Selyem Zsuzsa

SZEMBE SZÉT

A humor–szentség összefüggés Esterházy Péter prózájában

Tartalom

Benne. **A test komédiája és fölemeltetése az Esterházy–szövegekben**

1. Milyen irodalom? (Mit tudhatok?)

(i) Az idézet..... prímszám

(ii) A töredék..... halogatás

(iii) A regény..... (nevetséges) szabadság

2. Milyen komédia? (Mit kell tennem?)

(i) Ábrahám és Izsák

(ii) Salamon ítélete

(iii) Példák nyelvi epifániára

3. Milyen csütörtök, milyen péntek? (Mit remélhetek?)

(i) A *Harmonia cœlestis* és a *Javított kiadás*

(ii) „Én – az a többiek."

(iii) Szembe szét

Bolondka. Lovag. **A töredék a *Fuharosok*ban**

(i) Fenséges és sebző

(ii) Sacrum commercium

(iii) A töredék helye

Archeológia és prímszám-technika a *Tizenhét hattyúk*ban. Gyáva agáda

(i) Archeológia

(ii) 17

(iii) Tragikus?

***És*-angyalok**. A dialógus lehetetlen lehetőségéről a *Hrabal könyvé*ben

(i) Hrabal, irodalom

(ii) Ima, irodalom

(iii) Angyali üdvözlet

- (Ulm)
- (Parker)
- (Hrabal)

768=186. A történelem rései Esterházy Duna-regényében

(i) A két kezdet és a másik

(ii) Időrésekben tautochrónia

(iii) Az imaginárius szem pillnatása

Irodalom és irodalom – a mellérendelés etikája. Kertész Imre: *Jegyzőkönyv* – Esterházy Péter: *Élet és irodalom*

(i) Az ember mindenképpen hibás egy kicsit

(ii) A semleges, a száműzött és a másik nyelv

(iii) „Nincs bennem szeretet“, valóság, fikció, „szinte semmi“

Semmi vigasz. A test történetei az *Egy nő*ben

(az idézett semmi)

(nem-név adás)

(férfi és nő)

(regénydarabok, szinkron regény)

(szeret, gyűlöl, satöbbi)

(félelem)

(a kéz)

(ne félj)

Egy egyenlet, két ismeretlennel. A lehetőség írása a *Harmonia cælestis*ben

(i) Az ígéret komikuma

(ii) Az Atya és a Fiú

(iii) Wahrheit und Dichtung

(iv) Fal

Bibliográfia

Azért végre ő maga is Luther, csak halála előtt azt írá, hogy aki meg akarja érteni a Virgilius *Bucolicá*-it, öt esztendeig pásztor legyen, és mégannyi ideig legyen szántóember, ha a *Georgicá*-t meg akarja érteni; az Írást pedig, úgymond, csak meg sem kóstolta, aki száz esztendeig az apostolokkal gondját nem viselte az anyaszentegyháznak. A régi szentatyák is egyenlő értelemmel tanítják, hogy igen nehéz az Írásnak értelme.

(Pázmány Péter: *Rövid tanúság*)

ha például egy hóban nyargaló nyúlról olvasok, szinte magamat látom ott futni" (Franz Kafka)

Was ist heilig? Das ist, was viele Seelen zusammen
Bindet; bänd es auch nur leicht, wie die Binse den Kranz.

(Goethe)

Benne. A test komédiája és fölemeltetése az Esterházy–szövegekben

1. Milyen irodalom? (Mit tudhatok?)

A *Don Quijote*, amiről azt szokták mondani, új kezdet az európai regény történetében, egy olvasóról szól. Don Quijote de la Mancha a lovagregényeket úgy olvasta, olvassuk a regényben, hogy – bár a regény idejében kóbor lovagok már nincsenek – ő kóbor lovag lesz. De mivé lesznek a *Don Quijote* olvasói? A kérdés ebben a formában nem válaszolható meg: vagy konkrétabbá kell tenni, például egy *Don Quijote*-olvasattal, vagy általánosabbá, és most ez lesz a cél, pontosabban: a kerülőút, hogy a konkrét célhoz (melyről bízvást megelőlegezhető, hogy szintén nem cél: kerülőút), az Esterházy-szövegek működésének vizsgálatához vezessen: hogyan működik az az irodalom, amely olyan (és miben olyan?), mint a *Don Quijote*?

Az új regény tehát régi regényekre épül, melyek valamikor aktuálisak voltak, és népszerűek is, természetesen, és amelyekről négy–ötszáz év múltán speciális tanulmányozás nélkül nem sokat lehetne tudni, ha nem lett volna olyan olvasójuk, mint például Cervantes, aki megírja olvasójuk, Don Quijote olvasmányainak hatása és a konkrét realitás disszonancia-történetét. De hogyan válik valami, ami a régiekre épül, újjá? Ugyanez a kérdés, kissé konkrétabban: miért van az, hogy a *Don Quijote*-ból tudom meg, voltak lovagregények, és nem

fordítva: lovagregényeket olvasva kerül kezembe Cervantes könyve? Milyen irodalomkép következtethető ki a regény *Don Quijote*-felőli megközelítéséből?

Victor Ieronim Stoichiţă, a neves román származású művészettörténész az európai képzőművészet hermeneutikájáról írt könyvében, *A Don Quijote effektus* bevezetőjében a bábosjelenet elemzésével példázza a fikció és realitás játékát megnevező Don Quijote effektust: *vulgariter* olvasva (és a könyv legtöbb fordítása ilyen olvasat eredménye), az értelmezés egyértelműsítő: Don Quijote az üldözött báb-szerelmesek védelmére kelve „elpusztította" a bábokat.[1] Az ideális olvasó, Cervantes *lector prudente, lector discreto*-ja viszont észreveszi: a marionetteket („hechuras") a kóbor lovag dezfikcionalizálta („des-hechas").[2] A könyvek hatása alatt álló kóbor olvasó realitásnak tekintve, lebontja, szétszedi, a spanyol kifejezés szó szerinti magyar megfelelőjével: *szét-csinálja* a fikciót (a példázatban: a bábjátékot; hechuras: alkotás, teremtmény, csinálmány).

A Don Quijote bábosjelenetének, a csinálmány szét-csinálásának az irodalom példázataként való olvasása a következő belátás(ok)hoz vezethet: 1. a regény olvasója egy fikción *belül* találkozik a fikciót valóságosnak vélő magatartás és a valóság kollíziójával; 2. a kóbor olvasó történetének olvasása, ami egyszerű empirikus megfigyeléssel realitásnak van tekintve, pontosabb megfigyelés után nem pusztán realitás, hanem a fikción belüli realitás és a fikciót realitásnak tekintő magatartás kollíziójának kollíziója a realitással; (tehát:) 3. az irodalomban az *egy* lépés (annak realizálása, hogy fikció és valóság viszonya nem egyszerű szembenállás, hanem bonyolult kölcsönhatás) *kettő* (az egyik: a bonyolult kölcsönhatás érzékelése, a másik: a kölcsönhatás érzékelésének ráutaltsága a *lector prudente*-ra, azaz a kölcsönhatás regisztrálásának feltétele szöveg és olvasó kölcsönhatása), és a *kettő: egy* (mivel a második kölcsönhatás valójában magában foglalja az elsőt, noha abból indultunk ki). Mindez az irodalom sajátos logikát írja le, vázlatos megközelítésben azt, hogy az irodalomban a számok sorrendje, egymáshoz való viszonya, a halmazok bennfoglalási relációja előre nem kiszámíthatóan működik.

Ugyanilyen *irodalmi logikára* épül Esterházy Péter legtöbb szövege: az első könyve, a *Fancsikó és Pinta* 3 *szót* (fancsikó, kalokagatijja, pinta) írt 2 elbeszélői alteregóvá. Ha Fancsikó

---

[1] Cervantes: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Győri Vilmos fordítását átdolgozta Benyhe János. Kriterion, Bukarest, 1980. II. rész, 26. fejezet, 201.
[2] Victor Ieronim Stoichiţă: *Efectul Don Quijote*. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european. Humanitas, Bukarest, 1995. 6.

és Pinta alteregó, akkor, sima logikával, az elbeszélő–ego a kalokagatijja.[3] Viszont, további egyszerű megfigyeléssel, a sajátos logika kezd működni: az elbeszélő mondja ki ezt a 3 szót, tehát korábbról létezik az elbeszélő, még mielőtt megcsinálta volna magát. A *Termelési regény* irodalmi titkár figurája, **E**ckermann, Johann **Peter**, aki följegyzéseket készít a regényíró Esterházy Péterről, és aki úgyszintén Goethe irodalmi titkára, 3 figura ugyan, mely 3 elbeszélési módot hoz létre, de a 3=1, és úgy 1, hogy egymásra redukálhatatlan 3. A *bevezetés a szépirodalomba* alcímmel megjelent precízen *nem* egyneműsíthető *Függő, Ki szavatol a lady biztonságáért?, Fuharosok, Kis magyar pornográfia, Daisy* és *A szív segédigéi* 1 *Bevezetés a szépirodalomba*. A *Tizenhét hattyú* 17, egymásnak helyenként gondosan ellentmondó szövegből 1 élet- illetve nyelvtörténet-konstrukció, az elbeszélő Csokonai Lili/Esterházy Péter 1 nem-identitásának (úgy is mint *nem*-identitásának) narratívája. A *Hrabal könyve* a kommunikációképtelenségnek ugyanazt az *egy* történetét mondja el *háromszor, háromféleképpen* (a harmadik elmondás további három megjelenítése a beszédek euklideszi értelemben vett párhuzamosságának). Az *Egy nő*ben és a *Harmonia cœlestis*ben megsokszorozódnak a nők illetve az apák, a 97 nő úgy 1 nő, hogy nem pusztán ugyanaz a nő 97 aspektusból, amiből valahogyan mégiscsak kirakható volna egy „lényeg", férfi meg nő viszonyának gyémánttengelye, a 97-et író szöveg ellenáll a redukciónak, az absztrakciónak és az esszencia-keresésnek: az *Egy nő* a könyv szerkezete/„szeret"-ete miatt 1 nő, amiatt, hogy a 97 töredék mindegyike a „Van egy nő. Szeret."–mondatokat artikulálja, de nincsenek 1 történetté gyúrva – hasonlóképpen van az apa-könyvben: nagyon sok apa, Noé, Gödel, kis hal, Nagyhuszár, a tulajdonságok nélküli ember, és minden korábbi Esterházy-könyvből van egy-egy apa, és ezek az apák minden redukálhatatlan különbségük ellenére (és olyan radikális különbségekről van szó, amelyek még az egymáshoz való viszonyítást is lehetetlenné teszik) mégis 1 apát adnak ki, részint az *Egy nő*éhez hasonló szerkezet miatt, részint amiatt, hogy mindegyik figura „édesapám" (vagyis, a magyar nyelvben, amely itt történik, 1 szó). A *Javított kiadás* 3-szor (2000-ben, 2001-

[3] A *kalokagatijja* szintén a kettő–egy–kettő logika szerint működik: a görög *kalos* (szép) és *agathon* (jó) összevonása, *kalokagathia*, így találkozunk a kifejezéssel a különféle esztétikákban. De mi az, ami összeköti a kettőt? Semmi más, mint a szó, az összekötés pillanata, amit a szó materialitásaként tesz érzékelhetővé a hangzás szerinti írásmód. A szövegben így létrejön egy megszelídíthetetlen kettősség: az írásmód alapján magyar volna a szó, magyarul viszont nincs jelentése, jelentése a görögben van, föl is ismerhető, de az a jelentés itt közvetlenül nem érvényes. De miért éppen a *szép* és *jó* egybe/kettőbe-vonásával kezdődik az Esterházy-életmű? Ehhez a kérdéshez természetesen még vissza kell térni.

ben és 2002-ben) írja újra az Apa-jelentések artikulálhatatlanságát, a nyelv összetörésének a történetét. Az artikulálhatatlanság ismétlésének (egyik) funkciója a mégoly artikulálhatatlan múlt el-nem-törlése, a hasztalanságával számotvető munka a felejtés ellen: „k [k] <k>”. A *k* 2000-es, a *[k]* 2001-es, a <*k*> 2002-es könnyeket jelöl.

A Don Quijote–példázatban realitás és fikció kölcsönhatását az olvasás indítja el: Don Quijote beleolvasván magát a lovagregényekbe, túllépi a befogadói aktivitás konvencionális határát, a „lector prudente” pedig, ha jól olvas, fölfigyel a csinálmányok szétcsinálásának *Don Quijoté*jára. Innen nézve az, ami megkülönbözteti az irodalmat más beszédmódoktól (a tudomány, a vallás, a politika, a szórakoztatóipar stb. beszédmódjaitól), az az irodalom olvasásra-utaltsága, mind létrejöttében, mind hatásában, mivel mind a létrejövés, mind a hatás – más beszédmódoktól eltérően – problematikus számára: az irodalomban nincsen minden műre érvényesíthető általános ok meg cél, és a hatás a többrétű közvetettség miatt nem pusztán pontosan nem mérhető, mint más beszédmódok esetén, hanem a mérés maga megoldhatatlan, mivel egy szöveg hatástörténetei újabb hatástörténeteket kiváltó szövegek. Például a *Don Quijote* olvasható a lovagregények hatástörténete részeként, így Stoichiţă értelmezése szintén a lovagregények hatástörténetéhez fog tartozni, mi több (mi kevesebb): ez az Esterházy poétikájával foglalkozó könyv is. Kortársi helyzetben az is megtörténik, hogy adott szövegre vonatkozó reflexió egy következő kiadás során belekerül a szövegtestbe, és ezzel újabb szövegmozgások jönnek létre. Így *idézi* a *Bevezetés…*Radnóti Sándor Esterházy *idézés*-technikáját bíráló mondatait,[4] amitől 1. ha a szövegkörnyezettel együtt vizsgáljuk, ironikusan relativizáltak lesznek; de 2. a valamiről való beszédmód (a tárgyiasított és/vagy eszközjellegű tudás-átadás) átminősül azzá a valamivé, amiről beszél (maga is idézet lesz: alannyá válik).

A 2. pont az irodalmi beszédmód egy lehetséges leírása (az irodalom specifikuma, hogy nem tárgyként beszél valamiről, nem információt ad át, hanem megjelenít); az 1. és a 2. pont

[4] „Az idézés ugyanis idézőjelbe tesz, gyengíti az idézett létét […] s magában az idézésben is van valami gyöngeség […] Az idézés akadályait […] az akadályok különféle invenciózus halmozásával kívánja legyőzni. […] az egyes írások sikere azon múlik, hogy magát a gyöngeséget mennyire sikerül beépíteni a műbe [itt kivételesen jelzi Esterházy, hogy kihagy:] (…), és ahol [itt betold: az idézés, és jelzi is a betoldást: ‘idézem’] ironikus reflexiója […] nem horgonyoz le valami művészileg kifundált és erkölcsileg fundált „gyöngeségbe”, ott valódi és művészileg bírálható gyöngeséggé válik.” – Radnóti Sándor: *Mi az, hogy beszélgetés?* Magvető, Budapest, 1988. 255-260.

együtt az irodalmi beszédmód egy pontosabb leírása (ironikus eltávolítás, [például idézetekkel:] a szöveg lebontja, szét-csinálja saját identitását + megjelenítvén a másik identitást, alanyivá tesz).

Joyce az a 20. századi szerző, aki ehhez az irodalom-koncepcióhoz a legközelebb van, de most nem a nyelvfilozófia felől kötném össze az Esterházy-prózával, hanem a humorisztikus szövegformálás felől. A korai Joyce-írások, az „Epifániák" szinte vázlatszerűen, mintegy példázatokként jelenítik meg ezt a koncepciót, azt, hogy tulajdonképpen *szövegmozgásról* van szó. Például egy félreértésről, melyről tisztán kiderül, hogy félreértés (az irónia létrejötte), majd, mégis, egy másik szempontból: megerősíti a félreértést.[5] A *Stephen Hero* című regényében (melyet végül átírt, ebből lett az *Ifjúkori önarckép*) Stephen Daedalus a következőképpen értelmezi az epifániát: „hirtelen spirituális megnyilvánulás a köznapi/vulgáris beszéd vagy gesztikuláció közben, vagy magának a gondolatnak egy emlékezetes fázisa." Ugyanebben a regényében van egy jelenet, amikor a tanulók prédikációt hallgatnak a pokolról, s Stephen teljesen beleéli magát a prédikációba, míg társai nevetgélnek az egészen. Roy Gottfried, a *Joyce's Comic Portrait* című könyv szerzője a jelenet komikumáról ír, ami szerinte abból fakad, hogy Joyce kontrasztba állítja Stephen komolyságát a kaotikus szituációval, a többiek könnyedségével. Én inkább humorisztikus helyzetről beszélnék, amelyben nem a kontrasztról van szó, hanem kettős mozgásról: az irónia (a prédikációt ironizáló kommentárok) és a humor (a helyzetet az iróniával együtt jelentésessé tevő, *megtestesítő*) szövegmozgásáról. Ha egy közönséges, mindennapi beszédhelyzetben hirtelen valami olyasmi történik, amely egy másik perspektívát tesz szükségessé, tehát a szöveg a maga materialitásában több szint együtt-létét feltételezi, azt nevezhetjük nyelvi epifániának. Magát az *epifánia* terminust Joyce a katolikus liturgiának abból a momentumából vette át, amikor a kenyér és bor átváltozik Krisztus testévé. Ugyanilyen váltások történnek a szójátékok révén – Joyce nem győzött örvendezni azon, hogy Krisztus az egyházát, mint írja, egy szójátékra alapította: Péter – petrus(kőszikla). Maga az *Ulysses* is erre a szövegmozgásra épül: Dublin, 1904. június 16. mint odüsszea, továbbá a szerkezet, melyet Ungvári Tamás James Joyce 1986-os kiadású *Ulysses*ének utószavában ugyan tézis-antitézis-szintézisként értelmez, de az epifánia, a Krisztus-esemény logikája szempontjából *irónia és humor váltakozása*.

---

[5] Skeffington – Sajnálattal hallom, hogy meghalt az öcséd... Sajnálom, hogy nem tudtuk időben... hogy ott lehettünk volna a temetésen...
Joyce – Ó, nagyon fiatal volt... egy kisfiú...
Skeffington – Mégis... azért csak fáj... *(22. Epifánia)*

Az irodalom specifikumát írás és olvasás, fikció és realitás sokrétű és tematizálhatatlan kölcsönhatása felől a következőképpen lehetne viszonylag kevés leegyszerűsítéssel összefogni: az irodalom az írás–olvasás olyan médiuma, melyben az emberi képlékenység, változékonyság és eldönthetetlenség úgy van jelen a szövegben, hogy az olvasó szubjektumát a legaprólékosabban újra meg újra bevonja az olvasás folyamatában képződő szövegtérbe.[6] Ami Roland Barthes nyomán „aprólékos" olvasásnak mondható, nagyon közel áll Cervantes „lector prudenté"-jához: „az, ami 'létrejön' és az, ami 'eltűnik', a két perem közti szakadék, a gyönyörben támadt rés, a nyelvi térben keletkezik, a közlés aktusában, nem a közlemények egymásutánjában: […] mai szerzőket olvasva fellelni az egykori olvasási módok ráérősségét: *arisztokratikus* olvasóvá válni."[7]

Mindeddig nem volt szó az irodalomról mint „a közlés aktusáról", pedig a szöveg mégiscsak, magától értetődően, közölni akar. Közlés, kommunikáció: valamit közössé tenni – csak akkor kérdéses, ha tiltott bármiféle külső ösztönzés (erőszak, tekintély, ellenőrizhetetlen tudás, a közlés befogadójának gyengeségére/éretlenségére való apellálás: csábítás/oktatás stb.). (Ezekben az esetekben, könnyen belátható, egyszerű és többnyire azonnali a közlés hatása.) De mi történik akkor, ha egy olyan beszédmódot keresünk, amelyben a kommunikációt semmi más nem segíti, mint a szöveg maga, és az, akit szólítunk, redukálhatatlanul különbözik tőlünk, és mint ilyen, különb nálunk?

Az történik, hogy szembetaláljuk magunkat az irodalom mint kommunikáció alapkérdésével. Erről beszél Vickó Árpádnak válaszolva Esterházy Péter: „Az irodalom fontossága és elhelyezkedése hullámzik, mások a főbeszédmódok, kiderül, hogy nem nyelv van, amin beszélünk, hanem nyelvek vannak, minden nyelvjárás lett […], de nem az a kérdés, hogy halott-e Isten, ahogy Nietzschétől megtanultuk, nem, nem halott Isten, hanem nekem is van egy

---

[6] A meghatározást Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* című munkája alapján kombináltam össze, a következő szöveghelyek alapján: „[a]z irodalom az írás médiumaként jelenlevővé teszi mindazt, ami másképp elérhetetlen, vagyis az emberi képlékenység, változékonyság tükreként jelenik meg akkor, amikor számos korábbi feladatát átvette a többi médium" (Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*. Fordította: Molnár Gábor Tamás. Osiris, Budapest, 2001.11.) és az Iser idézte Roland Barthes–gondolatból: „Kétfajta olvasási mód van: az egyik a történet fordulataira figyel, számol a szöveg terjedelmével, nem vesz tudomást a nyelvi játékokról (…), a másik olvasási mód semmi fölött nem siklik el, latolgat, tapad a szöveghez, aprólékosan – ha lehet ezt mondani – és hévvel olvas, a szöveg minden pontjánál az aszindetonra figyel, amely szétszabdalja a nyelvezetet…" (*A szöveg öröme.* Fordította Mihancsik Zsófia. 1996. Osiris, Budapest, 80-81. – Isernél: i.m. 337.)

Istenem, és neked is van egy Istened, és ha nekem van egy Istenem, abból semmi nem következik a te Istenedre. A 20. századi irodalomnak az az alapvető problémája, hogy lehet-e valakihez szólni, vagy pedig személyes motyogásaink vannak, és ha szólunk valakihez, az vajon nem hazugság-e rögtön, nem valami duma-e, valami ideológiai duma, tehát mennyiben hihetünk valakinek, aki nem mi vagyunk, és ha csak magunknak hihetünk, ha csak az *én*-nek hihetünk, akkor mennyiben tud ez bárki máshoz is szólni, saját magadon kívül. Ettől olyan furcsa szerintem ez a 20. századi irodalom. A tétje pedig valóban az, hogy elérjen az *én*-től a *mi*-ig, valahogy."[8] Az itt emlegetett 20. századi irodalom ezért azt találta ki magának, hogy az *én* sok *másik*ból összerakott konstrukció, s ez a rakosgatás – lebontás és építés és lebontás és … – ott történik az olvasó szeme láttára.

De miért volna ez a 20. század privilégiuma? Most csak az irodalmi választ keresve: a hatékonyabb információ-áramlás révén mára megkerülhetetlenné vált, Nietzsche meg Freud által elindított, régi szövegek radikális újraolvasására alapozott, gyanakvás-hermeneutika miatt, hogy mindaz, amivel az ember szembetalálja magát, már át van antropomorfizálva, vagy éppen most teszi a maga képére hasonlatossá, érdekei, gyávasága, merészségének önlegitimációra szorultságának mértéke szerint. A *Függő*ben, abban a könyvben, amelyben a legszemélyesebb események – szerelem, barátság, árulás – már meglévő szövegekből, jelzett Kosztolányi-, Kafka-, Bernhard-, Camus-, Pilinszky-, Ottlik- stb. idézetekből vannak K. történetévé szerkesztve, a lapszélen ott a Nietzsche-mondat: „Egészen radikális *igazságmunka* itt nem lehetséges."[9] Amiből nem az következik, hogy ne volna igazság, hanem inkább az, hogy az igazság folyamatos halasztásban van. Nem beszélhetünk átfogó, általános, totális igazságról, ennél sokkal többel kell beérnünk: az igazság egy-egy pillanatban megtörténik.

A kérdezésnek ezzel az attitűdjével viszont jóval korábbi szövegekről derül ki, hogy hasonlóképpen vannak fölépítve, s pusztán az olvasási technika szimpifikálta őket gyermekdedekké, ideologikusakká, doktrínerekké stb., figyelmen kívül hagyva a szövegek ínségét a „lector prudente"-ra, vagy egy még korábbi szöveg igényét jelezve: „Figyeljetek tehát,

---

[7] Barthes, i.h.
[8] „Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok". Esterházy Péterrel beszélget Vickó Árpád. *Üzenet*, 2000. július–szeptember. 150-150.
[9] Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető, Budapest, 1986. 170. – A továbbiakban: B.

hogyan hallgatjátok! Mert akinek van, annak még adnak, akinek pedig nincsen, attól még azt is elveszik, amiről azt gondolja, hogy az övé." (*Lk* 8,18 – a magvető példázata)

Akinek van, annak még adnak? Természetesen, ezt a szövegrészt is lehet legitimációs diskurzus részeként olvasni, éppen erről van szó, milyen sok múlik az olvasáson. Az idézett példázatban a szöveghez való viszonyulásról, a hallgató figyelméről van szó, hogy milyen mértékben adja vagy tartja meg magának életidejét. (A kősziklára hullott magok egzegézise is az idő felől értelmezi a fölületes olvasót: „azok, akik, amikor hallják … egy ideig hisznek, a kísértés idején azonban elpártolnak".) Az adás és megtartás viszonyfogalmak: nem kizárólag a hallgató/olvasó önelégült készségességén (engedelmességén) múlik a dolog (a megértés), hanem azon is, hogy ki az, aki mondja, kinek a történetét formálja meg a mondás. A félreértés lehetősége mindkét részen megvan: ha ugyanezt a mondatot (akinek van, annak még többet, akinek nincs, attól még a semmit, az egyetlen kicsi báránya is el) például Marx mondja el a tőkés osztálytársadalom logikájáról, akkor az egy pontos, paradoxontól mentes leíró mondat. A paradoxon azáltal jön létre, hogy az, aki ezt a mondatot mondja, a teljes ön-eltörlés folyamatában van. Olyan nyelvi szituáció keletkezik így, melyben a mondat nem leír valamit, hanem példáz, megjelenít egy másik logikát. A figyelem e krisztusi kommentárjában két folyamat történik egyszerre: a szöveg a beszélő *én-eltörlési folyamatának* része; az olvasó meg ezzel párhuzamosan a példázatbeli hallgatók valamely attitűdjének a realizálásával egy *én-írási folyamatot* hoz létre. Ezen a két, egymáshoz képest ellentétes mozgáson belül az ellentétek fölcserélődnek: akinek van, annak még adnak – vagyis akinek van, annak nincs, mert tudja, hogy a másik nélkül az ő *van*-ja illuzió; akinek meg nincsen, attól még azt is elveszik … – tehát akinek nincsen, annak mégis van, mert valami mindig van, amit el lehet ragadni, vagy amihez ragaszkodni lehet, ami nem engedi, hogy a másikra tekintsen az ember.

Barthes „arisztokratikus olvasóról" beszél. A kifejezés Esterházy-szövegeket vizsgálva materializálódik, kap egy referenciális jelentést,[10] de nem anélkül, hogy az az arisztokratizmust (a *Termelési regény* ebből a szempontból jelzése annak az iránynak, mely a *Harmonia cœlestis*-szel kiteljesedik) ne értelmezné radikálisan újra, mint kérdezés-, figyelem- és viszonyulásmódot.

[10] A referencialitás szempontjából Esterházy „arisztokrata" regényei specifikusan 20. századiak: az Esterházyak évszázadokra visszamenő gazdagsága, történelmi szerepvállalása versus a kommunista rezsim működése: államosítás, kitelepítés, kényszermunka, a történelem átideologizálása.

A *Javított kiadás* nem az arisztokrácia 20. századi értelmezése tekintetében radikálisabb – erről eléggé radikálisan ír a *Harmonia…*is. Hanem a fikció-valóság interpenetráció tekintetében: az irodalom visszahúzódik, és élő tanúkra hivatkozik, mintegy kiszolgáltatván ezzel magát a jelen történelmének. Utánamegy az önmagával szemben támasztott figyelem-, kérdezés- és viszonyulásigénynek.

Az arisztokratizmus a kelet-európai 20. században valamiféle „van is meg nincs is", ami az irodalom számára termékeny lehetőség, föltéve, hogy ellenáll a „milyen volt" nosztalgia-sodrásának. Barthes könnyed „ráérősségét" átfordítva Gadamer *elidőzés*-fogalmába, melyet „a művészet tapasztalatának megkülönböztető jegyeként" ír le,[11] a materializált arisztokrata-szöveg lehetősége a gyanakvás a nosztalgia-sodrással szemben; a kérdezés, az ellentmondásoknak nem-feloldása, hanem írása: a „milyen volt" folyamata helyett a történet minden pontján az „ami van, ami nincs".

A sokrétű eldönthetetlenségek ezen helyzeti energiájával érdemes újragondolni az idézet, a töredék és a regény esztétikai fogalmait.

(i) Az idézet

- így más szövegek és más nyelvek iránti több mint figyelem: ráutaltság, mely részint a nincs (igazság, Isten stb.)-ből, részint a van-ból fakad (akinek van, annak nincsen, tehát kap, vagy lop). A magyar irodalomban Weöres Sándor kezd el először beszélni poétikai értelemben felfogott idézés-technikáról, korábban az idézésnek inkább tekintélyt és hitelt kölcsönző, vagyis inkább társadalmi, mintsem irodalmi, funkciója volt. Weöres Sándor viszont az idézetek révén valami újat hoz ki: „Aki viszont fel mer venni hatásokat, stílusokat, az ezerféleképpen színezi ezeket, és a stílusok színezik őt. Ezáltal kialakul valami, ami még nem igen volt… mindig volt bennem egy szarkaösztön: elvenni, ellopni azt, amire éppen szükségem van…"[12]

[11] Hans-Georg Gadamer: Fenomenológia és dialektika között. Önkritika-kísérlet. Fordította Tiszóczi Tamás. *Vulgo*, 2000/3-4-5, 7.
[12] Hornyik Miklós: Műhelybeszélgetés a költészetről a *Hold és sárkány* szerzőjével. *Híd*, 1967/11. 1132.

Az a szöveg, mely idézetekből van összerakva, annak a tanúsága, hogy az igazság többesszámú, „la vérité est plurielle”, [13] és még akkor is tanúsítja ezt, ha ezzel ő a szétesés határára kerül. A határ az a nem-hely, ahol az olvasói aktivitás szövegformáló tényezővé válik: nem csak az idézet azonosításának olykor fáradságos munkája miatt, hanem (amire kevesebb olvasói energia szokott maradni) az azonosságon belüli különbségek megkeresésének igénye miatt, hogy majd létrejöjjön a különbségek által kirajzolódó, rögzíthetetlen és egyneműsíthetetlen harmadik szövegintenció. A szöveg idézetek igazságaiból összerakott igazságainak száma, ha a szöveg nem szédült bele a szétesésbe (amiben szintén volna valami nosztalgikus, önfelmentő vonás): nem egy, de oszthatatlan. Prímszám.[14]

- (Az idézet) az eredet megragadhatatlanságával van összefüggésben, egy fordított halogatással. A *Teremtés könyve* kommentátorai fölhívják a figyelmet arra, hogy a könyv első szava, a „beresit” nem az első betűvel, az aleffel kezdődik. Az arisztoteliánus Maimonidész *idézettel hárítja a kezdetről való írást*: „így mondják Talmud bölcseink: »Halandó embernek a teremtés művének hatalmáról szólani lehetetlen, azért beéri a szent írás ez általános mondattal: Kezdetben teremtette isten stb.« ”[15] Nem a teremtés művéről van (pontosabban: nincs) itt szó, hanem a szavakról. Az idézet a máshol megtalált szavak révén a nem-tudás kifejezése mellett ellenállás a nem-tudás túláltalánosításának, a nem-

[13] „Il n’y a donc pas une vérité en soi, mais de surcroit, même pour moi, de moi, la vérité est plurielle.” – Jacques Derrida: Éperons. Lés styles de Nietzsche. Flammarion, Paris, 1979. 83. „Tehát nincs magánvaló igazság, sőt, még a számomra való igazság, az én igazságom, a rám vonatkozó igazság is plurális.” – *Athenaeum*, 1992. 3. füzet, 194.

[14] „Prímszám kedig az vólna, az mi csak őmagával és eggyel vóna osztható. Osztható meg az, hogy maradék nélkül megvan. Igen, a tizenhét prím tényleg. Csak az számít, mondá Kéri, pusztán az, valamit az emberek az elalvás előtti öt percekben gondolnak. Az öt es prím, válaszoltam vala sovány eszezés múltán, és ezt, hogy az öt prím, jó jelnek alejtom vala.” (Csokonai Lili: *Tizenhét hattyúk*. Magvető, Budapest, 1987. 161.) – Ebben a szövegrészben a 17. századi nyelv idézetként működik, mivel minden archaikus kifejezés korábbi *szövegekből* van beemelve. Mert 17. századian *gondolkodni* a 20. században nem lehet. A 20. században viszont lehet idézni a 17. századi mondatokat, s ezzel a gondolkodás is kicsit közelebb kerül a 17. századi gondolkodásmódokhoz. Mennyivel kerül közelebb? Az idézett 17. századi mondatok és két tisztán mai grammatikájú mondat egy harmadik szövegintenciót hoz létre. A 3 is prímszám.

[15] Maimonidész: *A tévelygők útmutatója*. Fordította és a jegyzeteket készítette Klein Mór. Logos, Budapest, 1997. 32.

tudás nietzschei értelemben elgondolt antropomorfizmusának. Nem tudás, nem nem-tudás: halogatás.[16]

- (Az idézet) arról is tanúskodik, hogy az idézetek által formált szöveg nem adottság, nincs egy tőle független, vele szemben teljhatalmú transzcendens szerzője, folyamatos létrejövés és öneltörlés, nem írható, hanem olvasható-írható. Ez a kettős mozgás nem vezet, miként a dialektika, valamiféle végső egységhez, az idéző szöveg nem vitatkozik, nem akarja fölülírni, nincs agonikus viszonyban az idézett szöveggel. Nem azt akarja, hogy ő *igen*, és a másik *nem*, nem azért veszi el a másik szöveget, hogy megszüntetve megőrizze, de azt sem akarja az idéző szöveg, hogy ő *nem*, s az idézett *igen*, mert kicsoda volna ő, hogy föladhassa magát? Az olvasás-írás kettős folyamatában, idéző és idézett egymásmellettiségében a szöveg megmenekül a birtoklástól és az önfeladástól. Nem minden idézés ilyen. (Az értekező szövegeknél például az idézett mondatoknak illusztratív, affirmatív illetve ellenpontozó szerepe van.) A nem birtokló és nem önfeladó idézés az „igen, igen, nem, nem”-nek csak két variációját teszi lehetővé (kiesnek azok, ahol az igen a nem-mel áll párban), az viszont fontos, hogy előre nem lehet eldönteni, ahogy az Esterházy idézte Jézus-mondásban sincs előre megadva, hogy *igen, igen*, vagy *nem, nem*. Az *igen, igen, nem, nem*-típusú idéző szövegek függetlenek a birtoklástól, az önfeladástól, az ítélkezéstől. (Nevetséges) szabadság.[17]

---

[16] A *Bevezetés…* a kezdés halogatásával kezdődik, nem szavakkal, hanem kép-idézetekkel. Az első a *Függő konstrukció*, benne, körülötte egy árva szó sincs, utána fekete négyzetben befejezetlen kör alakban befelé forduló fénysugarak, a kép részeként megjelenik egy szó: FIAT, idézet a *Teremtés könyvé*ből, itt jön egy zárójel [amin *kívül* van a Strandell fotóval kezdődő és a névjegyzékkel végződő 718 oldalnyi *bevezetés a szépirodalomba*]. A fotóba már bele van aplikálva az „Én. Én. Én. Én.” Gombrowicztól, alatta a Sartre bon mot-ja megváltoztatva: „Én – az a többiek.”, hogy végre elkezdődjék a próza – de hogyan? részint mint *iszkolás*, részint a szavakra reflektáló, a négyszeres „Én.”-t ellenpontozó idézetként Máté evangéliumából „A szavak bevonulása” címmel: „Hanem a ti beszédetek legyen igen, igen, nem, nem, ennek felett valami esik, az a gonosztól vagyon.” (5,37), majd az „igen, igen, nem, nem”-nek mind a 6 variációja.

[17] A *Bevezetés…* egyik darabja a „Mily dicső a hazáért halni”, melynek jegyzeteként írás és törlés végösszegeként az olvasható: „A fenti szöveg Danilo Kiš-idézet.”

Radnóti Sándor *A könyvember* című esszéjében (in: *A piknik.* Írások a kritikáról. Magvető, Budapest, 2000.) ír Jean Paul *Fibelnek, a bienrodai ABC-s könyv szerzőjének élete* című fergeteges írás-olvasás paródiájáról, melyben a központi figura árveréseken olyan könyveket vásárol, amelyeken nincs föltüntetve a szerző neve, és saját nevét nyomtatja a

(ii) A töredék

- a „milyen volt” nosztalgiája vagy a „milyen volna jó/szórakoztató lenni” utópiája helyett a „mi van, mi nincs” megjelenítése a szöveg minden egyes pontján. Mind a nosztalgikus, mind az utópisztikus szöveg egy ok-okozat lánc konstrukciójára épül, ami Nietzsche felől antropomorfizmus, Freud felől projekció, általánosítva: a dolgok, események közül egy adott szemlélet szerinti kijelölése oknak, okozatnak. A folyamatos történetmondás akkor nem önkényes, ha föl van fedve az a szemléletmód, amelyben létrejött az ok-okozati lánc. A szemléletmód, mely egy a sok közül. A töredékes írás esetén nincs egy végigvitt szemléletmód, nem is előre megadott, nem is választható le a szövegről. „Ezért írok gyakran számozott mondatokat – válaszolja a *Standard* kérdésére Esterházy Péter –, mert nem akarom strukturálni a világot.”[18] A számozott mondatok egy nyilvánvaló konvenció, a tízes számrendszer szerint rendeződnek szöveggé, mely csak a számokat tekintve lineáris, szövegként viszont egy nem előre megadott szerkezetet hoz létre, mely egyszerre próbálja meg nem redukálni a szemléletmódok pluralitását és nem szétesni. A számozott mondatokból szerkesztett regény esélye a prímszám.[19]

---

címoldalra. A művek felsorolása, melyeknek így Fibel a szerzője lett, az össze-nem illők brutális egymás mellé helyezése komikus: *Hordómese* (Swift), Defoe művének egy francia fordítása, a Biblia egy 1737-es kiadása, és (mi más következne, mint) *A Bajor Választó-ház örökösödési jogának és egyéb, Magyarországra, Csehországra, hasonlóképp az osztrák főhercegségre vonatkozó igényeinek alapos megvitatása* Fol. München 1741. című foliáns. A Danilo Kiš-novella szó szerinti átvétele fibeli komikus gesztus, annak ellenére, hogy a hős neve miatt van ugyan a novellának kapcsolata az Esterházy-könyvvel, de ez a kapcsolat, a többi Esterházy-művel együttolvasva vissza is vonatik azáltal, hogy a szövegek egyik visszatérő fordulata a „név nem számít”. Ugyanez a novella a *Harmonia cœlestis*-ben is benne van, a név helyett: „édesapám”, s ha az „édesapámokat” fölsoroljuk, ugyanazt a hatást kapjuk, mint Jean Paulnál. A kiválasztások következetesen esetlegesek. A következetes esetlegesség a fibeli ártatlanság brutalitása: (nevetséges) szabadság.

[18] Részecskegyűjtők – a nullapontról kiindulva. Richard Reichensperger interjúja. *Der Standard*, 2001. aug. 18-19. Magyarul: *ÉS*, XLV. évf. 35. sz. 6.

[19] A *Harmonia…* első könyvének 371 töredéke 371 különálló szöveg, sem időpont, sem helyszín, sem cselekmény nem köti össze őket – az „édesapám” szó igen, de az egyes töredékekben más-más jelentése van (történik) a szónak. Vannak ismétlések, és ezeknek a jelentése is változik a korábbitól különböző szövegkörnyezetben. Hogy lesz belőlük 1 szöveg? Az 1 a konvencionális számsor szimbolikus jelentésekkel túlterhelt eleme, ez a könyv, ebben az olvasatban, fölfedi a konvencionális jelleget, és olyan plurális szöveget hoz létre, melyet a (ki nem jelölt, így a

- (A töredék) az olvasást lassító, a hiányzó tudást vagy a hiányzó szavakat nem átimprovizáló, a történetek réseit, kríziseit nem cseppfolyósító szövegformálás. Nincsenek *átmeneti mondatok*, melyeket a történetben elfoglalt helyük igazolna. A mondatoknak nincs rajtuk kívül lévő magyarázatuk. Az irodalomban a mondatok értelmezésre szorultak, nem magyarázatra. A különbség nyilvánvaló: a magyarázat mindentudó olvasót föltételez, aki ismeri a mindentudó szerzői szándékot, vagy beéri saját mindentudásával. S az értelmezés? Nem az ismereteire alapoz, hanem a szövegre, mely ismeretlen. Feltételez, téved, kérdez, s ha annyira átláthatatlan számára a szöveg (a töredékekből álló szöveg „egészében" mindenképp átláthatatlan), hogy nem tud kérdezni, akkor újra elolvassa: ismétel. Dialogikus szerkezetű, szemben a folytonos, a cáfolattal (a beszéd jövőjével) nem számoló magyarázat diktatorikus beszédmódjával.[20] [21] A töredékekből építkező szöveget *le nem írt mondatok* is formálják, melyeknek nyomaik ugyan vannak, de annyi nyom nincs, hogy az egyértelműsítő magyarázat, bár nagy a kísértés rá, lehetségessé váljék. Maurice Blanchot írja: „az univerzális beszéd az egység

---

lehetőségeket újra korlátlanná tágító) prímszám fogalmával lehet érzékeltetni. Az „ömagával oszthatóság" aritmetikai terminust *önreflexivitásnak* fordítom, mely megjeleníti és visszabontja magát az írást.

A 333. töredékben az „édesapám" a fiát megesketi – a grammatikai konvenció szerint ez az elbeszélő, következésképpen az eskü tárgya maga a könyv, melynek egyik töredéke ez a 333. –, hogy fejezze be az általa még el sem kezdett könyvet, melynek „alapgondolata pofonegyszerű, olyan pofonegyszerű, hogy ha az ember nem vigyáz, könnyen el is felejti. Arról volna szó, az a centrális lényeg, hogy a világon mindenki, az utolsó szálig mindenki Jézus Krisztus, és mindenki föl is van feszítve." Az első könyvön belül egyetlen töredék ismétlődik, a felejtésről: „Rémlik, törte apám hosszan és mindhiába a fejét, hogy a legszentebb dolog mégis az, amire nem emlékezünk." (Esterházy Péter: *Harmonia cœlestis.* Magvető, Budapest, 2000. 4. és 352. töredék. – A továbbiakban Hc.) Az apró eltérés által, hogy másodszorra a „mindhiába" helyett „hiábavalóan" van, a felejtés materializálódik, másképp mondva, megtestesül. Az elfelejtett: a legszentebb. Minden töredék, mindenki Jézus Krisztus, és mindegyik vissza is van vonva, mindenki föl is van feszítve. Ezt a szövegmozgást próbálom újragondolni a prímszám fogalmát a töredékekből szerkesztett szövegre alkalmazva.

[20] A diktatúra szó a *dictare* kifejezésből származik, fölerősödik benne a monológ zsarnoki, erőszakos jellege.

[21] A történelem réseiről a *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*ban a mauthauseni részeg (mint a „mindenki Krisztusról" beszélő Édesapám) kocsmáros: „Hogy régebben, a nagy háború előtt… Az nem volt mindegy, hogy egy ember élt vagy meghalt. Hogyha valaki elszólíttatott e Földről, nem állt rögtön valaki a helyére, hogy elfelejtsük őt, hanem ott lett valami lyuk, rés, és a halott

felé törekszik és segít betölteni a mindenséget; a másik, az írott szó, a végtelenség és idegenség viszonyait hordozza, amit jellegzetesen a költői (vagy irodalmi) aktus fejez ki."[22] Az univerzális beszédet a megszakítás (interruption) szempontjából Blanchot a dialektikával hozza kapcsolatba: ott is van szünet a beszéd folyamatában, mely lehetővé teszi a beszélgetés „egymásutánját", de ez a szünet viszonylagos, mivel „az egységes igazság állítását" célozza. Az irodalmi aktus megszakítottsága, ezzel szemben, két beszélő nem csökkenthető távolságát fejezi ki: olyan, az olvasóval potenciálisan közös tér, melybe beleférjen az olvasótól való végtelen distancia. Az idegenség föloldása nosztalgikus vagy utópisztikus volna. A töredékes írás értelmezésének esélye az ismételt értelmezés, halogatás.[23]

- (A töredék) a tautokrónia (egyidejűség) írása. Esterházy Duna-könyvében egyetlen mondaton belül jelenik meg a tautokrónia értelmezése a fizikában és a Szentírásban: „mintha a munkások egy cikloid mentén csúsznának a szőlőbe, és időarányosan kapják a pénzt, *ezért* mind ugyanannyit." (H-H, 194) *A próza iszkolásá*ban van egy rajz egy görbe pálcikaemberről,[24] testének íve éppen akkora, hogy a fej az ív mellé rajzolt egyenes szakaszra támaszkodjék (mintha támaszkodna). (B, 147) A cikloid elve, hogy az ív bármely pontjáról is induljon ki, a test ugyanannyi idő alatt jut a legmélyebb pontig – a szőlőmunkások példázata, hogy bármikor is kezdték volna el a napszámot, ugyanakkora

---

hiányzott." (Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Magvető, Budapest, 1991. 85. – A továbbiakban H-H.)

[22] Maurice Blanchot: A megszakítás. Fordította Lenkei Júlia. *Athenaeum*. 1995. II. kötet, 4. füzet, 136-139.

[23] Például az *Egy nő* töredékeiből az univerzális értelmezői beszéd (melynek célja a szöveg általános pozíciójának leírása) a nő tárgyiasítását, az irodalmi szöveg referencialitásba zárulását olvassa ki. (Zsadányi Edit: „Lesem az arcát, nem néz vissza" *Kalligram*, 2000/4, 119-126. Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony, 1996. 231-240) Radnóti Sándor olyan olvasatát írja meg, melynek során elveti saját hipotézisét, és az értelemadás halasztását javasolja. (Papiros nők. *Holmi* 1995/12, 1778-1780.) A vágy, a várakozás, a be nem teljesíthető értelmezés, a barthes-i „szintaktikai ária" felől termékeny értelmezési kísérlet jött létre a töredékekből építkező redukálhatatlan pluralitás szövegét jellemző módon: *két* olvasó értelmezésének egybeírása (rejtett szövegdialógusa) révén. (Horváth Györgyi – Rácz I. Péter: Nő a vágya? *Kalligram*, 2000/4, 127-135.)

[24] A pálcikaember hasonlítható Don Quijote Foucault-értelmezte alakjához: „hosszú, sovány rajz, akár egy betű", „a dolgok hasonlósága közepette a világban tévelygő írás". – Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Fordította Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000. 65.

fizetséget kapnak – a pálcikaember-rajz a test ívéről – három különféle megjelenítései a tautokróniának, hogy bármely ponton volnánk is, elölről kell kezdenünk (a történetet, az életet stb.), és ugyanannyi van még hátra. A töredékekből szerkesztett szöveg ezt a folyamatos elölről kezdődést és ugyanannyi ideig tartó történést jeleníti meg. Nem evolutív, hanem inkluzív. Magritte *A levegő síksága* című képe ráébreszt a természetben föllelhető példára: a falevél ereinek mintázatában benne van a fa ágainak mintázata. József Attilának van egy mondata az *Irodalom és szocializmus* című tanulmányában, mely a tautokrónia elvét az irodalomra vonatkoztatja: „A mű világának minden pontja archimédeszi pont." Pilinszky János regényterve – és itt a „regénytervet" nem beteljesületlen ígéretként, hanem sajátos műfajként célszerű érteni, nem kérve számon rajta a praxist, mely a totalitás igényével írt töredék maradt, talán nem véletlenül – a szövegformálásnak ugyanezt az útját írja: „Minden bekezdésnek totálisnak kell lennie. Minden bekezdés meg kell hogy haladja a regény „elképzelt egészét"."[25] Az Esterházy-mondatok *hechuras – des-hechas* szerkezete a művek szövegmozgását jelenítik meg. Már a legelsőkről, a *Fancsikó és Pinta* mondatairól Weöres Sándor jegyezte meg, hogy „saját farkukba harapnak". De mit jelent ez? Vegyük például a *Hrabal könyvé*nek egy mondatát: „Csak rosszat választhatok, ha ezt választom, az rossz, ha azt választom, az is rossz, és más nincs mit választani, ezt választom, és evvel lesz *sok*, eddig is sok volt, sok nehéz, és jó, de majd […] "[26], majd ennek egy változatát a *Harmoniá…*-ban: „Éjszaka nem állunk senkinek a pártján, részint mert alig ismerünk rájuk (mintha valami szerepet játszanának, jól), részint rosszul járnánk, a másik keményen megbosszulja, édesapánk azonnal, kiszámíthatatlanul, véresen, édesanyánk másnap veri le rajtunk az árulást, kifinomultabban, egyik rosszabb, mint a másik, és a másik is rosszabb." (Hc, 671) Adott helyzettel nem szegzi szembe a helyzet ellenképét, vagy megoldását, még a helyzetről való tudást sem, még a nem-tudást sem, megmarad a billegő, írásra-visszavonásra-írásra-… épülő végtelenítő szerkezet. *Le*írás helyett (nevetséges) szabadság.[27]

---

[25] Pilinszky János: *Naplók, töredékek*. Osiris, Budapest, 1995.114.
[26] Esterházy Péter: *Hrabal könyve.* Magvető, Budapest, 1990. 131 – a továbbiakban Hk.
[27] *A szív segédigéi* első kiadásakor oldalszámok nélkül jelent meg, mintegy nem kívánva előírni a gyászkeretekkel széttört szöveg olvasásának sorrendjét. A halott anya neve Beatríz Viterbo, Borges *Az Alef* című novellájából, melynek bonyolult szerkezetéből most csak a tautokróniához kapcsolódó két dolgot szeretném kiemelni: 1. az Alef a pincelejárat lépcsőjéről látható pont, melyben benne van az egész világ. És akkor ott, abban a novellában, egy ekszatikus és

(iii) A regény

- egy-egy nézőpont kijelölésének és ironikus érvénytelenítésének váltakozása. Azzal a megkötéssel – lévén a regény műfajokon kívüli műfaj, Bahtyin revelatív gondolatát idézve: a műfajok paródiája –, hogy nagyon sok olyan regény is van, mely egyetlen nézőpont érvényesítése, és egyáltalán nem él az iróniával.[28]

A több nézőpont és ezek érvénytelenítése részint ismeretelméleti kérdésekkel van összefüggésben, részint egy materiális és dialogikus nyelvszemlélettel, a szavaknak dolgokra, a *Más*nak az *Ugyanaz*-ra való redukálhatatlanságával. Van az ismeretelméleti szkepszisnek és a nyelv materiális szemléletének egy közös szempontja: szubjektum és objektum egybeesése. A regény innen nézve *nyelvtörténés*, mely fölöszthatatlan hősökre, helyszínekre, eseményekre, idősíkokra, világképekre stb., azzal együtt, hogy mindezek

---

szükségszerűen nevetséges fölsorolás következik, a világ leírhatóságára tett saját erőfeszítésének förgeteges megsemmisítése az őrült pontosság által. Olyan dolgok kerülnek egymás mellé, mint „egy fekete piramis közepében egy ezüstös pókháló”, „egy mellrák”, „egy adroguéi villában Plinius első, Philemon Holland-féle angol fordításának egy példánya” stb. 2. A novellának van egy utóirata, mely mint ilyen, a novella része is meg nem is, benne pedig az elbeszélő azt állítja, hogy a Garay utcai Alef hamis Alef volt, indoklásképpen pedig újra egy felsorolás következik, idézet egy fiktív könyvből, az alefek sora, melyeknek egyetlen hibája, hogy nem léteznek, stb., és a novella az Alefre vonatkozóan kérdéssel, Beatrízre vonatkozóan pedig a megállíthatatlan felejtéssel végződik. A *Bevezetés…*utolsó könyve *A szív segédigéi*, utána jön egy fölsorolás a *Bevezetés…*szintagmáiból, melynek úgy a kétharmadánál van a „VÉGE”, megbontva ezzel a „VÉGÉ”-vel a könyv öntükrözésének a szimmetriáját, a *kiszámítható végtelen alakzatát*. Hasonló fölsorolások vannak a *Hrabal könyvé*ben (amit lát az Úr, miután Hraballal, a Hrabal nyelvén, nem-beszélgettek), velük végződik a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* (a hajók idegen nevei, melyeket Bérlemény a Duna torkolatánál lát), a *Harmoniá…*-ban „Édesapám ingóságainak magyar nyelvű lajstroma”. A fölsorolások a világot, a könyvet, újra a világot, egy adott helyen az összes hajónak a nevét, vagy egy mitikus vagyont darabonként prezentálnak, ahogy azt Zénon gondolta el Akhilleusz és a teknőc versenyfutásáról. Ami nyilvánvaló tévedés, mert az idő (meg a klasszikus regény) folytonos. A világ- és könyvdarabok, hajónevek, ingóságok, a töredékek és a pillanatok a zsarnoki linearitással szembenálló „szinte semmi”. Az ember halálának perceiben végigfut a „minden”, az is valamiféle fölsorolás lehet, akkor meg fontos, hogy legyenek különálló pontok, a lineárisan fölfogott életidő kiszögellései, melyek nem vezethetőek le a korábbi történésekből. Ezek a kiszögellések a szabad (szuverén) pillanatok. „Az én végtelenem – gondolja az Úr a *Hrabal könyvé*ben –, a teknősbékáé. Az a végtelen idő, amíg Akhilleusz utolér. Mindig van tanú.” (Hk, 182) A teknősbéka végtelen ideje (a szabadság), nevetségesen kicsi ugyan, de van. A töredékes írás egyszerre jelzi: van, és nevetséges, és van, és...

benne vannak. A matematikus és filozófus Tóth Imre a pontos és ellentmondásokat megjelenítő flaubert-i regény és a „La Bovary, c'est moi!" összeolvasásával (az ismert mondásban itt nem a személlyel, hanem a regényírás folyamatával való azonosításra kerül a hangsúly) a regényt szubjektum és objektum azonosságának írásaként közelíti meg, mint folyamatos teremtést („creatio continua"), és kapcsolatba hozza a nem-euklideszi geometriával. „Csak két egzakt tudomány van – írja kicsit hiperbolizálva a dolgot –: regény és geometria, matézis és poézis."[29] Geometrián itt nem-euklideszi geometriát ért, ami *nem* az euklideszinek az ellentéte, hanem több geometriai univerzum összessége, ahol mindegyik univerzum külön-külön csak önmaga számára érvényes kritériumokkal bír. És: „ha a valós euklideszi tételek rendszere konzisztens, akkor a hamis antieuklideszi tételek rendszere is szükségszerűen ellentmondásmentes; ha a hamis tételek rendszere inkonzisztens, akkor az igazság geometriája is ellentmondásos. Logikai szolidaritás köti össze az igazságot és a hamisságot."[30] Ez érvényes lehet a regényre is, csak ott az univerzumok helyett különféle nyelvi regiszterek, idézetek, töredékek, mondatok és pauzák vannak. Musil, amellett hogy fizikából és matematikából doktorált Ernst Mach pozitivizmusából, kinek alapfölismerése, hogy a világ egyedi jelenségek nem egységesíthető halmaza, befejezhetetlenül megírja az egymással szolidáris önálló történetekből, különféle nézetekből és képek egymásmellettiségéből szerkesztett *A tulajdonságok nélküli ember*t. Roland Innerhofer írja: „A 20. század első felének írói közül alighanem Musil tette a legnagyobb szabású kísérletet a természettudományos és az irodalmi kultúra közötti szakadék áthidalására. Írónk nagysága éppen e kísérlet kudarcában mutatkozik meg. A dichotómiák harmonizálása, az ellentétek elsimítása és a törések elfedése csupán egy totális világnézet kényelmébe és biztonságába való visszahátrálás lett volna. Musilt megóvta az intellektuális becsületesség, amely nem fél szembesülni a meghasonlással, a modern tapasztalatok traumáival, és nem tompítja-szelídíti azokat metafizikai vigaszokkal."[31] A különféle nyelvi regiszterek, idézetek,

---

[28] Az 1 is – föltéve ha az 1-et tüzetesen megvizsgáljuk, és kiderítjük róla, hogy részint még 1 sem, részint meg 2 vagy 3 – prímszám.
[29] Tóth Imre: *Isten és geometria.* Fordította Flaskó János és Munkácsy Gyula. Osiris, Budapest, 2000. 189.
[30] i.m. 154-155.
[31] Roland Innerhofer: Az egzakt élet. A tudomány mint téma és módszer Robert Musilnál. Fordította Tatár Sándor. *Pannonhalmi Szemle*, 2001. IX/2. 75.

töredékek, mondatok és pauzák egyneműsítés nélküli szolidaritására épülő regény kudarcának az esélye – „mert azt gondolom, hogy az irodalomnak a hatástalansága, a hatékonytalansága, a nevetségessége, az az ő *sine qua non*-ja”[32] –, tehát a regény kudarcának az esélye a prímszám.[33]

- (A regény) folyamatos keletkezésben levő műfaj, mi több, ahogy Bahtyin regényelméleti kutatásaiból kiderül: éppen az a műfaji sajátossága, hogy keletkezésben van. Hegelnek azt a regénnyel szemben támasztott követelményét, hogy kora számára azzá kell válnia, mint ami az eposz volt az ókori világ számára (s tovább visszafelé: ami a mítosz az archaikus társadalomban), Bahtyin az irodalomelmélet perspektívájából a jelennel, az olvasás idejével való maximális kontaktusként írja le. Az olvasás jelenideje természetesen nem egy megadott időpont, így a korszerűség követelménye a regényre vonatkozóan relativizálódik, illetve átértelmezésre szorul. A Cervantes-, Rabelais-,

---

[32] *Esterházy-kalauz*. Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel. Magvető, Budapest, 1991. 64.

[33] A különféle regiszterek egyneműsítés nélküli párbeszéde más-más szereplőkkel, de ugyanazzal a megegyezésre nem jutással vándorol egyik Esterházy-regényből a másikba. Ilyen párbeszédek például Hrabalé és az Úristené a *Hrabal könyvé*ben, Heideggeré és szintén az Úristené a *A Hahn-Hahn grófnő pillantásá*ban, Nuszbaumé és az Esterházy nagyapáé a *Harmoniá…*-ban. A regényekben ezek a párhuzamosok nincsenek – mindegy, csak valahogy metszék egymást – egy síkba terelve. A regény nem kíván ilyen sík lenni. Ráadásul ezek a beszélgetés-kudarcok átírt, de fölismerhető idézetek: a *Hrabal könyvé*ben Kafka Milenához írt leveleiből a cseh mondatok, Kafka idézi őket Milenától – Esterházy könyvének elbeszélője ezeket kommentálgatva idézi a Kafka-kötetben lábjegyzetként szereplő magyar fordításokat. Létrejön így még egy párbeszéd, az idézet és a könyv elbeszélőjének *pár*beszéde, ahol a pár az ironikus kommentárok által hangsúlyozottan 2, és nem 1. (Kafka és Milena, Hrabal és az Úristen, Hrabal és *Hrabal könyve*, stb.: 2, és nem 1.) Görgey Gábor Nuszbaum-jelenetét (*Galopp a Vérmezőn.* Magvető, Budapest, 1987.) idézi a *Harmonia…*, melynek tárgya pontosan az egymástól különböző emberek kölcsönös, de nem egymáshoz viszonyított szolidaritás-gesztusai (kalapemelés és túlélési csomag), anélkül, hogy a párbeszédben a legkisebb közös pont létrejönne. A nem zsarnoki (nem elvárásként működő) szolidaritás írása beéri az adott pillanatban szükséges gesztusok, töredékek stb. megjelenítésével, anélkül, hogy ideológiát írna köréje. (A *Hrabal könyve* egy „afrikai közmondása” szerint: „a szavak szépek, de tojni a tyúkok tojnak” – Hk, 170. Vagyis a regénynek nem feladata pótolni hiányzó gesztusokat. Mert nem képes rá. A legtöbb amit tehet, hogy megjeleníti őket nosztalgiázás és utópia-konstrukció nélkül: a szöveg gesztusai a szavak tematizáció nélküli materialitásán múlnak. Azon, hogy objektum és szubjektum ne legyen szétválasztva.) A nem egyneműsítő szolidaritás írása – a prímszám-technika – a kudarcban részint a regény esélyét képezi, hogy ne legyen rejtett utópia, részint az irodalom határoltságát jeleníti meg, s a határ e megjelenítése szintén a regény esélye.

Sterne-, Jean Paul-, Flaubert-, Joyce-, Kafka-, Musil-féle poétikák nem véletlenszerűen esnek egybe posztmodern regénypoétikákkal: regényeik, elsősorban a radikális olvasásból származó soknyelvűség és az írás-törlés („hechuras–des-hechas") szerkezet által, olyan szövegmozgást hoznak létre, melyek egy nem-rögzített, következésképpen történelmi korhoz sem köthető olvasói aktivitást hívnak elő. Esterházy operalibrettónak, giccstöredéknek, csalimesének, Erzählungnak, regénynek nevezett, valamint több, meg nem határozott műfajú írásból álló *Bevezetés…*-e a műfajok paródiája szempontjából értelmezhető regényként: a radikális olvasásra épülő, zárt struktúrák létrehozását nem céljuknak tekintő regényeket magába foglaló tradícióhoz tartozik. A radikális olvasásra épülő regények értelmezési kudarcának esélye az ismételt értelmezés, a halogatás.[34]

- (A regény) különnemű és diszkrét alkotórészek összeolvasztása újra meg újra felbomló szervességgé, melyben, a lukácsi elmélet szerint, megkonstruálódik és a reflektálás által átíródik „az alkotó szubjektivitás világossá vált etikája […], két etikai komplexum

[34] A *Bevezetés…*értelmezései, ha fölmerült a műfajiság kérdése, próbáltak egységesítő elvet találni az irodalmi műfajok szöveggyűjteményeként, vagy szó szerinti szöveggyűjteményként is olvasható könyvnek. Szegedy-Maszák Mihály a felnőtté válás elvét nevezi meg, de ezt nem pusztán „nevelődésregény-alakzatként" (Szirák Péter: Már megint itt van a *Fuharosok*. In: *Fuharosok*. Szerk. Müllner András és Odorics Ferenc. Ictus–JATE, Szeged, 1999.115.) értelmezhetjük, hanem mint a jelentések, a regény mint műfaj rögzíthetetlenségét, folyamatos keletkezését: „e folyamatnak [a „felnőtté válásnak"] van egy olyan szakasza, melyben a törékeny éretlenség még értelmetlen, a jelentés még nem eleve adott, de teremtődik". (Szegedy-Maszák Mihály: "Bevezetés a szépirodalomba". In: *Diptychon*. Szerk. Balassa Péter. Magvető, Budapest, 1988. 116.) A Szegedy-Maszák mondat viszont úgy folytatódik, hogy Szirák értelmezése (ítélete: a Bildungsroman feltételezi, hogy van egy „én", amihez el lehet jutni, s attól fogva boldogan élni míg meg nem halni) jogos, ha viszont nem ugrunk át a szavakról a dolgokra, az éretlenségről a fiatalságra, akkor nem kell a *Bevezetés…*-t egy kevésbé radikális irodalom-paradigmába beleolvasni.

Az egyes darabok műfajiságára kérdezve föltűnik, hogy a könyvben még a *Függő* vagy *A szív segédigéi* sincsenek regénynek nevezve, a *Fuharosok*hoz viszont, ami a *Bevezetés…*-nek mindössze néhány oldala, oda van írva: *regény*. Balassa Péter az Ottlik-lapot olyan képként értelmezi, melyen az idő jelenik meg, ezért a „gobelin": „a lineáris textus egyidejűvé tett látványáról" beszél, egy olyan képről, amely az időt ábrázolja. Másfelől, az „időábrázolás" műfaja a regény. A kapcsolatot az Ottlik-lap és a regény műfaja között Balassa így írja le: (az Ottlik-lap) „a regény kérdésként való megjelenítésének ritualizálása". Ennek a kérdésnek a továbbgondolását fogom megkísérelni a *Fuharosok*at mise-paródiaként olvasva.

együttműködése, az irónia”.[35] Az irónia kettős látás és szubjektumhoz kötöttség: az ironikus regényben (par excellence: Goethe, Thomas Mann, Proust) a szubjektivitás önmegszüntetésével a szabadság a világgal – Lukácsnál: „egy isten nélküli világgal” – szemben van értelmezve. Akár istenről, akár világról, akár szubjektumról beszélünk, az irónia alakzata transzcendálás révén hozza létre a szövegmozgást, még ha a szöveg önmagán túllépésében a „túl” semmire sem vonatkoztatható. Kierkegaard az iróniát „végtelen, abszolút negativitásként” írja le: „Negativitás, mert a tagadáson kívül semmit sem tesz; végtelen, mert nem ezt vagy azt a jelenséget tagadja; abszolút, mert az, aminek erejénél fogva tagad, magasabb valami, ami viszont nincsen.”[36] Az iróniára épülő regény a folyamatos elmozdulásra, az elbeszélői nézőpont kialakítására majd visszavonására épül, így az időiség tapasztalatával rendelkezik. De Man az irónia temporális struktúrája alapján köti újra össze a regényt és az irónia alakzatát.[37] Ha viszont olyan a regény, hogy nem a különneműek összeolvasztásaként és felbomlásaként, hanem a különneműek különneműekként való megjelenítéseként működik (például, ha töredékes, ha látványosan és más szövegekre épül, ha benne a *pár*beszédeknek nem kell meg*egy*ezésre jutni), ha a regény több etikai komplexumot jelenít meg, melyek mindegyikének szabadsága nem valami rajta kívülivel szembeni szabadság, hanem saját magával szembeni, a maga kárára értelmezett szabadság, akkor a regény a humornak az iróniáénál radikálisabb szkepszisére épül. Az irónia mozgása mint végtelen örvény a végesen folyamatosan a végtelent kéri számon, a humoré a végtelenen a végest.[38] Ezért nincs átmeneti mondat, lineáris szerkezet a humorisztikus regényben: minden mondatnak számonkérhetőnek kell lennie a végtelenen. Kierkegaard az irónia és a humor különbségét Szókratész és Krisztus alakjával jeleníti meg: az irónia keresi az önmagába visszavezető utat, és kizár (*epokhé*)

---

[35] Lukács György: *A regény elmélete.* In: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Fordította Tandori Dezső. Magvető, Budapest, 1975. 537.
[36] Søren Kierkegaard: *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra.* In: *Írásaiból.* Gondolat, Budapest, 1978. 99.
[37] Paul de Man: A temporalitás retorikája. In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor–JPTE, Pécs, 1996. 47.
[38] Schein Gábor írja Jean Paul esztétikájáról: „Amíg Goethe, a nyugati teologikus gondolkodásnak megfelelően, a transzcendencia képzetein keresztül mutatja meg hőse, Faust életét, azaz a végtelen dimenzióit méri rá a végesre, addig a proscholus komédiájában a véges méri a végtelent, és ez a szakadatlan nevetés forrása, amely nem nyomja el az emberi, illetve

minden mást, a humor a másikat keresi, olyannyira, hogy benne szétszóródik, „a hívek úgy érzik, hogy testének egy-egy darabját alkotják”.[39] A distancia összefogottsága helyett distancia és szétszóródás, (nevetséges) szabadság.[40]

2. Milyen humor? (Mit kell tennem?)

Esterházy első könyvében *Fancsikó* és *Pinta* az elbeszélő „barátai”, akik akkor formálódnak, amikor az emberi testen ütött rések – amitől az emberi testek: meghalnak – szövegében az elbeszélő kisfiú lekuporodik a sarokba, a könyv lapjának alján. „Szántszándékkal nagyon erőseknek találtam ki őket”,[41] és kitalál még nekik frakkot is, illetve klottnadrágot meg tornacipőt, a szövegben való megtestesülés kellékeit. Legelőször viszont egyszerűen szavakként jelennek meg, kisbetűvel: „Álltam a széken, és három szót selypegtem a világnak: fancsikó, kalokagatijja, pinta.” (FP, 7) Így, ebben a formában egyik szónak sincs jelentése. Kettőnek közülük lesz a továbbiakban, egyszeri, individuális jelentésük lesz: nevekké válnak, és ebben a könyvben fel-feltűnnek, mondanak ezt-azt, *történnek*, a kalokagatijjának viszont a továbbiakban se híre, se hamva.

A kalokagatijja semmi más, mint ez az egyszeri kalokagatijja. Az értők számára nyilván adott a görög *kalokagathia* jelentése, de az írásmód, valamint hogy egy kisgyerek a széken állva selypegi, vissza is von az értők jelentőségéből, teljesen eldönthetetlenné teszi, hogy akkor most ez itt a *kalos+agathon*, vagy sem. A tudásnak, megismerhetőségnek az iróniája ez a szó,

---

ördögi kín hangját sem.” – A proscholus komédiája. A metafora metaforája Jean Paul *Az esztétika előiskolája* című munkájában. *Pannonhalmi Szemle*, 2000. VIII/1. 52.

[39] Kierkegaard, i.m. 91.

[40] „A végtelenségnek, melyre még visszatérünk, többek közt megvolt az a veszélye, hátulütője, hogy összemosódtak a napok, egy kedd, csak példaképp, az úgy volt szerda, mint a pinty, ezzel a megszorítással hát: mindez azon a napon történt, amikor egy bátor férfi Koppenhágából, egy Mandygaard nevű, a maga vad, csöndes, kávéházi módján megkérdezte az Úrtól, illetve úgy döntött, hogy azt azért mégiscsak megkérdezné az Úrtól, hogy a humora, az hova tűnt.” (Hk, 170.)

[41] Esterházy Péter: *Fancsikó és Pinta. Pápai vizeken ne kalózkodj!* Magvető, Budapest, 1981. 17. – A továbbiakban: FP.

jelentése és nem-jelentése egyszerre érvényes, az viszont, hogy ebben a deviáns változatban jelenik meg erre az egy alkalomra, az írás materialitását: tökéletlen és jelentésesség/jelentésnélküliség eldönthetetlen egyszeriségét fejezi ki.

Az irónia kettős mozgásában az egyszeri tökéletlenség megjelenését nevezem humornak. A *kalokagatijja* szó pompásan példázza a humort mint szövegmozgást: irónia annak eldönthetetlensége, hogy kell-e gondolni szépre-jóra vagy sem, a humor az irónia e kettősségének az összevonása a rontott verzió irónia-relativizáló hatása révén: beugrik-e vagy sem az olvasónak a kalokagathia, a kalokagatijja kalokagatijja, nem több és nem is kevesebb. Az, hogy utal a kalokagathiára, nem mellékes, nem állhatna helyette egy tetszés szerinti szó: a szép-jó, bár meghatódni nem kell, de nem cserélhető ki. A humor mozgása nem az egyneműsítésé, nem akar semmi olyasmit jelezni, hogy bármi mondható, és hogy a tudás, a hagyományok stb. semmit nem ér. Ha azt mondaná, hogy semmit, akkor statikus, egynemű és szenvelgő beszéd volna. A humor mozgásba hozza a viszonyokat. Kalokagatijja: jó, ha tudod, hogy *kalos* és *agathon*, és ettől elindulsz egy (két) hosszabb – esztétikai és etikai – vizsgálódásra, megtanulod őket szétválasztani (*via* Kant), észreveszed, hogy a két szétvált út két lehetőség a szenvelgésre, visszatérsz Arisztotelészhez, aki szerint szép és jó *egyszerre* csak cselekedet lehet (mit kell tennem?), elugrasz innen a 20. századi olvasás-aktus elméletekhez stb. A kalokagatijja fölajánlja az ismeretek se vége se hossza útját, és le is csillapít: akárhonnan közelíts, a tradíciók vagy a tudatlanságod felől, ugyanott vagy – az viszont nem mindegy, hogy megtetted-e a tökéletesen fölösleges utat. A humor mozgásba hozza a viszonyokat ebből a szempontból is: a kalokagatijja humora a különféle szintű, de egyként fölösleges interpretációkon múlik. „A világban – írja naplójában a nagyapa a kilakoltatásuk napján –, bármely rettentő pillanatában, mindig van humor, csak nem mindig találtatik ember hozzá, de van, ott van.” (Hc 387)

Az Esterházy szövegekben az idézetek/nem-idézetek bizonytalansága ráutaltságot fejez ki a tökéletesen fölösleges ismeretekre: nem baj, ha nem tudom, honnan származik egy adott szövegrész, pontosabban: baj, de ezt a bajt nem oldja meg az sem, ha megtalálom a származási helyet, mert még ugyanazzal az esetlegességgel és bizonytalansággal kell szembenéznem.[42]

[42] Vagy nézzünk egy jelzett idézetet a *Hrabal könyvé*ből, ahol az idézés iróniájának iróniája, a tökéletesen fölösleges utalásra való ráutaltság jelenik meg, a megformált esetlegesség: „Tálalva van. (Victor Hugo)” (Hk 117) És azt is hozzágondolhatjuk, hogy a banalitásnak ez a parodisztikus idézése szintén idézet, vagyis a műfaj-paródia paródiája.

Már az is idézet, hogy amit olvasok, az enyém: „Ami itt van, az az enyém! – mondja Goethe Eckermannak Lord Byron vádjára, hogy a *Faust*ban Goethe innen meg onnan vett át szövegeket.[43] – ezt kellett volna mondania, és hogy az életből vagy könyvből merítettem-e, egyre megy, a lényeg csupán az, hogy jól használtam föl!" A konvenciók, az eredeti és a másolat pontos szétválasztásának pöffeszkedő tudását mozdítja ki Goethe, s ez a humor szövegmozgása. Goethe a kérdés fejtegetését a humor egy másik mozgásirányában folytatja: a különféle, egymással meglehetősen laza kapcsolatban álló dolgok enumerációjával, aminek eredményeképpen egy tökéletlen teljesség-kép, egy teljesség-paródia jelenik meg: „Walter Scott fölhasználta *Egmont*-om egyik jelenetét, joga volt hozzá, s mivel értőn bánt vele, csak dicsérni lehet érte. Mignonom alakját is újramintázta egyik regényében; hogy ugyanannyi bölcsességgel-e, az más kérdés. Lord Byron átváltozott ördöge továbbfejlesztett Mefisztofelész, s nincs vele semmi baj. Ha az eredetieskedés szeszélyéből el akarta volna kerülni, óhatatlanul rosszabbul csinálta volna. Ugyanígy az én Mefisztofelészem elénekli Shakespeare egy dalát, és miért ne? Miért fáradtam volna azzal, hogy saját magam találjak ki egyet, ha egyszer a Shakespeare-é éppen jó volt, s éppen azt fejezte ki, ami kellett? Ha tehát a Faust-om expozíciója Jób könyvével mutat némi hasonlóságot, ez megint csak teljesen rendjén való, s ezért inkább dicséretet érdemlek, semmint megrovást."

