

## LÉZENGÉS, ANGYALOKKAL

Cserna-Szabó András: *Fél négy*  
(– séta tizenhét lépésben –)  
*Magvető, 1998. 195 oldal, 97 Ft*

Cserna-Szabó András első könyve – kisebb modorosságaitól eltekintve – hagyományos novelláskötetnek tekinthető: jól körülhatárolható élményvilággal, többnyire az események egymásutániságára építő történetekkel, a történetek végén gyakran csattanóval. E szempont figyelembevételével a szerző a történetmondás, a mesélés rangját, jelentőségét a kortárs irodalomba visszahozni kívánó prózairók közé is sorolható.

A kötetben megjelenő életvilág azonban meglehetősen szűkös: elhanyagolt kisvárosi – illetve a könyv második részében, tehát a KEVAB, LIZA ÉS A MÁGIKUS MEGGYMAG című ciklusban, budapesti – kocsmák és albrétek beltenyészetével ismerkedhet meg az olvasó, idejük nagy részét iszogatóssal, kisebb részét felszínes bölcsekedéssel, moralizálással eltöltő félértelmiségek népesítik be Cserna-Szabó írásait. A magyar glóbusz couleur locale-jából, a kocsmai etnográfia és a kocsmamitológia műveléséből egybegyűrt írói világ tömören Hajnóczy Péter, Lázár Ervin és Temesi Ferenc írásainak bágyadt ötvözeteként jellemezhető. Hajnóczy Péter a tudathasadásban szenvedő Kevab személyiségének egyik részeként maga is megjelenik a könyvben (136.), a Lázár Ervinhez való kapcsolódást pedig igazolják a több novellában is felbukkanó Lázár Ervin-szereplők, illetve -motívumok. A kocsmá-nők-irodalom témakör hasonlóságán kívül a Temesi Ferencre történő hivatkozást az is indokolja, hogy a kötetben – akárcsak a POR-ban – fontos szerepet kap a programszerű lokalizmus, tehát az alföldi város helyi szellemének tudatos megidézése. A szentesi Szamárdelölő csárdát benépesítő emberi roncsok, a kisvárosban eltorzult életutak, illetve az ezekhez rendelhető szimbolikus jelentések – ilyen az elszigeteltség és a kívülállás, illetve a környezet determinációját semmisnek tekintő életfilozófiai gesztusok keresése – azok, amelyek a helyi és a személyes mitológia alkotóelemeiként jelennek meg a könyvben, illeszkedve a borítólapon is megfogalmazott szerzői identitáshoz, amely

érzelmi erejét, mitikus szüzséit az alföldi és kisvárosi milióból származtatja.

A semmittevés témakörének továbbírása és a lokális identitás képviselője mellett a FÉL NÉGY értelmezéséhez a legfontosabb kiindulópont a kötet stílusában keresendő: naturalista részletek emelkednek ki a könyv átlagából, amelyek a kötet világgépéhez kissé szervesen illeszkedő manierizmusba hajló irodalmi fogásokkal egészülnek ki. Nehezen feldolgozható ellentét feszül a könyvben a nagyon elemi, nagyon primer, nagyon zsigeri lélettapasztalatok, illetve a forma és a stílus szinte kényszeresnek ható agyonbonyolítása között.

Cserna-Szabó írásai közül többen reflektálnak valamilyen módon a betördelt-ki nyomtatott szöveg vizuális megjelenésére. A legötletesebben talán az EGY NŐ AZONOSÍTÁSA című szöveg teszi ezt, ahol az írás mint látkép, tehát mint teleírt, majd ki nyomtatott papírlap a történetben említett üres, fehér kéziratpapírhoz képest számít vizuális jelenségnek. Az a jelentéstopplett, amelyet e szövegnek a nyelvi és képi fantáziát segítségül hívó játéka létrehoz, egyaránt kapcsolódhat az üres papírlap által kiváltott szorongás szinte archetipikus képzetéhez, illetve az írás által termelt szövegvilág képzetársításokon alapuló megformálásának problémáihoz is.

