

„E sorok írója egészen különösen tiszteli a regényíró szabadon csapongó, játékos képzeletét, mitológiába vesző vízióit, éppen ezért volt odaadó híve J. C. Powysnak, és így nem lehet racionalista elfogultsággal vádolni, ha erről a könyvről az a véleménye, hogy ezt már mégsem lehet kibírni.”

Ez az idézet egyúttal rávilágít Szerb alkati kettősségére is, a racionalizmus és a vadromantika benne zajló állandó küzdelmére. Ez a – Szentkuthy szavával – „*mítoszszomjas lélek*”, akinek világos stílusa sötétebb tónusokat és távlatokat takar, rajongott Kerényi Károlyért, a „*Megszállott Tudósért*”, aki számára a tudományos munka elválaszthatatlan volt az élet megélésének mámorától. Másfelől a mértéktartás polgári kedélyvilágának embere ő, aki pillanatra sem veszi el józanságát, s az érzelmi túlbuzdulások ellen ironiával védekezik. Kritikáin végigvonul az arisztokratikus és tradicionalista életszemlélethez, a szépség kifinomult, a köznapi dolgok feletti világhoz való vonzódás, mely a régi nagy kultúrák utolsó szigetét jelenti „*a formátlan demokrata áramlatban*”. De a nemzedékek szenvedélyes élményeit magába sűrítő konvenciók tisztelete Szerb Antalban különös módon olvad össze az átlagemberi szemlélet horizontjával. „*A kultúra, az én kultúráim ott kezdődik, hogy mihez kezdek vele. Például ott, hogy bátran elfelejtem*” – írja. Vagyis a kultúrára mindenekelőtt azért van szükség, hogy függetlennedni tudjunk tőle, szabad utat engedve mindennek, amit érdeklődésünk és késztetésünk diktálnak. A végső szót Powystól idézi: „*A kultúra az, ami megmarad, amikor az ember elfelejtette, amit tanult.*”

Miután írásom elején a kötetbeli kritikák egyik figyelemre méltó vonásaként rövidségüket emlegettem, talán különösen hangzik, ha most azt mondom, a Wágner Tibor által összeállított könyv kicsit hosszabb a kelleténél. A mostanában gyakori kiadói szerkesztői amatőrizmus ugyanis A TRUBADÚR SZERELMÉ-n is nyomot hagyott. Wágner Tibor – ki tudja, miért – öt olyan írást is közöl, melyek Szerb korábbi kötetekben szerepelnek. AZ IRODALMI ÉLET ÚJ NEMZEDÉKE címet viselő írás például, a tévesen írt címet leszámítva, azonos a GONDOLATOK A KÖNYVTÁRBAN, AZ IRODALMI ELMÉLET ÚJ NEMZEDÉKE című írásával. Indokolatlannak érzem a MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNET – egyik korabeli lapban megjelent – szemelvényének újraközlését is.

Az előszóban az áll, hogy „*ismereteink alapján kötetben itt jelenik meg elsőül teljes terjedelmében*” Szentkuthy, Szerb és Devecseri vitája Kerényi Károly munkásságáról. A helyzet ezzel szemben az, hogy Szentkuthy tanulmánykötetében, a MŰZSÁK TESTAMENTUMÁ-ban (1985) már olvashattuk a vita egész anyagát, meghozzá Szentkuthynak a vitát kiváltó esszéjével együtt, melyet a mostani gyűjtemény nem közöl. Vagyis a vita itt Szerb válaszával indul (egyébként ez az írás is megjelent már egyik korábbi kötetében).

A könyvet jegyzetek egészítik ki. Pontosabban azon szerzők nevének, születési, illetve halálozási dátumának és helyének, valamint foglalkozásának felsorolása, akiknek könyveiről a kötet kritikái szólnak. Ennek megfelelően a foglalkozás rovatban többnyire a *költő és író* megjelölés váltakozik, olykor komikus kiegészítésekkel. Dsida Jenő például emellett „*joggyakornok*”, Horváth János „*bölcsészdoktor*”, Kolozsvári Grandpierre Emil „*lektor*”, Liam O’Flaherty „*volt jezsuita*”. A szerkesztő három esetben nem elégszik meg a száraz tényekkel. Eötvös Józsefről megtudjuk, hogy „*a realista regényírás első nagy mestere*”, Kassák Lajosról, hogy „*az avantgarde művészet hazai vezetője*”, Giovanni Papiniről pedig, hogy „*autodidakta*”. A szerzők neve után többször hiányzik a születési és a halálozási évszám, vagyis a kötet összeállítója semmit sem tud róluk. Ezt azonban kár volt a tudomásunkra hozni.

Beck András

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Agota Kristof: *Trilógia*
Magvető, 1996. 452 oldal, 999 Ft

I

AZ ÉRZELEMNÉLKÜLISÉG ISKOLÁJA

Ez a könyv nyomatékosan figyelmeztet, hogy a szüzsé újramesélése egyszersmind a mű egy lehetséges értelmezése. Azaz nincs külön fikció, ami el van rendezve valahogyan a kom-

pozícióban, másfelől elbeszélve egy bizonyos módon – csak létrejövő műegész van, amelyen a legkisebb változtatást ejtve is a lényegen változtathatunk.

Nagyrészt egy K. nevű határ menti városban játszódik, ahol „*embercsordát hajtanak át*”; egy olyan országban, amelyben először „*egy idegen hadsereg*” katonái tartózkodnak, majd a „*felszabadítók*” fosztogatják; ha nem megy simán az államosítás, kivégzik vagy kitelepítik a tulajdonost; az embereket ok nélkül börtönbe vetik, megkínózzák, törvénytelen perek folynak, mindent átítat a hazugság; idegen tankok közreműködésével levernek egy forradalmat. A magyarországi hely és idő, az 1956 óta Svájcban élő és franciául író szerző fiatalságának emlékdarabjai természetesen felismerhetők, de az írónő egyfelől az egyéninél és nemzetiénel általánosabb katasztrófára utal, másfelől ezt a katasztrófát nem horizontálisan, tér-idő adatokkal jeleníti meg, hanem az idegekben.