Kierkegaard sok álneve, ami a hamisításhoz van közel, és ennek ellenmozgása, Esterházy szövegformálása, ami a plágiumhoz, a nem-tudást mint az emberi megismerés behatároltságát és dinamikáját fejezi ki.[44] A megtestesülés kettős mozgását írják ezek a szövegek: az Isten eltávolodik saját magától, Jézus álnéven, Jézus emberi formájában,

---

[43] Johann Peter Eckermann: Beszélgetések Goethével. (Fordította Györffy Miklós) Magyar Helikon, Bp., 1973. 126.

[44] A plágium-irány ironikusan ellentétezi többeknek – pl. Weöres Sándornak – azt a javaslatát Esterházy felé pályája kezdetén, hogy ne saját nevén írjon, mely névnek már eleve annyi jelentésiránya van. A szerző döntése saját neve mellett következetes – és humoros – praxisa Wittgenstein mondatának: „A szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van." Részint használja – és ezzel mássá, ezáltal pedig: magáévá teszi – mások szavait, részint nem fogadja el azt, hogy rá eleve, tőle függetlenül érvényes volna az Esterházy név jelentése. „Név nem számít" – visszatérő motívum az Esterházy művekben, de ez sem közvetlen kijelentésként működik, mert olykor éppen olyan szituációban jelenik meg ez a fordulat, ahol a név az egyedüli, ami számít – például a *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*ban, amikor Roberto a vallatáson (az Andrássy út 60-ban, mostani nevén: a Terror Házában) kimondja a vallató tiszt által várt nevet. A név további problematizációja a *Javított kiadás* Esterházy Mátyás–Csanádi figurája.

inkognitóban él, „hamisít” (az irónia szövegmozgása) – Jézus meg a sok idézeten keresztül (Mózes, próféták) Isten szavát „plagizálja”, mondja és megcselekszi (a humor mozgása). Nüsszai Szent Gergely, mint a megtestesülés-esemény negyedik századi kommentátora az ismeret utáni nem-ismerésről, józan részegségről ír, egy olyan gondolkodásmódról, mely nem infra- hanem szupraracionális.[45] Ezt értem azon, hogy a nem-tudást behatároltságként és lehetőségként fogadni el.

Ha fölmerül a kalokagatijja kapcsán egy másik könyvsorozat kezdete, melynek refrénje: „És látá Isten, hogy jó.”, viszont az eredeti héber jelző a Septuagintában *kalos*-nak van fordítva, akkor a kalokagatijja humora a zsidó-keresztény teremtés-történettel lesz összefüggésben, illetve ez a teremtés-történet részint mint eldönthetetlenség (kalos? agathon?), részint mint elrontottság (a selyp szó), részint mint a szó materialitása, megtestesülése lesz értelmezhető. Egy kommentár szerint Isten hét nevetésből teremtette a világot, a hetedikből sírás lett; a megtestesülés körül csupa sírás van (betlehemi gyermekgyilkosság, árulások stb.), viszont, a kereszthalállal nem ér véget a történet, utána, az angyalok és a kommentárok szerint, a *risus paschalis* következik (következhet[46]).

Lukács György *A regény elmélete*ben az iróniát, a kettős látást („két etikai komplexum ütközését”), a regény formaelveként gondolja el, mivel, így érvel ő, „az irónia mint a végigvitt szubjektivitás önmegszüntetése a legmagasabb rendű szabadság, amely egy isten nélküli világban elérhető.”[47] Ezt még szellemtörténeti korszakában írja, majd, marxista gondolkodóként, a végigvitt szubjektivitás önmegszüntetését próbálja artikulálni mint „legmagasabb rendű szabadságot”. Ahogy én értem, transzcendencia nélkül a humor számára csak mint hétköznapi komikum, eszmenélküliség, és – „a modern humorisztikus regény legnagyobb balszerencséjére” – mint a „polgári tisztesség objektivációja” tud megjelenni. Miért köti a humort a transzcendenciához? Illetve miért köti a nem-transzcendenciához a nem-humort? A két kérdés

---

[45] *From Glory to Glory*. Texts from Gregory of Nyssa’s mystical writings. Selected and with an Introduction by Jean Daniélou, S.J., Translated and edited by Herbert Musurillo, S.J. Charles Scribner’s Sons, NY 1961. 31-36.

[46] Lehet – mint lehetőség, mint *possibilitate*, ami az olvasás, a részvétel szükségszerűen töredékes volta miatt nem *absolutissima necessitate*. „Világos tehát – írja Nikolaus Cusanus –, hogy az igazról nem tudunk egyebet, mint azt, hogy pontosan ugyanúgy, amint van, megragadhatatlan, s hogy az igazsághoz képest abszolút szükségszerűség – mert nem lehet ez se kisebb, se nagyobb, mint amilyen –, a mi életünkhöz képest pedig lehetőség.” (*A tudós tudatlanság*. Fordította: Erdő Péter. Kairosz, Budapest, é.n. 12.)

[47] Lukács György, i.m. 543.

nem ekvivalens, mivel lét/nem-lét és transzcendencia viszonya nem magától értődő, sokfelől közelíthető, de maga a nem-tematizálhatóság. Milyen esélye van az olvasónak arra, hogy a transzcendencia fogalmába – amelynek bevonása a vizsgálódás szempontjai közé, regényekről lévén szó, egyáltalán nem szükségszerű, de miért is hozza szóba Lukács? – ne saját projekcióit, önáltatásait, szellemi restségét pakolja? Mi köze a humornak a történethez?

Az irónia és a humor viszonyát két ószövetségbeli történet (kommentárostul) világossá teheti: az egyik Ábrahám és Izsák története, illetve ennek Kierkegaard-féle értelmezése, a másik Salamon ítélete és Julia Kristeva kommentárja.

(i) Ábrahám és Izsák

Kierkegaard a *Félelem és reszketés*-ben Ábrahámot a hit lovagjaként állítja olvasói elé, ahol a hit az etika vagy–vagy logikáját lépi át, nem úgy, hogy ne venné figyelembe az etikai parancs, a törvény, a konvenció, a logika, a szabályok stb. képezte határt, hanem a legkomolyabban alávetvén magát ennek a parancsnak, törvénynek stb. mégis átlépi a határt. Az 1Móz 22 története szerint az az Isten, aki ígéretet tett Ábrahámnak, hogy fián, Izsákon keresztül megáldja őt, és nagy néppé teszi, azt kéri, áldozza fel Izsákot a Mórija hegyén. Ez az áldozat nem volna olyan kivételes, és kivételesként a kierkegaard-i értelemben vett „hit aktusa”, ha Ábrahám nem úgy tekintene fiára, mint az ígéret gyermekére, ha Isten nem úgy kérné az áldozatot, hogy tudja, Izsák Ábrahámnak „az egyetlenegye, akit szeret” (1 Móz 22,2). Az első lépésben Ábrahámnak el kell távolodnia mindattól, ami őt addig meghatározta: el az apaságtól, el a családjától (Kierkegaard hosszan ír Ábrahám hallgatásáról, hogy úgy indul el a Mórijára, hogy senkinek, még Sárának sem szól egy szót sem), és el az ígérettől. Ábrahámnak el kell szakadni önmagától, ez az első, az irónia mozdulata. Ezen belül van a helyzeti iróniának az a momentuma, amikor Izsák útközben megkérdezi, „Ímhol van a tűz és a fa; de hol van az égő áldozatra való bárány?”, amire Ábrahám válasza egy banalitás („Az Isten majd gondoskodik az égőáldozatra való bárányról, fiam.”). És ez a válasz ironikus, „mert az mindig irónia, ha semmit nem mondok, és mégis mondok valamit”.[48] Az iróniát

[48] Søren Kierkegaard: *Félelem és reszketés.* Fordította: Rácz Péter. Európa, Budapest, 1986. 211-212.

Kierkegaard a rezignáció terében gondolja el, Ábrahám története viszont kikerül – miután Ábrahám kilépett saját teréből – ebből a térből is. Nem Ábrahám lép ki, és nem Izsák, más viszont nincs aki kilépjen, hacsak a kettejük közötti viszony nem. Ábrahám a parancs szerint jár el, Izsák megkötözve, és ekkor valami történik – a szöveg szerint az angyal rákiált Ábrahámra: „Ábrahám! Ábrahám!", mire Ábrahám válaszol: „Ímhol vagyok.", és a hang: „Ne nyújtsd ki kezedet a gyermekre…" –, és Ábrahám észreveszi, nem, nem az angyalt, hanem az áldozati állatot, a kost, amire ironikusan utalt volt Izsáknak. A helyzeti irónia itt igazzá válik, az elvont, laza, banális, felelőtlen (a jelzők most már általánosabbak, nem az ábrahámi iróniára vonatkoznak) mondat a történet folyamán, utólag, konkréttá, pontossá, felelősségteljessé válik. Az ironikus válasz a szöveg kettős mozgását hozta létre, a konkréttá válás a történet humora, ami nem törli el a kettős mozgást, hanem fölülírja.

Ábrahám és Izsák története szakadásokból és fölülírásokból áll: Izsák neve azt jelenti: „Aki nevet", más értelmezés szerint: „nevetés", az áldozatra való parancs éppen e jelentések ellentétét hívják elő. Itt is megképződik az ironikus kettősség, amit újra fölülír a mégsem követelt áldozat fölötti öröm, amitől Izsák neve mégiscsak *nevetés*.

Kierkegaard *kettős mozgásról* ír: az áldozatra való készség (a rezignáció) és a „nagyobb öröm" amiatt, hogy visszakapja fiát (a hit).[49] Ezt a kettős mozgást értelmezem az iróniát magába foglaló humor szövegmozgásaként. Így nézve a dolgot, a humor nem tud működni az irónia nélkül (fordítva viszont nem érvényes, az irónia megvan a humor nélkül).

Lukács szerint Cervantesnek még volt lehetősége humorisztikus regényt írni, mert a beszűkült létet ellenpontozta „a transzcendenciával való kapcsolat".[50] Számomra viszont kérdés, hogy lehet-e adottnak tekinteni a *Don Quijote* transzcendencia-kapcsolatát, komolyan vehető-e a precízen dekonstruált Dulcínea, illetve Don Quijote iránta való szerelme, adottak-e a regényben a lovagi ideálok stb.? A humorisztikus regény innen nézve abban különözik az ironikustól, hogy a szubjektivitás – aminek megszüntetése az irónia szüntelen szédülete[51] – nem adott, még a szubjektivitás sem adott, még a „nem

[49] i.m. 56, 212.
[50] Lukács, i.h.
[51] Paul de Man írja az iróniáról, hogy „szüntelen *vertige*, őrületig fokozott szédület", mivel az inautentikusság tudataként új és új távolságokat, maszkokat, nyelveket hoz létre, de nem válhat

tudatosság tudata” (de Man egy másik irónia-leíró szókapcsolata) sem. A humorisztikus regény – Lukács példái nagyon jók ide: Cervantes, Sterne, de jó az általa bírált Jean Paul is – a szubjektivitástól való eltávolodás után fölvállalja a szubjektum esetlegességét, pillanatnyi érvényét, eleve maszk-szerűségét. A Cervantes-, Sterne- és Jean Paul-féle írásmód a másodlagosságból, az olvasásból indul ki, vagyis már az „eredeti” is kommentár. Ennek a felismerésnek semmi köze „a polgári tisztesség objektivációjához” (Lukács), itt egy történetről van szó, mint amilyen a Kierkegaard kommentálta Ábrahámé, melyről Ábrahámnak csak hallgatnia lehet. A történet elmondhatatlan. A kommentárokban olykor föltárul a történet egy-egy addig észre nem vett összefüggése, és ezek lesznek az olvasás-történetek. A humorisztikus regény nem a transzcendencia létéhez/nem-létéhez köthető, az „elmondhatatlan történet” szókapcsolat nem egy definiálható fogalom, nem tiltást fejez ki, hanem totalizálhatatlanságot: a történetből mindig elmondható valami, más és más, hogy mi, többek között, az olvasón múlik.

(ii) Salamon ítélete

Julia Kristeva Catherine Clément-nal írt levelezőkönyvében[52] fölidézi azt a történet, amikor két nő azzal megy Salamon elé, hogy ő döntse el, kié a gyermek, de mindkét asszony egyformán erősködik, hogy ő a gyermek anyja. Salamon ítélete ironikus: vágják ketté a gyermeket. Mire az igazi anya, hogy gyermeke élete megmaradjon, inkább lemond gyermekéről, lemond anyaságáról – és ekkor jön a történet humora: Salamon neki ítéli a gyermeket. Kristeva az általa elgondolt *szentség* megnyilvánulásaként értelmezi az igazi anya gesztusát, aki inkább nem-anya, csak a gyermeke éljen. Az irónia–humor szövegmozgást figyelve: az anya ironikusan eltávolodik magától (rezignáció), és éppen ez az eltávolodás fogja anyaságát igazolni a történetben. A humor logikája itt a gyilkos oppozíció megszüntetése az oppozíció interiorizálása és a történet révén.

---

autentikussá, „az inautentikusság tudata nem ugyanaz, mint az autentikus lét.” (*A temporalitás retorikája*. Fordította Beck András. In: *Az irodalom elméletei I.* Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996. 41-43.)

[52] Catherine Clément – Julia Kristeva: *Le féminin et le sacré*. Edition Stock, 1998.

Mindkét példában a történet szerepe megkerülhetetlen: Ábrahám is meg az igazi anya is csak a rezignáció, illetve az irónia mozdulatát teheti meg, és ezt meg is teszi, ami annyit jelent, hogy a történet részükről teljesen nyitott, alap-meghatározásukat érvénytelenítik: Ábrahám kész a nem-apaságra, az anya kész a nem-anyaságra. Az iróniának ez a mozgása viszont, bár a történet szempontjából nélkülözhetetlen, még nem mentené meg a gyermekeket. A gyermekeket az menti meg, aki az iróniát hívta elő – az angyal (mint az áldozatot követelő Isten küldötte) illetve Salamon (aki a gyermek kettévágását javasolta). Az angyal – aki a középkori angelológiák szerint azzal azonos, amit tesz – itt egy összefüggést ismer fel, egy paradoxont ért meg (óvatosabban fogalmazva: egy összefüggés felismerését, egy paradoxon megértését közvetíti): Ábrahám megérdemli Izsákot, mert kész föláldozni. Ugyanez a figyelem-funkció jelenik meg Salamonnál: fölfedi, hogy az az igazi anya, aki inkább nem-anya, csak gyermeke éljen. Az elmondhatatlan történetben föltáruló összefüggés, a gyilkossággal járó dualitást magába integráló figurákra való figyelem menti meg Izsákot és a gyermeket.

Ennek a két történetnek kétféle mozgásiránya van: a horizontális szakadást, az oppozíciót (a vágást) egy vertikális, interiorizált hasadás szünteti meg. A legkülönfélébb dualitások megtörésének helye a passió-történet, benne az interiorizált hasadással, egészen addig, hogy Isten nem-Isten.

A korábbi logikát követve, a passiótörténet eddig a rezignációról szól, Isten iróniájáról. Ha van elmondhatatlan történet, ha van apaságról lemondó apa, és anyaságról lemondó anya, akik éppen a lemondásuk révén kapják vissza gyermeküket, ha van angyal, bölcsesség, valami, ami fölismeri az iróniában az erősebb valóságot, akkor ez a történet azzal folytatódna, hogy Isten – mint Izsák, mint a gyermek – megmenekül: visszakapja az, aki lemondott róla. Ki kapja vissza Istent?

„Nem állítom, hogy a regény akkor és csak akkor halott, ha Isten halott. Nem állítom, hogy ha Isten halott, halott a regény. Nem állítom, hogy ha a regény halott, halott az Isten. De a kérdésre, halott-e stb., nagyon határozott és konkrét válaszom van: NEM TUDOM.” Regény és Isten összefüggésének ezen mondatait Esterházy a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regényében írja. A humorisztikus regény 20. századi lehetőségeiről van szó, mely lehetőségek nem sokkal irreálisabbak a zsidó-keresztény tradíció Isten-kereső vonulatainál. Az ószövetségi könyvek minden Isten-ábrázolást tiltanak, a Név kimondhatatlan, a kommentárok szerint – valahányszor leírják, nem, nem a nevet, hanem egy olyan szót, amely a viszonyukat fejezi ki

Hozzá: *Úr*, vagy *Isten*, melléírják az igét: *áldassék* – csak a performatívumban ragadható meg. Nem szó (azzal együtt, hogy más lehetőség mondani vagy írni: nincs), hanem történés, jelzése a történésnek. A keresztény misztikus irodalomban a *via negativa* fejezi ki ezt a megragadhatatlanságot. Szent Ágoston az isteni attribútumokról így ír: bölcs bölcsesség nélkül, jó jóság nélkül, hatalmas hatalom nélkül – a „nélkül" itt mint kapcsolatteremtő szó jelenik meg, „negatív és hiperaffirmatív" értelemben, mint mondja Derrida. A transzcendenciának a jelzett szövegvonulatokban *nem* értelmezéseire, definícióira és leírásaira találunk, hanem írás/nem-írás, megnevezés/tiltás egyidejűségére, Derrida szép kifejezésével: a grammatikai antorpomorfizmusok dekonstrukcióira.[53]

Ha regényről van szó, akkor szavakról van szó, a történés is egy szó. Az anyagnak ezzel a határoltságával vesződtek – még ha nem is regények voltak – azok a régi teológiai, filozófiai szövegek, amelyeket az eltelt idő képezte távolságban nehéz radikálisan olvasni, vagyis a szavakat a maguk materialitásában. A nosztalgia könnyítése ez: belehelyezni a szövegeket egy elképzelt egynemű kontextusba, és nem a szöveggel menni, az általa írt, nem eredményre irányuló és mégis összefogott keresésben. A nyelvben történik ez a keresés, nincs más, csak ez az anyag, annak minden határoltságával és lehetőségével. Nikolaus Cusanus, miközben a Szentháromságot próbálja elgondolni, a nyelv materialitásáról ír, amelynek instabilitása és lehetőségei egyszerre nyilvánulnak meg: „… minden érzéki valóság egyfajta állandó bizonytalanságban van a benne túláradó anyagi lehetőség miatt."[54] Így a nyelv nem határa és nem is formája az elgondoltnak, hanem benne és általa történik az elgondolás, vagy megtestesülés – ha konzekvensek vagyunk, ez a két szó: elgondolás, megtestesülés itt kicserélhető. „A nyugati ember - írja Michel Foucault a 20. századi gondolkodástörténet egyik meghatározó művében – nem azért képtelen elszakadni Istentől, mert leküzdhetetlen hajlandóság ösztönzi a tapasztalat határainak átlépésére, hanem mert nyelve törvényeinek árnyékában táplálja őt: »Attól tartok, sohasem szabadulunk meg Istentől, mert még hiszünk a nyelvtanban« (Nietzsche, Crépuscule des idoles, 130)."[55] Hinni a nyelvtanban – a 20. században már nem lehet szó etekintetben pozitív ismeretekről, bár, ha figyelmesebben olvasunk, akkor a Nikolaus

[53] Jacques Derrida: "Comment ne pas parler: Dénégations". In: *Psyché: Inventions de l'autre.* Galilée, Paris, 1987. 535-595.
[54] „Sub autem omnia sensibilia in quadam continua instabilitate propter possibilitatem materialem in ipsis abundatem." – Nikolaus Cusanus, i.m. 28.

Cusanus elgondolta instabilitások és lehetőségek tereként elgondolt nyelv sem lehetett rendszerszerűen fölépíthető. Az Esterházy-idézte Gödel tétel természetesen ennél radikálisabb, Gödel azt mutatta ki, hogy a rendszer mint olyan lehetetlen,[56] és ez – valamint a 20. század történelme a maga traumáival – a totalizáló konstrukciókat eleve kétségessé és védhetetlenné teszi. Korábbi korokban viszont az építés-bontást egyszerre elgondoló elmék, a bizonytalanságok és lehetőségek belátói, kortársaik részéről erős ellenállásba ütköztek. Erasmus, amikor (1505-ben) újrafordítja az Újtestamentumot, helyesbítve az addig mindenki által egyetlennek és kanonikusnak tartott *Vulgatát*, a recepciójáról így ír: „a teológusok nem győznek jajveszékelni a »homo grammaticus« kibírhatatlan vakmerősége miatt, aki miután valamennyi tudományba belekóstolt, még a szent iratoktól sem tartja távol szégyentelen pennáját".[57] Ez a homo grammaticus a maga sokféle tudományával és a totalizáló beszéd elleni fellépésének módjával nem a patetikus ellen-beszédet mondja, melynek mindig jó esélye van arra, hogy szintén totalizáló legyen, hanem az éntől való megszabadulás, és a mindenkinek-írás útján a sokszólamú humorisztikus beszédet.[58]

---

[55] Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Fordította: Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000. 336.

[56] A *Hrabal könyvé*ben az Úrnak mondja az anyja: „Mit is akartam? Ja igen, hogy a rendszer, ha ellentmondásmentes, akkor, fiam, van benne olyan állítás, amellyel nem tudsz mit kezdeni, se nem bizonyítható, se nem cáfolható. Azaz viszont ha a rendszeren belül minden állítás bizonyítható, akkor a rendszer szükségszerűen ellentmondásos. Valami csont mindig van!" (Hk, 165) A *Harmoniá…*-ban: „Édesapám magának a logikának az eszközeivel mutatta meg – apám tétele, 1931 –, hogy egyetlen adott rendszerben sem lehet a rendszeren belül megfogalmazható összes igazságot levezetni." (Hc, 191), és *A Bermuda-háromszög* című beszédének szövegében, melynek tárgya a 21. század nyelve, a Gödel tétel depatetizált, humorisztikus változata ugyancsak megjelenik, részint ebben a formában: „Időközben a matematika is belátta korlátait, erről szól Gödel nevezetes tétele, s ha most kocsmában volnánk vagy meccsen, szotyolázás közben el is mondanám, miről szól, valahogy arról, hogy »rendes« rendszerben szükségszerűen jutunk olyan állításhoz, amelynek igaz vagy hamis volta eldönthetetlen, és ha ezen állítás vagy a tagadása elfogadásával egy új rendszerhez jutunk, ott szükségszerűen találunk ismét egy ilyen állítást. Mindig! Ha tehát egy rendszerben mindent meg tudunk mondani, minden állításról el tudjuk dönteni, hogy hamis-e vagy igaz, akkor ott valami nincsen rendben, ott valami baj van, az a rendszer »hazugságon« nyugszik.", tehát részint kocsma és szükségszerűség, részint mint a 21. század nyelvére vonatkozó tisztességesen argumentált „szép hülyeség" arról, hogy melyek a megértés minimum-feltételei: univerzális fogalmak és törvények (1), megismerésünk korlátainak belátása (2) és a beszéd mint praxis, mint kommunikáció (3) – a „Kant–Gödel–Joschka Fischer háromszög". (Esterházy Péter: A Bermuda háromszög. *ÉS* 2002. január 18. 20.)

[57] idézi Johan Huizinga: *Erasmus*. Fordította: Gera Judit. Európa, Budapest, 1995. 128.

[58] *A balgaság dicséreté*nek a végén Balgaság a legnagyobb boldogságnak és egyben a legnagyobb bolondságnak az éntől való megszabadulást mondja – és nagy balgaságnak nevez a

Huizinga – Erasmus iránt meglehetősen visszafogott – monográfiája szerint, idézem: „Érdemes idézni egy mai katolikus tudós véleményét Erasmus és Luther kapcsolatáról. [… A katolikus tudós, F.X. Kiefl, szerint:] Luther árnyalt pszichológiával ki is fejtette neki, hogy ő (Erasmus) úgy szeretett Krisztus egyházának hibáiról és bajairól beszélni, hogy az nevetésre késztesse az embereket, ahelyett hogy *mély sóhajok közepette, ahogy Istennek tetsző*, vádat emelt volna ellene."[59]

*A balgaság dícséret*t a kor szatíráját értelmezték, és ez így *is* van, de ezen keresztül Erasmus antropológiai állandókat leplez le. Elég nehéz úgy olvasni írók, jogtudósok, filozófusok, grammatikusok stb. hiúságáról, hogy ne vegyük észre: részben mi vagyunk. A leleplezést leplezetten teszi, közvetetten, Mória, a Balgaság nevében. Ahogy a királyi udvarokban azok a leleplezők, akik maszkot viselnek: az udvari bolondok. Shakespeare Learje akkor kezdi valóságosan látni a dolgokat, amikor már nem király, hanem bolond, de hogy melyik a szerep, végső soron precízen eldönthetetlen. Ettől a megformált eldönthetetlenségtől radikálisabb a nevetés-viszonyban benne rejlő kritika, mint a közvetlen vagy az ironikus bírálat. Radikális és elfogadó, bíráló és ítélet-felfüggesztő egyszerre.[60] Julia Kristeva Holbein *Halott Krisztus*át a saját halállal, saját őrülettel való szembenézés révén kapcsolatba hozza *A balgaság dicséret*ével, mindkettőről mint a radikális nevetés, mint a nem *ki*nevetés formáiról ír: „Az én érzékivé és jelentéstelivé teszi a Halál kínzó jelenlétét: elhagyatottsággal, űrrel vagy abszurdba hajló

---

könyv folyamán mindent, tudományoktól kezdve szerelmekig, bíborosokig, mindent. Ironikus a szöveg, ha arra gondolunk, hogy Balgaság az, aki beszél, de mivel az én benne nem stabil pont, nem a kettős beszéd szédületét hozza létre, hanem a sokhangú nevetést keltő, és ezzel a relativizálást mindenre kiterjesztő beszédet, Lukács György szavával: „világhumort".

[59] Huizinga, i.m. 336. Kiemelés S.Zs. – jelezni kívántam a totalizáló, antropomorfizáló beszédmód jellegzetes megnyilatkozásait, ahol az „Isten" szó egy adott preferencia szavatolójaként eszközszerűen, retorikai fordulatként szerepel.

[60] Esterházy mondatszerkezetileg így oldja meg az egyszerre bírálás, nem-ítélkezés és elfogadás hármas szövegmozgását: „Akkor íródott, mondtam, és ezt láthatni egy-két mondat orcáján (pofáján), amikor itt voltak az oroszok, de csak úgy mellesleg. – Tessék, ez is afféle lebegős mondat, mert mondja azt is, hogy mellesleg voltak itt az oroszok, meg azt is, hogy mellesleg derül ki az írásból, hogy voltak itt oroszok. Nem trehányságból vagy nyegleségből többértelmű a mondat, hanem részint mert mindkét értelemben igaz, abban az értelemben, hogy én igaznak tartom, részint mert ezt az igazságot nem tartom halálosan fontosnak." (Arra gondoltam, hogy az le. In: *Egy kék haris*. Magvető, Budapest, 1996. 190.)

nevetéssel bélyegezve meg saját képzeletbeli biztonságérzetét, azt a biztonságérzetet, ami megtartja az életben, ami biztos pontot jelent a formák körforgásában."[61]

A vádemelés bizonyosságra épít, arra, hogy a beszélő illetve az általa preferált beszédmód teljes és ellentmondásmentes. A 20. század nyelv-tapasztalata erős Nietzsche-hatással számolva, lebontja az önámítás ezen megbonthatatlannak látszó bizonyosságait, és kérdez. „A nietzschei kérdésre: ki beszél? Mallarmé válaszol, mindegyre hangsúlyozván, hogy maga a szó felel, sajátos magányában, törékeny rezgésében, tulajdon semmisségében – nem a szó értelme, hanem rejtélyes és kétértelmű léte."[62]

A fenti Foucault mondat az irónia mozgását teszi meg. Az irónia mozgása, abból kiindulva, hogy „a szubjektivitás magasabb rendű a valóságnál",[63] önmagában, „sajátos magányában": patetikus. A nevetésre késztető írás, mint amilyen az Erasmusé, Sterne-é, Rabelais-é – s átugorva a 20. századba: Kafkáé, Joyce-é, Hašeké, Esterházyé, stb. az én-elvesztésen túlra figyel: a mindig *másik* nyelvre, a nyelvben történő jelentés-változásokra, Joyce szavával: a nyelv epifániájára. Bergson egyik tétele a nyelvi komikumról éppen ezt az epifániát írja le: „Mihelyt figyelmünk egy metafora anyagiságára irányul, a kifejezett gondolat komikussá válik."[64]

(iii) Példák a nyelvi epifániára

„nervózus lett olyannyira, hogy arról kódult a környéken mindenki (dőlt is a forint a felfordított, zsíros karimájú kalapba)" (B 252)

„Én addig éppen négy tavaszt láték, nyárt, őszt és télt." (Th 5)

„Csáth mondott valamit szeretkezés közben, mire a nő rázkódva, hehegve, hahotázva *kinevette* Csáthot: magából." (Kh 337)

---

[61] Julia Kristeva: Holbein Halott Krisztusa. Fordította: Z. Varga Zoltán. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1.* Kijárat, Budapest, 1998. 58.
[62] Foucault, i.m. 342.
[63] „Ez a mozdulat mindazonáltal éppannyira az iróniához tartozik, mint minden más, aminek az a lényege, hogy a szubjektivitás magasabb rendű a valóságnál." (Kierkegaard: *Félelem és reszketés*. Id. kiad.198.)
[64] Henri Bergson: *A nevetés.* Fordította: Szávai Nándor. Kriterion, Bukarest, 1992. 127.

„Csocsókám, mi a bánat van?! Még nincs bánat, Uram.” (Hk, 24)

„ha tetőtől talpig regényhős volnék, híd »én« és »mi« közt (hogy csupán a legfőbb függőhídfajtákat említsem: egyszerű, külön lehorgonyzott, önmagában lehorgonyzott, azután a kábelhíd, a ferdekábeles hárfahíd, a ferde csillagkábeles, a ferde legyező alakú és az egypilonos ferde hárfakábeles) (N 20)

„édesapám fia csillagokat látott, rendben, sorban: Nagy Medve, Esthajnal satöbbi” (Hc, 296)

A figyelem eltávolodik a klisétől, a metafora rutinosan absztraktizált értelmezésétől, de nem úgy, hogy ellentmond neki, hanem egyszerűen szó szerint veszi[65] – lebontja ezzel a klisét, de nem kívülről, agonikusan, hanem a benne lévő ellentmondásosságot, korlátosságot, patetikumot engedi ellensúlyozni a klisében benne rejlő materiális-értés lehetőségének megírása révén. Ugyanaz a jelenség játszódik le egy-egy ilyen mondatban, ami Joyce *Stephen Hero*-jának a prédikáció-jelenetében, vagy akár ennek a fordított szituációjában, a *Svejk* prédikáció-jelenetében, amikor Katz nyilvánvalóan aránytalan és valótlan retorikájára Svejk hirtelen, viccből, elbőgi magát.

Ezekben az Esterházy-mondatokban a nyelvi epifánia a klisé vagy a metafora szó szerintivé válásának jelensége. A regények (a továbbiakban részletesen elemzett) szerkezete ugyanezt a szövegmozgást teszik lehetővé: létrehozzák a kétértelműséget, az irónia végtelen eldönthetetlenségét, majd mégis van egy döntés az egyik értelmezési lehetőség mellett, de csak azért, hogy ezzel a másik értelmezési lehetőséget erősítse meg.

[65] Egyébként körülbelül 10 éves korig minden gyermek így viszonyul a nyelvhez. Vagyis itt ugyanúgy egyfajta nem-tudásról van szó, amihez a tudás után jut el a felnőtt ember.

3. Milyen csütörtök, milyen péntek? (Mit remélhetek?)

A *Javított kiadás* egy árulásról szól. Pontosabban egy árulás olvasásáról. A következőkben ennek a két éven át tartó radikális olvasásfolyamatnak az írott és kiadott formáját próbálom meg értelmezni. (Radikális olvasáson most egyszerűen olyan olvasást értek, amely lehetővé teszi az átjárást a fikció és a realitás között. Például Don Quijote radikálisan olvas, amikor a lovagregényekben kezd el élni. Ennek a radikalitásnak a fordítottja ez a könyv: itt nem a fikció ment bele a realitásba, hanem a realitás a fikcióba: a *Javított kiadás* konkrét története a *Harmonia cœlestis*be [és a Spionnovellába, és a *Hrabal könyvé*be, és a *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*ba, és a *Búcsúszimfóniá*ba stb.], a melléklet a szépirodalomba. Ezért aztán a benne szereplő olvasó sem a fikció felől közelíthető meg, mint Don Quijote [akinek, nyilván, vannak reális összetevői is, például a második részben a Cervantes könyve], hanem az említett könyvek – „hiszi, aki hiszi, nem tudok mit tenni" – valós szerzője felől: „én, Esterházy Péter beszélek itt, születtem 1950. április 14-én, anyám neve Mányoky Lili (a személyiben: Irén, de utálta az Irént), apám neve Mátyás, személyi igazolványom száma: AU-V.877825."[66])

Kérdéseimet – bár a konkrét társadalmi, politikai és történelmi vonatkozásokat megkerülhetetleneknek tartom – a kierkegaard-i három stádium szempontjai szerint próbálom artikulálni. Mi a *Javított kiadás* műfaja? Milyen az apa–fiú viszony itt, a *Harmonia cœlestis*beli apa–fiú viszonyhoz képest? És a harmadik: mit jelent az *árulás*, mit jelent akkor, amikor már megtörtént, hogyan (és miért) lehet az ember felelős olyan idők történelméért, amikor még meg sem született, és hogyan lehet ezt a felelősséget szabadon élni meg?

(i) A *Harmonia cœlestis* és a *Javított kiadás*

Az árulás pillanatától fogva, talán észrevétlenül, elkezdődik egy addig ismeretlen folyamat, egy másik történet. A *Javított kiadás* mondatai nem írnak arról a pillanatról semmit, bár létezni léteznek – „Mi lehetett az a kompromittáló dolog? Nyilván valami személyes. Szex? Az szokott lenni. De mi? Hátulról? Kutyával? Ezer kartács." (Jk 97) –, tulajdonságok nélküli mondatok, a legközönségesebbek azok közül, amelyek ilyenkor szóbajöhetnek, de lehetnek

[66] Esterházy Péter: *Javított kiadás.* Melléklet a *Harmonia cœlestis*hez. Magvető, Budapest, 2002. 19. A továbbiakban: Jk.

annak a jelzései, hogy erről nem lehet mondani semmit, mert mindaz, amit mégis mond, abszurd, önellentmondásos, hazug (amin nem változtat, hogy abban az önellentmondásos, hazug és abszurd korban *valóban* ilyen abszurd módon volt kompromittálható valaki). Ezek a mondatok egy olyan nyelv mondatai, melyek a 20. századi keleteurópai történelmünk egy adott szakaszát[67] részint jellemezték, részint fenntartották.[68] A jelentések tehát egyszercsak elkezdődnek, nem tudni miért, és hogy ez mit jelent, sokáig majdnem semmit, csak magát a jelentésírás tényét (ami a posztmodern szövegszemlélet sajátos megjelenése, de egyelőre hagyjuk ezt): a szerző az általános, mindent elöntő hamisságot, jelentéktelen hamisságot (amelyre – e jelentéktelenségtől függetlenül, azaz ettől még inkább – rámegy az emberek élete) olvassa, és következetesen nem tud semmit. A könyv olvasója ezt tudhatja meg: egy adott történelmi időszakban a hamisság annyira általánossá válhat, hogy vagy állandóan gyanakszik az ember, vagy észrevehetetlen az árulás. Vagyis rémületesen sok múlik az ember nézőpontján, alkatán stb. A *Javított kiadás* konkrét, történelmi és személyes olvasata (bár hogy mi a konkrét, mi a személyes és mi a történelmi az mindig tisztázásra vár) ezért annyira kivédhetetlen.

A regényben, a *Harmonia Cœlestis*ben viszont benne van maga az árulás pillanata, kétszer:

„Mikor is? Midőn eltörött a sarkantyúja? Nem, akkor még nem. Gondolni gondolt rá, de csak úgy, annyira, ahogy egy gondolatra gondol az ember. Édesapám is azt hitte, hogy különbség van a kenyér és a gondolat közt, azt hitte, a kenyér valóságosabb. Hanem amikor, amikor a lova fölágaskodott a patakparton, már körbe volt véve, a csizmája kicsúszott a kengyelből, és akkor. Amikor álmában szárnyas hangyák lepték el, és akkor. Amikor megtámadta egy gyerekcsapat, s ő kardjának vad, nesztelen suhintásával kettécsapta az egyik kölöknek a fejét, és ahogy lassú dőlésssel, mint a dinnye, esett széjjel a két félkoponya, akkor. Amikor a király szavába vágott, aki csodálkozva, komoran mosolyogni kezdett. Amikor gyónni akart, hisztérikus gyónhatnékja támadt, és nem talált papot, küldetett ide-oda, hiába, Pázmány sem fogadta, akkor odatérdelt egy mordeháj nevű bokor elé, és ünnepélyesen sorolni kezdte, végigvette a tízparancsolatot, mindenhol talált valamicskét, sőt, a bokor remegett a lilaszürke szélben, és akkor. Amikor valaki,

[67] Nem tudom, nem kellene-e itt az értelmezést tágabbra venni: hiszen nem csak a keleteurópai és nem csak a 20. századi történelmet jellemzik a semleges nyelven megfogalmazott, éppen mindennapiságuknál fogva abszurd vádak, melyek segítségével elterjed a félelem állapota, és az adott konstrukció hamis elemei egyszerűen megtalálhatatlanokká válnak az általános értelemvesztésben.

[68] Ld. a „semleges nyelv” szerepének vizsgálatát az *Irodalom és irodalom – a mellérendelés etikája* című fejezetben.

egy valaki, hosszas könyörgés és megalázkodásba rejtett fenyegetések után végre, ha vonakodva is, eleget tett bizonyos, egyáltalán nem magától értődő kéréseknek, és akkor.”[69]

Más ember én-elvesztésének pillanatáról vagy nem tudhatunk, így ha mondunk róla valamit, az csak hazugság, vagy ha valahogy mégis tudunk, és beszélünk, akkor szavaink kívülről-felülről szólnak, és éppen abból nem értünk semmit, amiről beszélünk. Az *én-elvesztésből* csak az *én* érthet valamit. Ebben a második esetben is hazugság jön létre, az *ént* hazudjuk el (vagy *ki*, ki a történetből), ami a gyakorlatban a moralizáló beszéd formáját ölti: azt az öncsalást, hogy a másikkal ugyan ez meg ez történt, de én más volnék abban a helyzetben. (Vagy igen, vagy nem, ezt nem tudhatom, míg nem én vagyok abban a helyzetben, s mivel nem tudom, mégis úgy beszélek, mintha tudnám, ez a beszéd hazugság.) A regénynek van lehetősége etekintetben nem hazudni.[70] A *Harmonia…* az én-elvesztés megírásának két lehetőségét formálja meg: az egyik abból fakad, hogy a regény, az irodalom mint fikció szabad arra, hogy több történést, több megoldást írjon egymás mellé, anélkül, hogy választani kellene közülük – a regény titka, hogy több titok van, és ezeknek sok és változó nyitja, és mindegyik egyszerre egyetlen is, és ez, a regényben, nem ellentmondás. Ezt a lehetőséget írja meg Esterházy az idézett részben a *Harmonia…* első könyvéből. A másik lehetőség, hogy az én-elvesztést az én írja, amit, ha nem az elbeszélővel történt meg, hazugság vagy banalizálás nélkül szintén csak a regény (vagy a szent) tehet meg:

„– Mit kell tennem?

– Neked kell aláírnod.

– Mit?

– Mit, mit… egy papírt.

– Milyen papírt?

Roberto türelmetlenül végigsimít a haján, érzem, rosszakat kérdezek, valahogy fölöslegest vagy mást. Csapkod a kezével, mint egy madár a szárnyaival. Ne repülj el,

[69] Esterházy Péter: *Harmonia cœlestis*. Magvető, Budapest, 2000. 79. A továbbiakban: Hc.

[70] A regény „hazugsága”: olyan hazugság, amely nem a valóságtól, a realitástól tér el, hanem az általa konstruált világtól, melynek része lehet vagy nem lehet a konkrét történelmi realitás ugyanúgy, mint a korlátok nélküli fantázia. A regény akkor hazudik, ha saját lehetőségeitől tér el. Csakhogy az eltérés is a regény lehetősége. A hazugság is, ha formája van. Nagyon nehéz itt határt vonni, pedig van. A *Javított kiadás* ezt a határt átlépi, nem úgy, hogy többet enged meg magának, hanem hogy kevesebbet. Pontosabban a dossziék a maguk materialitásában és ezek Esterházy Péter általi olvasata azáltal, hogy olyan szigorú határok közé vonták ezt a könyvet, tudatosítják az irodalom igazságait. Idézi a *Harmonia cœlestis*ből: „Édesapám egy szörnyeteg volt …” (Hc 98), és ezt írja hozzá: „Mily kéjes volt ezt annak idején leírnom, ti. hogy valami egyértelműen hamisból, hamis mondatból igazat csinálok, csinál a nyelv, az irodalom.” (Jk 103)

édes Roberto. Hogy erről a társasjátékról kéne valamit, de csak, ami történt, szinte mindegy, a gesztus a fontos, hogy… hogy ki nevet a végén, és kicsit elnevette magát, én pedig ugyanazt kérdem, amit évekkel elébb apám, hogy akkor most van-e a vége.

– Nem – a mosoly úgy marad az arcán, akár egy árnyék –, most kezdődik.

– Csak ennyi? Egy aláírás.

– Ennyi.

– Alá tudok írni. Az semmi.

– Nem akarlak becsapni. – Én ránézek, ő előre, a vízre. – Az aláírás az nem semmi, az nagyon is sok. Az akkor ott a te neved. Akkor örökre most már ott a te neved. A ti nevetek. Az évszázadok során ez a név már sok iraton, papiroson szerepelt, alapítólevelek, békekötések, kinevezések, ítéletek, olykor az egész ország sorsát meghatározva… Az aláírás nem évül el. […]

Jobb hősként meghalni, mint erkölcsi hullaként életben maradni, ez világos. Kétszerkettőnégy. De balekként elpusztulni? Tévedésből? Félreértésből? Fölöslegesen? Szerencsétlen az az ország, amelynek hősökre van szüksége. És hogy mi ezt a szerencsétlenséget próbáljuk elkerülni. Átfogja a vállam, jó. Izgulok.” (Hc 684-685)

Ez a regény-jelenet egy kisfiúról szól, aki aláír egy közelebbről nem meghatározott papírt, hogy az apját a rendőrségről kiengedjék (1), hogy az apja mélyen megvesse őt ezért (2). A kisfiú az elbeszélő.

Esterházy a *Harmonia cœlestis* két könyvében, a számozott mondatokban a sok lehetőség felsorolásával, a „vallomásokban” egyetlen fiktív történés egyes szám első személyű megírásával, megformálja az én-elvesztést. Van egy szókapcsolat, mely mindkét idézett rész után megjelenik: „a bűnösség hideg/áttetsző, kristálytiszta érzése/rémülete”. (Hc 79, 688)

A *Javított kiadás* ennek a hideg, kristálytiszta rémületnek/érzésnek a könyve, anélkül, hogy megpróbálná az árulás-történetet valamilyen módon formálni. Mert a *Javított kiadás* nem egy eltervezett, poétikai kérdéseket fölvető és azokat többféleképpen, a regény lehetőségeit újra meg újra elgondoló szöveg (mint amilyen például a *Harmonia cœlestis*), annak ellenére, hogy elkészülvén, mégiscsak egy megformált, poétikai kérdéseket fölvető és azokat többféleképpen, a regény lehetőségeit újra meg újra nem-elgondoló, de elgondoltató szöveg lett.

A *Javított kiadás* mindent megtesz azért, hogy ne legyen regény. Ehhez természetesen tudnia kell, mi a regény. A *Harmonia cœlestis*, az regény – a *Javított kiadás* hozzá képest nem-regény. Mint láttuk a két idézetből, nem a történet vagy a törtgénelemhez való viszony az, ami megkülönbözteti őket egymástól, a *Harmoniá…*-ban benne van, sokkal inkább benne van az árulás története. Az alapvető különbség, hogy a *Javított kiadás* nem akar mondatokat, nem akar szavakat, az artikulálatlanság határáig megy el a magára hagyott betűkkel (k,[71] ö, j.e., e), szögletes és hegyes zárójelek, mindenféle nagybetűk használatával.

A nyelv össze van törve – ez, sajnos, egy mondat, a *Javított kiadás*nak viszont (nem csak) az a tétje, hogy a mondat ne mondat legyen, bár más lehetősége nem nagyon van. Ezekkel a nyelvtöredékekkel jelzi, hogy mit akar: azt, hogy nem mondat a mondat, de mégis jelent valamit (vagyis felelősséget vállal itt valaki azért, amit írt). A k – könnyek, az ö – önsajnálat, a j.e. – jut eszembe, az e – elképzelem, a szögletes zárójel a 2001-es, a hegyes a 2002-es év följegyzéseit, a nagybetűk élő vagy már nem élő, de mindenképpen reális (? – legalábbis nem kitalált, nem a szerző által kitalált) személyek nevének rövidítései. E konvenció alapján létrejött jelentések közül némelyik csak korlátozottan érvényes: az iniciálék néhány embernek jelenthetnek valamit, például azok számára, akik fölismerik magukat vagy valaki mást a szituáció alapján. Ez természetesen többnyire múló jelentés, idővel ezek a betűk teljesen önkényeseknek fognak tűnni: Esterházy, a szépirodalmi munkáival ellentétben, itt nem teremti meg a helyzetet a jelentésért, szándékosan nem írja meg a kontextust. (Az az általa oly gyakran idézett, és szövegteremtő eljárásait oly gyümölcsözően befolyásoló Wittgenstein-gondolat, hogy „a szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van”, a *Javított kiadás*ban nem, illetve nem mindig érvényes: vannak helyek, ahol szóhasználat sincs.)

A *Javított kiadás* anti-poétikai szöveghelyeit nevezem jelentésveszítő effekteknek. A jelentésveszítő effektek beépítése a szövegbe talán nem független a *jelentés* szónak „az a cselekvés, hogy jelentenek valamit/ennek írásba foglalt tartalma” a jelentésétől. Azaz: egy történelmi helyzet által meghatározott, előzetes, nem poétikai nyelvhasználattól. Ahogy a *beépítés* szó is ebben a kontextusban mást jelent (titkos ügynökök, „téglák” szerződtetését). A szöveg úgy működik, mint az a rendszer, mely dokumentumainak olvasásából áll: beépít, hogy jelentést veszejtsen.

[71] ez a *k* ráadásul reflexíven kétértelmű: jelzi, hogy a *Harmonia…*-beli dédapa *k*-val a komolytalan, gyerekes ideákat jelölte (Jk 34, Hc 420)

A *Javított kiadás* írója olvasván apja jelentéseit a Történeti Hivatalban, többször megjegyzi, hogy apja szép írása, elegáns, tudatos szófordulatai döntően hatottak írására.

Egy másik történelmi árulás–szépírás kapcsolatot ír meg a század elején Proust: „– Mindenesetre, ha ez a Dreyfus ártatlan – szakította félbe a hercegnő – , ezt ő maga nem nagyon bizonyítja. Milyen ostoba, milyen dagályos leveleket ír a szigetéről! Nem tudom, Esterhazy úr többet ér-e őnála, de elegánsabbak a mondatai, választékosabb a stílusa. Ez nem nagy örömet szerezhet Dreyfus úr híveinek. Nagy kár nekik, hogy nem találnak más ártatlant! Mindenki hangosan nevetett. »Hallotta Oriane ötletes megjegyzését?« – kérdezte mohón a herceg Villeparisisnétól. »Igen, nagyon mulatságos.«” [72]

Mi történt ezalatt a majdnem száz év alatt? Mi történt az irodalomban és mi a történelemben? Proust is, Esterházy is konkrét, reális, dokumentálható történelmi helyzetet írnak meg, jelezvén a látszat csalásait, az igazság megfoghatatlanságát, esztétikum és etikum helyenkénti ellentétét. Proust írói megoldása erre az irónia, s mint ilyen, maga a nem-megoldás, egy végtelen látszat-folyam, a kétértelműség, az ambivalencia mint formaelv. És ez lesz 20. századi irodalomnak az egyik meghatározó létmódja: egy végtelen halasztás, az irónia szüntelen örvénye.

Esterházy, aki Prousthoz hasonlóan egy Esterházy nevű árulónak a szép írásáról ír, a látszat csalását öncsalásként írja meg. Ezzel az irónia utáni humor szövegmozgását hozza létre: *én, nem-én, én*, ahol ez utóbbi én nem azonos az előbbivel, bár maximálisan személyes. A humor szövegmozgásán a horizontális szakadást, mindenféle oppozíciót – amit az irónia ide-oda mozgásként, ambivalenciaként függesztett fel – mint interiorizált hasadást artikuláló szövegformálást értem, Jean Paul humor-felfogásának értelmében, akinél a passiótörténet a par excellence humor-szituáció: Isten önkijelentése abban a helyzetben, amikor nem Isten.

Esterházy Péter személyes viszonyulása az Esterházy-áruláshoz nem pusztán irodalmi kérdés. Azt, hogy ez így legyen, részint a történelem tette lehetővé, a Proust-regény és a *Javított kiadás* közötti száz év második felének konkrét történelmi eseményei, elsősorban az ellenségképek konstrukciójára épülő hamis rendszerek (Hitler kontra kommunisták,

[72] Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. Guermantes-ék.* Fordította Gyergyai Albert. Kriterion, Bukarest, 1987. 251.

kommunizmus kontra nácizmus), melyeknek egyik legfőbb következménye, hogy lehetővé válik a személyes felelősség nélküli élet- és beszédmód.

Másrészt, Proust számára nem adott a lehetőség, hogy a naivitástól különböző személyességgel viszonyuljon az áruláshoz, amivel azt állítom, hogy Proust elbeszélőjének viszonya a Dreyfus-ügyhöz az irodalomtörténet szempontjából szükségszerűen ironikus, és azt is állítom, hogy ez, szintén megalapozottan, nem mond az égvilágon semmit Proust személyes meggyőződéséről.

A *Javított kiadás* személyes viszonyát az áruláshoz egy másik tényező is lehetővé teszi: a Proustnál is szereplő történelmi név, mellyel szerzője született 1950. április 14-én. Hogy Proust iróniája utáni humorról beszélek, annak az az oka, hogy Esterházy bármiféle etikai szükségszerűség nélkül ír a csalásról mint öncsalásról. A Proust említette Walsin-Esterházyról a *Harmonia…* még azt írja, hogy törvényesen nem Esterházy. A *Javított kiadás* esetén a történelmi tények arról gondoskodnak, hogy szabad lehessen az árulóra azt mondani: én. „Apám élete közvetlen (és viszolyogtató) bizonyítéka az ember szabad voltának.” (Jk 281)

A szabadság, ami pozitív értelemben nem rajta múlott (a történelem alakult így, amivel szemben az ember kreativitása olykor csak mint nem-tett tud megnyilvánulni), a kapott szabadság tehát, amiről nagyon tisztán ír is a *Javított kiadás*ban,[73] és a felelősség, amelyet ebben a formában rajta kívül az égvilágon senki nem vehetett volna magára, a szabadsága tehát és a felelőssége együtt hozza létre az *én, nem-én, én* humormozgását.

Ez a könyv az apa elegáns, nagyvonalú, ironikus fordulatait egy rémületesen banális történet részeként mutatja, mely történetben az apa „szép” jelentései a helyesírás szabályaival küszködő, ostoba és többnyire brutális „tartótisztek” megrendelésére készülnek. Az idézőjelek, a huszadik század második felének irodalma által a többértelműség, az irónia és a reflexió jelzésére annyira igénybevett írásjelek ezekben a besúgói jelentésekben drasztikusan egyértelmű jelzésekké válnak: például a jelentések megrendelői „a grófot mindig idézőjelbe teszik” (Jk 29), és számukra az idézőjel kizárólag negatív funkcióval bír, a megrendelők éppen azon dolgoznak többek között, hogy az a szó ne legyen.[74] A jelentések írójának idézőjelei a megrendelők e

[73] „Az ember az Égtől szabadságot kapott, ő is élt a szabadságával, én is élek a szabadságommal, s ezek hatnak egymásra.” (Jk 18)

[74] A *Harmonia cœlestis* második könyvében a kitelepítés helyszínén, Horton, Simon Pista bácsi az apát „doktor úrnak” szólítja, és el is magyarázza, hogy ezzel „milyen jól átverte az ávót, mert ő ugyan doktor urat mond, de gróf

kontextusában a barátok, rokonok, a kommunista rezsimmel szembenálló egész történelmi hagyomány elárulásának mértékét fokozzák, hiszen nem bizonyítható (még ha így is volt), hogy nem a megrendelők idézőjel-technikájának átvételéről van szó.

A jelentések olvasója, Esterházy Péter, aki eddigi könyveiben a szavak jelentéseinek a „szivárványosságához" konstruált nyelvi helyzeteket, a jelentéseknek ebben a konkrét, történelmi, történelmi hivatali szituációjában olyan nyelvi helyzeteket teremt, melyekben a szavaknak egyszeri, koncvencionális, a felejtésnek kitett alig-jelentése van. Reflektál is rá: „ö , k , j.e. , e : mintha veszíteném el a nyelvem". (Jk 94) (Aztán visszavonja, hogy nem a nyelvét, hanem a nevét veszítette el. Ez több vagy kevesebb? Nyilván: nem összemérhető dolgok, még akkor sem, ha a név a nyelvnek része: egy szó. Ha igaz, hogy a szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van, akkor el lehet veszíteni a nevet is, mint bármely más szót. Vagy ki lehet ideiglenesen cserélni. Esterházy Mátyás olykor Csanádira cserélte a nevét.)

A személynevek rövidítései az egyszeri, konvencionális, a könyv megjelenésének idején sokak által fölismert és ezáltal a felejtésnek még inkább kitett jelek az irodalomból való kilépést kétszeresen szolgálják: először is azáltal, hogy a szöveghez élő tanúkat rendelnek hozzá, a tanúk pedig a leírtak hitelességéért kezeskednek (amire nyilván semmi szüksége nem volna egy irodalmi műnek). Ahány ilyen iniciálé által jelzett konkrét személlyel beszélt e tanulmány írója, mind a könyvben leírtak igazságát erősítték meg. És ez nem tartozik hozzá az irodalomhoz – ez csak egy újabb tanúságtétel.

Másodszor pedig azáltal szolgálják ezek a betűk a kilépést az irodalomból, hogy az író további betűket tesz melléjük, jelezve, a tökéletes értelmetlenség és kaotikusság határán járunk, ott, ahol az írás elkezdené fölszámolni önmagát. Például: „[Új év, régi nevek. K.M., P.I., Sz. Á., írhatnám: A, B, C, D…]" (Jk 153), „ [A., B., C., D.] K-val való beszélgetés során…" (Jk 156 – további ilyen [A., B., C., D.]-jelentésveszítő effekt van a 158. és a 169. lapon is.) Esterházy a harmadik dosszié zárólapjáról kimásolja a jelentésekben szereplő nevek kezdőbetűit, A-tól Zs-ig, mely újra olvashatatlan szövegrész, elsősorban az olvasás irodalmi (dialogikus, dekonstrukciós vagy intertextuális) értelmében: betűk és számok vannak, egy és csakis egy jelentéssel (e

---

urat ért rajta". (Hc 591) És valóban átverte: míg az ávó írott szövegekben az idézőjeles használattal, beszéltnyelvi változatban a betiltással arra törekedett, hogy a a *gróf úr* szókapcsolat semmit ne jelentsen, Simon Pista bácsi idézőjeles *doktor ura* pótolta ezt a veszteséget: két dolgot lehetett érteni rajta: konkrétan azt is, hogy doktor, de azt is, mint mondta, hogy gróf. Legalábbis ő így értette. És a totalitárius nyelvhasználatot az ilyen személyes nyelvek kezdik ki.

jelentés: hányszor említette a jelentésíró az adott nevet). Az ott, műfaji szempontból, egy kimutatás. Az író e mellé írja: „Bocsánatot kérhetek az egész ábécétől.” (Jk 237)

„Bocsánatot kérhetek az egész ábécétől.” - ez a mondat megtöri a semleges, árnyalhatatlan, de tényszerűen igaz szöveget. Egy élő, irodalmi mondat: olvasni lehet, mert nem kell értenünk azonnal, sokféleképpen érthetjük, irodalom. Mintegy figyelmeztet arra, hogy jó, ha a mondatok az irodalomban vannak, és nem kartotékokban, még ha vannak olyan idők vagy helyzetek, amikor annyira összesűrűsödött a hazugság, hogy le kell írni, vagy inkább: jó, ha le van írva: „»Csanádi« nem te vagy, nem a legjobb barátod, nem az asszonyod, nem a politikai ellenfeled, akit evvel gyanúsítgatnod lehet, nem a Csurka, nem, a »Csanádi« fedőnevű ügynök az én édesapám, én meg Esterházy Péter vagyok.” (Jk 237)

(ii) „Én – az a többiek.”

Milyen az apa–fiú viszony itt, a *Harmonia cœlestis*beli apa–fiú viszonyhoz képest? E kérdés felé kicsit messzebbről indulnék, s hogy miért indulok effelé egyáltalán, annak az az oka, hogy az apa–fiú viszonynak jó esélyei vannak arra, hogy a *par excellence* etikai viszony legyen. A problematikussága ebben csak segíti.

Esterházy Péter publicisztikái között található *A szégyen kétszer csenget* című rövid írás. Ebben írja: „Auschwitz az én szégyenem is. Ez nem szófordulat, hanem tehetetlenség. Nincs itt mit elhatározni. Hiszen továbbra is a szerint az értékrend szerint élek, amely ott csődöt mondott, továbbra is, mit tehetnék mást?, annak a kultúrának, civilizációnak vagyok a gyermeke, amely ott elbukott. Magamnak tartozom ezzel a szégyennel, nem az áldozatoknak.”[75] Figyeljük meg ezt a gyermek-metaforát: ugyan erősen igénybevett metaforáról van szó, s így alig észrevehető, pedig azt mondja, hogy az adott kultúra és civilizáció az apa (vagy az anya) szerepét tölti be. A 20. század elején jön létre a század gondolkodását apaanyagyermek-kérdésekben meghatározó pszichoanalízis, mely a mitikus Ödipusz-történetet totalizálja személyiségmagyarázó elvvé. Gilles Deleuze és Félix Guattari 1972-ben jelentetik meg az *Anti-Ödipusz*t, melyben a pszichoanalízist úgy vizsgálják, mint nárcisztikus, önmagába végtelenül elmerülő, a tudatalattiról egy roppant egyszerű képet (a titkos vágy: megölni apánkat és feleségül venni anyánkat) alkotó konstrukciót. A tudatalatti e leegyszerűsített képe valójában, mint írják, rendkívül alkalmas arra,

[75] Esterházy Péter: *A halacska csodálatos élete.* Pannon Könyvkiadó, Budapest, 1991. 233.

hogy neurotikus és irányítható embereket formáljon, a gondolatmenet: ha általánosan jellemző, hogy az emberek, még ha nem is tudnak róla, eleve a rosszra, a bűnre, az incesztusra, a szégyenletesre vágynak, akkor autonómiájuk csak rosszra vezetheti őket, így a legcélszerűbb, ha alávetik magukat először is a hipnózisnak, másodszor meg a társadalmi szabályoknak, legyenek azok bármilyenek, mert még mindig jobbak, mint amit a személy lelkiismerete szerint önállóan megtehet.

Az ilyen és ehhez hasonló szemléletet nevezi Nádas Péter „sötét tudásnak": „Mi, emberek – állítja a sötét tudás – valamennyien brutális szörnyetegek vagyunk."[76] Ez a koncepció, amelyet ráadásul a pszichoanalízis internalizál is, igencsak megfelel az olyan hatalmi struktúráknak, melyek fennmaradásuk érdekében mindenféle kritikát, szembenállást, lázadást megpróbálnak elfojtani. A 20. század európai történelme két ilyen totalitárius hatalmi struktúrát hozott létre: a kommunizmust és a fasizmust, melyeknek alapja, hogy az adott társadalmi rend, az adott működés látja és láthatja egyedül helyesen a dolgokat, az egyén csak tévedni és bűnözni képes. Mihelyt többé-kevésbé totálissá válik ez a felfogás, még ha valakiben föl is merül, hogy neki, személyesen igaza van, igazsága nem, vagy csak áldozat árán artikulálható. Ettől viszont nagyon nehéz nem meghátrálni, főként, hogy egy ilyen társadalmi rendben az a gyakorlat, hogy az áldozatot a hatalom elhallgattatja, és minden megy tovább: mindenki brutális szörnyeteg, illetve „kis kedvezmények fejében becstelen".[77]

Az etika a „sötét tudás" lebontásának útjait keresi.

A totalitárius rendszerek logikája szerint a kritika, a szembenállás, a lázadás, az áldozat nem ésszerű. Az internalizált pragmatizmuson túl az ödipalizált emberképnek egy másik következménye az erkölcsi relativizmus: egy gyilkosságra és incesztusra vágyó személynek (márpedig, e szemlélet szerint, mindenki ilyen és ennyi) semmiféle hitele nem lehet erkölcsi kérdésekben.

A 20. századi apa–fiú reláció értelmezésének e modernista útja Deleuze és Guattari kritikája nyomán fordulatot vesz és oda konkludál, hogy az infantilizált, felelősség nélküli, neurotikus 20. századi embernek a skizoanalízisét kellene elvégezni, mely kimutatná, hogy a szubjektum valójában saját elnyomására vágyik, arra, hogy ne kelljen felelősnek lennie; és ki kellene nyitni az apa–anya–gyermek befülledt háromszöget, a szubjektumot változó, mobilis,

[76] Nádas Péter: Szegény, szegény Sacha Andersonunk. *Nappali ház*, 1992/1. 6.
[77] Nádas jellemzi így a Kádár-rendszer emberképét. Nádas, i.m. 9.

szociális és természeti erőtérben gondolva el, ahol minden lépését a szituációval összefüggésben de saját felelősségére tesz meg.

Az irodalomnak nem feladata, hogy erről a felelősségről beszéljen, megvolnának ennek a maga intézményei (iskola, közírás, nyilvános viták, médiák, Deleuze–Guattari stb.). Esterházy A szégyen kétszer csenget című szövegét a közírói műfajban írta. A *Javított kiadás*ban viszont ugyanilyen „közírói" közvetlenséggel beszél a konkrét történelmi felelősségről: „… a történelmi felelősség nem elvont, hanem személyes. Tehát hogy derék dolog, ha annak idején derekasan viselkedtünk, de hatszázezer embert mégiscsak meggyilkoltak, és ezért viselni kell a felelőssséget. Vagyis a nagyapám nemcsak gyönge volt, vagy szkeptikusan visszahúzódó, ahogy többé-kevésbé a Harmonia állítja, hanem ő volt az is, aki eltűrte a holokauszt gyilkosságait." (Jk 273) Ezzel kétszeresen határt sért, vagyis nem sorolható be sem a szigorúan textuálisan fölfogott szépirodalmi, sem pedig a publicisztikai műfajok közé. Az előbbiről az anti-poétikai effektek gondoskodnak, az utóbbiról pedig a szöveg inzultáló személyessége.[78]

Mégsem ez a kétszeres műfaji határsértés a könyv nagy esélye arra, hogy lebontsa a „sötét tudást". Az a nagy esélye, ha valóban együtt olvassuk a *Harmonia cœlestis*-szel, ahol az apa–fiú viszony kilép a megbéklyózó ödipális rendszerből, azáltal a végülis pofonegyszerű konstrukció által, hogy az apa nagyon konkrétan minden és mindenki, ha helyzet van hozzá (a helyzet megteremtése viszont már egyedülálló bravúrja a regénynek illetve a történelemnek). Míg az említett Esterházy-publicisztikában „az európai kultúra gyermeke" egy elcsépelt metafora, a regényben megkonstruált szószerintiség. Az a regény létrehozta az európai kultúrához és kulturálatlansághoz, civilizációhoz és civilizálatlansághoz, a hősi történelemhez és a rémes, bestiális történetekhez való személyes viszony irodalmát. A személyesség közvetve érettséget jelentett, kilépést az ödipalizált szubjektum-koncepcióból – a regény a maga formájában a történelemhez való személyes és felelősségteljes viszonyt hozta létre, ahol személyes határaim belátása és a szabadság nincsenek egymás ellen kijátszva, hanem minden

[78] Mészöly beszél a művészetek kapcsán „inzultáló jelenlétről": „A művészet csak addig lehet igazán önmaga, amíg egyesíteni tudja a szépséget és a becsületes inzultust. S itt korántsem formai inzultusra, meghökkentésre gondolok. Az igazi formabontás sosem öncélú, mindig *megfelelő* formát kereső; s az más. Mint ahogy az inzultus is ha igazi: mindenekelőtt szembesítés magunkkal." (A mesterségről. In: Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1993.) A *Javított kiadás* jelzi is, hogy ez a mészölyi formakeresés a feladat most: „Olvasva a levonatokat, milyen természetesen lehetne fecserészni a könyv kapcsán, de itt nem lehet. Alig lehet valamit. Korlátozni, korlátozni. [Most jut eszembe, van, aki mindig így dolgozik, nem csak akkor, amikor az apja besúgó, például Mészöly Miklós.]" (Jk 106) Ez a könyv is forma kérdése (tehát irodalomnak irodalom, csak regénynek nem regény: nem-regény), a személyesség és az őszinteség formájának a keresése. Az, hogy nem veszi az őszinteséget adottnak, a publicisztikától különbözteti meg, az, hogy őszinte akar lenni, a regénytől.

egyes helyzethez, mindegyik apához individuálisan viszonyulhattam, felelősségem és szabadságom tudatában. A *Javított kiadás* (ennek reális előzményei, a dossziék, valamint a velük való munka) a *Harmonia cœlestis*ben megformált személyes viszonyt konkretizálta (nyomta bele a valóságba). Amitől jó esély van arra, hogy a felelősség ne csak egy mondat legyen, hogy az örökölt történelmet, melyben ilyen meg olyan (jó és rossz) dolgok vannak, ne felejtsem el (mert apáimat feledve magamból felejtek), és ne totalizáló módon gondoljak rá, nyögve illetve frusztráltan (és másutt keresve vigaszt) zsarnokságától.

S ha ez így van – a feltételes mód annak köszönhető, hogy az egész konstrukció az olvasó, minden egyes olvasó személyes olvasatán és cselekvésén múlik[79] – akkor az irodalomhoz való viszonyunk is megváltozik. Például ha megfigyeljük a kockás inges, törött szemüvegű apa motívumát Esterházy könyveiben, az derül ki, hogy ugyan jogos volt az irodalom textualizáló olvasata, hiszen a referencialitást azelőtt többnyire könnyítésként, valamiféle ál-tudásként beleolvasták a művekbe, itt viszont a referencialitás abba a helyzetbe került, hogy tovább bonyolítsa, árnyalja a textuális olvasatot. A Spionnovellában a besúgó-figurának elrendeli a főnöke, hogy konstruálja meg magának az életét – ennek a konstrukciónak a része a törött szemüvegű apa.[80] A *Harmoniá…*-ban miután a fiú aláírt a titkosrendőrség számára egy papírt, és az apát hazaengedik, az apának *törött a szemüvege*.[81] A *Javított kiadás*ban ez a szemüveg dokumentumszerűen jelenik meg: „1956. november 4-e után elvitték Pomázra vagy Szentendrére, az elvivésre nem emlékszem, csak amikor néhány nap múlva hazajött. El volt repedve a szemüvege." (Jk 107) Mi is történik itt? A törött/elrepedt szemüveg végig a titkosrendőrséghez, a fennálló hatalmi rend rejtett, megismerhetetlen működéséhez van kapcsolva. A *Javított kiadás*ban viszont konkrét titkosrendőrségről van szó, a Kádár rendszeréről, ráadásul ebben a könyvben megjelennek a rendszer áldozatainak neve, a kivégzések, elítélések dátumai. Ami egy további összefüggés illetve kérdés a szövegek eddigi kérdéseihez képest. A referencialitás itt nem könnyítés, nem teremt titkos szolidáris viszonyokat

[79] Azt a 30-40 írást, amely a *Javított kiadás*ról szinte azonnal megjelent, valamilyen módon jellemzi a személyes viszonyulás: volt, aki a saját apa-viszonyáról ír, volt aki az adott korról való élményeiről, vagy volt aki rosszhiszeműségével palástolta magát. Többet mondanak el ezek a szövegek magukról, mint a könyvről. A könyv ennek kiteszi magát.

[80] „Jól haladtunk, kerítettünk árnyalt édesanyát, mozgalmas konyhát (ahol egyszer 54 léggyel megnyerődött a légyfogóverseny), szigorú, de igazságos apát, kockás ingben, törött szemüvegben és kemény középiskolás éveket…" (Spionnovella. In: *Fancsikó és Pinta. Pápai vizeken ne kalózkodj!* Magvető, Budapest, 1981. 304.)

[81] „Ugyanevvel a mozdulattal simított végig rajtam az édesapám, amikor harmadnap hazaérkezett, a kockás ingben, a törött szemüveggel…" (Hc 690)

azok között, akik értenék a szöveg valóságra utalásait, mert nem utalások vannak, hanem tények, melyektől a korábbi szövegek tiszta esztétikai olvasata is belebonyolódik az etikaiba.

A *Javított kiadás*sal az embernek megvan a (rémisztő) esélye arra, hogy egyszercsak felelős legyen olyan cselekvéseiért is, melyeknek indítékai tisztán esztétikaiak voltak.

A 20. századi európai szellemtörténet másik nagy ajánlata az apa–fiú viszony szabaddá tételére a kanti szubjektumfelfogást és a zsidó vallási etikát együtt továbbgondoló Emmanuel Lévinas filozófiája (az alapmű, a *Totalité et Infini* 1965-ben jelent meg először), melyben az apa–fiú viszony képezi a *par excellence* etikai viszonyt. Ehhez azonban a Freudétól különböző mitológiai (és matematikai) háttérrel dolgozik: a modell nem egy incesztuális kettősre törő ödipális háromszög, hanem egy egyenlet két ismeretlennel. Ez utóbbi szavakkal úgy mondható, hogy az apa meg a fiú ugyan összefüggésben vannak egymással, de a személy szabadsága miatt egyik sem határozható meg, és nem is kell őket meghatározni. Lévinas-nál az apa–fiú viszony részint maga is modell, bármely etikai viszony modellje, részint meg a zsidó vallási etika Teremtő–teremtmény viszonyáról van mintázva, mely viszonyt függés és szabadság egyszerre jellemez: „A gyermekem nem pusztán a művem, mint egy vers vagy egy tárgy. Nem is a tulajdonságom. Sem a hatalom, sem a tudás kategóriái nem írják le a hozzá való viszonyomat. Az én termékenysége nem ok és nem uralom. Nem rendelkezem a gyermekemmel, magam vagyok az. Az apaság egy idegennel való viszony, aki, miközben másik – „És te így szólsz szívedben: Ki szülte nékem ezeket? hisz én gyermektelen és terméketlen voltam” (Ézsaiás 49) – én vagyok; íme az én viszonya egy olyan önnel, aki mégsem én.”[82] Amit pedig Lévinas Kanttól tanult: „’Én’-t mondani – a visszavezethetetlen egyediséget állítani, ahol az apológia zajlik – annyit jelent, hogy a felelősségek viszonylatában kitüntetett hellyel rendelkezem, e felelősségekkel szemben senki nem helyettesíthet és senki nem oldozhat föl alóluk. A kibújás lehetetlensége, ez maga az én.”[83]

A *Harmonia…* apa–fiú viszonya ezt a szabad függő viszonyt írta, fölhasználva az irodalom sajátos logikáját, mely nem kényszerít választásra, egymásnak ellentmondó állítások szimultán módon lehetnek igazak: az, hogy apám Esterházy Pál, a *Harmonia cœlestis* 17. századi szerzője, nem zárja ki, hogy apám legyen a mitikus Laios király, Gödel, Musil könyve, Abel (a

[82] E. Lévinas: *Teljesség és Végtelen*. (Ford. Tarnay László) Jelenkor, Pécs, 1999. 236-239.
[83] Lévinas, i.m. 209.

csoportelmélet megalkottója az algebrában), Venyegyikt Jerofejev, a fény, a kis hal, Schrödinger, a nagy hal, a Nagyhuszár, a Sátánt alakító színész, egy homeless, egy barát, A.P. Csehov, egy veréb, egy asszony, Copperfield Dávid stb. A regény bravúrja, hogy összefüggés tud létrejönni ennyi széttartó dolog között, és, noha az apa is és a fiú is nagyon változó, mégis: apa, fiú. A *Javított kiadás*nak nyilván egészen mások a lehetőségei, itt éppen a sokapa-kép fordítottjának, az egyapának az írása a kihívás, az ellenállás a domesztikációnak. Az apa mindvégig, banálisan ugyanaz – ez ennek a könyvnek a bravúros etikai érvényessége –, ugyanaz az áruló, és a fiú ennek az árulónak a fia.

Kézenfekvő az volna egy ilyen helyzettel szembesülvén, hogy disztingváljunk a helyzetek és ezek morális vonatkozásai között. A helyzetek morális vonatkozásainak distinkciója (és ezzel az ítélet fölfüggesztése) minden esetben jogos, egyetlen kivétel: ha rólam van szó. Ebben az egy esetben nem etikus megtalálni azokat a mentő körülményeket, melyek rávittek valamire, amiről esetleg csak utólag derülhetett ki, hogy aljasság.