A fent említetten kívül: A LEGNAGYOBB SZENTESI BAROKK METAFIZIKUS KÖLTŐ – CSÁRDAI BESZÉLY című – Cserna-Szabó heterogenitásból és túlzásból építkező poétikáját már címében is mélyen jellemző – tizenhat oldalas történet egyetlen mondat. Az anarchista Liza és a pétervári börtönben raboskodó Bakunynin varázslat segítségével megvalósított találkozásait leíró Kevab-történet végén többféle befejezés, „csattanó” lehetőségét hagyja meg a szerző, és a párhuzamos befejezések egy részéhez csatolt kommentárok nem lapszélről lapszélre, hanem hasábokba tördelve jelennek meg. A hatodik – Nietzsche halálát parafrázáló – Kevab-történetben lapalji jegyzetek olvashatók. A hetedik Kevab-történetben az egyik szereplő neve három sort tesz ki a szövegben, a szerző pedig rövidítve írja a továbbiakban – EÉKDIVMÉMSZMMA –, de mindig a rövidítéshez illeszt néhány kipontozott sort, hiszen „*legnagyobb szegylene az lenne, ha (ne adj Isten!) neve elférne egy sorban*”. (171.) A nyolcadik – a világegyetem előtti napot elbe-

szélő – Kezav-történet felett pedig fekvő nyolcas látható, a végtelen jele.

Az EGY NŐ AZONOSÍTÁSA – talán csak általam feltételezett – játékát a fehér és a teleírt papírlappal, illetve a fekvő nyolcas ötletét nem számítva a szerző képi hatásra, illetve a paratextualitás eszközeinek – kommentár, jegyzet, extrém címek – használatára épülő fogásai nem olyan szellemesek és nem is olyan elegánsak, hogy többletet adhassanak az olyan olvasónak, aki az alexandriai „Nach-Kultur” túlreflektáltságához talán a szükségesnél is jobban hozzászokott. A lábjegyzetek, önkomentárok és hasonlóak így kicsit feleslegesnek látszanak, a kigyűjtött példák leginkább a hetvenes-nyolcvanas évek – mondjuk így – *Mozgó Világ*-prózájának formai modorát idézik.

Cserna-Szabó könyvének szembevető tulajdonsága a stílusesszókók tobzódása. Ezek rendszerezése és részletekbe menő elemzése helyett néhány példa segítségével szeretném bemutatni azokat, amelyek a legszemléletesebben képviselik a szerző írásmódját és az ehhez kapcsolódó világlátást. Igen jellemző, hogy a leggyakrabban előforduló stílusesszókók többnyire a negatív, a kellemetlen hatást megalapozó minőség irányába fordítják a novellák nyelvhasználatát. Lássunk ezekre néhány példát.

Nagyon sok pongyola, az élőbeszéd legrosszabb stílusmegoldásait idéző fordulat található a könyvben: „*igényes, pöpec egy tyúk volt*” (28.), „*tuti, ami ziher*” (92.), „*vágta bele az őszintét Liza szerelmének orcájába*” (122.), „*De itt jön az ún. Liza-vonal, ami megoldásra fog vezetni bennünket*” (142.), „*Ne parázzál nekem itt hajnalban...*” (173.), „*SIO-típusú rostos meggylé*” (184.), „*szanaszét büntetem a lógós bandát*” (191.), „*Ücsi (értsd: üdítő) jöhet, szépségem*” (192.).

Számos elferdített – hasonlatnak szánt vagy szellemes fordulatnak vélt – idézet olvasható a könyvben. Például: „*Tél és hó van. És lesz-e halál?*” (7.), „*Nekem térkép e táj, gondolta*” (84.), „*reszket, izzik, mint a galagonya*” (135.), „*dél felé, Mexikó felé, oh a szabadság felé*” (140.), „*szóval, hajszálértől az óceánig*” (178.), „*a vágy titokzatos trágya*” (181.), „*mi csak a szépségünket veszíthetjük, ezt az otromba láncot*” (183.). (Vörösmarty, Radnóti, Weöres, HBB/Jimi Hendrix, Ady, Buñuel, Marx és Engels.)

Nagyon gyakoriak az eredetieskedő,

hangtanilag, alaktanilag kifacsart szavak és szókapcsolatok: „*egy nemlétezik történet hőse*” (166.), „*A filológ (klasszika) mérgesen guadt Danira*” (169.), „*beizzította az elektronyikát*” (170.) s a többi.

