerre indul el az elbeszélő ebben a „*völgymentben*” (a cím két tagját elválasztó nagy V talán az emlékezés alászálló jellegére utal), mindenképpen a „*családi boldogság*” szókapcsolat lehetőségének és lehetetlenségének a kérdésébe botlik. „*Ez a könyv nem C.-ről szól, hanem a családi boldogságról. Arról, hogy van-e cs. b. Nincs.*” Másutt természetesen az derül ki, hogy nagyon is van, csak éppen nem igazán boldogító, hanem ragacos, unalmas, sőt „*halálos*”. Tolsztojra – és a tőle való távolságunk érzékeltetésére – azért van szükség, mert nála ugyanúgy ez a kettősség fogalmazódik meg megismételhetetlen szépséggel, csak éppen ellenkező előjellel, mint a XXI. századi regényben. Az orosz író *akarja*, hogy *legyen* családi boldogság, ám annyi lemondást és önfeladást épít bele ebbe a kellésbe, hogy azt majdnem másfél évszázaddal később már szinte ön-maga cáfolatának érezzük. A TÜNDERVÖLGY elbeszélője a fentebb idézett „*nincsből*” indul ki, miközben lépten-nyomon tapasztalja a saját bőrén, hogy valami mégiscsak van, valami, amire vágyik és amitől menekül egyszerre.

Egyébként Kukorelly szövegének működésmódja sok tekintetben azokra a kocsmai játék-automatákra emlékeztet, amelyeken kártyalapok vagy gyümölcsök futnak folyamatosan; a játékos feladata, hogy a megfelelő pillanatban megállítsa a gépet, s ezáltal egybeeséseket hozzon létre. A TÜNDERVÖLGY fejezeteinek elején ugyanígy futnak az évszámok; a lepergő időt a fettel szedett dátumnál állítja meg a szerző. Ilyenkor a gép egy ismeretlen rak-tárból kidob egy szót. A negyedik fejezet elején például a „*pénz*” szó bukkan fel. Erre a vonatkozásra azért szeretnék kitérni, mert az egyik legkülönösebb összetevője a regénynek, és egy alaposabb elemzés talán komplex poé-

tikai alakzatokat tárhatja fel ezen a vonalon haladva. A pénz ebben a műben óriási, önálló hatalommal növekszik, kissé ahhoz hasonlíthatóan, ahogy Marx írja le demonikuságát a GAZDASÁGI-FILOZÓFIAI KÉZIRATOK-ban. A démonikus erőt az biztosítja, hogy nem csupán beépül minden emberi kapcsolatba, hanem e kapcsolatok mércéjévé és szabályozójává is válik. „Másoknak a pénz által jelentek bármit, mert amit csinálók, elcserélni igyekszem arra, amit ők csinálnak, és abba nekik előbb még bele kell egyezniük. Ha beleegyezne, az a pénz, belemész, azzal állítod elő. Ha nincs pénzem, nem szeretnek.” A „pénz” szóval tehát minden emberi viszony cserkapcsolat-jellegét metaforizálja a szerző. Ha nem tudsz valamilyen „árut” kínálni magadból másoknak, ha nem teszel egy-két lépést, „egy-két másoknak megfelelő mozdulatot legalább”, akkor magadra maradsz. Az átvitt értelem mellett végig megmarad a „pénz” konkrét értelme, hiánya vagy megléte, az előbbi eszmefuttatásokat követően nem véletlenül merül fel a büzlő hajléktalan képe. De nem csak az a baj a pénztelenséggel, hogy megvonja tőlem a többiek szeretetét. „Amikor nincs pénzem, nem törődöm a többi emberrel, köpök rájuk, muszáj, hogy pénzem legyen. Én nem vagyok közömbös, szükségem van egy helyre, és ez a hely a többiek között van.” Ahhoz, hogy az ennek helye legyen a többiek között, pénzre van szükség; pénz nélkül nincs **családi boldogság** sem: „nincsen hozzá pénz, nincs elég a boldogsághoz”. „A pénz az időmet váltja ki, jelen időt jelent, külön veszi, ha nem is hozza vissza, de megjeleníti, láthatóvá teszi.” Nemcsak mérce és viszonyítási alap a pénz, hanem általa válnak láthatóvá az emberi viszonylatok. Lehetetlen őket elválasztani a pénztől. Ez a fejezet nagyon érdekesen tagolódik a mű egészébe, és talán magyarázatlehetőséget nyújt az egyik legtöbbször visszatérő és legerőteljesebben vizuális történetfoslány szerepére vonatkozólag. Az ismeretlen férfira gondolok, akit a gyerekcsapat tolvajnak néz, holott öngyilkosságra készül, amit aztán el is követ: a HÉV-szerelvényvel fejezti le magát. Ennek a történetnek semmiféle konkrét értelmezési tere nincs például az apavonal vagy a családi boldogság ügy vetületében. A pénzfejezet tükrében azonban legalább részben érteni véltem a történet jelentőségét. Az öngyilkosságra készülő, akiben a gyerekek ösztönösen megérik a kirekesztettet („tolvaj”), tulajdonképpen a

„pénz” nélküli ember, akinek nincs helye a többiek között. Talán éppen azért választja önmaga elpusztításának ezt a groteszk formáját, hogy utolsó gesztusával még egyfajta „pénzviszonyt” hozzon létre: mintegy átnyújtja a koponyáját, mint soha többé nem viszonzható adományt.