A *Javított kiadás* mint a *Harmonia cœlestis* melléklete az ott fölépített apa–fiú viszonynak az applikációjaként, és csakis így mondhatja azt az apáról, hogy áruló, és mindvégig, a szép, a becsületes, az ártatlan pillanatai ellenére is, áruló. A regényben ugyanis ezt az apát elválaszthatatlanná írta a fiútól, egyes szám első személyben. Erről a mellékletben ezt mondja: „Nemcsak azért állok (vagyok) közel apámhoz, mert az apám, hanem mert a Harmoniával deklaráltam is ezt, nyilvánossá tettem. Ő én vagyok vagy szeretnék lenni (majdnem).” (Jk 122) A *Harmonia cœlestis* apa–fiú viszonyából még következik egy dolog: ott ez a viszony meghaladta a privát, a családra leszűkített értelmezést, olyan apához viszonyította az ént, amely apa bárki – ennek a bárkiapának köszönhető, hogy a *Javított kiadás* apa–fiú viszonya is kilép a privátra szűkített értelmezhetőségből.[84]

Kant „az emberben lakozó gyökeresen rossznak”, hosszas hezitálás után, nem a hiúságot, s nem is az irigységet mondta, hanem a hamisságot, hogy az ember a törvényszegés hiányát a bűnösség hiányának mondja, illetve kitér bűnösségének vállalása elől. A hamisság a felelősség, az autonómia felfüggesztése. Kant pontosan azt a két hamisság-segédkonstrukciót írta le a fenti

[84] „Van ez a magyar (meg kelet-európai) történelemszemlélet, az önsajnálat évszázados dallama (és érzete!), hogy Mátyás királytól kezdve megy lefelé minden, konyul a história, és hogy mi, magyarok áldozatok vagyunk. Ez a mai napig kitart. Ebből a szempontból fontos az ún. aljas édesapám. Egzisztencia-bizonyíték arra nézve, hogy nem csak

módon, amely a 20. századi gondolkodásban elfogadottá vált: az egyik a törvények időben és térben való relativitása, a másik a személyiség mint változó identitás. A 20. századi elméletek teljesen meggyőzően igazolták a törvények és a szubjektum változó jellegét, a tapasztalat is ezt igazolja, ráadásul a falszifikációs teszt is a törvény- és szubjektumrelativitást erősíti: az univerzálék mindig is a zsarnokság szolgálatába voltak állíthatóak. És akkor most elég nagy a baj (a morális mizéria): ha nincsenek egyáltalán univerzális törvények, akkor nincs vétek, nincs árulás, nincs zsarnokság, de akkor miért ilyen a 20. század történelme, amilyen? Azt kellene elfogadni, hogy ilyen részleges az egész, és a felelősség puszta naivitás?[85]

Nem tudunk érvényesebbet mondani a személyességről, mint amit *A gyakorlati ész kritikája* állít: felelősség nélkül nincs személyiség. És ez igaz egy olyan szubjektumkoncepcióban is, mely a személyt egy nyitott, nagyon mobilis határokkal rendelkező társadalmi és természeti összefüggés-mezőben látja, ahol nincsenek többé sem univerzális törvények, sem univerzális rituálék a vétektől való megtisztulásra. Ebben a (kortársi) szituációban (mely nem jó, és nem rossz: van[86]) a személyes felelősség egyfajta dialogikus viszony magával a konkrét helyzettel. Esterházy Bermuda-háromszöge pontos etekintetben: nem-lemondás az univerzálisan érvényes állításról (Kant), jóllehet ilyen nincs (Gödel), és akkor nincs más, mint figyelni és konkrétan tenni valamit (Joschka Fischer).

A *Javított kiadás* ennek a kortársi személyességnek a könyve: az adott helyzetnek a nem adott univerzalitás felőli konkrét értelmezése. Az adott helyzet elsődlegesen az „elsötétült a világ" univerzális reakcióját váltja ki: „Úgy éreztem, feloldódom a levegőben, hogy szétfolyok, hogy nem vagyok, hogy bármi megtörténhet most velem, megölök vagy megbaszok valakit, mindegy, egyik jobb, mint a másik, és – gondoltam még harciasan – én semmiért sem vagyok felelős." (Jk 13)

Fönnáll annak a lehetősége, hogy azt mondjam magamra: nem én vagyok (vagy: nem ő az apám), ami azzal függ össze (via Kant), hogy nem vagyok felelős. S ezzel mintha elő is állna egy újabb hamisság, még akkor is, ha viszonyítási alap – igaz – nem nagyon van.

áldozatok vagyunk. Az árulókat is mi termeljük. Apám része a mi-nek, ezért szerencsés, hogy kész a Harmonia cælestis, mert az épp ezt bizonyítja, így tekintette mindenki. Egy közülünk, aki hordja szenvedéseinket." (Jk 185)

[85] A Bermuda-háromszög című esszében (*ÉS*, 2002. január 18.) Esterházy a kérdést három szempontból közelíti meg (itt is az irodalmi logikáját alkalmazva: egyszerre): ahhoz tehát, hogy ne tegyük hiábavalóvá a XX. század szenvedéseit, egyszerre volna szükség Kant univerzális felelősség-koncepciójára, Gödel a megismerhetőség határoltságát állító tételére (ha egy rendszerben minden állításról eldönthető, hogy igaz vagy hamis, akkor az a rendszer szükségszerűen tartalmaz hamis tételt) és konkrét diplomáciai lépésekre (ezt nála Joschka Fischer neve jelzi).

1906-ban jelent meg Musil regénye, a *Törless iskolaévei*, a 20. század elején, amikor már annyit lehet tudni a szubjektumról, és még olyan kevés látszik abból, hogy ez a tudás mire elég. Törless azt szeretné tudni, mi történik abban a pillanatban, amikor valaki lealacsonyodik, megvetésre méltó dolgot tesz elsősorban a maga, másodsorban a mások szemében. Basinit faggatva a legtöbb, amit megtudhat: „egyetlen pillanat az, amikor valami történik, és akkor nem is történhetne másként…. Akkor az én helyemben te is ugyanazt tennéd."[87]

Bármi megtörténhet? Bármi.

Törless, amikor saját bőrén tapasztalja meg azt, ami később szégyennel tölti el, vagyis elmerül egy olyan szituációban, mely ellen lelkiismerete tiltakozik, azt mondja magában: „ez nem én vagyok!…. Nem én!… Majd holnap én leszek!… Holnap…"[88] Abban a pillanatban akkora erővel tagadja az ént, hogy *a másik ember* kiesik látóteréből.[89] Ez az etikai viszony felfüggesztése: valójában itt nem az ént, hanem a szituációt tagadom, a másik emberről feltételezem, hogy természetes számára, ami belőlem viszolygást vált ki. A másiktól való viszolygás (mely az önféltő én-tagadással van összefüggésben) igencsak kedvez a lapos moralizálásnak, látható: a másik ember fölötti ítélkezésnek. Musil ezt precízen jeleníti meg: „Minden felelősséget Basinira hárítottak, s az egész osztály egy emberként tanúsította, hogy Basini tolvaj: semmirekellő, s a jó szándékú kísérletekre, amelyek javulását célozták, csak újabb visszaesésekkel válaszolt. Reiting bizonygatta, hogy hiszen belátják, hibáztak, de amit tettek, csakis azért tették, mert a részvét azt súgta nekik, ne szolgáltassák ki társukat a büntetésnek mindaddig, míg ki nem merítik a jó szándékú nevelés valamennyi eszközét, s újra megesküdött az egész osztály, hogy pusztán túlbuzgóságból kínozták meg, mert Basini az őt kímélők nemes szándékaira a legaljasabb gúnyolódással felelt. Egyszóval, remekül előkészített komédia volt ez Reiting parádés rendezésében, s igazolásukra az erkölcs minden olyan hangját megpendítették, amely a nevelői fülnek kedves lehet."[90]

„Bírák nincsenek, csak bosszúállók." – mondja a *Harmonia cœlestis*ben az egyik apa. (Hc 216)

És mi tudható arról az árulás-helyzetről, amelyben az ember kényszerítve van arra, hogy elárulja elsősorban a másik embert, másodsorban önmagát? A Nádas-esszé két példájában, Eörsi

---

[86] nem biztos
[87] Robert Musil: *Törless iskolaévei.* Ford. Petra-Szabó Gizella. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996. 130.
[88] Musil, i.m. 134.
[89]

István és Szász Béla a brutalitásra teljes személyiségével válaszolt: Eörsi vigyorgott, Szász Béla visszaadta a pofont, amitől a kihallgató tisztek kibillentek a rutinjukból. Ami e *példákból* látszik, hogy a személyes integritás valahogy megerősödik, ha a kiszolgáltatott ember úgy viselkedik, mintha normális helyzetben volna, és a kihallgatójára is vonatkoznának a normalitás szabályai. Csakhogy ez egyáltalán nem általánosítható ilyen könnyen, mintha igaz volna Hegel megállapítása: ha ésszerűen tekintünk a világra, a világ is ésszerűen tekint vissza ránk. Kertész Imre holocaust-életműve elég bizonyíték arra, hogy az ésszerűség elvét valló 20. századi ember milyen pusztítóan ésszerűtlenül képes cselekedni. Az árulás-szituációnak csak nyilvánvalóan hamis meg kevésbé nyilvánvalóan hamis aspektusairól tudhatunk valamit is: az például nyilvánvalóan hamis, ha a hatalom embere hivatkozik a normalitásra, hiszen rajta (is) múlik az a méltatlan és igazságtalan helyzet, amelyben a kihallgatott ki van szolgáltatva neki. A *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*ban Roberto megtörésének pillanata az, amikor a kihallgatótiszt azt mondja neki, „higgye el, én is fáradt vagyok, nem csak maga". De ez a személyesség – nagyon következetesen, hiszen valamiért neki valamikor el kellett fogadnia a kínzó szerepét – a „sötét tudással" folytatódik: „Én nem mondom, hogy nem lehet. De látni még nem láttam. Innét ember úgy még nem ment ki… Aki megúszta, az belehalt…"

A végletes etikai viszony rémisztőn hasonlít az árulás, a hamisság pillanatára: mindkettőben az én, a személy megtagadásáról van szó. A különbség viszont fokozhatatlan: az önmagam lealacsonyításában az önféltés motivál, a végletes etikai viszony esetén – amelynek paradigmatikus példája a Tanító úr története Kertész Imre *Kaddis…*-ában[91] – a másik ember féltése annyival meghatározóbb számomra, hogy kész vagyok lemondani magamról, mindenről.

És mi van az olyan helyzetekkel, amikor nincs lehetőség az etikai viszonyra?

(iii) Szembe szét

Mi van akkor – a fenti kérdést egy kicsit átfogalmazva –, ha olyan a társadalmi konstelláció, hogy csak rosszat léphetek? Ha „bennem semmi, fent Gagarin"? (Jk 154) Mit jelent az árulás akkor, amikor már megtörtént, hogyan (és miért) lehet az ember felelős olyan idők

[90] Musil, i.m. 166.
[91] lásd: Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető, Budapest, 1990. 66-68.

történelméért, amikor még meg sem született, és hogyan lehet ezt nem rezignációval venni tudomásul? Lehet-e felelősnek és szabadnak lenni egyszerre? Van-e ilyen premisszák mellett szabadság – vagy csak amnéziából származó nyugodt életvitel lehetséges, „wellness”?

Esterházy Mátyás jelentéseiről a Történeti Hivatal elnöke, Markó György azt mondja el, hogy „Csanádi nem volt gonosz. […] eleinte csak azokról jelentett, akik 1956 után elhagyták az országot, s nem lehetett őket felelősségre vonni. Később egészen piti ügyekben jelentett. Nem jó, nevelni kell – írja róla a tartótiszt. Látszik, hogy a III/III. osztály hogyan darálja be őt.”[92] Vagyis meg lehetne oldani a dolgot fájdalommentesen, hiszen akkora nagy baj mégsem történt. Esterházy a *Javított kiadás*ban sokszor föl- és elvetve ezt a verziót, a bagatellizálás és a felejtés ellen talál ki egy formát, egy szinte semmi, egy bagatell szerkezetet arra, hogy egyszerre lehessen személyes és tényszerű. Az első jelentés az 56-os forradalom utórezgéseire vonatkozik, igazán semmi, a személyes bejegyzés is arról szól, mennyire unja olvasni – és az ilyen piti jelentések mellé idézi a börtönbüntetésre és a halálra ítéltek listáját, 56 egy másik utórezgését. Az „ártatlan” jelentések és a kivégzések közötti hézagot nem tölti ki. Bőven van hely a kérdéseknek, egy kérdést viszont pontosan megválaszol, azt, hogy *Ki tette?*: „Ha mindent megtettünk, és történt, ami történt, akkor újra kell definiálni a mindent. Ha az ember nem ugorhatja át a saját árnyékát, és történt, ami történt, akkor újra kell definiálni a napot.” (Jk 274)

Esterházy a *Javított kiadás*sal átugorja, ha nem is a saját, de a *Harmonia…* (és a korábbi művek) árnyékát mindenképp.[93] A kötetben barnával vannak szedve mind a jelentések, mind az idézetek a *Harmoniá…*-ból. Ha a jelentéseket író apa szóhasználata a regények szóhasználatának a mintája volt, akkor a titkosszolgálati jelentések a regényrészletek árnyékai. A hozzájuk írt „melléklet” transzgresszió: nagyon messzire lép a jelentések műfajától a személyesség, az érzelmek és félelmek artikulálásával, és kilép a regény irodalmiságából is a történelmi adatok közlésével illetve a rájuk való közvetlen reflexióval. Ez utóbbi mindannyiunkra közvetlenül vonatkozhat, ésszerűség és konkrét cselekvés dolga. Ami viszont közvetve jöhet át: a „minek, hova, miért”. Ez a kérdésmondat az, ami egy diktatúrában nem kérdés: tenni kell, mindegy, hogy milyen, hogy félek-e, hogy iszonyúnak tartom-e, változtatni egyedül semmi esélyem, és a titkosszolgálatok arra vannak, hogy az egyedülléten se lehessen változtatni. A lázadásnak nincs értelmi kifutása.

[92] *Kritika*, 2002. július-augusztus. 7.
[93] A napot mindenesetre nem definiálja újra (már ha elég figyelmesen olvastam).

De most, például 2002-ben Krisztus után, kérdés-e?

Különbséget látok aközött, hogy a személyesség, a személyi integritás nem adottság, hanem nagyon sokféle társadalmi, kulturális, gazdasági stb.szituációra adott válaszok nyomán folyamatosan alakul, és aközött, hogy lévén ennyire változó, nincs miért beszélni róla. Jó, ha gyanakszom magamra, vajon miféle ésszerűséget működtetek, ki működteti ezt általam, mit teszek, miért teszem, miféle hatalomnak a szolgálatában, ki akarja, milyen hatalmi struktúra, hogy éppen ilyen én-konstrukciót hozzak létre.

Mészöly a *Film*ben, amelynek háromrétegű történetét[94] idézi a *Javított kiadás*, azt írja: „…benünket is éppúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket. S ez legalábbis bizonytalanná teszi, hogy amiről szó van, milyen mértékben minősülhet játéknak; és kérdésessé, hogy a minimális »rendezés«, amit engedélyeztünk magunknak, egyáltalán rendezés-e, vagy inkább végrehajtás. Vagy olyasmi egyszerűen, ami sem ez, sem az. Amivel a történelem kérdését is érintjük, és minden történés ontológiai humorát és iróniáját; másrészt azt a botrányt, hogy a legönzetlenebb közbelépésünk se lehet több a *caritas* jobb híján hatásosságánál, végül is."[95] Nincs fix határ én és többiek között, nem tudom, honnan kezdődik az, amit magamtól gondolok és teszek, és honnan az, amit irányításra. Vagyis gond van a személyes autonómia, a lelkiismeret körül. „Szóval az volna igaz, hogy a csillagos ég fölöttem – olvashatjuk a gagarinos után a *Javított kiadás* második Kant-parafrázisát –, az erkölcsi törvény köröttem?" (Jk 189) Mert ha így van, és köröttem a diktatúra, akkor az erkölcsi törvény nincs, és akkor bennem sincs.

Lehet, azon múlik a történelemhez való viszonyunk – mivel olyan eseményekkel kell kezdenünk valamit, amelyek előzetesek hozzánk képest, így nem tudunk mit tenni ha baj van, mert már csak mi magunk vagyunk –, hogy milyen az ember egyedül? Mit teszek ha egyszer *nincs helyzet*, mellyel dialógusban lehetne lenni, mert ami történt, az végérvényesen és tőlem függetlenül megtörtént?

„És végül is – nem akarom, hogy az anya összeölelkezzék a hóhérral, aki a kutyáival szétmarcangoltatta a fiát. Ne merészeljen megbocsátani neki! Ha akar, ám bocsásson meg a maga nevében, ám bocsássa meg a hóhérnak a saját mérhetetlen anyai szenvedését; de szétmarcangolt gyermekének szenvedését nincsen joga megbocsátani, és ne merje megbocsátani

[94] A két öreg útjának, Silió gyilkosságának és a majom elfogásának a történetei. Mészöly itt egymás mellé teszi, anélkül hogy bármit hozzáfűzne, a történelmi eseményt (Silió ügyét) az amnéziás, haldokló jelent és a példázatot. Esterházy a történelmi, nem fiktív eseményt a jelentésekből és a *Harmoniá*…-ból rakja össze, és melléje két jelent ír: a 2001-es és a 2002-es év olvasónaplóját.

a hóhérnak, még hogyha a gyermek maga meg is bocsátaná neki! Ha pedig ez így van, ha őnekik nem szabad megbocsátaniuk, akkor hol a harmónia?! Hát van a kerek világon olyan lény, aki tudna, akinek volna joga megbocsátani? Nem akarok harmóniát, az emberiség iránti szeretetből nem akarom."[96] Így beszél Ivan Karamazov Aljosának, majd egy döbbenetes bevezető után elmondja „A nagy inkvizítort". A bevezető különös viszonyban áll Ivan poémájával: Ivan azt mondja, ha a XVI. században élt volna, akkor nem „A nagy inkvizítort" találta volna ki, hanem egy ilyent, mint *A Szűzanya pokoljárása*. (Kr. u. első századi bizánci apokrif legenda arról, hogy Mária látva a pokolban a bűnösök gyötrődését, sírva leborul Isten elé, és kegyelmet kér minden kárhozottnak, különbség nélkül mindenkinek, akit ott lát.) De most (a regény 1866-ban játszódik) Ivan amellett érvel, hogy nincs jogunk megbocsájtani, majd elmondja a poémát Krisztusról és az egyházról, aki hűtlenné vált hozzá, meghamisította őt, elfogadva a hatalom kísértését. A poéma úgy végződik, hogy miután a nagy inkvizítor elmondta nagyjából azt, amit Nádas „sötét tudásnak" nevez,[97] várja, hogy Krisztus mondjon valamit, de Krisztus hallgat, majd odalép hozzá, és megcsókolja kilencvenéves, vértelen ajkát. Ivan és Aljosa beszélgetése ott ér véget, hogy Ivan következetes a premisszáiból levont konklúziójához. (Nem áll módjában elfogadni egy olyan rendet, amelyben értelme volna az ártatlanok szenvedésének (1), a megtestesült Isten ugyan ártatlan szenvedésével megválthatná az embereket, de az egyház, mely őt képviseli, azzal érvelve, hogy az ember gyönge és alávaló (2a), csal (2), következésképpen semminek sincsen különösebb jelentősége, „mindent szabad" [nincs felelősség; anything goes].) Ami összeférhetetlen Aljosa rajongó vallásosságával, gondolja. Kérdésére Aljosa nem szól semmit, hanem szájon csókolja, mire Ivan ujjongva mondja: „Irodalmi lopás!"

De hát már Ivan poémájában, hogy Krisztus megcsókolja a nagy inkvizítort, aki valójában azért megy be éjszaka az általa elfogatott Krisztus cellájába, hogy kihallgassa őt, az Ivan leírta csók is irodalmi lopás volt: a Júdás csókjáé. De az Ivan Krisztusa megfordította, meg*váltotta,* Aljosa pedig valóra *váltotta* a helyzetet. Ez a kétszeres irodalmi lopás az adott pillanatban az áruló meg- és valóra váltásával egyszerre érvényessé tette a *Szűzanya pokoljárása* című legendát és „A nagy inkvizítor" Krisztusát.

---

[95] Mészöly Miklós: *Film.* In: *Összegyűjtött művei. Regények.* Századvég, Budapest, 1993. 304.
[96] Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *A Karamazov testvérek*. Ford. Makai Imre. Kriterion, Bukarest, 1991. I. 315.
[97] „… túlbecsülted az embereket, mert hiszen rabszolgák azok, még ha lázadóknak teremtődtek is. […] Esküszöm, hogy az ember gyöngébb és alávalóbb teremtmény, mint te gondoltad! Hát képes, képes ő teljesíteni azt, amit te? […] Ha kevésbé tiszteled, kevesebbet is követelsz tőle, és ez közelebb lenne a szeretethez, mert könnyebb lenne a terhe. Az ember gyönge és alávaló." Dosztojevszkij, i.m. 329.

A *Harmonia…* 333. számozott mondata egy olyan „moslék részeg édesapámról” szól, akinek van egy könyvterve arról, hogy „a világon mindenki, az utolsó szálig mindenki Jézus Krisztus, és mindenki föl is van feszítve”. Istenem, egy könyvterv. Az nagyon jó. A *Javított kiadás* is valamikor könyvterv lehetett. „A Jóistennel én is váltanék szót ez ügyben. (Konkrétan, ismétlés, hogy mért ilyen a Teremtés? Milyen üdvrendbe illeszkedik az édesapám gecisége? k)” (Jk 89) Az első nap, melyről feljegyzéseket olvasunk, egy csütörtöki nap, „mely bizonyos értelemben szintén utolsó volt”, másnap már szembetalája magát apja jelentéseivel. Ezzel elkezdődik egy semleges nyelven írt banális árulássorozat másolása, ennek alig artikulált kommentárja, az érzelmek regisztrálása mint nyelv-hiány, bejegyzések a diktatúra áldozatainak neveivel és a dátummal, amikor elítélték őket, majd egy pénteki via crucis azokon a helyeken, ahol az apának találkoznia kellett a tartótisztjével.

A szégyen kétszer csenget című rövid Esterházy-írás azzal kezdődik: „Csütörtök”, és azzal zárul: „Holnap péntek lesz.”

Weöres Sándornak van egy műve, egy egysoros: „Szembe szét.” Esterházy könyve ezt csinálja: részint a felejtés ellen, részint, hogy ne legyen magától értődő a másik emberről azt mondani: spicli, gyáva és ostoba, gyönge és alávaló stb.[98] „Kicsit giccses, de eszembe jutott: jó volna, ha minél többen imádkoznának érte ezen a napon! Bár a fasz tudja!, végül is annál kéne közbenjárni, aki ezt isteni terveinek részévé engedte! Majdnem olyan, mint az ávót a rendőrségen följelenteni a Rákosi-időkben.” (Jk 74)

Szembe szét – a különbségekről, a szétről beszélhetek, hacsak nem akarom nagyon elhazudni a történelmet és napjaimat, csütörtököt, pénteket. De ha nem „szembe”, akkor nem láthatom meg a másik könnyeit.

[98] Stb.=Jk 190-196.

Bolondka. Lovag

A töredék a *Fuharosok*ban

in sanctificationem et in scandalum

A magyar irodalomtörténet-narrációkban – Nádas Péter *Emlékiratok könyvé*vel együtt – korszakhatárként (1986) kanonizált *Bevezetés a szépirodalomba* sokműfajúságával, szöveg és kép viszonyával, idézet-technikájával különféle olvasási módokat implikál: olvasható szépirodalomként, konkrétan bevezetésként is (a szépirodalomba), vagyis metairodalomként, és olvasható még a 81 és 86 között évről évre publikált „fehér könyvek" szöveggyűjteményeként. A *Bevezetés a szépirodalomba* integrálja (összegyűjti) a *bevezetés a szépirodalomba* alcímmel megjelent (szétszórt) írásokat: a *Függő*t (1981), a *Ki szavatol a lady biztonságáért?*-t (1982), a *Kis magyar pornográfiá*t (1984) és *A szív segédigéi*t (1985). A kimaradt 1983-as évben a *Fuharosok* jelent meg, szintén benne lesz a *Bevezetés…*-ben, holott alcíme *nem* az, hogy *bevezetés a szépirodalomba*,[99] ennek a könyvnek alcíme, egyedülállóként a fehér könyvek sorozatból: *regény*.

„Nyugodtan rohanunk a szakadékba is, ha sikerült valamivel eltakarnunk a szemünk elől."

„Féregnek lenni mit jelent?"

A szövegtöredékeket (aforizmákat, gnómákat, egy-mondatokat, paradoxonokat, maximákat, mottókat és szövegkörnyezetükből erőszakosan kiragadott idézeteket) és a verssorokat (legyenek akár szabadok, akár kötöttek) meg szokás különböztetni a hétköznapi szövegektől. A megkülönböztetés vagy a tartalom alapján történik – ami viszont komolyan nem tartható, részint mert hol is hallanánk több „mélyenszántó gondolatot", „élettapasztalat-összefoglalót" mint a hétköznapi beszédhelyzetekben, részint meg banalitások szép példáit találjuk szövegtöredékekben, versekben –, vagy a tudatos megformáltság, vagy a prezentálás, vagy az olvasás módja szerint, és mind e kritériumok érvényességét behatárolja egy-egy azonnal adódó ellenpélda. Legtöbbször

[99] Pedig az olvasó szeme már ráállt ezekre a bevezetésekre. Wernitzer Julianna Esterházy-könyvének (*Idézetvilág avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*. Jelenkor, Pécs - Szépirodalmi, Budapest, 1994.) a végén, ahol

azonban észre sem vesszük a prózába ékelt vers- vagy szövegtöredék-idézeteket, esetleg érzékelünk valami disszonanciát, amit sietve érthetetlenségként regisztrálunk. Azt pedig, hogy meg vagyunk fosztva a megértéshez szükséges információk minimál-halmazától, már konvencionálisnak tekintjük. Esterházy Péter *Fuharosok*jának szövegkezelése ezzel a tapasztalattal szembesít rendkívüli intenzitással. Regényként prezentálja a 725 lapos *Bevezetés…* 11 lapját, egy olyan szöveget, melynek jórészét Rilke-, Pilinszky-, Szőcs Géza-versek, Teilhard de Chardin, Kierkegaard- és Pascal töredékek teszik ki. Önálló könyvként való első megjelenésekor, 1983-ban még 52 lap volt, részint a szöveg tördelése, részint a kisebb lapméret miatt. Az olvasó racionalizálási lázában próbálta versként olvasni a szöveget (lesz erre példa ebben az értelmezési kísérletben is), amit az lehetővé is tett: a sorhatárok a mondatok ritmusához igazodtak illetve azoktól tértek el. Igaz, melyik szövegről nem mondható el ugyanez?

De miért regény? Sem előtte, sem utána nem jelenik meg olyan Esterházy-könyv, mely regénynek nevezné önmagát, csak ez a 11/52 lap, mely 3 költőtől és 3 vallásfilozófustól vesz át értelemszerűen más műfajú szövegeket.

Kezdjük a terjedelem és a regény viszonyával, kezdjük ezzel, mert egyetlen mondat – „Kijelölhető-e a regény terjedelmi határa, vagyis egy lapszám (például: 100), melytől fölfelé egy irodalmi mű regény, lefelé pedig [például: 99,(9)] már csak elbeszélés, kisregény, kisssregény stb.?” –, és végeztünk vele.

A versek és gondolattöredékek, költészet és vallásfilozófia regénnyé íródása lassabban megy. Ha megnézzük például a jelen írás második és harmadik bekezdését, érzékelünk ritmusukban, hangfekvésükben valamiféle kimódoltságot, nem-hétköznapit. De a különbség nem az *el*vonatkoztatottság, az absztrakció vagy a magasztos szavak miatt adódik, még akkor sem, ha az első Pascal egyik gondolata, a másik meg Pilinszky-verssor. A nyugodt rohanás a szakadékba és a féreg sem nem elvont, sem nem magasztos vagy ünnepélyes. Ami más, az az időhöz való viszonyuk, konkrétan: ami nincs nekik. De nézzük meg ezt alaposabban. Ugyancsak Pascal írja: „Vizsgáljuk csak meg gondolatainkat, s azt fogjuk látni, hogy egytől egyig vagy a múlt, vagy a jövő foglalkoztatja őket. A jelenre szinte nem is gondolunk; de ha mégis, csak azért, hogy ennek világánál próbáljuk meg elrendezni jövőnket.”[100] A töredék és a verssor megpróbál a jelenre gondolni, a jelenben lenni – a prezentáció „reflexív átlátszatlanságát” választja a reprezentáció

Esterházy műveit sorolja fel, a *Fuharosok* után is azt írja: bevezetés a szépirodalomba. Pedig nem, az alcím az, hogy „regény”.

[100] Pascal, Blaise: *Gondolatok*. Fordította: Pődör László. Gondolat, Budapest, 1978, 73.

„tranzitív áttetszőségével” szemben.[101] A prezentáció megjelenülés: a múlttól és jövőtől való szabadulás egy nagystílű, lemondó gesztussal. (Idő van.) Illetve: a múlttól és jövőtől való megfosztottság a személy és a történet törlése révén. (Nincs idő.) A töredék azt az utat jeleníti meg a szövegben, amit Krisztus a zsidó-keresztény hagyományban: a *történet* állítása és széttörése, a *jelenidő* mint időtapasztalat és megfoghatatlanság, a *személy*, az arc maximális kiformálódása és önvisszavonása.

A töredék, miként Krisztus, „szegény”?[102]

Bármely olvasata a töredéknek több, mint ez a „szegénység”, az olvasat félreért, beleért, körbenjár, kiterjedést ad a botrányosan kicsinek, ezáltal pedig elvesz belőle, leszűkíti a kiterjedés nélkülit, szegényíti a szegénységet magát, erőszakot követ el rajta.

Olvasni a gondolattöredéket vagy a verset annyit tesz, mint újraírni a törölt epikumot, keresni a visszavont személyt. Erőszakos tett ez: az újraírt történet nem a törölt történet, a megformált személy óhatatlanul idegen lesz. Esterházy a *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*ban kérdezi: „Végül is nem az-e a történet, ki hogyan törik meg?”[103] A töredék-író Edmond Jabès megsebzésről beszél: „Ha, mint Hérakleitosz állítja: *„A világot villám teremti”*, mi talán azt mondhatnánk, hogy az embert sebei teremtik.”[104]

„Élt egyszer egy író, maga is olvasó.”(Esterházy Péter) A Teilhard de Chardin-, Søren Kierkegaard-, Blaise Pascal-, Pilinszky János-, Rainer Maria Rilke-, Szőcs Géza-idézetek karneváli regénybe kerülnek, a *Fuharosok*ba, történetük lesz a *Fuharosok* blaszfémiái sebző (*phémi*=sebez) szavai (*blaptó*=szó) révén. (I. hipotézis)

A töredékek története úgy részesül az *idő* linearitásában, hogy múlt- és jövő időtől megtisztított/megfosztott jelenidejük bekerül a liturgikus idő jelenébe. (II. hipotézis)

---

[101] Marin, Louis: A reprezentáció. Fordította: Házas Nikoletta. In: *Kép, fenomén, valóság.* (Szerk. Bacsó Béla.) Kijárat, Budapest, 1997, 223.

[102] „Krisztus szegény.” – Esterházy Péter: A teve följegyzéseiből. In: *Egy kékharisnya följegyzéseiből.* Magvető, Budapest, 1994. 255.

[103] Esterházy Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Magvető, Budapest, 1991, 132.

[104] Jabès, Edmond, *Vágyakozás a kezdetre*. Fordította: Somlyó György. *Athenaeum*, 1995, II. kötet, 4. füzet, 101.

A vers- és gondolattöredékek Bolondkaként és Lovagként testet öltenek. (III. hipotézis)

(i) Fenséges és sebző

A prózai szövegbe ékelt vers- és gondolattöredékek a retorizáltság hatását keltik, érthetetlennek tűnik, hogy egy prostitúciós gyakorlat kontextusában miért beszélnek ennyire pátoszosan a szereplők, miért mondanak nagy szavakat szofisztikált mondatszerkezetekben. „Pátoszos", „nagy szavak", „szofisztikált", ezek a szavak viszont ítéletek az eredeti kontextusukból kiragadott töredékek fölött. „Féregnek lenni mit jelent?" – Pilinszky *Meghatározás* című verse kezdődik ezzel a kérdéssel. Tovább így megy: „Vágyakozni egy tekintetre, / egy olyan hosszú, nyílt szembesülésre, / ahogy csak Isten nézi önmagát, / erre vágyni, egyedül erre, / és ugyanakkor üveges szemekkel / belefúródni abba, ami nincs, / beszorúlva a semmi és / valamiféle utánzat közé."

A *Fuharosok*ban a kérdést a Bolondkának nevezett – hogy is van ezzel a névvel? Zsófi minden további nélkül Lovagnak hívja – figura teszi fel, magának. Az adott helyzetben nyilvánvaló, hogy retorikus kérdésről van szó, nem követi válasz, mint a Pilinszkyét, pontosabban, nem követi önmagát egyértelműen válaszként prezentáló nyelvi alakzat. Esterházynál a kérdést a lányát a test– „só, krumpli és petrezselyem" kereskedelemre készítő anya szitkozódása követi: „Agyalágyult, ütődött, félkegyelmű szegényke", szitkozódó folyamat, melyben az első két kifejezés markáns durvasága kedves, becéző regiszterbe megy át, anélkül, hogy a negativitást, a valamitől való megfosztottságot eltüntetné, vagy akár csak finomítaná is. A „félkegyelmű szegényke" kifejezés fölidéz egy *irodalmi* alakot, Dosztojevszkij félkegyelműjét, Miskin herceget. Szerzője róla azt írta, hogy Krisztusnak próbálta megtalálni irodalmi megformálási lehetőségét. És fölidéz egy *történelmi* alakot, akit a különféle hagiográfiák meseszerűvé, fikciószerűvé tettek: a Krisztus stigmáit magán viselő Poverellót.

A *Fuharosok*ban a kérdést követő szavak másként szorulnak „a semmi és valamiféle utánzat közé" mint Pilinszkynél: a *köztes* megjelenítéseként, Miskin és Szent Ferenc, történelmi figurák irodalommá/fikcióvá írása révén. Így a kérdés–válasz kétpólusú, billegő szerkezete folyamattá oldódik, a fokozás által idő kerül bele, s a becézett-Mária nevű anya-figura, Marjonka szitkozódó szavai egyszerre ölnek és szülnek egy Krisztus-arcot.

Marjonka természetesen nevetségessé teszi a Pilinszky-kérdést, miért is ne volna a gyorsan és szisztematikusan történő meggyalázások közepette nevetséges az efféle merengés. A történet, a

regény meggyalázza a vers- és gondolattöredékekeket, ez a *Fuharosok*-történet. Zsófit (Sophia, Bölcsesség) megerőszakolja a fuharos, ez a történet. De az, hogy „meggyalázás", „erőszak" az eseményeknek csak az egyik oldala: a regényben a fuharosok is Pascal-gondolatokban beszélnek. Az „erőszak" attól csak tovább bonyolódik, hogy az ártatlan Zsófi meglátva a fuharost azt gondolja, saját gondolataival: „Izmos fej, igen, látom, látom, ez ő, és – én! én! én! – én vagyok a párja, az övé vagyok". Ezek a saját gondolatok egy másik Pascal-gondolattal kijózanítódnának, de Zsófi ezeket nem gondolja, arra figyel, ami még jó neki, az a gondolat pedig kétségkívül nem volna jó: „Az én gyűlöletes."[105]

Nevetséges ez az állandó csere, fenséges és brutális egymást viszonylagosító közelsége. Ami kétségbeejtő és nevetséges egyszerre, ugyanaz a dolog. Paródia, de nem eltávolító, nincs az az *az*, amin nevetni lehet. Amin nevet az olvasó, az az, aki ő („én! én! én!"). Regény, mely regény-paródia, ha meg olvassuk, olvasó-paródia, s hogy felszusszanjunk, értsük Bahtyin kifejezéseként: *karneváli*.[106]

Karneváli a paródia abból a szempontból is, hogy nincsen látható nyoma a szövegbe ékelt Pascal- és Pilinszky-mondatok idézet voltának, így a nevetségessé tett töredék nincsen eltávolítva a nevetségessé tevő szövegtől, itt ez a „Féregnek lenni mit jelent?" nem a Pilinszkyé, hanem a regényé. Ráadásul versként is olvasható regényé: gondoljunk az ismétlésekre, az elliptikus szerkesztésmódra, a szöveg ritmusára, a sodró mellérendeléses mondatokra, a mondatközi felkiáltásokra. Balla Zsófia írja, prózában, de felkiáltással a *Fuharosok*ról: „Verset írt, ha nem is akarta!"[107] A könyv kezdőmondatát – *„Hát megjöttek! Hát megjöttek a fuharosok!"* – többen olvasták Weöres Sándor parafrázisként, ami a prózai szöveg ritmuslehetőségeivel és megjelenítő erejével való kísérletezés szempontjából indokolt is, még akkor is, ha ez a regény-kezdés történetesen nem idézet. „*Megvan!* – Mennek a fuvarosok, a fekete dobosok a kerekeken éjszaka – a tanyai kutyaugatásokon át, tova! az uton a kétfele meredeken árnyhegyű jegenyesor innen is onnan is árkai mentén. – Akkor hát ez is megvan. Hogy honnét indul („merítve") a Fuharosok. Nem tudtam volt, hogy erre gondolok."[108] „Hát megjöttek! Hát megjöttek a fuharosok. Az ő kurjantásaik

[105] Pascal, i.m. 181.

[106] „a karneváli paródia igen messze van az újkor tisztán tagadó és formális paródiájától: a karneváli paródia úgy tagad, hogy egyszersmind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad" – Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította: Könczöl Csaba. Európa, Budapest, 1982, 17.

[107] Balla Zsófia *levele*, In: Esterházy Péter, *Fuharosok*. Szempont Füzetek 1. Kolozsvár, 1990, 17.

[108] Esterházy Péter: Függelék a Kis Magyar Pornográfiához. In: *A kitömött hattyú*, Magvető, Budapest, 1988, 116.

verik szét a hajnalt – szakadt, szürke, nyűtt – a csend törékeny és üres. Láttam nővéreim rettenetes arcát! – ádáz! ádáz! – Drágáim, az istenért, dehát mi történt?" – A *Fuharosok* kezdőmondatai történetesen nem Weöres-idézetek, részint mert más a ritmus, Esterházy a kibillenésre, a törésre épít, Weöres a zakatolás töretlen ritmusára; részint mert a regényben éppen az idézetekkel történik valami, azokról a 3-3 szerzőtől származó töredékekről szól, következetesen. Visszatérve kiindulópontomhoz: nem eltávolító, hanem inkluzív paródia, a regény vers, ha nem is a Weöresé.

Könyv és beékelt gondolat- illetve vers-töredékek együttállásának felmutatása az is, hogy a könyv maga is töredék, töredéke a *Bevezetés a szépirodalomba* című Esterházy-műnek. Úgy is mondhatnánk, hogy a *Fuharosok* a *Bevezetés...*-ben jelöletlen *idézet*, és ugyanúgy, ahogy eltűnnek a *Fuharosok*ban a vers-idézetek sorhatárai (például: „Rühes ebek vérzünk a párnán, gyönyörűek vagyunk. Azután csak ügyetlenek és halhatatlanok."), a *Bevezetés...*-ben a *Fuharosok* sorhatárai oldódnak föl. Részint föloldódik benne, részint a *Bevezetés…*egyik legartikuláltabban elhelyezett szövege: előtte és utána egy-egy külön lapon pusztán a *Fuharosok* felé mutató hatalmas nyíl van, illetve Nádas Péter belső könyvborítóként is működő Teli hold-fotója szintén egy-egy külön lapon. Ezeken kívül maga a *Bevezetés…* Megyik János kaotikus mértani idomának egész oldalas fotójával kezdődik, melynek ironikusan az a címe: Hommage à Pascal, s az irónia indokolt is a „Le moi est haïssable"-t író szerző omázsa esetén. A könyv elején ez az erős *pascalozás* újra a *Fuharosok*ra irányítja a figyelmet, ezen belül a figyelmetlenül olvasó Zsófira, a nevetségesre, a karneválira, amit még intenzívebben asszociál a könyv harmadik fotója, az olvasó ülepet ábrázoló, *Az olvasás az a léleknek, ami a torna a testnek* című Bertill Strandell-fotó jobb felső sarkában a szerző belerakta én-idézetekkel: „Én. Én. Én. Én. (Gombrowicz) Én – az a többiek (Sartre nyomán)".

A karneváli paródiában, írja Teodor Baconsky a keleti patrisztika nevetésantropológiáját tárgyaló könyvében, a blaszfémia szent és profán határsávjában van, a nevetés megszentelés és kárhozat szintézisét hozza létre: a nevetés határt szabván a szent expanziójának, nem a profán szféráját növeli, hanem éppen a szentnek a szó etimológiai értelmében vett *analízisét* teszi lehetővé.[109]

A regényben egymást követik az időből kivont vers- és gondolattöredékek (az idézetek) és a káromlások, jellemzések, aktus-írások (és ezeket sem lehet a különös szórendek, ritmusok, fölkiáltások stb. miatt minden további nélkül prózaként olvasni). Vagyis nem állítható szembe az

[109] Baconsky, Teodor: *Râsul patriarhilor* [Az egyházatyák nevetése], Anastasia, Bucureşti, 1996, 58-60.

idézet és a regény „kötőanyaga”, próbáljuk csak ki, mi történne, ha minden idézetet kivennénk a könyvből: megszűnne kimódoltnak, megbontott ritmusúnak, nem-hétköznapinak lenni?

„Mi a hétszentség, Marjonka, ez a kravall?!” – a fuharos *entré*ja egy bizalmas hangvételű német jövevényszóval spékelt káromlás, rögtön a tisztaságról és a szeretetről szóló mondatok után: „taníts meg arra, mondta a férfi, mi az igazi tisztaság: nem a dolgoktól elszakító vérszegénység, hanem a minden szépségen átható lendület. Nyilatkoztasd ki, mi a valódi szeretet: nem a bűntől való meddő rettegés, hanem az a merész szándék, hogy minden ember vállvetve feszítgeti az élet kapuit...”.

A profanizáló aktus kiemel valamit a konvenció szerinti szentségből. Az új környezetben más lesz a szavak jelentése, egyszerre kétirányú. Anarchikus, szemben a megszentelő aktus rendjével, rítusával. Az ellentét-gépezet beindulása látszólagos: a profanizáló aktus pontosan érzékeli és érzékelteti a határokat és a maga határait is. Szent és profán ellentéte a konkrétumoktól elvonatkoztató konvenció eredménye. Ahogy Theodor Baconsky írja kortárs teológiai-antropológiai munkájában: szent és profán szembeállítása csupán metafizikai szempontból tartható fenn, a valóságban viszont érintkeznek egymással, mert, mint írja, van *történet*, és az érintkezés nem véletlenszerű, mert *a történet el van mondva*.[110]

A *történet* e kiragadott részletében, „az élet kapui” és a „Mi a hétszentség” *között* éppen az *érintés* olvasható: „avval kezét nyújtotta parolára, félénken az érintéstől én is, de mielőtt ujjam érte volna övét, fürgén elkapta...”. Érintés és visszavonás, így, együtt, ez képezi a határt és az átjárást, az idézetek történetét.

A könyv címe a profanizáló gesztust emeli ki, a szósebzést: a szabályos *fuvaros* szó helyett a h-s tájnyelvi változat szerepel. A *v* hang helyére egy alig hallható hang került, a *h*. Rés keletkezett a szóban.

A *Fuharosok* cím jelentését tekintve, a profanizáló aktus újabb megnyilvánulási formája figyelhető meg: a könyv a *Fuharosok*, a fuharosjárás pedig a könyv *olvasása*. Következésképpen a nővérek, az anyjuk meg Zsófika gazdasági és/vagy szexuális aktusa a fuharosokkal az olvasás allegóriája. A nővérek a regény elején Pascal unalomról szóló gondatait mondják,[111] a fuharosjárás

[110] Baconsky, i.m. 59.

[111] „semmi sem olyan elviselhetetlen az ember számára, mint a szenvedélyek, ügyes-bajos dolgok, szórakozás, iparkodás nélküli teljes tétlenség. Ilyenkor átérzi semmi voltát, elhagyatottságát, elégtelenségét, *függőségét* [kiemelés E.P.], tehetetlenségét, üresség̀ét. Lelke mélyéről rátör az unalom, a gyászos hangulat, a szomorúság, a bánat, a bosszúság, a kétségbeesés.” – Pascal, i.m. 57.

után pedig így büszkélkednek: „És nem élveztünk el! Nem!” Roland Barthes metonimikusnak[112] nevezi ezt az olvasást: az események hajszája, ez okból célszerűen kiugrani a könyv unalmas passzusait, nem vesztegetni az időt a részletekre, a jelentések sokrétűségére. A metonimikus olvasó a végső soron meglepetést nem okozó, elvárt befejezésre koncentrál, a tanulságra: „van só, krumpli és petrezselyem”. Zsófi a szövegbe elmerülő naiv olvasó, nem számít semmire, minden részletet önmagában, nem pedig a történetben betöltött szerepe szerint értelmez – például a fuharosok érkezését fénynek látja, a termetes fuharost fenségesnek –, félreért és megkeserüli a félreértést, mert nem bír mindenre figyelni. Sokat olvasott Pascalt, de nem mindent, mert Pascal eleve széttörte a szövegét, hogy ellehetetlenítse a metonimikus olvasatot. Zsófit, mert a totális figyelem részint lehetetlen, részint gőgös gyávaság, a szöveg megsebzi.

E kétféle olvasási módot áttéve Roland Barthes fordulataiba: „az egyik a történet fordulataira figyel, számol a szöveg terjedelmével, nem vesz tudomást a nyelvi játékokról, …, mint egy pap, aki *lezavarja* a misét”; „a másik olvasási mód semmi fölött nem siklik el; latolgat, tapad a szöveghez”, ez pedig „elveszetté tesz, vigasztalanná [...] válságba taszítja a nyelvhez való viszonyát”.[113]

Barthes olvasás-hasonlata, a „lezavart mise” a *Fuharosok* esetén még csak nem is hasonlat: a szöveg szerkezete a mise struktúráját idézi, amitől még intenzívebbé válik az olvasás módjának kérdése: a regény kiteszi magát a participáció illetve tematizáció lehetőségének, aszerint, hogy az olvasó észreveszi-e a nem-tudásokat, vagy *lezavarja* a könyvet.

(ii) Sacrum commercium

A szakrális rítusok egymást követő mozzanatai, eseményei a rítusok idejének a linearitására utalnak, de elkülönítettségük az egyenletesnek előfeltételezett hétköznapi idő linearitásától idejüket sajátos *jelen*né teszi, olyan jelenné, melynek, a mindennapi tapasztalattól és a fizikai precizitástól eltérően, *van* kiterjedése: *kitartott jelen*. A *Fuharosok* vendég-szövegekkel való szolidaritásának egy újabb aspektusa az, hogy a kreált kontextus egy szakrális rítus – kitartott jelene megfelel a vers vagy a gondolat-töredék sajátos, az olvasás idejére vonatkoztatott jelenidejűségének.

[112] Roland Barthes: Az olvasásról. Fordította: Babarczy Eszter. In: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996, 63.
[113] Barthes, Roland: A szöveg öröme. Fordította: Mihancsik Zsófia. In: Barthes, i.m. 80-82.

Szigorúan tematikus szempontból a mű értelmezhető mint iniciációs rítus, *rite de passage*[114]: Zsófi az anyja megítélése szerint megért arra, hogy nő legyen („Mosdj, mondotta, a többi megy magától, és nevelésem számára befejeződött"), friss eperként ajánlja a családot ciklikusan elözönlő fuharosoknak, végül pedig újra mosdás, a vérdarabok lemosása, önként, nem felszólításra.

A szövegben az igék jelenidőben vannak, amitől a mű nem csupán a rítus leírása, hanem kiteszi magát annak, hogy a rítus legyen; nem információkat ad át egy történetről, hanem a történés folyamata; olvasásának megvan az a lehetősége, hogy ne utólagos értesülés, hanem participáció legyen.

A mű szerkezetét tekintve azonban a rítusnak egy specifikusabb változatára is gondolhatunk, a *liturgiára*, illetve ennek a bahtyini értelemben vett *paródiájára*.

„Hát megjöttek! Hát megjöttek a fuharosok", hangzik az *introitus*, s a fuharosok bevonulnak. A bevonulás karneválian meg- és szét-történik egyszerre, mivel a fuharosok horizontális pozícióban „vonulnak be": „A fuharosok, ők a kocsik hátuljában hevertek, nyugodtan, fáradtan, mint az urak vagy a hegyek. Súlyos bundákban!" Az exklamációt jellemző módon a bundájuk váltja ki, s e ruhadarabnak a jelentőségét növeli, hogy a redundanciát ennyire kerülő szövegben a bevonulás-paródia során még egyszer előfordul, mégpedig ugyanazon testhelyzet leírása mellett: „duzzogva hanyatlottak prémjeikbe".

A hívek köszöntése csak az ártatlanul kiváncsi Zsófikát érinti, mivel a nővérek, tudásuk birtokában, alvást színlelnek. E köszöntés személyre szóló meghívás az elkövetkezendő eseményekben való részvételre – „rám ragyogott egy tekintet, és sugárzatában megpattant az a kagyló, amelyben szunyókált szívem" –, melyet Zsófika visszaemlékezése követ, *actus poenitentialis*. A személyes édenkerti bukást idézi fel: „Egy időben lejártunk a faluba – a grófnőhöz..." Zsófi számára gyermekkori ragaszkodása a grófnőhöz anyjához való hűtlenségét jelzi. Vagy éppen az anyához való hűség jelenti itt a bukást? Vagy a hűség és hűtlenség közötti vacillálás?

Az anya a maga penetráns testiségével e testiségbe avatja lányait, a grófnő pedig, magasnyakú, fekete, zárt ruhájában intellektuális (angyali) visszafogottsággal őrzi a lányokat.

---

[114] Balassa Péter a könyv kapcsán a termékenység-meddőség ritmikájára épülő beavatási rítusról beszél (lásd Balassa Péter: Az ősi rend. Esterházy Péter *Fuharosok* című regényének értelmezési kísérlete. In: *Észjárások és formák.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1985, 290.); Radnóti Sándor rituális deflorációról (Radnóti Sándor: A furmányos szépíró. In: *Mi az, hogy beszélgetés?* Magvető, Budapest, 1988, 265.)

Másrészt, a testi anya a test melegségét, puhaságát, otthonosságát is jelenti, a grófnő visszafogottsága pedig tehetetlenséget is, még tenni-nem-akarást is, közönyt. Hűség és hűtlenség kérdése így nem anya és zárt ruhájú grófnő vagy-vagy helyzete: kihez kell Zsófi hű legyen? Ki mondhatná meg, mi a bűn, melyik múltbeli eseményt melyik rekeszbe kell tennie? Az *actus poenitentialis* Zsófi számára egy folyamat, melynek nincs megnyugtató végeredménye.

Zsófi nővéreire úgy emlékszik, mint akik a grófnő közelségében, ebben az édenkertszerűségben nyűgösek lettek, és Pascal mondataival unni kezdték, hogy az ember olyan semmi, olyan elhagyatott, olyan elégtelen, olyan kurziváltan *függő* stb. A kurziválás a Pascal-gondolatot erősebben rántja be az Esterházy-életműbe, az árulás-történet *Függő*be, ahol K. árulja el Koromot, K. mint Korom. A *Fuharosok* karneváli liturgia-paródiája szintén az önelárulást jeleníti meg, s mint minden karneváli paródia, ez is a részvételen alapszik. Ezért Zsófi a mű elbeszélője, ő az, aki a bűn beláthatatlanságának történeteit a történet révén mégis *megvallja*. A történet itt az „ékes farocska" és „semmi sem olyan értékes, mint ami te vagy másokban, és a többiek tebenned"– Pascal-gondolat egymásmellettiségeként jelenik meg: az a történet, hogy a kétféle szöveg mit tesz egymással. Az önelárulásra nem külső instancia világít rá, hanem a szent és profán, idézett és kitalált, költői/meditatív és prózai szálakból összeszőtt szöveg: „Jó kis pofid van – nem féltem senkitől – én nem tudtam, mi az a félelem – semmi sem olyan értékes, mint ami te vagy másokban, és a többiek tebenned – Fent minden csak egy! Fent minden csak egy!"

Összefüggéseket keresve a különféle szálak és hangnemek között, ebben a gondos és behatárolt (52/11 lap) összevisszaságban rátalálunk Pilinszky *Pascal* című versében a féregre – „A leghitványabb féreg kimúlása / ugyanaz, mint a napfölkelte." –, és ezzel újabb oppozíció-megtörési lehetőséghez juthatunk: lent is minden csak egy.[115]

A liturgia bevezető szertartásában a bűnbánati részt *csend* követi, amelyet a *Fuharosok*ban egy *felkiáltó*jelezett *csend* jelez, komikusan át is húzva önmagát – „Az a csönd!" –, és itt még mindig nem áll meg a mozgás: vegyük észre, hogy a mondat elliptikus, hiányos, szó-hiányos, tehát valahol mégiscsak *csendes*.

A miserend szerint Isten dicsőítésének, a doxológiának kellene következnie. Ez az a pont, ahol a *Fuharosok* eddigi recepciótörténete a mise-szerkezet alapján való értelmezés lehetőségét

[115] Egy, és csakis egy – a nádszál-méltóságnak az artikulálása lesz a Csokonai Lili-könyv ismétlődő mondatával: „Egy tetemöm vagyon."

fölvetette: Szörényi László a fény-szimbolika felől közelítő *Fuharosok*-elemzésében Zsófika rajongó fuharos-leírását[116] mondja *doxológiá*nak.

Ha megkíséreljük mozzanatról mozzanatra szorgalmasan végigvinni a párhuzamot, a fuharos dicsőítése a mise második, az eucharisztiát megelőző doxológiának feleltethető meg, a bevezető szertartások részét képező *nagy doxológia* azonban – ha tematikusan nem is tűnik indokoltnak, de a szerkezet erre vall – *Bolondka prezentálása*:

„Boldogtalan nyomorult [...] egy macskakölök bizony, kit a folyó felé cipelnek épp [...] Sikoltani hát gyorsan, be csúf, gyomrom ölkendezve ráng, kéz elnyíló szájra tapasztva [...] feje vállából nől, fehér pöfeteg gomba – jobb térdén valami éktelen huppanás, mintha ott volna púpos."

Átfordul az eddigi értelmezés: a misében a főszerep nem a fuharosoké, hanem Bolondkáé. Bolondka pedig a végén *szó szerint* meghal. És akkor miféle paródiáról beszélünk? A szöveg tovább megy a paródián, megteszi a következő lépést: a paródiától el, a megtörténésig.

Bolondka halála egyszerivé és megismételhetetlenné teszi a rutinos, ciklikusan ismétlődő fuharosjárást. És senki más, csak Zsófi veszi észre. A többi nő ezt a halált is, mint a kutyákét, domesztikálja, ami végül is természetes, a történetben Bolondka végig kutyához van hasonlítva: a fuharosok lábainál kucorgott, mondja Marjonka; a fuharos „medve ahogy az ebeket" csap hátra rá; és ő maga is elfogadja ezt a kutyaságot: ugyanazzal a kékes szalonnabőrkével mérgezi meg magát, amivel a fuharosok mérgezték meg a kutyákat. A halála is infrahumánus: „rágja, rágja, mint egy állatka – eszeveszett vágta körbe-körbe – Szája körül hab – Elhullt."

Bolondka és a fuharos bemutatása egymás ellentétei (erő és gyengeség, hatalom és kiszolgáltatottság, a Zsófikára tett hatás szempontjából: vonzódás és viszolygás). A paródiában ezek az ellentétek a fölfokozás révén eljelentéktelenednek. Például a bivalynyakú fuharos sugárzó fényként jelenik meg Zsófika számára, akinek rajongó fölismerését („én! én! én! – én vagyok a párja") a fuharos egyetlen kérdése – „Ez a béka az?" –, valamint gyanítható, de meg nem írt mozdulata, melynek csak következményét olvashatni, azt, hogy Zsófika tápászkodik fel a földről, az ironikusan retorikus kérdés tehát és a mozdulat erőteljesen viszonylagosítja. Zsófika exklamációjának a *Fuharosok* tágabb kontextusában, a *Bevezetés...*-ben egy újabb relativizáló kontextusa a már szóba hozott Bertill Strandell-fotó, melyen ott van Zsófika „Én. Én. Én."-je. Az

[116] „ezt a magasztalást – hadd használjunk megint szakrális szakszót –, ezt a doxológiát az elbeszélő egészen az istenség kinyilvánításáig fokozza: »beleszédültem az új világosságba (...) a világ világossága, csak én vagyok, aki van, s a fuharos és ez a világosság.«" – Szörényi László: Esterházy Péter: *Fuharosok*. *Mozgó Világ*. 1983. 9. 102.

olvasó ülep a középkori *parodia sacra*-k feje tetejére állított világát idézi, melynek karneváli nyelvét Bahtyin a fölcserélés logikája szerint elemezte: „Jellegzetessége a »megfordítás«, a »visszájáról«, a »fonákjáról« látás logikája, a fönt és a lent (»kerék«), az arc és az ülep fölcserélhető voltának logikája [...], a csúfolódó fölmagasztalás és rangfosztás."[117]

Bolondka bemutatása is paródia, ahogy paródia a Messiás féregként való prezentációja a 22. Zsoltárban. Pascal és Pilinszky gondolataira ("Féregnek lenni mit jelent?"; „A leghitványabb féreg kimúlása / ugyanaz, mint a napfölkelte.") itt is rátalálhatunk: „De én féreg vagyok, s nem férfiú; embereknek csúfja és a nép útálata. Akik engem látnak, mind csúfolkodnak rajtam, félrehúzzák ajkaikat és hajtogatják fejöket." (22 Zsolt, 7-8.).[118]

A *Fuharosok* a bibliai szenvedés-történet mozzanatait ugyanolyan konkrét szenvtelenséggel jeleníti meg, mint az evangéliumok. Bolondka/Lovag bár megmenteni próbálta Zsófit, tehetetlenségével, semmi voltával, elhagyatottságával, elégtelenségével, függőségével stb. szembesült, s ezzel az édenkertben – Pascalnak az emberi behatároltságot kifejező szavaival kifejezett – unatkozó nővérek állapotába kerül. Zsófi hiába kérleli, hogy szökjenek meg, ő tudja, hogy nincs hova. Tehetetlenségén mégis úrrá lesz egy pillanatra: amikor a fuharos Zsófit erőszakolja, hátulról üti a fuharost, aki még bíztatja is erre nevetve, mintha ettől csak mélyebbre hatolna Zsófiban. Bolondka/Lovag tehetetlensége ekkor a leglátványosabb. De ő ezt a tehetetlenséget – a nővérekkel szemben – nem éli túl.

Nem dicső halál az övé, nem tűnik olyan halálnak, mint aminek révén bárki is megmenthető volna – ahogy a krisztusi halál sem dicső, és a megmentés sem látványosság. Pascal az evangéliumok passió-történetében éppen arra figyel, mennyire szenvtelenül van megírva Krisztus halála, hogy olyan, mint egy nem hősies emberé: „Ki tanította meg az evangélistákat a tökéletesen hősies lélek tulajdonságaira, hogy oly tökéletesen ábrázolják Jézus Krisztusban? Miért mutatják gyengének haláltusájában? Nem tudnak talán állhatatos halált ábrázolni? Hogyne tudnának, hiszen ugyanaz a Szent Lukács Szent István vértanú halálát állhatatosabbnak írja le, mint Jézus Krisztusét."[119]

---

[117] Bahtyin, i.m. 17.

[118] A bibliai textusokat, ha másképp nem jelzem, a revideált Károli-féle fordítás szerint idézem.

[119] Pascal i.m.336.

Az áldozás utáni egyszerre megkomponált és artikulálhatatlan csendet erős cezúra, erőszakos szaggatott vonal érzékelteti. Pilinszky mindig a traumához viszonyuló, abból fölszakadó versbeszéde próbálgatja/tanulja a szavakat: „Magam talán középre állok. Talán este van. Talán alkonyat. Egy bizonyos: késő́re jár.” (*Végkifejlet*).

A vers újrakezdi a beszédet, mert nincs előtte semmi, a csendből jön. Az imádság előtt sincs más, még a versnél is szkeptikusabb a szavakhoz való viszonyában: nincsenek szavak, csak a seb meg a megszólítás vágya. Ez a vágy formálódik szavakká, így: „Combom a plédhez ragadt, belülről fázom, nyílt seb vagyok, büdös vagyok, csatornaszagú, szét vagyok, vigy el, Uram, olyan magányba is, ahová magamtól sose merészkedtem volna.” Zsófi *oratio post communionem*-ja után csak hallgatja a többi nőt, amint „csivitelnek, nevetgélnek, mint a gépek”, és teszik, amit ilyenkor szoktak tenni: van tapasztalatuk, és tudják, hogyan tartsák azt maguktól el. Most, hogy elmentek a fuharosok, a nővérek kinevetik őket, egy időre, míg vissza nem jönnek, s kezdődik a látványos kereskedés elölről. A liturgiában is van ilyen, *sacrum commercium*, a liturgia alapját képező totális részvételt követelő párbeszéd. A nővéreké és Marjonkáé ennek a látványos és zajos paródiája: „Én szereztem sót, kiált anyánk. Ó, bohóckodnak jó néném, miként hát furfangos asszony, talpraesettségnek mi az ára, valami élveteg extra? Nem, nem, lelketlen perszónák, csak tudni hová! hogy mit, mikor, hová... egy kis kocsislegénykét kellett helyreraknom... És helyére rakta, asszonyanyám?! Láthatjátok...“

Az események pajzán felidézésén rést üt két sor Pilinszky-vers:

„A tél növekszik. Egy magányos farkas jött le a faluba.”

Miért van itt ez a sor? És miért éppen a nővérek és az anya történet-verziója közben? A regénynek erre talán nincs is válasza, talán úgy van kitalálva, hogy ne legyen válasza, hogy menjünk ki belőle és vegyünk kézbe egy Pilinszky-kötetet. Ott azt fogjuk látni, hogy a *Monstrancia* ciklus *Juttának* című vers JANUÁR részének első két soráról van szó, ami így folytatódik:

Reszket előtted.
Mise ez.
Utolsó áldozás.

A regény kienged magából, és ott kint kiderül, illetve megerősítést nyer, hogy valamiféle misén voltunk.

Az utolsó szó a liturgiában a hálaadásé, a regény utolsó mondata: „Elkezdünk szívből nevetni.” Miért? A nővérek, az anya nevet, mert csökkent a feszültség, felszabadultak egy időre, és

meg is kapták, amit az adott helyzetben megkaphattak: „Túl vagyunk rajta megint, lihegik mámorosan néném.” De miért nevet a vérző Zsófika? Részint egyszerűen *velük* nevet, ilyen ő, részt vesz abban, ami van. A reflektáltabb választ Zsófinak a történethez való személyes viszonyában (szeretésében)/a történet által formált személyében kereshetjük: Bolondka térdét markolva mondja: „Szeretlek.” Aztán „Csönd, fény, fehér, sík, lomb, szél: ez vagyunk.”, amiben a „vagyunk”, a többes szám első személy jelzi: együtt vannak, egyek. Megtörténik az „egy és csakis egy”, az „egy tetemöm vagyon” behatároltságából való kilépés, talán a legtöbb, amit ember megtapasztalhat.

Bolondka, hű Pascalként, nevetségesnek és szánalmasnak ír le minden menekülési kísérletet, amire Zsófi: „Lovag! Szeretlek. Gyűlöllek.”. A nővéreinek viszont már azt mondja: „szerettem”. Mi történt? Két fordulat, kétféle mozgás: az eltávolodásé (a viszony megkettőződéséé, az iróniáé) és az elközelítésé (a humoré). Most, a végén az történik, hogy a „gyűlöllek”-et magába engedi a „szerettem”. „Az én vérem ez.”[120] – mondja Zsófi az eucharisztia szavait, de hogyan mondhatná ezeket a szavakat Zsófi, ha nem volna egy az áldozattal, Bolondkával? Szívből nevetni ezt jelenti: a szeretést magába engedni.

(iii) A töredék helye

„Ki vetheti szemére a keresztényeknek, hogy nem tudják megmagyarázni, miért hisznek, hiszen a vallásuk ésszel megmagyarázhatatlan? Nyíltan vallják a világ előtt, hogy bolondság, *stultitia* (1Kor 1,21.)...”[121] Kell lennie valamiféle összefüggésnek a bolondság Pascal-felőli megközelítése és aközött, hogy a *Fuharosok*ban Bolondka jobbára Pascal-töredékekkel mondja el a „nincs megoldást“, Pascal mondatokkal indokolja Zsófinak, hogy miért nem menekül, miért nincs hova: „Ha valakinek barátja lett volna az angol király, a lengyel király és a svéd királynő, hitte volna-e, hogy jön még olyan idő, amikor nem lel nyugalomra és menedékre e világon?”[122] „Mivel nem tudták elérni, hogy ami igazságos, egyúttal erős is legyen, úgy intézték az emberek, hogy az legyen igazságos, ami erős.”[123] „Melyik szedett hát rá bennünket? Érzékeink vagy neveltetésünk?”[124] „Az ember természettől foggva hiszékeny és hitetlen, félénk és vakmerő.”[125]

[120] És Csokonai Lili hasonlóképpen fogja majd írni: „HOC EST ENIM CORPUS MEUM”.
[121] Pascal, i.m.96.

[122] Pascal, i.m. 74., *Fuharosok* 43./577.
[123] Pascal, i.m. 122. *Fuharosok* 44./578.
[124] Pascal, i.m. 41. *Fuharosok* 44./578.

Pascal töredékei sem menedékek. Bolondka a „végtelen térségek örök hallgatása rettegéssel tölt el”[126] után végül kimondja: „Édesem, édesem. Félek.”

Pascalnál a kereszténység kérdése nem domesztikáló elmélet, az ész természetadta nehézkedésére alapozva – még ha leheséges is így érteni őt[127] – nem keresztény apológiát ír. Ha apológiaként olvassuk, manipulatív szöveggel van dolgunk, hiszen bravúrosan logikus és figyelmes mondatokat találunk a *bolondságról*. Még akkor is, ha egy kanonizált, de annál ritkábban komolyan vett szövegből, a bibliából idézett bolondságról beszél, tisztánlátásával azt fejezné ki ezen olvasat szerint, hogy a szerző azon kevesek közé tartozik, akiknek a bolondságról ismeretekkel bírnak, beszélnek róla, de ők maguk ezen túl vannak, a nyájas olvasónak viszont semmi szüksége tisztánlátásra.

Az, hogy mit ért Pascal a bolondságon, és hogy egy totalizáló elmélet révén nincs túl rajta, részint a korinthosziakhoz írt levélre való utalásból derülhet ki („Mert az Isten bolondsága bölcsebb az embereknél ...”[128]), részint pedig a a leszűkített értelemben vett rációról, a kétértékű logika szerinti – Pascalnál: geometrikus – gondolkodásmódról szóló töredékekből. Az ész csak részeiben, *töredékeiben* fogja föl a világot, talán így foglalható össze az, ami erre vonatkozóan a *töredékekben* áll. „A szkeptikusoknak, a sztoikusoknak, az ateistáknak stb. minden tételük igaz. Csak a következtetéseik hamisak, mert az ellenkező alapelvek is igazak.”[129]

Marjonka azt mondja Bolondkáról: „Ő semmiben sem hisz. Azt mondja, hogy a csillagok merő kövek, hogy a lámpa nem lámpa; hogy az asztal nem asztal, hogy a gyerek nem gyerek.” Jó

---

[125] Pascal, i.m. 56. *Fuharosok* 44./578.

[126] Pascal, i.m. 90. *Fuharosok* 44./578.

[127] Például Leszek Kołakowski a janzenizmus története felől így olvasta a *Gondolatok*at. A janzenizmus számára kulcs volt a műhöz, megoldás, totalizáló elv, amely elrendezi a szétszórt fragmentumokat. Kołakowski bírálta Lucien Goldmann Pascal-olvasatát amiatt, hogy osztályharc-ideológiát vetített bele a szövegbe, ő a maga részéről a vallási viták – janzenizmus kontra jezsuitizmus – ideologikumának rendeli alá szövegértését. – Leszek Kołakowski: *Isten nem adósunk semmivel*. Néhány megjegyzés Pascal hitéről és a janzenizmusról. Fordította: Liska Endre. Európa. Budapest. 2000.

[128] Pál apostolnak e levelében nem csupán a keresztről való beszéd bolondságáról van szó, hanem magának Istennek a bolondságáról, a megtestesülés bolondságáról, amit a 3. századi pompeji falfestmény a szamárfejű Keresztrefeszítettről pontosan megjelenít. A „planctus ante nescia” kezdetű latin szekvenciában, melynek fordítása az *Ómagyar Mária siralom*, szintén előfordul Krisztusra vonatkoztatva a *bolond, ill. bolondok királya*: „Flos florum, / dux morum, / veniae vena, / quam gravis / in clavis est tibi poena!” A *dux morum* fordítható mint *erkölcs fejedelme* (mos, tbbsz. mores), de *bolond király*nak, vagy *bolondok királyá*nak is (morus). A „Flos florum / dux morum…” megjelenik egy másik kortárs magyar regényben, Láng Zsolt *Bestiarium Transylvaniae*-jában, ahol a fejedelemasszonyban álmot és realitást egybeolvasztóan szerelmes Péter nevű szerzetes próbál a „Jézus sebeit számbavevő fohász szavaival” imádkozni.

[129] Pascal, i.m.152.

ideig ugyanolyan szerkezetű állítások (tagadások) sorakoznak, mint Pilinszky „Nem föld a föld”–kezdetű versében. De Pilinszkynél a „Nem mondat a mondat.” után az következik: „Isten az Isten.”

Olvasható-e az „Isten az Isten” egyértelmű állításként, ha az előtte lévő „nem mondat a mondat”-ot is figyelembe vesszük? A tudható folyton kisiklik az értelem elől, a vers éppen ezt az elillanást érzékelteti. Ugyanez lesz érvényes a Bolondka „semmiben sem hisz”-re: nem tudhatni, igaz-e, talán inkább nem igaz. Marjonka érvénytelen mondatai mégis elhangzottak, és mint minden ítélet, még ha érvénytelen is, valami jóvátehetetlent okoz. Itt az történik, hogy Zsófinak eszébe jutnak anyja Bolondkáról mondott szavai, „a csillagok merő kő”, a kijózanító reménytelenség, és nem kérleli tovább Bolondkát, hogy meneküljenek.

A kereszténység azért bolondság, mert a kimondott és visszavonhatatlan, nyom nélkül eltörölhetetlen tévedéshez, a már bekövetkezett erőszakhoz, a legegyszerűbb parancsolatok áthágásához, a bukáshoz viszonyul, úgy, hogy nem vág vissza, hanem megbocsájt. A bolondság nyom, a tévedés történetének, a megbocsátásnak a nyoma a racionalitáson. Ezért nem rögzíthető, nem határolható be. Mert viszonyban, határon van, köztes térben, nincs helye. Bolondka a fuharosok lábainál húzódik meg, de nem tartozik sem közéjük, sem a házbeliek közé, ő az egyetlen szereplő, aki senkihez sem tartozik, és nincs is semmije. Még bolondsága sem stabil: a regényben a fuharosok elmésnek, erkölcsösnek mondják.

A középkori Oroszországban éltek a „jurogyivijek”, radikális és bolond keresztények, szent félkegyelműek, akik magányosan és meztelenül jártak városról városra, botrányt, skandallumot keltettek, és senki nem tudhatta, hogy „éjszaka egy szemernyi nyugtot sem hagyván maguknak, a várost és Isten házait járják, és könnyező szemekkel Istenhez imádkoznak. Reggeltől pedig egész nap [...] a város utcáit járják, és mindenféle trágár dolgot művelnek.”[130]

Bolondka elmondja Pascalnak az erőről szóló töredékét *és* megjeleníti a erőtlenséget. Nem csupán következetlenség ez, hanem a szórakozással el nem hárított „semmi-volt, elhagyatottság, elégtelenség, *függőség,* tehetetlenség, üresség” belátásából fakadó sebezhetőség. Azokat a középkori orosz szent őrülteket bárki megverhette botrányos viselkedésükért, s ez folyton meg is történt, és még az isteni vigasztalás sem volt számukra kéznéllevő, hiszen, hogy megmozdítsák az embereket, szándékos szentségtörést követtek el. (Például a templom kapujában köpködtek, a kocsma előtt meg leborultak. Ezt tették nappal. Éjszaka – de ez hogyan maradt ránk? –, éjszaka

[130] A. M. Pancsenko: *A nevetés mint színjáték. Pannonhalmi Szemle*, 1997. V/ 1. 36.

mindenesetre imádkoztak.) Az, hogy tudatosan vállalták a teljes sebezhetőséget, kiderül a Krisztusért bolond Simeon történetéből, aki harminc évnyi pusztai remeteség után búcsúzik barátjától, hogy „alávesse magát a világ gúnyolódásának". Hívja barátját is, de az nem mer vele menni, attól fél, s nem alaptalanul, mint mondja, hogy kiesne az isteni kegyelemből.[131]

A megtestesülés bolondsága átlép minden határt. Jézus halálában istentelenné válik: „Én Istenem, én Istenem! miért hagytál el engemet?" (Mk, 15, 34) Válasz nincs honnan jöjjön, csak a templom kárpitja hasad ketté.

A *Fuharosok*ban szaggatott vonal – a bolondság nyoma –, jelzi, hogy szavak, azok nincsenek. S hogy a szaggatott vonal után újra szavakat lehet tanulni, szólni lehet – hogy lehetséges volna? „Elkezdünk szívből nevetni." – ezekkel a szavakkal ér véget a regény. Leírható ez a mondat a szaggatott vonal után? Lehet szívből nevetni?

Kierkegaard a *Félelem és reszketés*ben ír arról, hogy *a hit lovagját* az öröm különbözteti meg *a rezignáció lovagjától*. Az örömről egy példázatot idéz, és azt járja körül, újra meg újra: Ábrahám, amikor föláldozta volna, és mégsem kellett föláldoznia Izsákot, mert az angyal megállította kezét, Ábrahám örült. Zsófi Lovagnak nevezi Bolondkát – igaz, mond is neki Kierkegaard-mondatot: „Korán be voltam avatva abba a gondolatba, hogy a győzelem a végtelenség értelmében győzelem, a végesség értelmében: szenvedés." A rezignáció lovagja is látja vagy érzi az angyal kezét, de Kierkegaard szerint nem ez az igazi kunszt, hanem az, hogy miután az angyal kiüti a kezéből a kést, képes örülni, hogy visszakapta a fiát.

Az öröm a végtelenség értelmében vett győzelem, mely a végesség értelmében *természetesen* szenvedés? A végtelenségben értelmét vesztett nem-számítgatás?

Kérdezni?

„Kérdezni annyi, írja Edmond Jabès, mint hovatartozás nélkül, a kérdés-alkotás ideje lenni; hovatartozás nélkül lenni a hovatartozásban, kötelék nélkül a kötelékben. Annyi mint elszakadni, hogy még erősebben kötődjünk és azután újból elváljunk: annyi mint örökké *kint*té alakítani a *bensőség*et; felszabadítani e bensőséget, és örülni e szabadságnak és belehalni."[132]

Archeológia és prímszám-technika a *Tizenhét hattyúk*ban

[131] Ioan Kovalevsky: *Fericiţii nebuni pentru Hristos* [A boldog bolondok Krisztusért], Anastasia. Iaşi. 1997. 82.

[132] Edmond Jabès: *Ça suit son cours*, Fata Morgana, Montpellier, 1975, idézi Vitiello, Vincenzo, *A töredék írása*. *Athenaeum*. 1995. 4. 223.

