

le tud mondani. Túlzottan is nyilvánvaló eszközök: visszafogott használat. Marhaság. Vagyis persze nem lehet nem eszközöket használni, ám hogy mennyire belülről, hogy mennyire épp az az én az eszköz. Mert akármilyen kicsi mocorgás jól hallható, bármi zörömbölés elviselhető, mert az én az, amit hall. Bármi mást nem. Semmi mást se. „A hosszú szerelőcsarnokban, éjjel, olajos fűrészpport sópröget egy öregember. Az olaj szaga a könyvben. A cirokseprű minimálzenéje.” A várakozás és lemondás, a mondat teste, egy szó előtt egy szó, utána, még sehol, papírlap, halk zörrenés, pattog a tollhegy. Üres, még üres, már üres megint. Csönd. Két vékony kötet. Nyugodt-Németh.

„A sziklakuigró elfogja a fűrészmalom zaját, ezt mondogatta mindig Konrad, őszintén szólva persze fűrészmalomzajok őt, Konradot, igazán nem izgatják, sohasem izgatják, ahogy a saját lélegzése nem izgatja, úgy nem izgatják őt a fűrészmalomzajok, hiszen ezek öröktől voltak, ő maga sosem gondolta, hogy fűrészmalmot hallasz, nem bírsz gondolkodni!, mert ő mindig fűrészmalmok közelében élt és gondolkodott.” (Thomas Bernhard: A MÉSZEGETŐ. Fordította Tandori Dezső.)

Bizony, izgatja. Nyugodt vagy sem, mert pontosan ez emeli ki a nyugalomból. Aki ir, az – szembenéz ezzel vagy sem – hallja, egész szervezetével érzékeli a nyelv egyre erősödő fűrészmalomzaját. Minden kísérlet e zajok elviselésére, összhangzásba illesztésére vonatkozik. Épp ez a kiemelés az írás. Várni, aztán pedig aggályosan kihasítani ebből az általánosból, az általános zörgésből, ami az övé.

Az író ír le.

Az író tehát ír le. Tehát mondatokat ír le, mi mást.

Először leír mindenestre egy mondatot.

Noha mégis azért ez így túl egyszerű. Mert az építmény, egy könyv nem csupán mondatok halmaza. Folyama. Nem csak helyzetek egymásutánja, e mondatok által kialakított helyzeteké.

Hanem micsoda.

Azt nem tudom.

Az éppen a kérdés, ami a könyv, e könyvek által tétetik föl újra meg újra.

Mindenestre az az építmény valóban építmény, és semmi esetleges nincs ott megengedve. „Aggályos tökéletességig csiszolt illesztések.” Szerkezet. „Szinte »üres«.” Szinte üres. „Szinte” üres, ha az egyáltalán lehet.

Alig lehet.

De semmiképp sincs semmi fölösleges igyekvés elmondani valami tudnivalót. A tudnivalókat tudjuk, és nem, ami ugyanaz, mindenki pontosan azt, és mindenki ugyanazt meséli mindenkinek, amit a másik is olyan jól nem tud. Lehet-e komolyan azt hinni, hogy jobban tudjuk, vagy jobban nem, mi, éppen. Én, éppen, mint ő? Hogy a dolgokról való tudásban nem valamennyien részesülünk? Fölnyitni a szemet. Felvilágosítás. Kissé boszszantó, nem? Nem nevétséges kicsit? A halál? Nem halál! röhej? Németh Gábor, azt gondolom, nem akar „nekünk” elmondani semmit. Csak azt, hogy ő, egy lélek, az mi. Milyen, micsoda. „A házat úgy kezdtem építeni, hogy erősen lehunytam a szememet”, írja, húsz sorral lejjebb pedig: „Teremben, mely álomszerűbb volt, mint az lehetségesnek mutatkozott, nem kerestem logikát, egy hibátlan érzék szeszélyeit szenvedte el, a magamét.” Mi másra utalna bármi alkotás, mint létrehozója lelkének szerkezetére.

Annak felel meg.

Csak hogy nekem megfelel-e? Használni tudom-e valamire? Van-e bejutás egy önmagának hibátlan körbe? Az épületek használatosak-e? Minek nekem egy nem hozzám méretezett épület?

