

FIGYELŐ

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

*Parti Nagy Lajos: Hősöm tere
Magvető, 2000. 284 oldal, 1690 Ft*

I

PALOMISTA VÉRBÁBSZÍNHÁZ

A könyv első harmadáig eljutván, az olvasó egy betétepeződbe csöppen, afféle „kicsinyítő tükröbe”, ahogy a poétikai szakirodalom mondja úgy jó három évtizede. Olyan, a történetmondás menetébe lényegében beilleszthető, ugyanakkor attól jól elkülöníthető egységet értünk ezen, amely sűrítve tükrözi az egész mű problematikáját, valamint az esetek jó részében reflektál a megírás módjára is. Parti Nagy regényében rengeteg ilyen „mackósajt”-effektus van (emlékszünk a címkére: a mackó visz egy sajtot, amelynek a címkéjén megint csak ő maga visz egy sajtot és így tovább a végtelenségig). Ez egyáltalán nem véletlen, hiszen a HŐSÖM TERÉ-ben az elbeszélés nem más, mint egy önmagát megkettőző írói én önelmondása, melynek középpontjában a fikció és a realitás játéka – és összjátéka – áll. (A „fikció” szót maga a narrátor használja szívesen, holott használhatná a „fantasztikum” kifejezést is.) Az elbeszélésnek külön ideje van; drámaian sűrített, rövidre szabott idő ez: egyetlen éjszaka. Az elbeszélés történet viszont több mint egy évet fog át. A mű végén az elbeszélés, az elbeszélés története és az elbeszélés történet egymás felé közelítenek, hogy azután egy felfüggesztett, vég nélküli pillanatban szakadjanak félbe. Nem találkozhatnak, nem érhetnek össze – erre még visszatérek.

Az általam kiemelni szándékozott részt dramaturgiaiailag igen gondosan helyezte el az író. A narrátor költőzködni (menekülni) készül, s ettől a helyváltoztatástól azt reméli, hogy megszabadul szomszédaitól, a vérszomjas galamb-

népségtől, röviden: a Tubica-világtól. Író lévén, szeretné elhívetni önmagával és a lakásbúcsúztatóra meghívott barátaival, hogy ezt az egész Tubica-országot ő találta ki: megpróbálja „fikcióvá hazudni a szörnyűséget”. Tudja, hogy máshogy nem is beszélhetne eszelős szorongásáról, nyomasztó (belső vagy külső?) élményeiről, sőt arról is hiába gyözködné hallgatóságát, hogy „ez most nem vicc”. A yuppie-mentalitással párosuló populista-fundamentalista galambmozgalom, amely képes felszíni undorító begyébe a posztindusztriális társadalmak minden szemetét, hogy egyeduralkodóvá és legyőzhetetlenné tegye a „palomista” fasizmust – félelmetes vízió. A demokráciát alapértékként valló értelmiségi típusának talán az a legnagyobb gyengesége, hogy képes ugyan az ilyesfajta víziók befogadására, de csak egyféleképpen: irodalom formájában. Csak fikció van vagy valóság; amikor a *fikció igazságáról* beszélnek, beszédmódjuk voltaképpen megnyugtató távolságot tart köztük és a vízió lényegét jelentő páni rettegés között. Nem vicc? „...hát persze, hogy nem vicc, mondták volna kórusban, naná! Hanem egyfelől irodalom, másfelől pedig hovatovább ez a szintiszta igazság, illetve hát valóság, magunk is látjuk az utcán, a televízióban, egyre többen vannak, grasszálnak és paroláznak, mondták volna a barátaim, és ha már az egyetlen, amiben bízhatunk, a demokrácia is csődöt mond, sőt melegágya mindeme burjánzásnak, akkor a félelem ellen nem marad semmi más, mint a nevetés, a kinevetetés, az ironia mint a tehetetlenség fegyvere, és a többi, és a többi.” Az egyik barát pedig megjegyzi, hogy „ebből egy swifii satírárt lehet írni”.

Az idézett mondatok jól érzékeltetik, hogy a HŐSÖM TERÉ-ben minden látszat ellenére sokkal lényegesebb az úgynevezett demokratikus értelmiség keserűen szarkasztikus paródiája, mint az elképzelt, de jóformán valamennyi alkotóelemét tekintve azonosítható totalitárius mozgalom játékos-fantasztikus megjelenítése. (Noha a regény állítólag ez utóbbiról „szól”.) Ennek a keserűségnek az alapja a nyelv tehetetlenségének mély átélése, s ez annál is inkább fontos üzenet, mert a kortárs magyar iro-

dalom egyik legnagyobb nyelvi kreativitással rendelkező alkotója sugallja. Nem, nem arra az ősrégi problémára, az írók „ős-törésére” gondolok, amikor kénytelenek számot vetni azzal, hogy a töltőtoll (vagy a számítógép ege-re) adott esetben nem ér fel egy darab kenyérrel vagy pláne egy kézigránáttal. Hanem arra, hogy az a rafináltan sokrétű, nagy kulturális hagyományokat művelő és továbbvivő diskurzus, amelynek közegében a fent említett értelmiség mozog, egy bizonyos szemszögből nézve mintha arra szolgálna, hogy eltévedjen önön labirintusában. Hogy ne legyen képes *megszólítani* azt, ami a létében veszélyezteti. A regény elején ezért menekülne vissza – szíve szerint – az elbeszélő valahová a századelőre, egy fürdőbe a hegyek közé, érezvén, hogy éppen ez az, amit a mostani század- és ezredvég nem tesz lehetővé. Az írói nyelv nem tud mit kezdeni ezzel a „*csúcsra járó, megszólíthatatlan ezredvég*”-gel. Marad a „*swifti szatíra*”.

Valóban van-e köze a HŐSÖM TERÉ-nek a nagy angol neve által fémjelzett tradícióhoz? Kétségtől. Önmagában már az a tény, hogy a mű központi szervezőmotívuma a testméret-változtatás, ehhez a mintához kapcsolja. (Tubicáék emberi méretekre vágnak, míg galambbá átoperált áldozataik, akik később engedelmessé famulusaikká lesznek, egy különleges szer segítségével galambközeli zsugorodnak.) Erre utal az is, hogy formailag egyértelműen (talán túlságosan is egyértelműen) negatív utópiáról van szó, a rossz feltartóztathatatlan diadalútjáról. Ezt a diadalmenetet csak betetőzi a bizonyosság, hogy a gonosz nem pusztán elnyomja vagy elpusztítja az emberit, hanem a legbelsőjébe hatol: egy emberi én galambbá alakulásának vagyunk tanúi, amelynek során a kényszer lassan átadja helyét az önkéntességnek, az erőszaktól való undor a hatalom gátlástalan akarásának. Számos vonása alapján besorolható lenne a regény a közelmúlt magyar prózairodalmának abba a típusába is, amelyet néhány évvel ezelőtt az apokaliptikus hagyomány sajátos átértelmezéseként kíséreltem meg leírni. Posztmodern apokaliptikusról van szó Parti Nagy esetében is, amennyiben az apokaliptikus tematikával és beszédmóddal együtt járó emelkedett tragikum a groteszk irányába tolódik el. Az értelmiségi hős alakjában megformálódó büntudat és szégyénérzet, amelyet az apokaliptikus ka-

tasztrófával való „békés együttélés” abszurd törekvése alapoz meg, szintén közös vonása ennek az epikai vonulatnak. Azok az emberi lények, akik egyelőre még nem estek áldozatul a galamburalmi törekvéseknek, az író-elbeszélőhöz hasonlóan önáltató, hazug taktikát követnek: úgy tesznek, mintha *alapjában véve* minden rendben volna; igyekeznek szemet hunyni az egyre szaporodó szörnyűségek felett. „*Azonnal ki kellene tekernem a nyakát, mert utána mindig késő lesz*” – mondja magának a narrátor a történet elejét idézve, amikor a palomista mozgalom még a „*csendes növekedés*” fázisában van. Aztán persze nem tesz semmit, s ezzel maga is hozzájárul ahhoz, hogy a növekedést a „*megragadás*” (az emberek és az „*idegen szívű emberbénének*” fölötti teljhatalom megragadása) követhesse.

