

dol, az olvasó meg mássa szeretne, de a csattanó röheje valahogy nem engedi, leszűkíti horizontját. Jó csattanó, persze, de az olvasón az villan át, hogy miért kéne igazat adnom ennek a viccnek, s miért véli a fekete humornak ezt a szelíd, svejtkibb, tersánszkysabb változatát elegendőnek Kardos G., aki mintha menekülne a pátosz minden fajtája elől, de a néven nevezeti szörnyűség elől is.

Kicsit kevésbé kellene futnia. Nem eléggé érződik a kopók, az üldözők förtelmes lihegése az átvészeltők, menekülők nyomában. Mintha le lehetne lépni erről a színpadról, deszkáról, pedig nem lehet: ott lepszik minden szereplő a „tepsiben”, mint Nyuczky, és aki siratja hármelyiket, az mindet, a jellemteleneket, a közönyöseket, az esetteket is siratja, meg persze főleg önmagát. „Belőled büzlök, ártad, magad is zsarnokság vagy” – de a büzt kevésbé érezzük, hiszen ha a zárópoén szerint „még a bürt is mezzük”, röhögünk egyet, de nemsokára arra gondolunk, hogy sebaj, csak vizes lesz a nemes ital, hig lesz, de nem hányingerkeltő és nem halálos. A kor pedig minden szemlélője ellenére egyszerre volt átvészeltető és halálos, a börtönökben és táborokban és kitelepítésen embereket kínoztak, de a mozikba nevetni jártak, a strandok és a sportpályák megteltek, nyár is volt, szerelem és család, mint mindig. Ám ez a korszak, mint a totalitárius diktatúrák kora, különösen a faszizmusoké, azért mélyebben fekete a nyári felhőjárték és a szemil vihogások mögött. Az operettvilág csak részben fedt és modellálja, a „színház az egész világ” metafora csak módjával használható. Bacsó Péter *TE KONGYOS ÉLET* című, sok kiváló, sőt bravúros megoldással és leleménnyel élő filmje idéződik fel (hogy azért ne csak remekművet, ne csak a *KISKUNHALOM* példáját említsen): a sok rész-hitelesség érvényét a filmben is elnyomta olykor a humoreszinálás szelíd vagy kevésbé szelíd erőszakolása. Kardos G. György könyve szikárabb, fegyelmezettebb, a viccelődések arányának olykorai tévesztése ellenére is visszafogottabb, igazabb, de ez a jelenség nála is kicsit zavaró. A sok aranykopés, a sok anekdota makacsabbul áll ellen az eltérítésnek, mint a vitéz repülőgéppilóták.

Nyilván érezhető, hogy bizonyos hiányrözetem okát buzgó igyekezettel sem tudtam

igazán megmagyarázni. A *JUTALOMJÁTÉK* a posztmodern regénytechnikák korában látványosan egyszerűségével is honyolult és többrétegű alkotás, hiányai talán értékeiből lakadnak és fordítva, mindenesetre kicsúszik a modernnek vélt prózára esküvő (vagy legalább régóta annak varázsában élő) olvasó és kritikus szigorúan görcsbe ránduló markától. Sokkal ravaszabb próza, mint látszik. Minél többet olvassuk újra, mondatai, passzusai végén a pontokat egyre inkább kérdőjelnek érezzük.

Bikácsy Gergely

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Szilágyi Andor: *Ezoteréma*
Cserépfalva, 92+92 oldal, 299 Ft

I

KIPLING A SIVATAGBAN KAFKÁBA BOTLIK

Ha végigtekintünk a középgenerációhoz tartozó Szilágyi Andor igen rövid, mindössze néhány éves írói pályáján, kevés, de sokféle művet láthatunk. Mint nemzedéktársairól általában, úgy róla is elmondható, hogy munkásságának első tíz-tizenöt évéről semmit sem tudunk. Úgy tűnik, mintha első próbálkozásai a színházhoz kötnek, ez azonban alighanem érzéki csalódás, hiszen amikor 1988-ban a *JAK* drámapályázatára egyfelvonásost küldött, regényének, *A VILÁGIALAN SZEMIANŰ*-nek már készen kellett lennie. Ugyanakkor filológus legyen a talpán, aki akár formai, akár cselekményvezetési, jellemrajzbeli vagy nyelvhasználati sajátosságai alapján kronológiába állítja Szilágyi Andor regényét, színdarbjait, elbeszéléseit és *HOLT-TENGERTI APOKRIFOK* című szövegmozaikját. A különböző műfajú munkákban egyes mozzanatok vándorolnak ugyan („*Olyan ez a kérdés, mint a molajok rővad szabályja, nyüssz! Mint a mezeien pengő Nyüssz Hűdeg, kegyetlen és pontos Nyüssz*” – mondja Henrik *A RETTENETES ANYVÁ*-ban, és

színte szó szerint találjuk ugyanezt legalább húsz helyen A VILÁGTALAN SZEMTANÚ-ban), de hiába tudjuk, hogy a regényben konkrét esemény leírásaként szerepel a szöveg, a darabban hasonlatként, ebben az esetben nem mennék megesküdni arra, hogy ez egyet jelent a regény időbeni elsőbbségével. A motívumok vándorolnak ugyan, de ez a vándorlás nem nevezhető fejlődésnek; sem út, sem másból.

Szilágyi Andor műveiben, legyenek azok színművek, elbeszélések vagy regények (hár ebből az esetben helyesebb az egyes szám használata), kiemelkedő szerepet kapnak a műfaj visszatérő mozzanatait, vándortoposzjai, sőt: közhelyei. Alkotói módszerét tehát az jellemzi, hogy nem törekszik minden részletében eredeti, öntörvényű világ építésére, azonban – lévén ez az eljárás tudatos – a maga szándékait szívtől tudja mozgatni az idegen összefüggérendszerből áttemelt mozaikokat, bizonyos értelemben (közvetetten, valamifajta ellentéppontozással) reflektál rájuk, így az újonnan születő mű teljes egészében magába építi ezeket.

A színművekben többször a színpadi helyzet ez a stilizált frázis. Nem konkrét művek elemeire gondolok elsősorban, bár A REJTENEYES ANYA lángpallosos hatalmas árnyalakjának, Romwalternek a megjelenése némiképp emlékeztet Hamlet apjának felhukkásáéra vagy az első rész temetésjelene a TITUS ANDRONICUS elejére; azonban ezek is inkább egy-egy gyakori rémdrámái helyzetet juttatnak az eszünkbe. Ha az egész darab cselekményét írjuk le vázlatosan, és az egyes jeleneteket nevezzük meg néhány szóval: „A temetés; A férj gyászja; Az úrvök hullóse; A fiú kilörése” stb., egy olyan általános rémdrámái vázlatot kapunk, amire akár milyen darab ráépíthető, és rá is épült néhány tucatnyi. Szilágyi Andor azonban a triviális vázlatra valami kegye, dadaista-abszurd szöveget komponál, félig önmön paródiájába fordítja, félig megszelídíti: nála mindig csak beszélnek a brutalitásról, és a következményeit szenvedik el, ennek a verhális horrornak az elszenvetői azonban ugyanúgy megnyomorodnak, mint a nyílt színen karóba húzottak.

Az EL NEM KULDOTT LEVELEK szerelmespárja nyomásztóan gépies szövegek darálása közben él át valami szándékoltan bárgyú

„szép kapitány, bukott kisasszony”-történetet a monarchia utolsó éveiből; csak éppen időben visszafelé, a lerongyolódott öregkortól indulva a megismerkedés záróképeig. Itt alig van más eredeti mozzanat, mint éppen az alapölet, az időutazás; ez azonban éppen elég ahhoz, hogy minden megváltoztasson, magába gyűrtön, hiszen a színpadi játék mindig maga a lecupaszított kauzalitás, amit megfordítani veszedelmes vállalkozás. Tulajdonképpen valami képtelenül kaotikus folyamatnak kellene lejátszódnia a színpadon, ha nem ismernénk rá már néhány perc után az alaphelyzetre, ha nem ismernénk tökéletesen a jellemeket, a kort és a cselekmény helyszínét.