A most együttesen kiadott három regény első része önállóan is megjelent már magyar fordításban. Egyben olvasva a könyvet, érdekesen változik a befogadói benyomás. Az első rész, A NAGY FÜZET, karkai rövid történetekből áll. A második, A BIZONYÍTÉK romantikus cselekményvezetésű regény, A HARMADIK HAZUGSÁG két elbeszélés skizoid vallomásformában. A NAGY FÜZET igen dús eseményekben, rideg stílusa, újszerű narrációja (gyermekfogalmazások!) megdöbbentő. A szenvedő gyerekek érzelmentes önszemlélete realista értelmezésben hihetetlen. A BIZONYÍTÉK érzékenyebb és lazább kompozíciójú, de mintha professzionálisabb, érettebb irodalom volna. A rész vége felé azonban kezd nagyon is szerteindázónak és túl rafinálnak tűnni. A HARMADIK HAZUGSÁG-ban meg már teljesen összezavar az író, a rejtvény már nem része, hanem lényege a műnek. A megrázó és viszolyogtató „*fogalmazások*”, majd az irodalmias, mindenestre rendkívül olvasmányos második rész után némileg bosszankodva és csalódottan hiányoljuk az áttetsző, egyértelmű megoldást. Azután valami megpöccinti a *kaleidoszkópot*, a kép átrendeződik, és feltáruul egy egészen új mintázat, csak a műegész ismeretében és visszatekintve megragadható felkavaró regényjelentés. Az elbeszélés többször, hangsúlyozottan irodalomként említi önmagát, és a szereplők a

naplóikról mint „*hazugságaikról*” beszélnek. A HARMADIK HAZUGSÁG címe úgy is értelmezhető, hogy az első kettő is az volt. „*A történet éppen igaz volta miatt elviselhetelenné válik. Kényszerrel vagyok megváltoztatni*” – mondja a narrátor.

Mivel itt regények szerepelnek regényekben, illetve naplók a naplókban, és csaknem minden fontos szereplő ír, a főszereplő iker-testvérek maguk írók – valamiféle keretben feltáruult nyitott sztoriként kell az egészet tudomásul vennünk. Így, gondolhatjuk azt is, hogy a többszörösen tükröződő események egy része a lineárisan legutolsó elbeszélő figura, Klaus fikciója csupán, más részek pedig Klaus életrajzának a darabjai: vallomások.

Az újságíró apa megérkezik a frontról, és megvallja, hogy szeretője van. A féltékeny anya lelövi az apát, egy visszapattanó golyó a négyéves ikergyerekek közül az egyiket, Lucast életveszélyesen megsebesíti. Az anya megőrül. Lucas kórházba, majd rehabilitációs intézetbe kerül, s a háború alatt eltűnik. Tehát létezett, élt valamikor. A homályba vesző, idilli kisgyermekkor után a keservek magányos évei következnek az egyedül maradt testvérré, Klausra. Apja szerelme, Antónia veszi magához, aki megszüli Klaus apjától való féltestvérét, Sarah-t (akit a férfi majd élete egyetlen, reménytelen és utolsó szerelmeként emleget). Később elhagyja nevelő-anyaékat, megtalálja az édesanyját, gondjaiba veszi. Mindezt maga mondja el az utolsó részben, ahol ötvenéves agglegényként, íróként látjuk viszont. Így vagy azt a kísérteties szálát kell az alkoholista író „*hazugságának*” tekintenünk, mely szerint a jelenben felbukkan, majd egy rövid beszélgetés után eltűnik s öngyilkos lesz iker-testvére, vagy azt az állítását, hogy Lucas még gyerekkorában meghalt, esetleg mindkettőt: sosem volt iker-testvére!

A sztorik a fikció különböző rétegeit képezik, melyek az egész trilógiát életre keltő mintaelbeszélőtől (Agota Kristof) különböző narrációs távolságra vannak. Ezek a narrációs távolságok a közlésmódokban is megragadhatók. A „*fogalmazásokat*” többes szám első személyben adják elő a gyerekek. A második részt harmadik személyű, mindentudó író közli. A HARMADIK HAZUGSÁG két évvallomásból áll. Mindez lehetővé teszi a folyamatos átértelmezést.

Kikerülve a dobozos szerkezetű mű állítot-ta kelepceből, avagy az általa kínált labirin-tust otthagynva, a lebegő bizonytalanságok fe-lől pontosságokra is fordíthatjuk tekintetün-ket. A regény tele van szimmetriával, az utalásos földrajzi és kormegjelölés mellett szá-mos pontos adattal találkozunk. A szereplők életkorának többszöri közlésével (Lucas az el-ső rész végén tizenöt éves, eltűnésekor har-minc, és húsz év múlva kerül elő), fegyelme-zett tagolással, a három rész terjedelmre is egyenlő elosztásával (az első két regény száz-ötven-százötven oldal, a harmadik kétszer hetvenöt, a fogalmazások mind egyforma hosszúak stb.), az ötös szám kompozíciós jelentésével. (A könyv maga is öt részből áll, mert a harmadik rész is két félből tevődik össze.)

A főszereplő a súlyosan sérült psziché. Az első rész (vad gyerekkor) az író-elbeszélő Klaus tudattalanját, az „ösztonén” szintjét je-lentheti, a második rész meséjében a szimbó-lumok tudatosulásának folyamata zajlik. A harmadik részben a felszínre kerülő emlékek (melyeket a visszatért Claus-Lucas beszél el) és a Klaus által megélt jelen idő (a keserű öregség) fonódnak össze, kereszteznek és értel-mezik egymást. (Figyeljünk fel a csak írásban megkülönböztetett és rimelő nevekre: Claus, Klaus, Lucas!) Így az 5. rész a „valóság”, amit ismer az író-elbeszélő. A trilógia korábbi ré-szeit a minta-elbeszélő Agota Kristof minden-tudó médiuma mondhatja el. A regény visszafelé tartó kompozíciója – a rejtélyekkel ránk kényszerített rekurzív olvasással vagy újragondolással – a pszichoanalízis gondolati konstrukciójának sémájára épül, folyamataiban a valóságdarabok uszadékok, motívu-mok, ahogy a történelem nagy folyamatában az egyén és az egyéni sors az uszadék.

A három részt bármi szüzsébeli egyenes- vonalúságnál erőteljesebb kapcsokként kötik össze az azonos motívumok. Ezen uszadék motívumok a regény narrátorának két életéből valók. Az egyik élet emblemmája amaz idilli családjelenet, amikor az apa ír, az anya éne- kel, az ikertestvérek még együtt vannak, s e képet álombéli felhőtlen boldogság lengi át. Aztán valami kimondhatatlan szörnyűség történik, amelyre büntudattal gondolnak visz-sza a szereplők, amelynek emlékét „*mint ret- tenetes sebet*” feltépni tilos, és amelyre olyan

sok utalás történik a regény mindhárom ré- szében. Mintha a két ikerfél egymástól törté- nő elszakításában manifesztálódna, fogalma- zódna meg ez a borzalom. „*Olyan, mintha ket- téhasították volna a testünket*” – olvasható az első rész egyik fogalmazásában.