De az már az én dolgom. A mi dolgunk, hogy valamit felhasználunk-e vagy nem. Mit miért használunk fel.

Az irodalmat hogy mire használjuk.

„Istent és a lelket akarom megismerni.” Mondta Szent Ágoston. „Mást nem?”, kérdezte. „Nem, mást semmit”, válaszolta.

Kukorelly Endre

ZARATHUSTRA, HARMADSZOR

Nagy Atilla Kristóf: Valaki beszél
Cserépfalvi, 1992. 180 oldal, 149 Ft

1986-ban megjelent első (verses)kötete óta negyedik kötetével jelentkezett Nagy Atilla Kristóf. A HADIKOMMUNIKÁCIÓ című verseskötet és a PERSONA NON GRATA című elbeszélés-gyűjtemény (amiben már voltak nehezen meghatározható műfajú írások) óta megje-

lent valamennyi művében megfigyelhető az a törekvés, hogy az irodalom belső (a költészetet a prózától, az esszét a novellától, a fikciót a dokumentumtól elválasztó) határait föloldja vagy legalábbis átlépje. Harmadik könyvében, a *TOTÁLBRUTÁL* című, az első személyű elbeszélés és a mélyinterjú egybeolvasztását célzó kísérletében a kívánt fúzió nem jött létre. A regényhősök okosak és óvatosak: nem fogadnak el ajándékot az írótól. Amikor tehát Nagy Atilla Kristóf elkezdte stilizálni, szerkeszteni, irodalmi eszközökkel – utalásokkal, variációkkal és visszatérésekkel – „megemelni” a szöveget, az interjú alanya eltűnt a képből, irodalmi szövegnek pedig nem volt eléggé igényes a visszamaradó anyag.

A *VALAKI BESZÉL* című kötet szövegei arról tanúskodnak, hogy az író tanult a kudarcból, narrációjáról nem próbálja elhitetni, hogy élőbeszéd átirata; ezúttal más minőségű az a művön kívüli elem, amelynek szálait megkísérli könyve összefüggésrendszerébe beleszőni.

Nagy Atilla Kristóf a *VALAKI BESZÉL* című kötetben olvasható elbeszéléseket és egyéb prózai szövegeket egy már meglévő mű: Nietzsche *IMIGYEN SZÓLA ZARATHUSTRA* című munkájának a szerkezetére építette. De nem elégedett meg azzal, hogy követte az eredeti mű szerkezetét, hanem saját gondolatrendszerét a Nietzschéé mellé rendelve kettős vonatkozási rendszert alakított ki, amelyben a szöveg legkülönbözőbb minőségű mozzanatai kölcsönösen értelmezik, kommentálják és értékelik egymást – azon a gondolatrendszeren átvetítve, amelyet az író a *ZARATHUSTRA* háttérben felfedezni vél. Nem mondhatjuk, hogy ez valamiféle epigonizmus vagy imitáció volna, és sajátos, szépirodalmi elemeket felhasználó bölcséleti kommentárnak sem lehet tekinteni, hiszen a könyv szövege nyilvánvalóan elsődleges, esztétikai hatásra törekvő szépirodalom. Kérdés azonban, hogy mi a célja az írónak ezzel a szokatlan eljárással; hogy eredeti műnek tekinthető-e az így keletkezett szöveg vagy mégiscsak egyfajta bizarr appendixnek; s végül mérlegelendő – annak tudatában, hogy a toposz csak nagyon korlátozott mértékben viszi át új szövegeknyezetébe eredeti kontextusát –, hogy milyen értékeket hordoz a könyv szövege, ha elszakítjuk a forrásával összekötő utalások összefüggés-hálózatától.