Ezzel a konkrét példával azt szerettem volna érzékeltetni, hogy Kukorelly regénye a motivikus kölcsönkapcsolatok bonyolult hálózatát tárja elénk, miközben (és számomra ez az egyik legvonzóbb vonása) nagy teret biztosít a véletlenszerűnek és az esetlegesnek. A mondatok szintjén is teljesen kiszámíthatatlan az egymásra következés logikája, a fejezetek pedig, mint láttuk, csak nagyon tág értelemben súlypontosznak és szelektálnak az emlékek és a képzetek áradásában. A sokszorosán ismétlődő mozzanatok, mint amilyen a lefejezett ember története is volt, nem feltétlenül azon a szinten fontosak, mint amelyeknek az eddigiekben központi jelentőséget tulajdonítottunk. Maradnak elvarratlan és narratológiaiilag valószínűleg elvarrhatatlan szálak, de utóbb ezek sem bizonyulnak fölöslegesnek, mert vagy hangulati effektusokként, vagy éppen a kaotikuság és áttekinthetelenség kellékeként funkcionálnak. Nyilvánvaló, hogy annak a befogadónak a számára, aki egy „igazi” regénytől szorosabb, rafináltan átgondolt, egyetlen szerző központot feltételező kompozíciót vár el, nem ez a könyv lesz az ideális olvasmány. Aki ellenben képes a saját szabadságát megérezni abban a szabadságban, amellyel Kukorelly a regény anyagát és az attól elválaszthatatlan írói eszközöket kezeli, az jól fogja érezni magát ebben a TÜNDERVÖLGY-ben.

Angyalosi Gergely

III

SINE IRA ET STUDIO

Kukorelly Endrének az idei könyvhéten megjelent legújabb könyve körülbelül ugyanannak az elmúlt kilenc-tíz éves alkotói korszaknak az összefoglaló munkája, amiképpen ez más jelentős magyar írók szintéziskísérletéről is elmondható, például Esterházy HARMONIA CAELSTIS-éről vagy Márton László regénytrilógiájáról, a TESTVÉRISÉG-ről. Mindhárom mű „nagy-

epikai” alkotás, s nemcsak abban az értelemben „opus magnum”, hogy egy alkotói korszakot összegez, hanem abban is, hogy olyan műfaji formákra reflektál, melyek a klasszikus nagypikák reprezentálták: mint például a történeti regény vagy a családregény. Érdekes és tanulságos lehetne ezért az ezredforduló magyar irodalmát egy ilyen összehasonlító vizsgálattal jellemezni. Ez azonban nem lehet jelen rövid kritika célja, sőt talán még egy „sine ira et studio” elemzéshez túl korán is lenne, amint ezt az Esterházy-regény, különösen a JAVÍTOTT KIADÁS körüli ellentétes vélemények, sőt polémiák is jelzik. Ugyanakkor azonban világossá kell tenni, hogy a TÜNDÉRVÖLGY nemcsak az egyik legszínvonalasabb, legfontosabb teljesítménye ennek a korszaknak, de egyszerűen magán viseli annak az irodalmi konszenzusnak a befolyását, mely nemcsak ezt a korszakot, de már az előzőt is, azaz a nyolcvanas éveket meghatározta.

Kritikai észrevételeim velejét ezzel voltaképpen már meg is előlegeztem. Kukorelly „regénye” ugyanis egyfelől igazi, a jelenkori magyar prózát megújító, egyedülálló kísérlet, másfelől azonban egyes, alább részletesebben is kifejtett vonásai arra engednek következtetni, hogy műfajilag bele lett kényszerítve egy rá nem illő kabátba, melyet úgy hívunk, hogy „mai magyar regény”. Márton László Balassa Péterről írt nekrológjában olvastam nemrég azt a visszaemlékezést, hogyan adták meg kritikusok és őket követve írók 1979-ben a jelszót: a lírai korszaknak vége van, a magyar irodalomnak epikai fordulatot kell tennie. S az elmúlt két évtized valóban másról sem szólt, mint erről az epikáról. Ha tehát az imént azt mertem állítani, hogy a TÜNDÉRVÖLGY „bele lett kényszerítve” ebbe a nem rá szabott poétikába, akkor a *passivum*mal (mint igei alakkal) egy olyan irodalmi folyamatot jellemez, mely mintegy írja önmagát, s függetlenedett az egyes írói karakterektől, az egyéni tehetség impulzusaitól. Kukorelly kritikusai mindig is szerették éppen az ő munkásságában ezt az autonóm folyamatot méltatni, talán egyoldalúan is.