A francia klasszicizmus „hely, idő és cselekmény hármasegységéből” tehát Szilágyi Andor mindent kimozdít a helyéből: a hely nem más, mint egy bedíszletezett színpad, amelyen bakacsín csorog, és közöny ázalg, és ahol jól megfér az ebédlőasztal a sírgödörrel; de ez a hely sem a cselekmény, a történések helye, hiszen itt csupán indifferens szövegeket mondanak azok a személyek, akik, miután majd kiünnnek, megrontják a lányukat, vagy hurkává dolgozzák fel a nagymamát: végül még az idő is megfordul, ha a szereplők erre vágyanak, és a néző kénytelen belátni, hogy akkor sem lesz nekik jobb.

A kauzalitás tagadása Szilágyi Andor egész munkásságát jellemzi. A rövidprózák esetében vagy úgy, hogy a történet magában mutatkozik, amelynek előzményeit és következményeit nem ismerjük, vagy úgy, hogy a történeteket nem a történetben megismeri személyek idézik elő, hanem valami kiismerhetetlen és a szereplőkhöz képest aránytalanul hatalmas erő. Nem példa nélküli dolog ez az irodalomban: tudjuk, amikor „egy veggel Gregor Samsa nyugtalan ábrnából felébredt, szürnyű févveggé változva találta magát ágyában”, és kész magyarázat nincs. Szilágyi Andornál az a zavarbaejtő, hogy annyi mindent tudunk, hogy szinte mindent értünk a darabban vagy a történetben, miközben az egész világ homlok-egyenest másképp működik, mint ahogy – egyéb ismereteink szerint – működni kellene.

Van egy olyan műfaj, amelyben a kauzalitás elve nyilvánvalóan nem érvényes: a passió. A Krisztus szenvedéséről szóló játékh

mindenki számára az első perctől kezdve nyilvánvaló, minek kell történnie, és nyilvánvaló az is, hogy a történések bekövetkezéséért nem a szabad akaratukból rosszul döntő szereplők felelősek, hiszen az egész arra való, hogy beteljesedjék benne Isten akarat.

Ez a logika érvényesül, sokáig érthetetlenül, A VILÁGTALAN SZEMTANÚ-ban. A Küsi-Kopin életének utolsó tizenkét másodpercét (amíg a Saint Lasar téri toronyóra előtti az éjféli) elbeszélő regény valójában nem tárja fel azt az oksági láncot, cselekvéseknek és történéseknek egymáshoz fogódzó lüzérét, ami a történet végkifejletéhez vezet. Az egész könyv nem több, mint maga a végkifejlet: „Nyusszal Lovágják A Féjenn. Le. Lokuszabályjuk. Le. Szabályos kivégzés a javából. Kivégzés, nyakazás, lenyakazás. A Saint Lasar téren, pontban éjfélkor, Saint Lasar éjszakáján” – indul a történet, és „Paracelsus Witzán, lovag Pántuazini... karjában nagyot szisszen... a fényes jutagán Nyussz” – zárul kétszázötven oldallal odébb, mintha mi sem történt volna; és csakugyan, mi történhetne ennyi idő alatt?

A VILÁGTALAN SZEMTANÚ olyan regény, amelynek nincsen cselekménye, nincs oksági rendszere, alig van belső ideje, szereplőinek nincs szabad akaratuk, sorsuk nyilvánvaló és elkerülhetetlen. Szilágyi Andor azonban számos olyan jelet helyez el a szövegben, amelyek a regény terén és idején kívüli világba vezető szálakra hívják fel az olvasó figyelmét. Az író ezekkel azt érzékelteti, hogy regényének igazságai a regényen kívül, az 1956-os forradalmat követő évek Magyarországon is érvényesek: hogy Az Öreg, az Örökös Elnök stb. néven emlegetett szereplő valójában Nagy Imrével azonos, mint ahogy az *Infáns* Kádárnak, Küsi-Kopin egyrészt Mansfeld Péternek, másrészt, átvitt értelemben, a forradalom után felnőtt nemzedékeknek a megfelelője; és ezzel közvetve azt is állítja, hogy Magyarországon a forradalom után nem történelem, hanem passió játszódott le, amelyben valamennyien, kivégzők és kivégzettek, bölcsék és idióták, ápolat öregurak és a rothadás bűzét árasztó leprás nyomorultak, egyes vagyunk; hogy valamennyien áldozatok lettünk, és nemhogy parancsot, de Isten parancsát hajtuk végre, a világegyetem legerősebb akaratát előtt hajlunk meg mindannyian. Ez

a tétel így, kimondva, természetesen nem igaz. Ha Szilágyi Andor ezt fejtené ki, nem jutna tovább a leglaposabb determinizmus fatalista változatánál. Az irodalmi mű azonban nem *megfelelteti*, hanem *összekapcsolja* a világot és a róla való beszédet; az író tisztában van azzal, hogy dolog és szó viszonyában *igen és nem* nem létezik, csak *szinte, mintha és alighanem*; és ezek jelenléte sem örök olvasói emlékezetünkben, hanem a mű megrendítő hatásának enyhültével ködösebbé, bizonytalanabbá válik, és – ha nem kap más forrásból eredő megerősítést – lassanként kialszik. Ez az irodalmi beszéd természete, és ebből adódik az a furcsa tény, hogy Hölderlinben ma több igazságot találunk, mint Hegelben. Ahogy Fedor Zoltán írja: „A vers, ami közelebb van a titokhoz, mint a titok nyitja.”

A regény „igazsága” azonban belső, esztétikai értékeken múlik, és joggal tehető fel a kérdés: ha a regénynek ennyi nélkülözhetetlen „hozzávalója” hiányzik A VILÁGTALAN SZEMTANÚ-ból, maradt-e valami egyáltalán, vagy az egész nem más, mint az irodalmároknak való olvashatatlan szövegmassza?

Ahogy a színpadi műveknél, úgy a regény-nél is megtalálta Szilágyi Andor azokat a könnyen felismerhető toposzokat, amelyekről az olvasó azonnal tudja, hogy mi kell gondolnia. Egész kis filmtörténeti motívumgyűjteményt vonultat fel, a fekete autó ablakán cselesznyemagot kópködő gengszterektől Mikola Halusek tanár úr galambjain át Miss Paranomál Bertolucci kötélháncáig, és a latin-amerikai regény legszebb pillanait García Márquez, Asturias, Vargas Llosa, Rulfo, Fuentes, Cortázar és mások egy-két évtizeddel ezelőtti rendkívül népszerű, mára javarészt hibernálódott műveiből. Ezek a rendre felbukkanó, parányi ismerős mozzanatok, melyeket Szilágyi eredeti motívumaival együtt sodró lendületű, expresszív prózává formál, pontosan annyi szilárd pontot mutatnak a mű belső terében, amennyi ahhoz kell, hogy a fanyalgó olvasó, ha az első harminc-negyven oldalon átverekedte magát, megkapaszkodhasson bennük, és ugyanakkor átengedje magát a regény áramlásának; hogy beletörődjön a Saint Lasar téri törvények brutális természetébe.