Azonnal le kell szögezni: Nagy Atilla Kris-

tóf kisprouzi semmiféle rokonságot sem mutatnak Nietzsche filozofikus, bölcselekedő példabeszédeivel. Akkor hát mi az oka, célja és megjelenési formája ennek a kapcsolatnak? A szellemi rokonság kifejezése volna? A kész gondolati szerkezet ihletőereje, többletkészítés a munkában? Szerkesztésbeli fogyatékoságok áthidalása, megkerülése? Csak játék? Vagy alkalmatlan korban elkövetett rendhagyó prédikációs kísérlet? Biztosan helyes válasz nincs, csak biztosan helytelen: nem téma vagy közlendő híján kényszerül efféle pótszerek alkalmazására (ezt igazolja a könyv tematikai sokszínűsége és gondolati szálamak szerteágazó mivolta), nem az íráskészség fogyatékoságai vagy az egyéni hangvétel kifáradása miatt szorul stilisztikai importra (hiszen éppen ebben a könyvben láthatjuk saját stílusának tisztulását, a korábbi munkák gyakori stíluszavarának leküzdését), és szó sincs arról, hogy saját – gyarlóbb – szellemi teljesítményét próbálná fémjeles tekintélyszemély fedezetével felértékelteni.

Megfigyelhetünk azonban egyfajta belső polémia, a nietzschei sejtlem szembesítését a bekövetkezettel, a jós és a késő utód személyének felcserélésén alapuló szerepjátékot, ami az élet és a mű belső idejének öletszerű megváltoztatásával játszva teremt a műben kétirányú oksági rendszereket. Érdekes megfigyelni például a *BULVÁR* című szöveg és *A SZEPLŐTELEN TISZTASÁGRÓL* szóló példabeszéd összefüggéseit. Nietzsche azt fejtegeti, hogy a városokban sok a párzó kedvű asszonyi állat, és jobb dolog gyilkos kezére kerülni, mint egy ilyen nőstényére; de a legjobb perze kimenni az erdőbe. Ehhez képest az ő Zarathustrája éppúgy, mint Nagy Atilláé, éppen az erdőből jött be a városba, kiteve magát az említett párzókedvből fakadó molesztáltatásoknak; ugyanakkor a *BULVÁR* központi szereplőjének tekinthető nő csakugyan „gyilkos kezére került”, aki nekilökte a tükörnek, és a nő elvérzett. Az áldozat a történet elbeszélőjének egykori szerelme volt, már megismerkedésük előtt elvesztette szüzességét – tehát akkor nem vérzett –, míg első szerelmi együttlétük éjszakáján az elbeszélőnek eredt el az orra vére, és ez reggelre valósággal összeragasztotta őket, összealvadtak a sátorban, reggel pergett róluk a rózsaszínű cement. Itt vezet vissza egy szál a könyvön kívüli világba, amire ilyen hívószavak utalnak: „félsgiget”, „avar-

kori sánc”, „nádszag”, „hinárkoszorú”, „borospin-ce”. A helyszín nagy valószínűséggel a tihanyi Ó-vár, a tiz-tizenöt éve még használt sátrazó-hely. Szemközt a Visszhang-dombbal. Ahol ezen az első szerelmes éjszakán a férfi vérzett a nő helyett (pedig „Nemdenem jobb-e gyilkos kezére kerülni, mint pártzó kedvű asszonyi állatéra”), és a nő, aki nem vérzett, most vérzik és meghal, amikor összeütközik a tükörrel (arcának visszhangjával); pedig nem életében volt szeplős, hanem a vér tette azzá („blúzon apró vörös szeplők”), „...a szeplőtelen tisztaságon is nevetnek, és kérdezik: Mi a szeplőtelen tisztaság? Nemdenem balgaság a szeplőtelen tisztaság? Amde ez a balgaság maga jött hozzánk, nem mi jöttünk óhoz” – mondja erről Nietzsche, és ha már ennyi szó esett a tisztaságról, szinte magától értetődik, hogy az a tükör, amelyen szétfröccsen a vér, egy furdószobában állt, amíg szét nem törött, ahogy az a bizonyos sátor is vízparton állt, amikor „test a testet esetlenül gyűri, akárha birkóznánk”, és a két test összeceментálódott, visszhangja lett egyik a másiknak (mint ez a könyv a Nietzschének), vízparton, mert „a megismerő nem akkor húzódozik a víztől, ha az igazság szennyes, hanem ha sekély”. És itt lép a képbe a másik női szereplő, a bulvár lap bűnügyi tudósítónője, aki a történetben „nem szennyes”, de mit mond erről Nietzsche? „A tisztaság némelyeknél erény, azonban sokaknál majdnem bűn. Ezek ugyan megtartóztatják magukat, de a testi kívánság szuka-kutyája sandán tekinget minden tettükből. [...] Kedvelitek a szomorújátékokat és mindazt, ami a szívet megszakasztja? Am gyanakvó szemem a szukát keresi.”