A swifti motivika eredeti és kreatív felhasználásának remekművű példája az óriássá növekedett három hajléktalanról szóló kis betétnovella. (Meg kell említenem, hogy ezt az írást a szerző felolvasásában ismertem meg először. Hallatlanul jelentősnek találtam, s amellett az első olyan kísérletnek, amely minden morálizálás és didaxis nélkül teszi irodalommal a szegycsenteljes élményt, amellyel az elmúlt tíz évben mindannyian megtanultunk együtt élni: a nincstelenség és a lepusztultság *leplezetlen* jelenlétét. Nem hallgathatom el azt a benyomást, hogy a regénybe való beépítés nem tett jót ennek a szövegnek: látomásossága, szarkasztikuma, érzélgősség nélküli pátozsa sokat veszített erejéből.) Parti Nagy keserűsége, groteszk humora nagyszerűen érvényesül ebben a gulliverre emlékeztető, de azt több vonatkozásban kifordító alaphelyzetben. A komikum forrása az, hogy a hajléktalanok viselkedése, mentalitása, sírnivalóan ártatlan züllöttsége mit sem változik attól, hogy testileg többemeletnyire növekednek. Az őket körülvevő társadalmi közeg lényegszerű törpe-sége viszont tökéletesen lelepleződik a rendőrség és az egyéb hivatalos szervek tehetetlenül komikus kapkodásában.

A fantasztikus próza másik hagyománya is jelen van azonban a HŐSÖM TERÉ-ben, mégpedig az, amelynek a huszadik századi magyar irodalomban Babits GÓLYAKALIFÁ-ja a meghatározó példája. Parti Nagynál szintén megkettőződik a főhős, vagyis tárgyiasul a skizoid énhasadás. A másik énről, akit „*az illető*” néven em-

leget, a regény elején még nem dönthetjük el teljes bizonyossággal, hogy valóban van-e önálló léte. „*Talán egyedül meghasadt képzeletemben létezik*” – mondja a narrátor; „*ez esetben levelezése is kizárólag az enyém*”, vagyis státusa írói fikció. Ez az ambivalencia azonban nem játszik szerepet a továbbiakban, a szöveg tartja magát a „kettős szereptáshoz”. A tetszetszerű értelmiségi, a bűntudatos és rettegő magyar író alteregója, akit „*a feneketlen hiúság és önszeretet*” jellemez, mind határozottabb kontúrokat ölt. Babits hőse, mint tudjuk, álmában ébred negatív énjére; ennek a megoldásnak az „alaksejtelve” felmerül Parti Nagynál is. Az elbeszélő nem tudja teljesen kizárni, hogy mindaz, amit „előtár”, valamiféle hosszú álomban történt meg vele. Később viszont már nem él ezzel a hagyomány terhelte s, ahogy maga mondja, „*kissé hatásvadász*” megoldással. Az álom szerepét átveszi a virtuális valóság megteremtője, a számítógép, az elektronikus posta, melynek révén a kettéhasadt én két fele folyamatosan érintkezik egymással. Említettem, hogy az elbeszélő történetének a szála és az elbeszélt történeté, amelybe beékelődnek az „*illető*” e-mailjei, fokozatosan közelítenek egymáshoz. Találkozásuk nem a közös pusztulást jelentené, mint Babitsnál, „*csupán*” az íróén el-tűnését, azét az enét, amelynek az epikai konvenciók szerint az egyes szám első személyű megszólalás a valóság magasabb fokát biztosítja. A ravaszkodó taktika, hogy az írás segítségével a pusztai fikció birodalmába terelje a rosszat, bebizonyítván róla, hogy nem több, mint saját megmervedett képzelete, kudarcot vall. A teremtmény bizonyul erősebbnek, kiderül, hogy a tér itt valóban „*a hős tere*”, a regénybeli író hőiséé, nem pedig az íróé mint hősé.

Parti Nagy jól érzekelte, hogy ennek a megoldásnak a következetes végigfuttatása nagyon ellaposítaná az alapötletben rejlő gazdagságot és sokrétűséget; ezért állítja meg a szövegmasinériát az utolsó előtti (Baudrillard kifejezésével: *paroxysta*) pillanatban, a vibráló tévéképernyő kísérteties látványánál. Pontosan tudja, hogy nem szabad tovább „*szaporítania a fikciót*”; a kép hatásos, a felfüggesztés viszont csak látszólagos, hiszen a történetek további menete a korábbiakból egyenesen következik. Talán ennek a túlzott egyértelműségnek szól a műről megjelent kritikák egy ré-

szének fanyalgó hangneme, a kétely, hogy vajon nevezhető-e egyáltalán regénynek a HŐSÖM TERE? Tény az, hogy az események nyílegyenesen és egyre gyorsuló ütemben közelednek a végkifejlet felé (legalábbis ezt olvasuk a bevezető oldalakon: „*esemény sor, melynek befejeztéhez vészes gyorsasággal közeledem*”), majd a második, kétszer olyan hosszú részben irányváltoztatás nélkül lelassulnak. Erre nyilván azért került sor, mert Parti Nagy elképesztő nyelvi leleményei csak egy hosszabb, részletesebb történetmondáson belül juthattak táptalajhoz. Prózaepikai szempontból viszont ez tempóprobléma: a bevezetés mind gyorsabb, apokaliptikus zuhanást ígér, majd éppen ennek az ellenkezője következik be, vagyis lelassuló lebegés a – kétségkívül mindig újat és meghökkentőt produkáló – részletekben. Zavaróbb ennél, hogy *nem marad titok*, nincs semmiféle kétértelműség (ami Swift nyihaháinak országában például bőséggel megvan). A szorongás üzenete világos, nem hagy teret a játéknak és a töprengésnek. Az író játszik helyettünk, olvasók helyett is; nem enged beszállni a játékba.