•

Ha az említett előzmények ismeretében kézbe vesszük Szilágyi Andor új prózakötetét, egyes sajátosságain már nem is csodálkozunk: másokon annál inkább. Valamennyi korábbi művét is jellemezte az első benyomás lomtosságának elve. A VILÁGTALAN SZEMTANÚ monoton, értelmezhetetlen, de nagyon szuggesztív, varázsigerű verssel indul. Szindarajhaiban egy monumentális hullá alatt rogyadozó ravatal bukkan elő a felgördülő lüggöny mögül: esetleg szélvihar szipor végig a nézőtéren. A címek is mindig valami bizarr ellentmondást tartalmaznak. Nem meglepő, hogy az EZOTERÉMA is szolgál valami azonnali meglepetéssel, amint kézbe veszi az embert. A könyv ugyanis mind a két végén elkezdődik, és a szöveg csak a menetirány szerinti jobb oldalon halad, míg a bal oldalon – fejfelé – a szemhejövő szöveg közlekedik. A szövegek ismeretében azonban azt kell mondanom, hogy ez a forma nem annyira figyelemfelhívó formahontás, mint inkább megalkuvás a lehetőségekkel; valójában a könyv anyagát a jelenlegi tagolást megtartva egy hosszú Möbius-szalagra kellett volna nyomtatni. Így nemcsak az válna érzékelhetővé, hogy a szerző a novellák sorát és a HOLI-TENGERI APOKRIFOK töredéklüzérét egymás tükörképének tekinti, de az is, hogy a tükör két oldalán lévő látvány valójában azonos oldalon áll, miközben végpontjaik összekapcsolódnak egymás kezdőpontjainak „inverzálva”. Ez a forma azt a burkolt közlést tartalmazza, hogy a szerző szerint a rendkívül gondos lekerékítettség a novellákban és az esetlegesség, töredezettség az „apokrifokban”, a kezdet és vég megszabásának határozott gesztusa ott és a pontoktól ikszekig terjedő formátlanság itt, a földrajzi, történelmi, környezet- és jellemábrázolásheli sokszínűség az előbbieken és a sivár, zárt világ, impotencia, degeneráltság és idiotizmus az utóbbiban: ugyanannak a dolognak két, egymással csereszabatos álarca csupán.

Az „A” könyv, teljes címén A HOLI-TENGERI APOKRIFOK, AVAGY AZ AMFORA CSEREPEI különböző jellegű szövegekből álló prózaciklus. Előszava egy ábrégszeti álközlemény szerint egy, a Krisztus előtti második évezredből való óriás amfóra darabjairól leolvasható, ismeretlen rendeltetésű szövegegyüttes megmaradt részleteiből összeállított krónikarekonstruk-

ció lenne, mely tartalmazza a „tzipós tsölények” természetére vonatkozó ismeretek erősen roncsolt töredékeit, másrészt a krónikába illesztett epizódok, személyes természetű iratok és „lírai-próza” írásművek maradványait. A koncepció azonban nem úgy valósul meg, hogy archaikus-kultikus hangzású álléleteket gyártana a szerző, ahogy a lántasy műfajában szokás. Ezek a szövegek nyilvánvalóan ránk, a mi korunkra vonatkoznak – és ez megint csak egyfajta szimmetriát jelez, hiszen aligha véletlen, hogy az amfóra keletkezése a II. évezredre esik Krisztus előtt; mintegy szimmetriatengelye ennek a történelemnek Krisztus, amelytől előre-hátra távolodva azonos távolságban azonos viszonyokat találunk.

Sajnálatos módon ez a körütekintően szerkesztett, aprólékosan kidolgozott apokrifciklus nem tud valamiféle egységgé összeállni. Maga az ötlet túlságosan ötletszerű, az összedolgozott részletek nem kapcsolódnak egymáshoz. A roncsolt szövegek olykor kínosan erőletettek, és ráadásul valójában nem is roncsoltak. Egyszerűen arról van szó, hogy ezt a mondatot: „A tzipós tsölények nemlétező tulajdonságai és a tzipós tsölények létező tulajdonságai”, ilyen tördelésben olvashatjuk:

..... 920801.2.3. A tzipós tsölények
nemlétező.....
tulajdonságai.....és.....a tzipós
 tsölények xxxxxxxxxxxx létező tulajdonságai
 xxxxxxxxxxxx”, és ettől a gondolat nem lesz mélyebb, legfeljebb haladásabbban lehet olvasni. Ez semmiképpen sem azonos a roncsolt szövegnek azzal a fajtájával, amiből az utóbbi időben a legérdekesebbeket Krausz Tivadar állította elő (HERPESZ TRISZMEGASZTOSZ, 1989). Felvetődik persze az a lehetőség is, hogy az író a kipontozással nem roncsolást, hanem valami mást próbál kifejezni – az is eszembe jutott, ahogy egy telexgépből tekerreg elő a szalag, és a pontok valaminek (egy komputernek?) vagy valakinek a gondolkodási idejét volnának hivatva jelölni. Maguk a tételek mind tartalmukban, mind számjelükben Wüthenstein logikai-filozófiai traktátusának mondataira emlékeztetnek – a fenti példánál erre: „A körülmények fennállása és fenn nem állása a valóság” – azonban ez sem segített rajtuk.

A ciklus valamennyi további – sorozámmal

jelölt – szövege is ronszolt valamelyest; azonban úgy látom, hogy minél rövidebb, szemlévesebb vagy poétikusabb, netán vallomásokabb egy-egy szöveg, annál kevésbé meggyőző, és minél közelebb áll ahhoz, hogy történetnek lehessen nevezni, annál szuggesztívabb, hatásosabb, erősebb. Színhelybeli azonosságuk ismét egyfajta tükrözöttség: a főszereplő, aki minden történetben magányos férfi, és akivel valami bizzar helyzetben irracionális szörnyűségek történnek meg, vagy egy szűk, zárt helyiségben van, vagy valami végtelen, tagolatlan tágasságban; a 12. szövegben a semmiben lebegő rongyokon kuporog, a 13.-ban egy vaságyon szeli át az óceánt Amerika felé. Bezárva kissé nehezebb: az embernek béna a lába, vagy néma, esetleg a kivégzésére vár. Ezekben a történetekben a környezet kíméletlen: a kötelek, amelyek segítségével a béna felhúzná magát, eszűszósak; az ajtó olyan erővel záródik be, hogy összegyűrti a résbe rakott kalapácsfejet. Ahogy a tér kitágul, a külvilág – valamiféle megmagyarázatlan kegyelem jóvoltából – egyes történeteket felfüggeszt: a rongyok lebegnek a semmiben, elbírják az emberi test súlyát, a vaságy pedig úszik a vízen, majdnem addig, amíg a főhős célba ér – igaz, az ő szempontjából nem ér semmit az a kegyelem, ami csak arra elég, hogy késleltesse a fulladást. A szereplő általában tevékeny: tárgyakat présel a csukódó ajtó részébe, kapaszkodik a kötelekbe, vagy igyekszik tartani magát a kivégzés elszívéséig. Ahogy haladunk előre a ciklusban, a tevékenység egyre kevesebb, egyre passzívabb lesz: a rongyokon lebegő ember csak rakosgatja a rongyait, a vaságyon hajózó pedig csak vár arra, hogy az ágya mozogjon, vagy hogy rászálljon egy madár, amit majd megehet. A No. 19. főhősével történik a legkülönösebb dolog: élőlényeket és különböző tárgyakat kell kihánynia a háméskodók lába elé. A sort az amerikai szahadságszoborral zárja. Abban már nincs is semmi meglepő, hogy a ciklust záró No. 20. főhőse szinte szabadon cselekszik: kiűrtja ősi ellenségeit, akik az ő felmenőit rították ki. Ez a történet már át is vezet a „B” könyv tevékeny hősei körül szóló történetjeihez.

Ezek a történetek érezhetően igen közel állnak Franz Kafka elbeszéléseihez; bár talán nem a rövidkekhöz (A PROBA, A KESELYŰ stb.).

