

„LÖSZ VÖGÖSZ”?

RADNÓTI SÁNDOR

1.

Mi az, ami üres? Mi az, ami teli? Mi az, ami hiányzik? Mi az, ami megvan? Ha a palackból a poharakba csordul a pálinka, ha a koffert be- és kipakoljuk, ha a lakáskulcs elvesz és megkerül — egyszerű a válasz. De ha a kérdést kivonjuk mindazon tárgyiságok köréből, ahol is bárkié lehet, s az intenciót figyeljük, amellyel egyvalaki fordul tárgyhöz, elsajátítva azt, akkor az üres és a teli, a hiányzó és a meglévő kevésbé az előző példákra fog hasonlítani, hanem inkább azokra a mindenki által ismert észlelépszichológiai ábrázolatokra, amelyek egyszerre mutatnak például egy fehér vázát és két fekete profilt, de mi csak az egyiket vagy csak a másikat láthatjuk. Mindkettő ott van, a hiányzó és a meglévő, a kitöltő és az üres ezúttal is egymás komplementerje, de az egyik bekebelezi, eltünteti a másikat. S — most már e futó segédpélda nélkül folytatva — nemcsak a létezőkkel benépesített világ telítettsége cselekedheti meg ezt mindazzal, ami hiányzik, hanem a hiányzó is megsemmisítheti a meglévőt, úgyhogy *pusztán* meglévőnek, *nem* elsajátított vagy éppen elsajátíthatatlan dolgokkal telítettnek tekinti. S amikor az intenció még meghatározottan és kérlelhetetlenül kiválasztja és megteremti a maga hiányait — célozzon elérhető vagy elérhetetlen, és kinek-kinek ezt vagy azt: a libasültet, a kedves kegyességét, jogot a népek, az elidegenedés visszavételét, testnek föltámadását —, a hiány átfordulhat meglévővé, akár a gyakorlat lassú, akár a képzelet gyors munkájával. Hogyne, hiszen valami eleve megvan, valami bizonyosan nem üres: maga az intenció. József Attila például így teremtett — nagy nívón *ilyképp* utoljára a magyar glóbuszon — hiány-költészetet. Utolsó sora talán nem legjobb versei egyikéből való, épp ezért *illusztrálja* pontosan, hogy a rezignáció nem csorbítja az intenciót: „már végképp másoknak remél”. Ám ha az intenció többé nem csorbíthatlan, ha ő maga válik kérdéssé, ha a hiányérzet legfőképpen önmagára irányul, a meglévő és a nem levő (még nem levő, szükségelhető, elképzeltető) közötti

csillámló kölcsönviszony, a finom és lelkesítő ambivalencia szép napjainak vége. Az üresség, a hiány tárgyra nem leelő kielégületlenségben, ellentéte, az adott tárgyakkal, tárgyi világgal való igénytelen megelégedettségben *rögzül*: egymással nem találkozó lelki *állapatokban*.

A keserű vigaszt, hogy ezeket a társadalom-lélektani állapotokat szabadon állítottuk elő egy — kinek hogyan tetszik: istentől elhagyott, közösség nélküli, világszellemtől, „varázstól” megfosztott — világban, keserűségében, de vigasz voltában is keresztezi, hogy intenciónk valójában csak csekély részben szabadon elsajátító, nagyobb részben kényszerűen és akartan elfogadó jellegű. Öröklött közfelfogások uralkodnak a pálinkásbutykosnak, a koffernek, a lakáskulcsnak, az intézményeknek, valamint a kedves kegyességének tárgyi mibenléte fölött, és személyes szabadságunknak — márpedig a szabadság csak személyes lehet — nem adottsága, hogy ezek személyes intenciónk teremtményei, hanem esélye, hogy minél nagyobb részben tekinthessük át és dönthessük el, mi az, mikor az, meddig az, ami a közfelfogás tárgyai közül adott tárgy, mi az, ami közös akaratképzés tárgya, s mi az, ami *nem* tárgy. Van azonban a társadalmi életnek egy olyan területe — a művészet az —, amely, noha megőrzi a tagolt közfelfogás teremtette tárgyiság és az alany teremtette tárgyiság kettős szerkezetét, messze előrehatol az utóbbi irányba. Ha a műalkotásról mint individuumból beszélünk (s ez korántsem képes beszéd), ha mérlegeljük a befogadó alany mű-konstituáló szerepét, akkor újra meg újra azt a kérdést tesszük föl, hogy mennyiben tárgy, mennyiben lehet tárgy. Nem szabad e kérdés vékony szálát túlfeszíteni. Marx mély maximája ide is vág: a nem tárgyi lény nem lény. A művész hagyományozott formaproblémák tárgyaival dolgozik (akkor is, ha a tradíciók közötti választási lehetősége végtelenül megnövekszik, akkor is, ha marcona hagyománytagadó), a befogadó hagyományozott formaproblémák tudatában, vagy legalábbis érzékelve azt, teszi a maga dolgát. De nemcsak a művészetbőlcselő és a műbíráló, hanem minden komoly művészettudós is ismeri azt a pillanatot, amikor az *igaz* műalkotásban a technikai forma szerkezetei beleolvadva felszívódnak a műbe, s ahol addig a művész és a műértő előtt a „mi és hogyan vált ki élményt?” problémája lebegett, ott nincs többé probléma, csak élmény. A művészet neveinek és fajaiknak tárgyi alapzatai és formaelemei éppen ennek a műnek a szabadon teremtett tárgyaivá válnak, s az a másik értelemben vett tárgy (anyag), amelyet tartalomnak szoktak nevezni, nem leképezi, nem tükrözi, nem utánozza a tárgyi világot, hanem formaelemként szükségyszerűvé válva új világot teremt, amelyben a kulcsnak, a koffernek és a többinek a tárgyiságát nem a mindennapi használat véletlenei koptatják adottá, hanem jelenlétének megszervezettsége, súlya, igazsága saját tárgyunkká, szabadon intencionált tárgyi világunkká teszi.

Minél szabadabb, minél személyesebb az intenció, világunkat annál inkább világlátásunk határozza meg. De csak az igaz műalkotás áll

olyannyira minden részletében a világlátás uralma alatt — s igaz volta éppen ezen s csak ezen méretik —, hogy új világot teremtem. Új világot teremtem, de a mi történelmi életvilágunk anyagából, annak lehetőségeiből választva, s ezzel mintegy a közfelfogásban homályosan létrehozottnak *világítva* meg a lehetőségeit. Ezért a *műalkotás* gesztusának individuális szabadsága nem befolyásolja világlátásának tartalmát. Ha azt kérdezzük az irodalmi alkotásoktól, hogy milyen életanyagot lehet megformálni, milyen életanyag hiányát lehet megformálni, akkor az e kérdésre adódó válaszok — mindig művek, amelyekre rá lehet mutatni — talán nem fognak szociológiai tanúságot tenni, de történetbölcseleti ítéletet hirdetnek pusztán azért, hogy lehetett így látni, lehet így látnunk az életvilágot.

2.