Gyáva agáda

Csokonai Lili: *Tizenhét hattyúk* mint *könyvtárgy* sok mindent elkövet, hogy félrevezesse olvasóját. A *félrevezetés* részint az olvasást nehezíti, azáltal, hogy látszólag megkönnyíti, részint meg fölkelti a gyanút saját vezetői képessége iránt. Ez eddig rendben is volna – de mint a *Bevezetés a szépirodalomba* című nagy munka utáni első Esterházy–könyv, fölveti a kérdést: milyen kapcsolatban van ez a *félre*vezetés a *be*vezetéssel?

A *Bevezetés a szépirodalomba* a tudományos munkák műfaját idézi – pl. *Bevezetés a komplex számok algebrájába* -, melyeknél a *bevezetés* terminus szintén félrevezető, hiszen, banális, korántsem bevezetésről volt szó, mondja egy interjúban Esterházy, hanem, példánkra hivatkozva, magáról a komplex számok algebrájáról (illetve szépirodalomról). Vagyis a félrevezetés a *Bevezetés…*-re utal, úgy, hogy megerősíti: félrevezetés. A Csokonai Lili könyv ebből a szempontból töretlenül folytatja az Esterházy–szövegek kétértelműsítő és megerősítő dinamikáját.

A könyv első kiadása – egy lány arcképe a védőborító hátán – hitelesíti a szerzői név által már beindított szavatolási folyamatát a szerzői identitásnak: arc, melyhez bízvást tartozhat a Csokonai Lili név. Megerősítvén egy szerzői identitást, az olvasás művelete egyszerűsödik, a mű a dokumentaritás felé tart, ezáltal pedig a lehetséges kérdések a referencialitásra vonatkoznak: igazat mond-e, vagy nem mond igazat. Nem, ennél kevesebbről van szó: van-e a valóságnak olyan darabkája, melyre a szöveg vonatkoztatható, vagy nincs. Ez sem elég pontos, merti mi is az, hogy „valóság”? Mivel a válasz nem oldható meg annyival, hogy gondoljanak, kérem, a konvencionális valóságra, mert azonnal adódik az újabb kérdés: melyik konvenció szerint?, fölidézném inkább a könyv néhány bírálatát: 1. egy hiányos műveltségű nő, mint amilyen Lili, tudhat-e az *Appendix*ről?![133], 2. lehet-e nő egyáltalán, ha semmit nem ír vasalásról, effélékről?![134]. Ezeket az olvasatokat tehát a könyvtárgy elég intenzíven elősegíti: név, arckép, fülszöveg. Ha most ez utóbbit figyeljük, anélkül, hogy tekintetbe vennénk a könyvnek az Esterházy Péter névvel jelezhető kontextusát, elsősorban *a Tizenhét kitömött hattyúk* című írást, de ugyancsak elsősorban a többi Esterházy-könyv fülszövegét, ha tehát létrehozunk a

[133] Jolanta Jastrzebska: Archaizálás és intertextualitás. *ItK* 1991.1. 50.
[134] Ineke Molenkamp-Wiltink: A női perspektíva szerepe Weöres Sándor Psyché és Esterházy Péter Tizenhét hattyúk című művében. *Jelenkor*. 1994. 6.

természetes, elemi nem-tudásunk mellé egy el-vonatkoztatott nem-tudást is, akkor ez a fülszöveg fölerősíti az úgynevezett valóságra vonatkoztatottságot, mintha a regény a valóság dokumentuma volna, mintha volna egy valóság, melyet a regény ábrázol: „Regény és önéletrajz, látomás és valóság. Egy árván maradt lány sivár, profán kálváriája a mai ember számára szakrális nyelven." Oppozíciók sorakoznak: regény és önéletrajz, látomás és valóság, profán és szakrális, sorakoznak, és az olvasást megkönnyítik azáltal, hogy generálják a többi jól ismert oppozíciót is: férfi és nő, jelölő és jelölt, tartalom és forma, test és lélek, múlt és jelen, archaizmus és neologizmus, nyelv és világ stb. (Miért könnyítik az oppozíciók az olvasást? Mert általuk válaszokhoz juthatni. Az az olvasó, aki elvárja, hogy Lilinek legyen vasalással kapcsolatos élménye, aki tudja valahonnan, hogy Lili nem ismerheti Bolyai János nem-euklidészi geometriáját, vagy akár az az olvasó, aki bizonyos abban, hogy Pázmány korában a hit mintegy magától értődő harmonikus dolog volt,[135] nem kell avval vesződjön, mi is lehet azokkal a párhuzamosokkal ebben a szövegkörnyezetben, nem kell értelmeznie azt a beszédhelyzetet, amelyben a Lili azt írja: „HOC EST ENIM CORPUS MEUM", s azt sem kell kérdeznie, hogy milyen viszonyban van Lili szövege Pázmány többrendbéli figyelmeztetésével, hogy az Írásból magából nem következtethető ki, hogy a *Hoc est corpus meum*-ot nem *figurate* hanem *proprie* kell érteni, és akkor honnan lehet tudni, mert *ezt*, a *proprié*-t, történetesen tudja, melyik az igaz értelmezés.[136])

Ha a könnyebb olvasási mód fel van ajánlva, ki választaná a nehezebbet? És ha már egyszer beindult az oppozíciók gépezete, még akkor is, ha a szöveg látványosan építi le ezeket, ki fordulna vissza? (Eddig tartott a könyvtárgynak az olvasást könnyítve megnehezítő félrevezető voltának argumentálása.)

A regény a fülszöveg oppozícióinak inga-mozgását összezavarja, felőle nézve a fülszöveg félrevezetés volt, de mit vártál, kérdezi, azt, hogy vezessen? Honnan, hova?

(i) Archeológia

[135] Nagy Sz. Péter: Legenda a szerelemről. *Új Irás*. 1988. 3. 122.
[136] Pázmány Péter: *Rövid tanúság* mint ismerhesse meg akármely együgyű ember is az igaz hitet. In: *Művei*. Szépirodalmi. Budapest. 1983. 105-106. – Vö. „soha bizonyosok nem lehetünk az Írásnak igaz értelmében, az igazságban". (I.h. 98.)

Az archaizálás azt a műveletet jelenti, melynek során egy adott szöveget lefordítanak régi, archaikus nyelvre. Olyasmi, mint amikor kiteszünk egy képeslapot, bélyeget a napra, hogy színét veszítve kellőképpen régi darabbá váljék. Mint a hasonlat is mutatja, ehhez a művelethez elengedhetetlenül szükség van egy „darabra" amit archaizálunk. Mondat esetén: az archaizált mondat feltételez egy archaizálandó mondatot. (Képeslapot, bélyeget, stb.) Ehhez a mondathoz úgy lehetne eljutni, hogy az archaikusat visszafordítanánk. A Csokonai Lili-könyv esetén volna egy „Urfaust", egy első változat, ami „rendesen", „mai" nyelven volna írva. Például: Én, Csokonai Lili, 1965. Szeptember 17.-én születtem, – és itt elakad a visszafordítás, mert sehogy nem illeszthető ebbe a szerkezetbe a világ minősítése („nyívvel tellyes"), az már más mondat volna. Vagy mi volna az eredetije a „tiszta, mai grammatikájú torzítatlan mondatoknak", mely jelenségre Forgách András hívta fel a figyelmet?[137] Mi volna az eredetije annak, hogy: „Minden szürke, dermedt.";vagy: "Hangosan kimondok egy (semleges) szót."; vagy: „És mi a létezés?"; vagy: „Szeretem a fiúkat, édesem, azért."?

Az az olvasó, aki még mindig nem bizonytalanodott el annyira, hogy értelmetlennek gondolja a szerzőség kifürkészhetőségének kérdését, az archaizálás műveletét alátámasztva láthatja a *Tizenhét kitömött hattyú* című Esterházy-írásban: „Megyek haza archaizálni.", olvassa mint szerzői vallomást a Csokonai Lili-könyv „munkabeszámolójában".[138] Csakhogy nem pusztán munkabeszámoló ez, hanem, mint alcímében áll, „fontoskodás" is, vagy, a korábban leírt műfaji megjelölésünket használva: félrevezetés, mely fölhívja az olvasó figyelmét arra, hogy ne vezettesse magát a szerzővel, mert a szerző fontoskodik, az olvasó viszonyul hozzá (bámulja meg szidja), a regény meg ott áll olvasatlanul.

Az archaizálás vélelme azért csapda, mert jelöltet (*figurát*) feltételez maga mögött: azt például, hogy az „ennenmozgó ördeghintaja", a „varázsdoboz", a „hófejér mobil", a „bogár", a „bogárhátú", „a jó VW" tulajdonképpen – *valójában* - mind a Volkswagent jelölik. A szövegben viszont a felsorolt szavak, szókapcsolatok más-más helyzetben jelennek meg, különböző pozíciójuk pedig bennük is különbségeket okoz. Bár fölismeri a hangját Lili, a „bogár", melybe „K. felese béadja két kölykét"[139] nem azonos a „Volkswagen"-nal, melynek falával az elbeszélő egyes szám első személy „egyesüle" – máshonnan van tekintve, másnak látszik tehát, s ha nem szándékszunk a különbséget lelátszatozni valóság és látszat újabb oppozíciója alapján, akkor a

[137] Forgách András: Esterházyról. *Nappali ház*. 1994. 4. 103.
[138] Esterházy Péter: *A kitömött hattyú*. Magvető. Budapest. 1988. 137. (A továbbiakban Kh.)
[139] Csokonai Lili*: Tizenhét hattyúk*. Magvető. Budapest. 1987. 157. – A továbbiakban Th.

különbség természetét vizsgáljuk: azt figyeljük, hol és miért bogár, hol és miért hintó. (A *Volkswagenhattyú*ban, a szeretkezéskor hintó (Th, 56), a *Curriculumvitaehattyú*ban, amikor „nekicsapódék egy felette zömök tölgynek" „ördeghintó". (Th, 7))

Az archaizálás művelete nagyon hasonlít a „tavaszításhoz" a *Kis Magyar Pornográfia* végéről: „Tavaszodik. Megállapította, tavaszodik. Ettől olyan hajmeresztő ujjongás fogta el, mintha ő tehetne erről. *Mintha: ő tavaszítana!*"(B 534) A nyelv többet bír mondani, mint ami megtehető, a nyelv egyedül csinálja, a másik legfönnebb eszköz, ezért pornográf. A tavaszítás nincs tekintettel a tavaszra, hogy az akkor jön, amikor kedve tartja. Valahogy így van az archaizálással is, van benne valami ujjongó pornográfia, ami nincs tekintettel az archaikumra.[140]

Az nyilván fontos, amit a Jastrzebska-tanulmány kibont, hogy mely kifejezésekkel élt Pázmány Péter, és hol, melyekkel Bethlen Kata, és hol, pusztán a szövegek közti viszonyt nem látom leírhatónak a mai történet – archaikus nyelv párossal. Nyelv és történet nem játszható ki egymással szemben, a történetnek nem mindegy, hogyan, milyen szavakkal van elmondva, ha megkíséreljük, mint fennebb, „visszafordítani" a *Tizenhét hattyú*kat, a történet változik meg. A könyvben Pázmány Péter-, Bethlen Kata- stb. szavak történnek. A nyelv története, a nyelvi múlt nem ragadható meg önmagában, semmi nem derül ki róla, csak ha az írás, olvasás, olvasás-írás pillanatában történni kezd.

Heidegger Arisztotelész-interpretációjában az *archét* via negativa közelíti meg, mint az *elrejtetlent*, időhöz való viszonyának tekintetében pedig ezt írja: „Az αρχη mindig csak a pillanatra való konkrét vonatkozottságba az, ami; annyiban van, amennyiben meglátják és megragadják, a pillanatban és a pillanat számára."[141] Az archénak ez az aszketikus megközelítése a referenciális olvasat képzelgése ellen hat: nem hagyatkozhatunk így a meglévő jelentésekre, mert ezek a jelentések nem is léteznek a „pillanatra való konkrét vonatkoztatottság", az adott helyzetben: a szöveg mozgásának és az olvasás pillanatának figyelembevétele nélkül. Amikor Kulcsár Szabó Ernő az elemzésében „referenciális beszédmódról" ír,[142] kétféle „szöveg előtti" tudást működtet: az archéról való prediszpozíciót, és az adott kontextus jelenéről való tudást, külön-külön. Ennek az olvasásmódnak egyik lehetséges próbája annak vizsgálata, hogy mi

---

[140] Az, hogy a KMP így rányílik a *Tizenhét hattyú*ra onnan is látható, hogy a tavaszításos utolsó kis magyar pornográfiát a *Bevezetés…*-ben a „Pourquoi écrivez-vous?" oldal követi, a miért-írás kérdéseivel és válaszaival, és egy hattyú-rajzzal és az **Énekes hattyú** címszóval valamelyik lexikonból.

[141] Martin Heidegger: Fenomenológiai Aristotelés-interpretációk. Fordította: Ferge Gábor. *Existentia*. 1996-1997, Vol. VI-VII. 37.

[142] Kulcsár Szabó Ernő: Esterházy Péter. Kalligram, Pozsony, 1996. 210.

történik a szöveggel, ha megkíséreljük felfüggeszteni ezeket a rendelkezésünkre álló, automatikusan működésbe lépő előzetes tudásainkat. Mi történik akkor, ha a „ruhamegmutató leán” szókapcsolatot nem azonosítjuk a *manöken* szóval? Vagy akkor, ha a *Volkswagen* olvastán nem képzeljük azonnal magunk elé az autót? Ha ezeket a szavakat is pázmányi értelemben *proprie* értjük, nem pedig *figurate*? Összeroskad a szöveg, követhetetlenné, olvashatatlanná válik? Talán az lesz, hogy a történet lelassul, konkrétabbá válik, a szavak nem leírnak valamit, minden leírás utólagosságával, és az ebből nyert rálátás bizonyosságával – nem, ebben a lassúságban a szavak megtestesülnek. Ami ebben a lassúságban megképződik, nem annak a világnak lesz egy lehetséges, poétikusan megírt története, amelyben a kortárs (melyik koré?) olvasó él, hanem pusztán azé a világé, amit ezek a szavak formálnak.

A referenciális olvasat kibillentésére rendkívül alkalmasak a szöveg gondos önellentmondásai is, az egymásratevődő elbeszélések. Olyanokra gondolhatunk, mint az *Édesapámhattyú* és az *Édesanyámhattyú* felvázolt élettörténete, majd ezek visszavonása: „Lator hazudság, hát hiszem meghótt nyűvek prédája négy esztendős ha ki mikor valék.” (Th, 9) A visszavonás nem jelent megsemmisítést, a „lator hazudság” nem egyenértékű azzal, hogy „a történet nincs is”: azt jelzi, hogy „igazságának” nincs kapcsolata a valóságra vonatkoztathatósággal, „hitele” nem a megfeleltethetőségen múlik, hanem azon, hogy a szövegen belül milyen viszonyok keletkeznek a mondatok között. Vagy gondoljunk arra, hogy a szöveg alapján nem tudható, az autóbalesetkor ott volt-e és éppen akkor halt-e meg, vagy nem volt ott Kéri Márton apja. (A *Halálhattyú*ban azt olvassuk: igen, a *Curriculumvitaehattyú*ban pedig semmit nem olvashatunk róla.) És ha kipróbáljuk, mi következik az olvasásra vonatkozóan a szöveg ellentmondásaiból, azt tapasztalhatjuk, hogy kérdés következik: Kéri Márton apjának jelenléte csak a megszűnésében ragadható meg? Ha ott van, akkor azért van ott, hogy belehaljon – a Volkswagenba, a *Halálhattyú*ba, a regénybe? És itt akkor a Csokonai Lili-könyv a *Harmonia cœlestis*re nyílik, ott is egy kérdésre: „Mi a különbség édesapám és Isten közt? A különbség jól látható: Isten mindenütt ott van, ezzel szemben édesapám is mindenütt ott van, csak itt nincs.” (54. számozott mondat)

„A nyelv, pontosabban a retorikus nyelv a halál megformálódása a nyelvben, de szerepe a halál távol tartása is, vallomás és hazugság egyszerre … A nyelv ebben a helyzetben nem is annyira a dolgot, a halált magát mutatja meg, hanem folyamatosan értelemkonstrukciókat vetít rá

a halál által adott űrre”[143], írja Foucault, amitől az történik olvasatunkban, hogy az apa halálának írása és nem-írása a nyelv történését allegorizálja, azt, hogy a nyelv a kimondhatatlanra irányul, az emlékezésre, mely színtiszta lehetetlenség, de ez a lehetetlenség történik itt.[144]

A fentebb megkísérelt olvasási mód Michel Foucault archeológiai módszeréhez próbál közelíteni, aminek az a tétje, hogy a rendelkezésünkre álló forrásokat ne „dokumentumokként” kezeljük, vagyis ne használjuk a szövegeket arra, hogy rekonstruáljuk általuk „a múltat” (mert olyan, hogy *a múlt* nem létezik, *múltak* vannak, amikre nem emlékezünk); szorítkozzunk csak arra, hogy a meglévő szövegekben elemezzük a viszonyokat, rendszereket, halmazokat.[145] Ez az olvasási mód a diskurzus „materialitására” figyel: a szavakra, azok viszonyaira – nem engedi meg a maga számára, hogy elvonatkoztasson tőlük, hogy általuk adott szemléletmódot rekonstruáljon. Aszketikusan materiális: ez a szókapcsolat, ha Foucault szexualitástörténetét olvassuk, korántsem paradoxális, a testiséget viszonyok alapján vizsgálva arra a konklúzióra jut, hogy a görög szexualitás legmagasabb foka, közelítsük akár a dietetika, akár a gazdálkodástan (szexualitás a házasságban), akár az erotika (ott: a fiúszerelem) felől, a görög szexualitás legmagasabb foka az aszkézis. Gondolatmenete szerint az az indoklás, hogy a testi viszonyok mindig magukkal hozzák annak a veszélyét, hogy beindul a dominancia–kiszolgáltatottság oppozíció gépezete, ami végső soron éppen a test meghaladását, a tőle való elvonatkoztatást, absztrakciót, figyelmen kívül hagyását jelenti. „Az *aphrodisziá*ból származó veszély sokkal inkább a szolgaságé, mint a beszennyeződésé” - írja.[146]

„Szeretek egy férfit. Nem enyim, soha nem es lössz. Ez ebbe még belebékülnék. De el fog árulni. Meg fog tagadni. Le fog mondani róllam. Elteként tűllem, ha heába nyüszítene ez okbúl.” (Th, 89) Az, hogy „elteként”, az, hogy elárul – figyeljük meg az elárulásos mondat tiszta, mai grammatikáját! – azt jelentheti ebben az összefüggésben, hogy kilép a szavak által képzett térből, elvonatkoztat, ideologikussá válik. Az ideologikus olvasat így, a görög szexualitás-koncepció terminusaiban, a mértéktelen, a buja, a passzív olvasási mód, mely vezetteti magát a kínálkozó oppozíciók által. Ideologikus minden olvasat, mely „elteként” a szövegtől és a szöveg

---

[143] Michel Foucault: *Language, Counter Memory and Practice*. Cornell University Press, Ithaca, 1977. 54. – idézi Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Osiris. Budapest. 1997. 392.
[144] A *Harmonia cœlestis* egyetlen változatlanul ismétlődő számozott mondata, a 4. és a 352., szintén a nem-emlékezésről beszél: „Rémlik, törte apám hosszan és mindhiába a fejét, hogy a legszentebb dolog mégis az, amire nem emlékezünk.”
[145] Michel Foucault: A tudás archeológiája. Fordította: Gángó Gábor. *Pompeji*. 1992. 4. 147-148.
[146] Michel Foucault: *A szexualitás története*. A gyönyörök gyakorlása. Fordította: Albert Sándor, Szántó István, Somlyó Bálint. Atlantisz, Budapest, 1999. 85.

által bevezetett más szövegektől, akár pusztán azáltal is, hogy a múltat ismertnek tételezi – a „régvolt világ hitben realizálódó egységéről” beszél, mint Nagy Sz. Péter,[147] vagy „joggal felértékelt hagyományba” való „beleköltözésről”, mint Kulcsár Szabó Ernő.[148] Ez utóbbi értelmezés szerint a szöveg a jelent „nyívvel tellyesnek” mondja (nem a „jelent”, hanem a „világot”, s ez elég látványos különbség, de legalább alkalmat ad az *a fortiori* érvelésre: ha a „jelenre” érvényes a következő okfejtés, mennyivel inkább a „világra”), csakhogy ha ebből arra a következtetésre jutunk, hogy ezáltal a jelen szembe van állítva egy értéktelített múlttal, akkor eltekintettünk attól, hogy csupán a referenciális olvasat alapján azonosítható a „nyívvel tellyes” az értéktelennel, a keveset érővel, a *nyüvessel*. Ha megmaradunk – hűségesen?, aszketikusan? - a szöveg szókapcsolatánál, azt látjuk, hogy a jelen erős kapcsolatba került egy múltként tételezett nyelvi állapottal: „nyívvel tellyes”. Akárcsak az a mondat, hogy: „Mind mastan estenek.” Ez a „mastan” sem ekvivalens a *most*tal. A különbözés tovább fokozódik az ige múltidejűsége által: olyan *mastan*ról van szó, mely a múltban történt.

Sokféleképpen lehet viszonyulni az időben távoli szövegekhez, mint amilyenek a Pázmány Péteréi is. Ha Jan Assmann[149] könnyen áttekinthető rendszerezését alkalmazzuk, a következő lehetőségekkel számolhatunk: kanonikus-integratív viszonyulás (ez jellemzi az egyiptomi kulturális emlékezetet, mely alapvetően szimbólumokban gondolkodik, az írásokat nem interpretálják, az emlékezés a megőrzésre irányul, muzeális jellegű) és hüpoléptikus viszonyulás, mely azt feltételezi, hogy az igazság mindig csak közelíthető, „mindig a távol eső megismerés tudatából nyeri lendületét”[150] (ilyen a szövegeket újra meg újra kommentáló zsidó kulturális emlékezet, mely a *most*ot a *múlt*tal, a *múlt*at a *most*tal relativizálja, ilyen a hettita történelem-felfogás, mely a szerződés-szegés bűnével értelmezi és magára vonatkoztatja a múltat, és ilyen a görög kulturális emlékezet is, ahonnan a megnevezés is származik: *hüpolépszisz*, fölvenni a fonalat, belépni a már zajló kommunikációba – a görög emlékezés semmiképpen nem előíró emlékezés, hiszen, idézi Assmann Rudolf Borchardt-ot, alapító okirata a poézis, mely nyilvánvalóan megenged egymásnak ellentmondó interpretációkat).

Az Esterházy- és a Pázmány-szövegek egymáshoz való viszonyáról akár mindhárom kulturális emlékezésmód alapján állíthatjuk a hüpoléptikus jelleget. A görög, „poétikus”

---

[147] Nagy Sz. Péter, i.m. 122.
[148] Kulcsár Szabó Ernő, i.m. 212-213.
[149] Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Fordította: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1999.

viszonyulás lehetősége nem igényel különösebb argumentációt, a Pázmány–szövegek ebben a kontextusban elveszítik előíró jellegüket.

Múlt és jelen egymást relativizáló volta a *Tizenhét hattyúk*ban: Esterházy felől olvasva Pázmány imáit, prédikációit, vitairatait fölerősödik bennük a kétely lehetőségének a szólama, fölfedődnek az igazság birtokolhatatlansága tudatának nyomai. Például a „heában őrizzük szívünk rejtekét, ha Istennek hatalmas ereje azt nem őrzi”[151] Pázmány-mondatot olvasva az Esterházy-szöveg felől, ahol oly gyakori a „heában”, a hangsúly erre a szóra esik, amitől az emberi bizonytalanság szólama erősődik, és fölfigyelhetünk arra is, hogy „Isten hatalmas ereje” a mellékmondatba került, az emberre vonatkozóan pedig mindenképpen feltételes módban. Egy ilyen olvasat bizonyára sokakból vált ki idegenkedést, mert kibillenti Pázmányról és az ellenreformációról kialakult képet, a jelen beleveti és belevetíti magát a múltba – ami reális veszély, úgy oldható meg, hogy nem a múltról, nem Pázmányról mondtunk bármit is, hanem Csokonai Lilinek egy Pázmány mondatra tett hatásáról.

Az „archaikus hit” problémátlanságának tételezése viszont azt az ismeretelméleti kérdést veti föl, hogy mennyire volnánk képesek egy 400 évvel korábbi szöveg alapján bármit is mondani annak a kornak, a kor emberének hitéről, mi garantálja, hogy mondatait nem önkényesen hangsúlyozzuk, csak legfönnebb nem fedjük föl ezt az önkényt? Nem kerülhető meg a kérdés: ki az olvasó?, vagy inkább: milyen viszonyban van a szöveggel? A Pázmány-olvasó szöveg átír, de-muzealizál, amitől a 400 éves mondatok beszélni, vitatkozni, élni kezdenek. És fordítva: Pázmány szövegei megbontják azt a maga során ugyancsak merev tézist, hogy Esterházynál a mai, „profán” sztori volna elmondva egy szakralizált nyelven, mert ez a nyelv amellett, hogy nem választható le, Pázmánynál sem, a sztoriról, nem is „szakralizált” a szó kánoni – merev, nem kommentálható – értelmében.

Harmadjára, ha a hettita történelem-értelmezés olvasás-technikáját próbáljuk ellesni, azt az elvet, hogy „a történelem a bűn jegyében olvashatóvá válik, vagyis értelemmel telítődik, elveszti trivialitását, szemiotizálódik”[152], akkor az *Inventárhattyú (pázmány péter)* című tételében a viszony „bosszantásként” van leírva, úgy, hogy a vallásos nyelvhasználatot egy immanens-érzéki felé csúsztatja. Erről az érzékiről viszont az derül ki, mennyire erős rezonanciája van a teológiai diskurzusban, következésképpen a visszavonás ahelyett, hogy

---

[150] Jan Assmann, i.m. 280.
[151] Pázmány Péter: Prédikációk. i.m. 770.
[152] Jan Assmann, i.m. 238.

semlegesítené, megnöveli a szituáció jelentőségét: „Nem gyónásra gyöttem. Nem alitom, hogy gonoszságban förtőznék vagy bűnt cselekesznék, ugyan csak rosszat. Bizon viszont talám a rossz az méretesb, hogy a bűn…” Lili elhatárolja magát az egyszerre intézményes és személyes egyházi viszonytól, a gyónástól, és a maga részéről egyedül a nem-tudást és „vastag setétet” állítva olyan viszony létrehozására tesz kísérletet, mely megvonja a saját maga és a „kardinális Péter” viszonyát, a másiknak a másik másikához fűződő megismerhetetlen viszonyáért: „járj közben érettem erősen Istenednél”. (Th, 89)

(ii) 17

„A TESTEM – már a kifejezés önmagában is pontatlan, de legalábbis félrevezető, mintha volna egy „én”, akié ez a „test”. Olyan ez, mint amikor az irodalmárok *tartalomról és formáról* beszélnek…”[153]

Természetesen nagy hagyománya van ezeknek a szétválasztásoknak és összeveszítéseknek, s az így szított dominanciaharcnak, de van egy talán kevésbé látványos, ám éppoly hosszú történet arról, hogy ez így szimplifikálás, a nem-tudás elrejtési manővere. A Pázmány által gyakran idézett Tertullianus, aki azt tartotta, hogy a test az üdvösség sarokvasa, a 3. században a következőképpen érvelt amellett, hogy test és lélek ugyanabban a pillanatban volt teremtve: „a teljes emberi váz megremeg és ondótól habzik, ahogy a test hűvös nedve a szellem forró szubsztanciájához kapcsolódik. És akkor (talán illetlennek tűnik beszédem, de nem szeretnék lemondani tételem bizonyításáról), a gyönyör hullámának utolsó áttörésekor, nem érezzük-e, hogy valami a lelkünkből eltávozik?”[154]

Azt nem mondja Tertullianus, hogy test és szellem ugyanaz a dolog, hogy csak a test vagy csak a szellem volna/volna lényeges. Annyit mond, hogy kapcsolódnak, és egyik sem volt a másik előtt. A Csokonai Lili-könyv felől ezt a dolgot prímszám-szerkezetnek nevezem. A prímszám vagy 1, és azért nem szedhető szét, vagy több, de akkor oszthatatlan. Az oszthatatlan azt jelenti, hogy nem bontható tényezőkre: tartalomra és formára, testre és lélekre, múltra és jelenre, archaizmusra és neologizmusra stb. Ami áttéve gondolkodásmód-leírásra, illetve regényszerkezetre, a következőképpen nézne ki: nem törekedni totalitásra, egységes és mindenre

[153] Esterházy Péter: A rózsa. In: Kh. 158.
[154] Tertullianus: De anima. 27. 5. – idézi Peter Brown: *The Body and Society*. Faber and Faber. London. 1989. 17.

alkalmazható magyarázó-elvre, de le sem mondani a hirtelen megmutatkozó összefüggésekről, arról, hogy mindennek mindenhez, minden mondatnak minden mondathoz köze van. Az, hogy „köze van” sokféle viszonyt enged meg, ellentmondásost, hiányost, ironikust, relativizálót, szerelmest, gyilkost, de az alárendelő/fölérendelő viszonyt nem.

A *Lili* 17 fejezete olyan regény, mely ha már nem bír egységes, *egy* lenni, próbálkozik az oszthatatlansággal. Megkíséreli szétválaszthatatlanná tenni a szöveget. Nem megoldás, bár annak tűnik, a folyamatos történetmondás, mert a történetmondás már egy osztás jele (történet és elbeszélése szétválásáé), mely újabb tényezőkre bontási folyamatokat indít el: arra csábít, hogy referenciálisan olvassunk, következésképpen a nyelvet alárendelt, passzív helyzetbe, „szolgává” tegyük. A Lili esetén sem könnyű ezt elkerülni. Pedig a könyv erre a prímszám-technikára van építve, és ahelyett, hogy egységes volna, s így szisztematikusan kibontható volna a referencia, nem az, hanem: töredékes és ellentmondásos. (Szemben a matematikai rendszer-kritériummal, ott ugyanis a teljességet és az ellentmondás-mentességet kellene – hasztalan! (Gödel) – teljesíteni.) A töredékességnek az olvasás folyamatára nézve az felel meg, hogy nem tudható a történet, nem ismerhetőek a figurák (vannak? csak a történet által, ez a tragédia történik itt), nem tudjuk róluk, és rekonstruálni sem lehet, hogy mit tesznek két fejezet között, az ellentmondások pedig elállják a spekuláció útját, visszakergetik az olvasót a szöveghez, újabb olvasásra. Nem engedik meg, hogy többet tudjon az olvasó a szövegről, mint ami írva van, ami részint restrikció, tiltás, részint – éppen az ellentmondások generálta szövegmozgás végtelen lehetőségei miatt – végtelen megengedés.

A prímszám-technika a szabad akarat felfüggesztett megértés-opciójával van összefüggésben? Azzal, hogy részint szabadságomban áll a szövegben minden ellentmondást, hiányt, iróniát, relativizálást, szerelmes és gyilkos viszonyt észrevenni, részint meg szabadságomban áll nem érteni?

A *Lili* töredékes története ellenáll annak, hogy vallomásként olvassuk – a vallomás műfaja a személyességet feltételezné úgy, hogy felhasználja az intézményesség által fölajánlott garanciákat. A *Lili* nem vallomás, mert nem tételez egy *ént* az „én” szó mögött (vagy Lilit a Lili név mögött), és nem vallomás azért sem, mert nem kíván intézményesen szavatolt párbeszédhelyzetbe kerülni. Ha innen közelítjük a *Vágyhattyú*t, Kéri Mártonnak az a vágya, hogy

a két nő[155] – Lili és a felesége – „ösmerné és szeretné egymást” (Th, 69) azért vált ki az elbeszélő Liliből olyan heves kifejezéseket, mert olyan kommentár – agáda – vágyát jelzi, mely együtt akarja látni a dolgokat, de ezt az *együtt*et saját látásmódja hozza létre, nem a dolgok váltják ki belőle. Ez a látásmód adott szubjektumra (a látóra), mint meglévőre van alapozva, és nem viszony-fogalom. (Gyáva.) Lili tehát erről a vágyról írja: „te maszatos, gyáva agádám […] hát jó! Szeress, szeress, szeress! – kettőnket!, szeress, de *egyszerre*, ne egymás után, páros és páratlan, jó, belenyugszom: töltsd bé szavad, és szeress kettenket, úgy külön-külön és úgy egyszerre, ugyan ne merészeld a mondatot mondani nékem, az mit néki …” (Th, 72-73)

A *Lili* (mint mindannyiszor, most is a szövegről van szó) vágya az *egyszerre különbözés*, az *oszthatatlan pluralitás*, a prímszám (emberibben mondva: az, hogy szabadon szerethessen és engedje szeretni magát). A *Történelemhattyú* a szöveg plurális oszthatatlanságának történése azzal, hogy a *Lili* „lefekvék a magyari történelem nagyjaival” (Th, 49). A nyelv nem egy, vannak Pázmány-szavak és Esterházy-szavak, és Arany János-szavak és Zrínyi-szavak stb., mindegyik másféleképpen olvasható, és fontos is, hogy másféleképpen olvassuk – „erre súlyt vöttem” (uo.) - , mégis itt egyszerre történnek. Különböznek, de nincsenek külön.

A szöveg a zárt és illuzórikus szubjektum-felfogástól az individuum-koncepció felé mozdul el. In-dividuum: szó szerint oszthatatlanságot jelent, ami megengedi a pluralitást. Az individuum nem erőlteti az *egy*-gyé fejlődést, illetve nem őriz semmiféle képzelt egy-séget. De Lili lefekvése a magyari történelem nagyjaival az individuum novalisi megközelítését is demonstrálja – „Das ächte Dividuum ist auch das ächte Individuum.” –, vagyis Lili szétosztván magát válik mindenki mástól megkülönböztethetővé.

Az oszthatatlan pluralitás összetevőit azért nem lehet meghatározni, mert különféle szituációk szerint különféleképpen nyilvánulnak meg. S ezekhez a különféle megnyilvánulásokhoz még azt is hozzá kell tennünk, hogy nincs egy közép, egy viszonyítási pont, amihez *képest* volnának különfélék, vagy mondható úgy is, talán pontosabb, hogy a centrumok a nézőpont és a kontextus szerint merülnek föl és tűnnek el.[156]

---

[155] „(!!!!)” – kommentálja a szöveg a „két nő” kifejezést. Utólag észrevehető, hogy ez volt (lehetett ez is) az *Egy nő* pendant-ja.

[156] A szemszög és kontextus szerint alakuló centrum-megjelenítésnek a példája a *Bevezetés a szépirodalomba*: ha a regény a szempont, akkor a *Fuharosok*, ha a szöveg-individuum, mint idézettechnika, akkor a *Függő*, ha az ambivalencia, akkor a *Daisy*, ha a szavak jelentésének perverzitása, akkor a *Kis magyar pronográfia* stb.

A 17 szótagból álló haikut is ez teszi olyan megfoghatatlanná: banális tájleírás, természeti kép, ami valamiképpen mégis meg van csavarva – csakhogy a csavarás és a kép nincsenek külön, a kép a szavak egymáshoz való viszonya által csavarodik.

A *Lili* teste a 17 hattyúból összerakott könyv. A könyv: tizenhét hattyú. Az utolsó előtti, a 16.: *Inventárhattyú*, benne 17 tétel. Az utolsó előtti tétel az *Inventárhattyú*ban, a 16.: tizenhét hattyúk. A könyv tehát. Ebben az Inventárhattyúbeli tizenhét hattyúkban újra 17 címszó van. Ha folytatjuk az eddigi szerkezetet a 16. címszónál kell megállnunk, az bomlana tizenhétfelé, és így tovább a végtelenségig.

A 16. címszó: HOC EST ENIM CORPUS MEUM. A címszó mégsem bomlik további 17 részre, mint ahogy logikánk elvárná, utána nincs is semmi, csak egy gondolatjel, de gondolatjellel zárul minden címszó. Vagyis éppen ez a címszó semmit sem tartalmaz? Semmit, de ettől a semmitől jelentőssé válik a gondolatjel, amivel a címszó zárul. A gondolatjel egy hiánynak a nyoma – ez, természetesen, képtelenség, olyan képtelenség, mint az érzékileg is megragadható Möbius-szallag, amihez Földényi F. László hasonlítja a kleisti gondolatjelet: „ a helyzeteknek és a jeleneteknek a színét és visszáját egyszerre teszi láthatóvá”.[157] Földényi azt írja a kleisti gondolatjelről, hogy a szövegnek az a pontja, ahol kilép a szöveg önmagából, „elájul”[158] – az ilyen helyeken az olvasó sokféleképpen, de ugyanannyira megalapozatlanul konstruálhatja meg az elhagyott szavakat, történetet.

A gondolatjel nem kéri, hogy az olvasó találgassa a hiányt. Visszaküldi az olvasót a címszóhoz, a szavakhoz. Hoc est enim corpus meum: az utolsó vacsorára való *emlékezés* szavai. Ezek a szavak – mivel deiktikusak: „hoc”, „íme” - értelmezhetetlenek a hozzájuk tartozó mozdulat nélkül: „vevé Jézus a kenyeret és hálákat adván, megtöré és adá a tanítványoknak: Vegyétek, egyétek; ez az én testem.” – olvassuk Máté evangéliumában (26,26). A Vulgata szerint: „accepit Iesus panem et benedixit ac fregit deditque discipulis suis et comedite hoc est corpus meum”. A 16. címszó – az *enim* (valóban) beékelésével - nem az utolsó vacsora szavait, hanem a katolikus liturgia alapján a rá való *prezentáló emlékezés* szavait idézi. Az *enim* kifejezés egyszerre erősíti meg és távolítja el a Máté evangéliuma szövegeseményét: a *valóban* által különbözik. Ezt a kettős mozgást figyelhetjük meg magában az idézett mondatban is: az „én testem” valami más: a kenyér. Az „ént” mondó mozdulata el-mutat magától. Emlékszünk, Lili

[157] Földényi F. László: *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában*. Jelenkor, Pécs, 1999. 159.
[158] Földényi F., i.m. 157.

elhárítja a Pázmányhoz fűződő személyes és intézményes viszonyt a másik másikához (Pázmány Istenéhez) való viszony kedvéért. Lili visszavonja az én-te szubjektív viszonyt, és visszavonja az én-ő intézményes viszonyt is. Amit fölmutat: az egyes én, a maga kitettségében és nyitottságában a másik másika felé. Az eucharisztia ennek a tükör folyamata: én-visszavonás – parafrazálva: nem én vagyok az én testem, hanem ez a kenyér az én testem –, hogy a kapcsolat az átadott, a *szétosztott én* és a tanítványok, melyek közül egyik áruló, között létrejöjjön. Esetleg válasz a maga sebezhetőségét vállaló én-nek, aki nem vigasztalja meg magát a szubjektív vagy az intézményes viszonnyal.

Az egyik áruló? Júdás névvel gondosan két tanítvány van. Péter viszont nem áruló tanítvány, mindenesetre háromszor árulja el Jézust. Az *Asszonhattyú*ban ugyanez a történet van beidézve: Lili búcsúzáskor a nőtől a filharmónia műsorfüzetét kapja, benne a szoprán ária hűség-szövege után („Szent lépteid nyomában én örvendezve lépek, nem hagylak el én, …”) *Péter árulása*, de ennek csak a címe van itt. Lili azt írja: „Ez mast az, hogy szeret?”, majd: „Örökétig állunk, nyakig a kert forró délutáni halálában, arctúl arcig gyáván, nyakig önnön tomboló gyávaságában…” (Th, 64-65) A gyávaság itt konkrétan úgy jelenik meg, mint a viszony elkerülésének gyávasága, aminek első lépése, hogy ne értelmezzük a szöveget, amit az „asszon” Lili kezébe csúsztatott. Ha meg visszalépünk ahhoz a szöveghez: a szoprán, akivel nincsen viszony, hűségről énekel, ezzel szemben a recitativo, a viszony-történet az árulásról szól – és még van itt egy kereszteződés: az árulásról szóló áriának nincs ott a szövege, csak hűség-szöveg van. Amitől nyilván fölszusszanhatnánk, hogy akkor valójában az árulás nincs is. De a szerkezet, ahol a HOC EST ENIM CORPUS MEUM is azon múlik, hogy a gondolatjelet olvassuk-e, hogy bírjuk-e a szavakat nem *figurate*, hanem *proprie* érteni, ott a *Péter árulása* címet a semmi egyáltalán nem enyhíti.

Mindent lehántva, a könyv szerkezete egy 17 tagú számsor 17 részre bomlásának végtelen folyamatára állít be. Ha az utolsó elem bomlana mindig tovább, akkor egy extenzív végtelen sorhoz jutnánk – egy ilyen könyv mellől vagy „elhalni”[159] lehet, vagy „a posztmodern kelgyó enfarkába harap”.[160] Ha viszont mindig az utolsó előtti elem bomlik tovább, akkor a sor befelé végtelenedik, in-tenzív végtelen. A HOC EST ENIM CORPUS MEUM-mal hirtelen megszakadó befelé táguló sor szó és csend gyakran adottnak tekintett, de többnyire csak

[159] „elegánsan”, mint Musil – *Esterházy-kalauz*. id. kiad. 26.
[160] lásd a *Bevezetés a szépirodalomba* fülszövegét.

ideologikusan odaértett kapcsolatát teremti meg, úgy, hogy semmi másra nem támaszkodik, csak a szavakra és a szerkezetre.

És az intenzív végtelen minden második alkalommal tükrözi a könyvet: a *Tizenhét hattyúk Inventárhattyú* című 16. fejezetében az egyik tétel újra: *tizenhét hattyúk*. Próbáljuk meg lépésről lépésre követni: a könyvben utolsóelőtti, utolsóelőttiben a könyv: benne címszavak, ennek utolsó előttije a HOC EST ENIM CORPUS MEUM: ebben a címszóban minek kellene lennie? Tizenhét hattyúnak, melynek utolsóelőttije a könyv. Még egyszer: könyvben utolsóelőtti (*Inventárhattyú*), ennek utolsóelőttijében a könyv (*Tizenhét hattyúk*). Benne utolsóelőtti (HOC EST …), ennek utolsóelőttijében - ez már nincs - a könyv. A mise en abyme-ot figyelve a könyv tükörképe a könyv-hiány.

És még egyszer az utolsó vacsorára emlékezés szituációjáról ebben az utolsó előtti pozícióban.[161] Az utolsó vacsorával, a halál előestéjén az interiorzáció kezdődik el, a szónak testi értelmében is. Az emlékezés így nem pusztán egy mentális folyamat, hanem minimum test–lélek–szellem oszthatatlan pluralitásának eseménye. Ezt az oszthatatlan pluralitást írja Derrida a Paul de Man emlékezetére írott szövegében: „Egy olyan mozgásfolyamatról lenne szó, melynek során egy interiorizáló idealizáció bekebelezi vagy felölti a másik testét és hangját, arcát és személyét, képletes és mintegy szó szerinti felfalásukkal."[162] Az így megközelített emlékezet nem a múltra irányul, amit meg nem ragadhat, hanem a múlt nyomaira, „olyan nyomok mentén, melyek sosem mutatkoznak a jelenlét formájában és valami módon mindig eljövendők maradnak …"[163]

A lineáris olvasás szerinti utolsó fejezetben, *Tizenhetedik hattyú*ban Lili, aki ugyan Lili, de megváltozott, és nincsen arca, megöli az áruló Kéri Mártont, akinek utolsó szavai: „értsd meg, elmúlt, elmúlt, hát elmúlt…". És a nem-Lili azt válaszolja a halott Kérinek: „A szerelem nem múlhatik el soha, soha, soha!!!!"

Ki emlékezik, és mire? Lili jóformán nincs, Kéri abszolút nincs.

De a könyv nem itt ér véget. Hanem a HOC EST ENIM CORPUS MEUM-nál. És még itt is van néhány bekezdés. Az utolsó arról, hogy Lili meg Kéri szerelmeskedés után hattyúkat

---

[161] Az evangéliumokban is az utolsó vacsora nagyjából az utolsó előtti, mindig az utolsó előtti helyen van: a test még éppen nem halt meg, de a kenyér megtörése a test halála, és szétosztása a test szétosztása, vég nélkül. Utolsó hely nincs.

[162] Jacques Derrida: *Mémoires, Paul de Man számára*. Fordította: Simon Vanda. Jószöveg Könyvek, Budapest, 1998. 54.

[163] i.m. 73.

számol, mintha ők nem is volnának, csak a hattyúk, majd prímszámokról beszélnek, mintha ők nem is volnának, csak a prímszámok, és aztán elkezd hullni a por. Itt újra van valaki, az egyes szám első személyű elbeszélő, aki se előre nem bír nézni, se hátra.

És bravúrosan továbbtart a könyv, mint ahol véget ér: „*(üres hely hagyva)*" a könyv utolsó szavai, és valóban, eljövend két és fél üres oldal.

(iii) Tragikus?

Kierkegaard a *Félelem és reszketés*ben írja, akkor tragikus egy figura, ha számíthat arra, hogy bármilyen súlyos vétséget követne is el, a végén az általános előtt megigazul. Ha szenvedése megfogalmazható az általános nyelvén. Ha nem maradt volna fenn Szókratész védőbeszéde, mondja, akkor is lehetne tudni, mit mondana.

Csokonai Lili megöli Kéri Mártont, előtte is, utána is egyedül van. Ha a cselekményre figyelünk, akkor az olvasás itt megáll, és érveket keresünk, hogy Lili tettét igazoljuk, vagy hogy Lilit elítéljük, s valahogy megnyugodjék a dolog. De a regény a gyilkosság után folytatódik, Lili tovább beszél, előbb két radikális, kegyetlen tőmondat – „Sokáig fogok élni. Ha kell, angyal leszek." – aztán egy teljesen abszurd – „A macskakölyöknek csak a füle látszik ki a fűből." – végül szétment szavak: „édes apám vályog tégla". Nem az általános nyelve. De azt sem engedi meg, hogy az összevissza beszéddel szembeni általános ítélet jogos legyen: Lili nem bolond – még leír, következetesen a maga stílusában, egy tóparti jelenetet, amint szerelmeskedés után számolják a hattyúkat, és Kéri elmondja, hogy pusztán az számít, „pusztán az, valamit az emberek az elalvás előtti öt percekben gondolnak", mire Lili, hogy „az öt es prím". És minden, ami még van, a szürke meg rózsaszín por, az üres két és fél lap – túl van a tragikumon, az általános előtt sem igazolni, sem ítélni nincs hogyan. Titok, és ez az irodalom nagy lehetősége: mindent kimondani a titok érintése nélkül. A titok vagy a prímszám etekintetben ugyanaz: csak önmagával és eggyel osztható.

„A titok nem hagyja, hogy a másikhoz való viszony, az együttlét, vagy a »társadalmi kötelék« bármilyen formája elsodorja vagy elfedje. Még ha lehetővé is teszi ezeket, nem felel nekik, ő az, ami nem felel. Nincs *responsiveness*. Halálnak fogjuk nevezni ezt? Az adott

halálnak? A kapott halálnak? Nem látom semmi okát, hogy ne életnek, egzisztenciának, nyomnak nevezzük. És ez nem az ellenkező eset.”[164]

[164] Jacques Derrida: Szenvedések. In: *Esszé a névről.* Fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1995. 40.

És-angyalok

A dialógusok lehetetlen lehetőségéről a *Hrabal könyvé*ben

Mint egy megvert Isten…

(Füst Milán: *A feleségem története*[165])

Hogyan jön létre a dialógus? Mit sem egyszerűbb elgondolni: két személy/szöveg/világlátás/individuum/valami kell, akik/amelyek kommunikálnak? Milyen nyelven? Mi a nehezebb: hogy legyen aki, vagyis legyen különbség, vagy pedig az, hogy kommunikáljanak? A klasszikus példa, a nyugati eszmetörténet meghatározó toposza, Platón dialógusai legtöbbször nem dialógusok, Szókratész beszélgetőtársai csak visszhangozzák Szókratész didaktikus kérdéseit. Nyilvánvaló a probléma: hogyan lehet úgy kommunikálni, hogy a kettő (személy/szöveg stb.) megmaradjon kettőnek, a dialógus folyamata ne a monológban érjen révbe? Vagy mindenképpen az történik, hogy a dialógus csupán egy átmenet a monológ felé? A dialógusnak célja vagy kudarca a monológ? A dialógusban a cél: kudarc?

A másik irányból viszont az a probléma merül föl, hogy a sok kaotikus hang között lehetséges-e egyáltalán kommunikáció? Van-e közlés egyik személytől/szövegtől stb. a másik felé és fordítva, vagy egyidejűen és iránytalanul áradó megnyilvánulások vannak, s mint ilyenek, párhuzamos monológok? Még ha ugyanazokat a szavakat is mondja mindkét személy/szöveg stb., e szavak jelentései még csak távoli összefüggésben sincsenek egymással?

Mindkét irányban a totalizáló egység az, ami kísért: a domináns Egy (és az, hogy esetleg méltán domináns, a dialógus lehetőségét ugyanúgy megszünteti, mint a méltatlan, erőszakos, igazságtalan vagy ostoba dominancia) illetve a totalizált káosz (amiben a nem-kommunikálás általános érvényűvé tétele válik princípiummá).

Esterházy Péter több regénye két, egymástól különböző részből áll, szövegpárokból, az olvasás folyamán bevillanó, olvasótól, kontextustól függő, tehát változó összefüggések feltételeként, ami a dialógus-szituáció egyik lehetősége – a *Hrabal könyve* viszont, amely a regények/művek (és ezekkel együtt személyek, világlátások, élettapasztalatok, történelem-szemléletek, stb.) dialógus-lehetőségére a legradikálisabban kérdez rá, pontosabban ezt teszi meg

[165] „Mint egy megvert Isten munkálkodik a magányban, s haragjában teremt egy új világot. […] El is határoztam tehát, hogy visszafordulok, bezárkózom a papírjaim közé, s majd meglátjuk, mit csinálok a délután folyamán.” – Füst Milán: *A feleségem története*. Magvető, Budapest, 1957. 451.

a mű formájának/történetének, a *Hrabal könyve* tehát három fejezet. Mi történt? Miért vált át a szövegpár-szerkezet hármassággá éppen akkor, amikor a *pár*beszéd a tét? Ezek a kérdések az Esterházy-recepciótörténet különféle olvasataiban artikulálódnak is, és olyan válaszok képződnek meg bírálatokban, tanulmányokban, monográfiákban, hogy a szövegformálás itt vesztett a *Bevezetés…*-ben még becsülettel végigírt wittgensteini nyelvfelfogás radikálisan dehierarchizált areferencialitásából, és visszatér egy korábbi, prekritikai irodalom-paradigmához, mely kéznéllevő, szövegen kívülről szavatolt jelentésekkel dolgozik.[166]

Miért vált át a szövegpár-szerkezet hármassággá éppen akkor, amikor a *pár*beszéd a tét?

Hogyan lehetséges dialógus irodalom és nem-irodalom között az irodalmon belül? (Pontatlanul mondva: hogyan lehetséges az irodalmon belül dialógus irodalom és valóság, irodalom és realitás, irodalom és történelem között? – hiszen a párok második tagja mellé hozzá kell érteni minimum az ismeretelméleti kételyt. Konkrétabban kérdezve: hogyan lehetséges valamiről (Hrabalról) könyvet írni, anélkül, hogy az a valami (Hrabal) ne legyen kiszolgáltatva az író, az íródó szöveg önkényének, vagyis: igen, legyen intertextualitás, szövegek kölcsönössége, és nem szövegek fölhasználása.) Mert ha ez netalán valahogy mégis lehetséges, akkor a szövegirodalom paradigmájánál radikálisabban párbeszédképes szövegről lenne szó, s mint ilyen: nem a referencialitásra hagyatkozó, kívülről, mintegy metafizikai értelemben szavatolt irodalom volna, nem *Bevezetés…*előtti, hanem az irodalom önmagával szemben gyakorolt korlátozásáról, arról a radikálisabb kitettségről, párbeszédre való nyitottságról, hogy még a szöveg maga sem képes szavatolni saját magáért: szemben a *Bevezetés…*-sel, itt a szónak a jelentését még a szóhasználat sem garantálja. Mert egy konkrét, hús-vér ember (Hrabal) azt mondhatja, a legcsupaszabb értelemben, és ennek megint csak írásos nyoma van, hogy „Még élek.”, vagy ugyanaz a konkrét hús-vér ember többé már soha nem mondhatja, mert már nem hús-vér ember, de az volt, és mondta azt a mondatot, és ez kitörölhetetlen. Vannak írásos nyomok, könyvön kívül természetesen – és ezek a könyvön kívüli dolgok nem szavatolnak semmit, hanem – ha lehetséges a dialógus irodalom és nem-irodalom között – dialogikus viszonyban vannak azzal, ami a könyvön belül van. Ahhoz viszont, hogy a konkrét hús-vér ember (Hrabal) mellérendelői viszonyban lehessen a szöveg által konstruált figurával (ez a

[166] „Esterházy a *Hrabal könyvé*ben újraképzi élet és művészet egyszer már megszüntetett késő modern elméletét…” – Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter.* id. kiad. 218. Az intertextualitás paradigmája felől hasonló érveléssel hasonló ítélethez jut egy másik olvasat: „A szöveg intertextuális nyitódása ebből a szempontból majdhogynem

föltétel, vagy, barthes-i metaforával: a szövegnek ez a *vágya*, csak látszólagosan túlzott önkiterjesztés, talán a későbbiekben kiderül, hogy éppen ellenkezőleg: önvisszavonás), hogy ne legyen minden Hrabaltól jövő vagy rá vonatkozó szó szekundér a könyvhöz képest – és ennek a könyvnek ha valami, akkor éppen ez a tétje, hogy ne tárgyiasítsa azt, akiről/amiről ír –, a könyvben konstruált szerző-figurának szintén kell hogy legyen átjárása a konkrét szerző, Esterházy Péter felé, pontosabban részint ugyanúgy bevonja konkrét, könyvön kívül dokumentálható kontextusát, ahogy a Hrabalét, részint ugyanúgy pontos elbizonytalanítási konstrukciókat hoz létre mindkettőjük esetén: a szövegben *Hrabal* a cseh író, de úgyszintén a kaparni jelentésű *hrabal* cseh ige, és mindkét Hrabal-történetnek az írása a könyv; az elbeszélő olykor egyes szám első személyben ír, olykor harmadikban az elbeszélőről, aki Hrabalról ír könyvet, és ez a kettőzöttség nem is lesz föloldva, amitől egyszerre érvényes Wittgenstein és a „valóság" – föltéve, hogy tényleg van dialógus.

(i) Hrabal, irodalom

Az nem lehet dialógus-szituáció, ha az ember valamiről ír vagy beszél, tudását osztja meg a másikkal, vagy egyszerűen: valamit csinál. Az a valami – amiről, amit – ebben a szituációban tárggyá válik, az ember tárgyává, az ember meg a tárgy urává. De akkor hogyan lehet egyáltalán mondani valamit, elmondani egy történetet anélkül, hogy a történetmondó használná, vagy ahogy a költő: „cifra szolgává" tenné? Esterházynál ez állandóan kérdés. Nem válaszol, hanem az adott művek kompozíciója olyan, hogy ne lehessen tárgyként viszonyulni hozzá. Például a *Fuharosok* jelenidejű története, a hiányos mondatszerkezetek, a vendégszövegek idegensége ellehetetlenítik a történetolvasást, és az olvasás történetté válik; a *Függő* egy-mondata megakadályozza, hogy az elbeszélő tárgyiasítsa élettörténetének az elbeszélés idejét megelőző szakaszát (megpróbálja úgy mondani, hogy elmondásával ne legyen túl rajta, ne tegye elmúlttá); *A szív segédigéi* tükör-szerkezetében a legradikálisabban lehetetlen kölcsönösségi helyzetet hoz létre: a fiú ír az anya haláláról *és* az anya a fiúéról, stb. Ami a szövegformálás szempontjából közös, az a *nem-túl*levés, a történet elválaszthatatlansága a történéstől, a szöveg radikális immanenciája – nincs semmiféle értelemben *túl*. Egy olyan

---

elhanyagolható, nem teremti meg »a jelrendszerek közötti egyenrangú átjárás lehetőségét «" – Szirák Péter: *Az Úr nem tud szaxofonozni*. JAK-Balassi, Budapest, 1995. 90.

mondat, mint a nővéreké a *Fuharosok*ban, hogy „túl vagyunk rajta megint” éppen a *túl*t mint illúziót mutatja meg, azt, hogy a történet végéről való tudás nem egyéb mint önáltatás, hiszen *megint* vannak (vagyunk) túl rajta, megint és megint, ugyanott, ugyanabban az immanenciában.

Próbáljuk meg elmesélni másoknak Esterházy könyveit. Nem az lesz a kérdés, hogy el lehet-e, hanem hogy nagyon sokféleképpen lehet. A kísérlethez jó, ha a többiek is olvasták a szóbanforgó könyvet. Lassan meséljük, megengedve, hogy ha a többiek vagy akár mi magunk tévesnek vagy hiányosnak érzékelünk valamit, lehessen nyugodtan félbeszakítani, helyesbítsenek, egészítsenek. Ha senki nem próbálja meg dominálni a beszédhelyzetet, akkor nem fogunk egyetlen verzióban sem megegyezni – mindegyik történet igaz lesz, vagyis egyetlen történet-verzió sem bírálhatja felül a többit, nem lehet az összes többi történet metafizikája. (Q.E.D.)[167]

Ha a történetnek Hrabalról kell szólnia, anélkül, hogy Hrabal volna a tárgya, akkor nincs más megoldás, muszáj dialogikusnak lennie. Muszáj és dialógus nyilván kizárják egymást, vagy egyik eset áll fenn, vagy a másik, a szöveg, ha mégis a dialógust szeretné megkísérelni – ha mégis Hrabal *és* mégsem tárgyiasítás –, akkor nem tehet mást, mint hogy megpróbál egy olyan kontextust képezni, amely a dialógust lehetővé teszi. Hogy van-e, lehetséges-e egyáltalán ilyen kontextus, azon múlik, hogy a dialogikus szöveg ne *akarja* a dialógust, ne számítson rá, ne gondolja el önmagát a dialógus garanciájaként.

Milyen a dialogikus szöveg, amely nem számít a dialógusra?

A kérdés formálja, ki-mi Hrabal, vagyis nem veszi adottnak Hrabalt, és nem veszi nem-adottnak sem – ez utóbbi viszonyulási mód az, amit Esterházy recepciótörténete a referencialitáshoz való visszatérésként észlel, és amit itt a kéznéllevőségek még radikálisabb föladásaként látok, mint párbeszédnek való kiszolgáltatottságot: a szöveg fölfedi, hogy rá van utalva egy *másikra*, és azt nem írja meg vagy elő, hogy ki/mi a másik, akivel esetleg létrejöhet a dialógus. Még a szöveg sem írja elő, azzal együtt, hogy nincs más, mint a szöveg. Ellentmondás? Az.[168]

---

[167] (Konkrétan ez volna a történetmondás dialogikussága.)

[168] A *Függő*ben a *margócsy* ugyanezt a dolgot jelzi, hogy a szöveg gondosan (hiszen elég sokat elmond különben a „margócsyról”) nem akar elég lenni önmagának: a Matúra sorozatban megjelent gondozott kiadásban margójegyzetben ez áll: „»Margócsy István (1949) irodalomtörténésztől kaptam ekkoriban egy üveggolyót ajándékba. Az ő tiszteletére neveztetett el a regénybeli díj. *Ez magánközlés. A szövegből nem következik. A szövegben ez egy fekete lyuk.*« - E.P. szíves szóbeli közlése.” (Esterházy Péter: *Függő*. Ikon, Budapest, 1993. 96. – kiemelés S.Zs.)

A *Hrabal könyve* szerint – más könyvekkel összhangban – Hrabal részint egy huszadik századi, prágai cseh író, részint meg – cseh–magyar szótárakkal összhangban – egy cseh szó, ami magyarra fordítva azt jelenti, kaparni. Nem homogenizáló gesztus, erőszakosan naiv értelmezés az, hogy a magyarul íródó szövegben az idegen szó, *hrabal*, le van fordítva, és aztán ez a lefordított szó történik a könyvben?

Ha a szöveg eleve, mindentől függetlenül polifonikus, akkor önmagában hozza létre a párbeszédet, és újra itt az ellentmondás: dialogikus *és* nincs szüksége a másikra. Másképp mondva: úgy akarja a párbeszédet, hogy közben eltekint attól, hogy egy bizonyos szónak más jelentései is vannak, mint amit ő ad neki, nem veszi figyelembe a saját kontextusán kívüli szóhasználatokat. Esetleg kizárja, *saját* szempontjából mindenképpen következetesen, a maga többértelműségein kívüli egyértelműséget. Vagy csak azokkal lehet dialógus, aki adott játékszabályokat követ? Aláveti magát? Látható, nem nagyon van ellentmondásmentes megoldás. És akkor mit lehet tenni?

Az irodalom éppen annak a tere (tér: ez metatafora, ha pontosak volnánk, nem-helyről beszélnénk, az irodalom, mint nem-hely, esetleg mint idő, de erről később), ahol a két vagy több lehetőség közötti eldönthetetlenségnek helye van. Ami logikusan ellentmondás, az az irodalomban két vagy több, olykor egymásnak ellentmondó, mégis egyidejűen érvényes állítás. Az ellentmondás nincs álcázva, az irodalom az a hely, ahol ezt nem kell tenni, lehet olyant írni, hogy ez itt két, egymásnak ellentmondó és egyidejűen érvényes állítás. Az irodalom nincs kényszer-helyzetben, hogy válasszon, ami megkülönbözteti egyfelől a döntés-kényszeres hatalmi (vagy ennek párjától: a mentegetőző-) beszédtől, másfelől pedig a logikán inneni, az ellentmondást észlelni képtelen terapeutikus asszociációs gyakorlatoktól. „Csak rosszat választhatok, ha ezt választom, az rossz, ha azt választom, az is rossz, és más nincs mit választani…” (Hk, 131) – egy ilyen mondat nem fedi el sem az általa formált kontextus, sem a könyvön kívüli kontextus, sem a közöttük lévő viszony abszurditását, de nem oldódik fel az abszurditásban, hanem precízen jelzi: ellentmondás van. Megoldás nem, csak ellentmondás áll rendelkezésünkre.

Ha a legáltalánosabb értelemben vett sem egyik(személy/szöveg/történelem-szemlélet stb.) sem másik kontextusát kell létrehozni, akkor annyi tudható az irányról, hogy sem egyiké, sem másiké, illetve egyik is és másik is – tehát valami, ami nem tulajdon, egészében meg sem ismerhető, mert mozgásban van, változik, él, valami harmadik. A nyelvek felől nézve: nem a

Hrabalé és nem az Esterházyé, de Hrabal is meg Esterházy is, aminek van neve a nyelvben: a közvetítés nyelve, az esendőségét, határoltságát, szubjektivitását fölfedő tolmácsé.

Tolmácsra akkor van szükség, amikor a kommunikációra elszánt emberek belátják, hogy nem ismerik egymás nyelvét. Ilyenkor lassabban beszélnek, majd várnak, míg a tolmács lefordítja. Kínos ez a várakozás, irritáló, hogy az ember rá legyen utalva valakire, aki különben nem vesz részt a párbeszédben. Hogy egy ötödik szekérkerékre legyen ráutalva. Hát ilyen a *Hrabal könyve* hármas szerkezete: mivel dialógust kíván, párbeszédet maga és Hrabal között, és belátja, hogy nagyon sok szempontból nem beszélnek közös nyelvet (nem csak a cseh és a magyar nyelvek különbözésének a magától értődő belátásáról van szó, hanem a hrabali *történetes regény* és az Esterházy-féle *történetesen regény*[169] különbözéséről is, ez a kiindulópont, a párbeszéd folyamán egyebek is előkerülnek – már ha kibírja az Esterházy-regény,[170] hogy párbeszéd legyen, s ne hajoljon keze maga felé, vagy a másik felé, ami a párbeszéd felől nézve ugyanaz a kísértés), tehát belátja, hogy kell neki ez az irritáló alak, aki közvetít, de aki nem vesz részt benne, s akivel így nem is nagyon van mit kezdeni, de nélküle mégsincs párbeszéd.

A vallásos szövegekben a közvetítőnek ezt az egyszerre idegen és mindent ismerő figuráját angyalnak nevezik. Az angyal, ebben a hagyományban, két nagyon különböző lény között közvetít, az egyik, a könnyebben megnevezhető, a konkrét ember, a másik, az egyáltalán nem megnevezhető, a mindentől - az ember parciális tudásától is – különböző Isten között. Vagyis hangsúlyozottan asszimetrikus a kettő közötti viszony, az egyik mindent ért és tud, a másik alig valamit, ezért a közvetítés egyirányú, az angyal – a héber *mal'ah*, a görög *angelosz* – azt jelenti: küldött, hírnök. Tolmács, aki csak az egyik félnek kell hogy fordítson. Minderről természetesen csak annak a perspektívájából tudunk, aki keveset ért, részleges a tudása, következésképpen a kommunikációban passzív szerepe van. És ő mondja el. Ellentmondás? Az.

A következtetéses logika csupán részlegesen képes a kommunikációs helyzetet leírni, mert ahhoz, hogy operálni tudjon velük, állandóknak, statikusaknak kell hogy vegye az elemeket.

---

[169] Nem csak szójáték. Esterházy Péter mindegyik könyve más-más választ ad arra, hogy mi a regény. A válasz függ a konkrét szövegtől, nála minden történet a regény más-más formáját – és fordítva: minden forma a regény más-más történetét – hozza létre. Egyéb műfajok határán billegnek, de *történetesen* regények. Hrabalnál nem így van: nem kell minden egyes történetnél újra meg újra kitalálnia, a konstans mesélőkedv megadja a formát. „Egy regényíró mégiscsak mesemondó! Mint ilyen a szerencse fia." (Hk, 118) – Ezt Esterházy írja Hrabalról a Hrabal-regényében, és itt újra az történik, mint annyiszor az Esterházy-szövegekben: konkrétan kell érteni, a szerencse nem valami homályos sorsszerűség, hanem az éppen írt/olvasott: történetesen regény.

[170] és olvasata

De ha angyalok közvetítette dialógusról van szó, akkor nem sok értelme van aktív meg passzív feleket megnevezni: az aktív fél, ha egyáltalán helyes a kifejezés rá, hogy *van*, akkor is érzékelhetetlen, aki meg tesz, beszél, megnyilvánul, az a konkrét, passzívnak kikövetkeztetett ember.

Bármilyen kommunikációnak az elemei folyton mozgásban vannak, a hagyományos angyalok is hol ilyen, hol olyan alakban jelennek meg, s az ember, akit meglátogatnak, az ember, aki ezt a találkozást leírja és az ember, aki olvassa, nem tudhatja, legtöbbször a szöveg sem kívánja eldönteni kik voltak azok, akiket Ábrahám vendégül látott, ki, aki lefogta kezét, kivel verekedett Jákób, ki állta útját Bálámnak, ki szegődött Tóbiás útitársául, ki adta hírül Zakariásnak, hogy fia lesz, és ki Máriának. Ezek a helyzetek, illetve a róluk szóló szövegek a kommunikáció természetéről értetnek meg valamit: anélkül, hogy abszolutizálnánk a másikat, ahhoz, hogy dialógus lehessen, nekem mindenképpen abból kell kiindulnom, hogy a másik teljesen más, ha nem ért, akkor nem találtam meg a megfelelő szavakat, ha meg én nem értem, akkor az nem azért van, mert érthetetlen, hanem mert többet mond, mint amit valaha is megérthetnék. Lévinas ezt így mondja: „A másik: úr és szegény, magam pedig alárendeltje vagyok és gazdag."[171] A szimmetria így bonyolultabb, mert egyszerre több dolgot vesz figyelembe: nem ragaszkodik minden egyes helyzet kölcsönösségéhez, hanem egyszerre figyel arra, hogy rév is van meg gát is, és amit veszít a réven, megnyeri a gáton. A khiazmus a dedukció linearitásán túli, mozgásban lévő kommunikációs helyzetet jelenít meg, az eldönthetetlenséget, billegést, a párbeszéd végéreérhetetlenségét.

Weöres Sándor az irodalom kapcsán beszél *szeráfikus logikáról*, melyet a duális logika megtöréseként, *a harmadik lehetőség logikájaként* ír le.[172] Ebben a logikában nincs értelme a szimmetriának, mert folyton elmozdulás van, és ami egyik pillanatban még értelmetlen, a következőben parádésan értelmessé válik, majd ismét elhomályosul valamilyen szempontból. Vég nélküli folyamatról van szó, természetesen: mihelyt elnyugodna valamely jelentésnél, totalizálóvá válna, s mint ilyen, a dialogikusság fölszámolójává.

Talán már megkérdezhetjük, mi az angyalok/ávósok szerepe a *Hrabal könyvé*ben. Azonnal észrevehető, hogy közvetlenül egyáltalán nem járulnak hozzá a dialógushoz, viszont a *hrabal* szó történetén keresztül igen. Vázlatosan ez a történet: egy írónak a felesége három

[171] Az arc mezítelensége. Emmanuel Lévinasszal beszélget Philippe Nemo. *Műhely*, 1994/1. 6.
[172] Weöres Sándor Csorba Győzőhöz írt leveleiből. *Jelenkor*, 1989/7-8. 669.

gyermek után negyedszer is terhes, nem akarja a negyediket, ezért – és ezzel kezdődik a könyv – az Úristen elküldi angyalait, hogy akadályozzák meg a *kaparást* (hrabal), az egyikük egy süket doktor alakjában megvizsgálja a nőt, és nem hallván semmit, engedékenyen mondja, jó, akkor ne vegyen vastablettákat, inkább egy kis pohár vörösbort igyék, és ezzel az értetlenséggel nem lévén mit kezdenie a nőnek, hazamegy, a magzat (és a terhesség) marad, a közvetlen viszonynak a *hraballal* sikeresen gátat vetettek.

Az elbeszélő nem dönti el, hogy angyalokról vagy ávósokról legyen–e szó: ott van az Úristen is, amint szervezi az angyalokat, hogy megakadályozzák a kaparást, és ott van az is, ahogy az emberek látják a Ladában ülő két férfit: a hatalom embereinek, akik követik őket és jelentést tesznek róluk. Viszont az Úristen és angyalok verzió már az első oldalon vissza is van vonva, ezt egyszerre írja *meg* és *szét*: „E szavak, nem lephet meg ez senkit, soha nem verték föl a világmindenség csöndjét, szavak, melyekhez csillagpor nem tapad, hisz angyal nem beszél az Isten nyelvén…" (Hk, 7) Mégis, a *hrabal*-történetben az angyalok az aktívak, ávós nem tud süket dokivá változni, néma lehetne (van is erről szó Anna Hrabalhoz írt levelében[173]), de hallania mindig kell, hallgatózni, tudni, ha nem akar semmi effélét, akkor értelemszerűen nem is ávós. Még egy angyalnak is végzetesen megterhelő semmit nem akarni, de éppen ezért angyal, mert ez az egyetlen módja annak, hogy küldetésének megfeleljen. Itt az ellentmondások intenzív billegésbe hozzák a szöveget: egy küldetés teljesítése a küldetésről való teljes lemondás által (ez hozza létre a *köztes* terét, az angelológiáét, releváns példa etekintetben az, ahogy az Isten parancsára fiát feláldozni kész Ábrahámra az angyal rákiált, hogy ne tegye), és a küldetés teljesítése utáni lemondás a küldötti létről (Balázska süket doki-akciója után holtfáradtan föllázad: „A fény rabszolgája vagyok! A világosság ügynöke! A káprázat csatlósa.", és lemond szolgálatáról). Ez a lemondás viszont még inkább erősíti angyali (küldötti) voltát: az irodalmi logika szerint azért, mert megcselekedvén lép vissza – *meg és szét* –, a középkori angelológia szempontjából meg azért, mert „az angyal megbízatásával azonos, ezért idő sem az emberi időtudat, sem az örökkévalóság értelmében nem illeti",[174] és itt az idézet első felére figyeljünk,

[173] „mondja csak, egyetlenem, a Maga véleménye szerint, alkalmaz az ÁVO némákat? [közbeiktatva Hrabal egy története a szolovki táborról, egy őrről, aki aranyfogakat gyűjtvén tulajdonosait kivégeztette, egy orosz történet arról, hogy a hatalom emberei miután megígérték, hogy semmi bántódása a falunak nem lesz, összegyűjtötték a postagalambokat, felgyűrűzték őket égő fáklyácskákkal, az egész falu porrá égett, és a harmadik, magyar történet, hogy a tankok végigmennek a falun, egy fiú hegedül, néhány nap múlva alig tudják elvonszolni, megöregedett, megzavarodott] Hogy alkalmaznak-e némákat, kicsi szívem, nem tudom. Ha rátermett az a néma…– szeme a sört keresné, felröhögne – … biztos, oda mindig kell ember, aki hallgat, mint a sír." (Hk 123-124)

[174] Hans-Georg Gadamer: A vers parúziája. Fordította: Schein Gábor. *Pannonhalmi Szemle* 1995/4. 112.

arra, hogy az angyal megbízatásával azonos, s ahogy ezzel megvan, ő többé már nincs is. Az, hogy az irodalmi és az angelológiai logika egyszerre érvényes, a dialógus-regény formája. A maga során ugyanezt a kettős mozgást a regény is megteszi: a dialógus regényét a regény és a dialógus kudarca révén formálja meg.

Nézzük most külön-külön, miért kellenek a Hrabal-könyvhöz angyalok, miért ávósok, miért angyalok az ávósok, és fordítva (és hogy bír ennyi minden egyszerre lenni).

Ha Csocsó és Balázska csak ávós lenne, akkor a *hrabal*-történetben nem lehetne az a szerepük, hogy megakadályozzák Annát abban, hogy elkapartassa magzatát. Részint újra egy konkrét kifejezés, az *angyalcsinálás* vezet az angyalokhoz, de ez sem megy közvetlenül, a történet szerint éppen azért kellenek az angyalok, hogy ne legyen angyalcsinálás; részint egy értelmezési, megközelítési kérdés: mikor, hogyan, ki számára probléma a kaparás? Hogyan bír akkora teret létrehozni a regény, hogy benne problémává válhasson a magzat elhajtása, hogy legyen mivel ellentmondásban lennie, mert egyébként nincs ellentmondásban semmivel, egy orvosi eljárás és kész. Ahhoz, hogy legyen ellentmondás, összefüggésnek is kell lennie, kapcsolódási pontok kellenek. Bármilyen szó, tett, történet, bármi képes önmagát igazolni – minden monológ érvényes, cáfolni csak akkor lehet, ha mellé teszünk még valamit. A második fejezetben, Anna Hrabalhoz írt levelében az összefüggés-keresés annak a pozíciónak a keresése, ahonnan nézve a kaparás ellentmondásban van azzal, hogy az ember: ember: „A szak-értelem a megrohadt értelem; nincs rész-agy, maradék-ész, specializálódott ráció; mi most kizárólag arra gondolunk, ami az érdekünkben áll; hogy elkerüljük a cinizmust, bonyolult gondolati építményeket kreáltunk; ebben kóválygva nem kell tudomásul venni, hogy a magzat ember." (Hk 133) Ahhoz, hogy a magzat ember legyen, ki kell lépni a dialógus terébe – és az ember–ember viszony ehhez, amennyiben a másik embert ismertnek tételezzük, nem elég (azzal együtt, amit az Úr mond a *Harmadik fejezet*ben, „ember fájdalmán csak ember segíthet" – Hk 160); az ember történetében a radikális értelemben meg-nem-ismerhetőnek, Istennek kell megparancsolnia a *Ne ölj!*-t. Heidegger, aki a 20. század sötét pillanataihoz (1933, Németország – a nemzeti szocializmus hatalomra jutása), bár rövid ideig, de asszisztált, kétségkívül pontosan tudta, mit beszél, amikor azt mondta: „Már csak egy Isten menthet meg bennünket."[175]

[175] A *Der Spiegel* interjúja Heideggerrel 1966. szeptember 23-án. Fordította: Krémer Sándor. In: Martin Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. Ikon, Budapest, 1995.