Inkább AZ ÁTVÁLTOZÁS, AZ ODÚ kidolgozatlanabb, rövidebb variánsai. (AZ ODÚ egyik motívuma, az az érzés, hogy a közelben *valami rug*, meg is jelenik a NO. 5. történetben. Ez is a *tágas-terűk* közé tartozik: a sivatagban vándorló két emberről szól. Persze két férfiről. Szilágyi Andornál a nő ritka madár, többnyire csak annyi ideig van jelen a történetben, amíg a főhős elbűcsúzik tőle.) A szereplők biztosan rosszul fognak járni; vagy azért, mert adottságaik mostohák, vagy ha megkegyelmez nekik az ellenséges külvilág, akkor a kegyelem hatálya elégtelen. Ha teremtenek valamit, mint a szoborokádó fiatal ember, aligha telik benne örömük, és ha cselekvő életet élhetnek, mint a NO. 20. szereplője, akkor döntési apparátusuk nyomorodik meg; amire történelmi küldetésüdatak sarkallja őket, az a vigasztalan, keserű pusztítás. Szilágyi Andor nem sok jót tud mondani a szabad akaratról.

Ha a kötet másik felét, az elbeszéléseket vesszük sorra, először a hangulatunk fog megváltozni. Ezek a történetek sem nevezhetőek vidámaknak, mégis egyfajta kellemes tágasságot érzünk olvastukkor. Ha összevetjük a NO. 5. történetet a KOPONYA ALAKÚ HOMORSZEMEK-kel, a „B” kötet első elbeszéléseivel, azt találjuk, hogy mindkét történetben egy ember a sivatagban monoton, értelmetlen tevékenységet végez, és ebbe helyenymorodik. De míg az „apokrif”-részletben ez a vég visszataszítóan nyomorúságos, addig a novellában Elmer-Pal von Lindenström professzor életének betetőzése ugyanez. Az elbeszélés ajánlása – „*J. M. R. W. und MittelEuropa*” – talán a JAKOB VON GUNTEN-t írta. Kafka-előfutárként emlegetett Robert Walserre utal, de eljátszom a gondolattal, hogy vigasztalan grandiozitása akár Wagnert is idézheti, főként ha arra gondolok, hogy a tizenöt oldalas történet műfajmegjelölése: regény.

Szilágyi Andor novellái annyira novellák, hogy olyan a valóságban már nincs is. Ilyen jó svádájú, könnyű kezű elbeszéléseket magyarul még nem írtak – talán Ödtk szeretett volna, de menet közben meggondolta magát. Ez persze nem minőségi kategória. Olvastukkor angol nevek jutnak eszembe – Wilde, Wells, Maugham és főleg Kipling –, pedig a novellák hősei nemzetiségük szerint is sokszínűek: van köztük svéd, norvég, német, ír,

oroszlány, angol, japán, spanyol; és a történetek helyszíne is maga a tágas nagyvilág, Norvégiától a belső-ázsiai sivatagon át Indiáig. De talán éppen ez a tágasság az, amit csak angol íróktól szoktunk meg. Ők mint a Birodalom szellemi örökösei mindenütt a földkerekségen otthon tudják érezni magukat; vagy inkább mindenütt otthonatlanul, átutazóként, csak éppen ez az érzés egy cseppet sem látszik leszelvényzi őket rutinszerű életvezetésükben.

Szilágyi Andor természetesen hatalmas macskakörömök közé teszi a klasszikus angol elbeszélést. Éppen azzal, hogy azokat az írói eszközöket használja, amelyeket a mai angol novellisták már elkerülnek, meglehetősen mulatságos szövegeket sikerül előállítania. „*Sir Jonathan Ellister Warwick Samuel Francis Trevor Talbot of Bradboro a dédapjám gondolt*” – kezdő az ONYVÓ című novellát, a Thackeray-kisregények módorát Leacock vagy Wodehouse módján kissé eltulozva. Másutt így jellemel valakit: „*A város arca, rákatekintetű haláliszemű – akit a korszáros újánlét és szőlített ki segitségükre az egyik gyulult tölgyfa aszlat mögött, és akinek attól a pillanattól, hogy kiléptek a falusi kocsmá ajtaján, egyfolytában csak hajlott hátát, rövid, szarna bárszokabútjának kopott hátulját meg város nyaka körül kiszalonnásodott gallérját láthatunk, mert hogy a férfi jó tizenöt lépéssel mindig előttük jár, mintha csak nem is őket vezetné – mindig mögött mutatott, és feljük villantott hiányos fogcsatlót.*” A történet szempontjából tökéletesen érdektelen részletek halmozása a kétfős könyv szerkezetén belül arra szolgál, hogy hangstülözöttan állítsa: igenis van kívülvilág, vannak a történet szempontjából lényegtelen külső történések, helyek és emberek is, szemben az „apokrif”-ciklus kizárólagosságával és zárttságával. Az olvasó azonban nem erre gondol – nem is kell erre gondolnia, ez csak akkor kell, hogy eszébe jusson, amikor olvasmányára visszaméltózik – hanem jól szórakozik, hiszen elléle részleteket számtalanszor olvasott már, otthonosan mozog tehát a novella világában, és az ismert elemek elléle halmozása parodisztikus hatású, mulatságos.

A tágas fikciós térben, az esetleg haljósna mutarkozó körülmények ellenére is könnyedén induló történetek folytatása már nem fest ilyen vidáman. Igaz: minden történet azzal zárul, hogy a főszereplő törekvései célhoz érnek, élete, sorsa beteljesedik – ami az

„apokrif”-ciklusban sohasem fordult elő – de a maguk életének érvényességi terében ennek már semmi értelme sincs. A történetek folytatásában ugyanis a világban otthonosan mozgó, de valami jól körvonalazható – spirituális vagy egyszerűen csak anyagi – okokból változtatni akaró szereplők szembesülnek történetük rejtélyével. Ez a titok minden történetben más és más természetű, de mindig kétarcú jelenség. Házi használatra úgy mondanám: a kaskai lelki titok egyesül benne a Kipling-novellák külvilági, tárgyi titkával; leghenső, gyakran tárgyatlan szorongásunk a külvilág elégtelen ismeretéből fakadó féltelmekkel. Ennek nyomán pedig az otthonosság kellekeivel felszerelt, megismerhető – sőt a csömöng jól ismert – világ, amelynek diszletei között történéshéli utazásunkra indulunk, és ami az egyetlen bizonyosság, amit a titokkal szembefordíthatunk: valójában nevetséges és érvénytelen.

A Szilágyi-novellák kibontakozási szakasza közeli rokonságban áll a legjobb titokzatos-fantasztikus Kipling-novellák hasonló helyével. A BUGYBORÉKOLÓ KÜF ÚTJA, A SUNDHOO HÁZÁBAN, A FANTOMRIKSA stb. megírásokor Kipling is a hagyományos európai világismeret szakadáson voltáról és tarthatatlanságáról beszél: „*Mindaddig nem hallottam hiteles érdemű forráshól arról, hogy hennszülött kísértet angol emberre támadt volna*”, írja az EGY IGAZ TÖRTÉNET-ben, csipős öngúnyval tekintve gondolkodásának tarthatatlannal előítéletes természetére. Ugyanakkor a Kipling-hősök, ha bukna is, nem bukna a megsemmisülésnek olyan mélységeibe, mint az EZOTEREMA alakjai.

Szilágyi Andor hősei nem hína, születetten redukált személyiségek, mint Kafka szereplői, hanem az élet eseményei, valaminek a megélése, belátása eredményezi életükben azt a törést, ami az éncsonkuláshoz vezet. Ugyanakkor a Kipling-hősök előkelő kivilálását sem tudják megőrizni. Ők maguk a történet távolságtartó mesélői-lőhősei, de a csonkító-nyomorító élményeket, átváltásoskat is el kell szenvedniük, és a történet végetével ninesen számukra visszatérés a kipling-i rendezettség naivitásába. Kiplingnél az érthetetlen dolgok, jelenségek nevet kaphatnak, és kategóriákká válhatnak, amelyek között mégiscsak rendet lehet teremteni; ha aztán erre a „rendre” ironikusan tekintünk is. Szi-

lági Andornál hiába kapnak a novellák szereplői mérhetetlenül hosszú neveket – a névmitika A VILÁGTALAN SZEMIANŰ-ra éppúgy jellemző volt, mint a színdarabokra –, ezek a nevek meddő erőfeszítést árulnak el, a törekvést arra, hogy nevet adjunk a megnevezhetetlennek; és ebben a törekvésben a legbösszabb név sem ér többet, mint az „izé-hotyijják”.