Így formálódnak tehát azok a végtelenített oksági láncok, amelyeket Nagy Atilla Kristóf a legjobban kedvel. A „kétkezes olvasás” módszerét követve így szemlélhetők azok az asszociációs szálak, amelyek a két könyvet oda-vissza összekötik; és így, a Nietzsche-szövegek egyenletes fénytörésén át figyelve, Nagy Atilla könyvének különböző fajtájú, nemű és minőségű írásai homogénnek, a mögöttük kirajzolódó gondolatrendszer színesnek, bölcsnek, személyes tapasztalatokból táplálkozóknak és eredetinek látszik. (Odáig megy a könyv misztikus kapcsolata a valósággal, hogy ha az első fejezet színlelékeit turistajelzésnek tekintjük, a képzeletbeli út a valóságban végigjárható – igaz, sokkal rövidebb idő alatt –, és a végén még egy kunyhó

romjait is megtalálhatjuk, afféle veremházat, ahonnan – és ez messzemenően megfelel a könyv lefelé stilizáló iróniájának – Zarathustra helyett egy gyengeelméjű csavargó bújik elő, széles és foghíjas mosollyal.)

Nagy Atilla Kristóf könyvének központi szereplőjét, narrátorát, egyben saját alteregóját Zarathustrának nevezi. Ezen a néven eddig legalább két ismerősre találunk a művelődéstörténetben. Az eredeti, az iráni mazdahit megalapítója egy egyensúlyából kibilient szentháromság egyik tagját, az etikai princípiumot megtestesítő Ahura Mazdát helyezi kultusza középpontjába. Ez a Zarathustra mindent megítél, mindent jónak vagy rossznak minősít. A másíkról, a példabeszédek narrátoráról így nyilatkozik a szerző, a magát az első immoralistának nevező Nietzsche: „[Ez a Zarathustra] ...ama perzsa páratlan történelmi alakjának éppenhogy ellentéte. Zarathustra teremtette meg a morált, a végzetes tévedést; következképpen neki kell elsőként fölismerni tévedését.” Ez a két alak olvad egyetlen szíami ikerpárrá Nagy Atilla Kristóf keze nyomán. Könnyen elgondolható, hogy milyen állandó belső konfliktushoz vezet ez a Janus-arcúság. Természetesen ez a sajátosság lehet indokolt, sőt lehet a közlendő egyik eleme; az azonban bizonyos, hogy akadályozza, gyakran lehetetlenné teszi annak az elemi rokonszenvenek a kialakulását az olvasóban a történetek narrátora iránt, ami nélkül az irodalom befogadásának folyamata örömtelen, tisztán a szöveg megértésére korlátozódó művelet marad. Visszatérő fogatékossága ez Nagy Atilla Kristóf munkáinak.

Ha Nietzsche ZARATHUSTRA-könyvére azt mondjuk, hogy a benne összegyűjtött példázatok, történetek esetlegesen követik egymást – lazán vagy éppenséggel sehogy sem kapcsolódik egyik a másikhoz –, akkor ez a VALAKI BESZÉL szövegeire fokozottan igaz. Nagy Atillánál már az epizódok, a történetek sem haladnak. Nem is akarnak haladni: állóképek. Persze, ha csak állóképek lennének, olvashatatlanul unalmassá válnának. Ezért tehát az író megpróbál feszültséget kölcsönözni nekik, kis felpörgetésekkel, ismétlődésekkel megbontani statikusságukat. Megfigyel, rögzít, a rögzített megfigyeléseket alakzatba rendezi. Talán zenének lehet nevezni ezt az eljárást, téma+variáció+visszatér-

rés+kádencia szerkezetekkel, hidformákkal és a repetíció reichi szervezésével. Ha lehet ezt mondani, ezek a jelenetek kifejezetten robbanékonyan állnak.