Ha azonban az említett *passivum*ot feloldjuk *activum*ra, a következő poétikai tényezőkkel kell számot vetni. Egyfelől van az irodalmi közélet, mely elsősorban maguknak az íróknak mint elsődleges olvasóknak író kortársaikkal szemben kinyilvánított olvasói elvárásai-

ban fogalmazódik meg. (Nem véletlen, hogy íróink nagy része egyben kritikus is.) Másfelől pedig minden egyes újabb mű az ebben az irodalmi konszenzusrendszerben található csak a maga helyére. Jelen esetben a TÜNDÉRVÖLGY már a címmel is utal arra, hogy a narratíva a magyar költészet hagyományához is kapcsolódik. A TÜNDÉRVÖLGY nemcsak Vörösmarty remekműnek ugyan nem nevezhető elbeszélői költeményének szép, poétikus címét idézi fel, hanem azt a jelen esetben nem szubjektív, nem is lírai, ám mégis költői attitűdöt is, miszerint mindaz, ami a műben szöveggé vált, már le volt jegyezve az emlékezetben, be volt írva a szívbe.

A TÜNDÉRVÖLGY-et ebből a nézőpontból olvasva először is megállapíthatjuk, hogy olyasmire tesz kísérletet, amiben eddig egyetlen magyar prózaíró sem volt sikeres: kiterjeszteni a személyes, konkrét tárgyi emlékezet munkáját arra a fél évszázadnyi magyar világra, amelyet a „szocializmus” ötven évének nevezünk. A TÜNDÉRVÖLGY páratlan értéke éppen abban áll, hogy ez Kukorellynek sikerül: függetlenül a harag, az indulatok, a hazugságok és ideologizálások nem éppen termékeny litterális közegétől, a TÜNDÉRVÖLGY-ben *sine ira et studio*, a maga tárgyi pontosságával, hűvösségével és érzéki bizonyosságával megjelenik egy világ, melyről egyáltalán kétség nélkül az is nyilvánvalóvá válik, hogy *végleg elmúlt*. És ez paradox: hiszen a múltunk mi magunk vagyunk (*praesens imperfectum*), a múlt nem más, mint (ahogy az alcím fogalmaz) „*az emberi szív rejtelmei*”. Ez a paradoxon, hogy ti. hogyan lehet mégis végleg elmúlt (*praeteritum perfectum*) az, ami mi vagyunk, vagyis az emlékeink (*praesens imperfectum*), teszi lehetővé azt a sajátos melankóliát, sőt rezignációt, amely a mű alaphangja, s mely túlhatol minden narcisztikus, szolipszista elefántcsonttoronyon, s a közép-kelet-európai identitás ellentmondásait szólatatja meg.

Az emlékezet munkájáról hosszabb elemző tanulmányt kellene írni. Jelen kritikában csak még másik két sajátágáról szólok. Az egyik a *gépiesség*. „*Az ember gép. Fölkel ez a gép, és lefekszik.*” (157.) És folytonosan emlékezik. Sokszor ugyanarra az eseményre vagy látványra, melyet olykor szinte idegesítően sokszor mond el, kisebb-nagyobb eltérésekkel. Ez az emlékezet ugyanakkor alig dolgozza fel azt, amit „*gomb-*

nyomásra felmond”. Bizonyos értelemben problémátlanak is nevezhetném ezt az emlékezetet. Könnyedén helyezi vissza magát a régmúltba. Pillantására szinte automatikusan lebomblik a jelen: „Fél lábon ugráltam a bekötőúton a Békásmegyér–Pünkösdfürdő hév-megállóig. Az út két oldalán kukoricatáblák, hazafelé törtünk mindig néhány darabot, estére megfőzte a nagyanyám. Szállj le Békásmegyernél, és képzelj oda kukoricatáblákat! Búzát, repcét, bármit képzelj oda, bármely képzelet jobb. Nekem sikerül, könnyedén fantáziálok, könnyen képzelek napraforgót, lebontom a lakótelepet, lebomlik magától, visszadugdosom a házszennővényt.” (138.) Mintha szinte jelentéktelenre zsugorodna a különbség az emlékező és az emlékezett én között. Mintha az emlékező majdhogynem azonos lenne azzal a gyermekkel, akire emlékezik, vagy legalábbis éppen annyira irreális, végleg elmúlt, nem létező lenne, mint egykori önmaga vagy a kukoricatábla a békásmegyeri lakótelep helyén.

A gépiességhez tartozik a numerikusság is. A 9x9-es szerkezet számszerűsége egyszersmind fegyelmez, korlátoz is. Apollón Múzsájának száma ez, a világosságé, a rációé, a pontosságé, a szilárd határoké. Holott mindaz, amire Kukorelly emlékezik, minden, csak éppen nem normális és nem racionális. Semmi sem az, amire az elmúlt fél évszázadban emlékezni lehet. És nem racionalizálható minde nélkülött az írói emlékezet legfontosabb tárgya, célja és végpontja: a halál. Az apa halála a kórházi ágyon, a fej nélkül heverő öngyilkos teteme a HÉV töltésén vagy '56-ban a Szondy utcában az úttesten áthaladtában lelőtt lány vagy éppen C., az énelbeszélő „felesége”, illetve aki a „felesége lehetett volna”, de „már meghalt”, „öngyilkos lett”. (41.) Az emlékezet számára a halálhoz való viszonyulás paradox, „abszolút viszonyulás”-t jelent, mely túl van „a beszéd és a nem-beszéd határán”. (363.) Ezzel egyszersmind ki van zárva a gyász, Mnemosyné eredendő birodalma, s a felidézett történeteket egyfajta sorstalan, tragédiamentes végzettségűség hatja át.