„*Aggynban ér-e a halál, amint ez egy tisztességes magat értelt elvárható, avagy a sélányról rugadják el lelketet az utolsó sétámon, hogy elfoglalja örök helyei annak a kísérteties rixának az oldalán? Vajon megfelelem-e a másvilágon a régi ragaszkodást onmagamban, vagy pedig úgy találkozom Agnesszel, hogy undorodom tőle, s így leszek hozzáláncolva egy örökkévalóságon át? Vajon itt fogunk lehogni az idők végezetéig életünk helyszínei fölött?*” Kipling A FANTOMRIKSÁ-ja hősenek kérdéseit a Szilágyi-novellák szereplői nem tehetik fel meguknak. Sir Jonathan stb. az idők végezetéig várhatja, hogy megjelenik előtte egy lakir, aki néhány rúpiáért lenyeli önmagát; és sohasem fog kiderülni, hogy honnan származik ez a kényszerképzete. A DON MIGUEL FÜSZÁLAI címszereplőjének (az „apokrif”-ciklus No. 20-as családirtója novellabeli párjának), aki egy életet töltött el azzal, hogy a burjánzó őserdő közepén folyamatos robotnal halottan tartson egy darab bekerített sivatagot, senki sem fogja megmagyarázni, hogy egy félreértett szöveg illusztrálásával töltötte az életét.

Szilágyi Andor könyve zárt rendszert alkot. Mint minden eddigi munkájában, ebben is ugyanazokat az alkotói alapelveket, tudatos kompozíciót, aprólékos kidolgozást és az utolsó kötőszóig átgondolt nyelvhasználatot találjuk. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy valamennyi munkája azonos (magas) értékű és jelentőségű irodalmi műalkotás volna. Ebben a kötetben is – főként az „apokrif”-ciklusban – jó néhány olyan részlet található, amely inkább útkereső kísérletnek, semmint kiforrott műnek látszik, és ahol a vázlatos, esetleges kidolgozás nem lép túl az ötlet bemutatásán, felvezetésén. Mégis, ezekkel együtt, a szerkezet egésze rendelkezik azzal a rugalmassággal, ami egy ilyen bonyolult építmény megtartásához szükséges.

Bodor Béla

II

KIMUTATKOZÁSOK KÖNYVE

„*Mondja csak, mon ami, gondolt már arra, hogy amennyiben és mikor elfogadjuk, hogy pozitíve két ember egymásnak bemutatkozhatik, akkor és ott negatíve azt is elfogadjuk, hogy két ember ki is mutatkozhatik egymásból?*” – a kérdés Szilágyi Andor EZOTEREMA című kötetének egyik záródarabjában hangzik el. Don Miguel először és legvégül idézett „homályosa”. Ha az antinomikus következtetést a mű egészére vonatkoztatjuk, így szól: amennyiben elfogadjuk, hogy létezik ember és ember, ember és világ között esemény, történet (sőt alaptörténet), akkor és ott negatíve azt is elfogadjuk, hogy a történet megfordítása is létezik. Ebből az alapötletből indul ki Szilágyi Andor könyve. A megfordíthatóság és fordíthatóság elve több síkon működik a kötetben.

Szilágyi a konvencionális olvasómód helyett bevezet a silabizálás másféle technikájába. A kötet mindkét oldalán elkezdődik és befejeződik, azaz megfordítható, a zárlat egyben felütés. Nincs kauzálisan elkövetkező vég, a történetek egymás mellé rendelve, a kéz balról jobbra lapoz, a szem csak jobbra néz, megbillen az egyensúly, s csak a könyv megfordításával áll helyre.

Tökéletes alihikönyv ez, melyben az apokrif világ helyzetrajza helyett a világ apokriflé minősített leírását böngészheti az olvasó. Egyik oldalon a holt-tengeri pseudoapokrifek cserepeiből összerakott, imitált szöveg-egész; a másikon ezoterikus novellák sora áll. Az imitáció a titkos iratok egyik vezérlő elve. Az irodalom előtti forma utánzása és az eredetiség látszatának keltése az író személyét és a teremtő fantáziát másodlagossá minősíti. Az író csupán fordító lehet, az elbeszélő pedig beavatott, aki a Teremtő inspirál (Szilágyi művében éppen ez kérdéses, egy bizonytalanul vagy nem létező Isten világában az inspiráció emberi korlátok között marad). Így szakad szét skizofrén módon az elbeszélő személye. Ő az először író fordító, aki kreáltan szintén egy fordítást tesz közzé; ő az opusokat jegyző ismeretlen, nem emberi lény, aki egy ufó naivitásával csodálkozik rá a bűnös emberre; és ő a világ pusztulását elszenvedő

ember is a számozott történetekben. Háromféle inkognitó.

A konstrukció részét képező, de arról deklaráltnan független előszóban a fordító-elbeszélő a közölt szövegek keletkezéséről és megjelentésének körülményeiről beszél, beavatja az olvasót a matematikai módszerességgel szerkesztett (!) iratok titkaiba. Ezek szerint az apokrifek Krisztus előtt 2000 környékén születtek, egy Golda Trish nevű philadelphiai aspiránsnő bukkant rájuk a washingtoni National Library hibernált, föld alatti püncéltárolóban 1945-ben. A Holt-tenger környékéről származnak, mint más közismert apokrifek. Csakhogy azokról köztudomású, hogy 1947-ben találta meg őket egy heduin pásztor a gumránai barlangban, azaz később, mint ahogy a fordító Szilágyi által közöltetett fikatív szövegek – képzeletbeli keletkezéstörténetük szerint – napvilágra kerültek. Golda Trish három évtizeden át honyolult matematikai metodikák alkalmazásával fejtette meg az ismeretlen eredetű jeleket, melyek a héberhez hasonlóan valamely más-salhangzóírási kódjaival születtek. Erről a kötet kettős címlapja tanuskodik, mely Szilágyi Andor keze munkája, s a más-salhangzók nagybetűs írásával jelöli az analógiát.

A szöveg tehát egy virtuálisan létező fordítás álfordítása, a fikció kétszeresen romlott szövegváltozata, azaz az a dekódolt valóság, amiről csak kétszeres áttételhen lehet beszélni. Az iratok keletkezési idejeként megnevezett i. e. II. évezred azonos az i. sz. II. évezreddel, ugyanis a nyolc opusban az egyes töredékek előtt szerepel egy-egy elhomályosított időmeghatározás 920401-től 920804-ig. Ezek szerint az 1945-ben fellelt töredékek 1992-ben születtek. Az időszámítás ezáltal fiktív válik, azaz az origószerű kezdet körül megfordul. Ugyanilyen módon középponttá válik az 1945-ös évszám is, ami előtt és után megszakad az emberiség történetének folytonossága. A szerző intenciója szerint az i. e. 2000 környékén elhaló történetet i. sz. a II. évezredben lehetjük fel, csakhogy megfordítva. Pozitív és negatív változat a koordináta-rendszer egyenesének két oldalán.