A Hrabal-könyv a közvetlen dialógus lehetetlenségének belátását – már csak egy Isten… – formálja meg, a három fejezet által háromszor, és a harmadik fejezet újra három darabból áll, és az a három újabb három megformálása a közvetlen dialógus lehetetlensége belátásának. A *Hrabal könyve* után egy évvel megjelent *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*ban van egy párbeszéd-paródia, „sváb anekdota", Heidegger és az Úristen között: az Úristen kérdez, Martin hallgat, egyedül eszik. Ami váratlan a dologban, hogy Heidegger nem kérdez az Úristentől semmit, és, becsületére legyen mondva, nem is válaszol. „Szép kérdéseket teszel föl, és zsarnoki válaszokat adsz, mert a válasz zsarnoki." – mondja az Úristen Heideggernek, és Heidegger itt nem védekezik. Hallgatása mozdítja őt ki a monológ-helyzetből, de ezt a kettősséget a filozófia nem, csak az irodalom nyelve képes megjeleníteni.

A regények Heidegger-utalásai két irányba tágítják a szövegmozgás terét: irodalom *és* filozófia, irodalom *és* történelem felé. Ha most csak a *Hrabal könyve* felől tesszük föl a kérdést, hogy mi értelme van, mire jó vagy mit ér el azzal a szöveg, hogy bevonja a filozófiát és a történelmet saját terébe – illetve ő maga lép ki oda –, akkor két dolgot kell figyelembe vennünk: Bohumil Hrabal viszonyát a filozófiához,[176] valamint 1975-ben tett hűségnyilatkozatát az (akkor még) Csehszlovák Köztársaság soros pártkongresszusa „közelebbről nem körvonalazott határozata mellett", amire válaszképpen a prágai fiatalok elégették az általuk addig példaképnek tekintett Hrabal könyveit. A könyvégetés is egyfajta viszony irodalom és történelem között, és Heideggert is kérdezik a *Der Spiegel* riporterei, hogyan is volt a zsidó szerzők könyveinek égetése rektorátusa idején, a freiburgi egyetemen. A történelem kényes eseményeiről beszélni természetesen nem az irodalom dolga, de róluk hallgatni ugyanaz a csapda, csak a másik irányból. A *Hrabal könyvé*ben az az 1975-ös hűségnyilatkozat idézetként jelenik meg, és utána a levélíró Anna közvetlen szavai Hrabalhoz: „Sokat gondoltam akkor Magára. És hogy gyűlöltem azokat a senkiházi kultúrkopókat, hullarablókat… Akkor küldtem Magának, öreg barátom, egy rodoszi kavicsot, körbe fehér csík volt rajta, ritkaság…" (Hk 122) Azt keresi a szöveg, hogyan lehet *feltételek nélkül* megmaradni a beszélgetésben, természetesen: olyan nincs, hogy feltételeket is szab, meg dialogikus is.

[176] és ennek Esterházy-féle olvasatát: „Nem filozofáló volt, hanem filozofikus gondolkodású. Egyformán sokat tudott a sörről és Schopenhauerről." – írja Hrabal halálakor, *Hrabal könyvei* című írásában. Ami ugyan nekrológ, ún. „valóság"-beszéd, de ez is az irodalom mozgásterét nyitja meg, részint azzal, hogy összekapcsolja a konkrét halált a *Hrabal könyvé*ben írt Hrabal–Úristen párbeszéddel, részint meg beleírja Hrabal halálát, végét a végnélküliségbe: „Azt mondják, kiesett a kórház ablakából, ahogy a madarakat etette. Svejk és Szent Ferenc. De nem kiesett: kirepült."

Amikor azt írtam, hogy az irodalom nem-hely, akkor a derridai nem-menhelyre is gondoltam: az irodalom nem azílum, ahol békésen nem kell tudomást venni a konkrét élettérről, létfeltételekről, emberekről stb. Mindig vagyunk valamiben, akkor is, ha erről nem tudunk. A szavak is kontextusokból kontextusokba mennek, minden változik, a kontextusok is, a szavak is, nem döntő egyik sem, de nélkülözhetetlen. Ha ráadásul a dialogikus irodalom lehetőségeit, formáit keressük, akkor egyszerűen semmit sem lehet kizárni mint nem odatartozót; ha látványosan nem tartozik oda, akkor is várni kell, mert az időben előbb-utóbb elkerülhetetlenül végbemenő kontextus-váltások meglepetéseket okozhatnak. Egy ilyen látványos kontextus-váltás történt Tar Sándor novellái kapcsán. Esterházynak egy 1991-es írásában van egy mondata Tarról: „»Én Tart nem ösmerem, véle pörben, viszályban, barátságban nem volnék« - csak úgy elgondolok magamban egy férfit, aki ül debreceni szobájában, és *hírt ad*."[177] (Kiemelés az eredetiben.) Erről a mondatról ugyanaz a Margócsy István, aki az üveggolyót ajándékozva E.P.-nek, kiérdemelte, hogy neve kisbetűs változata a *Bevezetés a szépirodalomba* egyik kivezetése legyen a szépirodalomból, 2001-ben, miután Tar Sándorról kiderül, hogy politikai rendőrségi besúgó volt, „aki épp irodalmi felfedezőit, barátait jelentette fel",[178]az Esterházy „hírt ad"-os mondatáról írja, hogy „az újabb ismeretek birtokában bizonyára nem fogja nélkülözni az ironikus árnyalatot sem".[179] És ettől, hogy bejön az ironikus árnyalat, létrejön az a kettős szövegmozgása a 91-es Esterházy-írásnak, ami nélkül egyértelműen referencializálható dicséret volna. A „margócsyval" a *Függő* kilépett a szövegtérből, a „hírt ad" iróniájának fölfedésével Margócsy bevitte az irodalomba a *Te országodat.*

Az, hogy Balázska meg Csocsó ávósok, a Hrabal-történet felől lényeges közege a párbeszédnek. Mert ez a közeg: a félelem, Hrabal és Esterházy konkrét történelmi tapasztalatainak, a kelet-európai félelemnek a közege, ehhez viszonyul ki ahogy bír, történetekkel, bohóckodással. A dolog egyszerre konkrét, behatárolt, parciális és elvonatkoztatható, kitágítható, konvertálható. Lehet mondani a regényről, hogy regionális érdekeltségű, de érdemes megfigyelni, hogy éppen ezáltal tesz a *Hrabal könyve* lépéseket Hrabal könyvei felé, legalábbis Esterházy olvasata szerint: „ezt a végtelenséget [melyiket? hát azt a kicsit, ami éppen előttünk van, azt] a kicsiből hordta össze, a kisemberből, a kisvárosból, a kisvilágból", írja Hrabal nekrológjában. Az ávósok tehát szintén közvetítenek: félelmet. A

[177] A te országod. In: *Az elefántcsonttoronyból.* Magvető, Budapest, 1991. 18.
[178] Margócsy István: Tar Sándor / Nóra jön. *2000.* Mmi Július–Augusztus. 73.
[179] uo. 74.

félelem közös tapasztalat volt a kelet-európai ún. szocialista államokban. De nézzünk körül, és olvassunk utána: mikor, hol volt félelem-nélküli az ember közege? Az *ávós* szónak csak a szóbanforgó konkrét történelmi helyzetben volt jelentése (az Államvédelmi Hatóság rövidítéseként), de mint ismeretlen – az emberi berendezkedést figyelembe véve – újra csak félelemkeltő. Az ismeretlentől való félelem pedig egészen általános értelemben is a párbeszédre való készség gátja, ekként viszont a regény nyeresége (a gáton), hogy az ávósok szó, így vagy úgy, félelmet kelt, mert ezáltal jön létre a zsarnoki válaszokat, morális vagy filozofikus konzekvenciákat ellehetetlenítő kettős szövegmozgás, a félelem, mint közös alap *és* mint a dialógus akadálya.

Az ávós és az angyalok között billegés van, a szöveg szerkezetének feszességét az adja, hogy nem engedi a billegést eldőlni egyik vagy másik javára: az angyal-attribútumok ironikusan érvényesek lesznek az ávósokra, például az, hogy az angyal azonos küldetésével, addig van, ameddig a küldetése, az ávósok felől úgy értelmezendő, hogy elveszti személyiségét, sok: önálló akaratát, pontosabban: döntési jogát. Vagy Szent Benedek *Regulájá*ból az angyalokra vonatkozó passzus, hogy „a mellénk rendelt angyalok minden nap, éjjel-nappal jelentik tetteinket az Úrnak”,[180] az ávósokra szintúgy érvényes, csak az Urat kell konkrétabban érteni. Az ávós/angyal közötti billegés viszont a *jelentés* szó jelentését is bemozdítja, túllépve ezzel az ávós/angyal közti egymás tükörképébe szorító, szellemes, szűkös ketyegésen: az angyal nem jelent valamit, hanem mozgás.

„Történeteinket a félelem és a hazaszeretet fűzi egybe. Javítás: Történeteinket inkább a félelem, mint a hazaszeretet szoptatja. Javítás: Félelmünket hazaszeretetnek hívjuk. Ez a történetünk.” (Hk 84) „Diktatúrában élni azt jelenti, hogy félelemben élünk. Ha a diktatúra erős, akkor félelmünk miatt nem érzünk szégyent. Ha a diktatúra gyönge, akkor a félelmünkön érzett szégyent bátorságunkkal leplezzük. Nyolcvannyolc-nyolcvankilenc bátor évek voltak.” – Így kezdődik Esterházynak egy másik története a szavak jelentésének tágításáról, egy történet, melynek közege ugyanaz a félelem a hatalomtól, sztorija pedig ha nem is egy ávós, de egy rendőr (aki a történetben a félelemkeltő közeg szerepét játsza) kimenekítése a dualista ketyegésből. Arról szól, hogy nyolcvannyolc szeptemberében az írók tiltakozásul a Duna elterelése ellen, kiadtak egy Duna-antológiát, dedikálják ezt egy Ady-szobor (az most nem fontos, hogy számára volt a vers csak cifra szolga, bár ki tudja?) alatt üldögélve, megjelennek a

[180] Szent Benedek Regulája. Fordította: Söveges Dávid OSB. Bencés Kiadó, Pannonhalmi Főapátság, 1995. 47.

rendőrök, néhány röpcédulát elvisznek, Petri Györgyöt igazoltatják, de már nem verik, ez már nagyon puha diktatúra, de azért a két párt, a jók és a rendőrök pontosan körvonalazott, és ekkor az én, aki elbeszéli a történetet, ezt a körvonalat átszakítja *A csók* című írásával, abban is a következő két mondattal: 1.„Hirtelen egyben látott mindent, ezt a kis teret, a szifiliszes Ady Endrét, a Dunát, az egész országot, a történelmét, a vérzivataros századokat, sőt, a lenge jövőt is látta, valami súlyos alapozású, mégis derűs, tágas teret (lábjegyet: lett egy megalapozatlan, borús, őszintétlen, szemforgató, a szabadságot a közösség érdekeire való hivatkozással megnyirbálni szándékozó, rosszkedvű vagy kedvetlen, szűk valami), színek és formák voltak ezek – de nem triviálisan, hogy például a szocializmus hepe-hupa, a jövő meg rózsaszín; kozmikus érzés fogta el, nagy ujjongás." 2. „Fölpattant, a széke hátradőlt, a meglepett rendőr arcát két keze közé fogta, fejét oldalra fordítva, mint egy hollywoodi filmben, szájon csókolta a fiút."[181]

(ii) Ima, irodalom

Van Kafkának egy rövid bejegyzése valamelyik füzetében: „Az írás, mint az ima formája."[182] Az ima az angyalos-kommunikáció fordított mozgása: ott a radikálisan más, a megnevezhetetlen és megismerhetetlen Isten az angyalok révén üzen az embernek, az imában az ember próbál kapcsolatba kerülni – mondani, kérni, kunyerálni, hálát adni, vele lenni – az Istennel. Ha azonban az angyal/ávós eldönthetetlenség felől próbáljuk meg az imát elgondolni, akkor nincs ez a fordított mozgás, az embertől a hatalom felé nem az ima, hanem ugyancsak az ávós közvetít – ami közös, az ember kiszolgáltatottságának, tehetetlenségének alaphelyzete. Ebből az alaphelyzetből csak a legradikálisabban vallásos szövegek indulnak ki, például az a rész a Lukács evangéliumából, ahol Jézus kétféle imádkozóról beszél, az egyik hálát ad amiatt, hogy mennyire rendben van az élete, a másik „még a szemeit sem akarja vala az égre emelni", s úgy mondja: „Isten légy irgalmas nekem, bűnösnek!" (Lk 18,10-14.), és Jézus ez utóbbi mellé áll.

Az irodalmi beszédmódban az imádság, ha nem tekintély-beszédként, külső referenciaként van működtetve, a vallásos irodalomnak csak a legradikálisabb ima-koncepcióival

[181] A csók. In: *Egy kékharisnya följegyzéseiből.* Magvető, Budapest, 1994. 146. A két mondat egymás után következik, csak külön bekezdésben. A számozásukkal azt szerettem volna érzékeltetni, hogy a dualitás megtörésének a módja nem egy laza szinkretista egybeolvadás, hanem egy másik kettősség: ugyanazt a dolgot a tőlem radikálisan különböző szempontjából is – no meg a magam szemszögéből is – nézni.

vethető össze. És ezt nem nehéz belátni: az irodalomban kizárólag a szöveg az, ami a rendelkezésre áll, és a szövegen belül kell valahogy elkülönböztetni az imát. Így nem hagyatkozhat sem a vallásos kötött szövegekre – mert az a szövegben egyszerűen idézetként működne, pusztán egy másik nyelv volna, amilyen sok van, például a publicisztikáé, népi fordulatok, archaikus kifejezések, pornográf szavak; a vallásos szöveg itt egy lenne e diskurzusok közül. Formailag kell másnak lennie, szerkezetileg, egészében kell kifejeznie egy nyitást a teljesen mással való kommunikációra, amit talán úgy lehet leírni, hogy a szöveg csak a nem-tudást írja, a lehető legpontosabban jeleníti meg *saját* nem-tudását, elégtelenségét, határoltságát, de ezt sem veszi adottnak, ezt a megjelenítést is kiteszi a nem tőle, nem belőle eredő változásnak. A párbeszédnek ez a radikális formája, az ima, Aranyszájú Szent Jánosnál a nyomorúság [*thlipszisz*] belátásából fakad: „No de nem ezt a szokásos restséggel terhelt imát hívom imádságnak, hanem a lélek fájdalmában, megtört elmével felajánlott buzgó imádságot."[183] Értelmezésem szerint Aranyszájú Szent János itt nem pusztán az imádság módjáról beszél, hanem magáról az imádságról, ami nem választható szét attól, *hogyan* történik. „Megtört elmével" – mondja az Aranyszájú, a kereszténység egyik legmeghatározóbb rétora.

A *Hrabal könyvé*ben, ahol az angyalok megakadályozzák az angyalcsinálást, és ezzel pontosan semmi sincs megoldva, de a regénynek már – a hűség és a hűtlenség fejezete után – gyakorlatilag vége van, következik egy *Harmadik fejezet*. Ebben a fejezetben jóformán semmi nem történik, nem folytatódik a sztori, éppenhogy van valami, mintegy jelezni, hogy semmit nem lehet hozzátenni a történtekhez. Ha hozzátennénk, csalás volna. Nem az a tisztességes, mert pontosan megformált hűtlenség, ami a második fejezetben Anna Hrabalhoz szóló leveleként jelenik meg, mely levél a magzat-elhajtás dilemmájának a formája, nem, a regényben ez a hűtlenség fejezete levél nem csalás, a csalás a megoldás volna, az eredmény, a „lenge jövőre" való hivatkozással elfordulás Anna rémületétől, hogy éppen most fog föladni valamit, beletörődni. Ha volna megoldás, a regény győzne, de a párbeszédnek vége lenne, mert eltekintett egy embertől. A *Harmadik fejezet* azért van, hogy ne lehessen eltekinteni Anna félelmétől, aki tiszta egyedül van, semmi vigasz, sehonnan – imádkozni kezd. Az ima szövegét nem írja le, csak mintha volna egy kérdés: ki az, aki tudhat egyáltalán az imáról, ami nem szöveg, nem diskurzus?, és erre a kérdésre volna a válasz a harmadik fejezet a maga szándékos formai

---

[182] Franz Kafka: *Az én cellám.* Fordította Halasi Zoltán. Európa, Budapest, 1989. 71.
[183] Idézi Perczel István: *Isten felfoghatatlansága és leereszkedése.* Szent Ágoston és Aranyszájú Szent János metafizikája és misztikája. Atlantisz, Budapest, 1999. 183.

elrontottságával, az elégtelenség és a határoltság iróniájával (hiszen az „Úr“ látja itt be saját teremtése és hatalma határoltságát), illetve ezen irónia humorrá váltásával (mert milyen „Úrról“ beszélünk? – csak a szövegről). „Zavartan vette észre – mert mintha megelőzte volna őt –, hogy Anna imádkozni kezd.” (Hk 159) Anna imádsága nem szöveg, az írás itt egyet fordít a dolgon, és nem az imát írja, hanem az Urat, amint hallgatja az imát.

Pilinszky azt írja Kafkáról, hogy „egy angyal szemével látja a világot, egy olyan »tiszta« angyal szemével, aki hátat fordít az Atyának. Ettől olyan képet ad, nemcsak az életről, de a létről, a teljes univerzumról, ami bár végtelenül pontos, mégis olyan, mint egy rézmetszet. Tehát: negatív, egy angyal éleslátásával készített negatív kép a mindenségről. A negatívról előhívott *valódi képre* egyedül az Atya szeme (szeretete és kegyelme) képes.”[184] Az Atyáról való *tudásról* a misztika irodalmában sem olvashatunk közvetlenül, ott éppen a nem-tudás artikulálódik, hogy Isten csak affelől, hogy mi *nem* (nem jóság, nem szépség, nem igazság stb.), *via negativa* közelíthető meg. Így amit Pilinszky Kafkáról ír, vallásos szempontból is a legtöbb, ami emberről elmondható, másképp el volna fedve a különbség, és újra a monológnál volnánk. Embernek tehát nem is áll módjában az Atya szemszögéből nézni a világot, egyetlen esetet kivéve, amikor az ember maga az Atya. Az Atyáról annyit tudhatni, amit a Fiú elmondott róla, bár ez így pontatlan, mert nem *valamit* mondott, hanem ő maga volt az, megtestesítette. Ha most Pilinszky gondolatát azzal együtt nézzük, hogy az Atyát megtestesítő Fiú mit lát az életről, hogyan látja az embereket, az alvó tanítványokat, a feszítsd meg!-et kiáltó tömeget, kik azelőtt néhány nappal még ruháikat terítették az útra, hogy szamarával azon menjen végig, nem mondanánk, hogy a *kép* egyértelműen pozitív volna, de ez nem befolyásolja „szeretetét és kegyelmét” – és ez a dialogikusság radikális formája, a feltételek nélküli, a tökéletesen magára maradottságban mégis elhangzó szó: „Atyám, bocsásd meg nekik…” (Lk 23,34.)

„Nemáte síly milovat, nincs erőtök arra, hogy szeressetek.” – mondja az Úr Hrabalnak a *Harmadik fejezet* harmadik párbeszéd-kísérletében. A mondat kétszeres idézet: Kafka idézi Milenától a Milenának írt levelében.[185] A *Hrabal könyve* Hraballal való dialógus-regény, hangsúly a szóösszetétel mindkét tagján: dialógus és regény. Hrabal felől indulva Kafka a közös város, Prága miatt jön be a *képbe*, a Milena-levelek meg a Hrabal nyelve, a cseh szavak miatt. Ezek a könyv nyelvében idegen testek, a cseh szavak gondosan le vannak fordítva, minden, a

[184] Pilinszky János: *Szög és olaj*. Vigília, Budapest, 1982. 273.
[185] Franz Kafka: *Naplók, levelek.* A Milena Jesenskához írt leveleket fordította: Eörsi István. Európa, Budapest, 1981. 660.

hrabaltól a *strach, touha*-ig. Prága, csehül: Praha, prah magyarul: küszöb. A küszöb a precíz eldöntetlenség helye, de ha egészen konkrétan értjük, mint két tér közötti részteret, mely nem egyiké és nem másiké, és mindkettőé, akkor a dialógushelyzet leírásánál vagyunk. Kafka ima-formájú írásmódja a dialógus végiggondolt, önkímélettől mentes változata. Könnyen mondható róla, hogy monológ, annyira feltételek, külső támpontok nélküli, annyira nem hagyatkozik másra, mint a szavakra. Nem lépi át a küszöböt, mert akkor ő maga menne, és ez zsarnoki volna. Az ő szövegei a megfigyelés és a „nincs erőtök arra, hogy szeressetek" artikulálása, monológnak tűnik, mert fölfedi az ellentmondásokat, és nem oldja meg, nincs válasz. Ha a választ is megírná, akkor önmaga számára elég volna, de nem, nem elég, ez a kafkai szöveg radikális nyitottsága, ima-formája. *A törvény kapujában*, ebben az emberi ellentmondásban-létezés példázataként olvasható elbeszélésben, a vidékről jött ember ott hal meg abban a kapuban, ami csak az ő számára volt nyitva, de bemennie nem lehetett. A kapu előtt viszont nem tétlen, mindent pontosan megfigyel, „még a bolhákat is megkéri, segítsenek neki, és térítsék jobb belátásra az őrt."[186] Hova akar bemenni az az ember? Mit vár attól a találkozástól, hogy képes egész életét a kapuban eltölteni? Mi az, ami odaköti, hiszen nincs arra kényszerítve, hogy ott maradjon? Két ellentétes dolog egyszerre érvényes: ez a küszöb, az *és*, a különbözés és összetartozás, amit Schelling „metafizikai értelemben vett szeretetként" ír le, s amiről pusztán formálisan lehet tudásunk, minden leírása a különbözés elfedése volna. „A formálisan megragadott »szeretet« a kapocs, a kopula, a »van« és a létel lényege" – mondja Heidegger Schelling-előadásainak egyikében.[187]

Természetesen jogos az ellenvetés, hogy miért beszéljünk egyáltalán egy pusztán formálisan megragadható szeretetről, vagy, ugyanennek a kérdésnek másik megközelítése: miért beszélünk válasz nélküli dialógus-szövegről, nem volna-e megalapozottabban argumentálható, ha monológként írnánk le?

Kafka vidéki embere nem lépi át a küszöböt, de haláláig nem adja fel, hogy átlépje – érthetetlen, hogy akár erre is hogyan van ereje, erre a semmire, hogy a bolhákat észrevegye, és beszéljen velük, hogy képviseljék érdekét az őrnél. Ezzel anélkül billen ki a monológból a helyzet, hogy a vigasz, a külső megoldás bele volna fantáziálva a szövegbe: a dialóg a bolhákkal a végesség, határoltság, stb., egyszóval – bár nem jó egy szót mondani – a *bukáson* belül

[186] Franz Kafka: *Elbeszélések.* Fordította: Gáli József. Kriterion, Bukarest, 1978. 153.
[187] Martin Heidegger: *Scheilling értekezése az emberi szabadság lényegéről.* Fordította: Boros Gábor. T-Twins, Budapest, 1993. 190.

történik. A humor, a képtelenségek elfogadása kimozdít a monológ-helyzetből, az ellentmondások egyidejű fenntartása a kapocsként, kopulaként elgondolt szeretet lehetőségét hagyja nyitva. Schelling ezt a kettős mozgást a művészet lehetőségeként írja le: „*tudni*, hogy létezik egy objektív hatalom, amely szabadságunkat megsemmisüléssel fenyegeti, és szívünkben ezzel a szilárd és biztos meggyőződéssel *vele szemben* harcolni, egész szabadságunkat megvalósítani, és így elbukni”.[188]

„Az én végtelenem, gondolta, a teknősbékáé. Az a végtelen idő, amíg Akhilleusz utolér.” (Hk 182) A *Hrabal könyvé*nek Ura a küszöb-helyzetet, a köztest végteleníti. Amit egyetlen ugrással átléphetünk, bármelyik pillanatban megcáfolhatunk. Mert fizikai, gyakorlati értelemben nyilván nem igaz Zénon paradoxona – hogy ha a teknősnek van egy méter előnye, akkor Akhilleusz soha nem érheti utol, mert ahhoz, hogy utolérje, előbb meg kellene tennie a táv felét, ahhoz meg annak a felét, annak is a felét s így tovább, végtelenül tart a nullához –, ez a befelé végtelenedő folyamat csak az ember fejében van, logikai képzeletében (logika, képzelet – hangsúly mindkét szón), ahol az irodalom is. Ami a dokumentálható valóság, az a végesség tapasztalata s így: tudata, durván mondva: a halálé. A teknősbéka végtelene a köztesség, a kommunikáció, a végtelen kicsi: a 0 és az 1 közötti nyílt intervallum.

A *Hrabal könyvé*nek radikális nyitottságát a könyvön-kívülre anélkül, hogy onnan megoldást kellene beengednie a szövegbe, a humor teszi lehetővé. Nem oldja fel a feszültséget, mint a vicc, inkább elmélyíti és megfordítja, ahogy Kafkánál sem fordul el bosszankodva a vidéki ember a bolháktól, nem is viszonyul ironikusan a helyzethez – pedig mennyire adott volna: itt töltsem el egy bolhás őr engedélyére várva az életemet!, mondhatná, de nem –, hanem megpróbál kapcsolatot teremteni a bolhákkal. A komikum, Schelling szerint, „minden olyan lehetséges viszony megfordítása, amely ellentéten nyugszik”, [189] és a legmagasabb fokú komikum a szükségszerűség és a szabadság ellentétének a megfordítása. A komikum a bolhák fölvállalása. Általánosan azt mondhatnánk, hogy a végességé, de ennek csak akkor van értelme, ha a végességet egészen konkrétan értjük. Az ókorban addig virágzott a komédia műfaja – mely közismert, valóságos szereplőkkel dolgozott, amilyen itt Hrabal, vagy a torzított-fordított-összevont formában megjelenő valóságos szerzői nevek: Sadán (Nádas Péter), Themén (Németh Gábor), Milena Cound Erasmus (Milan Kundera, Milena Jesenska), Bella R.S. Sa (Balassa Péter,

[188] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: „Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus” – idézi Zoltai Dénes: Teremtődő természet. Előszó *A művészet filozófiájá*hoz. Akadémiai, Budapest, 1991.
[189] Schelling: *A művészet filozófiája.* Fordította: Révai Gábor. Id. kiad. 401.

Radnóti Sándor[190]) stb. – ameddig el nem jött a 30 zsarnok uralkodásának ideje, akkor ugyanis betiltották, hogy a komédiákban valóságos nevek szerepelhessenek. Ettől fogva, mint írja Schelling, intrikus darabok jelentek meg, kiagyalt jellemekkel és magánerkölcsökkel, mert a komédiát „voltaképpen a közélet szabadsága és mozgalmassága élteti”.[191]

Az elbeszélő-konstrukció ilyen mondatokat tesz lehetővé a regény-beszéden belül: „Most olvastam, »a hivatalos verzió az 56-os bosszú- és megfélemlítési sortüzekről«: Negyvenezer hercegprímás, herceg, gróf és báró, akik születésüknél fogva csepeli vasmunkásnak álcázták magukat, kenyérrel a hónuk alatt megtámadták a békésen lövöldöző ávósokat.” (Hk 125) Publicisztikus? Igen. „Eukleidészhez kapcsolódva jegyezném meg érintőlegesen, hogy… hol is kezdjem?, emlékezhetünk, a kozmikus tér csöndje Pascalban rémületet keltett, pedig az Isten közelségét is érezhetnénk, gondolhatnánk arra, hogy az Isten nyelve az önszeretet nyelve, azaz a hallgatásé, »itt szűnik meg – egyre távolabb a szótól – az igazságot szennyező és csonkító tisztátalanság és töredékesség«, »a végső igazság egyszerre foglalja magában a múltat, a jelent s jövendőt«.” Teoretikus? Igen. S az egymástól ennyire távoli beszédmódok lehet, hogy humoros hatást keltenek, de töredékessé teszik a regényt? Igen. Az elbeszélőnek viszont két okból kell – dehogyis kell, ez ennek a regénynek a speciális bravúrja – mindenféle beszédmódot fölsorakoztatnia, pontosabban: a mindent vázlatosan, hogyan másként?, érzékeltetnie: részint hogy a hrabal-történetben a magára maradt Anna imája ne maradjon válasz nélkül, részint meg azért, hogy Bohumil Hrabal ne maradjon magára árulásával.

Anna imáját csak egy Isten hallgathatja meg, csak egy Isten tudhat róla – ezért az elbeszélő, hogy mondhasson valamit, a regényíróról kívülről beszél, de minden támpontot megad, hogy azonosítsuk *is* vele, a harmadik fejezetben pedig egy másik azonosságnak a nyomait írja: az Úr és a regényíró azonosságának.[192] Ebbe a kontextusba belefér a következő mondat: „És magához kérette, miután ténylegesen beleevett, egy kicsikét, a székelykáposztába,

---

[190] Bella R. S. Sa „New York-i avantgarde zenekritikus vakmerő dolgozatában” a *Hrabal könyve* összevonja Balassa Péter zeneesztétikai munkásságát Radnóti Sándor Lukács-tanulmányaival. Az összevonás komikumát érzékelhetjük, ha például összevetjük Balassának és Radnótinak a *Függő*ről vagy az Ottlik-lapról írt egymással ellentétes megközelítéseivel (Balassa Péter: Egy regény mint gobelin. Uő: Méz és melancholia, avagy az idézet esztétikája és etikája. In: *Észjárások és formák.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1985; Radnóti Sándor: A furmányos szépíró. In: *Mi az hogy beszélgetés?* JAK–Magvető, Budapest, 1988; Uő: Az ambivalens műbírálat. In: *Diptychon*. Magvető, Budapest, 1988.)

[191] Schelling, i.m. 405.

[192] „Ugyan fiam, ezt majd az újságíróknak.” – mondja Anna a regényírónak (Hk 22), és az anya az Úrnak (Hk 163) „aligha meleg nem lesz” – kedveskedik a ritka szórenddel Anna az írónak (Hk 22) – ez a szerkezet kétszer is megjelenik a harmadik fejezetben (Hk 155, 183)

tejföl nélkül ette, de ez tényleg maradjon köztünk, a szeráfok főnökét, hogy tanítaná meg szaxofonozni."(Hk, 174-175) A szaxofonozás pedig az Annának való válaszadás végett van – mert Annát, ahogy az általa kedvelt Charlie Parkert is, a szaxofon viszi ki az időből, márpedig azt kellett, mert Anna éppen annak a rémületében kezdett el imádkozni, hogy teste nem jelez, hogy valami most véget ér, hogy „rájön, a halál fennhatósága alatt áll". A könyv azzal ér véget, hogy az Úr, iszonyatosan hamisan, szaxofonozik, amit korábban, a második fejezet vége felé, Anna hall. A Bohumilnak írt levelében nyugtalanság, tehetetlenség, egyedül, vágytalanul, és „ekkor, ebben a tehetetlenségben fölhangzott közvetlen közelről egy óceánjáró hajókürtje" (Hk, 153), óceánjáróé a Dunán?, képtelenség, a szöveg egy másfajta kapcsolódást, viszonyt hoz létre, egy szaxofonossal, Sonny Rollinsszal, akit az Úr szintén magához rendelt, hogy tanuljon tőle, hát erről a Sonnyról az van a regényben, hogy „hajókürtökkel beszélgetett". (Hk, 175) De miféle válaszadás ez? (Mert ha megoldás, akkor zsarnoki.) Részint iszonyatosan elrontott, érthetetlen, de az elrontottságon belül a kapocs, a kopula, a *van*.

Az elbeszélő egyidejűen azonosul azzal és különbözik attól, aki magához rendelheti a szeráfok főnökét, és ugyanilyen azonosulás-különbözésben van a kiszolgáltatott emberrel is: Anna a Hrabalnak írt levélben beszél az ura egy évfolyamtárásáról, egy lelkes matematikusról, akivel aláírattak egy papírt, hogy amit tud, államtitok – és egyszer csak, Anna levelén belül, Anna matematikus fiúról szóló elbeszélésén belül, minden átmenet nélkül átváltanak a személyragok egyes szám első személyre: „ma is ott lehet az aláírásom [kié? – a matematikusé, de hogy jutott itt, Anna levelén belül szóhoz?], archiválva, hány és hány ilyen cédula, a hatvanas-hetvenes évek, amiről úgy beszélnek mint a szolid anyagi gyarapodás ideje, idillje, nekem meg a rettegés évei, gyerek voltam, semmit nem tudtam, tekintsük „A" halmazt, ezt tudtam, ezt akartam tudni, nem voltam gyáva, de nem tudtam, mi micsoda…" (Hk 126), majd szépen, ugyanazon mondaton belül visszamennek a személyragok harmadik személybe: „gyerek voltam, és megijesztettek, de nem ijedt meg egész életére, kinőtt belőle…"

(iii) Angyali üdvözlet

Reggel, délben, este a harangszókor a katolikus hagyományban angyali üdvözletet mondanak: 3 Üdvözlégy Máriát és a megtestesülésre vonatkozó rövid összekötő mondatokat. A hűség és a hűtlenség fejezete után a harmadik fejezet Anna terhességére mondott angyali

üdvözlet: egy reggeli, egy déli és egy esti alaphelyzetben az Úr meg az anyja végül is nem tesznek semmit, reggel pirítós és Ulm, délben székelykáposzta és Parker, este Hrabal, közben az Úr és anyja között fáradt vita, és mindez azalatt, míg „lent" (a könyv iránymegjelölése, „az Úr *le*nézett Ulmra", de az Úr azért is vitatkozik az anyjával, hogy az ismerje el: „nincs fönt és nincs lent") Anna imádkozik, néhány perc?, órák?, napok? – más idő. A regény befejezése után, és még mindig a regény.

Az idő részint folyamatosan kell a történethez (ez az első két fejezet, amelyekben, ha töredékesen is, de van egy hol sűrűbben, hol lazábban megírt történetet), részint meg az kell, hogy álljon le, a dialógusért (és ez a harmadik fejezet a maga három párbeszédével). A kétféle időkezelés sok ponton átjárja egymást: az első két fejezetben vannak véletlenszerűeknek tűnő utalások, melyekről a harmadikban derül ki, hogy anticipációk voltak,[193] és fordítva, a statikus harmadik fejezet végén, az eksztatikus enumerációban rekapitulálva van az egész könyv – és persze az is jelezve van, ami nincs benne. Mintha visszavégtelenítené a történetet, hogy ne csak a határig, a végig, a halálig tartson – de hát ezt hogy lehet?, nem lehet, ez a lehetetlenség történik a harmadik fejezetben, hogy utólag jelentést ad azoknak az értelmetlen utalásoknak, amelyekkel eltelik az élet (s ezen belül a *Hrabal könyve* első két fejezete).

(*Ulm*) Az ulmi pallérfiú történetében mindössze öt másodpercnyi idő van, mialatt a toronyból a földre zuhan, de ez az öt másodperc a másik idő perspektívájából, nem, több nem lesz, de intenzívebb: „Egy város, amely öt másodperc hosszan életről s halálról gondolkodik…: az Úr szerette Ulmot." (Hk 169) Ez az ulmi jelenet össze van közvetítve Mándy Iván *Isten* című novellájával, Kierkegaard *Félelem és reszketés*ével és Ottlik Géza *Hajónaplój*ával. A szövegeknek ez az összevonása, az átjárások, összefüggések és különbözések az angyali logika, ami relativizálja a lineárisan elgondolt idő teremtette összefüggéseket, vagyis a történetet: „A végtelenségnek – olvassuk az átmenet mondatát az ulmi esetből a hármas Mandygaardba –, melyre még visszatérünk, többek közt megvolt az a veszélye, hátulütője, hogy összemosódtak a napok, egy kedd, csak példaképp, úgy volt szerda, mint a pinty, ezzel a megszorítással hát: mindez azon a napon történt, amikor egy bátor férfi Koppenhágából, egy Mandygaard

[193] Példák: A könyv legelején szóbajön az író Parker nevű tolla, egy zárójelben meg hogy Anna Parkeren Charlie Parkert érti, a harmadik fejezetben az Úr Parkertől tanul szaxofonozni; Anna levelében megjelenik Kafka neve, ott helyben nulla funkcióval – hogy aztán a harmadik fejezetben Kafka–Milena levél-idézetekben beszéljen egymással

nevű…”(Hk 170) Ezek a laza összefüggések ha már azt nem tudják megakadályozni, hogy a pallérfiú, aki közel akart lenni az Istenhez, lezuhanjon, a zuhanást lassítják, vagy, azzal a szóval, amit Esterházy írt Hrabal haláláról: *repüléssé* teszik. Ottlik *Hajónaplójá*ban Mandygaard és Kierketerp – nevük a Kierkegaard angyali szétszedése – a hajónaplónak írásában egyeznek meg, akkor is, ha nincs hajó. A Kierkegaard értelmezte Ábrahám-történetnek ugyanez a logikája: megtenni az Isten parancsát, föláldozni Izsákot, akkor is, ha ez a parancs ellentétben van az Isten ígéretével, hogy Izsák révén nagy néppé teszi Ábrahámot. Akkor is írni a hajónaplót, ha nincs hajó, az írásnak ugyanaz a radikális dialógusra nyitottsága, mint Kafkánál az ima-forma.[194] És Mándy novellája? Hogy régóta készül egy beszélgetésre az Istennel. „Kérdezni semmit nem kérdeznék. Nem faggatnám háborúkról, járványokról, éhínségről, árvizekről. Ha el akar valamit mondani, mondja el magától.”[195] Itt, az ulmi történettel egyidőben Esterházy a novella egyetlen kérdését idézi közvetetten, „a humora, az hová tűnt”, aztán átmegy közvetlen idézetbe, és így megkülönböztetletetlennné válik a Mándy elbeszélőjétől. De miért a humor a kérdés? Azt el lehet gondolni, hogy vannak háborúk, árvizek, pallérfiúk esnek le tornyokból – az Úr, anyjával veszekedve úgy magyarázza el az ellentmondást,[196] mint ami belefér minden ellentét egységébe (ami ő, mármint a regény): „ – nem értelek, van a Sátán, és vagy te. Ez azért mégiscsak kettő és nem egy. – Nem. Bennem ér össze minden. Bennem van mindaz, ami van és ami nincs. Olyan vagyok, mint egy regény; azok, akik messzi vannak egymástól, de egymáshoz tartoznak, ebben a regényben találkoznak. Minden egy. Nem azonos, nem egyforma. Ami különböző, az különbözik. De itt van bennem. Egy.” (Hk 163) A háborúk, járványok stb. belefér a koncepcióba, a humor-hiány viszont kérdés, probléma. „Micsoda humora volt! – írja Mándy. – Előbb

---

az Úr és Hrabal; Anna levelének a végén két cseh szó: „mám rada”, de Milena is írja Kafkának, aki válaszában idézi, azt jelenti, „szeretlek”.

[194] Kafka, Kierkegaard – 1922. december 18. naplóbejegyzés: „Állandóan az ágyban. Tegnap *Vagy–vagy*.” (Kafka: *Naplók, levelek*. id. kiad. 738.)

[195] Mándy Iván: *Átkelés*. Magvető, Budapest, 1983. 217.

[196] Schellingnek a *Brunó, avagy a dolgok isteni és természetes elvéről* című dialógusának egység-fogalmával összhangban: „amikor az Elsővé tesszük a minden ellentét egységét – mondja a szerzői álláspontot képviselő Brunó vitapartnerének, Luciannak, aki amellett érvel (akárcsak itt, a *Hrabal könyvé*ben az Úr anyja), hogy az egység szükségszerűen szembenáll az ellentéttel –, és maga az egység megint csak ellentétben, méghozzá a legmagasabb fokú ellentétben áll azzal, amit ellentétnek nevezel, akkor csak úgy tehetjük amaz egységet a legmagasabb rendű egységgé, hogy egyaránt bennefoglaltnak gondoljuk ezt az ellentétet, meg az ezzel szemben álló egységet is, és úgy határozzuk meg ama egységet, mint amiben egy az egység és az ellentét, egy az önmagával azonos és az önmagától különböző.” (Schelling: *Brunó, avagy a dolgok isteni és természetes elvéről.* (Beszélgetés) Fordította: Jaksa Margit. Magyar Helikon, Budapest, 1974. 34-35.) Brunó egység-koncepciója anticipálja a harmadik fejezet második dialógusát, ahol Charlie Parker Brunónak szólítja az Urat – persze beérhetnénk a névnek azzal az egy indoklásával is, hogy az idézett Cortázar-novellában a Parkernek megfelelő Johnny Brunónak szólítja a novella elbeszélőjét. Ez a

teremtette meg Bálám szamarának a hangját, mint Bálám szamarát! József köntösét, mint Józsefet!”

A humor az anticipáció, mely az adott időpontban még értelmetlen, jelentés-nélküli, és ami utólag igazzá válik. Kierkegaard Ábrahám-kommentárja megvilágíthatja az idő-átfordítást: amikor Izsák a hegyre menet megkérdi apjától, hol az áldozat, Ábrahám ironikusan válaszol, mert azt mondja, majd az Isten gondoskodik az áldozatról. Ez a válasz, mondja Kierkegaard, ugyanúgy működik mint a szókratészi irónia: úgy tesz, mintha nem tudná, pedig tudja: fia az áldozat. A szöveg angyali mozgása kétszeres: az angyal rákiált Ábrahámra, hogy ne!, és már ott is az áldozni való tulok, a másik pedig, hogy utólag igazzá válik Ábrahám ironikus válasza, valóban gondoskodott az Isten áldozatról. Mándy kérdése így a szöveg működésére is vonatkozik, dialogikusságára, hiszen ahhoz, hogy az utalásból, iróniából anticipáció legyen, kell a *másik*, vagy, ahogy a *Harmonia cœlestis*ben a nagyapa naplójába bejegyzi: „A világban, bármely rettentő pillanatában, mindig van humor, csak nem mindig találtatik ember hozzá, de van, ott van.” (Hc 387)

(*Parker*) Cortázar *Az üldöző* című novellájának mottójaként ott áll, hogy „In memoriam Ch. P.”, „Légy hű mindhalálig.” (Jelenések Könyve 2, 10) és „O make me a mask.” (Dylan Thomas) Esterházy elbeszélője Cortázartól idéz, hogy az Úr a „beteg angyaltól”,[197] Charlie Parkertől tanulhasson szaxofonozni, és újra vissza, hogy Esterházy elbeszélője az időről vehessen át egy-két trükköt. „A zene kiemelt az időből, bár ez csak a dolog egyik oldala. Ha tudni akarod, hogy igazában mit érzek, azt mondhatnám, hogy a zene belehelyezett az időbe. De akkor azt kell föltenni, hogy ennek az időnek semmi köze… hát, hogy úgy mondjam, mihozzánk.”[198] *Hrabal könyvé*nek regényideje ezen a ponton kint van az első két fejezet történetidejéből, de az ottani utalásokat anticipációkká téve, utólag többértelműsíti az ott és akkor történteket. Cortázarnál Johnny a bőröndjét mutatja meg Brunónak, hogy megértesse, hogy is van ő az idővel: „Bruno, látod a bőröndömet? Két ruha és két pár cipő fér el benne. No, akkor most képzeld el, hogy kiüríted a bőröndöt, aztán meg vissza akarod tenni a két ruhát és a két pár

---

második indoklás, a Brunó-Schelling, az irodalmi logika nagyvonalúsága, a szövegek közötti (angyali) átjárás lehetősége.

[197] a Brunó nevű elbeszélő mondja ezt Johnnyra és a laza márkinéra: „beteg angyaloknak tekintem őket, akik felelőtlenségükkel fel-felbosszantják az embert, de mindig kárpótolnak a gondoskodásért: Johnny például a lemezeivel, a márkiné a nagylelkűségével.” (Julio Cortázar: Az üldöző. Fordította: Scholz László. In: Uő.: *Az összefüggő parkok.* Kriterion, Bukarest, 1983. 219.)

cipőt, s akkor rájössz, hogy csak egy ruha és egy pár cipő fér bele. De ez még semmi. Az az igazi, ha rájössz, hogy egy egész boltot is be tudsz rakni a táskádba, száz meg száz ruhát, ahogy játék közben néha én is belerakom a zenét az időbe."[199] Az Úr nem bír megtanulni szaxofonozni, a regényidőbe sincs benne egy egész bolt, és éppen ez a dialógus-regény formája, hogy legyen benne az is, ami hiányzik. Ellentmondás? Az. „Látni egy történetet és benne lenni, nem ellentmondás ez?"(Hk 180) – kérdezi az Úr két szaxofon-lecke szünetében, egy regényelméleti kitérőben. Az ellentmondásban benne lenni a zsarnoki teljességet leépítő humor kettős mozgása a szövegben. De ember kell hozzá, úgy olvasni, ahogy Kafka olvasta Grillparzer *Szegény muzsikus*át: „Teljesen helyénvaló – írja Milenának – amit a *Szegény muzsikus*-ról mondasz. Ha azt mondtam, hogy semmit sem jelent a számomra, ezt csak elővigyázatosságból tettem, mert nem tudtam, Te mit szólsz majd hozzá, meg azért is, mert úgy szégyellem ezt a történetet, mintha magam írtam volna; és valóban hamisan kezdődik, és egy csomó pontatlan, dilettáns, agyoncicomázott részletet tartalmaz (…); és főként az ilyesfajta muzsikálás nevetséges siralmasan, joggal ingerli arra a lányt, hogy vad dühvel, melyben az egész világ osztozni fog, mindenekelőtt én, a történet után hajítsa az egész hóbelevancot, és ily módon a történetet, mely nem érdemel jobb sorsot, a saját elemei teszik tönkre. Hanem utolérhet-e szebb végzet egy történetet, mint hogy ily módon tűnik el? Az elbeszélő, ez a fura pszichológus, nagyon egyetérthet ezzel, mert valószínűleg ő a voltaképpeni szegény muzsikus, aki ezt a történetet a lehető legzeneietlenebb módon előzenéli..."[200]

(*Hrabal*) Hárman vannak: az Úr, Hrabal, és az elbeszélő, aki fordítja Kafka Milena-idézeteit, a cseh szavakat. Viccesen fordít, kommentál, túlteljesít, úgy, ahogy majd a regény végén az Úr szaxofonozik, „a dilettánsok agresszivitásával és lelkesültségével", miután végignézett egy szükségszerűen tökéletlen világ-enumerációt, melyben egymás mellé kerültek az összeillő és persze az össze nem illő dolgok. Ebben az enumerációban az Úr látja ént is, aki az ulmi torony tetején van, szédül, és azt mondja magában, amit Hrabal az Úrnak, amit Milena Kafkának: „strach, touha": félelem, vágy.

Van még egy mondat, nem ebben a könyvben, melyet mindig fordítani szoktak, de le nem fordítanak, s így kivisz az adott beszédből, a történet azon a ponton mindig beszakad, mert

---

[198] Cortázar, i.m. 207.
[199] Cortázar, i.m. 209.
[200] Kafka: *Naplók, levelek.* id. kiad. 607.

bár majdnem minden, de *az* nem volt anticipálva. Az egyedüllét legmélyén hangzik el, nincs kit szólítania, mert csak ő van – „Minden teremtmény mondhatja, hogy én, de azt, hogy vagyok, sum, egyedül Isten”, mondja az Úr *a hűség fejezeté*ben (hk 76.) – és ő éppen arra a pontra jutott, amikor *nincs*. A mindig *másik nyelven* hangzó mondatban a *Vagyok* mondja a *nincs*et: ELI, ELI! LAMA SABAKTÁNI! (Mt 27,46), és ráadásul mindig fordítani kell, hozzáadni egy csomó dilettáns hóbelevancot.

768=186

A történelem rései Esterházy Duna-regényében

> *Pedig az Írás olyan, hogy a gyermekkel együtt növekszik, de én nem akartam kisdeddé válni s dagadva az öhittségtől magam előtt igen nagyszerűnek tűntem fel.*[201]

(i) A két kezdet és a másik

A pontosságra törekvő regényíró nem regényt ír a Dunáról – azt kíséreli meg, azt írja, azt kíséreli meg írni, hogy a regény a Duna. Azt, hogy mi a regény és micsoda a Duna, nem jó előre tudni, még az olvasónak sem. Szent Ágoston idézett olvasási stratégiájára gondolva: akkor az olvasó dagad, nem a Duna, nem a regény.

Két kezdet: induljunk el onnan, hogy nem tudni, mi a regény, mi a Duna, és olvassuk a könyvet, ezt a téglatest alakú tárgyat, melyben betűk sorakoznak egymás után. Az olvasás lineáris folyamata során tudható meg (ha egyáltalán), hogy mi a regény, az utazás lineáris folyamata során (ha egyáltalán), hogy mi a Duna. Nem általában, a következtetések csak erre a regényre, erre a Dunára, erre az olvasatra érvényesek. Az olvasás/utazás ebben a pillanatában.

Hogy némi támpontunk mégiscsak legyen arra vonatkozóan, minek a kezdetét keressük, megvizsgáljuk, a betűket tartalamzó téglatest alakú tárgyban hogyan viszonyulnak egymáshoz a „Duna” meg a „regény” rendezett betűhalmazok. „A Duna nincs, ez a napnál is világosabb. A

[201] Szent Ágoston vallomásai. Fordította: Balogh József. Akadémiai-Windsor, Budapest, 1995. 88.

Duna az nem valami, nem a vize, nem a vízmolekulái, nem a veszedelmes mederviszonyok, a Duna az *egész*, a Duna a forma. A forma az nem köntös, mely alatt megbúvik valami nálánál fontosabb és szeriőzebb. (In concreto: a víz...) Mit jelent, hogy egy könyv formája a Duna? Olyan forma volna ez, mint a szonett? Mi itt a tizennégy? Nem szonett, inkább regény? Ott még tizennégy sincs; mi a regény? Ezt, manapság, minden regény külön elmondja magáról, azaz a definíciók visszakanyarodnak magukba, forrásból az ereszbe és viszont; egyidejűek, nem voltak és nem lesznek, csupán vannak."(H-H 27) Tegyük e Duna - regény reláció mellé Flaubert számtalan irányba nyitó, Esterházy könyveiben folyton megjelenő parodisztikus regény-definícióját: „Bovaryné én vagyok", amely itt a szintén sokszor idézett Musil-féle én-meghatározással folytatódik: „ez az »én« azonban nem koholt személy, hanem a regényíró, dolgokban jártas, keserű, csalódott ember ..."(H-H 131)[202] Összegezvén: a Duna, a regény, Bovaryné, »én« valamint a regényíró ekvivalencia-relációban állanak egymással. Nem könnyíti meg e felismerés a könyv kezdeteinek keresését, e meghatározás-láncolat nem sokban különbözik a Gertrud Stein-féle rózsázástól: a rózsa helyett Duna van („A Duna az Duna az Duna ..." – H-H 186), a Duna meg a regény, Bovaryné, »én«, a regényíró. Egyhelyben toporgunk, de a toporgás íve éppen a könyv első mondatához vezet (s ha nem volna az a rengeteg cím, mondatcím, örülhetnénk is, hogy megvan hát a kezdet. Nincsen. Mert egy kicsit korábban már olvastunk mondatot: „Ne csácsogj. Növeled a káoszt." E két mondatra később visszatérünk, maradjunk egyelőre „az első mondatnál", amely legjobb esetben is a harmadik) félre: „Volt nekem egy távoli, fantasztikus és titokzatos nagybátyám, akit mindenki csak Robertónak hívott, mintha olasz selyemfiú lett volna, kivéve apámat, ő nem hívta sehogy, »nevét nem vette ajkára«." (H-H, 5) Mégis, ez a Robertó kapcsolatban áll a regényíró Robert Musillal, illetve *A tulajdonságok nélküli ember*t elbeszélő „én"-nel, magával a regénnyel, azzal a nagytestű befejezetlen Monarchia-regénnyel, meg e „fantasztikus nagybáty" unokaöccsével, a Duna-regénnyel. (És gondoljuk mindezek mellé Wittgenstein észrevételét, figyelmeztetését: „Annyira nehéz a *kezdetet* magatálni. Vagy inkább: nehéz a kezdetnél kezdeni. És nem megkísérelni tovább visszamenni."[203])

Kijózanításképpen olvassuk, miként vélekedett Maimonidész a maga utazási regényében, *A tévelygők útmutatójá*ban a kezdetről. Először is: nem vélekedik, *idéz*. „Így mondják

[202] Musil, Robert: Korai tanulmányok és „gondolatlapok". In: *A tulajdonságok nélküli ember*. Fordította Tandori Dezső. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1995. III. kötet, 601.
[203] Wittgenstein, Ludwig: *A bizonyosságról*. Fordította Neumer Katalin. Európa, Budapest,1989.126.

talmudbölcseink:»Halandó embernek a teremtés művének hatalmáról szólani, lehetetlen, azért beéri a szent írás ez általános mondattal: Kezdetben teremtette isten stb.«"[204] Szólni lehetetlen, ezt a szólni nem-tudást viszont el kell mondani egy folyóról íródó regényben, akkor is, ha már nagyon sokszor és sokféleképpen el volt ez mondva. Mit lehet tenni? Föl*idézni* emlékezetünkben a megformált hallgatásokat. A könyv ezt teszi:

Utazó eltéved, Messkirchben találja magát (nem találja, de ott van), a kezdetet másként-kezdetként, „a kezdet felé megnyíló gondolkodást mint egy mindig újraismételt öndestrukciót"[205] tekintő korai Heidegger-írások szerzőjének városában. Annak a szerzőnek a városában, aki *két kezdetről* beszél: az első a rácsodálkozás korszaka, azé az elgondolásé, hogy egy helyes Hérakleitosz-olvasattal megalapozható a filozófia, a második kezdet pedig a megrökönyödésé, megrökönyödés az önmaga által létrehozott helyzettől, ennek visszavétele, a türelmetlen közelhozási szándék eltávolítása. Nem, az utazó nem találkozik Martin Heideggerrel. Az utazó idéz, zárójelben, egy „sváb anekdotát", miszerint az Úristen itt akarta a Dunát visszafordítani, s közben bekopogott „Heideggerékhez". A Duna visszafordításáról később nem esik szó, de a könyv megíródik, szép rendben eljutni Mauthausenen át – ezt nem akarta az Úristen? – a Fekete tengerig. Még az idézett „sváb anekdotában" sem szól Heidegger egy szót sem. Az Úristen újra meg újra kérdez. És ebben maradnak. (Az anekdotában.)

Heidegger a maga részéről a hallani-tudást szembeállítja a létfeledő fecsegéssel. „Hallani-tudni – írja, őrizvén hallgatását – egy mondani tudásnak felel meg, mely a lét kérdésességéből szól. Mert ez az a legcsekélyebb, amit a szó terének elkészültéhez nyújtanunk kell."[206] Esterházy korábbi regényében, a *Hrabal könyvé*ben is van egy ehhez hasonló szituáció, ott Bohumil Hrabal cseh írót hozza párbeszéd–helyzetbe az Úristennel, ott is nagy csendek, és mivel Hrabal is meg az Úristen is kitartóan beszélnek ezeken a csendeken át, hatalmas félreértésekből áll az egész, mígnem belefáradnak és derűsen megegyeznek abban az egy kérdésben, hogy „az asszonyok a Világ mérlege". (Hk 185)

Hraballal fecsegnek, Heideggerrel hallgatnak? Fecsegés, hallgatás, Duna, akkor eszerint lehet dönteni: „Fecseg a felszín, hallgat a mély"? A Duna-regény itt emlékeztet egy olyan hallgatásra, mely az osztályozást elbizonytalanítja: Trianonban Apponyi gróf „négy nyelven,

---

[204] Maimonidész: *A tévelygők útmutatója*. id. kiad. 32.
[205] Bacsó Béla: Adódik-e egy másik kezdet? In: *Határpontok*. T-Twins Kiadó, 1994. 91.
[206]Heidegger, Martin: Beitrage zur Philosophie. In: Gesamtausgabe. 65. köt. Klostermann, 1989. 422. - idézi Bacsó Béla, i.m. 94.

hibátlan kiejtéssel" (H-H, 213) hallgat, a Duna-regény méltóságteljesnek írja ezt a hallgatást, mindazonáltal az adott kontextusban (mi az adott kontextus? Ez is a könyvnek egy olyan helye, ahol Olvasó kitérhet más könyvek felé, el is tévedhet akár, és megtudhat még néhány dolgot az első világháborúról, mint a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* egy epizódjáról), tehát az adott kontextusban a hallgatás és a mélység relációja újragondolásra szorul.

Claudio Magris Duna-könyvében ír két város, Donaueschingen és Furtwangen eldönthetetlen vitájáról, melyikükben is ered a Duna, illetve ismerteti az eresz-hipotézist, ezt idézi a maga Duna-könyvében Esterházy Péter, a Heine Marxhoz írott levelében: „Már nem is tudom, kicsoda említi könyve német kiadásának 28. oldalán, [207] hogy Dielhelm beszél egy kocsmáról a Freiburgba vezető út mentén, hogy annak az ereszéről egyfelől a Rajnába, másfelől a Dunába folyna a víz. Hát én nem vagyok ez az eresz." (H-H 19) Ennek az epizódnak az olvasatai egyfelől más könyvekhez vezetnek, kideríteni, mit írhatott Heine és mit nem (józanul szemlélve a dolgot, Magrist például aligha idézhette, viszont megtörténhet, hogy Magris szövegének van korábbi verziója, s akkor újra kérdezhetjük, hol az eredet?), másfelől megkísérelheti ebben a szövegben elgondolni az egyes szám első személyt. „Én": aki nem az az eresz, amelyikből a Duna ered, az „én" nem eredet, a Duna, a regény viszont mégiscsak ered, igaz, nem tudhatni, honnan.

John Bunyan utazási regényének, *A zarándok útjá*nak kezdete finoman jelzi ezt a nem-tudást, tudáson kívüliséget, az út, a könyv *imaginárius* mivoltát: az egyes szám első személyben mesélő narrátor egy barlanghoz (az angol kiadásban lábjegyzet utal a lehetséges kapcsolatra e barlang és a bedfordi börtön között, ahol Bunyan „utazott"), tehát a narrátor egy barlanghoz érkezvén elalszik, az ő *álma* ez a könyv. A páros rímekbe szedett konklúzióban az olvasás-újraolvasás szerepéről úgy beszél, mintha nélküle a mű, nem több s nem kevesebb, *nem lenne*: „s ha ellököd, mint hiábavalót, nem tehetek mást, újraálmodom."[208] Bunyan tehát radikálisan számol egy lehetséges másik kezdettel, azaz megtörténhet, hogy semmi sem történt, újra kell álmodnia az egészet elölről. Ha nem olvassuk. Vagy ha hiábavalónak olvassuk. Következésképpen újra kell gondolnunk olvasat-leírásunk kezdetén oly naivan megtett olvasat és Duna-regény közötti megkülönböztetésünket.

[207] A magyar kiadás 21. oldalán. Magris, Claudio: *Duna*. Fordította: Kajtár Mária. Európa, Budapest, 1992.
[208] "But if thou shall cast all away as vain,/ I know not but 'twill make me dream again." - Bunyan, John: The Pilgrim's Progress from this World to that which is to Come, London, W. Wright, 13, 1843, 214.

Kezdet? Eredet? Megismerhetetlen, megtapasztalhatatlan, bonyolult, radikálisan értelmezésre szoruló, folyton újraíródó *páros* rímekbe szedett álom. Ebből nem az a végső soron pihentető megoldás következik, hogy ne volna kezdet, ne volna eredet(iség). A helyzet ennél rémisztőbb: van, de megfoghatatlan. A két könnyű kis folyó, Breg és Brigach elválaszthatanok, bár egyik a másiknak anyja, „soha nem tudtam, hogy melyik melyik" (H-H 70).

(ii) Időrésekben tautochrónia

Utazási regényünk 15. része a *Grádicsok* címet viseli. Károli Gáspár zsoltár-fordításaiban az általánosabb „zarándokének" felirat helyett „grádicsok éneke" van. A héber szöveg, az *eredeti*, erre vonatkozó kifejezése nem érthető pontosan, „valószínűleg 'lépcsők'-et jelent"[209]. Zarándokolni: „Ulm óta?, nem tudom, mióta, igen, Ulm óta, én folyamatosan csak Mauthausen felé közeledtem." (H-H 87) Lépcsők: 768 lépcsőfok az ulmi templomtoronyban, fölfelé, 186 a mauthauseni kőbányában, lefelé. A szöveg sűrűn hallgat a mauthauseni lágerről, nem beszámoló, hanem törés, hirtelen váltások, a mauthauseni kőbánya lépcsőinek, az „egyenetlen, durván kifaragott kőtömböknek"[210] a zökkenői.

Nem folyamatosan íródik a szöveg, nem folyamat. (Ha a Duna folyam, akkor ez nem Duna.) Amiként nem volt meghatározható a kezdet, úgy nincsen folytatás sem. Esterházy minden mondata kezdet, nem kapcsolódik közvetlenül az őt megelőző mondathoz, nincsen közöttük oksági viszony. És nem alárendeltjei a történetnek, a történet, ha van, minden egyes mondatban benne kell hogy legyen. Ez a gondolat jelenik meg Szent Ágoston én-utazási regényében, a *Vallomások*ban. Mondható szavakat keresvén kérdezi: „Vagy mindenütt egészben vagy jelen s semmiféle dolog téged egészben be nem fogad?"[211] Szerkezeti szempontból: minden mondat egészben a regény, illetve nincsen olvasat, mely egészében képes volna felfogni? Mert „léte nem tömeg, mert a tömeg részeiben kisebb, mint egészében ha pedig végtelen [a tömeg], kisebb valamely térben határolt részére nézve, semmint végtelenségében ..."[212] Nem belső és külső, jelölő és jelentés, forma és tartalom stb. dichotómiájának elmélyítéséről van szó, hanem arról, hogy „mindenütt egészben" és „semmiféle dolog egészben". A mondatok nem utalnak

[209] A Magyar Bibliatársulat által kiadott, magyarázó jegyzetekkel ellátott Biblia, Kálvin János Kiadó, Budapest, 1996. 120. Zsoltár jegyzete, 700.
[210] Magris, i.m. 156.
[211] Szent Ágoston, i.m. I. kötet 6.

rajtuk kívüllevő valóságra, a mondatoknak magukon kell bemutatniok, testükön, a valóságot: „nagyságod és szépséged te magad vagy”.[213]

„Milyen szép, milyen anekdotikus, ahogy állnak sorban a lágerlakók, arra kényszerítve, hogy végignézzék egy gyerek kivégzését, és valaki azt sziszegi, hogy akkor most hol az Isten?, mire a mellette álló a gyerek felé bök, nem látod?, ott!” (H-H 91) Ez a mondat egy hosszúlábú amerikai lánnyal való kocsmai beszélgetés egy epizódja, a kocsma Mauthausenben. A láger szó viszont ekkor jelenik meg először. Kizökken a beszélgetés a maga Duna-medréből, s újra más lesz a Duna. Nem folyam, hanem lépcsők, grádicsok, zsoltárok, Danilo Kiš *44. zsoltár*ának története ez. A mondat erős viszonyban lesz a regény vége felé szereplőként mutatkozó Danilo Kišsel, a „*személlyel*”. (H-H 226 -kiemelés az eredetiben.) A szöveg megtörik, a kapcsolódások nem közvetlenek, nem szomszédosak, nem azonnaliak, hanem, ha egyáltalán, ha az olvasás folyamán a viszonyok kiderülnek: *megtörténnek*. Nem is a mondatokban, hanem a közöttük lévő viszonyban:

TÁVIRAT

De hát melyik az a kő, amely a hidat tartja? Megbízó (Bérlő)

VÁLASZTÁVIRAT

A hidat nem az egyik vagy a másik kő tartja, hanem a belőlük formált ív vonala.

Utazó

TÁVIRAT

Mért beszélsz nekem kövekről? Engem csak az ív érdekel. Megbízó (Bérlő)

[És mivel viszony nincsen mondatok nélkül, „a mai prózaíró olyan, hogy az élete olyan, hogy az nem halad valahonnét valahová. Így azután a regény sem jut: innét: oda. Vagyis ugye a cselekmény, az ív …” (Kh 7)]:

VÁLASZTÁVIRAT

Kövek nélkül nincsen ív. Utazó

Ebben a Duna-regényben ilyen kövek és ívek: Mauthausen – a mauthauseni kőbányákból ered a budapesti Lánchíd alapköve (H-H 151) – a Duna egyik budapesti hídja, a Dunáé, amelybe „42. január, 44. november satöbbi, jégen lékvágás, zsidók, szerbek belepuskázása ...” (H-H 209)

---

[212] Szent Ágoston, i.m. I.kötet 94.
[213] Szent Ágoston, i.m. I. kötet 154.

A *táviratok* által a regény látványos megtörése jön létre. Ezek az iratok három szinten radikalizálják, teszik eredendővé *a távolságot*: először, megszakítják a szöveget, olykor mondat-közben, így a távolság a szövegen belül jön létre; másodszor, a Megbízó figurája távolságot teremt szerző és szöveg között, pontosabban a szöveg két különböző intencióját hozza létre; harmadjára pedig a leginkább kéznéllevő, a távirat megnevezéséből adódó távolság, a Megbízó és Utazó közötti *térbeli* távolság. Ez utóbbinak van egy ontologikus vonatkozása, a Bunyan-féle radikalitás párja: abban az esetben, olvassuk, ha a Megbízó hiányzik, tételeztessék fiktívnek, az utazás meg történjen úgy, mintha lenne (H-H 122). Bunyan szövegével együttolvasva, a regény és Isten ontológiai státusának viszonyára[214] vonatkozó nem-tudás a könyv kezdetéről vázlatosan a következőképpen értelmezhető: ha nincs – nem vagyok, ha nincs – legyen. A „nem-tudom" tehát a *differenciált létállapotok közötti átjárás*.

A szövegbe integrált, a cikloid attribútumát érzékeltetni hivatott szőlőmunkás-példázatban a Megbízó szintén távol van, másképp van. A történet azért botrányos, mert az általa fölfogadott (*bérelt*) szőlőmunkások ugyanannyi fizetséget kapnak, függetlenül attól, hogy hajnaltól vagy pedig csupán késő délutántól dolgoztak. A Duna-szöveg úgy értelmezi a dolgot, hogy a Megbízó egy cikloidra hívta a munkásokat, a cikloid pedig, mint azt Jacob Bernoulli kimutatta, az a görbe, melynek bármely pontjától ugyanannyi idő alatt érni el a legalsó pontig, azaz a cikloid egyidejű (tautochron). Ugyanez a terminus állt ott is, ahol a szöveg a regényhez mint műfajhoz fűződő viszonyát taglalta: „… mi a regény? Ezt, manapság, minden regény külön elmondja magáról, azaz a definíciók visszakanyarodnak magukba, forrásból az ereszbe és viszont; *egyidejűek*, nem voltak és nem lesznek, csupán vannak. Lenni – az már késő." (H-H 27 – kiemelés S.Zs.) A történetnek alárendelt mondatok abban reménykednek, hogy lineárisan előrehaladva, céljukat elérvén, *lesznek*. A nem alárendelt mondatokból álló szöveg széttart, *ex-stasis*ban van, minduntalan *kimegy* magából, mint a Megbízó a szőlőmunkásokról szóló példabeszédben.[215]

„Arról hallgattam, amit az ajtórésben láttam" (H-H 7) – ezzel a mondattal zárul az első fejezet. Nem zárul, ellenkezőleg: megnyit. Kérdést támaszt, mi történhetett az ajtón túl? És e

[214] „Nem állítom, hogy a regény akkor és csak akkor halott, ha Isten halott. Nem állítom, hogy ha Isten halott, halott a regény. Nem állítom, hogy ha a regény halott, halott az isten. De a kérdésre, halott-e stb., nagyon határozott és konkrét válaszom van: NEM TUDOM." (H-H, 27)

[215] „Hasonló a mennyek országa a gazdához, aki korán reggel *kiment*, hogy munkásokat fogadjon szőlőjébe. … Amikor *kiment* kilenc óra tájban … Ismét *kiment* tizenkét óra körül és délután három óra tájban … késő délután öt óra tájban is *kiment* …" (Mt 20,1-6. – kiemelések S.Zs.)

kérdés mindvégig megmarad kérdésnek, a regényben – hacsak nem szimplifikáljuk az értelmezést – még utalást sem találunk rá. A hallgatás nem átmeneti, a kérdés nem retorikus, a történeten itt valóban rés van. Nem feszültség-teremtés, melyet később követne a megnyugtató magyarázat, itt a feszültséget újabb feszültségek követik (és a mesét újabb mesék). Ez a könyv nem akar elég lenni magának, van is a végén szakirodalom, dunai horgászkalauztól rendszerelméletig. De nem azért, hogy a szöveg réseit betömjék, olykor éppen újabb rések keletkeznek.[216]

A Duna-regényben a *folyam*atosság kísértés? A Duna mentén nem lehet utazni, csak turistaként "abszolválni" a látottakat, s folyni tovább? Mert olyan ez a folyó, hogy ha megállunk akár egyetlen pillanatra is, ha belemegyünk egy történetbe, igen nagy a valószínűsége, hogy nem tudunk továbbmenni? Eláraszt a költészetre vonatkozó adornói ítélet, és eláraszt a hérakleitoszi „más és más víz", a konkrétumok sokrétűsége, a vulgáris valóság?

A Dunát végigutazni, a Dunát végigírni retusált jövő-kép, utópia: „És a legnagyobb csábító és félrevezető a Duna! Egyszerűen rossz példát mutat, mégpedig azzal, hogy állandóan folyik előre! Mintha itt valami győzelemről volna szó, hogy lám! Oly sok viszály után mégis! És ha törik, ha szakad, bele fogunk torkollni a tengerbe." (H-H 182) Pedig torkig lehetne már. Egy aszketikus mondatban: „Nagyétkű erre a Duna." (H-H 209) S zárójelben szikár felsorolás, fordított nemzetség-táblázat, rések (lékek a Dunán) a történeten.

A könyvben sok szó esik az evésről, ételreceptekről, nagy körültekintéssel elkészített pocsék ételekről, drágákról és szofisztikáltakról, tehetséges szakácsról, születésnapi lazacokról, romániai miccsekről, lónyál ízű sörökről. Amikor megkérdezik „ént", hogy országuk alkotmánya melyik alkotmányon alapszik, „én" a karamellkrém után nyúl. Vagy fölidézhetjük a birkapörköltes epizódot: latinóra után ül a fiatalember a *Góbé*ban az ablak mellett, az ablakon kívül egy nőt ver egy férfi, mire a nő nekiesik az ablaknak, vére-nyála folyik, az ifjú eszi a birkapörköltjét. „Mintha egy akváriumban volnánk, nem eldönthető, mi a kint, mi a bent." (H-H 176)

[216] Például ha utánanézünk a cikloid kérdésének a Simonyi Károly írta *A fizika kultúrtörténeté*ben (Gondolat, Budapest, 1978. 205-206.), arról olvasunk, hogy Huygens tette fel, önmagának (nem pedig Johann Bernoulli a bátyjának) a kérdést „van-e olyan görbe, amelynek tetszés szerinti pontjából (a talpponttól tehát bármilyen messze eső pontból) indított test mindig ugyanakkora idő alatt érkezik a talppontba" (i.m. 205.) A kérdés pontos, a kérdés története viszont eltér. Mintha fölcserélődnének a szerepek, a történet lesz a rés, a látszólagos ellentmondás mögötti kérdés.

Az evések és az idejük alatt ki-kiderülő tragédiák az a kettős mozgás, amiről Magris mint radikális nevetésről ír: : „A radikális nevetés természetesen nemcsak a rendbe és az értékekbe vetett hitből űz csúfot, hanem a káosz és a semmi elbizakodottságából is …”[217] Magris az elbizakodott folyamatosság paródiájaként egy bizonyos Ferdinand Thran nevű építész által összeírt *Otrombaságok lajstromá*t idézi, melyben négy gyermeke halála éppoly kitolás-számba megy mint a reggeli nyirkos köd.[218]

A nagyétkű Duna nem kérdez, hanem integrál, folyik tovább. Esterházy Duna-regénye a Duna-történelem folyásának megállítására tesz kísérletet, ezért a töredék-forma, mely a Duna böjtjének felelne meg: „Ennem kell – írja a román származású Heidegger-tanítvány, André Scrima szerzetes –, hogy ellenállhassak az engem fölfaló időnek, eszem, mert éve vagyok. (...) (A böjt elsősorban nem aszkézisként teljesedik be, hanem mint ami kivon az időbeliség emésztő rendjéből.)”[219]

Az ehetetlent enni nyilván más kérdés. Utazót vallatják, Robertó levelét megeszi. János „utazási regényében”, a *Jelenések könyvé*ben is a kalauz ráparancsol Jánosra, hogy egye meg az írást (Jel 9,10). André Scrima ezt összefüggésben látja az eucharisztia titkával, az „angyali *tempus discretum*mal”, amely átlépi, fölhasítja a kauzalitások láncolatát, a lineáris időbeliséget.[220] Angyali struktúrájú a szöveg – „ha utazom, a létező védangyala vagyok”(H-H 96) –, ha nem a valóságot eszi, jelentése nem a referencialitásból következik. Comenius „utazási regénye”*, A világ útvesztője és a szív paradicsoma* hasonló szövegszervezési eljáráshoz vezet: nem a referencialitásban, de a szöveg „szíve hajlékában” találni jelentést. Azazhogy rést, sebet. A *Bevezetés …*-ben a sebek – arcokon, városokon – hernyók, itt Dalma arcán „széles, durva sebhely”, ő maga nevezi hernyónak. Nincsen indoklása, csak ott van; a történet már menne tovább, de a seb még mindig ott, Dalma kérdezi Utazót: „ugye holnap is látom?”, nincs válasz, csak a seb van: „A seb egyszerre volt rettenetes, mintha egy rés, szakadék lett volna az arcán, valami *régi* ügy, valami ott maradt, archaikus botrány, amiről inkább nem beszélünk, és egyszerre bagatellizálta is mindezen elképzeléseket, inkább megfiatalította az arcot, egy rosszcsont kölök képét vetítve az asszonyéra.” (H-H 126) Tempus discretum: a seb átsurran a

[217] Magris, i.m. 401.
[218] Magris, Claudio, i.m. 79-80.
[219] Scrima, André: Timpul rugului aprins [Az égő csipkebokor ideje, esszék]. Humanitas, Bukarest, 1996. 101.
[220] Scrima, i.m. 102-105.

lineáris idő alatt, s az arc megfiatalodik és archaikus botrány hordozójává válik ugyanabban a pillanatban.