Erre a térnélküliségre persze könnyen adódik magyarázat. Nevezetesen az, hogy voltaképpen bábszínházról („*vérbábszínházról*”), vagyis *grand guignol*-ról van szó. S ahogy a műfaj nevét adó hajdani párizsi színházban is megfér egymás mellett a rémdráma és a minden finomkodást nélkülöző komikum, úgy Parti Nagy művében is könnyen helyet talál (Tubicák beszédjében) az otrombán obszcén szellemeskedés. Beláthatjuk, hogy a bábfiguráknak nincs szükségük olyan sokoldalú bemutatásra, olyan többirányú mozgásra vagy változékonyságra, mint az úgynevezett „igazi” regényhősöknek. Nem vitás, hogy a huszadik század legvégén, birtokában ama tapasztalatoknak, amelyeket a regényforma hihetetlen metamorfózisairól szerezhattunk, csak komoly fenntartásokkal kérhetünk számon bármiféle formai követelményt. De az olvasók többségében feltehetőleg többé-kevésbé él még az az igény, amely a regényhősöknek plasztikusságot és mozgásteret vindikál, valamint egy regényben elvárja a fikcionalitás és a realitáselv finom és bonyolult összeszővődését. A bábjátéktól mindez idegen, hiszen ott a karakter riasztó vagy harsányan komikus egyértelműsége a döntő: az allegorikusság hihe-

tetlen ereje. Nem a szimbolikust, a rejtélyest kell megfejtenünk, hiszen a „mondandó” a kezdet kezdetétől ott van az orrunk előtt. Akárcsak a középkori moralitászjátékokban, a HŐSÖM TERÉ-ben is létszükséglet a „leçon”, a tanulság. Ám bármilyen furán hangozzék is: *nem igazán fontos*. A tanulság kibontakozásának *mi-kéntje* a lényeges, vagyis az előre látható keretek között bekövetkező – Parti Nagy Lajosnál leginkább nyelvi természetű – meglepetések sora. Az, hogy nincs titok, a másik oldalról energiafelszabadulást eredményez, a befogadói érzékenység átstrukturálódik, a hangsúlyok áthelyeződnek.

Tehát nem a báb mivolt a probléma; hanem inkább az, hogy (különösen az első részben) még nem ilyen világos és eldöntött a műfajválasztás. A narrátor-íróból beszéde szinte túlzottan is megfogható, hús-vér figurát csinál. Eleinte kifejezetten törekszik arra, hogy az olvasó meggyőződjön az általa elbeszéltek realitásáról. „*Legszívesebben azt mondogatnám, amit gyerekkoromban, hogy mindez nincs, nincs, nincs, mindez csak játszásból van – de mondogatni végképp nincs időm.*” „*Ülj le szépen, mondtam magamnak reggelente, ülj le szépen, és nézz körül, csípj a karodba, nézd meg, mi valóság és mi az, amit képzelsz! Amit képzelsz, az irodalom. Ülj le és írj!... De valahányszor csöngettek, pláne kopogtak, előntött a veríték, és a szívem lecsúszott a gyomromba.*” Ez azt jelenti, hogy a szöveg kezdetben felkínálja azt a lehetőséget, hogy *különösnek* vagy legfeljebb *csodásnak* értelmezzük. (Todorov terminológiájában a csodás típusúba sorolható az az epikai mű, amelyben a fizikai törvények, a valószerűség törvényei megkérdőjeleződnek ugyan, de nem iktatódnak ki alapvetően. Az író ilyenkor egyszerre él a valószerűsítés és a valószerűtlenítés eszközeivel, egymás ellen játszva ki a kettőt.) Az elbeszélő alakja a hosszú monológokban mind határozottabban körvonalazódik, ami feszültséget teremt, hiszen eközben az őt körülvevő világ valószerű elemei egyre ködszerűbbekké, egyre megfoghatatlannabbakká válnak. S noha sokszor történik utalás egy állítólagos „*odától vagy odakint*” világra, mindinkább az a benyomásunk, hogy az írófigura magányosan bolyong fikciójának ködös birodalmában. Ez még hangsúlyosabbá válik a második részben, ahol már alig látunk valamit abból az „*odakint*”-ből. A befogadói stratégia így módon irányváltásra kényszerül a valósze-

rűség-valószerűtlenség-fantasztiikum hármasság interpretálása közben, s ez egy „regény” esetében nem feltétlenül szerencsés. (Akkor lehetne pozitívum, ha tudatos írói intenció építene rá, meghatározott poétikai célok érdekében.)

A HŐSÖM TERE tehát műfajilag a regény és a bábszínház között ingadozik. Problematikussága némiképpen rokon egy hajdani Bergman-filmével. A BÁBOK ÉLETÉBŐL című alkotásra gondolok. A cím szinte belénk sulykolja a rendezői szándékot: a filmben szenvedélyeik, érzelmeik, tudattalanjuk által bábokként mozgott figurákat kellene látnunk. A szereplők azonban túllépnek ezeken a kereteken, és egyáltalán nem hasonlítanak bábokra. Ám az a világ, amelyet a rendező engedélyez számukra, ténylegesen bábokra van méretezve. Utóbb Bergman is a film gyengéjének látta, hogy „*hősei hermetikusan elzárt térben élnek, melyben nincs semmiféle rés*”. Parti Nagynál is a hős „*terével*”, illetve e tér szűkösségével van némi baj. Ez az íróalak, akit, mint megtudjuk, véletlenül éppen Lajosnak hívnak, az első részben túlnő a bábszínházi kereteken. A második részben aztán nem hagyja magát ugyanoda visszagyömöszölni.

Aránytalan viszony jön létre ennek következtében a meghasadt én két fele, a narrátor és az „*illető*” viszonyában is. A galamblet ugyan galambtudatot teremt, ezt elfogadhatjuk Marx nyomán. Az azonban mégiscsak indoklásra szorul, hogy a finnyásan demokrata énből miképpen hasadhat le egy másik ego, amely később fasiszta diktátori szubjektummá puffad. Találunk is olyasmit az első részben, amely ebbe az irányba mutat. Az írólet inherens velejárójáról, a büntudatról olvashatunk szép vallo-mást, mely kissé kiugrik a történet menetéből. Kegyetlen és álságos az írói érdeklődés, rokon a perverzítással, mondja a narrátor, a részvét csak álca, lóg rajta, mint tehénen a gatyá. „*Fura szerzet vagyok én, azt hiszem. Íróként minden érdekel, ami deformált, ami rontott, minden, amitől »civil« ösztöneimmel irtózom*” – teszi hozzá. Nem az önismeret vágya mozgatja, hanem a félelem, hogy kitéltse azt a szakadékot, mely közte és a másik élőlény között van. „*Engesztelhetetlenül félek*”, mondja, „*nem utolsó sorban attól, hogy épp e pucér félelem tesz agresszívvé, kiszámíthatatlanná, s így végső soron könnyű prédája, netán próbabábuja leszek bárki ellenfélnek, de ez*

messzire vezet, az illetőt is messzire vezette, akiről végső soron írandó vagyok.” Ez lenne tehát a kapocs a két én között: a félelem a saját félelemtől, amely a legsötétebb erőknél kiszolgáltatott bábbá tehet valakit. Nos, a félelem valóban megeszi a lelket (hogy egy újabb filmcímre idézzek), de azért ez átkötésnek egy kicsit kevés. Veszem a bátorságot, és egy divatjamúlt szót használok: így, bármily szépen elmagyarázva, az összefüggés nem elég *hiteles*. Ha tényleg az volt az írói intenció, hogy megmutassa: a rettenetes miképpen fordíthat ki valakit kesztyűként önmagából, miként változtathatja vérengző szörnyeteggé a szelíd humanoidát, akkor innen még nagyon sok minden hiányzik. Az írói és általában a művészi figyelem „embertelensége” régi és visszatérő témája a művészetpszichológiának és magának az irodalomnak is. Mégsem lehet véletlen, hogy viszonylag kevés művészből lett diktátor (az újabb kutatások szerint még Nerónak is jót tett a művészet, ő volt az egyik legszelídebb római császár).