Ezen túl azonban mind a Nietzsche-műben, mind a VALAKI BESZÉL-ben megfigyelhetünk valamiféle „szöveg fölötti” haladást, mozgást a kezdettől a befejezés irányába. Ennek a mozgásnak lényeges összetevője az olvasó értelmezésében beálló változás – tehát hogy a történetek során egyes fogalmakból (vér, hó, hideg, hegy, kutya, Fiastyúk stb.) toposzok képződnek, és ezek a könyvben előrehaladtunkban egyre újabb utalásokkal gazdagodnak. Persze, ez a mozgás kétirányú, mert az újonnan felvett asszociációs szálak visszamenőleg is átértelmezik a toposz jelentését a korábbi szövegekörnyezetben, vagyis ismét a szerző kedvelt, végtelenített oksági időhurkaival találkozhatunk.

Ha tehát végigtekintünk a VALAKI BESZÉL szerkezetén és „cselekményén”, érdekes tagolódásokat és gondolati íveket fedezhetünk fel a szövegekben és az egyes részek között. A bevezetés, a ZARATHUSTRA ALÁSZÁLL egyfajta beavatási szertartásnak is felfogható, de egyúttal az emberi jellem megismeréséhez és ábrázolásához vezető, megalázóan apró lépéseket is metaforába foglalja. Ebben a procedúrában megaláztatással kell fizetni mindenért. Az első emberi kapcsolatnak bevezetés az ára (igaz, hogy Nagy Atilla hősei egyébként is a szokottnál bőkezűbben bánnak váladékaikkal). A hős hosszan utánozza egy majom mozdulatait a ketrec elött, ez meghozza az első nőt. (Bár ez is bonyolultabb, hiszen korábban is csak létezésének egyik síkján élt egyedül abban a bizonyos hegyi házban. Kávé, cigaretta, élelem érkezett valahonnan, és nők is, amire a borotválkozási jelenet „*ha szeretkezem*” kitétele utal.) Ez az állatkerti nő önzetlenül ad lehetőséget az első tisztálkodásra. Férfi, idősebb nő, egy mosdótól víz: Nadas Péternek ebből egy fél drámára futotta. Nagy Atilla Kristóf azonban messze elkerüli a jelenetben rejlő bensőséges kapcsolat lehetőségét. „*Mintha négy kezem lenne vagy négy lábam, és emelem a vizet a mellővel, és a többi párhuzamos. [...] Főlegyesedek, olyan görbén vagyok egyenes [...] Nedves szőröcsomók, pörsenések...*” Ezúttal tehát utólag kell fizetni az önzetlen gesztusért: a tisztálkodás, ez a nagyon emberi aktus állatszerűvé teszi Zarathustrát, aki a

majom utánzásáért kapcsolatot kapott, és emberi maradt. „*Igy működik.*”

Az élethelyzetekben rejlő szimmetria a szöveg szerveződésének legfőbb rendezője. A főhős az asztalra borulva alszik egy kocsmában. Álmodik. Mi az álom éterikusságának lehetséges ellentéte? A moslék, ami ébredéskor az arcáról csorog, lévén, hogy hősünk egy tányérba hajtotta (álomra) a fejét. Vagy még plasztikusabban látszik ez az ellensúlyrendszer az *előjáróbeszéd* záróképében. Zarathustra egy buszmegállóban ül a padon, amikor a zsebébe nyúl, és egy kilincset talál benne. Még az első jelenetben vágta zsebre, amikor elindult a hegyről, és a kilincs a kezében maradt. Helyzetének tehát nem kulcsa van (azt eldobta), hanem kilincse. „*Talán nehezék, hogy mindig a táj alján maradjak.*” De ez még csak felvezeti az első jelenethez való visszautalásokat. Ez az a pont, ahol Nietzsche Zarathustrájának kísérői akadnak: „*Sas keringett tágas körökben a levegőgömbben, és kígyó csüngött rajta, de nem zsákmányképpen, hanem barát-hoz hasonlatosan: mivelhogy a sas nyaka köré gyűrűzve tartotta magát. – Az én állataim! – mondá Zarathustra, és örvendezék szívében.*” Nagy Atillánál: „*Elöttem veréb ugrál. [...] Oldalaz oldalvást a pad oldala mentén, valamit felemel, valami pondró vagy giliszta, rázza a fejét, csőrre csavarodva vonaglik a férge, aztán lóg csak, ernyed és annyi.*” Egész idő alatt a Fiastyúkot kereste az égen; ez a madár van helyette is. És megy le, mindig csak le, mert nem tud annyit menni lefelé, hogy amikor megérkezik, ne megint egy hegyen találja magát. Ahonnan tovább lehet menni lefelé, „*az Úr útjaim*”.