Mi az, ami üres? Mi az, ami teli? Mi az, ami hiányzik? Mi az, ami megvan? Tandori Dezső néhány verssorából indulok ki. A *Még így sem* című kötet (1978) két egymást követő verséből. Az 1976/16/c — *A magánszemély természetrajzához* címűben olvasható: „hogy helyreálljon kérdésfölötti / érvénnyel, *hogy nem és nem és nem és nem / érvényes személyemre: csak személyem!*” Majd a következő versben (1976/16/d — *Tárgyszerű előadás*): „Tárgyszerű szembefordulások mögött / mindig megkereshető a személyes, / tárgyszerűen személyes indíték.” Ez a költnél ritka hevületű fölkiáltás, majd rögtön utána a ritka határozott szentencia három állítást foglal magába egy intenció természetéről, egy művészi (emberi) intencióról. Az első saját művére vonatkozik, amelynek érvényességi határa saját határa. Csak önmagával mérhető. De hogyan lehetséges ez? Nem azt kérdezem, hogy lehetséges-e, hanem azt, hogy hogyan lehet ezt szándékolni. Csakis úgy, hogy a mű abszolút individuálissá válik, ami kitölti, ami tökéletesen kitölti, az alkotója — személyisége, a magánszemélyé, kinek érvényességi köre újra saját maga. És ez hogyan lehetséges? Mert az első állítás, az, hogy a műnek is saját maga a határa, kizárja a másodiknak azt a gőgös individualista magyarázatát, amely egykor föltűnt Tandori egyik kedvenc költőjénél: Én önmagamot önmagammal / mérem. / Szavam, ha hull, tömör aranyból / érem.” Tandori Dezső számára is „sok a kettő, / de több az egy”, ám távol került ennek az egynek poeta vatesi ígéhirdetésétől, szavai külső, mások által való megmérhetőségének hitétől (ezért „kanonizálta” például egy verseskötetének értelmezését), távol került a tömör arany végül is mégis csak általános egyenértékének elfogadásától. Ha minden tárgyszerű szembefordulás mögött (s kezdetben a műhöz való viszony is ilyen) személyes indítékok állnak, méghozzá egy épp annyira csak saját érvényességi körén belül működhető személyesség indítékai, akkor az „*egyszemélyviszony*” ilyenkor megzavarodik, akár úgy, hogy „Mi-helyt a felek egymást érintő, / nemcsak a másikat érintő ügyben / ke-

rülnek szembe egymással, közvetlen / gyilkos indulatok törnek elő”, akár úgy, hogy félreértik egymást, a személyes indíték „lehet, mint mondtam a tárgyhoz kötött / indulat, mely az ott-épp-képzeltet / másképp képzelem, s mivel semmi helyhez / kötöttséget nem tűr a képzelethez / szokott helyviszony, könnyen képzelhető / bármely ok e képzelhető »bármí-mi« / mögé”. Ezért minden kérdés fölötti érvényessége „az egyedül elképzelhető egyszemélyviszonynak” lesz. Ez a harmadik állítás, az előző kettőt megalapozó emberkép.

Kérdés, ha a mű és művelője azonosul, műveleteik pedig a rosszindulat és a félreértés elhárítását célozzák, amelyet viszont egyetemesen föltételeznek, akkor hol a lehetősége a művészetnek — most pusztán a másokhoz intézett beszéd értelmében. Az ily radikálisan felfogott magánszemélynek nem privát nyelv-e a nyelve, nem magánbeszéd-e a beszéde? Ezt a kérdést azonban a sorok írója nem a műről való ítéletkénvi veti előre — ez meggyőződése szerint rosszindulat és értetlenség volna —, hanem a mű állandóan újrafogalmazott, újraalkotott kérdésének tekinti, kérdésnek, amely nyíltan és rejtve, formában és közvetlen gondolatokban, megerősítő analógiákban, idézetekben, mottókban állandóan jelen van.

A válasz *visszajáról* könnyű volna. Ha ugyanis ez az antropológia negatív lenne és elletéte hiányát fejezné ki. Ha mindez bonyolult rejtekezése volna maga-reciprokának. Ha a külön-út visszaút volna valami járhatatlan felől. Az alábbi verset, Tandori Dezső új versei közül az egyik legszebbet, netán lehetne így értelmezni. De a Salinger-alakokat említő cím (*Seymour, Buddy, Zoey*) másfelé igazít. „Körös-körül: tömérdek vállaló, / vállalás, váll a vállhoz, meg-egyéb-mi; / közöttük pár szerény, alig-ha-résnyi / köz, köz-mi-más, de talán: járható / köz! a sűrűvé összezáruló / fontosságban esetleg tévedés, mi / haszna; de ennyi mégis: hogy beszélni / ne kelljen, amikor nem mondható, // amiről szó esne; hogy ne lehessen, / ha nem lehet; hogy a Kimondhatatlan / maradjon meg köz-, közemberalakban, / / hogy ne legyen »végül is«, »-atlan«, »-etlen«, / hogy ne találkozzunk, ha lehetetlen — / úgy majd: »lehet«! (?) talán; csak ezt akartam . . .” Vagy lehetne *A meghívás fennáll* című regény (1979) egyik Thoreau-mottóját is a hiány, az apaszt-hatatlan szomjúság irányába hajlítani: „Ki a megmondhatója, milyennek látja az életet a másik? Ha egy pillanatra egymás szemével nézhetnénk a világot! képzelhető-e csodásabb?” Hihetnénk, hogy az intenció itt meghatározottan és kérlelhetetlenül kiválasztja és megteremti a maga hiányait, az első esetben a közös és a magános, a másodikban (a regényben, amelynek mottójáról beszélek) az együtt és külön kettősében hiányolva az elsőt, és ezért telítve a másodikat. De valójában nem ez a dialektika lendül mozgásba. A „lehet«! (?) talán”, vagy a Thoreau-fóhász nem olyan komplementerje a meglévőnek, amely lehetne, amely legyen helyette, hanem csak rés rajta. A redőny hézaga, amelyen át be-

leshetünk egy szobába. Miért? Hogy megtapasztaljuk nem ugyanazt a berendezést, de ugyanazt az állapotot. S ez a lehetőség a mű horizontja is, a művészet — tehát a másokhoz szólás, a másokkal való találkozás, a mások szemével való nézés lehetőségébe vetett szükségképpen bizalom — művelésének legitimációja.

Van egy másik ok is, amiért Tandori Dezső újabb művei nem értelmezhetők a hiány költészeteként. Nevezetesen az, hogy a modern magyar irodalomban példátlan odisszeája során már maga mögött hagyta annak kikötőit. A tragikus hiányköltészetnek (legkorábbi jelentős verseinek) és a kérdéssé, bizonytalanná vált intenció ironikus ürességköltészetének útjai végigjárnak. Ezeket másutt jellemeztem már. (Az ürességköltészet ironikus és nem ironikus útjáról pedig Tandori Dezsőt Juhász Ferencsel összehasonlítva Könczöl Csaba írt, *A hallgatás színönimái*, Életünk 197/12.) Ha új műveiben technikai formáinak szerves továbbfejlesztését tapasztaljuk, az éppen csak gyökeresen új művészi világlátás segítségével történhetett, amelyhez ugyan — meglehet — nem kellett egyéb, mint a szem ama pillanatnyi átváltása a fekete profilokból a fehér váza látásába.