Megismétlem: ha következetesen bábszínházat állítana elénk Parti Nagy Lajos, akkor ezek a kifogások elesnének. Az is igaz, hogy ebben az esetben nélkülöznünk kellene az első résznek azokat a gyönyörű oldalait, amelyeken a próza összeír a lírával. Nézzon el nekem az olvasó még egy idézetet, a számomra legkedvesebbet a könyvből. „*A kongó folyosók kongó folyosókba torkollottak, s előbb vagy utóbb mind egyikük valami padlásra, illetve tetőre nyílt, különféle padlásokra és tetőkre, következésképpen az egész ház egy önmagába gyűrődött tetőnek volt nevezhető. Öngyilkos útjain, amíg csak föl nem adta, páncélozott irodákra, kiszáradt fodrászatokra és szerkesztőségekre, bedőlt mellékhelyiségekre talált a bátor díjbeszedő, s hosszú, türelmes csengőkre, melyek mögött égre nyíló multságok, keresztelők, szilaj halott torok lapultak. Egyébként csend volt, ritkán és szárazon járt a lift is, ez a szomorú ádámcsutka.*” Nos, erről a részletről stilisztikai diplomamunkát lehetne készíteni. Kafka és Krúdy szóval meg együtt, úgy, ahogy magyar irodalmi műben talán még sosem. Kafka, Krúdy... és Parti Nagy Lajos, akinek ez a műve talán nem tökéletes regény, de hihetetlenül sokrétű irodalmi szöveg, s mint ilyen, nagyon jelentős.

Míg el nem felejttem: én is utálom a galambot.

Angyalosi Gergely

II

ÉLETTÉR LÉGKÖBMÉTERBEN

„Az eget-földet elválasztó térben a tárgyak könnyedén, föltartóztathatatlanul hullanak alá, mihelyt őr nyílik alattuk; fölfelé alig vagy igen kevésnyire mozognak, akkor is kínosan és mesterségesen.”

(*Simone Weil: ERKÖLCS ÉS IRODALOM.*
Ford. Reisinger János)

Valamiképpen biztosan jellemző egy kultúra állapotára, hogy hogyan bánik tradicionális fabuláris jelképeivel. Arra gondolok, hogy amikor David Garnett A RÓKA-ASSZONY-ban, Vercors a SYLVIA-ban vagy Updike a RABBIT-sorozatban többé-kevésbé állatszerű emberszereplőket jelenít meg, az emberalak jellemzésébe azokat az elképzeléseket, vélekedéseket vonta be, melyek az illető állat alakjához hagyományosan kapcsolódnak. Parti Nagy könyvének hősei ember-galambok, de jellegzetes vonásaik távol állnak a szelídségtől, a béke hírének hirdetésétől vagy éppen a ki nem hunyó szerelemtől. Inkább hasonlítanak Hitchcock madaraira, mint névadóikra, a tubicákra.

Az első, jóllehet talán anakronisztikusnak tűnő kérdés, amit a tárgy- és toposzválasztásnak ez a módja felvet, hogy vajon az allegóriának valamely művészi lestrapált, abszurd válfajával lenne-e dolgunk, esetleg jelképeznek-e valamit ezek az emberbőrbe bújó (transzplantatio!) galambok, vagy csupán nonszensz mesét írt Parti Nagy, afféle parabolisztikusan groteszk szöveget, amilyenek Sławomir Mrożek rövid ál-állattörténetei – persze nem tévesztve szem elől a két műtípus terjedelmi elteréséből adódó különbségeket? A párhuzamot hangsúlyozza a két műtípus karakterének hasonlósága, a politizáló pamfletjelleg. Mégis azt gondolom, hogy közelebb járunk az igazsághoz, ha a műnemi példát vagy rokont valahol Kafka ÁTVÁLTOZÁS-a környékén keressük. Persze a kérdést ezzel még nem válaszoltuk meg, hiszen a féreggé változott Gregor Samsa története is kettős karakterű: éppúgy felfogható példázatos fabulának, mint (a kortársak így nevettek rajta) monumentális karikatúrának.

Talán meg lehet kockáztatni, hogy bevezetjük az ilyen esetekre az ironikus allegória fogalmát. (Ami azért nem tautológia, mert bár az irodalom eredetileg maga a visszajára fordított

allegória, a használat során a két szó eltávolított eredeti jelentésétől, és az allegória szemantikai terjedelmessége jelentésére is átsugárzott, vagyis nagyszabású, fenséges jelenségekre használjuk, míg az irónia egy gondolkodásmód alapvető kategóriája lett – l. Susan Sontag: *A CSEND ESZTÉTIKÁJA* stb.) Ennek a fogalomnak tehát az lenne a lényege, hogy a centrális metaforát (féregember, galamblélek) megfosztjuk retorikai szubsztanciájától, nevezetesen jelentésének helyettesítőként megőrzött kettősségétől, és visszajára fordítva, *konkretizálva* kiterjesztjük. Iróniája pedig abban áll, hogy a helyettesítő szó (féreg = hitvány, galamb = szelíd) fenntartással történő elfogadása helyett a totális, behelyettesítő elfogadást választjuk, vagyis szereplőnket egészében helyettesítjük a rá alkalmazott szókép konkrét, nem metaforikus megfelelőjével. Persze ha ezt elfogadjuk, Parti Nagynál akkor is van még egy visszacsavar, amennyiben itt a szókép maga is önnön jelentésének tarthatatlanságában, sőt ellentétes értelmében lepleződik le, visszatérően az irónia szoros értelmezéséhez a retorikában.

A következő kérdés nagyjából így hangzana: Ha azt látjuk, hogy a HŐSÖM TERE, legyen bármennyire is bejátszott nyelvi tér, lélektani burleszk és negatív fejlődésregény, lényegében véve mégis egy politikai vélekedés hosszasan kibontott demonstrációjaként működik, titulálhatjuk-e erre történő hivatkozással a mű egészét tézisregénynek? Magát a tézist is megtalálhatjuk a könyv 77. oldalán: „...*ha már az egyetlen, amiben bízhatunk, a demokrácia is csődöt mond, [...] akkor a félelem ellen nem marad semmi más, mint a nevetés, a kinevetetés, az irónia mint a tehetetlenség fegyvere...*” – mondja a történetbeli szerző egyik barátja. Azért kell erre mégis rákérdeznem, mert bár az irodalmári reflex habozás nélkül ezt a címkét választaná, a mű egésze szemlélatomást túlnőtt egy ilyenfajta munka keretein; persze nem annyira terjedelmében (hiszen Voltaire is írt hosszú szöveget, melyek egyetlen – ráadásul gyakran félreértett – tételt voltak hivatva cáfolni vagy alátámasztani), mint inkább árnyaltságában, szerzőteázó asszociativitásában; no meg a mese haladtával egyre kevésbé tudnánk önnön keretei között tartani azt a bizonyos tézist, melyet a mű illusztrálni hivatott. Félreértés ne es-