Nagy Atilla Kristóf könyvének egészére is jellemző a szimmetriák rendszere, az ellenpontok, tükörrészek, ellentémák hálózata. Maga a könyv is két részre tagolódik: az első szakasz a ZARATHUSTRA ALÁSZÁLL-tól az ÉMELYGÉS-ig tart, a második az ELMOZDULÁSOK-tól számítható. Az ELMOZDULÁSOK cím maga is önmagára reflektál; ebben a részben a bevezető rész toposzai ismétlődnek meg, megváltozott hangnemben, ironikus kommentár gyanánt. Ezúttal „*Tíz fokos levegő*”, tehát elmúlt a tél; az elvert kutyaért is megvan a kárpótlás: „*Kutya ugrál a kerítés mellett. [...] Kutya hever a bokor alatt. [...] Kutya ugatnak mindenfelől.*” Érdekes az első mondatok („*Kerti asztalon kihűlt tea. Tíz fokos levegő, tíz fokos víz. Kiegyenlítődsés*”) egybecsengése Petri REGGELI

KÁVÉZÁS-ával: „*párolg a völgy meg a csésze kávé / ez hűl, amaz melegszik*”. Külön érdekesség, hogy Petrinél is korszakhatárt jelez ez a vers: az „új költőiség” periódusának egyik első darabja. Itt is megváltozik a szöveg minősége. Miért van erre szükség? Részint a könyv külső idejében, a jelenkori történelemben jelentkező korszakváltás mutatkozik a könyvben – a szépirodalomban természetes időeltolódással –, részint maga a könyv szövege jutott el egy olyan pontig, ahol valamiféle váltásra van szükség.

Az ÉMELYGÉS-sel olyan szöveg került a fejezetek láncolatába, amely mind attitűdjében, mind minőségében különbözik a korábbiaktól. A rákos nő monológja (egyébként, önmagában szemlélve, megrendítő és kitűnő elbeszélés) a szöveg intenzitásának olyan fokára jut el, amit a szerző tovább nem tud vállalni. Váltania kell AZ ELMOZDULÁSOK-ban tehát kihátrál a könyv központi figurájából; konstatálja, hogy a bevezető rész alászállása gesztus volt, írói játék: ugyanúgy *font* van a hegyen, mint kezdetben („*Nézek a völgybe*”); ugyanakkor a SZAKADT INGEK METAFIZIKÁJÁ-nak véres-alkoholos „másállapota”, a NIGHTMARE félálombeli asszociációszakatolása, a MASKARÁDÉ helyzetgyakorlat-parafrázisa (melynek első és utolsó betűjében Nagy Atilla előzőeken feltűnő gesztussal „rejtette el” az E. P. monogramot) éppúgy folytathatatlan, mint az ÉMELYGÉS átélt pszichozizmusa.

Allegorikus, szimbolikus áthallásokkal feldúsított, leíró természetű szövegek, eszmefuttatások következnek ezután. A könyv naplószerűvé válik. Az '56-osok exhumálása, a Nagy Imre-szobor ötlete (emlékezhetünk: akkor úgy hírllett, hogy a holttesteket az állatkert elhullott állatai közé temették) közös történelmi élményeket rögzít, majd a DOBOZBA ZÁRT FEJEK átvezet a személyes élet dokumentumaihoz, a BUIVÁR, A KELTA emlékfoszlányokból, aktuális üzenetekből szerkesztett levélféleségeihez. Ezután – az ismert szimmetriaszabálynak megfelelően – a novellának álcázott levelek után egy levélnek álcázott novella következik.