Nézzük, ami *van* — sőt, nézzük a „vanást”; nézzük s nevezzük meg azt, ami kitölti az életet, ami az élet prózájának anyaga és nem lírai anyaghiánya. E program Tandorinál valóban egybeesik a prózai formák megjelenésével, bár ez nem volna éppen szükségszerű. Hogy az anyagot valaminő hiány szervezi, az a prózában éppúgy ismeretes, mint a lírában. Mindkettőben következménye a pontosság iránti igény megnövekedése, a redukció a lényegre, a lényegesre, nyilván azért, hogy az a kimondhatatlan lényeg, amely a centrumában áll, élesen kirajzolódjék. Tandori Dezső szószátyársága senkit sem téveszthetett meg abban a tekintetben, hogy szüntelen pontosbításra tör, hogy — redukál. De miközben rettenthetetlenül haladt előre ezen az úton, elszántan redukált minden tárgy-*kitalálást*, egyre fokozta a képzelet hiányát (erényt csinálva abból a hiányból, amely költői természetét kezdettől jellemezte), egy ponton a redukció egyszerűen megszűnt redukció lenni, mert — persze stilizáltan, de a stilizáció minden eszközével is a stilizálatlanság költői látszatát keltve — azonosult az élet, egy emberélet naturalista prózájával. Az anyag problémából állandóan jelenlévővé és állandóan mozgásban levővé vált, egy személy életregényévé, amelynek tartalmát élettartalmi adják, haladásformáját az időrend, önismétlő formáját pedig az, hogy könnyen belátható okokból nincs befejezése, nem lehet a regényt a vége, a vég felől megszerkeszteni. Amikor Tandori Dezső a *Még így sem* című kötet közepe táján belekezdett abba az elképesztő vállalkozásba, hogy a fent bemutatott címek módjára időrendbe iktatta és publikálta napi verstermését, akkor egy versesköteten belül kezdett bele a regényírásba. „E versek” — tegyem hozzá: *már* — „nem magával az idővel foglalkoznak: tartalmazzák azt” — írja Szigeti Csaba, aki

Megjegyzések a verses kötetkompozíció természetrajzához (Tandori Dezső lírai detektívregénye) című tanulmányában (kézirat) elemezte e kronologikus linearitás tartalmát. Szó lesz még arról, hogy e linearitást circulusítás keresteteli, s éppen ezáltal „áll össze” a befejezhetetlen regény. Most arra figyeljünk, hogy az idő analizálásának, problematizálásának megszűnté bizonyos értelemben a kimondhatatlanság megszűntét, új naivitást jelent Tandori Dezső művészetében.

Tandori műveinek végtelen egyszerűségéről nem először esik szó kritikai méltatásaiban. „Tandori könyvében minden világos . . ., sőt arról is szól, hogy nincs mit félreérteni” — írta Balassa Péter a *Miért élnél örökké?* című regényről (*A felnőtt D'Oré szenvedései*, Jelenkor, 1978/7—8). De mit jelent ez a félreérthetlenség? Mit jelenthet a művészetben, amelyet tapasztalatunk szerint a szüntelen félreértések konstituálnak? Kétségtelenül a reflektált sokértelműségről való lemondást, a makacs ragaszkodást a jelentés egyértelműségéhez, a szimbolikus általánosíthatóságtól való lehetőség szerinti elzárkózást, az olvasó felszólítását, hogy mindent névértékén vegyen. A harc olyatén fölvetését a félreértés egyetemes gyakorlatával szemben, amely elsőnek a mű alanyára irányul, hogy benne ne legyen semmi félreérthető. A legfélreérthetlenebb a legáltalánosíthatatlanabb: a legszemélyesebb. E legszemélyesebből adódik a művész új naivitása. A motívumok ebből a rétegből erednek, és nem táplálja őket a képzelet. Hiszen a kitalált motívum általános evidenciák híján csak reflexív-általánosító-intellektuális lehet.

A naivitást azért nevezem újnak, mert nem innen, hanem túl van a személyesség szentimentális megkérdőjelezésén és keresésén. Regényformája ezért megörökölte annak a világlátásnak poétikai fegyvertárát. Az elbeszélő egybeolvad a főhőssel, és a líra a próza szerves részévé válik. A főhős belső monológja az uralkodó közlésmód, olykor a megosztott, multiplikálódott monológ. A leírás szálait az idők gondolatársító változtatása hurkolja, jelen van a múlt századi regényformák mögé való visszanyúlás gesztusa, a megírás belső problematikájának, illetve éppen történő voltának bevitele a regénybe és ezzel a szerkezet — de itt csak a szerkezet, illetve a mű mint objektum — megkérdőjelezése, az idézet és az önidézet, a cselekményszerű anyaggal való szakítás. *Nincs* jelen viszont ennek az arzenálnak két döntő eszköze, a kimondhatatlan kimondását pótló analízis és az ironikus distancia. S ezért vadonatúj forma keletkezik. *Primitív* forma, amely nemcsak a „régí írók” meg *nem* író módszerével szakított (vesd össze: „Aztán, persze, azt se tudom, ezek a régi írók, már ha Charlest mégis közéjük soroljuk, mire gondoltak, mikor így általánosságokban törtek ki. Mit *nem* írtak meg? Például, hogy nem szeretik, ha a bejárónőjük, akit csak havonta egyszer hívnak úgyis, egy héttel előbb állít be? És megkérdézhethetném-e tőlük: Charles, mondja meg őszintén, volt-e már maga úgy, hogy azt mondta, nem várok az istentől se sürgőspostát, táviratot, üzenetet; emészték! ?”);

szóval olyan forma keletkezik, amely nemcsak a meg nem írással, hanem az „újabb” írók *mit* írhatok meg? *ki* az, aki megírja, amit megírok?-jellegű — jogos — kérdéseinek megírásával is szakított. S ezzel visszatért a régi írók *beállítottságához*, ahhoz, hogy van megformálni való anyag, készenlétben álló téma, visszatért a régi (és a mai primitív) befogadók beállítottságához, amely szerint az anyag az elsődleges. Csakhogy e beállítottság általános érvénye, az anyag általánossága nélkül, hiszen azt nem szavatolhatja egy nép mítosza, egy közösség azonos hite, az életformák kanonizált rendje, sőt elvileg (egyszemélyviszony!) semmi általános nem érintheti. Az anyag ily módon a legtisztább non-fictionné, a legabszolútabb dokumentummá válik, a sajátélet kitalálás, sőt bizonyos értelemben megszerkesztés nélküli (vagyis a megszerkesztéssel ezt a látzatot kelteni akaró) dokumentumává.

A dokumentaritás primitív parancsa az anyag elsődlegessége a forma fölött. Az anyagnak „megtörténtnek” kell lennie. S ezúttal kiválasztásában sem játszhat szerepet előföltevés, hiszen azt valamilyen általános megfontolásból kellene nyerni. E megszorítások hiánytalanul megszabják, mi légyen, mi lehet az anyag: a sajátélet újratermelése, ahogyan éppen történik. S mivel *éppen* a leírttá váló leírása történik, ezért az írás középpontjában az írásnak kell állnia. Tandori Dezső regényei — legnyíltabban *A meghívás fennáll* — igazi termelési regények. Egy élet, gondolatok, érzelmek, „lények”, kapcsolatok, kényszeresen szükségletté vált megélhetési robot-feladatok, s mindenekelőtt a mindezekkel telt regény termelésének regénye.

Kiinduló kérdésünkre ez válasz. Amit az így elgondolt anyag ígér, az valóban a hiánytalan telítettség a legegyszerűbb formájában. Amelyben nincs kimondhatatlan és nincs distancia. Csakhogy kérdés, nem fenyegeti-e a teljes önazonosság dokumentumait a minden mozgás, változás nélküli állandóság veszélye, méghozzá nemcsak mások szempontjából, hanem akár önmagából, egy másik telt pillanatból vagy tartamból nézve. Ez nagyobb kérdés, mint az, ami szükségképp együtt jár Tandori Dezső formájával, hogy ugyanis — Kierkegaard-ral szólva — élettöredéket ír. Ez minden folyamatszerűsége, a regény bármely lehetséges formájára pusztító hatással volna.