Az emlékezet e három sajátására hivatkoznunk is elegendő ahhoz, hogy kijelenthessük: az emlékezet nem alapoz meg igazi elbeszélői struktúrát. Inkább *költői*, azaz nem szelektív, mellérendelő, fragmentális, s a felidézés nézőpontja szinte értelenül, kamaszosan eggyé olvad a felidézettel. Ha ezt az elbeszélői pers-

pektívát naivnak, sőt szinte későn érőnek, „retardáltak” nevezem, akkor arra az írói lehetőségére is utalok, melyet először talán éppen Kertész Imre könyve, a SORSTALANSÁG használt ki: az emberi gonoszsággal szemben reszantott balgatagság mintegy védőpajzs a ressentiment, az indulat, megvetés, a hamis fölényeskedés, az erkölcsi ítélkezés, sőt mindenfajta moralizálás csábításaival szemben. Nagyon is valószínű, hogy ma nem lehetne megírni a SORSTALANSÁG-ot, egy ilyen tárgyilagos, sőt szelíd regényt ma sem Kertész, sem másvalaki nem tudna írni. Bizonyára már nem létezik olyan együgyűség, mely hatékonyan képes lenne megvédeni a gyűlölködés, a kirekesztettség, a reváns, a düh indulatai ellen, melyek ordító farkasokként veszik körül az egyént. S ezt Kukorelly is tudja, ezért nevezem inkább *költőinek* az elbeszélő perspektíváját. A TÜNDERVÖLGY elbeszélője ezt *szabadságnak* is nevezi, az írás gesztusában benne rejlik szabadságról szólva. „Azért írok, mert jólesik, ezt a játékot játszom, szabadságból írok.” (245.) A játék persze nem lehet ártatlan, ahogyan ez a szabadság is gépies. Mégis, mindezzel mintha az elbeszélői hang azt kívánná bemutatni, hogy a költői emlékezetnek több lehetősége van, hitelesebb lehet az érettségre törekvő, reflektáló narratívnál. Alkalmasabb lehet arra, hogy az elmúlt ötven évet egy sajátos „memóriaalbumban” (Gerhard Richterrel utalva), illetve annak mikrológiai közelképeiben rakja össze. *Sine ira et studio*, minden kommentár, indulat, részrehajlás, magyarázkodás, önsajnálát nélkül. Mert mi mondhatna el többet az elmúlt ötven évről, mint például „a barna színű papundekli mokrás dobozok, bóbucyogós szerecsenfű”-val az oldalukon. „Zsemle, húsz deka szalámi, meg még micsonda, pár citrom. Beleharapok a zsömlébe, három ujjal összefogom a tejeszacskókat, igyekszem eltartani magamtól. Élészag, pörkölt kávé, egy oszlop műanyag kosár, kávédarálógépj, vastagra kardigánózott középkorú nő, zárás előtt leszalajtott mackónadrágos férfiak...” (223.) „Na igen, megszoktam így, és azért szoktam meg, mert unalmas és annyira kétségbejítő.” (Uo.)

Úgy tűnik azonban, hogy ez a sajátos, a GYÓGYNÖVÉNYKERT óta Kukorellyre jellemző költőiség nem tudta áthatni, teljesen átformálni a mű prózáját. Ott maradt kísértésnek a regény, sőt a nagy regény vagy legalábbis egy ellenregény. Ezért érzekelni lehet egy bizonyos

kényszerességet már a terjedelemben is: a TÜNDERVÖLGY túl van írva, imitál egy nagy formátumot, amely – terjedelemben – nem a sajátja. Különösen kár ez, ha meggondoljuk, hogy egyébként mennyire *mérték tartó* a mű maga, a szó etikai, esztétikai aristotelési értelmében. Nagy a kísértés továbbá, hogy a szerző a kamaszkor képeit egy családtörténetnek, mint egésznek a fragmentumaivá illessze össze, hogy túlhangsúlyozza az apa figuráját, holott voltaképpen csak annyi az igazi szerepe a könyvben, hogy meghal. Noha ez a regény nem apakomplexusról szól, valamiképpen mesterségesen mégis elő kell állítania, hiszen a társadalom, amelyben élünk, apák és fiúk társadalma. Erre játszott rá Esterházy HARMONIA CAELESTIS-e. Az „apa” a személyes, a társadalmi és a történeti identitás integráló figurájává vált. Egyetérthetünk Farkas Zsolttal abban, hogy ezzel Esterházy újabb könyvei, a fikcionalitásból kilépve, egy családi-nemzetiségi mitológiába zártak be, abba az írói gesztusba, mely szerint az apa, illetve az apák, az Esterházyk maga a történelem, ők vagy ő maga az ország, a nemzet. (*Holmi*, 2003/7. 931.) Lehet persze éppen ezért egy más apafigurát vezetni be, mintegy ellenképként, aki voltaképpen nem több a halálánál, azonban az ilyen ellenfigurákkal az a baj, hogy rendszerint nem sikerülhetnek jobban ellenképünkél. Az emlékezet a TÜNDERVÖLGY-ben olykor szinte kényszeresen akarja magába fogadni a családot, a generációkat, mint a történeti emlékezet anyagát, holott nyilvánvaló: nincs történelem. Sőt nincs történet sem, csak történetek vannak, mindig ugyanarról. A TÜNDERVÖLGY a maga egészében sokkal inkább József Attila szavait idézheti fel az olvasóban: Se apám, se anyám, se istenem, se hazám...