A „KEDVES BARÁTOM!” című szöveg azonban, akárcsak az ELMOZDULÁSOK, újabb határt jelez a művön belül. Terjedelmesebb is a többi résznél, de az írói attitűd, az írónak a szereplők személyiségébe helyezkedő utazása is új formát ölt. Magát a más személyiségébe

helyezkedés gesztusát is hősiére ruházza, és hosszú bennfoglalási láncot nyit, amikor jelzi, hogy a megfigyelt – megfigyelőnek tartva magát – megfigyel, és megfigyeli önmagát, míg azok, akik őt figyelik meg, nem veszik észre, hogy megfigyeltjük megfigyel, s így lehet, hogy ők sem egyebek megfigyeltknél; azután, minthogy az író őket megfigyelve próbál önmagára figyelni, az olvasónak lehetősége van arra, hogy – mint a rendszer végző megfigyelője – a megfigyelők megfigyeltjének megfigyeléseivel azonosuljon. Igaz, csak „*tükör által homályosan*” láthat, és a tükör is görbe, hiszen a megfigyelő: bolond. Lehet, hogy van olyan író a világon, aki képes lenne történetet formálni ebből az alaphelyzetből, és nem összekeverné, hanem csakugyan egymásra tükröztetné az elbeszélés szereprétegeit. Nagy Atilla Kristófnál csak a bolond gondolatokat követi hűen a szöveg: egy magát pszichiáternek képzelő elmebeteg meditatál azokon a filozófiai és morális kérdéseken, amelyeken elmélkedve a szerző elkezdte utazását figurából figurába. Maga a gesztus talán lehetne önironikus, megvalósulása azonban csak egy több jó történet csiráját összekuszáló, elhibázott elbeszélés.

A KERAMIT, MACSKAKÓ az ÉMELYGÉS szerkezeti párja szeretne lenni, egy nyomorgó, vak férfi monológja. Átéltségben, szövegintenzitásban azonban a nyomába sem ér. Ahogy haladunk a könyvben, egyre gyengébb emberábrázolásokat találunk. Nagy Atillából – akárcsak Nietzscheből – hiányzik az ítélkezés mozzanatát elkerülő részvét képessége, és anélkül történetet mondani nem lehet. Ehelyett az együttérzésnek egy meglehetősen furcsa válfaját figyelhetjük meg nála: belebújik a rákos nő vagy a vak személyébe, monológizál a nevükben, és ezt a monológot teletűzdeli önironikus, elidegenítő elemekkel. Tehát nem *legyint rá*, hanem azonosul vele, és azután *legyint magára*. Nem tudom eldönteni, hogy ez a két dolog végeredményben ugyanaz-e. A kérdést az olvasó döntheti el, ha megvizsgálja, hogy szeretetet vagy utálatot, idegenkedést vagy részvétet érzett-e olvasás közben. Mert kétségtelen ugyan, hogy az ÉMELYGÉS eleve jobban van megírva, igényesebb nyelvi anyag például a KERAMIT, MACSKAKÓ-nél, a probléma azonban nem egyszerűsíthető le a szakma technikai kérdéseire.

Néhány rövid, „nyelvközpontú” önrefle-

xió után két elbeszéléssel zárul a könyv. Az ISTEN HIDEGE kriptaidilljében, amely egy mélyhűtött zombi és egy lánykacsontváz plátoi szerelméről szól, a hideg okozta szenvedés fordul többé-kevésbé önnön paródiájába, szándékosan, bár kevésbé értelmezhető gesztussal. „*A történetnek vége, vagy ennek a történetnek. Nincs több esti mese, hazudozás, fikció-firkálás. Ha tényleg kripta ez, honnan is volna ceruzám?*” Meg kötényem is honnan, ahogy a költő mondja. És mi van a következő oldalon? Fikció-firkálás, újabb történet. Az utolsó. Ebben a könyvben.