Az idő előrehaladó voltát, egyszerű egyenes vonalát az ismétlés, a visszatérés körvonala *állítja elő*. Ez korántsem új. Új az (Tandori Dezső munkásságában is újdonság), hogy a visszatérőben mily csekély szerepe van az analizáló emlékezetnek. Az ismétlés nem véletlenek feltárára váró műve, hanem szükségszerűségek naiv föltárulása. Charles, aki az ellentétes forma lírai előlegezője volt, ezért (is) bukkanhatott fel az előbbi idézetben. A *Miért élnél örökké?* idézett része előtt egy Baudelaire-vers van elrejtve (földarabolva, kommentálva, elmesélve), a Szabó Lőrinc fordította *Őszi ének* első része. Bizonyos véletlen eseményből támad itt emlékezés a halálra („Hallom, kopogva hull már házunk

udvarára / a fa s visszhangosan dördül a kövezet.”), hogy az egész vers kontextusában ez az esemény is a közelgő halál jelképévé váljék, s e kopácsoló hangra felidézett új hasonlatok erősítsék meg a *teremtett összefüggés* általános szimbolikáját. E hasonlatképzés bizonyára hagyományosnak mondható a teremtett összefüggést véletlenné stilizáló összefüggések analízisével szemben, s legföljebb csak az összefüggés kezdeti nagy távolsága rokonítja amazzal. Tandori Dezső azonban mindkettőt elveti a maga számára, az elsőt a hasonlat nyílt, a másodikat az analízis rejtett általánosítása miatt. Nem akar teremteni, hanem mintegy — teremtő nélküli — teremtménynek maradni, akinek életébe belerejtett s *bármikor* feltáruló, ami eleve közös és így — csak így — általános, nem pedig általunk általánosított. A miért élnél önökké? kérdésére nincs folyamatossága, nincs ideje, ezért térhet vissza bármikor. S e visszatérések állandósága teszi lehetővé, hogy az alig mozduló események, helyzetek, amelyeket telítetteknek neveztünk, mégis valaminő mozgásban legyenek, hiszen — lehet bennük visszatérni. Végül is nincsen másról szó, mint az éppen történésnek, az átélt pillanat homályos voltának, a kontinuum, mindenfélékkel „teli” mindennapok féleber jellegének naivan szabatos felidezéséről, amelyet az óv meg a túltelítettségtől, hogy néhány mindig felbukkanó súlyos egzisztenciális kérdésnek — a legsúlyosabbaknak — éppen ilyen a jellegük. (A felismert lelki rokonság e föl nem tart helyen is működik: Thoreau soha életében nem találkozott senkivel, aki egészen ébren lett volna.) „Tegnap nyár volt, ma ősz van” — írta Baudelaire. Tandori Dezső ezt így variálja fejezet-címében: „Ma nyár van, ma ősz van.”

Nagyon lassú, de alapjában előrehömpölygő mozgás áll így elő. Joggal írhatja Fogarassy Miklós *Tandori-tanulmány* című hosszú esszéjében (kézirat) a *Miért élnél örökké?*-ről, hogy „a könyv az események és a leírás bonyolult párhuzamosságait is magába foglaló temporális folyamatossággént, az első oldaltól az utolsóig tartó *epikai kifejtés* szellemében épül fel”. Egy olyan könyvről, amelynek epilógusa az elején áll! Ez, mint ahogy az egész forma, a mindennapok *alig-változásában* arra utal, hogy bizonyos kérdések szempontjából minden múlt együttállás a jelenel. Ha az ősz elmúlásnak gondolom, amely a nyárban már fenyeget, akkor ma van nyár, ma van ősz — e gondolat által. S a változások fennállását éppen ezek a bennük működő együttállások érzékeltetik.

Hogyan lehet befejezni az ilyen elvek alapján előállított szöveget? Tandori Dezső minden prózai műve valamiképpen a befejezetlenséget, befejezhetetlenséget, a várható és elkövetkező folytatást hangsúlyozza. Az „*Itt éjszaka koalák járnak*” az egyes részek viszonylagos novellisztikus elszigeteltségével jelzi a bővíthetőséget; a *Miért élnél örökké?* epilógussal való kezdésének és a befejezés elkezdő tartalmának egymásba tekeredése, a „redőny” a költő hasonlata szerint, jelesül egy könyv formája, amelynek feltételeességét a megfordítás tréfája jelzi; *A meghívás*

fennáll harmadik harmadát a befejezéshez való — új történésekkel mindig megakasztott, apró eseményekkel váltig eltérített — nekikészülődés tölti ki; a *Medvetalp és barátai* fejezetcímei pedig a következőképpen sorjáznak: „Elkezdődik a mese”, „Folytatódik a mese”, „Tovább folytatódik a mese”, „Itt véget érne a mese...”, „De a mese sosem ér véget!” S a könyvek egymáshoz való viszonya, az egymásra utalások sűrű szövedéke is a formák nyitottságára, a művek folyamatos egységére utal.

„Ugyanazt” írja tehát mindig? Az eddig mondottakból következik, hogy anyagának, motívumainak ugyanazoknak kell lenniük, vagy legalábbis a változások éppoly csekélyek, lassúak, alig észrevehetőek lehetnek csak, mint amilyenek egy eleve változatlanúságra berendezkedett, a *Please do not disturb* jelszavának uralma alatt álló életvitel mindennapi változásai. A motívumkincs eme egyneműsége, tartóssága, folyamatossága a sajátélet tökéletes egyszeriségét, különösségét és különállását hivatott felidézni. Katalógusa rövid: a magánmitológia pacifikált lényei (játékállatok), a velük való játékok saját szabályokkal, az élőlényekkel (madarakkal) való foglalatosság, a Lányhoz fűződő kapcsolat, mindenkéltől közösség a mitológiában, játékokban és madarazásban, az életvitelt igazoló olvasmányok, az életmód tárgyi körülményei, főképp a teljesítménybérezett munka és végül a munka, mint az éppen soron levő mű megalkotása.

És mégsem ugyanazt írja mindig. Anyagának vannak olyan vonatkozásai — a képzelt és valódi betegség, közeli emberek és állatok lehetséges és valószínű halála, a társas kapcsolatok ápolásáról való megfontolt lemondás, a megképzett személyekkel és madarakkal való kapcsolat intenzifikálása stb. —, amelyek beágyazódnak a sajátéletbe, és végső tartalmukban mindenki számára adott egzisztenciális kérdésekhez vezetnek. A *Miért élnél örökké?* az elmúlás, *A meghívás fennáll* a kapcsolat könyve (titkukat már címük elárulja), az egyikben ennek, a másikban annak a témának az ismétlése kerül kissé túlsúlyba.

Az abszolút személyes sajátélet és a személyességet megalkotó s ugyanakkor a személyesség által feldolgozott mulandóság és kommunikáció: ez az író világának egy lényegű, misztikus háromsága. Minden transzcendens szavatoságot nélkülöző immanens misztika ez, de a kifejezés mégsem hasonlatképpen. Tárgyi körülményekről ugyanis csak nagyon föltételesen lehet beszélni ebben az anyagban. Nemcsak a lények, hanem a növények, a pléd, a bútorok, a jegyzetfüzet, a rádió, a radír, a homokóra is megszemélyesül, nevet vagy legalábbis kezdő nagybetűt kap. S ne higgyük, hogy egy gyermeteg szív játszadozása ez. Nem. Egy radikális szellem döntése, hogy csak azt választja világának, azt szükségeli, ami (aki?) választja, szükségeli őt. Ezért is van művek idézésének, a kiválasztott és viszont őt választó olvasatnak oly nagy jelentősége könyveiben, e tiszta, akadálymentes kommunikációnak. Az a szellem, amely itt működik, nem kívánja értékeit érvényesíteni a világban, nem

kívánja értékei érvénytelenségét világhiányként felfogni, hanem egy talp-alatnyi helyen értékei számára érvényes világban él. Rájött, arra való, hogy dicsérje a dolgokat, rendben akar lenni mindenkivel, semmilyen intézményesség ellen nem érzi dolgának, hogy kifogása legyen. Rég nem redukál, nem kiújík, nem lefarag, nem elzárkózik, hanem elnézően nem létezőnek tekinti a világan kívülieket. E nemlétezés akadályt azért képez, ahogyan a szigetnek a tenger, az enklávénak az a terület, amely körül fogja. Nem semmi tehát, hanem más: nem élet, nem világ — onnan tekintve.