(iii) Az imaginárius szem pillantása

Elhalasztottam az útitársról, a kalauzról való írást, de annyit csak megtettem, hogy jelezzem: vele (meg az apával, meg az anyával) kezdődik a könyv. Ki Roberto? Magris *Dunájában* egyetlen egyszer jelenik meg Roberto nevű férfi, aki hatvanéves Paolájára úgy tekint, hogy számtani középarányosát számítja a Paola éveinek, a huszonöt, a harminc stb. éves Paoláknak, a végösszeg így igen bíztató.[221] Ebben a Dunában viszont Roberto külön nőket ad össze, és számítani nem számítanak.

„Rejtélyes dolgok történtek, de én akkoriban nem féltem a rejtélytől, nem ijedtem meg az egymással össze nem függő daraboktól, mert azt láttam, hogy ő kiegészíti ezeket a töredékeket, illetve hogy az összes homály és sötétség benne gyűlt össze, ő pedig sugárzott, fénylett." (H-H 72) Elhalasztottuk az írást az útitársól, mert éppen a töréseket próbáltuk megfigyelni, melyeket Roberto „kiegészít".

Roberto a mondat mondat hátán, a folyam, mely ha törik, ha szakad, beleömlik a Fekete tengerbe. Ott, ahol valóság megszakad, fikcióval pótol. De a valóság megszakadása nem ürességet jelent, nem semmit, ott a szakadás maga a valóság. Utazásuk kezdetén Roberto azt mondja, hogy megbeszélte a közös utat az apával (Esterházynál: „atyámmal"), Sigmaringenben utolérik őket a szülők telefon-hívásai – akkor tudták meg, hogy Utazó vele van.

A rések természete, hogy a kiegészítésük önellentmondáshoz vezet. Meg további, végtelenített kiegészítésekhez, az apai terminussal élve, „csácsogáshoz": „Remélem, nem okozt*unk* fájdalmat nekik. Mi?! Igy igazibb, nem gondolod? Nekiesünk a Dunának, lesz, ami lesz." (H-H 55) Nekiesni a Dunának: a fausti *streben* gesztusa, „előre törni, feljebb, egyre fel"[222], haladni és halasztani, nem beleveszni a részletekbe, valami nagy történet fikciójában nem-figyelni a történetekre, a résekre: „a fikció szülségszerűen tett turistává a vágyott utazóság helyett."(H-H 163) Ez Hahn-Hahn grófnő *vak* szemének a pillantása, a képzeleté. A képzeletet itt úgy értelmezzük, mint nagy történetet, melynek mondatai alárendelt szerepet kaptak. Pontosan:

[221] Magris, i.m. 159.
[222] Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. Első rész és Ős-Faust. Fordította Franyó Zoltán. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1958. 60.

szerepük van, funkciójuk, de nincs *külön* létük. Akár az imaginárius számok esetén: bár nem létezik olyan szám, amelynek négyzete negatív szám volna, mégis lehet velük műveleteket végezni, úgy, hogy a végeredmény valós szám legyen. Törless előbb matematikai szinten kérdezi, később a bőrével, ez a kérdése Musil *A tulajdonságok nélküli ember*ének (Ezért is nagybátyja Esterházy utazási regényének.) Mert érthetetlen, hogy a réseket elfedő képzelet maga is rés.

Mi történt például Donaueschingenben Robertóval, mit tett, hogy az évek óta nem beszélő valamikor fényes tehetségű atomfizikus Adalbert bácsi egy éjszaka megtöri többéves hallgatását, s egy nevet mond ki gyűlölettel: Roberto? Mi köze e név-kimondásnak a Robertóéhoz, amikor éveken át kínozzák az Andrássy út 60-ban, az „Államvédelmi Hatóság Hauptquartierjében", hogy egy nevet kiverjenek belőle?

(Ez a folyamat különben a könyv legfragmentáltabb része. A megtörés *nem verbalizált*, hanem *megjelenített* a szöveg töredezettsége által:

A városok és a név. 3.

„Egy nevet."

Tájleírás.

[Két oldalon át más fragmentumok, táviratok a kövekből formált ívről, mely a hidat tartja, és újra:]

A városok és a név. 4.

(...)

„Tudom, hogy elcsigázott. Majd én mondok nevet, maga csak bólintson. Ne féljen.")

Roberto a többi szereplőhöz képest nagyon érzékien és precízen van megformálva, két hiposztázisban: „Roberto most különösen szép volt, seprűs, nagy szempillái, mint egy olasz nőé, és a melegben a barna bőre olajosan csillogott, már-már kékes, fekete haja szorosan hátrasimult. Úgy tetszett, mintha épp a fürdőkádból szállt volna ki." (H-H 12-13); „Puffadt, nagy, mint egy luftballon. (...) Olyan undorító a teste. (...) Hájtömegek lógnak le róla, mintha döghúsok. A saját hájával van betemetve." (H-H 231). Érzéki megjelenítése ellenére – mellett! mellett! - viszonyai kétértelműek, fiktívek (Utazón kívül senkiben sem bízott), mintha csupa rések volnának. „Én" anyjával valami különös közelség, „én" tud róla, de hallgat – „Arról hallgattam, amit az ajtórésben láttam." (H-H 7)-, emlékszünk, ez volt a könyv első elhallgatása. Az apa, meg sem

hallgatva a káosz-apológiát, *határ*ozottan megszakítja ezt a viszonyt: „Kifelé!” Ettől fogva lesznek utazók. Roberto és „én” viszonyában is elhallgatás: „Túl komoly lett minden, s ettől féltem, mert nem értettem.” (H-H 32)

Az első kiűzetés-történet, a második beavatás. Roberto története megjeleníti, jelen időben újrajátssza az egykor legszebb angyal történetét. Dante utazási regényében, az *Isteni színjáték*ban Vergilius odavezeti az utazót a jégbefagyott Luciferhez. Szépsége az ellenkezőjére fordult, „Ha szép olyan volt, mint most rút amilyen”, most: arca fehér és sárga, szőrös, könnyezik és csöpög a nyála.[223] Méreteiben óriási. Akkor már azt képzeli magáról, hogy ő a Duna. És Dalma minden éjszaka kezét végigviszi a hatalmas testen, végig a Dunán. Azt mondja, undorodik. „Én” megcsókolná a kezét, Dalma arcul üti „ént”.

Nem tudhatni Roberto és az őt kihallgató tiszt viszonyáról sem, a tiszt kérdez és fenyegetőzik, majd, rendkívül rafináltan, emberi hangot üt meg, Roberto kis híján mindvégig hallgat, mint ahogy a heideggeres anekdotában történt. Roberto végül kimondja a nevet. Együtt olvasva a két „beszélgetést”, „kihallgatást”, különbségek mutatkoznak meg. A helyszín tekintetében: előbbi „Heideggeréknél“, utóbbi az Államvédelmi Hatóságnál. A kérdező személyét illetően: a kihallgató tiszt a végére ellágyul, nem kérdez, hanem mond, magáról kezd beszélni, arról, hogy másiknak semmi esélye nincs megmenekülni, végül fölajánlja segítségét, vége; az Úristen mindvégig kérdez, nem segít a végén (nem akar a végére érni), még most is beszélgetnek, illetve hallgatnak, ha meg nem haltak.

A Tüske Andris kihallgatására vonatkozó töredék leginkább Dalma kezének történetéhez hasonlít. A sötét megtapasztalása itt nincs szétválasztva az önmaga megtapasztalásától: „része vagy a sötétnek”, rémület, de „minden a helyén van, ő kihallgat, én hallgatok, ő úgy nyomorult és én így. Sötét van, de a félelem elmúlt.” (H-H 246)

Szigeti Csaba ír az imbrikáció alakzatáról, a kétszer hármas szókapcsolatról, ahol az egymáshoz tartozó szavak nem közvetlenül egymás mellett állnak. „Az imbrikáció, számomra legalábbis, eredendően és formálisan a szerelem és a szeretkezés leképezése a nyelvben (...)a szerelmi alaphelyzet (...) nem kettős, (...) ternális (...) Lényegében vagyunk mi ketten, meg a szerelem.”[224] Esterházy imbrikációja: „Utazó köteles nem egyéniség lenni, lenni akárki, azaz tartozik bóklászni a valaki és a senki között, tartozik lenni a végtelen, vagy álszerényebben a

[223] *Isteni színjáték*. Fordította: Babits Mihály. Szépirodalmi, Budapest, 1986. 230-233.
[224] Szigeti Csaba: Szegény az magyar nyelv? Imbrikációs alakzat Esterházy Péter prózájában. *Jelenkor* 1994. 6. 526.

létező, a forma, lenni *egy bödön, egy bőrönd, egy börtön, mézestül, zoknistul, rabostul.*" (H-H 38)

Az utazás ebben a könyvben többször a szeretet mellé kerül: „Azért az elég grandiózus elgondolás, hogy a világ a szeretetre van felépülve. Szolidnak nem szolid, de grandiózus. Mi más volna az utazás is?" (H-H 122) És: „Volna valami Dylan Thomas-verssor, hogy a szeretők összeroppannak, de a szerelem túlél vagy hogy. (Ez igaz az utazásra is.)" (H-H 105)

A Megbízó egyszer azt táviratozta, hogy Utazó ne áltassa magát vigasztaló mesékkel. Vagyis ne tömje be a réseket. Ha két mondat között beláthatatlan a távolság, akkor – beláthatatlan a távolság. Mert lehet-e szeretet-viszony a börtön és a rab (a bőrönd és a zokni, a bödön és a méz) között? Nem, ha szereteten folyamatos gyöngéd érzelmet értünk. De ha a szeretet a nem-tudás precíz belátása, annak belátása, legalábbis nem kizárása annak a lehetőségnek, hogy létezik Parker bőröndje, amibe belefér egy egész bolt, egy egész világ, így értelemszerűen maga a bőrönd is, akkor a szerelem túlél vagy hogy. Ehhez annyi kell, hogy olykor álljon meg a szöveg, nem csacsogni át a történelem kríziseit, elfogadni, hogy van rés, a történet töredékes, mert megtört. A grádicsokon, melyekből 768 fölfelé az ulmi toronyba ugyanannyi mint 168 lefelé a mauthauseni kőbányába.

Irodalom és irodalom – a mellérendelés etikája

Kertész Imre: *Jegyzőkönyv* – Esterházy Péter: *Élet és irodalom*

Mi történik azáltal, hogy egy mondat – ez a mondat: „Lassan, egészen lassan borít el a szégyen, a lábujjamtól indul, a gyomorszájon keresztül a torkomon, az agyam felé tolul." – megismétlődik egy másik szövegben? „Lassan, egészen lassan borított el a szégyen, a lábujjamtól indult, a gyomorszájon keresztül a torkomon, az agyam felé tolult."[225] Milyen viszony alakul ki a két szöveg között? Milyen különbségek mutatkoznak meg az idézés mint ismétlés által? Milyen szégyenek? Milyen törvények? Milyen szabadság? Milyen nyelvek által válnak vagy nem válnak közölhetőekké? Ki az, aki beszél? Ki az, aki a másik hangján beszél? Ki az, aki a másik hangján beszél, aki a másik hangján beszél? Kihez beszél? Milyen irodalmat hoz létre a két szöveg együtt?

(i) Az ember mindenképpen hibás egy kicsit

[225] Kertész Imre: *Jegyzőkönyv* – Esterházy Péter: *Élet és irodalom*. Magvető – Századvég, Budapest, 1993. 35, 70. A továbbiakban rövidítve: J-É.

Az idézett szégyen-leíró mondat (mely nem egy: kettő) a maga aprólékosságával továbbírása Albert Camus szintén mindkét szövegben idézett mondatának: „Az ember mindenképpen hibás egy kicsit.” Továbbírás, de nem a folytatás értelmében, hanem újra- és másként írt történetek által. A *tovább*nak a *Jegyzőkönyv*ből és az *Élet és irodalom*ból álló *egy könyv*[226] sajátos szövegmozgása esetén sokkal többet kellene kifejeznie mint térben és időben való kiterjesztést: az idézet idézete által létrejövő, ok–okozatként, eredet–eredményként semmiképpen nem rögzíthető szövegviszonyok oda-vissza játékát, olyan kettős mozgást tehát, amely visszafelé is és előre is részletezi az idézett mondat szituációját.

Legyen a kiindulópont Camus mondata, mint ami megjeleníti a minden jelenidőnél korábban bekövetkezett és pontosan nem meghatározható elrontottságot, eltévesztettséget, illetve az ezt kifejező *atonális nyelvet* .[227] „Az ember mindenképpen hibás egy kicsit” a *L'Étranger*-ban az én-elbeszélő futólagos gondolataként olvasható, ahol arra a kérdésre, hogy mikor halt meg az anyja, kis híján megismétli amit a főnökének mondott: „Hiszen én nem tehetek róla.”[228] Ez az adott helyzetben, amikor az anya halálára vonatkozó általános és semleges kérdésre válaszként mondani kell valamit, amikor bármilyen szó csak beilleszti egy általános gyakorlatba, nivellálja a kizárólag az egyén számára partikuláris, egyedi, ilyenként pedig kommunikálhatatlan, az általános nyelvén kifejezhetetlen eseményt, az adott helyzetben tehát azt mondani, hogy „hiszen én nem tehetek róla” túlzott udvariassági formula, a semleges nyelv önkéntelen transzgressziója annak túlhajtása révén. Marie-nak ugyanarra a kérdésére Meursault újra elgondolja a mondatot, észreveszi, hogy főnökének ezt már mondta, és szóban már nem ismétli meg. A gondolatban-ismétlés szótlanságában megfogalmazódik egy (nyelvkritikai) kérdés: „Egyébként mit is jelent ez?”, ezt követi a pontosan meg nem határozható elrontottságot, eltévesztettséget megjelenítő atonális mondat.

Ha megfigyeljük, hogyan működik az „atonális nyelv” ebben a konkrét szöveghelyzetben, ennek alapján pedig megpróbáljuk leírni a működését, a következő dolgot

---

[226] A két részből álló *egy könyv* poétikai szempontból Heidegger *kettős ellenpontozás* fogalmával írható le. (Iser, i.m.286.) Lásd még a *Fancsikó és Pinta* két darabkából eggyébogozott madzagát, a *Termelési regény* szöveg és kommentár szerkezetét, a *Daisy*t és *Ágnes*t mint „ikerregényeket”, *A szív segédigéi* párhuzamosan futó szövegét, a *Harmonia cœlestis* „első könyvét” és „második könyvét”.

[227] Kertész Imre *A száműzött nyelv* című esszéjében az Auschwitz utáni nyelv lehetőségeként az *atonális nyelvről* ír, mely többé nem produkálhatja azt az illuzórikus és totalizáló, közmegegyezésen alapuló egységes hangnemet, a „tonális” nyelvet, mely általánosságánál, elvontságánál és rutinjánál fogva nem teszi lehetővé, hogy észrevegyük és komolyan elgondoljuk sem az eddigi konkrét pusztításokat, sem ezek megismétlődésének veszélyét. (A száműzött nyelv. *Élet és irodalom*, 2000. november 24. 3-4.)

[228] Camus, Albert: *Közöny. A bukás*. (Ford. Gyergyai Albert, Szávai Nándor) Kriterion, Bukarest, 1972. 19-20.

kapjuk: (az atonális nyelv) az egységes, semleges, általános nyelvfolyam kettős megszakítása, először az ismétlés ismétlésének felfüggesztődése révén (1), mely haladékban létrejön a nyelv önreflexív kérdése (2), ami megakadályozza az ismétlés ismétlését (1). Megfigyelhető, hogy az időrend és az oksági rend egymással ellentétes irányú. A fenti leírás kronológiai szempontú, ha viszont az ok-okozati lánc szerint gondoljuk el, akkor a következő formát kapjuk: a nyelv önreflexív kérdése megakadályozza az ismétlés ismétlését, mely a maga során a semleges nyelvfolyamot állítja meg – s e kettős megszakítás hozza létre az atonális nyelvet. (Konkrétan: azt a mondatot, hogy „Az ember mindenképpen hibás egy kicsit.”)

Camus története viszont az események megszakíthatatlan folyama, minden lépés az előzőnek a triviális következménye, és minden lépés triviális, megszokott, teljesen általános. A gyilkosságot elkövető én-elbeszélő, Meursault hivatalnok-figurájában, életrendjében, emberi kapcsolataiban gondosan nincs semmi rendkívüli. Míg *A bukás* mesélője pontosan tudja és el is tudja mondani életének azt a pontját, amikortól fogva szégyenkeznie kell maga előtt, amikortól nem tud szabadulni a hallucinatórikus nevető hangoktól – egy éjjel, novemberben, a Szajna hídján elhaladt a korlát fölé hajló fiatal nő mellett, pár lépés után hall egy loccsanást, sikolyokat, majd a csendet, és mindvégig nem mozdul –, a *Közöny* ebből a szempontból egy decentralizált szöveg, nincs benne ilyen kitüntetett pont, illetve minden pont a bukás lehetséges pontja. Önmagában egyik lépés sem teszi indokolttá, potenciálisan viszont mindegyik lépés a gyilkossághoz vezet. A tárgyaláson az ügyész megkérdezi Péreztől, látta-e a vádlottat sírni anyja temetésén?, nem, az ügyvéd azt kérdezi: látta-e, hogy nem sírt volna?, nem. „Ilyen ez az egész pör. Minden igaz és semmi sem igaz!”

A vizsgálóbíró viszont, amikor pontról pontra elmondatja a vádlottal az eseményeket, úgy látja, minden érthető (vagyis elmondható anélkül is a történet, hogy a „minden igaz és semmi sem igaz” egyidejűen érvényes volna), számára csupán egyetlen homályos pont van, hogy miután az első lövéssel már megölte az arabot, miért lőtt rá még négyszer:

„Miért, mondja, miért lőtt egy földön elterülő testre?” – kérdezi. Minden válaszkísérlet puszta spekuláció volna. De miért éppen ennél a pontnál áll meg a vizsgálóbíró? Miért ezt nevezi a történet egyetlen homályos pontjának?

A szövegben itt rés támad, mivel Camus én-elbeszélője semmit sem tudhat arról, hogy miért pont ezen akad fenn a vizsgálóbíró. Meursault figurája úgy van fölépítve, hogy ne tudjon (és ne is kívánjon tudni) arról az emberről semmit, azon kívül, amit neki ott elmond („szinte

reszkető hangon”): „ő hisz az Úristenben”, és „nincsen olyan bűnös ember, akinek Isten meg ne bocsátana”. Mindezt egy beszédfolyamban, amit legtöbb megfigyelni lehetne, szólni hozzá nem. A megfigyelés önmagában nem volna képes megszakítani a semleges nyelváradatot, itt viszont még a figyelem sem válik lehetővé, a Meursault-konstrukció miatt, mely a semleges nyelv túlhajtására épül: ebben a konstrukcióban lehet olyant mondani, hogy „az igazat megvallva, nehezen tudtam követni ezt az egész okoskodást, először, mert melegem volt”, másodszor meg a vizsgálóbíró Meursault-ra fenyegetőnek ható (de lehet, hogy egy más perspektívából inkább *szenvedélyes*) gesztikulációi (elváltoztatott hang, a feszületet lóbálja a vádlott feje fölött) miatt, melyek egyszerűen értelmezhetetlenek a semleges nyelven belül. A második kérdés, a kérdésre vonatkozó kérdés, hogy miért éppen ezt kérdezi a vizsgálóbíró, meghaladja ennek az elbeszélésnek a kompetenciáját, a választ nem itt kell keresni.

Például, Mészöly Miklós *Saulus*ának éppen ez a kérdés az egyik mottója.[229] Konkrétan: ez Camus regényének az a rése, amelyben a *Saulus* íródik. A két regény viszonya, túl a kézenfekvő tematikai egyezéseken, közös fény-árnyék motívumokon, szerzői műhely-jegyzeteken, itt figyelhető meg szövegek működéseként, mint „puszta működés”. Mészöly ugyanis jegyzeteiben még csupán egy általános és konvencionális képben utal a *Saulus* Camus-kötődésére: „Eredetileg úgy élt bennem [a *Saulus*], mint napverte pusztában egyszál fa, a maga árnyékával. Olyan keskeny vízió volt ez, mint Camus műveiben az ablakrésen besütő fénysugár. Ebben a sávban akartam berendezkedni”[230], Camus-esszéjében viszont pontos elemzését adja a Camus-szöveg „puszta működésének”, ami ráutalja az olvasót a nem-tematikus kapcsolat keresésére.

Mészöly három rövid Camus-mondat kapcsán írja: „*grammatikailag* kell tudomásul vennünk, hogy a fényben minden össze tud mosódni”.[231] Ez a grammatikai realizáció a minden hierarchiától mentes *mellérendelő szerkezet*, amelyet részletesebben fejt ki egy másik tanulmányában a zene kapcsán. A mellérendelő kombinatorikát az *atonális* zene jellemzőjeként írja le, mely lehetővé teszi az „indeterminált döntések sokaságát”.[232] „Az atonális kétely, ami

[229] Azért írom csak példaként, mert azt nyilvánvalónak gondolom, hogy nagyon sok továbbírási lehetőség van. Nem tudom, vizsgálták-e mindeddig úgy *A bukás*t, hogy a vezeklő bíró a *Közöny* vizsgálóbírójának a megválaszolatlan kérdéséből jött létre. A *Közöny*nek abbéli ínségéből, hogy semmiképpen nem adhat választ arra, miért éppen ezen a kérdésen akad fenn a vizsgálóbíró.
[230] Idézi Thomka Beáta: A szikárság esztétikája. In: Uő: *Áttetsző könyvtár*. Jelenkor, Pécs, 1993. 167.
[231] Mészöly Miklós: A világosság romantikája. In: Uő: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1993. 113-114. (kiemelés S.Zs.)
[232] Mészöly Miklós: A tonalitás és atonalitás közérzetéről. I.m. 25-52.

megbontotta a hierarchiát (vagy a felbomló hierarchia, ami a kételyt pozitívvá tette), éppen *azzal a céllal* kérdez és dönt, hogy az edddiginél nagyobb eséllyel szűrje ki a valóságértelmezés naiv antropomorfizálását. […] azt teszi fel, hogy eleve objektiváltnak csak a puszta működési modell tekinthető, vagy még általánosabban: a puszta működés."[233] Végül arról is ír, hogy a tonális zene szubjektum-orientációja pusztán konvencionális, alárendelő szerkezete áthárul a hallgatóra, aki legfennebb csak ráhagyatkozhat az előírt hangulatra, ezzzel szemben az atonális zene létrehozza a kérdést, mint „pozitív kételyt", a választhatóságot, a „fokozottabb személyes szabadságot".[234]

A *Közöny* rése tehát, amelyben a *Saulus* létrejön a szöveg mellérendelő szerkezete által szükségszerűen nyitva hagyott konkrét kérdés, hogy mért éppen az fontos a vizsgálóbírónak, hogy a vádlott miért lőtt egy földön elterülő testre.

Az itt megkonstruált én-elbeszélő, Saulus, a Törvényhez való lehetséges viszonyulásokat gondolja el, s ez a többes szám már eleve lázadóvá teszi őt ahhoz a pontosan meghatározott viszonyhoz képest, amit apjának az a mondata fejez ki: „Én nem gondolkoztam. Emlékeztem."[235] Ez a kérdezést nem megengedő viszony hárítja a szenvedélyes figyelmet, a jelenidejű történést kizárólag a múlt felől látja levezethetőnek, ami megakadályozhatja a jövőre való irányultságot, a várakozást. „Csukott ablakon legfeljebb kő repülhet be, madár nem." – íjra Mészöly a *Naplójegyzetek*ben.[236]

Az, hogy Saulus Istefanos-szal beszélget ahelyett hogy faggatná őt, nyomozna múltja után, és még azt is elhárítja, hogy Istefanos megmondja a nevét, a Törvényhez való kizárólag egyértelmű viszonyulás perspektívájából lázadás. Saulus viszont nem lázadó, élete szenvedélyes önalárendelődés a Törvénynek; megmagyarázhatatlan ráhagyatkozását a teljes jelenidejűségre a másiktól érkező szó indította el, mely benne is megvolt, szinte elfeledve, egy szó, amit gyermekkora óta nem hallott: *lebucskázott*. Amikor viszik megkövezni Istefanost, a százados megkérdezi: „Mért nem hajnalban csináljátok? Vagy este?", mire a megkövezők azt válaszolják: „Nem szégyelljük". Saulus viszont mintha igen: amikor Istefanos-szal találkozik a tekintetük, megpróbál „biztatóan mosolyogni", és amikor a százados jön, eltakarja arcát: „Gyorsan átdobtam fejem fölött a köpenyem szárnyát, nem akartam, hogy ő is felismerjen." Nem az jelenik meg, hogy hibásnak érezné magát, csak a szégyen, később meg az (atonális) kétely, az újragondolás

[233] I.m. 51.
[234] Személyes példája segíthet a gondolat megértésében: „[Bartók] hatására még arra is képes voltam, hogy szégyelljem, ha észrevettem magamon, hogy Chopin vagy Beethoven zenéje megragad." (i.m. 63.)
[235] Mészöly Miklós: *Saulus*. Magvető, Budapest, 1968. 146.

kiindulópontja. „Tudatlanként akartam Damaszkuszba menni, hogy így tegyem próbára a küldetésemet.”[237] Az úton elképzel egy beszélgetést Rabbi Abjatárral a Törvényről. Rabbi Abjatár szerepében megpróbálja rajtakapni magát a Törvény elleni lázadáson; hasztalan, válaszainak szerkezete egyszerre erősítik meg odaadását a Törvény és a szabadság iránt. A mondatoknak ez a konvencionálisan ellentéteknek beállított fogalmak egyidejű érvényességét állító mellérendelő szerkezete nem teszi lehetővé az előírt döntést, így (Saulus képzeletében) Rabbi Abjatár sem a Törvényhez való hűségéről sem a lázadásáról nem győződhet meg, vagy éppenséggel mindkettőről meggyőződhet. „Próbáljuk elölről kezdeni… De egyre kevésbé tudom.”[238]

Próbáljuk elölről kezdeni: milyen válasz válik lehetségessé a *Saulus* felől arra a kérdésre, hogy miért éppen az volt fontos a vizsgálóbírónak, hogy Meursault mért lőtt egy földön elterülő testre?

Elsietett, tematikus (tévesnek nem téves, csupán részleges, de melyik nem az?) válaszok volnának, hogy Saulus, a megkövezők csoportjából az egyetlen, aki nem akarja, hogy a százados észrevegye, hogy ő is ott van köztük (ami a Camus-mondathoz kapcsolható: „az ember mindenképp hibás egy kicsit”), vagy hogy Saulus tudja, milyen tud lenni egy földön elterülő test: egyedül maradván a megkövezés után, *megnézi* a kőfejtő aljában Istefanos testét.

A puszta működést próbálva meg tetten érni: Mészöly Saulus-konstrukciója a szenvedélyes figyelmet jeleníti meg, mely a különféle párbeszédhelyzetekben nem a bűn elkövetésén csodálkozik, hanem az olyan, az ő szenvedélyes figyelme révén létrejövő, jelenléte által formálódó helyzeteken, amelyekben nem állapítható meg egyértelműen, hogy bűnről van-e szó. Míg faggat, kívül van a helyzeten (*meg*figyelés), ha kérdez, megengedi, hogy a helyzet is kérdezze őt (szenvedélyes figyelem[239]). Mészöly abban az irányban írja tovább a *Közöny*t, hogy ami a kérdést a faggatástól, a mellérendelést az alárendeléstől, a szenvedélyes figyelmet a helyzeten kívülről való, hierarchikus figyelemtől megkülönbözteti, az éppen az eldönthetetlenség, az ítélet lehetetlensége az immanencia szintjén, ahol folyton oda jutni: „Próbáljuk elölről kezdeni…”

---

[236] *A tágasság iskolája*, 334.
[237] I.m. 150.
[238] I.m. 162.
[239] A „szenvedélyes figyelemre” is találunk szerzői naplójegyzetet, de itt már nem berendezkedésről, hanem írásról van szó: „A szenvedélyes érdekeltség drámáját szeretném megírni benne – … A szenvedélyes érdekeltség lelki-

A *meg*figyelés és a szenvedélyes figyelem megkülönböztetésében íródik bele a *Jegyzőkönyv*, „ama másik”. A Kertész-szövegnek része egy törvényszegés (ezer schillinget jelentett be a vámosnak, és négyezer volt nála, s arra a kérdésre, miért tette, a szöveg ugyanezt az eldönthetetlenséget jelző Camus-mondatot idézi[240]), és utal e törvényszegés jegyzőkönyvére, amit *el*olvasni és *alá*írni kell, és nem szabad *hozzá*írni. A vámos jegyzőkönyvének semleges, általános, konvencionális és zárt nyelve nem adhat helyet a többértelműségnek, az eldönthetetlenségnek, még akkor sem, ha egyértelműségéért hamisítania kell. A *Jegyzőkönyv*, „ama másik” – hasonlóan ahhoz, ahogy Camus-nél láthatjuk a semleges nyelv megszakítását – az ismétlés folyamatában keletkező kérdések, az összefüggések és különbségek más módon való elrendezésének, a vámtörvényeknek alárendelt célszerű kombinatorikának („A „bejelentett” ezer schilling helyett négyezret talált nálam. Sajnálja.” – J-É, 24) a megszakítása. Ez a másik „jegyzőkönyv” nem kronologikus és nem is oksági viszonyokra épül, nem „emlékezik” a szó egyirányú, a múltidejű történések általi egyértelmű meghatározottság értelmében. Így nem a felismerés a tét, nem az ebből következő, akár pozitív, akár negatív, de mindenképpen vagy pozitív, vagy negatív ítélethozatal.[241] A szöveg *ismétel*, úgy, ahogy Kierkegaard az ismétlést mint jövőre irányult emlékezést fogja föl: „Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás, csak az irányuk ellentétes, mert amire az ember emlékezik, az volt, s ezt visszafelé csak megismétli; ezzel szemben a tulajdonképpeni ismétlés előre emlékezik.”[242] Az ismétlésnek ez a megközelítése nyitottá teszi a szöveget – behatárolatlan időre elhalasztva a döntést önmagában is, és az olvasás számára is fönntartja több válasz egyidejű lehetőségét.

Az *egy könyv* másik szövege, a másik jegyzőkönyv másika, az *Élet és irodalom*, az események kronológiája felől akkor kapcsolódik a *Jegyzőkönyv*höz, amikor a vámos ismertetni kezdi „a vonatkozó valuta- és devizaszabályokat”. Éppen „ettől a mondattól, akár egy véres látomás, fölidéződött bennem, átkozott irodalom, *Kertész Imre Jegyzőkönyv* című írása, mely éppen egy efféle vámostörténetet emel (inkább taszít, lök) életértelmezéssé.” (J-É, 65)A szöveg akkor fedi föl (tematizáltan) ismétlés-voltát, amikor a különbözés kiderül: a mindaddig nem

---

biológiai potencia [lehetőség!], irracionális vitalitás, aminek nem az a sorsa, hogy megváltozik, hanem hogy új tárgyra fonódik rá, s ez az új tárgy *megváltja*.” (*A tágasság iskolája*, 188)

[240] „De miért vallottam be csupán ezer schillinget (ami a jelek szerint éppolyan vétek egyébként, mintha mind a négyezret bevallottam volna)? Nem tudom. Hosszasan, becsületesen töröm rajta a fejem, mégsem találok rá választ. Nem tudom. Ebben a vámosban nem volt szeretet: de hát ez csak nem lehet oka, és ugyan, hol az a vámos, aki szeretetet táplál magában kliensei iránt? *Miért, mondja, miért lőtt egy földön elterülő testre?* Miért nem vallottam be mindjárt mind a négyezret? Nem tudom.” (J-É, 22)

[241] a lehetséges variációk: ártatlan vagyok, a vámos a bűnös; bűnös vagyok, a vámos ártatlan

fölfedett módon Kertész-mondatokra épült szöveg az azonos szituációnak (a vámvizsgálat) nem-azonosként való lelepleződésekor mutatja meg magát mint ismétlést. Kertész *Jegyzőkönyv*ében ugyanis *nem* ismertetik a szabályokat. A szabályok természetesen ugyanazok, az, hogy át vannak hágva, szintén, a helyzetek mégis különböznek: Kertész elbeszélője csak akkor tudhatja meg őket, amikor már áthágta őket, a szöveg nála a törvények előtti, mindenhez képest előzetes és így nem megragadható vétkességre épül. Esterházy elbeszélője megáll annál a Kertésztől még mindig rejtetten idézett kérdésnél, hogy „mennyi valutát (…) „viszek ki", úgymond" (J-É, 18, 65): „Nem. Mennyi magyar pénz van nálam, lágyan ezt kérdezte először. Kibújtam a könyvből [a saját elbeszélése szintjén abból a könyvből, amit, hasonlóan Kertész elbeszélőjéhez, a vonaton olvas, a Kertész–Esterházy elbeszélések egymáshoz való viszonyának tekintetében viszont éppen a Kertész könyvéből bújik ki], s derűsen, alig bárgyún a vámosra vigyorogtam, olyan mi-kéne-ha-vóna módra. […] Mennyi is lehet?, tűnödöm kedélyesen, hisz mért kéne ezt nekem fejből tudnom…" (J-É, 65)

Egy kérdezett, megszakított és csak a kérdés–megszakítás után megismételt helyzetben megjelenik a különbség, Caputo megfogalmazásában: „Az identitástól megszabadult ismétlés nem ugyanannak újbóli megjelenését, hanem a mindig eltéréssel ismétlődő új feltűnését jelenti."[243] Leo Strauss az ismétlés funkciójának felismerését elemezve Maimonidésznél arról ír, hogy például a *Jób könyvé*ben az egymás kijelentéseit ismétlő barátok „ugyanazt a dolgot látszólag lényegtelen, de valójában nagyon fontos változtatásokkal mondják el" – aminek az a rejtett funkciója, hogy konvencionalitással „álcázzák a nem konvencionális nézeteket".[244] Strauss azért beszél álcázásról, mert az általa vizsgált szöveg, a *Tévelygők útmutatója* úgy építkezik, hogy ellenálljon a tematikus olvasatoknak, csak az az olvasó érthesse meg, amelyik már eleve érti, a „tömegek" (Strauss kifejezése) számára viszont olyan legyen, mint a lehető legkonvencionálisabb, semmi újdonságot nem hordozó szöveg. Itt, a Kertész–Esterházy könyv elemzésekor, nyilvánvalóan értelmetlen a „tömegek" kizárása érdekében tett ismétlés-álcázásról beszélni, de szerintem Strauss (a nagyon fontos észrevételein túl) adottnak tekintvén az elit–tömeg dichotómiát leegyszerűsíti a Maimonidész-effektek funkcióját is. De helyettesítsük nyugodtan a „tömeg" szót a Strauss gondolatmenet számára is következetesebbnek tűnő

---

[242] Kierkegaard, Søren Aabye: *Az ismétlés*. Fordította: Gyenge Zoltán. Ictus, Szeged, 1993. 7.
[243] Caputo, J.D.: *Radical Hermeneutics*. Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project. Indiana U.P., 1987., 301. – idézi Bacsó, i.m. 68.
[244] Strauss, Leo: *Az üldözetés és az írás művészete*. Fordította: Lánczi András. Atlantisz, Budapest, 1994. 74-75.

tematikus vagy alárendelő olvasatokkal,[245] ezzel átfordíthatjuk a gondolatot az irodalmi szöveg működését leíró nyelvre. A tét nagy: Maimonidész pusztán azáltal, hogy arról ír, amiről, „a titkos tanítás magyarázatának tilalmát”[246] szegi meg. Ebben az esetben maga az írás aktusa a Törvényhez, az általánoshoz, a konvencionálishoz való kérdező, eltérő viszonyulás. Ha ebből a kérdező szövegből az olvasó egyértelmű információkhoz akar jutni, akkor a könyv értelmezése egy másfajta konvencionalitásba fulladhat, a lázadás konvencionalitásába. Maimonidész ismétlésekre, eltérésekre, ellentmondásokra, kétértelmű szavakra, célzásokra épít, hogy eluntassa a tudatlan vagy sietős olvasót, és védje a szöveget attól, hogy alárendelhető legyen egy másfajta konvencionalitásnak. A *Saulus*ban ugyanez a kérdező viszony a Törvényhez, mely nem engedi meg a szimpla lázadást, a *mellérendelő szerkezetben* jelenik meg: „Nem tudom, mi a szabadság, ha nem tudom, mi a Törvény. Ha tudom, akkor a szabadság rabja vagyok.”[247]

Kertész Imre jegyzőkönyv-ismétlése hasonlóképpen, azáltal lépi túl a vámos jegyzőkönyvének konvencionalitását, hogy részint vallomások, idézetek, szerepjátékok, részint dokumentaritás és látomás szövevénye. Az így létrejött kölcsönös visszavonások megakadályozzák egyetlen szempont kiemelését. Az általánost megszakító, az immanencia rögzítettségét[248] kilendítő szövegmozgás jön létre. Ezt a *Jegyzőkönyv*et nem lehet „elolvasni és aláírni”, a vámos jegyzőkönyvével viszont kizárólag ezt lehet tenni. Kertész én-elbeszélője azt a jegyzőkönyvet azzal a feltétellel írná alá, ha kiegészíthetné észrevételeivel, mire a vámos itt megkonstruált figurájának logikája szerint az egyetlen lehetséges válasz az, hogy vagy aláírja úgy ahogy van, vagy sehogy. Esterházy *Jegyzőkönyv*-továbbírása a kertészi transzgresszív jegyzőkönyvet erősíti meg transzgresszív identitásában: a *Jegyzőkönyv*höz hozzá lehet írni.

Másfelől viszont az *egy könyv* két szövege viszonyának elemzésekor nem sokat érünk el a kronológiai szemponttal, Esterházy szövegében jóval korábban megjelennek a Kertész-mondatok, illetve a Kertész által is már idézett mondatok. Az első ilyen: „*Nélkülem halt meg* […] *Az ember mindenképpen hibás egy kicsit*”. Ez a két mondat azonos Kertész és Esterházy

---

[245] Így zárja tanulmányát: „az *Útmutató* azon kevesekhez szól, akik önállóan is képesek a megértésére.” (i.m. 111.)
[246] I.m. 67.
[247] *Saulus*, 161.
[248] Bacsó Béla írja *Ismételhető-e az ismétlés?* című tanulmányában, hogy a kierkegaard-i *ismétlés*-fogalom azzal haladja meg a Hegel nyomán a korabeli filozófiában eluralkodott „Aufhebung” fogalmat, hogy míg ez az immanencia merevségétől (manere = maradás, puszta meglét, merev jelenlét) meghatározott, az *ismétlés* kiviszi az embert bensőséges világából a kiszámíthatatlanul más terébe: „Az ismétlés folytán megértendőt nem értjük meg ha valami hasonlóval feleltetjük meg, az ismétlés éppen hogy a szinguláris, a nem pótolható viszonylatában tárul fel mint túljutás (Überschreitung, transgression) minden addigin, aminek »tudatában voltam«”. – Bacsó Béla: *Határpontok*. id. kiad.. 69.

elbeszélésében, a helyzetek különböznek. Kertésznél jegyzőkönyv-szerű vázlatos mondatok előzik meg egy bizonyos „betegemről”, de azon túl, amit ez a szó önmagában kifejez és a későbbi halálhíren kívül semmit nem tudunk meg róla: „Aggályos latolgatása, hogy szabad-e akár csak két napra is itthagynom betegemet, akinek állapota, úgy tűnik, éppen válságosra fordul.” (J-É 9) „Másnap kora reggeli telefon értesít, hogy betegem meghalt. Nélkülem halt meg, aki magam is betegen fekszem. Indok ez? Vagy ürügy? *Az ember mindenképpen hibás egy kicsit.*” (J-É 12) Nem csak a Camus-idézet kilépés az elbeszélés teréből, hanem a „betegem” szó is: a történet itt átszakad egy másik, ezt megelőző, de innen nézve beláthatatlan történetbe. A vétkesség Kertész szövegében itt is előzetes és megragadhatlan.

Az *Élet és irodalom*ban a két mondatot az én-elbeszélő egy telefonbeszélgetésben hallja, nem ő mondja, neki mondja Olga, s nem „nélkülem …, aki magam is betegen fekszem”, hanem „nélkülem …, amíg magát gyógyítgattam”. Olga fiáról, úgy tűnik, valamivel többet ír le ez a szöveg, mint Kertészé a „betegemről”. Csakhogy ez a több is kivisz az elbeszélés teréből: Olga „Szebek Miklós hajdani titkos szeretője” plusz „Szebek Miklós miatt *nagyon* közel éreztem őt magamhoz” (J-É 51), ennyi róla az összes információ. Ki Szebek Miklós? A szöveg nem mondja meg. Részint átszakad más szövegbe,[249] részint problematizálja ezt a nem-tudást: amikor Olga elmondja, hogy meghalt a fia, az én-elbeszélő a konvencionális „rettenetes”-t válaszolja, mert mit is mondhatna, Olga erre, hogy „végre meghalt”:[250] „Azonnal elszégyelltem magam, attól, hogy *mennyire* nem ismerem ezt az embert.” (J-É 55)

Tehát Olga az, aki mondja a Kertész-idézetet és a Camus-Kertész-idézetet: „*Nélkülem halt meg,* amíg magát gyógyítgattam. Ezt úgy mondja, mintha én volnék a hibás. *Az ember mindenképpen hibás egy kicsit,* mondta gyöngéden, és hozzátette: maflicsek. Ez az anyám szava …”(J-É 56) Ha most azt kérdezzük, hogy az olvasónak van-e honnan tudnia, hogy a *maflicsek* „anyám szava”, akkor a válasz az, hogy igen, *A szív segédigéi*ből. Három pontot találtam, melyekkel az *Élet és irodalom*nak ez a *Jegyzőkönyv*-idéző részlete *A szív segédigéi*hez kapcsolódik: Olga figurája, mint a fia haláláról beszélő anya a *A szív segédigéi*ben a fekete laptól kezdődően addig, amíg újra a fiú kezd írni az anya halála előtti közvetlen történésekről: etetés, vécére vivés, melléfekvés, elmenés/otthagyás (B 684-710) (1), a *maflicsek* szót a haldokló anya

[249] Szebek Miklós Ottlik Géza *Iskola a határon*jának első változatában, az elbeszélés megjelenése idején még nem publikus *Továbbélők* című regényben Medve Gábor „Ur-figurája”. Ezáltal a kilépés újra kettős: egy más regényre és egy más időre utal. (Mivel az utalásnak csak az *Élet és irodalom* megjelenése után hat évvel lehet utánajárni.)

mondja a korházi ágyon melléfekvő fiának, mikor a fiú azt mondja, mennie kell[251] (2), „Az ember mindenképpen hibás egy kicsit” – *A szív segédigéi* legelső lapalji szövege ez az (ott korábban elkezdődő) Camus-idézet (3).

*A szív segédigéi*ben még van egy öreg építész, aki *hibásnak érzi magát* felesége halálában, mert „elfogadott egy gyakorlatot, egy ugyan évezredek pohos tekintélyével megtámogatott gyakorlatot, azt, hogy az ember halandó, tehát az ő felesége is halandó […] nem lett volna szabad ennek az aljasságnak utat nyitni, hanem, futotta el a könny az arcát, hanem … hanem egyszerűen be kellett volna feküdnie az asszony mellé, átölelni, ölelni, simogatni, becézni, babusgatni, és addig tartani, átkulcsolni, gyűrni, gyömöszölni, gyúrni, amíg vagy széjjel nem mállik a kezei közt, vagy föl nem éled … ez a sár! … ez a sár! …” (B 681) – majd a könyv azzal fejeződik be, hogy a fiú befekszik haldokló anyja mellé; majd kiszáll.

Az *Élet és irodalom*ban a német kiadó vezetője, Dr. * 50. születésnapján az egyik férfi azt kérdezi az elbeszélőtől, nem látja-e „irrsinnig komisch”-nak, hogy Kafka *Ein Landarzt*jában az orvos bebújik a beteg mellé az ágyba. A kérdés itt nyitva marad, a válasz korábbi, *A szív segédigéi*ben található. Még csak arra sincs szükség, hogy elbeszélő-én és szerző fölöttébb kétes azonosságát elfogadjuk hipotézisként: nem a szerző révén történik meg a kapcsolódás, hanem a szövegek között jön létre a korábban már érintett átjárás. A szövegek kapcsolatát még intenzívebbé teszi, hogy a Kafka-novella betege oldalán lévő seb az anya, korábban *A szív segédigéi*ben nem említett, sebeként jelenik meg, amikor a fia a kórházi ágyon melléfekszik. A válasz tehát: a Landarzt melléfekvése – önmagában persze teljesen reménytelen – a konvencionális „gyakorlat”, a halál legyőzésének lehetősége. Pontosan: tébolyultan nevetséges.

Amikor föláll a fiú, hogy elmenjen, föladja szembenállását a halállal – és észreveszi, *összesározta* a lepedőt. Mi ez a sár? Az építészes részletre utal vissza, nyilván, de hogy ott mi, az nem annak a szövegnek a kérdése. Ottlik *Iskolá*jának a második részében – melyet Balassa Péter „a mű mélypontjának” nevez[252] – van szó arról, hogy mindent lehet úgy értelmezni, hogy jó dologgá váljék, vagyis hogy legyen valami „ami megéri a mindennapos felkeléseket-

---

[250] A „végre meghalt”-ra van magyarázat: „Annyi idős volt mint maga. Már régóta esedékes. Akkora volt az agya, mint egy galambnak. És üvegcsontú is volt.”(J-É 55), arra nincs, hogy „mennyire nem ismerem ezt az embert”.
[251] „Menj, maflicsek.” (B 716)
[252] Balassa Péter: *Ottlik és a hó*. In: Uő: *Észjárások és formák*.id. kiad. 27. – A sármotívumot Balassa az Inferno képzetéhez társítja (i.m. 33.). – a gondolatmenet résébe azt írnám be, hogy az Ottlik-szövegben nem a sár önmagában, hanem a sárba való beletörődés az Inferno, az, hogy „beletaposhatunk hát nyugodtan a sárba, nem érdemes kerülgetni, kivált miután úgyis reménytelen próbálkozás” (Ottlik Géza: *Iskola a határon.* Kriterion, Bukarest, 1977. 225.)

lefekvéseket", kivéve a sár: „A sarat itt most nem lehetett másképp értelmezni. Rossz volt."[253] Az *Élet és irodalom* Szebek Miklós utalása révén már szövegközelbe került *Továbbélők*ben az ennek megfelelő rész: „A sár rossz volt." Ebből a könyvből folytatva: „Ha meggondolja, persze, nem olyan nagy baj, hisz ha mindegy, hogy mit csinál, akkor semmiféle jelentősége nem marad annak sem, beletapos-e, belehasal-e a sárba, keféli-e félórákig a bakancsát, köpenyét. Marad a semmi."[254] A reménytelen helyzetbe való *beletörődés* miatt kerül át *A szív segédigéi*be „ez a sár! … ez a sár!" A sár adott, a halál adott, de a hozzá való viszony *nem*, ott van mozgástér. Az építész története az embernek az adott szituációra *nem* áthárított felelőssége által létrejött mozgásteret, az évezredek pohos tekintélyével megtámogadott gyakorlathoz való *nem* szükségszerű viszonyt jeleníti meg.

Kertész elbeszélőjének Camus-mondata akkor lép túl a semleges totalizáló nyelvén, azon az általános és zárt formulán, hogy egy közelálló ember halálakor keletkezik egy elfogadhatatlan és mégis eluralkodó tehetetlenségérzés, ha például az építész történetének részletező nyelve felől nézzük. A négy szövegrésznek a kapcsolata (a két részlet *A szív segédigéi*ből, a *Jegyzőkönyv* „mindenképpen hibás egy kicsit"-részlete és az *Élet és irodalom* megválaszolatlan Landarzt-kérdése) egy ötödik[255] szöveg bevonásával még élesebbé válik: az *Élet és irodalom*nak azon a pontján, ahol Kertész Imre *Jegyzőkönyv*e tematikusan megjelenik, „akár egy véres látomás", Kertész Imre alakja „egy ellen-Kolhász Mihályhoz" van hasonlítva (J-É 65-66). Földényi F. László Kleist-könyvében Kafka falusi orvosát (aki, „irrsinnig komisch" módon befekszik a betege mellé) Kleist Kohlhaasának felelteti meg.[256] Természetesen, elsődleges megközelítésben plauzibilis a Kertész–ellen-Kolhász kapcsolatot annak alapján értelmezni, hogy a Kertész-regények, szemben Kleist hősének a túlhajtott önigazság-keresésével, éppen a túlhajtott alárendelődésből formálódnak, ami a *Kaddis*ban például így fogalmazódik meg: „Egy szerényen igyekvő, nem mindig kifogástalan előmenetelű tagja voltam az életem ellen szőtt hallgatag összeesküvésnek".[257] Az öt (hét) szöveg kapcsolatából viszont a kafkai

[253] *Iskola a határon*, 224-225.
[254] Ottlik Géza: *Továbbélők*. Jelenkor, Pécs, 1999. 91.
[255] és hatodik (Földényi *Disznóól* címszava), és hetedik (Kafka *Egy falusi orvos*a) és nyolcadik (Kleist *Kohlhaas Mihály*a)
[256] Földényi gondolatmenete nem pusztán fantasztikus, de pontos is: a disznóólból előmászó lovak azok a lovak, melyeket Kleist novellájában a tronkai báró a disznóólba zárt, az, hogy az orvos meg akarja korbácsolni az istállószolgát annak a korbácsolásnak a párja, amivel elkergették Hersét a tronkai várból – „megannyi ablak, melyen át Kohlhaas a falusi orvos, ez pedig a lócsiszár felé nézhet át". (Földényi F. László: *Heinrich von Kleist.* A szavak hálójában. Jelenkor, Pécs, 1999, 112.)
[257] Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető, Budapest, 1990. 173.

Kohlhaas-figura erősebben köti Esterházy Kolhász-utalását a Kertész-elbeszéléshez: Kafka látomásszerű novellájában „Kohlhaas” átlépve az „évezredek pohos tekintélyével megtámogatott gyakorlatot”, befekszik (jóllehet nem önszántából) a beteg mellé; Kertész elbeszélőjének utazása meg éppen azzal kezdődik, hogy betege nélküle halt meg, s „az ember mindenképpen hibás egy kicsit”. Innen nézve föltűnik, hogy az *egy könyv* mindkét utazása valakinek a halálhírével és az egyszerre elfogadhatatlan és eluralkodó tehetetlenségérzéssel indul.

A Camus-mondat végül, azon túl, hogy megjelenik ebben a két elbeszélésben és *A szív segédigéi*ben, megjelenik Kertész Imre *Kaddis*ában is. Ez a kontextus a halállal szembeni fokozhatatlannak tűnő reménytelenséget fokozza az emberi önkép teljes összehullásáig. Itt van: „Mert, ami engem illet, ha rákezdeném, az én kiváltságos, az én ünnepi, majd’ azt mondtam, az én megszenteltetett, még ha, nem bánom, ha már nagy szavakat használunk, hát legyen: az emberiség feketemiséjén meg-, sőt fölszenteltetett emlékeimből gáz szivárogna, kemény torokhangok ropogtatnák: *Der springt noch auf*, a Varsói Menekült végső *Sömá Jiszroél*ja nyüszítene, majd a világösszeomlás robajlana… És azután halkan permetezne a naponként megújuló, úgyszólván rejtegetni való meglepődés, hogy lám, lám, én mégiscsak felugrottam, ich sprang doch auf, sőt még mindig itt vagyok, bár nem tudom miért, véletlenül, mint ahogyan megszülettem, megmaradásomnak is éppolyan cinkosa vagyok csak, mint a világrajövetelemnek, jó, megengedem, a megmaradásban egy szemernyivel több gyalázat rejlik, kivált ha megmaradásunkért meg is tettünk minden tőlünk telhetőt: de hát ennyi az egész, nem több, nem voltam hajlandó bedőlni az általános megmaradási szenvelgésnek és melldöngető szájtépésnek, uramisten!, *az ember mindenképp hibás egy kicsit*, ennyi az egész, megmaradtam”[258] – megszakítom, nagyon hosszan megy tovább a túlélés *gyalázatának* mondata, írva a létezés utódok általi meghosszabításának tagadását, a *szakítást*, minden remény megszüntét abban a tapasztalatban, hogy végképp nincs hogyan befeküdni 6 millió zsidó mellé, mert ágy sincsen, csak gázszivárgás.

(ii) A semleges, a száműzött és a másik nyelv

„A XX. század totális diktatúráiban ugyanis az emberrel történik valami, amire az edddigi történelme során nem volt példa: a totális nyelv, vagy ahogyan Orwell nevezi, a

[258] *Kaddis*, 45-46.

„Newspeak”, az erőszak és a rettegés jól adagolt dinamikájának segítségével ellenállhatatlanul behatol az egyes ember tudatába, és őt magát kirekeszti onnan” – írja Kertész a már idézett esszéjében, *A száműzött nyelv*ben. Az írás tétjét abban látja, hogy személyes nyelvet keressen a közmegegyezéses morálon alapuló értékrend semleges nyelvével szemben, szembenálljon azzal, ami nem csak előidézője volt a minden remény megszüntével kalkuláló önkénynek, hanem azóta már a túlélés zökkenőmentes folyamatához idomította, rutinossá tette mindazt, ami Auschwitzban történt az emberi nemmel. Paul Celant idézi: „Ez a nyelv, amely itt érvényes, nem neked való nyelv, és nekem sem való – mert, kérdem én, kinek van ez a nyelv szánva, a Föld is, nem neked van az szánva, mondom én, és nem is nekem – ez a nyelv itten, no nézd már, ahol sem Én nincsen, és nincsen Te sem, ami csupa Ő, csupa Az, érted, csupa Ön és semmi más, csakis ez.” A *mások nyelve* ez, mondja Kertész, „a közönyösen tovább funkcionáló társadalom tudatvilága”. Azt mondja ez a nyelv, hogy „áldozat”, „Holocaust”, „a történelem kisiklása”, s a semleges szövegáradatban továbbhömpölyög ugyanaz a szemlélet, ami pontosan vezetett oda, hogy ne nagyon hangozzék el az emberi nem egy tetszőlegesen kijelölt részhalmazának, s ezzel egyidőben az európai kultúra ún. értékeinek, szisztematizált kiirtását megcélzó beszédekkel szembeni ellenálló-beszéd.

A semleges nyelvvel szembenálló nyelv a partikularitás iránti figyelmével lépheti túl azt, (ekként pedig kiszolgáltatott, sebezhető); a moralizáló hatalmi nyelv puszta tagadása, az ugyancsak egyetemes fogalmakkal operáló *ellenbeszéd* éppenhogy fönntartaná a hatalmi diskurzust; ugyanazokat a szavakat, szerkezeteket pusztán negatív előjellel használva megkönnyítené saját integrálhatóságát a totalizáló beszédbe. Az Auschwitzról való illetve az Auschwitz utáni beszéd számára nincs is más lehetőség, mint a nyelvkeresés,[259] hiszen ha elvonatkoztat a konkrét tapasztalattól, megvitatja, mérlegeli és nivellálja azt, morális következtetéseket von le, akkor anélkül, hogy észrevenné, Auschwitz előfeltételeit teremti újjá – az Auschwitz előtti morális következtetések semmivel sem voltak gyatrábbak, igénytelenebbek mint ami az elvonatkozatott moralizálásból még kijöhet. „Túlordítanak bennünket a poéták, az ügyvédek, a filozófusok, a papok” – idézi Kertész Imre az Auschwitzot megtapasztalt Tadeusz Borowskyt. A semleges nyelv meghaladására akkor van lehetőség, ha a nyelvben megtörténik a

[259] Például: „Később, tizennégy és fél éves koromban, mértéktelenül bárgyú körülmények összetalálkozása révén körülbelül fél óra hosszat néztem szembe egy élesre töltött golyószóró rám meredő csövével. E körülmények leírása normális nyelven úgyszólván képtelenség.” (Kertész Imre: *A kudarc.* Századvég, Budapest, 1994. 24.)

Camus-mondatok kapcsán tettenért *atonális nyelv* kettős mozgása: fölfüggesztés, kérdés, megszakítás.

A *Kaddis* totális reménytelenségében íródó vékony lehetőség, „az a bizonyos minden reményen túli reménység”[260] a holokausztot szocializáló társalgásban feltörő „Tanító úr” története.

A semleges nyelv ilyen mondatokat produkál (természetesen, mint ahogy többnyire történni szokott, a beszélők, akik ezeket a mondatokat mondják, jóformán föl sem fogják, mit mondanak): „Auschwitzra nincs magyarázat”, „a nagy embernek például kiváló taktikai érzéke volt … a társadalmi helyzet ilyen meg olyan volt, a nemzetközi politika meg pláne ilyen volt meg olyan, azután, hogy a filozófia, a zene”, „a nagy emberben volt valami démoni” stb. Megállíthatatlannak tűnik az érvek, de inkább: magyarázatok sora, mintha mindig volna tartalék arra az esetre, ha netalán az történne, hogy az ember hirtelen mégiscsak hibásnak érzezné magát egy kicsit. Nem, nem, nem lehetek hibás, ott sem voltam, még meg sem születtem, nem is tudtam róla, ha tudtam volna is, mit tehettem volna egyszál magamban, ha nem is lettem volna egyszál magamban, mit tehettünk volna egyáltalán a megmagyarázhatatlannal, az irracionálissal, a démonival szemben – mert ha netalán mégis határt érzékel a semleges nyelv, akkor *a határt* igyekszik általánosítani, totalizálni és ellenállhatatlanná tenni; ha netalán mégis elhallgat a totalizáló beszéd, akkor hallgatásával egyidőben *meg is tiltja* a beszédet. A *Kaddis*ban leírt társalgási helyzetben tehát ömlik a szó Auschwitzról, majd kimerülvén, a beszéd tiltását akarják instaurálni azzal, hogy átpasszolják a kérdést a *démoni* terébe.

Az elbeszélő én megszakítja a totalizáló beszédet és a totalizáló hallgatást a camus-i „mit is jelent ez?” konkrét kibontásával: „*nagy ember volt*, volt benne valami megejtő, valami lenyűgöző, röviden és tömören: valami *démoni*, úgy van, démoni vonás, aminek egész egyszerűen nem lehetett ellenállni [és most szakítja meg Kertész:] kivált ha nem is akarunk ellenállni, merthogy éppen démonkeresőben utazunk, ocsmány ügyeinkhez, ocsmány vágyaink kiéléséhez már régesrég éppen egy démon kellene”[261]. Hasonlóképpen történik az „Auschwitzra nincs magyarázat”–formula ismételgetésével is, melynél Kertész szövege szintén a „mit is jelent ezt?” megtorpanást írja újra azzal, hogy leleplezi mint magyarázatot: „azt magyarázza vele a szerencsétlen szerző, hogy Auschwitzról hallgassunk”.[262]

---

[260] *A száműzött nyelv*, 4.
[261] *Kaddis*, 63.
[262] I.m. 58-59.

A nyelv önreflexív kérdéséből és az ismétlés ismétlésének megszakításából létrejön a semleges nyelvfolyamot megállító atonális nyelv. (Például a camus-i mondat: „Az ember mindenképpen hibás egy kicsit.”) Az atonális nyelv így elválaszthatatlan a személyes felelősség elfogadásától. Kertész a *személyes* és az *atonális* kifejezéseket szinonímaként használja *A száműzött nyelv*ben, hasonlóan ahhoz, amit Mészöly fejt ki az atonális zenéről, mint amely „fokozottabb személyes szabadságot” implikál. Kertésznél a nyelv mozgásaként van leírva: „itt az írónak egyetlen célja lehet csupán, s ez a cél egyszerre negatív és kreatív: kivonni magát az „itt érvényes” nyelvből”. A „kivonás” az első lépés. A másodikról itt nem beszél, mert éppen a valamiről mint tárgyról való beszéd meghaladása ez a második lépés.[263]

A *Kaddis*ban például nyomon követhető a nyelv mozgásának ez a kettőssége: a regény az „itt érvényes” nyelvből való folyamatos kivonásokra, ismétlődő *nem*-ekre fölépülő zárt, fúgaszerű, „polgári” struktúra[264] (1), de van benne egyetlen mindvégig nyitottnak megmaradó pont, a kivonások sorozatán túli „Tanító úr”–történet (2).

Mielőtt erről szólni tudnék, hangsúlyoznom kell, hogy a *személyes nyelv* a legkevésbé sem tekinthető rögzítettnek, késznek, mert ha rögzített volna, újra csak totalizáló nyelv jönne létre. A *Gályanaplóban* az írás folyamatában képződő „én” „naplójában” az „én” „egy mindennél kétesebb *alakzat*”[265]: „Az vagyok, akit zsidóként üldöznek, de nem vagyok zsidó”,[266] „Én: ez valami köztes állapot, engedelmesség – semmi más. De igen: kiszolgáltatottság még.”[267]

Az „én” egy *nem rögzített nyelvi konstrukció*, pontosabban a rögzített konstrukciókkal való szembenállás („de nem vagyok…”) és a vele szembeni kiszolgáltatottság egyidejű állítása, *mellérendelő viszony* az abból következő felelősséggel és sebezhetőséggel, egyszerre *személyes* és *száműzött*. Lévinas úgy gondolja el az „én”-t, mint viszonyban lévő, a másik felé forduló, a beszédben megnyilatkozó szubjektumot: „’Én’-t mondani – a visszavezethetetlen egyediséget állítani, ahol az apológia zajlik – annyit jelent, hogy a felelősségek viszonylatában kitüntetett

[263] De *megteszi* ez a szöveg is a második lépést, a totalizáló nyelvek kritikáján túl egy szöveg-immanens szinten értelmezhetetlen zárómondattal: „És ha most megkérdeznek, hogy ma még mi tart itt a Földön, mi tart életben, habozás nélkül azt felelem rá: a szerelem.”
[264] Radnóti Sándor elemzi úgy a regényt (*Auschwitz mint szellemi létforma* című írásában. In: Uő: *A piknik*.id. kiad.), mint ami nem lépi túl a német polgári hagyományok családra, józanságra, világ-lelkiismeretre, munkamorálra alapuló szemléletét, és még ha tagadja is e szemlélet érvényességét, mindenképpen ezen a gondolkodásmódon belül teszi. A Tanító úr történetét, mely a túllépés lehetősége, nem vizsgálja, csak az elbeszélő valamint a feleség-figura kommentárjaként, így pedig „beilleszthető a XVIII. századi moralisták hatalmas spekulációi körébe”. (i.m. 252.)
[265] Kertész Imre: *Gályanapló*.Holnap, Budapest, 1992. 225. (kiemelés S.Zs.)
[266] I.m. 235.
[267] I.m. 212.

hellyel rendelkezem, e felelősségekkel szemben senki nem helyettesíthet és senki nem oldozhat föl alóluk. A kibújás lehetetlensége, ez maga az én."[268] A személyes nyelv végül is a legkevésbé személyes a szónak abban az értelmében, hogy a beszélő identitására volna alapozva, inkább arról szól, hogy a beszélő felelős és kiszolgáltatott viszonyainak. „Ha azt mondom, hogy a víz hideg, mindenki mindjárt elmagyarázza, azért hideg, mert tél van, mert a barlang mélye hűvösebb, mint a… stb.; de ha azt mondom, hogy vizes vagyok és fázom, akkor törölközőt adnak – vagy nem adnak: mindenesetre – hogy úgy mondjam – döntésre viszem a kérdést."[269] Kertész Imre ezt a gondolatát Wittgenstein-gyakorlatnak nevezi, kapcsolatba hozva így a személyes nyelv működését a nem önmagára irányuló, várakozó aszkézissel.

A *Kaddis* elbeszélője tehát első lépésben leleplezi a semleges nyelvet, mint önfelmentést, kimagyarázást, túlélési ideológiát, mint ami bebiztosítja beszélőjét, nehogy felelősségével szembesülnie kelljen. A leleplezés által keletkezett szövegrésben van lehetőség arra, hogy történjék valami, ahogy Maurice Blanchot *A megszakítás*ban írja: „pontosan ez az eltávolodás, ez az előzőleg állított távolság a dolgok nyomásával és az események uralmával szemben – ez jelöli a helyet, ahol megszületik a szó, hogy többé ne azonosítsa magát hatalmával."[270]

A „Tanító úr" története a semleges nyelv racionalitásához képest irracionális, a fennálló viszonyokból levezethetetlen, „szent", de legalábbis: *idegen* történet mind az elhangzása regénybeli szituációjához, a totalizáló társalgáshoz, mind a regény ellenbeszédfolyamához képest.

Mégcsak nem is történet, *vázlat*. A vázlatszerű szövegrész a rendelkezésre álló anyag, a szavak (és visszavonásuk) által nyújtható lehetőségeket maximálisan (minimálisan, ami itt: maximum) fölhasználva „a „Tanító úrként" emlegetett ember, vagy inkább *csontváz*"[271] alakját materiálisan jeleníti meg. Ami történik: nem pusztán az adott helyzet („láger, és tél, és betegszállítás, és marhavagonok, és egyszeri hideg élelemfejadag, holott az út, ki tudja, hány napig tart majd", „ha nem találják a helyén, egyszerűen agyonverik"[272]) túllépése, az önérdek alárendelése a morális parancsnak, hogy akkor is vigye vissza annak, akinek jár a hozzá került második fejadagot, ha ez az életébe kerül; a „Tanító úr" miután megteszi, valamiféle

[268] Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és Végtelen*. Fordította: Tarnay László. Jelenkor, Pécs, 1999. 209.
[269] Kertész Imre: *Valaki más*. Magvető, Budapest, 1997. 27.
[270] Blanchot, Maurice: *A megszakítás*. Fordította: Lenkei Júlia. *Athenaeum*, 1995.4. 138.
[271] *Kaddis*, 66. (kiemelés S.Zs.)

verbalizálhatatlan nagyvonalúsággal el is hárítja magától ezt a lépést, kiszakítva ezzel az immanencia szintjén értelmezhetőség köréből: „valamit mondanék, úgy látszik leplezetlenül lerí rólam a meglepődés, mert ő, bár rohan vissza – ha nem találják a helyén, egyszerűen agyonverik –, ő tehát, kicsi, már a halálra készülő arcán világosan fölismerhető felháborodással ezt mondja: »Hogy képzelted?!…« ”

A „Tanító úr” túllép az életben maradás minimális szükségletein, és erkölcsi szükségletein is túllép. A csontváz útja, a vázlat egyszerre töredékes és folyamatos szövegmozgása a minden lehetőségen túli léptek: *imbolygás.* „Kiáltozva és tekintetével nyugtalanul keresgélve a „Tanító úr” *imbolyog* felém, kezében…”[273] És amikor odaér (a „Tanító úr” illetve a szöveg), a megszólításon kívül minden jelentést, kérdést, választ elhárítva azt mondja: „Hogy képzelted?!…” Nem *mond* valamit, pusztán megszólít. A mondás visszautasítását az intenzív, teljesen a másik felé forduló: életét a másikért kockára tevő viszonyban Lévinas *igazságosságként* fogja fel, szemben a másik távollétében meghozott ítélettel egyenértékű valami*ről* való beszéléssel: „a tiszta „felfedés”, amikor a Más témául kínálkozik, nem tiszteli a Mást eléggé. *Igazságosságnak az arc felőli, a beszédben való megközelítést hívjuk.*”[274]

Amikor Esterházy *Élet és irodalmá*ban a *Jegyzőkönyv* megjelenik, mint irodalmi látomás, vagyis mondatként, Kertész mondatainak ritmusában jelenik meg: „Láttam őt, hosszú, hajlott, nehéz alakját, mint egy ellen-Kolhász Mihályt, aki nem keresi igazságát, mert az igazsága megtalálta őt, láttam egyenként a mondatait, a lassú, hajlott, nehéz mondatokat, melyek föltartóztathatatlanul *imbolyognak* a végső puszta belátás felé, …” (J-É 66 – kiemelés S.Zs.) A mondatoknak ez a „Tanító uras” imbolygása az „ellen-Kolhász Mihály” utalásnak egy újabb – végső?, puszta? – belátására vezetnek, a *Kaddis*beli történet nélkül pusztán retorikus mondathoz (de hát éppen az a szöveg és olvasásának tétje, hogy *ne* anélkül!): „nem keresi igazságát, mert igazsága [imbolyogva] megtalálta őt”.

A Kertész-mondatok és Kertész-ritmusú mondatok által a Kertészétől különböző szövegformálás jön létre. A *másik nyelve*, mely nem a totalizáló nyelvtől való elkülönböződéstől indul, nem tartalmaz, mintegy első lépésként, ellenálló-beszédet – a *másik nyelve* a másik nyelvétől való elkülönböződéstől indulva a radikális olvasás formája. „Elgondoltam (mint

---

[272] I.m. 66, 68.
[273] I.m. 67. (kiemelés S.Zs.)
[274] *Teljesség és Végtelen*, 52.

rendesen), mi volna, ha én írnám a regényt. Sok passzust átvennék, állapítottam meg"(J-É 62) – írja például egy Malamud regény olvasásáról *Élet és irodalom*ban. Mit is jelent ez? Lappang itt egy ellentmondás az „én írnám" és a „sok passzust átvennék" között. De ki ez az „én"? Éppen ez az, hogy nem lehet előre tudni. Az ellentmondás egy előre megválaszolhatatlan kérdés előfeltétele: ki volna az az „én", aki azt a regényt a radikális olvasással írná?

A Kertész-novella szituációjának megismétlésekor Esterházy a vonatkozó Kertész-mondatokat írja, *tagadó* formában: „*Én nem állítom, hogy* ennek a vámembernek az eleve bűnöst föltételező, álnok kérdése mögött az én fülemben csizmák dübörög*né*nek, mozgalmi dalok harsog*ná*nak, hajnali csöngetések sikong*ná*nak, *nem, s nem* meredeztek az én szemem előtt börtönrácsok és szögesdrótkerítések. Aki erre a kérdésre válaszolt, *az én voltam, hiába, én, nem* az évtizedek óta gyötört, idomított, személyében, idegrendszerében sérült, ha éppen nem halálra sebzett polgár, de inkább fogoly, mint polgár, *én, aki azonban azt olvasta az említett novellában, hogy az, aki erre (arra) a kérdésre válaszolt, az nem az elbeszélő én (az Imre), hanem az évtizedek óta gyötört, idomított satöbbi, ezt olvasta, és ezt azonnal mélyen és hevesen fölfogta, megértette, s ebben az azonnali, mély és heves értésben lett ő is satöbbi, évtizedek óta gyötört, idomított, tudatában, személyében sérült, ha éppen nem halálra sebzett satöbbi.*" (J-É 67 – a kurzivált részek az Esterházy-beleírások a Kertész mondatokba.) Ez az „én" egyedül a másik szöveghez való viszonya felől van megközelítve, az olvasás (-ról való írás) felől, melynek során „mélyen és hevesen" megértett valamit, pontosabban, ha a „mély és heves" olvasás oda vezet, hogy „lett ő is satöbbi, évtizedek által gyötört…", akkor éppen hogy nem *valamit* értett meg, akkor ez az egyszerre intenzív és távolságtartó írás itt éppen a tárgyiasíthatóságot lépi túl. *Valamivé vált*, nem a másikká (a mondatok nem olvadnak össze), hanem a másik által formált valamivé. A különbözést folyamatosan fönntartva úgy írja újra a másik, az olvasott szöveget, hogy nem merül el benne. Különbözik tőle, de teljes intenzitással *tőle* különbözik. A leglátványosabb különbség itt a „satöbbi", ami a különbözés ellenbeszéd-jellegét azonnal vissza is vonja. Hiszen képes-e ez a szó bármivel szembenállni?! Jelent-e egyáltalán valamit? A szó szigorú értelmében vett puszta *materialitása* jelenik itt meg, a banalitáson keresztül valami tematizálhatatlan, ezért válhat az egyidejű identitásjelzés és –törlés hordozójává: „a vámőrség ingerült játékossága azonban magamhoz térített, magamhoz, ehhez az öncsaláshoz, kiemelt a Kertész-novellából, és önnön satöbbimmé válva..."(J-É 68) És: „a vámos lemondóan, vagy

inkább fáradtan?, csüggedten odasúgja: Satöbbi.” Így, nagy betűvel. Mire: „Nagy csönd lett. Tényleg. Satöbbi, ez csak satöbbi.”