A rettenet utáni másik életben a betegség és a betegesség uralkodik. A normális szen- vedély bűn: mintha a legvalószerűbb figurá- nak, a nagyanyának volna igaza, aki a lányát kurvának tartja, mert – neki talán – egész- ségesen működnék az ösztönei. Amúgy vagy tilos és szégyellni való erotikus vágyak sima teljesüléseiről értesülünk, amelyek valahol a képzeletben vagy az álmokban zajlanak, vagy épp jellegzetesen közhelyes gátlásokkal ki- zökkentve ferdül el a normális szexualitás. Hemzsegnek a regényben az efféle esetek; az állati pázások, a mazochista élvezet, a homo- szexuális vonzalmak, a pedofiliás, a szodomi- ta és egyéb aberrációk. (Igazi kapcsolatok csak a szereplők ködös vágyaiban, emlékei- ben bukkannak fel.) Ezek ábrázolása közel áll ahhoz, amit Susan Sontag a pornográf kép- zelethez apelláló irodalomról mond; melynek jellemzői az ember tárgyként történő, érze- lemmentes, kívülről való ábrázolása, sablon- ok alkalmazása, az olvasó összezavarása, fel- kavarása. A sokféle megrázó vagy émelyítő leírás mintha mind azt szolgálná, hogy ne kelljen kimondani a főszereplő-elbeszélő ér- zéki alkalmatlanságát. Mintha az önmagát egy ikerpár felének vagy éppen két személy- nek (nem csupán az első rész többes szám el- ső személyű elbeszélésében!) képzelő narra- tor homályban tartott autoerotikus vágyai szolgálnának itt magyarázatul az irracionális büntudatra.

A betegség egyéb változatai is vissza- visszatérő motívumai a könyvnek, köztük né- hány nyilván kitephetetlen személyes emlék. A centrumban a hol keményebben, hol pasz- tellesebben vagy filmszerűbben fogalmazott képsor: a bicegő, nyomorék gyerek, aki har- monikájával járja az utcákat és a kocsmákat. Mindhárom részben többszörösen előjövő mozzanat a kínzó álmatlanság, az alkoholiz- mus és az önző, agresszív örület. A figurák kegyetlenségét, az erőszakos halálokat meg- hökkentő s újabb elbizonytalanító tényező- ként ellenpontoszzák az önmegalázásig jóté- kony cselekedetek.

E „pszichoanalitikus” posztmodern regényben szerves együttesben jelentkezik a szubjektum kérdésessé tevése az írói ábrázolás problematikuságával. A több lezáratlan regény egybecsúsztatása, egyetlen végérvényes megoldás kizárása a calvinói mintára emlékeztet. A szenttelen ábrázolás ambíciója, a szokásos idéző konvenciók eliminálása a francia újregényre, a betegségnek, mint szervező elvnek, a pszichoanalízis közhelyeinek alkalmazása Donald Thomas FEHÉR HOTEL-ére. Az önarckép becsempészése, egyúttal eltakarása a tournier-i megoldásokat juttatja eszünkbe.

A regény közepe táján újabb betétet találunk, melyben az alkoholista Victor kényszeres igyekezettel nagy regényét írja. Munkáját a hozzá költöző nővére sürgeti s akadályozza, akit Victor majd megöl, s így végül lehetségessé válik az írás. A történet Thomas Bernhard-parafrázis.

E tájékozódási pontok gyors kijelölése az írói ujjmutatás alapján eshet. Az említett helyekre történő nyíltabb vagy áttételesebb utalások a regényben könnyen felfedezhetők. Nincs is föltétlenül egyetlen szemlélet a három részben. Helyet kapnak az áthallások, filmes hatások. A trilógia sokkal inkább az azonos érzésvilág, az azonos érzékvilág által egységesül. Szoros egységbe vonja az útját kereső, feszítő erotizáltság. Az első pillantásra egységesnek tűnő szikár közlő hangban a legkülönbélebb stilisztikum elegyedik, a szecessziós dekoráció éppúgy, mint a dokumentumnaturalizmus.

A könyv „*jeges tárgyilagossága*”, ahogyan az évszázad legjobb szerkesztői fülszövegében Bodor Ádám fogalmaz, nem a külső szemléletből adódik, ellenkezőleg, a belülről történő ábrázolás álcája. Ebben az írói eljárásban a fásult érzelmmentesség csak egy fokozat a még elviselhető fájdalom és a téboly között. A fegyelmzettesség éppen arról az elfojtott energiáról árulkodik, amellyel az érzelmektől robbanásig feszített személyiség tárgyilagossá fejleszti önkifejezését.

Ezt az izig-vérig mai alkotást éppen a zavarbaejtő diszsonancia teszi rendkívül figyelemreméltóvá. Életérzését jellemzi az önazonosság és másság ambivalenciája, a hajdant volt egység kettészakítottságként való megélése. A világ szétesettségének kifejezésére mi sem alkalmasabb, mint az egymástól elszakít-

tott ikrek mitológiája. Az összetartozó részek széthasíthatóságának érzete a regény számos vonatkozásán végigvonul. Az anyai szeretet tárgyát veszíti, a valóság jégrideggé válik a képzelet nélkül, a fantáziák képtelenségek a realitásoktól megfosztva. A szerelem szexus nélkül jelenhet meg, a keménység jószág nélkül. A nő-férfi funkciók felcserélődnek, az én-ő távolsága kétségessé válik. Az élet és a mű sem el nem különül igazán, sem egységesülni nem tud. Illetve ezek a kettőségek itt vannak valahol, sejtetve, torzulva, elcsúsztatva. A személyiség határai elmosódnak, a viszonyok tehát elbizonytalanodnak, bekövetkezik az érzelmek és érzékek redukciója.

Az első rész kamasz ikerpárja szándékos edzéssel megszabadul a fájdalomtól, a nyelvből kiirtják a személyes jelentést, nem irtóznak, nem félnek, nem szeretnek. A vérben, ondótozásában talált, halálra erőszakolt idióta szomszéd lány anyját saját kérésére megölik. Erről így írnak fogalmazásukban: „*Borotvával elvágjuk a torkát, aztán benzint szívunk le egy katonai járműből.*”

Meglocsoljuk a benzinnel a két holttestet meg a viskó falait. Meggyújtjuk a házat, és hazamegyünk.”

Doboss Gyula

II

„SZILÁRDSÁGUK CSAK ILLÚZIÓ”

„Miben bízhatom?”