Nem könnyű meggyőzően megfogalmazni, hogy mi a baj a fenti – a szövegösszefüggésből való kiemeléssel amúgy is védtelemné tett – idézetekkel. A fő baj sejthetően az, hogy megzavarnak mindenféle előzetes olvasói várakozást – akár szociológiai dokumentumként, akár példázatként, akár a szövegközöttség játékan alapuló fikcióként olvassuk a művet –, bármilyen megelőgezett vagy később módosított kontextusból kihullanak, éppen harsányságuk, rosszabb esetben közönységességük miatt. Minden stílusesszókóknak van létjogosultsága – amennyiben kellemetlen mellékhatások nélkül képes funkcionálni a hozzá tartozó szöveggörnyezetben. Ha Cserna-Szabó szövegeit például – ahol erre lehetőség kínálkozik – a kocsmai-borozói beszéd egyszerű műfajait imitáló nyelvi képződményeknek tekintjük, akkor érthetővé válik számos odavetett, olykor kirívó ízléstelenséggel megfogalmazott nyelvi forma használata – de ez csak a fenti szempontot tudatosan figyelembe vevő értelmezés során történik így, az olvasás spontán folyamatában zavaró hatást keltenek a szerző említett stilisztikai fogásai.

A továbbiakban a Cserna-Szabó írásait szintén jellemző, a létezés anyagi, testi, teremtményi aspektusát képviselő szövegrések és nyelvi szólamok funkcióját vizsgálom. Az anyagi-teszt és a szellemi-spirituális képzetkör tudatos vegyítése a szerző egyik leg-tudatosabb törekvéének látszik, azonban a végeredmény felől tekintve ez a törekvés meglehetősen problematikus marad. Két szempontot szeretnék ezzel kapcsolatban kiemelni: az egyik a látványosan szenzualista írásmód, a másik pedig a stíluskeveredés problémája, amelynek Cserna-Szabó írásaiban összefüggő jelenségsoportot alkotnak.

Programszerűen, vagy pontosabban fogalmazva, demonstratívan szenzualista írásmódnak tekinthető a szerző törekvése arra, hogy írásainak nyelvi közegét érzékivé-testessé formálja, hogy az elbeszélések nyelve minél kevésbé absztrakt, minél nagyobb mértékben az érzéki tapasztalaton átszűrt legyen. Ennek megfelelően az „*ízellené vált metafizika*” (Karl Marx–Friedrich Engels: A SZENT CSALÁD) fel-

frissítésére, a szellemi tevékenységeknek az érzékelés gyökereihez való visszakapcsolására tett irodalmi kísérletként is olvashatók Cserna-Szabó történetei. Ugyanakkor excentrikus és gyűjtő jellegű, kifejezetten a testi, taszító, patológikus részletekre koncentráló ez a szándék, ugyanis nem egyenletesen hatja át a könyvet: míg a történések helyszínei, kulisszái sokszor csak jelzesszerűek, addig az emberi test – különösen a szexualitással és az anyagcserével kapcsolatos – működésének, az ide kapcsolódó ízeknek, szagoknak, tapintásminőségeknek felidézésénél nagy kedvvel időzik el a szerző. A FÉL NÉGY szövegei ezért gyakran a naturalizmusnak a világ anyagi felszínéhez válogatás nélkül tapadó, a „*rút érzéki vonzerejében*” irodalmi tárgyat kereső és konstituáló látásmódját idézik fel. (Lásd Erich Auerbach: MIMÉZIS.)

A legnagyobb hatékonysággal akkor működik ez a program, ha valamilyen absztrakt tárgy megérzéskítéséről, testessé változtatásáról van szó. A LEGNAGYOBB SZENTESI BAROKK METAFIZIKUS KÖLTŐ-ben például az időről olvashatjuk az alábbi fejtegetéseket: „...*de az idő, ez a szavábavághatatlan, elnyúlhatetlen, lelőhetetlen, elviselhetetlen patak csak folydogál [...], csak bandukol, nem tudni, merre, előre vagy hátra vagy körbe vagy helyben, csak az biztos, hogy rajtunk, úgyhogy már mindannyian annyira utáljuk, mint a saját lábszagunkat, nem tudunk előre megszökni, se elbújni, meglépní, hozzánk van kötözve és szaga is van neki, büdös időszaga van neki, régi boroknak és befőtteknek van csak hasonló, néha megolvad, mint a sajt, néha kemény, mint a bakancs orra, nem baj, nem baj, ez az idő is jó lesz, ha már nekünk jutott ez a juhtúrónyi idő, ez a kenőmájás idő, maszatidő...*” (15.) Cserna-Szabó írásainak vonzóbb oldalát szemlélteti ez a sajátos, Krúdy képi világát és Heidegger extravagáns prózáját egyaránt felidéző vegyülék, de itt érdemes egy kicsit komolyan venni azt az intenciót is, melyet a novella címe tartalmaz, hiszen a létezés testi-anyagi, illetve metafizikai dimenziójának váratlan hatást keltő, meghökentető egymáshoz rendelése, az ezen alapuló merészen modoros képvilág – egyebek mellett – a barokk metafizikus költészet sajátja volt.