Esterházy Péter moralizáló és Márton László cinizmusra hajló történeti narratíváival összehasonlítva Kukorelly talán a „*rezignáció lovagja*”-nak tűnhet. A mottók közé bizonyára nem merő véletlenségből választotta Kierkegaard-t is, mintegy kibékítendő a kibékíthetlent, mely kettősséget az imént József Attila lírai radikalizmusával és Kertész prózájának szofisztikált gyermeki ártatlanságával igyekeztem jellemezni. Mindkét hasonlattal csak körülrömpöltem azt, amit már e recenzió címében is összefoglaltam: a TÜNDERVÖLGY közeli történelmünk tacitusi *lírja*.

Kocziszkó Éva

PONTOS TÖRTÉNETEK – EREDETI VÁLTOZATOK

Polcz Alaine: *Leányregény*
Jelenkor, Pécs, 2000. 144 oldal, 1200 Ft

Polcz Alaine: *Karácsonyi utazás (Halál és cserepek)*
Jelenkor, Pécs, 2002. 126 oldal, 1200 Ft

Polcz Alaine a KARÁCSONYI UTAZÁS előszavában írja meg, hogy ez az (önéletrajzi) műve miként kapcsolódik férje, Mészöly Miklós PONTOS TÖRTÉNETEK, ÚTKÖZBEN című könyvéhez (ami a Magvetőnél, 1970-ben jelent meg először; a teljes alkotást a Szépirodalminál 1977-ben kiadott, két fejezettel bővített kiadás tartalmazza). Azért is fontos ez az alig másfél oldalas előszó, mert Mészöly különleges opusának eredetéről tudunk meg itt fontos dolgokat. Az író két újabb epikai alkotásának megközelítéséhez így természetes módon adódik, hogy eme MM-kötet rövid rekapitulációja legyen a sarokkövünk.*

Ezzel a kisregény terjedelmű prózakötettel az irodalomkritika viszonylag keveset foglalkozott (ha a hatvanas, hetvenes években írott AZ ATLÉTA HALÁLA, a SAULUS, a FILM fogadattásával vetjük össze). Pedig irodalomesztétikai, prózapoétikai szemszögből is felettebb merész és eredeti mű ez; bizonyos tekintetben a kétségtelenül legradikálisabbnak tekinthető remeklés, a FILM rokona. Míg ez utóbbi azt az írói fikciót viszi végig, hogy a „kamera”, a „forgatás” kegyetlenül rideg „objektívje” rögzíti a történeteket, a PONTOS TÖRTÉNETEK-ben a főszereplő-narrátor anonim eleven asszonyhangja, beszéde szól az olvasóhoz egyfajta rezzenetlenséggel. Ez a „hang”, mint valami lágy és egyúttal biztos, domináns textúra tartalmassá is válik, tartós selyemanyagként borítva be az epikai anyagot, az erdélyi és honi utazások történeteit. Ez alaptónus, mely mentalitás is egyben, és a művet nagyfokú és egyenletes tárgyilagossággal, ugyanakkor érzékletes képszerűséggel, a beszéd és metakommunikáció meg-

* Az első kiadás kötetének kiadói borítóját Huszárík Zoltán tervezte; ő készítette a SAULUS borítógrafikáját is (1968). A két alkotót sajátos barátság kapcsolta össze. Huszárík ismételtelen elkészítette egyes Mészöly-művek szinopszist is; forgatókönyveik megírását tervezte.

figyelésének, rögzítésének meleg empátiájával határozza meg.

A KARÁCSONYI UTAZÁS előszavában az író nő a majdnai Mészöly-filológia számára is pontosan körvonalazza e Mészöly-mű szövegeinek eredetét. Az író felesége, aki a kötet dedikációjában úgy szerepel, mint „A.”, „*aki megőrizte ezeket a történeteket*”, az író ösztökélésére magnetofonba mondta utazási élményeit, gondolatait; Mészöly ezt követően a legépezt szövegananyaggal dolgozott.