Honnan? Az egyszemélyviszony értékmérőjéül kínálkozik a természet, amelytől egy manapság aktualizált s Thoreau-nál már nagyon is eleven eszme szerint túlon túl elszakadtunk. Csakhogy a természetfogalom is általánosság, amely a társadalommal való viszonyában értelmezhető. A nagy magányos amerikusnál is, aki a massachusettsi rabszolgaságról beszélt, mint természet ellen valóról, aki polgári engedtelenséget hirdetett, aki kikísérletezett életformáját el akarta terjesztetni. Ezért az az állítás, amely egy Thoreau-ról szóló tanulmány lapjairól került a regény címlapjára — a meghívás fennáll —, mást-mást jelent. Ott: meghívás az általánosan igaz életforma követésére. Itt: meghívás a bepillantásra egy életformába, amely tökéletesen egyedi, mint az író szerint minden életforma, és ezért követhetetlen. Amivel szembe fordul, az épp az élet általános formája, a kapcsolatok, az összefűződések, az együttlétek, amelyekben *nincs* közük a résztvevőknek egymáshoz, amelyekben nincs szeretet, nincs egymás szükségelése. Amelyek éppen ezért nincsenek — csak akadályokat képeznek.

„Nyomban *fűznek* valamit, ahogy Dömi mondaná; és nem is tudjuk, mihez. Aztán az a kettő együtt: van. És ha bajom van bárkivel, ezért, gondolta; *fűznek*, valamivel össze, és ezt a valamit még esetleg tudnám, micsoda, hanem ők ekkor már, megismeretlen, túl vannak, s azt hiszik, az összefűzés eredménye ténylegesen létezik. Ez a családi együttlét, ez a szakmai beszélgetés (már ha nem olyan mód szakmai, hogy madarakat kell *menteni*; vagy dönteni, mi legyen egy egészen gyakorlati cél érdekében ezután; vagy ha valamiről nagyon-nagyon elvben van szó; vagy ha egyszer azért mégis összejövnünk, mert *egyszer-egyszer* azért *csak* lehet), ez, és, íme, mint az iménti zárójeles csuszamlás mutatja, a határ olyan képlékeny, annyira megvonhatatlan, hogy egyszersmind *nem* az. Tehát semmit, de semmit nem mondhatok, visszavonni se tudok egy szót se; többnyire ezért állnak meg a dolgok a szívélyes üdvözlöteknél, ezért *töltik* csak úgy egyszerűen az *időt*, anélkül, hogy megtöltenék; bizonyítatlan marad az egész, s a nyomában egy érzet, hogy valami történt.” (A meghívás fennáll.)

Minden másutt történik. De *ahol*, mi közünk lehet ahhoz? Ez a kérdés, mint minden *nagy* műben minden reá vonatkozó jogosult kérdés, A *meghívás fennáll*ban formakonstituálóvá válik. Nyilván kevesen lesz-

nek, akik Tandori Dezső e regényét — csodálatosan következetes művészi pályájának újabb állomását — velem együtt remekműnek tartanak. Ha másért nem, már csak azért sem, mert e végtelenül egyszerű szerkezetű könyv végtelenül fárasztó olvasmány. Csakhogy a fárasztás, az akadályképzés a művészi terv része lehet ott, ahol a művészi világlátás eljutott a „művészi”, tehát a másokhoz *szóló* magatartás szakadékos peremére, ahol a kérdés sok misztikushoz hasonlóan akképpen hangzik, hogy az élményekkel, eseményekkel, érzésekkel telített saját világ egyáltalában közölhető-e.

A leírt módon felfogott sajátélethez való mikroszkopikus közelítés minden „közöstől” való távollátás. Nevetséges volna a természetvédelemben, a madarak megmentésében föllelni a közöset. Hiszen az író jól tudja — idézi Lorenztől —, hogy a fontos az, „mi mindent látunk *mi* az állatban”. Másodszor ez a *mi* is szigorúan *énnek* értendő, hiszen neki (a könyv hősnének) a madárvédők közül is csak azokkal közösek a gondolatai, akik éppen *ennek* a madárnak a megmentéséhez nyújtanak segítséget, akik éppúgy a verebet szeretik és a galambot csúfra emlegetik stb. Nem, az író nem ily banális módokon számít megértésre. Nem „tartalmilag”. Az olvasóval szembeni gesztusa inkább kirekesztőleges. Föladja azt a régi — és jelentős — retorikai fogást, a tua res agitur-t, amely egy fölötte problematikus elvárásra fordítva a közös „valóságban” való minél nagyobb részélést és részeltetést, a realizmust írja elő az írónak. Itt az olvasó semmilyen dolgáról nem lehet szó, hiszen a könyv éppen arról szól, hogy minden dolog kizárólag saját. Dolgok s ügyek közössége, közös átélése helyett azt láthatjuk, miként látja valaki a világot, miként teszi sajátjává.

A meghívás erre a bepillantásra, s a félelem a félreértő, idegen, ellenséges tekintettől, a félelem a hosszú vendégeskedéstől szabja meg a formát, amelyet jellemeztem már. Röviden összefoglalva az életanyagnak és az életanyag művészi feldolgozásának, *mint* életanyagnak minuciózus leírása ez, amelyet visszatérő vezérmotívumok — kulminációs pontok — tagolnak (kölcsonös szükségletre alapított kapcsolat és „kényszerjárulék”-kapcsolat, az elmúlás, amely itt nem „pusztán” egy embernek, hanem az egész világnak, mint „egyedüli példány”-nak megszűnt). Az ismétlés azt jelzi, hogy amiről szó van, nem megoldható, de kimondható. E motívumok nem különböznek stílusában a többi motívumtól, előhívásuknak és enyésztesüknek ismét a megoldhatatlanságra utaló majdhogynem észrevétlen fordulatai különös finomságot kölcsönöznek, s ugyanakkor hogy úgy mondjam állandó csendes rengésben tartják a regényt. Ha nem lenne nevetséges egy több százezer szavas regényre alkalmazni, azt mondanám, és még ama forma *pregnans* voltára is gondólnék közben, hogy a *haiku* remegése ez. Az előrehaladó vonalforma és a visszatérő körforma rezgése: a regényt a felületen az első, a mélyben a második határozza meg. Hiszen alany és állítmány egymásba fordul, A=A.

A hiány így vált át Tandori Dezső mai művészetében az ő szavával vanásba, a distancia önazonosságba, a kritika affirmációba: mert nem akar semmit, ami „-atlan, -etlen”, mert nem akar semmit, amit lehetetlennek vél. Ha a bíráló elárulja, hogy az életformát követhetetlennek és a mögötte álló antropológiát a maga számára elfogadhatatlannak tartja, hogy az $A=A$ logikai formájával szemben előnyben részesíti annak blochi módosítását — $A=még\ nem\ A$ — s az ehhez tartozó offenzívabb személyiségformálást (és reményt), akkor ez a fent mondottak értelmében nem lehet Tandori Dezső *művének* kritikája. Ő bebizonyította: lehet így látni a világot, ez lehetséges világ. Olyan világ azonban — és ez is következetességét, művészi igazságát dicséri —, amely megvalósítja képletének circulusát. Volt egyszer egy ember — erről szól a mese —, aki boldog akart lenni, mert a boldogság-boldogtalanság egyhangú váltakozásai közt hiányt szenvedett. Hosszú kalandok után ráüdbent, harcba bocsátkoznia már csak azért sem bátorságos, mert nem tudja, mi is az, ami hiányzik. Fordított hát egyet élete kerekén, s szertepillantott: mi az, ami megvan? S e földdarabon megvetve lábát attól kezdve azon fáradozott, hogy megvédje — megvédje és ezzel megalkossa. „Élvezni kell egymást, gondolta D'Array, élvezni egymás társaságát, ha az nincs, megette a fene. Őrült, hogy valamit végre ilyen egyszerűen gondolhat.” S ez a terv, amelynek megvalósításához annyi leleményre, furfangra, bátorságra volt szükség — sikerült. S most ott ül szigetén, azok kicsiny társaságában, akikkel élvezik egymást, s hallgatja, amint partjait verik, csak verik a boldogság és a boldogtalanság mindig váltakozó, soha nem változó hullámai.