A kötet két része a HOLT-TENGERI APOKRIFOK, AVAGY AZ AMFORA CSEREPEI ÉS A LÁTSZÓLAGOSAN KÜLÖNÁLLÓ NOVELLÁK ÖSSZEFOGLALÓ CÍMŰ EZOTERÉMA, azaz ezoterikus réma, rejtett új

közlés, beavatottaknak. Felfogható két különböző előjeli Teoréma-variációnak is. Az elsőben csak Isten eszméje létezik. Az ember magára maradt. Hiába hallja, hogy ott kopog, kapar, rág valami vagy valaki a háttérben, aki figyel, de nem mutatkozik, csak mint emberi rögeszme van jelen. A másik rész novelláiban azonban megnyílvánul mint legelőbb jó (Chopin-dallam a KÍNAI PÁLCIKÁK-ban) és határt szabó parancsnok (a MASZK-ban). Az istennel (Teo) való misztikus találkozásnak lehetünk itt tanúi, mint Pasolini hasonló című filmjében. A találkozás mindkét esetben sorsdöntő, emberi életeket változtat meg, csakhogy Szilágyi kötetében ennél többet jelent, egy nagyobb egész törvényei szólnak meg, s visszaveszik az életet a Teremtésnek. A másik világ színeváltozásai, az ember metamorfózisai, panteisztikus átlényegülések vezetnek vissza – halálon át – a kezdetekhez.

Az „apokrifok” nyolc opusa közé ékelődnek a számozott történetek, összesen húsz hosszabb-rövidebb szöveg. Az opusok töredékimitációk, mintha valóban egy amfóra széttört cserepeinek egymáshoz illesztésekor állnának össze mondatokká. Csakhogy hiánytalanul egész és értelmes közlések születtek, a hármaspontok használata pusztán az illeszkedés illúziójának megteremtése miatt szükséges. A szerző csak néhány esetben ékel a tört egész mondatok közé valóságos töredékeket, ilyenkor – úgy tűnik – a legfontosabb dolgokat hallgatja el. Az opusok számozott (datált) részletekből állnak, és egy „*szépségtőlény*” nevű bacilusról beszélnek, akinél „*fergetemesebb és ostobább állatot még nem hordott hűtő xxx a Föld*”. Az ember ő, mint Swift GULLIVER-jében a jehuk. Az embernek elléle szatirikus, parodisztikus ábrázolásában e próbálkozás nagy elődei Karinthy Frigyes (UTAZÁS FAREMIDOBÁ) és Szachmári Sándor (KAZOHUNIA). E hagyományok majd' hogy egyenes folytatása lehetne Szilágyi Andor szövege, ám sok esetben nélkülözi a szatirikus hangot, inkább tekinthető nyílt vádiratnak az emberiség ellen, melyben a hűnök axiomatikus lajstroma nem ágyazódik az író teremtette világba, hanem szó szerint, didaktikusan értendő. Mit sem változtat e tényen az, hogy a forma, melyben elének kerül, más dimenzióba hivatott emelni. Kérdéses és megfogatlan a töredékeket rögzítő lény

alakja is, akinek tudatlanságálatra mögül előlőbújik az ember. (Nem ismeri, ezért sérülékeny, csöszérű végnek nevezi a lábat, ám a szem és a fül nevérol eleve van tudomása.)

Az apokrifeknek inkább erősségei a számozott történetrészek. Az egyes szám első személyben megírt szövegekben visszafelé haladunk, az utolsó vacsora helyszínétől a Golgotán át, az özönvízen keresztül az OSZÓVEISEG törvény előtti káoszába. A különböző blokkokban a vizsgálódó, magányos ember egyszereplős történetei mellett kettős és hármas viszonylatokban (geometriai formációk) is megjelenik az ember. Többnyire egyedül van, a levegőúrben rongyokon lebeg, egy szoba belsejében figyel az ajtó zárulását, szöveget ver, próbál közelbe kapaszkodva felegyenesedni, beméri a távolságok és közelségek relativitását, kilordítja zsigeret, tanakodik az önelveszejtés módjairól. A másik vagy harmadik általában mellékesen szerepel. A másik a negatív alteregó, a tagadás (NO. 05.) vagy a fenyegető ismeretlen (NO. 10. – Vasálarca), avagy a két latin-hasonmás (NO. 03.). A másik lehet a megfigyelés tárgya is (NO. 07.). A hangsúly azonban minden esetben az egyetlen, egyedülvaló emberen van, aki egy üres világban küzd élet-halál között, hol a túlélésért, hol a viszonylagosan emberi halálért. Az „értelmes ember” vegetáló véglény, aki értelme – a logikus gondolkodással mint legkifinomultabb agyvetkenységgel –, Istene csupasz eszméjével és a még benne élő moráltörédelékekkel nem tud mit kezdeni. Túl vagyunk egy katasztrófán, evidenciák a tétek. A túlélő történelmen, történeten, működőképes világon túl és kívül értelmezi újra és látja gyermekként az életet. A megnevezhetetlen, egyes szám első személyű elbeszélő-hős csak az utolsó, huszadik történetben mutatja meg magát. Ő Golo Zacharien (Zakarías?), kultúrutódló próféta, aki bosszút esküszik, paranoiás szenvedéllyel „fogat fogért” halált kíván egy névtelen, talán nem is létező ellenségre. „Ne legyen Golo Zacharien a nevem, ha holnap nem ölöm meg az utolsó ~~csöszérű~~” – mondja. A keresztényi morál talán csak egyetlen történetben (13.) szólal meg mint a felebaráti szeretetnek és közösségérzésnek gyonge vágya, az is groteszk környezetben. A krónikás vaságyban lebeg a végtelen tengeren, próbálja túlélni a világvégi özönt, de hi-

ába ajánl segítséget egy lukas kádiban menekülő, gázmaszkos embernek, az nem látja és nem hallja őt. A kórkép túlságosan is közismert: nincs kommunikáció, értékét veszítette a szeretet, ez a hiány világa, negatív élet, devalválódta történetünk, az ember agóniáját éli, ahogy a 13. történetben, léli és vágyja egy dögevő albatrosz halálós vagy harcra ösztönző csapását. Üres az utolsó vacsora terme is, csak tizenhárom gyertya ég, már térdig ér a víz (lásd: Tarkovszkij: NOSZTALGIA), a 15. történetben egy bogár rituális keresztire feszítésének receptjét olvashatjuk, majd végezetül: nincs más, csak az *ölni* elve.

A szemlélődő, megfigyelő magatartás az egyetlen életlehetőség. Csak az írástudó képes még hangokat hallani és látni, evangéliuma (öröm- és rémhír Isten létéről vagy nemlétéről) azonban nem jut el tévelygőkhöz, mert azok immáron siketek, vakok és némák. Az elbeszélő összpontosít, figyel az elmozdulásokat, rakoncáha fogja az időt, ám a változás itt és most alig tetten érhető, pedig mintha élet-halál mólna a rejtett tudáson. (Lásd: NO. 08., töredékmásodpercenként kimerevített lázisképek az ajtó elmozdulásáról.) Az ember megtagadja és elveszíti a cselekvés lehetőségét, kontemplációra kényszerül. Ami odakint történni látszik, az belül van, a látás, hallás, érzékelés módjában. A kötet bevezetés a meditáció iskolájába. Szilágynak a keleti hagyományokkal való rokonszenve nyilvánvalónak látszik, példa erre a kései Jézus meditatív passiója (NO. 03.), úgy járja kálváriáját, hogy egy filozófiai evidencián gondolkodik: hány pettye is van a katicának? Az ezoterikus novellákban a megérkezés és állenyegülés misztikus, valóságos túli tere, a látszó élet igénye (INGEBORG ÉS INGERUNNE) ugyanebbe a keleti kozmikus egészbe illik.

De nemcsak a kötet két fő része, hanem az apokrifek egységei (opusok és számozott történetek) között is vannak tartalmi összecsengések. Ám ami a töredékekben politikum vagy kórisma (1992-ből), az emitt és a másik oldal novellaiban kibomló végállapoleírás, melyben csak implicit módon és jelentéseiben rétegezetten van benn az itt és most. Például az ÖNEVŐ című novellában, melynek pedigrés angol hősét (Bradborót) – aki csupán a Hit, Hűség, Erő: Szabad Akarat! patri-

nás jelszavát örökíti át a királyi Anglia nemesi erkölcséből – a hajdani gyarmatbirodalomban magával csalja egy majmos fiú, hogy megmutasson neki egy mutatványost, az oncovót, aki nyílt szájon falja fel magát: „Hungry vagy Hungary”, Bradboto nem hallja tisztán.