(Wittgenstein:

A BIZONYOSSÁGRÓL)

Kitalált betekintés

Agota Kristof regényfűzére jól, de nem *problemamentesen* illeszkedik abba az epikai hagyományba, amely az elbeszélés aktusát a történet részévé s ezáltal a művet magát a hozzá kapcsolódó szövegpoétikai kérdésekkel az irodalmi szöveg tárgyává teszi. Viktor Žmegač erre a regénytípusra a kétszeresen is félrevezető *metanarratív regény* elnevezést javasolta.¹ A kifejezés – amellet, hogy szerencsétlenül (de nyilván nem véletlenül) konnotál a *metanarratíva* lyotard-i fogalmával – azt sejteti, mintha ezekben a szövegekben a regénytörténethez kívülről, mintegy metapozícióból

kapcsolódna a regény története. Ugyanakkor Žmegač elemzésének egyik téje éppen annak megmutatása, hogy „*az irodalom önmagáról tett kijelentései sem menekülhetnek meg a fikciótól*”: az olvasónak csupán „*kitalált betekintést*” (170., ill. 156. o.) adnak a szöveg szellemiségébe.

A *metanarratív regény* összezavarja ugyan a hagyományos elbeszélői gyakorlatra jellemző statikus, hierarchikus narratív rendet, mégis, mint Žmegač A PÉNZHAMISÍTÓK példáján megmutatja, benne a *fiktív* reflexió és a *nem fabuláris* történet képes egyfajta dinamikus egyensúlyban maradni, egységes fikciót létrehozni. A TRILÓGIA épp azáltal lép ki ebből a paradigmából, hogy benne a szöveg megírásának több egymást felülíró története fogalmazódik meg, s ezzel együtt a poétikai önreflexió is több nézőpontból, egymást kölcsönösen kizáró szempontok szerint artikulálódik. Ezek a változatok nemcsak hogy nem (vagy, mint látni fogjuk, csak az értelmezői mozgástér önkényes és erőteljes leszűkítésével) illeszthetők össze egyetlen konzisztns fikcióvá, hanem *magát a fikciót is problematizálják*.

A žmegači megfontolások radikális következménye lehetne, hogy – mivel a metanarratív regényekben a történet és az elbeszélés szintjei kibogozhatatlanul egymásba fonódtak – nem különböztethetők meg többé egymástól a maradi, „szűzséhez tapadó” és a korszerű, szövegpoétikai kérdésekre koncentráló olvasási stratégiák sem. Sokkal inkább a Henry McDonald által *narratív határozatlansági* elvként bevezetett „törvény” érvényesüléséről van azonban szó: vagy a történeten belüli viszonyokat konkretizáljuk, bizonytalanságban hagyva a narráció kérdéseit, vagy megfordítva; mivel e „szinteknek” nincs önálló létük, logikailag kizárt, hogy olyan optikát találjunk, amely mindkettőt a maga élességében láttatná.² Az értelmező nem szemlélheti *sub specie aeternitatis* a szöveget, annak minden kérdését egyszerre tartva szem előtt.

A NAGY FÜZET

A *narratív határozatlanság* működése jól látható a TRILÓGIA első regényében. A NAGY FÜZET fejezetei a szöveg önértelmezése szerint két gyermek egy-egy témáról írt fogalmazá-

saiként olvasandók. A fogalmazásgyűjtemény képzeletbeli műfaja pedig nem támogatja a lineáris idejű, összefüggő cselekménysorból felépülő, koherens történet képződését. Bár nagyon erősek a kötések a fogalmazások között, ezek javarészt nem ok-okozatiak: a darabok sorrendje gyakorta felcserélhető, s egyet-egyét akár el is lehetne hagyni anélkül, hogy rés keletkezne a fikción. Ahhoz azonban, hogy fogalmazásokként fogadhassuk el a regény fejezeteit, olyan, az iskolát idéző szituációban kell elgondolnunk megírásukat, amely feltételezi a szerző gyermekek tapasztalatszerzésének, önnevelésének nagyon is koherens, lineáris háttértörténetét. Márpedig ekkor a fogalmazások önnön igazságukkal szembeni igényét is komolyan kell vennünk, vagyis kénytelenek vagyunk a fogalmazások olvasásakor képződött, az előbbiekre szerint nem fabuláris történetet ezzel a fabuláris háttértörténettel korrespondenciában, tehát fabulárisan elgondolni.

A fogalmazások nyelvi megformáltságára is alapos önértelmezést ad a szöveg: „*azt írjuk, hogy »Sok diót eszünk«, és nem azt, hogy »Szeretjük a diót«, mivel a »szeret« szó bizonytalan és nem tárgyilagos [...] Azok a szavak, amelyek érzéseket jelölnek, igen homályosak, jobb, ha kerüljük használatukat, és ragaszkodunk a tárgyak, emberek és önmagunk leírásához, vagyis a tények hű leírásához*” (30.). E végleteleg lecsupaszított, a TRACTATUS Wittgensteinjének nyelvhasználati normáit idéző beszédmód fiktív forrása egy lexikon, amely „*alkalmas a helyesírás ellenőrzésére, szómagyarázatra és arra is, hogy új szavakat tanuljunk*” (29.). A fogalmazások műfaji mintája – részben legalábbis – érezhetően a szócikk: címük többnyire főnévi szókapcsolat (tulajdonnév vagy fogalom), melynek tárgyszerű és – a lexikonszócikktól nem idegen módon – történetyszerű kifejtését kapjuk. A beszélőknek a legzavarbaejtőbb témákról szólva is sikerül következetesen megtartani a szentvelen hangot: „*halott katonára bukkanunk egy bombatölcsér mellett. Még egyben van, csak a szeme hiányzik a hollók miatt*” (16.), vagy: „*[n]em bírjuk nyitva tartani a szemünket. Semmit se hallunk. A testiünk merő izzadság, vér, vizelet, ürülék*” (105.).

A többes szám első személyű megszólalás is erősíteni látszik a fogalmazások nyelvének ezt a közömbösítő tendenciáját. Az elbeszélő *mi* nem viselkedik szubjektumként: nyoma

sincs a belső monológoknak, és a gyermekek kegyetlen gyakorlatai is rendre a szubjektumjelleg eliminálását célozzák. Az ikrek hovatovább képessé válnak percepciójuk megosztására is: „*aki a vakot játssza, egyszerűen befelé fordítja a tekintetét, a siket becsukja a fülét a zajok előtt*” (38.). Akaratuk józan megfontolások kontrollja alatt áll: nincsenek vágyaik, érzelmi kirohanásaik, gyengeségeik. Ez a közös, konszenzusos tudat nem választható külön önműn nyelvi megnyilatkozásától.