sék, szó sincs arról, hogy a szerző által képviselt politikai gondolkodásmód veszítene határozottságából, vagy értékpreferenciái az események bonyolódásával elmosódnának, netán eltűnének. Csupán arról van szó, hogy egyre önironikusabbá válik ez a bizonyos szabadságcentrumú, humanista központi tétel a narrátor gondolkodásában. Vagyis míg az elvetett gondolkodás- és viselkedésmód szeményivel sem válik elfogadhatóbbá a mű végén, addig az eleinte (elsősorban nyelviségében megnyilvánulóan) sziklaszilárd beállítottság egy legyőzött ember eszmei rongyává feslik; és ez nem a mű tehetetlen önfelzárkózásának végzetes következménye, éppen ellenkezőleg: minden mobilizálható írói eszköz ennek a folyamatnak az ábrázolását szolgálja, méghozzá (akár túlírtásként is felfogható, bár én nem annak látom) következetességgel és tudatossággal. Ez az oka annak, hogy bár a HŐSÖM TERE számos vonásában emlékeztet a posztmodern publicisztika jelesebb darabjaira, Esterházy, Kukorelly vagy akár Molnár Erzsébet hangsúlyozottan (szöveg)irodalmi tárcáira (sőt olyannyira emlékeztet, hogy egyes részletei az *ÉS* megfelelő rovatában jelentek meg), mégsem tartom ezekkel problémamentesen egy kategóriába sorolhatóknak.

Ha nem tézisregény, legyen inkább fejlődésregény? Nem is annyira képtelen gondolat. Igaz, a „nevelődés” inkább degenerálódásnak mondható, de ez még nem volna kizáró ok. Hiszen a műtípus egyéb jegyei, az árnyalt környezetrajz, a formálódó jellem érzékeny ábrázolása mint a mű központi problémája – sőt még az énforma is, ami a fejlődésregényekben gyakori, lévén a legtöbb fiktív önéletrajz – adott. Csakhogy a történet első töréspontja, ami nem más, mint az elbeszélő személyének kettészakadása, annyira erős effektussal akadályozza meg az olvasót a figura empatikus megközelítésében, hogy a távolító reflex feloldásához a narrátori személyiség meghasadtságát kellene feltételeznünk (egyébként vannak erre mutató utalások, ha szórványosan és kevéssé hangsúlyosan is), és ez kivette bennünket az olvasás egyéb eszközei, elsősorban a mű nyelvisége által követendőnek mutatott menétéből.

Az a nyelv, melyen Parti Nagy megírta ezt a regényt, látszólag nem sokban különbözik ko-

rábbi prózái, a novellák, tárcák és publicisztikák nyelvezetétől. Sokkal élesebben elválnak azonban az új szöveg nyelvi rétegei, mint a korábbiak, jóllehet azokban is szerepeltek fiktív idézetek, melyek degenerált szóhasználatukkal és barbarizmusokkal zsúfolt retorikájukkal elváltak a narráció hordozórétjétől, a szerző saját beszédétől, és itt sem lehet azt mondani, hogy volna a regénynek egy irodalmias alapszöveve, amire a nyelvi díszítmények (vagy inkább rondítmányok) ráhímozódnak. Hiszen már az első oldalak valóságos példatárai a barbarizmusoknak; a fölöslegesen kitett és szükséges helyről elhagyott névelők, szó eleji hangelhagyás, igenévfajta cseréje figyelmeztet arra, hogy a választékosság látszatát keltő irodalmi szöveg sajátos alapelvek szerint stilizált. Erről beszél egyes mondatok jellegzetes szórendje is. „*Noha nagyon is tisztában vagyok helyzetemmel, azt helyesen megítélni egyelőre nem tudom*”, írja az első oldalon (ami a könyvben a 9.). Nem helytelen, nem is nagyon magyartalan szórend ez, de aki egy ideje már ebben az országban él, az megérzi benne a tanácsi kérévények (tanácsi határozatokét imitáló) kifejezőmódját. Persze érezzük a különbséget, amikor a másik (ebben az esetben helyes a szóhasználat, hiszen galambokról van szó) fajhoz tartozó szomszédné becsonget: „*Elhadarta a nevét és kért egy bocsikát a zavarásért.*” Ezek a gügyögve-finomkodva parlagias (madár-madár) stílusú nyelvi mozaikok persze érezhetően elidegenített pozícióban illeszkednek a szöveg egészébe, akkor is, ha az írásmóddal meghatározott pozíció (idézőjel, gondolatjelekkel jelzett párbeszéd-kiemelés) nem különíti el őket. Mégis, már a kezdetektől van egyfajta átáramlás a két réteg között: a tubicák, főként vezérrük törekszik az irodalmias fogalmazásra (ami gyakran acyrológiákhoz, szóláskeveredésekhez vezet), és az író is kedvtelve illeszt a maga szövegébe afféle tubicizmusokat.

Ha tehát a fejlődésregény fejlődési komponensét keressük ebben a szövegben (akár megfeleltetjük ennek a kategóriának, akár csak idézőjelben és behatárolt jelentéssel igyekszünk elgondolni), ezt minden bizonnyal a meghasadt személyiségű narrátor két felénél tapasztalható sajátos nyelvrejlődésben ragadhatjuk meg, méghozzá a két félben eltérő módon, mértékben és tendenciával. A lényeg az,

hogy elsősorban dialogikus nyelvi készsége torzul mindkét alakfélnek attól függően, hogy ki a beszédpartnere, és ebben az a legbizarrabb, hogy az első személyű beszélő jószerével maga van. Nála a magában beszélés dialogizálódik, és ebben a minőségében torzul.

Olvasási tapasztalataink arra tanítanak, hogy az irodalmi mű eltérően pozicionált szövegegységekből építkeznek. Már Platón is számolt ezzel, rosszalotta is Az ÁLLAM-ban, hogy az ideális állam „őrei”, amikor beszélnek, ne csak saját gondolataikat mondják ki, hanem párbeszédet vagy történetük szereplőinek a monológjait is megszólaltassák, mert, úgy mond, ez alacsonyabb rendű a normális beszédnél, nem a gondolatok kimondása, hanem csak másvalaki beszédének az utánzása. Az irodalom hagyományosan elegyítve közli a kétféle beszélő szövegeit, és éppen ez adja a modern regény sajátos lüktetését. Ez a tömbszerű elkülönítés a HŐSÖM TERÉ-ben nincs jelen, a narrátorok nyelvi attribútumai átszivárognak egyik beszélő (nyelvi) világából a másikéba.

Mondok néhány példát. A könyv elején, amikor az olvasó valamelyest már ismeri ezt az eszement tubicaabszurdot, az író így számol be a szomszédságába költözött galambcsalád életéről: „*Legyen itt elég, hogy kezdettől vonzott félelmetes, ugyanakkor nevetséges mivoltuk, a köszürke pompa és silányság, a gátlástalan magabizás, melyet, mint legbelsőbb hajtóműveiket, minden gagyival, minden hulladékkal hajlandók felfűteni; és persze vonzott az a titokzatosság, forró együvé tartozás, amelyből az erejüket merítik, és amely pimaszul, leplezetlenül sugárzik belőlük.*” Természetesen értjük azt a lélektani hangoltságot is, ami a mondatból kibontakozik, a potenciális áldozat öndorlát és leendő legyőzői iránti csodálatát, amit a XX. század lágervilágairól szólva sokan leírtak. Ez a mondat elsősorban mégis nyelvi erejével, azzal a bizonyos „köszürke” költőséggel hat, rongáltan is irodalmi minőségével, sőt bizonyos értelemben irodalmiasságával. A kissé közegidegen *gagy* szó érezhetően idézetként, a mondat alanyát jellemző beszédfordulatként illeszkedik, és ez az illeszkedés persze egyben elkülönülés is.