3.

Vélhető, hogy „Dezső úr” könyvének lapozgatása Esterházy Péter segítségére volt stílusának nem is annyira előállításában, mint felszabadításában. Ez a segítség azonban csak bizonyos rokonság alapján képzelhető el, s ez nem más, mint a rendelkezésre álló szavak bősége. A szövegek elkészítésére, különböző talált és szerzett szövegmorzsák generalizálására való hatalmas technikai készség — és gátlástalanság. Weöres Sándor, majd Tandori Dezső lírájában is föltűnik, hogy a szöveg bizonyos mértékű fölfüggeszthetősége, tehát a ritmus és a dallam a szövegtől még némileg független előzetes víziója, e lehetséges költői eljárás mód nem szívódik fel a kész műben, hanem a hatás egyik elemévé válik. Nem valamely puszta képlet képzett előre, hanem a szöveg hangulata is, és ilyen módon a szövegek föl- és kicserélhetőségének érzése lebegő, de korántsem meghatározatlan hatást kelt. A nyitott mű egyik módzata ez, amelynek szerkezetét Tandori Dezső a *Talált tárgy*-korszakban a lehető legnagyobb nyíltsággal mutatta fel, de melyet új céljainak megfelelő új változatokban azóta is gyakorol. Sőt átvitte a prózába is,

ahol a szöveget megelőző és ezért módosított szöveggel is elképzelhető megformáltság hatását a líránál sokkal inkább újra csak szöveggel lehet elérni. (Inkább, de nem kizárólagosan, hiszen a prózai szövegnek illetve szöveg-résznek is van — bár kevésbé kötött — ritmusa, tempója, még-hozzá hangzás szempontjából éppúgy, mint gondolat szempontjából. Tandori kompozícióját a gondolat-visszatérések ritmizálják.) A szövegek fölcserélhetőségének technikája a *Talált tárgy* idején a szövegelő bizonytalanságára utalt, s a szövegekre magukra, mint afféle személtelenen gyűjtött kincsekre. Most bármely szöveg pontatlan, csak körüljáró voltára — ahhoz az előtte meglévő lélekállapothoz, pregnancia-igényhez képest, amelyet kifejez. Arra is utal, hogy a visszatéréshez, az ismétléshez tulajdonképpen bármelyik mondat elvezethető.

A szövegek generalizálásának és behelyettesítésének technikája Esterházy Péter *Termelési regény (kissregény)* című regényében a fő- — valójában a mellék- — rész formájává válik. A *Pápai vizeken ne kalózkodj* című novellagyűjtemény szövegeiben, a pincér- és spiontörténetekben, az ötletkidolgozás változataiban ez az eljárás megvolt már, a kisregény azonban maga nem más, mint ez az eljárás és csak ez. A novellák témaválasztása, anyaga is a szövegek lebegtethetőségéhez illt. A pincér — fogalmának megfelelő — magatartásában a reprezentáció, vagyis a formák képviselete, a spionban a szükséges észrevétlenség eleve kettősséget teremt a szakma érdemes művelője és az „ember” között, s e kettősségben lebegtek a szövegek. „Hogy mi van a jelentésben, az másodlagos. A fontos a *van*. A *van-ság*.” (*Spionnovella — Hallgatás*.) De mivel a kettősség ott probléma volt, vagyis a szakember mögött volt némi emberszerű, ezért a jelentések másodlagossága egyes döntő pontokon megszűnt. A kisregényben — amelyről nem szabad elfelejtenünk, hogy nem önálló egész — a szak- és közemberek azonosak szak- és közmaszkjaikkal. Ha érdemes erről egyáltalán beszélni, a titkárnőféle begyes és buja, a főnök törpe, gáncoskodó, korlátolt és szintén buja, a „hoes” fiatal szakember, aki bátran, konstruktívan, meg nem értve, elgáncsolva „felvázolja a jövőt”. Sémák ezek, amelyeket ily eltéveszthetetlenül ismerőssé és ismerősen semmitmondóvá kedvünkért alakított a jóindulatú író. „A farkast úgy hívjuk: félelem az újtól, maradiság, szervezetlenség, lustaság, nemtörődomség. A juhászt úgy hívjuk: fegyelem (szocialista). A füttykőst úgy hívjuk: folyamatos anyagellátás, állásidőcsökkentés, a munkaidő *pozitív* kihasználása, integrált termelésirányítás, processzográfus folyamatszabályozás. A bárányt úgy hívjuk: népgazdaság, fejlődő, növekvő, gazdagodó, szívünknek drága szocialista haza.”

A sémák tartalom nélküli, generalizálható, behelyettesíthető szövegek. A dallamnak kell ismerősnek lennie, a retorikai ívnek töretlennek, s egy-egy ismerős szónak kell hívójelül szolgálnia. Úgy kell elképzelnünk, mint egy értekezlet vagy egy nagygyűlés szónoklatát, amelynek tárgyilagos légkörét, forró hangulatát a kikapcsoló tudat számára a

dallam és a megfelelő hívószavak kellő arányú és elhelyezésű jelenléte biztosítja. A kisregény nem egyéb, mint ilyen dallamra szerzett képtelen szövegek garmadája. A közügyekkel szembeni aluszékony — elaltatott — befogadói magatartásra számít. A remek áttűnések — vállalati értekezletből gyermekkorunk egri viadalaiba a kontyos ellenel, vállalati társadalmi életből a nemrég kiegyezett ország liberális társadalmi-parlamentari életébe, a vállalati és minisztériumi haute-volée szokásaiból egy valamikori haute-crème kedvteléseibe, Tisza Kálmán-szónoklatból Rákosi Mátyás-szónoklatba — *nem analógiák*, hanem ki-becsúszkálások a figyelmetlenség résein. Az alá- és fölrendeltségi viszonyok változataival kapcsolatos figyelmetlenségre számít, amely azokból a népi igazságokból táplálkozik, hogy mindig van főnök és mindig igaza van. Az első rész bravúr-duettje, a két aranyhörcsög gazdasági tanácsadó Ha én főnök lennék kezdetű szövege (ad notam Weöres: Ha a világ rigó lenne) az úr és szolga-viszony sehogyan sem összetartozó típusait, területeit gyúrja egybe könnyedén.