Mindazonáltal a kifejezéseknek maguktól, mindenféle szubjektum hozzájárulása nélkül is vannak konnotációik. Ahogy a wittgensteini nyelvkonceptió szerint sem merül ki a kijelentések szerepe a pusztá leírásban, a fogalmazások közömbös megfogalmazásai is önkéntelenül önmagukon túlra mutatnak, érzelmi és morális tölteteket, esetenként állásfoglalásokat sejtetnek. Szócikkjellegük mellett így e történettöredékek példázatszerűvé is válnak. A gyermekeknek a tanulásban a lexikon mellett egy kötet BIBLIA a legfontosabb instanciájuk: ezzel fejlesztik emlékezetüket, egész oldalakat tanulván meg belőle. A szócikk- és a példázatjelleg közötti feszültség talán a fogalmazások sajátos zárómondataiban éleződik ki leginkább: „*[Odakint fel-lélegzünk. Most először féltünk.] Zuhognak a bombák*” (95.), „*[Hazafelé menet az út menti gazba dobjuk az almát, a csokoládét és az aprópénzt.] A simogatást nem lehet eldobni*” (34.), vagy épp „*[Mindenfélé puskalövések hallatszanak, és sikoltoznak a nők, akiket megerőszakolnak.] A főtéren tangóharmonikázik egy katona. A társai táncolnak és énekelnek*” (131.). Ezek a hirtelen váltások az érzelmi-etikai és a tárgyyszerű jelentéspólusok közötti, jórészt az olvasói kompetenciába utalt választást bizonytalanítják el, nem engedik a jelentést megállapodni. Ez az állandó feszültség (és feszültségingadozás) játékba hozza A NAGY FÜZET-nek a szintaxis szintjén meglehetősen szűk mozgásterű nyelvét.

A folytatás

Szinte mindazt, amit A NAGY FÜZET megformáltságáról elmondtunk, ellenkező előjellel ismételhethénk meg a merőben más hangot megütő második regényről, A BIZONYÍTÉK-ról szólva. Az elsőként szembevetendő különbség talán az ikerpár többes szám első szemé-

lyű elbeszélője helyett megjelenő kívülálló, harmadik személyű narrátor, aki külső perspektívából számol be Lucas, az otthon maradt fivér életéről. Bár e narrátor „követi” Lucast, s mint megtudjuk, a fiatalember újabb füzeteket tölt meg önéletrajzi feljegyzésekkel, nincs közvetlen utalás arra, hogy az általunk olvasott szöveg azonos volna a füzetek tartalmával. Eltűnik az önreflexív keret s vele együtt mindaz, ami az első regényt izgalmassá tette.

Az elbeszélés nyelvében a legzavaróbb változás a kimondatlanságnak s ezzel a beszéd tartózkodó jellegének eltűnése. Bár a narrátor továbbra is többnyire tartózkodik a direkt állásfoglalástól, egyre nagyobb hangsúlyt kap a párbeszédekben a moralizálás, vádaskodás: „*Lucas gonosz. Direkt túl nagy lovat csinált Mathinak*”, majd válaszul: „*Ha nem akarsz járni, soha nem leszel képes járni. Soha, érted?*” (191.) A párbeszédök összekötő szövege sem épp a narrátor szenvtelenségéről tanúskodik:

„– Mondja, Peter! Nem szégyelli magát?

Peter megragadja Lucas kezét, és az arcához szorítja őket. Lehunyja a szemét, és egészen halkán azt mondja:

– *De igen, Lucas. Rettenetesen szégyellem magam.*

Néhány könnyecsepp gördül ki lehunyt pillái alól. Lucas azt mondja:

– *Nem, ezt nem. Szedje össze magát!*” (261.)

Az itt a giccs határát súroló narráció esetenként jócskán túl is lép e határon: „*Lucas nézi az őszi reggel nyirkos hidegében, az elfelejtett kisváros csendjében behunyt szemmel egymáshoz bújó férfit és nőt*” (255.). Az ilyen fokú kimondottság eleve kizárja a jelentésmozgások első regénybeli játékát.

A nyelvezet romlása mellett – egészen az utolsó fejezetig, amely jócskán összezavarja a képet – a történet is lényegesen egyszerűbb eszközökkel építkezik, mint az első regényé. A fejezeteket tagoló kisebb szövegegységek a regény elején még állandóan ugyanahhoz a helyzethez térnek vissza („*Lucas a kerti padon ül*”: 159., 161., 164.), ami valamelyest még A NAGY FÜZET töredezettségét idézi, később azonban a kezdőmondatok, rendre megadva a cselekmény időpontját – „*Az év utolsó napja*” (178.), „*Este Lucas...*” (183.), „*Eljött a nyár*” (186.) stb. –, megerősítik, hogy a kihagyás után ugyanazon időtengely mentén folytatódik (nem pedig újrakezdődik) a cselekmény.

Bár ilyen felületesek az első regény fogalmazásaiban is előfordulnak – például „*Vasárnap van*” (49.), sőt: „*Ettől fogva a kertkapuban várjuk a postást*” (53.) – e történetek funkciója mégis valamely, a címben kijelölt tárgy leírása, míg A BIZONYÍTÉK alfejezetei a fabula epizódjainak elbeszélése.³

Az összeomlás

A BIZONYÍTÉK önmagában vagy A NAGY FÜZET-tel kívülről összehasonlítva érdektelen, rossz regénynek bizonyul. A két szöveget egymás kontextusában vizsgálva, azokat a trilógia folytatásainak tekintve azonban a minőségromlás maga is történetet képez, amely mégiscsak figyelemre méltóvá teszi a rontott folytatást. S ebben a kontextusban válik érdekessé a cselekményből kikerült fivér, Claus sorsa, akire a regény szereplői, bár később Lucas mindent megtesz, hogy elhitesse velük a létezését, maguktól nem emlékeznek: már Claus emigrálásának másnapján is úgy kezelik Lucast, mint aki mindig is egyedül volt. Ez az apró inkoherenca a regény zavarbaejtő befejezésének fényében fontos anomáliának bizonyul, amely a szöveg romlásával párhuzamosan a fikció összeomlását előlegezi.

Lucas egyetlen *bizonyítéka* Claus létezésére az általa őrzött és továbbírt kézirat. Amikor aztán az utolsó fejezetben váratlanul felbukkan Claus, számára épp Lucas létének bizonyítéka lesz a füzetsomag. Az összeomlást egy, a regényhez mintegy függelékként csatolt „*hatósági feljegyzés*” (315.) idézi elő, amely – megint csak: önértelmezése szerint – a kézirat vizsgálatával *megcáfolja* az addigi történetet, a kézirat tehát harmadjára is *bizonyítéknak bizonyul*:

„A szöveg egésze egyhuzamban íródott, ugyanazon személy által, hat hónapnál nem régebben, tehát csakis Claus T. írhatta út-tartózkodása alatt.