A TAKARMÁNYEGÉR egy programozóról szól, aki készít egy játékprogramot labirintussal, macskával és színjászó egerekkel, eladja egy nagymenőnek, kiszámítja, hogy a pénzből megél egy darabig, és aztán majdcsak történeti valami. Vagy nem. Nem bonyolult történet, csak meg kellene írni. Ez a novella azonban arról szól, hogy miről szólna ez a novella, ha meg volna írva. Az író azonban más foglalkoztatja, mint a művet. Nem azon gondolkodik, hogy *milyen* is a történet hőse, hanem azon gondolkodik, hogy *min* gondolkozik a hőse. Ebből pedig nem lesz történet.

Azt látjuk, hogy Nagy Atilla Kristóf emberábrázolása egyre kapkodóbb, egyre vázlatosabb lesz. Stílusának, írásmódjának változása, szövegteremtő rutinja – bár meggyőzőbbé teszi a szöveget – ezen nem változtat, inkább ezek az eszközök igazodnak az ábrázolás egyre fogyatékosabb természetéhez. Mi ennek az oka? Már a PERSONA NON GRATA szövegeit olvasva is az volt az ember érzése, hogy a figurák ábrázolásában nem a részletek aprólékos megfigyelésére és az így szerzett tapasztalatok feldolgozására törekszik, hanem a figura egészéről szerzett vízió szemlélése során levont következtetései, ítéleteinek próbál gesztusokat, viselkedési sémákat, beszédfordulatokat megfeleltetni, amelyeket preconcepciója alapján a megítélés és felcímkézett karakterre jellemzőnek tart. Olykor kifejezetten paródiába hajló jeleneteket produkál ezzel az alkalmatlan eljárással, mint a ZARATHUSTRA ALÁSZÁLL című rész Rejtő-regénybe kíváncsi – de annak humorát nélkülöző – lakókocsi-jelenetét. És a szerzői narrációknál még csak elboldogul a kritikus pontokon is

néhány ösztönös-automatikus megoldással, ehhez megvan a hallása, izlése, tehetsége; de ahol átengedi a szót valamelyik szereplőjének, ott hiteltelenné, sematikussá válik. A legkirívóbb ilyen hely a „KEDVES BARÁTOM!” című szöveg. Nagy Atillának az ítékezés aktuosa fontosabb az ábrázolásnál. Ezzel a módszerrel pedig igencsak nehéz irodalmi szöveget létrehozni.

Van ennek a könyvnek egy olyan vonása, amely messze túlmutat önmagán. Annak az irodalmi alkotómódszernek az egyre mélyülő válságáról van szó, amit – a „vallomással” szembeállítva – nyelvközpontúnak szokás nevezni. Ez az irodalmi beszédmód eredetileg a realistának is nevezett hagyománnyal szemben jött létre, és követői Illyés Gyula vagy Németh László helyett Szentkuthy Miklós, Ottlik Géza és Mándy Iván – egymástól is nagyon különböző – munkásságának irányában próbáltak tájékozódni. Úgy látták, hogy élményanyaguk egy elkötelezettségektől mentes, nem válaszoló, hanem kérdező természetű beszédmóddal akadálytalanabban transzformálódhat irodalommal, hogy így könnyebben és pontosabban mondhatják el történeteiket. Mára azonban ez a beszédmód is kiüresedett, modorossá, formálissá, szekunder természetűvé vált, és – ami a legnagyobb baj – mind kevésbé alkalmas arra, hogy történéseink általa történetekké formálódjanak. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy Esterházy (és a többiek) után nem lehet többé visszatérni a korábbi beszédmódhoz. Kibontakozóban van – a népi-urbánus, az elkötelezett-individualista és a vallomásos-nyelvközpontú törekvések ellentéte után – egy még nehezen körvonalazható primer-szekunder, esztétizáló-szociológizáló, posztmodern-újszenzibilis törésvonal az új irodalom törekvéseiben, és ennek dilemmái mutatkoznak Nagy Atilla Kristófnál is. A két gondolkodásmód közti választás ugyanis törvényszerűen szűkíti az író lehetőségeit, és ez akkor is kellemetlen kilátás, ha tudjuk, hogy egymást kizáró írói magatartásokat egyidejűleg vállalni nem lehet. Triviálisan szólva: tudja az ember, hogy kétszer kettő nem több négynél, csak éppen kevesli egy kissé.

Bodor Béla