A következő mondat egy olyan fejezet elejéről való (még mindig a könyv első ötödéből), amikor az író narrátoralteregójának (akkor

még csak egy van belőle, az ember alakú) a lakásában megjelenik Tübica Cézár: „Épp elállt a popcorn hőesés, és kisütött a kora délutáni nap.” Ez a popcorn mint jelzőpozícióban álló metafora kilóg az irodalmi nyelv szférájából, de még nem része a másoknak, a tubicaszlangnek, amit egyébként szintén az író-narrátor szólaltat meg, például már néhány sorral lejjebb: „Prima kis fészek, mondta, amikor meglátott. S mennyi könyv, sóhajtott, bár én ne higgyem, hogy ő is nem tudna annyi könyvet írni, mint a szar. Mert tudna. Többet is, ha volna ideje. Csak ne tennék ilyen kibaszott zsúfolttá a lakást!” A könyv harmadánál pedig már végképp megtörténik az író-narrátor meghasadása, olyannyira, hogy át is operálják madárrá, és erről így értesíti addigra már elkötözött emberönmagát: „Nagyon megszívtam, baszd meg, itt vagyok megnyúzva, beköltözve, az »én-elbeszélő«, mondhatom! Hát nem szép? Ezek azt hiszik, hogy én, a te hőöd vagy mi a szar, akivel szórakozol, és azt csinálsz, amit akarsz, hogy én azonos vagyok veled, hogy én »te« vagyok. Fölfogod? Ezeknek te most itt vagy. Én vagy. És, ha belegondolok, nem így van tulajdonképpen? Ne rágódj, fajmajomkám, nekem viszont nincs választásom, ha igen, ha nem, ezentúl te leszek ebben a mindenre képes bestiáriumban.” Erre a beszélőre már jórészt jellemző a tubicák nyelve, visszatérő motívum az emberre alkalmazott szitoknév, a fajmajom, a szarral és az anyjuk tojásával való példalózás vagy a mondatvégi elharapott szitok, a basszaj.

A regény tere kettős tér, nyelvi tér és a fikció tere, ez evidens. Hagyományosan azt szoktuk gondolni, hogy van egy harmadik sféra is, a referencia tere, nevezzük jobb híján valóságának, amire a szöveg egészében vonatkozik, ahonnan kiemelkedett, és ahová célzásai irányulnak. Ez az életszféra ebben a regényben politikai, közéleti jellegű, a hajtóerőként működtetett szorongás forrása egy extrémista, a hatalom erőszakos megragadására törekvő szélsőjobboldali politikai erő létének feltételezése, melynek felidézésére persze a különböző ehhez hasonló beállítottságú csoportosulások frazeológiája szolgál. A könyv közepe táján a galambbá mütött és a tubicaranglétrán egyre feljebb kerülő narrátoralteregő így dühöng az egyenruhaszabó hanyagsága miatt: „Ha szűk lesz a báli szárnyszak, nem létezik, hogy nem ölöm meg. Mi az, hogy nem volt szó? Hát ar-

ról szó volt, te felvonózsír, hogy énnekem szárnyam lesz? Hogy galambbőröm lesz, amit lenyúznak? Hogy mindenféle rigác szabadkőművesektől kell repülni tanulnom, arról volt szó? Nem én akartam, de itt bent acélkeménynek kell lennem, különben elpusztítanak. Aki hülye, haljon meg, igen. Ne félj, azt itt meg lehet tanulni, hogy harc az élet.” A felháborodott kifakadásokban keverednek a regény palomistáinak és a mai magyar valóság nemzetre hivatkozó demagógjainak kedvelt szitokszavai és fordulatai, a felvonózsír és a szabadkőműves, a karvalyhatalom és a multikulturális mocsok, a papagájagyúak és az idegenszerű csizmanadrág-hatalmak frázisa. Ennyi elég ahhoz, hogy a tubicavilágban vagy abból visszatekintve, a magunk valóságára is rálássunk; az én lélesemnek sok is egy kissé.

Ebben a történetben azonban azzal kell szembenéznie az olvasónak, hogy a fikció terének lakói nem hajlandók tudomást venni a választósávról, sőt egyáltalán nem hisznek a fikcióban, és bármennyire képtelen gondolat is ez, egyre szilárdabban úgy érezzük, hogy az ő létezésük szférája a legrealisabb referencia, a mozgalmas és történelmet író események világa, a mi szféránk csak egy elfeledett sarok, ahová még nem ért el a változások szele. Annál is inkább így érezzük, mert az íróbőrben maradt Parti Nagy élete alig nevezhető életnek, a nyelvi kitettségen kívül nem történik benne semmi (már amennyire egy állapotot történésnek nevezhetünk), vagy inkább a várakozás történik benne, az elszünetelők bekövetkezésére való várakozás. A centrumát a nyelvbe kihelyező írószemélyiség nyelve destruálásának (ami csak nehezen lenne dekonstrukciónak nevezhető) folyamatában vagy szét hullik, vagy összezuhan. Ontológiai státusa válik kérdéssé, egzisztenciájának tere bomlik fel vagy roppan össze. Nem lehetetlen, hogy némiképp az irodalomtudományos diskurzusok szétbeszélő hatása is belejátszik ebbe, de sokkal inkább az élet helyett való irodalommal szembeni sokkal korábbi szkepszis motiválja ezeket a gondolatokat. Annak a jelenségnek a belátása, hogy a közösség előtti beszéd helye mind kevésbé az irodalom, s mind nagyobb mértékben a népvézerek alig tagolt turbékolása tölti be a léghatárt. Nyelvéből száműzöttén pedig akár komolyan is gondolhatja az író, hogy a hatalom akarásával csordultig telt Tu-

bica Cézár hatására saját narrátoralteregója is szárnyakat kap, méghozzá a szó legszorosabb értelmében. Míg végül *hatalomra bukik*, ahogy Parti Nagy mondta egy *Mancs*-interjújában. Rátelepszik az ízről ízre, apránként épített író-személyiségre mint felettes én, és a kettő közül ő lesz az igazi. *Egy madár ül a vállán*, akkora, mint egy téhen, ő pedig lassan kifogy alóla, ővé lesz, *tat twam asi*. Szó sincs persze arról, hogy a regénynek ez a nézete felszámolná a szöveg politizáló szintjét. Ellenkezőleg: *ilyen mélyen* érintett a saját politizálásában Parti Nagy, hiszen a *poliszban lét* lényege a részvétel a közös ügyekben, távolságtartás nélkül, ebben a tekintetben a lehető legkevésbé ironikus. Erre utal a regény megírásának formája, az énrégényjelleg is, első személyű beszéddel, napló- és levélregény formájában. De ez már új gondolat.