Mi is történik ezzel az újraírással? A Kertész-novella totálisan zárt, kizárólag hatalmi helyzete szerint rögzített vámos-figurája a Kertész novellát olvasó/újraíró Esterházy-szöveg „én”-jét mintegy *nevén szólítja*, azon a néven, mely a radikális olvasás során mint – elsődlegesen: depatetizáló – különbség jött létre. Attól az „én”-től különbözik, aki a Kertész-novellában ezen a ponton éppen „nem-én” (hanem „az évtizedek óta gyötört, idomított…”). A kertészi szöveg Esterházynál e „Satöbbivel” *vissza*kerül egy olyan helyzetbe, ahol „én” és „nem-én” nincs meghatározva, rögzítve a szétválasztás, a totalizáló rendszerekkel való szembenállás által. A *Jegyzőkönyv*ben ugyanis a száműzött nyelv nem pusztán a követhetetlenül banális hatalmi beszéddel szembenálló nyelv, melyben „én” és „nem-én” különbsége a hatalom nyelvéhez való egyértelmű, vagy–vagy viszonya által determinált. A szembenállás nyelvét bonyolítják az ironikusan tudományos szófordulatok,[275] az „én”-t kívülről szemlélő én-elbeszélés,[276] az idézetek, a Dali naplójának olvasása, mely egyszerre a történet ellenpontja és fokozása[277] stb.; mindezt pedig tovább bonyolítja a prológusnak a szövegből teljesen levezethetetlen, mondható úgy is: irracionális, „szent”, de legalábbis *idegen* nyelve: „E jegyzőkönyv nem azért készül, mintha helyesbíteni akarnánk a tényeket, csorbítani vagy kiegészíteni őket, mintha, mondjuk, hinnénk a tények fontosságában, netalán az igazságban. Mi már semmiben sem hiszünk, hacsak az igazság, hazugság iránt egyformán süketen és vakon, egyes-egyedül a gyónás erejében nem, amely testvérévé tesz önmagunk magányának, és mintegy belesimít minket legvégső felismerésünkbe, aminek rettentő nevét egyszerre az előttünk szaladó báránnyá változtatja ….” (J-É 7)

A *gyónás* itt radikálisan különbözik a tények rögzítésére, az ítélet följegyzésére szolgáló jegyzőkönyvtől, nem *meg*figyelés, hanem a *Saulus*-i szenvedélyes figyelem. Mészöly regényében a szenvedélyesen figyelő Saulus utánamegy a vak koldustól hallott történetnek, hogyan kereste az anyajuhot mígnem megvakult; a regény is adddig megy, míg Saulus meg nem vakul, s többé már nem követhetőek gondolatai, álmai – csak annyit tud róla az elbeszélő, hogy

[275] „Ki vonná kétségbe az ilyen hely- és levegőváltozatás koronkénti szükségességét az egészség, mi több, az általános kreativitás, ama bizonyos lelki mozgalmasság (motus animi continuus) szempontjából …” (J-É 8)
[276] „A távoli szemlélő, aki e pillanatban sokkal inkább vagyok, mint ez a saját zsebeit motozó chaplini lény…” (J-É 19), „egy erősen indiszponált pillanatában fellépni kénytelen bűvész mozdulatával, előhalászok egy ezerschillingest” (uo.)

az anyajuhot emlegeti. „A történeteknek nincs végük, elvesznek, mint Kedmah. És mégse hagynak békén.”[278]

A *Jegyzőkönyv* bevezető része az én-elbeszélő banális vámostörténetétől idegen szöveg, minden referencialitástól, még a szövegen belül megképezhető szigorú nyelvi referencialitástól is meg van fosztva, hiszen mi tudható arról a „felismerésről”, „aminek rettentő nevét az előttünk szaladó bárannyá változtatja”? Csak hiányában érzékelhető történet ez, s e történet iránti ínségét erősíti föl az Esterházy-szöveg a másiktól való különbsége által formált másik nyelvében létrejött szövegidegen mondat és kérdés, mellyel kétszeresen lépi túl saját működését (mely *saját* itt természetesen a *másiké*): a *„Bűnös voltomhoz nem fért kétség. De mért nem az Isten kérdez, mért az egyenruha?”*(J-É, 69) kilép a banalitásokra építő önrelativizáló beszédből (1) , amitől a történet, a hétköznapi és a rendkívüli egyidejűsége révén, átlép egy más történetbe (2). Ha a példázatot nem az egyértelmű morális tanulság célszerűsége felől közelítjük, hanem olyan nyitott történetként, mely „különös és általános folytonos kölcsönviszonyban való elgondolásra intő felszólításként”[279] túllépi saját szövegterét, akkor mondható, hogy ez a második túllépés a szöveg példázatként való működtetése. Csakhogy az *Élet és irodalom* úgy hivatkozik legelőször a *Jegyzőkönyv*re, mint életértelmezéssé emelt/taszított vámostörténetre (J-É 65), vagyis attól, hogy példázatként kezd működni, éppen saját *Jegyzőkönyv*-olvasatához, a példázatként való olvasáshoz jut el. Nem közvetlenül jut el, a történetet nem elmondja, nem tárgyiasítja, hanem újraírja: utánamegy, ahogy Saulus teszi Mészölynél. Vagy *utána*történik, mint a *Jegyzőkönyv* följegyzései *A kudarc* című Kertész-regénynek.

Az *Élet és irodalom* mottója: *Kertész Imrének*. Mit is jelent ez? A legegyszerűbben mondva sem kevesebbet, mint *az én, aki a másik – az én, aki a másik, aki nem-én – a különbségben létrejövő Satöbbi – a szövegimmanens szinten értelmezhetetlen mondat, kérdés – a példázat újratörténése* által jelezhető szövegstruktúrát, ami által a Kertész „száműzött nyelvének” csak az intenzív olvasásban szembetűnő radikális mássága érzékelhetővé (olvashatóvá) válik: az ellenbeszéden túli írás, a „Tanító úr”-történet, vagy a *Jegyzőkönyv* más (irracionális, „szent”, de legalábbis szöveg-idegen) térből való kiindulása. Így tűnik fel, hogy Kertész ezekben a bevezető sorokban első személy többes számban ír, és hogy ez a „mi” részint

[277] mivel nem merül el az olvasásban, pusztán folyton visszatér hozzá, és nem úgy olvassa, hogy kiröpüljön tőle a (többnyire kisszerű) „valóságából”, hanem ütközteti a Dali-gondolatokat a sajátjaival.
[278] *Saulus*, 106.

óhatatlanul fölidézi a totalitárius, fenyegető „mi”-t, „mely mögött nem tudni ki vagy kik rejtőznek”,[280] részint pedig egy másik szövegből van ide beemelve („taszítva, lökve” – a mellérendellő szerkezetekben nincs előre meghatározott fent és lent), melyet a Kertész-novella mottóként idéz: *...És bocsásd meg a mi vétkeinket, miképpen mi is megbocsájtunk az ellenünk vétkezőknek. És ne vígy minket kísértésbe, de szabadíts meg a gonosztól...* Egy korábbi szövegkörnyezetében (Mt 6,5-13[281]) a „mi” olvasható úgy, mint ami a megszólítottság révén jött létre, így nem volna olyan pozitív definíció, mely leírhatná, következésképpen nem volna olyan negatív definíció sem, amely a „nem–mi”-re vonatkozna. *Akinek a beszéd szól*, ennyi. Vagyis nem volna köthető semmiféle feltételhez; valamiféle válaszadás lenne a szöveg hallása/olvasása folyamatában a hatalmi – a látványos és a fecsegő – beszédtől való elkülönbözés utáni megszólításra: „ti azért így imádkozzatok”. Azért írom mindezt feltételes módban, mert a kétezer éves szöveg recepciója ettől alapvető módon eltérő olvasatokat is tartalmaz. Kortörténeti szempontból például a „mi” konkrétan a *nem zsidót* jelentette, szemben a Márk evangéliumának zsidókeresztény olvasóival.[282] Az ilyen olvasat viszont a szöveget a totalizáló, az orwell-i *erőszak és rettegés*, a celani *mások* diskurzusába rekeszti.

Máté, a (vitatott) konvenció szerint a korábbi szöveg szerzője, mielőtt Jézussal találkozott volna, vámos volt – ebből a szempontból evangéliuma „vámostörténet”. Kertész Imre mottóként olyan részt idéz belőle, mely az imádságról, a „nem hasonló” beszédről szól,[283] így pedig precedense a novellában szereplő rutinosan hamis vámos-jegyzőkönyv „ama másikának”, a *Jegyzőkönyv*nek.

„Felfogom-e, mit érlelek? – írja Kertész Imre *A kudarc*ról. – A vámosokkal kezdődött, e bibliai szóhasználattal, s én eleinte csak az „ávósokkal” való asszonáncnak örültem, míg most

---

[279] Elm, Theo: *A parabola mint hermeneutikai műfaj*. Fordította: V. Horváth Károly. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2.* Történet és fikció. Kijárat, Budapest, 1998. 105.
[280] *A száműzött nyelv*, 4.
[281] Lukács evangéliumában a „szabadíts meg a gonosztól” nem szerepel (Lk 11,2-4).
[282] „A *Máté evangéliuma* keletkezésének idején … az elkülönülés a zsinagógától ellentétté fokozódott.” Magában a szövegben az elkülönülésre utaló részek: a farizeusok és az írástudók elleni beszéd (Mt 23.); míg Márknál (11,17) a „házamat az imádság házának hívják majd, minden nép számára” Izajás-idézet (56,7) hiánytalan, Máténál (21,13) kimarad a „minden nép számára”. Lásd dr. Herbert Haag: *Bibliai lexikon*. Szent István Társulat, Budapest, 1989. 1174-1179.
[283] „És mikor imádkozol, ne légy olyan mint a képmutatók, akik a gyülekezetekben és az utcák szegeletein fennállva szeretnek imádkozni, hogy lássák őket az emberek. Bizony mondom néktek: elvették jutalmukat. Te pedig amikor imádkozol, menj be a te belső szobádba, és ajtódat bezárva imádkozzál a te Atyádhoz, aki titkon van; és a te Atyád, aki titkon néz, megfizet néked nyilván. És mikor imádkoztok, ne legyetek sok beszédűek, mint a pogányok, akik azt gondolják, hogy az ő sok beszédükért hallgattatnak meg. Ne legyetek hát ehhez hasonlók…” (Mt 6, 5-8)

feltárul, nem is az értelme, ennél jóval több: a *világa*…”[284] A regényben a *vámos* szónak, embernek funkcióján, egyenruháján kívül nincsen jelentése, bármiféle emberi vonása,[285] nincsenek szavai, csak egy többes számú, általános nyelvhasználata van, és ugyanez a helyzet a regénynek utánatörténő *Jegyzőkönyv*ben is. Ehhez képest az, hogy az *Élet és irodalom*ban a vámos azt mondja: Satöbbi, az adott határokat – mindenféle előzetes tudást az ún. „valóságról” – porrá zúzó nyelvi esemény.

(iii) „Nincs bennem szeretet”, valóság, fikció, „szinte semmi”

„Lét és semmi – semmi különös. Mindaz részesül belőlük, ami megtörténik, lesz és elmúlik. Hogy kettejük közül melyiké lesz az utolsó szó, nem tudjuk. Az eseményben mindkettő együtt van: szinte semmi az, ami arról dönt, hogy mi szökik a szemembe és ragad meg: az esemény érkezte vagy tűnése, felmerülés vagy eltűnés.”[286] Böhringer gondolatai a valóság fikció-jellegének, a megismerő rendszerek (zsarnoki és uzurpátori céloknak megfeleltetett) konstrukció-voltának a modern kor után már elháríthatatlan tapasztalatából kiindulva a minimál-művészetet a pillanatnak való kitettségében láttatja. A művészet már nem elrugaszkodás a „valóságtól”, nem a „felvilágosodottak és képzettek vallása”, hanem része a fikcióból és valóságból szétszálazhatatlanul összeszőtt valaminek, amiben az ember, „a nem meghatározott állat”[287] él. A *Jegyzőkönyv* és az *Élet és irodalom* utazás-történetekként ellenpontjai a modern utazásirodalom lineáris fejlődéskonstrukciójának: Kertész utazója nem jut el valahonnan valahová, a meghiúsult utazás, a kudarc (*A kudarc* utánatörténésének) írása folyamatában a kiindulópont bizonytalanságának tapasztalata válik egyre intenzívebbé; az Esterházy-szövegben ez a tapasztalat radikalizálódik azáltal, hogy akár létre is jöhet az utazás, akkor sem jut az ember tovább a kiindulópont rögzíthetetlenségénél.

---

[284] *Gályanapló*, 147-148.

[285] „Most vehette szemügyre végre azt az embert is Köves, akivel mostanáig beszélt: valójában inkább csak egy egyenruhát látott. Maga az ember annyira beleillőnek és tőle oly elválaszthatatlannak hatott, hogy Kövesnek már-már az a benyomása támadt – nyilvánvalóan téves benyomás persze, alighanem csak a fáradtsága sugallta –, hogy ez az egyenruha öröktől fogva létezett, mindig is létezni fog, és átmeneti viselőit mindenkor önmagához szabja.” (*A kudarc*, 124.)

[286] Böhringer, Hannes: *Szinte semmi.* Az egyszerűség keresése. Fordította: Tillmann J.A. *Pannonhalmi Szemle.* 2000. VIII/4. 91.

[287] Nietzsche. Idézi Böhringer, 89.

„Szinte semmi” nem történik, efféle történetek kisebb-nagyobb variációkkal naponta ezrével esnek meg, hasonlóképpen Böhringer esszéjének a „képzőművészeti” példájához, Matta-Clark *Window blow out*jához, ami abból állt, hogy a *The Idea as Model* kiállításon kilőtte a New York-i Institute for Architecture & Urban Studies ablakait, és a kiállítótérbe South-Bronx-i kitört ablakú házainak fotóit helyezte. Természetesen, percenként több millió ablakot törnek ki. Ahhoz, hogy Matta-Clark akciója ne simuljon bele a hétköznapi merényletek sorába, Böhringer szerint a figyelemnek valamiféle koncentrációjára van szükség. A fölfigyelés nem vezethető le a művész korábbi munkáiból, de nem is függetleníthető azoktól – az a „szinte semmi” ami Matta-Clarknál vagy Kertész és Esterházy könyvével történik, éppen a banalitást emeli/taszítja a világ állapotát hirtelen föltáró eseménnyé, illetve a banalitás maga a világföltárulás, nem abban az értelemben, hogy minden semlegesítődne a hétköznapiságban, hanem úgy, hogy a hétköznapiság racionálisan fölfoghatatlan, a fennálló viszonyokból levezethetetlen, „szent”, de legalábbis: *idegen* potencialitásként mutatkozik meg. Mint *par excellence* joyce-i epifánia.

Kertész *Jegyzőkönyv*ének kétszeresen elbizonytalanított kiindulópontja van: az egyik a prológus, melyben szövegét egy már meglévő jegyzőkönyv másikának nevezi, a másik az utazás előtti éjszakai látomás leírása, mely valóság és vízió eldönthetetlenségét jelzi: „Végül a feleségem felrázott, de valójában nem tudom, hogy az álmomból-e vagy az életemből…” (J-É 11) Esterházy *Élet és irodalma* aprólékosan leírt hátfájással kezdődik,[288] folyamatosan megakadályozva a szöveget, hogy a nyelv hajlamának megfelelően valamilyen metaforikus vagy referenciális jelentőséget hozzon ki a hátfájásból.[289] A hátfájás itt a masszírozás-történet, így

[288] Mindenféle komolyan vehető, nagy fájdalom lefokozásaképpen, ami összefüggésben látszik lenni az egyidejűen reménytelen és nevetséges emberi állapot érzékeltetésével. Az Esterházy-prózában gyakran fölmerülő Füst Milán-i szövegformálás a *Boldogtalanok*ról írja egy nagyon megkomponált (vagyis nem referenciálisan, nem csupán illusztratívan működő) *Előszó drámáimról* című *elbeszélés*ben, hogy írás közben a foga fájt: „Legyen szabad még megjegyeznem, hogy a darab negyedik, utolsó felvonását, fiatalkorom díszét, foggyökérgyulladás közben írtam, állandó hidegvizes öblögetés közben, s csak hajnali négy órakor, mikor elkészültem vele, mentem el fogorvosomhoz, a fogat kihúzatni.” (Füst Milán drámái. Magvető, Budapest, 1966. 8.) Mennyire eltávolodik ez depatetizáló, lefokozó, önironikus Füst-szöveg korának heroikus, szélsőséges betegség-kultuszaitól, amikor minimum vérbajosnak illett lenni! Esterházy szövege felől olvasva Füst előszavát megkerülhetetlenebbé válik az, hogy fikcióként, minimál-művészetként értelmezzük, és nem közvetlen vallomásként: Esterházy már nem választja le a konkrét elbeszélésről a prológust, az elbeszélés írása körülményeinek elbeszélését, és mivel a prológussal rendelkező Kertész-novella továbbírásáról van szó, azt is jelzi, hogy két dolog, az elbeszélés és előszava lett egybeszerkesztve, vagyis fikció és konvencionálisan valóságosként olvasott (vagyis redukáltan értelmezhető) szöveg. Így viszont Füst mondatainak megszerkesztettségére lehet figyelni. Nem valami homályos „boldogtalanságra”, hanem a precíz reménytelenségre – amit a dráma a maga szaggatott, egymást ismételgető párbeszédével jelenít meg.

[289] „Noha akkoriban semmilyen valóságos vagy imaginárius lépcső nem játszott szerepet életemben, nem széles lépcsőkön lépdeltem egyre magasabb csúcsok felé, s nem is lépcsőkön gurultam szégyenben alá, és kertes házban

Olga jelenlétének majd telefonjának pretextusa, tehát egyféle megalapozása a „*Nélkülem halt meg,* […] *Az ember mindenképpen hibás egy kicsit*” Kertész, illetve Kertész-Camus mondatok idézésének. És ezt a hátfájás-folyamatot mondja később, az első *Jegyzőkönyv*-idézet után, látomásnak.[290]

Csakhogy a könyv maga a Kertész-szöveggel kezdődik, az Esterházy–látomás így a kézenfekvő önirónia mellett a fikció és valóság szétválaszthatatlansága *Jegyzőkönyv*ének látomását írja újra a test tapasztalata felől. Az Esterházy-szöveg kiindulópontja így pusztán megelőzöttségére utal: miként Kertésznél a prológus és a megváltó-vízió a szöveget egy alapvetően más, szövegen kívüli, önmagából levezethetetlen kontextusba helyezi, Esterházynál a test-történet látomásként való megnevezése szintén egy más kontextusba helyezi az elbeszélést, de ez a *más* a másik szöveg, a Kertészé. Azáltal, hogy Esterházy a Kertész-prológus korábban már elemzett *más beszédének* megfeleltetett szövegrészt hihetetlen figyelemmel és szigorral tartja meg a trivialitáson belül, részint az előzetesen triviálisnak tudott dolog válik, a minimál-művészet működéséhez hasonlóan, világföltáró eseménnyé (a *Jegyzőkönyv* figyelme az *Élet és irodalom* iránt), részint a Kertész-szövegtől való intenzív különbözés magát a Kertész szöveget olvassa úgy, mint ön-kívülijét, melyre egyszerre van ráutalva és különbözik tőle (az *Élet és irodalom* figyelme a *Jegyzőkönyv* iránt).

A kommunikációs viszony mintha nem jöhetne létre közvetlenül, a mindkét szövegben fölmerülő és elvetett gondolat, hogy az elbeszélő a vámost megszólítsa, az adott szituáción való kívülkerülést a kommunikáció feltételeként mutatja meg. Annak ellenére, hogy a pillanatban feltárulhatnak összefüggések és különbségek, a beszélgetés (Kertésznél) lehetetlen (a társadalmi szerepek rögzítettsége miatt), vagy (Esterházynál) hamis (az önfelmentő szándék önlelepleződése miatt) ha pusztán a jelenre, az immanenciára van utalva.

Kertész Imre a *Jegyzőkönyv*ét, ahogyan a *Kaddis*t is, az immanencia merevségét, zártságát és reménytelenségét radikálisan túllépő beszédmód, az imádság szerint formálja, anélkül, hogy adottnak venné magát az imádságot mint formát. Kaddisnak mondja, meg a Miatyánkot idézi, de a szöveg megszólítottja nem egy antropomorfizált Isten-konstrukció, hanem az elbeszélővel a visszautasítottság intenzív viszonyában lévő, a visszautasítottságban és a nem-

---

laktam, a derékfájás olyannak, olyan fajtájúnak tetszett, mint mikor váratlanul eggyel több lépcsőfok hajlik a lábunk alá…” (J-É 43)

létezésben, a létezés általi „nem-szennyeződöttségben”[291] az írás által létrejövő személy, magának az írásnak a nem-létezőt szólító személyessége.

A szív segédigéi Wittgenstein-mottója – „az tud beszélni, aki reménykedni tud, s viszont” – szintén kiviszi a szöveg létrejöttének feltételét minden olyan diskurzus teréből, mely zárt formákat hoz létre (például a referencialitás, például a „tiszta” fikcionalitás, például a „csak nyelvhasználat van”). A radikális közölhetetlenség itt be van szerkesztve a Handke-, Camus-, Borges-, Bernhard- stb. idézetek által túllépett közölhetetlenség szövegébe: „m m m m m mmm…”(B 655) A fekete lap az írás lehetőségét vonja meg, a rajta lyukakként megjelenő betűk utalása Pál szeretet-himnuszára – „Zengő érc vagyok és pengő cimbalom! Rohadjon meg mindenki. Gyűlöllek.” – a kettős hiányban az írást mint szeretetre (a *másik* szövegre) utaltságot materialitásában jeleníti meg az írhatatlan lap lyukaiként. A „remény” Wittgenstein mondatában Esterházy írásmódja felől *a nem önmagára irányuló szöveg*, vagy, a Kertész Wittgenstein-gyakorlata által előhívott kifejezéssel: *várakozó aszkézis*.

Esterházy szövegformálása egészen más, mint a visszautasított nem-létezőt szólító személyes írás, a Kertészé. Abban a könyvben, ahol együtt vannak, éppen azáltal tűnik ki a különbözés, hogy míg Kertész mottójáról a minimális tudás annyi, hogy nincs az az ember, akihez az úgy, abban a formában közvetlenül szólhatna, Esterházy mottója ennyi: *Kertész Imrének*. A szövegformálásnak ez a különbsége leírható John Cage zeneszerzésre vonatkoztatott szavaival: *csinálás* illetve *elfogadás.*

A következményekkel mit sem törődve
el-fogadni bármit annyit tesz,
mint nem félni, vagy
eltelni azzal a szeretettel, amely a bármivel való eggyé-válás érzetéből ered [292]

A visszatérő mondat: „Nincs bennem szeretet.” A *Jegyzőkönyv*ben (és az *Élet és irodalom*ban) az utazáskor óhatatlanul fölmerülő idegen arcoktól való elzárkózást, az

---

[290] „… megérkezvén, a szobaasszony arca felderült, ó, hát ez remek, ön meggyógyult! és én fáradtan bólintottam, mint aki messziről tért, hogy úgy mondjam, vissza, mint aki bepillantott valami mélybe, és még káprázik a szeme. E látomás ára egy alagsori szoba volt.” (J-É 49)
[291] Derrida, Jacques: *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak*. Fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 2000. 140.
[292] Cage, John: *Előadás valamiről*. In. Uő: *A csend.* Fordította: Weber Kata. Jelenkor, Pécs, 1994. 82.

önmegőrzést írják (idézik változtatás nélkül: írják) ezek a szavak, és mivel egy ilyen szövegidegen – mert mi is keresnek például a Keleti pályaudvar-leírásban? – mondattal teszik, nem, nem azt mondják, hogy *van*, pusztán azt a kérdést hívják elő, hogy miért, és honnan nézve fontos ez.

„… mintha ez volna az írás kézzelfogható haszna, mintha könyvről könyvre hódítanánk növekvő területeket a békesség számára. Pedig ez nem így van, itt hódítunk, ott veszejtünk, s nem ártana magunk elé idézni az öreg emberek rémület sikálta arcát, az ismerős arcok iszonyatos szétrobbanását, új gödrök mélyére zuhant apró szemek nyugtalan forgását, *táj nélküli tájkép* vagyok, mondják ezek az arcok, *már nem borzalmas, csak vigasztalan, mint az igazság*." (J-É 63) Az *Élet és irodalom* itt a *Jegyzőkönyv* (általam kiemelt) szavait idézi, részint úgy, hogy magára olvassa, részint meg úgy, hogy arcok által mondatja őket. Az arc valami tematizálhatatlannak, tehát uralhatatlannak a megjelenése, mely megkérdőjelezi spontaneitásomat. Az arc, egy olyan Más, mely meghaladja a Másról alkotott elképzeléseimet, a „ne ölj" parancsolatát hozza létre, valahányszor csak feltűnik.

Semmi vigasz. A test történetei az *Egy nő*ben

Se Isten, se ember nem védelmezte. [De mért? Mért?!]
Se anyám, se a testvéreim, se én, se senki… Talán egy nő.(Jk 20)

És látja, barátom, van pillanat, amikor azt hisszük: a bohóc: ember:
és szeretjük. Nahát itt a trükk: a bohóc: bohóc: és szeretjük.(Tr 135)

A *Harmonia cœlestis* irodalom és történelem viszonyát írja, irodalomét és valóságét, föltéve, hogy tudjuk, mi történt valójában. Nem tudhatjuk, mi történt. Szövegeink vannak különféle történésekről. A történész feladata kikutatni a lehető legtöbb szöveget, adatot, nyomot, és ezeket egymás mellé helyezni, ideológiamentesen. Ez nem nagyon lehetséges, de megéri a fáradságot. Az irodalom viszonya a múlthoz nyilvánvalóan ennél szabadabb, de abban megegyezik a történelem-megközelítésektől is elvárt etikával, hogy nem állíthatja az általa

összeállított történelem-képről, hogy az volna az igazság. Esterházy[293] és Nádas[294], ha másképpen is, de egymáshoz nagyon hasonló megközelítési etikát fogalmaznak meg: az irodalomnak, szembetalálván magát a történések mindenképpen begyűjthetetlen gazdagságával, az volna az esélye, ha ellenállna a totalizálás csábításának, a történelem jelen felőli révbe juttatásának (melyre a nyelv oly könnyen kínálja magát), ellenállna, azáltal hogy magára olvassa a történéseket, magára, akit e történések formálnak. Nem azt szeretném ezzel mondani, hogy ez volna az irodalmat illető igazság, inkább kérdeznék: azzal a sok mindennel létrehozott személyes viszony, melyet az „édesapám"-konstrukció működtet a *Harmóniá…*-ban és Nádas „tükörfolyosója" milyen személyességet képes létrehozni?

Az *Egy nő* a nagy apa-regény részeként volt koncipiálva, bele is fért volna, aztán mégis külön könyv lett, a szerző a durvaságra hivatkozik, hogy azért.[295] A *Javított kiadás* a nagy apa-regény mellékleteként jelent meg, hiába, hogy a történet benne van.[296] Ez a második kérdésem: hogyan viszonyul ez a két apa-könyvön kívüli könyv egymáshoz? Mert titokban azt remélem, megérthetnék végre valamit a harmadik kérdésből (és most már maradok ennél az esetlen számtanos megfogalmazásnál): hogyan viszonyul két ember (például egy férfi meg egy nő) egymáshoz?

(az idézett semmi) Ha egy regény úgy kezdődik, hogy „Van egy nő. Szeret.", akkor fontossá válik a kérdés: ki beszél? (Ha, akkor az a funkciója annak a két mondatnak, hogy az értelmezés számára nélkülözhetetlenné tegye az elbeszélő kilétére vonatkozó kérdést.) A választ akkor szokás megkapni, ha továbbolvassuk a könyvet, csakhogy itt, a legelső oldalon azon a két

[293] „[H]a tehát nem azt írom, hogy 1612-ben a nádor ezt és azt csinálta, hanem ha azt írom, hogy 1612-ben édesapám leszállt a lováról, ez már érdekel engem…" (Esterházy Péter – Eve Marie Kallen: Nem akarok sokat, csak mindent. *Lettre*, 2000/2001 tél. 51.

[294] „Ez azt jelenti, hogy ne legyen a műben olyan kifejezés, amely ne lenne alázatos. A felülről lefelé gesztusa mindig gőg, az indokolatlan fölény tudatából származik. […] Legalábbis szándékom szerint nincsen a regényben olyan kifejezés, mondat vagy frázis, amelyet ne engedtem volna be a tükörfolyosóba." "Nincs mondat, amelyet ne engedtem volna be a tükörfolyosóba" – interjú Nádas Péterrel. *Magyar Narancs*, 2001. május 24. 35.

[295] „Az *Egy nő* párhuzamosan íródott, egy ideig úgy gondoltam, hogy része lesz a könyvnek, csak amikor láttam, hogy jobb, ha különveszem, mert úgy durvább, …" „Néha belebonyolódom ebbe-abba" – Esterházy Péterrel Papp Sándor Zsigmond beszélget. *Szempont.* A *Krónika* hétvégi melléklete. 2001. június 30.

[296] Most csak két hivatkozást: „Édesapám 1959. február 9-én keltezett önéletrajzában ez áll: »Az ellenforradalom alatti magatartásomra vonatkozóan illetékes hatóságok ismételten kihallgattak és kivetnivalót nem találtak« Nem találtak kivetnivalót. Ismételten. Az anyjuk picsája." (Hc 654) Megtalálható itt a jelentések hatalom-butította semleges nyelve, az 56-os forradalom tényszerű megtagadása, valamint a *Javított kiadás* elbeszélői nyelve: a nyelvi destrukció, a megformálás visszautasítása, az artikulálatlanság (mint, hiába!, forma). A *Harmónia…* egy másik *Javított kiadás*-nyoma a 182. én-elbeszélés, arról, hogy aláírt egy papírt, hogy az apát a rendőrség elengedje, és az

tőmondaton kívül semmi sincsen. Azaz: „*(üres hely hagyva)*”, a szónak a legszorosabb értelmében. Az imént idézett kurzivált szavak a *Tizenhét hattyúk*ból vannak, ezekkel a *szavakkal* végződik. (Azért emeltem ki a *szavakat*, mert annak a regénynek még másik három befejezési alternatívája volt: a *szerkezet* alapján a regény vége a 16. hattyú 16. inventárjának 16. címszava, a HOC EST ENIM CORPUS MEUM; a *sztorié*: Lili megöli a férfit, akit szeret; a *könyv* a maga tárgyi minőségében két és fél üres lappal végződik.) Az idézett szavak materializálása, az *üres hely* idézet a *Tizenhét hattyúk* három lehetséges befejezése közül az irodalomban lehetséges legérzékibb: a konkrét, könyvtárgyi értelemben vett végéről, egy olyan szerelmi történet végéről tehát, ahol a férfi elhagyja a nőt, akit korábban szeretett, és visszamegy egy másik nőhöz, akit *korábban* szeretett, a második nő megöli a férfit, vagy csak elképzeli, hogy megöli, de mindenképpen a test tapasztalásait írja, addig a végletig elmenve, ahol megszűnik a test privátnak lenni: *hoc est enim corpus meum* – a test szétosztásának szavai ezek, halál és halhatatlanság egyszerre. Az *Egy nő* ennek a pár-története, illetve árnyéka.

(nem-név adás) A *Tizenhét hattyúk* egyes szám első személyben írt szöveg, az elbeszélő neve Csokonai Lili, élettörténete adatszerűen megtalálható a *hattyúknak* nevezett fejezetek közül az elsőben, a *Curriculumvitaehattyú*ban – ennek precízen fordítottja, hogy az *Egy nő* ugyan szintén egyes szám első személyben van írva, de az elbeszélőnek nincs neve, és CV-je sincs. A második *Egy nő* című fejezetben az egy nő ad neki nevet, de az nem név, hanem szó szerint értendő szó: „Árnyék, így hív” és „[h]a van tiszta falfelület, tud a gyerekeknek nyulat, kutyát és sast utánozni, ilyenkor nyúl, kutya és sas vagyok.”

Ádám, akinek még nem volt neve, nem-neve volt, úgy hívták: „ember” (héberül: „adam”), és úgy is: *ís* (férfiember), amikor meglátta a nőt, ujjongva elnevezte *issá*nak, asszonyembernek. Ezek a nevek, de inkább: szavak teljesen kontextusfüggőek voltak, vagyis ha volt beszédhelyzet, volt szó, ha nem, akkor nem. Miután Káin megöli Ábelt, Ábel helyett új fia lesz Ádámnak, Séth, akit Ádám „az ő képére és hasonlatosságára” nemzett (1 Móz. 5,3), az ő fiának a neve pedig újra „ember”, a szó viszont más: Énós. Ez is, akárcsak az *ís*, relációt feltételező szó, Énósról az van följegyezve, hogy „ő kezdte [Károlinál: akkor kezdték] segítségül hívni az Úr nevét” (1 Móz. 4,26) Ennél a történetnél a név a megszólítás, a viszony szava – ezért

egész a felelősségről szól, azt artikulálja a regény, hogy nincs mit bagatellizálni, még akkor sem, ha egy gyerekről van szó, mert az árulás árulás, és akkor „elönt a bűnösség áttetsző, kristálytisztarémülete.” (Hc 688)

nem állandó; a rögzített, viszony-nélküli, a megszólításnak való kitettséget megsokalló névszerzés-történet a Bábel torony építésének története.

Az *Egy nő* elbeszélőjének – a teremtéstörténet nem-névadásaihoz hasonlóan – nincs tulajdonneve. Egy szó van, *árnyék*, melyen hívják, jelentését szó szerint a kontextusa határozza meg: a mondat, hol az árnyék szó szótári jelentését figyelembe véve lehetővé válik a szó jelentésének átváltása másik három jelentésre, mely átváltást konkrétan annak a keze hajt végre, akit ír az elbeszélő: az egy nő. Itt viszont kölcsönös a nem-névadás: „Árnyék, így hívom." (*Egy nő (29)*), de az elbeszélő a szó jelentését nem magához viszonyítja, hanem a nyelvbe veti, amivel részint magára – a könyvre – hagyja, részint nyelvtörténeti jelentésekkel gazdagítja: „Hát itt ólálkodol, árnyék? […] Árnyékáért becsüljük a vén fát! […] míg az ember árnyékot vet, mindig lesz nyomorúsága."

Másfelől, az *árnyék*, az *édesapám*, és az *Isten* szavakban az a közös, hogy jelentésük per def. kontextusfüggő: az *árnyék* mindig valaminek, valakinek az árnyéka, nincs olyan, hogy árnyék, önmagában (szemben például azzal a szóval, hogy „kelkáposzta"), ugyanígy megy az *édesapával* (gyermek nélkül nincs édesapa), és, bár ezt hatalmi megfontolásokból nem szokták hangsúlyozni, *Istennel* is így van. (Mi az *Isten*? Ilyent vagy nem szabad kérdezni, vagy eleve tudni kell – mindkét verzió általánosít, totalizál és egymással szemben kommunikációképtelen. Ami, tekintetbe véve, hogy Arról van szó, Akit nem lehet tekintetbe venni [Mózest maga Isten keze takarja be {az a kéz tart föléje árnyékot}, hogy ne haljon meg amikor átmegy előtte[297]], természetes is – ha mégis artikulálni lehet ebből valamit, akkor azt a negatív, apofatikus vagy misztikus teológia felől lehet megtenni, mely *nem* gondolja el Istent az emberrel való viszonyán kívül. Derrida artikulálása szerint: „»Isten« a nyelv eme alaptalan összeomlásának, végeérhetetlen elsivatagosodásának a neve."[298])

Az „édesapám", akinek ráadásul részben a nevét is „viselem", teljesen az „én"-nel való viszonya által van meghatározva, amolyan róka fogta csuka helyzetben. Ennek a szabaddá tétele a *Harmonia*…édesapám-szórása. A nyúllá, kutyává és sassá szétszóródó „árnyék" és

[297] 2Móz. 33, 22
[298] Jacques Derrida: Kivéve a név. In: *Esszé a névről*. Fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelnkor. Pécs. 1995. 75.

megfordítása, a szólások rögzítette „árnyék”-jelentések a *Harmónia…* nagyszabású nyelvmozgásának az előjátéka (árnyjátéka, a „játék” agonikus értelmében[299]).

„A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.” Ezt a hangzatos regénykezdő dichotómiát töri meg az *Egy nő*, már címével is, azzal hogy nem név, mint az *Anna Karenina*. És nem is egy szép, egyedi boldogtalanság-történet, amit Tolsztoj mondata előrevetít olvasóinak, az *Egy nő* banális (csúnya és általános, esetleg ezen belül: szép és egyedi) helyzetek sora. Egyszerre ír boldogat-boldogtalant – „Nem mondom, hogy boldogan, de nyilván nem is boldogtalanul; kézenfekvő.” – Esterházynál ez az egyetlen megkötés, hogy *egyszerre*, a többi kontextusfüggő.

(férfi *és* nő) A legelső *Egy nő*ben azon a 4 szón kívül, hogy: *van, egy, nő, szeret*, semmi nincs, itt az a 4 szó, és a rajta kívüli semmi a világ, legalábbis az ő világa. (És mivel a fejezetcímek a zárójelbe tett sorszámot leszámítva azonosak a könyv címével, az értelmezés vonatkozási tere újra kitágul, a könyv-világgá, aztán a sorszámok miatt ismét visszaszűkül, az éppen olvasott fejezetre – mintegy az értelmezett szerkezet erotikus mozgásaként.)

Nincs élettörténet, nincs idő, nincs kérdés, nincs a nőn kívül az égvilágon senki, csak az európai metafizikatörténet három legtúlterheltebb szava. A nőről persze nem sok szó esett abban a történetben, főként nem ilyen alapszavak kontextusában, mint amilyen a *van*, az *egy* és a *szeret*. Mire viszont közéjük került, a másik háromról derült ki, hogy a fallogocentrikus hatalmi beszéd konstrukciói. Az a hatalmi beszéd úgy működik, hogy adott ponton túl a beszélőn kívül senki más nem tudhatja, mi a *van*, az *egy* és a *szeret*, ugyan volnának szabályok, de ezeket a beszélő határozza meg egy mindig bevethető forgatókönyv szerint (melyet a *Fuharosok*ban Bolondka idéz is Pascaltól): „Mivel nem tudták elérni, hogy ami igazságos, egyúttal erős is legyen, úgy intézték az emberek, hogy az legyen igazságos, ami erős.”[300]

A metafizikai hatalmi beszédben a *van*, az *egy* és a *szeret* voltak a pozitív oldal, az újra meg újra megvizsgált, a deskribálható fogalmak, a *nő* mindennek a fordítottja, nem kellett megvizsgálni, nem kellett szavakat keresni rá, a 17. századig még fizikai értelemben is az volt

[299] „A szakítás/törés a meghasadt jelölőben egymás ellen játszhatja ki a denotációt és a figurációt, valamint szembeállíthatja az utánzó alkotóelemet a szimbolizációval. […] Minél mélyebb a törés, annál kibékíthetetlenebbek lesznek a szembenálló felek, azaz végső soron nem a győzelem vagy a vereség számít, hanem magának az ellenfelek között húzódó szakadéknak a fölmutatása.” – Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*. Fordította: Molnár Gábor Tamás. Osiris, Budapest, 2001. 316.

róla az általános kép (legalábbis erről vannak írásos nyomok), hogy tökéletlen férfi, befelé fordított nemi szervekkel.[301]

A férfi a zsidó-keresztény hagyományban részint a nővel egyszerre a Van, az Egy és a Szeret képére és hasonlatosságára teremtetett, részint a Van, az Egy és a Szeret által a földből lett formálva (arról nincs már szó, kinek a hasonlatosságára), még akkor, amikor a nőnek híre hamva sem volt. Nagyon nem mindegy, melyik teremtéstörténetről beszélünk. A bibliai teremtéstörténetek közül a második, a jahvista verzió szerint a nő a férfi bordájából lett – a két regénykezdő mondat, a „Van egy nő. Szeret." innen nézve a második teremtéstörténet idevonatkozó epizódjának paródiája. A „nő" szó a borda, a férfiról explicite nincs szó, de ott lappang mint a „van", az „egy" és a „szeret" szavakból szerkesztett két mondat, mint megformált anyag.

A 85. *Egy nő*ben az elbeszélő egy hideg szorongásra, szürke kegyetlenségre rávezető nőről ír, magáról meg úgy, mint aki az első, a papi teremtéstörténetért rajongana, „akár egy diáklány": „Én magamtól, egyedül, nemdebár, azt gondolnám, hogy Isten az ő saját képmására alkotta az embert." Persze, ironikus, hogy „egyedül" rajongana azért a verzióért, amelyikben férfi *és* nő Isten képmása.

„Jaj, de szeretem!" azt az egy nőt, aki az iróniát, a távolságot, a másik (teremtett) ember egyedüllétét fokozza, állandóan, olyan állandósággal, mint amilyen állandósága van e regény minden egyes fejezetének, annak, hogy „szeret", „gyűlöl", „szeret, nem szeret", „sz.", „gy.", „Szgy.", „Satöbbi.", satöbbi. Ami ebben az *Egy nő*ben a bevezető refrén után következik az *Egy nő (1)* üres helyével van párban: „Mióta őt ismerem, ismerem azt a hideg szorongást, azt a szürke kegyetlenséget, amely szivárog, nem is tudom, honnét, csak megcsuklik a hangom, és ráz a sírás. Nem ráz, erre is rávezetett. Hát kit siratnánk? Tán magunkat? Mintha biz' Isten saját képére teremtett volna minket! Olyan voltam, mint egy kődarab, amely angyalnak képzeli magát. Hol a testével – amennyire meg tudom ítélni, igen technikásan kúr, tehát a rávezetéskor nem a könnyebbik utat választotta, bátor és buja, és mégis –, hol a teste hiányával – szüzességet fogadtunk, de ugyanabba az esetlegességbe estünk – megszüntette az ártatlanságot,

---

[300] Esterházy Péter: *Fuharosok*. Magvető, Budapest, 1983. 44; Blaise Pascal: *Gondolatok.* Fordította: Pődör László. Gondolat, Budapest, 1978. 122.
[301] Thomas Laqueur: *Making Sex – Body and Gender from the Greeks to Freud.* Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London. 1990.

végérvényesen magamra hagyott, magamra ébresztett, e tündöklő semmilyenségre. Semmi vigasz, se halál, se halhatatlanság."

A nő a második teremtéstörténetet mondja, ami, Herbert Haag bibliai szócikke szerint tulajdonképpen nem teremtéstörténet (ál-teremtéstörténet?): „jóllehet a bűnbeesés története egy töredékes teremtéstörténettel kezdődik, és az asszony teremtésének etimológiai elbeszélését is magában foglalja [*ís–issá*], valójában mégsem a teremtés, hanem a bűnbeesés a tárgya". A bűnbeesés-történet az elártatlanodásé, melyben elvesztődik minden: nem csak a metafizikai viszonyok lepleződnek le mint nem létezőek, hanem a testiek is elsivárulnak. Se halál – „Kein Todt is ohn ein Leben"[302] – se halhatatlanság.

(regény-darabok, szinkron regény) A Csokonai Lili könyvben van halál: a figurák addig élnek, míg van a történet, és van történet, tehát valameddig élnek – az *Egy nő*ben viszont radikálisan nincs, nem csak a nyelv gazdag történeti vonatkozásai, Pázmány meg Bethlen Kata szavai nincsenek, de egyáltalán nincs történés által formált idő. Ezt az epikum-hiányt tematizálja is az 53. *Egy nő*: „Ha epikusabb volna a történetünk, azt mondaná, azt mondta volna, hogy *már* beszélni sem akar velem. Vagy így értené. Hogy történt, ami történt, s most már nem. De nem. Hanem van, ami van, tehát semmi, még beszélni sem."

Maga a 97 *Egy nő*-fejezet 97 darabba tört regény, egy földhözvágott tányér, melynek cserepeit utána vászonra ragasztották, és az így nyert műtárgyat bekeretezték. A tányércserepek nincsenek a helyükre illesztve, teljesen mindegy, milyen sorrendben olvassuk a 97 darabot, egymással nincsenek időrendi vagy oksági viszonyban, s ha észre is vesszük, hogy két darab egymáshoz tartozik (mint a két „árnyékos"), azok nincsenek föltétlenül egymás mellett. A kérdések nem mennek át egyik darabból a másikba, a regény metaforája nem a tányér, hanem a törés, és ezt a törést minden egyes cserép megjeleníti. A 97 fejezet mindegyike, külön-külön, elölről kezdve és végére érve prezentálja a regénytörést. Ha a kérdés, a probléma, a történet nyitva maradna bármelyik *Egy nő*ben, akkor gondolhatnánk arra, hogy érdemes várni, de nem, minden meg van ott helyben oldva, *semmi vigasz*.

A vigasztalanság radikalitása elűzi a valamire várás illúzióját, s ez a ráhagyatkozás az immanenciára, arra, ami konkrétan, konvencionálisan van, találkozik a Messiás-várás totális másságra-utaltságával, azzal, ami konkrétan nincs, csak szavak vannak róla, például

[302] „Nincsen halál, élet ha nincs." (Angelus Silesius: Kerúbi vándor. I. 36., idézi Derrida, i.m. 100.)

Yerushalminak az *Egy nő* szerkezetére emlékeztető szavai a *Záchor*ban: a Messiás most, folyamatosan, mielőtt eljönne, nem egyszerre köti ki az összes sebét, s majd kötözi vissza, ahogy szokták, hanem egyenként ki és vissza, készen arra, hogy bármelyik pillanatban eljöjjön.[303]

Az *Egy nő*ben az igék többnyire jelenidejűek, minden most van, folyamatosan; nagyon sok a tőmondat (dominálni éppen nem dominálnak, csak reménytelenül kategorikusak[304]), olykor ugyan érzékeltet egy-egy hosszú folyamatot – például: „a sok árulás után már ő sincs és én sem vagyok, csak a maradás van. De hát éppen ezt akartam, hogy maradjon, hogy legyen maradás" (*Egy nő (24)*) –, amivel pontosan a nyelv leírás és történet közti megkülönböztető erejét jelzi. Az irodalom erejét, kommunikációképességét, ami innen nézve azon múlik, mennyire szolgáltatja ki a szavakat az egyszeriségnek, a kontextusnak: ha az árulás nem fogalom, hanem egy pontosan be nem azonosítható történet, akkor más-más perspektívából a történet más-más pontján találja meg az olvasó a konkrét árulást.

A 24. *Egy nő*ben az elvont szókapcsolat, a „sok árulás" utal egy hosszú időszakra, de ebben a hosszú időben az „árulás" szón vagy, ami még sivárabb: koncepción túl semmi nincs – és akkor mi *van*?[305] A szöveg ezen a ponton kiszolgáltatja az olvasót saját árulás-tapasztalatainak, amivel ki is űzi az olvasatot a könyvön kívülre.

A Csokonai Lili regényben szintén sok szó van az árulásról, szavak, melyek leginkább egy rejtett kérdést jeleznek: mi volt az árulás? És a történet sok nem végérvényes válaszra ad lehetőséget. Így a titok szerkezete (rendje) jön létre, az újra meg újra megtörténő passió – „HOC EST ENIM CORPUS MEUM" –, a halál és a halhatatlanság. Az *Egy nő* éppen ennek a történetnek, az egyszeri[306] halálnak és halhatatlanságnak[307] az ellenmozgása: az elbeszélő csak a szót engedi megjelenni, a szót, mely egyben ítélet is, vagyis befejezett, és nincs szöveg arra, aminek alapján esetleg máshova kerülhetne a hangsúly, vagy aminek alapján az „árulás" ne

---

[303] Yosef Hayim Yerushalmi: *Záchor*. Zsidó történelem és zsidó emlékezet. Fordította: Tatár György. Osiris–ORZSE. Budapest. 2000. 41.

[304] Példák: Üzenetet hagy. Biztonságos érzés. Nem megelégedetten, de kielégülten. Ez egy példa a teljességre. Más eset nincs. Akkora, mint egy szekrény. Gulyással traktál. Holnap jön. Nem ismerem. De azért nem hal bele. Nem is érdekel. A sakál döghúson él. Itt forgolódik mellettem. Kiverem a farkam inkább. Gyűlöli a kommunistákat. Te édes. Nem mozdul.

[305] „És mi a létezés? A létezés kedig az üdőbe fagyott végtelen, korlátos öröklét, kislányom: NÁPOLYBA MENJEN VAGY VENÉCIÁBA, DE OTT SE PIHENJEN A PICI TÁNCOS LÁBA" (Th, 85.)

[306] gondoljunk Lili refrénjére: „Egy tetemöm vagyon."

[307] „A titok nem hagyja, hogy a másikhoz való viszony, az együttlét, vagy a »társadalmi kötelék« bármilyen formája elsodorja vagy elfedje. Még ha lehetővé is teszi ezeket, nem felel nekik, ő az, ami nem felel. Nincs *responsiveness*. Halálnak fogjuk nevezni ezt? Az adott halálnak? A kapott halálnak? Nem látom semmi okát, hogy ne életnek, egzisztenciának, nyomnak nevezzük. És ez nem az ellenkező eset." (Derrida)

volna árulás. És akkor ez a beszédmód mégiscsak a dominanciáról szól: olyan ennél a résznél a szöveg, hogy ő és csakis ő tudja, ő ítél, és ő fogadja el saját ítéletét, ez az árnyéknak nevezett és árnyéknak nevező, az *Egy nő*ben tökéletesen immanens elbeszélő. A hatalmi beszéd kiszolgáltatottságának önleleplezése ez, a folyamaté, amint beszéde, „tárgya" eluralkodik fölötte.

Niklas Luhmann megfigyelése, hogy a 17. századtól a szerelemről szóló szövegek az idealizálásról átváltanak a paradoxon megformálására, mely paradoxont csak a konkrét szerelemtörténet oldhatja föl, ezért válik a szerelem *par excellence* regénytémává. A paradoxon a fenséges és az érzéki szerelem egykori szembenállásának megszűnésével jött létre, azzal, hogy a szexualitás a szerelem részévé válik, amitől ugyanabban a testi-szellemi megtapasztalásban benne van egyfelől a hétköznapiság, a banalitás, másfelől az egyszeriség, a semmi mással föl nem cserélhetőség, a hűség.[308] A 97 darabból álló regény a banalitás és hűség paradoxonát végletekig fokozva jeleníti meg: a szeret-gyűlöl viszonyt a konkrét test-leírásokkal, az egyszeriséget meg 97-szer. Széttöri ezzel a szerelemtörténetet, a regényt, ez a széttörés az írás örökös és vigasztalan jelenideje, az egy-egy nőé és az adott jelenidőé, mely olykor utal (a könyvből *ki*) a hosszú közös időre,[309] olykor meg abban a konkrét banális pillanatban telik el (anélkül, hogy a könyvben eltelne, vagyis csak a szó van, hogy *eltelik*) huszonnyolc év.[310]

A szerelem-klisék egyike, hogy benne megáll az idő: a könyvben konzekvensen és szigorúan elúrhodó jelenidő a klisé megírása révén létrejövő klisé-paródia.

„A pillanatban a teljesség" szétírásának alakzata az enumeráció. Olyan mint a zenebohóc örökös száma (ami szintén teljesség-paródia): valahányszor elveszik tőle a hangszerét – van másik! – elővesz egy újabbat. Foucault *A szavak és a dolgok* bevezetőjében írja, hogy attól a nevetéstől indult el, ami elfogta olvasván Borges egyik novellájában egy „kínai enciklopédiának" állat-osztályozását: „a) a Császár birtokát képezők; b) a bebalzsamozottak; c) a megszelídítettek; d) szopós malacok; e) szirének; f) mesebeliek; g) a szabadban futkározó kutyák; h) az ezen osztályozásban foglalt állatok; i) amelyek rohangálnak, mintha csak megvesztek volna; j) a megszámlálhatatlanok; k) amelyeket roppant finom teveszőr ecsettel festettek; l) stb.; m) amelyek az imént törték el a korsót; n) amelyek távolról legyeknek

[308] Niklas Luhmann: *Szerelem – szenvedély*. Az intimitás kódolásáról. Fordította: Bognár Virág. Jószöveg Könyvek. Budapest. 1997.
[309] „meghatódom ennyi temérdek közös idő láttán" (*Egy nő (65)*)
[310] „a fogmosás alatt *váratlanul* eltelik huszonnyolc év" (*Egy nő (91)*)

látszanak."[311] A nevetést, akárcsak a zenebohócnál, a végtelennel való küzdelem váltja ki, éppen abból áll az attrakció, hogy az eleve és aránytalanul bizonyosan eldöntött vereséget folyamatában mutatja föl, az emberi tudás, képességek stb. végességét *és* a nem-feladást. Hogy az az enciklopédia a „stb." után is folytatja, viszont ahol megáll, ott akár folytathatná is – és ez indította Foucault-t arra, hogy az emberi rendszerezés esetlegességét, kontextusfüggőségét, kulturális meghatározottságát, hatalomfüggőségét kutassa.

A 65. *Egy nő*ben, ott, ahol a temérdek közös időről van szó – pont ez a három szó van: temérdek, közös, idő –, és a nőről, hogy őt már senki nem nyomja a falhoz csókolózni – „azaz végtére az idő múlását kérte számon (a temérdek közös időt, amelyen osztoznunk kellett?), azt kifogásolhatta, hogy nem állítom meg az időt" – van egy ilyen eksztatikus enumeráció, bohócos trükk az idő megállítására. De mi itt a bohócos, a humoros, a parodisztikus, az esetlen és komoly hadakozás a belátott lehetetlenséggel?

Először is visszavesz a szerelmi beszédmód patetikumából egy olyan semleges, adminisztrációs kifejezéssel mint a „kifogásolhatta", aztán átmegy sima csúfolódásba: „a nagy szenvedély valóban ezt teszi, megáll az idő, *va-va-va*" (kiemelés S.Zs.[312]), majd átfordítja a „hallgatsz és hallgatok" *szavakat* a kontextus révén más jelentésbe: „tanúnak kívánnak kihallgatni", még azután a hatalmas jelenidejű egyetlen barokk mondat a *kihallgatásról* kezd szólni, amitől az egész szerelmi beszédmód kontextusnak való kitettsége lepleződik le, az, hogy a hallgatás mennyire közel van a kihallgatáshoz, lényegében ugyanott történik, ugyanabban a mondatban (és ugyanabban a világban) – és ebben a leleplezett, kigúnyolt és kiszolgáltatott nyelvben jön a zenebohócszám, a pillanat végtelenítésének kísérlete, a több mint 3 oldalon át tartó enumerációja azon dolgoknak, amelyeknek az elbeszélő nekinyomja a nőt csókolózni. A lista a dolgozószoba falával kezdődik, mindenféle falakon át, kerítések, fák – fölsorolva a fafajták –, járművek, gáz kezdetű szavak, végül: „mindennek, neki a szavaimnak, szóközeimnek, nyomom neki a hallgatásomnak" – s ez az enumeráció utolsó szava, éppen az a problematikus szerelmi *hallgatás*. Mi lett ezzel a szóval, a klisével és annak ellenpontozásával ezután a 3 oldal után? Nyilván jó távol került a klisétől, és távol az ironikus ellenpontjától is, bele abba, amit

[311] Michel Foucault: *A szavak és a dolgok.* Fordította: Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000. 9.
[312] illetve nem is sima csúfolódásról van szó, hiszen az ugatás a *Búcsúszimfónia*ban, a *Harmóniá…*-ban és a *Javított kiadás*ban az apához van kötve (eb a karóhoz), az áruláshoz, ergo a második teremtéstörténethez, ami elég hatékonyan képes opponálni a szerelem idő-megállító erejét, hogy ne mondjam, őt magát, mint az etikai viszony par excellence megnyilvánulását, a teljes kölcsönösséget és egymásra hagyatkozást. Mert abban a történetben az árulás bizony strukturálja az időt és ellehetetleníti a bizalmat, a félelem-nélküliséget.

Foucault „a nyelv helynélküliségének” nevez. A „hallgatás” szó visszakapta kezdeti ártatlanságát, azzal, hogy bejárta az ábrahámi utat az irónia távolító hatása – a „kihallgatás”írása – és a humor iróniától való eltávolodása – az enumeráció, melynek utolsó szava a „hallgatás” – révén. Az viszont, hogy itt, a nyelvben kapta vissza, az irodalmat parodizálja, a „regényt”, melynek „témája” a „szerelem”: ezt tudja a nyelv (ezt a csókolózást, de ez csak magyarul igaz) hallgatástól hallgatásig, egyik *Egy nő*től a másik *Egy nő*ig.

(Szeret, gyűlöl, satöbbi) Az első fejezet, a „Van egy nő. Szeret.” nem feltételez egy elbeszélőt, egy „engem”. Mondhatná bárki, akit tudja egy nőről, hogy szeret, nem feltétlenül egy férfit, hanem valahogy úgy, mint ahogy levegőt vesz. Más példát nem is tudnék hozni az emberi életfunkciók területéről, csak a levegővételt, minden mást időszakosan csinálunk, és többé-kevésbé kontrollálunk. Viszont ha ez így van, akkor gyorsan meg kell kérdezni, mi az a szeretés.

A második fejezetben a „szeret” helyett klasszikus ellentéte, a „gyűlöl” van, és megjelenik az egyes szám első személyű elbeszélő, akit az egy nő árnyéknak hív, és más neve nem is lesz. (Tulajdonságai sem lesznek, csak ilyenformán, az egy nővel való viszonyából adódóan, például szürke szeme, mert van olyan mondat, hol az egy nő szürke szeméről van szó, mely viszont éppen olyan szürke, mint az elbeszélő anyjáé.) És ez a refrén, kis variációkkal: „Van egy nő. Szeret.”, „Van egy nő. Gyűlöl.”, „Van egy nő. Szeret, nagyon szeret.”, „Van egy nő. Satöbbi.” A szöveg nem ad támpontot arra, hogy összefüggést találjunk a szeret/gyűlöl és az utána következő jelenidejű konkrét testek, testrészek (has, szem, láb, ujj, nemi szervek, haj, comb stb.) vagy testi viszonyok leírása között.

A *szeret, gyűlöl* szavak e könyvön kívül is refrénszerűen, következésképpen jelentés-nélkül vannak használva, ennek a túlterhelésnek a még tovább terhelés általi paródiája a könyv. Azzal, hogy itt ennyire nincs közük az őket követő leírásokhoz, látványossá teszi a jelentésvesztést, egyszerűen nincs mit kezdenünk a két szó szótári, filozófiai, teológiai, pragmatikai, hétköznapi stb. jelentéseivel (melyek, mint éppen kiderülőfélben van, nem nagyon érvényesek). A regény éppen ezeknek az elveszett jelentésű szavaknak az ismételgetése. Újra a zenebohóc attrakció: ezúttal nem az idő múlását próbálja meg föltartóztatni az elbeszélés, hanem a szavak jelentésvesztését. A 97 *Egy nő* innen nézve abszurd fordított-enciklopédia, mely nem az extenzív végtelen, hanem az intenzív, a befelé, a két ember közötti intenzív viszony, az „*szgy*” felé tartó végtelen megragadására tett parodisztikus erőfeszítés.

97 kontextus van a szeret-gyűlöl szavak jelentésének kikövetkeztetésére, az viszont gondosan ki van kalkulálva, hogy összefüggések a kontextusok között se legyenek. Nem arról szól az attrakció, hogy a kiürült szavaknak egy új jelentést konstruáljunk, összevissza jelentések merülnek itt fel és tűnnek le, ez a mozgás az attrakció, hogy a tetszőlegesen kiválasztott *Egy nő*-fejezet konkrét szituációja létrehoz egy jelentést, amelyet még ott helyben le is bont. Tekintsük például a 36.-at: „Van egy nő, a gulyásos, szeret." A gulyás itt a konkrétum. A fejezet a gulyás, a nő és a szeretés közötti kapcsolatot fejti ki, onnan indulva, hogy az elbeszélő adottnak veszi a szeretést, és mellékesnek a gulyást, eljut oda (az egy nő – az *Egy nő (36)* szavai – rávezeti(k), sikoltozás, ütés-vágás, csépelés majd a gulyás ablakon való kiöntése révén): ha a gulyás elvész, a szeretés is oda. Vagyishogy nem lehet absztraktul szeretni. „A szeretet a konkrét megértése." – ennek a Pilinszky-naplóbejegyzésnek a jelentése a gulyásos *Egy nő*ben válik konkréttá. Illetve ez nem is ennyire egyoldalú, a Pilinszky-mondatnak a saját kontextusa a kereszténység alapeseményére vonatkozik, a *megtestesülésre* (a *par excellence* konkréttá válásra), a közvetlenül előtte lévő mondat pedig az, hogy „Jézus idegenkedik az absztrakcióktól."[313] – a két szöveg viszonya így banalitás és szentség közötti billegés, illetve ezeknek a minőségeknek fölcserélhetősége, még pontosabban, a jézusi perspektíva éppen ez a csere, kereszteződés, banalitásoknak való kitettség.

A szeret–gyűlöl kontextusában megjelenített test-leírások ezek miatt a be-beinduló szövegmozgások miatt az intertextualitás illetve a szólamok szintjén is erotikusak: minden egyes fejezetben adott a kétféle beszédmód, és e két beszédmód – például a *gulyás* meg a *szeret* szólamának – egymásbahatolása, anélkül, hogy a kettő egyneművé válna.

A *gulyás* nélkül, a combok nélkül, a kiütések, a 43-as láb, a száj szaga stb. nélkül nem erotikus volna a szöveg, hanem analitikus. A 97 fejezetben megjelenített (vagy elhallgatott) test-leírások enumerációja ugyanolyan parodisztikus mint a csókszituációké és a kínai enciklopédiáé, mintegy a testi viszonyok behatárolatlanságának jelzéseként. Ha egy szöveg szigorúan a szexuális aktusok pozícióinak leírására szorítkozik, akkor – lévén, hogy elvonatkoztat a test egyéb funkcióitól – nem erotikus, hanem analitikus. Ezt a meglepő, bár logikus észrevételt Roland Barthes írja meg de Sade márki szövegei kapcsán: „A nyelv pedig, lévén analitikus, nem képes megragadni a testet, vagy csak akkor, ha tagolja; a totális test kívül esik a nyelven [a de Sade-én], az íráshoz csak a test töredékei jutnak el. A sade-i test a maga émelyítő mivoltában,

[313] Pilinszky János: *Naplók, töredékek*. Osiris, Budapest, 1995. 60.

elvontságában („a legcsodálatosabb kebel, a formák bájos részletei, a tökéletes méretek, a finomság, a kecsesség és kellem a végtagok összhatásában” stb.) voltaképpen távolról látott test a színpad fényében; ez csak egy nagyon jól megvilágított test, amelynek egyenletes, távoli megvilágítása eltörli az egyediséget (a bőr tökéletlenségeit, kellemetlen színét)”[314] A sade-i szövegben ha olykor megjelenik is két szólam (bár elsősorban monologikus), ez a két szólam egymás ellenpontozására van, a szöveg szintjén is a *visszavágás* (Lacan) működik, nem a *kölcsönösség*. Az irónia itt a dominanciáért van, egyik szólam legyőzi a másikat, nem bírnak érvényesekké válni mindketten, mint az egyidejű lehetőségeket befogadó, a lévinas-i igazságosság hirtelen föltáruló értelmezési terét létrehozó humor–szövegmozgás esetén.[315]

Az *Egy nő* fejezeteiben az elbeszélő és az egy nő, az elbeszélő és a szöveg bármelyik irányból is, de közel vannak egymáshoz. Az erotikus beszédmód éppen a közelség írása, nem *le*írás, nem elég az, hogy szó van a test részleteiről: a nyelv, az elbeszélés részleteiről is szó van. Például a nyelvet részletezi: „Van egy nő. Szeret. Azt szeretné, ha vékony volnék, azután ügyetlen és fehér bőrű, valamint vörös hajú. Ez esetben így szólna hozzám a lefojtott szenvedélyesség jellegzetes harákolásával: Majd megeszlek, úgy szeretlek. Valamint: Megőrülök a maga csenevész testiért. Bíbor haját imámba foglalom.” (*Egy nő (19)*) Itt látványos a nem-*le*írás: a feltételes mód miatt nincs hogyan referencialitást elgondolni, a nyelv beszél, egymás mellé rakva a nyelvtörténetben meglévő erotikus mondatszerkezeteket. Az elbeszélő nincs kívül, tehát hatalmi helyzetben, és nincs belül sem, vagyis a szöveg nem vallomásos (aminek szintén van hatalmi aspektusa, mivel a vallomástevő az egyetlen, aki ismerheti a történetet, így instanciaként működik): az erotikus beszéd elbeszélő és nyelv kölcsönösségi viszonyán múlik. A 8. *Egy nő*ben az elbeszélő és a nyelv erotikus akcióinak váltakozása távolítja el a szöveget attól, hogy deskripció legyen: „Van egy nő. Gyűlöl. Szeret, szeretett, egész délután szeretett. Nem szeretem a kefélni szót, a dugnit pláne nem, a basznit szeretem, de azt meg a szöveg nem szereti, hogy tréfával éljek: szétkúrja azt. […] ha picikét távolabb volna a mondat egyes szám első személye tőlem, vagyis kevesebb felelősséget éreznék, ami jó volna, ezen dolgoz*unk*, szabadabb

[314] Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Fordította. Ádám Péter és Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2001. 146.

[315] Például abban a maxima szerkezetű mondatban, hogy: „Meg kell adni jelleme szilárdságának azt a dicséretet, hogy nem csak egyszer élvezett el.” (idézi Barthes, i.m. 169.), a morális beszédmódot ironikusan ellenpontozza a szexualitás nyelvhasználata. A szerkezet nem teszi lehetővé, hogy mindkét szólam egyszerre érvényes, egyenrangú legyen, az egyik mindenképpen dominálja a másikat. Az olvasatok szintjén a szöveg két egymással nem kommunikáló olvasásmódot tesz lehetővé: a naiv olvasó egyszerűen kívülmarad a szövegmozgáson, az iróniát értő számára pedig a végeredmény a morális beszédmód egyértelmű veresége.

volnék, és főként nem kényszerülnék szünös-szüntelen, ha részlegesen vagy ironikusan is, jó színben föltűnni, akkor, vagyis ha tetőtől talpig regényhős volnék, híd »én« és »mi« közt (hogy csupán a legfontosabb függőhídfajtákat említsem: egyszerű, külön lehorgonyzott, önmagában lehorgonyzott, azután kábelhíd, a ferdekábeles hárfahíd, a ferde csillagkábeles…" A szöveg egyre konkrétabbá válik, a „szeret" testi történést jelent, de nem megy át referenciális szeretkezés-leírásba, hanem a szinonímák révén a beszélőtől nem független nyelvben marad, egy nem-helyen tehát, „én" és „mi" között, és ez a „között" lehetne valami absztrakció, de nem, újra konkréttá van téve a bohócos hídfajta-enumerációkkal.

(félelem) A töretlen monologikus beszéd hárítja, leplezi a félelmet, a másik beszédjének való kitettségtől való félelmet. A kitettségben levés, a sokféle beszédmód, az össze nem illő szavak egymásmellettisége a bohóc-helyzet. A szeret-gyűlöl ellentéteit a *Fuharosok*ban Zsófi egyszerre mondja Bolondkának: „Lovag! Szeretlek. Gyűlöllek." Amire Bolondka válasza is egy *kettős beszéd*: nem csak Pascal szavait mondja (Pascal szavait mondják a fuharosok is, az egyetlen kitartott szólam, bármilyen legyen is, óhatatlanul a dominanciáról szól), hanem azt is: „Édesem, édesem. Félek." Ezekkel a szavakkal megtörik beszédének egyneműsége, s mivel az egyneműség éppen a félelem leplezése, e megtörést konkrétan testesíti meg a szó: félek. A nyelv kettős mozgása, a távolodás és a visszafogadás, a két szólam együtt, a kierkegaard-i hit lovagjáé: megteszi a lemondás gesztusát, az iróniáét, és meg az elfogadásét, az össze nem illő dolgok relációjának elfogadását, a humorét.

A bohóc nem fél a félelemtől: bízvást fél. Kierkegaard a *Félelem és reszketés*ben nem csak a fiát föláldozni is, visszafogadni is képes Ábrahámról írja, hogy „a hit lovagja", hanem arról a Sáráról, akinek már hét vőlegénye halt meg a nászuk előtt, mégis elfogadja a nyolcadik közeledését. A tehetetlenségét, félelmét, a másiknak való kiszolgáltatottságát vállaló bohócot írja le Kierkegaard Sára alakjával: „Mert nem kell-e valami Isten iránti szeretet ahhoz, hogy valaki gyógyulást keressen, amikor – önhibáján kívül – kezdettől fogva gyógyíthatatlan, amikor kezdettől fogva szerencsétlen! Mily etikai érettséggel lehet csak felelősséget vállalni azért, hogy egy ilyen merész lépést megengedjünk kedvesünknek!"[316] A bibliai Tóbiás könyvének történetéről van szó, háromféle viszony-megjelenítéséről. Tóbit, Tóbiás apja hű és igaz ember, szereti embertársait stb., akkor is hű és igaz, amikor körülötte senki nem az, mindenét megosztja

[316] Søren Kierkegaard: *Félelem és reszketés*. id. kiad. 185.

másokkal, élete kockáztatásával eltemeti a halottakat. Legyen Tóbit az *adakozó*. Amire nem képes, az a jézusi irónia: „amikor alamizsnát adsz, ne tudja a te bal kezed, mit tesz a jobb" (Mt 6,3). De a könyv Tóbit egyes szám első személyű elbeszélésével kezdődik, ő maga mondja el tehát, hogyan vált a története ironikussá: miután Tobit ünnepi asztalától fölállt, hogy újra egyértelműen jót cselekedjék, hazaérve pedig leül kertjében a fal mellett, a verebek meleg trágyája hull szemére, amitől megvakul. Fia, Tóbiás képes a polifóniára, ami ebben a könyvben nagyon egyszerűen van érzékeltetve: Tóbiás kutyájával ment el és vissza is a kutyájával jött, ennyi, de ha együtt olvassuk Esterházy apakutya-történeteivel, akkor az derül ki, hogy az árulással nincs vége a történetnek, ott jön-megy Tóbiással. Kierkegaard a jó Tóbitról, az apáról nem szól semmit, Tóbité a történet, Tóbiást viszont elismeri, mint a rezignáció, a lemondás, az irónia lovagját, aki elég bátor, hogy életét kockára tegye – „Merész, bátor, lovagias tett volt ez Tóbiástól, de az a férfi, akinek hiányzik ehhez a bátorsága, anyámasszony katonája, aki sem azt nem tudja, mi a szerelem, sem azt, mit jelent férfinak lenni, miért érdemes élni, aki még egyszer sem értette meg azt a kis misztériumot, hogy jobb adni, mint kapni, és fogalma sincs arról a nagy misztériumról, hogy kapni sokkal nehezebb, mint adni; ami azt jelenti, hogy van bátorsága nélkülözni, és nem gyáva a szükség órájában."[317] Legyen Tóbiás a *bátor elfogadó*. A „szeret-gyűlöl" írása az *Egy nő*ben az elfogadás bátorságáé. Kierkegaard legtöbbre mégis a harmadik szeretetet, a Sáráét tartja, aki nem csupán bátor, hanem bátor arra is, hogy féljen. A második *Egy nő*ben, ahol – emlékszünk – az egy nő *árnyéknak* hívja az elbeszélőt, egy rémült szeretkezésben mindketten bohócok, mint a halálra szánó és szánt Sára: „A kardvirágtól elbizonytalanodik, és megkíván. A fal elé áll, akár egy halálraítélt, hátulról világíttatja meg magát, lassan, elszántan közelít, megáll, megállok, nincsen vissza, dörzsöli, meszes lesz mindene, perlites (hőszigetelő vakolat), fehér, mint a bohóc arca. Liheg, reszket, én alig mozdulok. Most mondjam azt, hogy a kivégző osztag tagjai, nők, férfiak vegyest, már csőre töltöttek? Vagy hogy az ő arcuk is fehér, perlites, mint a bohócoké?"

(a kéz) Hogy mire képes az irodalom, hogy a „hatástalansága, a hatékonytalansága, nevetségessége, az az ő *sine qua non*-ja", és hogy ez a nevetségesség mégis mit tud, akkor derül ki, amikor Esterházy elmeséli Mariana D. Birnbaumnak,[318] hogy jó ideig Hraballal sehogy sem

[317] Kierkegaard, i.m. 184-185.
[318] *Esterházy-kalauz*. Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel. Magvető. Budapest. 1991. 156.

tudnak beszélgetni, de aztán elhangzik egy mondat Kafkáról: azért nehéz fordítani, mert a fenyegetés a mondatszerkezetben van. Hát a fordítási képtelenség ezen belátásától akkor, ott létrejött a kommunikációs helyzet. De miért és hogyan a fenyegetés Kafka mondatszerkezeteiben?

Tekintsük – például, de nem minden célzatosság nélkül – *A kicsi nő* című Kafka-novellát. Eleve magyarra fordíthatatlanul kezdődik, a német eredetiben az első mondat a szöveget teoretikus lehetőségként helyezi el, nagyjából így: „adott egy kicsi nő". (Gáli József fordítása: „Kicsi nő, ..." – míg Kafkánál a semleges nemű „es" a nemiség nyelvi kivonásával absztraktá teszi a mondatot, ez a magyar változat kénytelen leírásként működni.)[319] A novellát egyes szám első személyben mondja az elbeszélő, akinek egyetlen kapcsolata, mint írja, a kicsi nővel „az a harag, amit én váltok ki belőle", mégis, nagyon közel van hozzá – „csakis én ismerem" –, nem válik meg tőle (és vele sincsen), nincsen semmi, csak ez az életveszélyes bosszantás. A keresett mondatszerkezetbeli fenyegetés megfigyelhető a kicsi nő kéz-leírásában: „Azt az érzést, ami a keze láttán elfog, csak úgy tudom kifejezni, ha azt mondom, soha ilyen kezet nem láttam, amelyen az ujjak ennyire határozottan elkülönülnének egymástól, mint az övén, bár semmiféle anatómiai furcsaság nincs rajta; ez a kéz tökéletesen normális." Maga a kéz-leírás semmi fenyegetőt nem tartalmaz, az írás viszont nem a kézről szól, hanem a kéz és az elbeszélő viszonyáról, ami újra nem ragadható meg: mintha az egész a semmi precíz tologatása volna, s ez, mint Kafkánál általában, élet-halál kérdés. A novella utolsó mondata *az elbeszélő* kezéről szól: „ha csak egészen könnyedén, szinte csak a kezemmel takarom el ezt az ügyecskét, még nagyon sokáig békén hagy a világ, és nyugodtan folytathatom eddigi életemet, bármennyire dühöng is a nő."

A Kafka mondat a nem-leírás, hanem az elbeszélőhöz való viszony írása által, a jelentéktelenség formálásával bátorság a félelemre, ugyanaz a bohócos kitettség minden egyes banalitásnak, amin az élet múlik, mint az *Egy nő* banális szövegeiben. A kicsi nő ujjainak elkülönültsége és a második *Egy nő* fejezetben a nő keze amint árnyékból nyulat, kutyát, sast utánoz akkor válik fenyegetővé, ha az elbeszélő teljesen föladta saját beszédmódját, csak a másikra figyel, vagyis teljesen mással való találkozás helyén, a sziklarésben áll, mert ott olyan

[319] Az *Egy nő* kezdőmondatai német fordításban: „Es gibt eine Frau." Német nyelvterületen nyilván kézenfekvőbb a Kafka-allúzió („Es ist eine kleine Frau."), az Esterházy-mondat németül elvontabb a Kafkáénál, mintha egy matematikai feladat feltételeit készülne megadni. (Péter Esterházy: *Eine Frau*. Aus dem Ungarische von Zsuzsanna Gahse. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1996.)

kézre van szükség, amilyen kéz ezekben a precíz szövegekben nem lehet: olyan, amelyik eltakarjon. Amikor azt írja Kafka, hogy kezével eltakarja az ügyecskét, és nyugodtan folytatja eddigi életét, akkor részint ironikusan a monológgal próbálkozik (ami számára mint lehetőség eleve lejárt), hogy csak ő maga legyen, az elbeszélő, részint a hiábavalósággal: saját kézzel nem védhető ki a párbeszédnek való kiszolgáltatottság. Vagyis két lehetetlen helyzettel. Kiírja az elbeszélésben rejlő összes vigasztalanságot.