Ami a szöveg tartalmát illeti, az egész csak fikció lehet, mivel sem a leírt események, sem a lapokon szereplő személyek nem hozhatók kapcsolatba K. várossal.” (316.)

Ha *hihetünk* a hatóság szavainak, akkor e ponton, A BIZONYÍTÉK végére A NAGY FÜZET-ben felépített fikció megsemmisítette önmagát. Ugyanakkor ez a feljegyzés egy friss fikció alapjait is megveti, amely a harmadik regényben, A HARMADIK HAZUGSÁG-ban bontakozik ki.

A harmadik regényben, A NAGY FÜZET csaknem minden, A BIZONYÍTÉK-ban száműzött erénye rehabilitálódik. A beszámolóik ismét első személyűekké válnak, beszélőik részt vesznek a cselekmény alakításában. Minden a helyére kerül: a szöveg fokozott olvasói aktivitást igénylő töredezettsége (a jelen, a közelmúlt, a gyermekkor és az álmok leírása váltakozik), a lecsupaszított, közömbösítő nyelvezet, a tárgyilagosság és az etikum ebből fakadó feszültsége. Az ikerpár új fikciója ellentmondásban áll a régivel, a kettőt motívumok sora kapcsolja egymáshoz.

Megbízhatatlan elbeszélések

A kaland-, de még inkább a detektívregények standard olvasási stratégiája szerint a történet végére ki kell derülnie az igazságnak: az alternatív narratívák közül mindig az utolsó bizonyul megbízhatónak. E stratégia eredményeképp a harmadik regény egyetlen, konzisztens fikcióba foglalhatná össze a TRI-LÓGIÁ-t, visszamenőleg felülírva az előző kettőt, s a hatósággal összhangban *megbízhatatlan narrációnak* kiáltva ki azokat. Ám ezáltal ellentmondásba kerülnének a harmadik regény címével. *De re* olvasva A HARMADIK HAZUGSÁG csupán az emigrált fivér nevére utal: „A gyerek aláírja a jegyzőkönyvet, amelyben három hazugság található. A férfi, akivel nekivágott a hátnak, nem az apja. A gyerek nem tizennyolc éves, hanem csak tizenöt. Nem Clausnak hívják.” (381.) Nem zárható ki azonban a *de dicto* olvasat sem, amely szerint a harmadik regény változata sem érvényesebb a többinél.

A *megbízhatatlan narráció* fogalmát Wayne Booth vezette be az olyan elbeszélésre, amely a *fikció valóságához* képest akár *hamisnak* is bizonyulhat.⁴ A fogalom próbájaként többek között Henry James A HAZUG című regényére adott két, egymással szöges ellentétben álló olvasatot.⁵ Az elsőben *megbízható beszélőnek*, a másodikban *hazugnak* tekinti A HAZUG narrátorát, s – mint mondja, „*óvatos kísérletként arra, ami akár lehetetlen is lehet*” – megpróbálja rekonstruálni a *valójában* történeteket.⁶ Ehhez óhatatlanul önkényes – bár kétségkívül meggyőzően szellemes – szempontokat kell figyelembe vennie. Más, esetleg kevésbé szellemes szempontok szerint A HAZUG alighanem korlátlan számú olvasata volna előállítható, és aligha lehetne olyan szövegimmanens szem-

pontokat („kódokat”) találni, amelyek Booth két olvasatát autentikusként tüntetnék ki a többi között.

A TRILÓGIA esetében – minthogy nincsen egyetlen egységes narratívánk – még egyszerűbben tudunk olvasatokat generálni az egyes (akár a szöveg felosztását követő, akár önkényesen kijelölt) szövegrészekre feltéve és megválaszolva a „Ki beszél?” és a „Hazudik-e?” kérdését. Egy változatot – a „detektívregényt” – már láttunk ezek közül. Egy másik, nem kevésbé plauzibilis olvasat lehetne a következő. A második regényben egyetlenegyszer pillanthatunk bele Lucas füzetébe; még éppen a fikció kollapszusa előtt, és közvetlenül Lucas fogadott fia, Mathias öngyilkossága után: „*Mathiasszal minden rendben van. Még mindig ő az első az iskolában, és már nincsenek rémálmai.*»” (302.) Nos, ha *játekből* elfogadjuk, hogy A NAGY FÜZET-et valóban az ikerpár írta, A BIZONYÍTÉK-ot pedig az egyedül maradt Lucas, s hogy tehát a *fikció* szerint mindkét narratíva *igaz*, egészen Mathias haláláig, amikor is Lucas leírja első hazugságát (talán – hangozhat az önkényes szempont – nem bírja elviselni a gyász terhét, és úgy dönt, hogy megsemmisíti Mathias emlékét is), és innen kezdve a történet kétszeresen is fiktív lesz; épp ezért jelenik meg a harmadik regénynek már a címében is, hogy *hazugság* stb.: a *detektívregény-változat* semmivel sem védhetőbb, mint ez.

Az olvasatok ilyenén elburjánzásának legfeljebb *Ockham borotvája* vethetne véget: senki sem bolond, hogy indokolatlanul a szövegben magukról jelt nem adó, bujkáló, ráadásul esetenként megbizhatatlan narrátorok sokaságát posztulálja olvasás közben. A HAZUG esetében ez alighanem releváns szempont. Ám a TRILÓGIA olvasásakor éppen a narrációra vonatkozó, egymásnak ellentmondó önreflexiók kényszerítik ki az ilyen feltételezéseket, még a *detektívregény-olvasat* esetében is. Alighanem be kell tehát látnunk, hogy amit Žmegač A PÉNZHAMISÍTÓK esetében még megragadható és leírható dinamikus struktúrájának látott, az a TRILÓGIÁ-ban dinamikus struktúrák korlátlan sokaságává válik: a *narratív határozatlansági elv* egy sokkal radikálisabb változata érvényesül a TRILÓGIA többszörös fikciójában, mint A NAGY FÜZET-ben vagy A PÉNZHAMISÍTÓK-ban.