A stíluskeveredés Cserna-Szabó könyvében az alacsony és a magas tárgy, illetve az ezekhez kapcsolódó kifejezőkészlet vegyítésének eredményeként jön létre, többnyire

groteszk vagy blaszfemikus-szubverzív hatást hozva létre ezzel. A MEGFEJTHETETLEN CSEPREGI-VETÜLETEK című írásban például a hős életében testi valójában is megjelenő őrangyalról a következőket olvashatjuk: „*Egy mozdulattal meztelenre vetkőzött, csak egy nyaklánc maradt rajta, amin egy kis aranykereszt függött. Csepregi hátratörölte az izzadságot a hajába, ismerte ezt a keresztet. Evés után a lány mindig ezzel a kereszttel tisztította a fogaközeit.*” (70.) A szubverzív funkcióknak megfelelően az ilyen fogások lefokozzák, mindennapivá, banálissá alacsonyítják a transzcendens világ létezőit, illetve fogalmait – mint isten, angyalok, tisztaság –, és a kötetben ilyenként jelennek meg például a hangsúlyozottan testi jegyekkel felruházott, káromkodó, alkoholt fogyasztó, füvet szívó angyalok.

Függetlenül attól, hogy a stílushierarchiában magásként definiált tárgy stílárís eszközökkel történő lefokozásáról vagy – mint a kötet más novelláiban, például a CIRKUSZHERCEGNŐ-ben – az alacsony tárgy purgálásáról és átszellemítéséről van szó, a mennyország-ra, a tiszta szépségre, az angyalokra, istenre tett folyamatos utalások, hivatkozások – amint Erich Auerbach írja – „szellemi örvénybe rántják a nyersen realista vagy obszcén részeket is”. Ugyanakkor kétséges, hogy van-e valódi nyeresége ezeknek a kísérleteknek, hiszen azok a passzusok, amelyeket meghatároz a Cserna-Szabó által preferált teológiai meghittség, így például az angyalokhoz való familiáris viszony, markánsan megfogalmazott, emlékezetes, ám – számomra legalábbis – nem különösebben vonzó részletei a kötetnek.

Az anyagi-testi és a szellemi-spirituális szféra keveredésének problémája nem függetleníthető a kötetet átszövő apokaliptikus-képzetkörtől sem. A szerzőt erősen foglalkoztatja a vég: „*apokaliptikus van a világon*” – kezdődik egy vicc A LEGNAGYOBB SZENTESI BAROKK METAFIZIKUS KÖLTŐ-ben (23.), a könyv első része az APOKALIPSZIS, MOST címet viseli, és az azonos című történettel zárul, majd a nyolc szövegből álló második rész – a Kevabiciklus – utolsó és egyben kötetzáró írása a világvégét, a semmi előtti utolsó nap történetét beszéli el. A törvény és a bűn, a tisztaság és a szenny, a föld és az ég, a testiség és a lélek birodalmának az apokaliptikus megelőző, annak előjeleként megmutatókozó összekeveredését Gershom Scholem apokaliptikus para-

doxonnak nevezte, és e paradoxon jelenléte a Cserna-Szabó világát meghatározó, stílusban, metafizikában, irodalmi mintákban egyaránt megmutató heterogeneitás szerves részének tekinthető. Ahogyan a kocsmai beszéd imitációja helyenként magyarázza a könyv nyelvhasználatának helyenkénti slamposságát és egyenlenségeit, úgy az apokaliptikus motívumai – és ezen belül a stíluskeveredés fogásaiban leképeződő apokaliptikus paradoxonok – magasabb szervezőegységekbe fogják a kötet különféle, eltérő stíluszinteket képviselő nyelvi szólamait is.