(ne félj) A 93. fejezetnél kiszakad a könyv magából – az elbeszélő egy levelet idéz, melyet nem egy nő, hanem egy férfi írt, de nem is ez a kiszakadás, korábbi *Egy nő*-fejezetekben is volt úgy, hogy a *nő* szó helyett *férfi* volt. És még csak nem is attól kiszakadás, hogy nincs szó a testről, mert több olyan fejezet van – például az elemzett legelső –, ahol szintén nincs szó a testről. Hanem attól szakad, ahogy explicite megjelenik a nem-szó, ahogy ki van mondva: nem lehet szó a testről, és nem is lehet más erotikuma ennek a levélnek, mint a hiány: „Elhoztam fényképedet, nem eleven, csak fényes papír, amit hiába simogatok. Fö-lös-le-ges!” Semmi más nincs, csak a szavak, meglepő egyszerűséggel. A 26. *Egy nő*ben szintén levelekről van szó, de ott újra sok levél van, különfélék és különféle helyeken, a levelek oka is a nyelv áradó – és a rémületet föloldó, bohóckodó – szinonímalánca arra a szóra, hogy *elhagy*: „Eltűnik, mint a kámfor. Mint Kossuth a ködben. Szürke szamár. Tündelevény. Petőfi a rozsban. Kézen-közön. Fölszívódik.”, stb. A levelek helyeinek fölsorolása – a *bárhol* megragadására tett bohóc-kísérlet. A férfi leveléhez való viszony nem ez az áradó extenzitás, éppen nem: ott az idézett levél, oda van téve, mellette meg a mondat: „Most olvasom tízedszer.” És tovább: „Már tudom fejből. Remeg a kezem. Félek és ujjongok. Holnap nem fogok se félni, se ujjongani. De a levelet betéve tudni fogom. Kívülről, fejből, emlékezetből. Tudni fogom: könyv nélkül.”

A szerkezet itt egyszerre két dolgot tesz lehetővé: az, hogy az elbeszélő a levelet tízszer olvassa, betéve tudja, az extenzív viszonynak, a helyek és levelek eksztatikus enumerációjának a fordítottjává teszi ezt a fejezetet, így ez a szöveg *be*kerül az elbeszélőbe, ugyanakkor, nem csak amiatt, hogy „könyv nélkül” tudja, hanem a fejezetnek a többitől való teljes elkülönülése miatt is, *ki*kerül a könyvből. Ez a be meg ki egyszerre a regénynek ugyanolyan erotikus mozgása, mint a HOC EST ENIM CORPUS MEUM a *Tizenhét hattyúkban*: mindkét helyen a könyv és könyvön kívüliség mint két egymásban végtelenül tükröződő tükör van megformálva. Erotikus mozgás a szónak abban az értelmében is, hogy teljesen, vigasztalanul a másikra hagyatkozik: a

könyv – mire másra? – a „könyv nélkülre”. És a „könyv nélkül” vissza a könyvre, a 26. *Egy nő* leveléhez, ami szintén idézve van, oda van téve: „*Ne félj, édesem*.”

Hogy mi történt, és miért kell a bibliában két teremtéstörténetnek lennie, nem tudom. A *félelem* egy szó, a *ne félj* kettő.

Egy egyenlet, két ismeretlennel

A lehetőség írása a *Harmonia cœlestis*ben

Az irodalomnak köszönhető, hogy
szégyenkezünk történelmünk miatt.
(Emmanuel Lévinas)

(i) Az ígéret komikuma

„Amikor valamely művet írunk, legutoljára tudjuk meg, mivel is kezdjük: az Atyának és a Fiúnak –” *A szív segédigéi* egy anya és egy fiú halálának az elbeszélését kezdi és végzi ezzel a formulával: „Az Atyának és a Fiúnak”. És nem csupán azt tudhatni meg legutoljára, amivel kezdeni kell, hanem a kezdés helye is pontosan, szándékosan bizonytalan: *A szív segédigéi* előtt van egy *Előszó*, az előtt meg egy mottó: „Az tud beszélni, aki reménykedni tud, s viszont.”(Ludwig Wittgenstein) Az „utoljárával” ugyanígy: nyugodt lélekkel nem mondható az sem, hogy „végzi”, mert Esterházynál a „végzi” nem lezárás, ami mindközönségesen azt jelentené, hogy kész, nincs többet mit mondani, minden el lett mondva – *A szív segédigéi*nek utolsó mondata után további mondatok következnek, még ha olyan kivezetők is mint: „Vége.”, ami után viszont még ott a *Bevezetés a szépirodalomba* valamiféle összefoglalása, a Danilo Kiš novellájának zárlatával bezárva, majd külön egy ígéret, a *Vágy nélkül, boldogtalan* Peter Handke-könyv majdnem utolsó szavaival: „Mindezt majd megírom pontosabban is.”, tehát ráadásul megígéri, még ha az ígérettevő személye bonyolult is, de megígéri, hogy nincsen vége. És ez a mindkét irányból - kezdés és végzés irányából - nyílt intervallum[320] azoknál a szavaknál, hogy „Az Atyának és a Fiúnak” összeér.

[320] Matematikai értelemben: két adott határpont közötti elemek összessége, melyek bár végtelenül megközelítik, de nem érik el a megadott határpontokat. Ha meg szeretném pontosan mondani, hogy melyik a legelső és a legutolsó eleme egy ilyen intervallumnak, az történik, hogy bármelyik elemet nevezzem is meg, mindig találok egy olyant, amely még legelsőbb/ legutolsóbb.

Az érintkezésnek, „Az Atyának és a Fiúnak” e helyén a *Bevezetés…* beszakad az akkor még regényként nem létező *Harmonia cœlestis*be; vagy, a *Bevezetés…* megjelenéséhez (1986) képest jövő idő, a *Harmonia…* megjelenése (2000) óta meg múlófélben lévő lineáris idő perspektívájából írva: a *Harmonia cœlestis* „az Atyának és a Fiúnak” formula által tett *ígéret* beteljesítése. Azzal a megszorítással, hogy az ígéret már akkor, ott, leírásának pillanatában is *ígéretként* beteljesült, részint az ígéret műfajához hűen, mint performatív aktus (a cselekvés maga a kimondás), részint a regény műfajához hűen, mint a *jövőre* nyitás.[321]

Lehetséges hűnek lenni két egymástól különböző kritériumhoz, szemponthoz? Élesebben: a hűség nem feltételez-e egy választást: vagy ehhez, vagy ahhoz vagy hű? Itt most csak ígéretként: ez a kétfelé való hűség a „harmonizáló dialektika” írás-olvasás folyamatát, az Esterházy könyvek általam feltételezett alap-szerkezetét jelzi. A *Hrabal könyvé*ben: hűség és hűtlenség fejezetét követi egy harmadik fejezet, mely továbbírva (s ezáltal „elrontva”) a történetet megbontja hűség és hűtlenség oppozícióját, létrehozva egy olyan teret, melyben a hűség nem deklarált, hanem kérdezett, következésképpen itt nincs mód az ellentétezésre – ennek a harmadik fejezetnek a címe a hűséget és hűtlenséget befogadó hűséget jelzi: *Harmadik fejezet*. A *Bevezetés a szépirodalomba* cím ígéretként (minden cím ígéret) részint nem tartja be a szavát, mert nem *bevezetés*, hanem maga is irodalom, részint meg betartja szavát, mert a „mindezt majd megírom pontosabban is”- ígérettel a bevezetés a „pontosabban megírtnak” valóban bevezetése lesz. Lesz, a *Bevezetés…* idejéhez viszonyítottan jövő időben. Tehát: mint egy bahtyini értelemben tisztességesen megformált regény: jövőre irányultan. Kockázatosan, de a kockázat nélkül volna igazán szélhámosság, mert ígéretet tenni azzal a tudattal, hogy mindenképpen bekövetkezik: áltatás, az emberiség története nagy ideologizálóinak, eposzi mesélőinek, csábítóinak, a nagy rendszerbefoglalóknak szédelgése. „Az ígéret mindig túlzó – kommentálja Derrida Paul de Man Rousseau *Társadalmi szerződés*-olvasatát. – Enélkül a *lényegi túlzás* nélkül a jövő leírásával vagy ismeretével lenne egyenértékű. Aktusa konstatív és nem performatív lenne. De az ígéretben rejlő „túl sok” esetében nem arról van szó, mintha képtelenek lennénk betartani valamely ígéret (ígért) tartalmát. Magának az ígéret *aktusának* szerkezetéből következik, hogy ez a túlzás valamiféle jóvátehetetlen zavart vagy elferdülést – perversion – ír

[321] Bahtyin gondolatmenetét fölidézve: a regényt az különbözteti meg a hozzá leginkább közelálló elbeszélő műfajtól, az eposztól, hogy a regény az olvasó idejét is – mely a regény keletkezésének idejéhez képest távoli és kiszámíthatatlan – befogadja, önmagába építi, vagyis: megnyitja önmagát egy ismeretlen jövő számára. Lásd: M. Bahtyin: *Az eposz és a regény*. Fordította: Hetesi István. In: *Az irodalom elméletei III*. Jelenkor, Pécs, 1997. 57.

be. Ez az elferdülés, mely egyben csapda, kétségtelenül összezavarja az ígéret nyelvét, az ígéret formájában megjelenő performatívumot, de ugyanakkor lehetségessé – és lerombolhatatlanná is teszi. Innen adódik minden ígéret *hihetetlensége* és komikuma, és a törvénnyel, a szerződéssel, az esküvel, a hűség kinyilatkoztatásával való patetikus magyarázata."[322] Ha az ígéret azt várja el olvasójától (olvasó, a szó legtágabbi értelmében), hogy tudomásul vegye mint adottat, mint készet, mint teljeset (beteljesedettet), akkor az ígéret zsarnoki volna, mely passzív, szolgai viszonyulást kíván. Az ígéret nem zsarnoki, ha számol hihetetlenségével és komikumával, azzal, amit Lévinas az emberi szabadság útjaként jelez: számol a szabadság nevetséges esendőségével, azzal, hogy az ember megtörhető.[323] A nem zsarnoki ígéret várakozást hív elő, mely várakozás nem tematizálható, nem jövendölhető meg: csodás.

„Édesapám fölfogása szerint, kis megszorítással: az élet csodás. Mert édesapám fölfogása szerint a normális, a természetes, a kézenfekvő: Auschwitzban meghalni." – A *Harmonia cœlestis* egyik „édesapám"-ja, a *Sorstalanság* írója, aki az Auschwitz által meghatározott életútjának elbeszélésébe folyton azt a szót írja be (karcolja, hasítja): természetesen[324] - ez az „édesapám" tehát csodának azt mondja, ami valahogy mégiscsak kijut, kikerül abból a rendszerből, melyet Vladimir Jankélévitch „megtervezett, módszeres és szelektív" mesterműként ír le.[325] Auschwitz a gyűlölet mesterműve, de vajon nincs minden „megtervezett, módszeres és szelektív" mestermű, teljes, befejezett és zárt rendszer valamiképpen összefüggésben a gyűlölettel? Lévinas nem az érzelmek és szándékok alapján gondolja el a zsarnokit, hanem aszerint, hogy befogadja-e, megnyílik-e a Más (*Autre*) számára, engedelmeskedik-e a másik arcából, tekintetéből áradó *külső* parancsnak: *Ne ölj!*[326]

A *Bevezetés…* egy másik könyvre, a *Harmonia cœlestis*re nyílt, az Atyának és a Fiúnak a könyvére.

---

[322] J. Derrida: *Mémoires Paul de Man számára*. Id. kiad. 110.

[323] „Az emberi szabadság lényege szerint nem hősies. Megfélemlítéssel, kínzással még a szabadság abszolút ellenállása is megtörhető, egészen a gondolat szabadságáig. Olyannyira, hogy az idegen parancsot már nem érezzük arculcsapásnak, hanem úgy fogadjuk, mintha belőlünk fakadna. Íme nevetséges szabadságunk." E. Lévinas: „Szabadság és parancsolás". Fordította: Tarnay László. In: *Nyelv és közelség*. Tanulmány–Jelenkor, Pécs, 1997. 19.

[324] „de hogy csakugyan voltak-e gázkamrák, s mondtam neki, hogyne, egyebek közt gázkamrák is vannak, természetesen: minden attól függ – tettem még hozzá –, hogy mely táborban miféle is járja." Kertész Imre: *Sorstalanság*. Századvég, Budapest, 1993. 193; „Németországból jössz, fiam? – Igen. – Koncentrációs táborból-e? – Természetesen." – i.m. 197. Stb.

[325] V. Jankélévitch: *Pardonner?* Éditions Le Pavillon, 1971.

[326] Lévinas, i.m. 19-21.

(ii) Az Atya és a Fiú –

megdöbbentő, ahogy szét vannak választva: a *Harmonia cœlestis* első része „édesapámat”, második része „ént” írja. Az első rész „édesapámba” ágyazott (halálos-ágyazott) különálló történetekből, anekdotákból, gondolatokból (Pensée), sorozatfilm-címek sorozatából, vázlatokból, tudományos leírásokból áll, a második rész pedig különféle helyekről *idézett vallomásokból.* A két különböző és különálló részt összeköti az „édesapámnak” a grammatikai ráutaltsága az „én” szóra: az „édesapám” nyilvánvalóan, láthatóan nincsen „én” nélkül, „én” nélkül a nyelv mintha csak „édesapát” tudna produkálni, de az láthatóan nem ugyanaz. Itt nem egy apáról van szó (amellett, hogy az apák száma valóban nem egy), hanem meghatározott viszonyba állított apáról, kitüntetett apáról, valaki, az „én”-ek – sok – apjáról.

„Édesapám” nem mondható a birtokos személyrag birtokosának, az „énnek” feltételezése nélkül,[327] de kölcsönös-e ez a helyzet? Grammatikailag semmiképpen, az írás, az „én” szó nem feltételez „édesapámat” – ebből az irányból viszonyukat semmi sem jelzi. Az apa láthatatlan az „én” felől. A *Harmonia…* én-elbeszélései az apával közös történeteket mondanak – de megtehetnék, szabadok rá, hogy egy szót se ejtsenek az apáról. Mégis, mindegyik „én”-elbeszélés az apáról szól, ezúttal nem a ráutaltságtól vezettetve, hanem választásként.

Nem tükörképe tehát a második rész az elsőnek a látványos műfaji különbözésen kívül a grammatika által sugallt szempontból sem: ami ott feltétel, itt szabadság. Ugyanaz a viszony lehet feltétel is, szabadság is – a viszony ugyanaz, de a két fél nem ugyanúgy éli meg, szabadok rá, hogy másképp, ilyen a könyvnek a grammatikai szituációja, és ilyen a szerkezete, mely nem a behatároló szimmetriát választja, nem a végtelent és kölcsönösséget szimuláló tükörhelyzetet.

(*A tükörhelyzetről*) A 345. számozott mondatban az „édesapám” tükör-kísérlet alanya (kísérleti alanya): a halak kooperációs készségének megfigyelésére Manfred Milinsky német etológus a kis halat („édesapámat”) és az őt megenni mindenkor kész nagy halat („nagy halat”) két külön, de egymás melletti akváriumba tette, a kis hal mellé pedig tükröt. A külön akváriumok azért kellettek, mert egyébként odaveszett volna az egyik kísérleti alany, éppen az „édesapám”, mert nem csak a kis halak, de Milinsky is abból indult ki, a nagy hal megeszi a kicsit. Tehát megvolt egy közmondás, melyet a tapasztalat *természetesen* (a szó kertészi értelmében) igazol,

[327] Azért csak feltételezés, és nem szükségszerűség, mert az édasapám-mondatok elbeszélője gondosan kerüli az „ént”, helyette azt írja: „édesapám fia” – így az „apám” mintha kevésbé volna kiszolgáltatva az „én” szubjektivitásának.

most már nem is ez a kérdés, hanem, hogy mit tesznek a kis halak. Kooperálnak-e. A kísérlet azt mutatta, hogy igen, de csak ha kölcsönösen. Ha a kis hal egyedül van akváriumában, és a mellette lévő tükörben azt látta, hogy társának vélt tükörképe is vele megy, akkor ment ő is, földeríteni a veszélyt. De ha a 45 fokban elfordított tükörben azt látta, hogy társa bár szakasztott olyan mozdulatokkal mint az övéi, de ellentétes irányba úszik, ő is visszafordult. A tükörnek itt az a szerepe, hogy pontosan azt mutassa a kis halnak, amit tesz: még akkor is ha fordított előjellel mutatja, más, független mozdulatot nem tud produkálni. És akkor megvan a tudományos következtetés: „Tit for Tat" stratégia, „kölcsönkenyér visszajár".

A regény allegóriájaként olvasva, a kis halat megfeleltetve a regény egyik felének, a tükröt a tükör-szerkezetnek, a nagy halat meg… annak ott az volt a szerepe, hogy fölfalhatja a kicsit, lehetne akkor mondjuk a „megfelelési kényszer", a kísérlet azt derítené ki arról a regényről, hogy: kiszámítható, behatárolt, zárt, nem is regény. Azt kellene még eldönteni, hogy az így felépített regényt mi ölte meg: a tükör, a nagy hal, vagy az, hogy a kis halak „tanult fiúk lévén, ismerték a közmondást, hogy a nagy halak megeszik a kicsiket", azaz, hogy ezt tanították nekik, és, mit is tehettek volna, maradéktalanul be is vették. Ez utóbbi van egyedül a kis hal akváriumán belül, ez a tanítás, mely megfelel a nagy európai rendszerépítők logikájának, kik az állatok viselkedését (és mindent az égadta világon) rendszereikbe illesztve az emberi kegyetlenség képére és ürügyére antropomorfizálják – például „H., minden vezérek, kancellárok és egyéb címzetes uzurpátorok nagyszabású látnoka, filozófusa, udvari bohóca és válogatott ínyencségekkel szolgáló főpincére",[328] H mint Hegel. A látnoki, mindent magába foglaló filozófia kiszolgálja a „fennálló rendet" (a kierkegaard-i szóhasználat értelmében), melyet ő épített fel. És úgy építette, hogy csak kiszolgálni lehessen, csak alkalmazkodni, megadott módon, módszeresen, előírásainak megfelelően olvasni.[329]

A *Harmonia cœlestis* nem így építkezik, a cím ígérete szerint itt égi rendről van szó, de milyen is ez az égi rend? Olyan, hogy folyton távolságot próbál tartani, visszahátrál az antropomorfizált, ideologikusan fölépített égi rendtől.[330] Egy ilyen „égi rend" szintén bezárná a szöveget és szolgaivá tenné az olvasást. Az égi összhangról való képzelt tudást, elbágyadó

[328] Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* (id. kiad.60.) című könyvéből az idézet. Az utalást az is indokolja, hogy a *Kaddis…* az európai nevelés-eszményt, a *Bildungot*, melyben az elbeszélőt is részesítették (igen, ilyen általános, arctalan alanyú igemód a pontos, melynek az elbeszélő a *tárgya*), a *Bildungot* tehát Auschwitz előiskolájaként írja.

[329] Esterházynál a nagy úr „édesapám", az annyira nagy úr, hogy az ifjú Goethe nevére sem figyel: „mindent megtehetett, mert ő mondta meg, mi a minden, és úgy mondta meg, hogy mindent megtehessen" (Hc 23).

illuziót töri meg az apa halál-pillanatának leírása a 357. számozott–mondatban (a kontextusról: az „édesanyám” a haldokló „édesapámat” egészen a halál pillanatáig arra ösztökéli, hasztalan, hogy térjen meg Istenéhez). A halál pillanata tehát: „apám arcán fény ömlött el, tiszta Amerika, harmonia caelestis, vonásai kisimultak, szája megbocsátó mosolyba fordult. Édesapám megérkezett. (Ágyazáskor derült ki, hogy az történt akkor vele, ami az akasztott emberrel az akasztás pillanatában. Ez volt édesapám utolsó mozdulata, kiáltása, végső aduja a végességgel és édesanyámmal szemben.)” Lekottázva az állításokat és azok visszavonásait: fény – tiszta Amerika – harmonia cælestis – megbocsátó mosoly – akasztás pillanatának eseménye – kiáltás, végső adu a végességgel szemben – édesanyámmal szemben. Az égi összhang a földhoz, a konkrét helyzethez, a másik emberhez közelít: az „édesanyámhoz”. Apa és anya viszonya ezekben a mondatokban nem írható le egy szóval („harmónia”, vagy „szeretet”, vagy „gyűlölet”), minden szótól elmozdul a szöveg, és úgy mozdul, hogy nem törli, nem érvényteleníti, hanem átértelmezi az előző szót. Nagyon egyszerűen: ha a halál pillanatáról azt olvassuk: fény, akkor valami elvont és nem-tudható, de fenségesre gondolunk. Ha ezután az következik: tiszta Amerika, akkor ugyanazt a fényt gondoljuk tovább, de kijózanító csúfondárossággal. Nem semmisíti meg a fény írását, még csak nevetségessé sem teszi, nevetségessé a fényről való elképzeléseink válnak. Ebben az újraírás általi átértelmezési folyamatban az akasztott ember végső, szégyenletes tehetetlensége kiáltássá válik, imává, ha az imát nem elvonatkoztatottan gondoljuk el, nem a meglévő tudásunk (dogmák és előítéletek) szerint, hanem úgy, ahogy az itt megjelenik, a tehetetlenség utolsó gesztusaként, mellyel a nem-énhez, a *külsőhöz*, a máshoz viszonyul.

Az apa és a fiú nem kölcsönösségi viszonyáról az tudható, hogy a fiú rá van utalva apjára, aki védelmezi és felelősséget vállal érte. Aztán az apa vénülésével a ráutaltsági viszony átfordul, de az apának apának, a fiúnak fiúnak kell maradnia. A viszonynak ezt a bonyolultabb ágát írja a könyv: az „én” nincsen ráutalva az „édesapámra”, viszonyuk nem adott, hanem újra meg újra egymásba fonódik, mint választott viszony, mint az én-identitás elbeszélésének apához viszonyított módja.

Lévinas a fiúságot egy olyan teremtés kontextusába helyezi, amely megőrzi a teremtmény szabadságát éppen az „újrafonódás eredetisége” révén, mely apa és fiú között nem ok-okozati relációt, hanem apa és fiú egyszeriségét és egymástól való különbözőségét megőrző

[330] „Az ideológiai építmény egyik pillére a seregek ura, a másik a húsos fazék.” (Tr 269)

viszonyt feltételez.[331] Az apa–fiú reláció tehát egy olyan viszonynak a megjelenítője, melyben nincs uralom, freudozás, dominancia, ellenségeskedés, és nincs rabság sem, még ha az a szeretet nevében volna is (csak a *nevében* lehetne), az apa–fiú viszony egymás különbözőségének őrzése.

Ahhoz, hogy ez a viszony kilépjen a privátból, a mindenkire „ráosztott *bennfentességből*”[332], hogy közölhető legyen és befogadó legyen, az apa a *Harmonia cœlestis*ben minden. Minden: ez így pontatlan és elvont – az apa nem csak történelmi figurák, Esterházy felmenőinek sora, de apa Gödel is, Noé is, apa egy homeless is, egy pederaszta, a Sátánt alakító színész, a tulajdonságok nélküli ember, a kicsi hal, a nagy, még a fény is apa. Ki az apa? Erre a kérdésre nagyon sokrétű választ ad a könyv, mely válaszok nem érvénytelenítik, nem semlegesítik, még csak nem is kiegészítik egymást (hova is egészítenék? mit lehet tudni az egészről?). Ez a sok apa arra való, hogy ne engedjék egyetlen és végső válasszal megválaszolhatóvá tenni és ezzel megszűntetni a kérdést, hogy őrizzék meg az „ént” a magába záruló identitástól, őrizzék a látszólagos, tükör-általi relációktól,[333] a zsarnoki egyedülléttől.[334]

A *Ki az apa?*-kérdés kilépés az „ellenségeskedő logikából”. A 209. számozott mondat az 1956-os Kossuth téri tömegmészárlást jeleníti meg, a mészarlás nélkül, de a mészárlás parancsának elhangzása után. A *Hrabal könyvé*ben még a dokumentálható történelmi valóságnak megfelelően, az eltávolított, elvonatkoztatott, egyetlen monotonul ismétlődő kliséből álló „angyali” nem-tudás konkrétumokkal való kiegészítéseként olvassuk: „azt ugyan tudta az angyal, hogy közéjük lövettek, de azt nem, hogy másnap újrabetonozták az egész teret, mert éjszaka nem tudták lesikálni a vért (bizony, erre nem számítottak), azt tudta, hogy közéjük lövettek, de azt nem, hogy fentről, röpcsikből is lődözték őket, mint egy vadászaton, azt tudta, hogy közéjük lövettek, de azt nem, hogy harminchárom év múlva kicsit hebegve bár, de letagadják (+ nyugdíj)”. (Hk 50)

---

[331] „A gyermekem nem pusztán a művem, mint egy vers vagy egy tárgy. Nem is a tulajdonságom. Sem a hatalom, sem a tudás kategóriái nem írják le a hozzá való viszonyomat. Az én termékenysége nem ok és nem uralom. Nem rendelkezem a gyermekemmel, magam vagyok az. Az apaság egy idegennel való viszony, aki, miközben másik – „És te így szólsz szívedben: Ki szülte nékem ezeket? hisz én gyermektelen és terméketlen voltam” (Ézsaiás 49) – én vagyok; íme az én viszonya egy olyan önnel, aki mégsem én.” – Lévinas: *Teljesség és Végtelen*. Id. kiad. 236-239.

[332] A *Termelési-regény*ben az a kilépés az ismeretlen köszöntése: „A mester hogy elkerülje e laza vonuláshoz való csapódással a ráosztott *bennfentességet*, hosszú, „éneklő” lépteivel ugyancsak nekiiramodott. A sarkon, előtte, egy ismeretlen köszöntésre emelte a kezét. Ő is föltette nyitott kezét viszonzásul.” (Tr 431)

[333] Szent Pál kifejezése, a „tükör által, homályosan” (1Kor 13, 12) innen olvasva érthető úgy is, mint az ember alapvető képtelensége arra, hogy a másik felé forduljon, és másságában lássa őt: *most* a másikban is csupán saját magunkat észleljük.

A 209. édesapám-mondatok ugyanezt írja, de nem úgy, ahogy megtörtént, hanem ahogy történhetett volna. Igen, megvolt a lehetősége ezt mondani: „Azt a parancsot kaptam, hogy tüzeljek a csőcselékre. De mivel számos becsületes polgárt látok itt magam előtt, arra kérem őket, hagyják el a teret, hogy bizonyosan a csőcseléket lövessem.” Amire „néhány percen belül üres volt a tér”.

A lehetőség írása (az irodalom) a felelősségnek (a szégyenkezésnek) készít helyet, megerősítve ezzel a múlthoz való viszonyt, mely így nem lezárt, nem muzealizált, hanem a *mostnak* a kérdése lesz. Mi a lehetőség? A kilépés az „ellenségeskedő logikából”: „Ha „üsd-vágd, nem apád”, és nem apád, akkor üsd-vágd. (Ha apád, akkor… Ezt a három pontot lovagolta meg apám.)” A *Harmonia cœlestis* a vérengzést azzal látja (látta volna, de mivel nem dokumentumról van szó, maradhat a jelen idő: látja) megakadályozhatónak, ha nem veszik adottnak a csőcseléket, ha személyekként tekintenek rájuk. A háború logikájából – üsd-vágd… – egy logikus lépéssel lehetne kilépni, azzal, hogy ő is, meg ő is, még a Nagyhuszár is az apám.

A könyv második felében a 147. fejezet az iskolaudvaron „játszódik”. Ez a „játszódik“ most érthető a közhelyes irodalom-kommentárok pontatlanságra és elvontságra utalt metaforájaként, mert, sajnos, az is; de a kommentált szöveg megment ettől a ráutaltságtól azzal, hogy konkrétan is *játékról* van szó, és aztán elmeséli azt is, hogy mit ért játékon: olvasás, foci, nem kint a valóságból, hanem „ők maguk voltak a valóság” – vagyis újra egy dichotómia–megbontás történik: valóság és irodalom, valóság és játék szembeállítását akasztja meg. Ebbe a szövegtérbe jön a Nagyhuszár megfenyegetni az én-elbeszélőt. Nagyhuszár, akiről korábban már elhangzott néhány mondat, többek között ez: „Egyébként ötven fillérért megevett egy legyet, egy forintért le lehetett fényképezni a tetemet a nyelvén, öt forintért és egy almáért (starking) kettéharapott egy egeret. Soha nem hozott egérrel dolgozott, maga fogta.” A 15. számozott mondat szóról szóra ugyanez, az *egyébként* helyett *apám* van, az *ötven* helyett *50*, ennyi a látható különbség. Az a különbség, amely a két szöveg kapcsolatában képződik, az az, hogy az első, ösztönös, természetes viszolygás után a másodszori egér-kettéharapás hatása bonyolódik, az olvasó nem pusztán viszolyog, hanem emlékezik is arra, hogy „apám” ugyanezt tette, mint ez az állat Nagyhuszár. És akkor nem kellene állatnak mondani. A számozott mondat menti meg az én-elbeszélőt attól, hogy ellenfélként tekintse vagy megvetésével megsemisítse a Nagyhuszárt.

---

[334] Lévinas a zsarnoki viszonyulást anyaghoz való erőszakos viszonyként gondolja el, s mivel a zsarnok számára nincsen megismerhetetlen másság, mindig egyedül áll. – Lévinas: „Szabadság és parancsolás”. In: *Nyelv és közelség.* Id. kiad. 19.

Általánosítva: a számozott mondatok töredékei mentik meg a diszkurzív fejezeteket a totalizáló, ideologikus, nosztalgikus, stb. beszédmódoktól. Persze olyant mentenek, aki már meg van mentve, hiszen az én-elbeszélés is rendesen ellenpontozza (*pontosan írja*) az iskolai életben kialakult ítéletet: „A Nagyhuszártól félt mindenki, a tanárok is, a Kishuszár is. Én is, értelemszerűen. Kiszámíthatatlan és vad volt, vérszomjas, buta, mint a föld, de közben viszolyogtatóan ravasz, erős, fékezhetetlen, háromszor bukott már, hát bizony, *akár a mamáméknak*, neki sem volt vesztenivalója." (Kiemelés S.Zs.) És elmondja azt is, amit az elbeszélt időben még nem tudott, hogy a Nagyhuszár szeneskocsit pakolt a Déliben, hogy megélhessenek, anyja, apja ivott, és azt is jelzi, hogy ez a nem-tudás tette, mint rendesen, fesztelenné a megvetést.

A könyv első részében az „én" csak a birtokosragban jelenik meg, az „apám" szó ebben az egeres szövegösszefüggésben: viszolyogtató, mindazonáltal „apám". A második részben az „én" tanú – mindenért, amit elbeszél jótáll jelenlétével: kapcsolata a Nagyhuszárral nem adott, hanem az olvasó előtt képződik meg, a különbségek mentén. Vázlatosan: a Nagyhuszár ingerült az „én" különbözőségétől, az „én" viszont minden agresszív vádon, szándékos sértésen elgondolkodik, és kérdez („Ti labancok vagytok!", erre: „De mi az, hogy ti?"). A végén kettejük szinte azonos mondatai – "Mert szegények vagyunk." „Mi is szegények vagyunk." – mintegy „apám"-helyzetet teremtenek.

A *Ki az „én"?*- kérdésre a *Harmonia cœlestis*ben még az én-elbeszélő felől sem adható egyértelmű és végérvényes válasz, mivel az „énről" nem lehet semmit sem mondani az „apám"-helyzetbe hozott Nagyhuszár (más fejezetekben: más figurák) nélkül. Viszonyaiban íródik az „én".

„Az „Én" szó volt az emberiség *sibbolét*-ja, és az is marad."[335] Ha önmagában mondom, a zsarnoki – Buber Napóleonnak a használatra szűkített viszonyairól ír – egyedüllétet idézem elő, mely a beteljesültség érzetét keltő beteljesületlenség. Ha az „ént" viszonylataiban mondom, soha nincsen kimondva, nincsen befejezve, nem teljes, mert nyitott a még el nem jött találkozásra.

A *Harmonia…* „énje" legtöbbször még csak nem is egyedül van kimondva, Esterházy ráírja az „ént" más szerzők én-elbeszélőjére. Ezáltal nem egy sok „édesapámat" befogadó egyetlen „ént" épít, hanem sok „ént". A sok „én", akárcsak a sok „apám", kivonja a szóból a személyességet, így „én" és „apa" jelentése csak az „apám – én" által megjelenítődő *tiszta*

[335] M. Buber: *Én és Te.* Fordította: Bíró Dániel. Európa, Budapest, 1991.85.

viszonyban[336] válik értelmezhetővé. Az első részben, a 206. számozott mondatban „apám” – konkrét, dokumentálható, történelmi személy – a személytelenedés precíz és meghatározhatatlan pillanatában van megjelenítve: „Ekkor hirtelen, 23 óra 36 perckor, mintha egy mitikus élményben részesülne, az az érzése támadt, hogy ő nem valaki, akivel itt majd minden megtörténik és történt meg eddig is, nem személy, hanem pusztán egy tekintet.” Ugyanez a belátás megismétlődik a 353. számozott mondatban más konkrét, történelmi személlyel, de ott tovább van írva: „Nem személy, hanem tekintet: ezt mint valami tehertől való megszabadulást élte meg, mint akinek az élete értelmet nyert, épp azáltal, hogy nem önmagára kell gondolnia, hanem arra, amit lát.” A könyv kontextusában az ismétlés materializálja a személytelenedés elvont, megfoghatatlan, revelatorikus fölismerését, az ismétlés visszavonja a személytelenedés élményét megtapasztalónak a személyességét, és megígéri a közös belátású különböző „édesapámok” és a sok „édesapámat” együtt olvasó közti tiszta viszonyt.

(iii) Wahrheit und Dichtung

A 241. édesapám-mondatok megismétli, kis eltérésekkel, Kosztolányi *Bölcsőtől a koporsóig* című könyvének *Édesapám* című írását. Ott az édesapa egyszeri és személyes, és összhangban van Kosztolányi biográfiájával. Esterházynál az „édesapám” így a Kosztolányi-szöveg „édesapámja”, anélkül, hogy utalna Kosztolányira. Az „édesapám” szó így megszűnik dokumentatívnak lenni (dokumentatív bizonyos fokig, „irodalmi értelemben” akkor volna, ha az „édesapám” helyett „Kosztolányi édesapja” lenne), a verifikálhatóság értelmében meg végképp nem igaz (nem Esterházy apjáról van szó, nyilvánvalóan, mégis azt írja Esterházy elbeszélője, hogy „édesapám”). És még csak nem is képzelet szülte figuráról van szó (még ha volt is szerepe a képzeletnek Kosztolányi írásában, de itt, ebben az idézetben, ahol a Kosztolányi-szöveghez képest csupán néhány grammatikai változtatás valamint némely passzusok kihagyása van, itt tehát nem beszélhetünk a képzelet meghatározó szerepéről).

A *Harmonia…* elbeszélője azáltal, hogy vendégszövegekkel megkettőzi az elbeszélők számát, olyan regényt ír, mely bár nem dokumentatív, mégsem fikció.

[336] „tiszta viszony” – a személyektől nem függő viszony, a máshoz mint máshoz való viszony. „És látja, barátom, van pillanat, amikor azt hisszük: a bohóc: ember: és szeretjük. Nahát itt a trükk: a bohóc: bohóc: és szeretjük.” (Tr, 135); a sokszor szóba hozott, de többnyire metaforikusan értett „színről-színre” (1Kor 13, 12) ugyanezt a viszonyt fejezi ki, a *másikhoz* mint *másikhoz* viszonyulást.

Az idézés az idéző szöveget két tanúval látja el, így konstruálja az irodalom valóságát. Miért lesz ettől valóságos egy szöveg? Egy másik szöveg előírására kell hagyatkoznunk: „Akármilyen bűnben bűnös valaki, két tanú szavára vagy három tanú szavára álljon a dolog." (5Móz 19,15) Ez a valóságosság természetesen pusztán az irodalmon belül verifikálható, és ehhez is talán 300 év kell, mint Joyce szövegeihez. A ki nem nyomozott idézetek is idézetek – és ez a nem-tudás, a lezáratlanság, a behatároltság élményében részesíti az olvasót. Nem csapda ez, és nem is rejtvény, az olvasó ugyan földerül, ha rátalál az idézett szövegre, de felszusszannia nincs oka, az idézés célja nem a rátalálás – a rátalálás után a két szöveg együtt-olvasása kezdődik, a viszonyok földerítése.

Az idézett szöveghely megnevezésétől még nem lesz ismert sem az a szöveg, sem ez, mely kettő ráadásul ugyanaz, de mégsem. A legpontosabb azt mondani, amit a Kosztolányi-írás lázálmokkal küzdő haldokló apja, illetve az Esterházy édesapám-mondatok apja mond: „egy egyenlet két ismeretlennel". Mert a két szöveg interpretációs lehetősége külön-külön olvasva őket határtalan, az idézés viszont létrehoz közöttük egy viszonyt, egy összefüggést, „egyenletet", melynek végtelensok megoldása lehet, de a megoldásoknak viszonyulniuk kell egymáshoz.

A *Harmonia…* tehát az irodalom valóságát írja. Amely nem azonos a történelmi valósággal,[337] és a fikcióval sem,[338] nem, hanem egy olyan *lehetőséget* keres, amellyel kilép a valóság és fikció szembehajszoltságából. A könyv más könyvekhez sem úgy viszonyul, mint belső élményekhez, melyek kivonják a valóságból – az olvasás, magyarázza az „én" a Nagyhuszárnak, akárcsak a foci, éppen a kintet és a bentet szünteti meg: nem sziget a valóságban, hanem maga a valóság.[339]

Az irodalomnak ez a formája, mely nem úgy próbál szabadulni a valóság és a fikció közötti szakadékból, hogy belemerül az ellentéteseknek elfogadott egyik írásmódba (dokumentaritás kontra képzelet-játék), hanem valamiféle hidat szeretne létrehozni közöttük, melyen át kilépjen a dichotómiából, az irodalomnak ez a formája a *lehetőség írása.*

---

[337] Ettől való távolságának eltökélt kifejezését a második könyv 160. fejezetében találjuk, amikor az „én" a beszervezett társának diktálja az „énről" szóló följelentést: „Az a viszolyogtató érzésem támadt, hogy minden, amit ennek a véletlenszerű Gyulának diktáltam, az igaz. Igaz abban a pimf, lapos értelemben, hogy megtörtént."

[338] „Édesapám fia – olvassuk a 354. számozott mondatban – semmit nem talált ki, és ha, megrögzött szokása szerint, a regényírás felé kanyarodván a képzeletére hagyatkozott […], azonnal úgy érezte (édesapám fia), az így írtakat ki kell hajítania."

[339] „Tudtam én, hogy egy vesztett meccs az nem a világ vége, de játék közben azzal bíztatni magunkat, hogy a mérkőzés befejeztével ez már nem számít, nem érdekes, mi történt a pályán, hisz tanulni kell, vacsorázni menni – ezt nevetségesnek és főleg *lehetetlennek* tartottam." (Hc 612 – kiemelés S. Zs.)

A lehetőség írása az olvasónak a történelmi múlthoz való viszonyát megszünteti a tudás tárgyához való (racionális és behatárolt) viszonynak lenni (mint a magyar 56-os forradalomnak a lehetőség szerinti fölidézése) – és a fikcióhoz viszonyulás határtalan és érvénytelen irracionalitását és behatároltságát is fölfüggeszti. „Édesapám fia", olvassuk, úgy érezte, ki kell hajítania a regényből a képzeletre hagyatkozott részeket – miért?

A képzelet tökéletes képet mutat, beteljesedettet, a képzelet bátran átlépi a határokat, de a képzeletben nincsenek határok. Kierkegaard könnyítésként, enyhítésként írja le, mint tökéletességet, de olyan tökéletességet, mely nem tekint a tökéletlenségre.[340] A képzelet nem tekint – , másként mondva: nincsenek relációi.

A valóság dokumentatív összegyűjtése, dátumok és nevek és információk halmaza, bár soha nem lehet teljes, de arra törekszik, módszerességének pedig kimondottan célja kizárni a másféle viszonyulást. (A történetírás nem szükségszerűen ilyen, a lehetősége megvan annak is, hogy a történész eleve a sokféle lehetséges perspektívából induljon ki, és számoljon azzal, hogy a tudás csak töredékes lehet.[341])

„Hogy hívnak?, kérdezte még apám figyelmetlenül. A fiú megmondta. Jól van, meg fogom jegyezni, vetette oda fordultában, és abban a pillanatban elfelejtette a nevet." (21. számozott mondat) Ez a név aztán nem is tud bekerülni a *Harmonia cœlestis*be, mert csak a *név* volt kérdezve – „fordultában" –, az *arc* nem. Amiről azonban „apám" és az ifjú *beszélgettek*, a „dichtung und wahrheit" (így, *fölcserélve*), az fel van jegyezve. Abból a rövid beszélgetésből az is kiolvasható, hogy minden adott volt az elforduláshoz: „apám" „igazán" tudta, mi a különbség költészet és valóság között.

A *Harmoniá…*-ban van egy csomó olyan „apám" is, akik hidakat akarnak verni: „az ég fényei s a halál íze közé" (Hc 310), „a gondolkodó és a nem gondolkodó ember közt tátongó szakadék fölé" (Hc 208), van olyan „édesapám", aki tizenkét évesen azt a célt tűzi ki a maga számára, hogy összefüggést találjon „a szeretet mint állítólagos föparancs, mint a krisztusi tanítás lényege, valamint a világ állapota közt" (Hc 81) és van egy olyan „moslék részeg édesapám" is, akinek van egy könyvterve arról, hogy „a világon mindenki, az utolsó szálig mindenki Jézus Krisztus, és mindenki föl is van feszítve" (Hc 309).

[340] S. Kierkegaard: *A keresztény hit iskolája*. Fordította: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1998. 217-220.
[341] Elsősorban Michel Foucault diszkurzusok együtt-olvasataira, archeológiai módszerére gondolok.

Az ellentétek regisztrálása és a hídverés közöttük alapvetően különbözik a hegeli dialektikától, a megszüntetve megőrzés logikájától. Itt nem „fejlődési” folyamat írása történik, melyben adott ideig az ellentéteknek az egyik párja, utána meg a másik dominál, hogy folyton megvalósuljon egy magasabb szinten az egység. Erről a dialektikáról a huszadik század történelmi tapasztalatai után André Scrima azt írta, hogy a rossz elfedésének módszere, Vladimir Jankélévitch meg: „a dialektika kérődzése tárgyává teszi a legrémületesebb tényeket, a legszentebb és legkegyetlenebb érzelmeket, melyeket egy ember megtapasztalhat”.[342] Mert a magasabbnak vélt egység céljának alá van rendelve az oda vezető út, így az út maga mellékes, bármit igazol majd az „egység”.

Az ideologikus „egységet” nem a vele szembeszegezett ellen-rend kezdi ki, hanem az, hogy abba a másik rendbe beletartozik a feléje vezető út is: a nagyapáról írja az én-elbeszélő, hogy a kommunizmus alatti kitelepítés helyszínén, Horton vasárnaponként halszálkás öltönyben, sétabottal, szürke kalappal a fején ment a templomba. Az elbeszélő kitérése arra, hogy a párttitkár főleg a sétabotot szerette volna betiltani, érzékelhetővé teszi az út jelentőségét: nem annyira a templomban lenni a „veszélyes és bátor vállalkozás” az ateista kurzus időszakában (és fordítva), hanem nyíltan másképpen járni máshova. (Hc 132. fejezet)

A „hídverés” logikája nem felváltva tekint az ellentétpárokra, hanem egyszerre a gondolkodó és a nem gondolkodó emberre, egyszerre az ég fényeire és a halál ízére, megpróbálna egyszerre tekinteni a szeretet parancsolatára és a világ állapotára is – a *Harmonia cœlestis*ben a moslék részeg „apámnak” az írás annak az írása volna, hogy mindenki Jézus Krisztus és mindenki föl is van feszítve.

A „hídverés” logikája nem a kizárásé, hanem a „befogadásé”, a „részesülés logikája”, ahogy Derrida nevezi a *Khórá*ban[343] – *Khóra*, miként Magrisnál *Duna*, tulajdonnév, ezzel is megerősítve, hogy nem fogalomról és nem érzékelhető dologról van szó, hanem valami harmadikról, mely nem is „sem ez, sem az”, hanem egyszerre ez is meg az is. Az ellentétek benne nem stádiumok szerint váltják egymást[344], hanem ellentétekként benne együtt lehetnek.

---

[342] V. Jankélévitch: i.m. 24.

[343] J. Derrida: *Esszé a névről*. Id. kiad. 113-116.

[344] Mennyire félreérthető és félre is értett Kierkegaardnak ez a szava: stádium. Mintha az esztétikai, etikai és vallási volnának külön! A három stádium fejlődésként való olvasását azonban pusztán egy tematikus megközelítés teszi lehetővé. Ha a szövegből nem az információkat szelektáljuk ki, hanem mozgásában olvassuk, látjuk, hogy „egy egyenlet” ismeretlenei – még a legbotrányosabb gondolatmenet is, a vallásinak az etikaihoz való viszonya a *Félelem és reszketés*ben nem a kizárás, hanem az etikai határ nagyon erős érzékelésével történő határsértés. Nem az etikai megszüntetéséről van szó, ismétlem, hanem az *ismeretlenről*: a megismerhetetlenhez való viszonyról. Kierkegaard a

A *mindent* meghatározó „apám” elfelejti a nevet. Goethe neve nem azért nem lesz fölfedve a későbbiekben sem, hogy kitaláljuk – nem nagy esemény a kitalálás, mihelyt a *Wahrheit und Dichtung* szóba van hozva[345] –, inkább egy pontos hiány megkonstruálásáról van szó, hogy a név hiánya a mulasztással és a mindent tudással kerüljön összefüggésbe.

Az, hogy a *Harmoniá…*-ban a névre mennyire nem kizárólag az antropomorf világ jogosult, hogy a név egy másat, ismeretlent, idegent illet, egy pontosan megformált név-hiányból olvasható: „Ekkor egy légy, név nem számít, édesanyámra szállt rá.” (Hc 292). Azzal, hogy „név nem számít” a *lehetőség* íródott, valóság és fikció áthidalása. A lehetőség, *via negativa* („név nem számít” azt jelzi: számít), mert másképp nem lehet: nevet adni annak a légynek szellemeskedő fikció volna, argumentálni azt, hogy a légy is egyedi és egyszeri előlény, a hozzá való viszony pedig nem az azonnali megvetés, leütés kellene hogy legyen – nevetséges, lehetetlen igazság.

Ha a név alárendelhető egy fogalomnak, nincs hogyan ellenállni a fogalom és a személy egyértelműsített viszonyából fakadó erőszaknak. Emlékezni lehet rá, és írni, mint Edmond Jabès teszi a nevek sorolásával a *Kérdések könyvé*ben. Derrida a *Marx kísértete*it „egy kommunista” meggyilkolásának fölidézésével kezdi, majd néven nevezi: Chris Hani, és tiszteletére ajánlja előadását. A névnek helyet adni – ez a polaritásokon túli *Khóra*, a Platón *Timaios*zát olvasó Derrida befogadó és részesülő logikája. Moshe Halbertal a 11. századi franciaországi és németországi Talmud-kommentátorok olvasási technikáját „harmonizáló dialektikaként” írja le: minden sorra rákérdezni, feltárni a részek közötti ellentmondásokat, majd az esetek megkülönböztetése révén az ellentmondásokat kibékíteni.[346] Ez a technika nem lép túl egyetlen részen sem, egyetlen néven sem. Olyan szöveggel van viszonyban, melyben éppen e viszonyulás által nincsenek irreleváns, felejthető, lényegtelen, meghaladott részletek. Az olvasat így nincs alárendelve egyetlen koherensnek vélt szempontnak, azzal is kezdenie kell valamit, amit legszívesebben kihagyna.

Vagy-Vagy-ban írja: „Ha nem vagy képeseljutni odáig, hogy az esztétikaiban, az etikaiban és a vallásiban a három nagy szövetségest lásd, ha nem tudod megőrizni azon különböző jellegzetességek egységét, melyek mindenhol megjelennek ezekben a különböző szférákban, akkor az életnek nincs értelme, akkor teljesen igazat kell adnunk kedvenc elméletednek, hogy mindenről elmondhatjuk: tedd meg vagy ne tedd meg, egyaránt meg fogod bánni.” (Fordította: Dani Tivadar. Osiris-Századvég, Budapest, 1994. 460.)

[345] Ráadásul az az édesapám-mondatok magából a *Wahrheit und Dichtung*ból van merítve, mint azt a szerző egy interjúban el is mondja. („Tárgyam a család”. Magyar Narancs, 2000. április 20. 32.)

[346] M. Halbertal: *People of the Book.* Canon, Meaning and Authority. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1997. 97.

A *Harmonia cœlestis* „kváziracionális” édasapám-megoldása az ellenségeskedő, az egyik félt megsemisíteni szándékozó logikából való kilépésre ezt a *helyet adó: befogadó és részesülő* viszonyt, a „harmonizáló dialektikát” jeleníti meg:

> Apámék nem szégyellték, hogy félbehagyták Sienában a katedrálist. Apám nagyon mellette volt. Nekünk is kell, hajtogatta, ha Firenzének van, sőt lehetőleg nagyobb legyen, és megépítették a legmesszebb fekvő falat, hogy a firenzeiek előre rémüldözzenek, hogy mekkora lesz apámék temploma. Azután elfogyott a pénz, apámék letették a szerszámokat, és többet felé sem néztek a katedrálisnak. S amikor a tervezett templom egyik oldalhajójából végül is megépítettek egy teljes, bár nem túl nagy, igaz, zebracsíkos katedrálist – az istenre gondolva s nem a firenzeiekre (egyébként Renato Pasta firenzei építőmester és felesége, Orsola irányítása alatt) –, a hatalmas, ormótlan különálló falat nem bontották le. Apámék inkább büszkék voltak „az emberi tervek meghiúsulásának legnagyobbszerű térbeli szimbólumára”.

(iv) Fal

A folyamatos történetmondásban nincs helye efféle emlékeztető ormótlan falnak, a nagymarosi körgátat „úgy lebontottuk mintha ott sem lett volna, a probléma csak az, hogy ott volt” (Hc 211). Természetesen, nincs mit csinálni egy félbehagyott vagy eleve rosszul kitalált (mint a nagymarosi, mint a berlini, stb.) monstrum fallal, belütközni, megütközni vagy megállni lehet előtte. Ennél valamivel könnyebb lebontani. Ráadásul a helyét beültetve, kiszínezve a történelem folyamatosan heroikusként volna elbeszélhető.

A fal megőrzése, a „probléma” jelzése megakasztja a történet-mondást. A 209. számozott mondat itt már nem is folytatódik tovább, következik a 210., mely egy egészen más szempontból ugyanazt a problémát: *a problémát* elölről írja: „Édesapám: amiképpen ugyan a lónak négy lába van, mégis megbotlik, azonképpen noha a Dunának két partja van, mégis belelőtték a zsidókat.”

A számozottmondat-technika lehetővé teszi a fal érzékelését, a megállást. Nem kell, mert nem lehet mindent leírni, de nem kell elhallgatni sem azt, hogy építettünk egy falat, és most kezdeni kellene vele valamit. (Van egy folyónk, két partja van, mégis…) A fal-építés nem csupán amiatt személyes kérdés, mert „édesapám” keze van benne (mint ebben a könyvben

mindenben), hanem a történetek közötti rések miatt, melyet az olvasónak valahogy át kell hidalnia, hidat kell neki is vernie. Ahogy a másik számozott mondatos könyv, a Biblia kommentátorai tették: nem hagyta nyugodni őket az, amiről egy szót sem olvashattak, az olyan kérdések, mint: mit mondhatott Ábrahám Izsáknak, miközben mentek föl a Mórijára? A kérdés természete részint a válaszok sokféleségét hozza létre, újra meg újra nekigyűrkőzni a válaszadásnak – s részint a csendet. Mindkettő, a sok válasz is, meg a csend is, viszonyulás az ismeretlenhez, a fölfoghatatlanhoz, a másikhoz.

Ha a szavak a csendhez vannak viszonyítva, nem történhet meg az, hogy egymást túlhaladják, lebontsák, töröljék, hiszen ugyanolyan mértékben tökéletlenek, a szívnek csak „segédigéi".

Az, hogy a *Harmonia…*töredékes, még a második fele is, hogy az idézetek által az elbeszélő mindig más-más elbeszélők szövegéhez viszonyul, az újra meg újra, másként és másként megírt *most* perspektívájának a kifejeződése. A *most* pillanatai nem írhatóak egybe a kontinuitás történelmévé, mert mindegyik *mostban* meg kell állni a fal előtt, nem lebontani, hanem emlékezni rá; és a *falnál* állni meg, nem az emlékezetnél, mely önmagában hajlamos nosztalgiává vagy muzealizált tudássá válni. A fal jelzése a szavak és a megszakadó szavak, a hallgatás és az újra megszólalás, emlékezés és jövőre-nyitottság egyszerre. Paul Ricoeur a *most* ezen nem-folytonos, nem lineáris időérzékelését úgy írja le, mint a jelennek az emlékezés és a várakozás kettőségében történő rituális tapasztalatát.

Az *Első könyv* és a *Második könyv* közös szövegrészei az emlékezés és a várakozás közös pillanatát hozzák létre. „Édesapámat elöntötte a bűnösség hideg, kristálytiszta érzése" – olvassuk a 69. számozott mondatban, a *Második könyv* 187. fejezetében a *hideg érzést* fölváltja a *rémület*, de az alany (*bűnösség*) és az állítmány (*elönt*) ugyanaz: „elönt a bűnösség áttetsző, kristálytiszta rémülete". A 69. számozott–mondat olyan helyzetet épít, melyben nagyon pontosan eldönthetetlen, hogy mikor következik be ez a „hideg érzés". Lehetséges helyzeteket gyűjt össze, a bukás bármelyik pillanatban megtörténhetett, de az eltökélt sorolás azt is érzékelteti, hogy mégsem mindegy, hogy mikor történt. A különféle konkrét helyzetek megjelenítése egy pontosan behatárolt nem-tudást írnak körül. A szövegek ezen „diszkurzív aszkézisét", a szavak összefogott mozgását, valamiféle „ösvényt a diszkurzusok sivatagában" Derrida imádságnak

nevezi, melyben a referencia űrje látszólagos, „pusztán az üres delíriumot és a fecsegést akarja elkerülni, azzal, hogy kezdettől fogva a másikat, téged szólít“.[347]

A második könyv bűnösség-érzéses szövegkörnyezete viszahúzódik a lehetőségek e sorától, és lépésről lépésre, pillanatról pillanatra, pontról pontra írja mindazt, ami a „kristálytiszta rémület” előtt történt: az apát elviszik a rendőrök, a fiú (gyermek): „bocsáss meg, nem tudlak most megmenteni, de ígérem, hogy majd…”, (az apa nincs otthon, az elbeszélő Frank Mc Court részeges apját idézi,[348] aki éjszaka fölveri gyerekeit, hogy vele együtt énekeljenek – ez a *másik* apa jelzi, az apa, bármilyen is legyen, a fiúnak csak az számít: legyen), Roberto megjelenik, mond valamit az anyának, az anya kidobja és megtiltja gyerekeinek, hogy Robertót megismerjék, az iskola elől a rendőrök elviszik a fiút a szentendrei rendőrörsre, Roberto várja, elmondja a fiúnak, segíthetne az apján ha aláírna egy nyilatkozatot, a fiú megteszi, beengedik a megvert apához, a fiú mondja, hogy aláírta, hogy az apa kijöhessen, az apa nem néz rá, megpróbálja leköpni, anya otthon elveri, másnap reggel, *akkor* „elönt a bűnösség áttetsző, kristálytiszta rémülete”.

A „hideg érzéshez” vezető sok lehetőség, illetve a „rémülethez” vezető egyetlen, pontról pontra végigírt út egy rést mutat meg az apa–fiú viszonyban: bármennyit gyűjt is össze a fiú az apáról, és bármennyi apát is gyűjtene össze, a bűnösség érzéséről csak feltételezései lehetnek – *lehetőségek, irodalom*. A bűn történetét nem írhatja meg önmaga nélkül, bárki is legyen ez az önmaga. A 187. fejezet és a *Javított kiadás* ugyanaz a történet. Még itt, a *Harmoniá...*-ban van egy közös mondat, mely apát és fiút egymáshoz közelít, és van két különböző technika, mely a távolságukat írja: az édesapám-mondatokban a lehetőségek gyűjtése a másikról való alapvető nem-tudás által a viszony hiányát jelzi, míg az én-elbeszélés pontról pontra a viszony-rontás („nem néz rám”) történetét beszéli el.

A 69. számozott mondatban a „hideg érzést” kérdések, válaszok, majd káromló tehetetlenség-szó, a 187. fejezetben a rémületet a teljes egyedüllét követi. Senkit sem szólíthat meg, lehetetlen megszólítania valakit, ha egyszer nincs senki.

A lehetőség írása: azt szólítani, aki a mindenkin kívül van, „ha van, ha nincs”.

Mondani sem mondhat semmit, csak ami nem mondás és nem kérés, pusztán a mindenkin kívül levőnek a szólítása. Nem szó, hanem *szó és szólítás*, nem főnév, hanem főnév *és* ige. Mert

[347] J. Derrida: “Comment ne pas parler: Dénégations”, in: *Derrida and Negative Theology*. H. Coward – T. Foshay ed. State University of New York Press, 1992. 110.
[348] *Angyal a lépcsőn.* Önéletrajz 19 éves koromig. Magvető, Budapest,1996.

különvéve, osztályozva, azzal együtt, hogy nincs más mit tenni, mint különvenni és osztályozni, „a nyelv önkénye”. Az irodalom megpróbál ennek ellenállni, de hogyan tudna? – hiszen éppen ezzel a nyelvi önkény-rendszerrel dolgozik. De azért valami mégis van: a konkrét, részletes, reménytelen és nevetséges szembenállás a nyelv önkényével. Az irodalom a nyelv önkényének logikus paródiája lehet: „Mert ha a futni azért ige, mert akció és rövid ideig tart, akkor miért nem ige az ököl (...)?“ (Hc 317)

A 344. számozott mondat, ez a nyelv-paródia jelzi, hogy valami nincs rendben azzal, hogy a *bűn* főnév. Ergo, hosszan tartó, stabil esemény. „Kéne beszélni a nyelvvel – mondja a 344. Édesapám –, hogy esetleg ne így ossza.“

Beszélni a nyelvvel – hogy esetleg ne így ossza.

Bibliográfia

Esterházy Péter munkái (rövidítésekkel)

Fancsikó és Pinta. 1976. (FP)
Pápai vizeken ne kalózkodj! 1977.

Termelési regény. 1979. (Tr)

Bevezetés a szépirodalomba. 1986. (B)

Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk. 1987. (Th)

A kitömött hattyú. 1988. (Kh)

Biztos kaland (Czeizel Balázzsal) 1989.

Hrabal könyve. 1990. (Hk)

Hahn-Hahn grófnő pillantása. 1991. (H-H)

A halacska csodálatos élete. 1991.

Az elefántcsonttoronyból. 1991.

A vajszínű árnyalat (Szebeni Andrással) 1993.

Élet és irodalom (Kertész Imre *Jegyzőkönyv* c. írásával) 1993. (J-É)

Egy kékharisnya följegyzéseiből. 1994.

Búcsúszimfónia. 1994.

Egy nő. 1995. (N)

Egy kék haris. 1996.

Irene Disch–Hans Magnus Enzensberger: Esterházy. Egy házy nyúl csodálatos élete. Fordította és átdolgozta Esterházy Péter

Harmonia cælestis. 2000. (Hc)

Javított kiadás. 2002. (Jk)

Esterházy Péter műveiről

Balassa Péter (szerk.): *Diptychon*. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről. Magvető, Budapest, 1988.

Marianna D. Birnbaum: *Esterházy-kalauz*. Magvető, Budapest, 1991.

Kulcsár Szabó Ernő: *Esteházy Péter*. Kalligram, Pozsony, 1996.

Müllner András és Odorics Ferenc(szerk.): *Fuharosok.* Ictus–JATE, Szeged, 1999.

Wernitzer Julianna: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője.* Jelenkor, Pécs, 1994.

További irodalom

Az isteni és az emberi természetről. Görög egyházatyák. Atlantisz, Budapest, 1994.

András Sándor: *Heidegger és a szent*. Osiris-Századvég, Budapest, 1994.

Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet.* Fordította: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1999.

Szent Ágoston *vallomásai*. Fordította: Balogh József. Akadémiai – Windsor, Budapest, 1995.

Baconsky, Teodor: *Râsul patriarhilor*. Editura Anastasia, Bucureşti, 1996.

Bacsó Béla: *Határpontok.* T-Twins, Budapest, 1994.

Bacsó Béla: *„Mert nem mi tudunk…”* Filozófiai és művészetelméleti írások. Kijárat, Budapest, 1999.

Bahtyin, Mihail: Az eposz és a regény. Fordította: Hetesi István. In: Thomka Beáta (szerk.): Az irodalom elméletei III. Jelenkor, Pécs, 1997.

Bahtyin, Mihail: L’oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age. Gallimard, 1970.

Balassa Péter: *Észjárások és formák.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1985.

Von Balthasar, Hans Urs: *A három nap teológiája*. Fordította: Görföl Tibor. Osiris, Budapest, 2000.

Barthes, Roland: *A régi retorika*. Fordította: Szigeti Csaba. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei* III. Jelenkor, Pécs, 1997.

Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. Fordította: Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 1996.

Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Fordította: Ádám Péter és Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest. 2001.

Baudlaire, Charles: A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben. In: Baudlaire válogatott művészeti írásai. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1964.

Szent Benedek Regulája. Fordította: Söveges Dávid OSB. Bencés Kiadó, Pannonhalmi Főapátság, 1995

Bergson, Henri: *Le rire*. Essais sur la signification du comique. P.U.F. coll. „Quadrige”, Paris, 1989. (Magyarul: *A nevetés.* Fordította: Szávai Nándor. Kriterion, Bukarest, 1992.)

Blanchot, Maurice: *A megszakítás*. FordItotta: Lenkei Júlia. *Athenaeum*, 1995.4.

Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Osiris. Budapest. 1997.

Böhringer, Hannes: *Szinte semmi.* Az egyszerűség keresése. Fordította: Tillmann J.A. *Pannonhalmi Szemle.* 2000. VIII/4.

Brown, Peter: *A szentkultusz*. Atlantisz, Budapest, 1993.

Brown, Peter: *Az európai kereszténység kialakulása*. Fordította: Pálosfalvi Tamás. Atlantisz, Budapest, 1999.

Brown, Peter: *The Body and Society.* Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity. Columbia University Press, New York, 1988.

Buber, Martin: *A prófféták hite.* Fordította: Bendl Júlia. Atlantisz, Budapest, 1991.

Buber, Martin: *Haszid történetek.* Fordította: Rácz Péter. Atlantisz, Budapest., 1995.

Buber, Martin: *Én és Te*. Fordította: Bíró Dániel. Európa, Budapest, 1991.

Cage, John: *A csend.* Fordította: Weber Kata. Jelenkor, Pécs, 1994.

Camus, Albert: *Közöny. A bukás*. Fordította: Gyergyai Albert, Szávai Nándor. Kriterion, Bukarest, 1972.

Cervantes: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Győri Vilmos fordítását átdolgozta Benyhe János. Kriterion, Bukarest, 1980.

Clément, Catherine – Kristeva, Julia: *Le féminin et le sacré.* Édition Stock, 1998.

Dante Alighieri: *Isteni színjáték.* Fordította: Babits Mihály. Szépirodalmi, Budapest, 1986.

Derrida, Jacques: *A disszeminácio*. Fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1998.

Derrida, Jacques: *A másik egynyelvűsége*. Fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs,1997.

Derrida, Jacques: *Esszé a névről*. Fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1995.

Derrida, Jacques: *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak*. Fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 2000.

Derrida, Jacques: *Ki az anya?* Fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1997.

Derrida, Jacques: *„Comment ne pas parler: Dénégations”* In: Psyché: Inventions de l’autre. Galilée, Paris, 1987.

Derrida, Jacques: *Mémoires, Paul de Man számára*. Fordította: Simon Vanda. Jószöveg Könyvek, Budapest, 1998.

Eckermann, Johann Peter: *Beszélgetések Goethével*. Fordította: Györffy Miklós Magyar Helikon, Budapest, 1973.

Elm, Theo: A parabola mint „hermeneutikai műfaj” In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2*. Történet és fikció. Kijárat, Budapest, 1998.

Erasmus: *A balgaság dícsérete*. Fordította: Szabó András. Athenaeum RT, Budapest, é.n.

Erasmus: *Beszélgetések*. Fordította: Komor Ilona. Magyar Helikon, Budapest, 1981.

Ferguson, Everett: *A kereszténység bölcsője*. Fordította: Zsengellér József. Osiris, Budapest, 1999.

Forgács András: Esterházyról. *Nappali ház*. 1994. 4. 103.

Földényi F. László: *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában.* Jelenkor, Pécs, 1999.

Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Fordította: Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000.

Foucault, Michel: *A szexualitás története*. I, II, III. Fordította: Ádám Péter. Atlantisz, Budapest, 1996, 1998.

Michel Foucault: A tudás archeológiája. Fordította: Gángó Gábor. *Pompeji.* 1992. 4.

Frye, Northop: *Visszatérés a tengerről*. In: Thomka Beáta (szerk.): Az irodalom elméletei V. Jelenkor, Pécs, 1997.

Füst Milán: *A feleségem története*. Magvető, Budapest, 1957.

Füst Milán drámái. Magvető, Budapest, 1966.

Gadamer, Hans-Georg: A vers parúziája. Fordította: Schein Gábor. *Pannonhalmi Szemle* 1995/4

Gottfried, Roy: *Joyce's Comic Portrait*. University Press of Florida, 2000.

Halberthal, Moshe: *People of the Book*. Canon, Meaning and Authority. Harvard University Press, Cambridge, 1997.

Heidegger, Martin: *Bevezetés a metafizikába*. Ikon, Budapest, 1995.

Heidegger, Martin: Fenomenológiai Aristotelés-interpretációk. Fordította: Ferge Gábor. *Existentia*. 1996-1997, Vol. VI-VII.

Heidegger, Martin: *Schelling értekezése az emberi szabadság lényegéről*. Fordította: Boros Gábor. T-Twins, Budapest, 1993.

Huizinga, Johan: *Erasmus*. Fordította: Gera Judit. Európa, Budapest, 1995.

Innerhofer, Roland: Az egzakt élet. A tudomány mint téma és módszer Robert Musilnál. Fordította Tatár Sándor. *Pannonhalmi Szemle*, 2001. IX/2.

Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius.* Fordította: Molnár Gábor Tamás. Osiris, Budapest, 2001.

Jacobelli, Maria Caterina: Il Risus Paschalis e il fondamento del piacere sessuale. Brescia, 1990.

Jankélévitch, Vladimir: *Ironia.* Editura Dacia, Cluj, 1994.

Jankélévitch, Vladimir: *Pardonner?* Éditions Le Pavillon, 1971.

Jean Paul: Vorschule der Aesthetik. Sämtliche Werke. Historische-kritische Ausgabe,I.1. Hermann Böhlhaus, Weimar, 1935.

Joyce, James: *Epiphanies*. In: *Poems and Shorter Writings.* Faber and Faber, London, 1991.

Joyce, James: *Ulysses*. Fordította: Szentkuthy Miklós. Európa, Budapest, 1986.

Kafka, Franz: *Az én cellám.* Fordította Halasi Zoltán. Európa, Budapest, 1989.

Kafka, Franz: *Elbeszélések.* Fordította: Gáli József. Kriterion, Bukarest, 1978.

Kafka, Franz: *Naplók, levelek.* Fordította: Antal László, Eörsi István, Györffy Miklós, Tandori Dezső. Európa, Budapest, 1981.

Kayser, Wolfgang: *A modern regény keletkezése és válsága*. In: In: Thomka Beáta (szerk.): Narratívák 2. Történet és fikció. Kijárat, Budapest, 1998.

Kertész Imre: *A kudarc.* Századvég, Budapest, 1994.

Kertész Imre: *Gályanapló*.Holnap, Budapest, 1992.

Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető, Budapest, 1990.

Kertész Imre: *Sorstalanság*. Századvég, Budapest, 1993.

Kertész Imre: *Valaki más*. Magvető, Budapest, 1997.

Kierkegaard, Søren: *A keresztény hit iskolája*. Fordította: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1998.

Kierkegaard, Søren: *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*. In: Írásaiból. Európa, Budapest, 1983.

Kierkegaard, Søren: *Az ismétlés*. Fordította: Gyenge Zoltán. Ictus, Szeged, 1993.

Kierkegaard, Søren: *Félelem és reszketés*. Fordította: Rácz Péter. Európa. Budapest. 1986.

Kierkegaard, Søren: *Vagy–vagy.* Fordította: Dani Tivadar. Osiris–Századvég, Budapest, 1994.

Kołakowski, Leszek: *Isten nem adósunk semmivel*. Néhány megjegyzés Pascal hitéről és a janzenizmusról. Fordította Liska Endre. Európa, Budapest, 2000.

Kovalevsky, Ioan: *Fericitii nebuni pentru Hristos*. Anastasia, Bucuresti, 1997.

Kristeva, Julia: Holbein Halott Krisztusa. Fordította: Z. Varga Zoltán. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1*. Kijárat, Budapest, 1998.

Laqueur, Thomas: *Making Sex – Body and Gender from the Greeks to Freud.* Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London. 1990.

Lévinas, Emmanuel: *Nyelv és közelség*. Fordította: Tarnay László. Tanulmány–Jelenkor, Pécs, 1997.

Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és végtelen*. Fordította: Tarnay László. Jelenkor, Pécs, 1999.

Lévinas, Emmanuel: *Le Nom de Dieu d'aprés quelques textes talmudiques*. In: L'Analyse du language théologique. Le Nom de Dieu. Castelli, Paris, 1969.

Luhmann, Niklas: *Szerelem – szenvedély*. Az intimitás kódolásáról. Fordította: Bognár Virág. Jószöveg Könyvek. Budapest. 1997.

Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika.* Fordította Tandori Dezső. Magvető, Budapest, 1975.

Magris, Claudio: *Duna*. Európa, Budapest, 1992.

Maimonidész: *A tévelygők útmutatója*. Fordította és a jegyzeteket készítette Klein Mór. Logos, Budapest, 1997.

de Man, Paul: A temporalitás retorikája. Fordította: Beck András. In: : Thomka Beáta (szerk.):*Az irodalom elméletei I.* Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996.

de Man, Paul: *Az olvasás allegóriái*. Fordította: Fogarassi György. Ictus-JATE, Szeged, 1999.

Marin, Louis: A reprezentáció. Fordította: Házas Nikoletta. In: *Kép, fenomén, valóság*. (Szerk. Bacsó Béla) Kijárat, Budapest, 1997.

Mártonffy Marcell: *Folyamatos kezdet*. Jelenkor, Pécs, 1999.

Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi, Budapest, 1993.

Mészöly Miklós: *Saulus*. Magvető, Budapest, 1968.

Mészöly Miklós: *Magasiskola*. Kriterion, Bukarest, 1985.

Musil, Robert: A tulajdonságok nélküli ember. Fordította Tandori Dezső. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1995.

Nádas Péter: Szegény, szegény Sacha Andersonunk. *Nappali ház*, 1992/1. 6.

Nikolaus Cusanus: *A tudós tudatlanság*. Fordította: Erdő Péter. Kairosz, Budapest, é.n.

Ottlik Géza: *Iskola a határon.* Kriterion, Bukarest, 1977.

Ottlik Géza: *Továbbélők*. Jelenkor, Pécs, 1999.

Otto, Rudolf: *A szent.* Fordította: Pethő Sándor. Osiris, Budapest, 1997.

Pancsenko, A.M.: A nevetés mint színjáték. Szent félkegyelműség a középkori Oroszországban. Fordította: Kozma András. *Pannonhalmi Szemle*, 1997/1-2.

Pascal, Blaise: *Gondolatok.* Fordította: Pődör László. Gondolat, Budapest, 1978.

Pázmány Péter Művei. Szépirodalmi, Budapest, 1983.

Perczel István: *Isten felfoghatatlansága és leereszkedése*. Szent Ágoston és Aranyszájú Szent János metafizikája és misztikája. Atlantisz, Budapest, 1999.

Pilinszky János: *Naplók, töredékek*. Osiris. Budapest. 1995.

Pilinszky János: *Szög és olaj*. Vigília, Budapest, 1982.

Plesu, Andrei: *A madarak nyelve*. Fordította: Horváth Andor. Jelenkor, Pécs, 1999.

Proust, Marcel: *Az eltűnt idő nyomában. Guermantes-ék.* Fordította Gyergyai Albert. Kriterion, Bukarest, 1987.

Rabelais, Francois – Faludy György: *Pantagruel*. JATE, Szeged, 1989.

Radnóti Sándor: *Mi az hogy beszélgetés?* JAK–Magvető, Budapest, 1988.

Radnóti Sándor: *A piknik.* Írások a kritikáról. Magvető, Budapest, 2000.

Schein Gábor: A proscholus komédiája. A metafora metaforája Jean Paul *Az esztétika előiskolája* című munkájában. *Pannonhalmi Szemle*, 2000. VIII/1. 5

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Bruno, vagy a dolgok isteni és természetes elveiről*. Fordította: Jaksa Margit. Magyar Helikon, Budapest, 1974.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *A művészet filozófiája*. Fordította: Révai Gábor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991.

Scrima, André: *Timpul rugului aprins* [Az égő csipkebokor ideje, esszék]. Humanitas, Bukarest, 1996. (Magyarul: *Az idegen és a zarándok*. Fordította: Selyem Zsuzsa. Koinónia, Kolozsvár, 1999.)

Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*. Gondolat, Budapest, 1978.

Sterne, Laurence: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai.* Fordította: Határ Győző. Európa, Budapest, 1989.

Sternberg, Robert J. – Ben-Zeev, Talia: *A matematikai gondolkodás természete*. Vince, Budapest, 1998.

Strauss, Leo: *Az üldöztetés és az írás művészete*. Fordította: Lánczi András. Atlantisz, Budapest, 1994.

Thomka Beáta: *Áttetsző könyvtár*. Jelenkor, Pécs, 1993.

Tóth Imre: *Isten és geometria*. Fordította: Flaskó János és Munkácsy Gyula. Osiris, Budapest, 2000.

Vitiello, Vincenzo: A töredék írása. Fordította: Köhler Ágnes. *Athenaeum*, 1995.4.

Wittgenstein, Ludwig: *A bizonyosságról*. Fordította: Neumer Katalin. Európa, Budapest,1989.

Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*. Fordította: Márkus György. Akadémiai, Budapest, 1989.

Yerushalmi, Yosef Hayim: *Záchor*. Zsidó történelem és zsidó emlékezet. Fordította: Tatár György. Osiris–ORZSE, Budapest, 2000.