Az apokriféknak ugyanígy, mint ahogy a másik oldalról olvasható történeteknek képregyazdag közegét és archaikus elemét adja a víz és a lény. A Holt-tenger (halott, életet nem adó víz) vidékén járunk, az özön lassan elárasztja a Földet (Szilágyi elbeszélője egy helyen magzatvízhez hasonlítja), s csak a 20. szöveg terében húzódik vissza, ahol Golo Zacharién nyirkos barlanglakak között esküszik verboszútt. A „holnap, holnap, holnap” belejézés átvétel a nyolc különös novella világába, ahol a víz (tenger) és lény ugyanígy jelképes értékű teret teremt. Hol rémséges titkokat hordó homoktenger; hol tenger, ami elválaszt a valódit; majd veszélyes-elveszejtő és borús-homályos, rejtélyes nagyvíz. A lény vagy tukkasztó nap, vagy értéket jelző sugár, esetleg tükröz lények; mindegyik az isteni hatalmasságnak és erőnek földi megnyilvánulása. Folyamatos jelenlétükkel biztosítják a történetek áramlását, az utolsóg, melyben Don Miguel szavai a kimutatkozás elvi lehetőségéről visszahajolnak a kezdethez, ahol újra tenger és lény...

Az ezoterikus novellák tematikusan vagy egy-egy motívum által párhuzamba vagy ellentétbe állíthatók, szerkesztésükben hasonlóak, s mint egy szöves részec, erős és gyenge szálakkal kötődnek egymáshoz úgy, hogy végül létrejön az egycímű részekből szabott koherens egész.

A KOPONYA ALAKU HOMOKSZEMEK ikertestvére például az INGEBORG ÉS INGERINNE című írás. Az elsőben Lindenstrom, a Stockholmi Állami Egyetem filozófiakultúrájának professzora, feladva addigi életét, a Maltáj-sivatagba utazik, hogy megbizonyosodjon horzongató hipotézisének igazságáról. Homokszemeket vizsgál a homoktengerben; tűző napon, élen-zomján. Am mire a tudás közelébe jut, hogy milliárd halott összezsugorodott koponyáját rejtik a szemcsék, maga is koponya alakú homokszemmé lesz. Ingeborg és Ingerinne a világ zaja és a gazdasági válság elől menekülve egy tengerparti láhban telepedik le, óngol barátságok tenyésztésével

foglalkoznak. Mikor rádöbbennek arra, hogy e csúszó-mászó állatok a Teremtő hasonlóságai, maguk is csigává változnak. Panteisztikus metamorfózisok. Mindkét történet szereplői emberségesebb, teljesebb életre vágyanak, amit a természet számukra feltáruló titkában találnak meg. Előző, hétköznapi életükről a „nem létező meglgyelő” vagy a mindentudó elbeszélő ironikusan beszél, ám ahogy közeledünk az átélényegüléshez, a nyelvi stílus is módosul, az elbeszélő tárgyilagosan kommentálja és közvetíti az eseményeket.

Az INGEBORG ÉS INGERINNE című történet ellentette a DON MIGUEL FÜSZÁLAJ című. Az egylényegű, nemtelen pár – azonos kezdőbetűs nevek; Ingeborg férfi, de neve női név – az első emberpár groteszk mása. A pokol és a mennyország határmezsgyéjén saját édent teremtenek maguknak, csak ebbe az elzárt kertbe süt be a nap, ott élnek lassan, holdogan, terméketlen környéken termékeny kettőben. Don Miguel a dzsungelben kerít el egy részt, megalkotja az ő negatív Paradicsomát, egy olyan zárt sivatagkertet, ahol nem nő fű, vagy befelé nő, ahogyan Don Miguel hajszálai.

Az ELÁSOTT SZÍVEK című novellában már a metamorfózis után vagyunk. Szerb Antal mesél az írországi tengerpart smaragd zöld dombjairól, melyek belsejében ott pulzál a droghedai vértürdő áldozatainak szíve. A föld, a domb, a sivatag, az állatok emberi lelkeket fogadnak magukba, átélkesülnek, a természetbe visszaszármazik a romlott, gyöttrődő ember.

A halál misztériumával foglalkozó főtéma paralell variánsai a KIVÉGZÉS SZIÁMBAN és a KINAI PÁLCIKÁK, AVAGY A TÁRGYAK EMLÉKEZETE című novellák, melyeknek középponti hősei hasonló módon távoznak. Emanuel Smorowskyt (szomorú?) a Meleg Otthon nevű panzióban nem ismeri senki. Szomszédja, Leopard von Hohenstein már-már arra a következtetésre jut, hogy zombie, netán rózsakeresztes, amikor Smorowsky megmutat neki három fotográfiát, aztán eltűnik szobája ajtaján mögött örökre. A képeken egy hozzá kísértetiesen hasonlító (szíámi!), imádkozó fiatalembert fejeznek le Sziámban. Misztikus távozása oly módon valóságon túli, mint a KINAI PÁLCIKÁK-ban szereplő Lazarev halála, akinek a szépségbe kell belepusztulnia. A

szovjet-orosz zongoraművészen egy kínai pálcikákat tartó Buddha-szobor láttán felidéződik katonakorának egy tragikus élménye, amikor nem esatlakozik éjszakában dorhézoló társaihoz a Tisza-parti városban, hanem elmerül egy vak lány zongorajátékában, és eszméletét veszti a szépségtől. Később zongoraművész lesz belőle – Chopint játszik, mint a lány –, de nem emlékezik addig a pillanatra, amíg meg nem látja egy kirakatban a szobrot, melyhez hasonló a lány zongoráján állt. Ezután találják holtan belülről bezárt szobájában, szívében kínai pálcák, mellette szoborcserépek.

A KIVÉGZÉS SZIÁMBAN és az ÖNFŐVŐ elbeszélések sejtelmes, áttűnő, szabadon hagyott befejezése szintén azonos sémát vesz alapul. Emanuel Smorowsky eltűnik ajtaja mögött, Bradboro pedig belevész az éjszakai tenger sötétjébe.

A KÍNAI PÁLCIKÁK-ban és a MASZK-ban rejtélyes, önelvesztető módon, környezetük számára érthetetlenül válnak meg az életűl a hősök. Lazarevet úgy találják holtan szobájában, hogy „az ünnezség a kivételhetlenség miatt kizárt”; Taramata és Miomura pedig szepokut követ el magán, mert élő ember számára megismerhetetlen tudást szereznek, meglátják halott császáruk, Hai Haino Napfia változó emberi arcát a halotti maszk alatt.

A történetek szerkesztése és alapproblémája azonos. A zárás megdöbbenő, új (más) rétegbe emeli a szövegeket. Egyedül a KÍNAI PÁLCIKÁK-ban bomlik fel az elbeszélés kronológiai rendje a végkifejlet előrehozásával. Külön áll az ELÁSOTT SZÍVEK című novella is, mert az elbeszélő egy másik, közbevetett elbeszélőt (Szerb Antal) használ a történetmondáshoz, a jegyző egy már megformált legendát közvetít. A beszédformák nagy elbeszélésáramba épülnek be, minden esetben úgy, hogy a történetmondásnak és a történetmondó személyének alárendelődnek, az ELÁSOTT SZÍVEK bonyolultabb összhangzását épp az előbb említett eltávolítás eredményezi. A novellák kisebb egységekre (szűtt), bekezdésekre, fejezetekre tagolódnak. A vágások filmszerűek, hely-, idő- és gondolati váltásokat jeleznek.