Hazugság és fikció

John Searle a fikció logikai státusát kijelölő híres cikkében élesen megkülönbözteti egymástól a *fikció* és a *hazugság* fogalmait. Mint írja: „*Wittgenstein tévedett, amikor azt mondta, hogy a hazugság nyelvjáték, amit éppúgy meg kell tanulni, mint bármely más nyelvjátékot. Nézetét azért vélem elhibázták, mert a hazugság a beszédaktusok performálására vonatkozó regulatív szabályok egyikének megszegésében áll*” (kiemelés tőlem), s éppenséggel „*a külön konvenciók egy összességének meglete választja el a fikciót a hazugságoktól, amely konvenciók lehetővé teszik a szerző számára, hogy a becsapás szándéka nélkül tehessen olyan állításokat, amelyeket nem tart igaznak*”.⁷ Azt hiszem, hogy (bár ezt csak mindkettőjük gondolatmenetének alapos vizsgálata demonstrálhatná) e helyütt Wittgenstein vizsgálódása pontosabb, mint Searle analízise. Ha nem így volna, Wittgenstein egész egyszerűen *hazudna*. Ugyanis Searle láthatólag figyelmen kívül hagyja, hogy a *hazugság* legalább annyira *szándék* függvénye, mint a *fikció*. Ha nem így volna, egyszerűen lehetetlen lenne megkülönböztetni a *tévedéstől* vagy a *hibától* (tehát attól a státustól, amit Wittgenstein nézeteinek tulajdonít) egy szabályt, ha egyáltalán, úgy véletlenül is meg lehet szegni.

A hazugság és a fikció megkülönböztetéséhez Searle tudós dolgozatánál hasznosabb instanciának bizonyulhat akár egy irodalmi mű is, ha megfelelően olvassuk. Agota Kristof TRILÓGIÁ-ja teoretikus problémaként is előhívja a két fogalom viszonyát. Tekintsük például a következő szövegrészt:

„*Egy novemberi reggelen a tiszt irodájába hívatnak. Azt mondja, üljek le, egy kéziratot nyújts felém:*

– *Fogja, visszaadom magának. Ez csak fikció, semmi köze sincs a fivéréhez. [...]*

– *Ha továbbra is állandóan a fivéről mesél, azt fogják hinni, hogy maga bolond.*

– *Maga is ezt gondolja?*

Megrázza a fejét:

– *Nem, csak azt gondolom, hogy maga összekeveri a valóságot az irodalommal. A maga által leírtakkal.*” (374–375.)

Claus tehát azáltal válik saját írása áldozatává (úgy válik számára hazugsággá a fikció), hogy túlságosan *komolyan veszi*, amit kitalált: összekeveri a valósággal. Azt, amit a többi szereplő általában *fikciónak tekint*, Lucas és

Claus „a tények hű leírása”-ként olvassák. Ha tehát az idézett részt ezúttal elméleti példaként és nem irodalmi szöveggként fogjuk fel, ez a beszédszituáció azt a ma már közhelyszám-ba menő tételt is demonstrálhatja, hogy nem a szerző, hanem a befogadó intenciója a döntő a fikcionalitás kérdésében.⁸

Az első regény ikerpárját éppen a gyermekektől szokatlan *komolyságuk* különbözteti meg a többi gyermektől. „Felnöttes” viselkedésük, sajátos, a fogalmazások nyelvhasználati normáit az élőbeszédben is konzekvensen megtartó megszólalásaik gyakorta megütközést keltenek:

„– Miféle beszéd az a ti korotokban, hogy »hajlandók vagyunk elvégezni bizonyos munkákat«?

– Igyekszünk hibátlanul beszélni.

– Hát ez az, túlságosan is hibátlanul. Egy csöppet se tetszik a modorotok. És az se, ahogy rám néztek.” (28.)

„– Mi sosem játszunk.

– Hát mit csináltok egész nap?

– Dolgozunk, tanulunk.” (32.)

Ez utóbbi párbeszédnek külön hangsúlyt ad a többszöri, csaknem szó szerinti ismétlődés (110., majd más szereplőkkel 363.). Talán nem túlzás összefüggésbe hozni a gyermekeknek ezt a felnöttes, a játékot elutasító *komolyságát* a saját szövegeikkel szembeni magatartásuk túlzott *komolyságával*. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy a *játék* elmosódott körvonalú fogalmával akarnánk rövidre zárni a fikcionalitás problémáját.

Az elhitt dolgok rendszere

„A falaim már nem védenek meg. Soha nem is védtek meg. Szilárdságuk csak illúzió, fehérségük szennyezett.” (311.) E szavak Clara asszony szájából hangzanak el a második regény legvégén, épp a fikció kollapszusa előtt, az asszony és Claus találkozásakor (ami akár az emigrált fivér és édesanyja a harmadik regényben végül meg nem valósult egymásra találásának előképe is lehet). Néhány lappal később, közvetlenül a hatósági jegyzőkönyvet megelőzően, az első fikció zárómondatában Peter barátja így biztatja Claut: „*Otthon van.*” (314.) Bár ezeket a megszólalásokat a második regény direkt önreflexióra képtelen narrátora szereplők szájába adja, talán nem esünk az analógiás gondolkodás csapdájába, ha viszszavetjük őket a szilárdságát veszített,

bizonytalan fikcióra, amely összeomlik, épp mire Claus újra otthonra lelne benne.

A valóságképző funkció s vele együtt a fikció mint egység és lezárt egész megképzésére irányuló mozgások alighanem kiküszöbölhetetlen elemei a fikciós diskurzusnak, még ha értelmezői szempontokként nem bizonyulnak is hatékonyak azon kortárs epikai törekvések vizsgálatakor, amelyekben az ellenirányú, elbizonytalanító szövegmozgások folyamatosan gátolják a valóságképzést. Ennél valamivel pontosabban fogalmazhatunk, ha a valóságképződés folyamatában – némileg önkényesen – két összetevőt különítünk el. Az első lépésben a dolgok megnevezésének, tér- és időszegmensnek kijelölésének, elemi viszonyok leírásának eszközei működnek. Második lépésként pedig a kisebb szöveg egységekben így megképződött valóságfragmentumok szerveződnek koherens rendszerré ismétlések, azonosítások (például a megnevezések konzisztens használata, a leírások következetessége), utalások hálózata révén. Nos, a kortárs epikához mérten a TRILÓGIA annyiban konzervatív, hogy az elbizonytalanító mozgások jóval azután indulnak meg, hogy az utóbbi eszközök működése révén a valóságtörédek fiktiiv világgá álltak össze.