A jegyzetelés is a kisregény szövegének fölfüggeszthetőségére vall. A megírás sejthető és az olvasás javasolt útja különvlik, a főtéma állandó megszakítása a melléktémával, az írás megszakítása az író önélet- s állapotrajzával persze alkalmat ad — visszafelé — számos tréfára a mi-ből lesz az irodalom? című kérdésre adott válaszok variációinak körében (a kisregénybeli takarítónő és a jegyzetbeli rokon dáma megfeleltetése, fordulatok, helyzetek átszüremlése stb.), de ez nem vezet párhuzamokhoz. A jegyzetszámok és nyilak ugyanis azt mondják: bármikor elhajózhattunk e papirosizú tengerről, ahová nem köt semmi, hogy kiköthessünk — maradok az ócska hasonlatnál — szigeteken, ahol van szerelem, szeretet, szenvedély, tartás, ahol a munkaidő letelte, a termelés, a közfogatag után elkezdődhet az élet. Bármikor megszüntethetjük a szavak ürességét, a szövegelés néhány csonkító feltételhez kötött tetszőlegességét, ha fölismerjük, ha pusztá sémának ismerjük föl, amelynek saját körében az ellentéte is ugyanaz.

A szöveg *máshonnan*, más élményekből telítődik. Generalizálhatósága, másodlagossága ezért a jegyzetekben nem tölti ki a formát. Az eljárás azonban megmarad, más feladatra. Ezért nincs stílárís ellentét, hanem csak stilizációs szintkülönbség a két szövegrész között. A szöveg lebegése, az elszabadult variációk futamai ezúttal holmi másodlagos ironia szolgálatában állnak. Azt értem ez alatt, hogy a jegyzetek életanyagához a szerzőnek nem ironikus a viszonya. De újfent az olvasó iránti jóindulatból, amely e könyvnek egyáltalán nem pusztán fölszíni jellemzője, a gazdag, telített s meglepően harmonikus életanyag felidézhetősége kedvéért a tréfás önironia retorikai eszközt alkalmazza, még hozzá a klasszikussal éppen ellentétes, de mindennapi retorikánkban nagyon is meghonosodott önfelnagyítás formájában. Mivel azonban ha nem is e fölnagyítást, de *nem is* az ellenkezőjét gondolja, holott az alkalmazott

retorikai eszköz az utóbbira való, s mivel csak látszatra távolít, valójában közelít, humoros és nem ironikus kétértelműség jön létre, amely a lebegtetett szövegben testesül meg. (Más eszközök is e másodlagos iróniát szolgálják, például az a grammatikai figura, hogy a Mesterről szólva az író mindig kiteszi a mondat vagy mondatrész végére az egyes szám harmadik személyű személyes névmást. Mindig kiteszi ő.)

A termelési regény ürességének komplementer ellentéte a feljegyzések önéletrajzi telítettsége. Méghozzá a feljegyzések világának nézőpontjából tekintve az ellentétet, azaz *nem* ellentétesnek, hanem semmisnek, hamisnak tekintve ama másik világot. Nemcsak a kisregény bohóctréfiája mutatja ezt, hanem a jegyzetek magánszféra-világa is, amelynek tágas érintkezési formáiból nem iktatható ki a történelem és társadalom nyilvános szféráival való érintkezés. *Mindezekkel szemben* a hős (egy könyvbeli tréfa szerint E. P., a nagy negatív hős) az állj ellent a gonosznak, a ne hazudj optativusaival él — vicc és lekezelés formájában („a történelem, ez a nagy mókamester”; „valamelyik számmal jelölt világégés”; „Mi kelet-európai Faust, arra a pillanatra mondjuk: »Maradj még!«, amikor nem buzerál a felsőbb ég”), minden áldozattal szembeni meleg részvétellel, s *ha* minden kötél (mármint saját elkötelezettség) szakadna, egy-egy csöndes nemmel. Nemmel a megvesztegetésre, a csalárd átigazolásra, a szó kiárusítására.

A följegyzések gazdagsága azonban a szeretetteli magánérintkezésekből fakad. Ez az, ami megvan, ami bizonyosan nem üres, az ölelés, a „pajk”, a játék. A feleség, a gyermek, a szülők, a testvérek, E. P., Armand úr (az edző), távolabbról egy-két irodalmi és labdarúgó pályatárs gyengéden megértett személyisége. És mindenki lehetőség (gyengéd) megértése, aki el tudja választani magában, akiben még elválasztható a hamis közembertől az igaz magánember. Ahogyan maga a regény is szétválik egy hamis és egy igaz részre, s ahogy az utóbbiban újra meg újra kiiktattatik ha nem is a kettősség, de a hamisság elhívése, benső igazolása. Ehhez a kiiktatáshoz erőt adó enyhely a (nem professzionista) edzés és mérkőzés, a családi boldogság.

A dualizmus e kolumbuszi vagy talán prekolumbián tojásának fölfedezése naiv szilárdságot s egyben könnyedséget kölcsönöz a regény valódi hősnének s egyben az egész regénynek. „Nem mondom, hogy optimista vagyok, mondja más” — írta valaha az író a *Spionnovella* bevezetéseképp. (Ez az írás áll a legközelebb a regény szelleméhez — önidézetek, utalások tanúsítják). A boldogság *lehetséges*. „Ő meghatódottan nézett körül, a lányka trónolt, Frau Gitti édesdeden szuszogott. »Tudja, barátom, akkor odaléptem az ablakhoz, nekinyomtam a homlokomat az üveghez, nyomot hagytam, és az jutott az eszembe, hogy emlékezek majd mindig erre az időre, merthogy ekkor... — szemérmes harákolással téblábolt picikét — ... ekkor boldog voltam.« Hej!” Az irónia itt is, másutt is, például a jegyzet — az edzések újrakezdéséről

szóló — nagyon is komolyan gondolt utolsó mondatára rácsapó levélben (az olvasóhoz: „milyen gyárról, bányáról, népgazdaságunk vagy az ember milyen részéről olvasnál még szívesebben stb.”) csak látszólag ellensúlyozza, csak látszólag teszi idézőjelbe a kijelentést. A legsúlyosabb mondanó, a Mikszáthtal való beszélgetés csúcspontja előtt pedig az író ironikusan azt is bejelenti, hogy most *vagy* a tudatosság csillagjeleként, *vagy* a figyelem áramszünete okából fakóbb lesz az esterházysi ironia. Nos, ez az ironia eredeti funkciójától elhajolva a regény derűs kellemének kifejezőjévé válik. A báj, a grácia, a kellem valóban e mű legfőbb jellemzője, de nem a ma szokásos lekicsinylő, hanem ómódi értelemben: erkölcsi méltóság jeleképp. Az optimizmus, a boldogság, sőt, a talán még olykor euforikusnak is nevezhető kedély ugyanis nem eltagadásból, nem az élet iszonyatainak elhallgatásából, hanem szemléleti reformjából táplálkozik. *Megformált* reformjából, hármás értelemben. Abból a sugárzó tapasztalatból, hogy lehet e reform szellemében élni, hogy nem kell a pusztá keresésnek, a hiányolásnak kitöltenie az életet, hogy a sémák rossz alternatívái *mögé* lehet lépni, ha a köztülekedésből a magánbékébe vonulunk. (Nem *vissza!*) A fölfedezés öröméből, hogy ez egyszerű, hogy éppen ilyen egyszerű. Hogy nem muszáj hagyományozott terheket és szerepeket „föl”-vállalni, hogy ha *mögé* lépünk a kuruczoknak és a labancznak, a városiasnak és a népiesnek, a hősnek és az árulónak, az nem mellé lépés. S végül a reform elterjeszhetőségének, általánosíthatóságának reményéből, amely mintegy átfogja az egész formát. Mert az olvasó iránti nyájasság, a szórakoztatás, az „élvezni kell egymást” minden olvasóra kiterjesztett és a regényre visszavonatköztott ritka és becses írói magatartás ezúttal nem engedményekből származik, hanem a formaeszmé következménye.