A főtéma egyetemes, mondhatni ontológiai, és a II. évezred végéről való, a kiüttlanná váló élet lehetőségeiről, a halál minő-

ségeiről, élet és halál együttvalóságáról és a tudás határáról beszél a szerző.

A halál minden esetben átlényegülés, általa magasabb értékbe és jelentésrétegbe emelkedik az ütlét, a természet pedig (természetünk szerint) maga a folytonosság. Ez egyben válasz az apokrifekben csak félig-meddig megválaszolt kérdésre a folytathatóságról. Megjegyzem, a rilkei saját halál, a testre szabott hazatalálás gondolata, a panteista, kozmikus látásmód erős rokonsághan áll Szilágyi művének szellemi-gondolati glóbuszával. Az EZOTERÉMA hőseinek élete, jelene különös, végzetes viszonyban áll a múlttal. A múlt emlék, ami amnéziás távolságha kerül a máttól, mintha két külön, egymástól elszakadt világ volna megoldatlanul, elvishetetlenül. Ha helyet talál a jelenben, újrendezi azt úgy, hogy sorssá válik, és megteremt valami eredeti rendet, ami a jelen halála bár, de egzisztenciális teljességet jelent. Legjobb példa erre a KÍNAI PÁLCIKÁK-ban Lazarev esete, akiben úgy merül fel a tiszta szépség élménye (Chopin-dallam), hogy lehetetlenné válik a további élete. Vagy Smorowsky példája a zombie-novellában, akinek el kell tűnnie, ahogy a múlt köde megtörtént valóságha lesz a mában.

Szilágyi teremtett alakjai a múlt egy emlékének közvetítésével kerülnek a tudás közélebe, így mindannyian egy apokrif valóság beavatottjai. Lindenström koponyatengert lát, Ingeborg és párja csiga-Istent, Smorowsky a halál szíami ikerpárja, Lazarev a legtranszcendensebb (esztétikai) gyönyörűséget tapasztalja meg a zenében, Bradboro majdhogynem megpillanthatja a lehetetlent (egy önmagát lefalló mutatványos személyében), Taramata és Miomura az isteni helytartójának emberi voltáról szerez tudást, Don Miguel pedig az egész műre vonatkozó tagadás letéteményese. Egyedül az ELÁSOTT SZÍVEK írói (a szerző, Szerb Antal, Szentkuthy Miklós) számára nem jelent halált a rejtett tudás megismerése, mert ők az elbeszélők, különböző apokrifek jegyzői.

A kötet „jól megcsinált” kompozíció, melyben az ismétléses szöveg-, mondat- és szóalakzatok és az imitált töredezettség pszeudoarchaikus, repetitív hangzást teremt. A szerző készüete horitótív didaxisa ellenében a primitív illusztrációk (homokszemek, megfej-

hetetlen jelek, ósnyomatok, koromfoltok, formátlan árnnyképek) lazán illeszkedve a kötetegésbe, finoman szolgálják és támogatják a szöveget. Szilágyi sugalmazó nevei svéd, skót, orosz, lengyel, japán, német, ír hangulati szavak, sejtetett jelentéssel. Mindannyian az ember, különböző hagyományokkal és sematikusán hasonló élelehetőségekkel. A HOLI-FENGERI APOKRIFOK, AVAGY AZ AMFORA CSEREPÉI cím is a klasszikus zsidó–görög–kevesztény kultúra és tradíció együttvalóságáról beszél. (A tükös iratok ez esetben amforán maradtak ránk...)

Szilágyi könyvének meghatározó mozzanata a hangnemek tendenciózus váltása és a tempóval való virtuóz játék. A naïv szitirát néhol ironikus pátosz váltja fel, majd csupasz objektivitás, elemre egyszerűsödött nyelv. A hangvételek, hangulatok (és azok nyelvi megformálásának) kontrasztos és kontúros alkalmazása világok, múlt és jelen idő elkülönítésére szolgál. A tempóváltások az első részben az elnehezült beszédtől (opusok) a hirtelen kitartott egyenmű hangig (számozott történetek) változatos, de sokszor szétszabdalt, szeretlen darabkká együttállását és egymásmellettségének esetlegességét eredményezik, melytől a szöveg beteljesessé és gyakran csaknem „olvaszhatatlanná” válik.

A novellák hirtelen tempóváltásai éleperiódusok és –módok különbségeit jelzik. Eképp kap a formái gyorsaság és lassúság többletjelentést. Szilágyi hőse a fogyasztás és szerzés forgatagából (győztes és vesztes szísziluszai harcából) kilép, és egy lassú, meditatív életben talál otthonra. A múlt heroikus tettei a mában értéküket veszítették, ironikusán lehet csak beszélni róluk, a lélek belső útját fellelézni vágyó ember romantikus irrealitásba és misztikumba menekül, ám ez a valóságon túli világ válik egyedül hitelessé. Szilágyi művében a fordítást, megfordítást nem pusztán eszközként használja, hiszen a világ maga fordul meg: a valóság irracionálisvá, a misztikum pedig valósággá lett.

Szilágyi Andor kísérleti könyve egyetemes igényű mű. S bár provokatív módon ezoterikus, remélhetőleg nemcsak kiművelt filozofok hermeneutikai újjgyakorlatának lesz a tárgya, hanem a riadt olvasó is kézbe veszi majd, talán éppen – alibinek.

Nagy Gabriella

HÁROM BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Darvasi László: *A venetigani rózsbokrok*
Jelenkor, Pécs, 1993. 156 oldal, 195 Ft

I

A SZÉPSÉG KOPASZ KOLDUSA

Ennek a könyvnek valószínűleg sikere lesz. (És ha a terjesztés nem volna katasztrofális, a szakmán túli körökben is komoly érdeklődésre számíthatna.) Az ok viszonylag kézenfekvő: közös tapasztalatunk a „szöveggyártó” mofalom kifáradása, ismét feltámadt a vágy a vérbeli történetek iránt, szeretnénk bízni és reménykedni egy elmesélhető világban. De átadom a szót a szerzőnek. „Az gondolat, hogy szerkesztőkben, olvasókban egyaránt valami új, különleges, a gyermekai naivitástól sem mentes igény támadt a történetek legendaszerű, meseszerű változatára, vagyis arra, hogy egy nyomasztó, lelketlen, korrupt és technokrata éra után újra el legyen mesélve a világ. Hogy esetleg szíven legyen elmesélve.” (Kőrösi Zoltán: FELROMBOLÁS. Interjú Darvasi Lászlóval. Pesti Szalom–JAK, 1994. 37. o.) És kétségtelen, hogy Darvasi mindent megkísérel kielégíteni ezt az igényt. Többnyire klasszikus novellát ír, melynek van eleje–vége–középe; a cselekmény szinte mindannyiszor érdekes, fordulatos, alkalmanként krimiszerű, olykor még a frappáns csattanó sem hiányzik; a környezetrajz pontos, érzékletes; a figurák erős, határozott kontúrokkal megrajzoltak; a szókinés gazdag, a stílus eulónikus (rosszabb pillanataiban kissé szépelgő), a mondatlövés kiegyenlített ritmusú, az építkezés jó arányérzékre vall – és még sok más pozitívum is elmondható a megírás technikájáról: „technika, technika”, ismételteti Darvasi az idézett interjúban. Ami persze alapvető eszköz a leghöbbs vágy kielégítéséhez: „Csak mondatakat akartok, amelyek helyett már más nem lehetne írni.” Vagyis szükségszerű, semmi másal nem pótolható elbeszéléseket. Másképp kifejezve: saját, összetéveszthetetlen világot. Hogy ezt csak részben, foltosan sikerült megteremtene, arra két, egymással persze összefüggő magyarázatot ajánlanék. Az egyik talán a túlzott „technikázás”, a kicentézés, a