Cserna-Szabó András első kötete inkább harsány, mintsem erős bemutatkozás. Kedvenc motívumai, témái ugyan megfigyelhetők nemzedéktársai vagy a nála valamivel idősebb szerzők munkáiban is, azonban ízlése, írói habitusa, érdeklődése a nyersebb, direkter fogalmazásmód és a hagyományosabb történetyszerkesztés felé irányítják, vállalva emellé egy mára érdektelenné vált témakör, a lézengő értelmiségi világot körbejáró próza továbbírását. És végül kénytelen vagyok lecsapni a feldobott labdát: olyan ez a könyv, mint a koncepciózus – és szemmel látható műgonddal kivitelezett – borítólap. A zöld szín finom árnyalatai, a szerző artisztikus portréja, a gondosan kiválasztott-megírt kísérőszövegek sokat sejtetnek, de a kedvező első benyomást elrontja hamar a címlap fotójának gondosan kiszámított és ezért a mindennaposnál visszatetszőbb exhibicionizmusa.

Havasréti József

## MEGTESTESÜLT KÖLTÉSZET

Peter Por: *Die orphische Figur – Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten”*

(Pór Péter: *Az orpheuszi alakzat – Rilke*

*„Új versek” című kötetének poétikája)*

*Reihe Siegen; Bd. 137. Germanistische Abteilung. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1997.*

358 oldal

Pór Péter<sup>1</sup> Rilke-könyvének címlapján egy 1465-ben készült orosz ikon látható, amely Oszlopos Simeont ábrázolja. E kép sokjelen-

tésű. Utal Rilke korai Oroszország-imádatára, transzcendenciaélményére, de saját toronyára – utolsó lakhelyére – is, Musotban, s távolabbról a hölderlini toronyra. Továbbá a toronymotívumra Rilke költészetében, olyan (a magyar válogatásokban nem szereplő) versekben, mint az éppen az oszlopszentről szóló DER STYLIT vagy a DER TURM (A TORONY), a SANKT GEORG (SZENT GYÖRGY) vagy a DER EINSAME (A MAGÁNYOS) („*Nein: ein Turm soll sein aus meinem Herzen / und ich selbst an seinem Rand gestellt*” [„*Nem: torony legyen a szívemből, s én magam álljak a peremén*”]) – mind az ÚJ VERSEK-ből. Ám ezzel nincs vége a gondolat-társításoknak, hiszen a monográfus előző könyvének, amelyben európai irodalmi eszszéit gyűjtötte össze Schillertől Valéryig, ez volt a címe: DER KÖRPER DES TURMES (A TORONY TESTE) (Frankfurt/M., 1988). A szerző Pilinszky-idézetet rejtett ide az APOKRIF-ből. Nem tudom, merhetem-e még egy fokkal továbbvinni az asszociációt, s föltételezni, hogy a torony és az aszkézis képzetében valami halk tudóslíra is megszólal.

Pór ugyanis, bárhol ütötte fel sátorfáját, ugyanazt folytatta, szélesítette és mélyítette, s harminc év komoly munkájával jutott el a *fél-útig*. (Az orpheuszi Rilke, az ÚJ VERSEK Rilkeje után az elégikus Rilke tárgyalása zárja majd le a monográfiát.) Kérdésfeltevéseit nem váltogatta az irodalmi és elméleti divatok szerint, noha serényen követte a változásokat, s mindazt, ami hasznára volt, beépítette munkájába. Szemmel láthatólag *végig* akarta gondolni a modern líra helyzetét, de ahhoz, hogy valamit végiggondoljunk, a kezdetet, a kiindulópontot – saját kezdetünket és választott kiindulópontunkat – rögzíteni kell, s bizonyos értelemben hűségnek kell maradni hozzá. Pór elemzéseket szentelt a modern költészet olyan nagy alakjainak, mint Baudelaire, Nietzsche, Dehmel, George, Valéry, Hofmannsthal, Ady, Apollinaire, Babits, Pilinszky. Az ízlés minden változása ellenére Rilke maradt a középpontban. S itt nem csak egy ember személyes ízlésének viszonylagos állandóságáról van szó, nem csak arról, hogy egy filológus fut a befektetett idő után, s még nem is csak arról, hogy olyan klasszikus költő művének monografikus földolgozása, mint amilyen Rilke volt, önmagában hordozza legitimitációját. Pór becsvágya nagyobb volt: ő azt akarta megmutatni, hogy miképpen lehe-