Az író korabeli esszéi, jegyzetei is tanúsítják, hogy ebben az időszakban (a hatvanas, hetvenes évek fordulóján) a film, prominensen a „cinéma vérité”, Warhol „permanens kamerája” és az ezzel összefüggő esztétikai, filozófiai kérdések különösen foglalkoztatták – talán ez is inspirálhatta a PONTOS TÖRTÉNETEK-et. Előzményének tekinthető az is, hogy az ATLÉTA női narrátorának, hősnőjének, Hédiének az elbeszélő hangját is pár éve dolgozta ki Mészöly (az erdélyi szántér, igaz, más struktúrában, ott is megjelenik). Formálási szempontból – a szerzői intenció szerint – a kötet a Dürertől való mottó jegyében született, mely szerint „*Olyan vonalakra van szükségünk, melyeket nem húzhatunk meg határozott szabály szerint, csak ponttól pontig*”. A cím első szava nyer így sajátos értelmet, hiszen a „*pontos*” jelző a reneszánsz festő maximájának „pont” fogalmára és vele e próza természetes, elasztikus realizmusára mutat, melyben a mikrotörténekek „pontjai” átmenetek, epikai átvezetések nélkül kapcsolódhatnak össze. Szinte semmi stilizációt és minimális szerkesztettséget érzékelünk. Mivel az elbeszélő eredeti (gépiratos) szövege nem maradt fenn, Mészöly írói munkáját – a szerzői koncepción túlmenően – elsősorban a tömörítésben lehet sejteni, csak bizonyos leíró részeknél érzékel az olvasó „saját” Mészöly-szövegeket; ezekből is keveset, igaz, itt-ott előtűnnek ezek a „kristályos”, élesen metszett, képszerű, rövid mondatok, melyeknek jellegét más műveiből ismerjük. (Ez azonban elég ahhoz, hogy a szerző szinte láthatatlan kézjegye észlelhető legyen.) Megjegyzendő, hogy a XX. századi magyar epikában kevés az ilyen „természetes”, ön-életrajzi, elevenül mesélő, dokumentatívnak is nevezhető próza; távoli rokonaként Móricz A BOLDOG EMBER-e, illetőleg Csalog Zsolt ezekben az években jelentkező „szocioprózája” jut a recenzens eszébe.

Még egy, a mű esztétikai jellegét és értelmét

befolyásoló, színező sajátossága van e Mészöly-kötetnek, amit – Polcz Alaine két saját munkájáról bevezető jelleggel szólva – meg kell említeni. A korabeli olvasó bizonyára még inkább érzékelhette, hogy e műnek volt – abban az időben igen ritka – politikai „understatement”-je. Írói céljainak érintőlegesen hozadékaként sok hír is van benne a hatvanas, hetvenes évek erdélyi, romániai valóságáról. Aminek hitelességét a narrátor „beavatottsága” és egyben külső, látogatói szemszöge egyaránt elmélyíteni volt képes. Vagyis közvetlen, spontán szociográfiaként is olvashatók a sorai. Gyermekek és fiatalok között Polcz Alaine ugyanis Kolozsváron élt (a nyarakat sokszor töltötte a vízaknai rokonoknál, de gyerekként Bukarestben is lakott), és családi, baráti kapcsolatok, látogatások révén mindvégig eleven kapcsolatban maradt az otthoni emberi világgal, magyar és román kétnyelvűségét is megőrizve. Történetei – a korabeli nyilvános (politikai) sztereotípiák éles kontrasztjaként – megdöbbentő, hiteles eleven képet adnak az „odaát” folyó életről, a romániai kisemberek, úton levők, munkások, vidékiek – fiatalok és öregek – roppant nehéz létviszonyairól (nemzetiségtől függetlenül).

Az előszóból tudjuk, hogy Polcz Alaine a KARÁCSONYI UTAZÁS eredeti magnófelvételét, lejegyzését is férje számára készítette, s az író tervezhette is, hogy újabb művé dolgozza a a dosszié-ra ráírta a tervezett címet, az itteni alcímet (HALÁL ÉS CSEREPEK), és formálási jelzéseket tett a kéziratoldalak margójára. Így maradt fenn hagyatékában.

Megjelenésének évét tekintve a LEÁNYREGÉNY a korábbi, mégis a KARÁCSONYI UTAZÁS című kötettel kezdjük, hiszen tartalmilag ez fűződik a Mészöly-könyv „*megőrzött történetei*”-hez. Pontosabban: annak vízaknai, kolozsvári részeihez és a később készült kiegészítő kettős fejezethez (HÁROM ÉV MŰVA [TEPLOM; ÖREGEK, HALLOTTAK]). Az előbbieket Polcz Alaine az 1960-as évek második felében, az utóbbiak pedig pár esztendővel később tett rokonlátogató útjainak emlékenyagára épülnek; saját műve pedig egy 1977 végén tett utazás alig pár napos eseményeiről szól. Alaptörténete, mely hat fejezetbe rendeződik, voltaképpen roppant egyszerű (és az előzmények ismerete nélkül is világos egész). Karácsony előtt pár nappal jön a budapesti családhoz a gyász hír: Vízaknán meghalt Alaine nagybátyja, Miklós bácsi, és a

karácsonyi ünnepek előtti napon lesz a temetése. Az elbeszélő édesanyjával és fiútestvérével, Egonnal – karácsonyi ajándékokkal is megpakolva – vonattal érkezik Nagyszebenben keresztül a végső búcsúra. Hatalmas tél van, csikorgó fagy; idős és beteg édesanyjukra is vigyázni kell. A csontig fagyasztó hideghez még hozzájárul, hogy az egész családi látogatást, beleértve a halott otthoni ravatalozását, a temetést is, a vízaknai rokonok, unokatestvérek közötti családi háborúság árnyékolja be. A határ túoldalalról érkezettek csak egy napot töltenek ott – ekkor van a szenteste is –, de Alaine-nek mégis sikerül több, rég nem látott rokonával találkoznia, beszélgetnie s valamit megsejtenie a családi viszályok, gubancok előzményeiből, eredetéből. Anyja és testvére retúr mennek vissza, ő maga Kolozsvár felé tesz kerülőt és barátnőinél rövid látogatást, miközben új barátságokat is köt. A dolgokat az bonyolítja, hogy rövid, átmeneti enyhülés után ezekben a napokban az utakra fagyott esőtől a város közlekedése szinte teljesen meg van bénulva.