Nyilván kevesen lesznek Esterházy Péter olvasói közt, akik e regényét — az utolsó évtizedek egyik legszínvonalasabb magyar prózáját — velem együtt mégsem fogják remekműnek tartani. Hiszen a remekmű vagy a genie — említettem — mindennapi retorikánkban alig ritkábban röpköd, mint a — „fűzfa”. Az imént megpróbáltam az író művészi világlátását megérteni és rekonstruálni. A műbírólnak nem dolga, hogy a világlátással világnézeti vitát folytasson, különösen akkor nem, ha e vitának önellentmondó módon megvannak a maga intézményei és intézményesített műbírái. Az a feladata, hogy megvizsgálja, működik-e az így látott világ, működik-e valamely közfelfogásból nyert előfeltételek nélkül, amelyek viszont nem váltak a mű formájává.

Két lehetséges titkos előfeltételt látok Esterházy Péter regényében, az egyik ideológiai, a másik pszichológiai természetű. Ő azok közé az írók közé tartozik, akik szakítottak a hiánygazdálkodással, annak középontba állításával, ami nincs (ami lehetne, legyen vagy tragikusan: ami nem is lehet). Ez a hiánygazdálkodás a hatvanas években a prózában a téma inségeként jelentkezett, s vagy a szikár tényközlés modorában

manifesztálódott, vagy pedig egy-egy téma külföldi és hazai példák nyomán üvegyöngyként járt kézről kézre. Például a híres vagány, a „deviáns” színes és az írói remény szerint igazságokat tartalmazó életformája. A hetvenes évek figyelemreméltó prózairói közül sokan feladták egy legújabb tárgyilagosságba vetett reményüket (például Nádas Péter), feladták képzelőerejük ösztökéléséhez fűzött reményeiket is, és az anyag tekintetében minden utópiától ment non-fiction jellegű műveket írtak a szociológiai prózától az önéletrajzi fogantatású írásokig (különös tekintettel a családra és a gyerekkorra). Lengyel Péter értékes regényének, a *Cseréptörésnek* a szüzséje jelképezi e fordulatot: hőse egy hiány, egy életrajzi fehér folt megszüntetésén, azaz feltárásán, betöltésén fáradozik, méghozzá nem konstrukciókkal, hanem hogy úgy mondjam szigorú földhözragadsággal keresve, találva, összeillesztve a történet valóban létező, meglévő cserepeit. A létezőnek, amely nem vágy- s fantáziaszülemény, önértéke támad, az új írók arra figyelnek, hogy valami meglétének, fennállásának nemcsak önméltó, természetlen, hanem termékeny hatalma is lehet. Nyilván a létezők e körének meghatározásán múlik, saját hatalmunkon fölötte, hogy mikor igénytelen elégedettség vagy elégtelenség anyaga, mikor apológiáé, mikor rezignált megbékélésé, s mikor valamilyen új világ — s művészi értékén mit sem változtat, hogy talán „csak” saját világ — kibontakozásának termőtalaja.

E saját világ megtámasztásához Esterházy Péter rejtve s nem föltétlenül tudatosan egy közfelfogás evidenciáit vette igénybe, amelyet konzervatívnak neveznék, mert a Rend bizonyos formáit, jelesül a családi köteléket, a házasság szentségét a megbonthatatlan hűség jegyében *elève* értékként kezeli. A kritikus most nem fog bele abba a méltatlan, s önéletrajzról lévén szó, ízléstelen vállalkozásba, hogy egy témát átigazítson. A regény legszebb, legmegrendítőbb lapjai a szülők, a testvérek, a házastárs portréi. A legszemélyesebb s ezért a legmélyebb rajzok ezek. Mint minden igazán szoros, értő és szeretettel kapcsolatban, amelyben a feszültségek nem fokozódnak konfliktusig, a viszonyok rezdülésszerű változásaiban minden benne van, s ezeknek a pillanatnyi átrendeződéseknek a rendkívül finom felidézése nagy írói teljesítmény. De van valami prestabilizált garanciája annak, hogy a feszültségekéből ebben a szférában soha nem lehet konfliktus, és e szavatosság a regénynek nem tárgya és nem problémája. Nem származhat ez másból, vagy legalábbis nem kapcsolódhat máshová a befogadók tudatában, mint ideológiai elszántsághoz vagy/és pszichológiai alkathoz. Másodsor, a rendkívül személyes, rendkívül intim természetű életanyag köré a másodlagos ironia, az előadásmód természetességet, magátólértetődőséget sugalló könnyűsége udvart teremt. A téma mintegy másodsor is végigfut az olvasó lelkében, nagyon is sajátos, egyedi volta ezúttal nem gátolja, hanem szorgalmazza szimbolikus, általánosító jellegének megmutatkozását. Az eddigiekből világos, hogy az általánosíthatóság mennyire életkérdése az egész

regénynek, hiszen formája ezen alapul. E lényeges ponton azonban megformálatlan, hallgatólagos előzetes megegyezésre lesz szükség a mű és az olvasó között. Sőt, e megegyezés egy helyen nem is hallgatólagos, mert az író egy — a regényben egyébként nem ritka —, a formából nyersen kiugró morális szentenciában ki is mondja: „ahogy más tereken »radikalizálódott«, e téren is, és egyáltalán: szerette volna, ha néhány dologra rá tudná venni a népet”. (Majd a szokásos ironikus clientpont után:) „Így hát csendesen azt mondta a kocsmabejáróban: »En feleség-párti vagyok.«” Felhangosítva a regény egy nagyon is halk, aligha gondolt, de nem is kiküszöbölt eszméjét: a férfi *azért* állhatja meg a helyét az élet viharaiiban, mert a családi tűzhelynél melegebben nője szelíd keze elsimítja a gond ráncait homlokán. Ez a közhely bursikózan-bohócosan modernizálva sajnos benne van a regényben — benne van abban az értelemben, hogy az író nem támaszt művészi akadályokat az ilyentén kézenfekvő értés elé.

Az általánosíthatóság e csendes ideológiai segítőtársa mellett van valami, ami szüntelenül csendes ellentmondásban van a szemléleti reform forma sugallta általánosíthatóságával: az ugyanis, hogy e reform talán egy szerencsés pszichológiai alkat kegyelme. „A lebegő könnyedség, amely minden komor viszályt, minden sötét fenyegetést, életben tapasztalható hatalmának valóságát le nem gyöngítve, tánclépésben legyőz, az értelmes belátásnak, mint az előrehaladó élet ellenállhatatlan hatalmának bája” (Lukács György mondta volt ezt Minna von Barnhelmről) kissé megsegítették azáltal, hogy a sötét fenyegetések, amelyeket az író sem le nem tagad, sem el nem hallgat, hősenek pszichológiájában nincsenek jelen. Megint méltatlan és ízléstelen volna a regényhős karakterébe belegyömöszölni valamit, ami — Gott sei Dank — nincs ott jelen. De valóban csak istennek hála, hogy nincs ott jelen, s — megfordítva a József Attila-sort — e szerencséből épült erény a regénynek nem tárgya és nem problémája. S ha ez így van, akkor a regény igazsága nem egészen vág egybe az író eszméjével. Így szól: olyan világban élsz, „kelet-európai Faust”, amelyben alig tehetsz valamit boldogságodért. Nem akarhatod, nem artikulálhatod szükségleteidet, nem tervezheted meg és nem küzdhetsz érte. Ha szerencséd van, boldog leszel, ha nem, boldogtalan.

4.

Ez a pont már nem foglalkozik művészi kérdésekkel. Azért ilyen rövid. Csak visszakérdez a két boldogságmodellre — Tandori Dezső régi versének szavaival. *Hogy ki ne jöjjünk a gyakorlatból*: „Lesz vigasz / Lösz vögösz / Lasz vagasz/ Lisz vigisz / Lusz vugusz”. (?)