A regényvilág megképződésének mint a koherencia növekedésének folyamata nem csekély párhuzamot mutat azzal, ahogy Wittgenstein a nyelv tanulását mutatja be. „*Tulajdonképpen azt akarom mondani, hogy nyelvjáték csak akkor lehetséges, ha az ember valamiben megbízik*”⁹ – jegyzi meg A BIZONYOSSÁGRÓL Wittgensteinje. A nyelvjátékba – esetünkben a fikcióba – belépve, a nyelvet megtanulva „*fokozatosan kialakul az elhitt dolgoknak egy rendszere, és ebben van, ami megingathatatlanul szilárdan áll, van, ami többé vagy kevésbé mozdítható. Ami szilárdan áll, az nem azért áll, mert önmagában nyilvánvaló vagy belátható, hanem mert szilárdan tartja az, ami körülveszi*”.¹⁰ A TRILÓGIA fikcióját nem a jegyzőkönyv bizonyító ereje törte ketté: mint már többször hangszüllyesztük, az irodalmi szöveg nem léphet ki önönön fiktiiv státusából. Azonban ez a fiktiiv dokumentum a fikció koherenciáját, „*az elhitt dolgok rendszerét*” rombolta le végképp, megbénítva ezzel a nyelvjáték működését. Arra kényszerített, hogy – akár hitelt adunk szavainak, akár nem – olyan, megingathatatlan

alapokban kételkedjünk, amelyekkel szemben a *nyelvjátékon belül* értelmetlen a kétely. Az eredeti helyébe lépő új nyelvjáték viszont már nem képes pótolni az eredetibe vetett bizalmunkat. Nem képes az előzőtől különválasztottan, önállóan működni, de folytatásként sem. A dokumentumot elolvastva nyelvjátékok közötti „holt térbe” kerülünk. A TRILOGIA kísérletet tesz a nyelvjátékokban kifejezhetetlen nyelvi kifejezésére.¹¹ Ebben az értelemben teszi próbára a fikciót.

Jegyzetek

1. Viktor Žmegač: TÖRTÉNETI REGÉNYPOÉTIKA. In: IRODALOMELMÉLETEK I. (Szerk. Thomka Beáta.) Jelenkor, Pécs, 1996. 154. (Rajslí Emese fordítása.)
2. (A heisenbergi határozatlansági elv mintájára.) Henry McDonald: NARRATIVE ACTS. In: *Surfaces* vol 4. 1996. <http://elias.ens.fr/Surfaces/vol4/mcdonald.html>.
3. A számítógép-programozás analógiájára akár úgy is fogalmazhatnánk: A NAGY FÜZET objektumorientált, míg folytatása eljárásorientált nyelven íródott.
4. (Hozzátehetnénk: az értelmezés során bizonyul hamisnak. Booth *szándéka szerint* természetesen nem volt recepcióesztéta.) Wayne C. Booth: THE RHETORIC OF FICTION. The University of Chicago Press, 1961.
5. THE TWO LIARS IN „THE LIAR”. In: i. m. 347–353.
6. Az ilyen egyértelműsítésekhez persze ideiglenesen figyelmen kívül kell hagynunk a *narratív határozatlanság* elvét – hogy aztán más irányból újra eljussunk egy változatához.
7. John R. Searle: THE LOGICAL STATUS OF FICTIONAL DISCOURSE. In: *New Literary History* vol VI N° 2, 1975. 326. (A vonatkozó Wittgenstein-locus: FILOZÓFIAI VIZSGÁLÓDÁSOK, 249. Magyarul: Atlantisz, 1992.)
8. Searle is efelé közelít, amikor a szerzői intenciót mint irreleváns szempontot elutasító iskolával szemben így fogalmaz: „már azzal is, hogy regényként, versként vagy akár szöveggként beazonosítjuk a szöveget, a szerzői intenciókról teszünk állítást” (i. m. 325.). Ha szerzőn itt a boothi *implied author* értenénk, megfoghatóbbá válna az is, amit Searle „a szerző és az olvasó szerződésének” (331.) nevez. Úgy vélem, Searle cikkének éppúgy nem lehetetlen a recepció oldaláról való olvasatát adni, mint Booth okfejtéseinek.
9. Ludwig Wittgenstein: A BIZONYOSSÁGRÓL. Európa, 1989. § 509. (Neumer Katalin fordítása.)
10. I. m. § 144.

11. Vö. James Noggle: THE WITTGENSTEINIAN SUB-LIME. In: *New Literary History*, 1996 N° 4. A cikk a „nyelvjátékokon túli nyelv” megszólaltatására tett kísérletként értelmezi az irodalmi beszédet. Gondolatmenete középpontjában a FILOZÓFIAI VIZSGÁLÓDÁSOK § 89 áll, ahol Wittgenstein a logika *fenséges* voltára (*Sublime* – a magyar fordításban: *kifinomult*) kérdez rá.

Mekis Péter

A LEGBOLDOGABB MAGYAR ÍRÓ

Hazai Attila: *Budapesti skizo*
Balassi Kiadó, 1997. 317 oldal, 990 Ft

Az immár harmadik kötetére is kiadót talált Hazai Attila új könyvének címe nyilvánvalóan Bret Easton Ellis nálunk is nagy port kavart regényére utal, az AMERIKAI PSZICHÓ-ra, amely a BUDAPESTI SKIZO főszereplője szerint a világ legjobb könyve. A regény másban nemigen hasonlít Ellis művére, és egyebekben sem vádolható epigonizmussal. Nem, ez Hazai Attila saját termése, az „írom regény, ahogy jön” újpoeitika alapján. Ezért neveztem a címben a legboldogabb magyar írónak. Hazait ugyanis nemigen gyötrik művészi kétségek, írói problémák, ő dalol, mint a pacsirta; amit ír, abban nincsen semmi, de az legalább érthető. Szórarend, mondat szerkezet, struktúra, dialógustechnika – ilyesmikkel ő nem bíbelődik, „egyébként meg akinek nem tesszik, az bekaphatja a faszomat” (132.), adja Feri nevű főhőse szájába. De legyen bármilyen sürgető is e felszólítás, recenzens nem érez rá hajlandóságot, hogy eleget tegyen neki. Inkább egy Ady-szöveggel válaszol: „Szüntelen, de szagtalanok nem mondható légiója az író emberkének garázdálkodik e kis ország kis nyilvánossága előtt. Törpék, fejtelnek és lábatlanok. Írni többnyire nem tudnak. És írnak. Hajh, sokat írnak.” Nem tagadom, kegyetlen sorok, és Hazai Attila talán nem is érdemli meg, hogy ilyen nagyágyúval feleljünk neki. Mert nemcsak boldog („Szonyúan jól érzem magam, az égvilágon semmi bajom sincs, tele vagyok ötletekkel, és fantasztikusan boldog vagyok” – 133.), de rá-