Mint ez a nyers vázlat is mutatja, az alaptörténet, az epikai keret voltaképpen egyszerű, nincs benne semmi rendkívüli – Polcz prózájának valószínűleg a szöveg sűrűsége, apró részleteinek, mozzanatainak gazdagsága és plaszticitása adja. Az ASSZONY A FRONTON esetében a könyv komoly sikerének titka bizonyára a megdöbbentő és súlyos tartalom, az elbeszélő háborús tapasztalatok kendőzetlensége, mégis tapintatos (önéletrajzi) feltárása volt, de annak a mélyebb jellegéhez is hozzájárult még valami. Olyasmiről van szó, amiről direkt módon nem könnyű szólni, de amit nem szövegni mégsem lehet. S ez nem más, mint a szerző érett, bölcs női személyisége, amit interjúiban, sőt kimondottan szakmai (lélektani) munkáiban is érzékel a befogadó. Polcz Alaine gyermekpszichológus, aki haldokló gyermekekkel foglalkozott; fontos szerepe volt a thanatológia hazai meghonosításában és az elmúlás közelébe jutottak szervezett segítségével. Mindez kivételes emberi vonásokkal fejlesztett ki benne (és itt „fedésben” maradhat az, hogy ehhez öröklés, sors, neveltetés, emberi közeg miben járult hozzá). Empátiája, érzékelési és intuícós készsége messze az átlag feletti, különösen a női lét mindennapjainak, a testi és lelki szenvedés, az emberek közötti rejtett vagy nyílt konfliktusok megfigyelése és

rögzítése terén. Az külön, itt nem tárgyalandó memotechnikai kérdés, hogy személyes kvalitásai, avagy a klinikai naplóírás gyakorlata, esetleg az azonnali útifeljegyzések eredményezik-e a tárgyalt művekben a tények, párbeszédek részleteinek pontosságát, hitelességét.

Írói, szerkesztési, tömörítési tudását közvetlen módon, Mészöly alkotói iskolájában sajátíthatta el (egy hosszú házasságról szólunk itt – kissé kacifántosan). Ám ezen túl két könyvét érdemes más perspektívából is megközelíteni. Manapság ugyanis a *gender irodalomról*, a feminizmus irodalmi vetületeiről többféle vita is folyik. Ehhez az elsőrendűen angolszász eredetű mozgalomhoz szerzőnknek nincs köze, de írásaiban a maga intim női világát, személyes kapcsolatait (például női barátságait), ismereteit és tudatát természetes nyíltsággal hozza felszínre. Csakhogy az ő szemléletéből szinte teljesen hiányzik a nemek közötti „élet-és szerelmi harc” és a (jogi) egyenlőség motívuma, bár érezhetően sok bölcs asszonyi tudása van róluk. Talán az ő írásai ellenpéldák lehetnének a „női prózáról” (és áttételesen a feminista kritikáról, antropológiáról, a nők emberi jogairól) szóló diskurzusok referenciái között...

Van azonban egy árulkodó aszimmetria is nála (ami mind a két kötetre érvényes) – erre érdemes figyelni. Mind a két műben meglehetősen sok alak szerepel, de a figurális kompozícióban női alakok töltik meg a színtér nagyobb részét – ők a fontos szereplők. A jelen lévő férfiak inkább háttérre képeznek, van ugyan funkciójuk (szervezés, ügyintézés, az életdzsungelben való racionális eligazodás), de általában kevés beszédűek, és alakrajzuk is színtelenebb, mattabb. Bár talán titokban „körültöttük forog a világ” – mint Miklós bácsi esetében, akinek rejtélyekkel (is) teli halálával temetésekor is sokat foglalkoznak a rokon asszonyok, vagy a szép konyhafőnök fiú esetében, a LEÁNYREGÉNY Izabellájának szerelmi történetében – Polcz Alaine-nél mégis elsőrendűen a női lét intimitása kerül előtérbe. És ebből a bensőségből, elfogult, szolidáris szerzői perspektívából – mi tagadás – a férfiak életvitele, magatartása sokszor esendőbb, groteszkebb, mondhatni „bűnösebb” is (iszákosak, erőszakosak, kurválgatók, kujtorgók), vagy legalábbis másként bajos, mint a megjelenő nőké. Ez azonban rejtettebb, a felszín alatti dimenzió, hiszen az író nő „lelki kamerája” végül is elfo-

glatlanul rögzíti a vízaknai rokonokat, ismerősöket és a tengerparti szállodában megismert személyeket. A „psziché objektívje” persze csak paradoxon és metafora – ez a felvevő nem objektív, és vélhetően nem is akar igazán az lenni. Mégis, talán ebben az önellentmondásban ragadható meg Polcz Elaine könyveinek (és áttételesen a kiindulópontnak vett Mézőly-kötetnek) az egyik legsajátosabb vonása.