A levél- és naplóregény elsősorban a szentimentalizmus irodalmának jellemző műfaja volt. A barokk mindinkább kiüresedő pompája után a személyesség, a zaklatott, szeszélyes lélek ábrázolása, a felvilágosodás racionalizmusa idején a nehezebben megközelíthető psziché, az ösztönök és indulatok ábrázolása volt az az újdonság, amit programja szerint hozott az irodalomba. Ez azonban keveseknek sikerült, és ma úgy él az emlékezetünkben ez az irodalmiság, mint a végeleáthatatlan monológokban és egyre növekvő terjedelemben megnyilatkozó üres ömlengés hagyománya. A posztmodern énrégény vagy parodizálta, vagy valahogyan a maga képere formálta ilyen természetű előképeit. (Naipaul, Barthelme, Suenick és mások.) Közös vonásuk ezeknek a munkáknak, hogy szerzőik egyfelől éltek a nem elsődlegesen irodalmi céllal készült szöveg imitációja adta stilisztikai lehetőséggel, és aránytalanságokat, a rögtönzés hányavetibb fordulatait engedték meg maguknak, miközben másfelől a végtelékig játékos, a költészettel határos eljárásokat, nagyon finom kidolgozást is felismerhetünk paradox módon ugyanazokban a szövegekben. Szerkezetileg és megosztott narrációjában talán Fowles *A LEPKEGYŰJTŐ*-jére hasonlít legjobban a HÖSÖM TERE, és az a játék is rokonítja a két művet, hogy a szerző felváltva lép az áldozat és szemlélője szerepébe, anélkül, hogy grammatikai, retorikai eszközökkel bármelyiket elítélné, eltávolít-

taná. *Tanúskodik* arról, hogy a két figura milyen érzelmekkel fordul egymás ellen, *beszámol* a történekről. Persze Fowles munkája csaknem négy évtizeddel korábbi, amikor a szerzőnek a műben elfoglalt pozíciója még nem látszott problematikusnak. (Hogy ma annak látszik, abban nem kevés szerepe van Fowles másik kiemelkedő regényének, *A FRANCIA HADNAGY SZERETŐJÉ*-nek.)

Ebbe az irodalmi folyamatba helyezve aztán még világosabban rajzolódnak ki Parti Nagy érdemei, újításai. Egyrészt a hallatlanul precíz stilizáció. Rengeteg vitatható hely, kifejezés, szó szerkezet van a könyvben, amit talán kínosnak vagy eltűzottnak érezhetünk; de esetleges egy szó sincs. Fel sem merülhet az a gondolat, hogy a napló- és levélforma a stilizálással való vacakolás megkönnyítését szolgálta volna (mint az említett és nem említett stílus-társak némelyikénél). A másik radikális újítás az, hogy ebben a szövegben az énrégénynek nem a naplóból, hanem a tényleges levelekből építkező, sokkal ritkább válfaja folytatódik, méghozzá úgy, hogy az író a legújabb fejlemény, a drótposta, az e-mail stilisztikai hozadékát is beépítette. Egyrészt arról a hallatlan közvetlenségről van szó, amit az írásos kommunikációnak ez a formája lehetővé tesz, lefosztván a levélről minden formális tartozékot. Leginkább talán a „frizsiderajtó-cédulák” stílusa folytatódik ezekben a levelekben („*Par. káp. a hűtőben, Bandi b. 4-re jön, tanulj, ne menj sehová, csók, Anyád*”), de valamiképpen mégis élőbeszédserűbb változatban. Egy tipikus e-mail-kezdés: „*Figyely, öreg, a következőről van szó.*” Látszólag inkább telefonüzenet, mint írásbeli, de az a tény, hogy billentyűzet segítségével rögzítjük, mégis lassít valamelyest a fogalmazáson, megakadályozza a bakizást, a mondat befejezésének elhagyását vagy a mondat elejének és végének össze nem illesztését, ami pedig az élőbeszéd jellegzetes eleme. (A retorika anacoluton és reticentia néven ismeri, és ezekben a spontán változataiban is van bizonyos hatáskeltő szándék, tehát nem tisztán slamposágról van szó.) Az pedig, hogy a dátumok nemcsak a napot és az órát, de a percet és a másodpercet is rögzítik, a szövegghordozó adottságaiból szervesen következnek.

Kortárs világirodalmi és világirodalom-történeti folyamatokba tehát szervesen és inno-

vatívan illeszkedik Parti Nagy regénye. De mi a helyzet a magyar irodalom szöveg- és gondolatvilágával? Az a benyomásom, hogy mindkét szempontból sokkal inkább magában állónak kell látnunk. A nyelvvel való bánásmódban felfedezhetünk némi Esterházy-rokonságot, de ez sem túlságosan közeli. Világának hallatlanul fenyegető atmoszférája és a döglött galambok rendszeres felbukkanása, no meg a cím révén jut eszembe Tar Sándor SZÜRKE GALAMB-ja. Ha olyan művet keresek, melynek világa a legközelebb áll a HŐSÖM TERÉ-ben felsejülő ragacsos rémmeseországhoz, ez lenne az; jöllehet tematizációja, követett előképei, célkitűzése és attitűdje Parti Nagytól távol áll. Hallottam Tandorit is mint szintén madarazót elemegetni, de nála is nagyon másról van szó. A madarak világának némiképp allegorikus ábrázolása idézteti ide velem Mészöly MAGASISKOLÁ-ját, de az megint csak nagyon más. Szóval lehet, hogy bennem van a hiba, de én magán Parti Nagy korábbi prózáján kívül nem látok olyan hagyományt, mely ebben a könyvben szervesen folytatódott volna. (Mint ahogy joggal a korábbi prózák recepciója is csak a beidézett toposzok révén emlegette József Attilát, vagy a téma, a nagyon esendő egzisztenciák okán Gelléri Andor Endrét, esetleg Mándyt.) Hogy ebből a nyelvviségből nagyepikai elbeszélést lehetett építeni – még ha a naplóba keretezett levélfüzér formai könnyítéssel is, ami lazább architektúrát enged –, ez bizony jelentős írói fegyvertény. Komoly figyelmet is kapott, annak ellenére, hogy a visszhang nem volt egyöntetűen elismerő. Az ítéletek többnyire feledésbe merülnek vagy neutralizálódnak néhány év múltán, a műre irányított érdeklődés azonban megmarad.

És persze megmarad, mert abba aztán szervesen illeszkedik, a mű nyelvi léte; hiszen a nyelv, amelyben építkezik, minden romboltsága, lesztilizáltsága ellenére a lelegevenebb irodalmi nyelv. Az a nyelv, amely a korábbi munkákban egyfajta távolságtartó szeretetet közvetített, amit az író hőseinek gagyí lényé iránt érzett, amikor még „szeretni való bumfordiságot és ijesztő reménytelenséget” (Márton László) látott beléjük, és ami most csak a növekvő idegenséget, a nyirkos rettegést üzeni az olvasónak, az otthontalanság, idegenség érzését önnön fikciójában és saját beszédében is, aminél félelmetesebb közlendője írónak aligha lehet.

Nyelv, megint nyelv. Igen, Parti elemzésekor mindig ide lyukadunk ki és vissza: Parti világa nyelvi világ, melynek persze van vizuális rétege, fonikája és bölcséleti mögöttese, egészen véve mégsem ezekben az attribútumokban él, hanem szerveződéséért, önnön architektónikus ontogenezisében. Így a Parti-mű is meghatározóan nyelvi objektum, és nemcsak annak az evidenciának megfelelően, mely szerint persze ugyanez minden irodalmi alkotásról elmondható. A mottóban már idézett Simone Weil az irodalomról mint „a szavak egybegyűjtésének művészetéről” beszél. (Ugyanott, 1944-ben.) Analógiakeresésben Ortega y Gasset GONDOLATOK A REGÉNYRŐL című munkájában (1925) találtam egy ide transzformálható gondolatot: „A regény tulajdonképpeni anyaga az alkotó lélektan. Ez párhuzamosan fejlődik két testvérel: a tudományos lélektanmal és a lélektani intuícióval, amelyeket az életben használunk. Nos, az utolsó ötven évben Európában talán semmi sem fejlődött annyit, mint a lélek ismerete.” (Ford. Puskás Lajos.) Háromnegyed évszázaddal később azt mondhatjuk, hogy ebben az utolsó ötven évben a nyelvtudományok fejlődtek annyit, mint az Ortega által emlegetett időszakban a lélektan; ma jószerével a pszichológia legfontosabb művei is a nyelv körül keresgélnek. Az úttörő Gottlob Frege, majd Ferdinand de Saussure, Noam Chomsky és napjainkban Steven Pinker tökéletesen felforgatta mindazt, amit a nyelvről, szerkezetéről, szerepéről, működéséről és jelentőségéről gondoltunk. Nincs más dolgunk, mint hogy Ortega gondolataiban a lélek szót *nyelvre* cseréljük, és hogy gondolatban egymás mellé állítsuk a (békésebb vidékeken) fél évszázaddal ezelőtt zajlott vitákat a társadalomábrázoló, realista irodalom és a freudizáló, lélektani érdeklődésű, esetleg egzisztencialistának nevezett irodalom ellentmondásosságáról és a mai vitát „hagyományos” és „nyelvközpontú” irodalom ellentétéről.

De túllépve a késő modernitás irodalmi életét jellemző, úgy tűnik, meglehetősen egy kaptafára szabott vitákon, éppen a HŐSÖM TERÉ a legjobb példa arra, hogy miként épül a konzekvens művészi igénnyel alkotott nyelvi világból ethosz és politikum. Ezek ugyanis nem afféle tartozékai az irodalmi alkotásnak, melyeket valahogy külön kell ráaggatni a szövegre, mint a karácsonyfára a díszeket. Molekuláris szintű építőelemei ezek a művészien

alakított nyelvi anyagnak. Hiszen van-e az emberi világnak, a teremtett kultúrának bármely aspektusa, mely ne valamiféle nyelven keresztül nyilvánulna meg, létezne és közvetítődne? És van-e a nyelvben bármi, ami ne lenne a lehető legszorosabb függőségben, leszármazott-ti vagy ikerkapcsolatban a léttel, az emberi létező egészével? Ahol nincs nyelv, ott a cselekvések láncolata mögött csak a viselkedés szabályai állhatnak, és nem az erkölcs törvényei. A társadalmi létezés grammatikája az ember legsajátabb ethosza, és Parti regénye a maga sajátos, távolítottan megalkotott dialektusában éppen erről beszél, érezhetően úgy, hogy időnként az író maga is a hatása alá kerül. Nem tudom, hogy ez baj-e vagy sem. Megrendítő erejének mindenesetre ez az egyik titka.

Végül visszatérve oda, ahonnan – a mottó is beleértve – elindultam, az az érzésem, hogy maga a madár mint létező, mint élőlény áll ironikus polémiában az Arisztotelész-től és skolasztikus követőitől átvett és megélt hitelvvel, világbenyomással. A madár röptében, legalábbis én úgy látom, nincs kínos és mesterséges mozzanat. Ezt az életérzést a világ felé fordítva éppen Parti Nagy regénye teremt olyan világot, amelyre érvényesek Simone Weil szavai. És ebben az alkotott világban valamiképpen a magunkéra, a bennünket körülvevő és magunkat is magában foglaló teremtésre ismerünk. Ez pedig már csakugyan tragikus.

Ezen az úton járva, ebből a világból a könyv olvasása előtt hagyott világra visszanézve: a galambjelkép ironikus bestializálása egy egész kulturális hagyománynak a legősibb jelképeivel együtt történő teljes elutasítását vagy legalábbis lefokozását jelenti. Mi az, ami ennek az egész így megbontott kultúrának a lehántása után létünkben megmarad? A csupasz szingularitás, a mindenkor egyszerűség tapasztalata és rettentő kiszolgáltatottsága. Az a közérzet, hogy az ember végzi a munkáját, és vár, hátha, ahogy az író könyve legelején mondja, „*az aggasztó jelek ellenére – csupán csak megbolondult*”, és a világ, legalábbis az élhető világ vége mégiscsak elmarad. Ezzel a reménnyel indul a könyv, és ehhez lyukad ki a végén. Attól tartok, hogy ennél keserűbb reményt nehéz elképzelni.

Bodor Béla

„DE MINKET EGYÜTT MÁR NEM TALÁLT...”

Tatár Sándor: *A szénszünetre eljött a nyár*
Balassi Kiadó, 1999. 650 oldal, 600 Ft

Tatár Sándor második verseskötetétől címe alapján dalszerű lírát is várhatnánk. Akkor azt mondhatnánk, belesimul abba a hangfekvésbe, ami mostanában számos tehetséges szerzőt jellemez – Orbán János Dénestől Varró Dánielig. Hiszen a cím az én fülemben azt a talán hatvanas évekbeli slágert idézi föl – természetesen ironikusan, „remix” változatban –, amelynek második sorát a kritika címéül választottam. Tatár hajlik is ilyenfajta hangütésre. Elég, ha csak egyetlen részletet idézek fel a kötetből ennek igazolására: „*Nézd szívecském, ott fönn, fönn! / az egy poeta lesz! / Felfelé vonja ösztön / vagy pancsolt kocsmaszesz.*” Nem idegen tőle az öniróniára hajló „negéd”, a harsány költőiség mint eltávolító és egyben beismerő gesztus – annak beismerése, hogy igen, költő vagyok.

Tatár azonban másféle irányt választ költészete számára, mint a fősodor. Nem érdeklí a pusztá fényűzés, a rímhányás, a dal'lás. Bár költői készségei számára láthatólag kihívást jelent ez a versbeszéd, az olvasó számára is érzékelhető módon küzd az ellen, hogy megrekedjen ennél a fajta dalszerűségénél. A „dizőz”-szerep ugyan izgatja, azonban érdeklődése összességében filozofikusabb a dalszerűség eszközeivel ma élők átlagánál. Ráadásul ennek a kötetnek témája is van: feladatának tekint valamit elmondani. E törekvés pedig nyilvánvalóan túllendíti a kétforintos dalokkal való megelégedés stádiumán. Ideje hát, hogy mi is ebbe az irányba forduljunk, és megpróbáljunk a kötet igazi téjével szembesülni.

Az igazat megvallva nem tudom, mennyiben tekinthető a kötet részének az a sárga lapra írt, az én kötetemhez mellékelte egyoldalas „széljegyzet verseskönyvemhez”, mely a LABOROSPINCE címet viseli, s melynek szerzője az aláírás tanúsága szerint szintén Tatár Sándor. Ez a szöveg ugyanis a kötet értelmezésének feladatát vállalta magára, a kérdés csak az, kívülről vagy belülről, azaz a kötet részeként vagy attól függetlenül teszi-e ezt. Mivel azonban e kérdésre valószínűleg nem kaphatunk mindenkit kielégítő választ, fenntartva fenntartásunkat, lássuk most már mondandóját: „*A költő mind-*