Mint minden önéletrajzi írásnak, persze ezeknek a műveknek is a beszélő, a történetet elénk táró személy a voltaképpeni protagonistája – a KARÁCSONYI UTAZÁS-nak és a LEÁNYREGÉNY-nek Polcz Elaine az igazi főszereplője vagy pontosabban: a személyes fókusza. Mint másokon segíteni kész figyelmes valaki, aki köznapi helyzetekben is pszichológusként viselkedik, és aki saját magát nem problematizálja (hiszen adottságait, vonásait, viselkedését önironiával szemléli és reflektálja), az elbeszélő az „úton haladó tükör”, melynek visszaverődő fényei a környező, bemutatott személyekre is rávetülnek. Van benne valami permanens átkellesítettség (és ezzel a szóval pszichológiai értelemben a „lélek”-re meg a „spiritus”-ra és a spiritualitásra, vallásosságra is utalunk), ami szemléletét, ábrázolását mélyen áthatja. Emelésre érdemes az írásoknak az a stilisztikai, nyelvi-szerkezeti vonása, mellyel spontánságot is teremt, és az azonnali beszámoló érzetét kelti. Mind a két kötet ugyanis folyamatos jelen időt használ, mintha egy helyszíni tudósítás leírt szövegét olvasnánk – ami igen elevennek hat, hiszen az élőbeszéd érzéki hatását is odalopja.

A LEÁNYREGÉNY vélhetően a hetvenes évek vége felé jánstöződó utazási történéseinek fő helyszíne: Constanta egy elegáns tengerparti szállodája, ahol az elbeszélő nyaral (testvérbátyjával van együtt, aki ibuszosként dolgozik, és szervezi a csoportok üdülését, életét). Hamarosan két barát nője is akad a hotelben, akik életük bonyodalmaikról beszélgetnek vele – az egyik Izabella, a csíki székely pincérlány, a másik Terike, a vitális, de problémákkal teli, rejtélyes életű, félig román, félig magyar idegenvezető. Szerelmek, konfliktusok, indulatok, alakoskodások, igaz és hamis vallomások gubancjai árnyalják e viszonyokat, és persze a „szocialista idegenforgalmi virsfaft” abszurditásairól, a fekete-tengeri üdülőhelyről szóló, kommentár nélkül is leleplező, jellemző megfigyelésekre kerül sor. Ebben a világban szin-

te csak a köznapok krízise az állandó, miközben a balkáni világ népi színes, a természetmegfigyelések elemi szépsége is jelen van a leírás összképében. A regnáló diktátor neve ugyan elhangzik, de politikáról voltaképpen nincs szó, a könyv egésze mégis a romániai szocializmus leleplező tükrévé is működik – szinte szándéktalanul, részletekben gazdag észrevételek summázataként.

Mindkét könyvben lappang valami, a nyers élet produkálta rejtély, melynek végső nyitját nem is leli a szerző – egyfajta „félbehagyott nyomozás” beavatottja az olvasó. Voltaképpen mi volt a vízaknai temetés körül kavargó indulatok valódi oka, gyökere? A bírvány, a nagybácsi hagyatékának megszerzése? Ki vallja be a rokonoknak a megtörtént dolgok felét, s ki hazudja el a negyedét? Egy családi szövevény, régi, begyógyulatlan lelki sebeknek ezek csak a többszörösen nyomatott látású tényállások. Végül is Izabella tényleg megközelíthetetlen-e, mint állítja? Valóban szereti Dant, a román fiút (amit tagad), avagy igaz a pletyka, hogy férfi vendégek látogatják a pincérlányok szobáját? Az élet, a szerepjátszás, a disszimuláció szövevényében, melyre a szerző ráérez, e kérdések megválaszolatlanul maradnak függőben.

A szerző szemléletében egyébként is van egyfajta gyermeki, ámuló – szinte naivnak is mondható – vonás. És ebből ered a nyitottsága, amellyel a jelenségeket, a helyi életmódok, kultúrák sajátosságait regisztrálja. Erre egy részletet idézünk befejezőként és illusztráció gyanánt. Egy alkalommal Constantának nem a tengerparti üdülőövezetbe tartozó részén bolyong, és amit ott lát, azt álmélikodón, de roppant tényszerűen írja le: *„Blokkházak. Ez a hátsó udvar. Óriási kartondobozok vannak kitéve, ezekben gyerekek ülnek és játszanak. Kukák, a kukák körül szemét. Hátsó kertek, kerítés nélkül. A két szemben lévő ház között út vezet, iszonyú hepehupás. Hogyan tudnak egyes darabok lesülyedni, mások felemelkedni? Érthetetlen számomra... Fialt lányok a hajukat szárogatják. Ez az a bizonyos élet, ami annyira meglep.”* (Kiemelések: F. M.) – Igen, az élet mint a rejtélyek és meglepetések folyamatossága. És talán ettől olyan keresetlenek és élményszerűek, szabályok nélküli, pontoktól pontokig rajzoltak ezek a kötetek.