
KRITIKAI SZEMLE

BÁNYAI JÁNOS

„HA AZT CSINÁLJA VAGY CSAK ÚGY CSINÁL”

Borbély Szilárd.]: *Mint minden alkalom.*] József Attila Kör–Balassi Kiadó, Budapest, 1995

Kár is már felemlegetni, mennyire elurulta a teória a vers- és a regénykritikát. Legtöbbször éppen időszerű nyelvelméletek, filozófiák, az újra és újra feléledő retorika, sokkarú poétikák és befogadélméletek kínálnak fel teoretikus keretet, gyakran fogalomkészletet is versek, költői munkák, regények – életművek – megközelítéséhez, leírásához és megértéséhez. Az elmélet már-már nyomasztó fölénye a verskritikát alárendelt helyzetbe sodorja, és – ami veszedelmesebb – a költőt is versbe foglalt, versként közölt teoretikus megnyilatkozásra készíti; versek szállítanak, *utólag*, példátarat hangzatos, de semmiképpen sem mellőzhető irodalom- és verselméleti, irodalomfilozófiai feltevések, tételek számára. Ezért a teóriának (és nem a versnek) alárendelt (vers)kritika többnyire versben (is) körülírt teoretikus kerettel indít; elméleti hipotézis a kiindulópontja, és az így kijelölt útvonalon közelít a vershez. Kérdés marad, hogy milyen messzire vezet ez az út. A kritika természetesen nem léphet ki a teóriából, ám *választhat* a kínálkozó teóriák sokaságából. Úgy is, ahogyan Babarczy Eszter tette Solymosi Bálint verseiről írt *A maradék tanulmányozása* című kritikájában. A látványos új teóriák helyett „a költészet klasszikus koncepcióját” választotta, miközben az újak érvényességét nem függesztette fel, és ezzel a kritikusi gesztussal tette igazán hozzáférhetővé és leírhatóvá Solymosi költészetének szubjektív (lírai?) erőfeszítését, „amely a nyelven keresztül valami sosemlátottat akar megmutatni”. Van tehát esély a teória uralmának viszonylagossá tételére anélkül, hogy a kritika, főként a verskritika a pusztá benyomásosság szóvirágaivá silányulna.

De vannak költői törekvések, amelyek szándékosan teremtenek maguknak „teóriafüggő” helyzetet. A választott nyelvi, poétikai helyzetben úgy rendezik

el lírai közléseiket, hogy szándékos függőségüktől a versformálás és megszólalás előnyeit remélhetik. Ilyen értelemben „teóriafüggetlenség” Bertók László évek óta tartó „szonettezése”, Baka István eredeti nélküli „fordítás-lírása”, Kovács András Ferenc többszörös „költözködése” kitalált költők és újra meglett versformák között, Orbán Ottó „kalózkodása” a költői hatások tengerén . . . És Borbély Szilárd is létrehozta azt a redukált verselméleti teret, amelyben egyre gyorsuló ütemben írhatta meg új kötetének „önismétlő” verseit.

Már a kötet címe – *Mint. minden. alkalom.*] – (is) közli a teóriafüggetlenség helyzetét. A címbe írt pontok, a pont után következő kisbetűk, a lezáró szögletes zárójel, amelynek nincs meg a nyitó jele, már első olvasásra felkínálja az inkorrekt(nek látszó) írásjelhasználatot, mint lehetséges elméleti keretet. S innen már egyenes út vezet a versek interpunkciójának „olvasása” felé: a versek felett címként vagy cím helyett a kötet végén közölt [Mutatók.] szerint „köztes sorok” állnak a zárójel nyitó jelével és kisbetűvel, míg a versek mind nagybetűvel kezdődnek és ponttal záródnak a központosítás más jeleit szinte mindig kihagyva. Az írásjelhasználat ilyen szándékos, tehát szubjektív inkorrektssége nyomban rámutat a versek legtöbbszörre szintén szándékosan inkorrekt grammatizáltságára. Ezzel pedig már alig elteveszthető módon eljutottunk az elrontott köznyelvi formák – az elrontott életek, kihűlt érzések – egzisztenciális jelentésalakzatainak lehetséges felismeréséhez. Ha ehhez még hozzáadjuk, azért is, hogy elkerülhető legyen e jelentésalakzatok banalizáló „lefordítása” impressziókra és morális ítéletekre, Borbély Szilárd verseinek kimunkált kontrasztmodelljét az alkalmi (személyes) grammatika és a viszonylag szigorú, bár egészen leegyszerűsített verselés között: szinte minden verssor jambikus lejtésű, és az eléggé elhasználdott jambust sokszor színezi egész verset, vagy több verset behálózó rimbokor, akkor akár azt is mondhatjuk, hogy a költő választott – talált? – anyagból – írásjelek, jambus, rím, köznyelv, alkalmi grammatika – versszöveget szerkeszt. S mintha nem is akarna mást, csak ilyen „versszövegeket” sokszorosítani. „Én kerülöm az embereket és az / emberekben lévő szöveget”, írja, „mert az emberekből mindig jön / szöveg amelyet elkerülni / a biztos út az embert elkerülni” – folytatja később, majd így fejezi be a verset: „most ezt a belőlem kijött szöveget / e sorvégével elkerülök” ([én kerülöm). Időnként mintha alkalom, „a legjobb alkalom” mutatkozna „a verselés finoman megkerülve / oldalról becsusszanni egy szövegbe” ([itt volna most a), de minthogy „A költészet már régóta halott / a versek már a nyelvet át nem írják / csak verset írnak át a verstelenbe” ([a költészet már), versszövege(ke)t sokszorosít inkább, amelyekben „a nyelvtan-énem nem teljes személy” ([az én a vers), és amelyekben „nem fér meg a te” ([az énvers). A számítógépre utaló írás- és nyelvi jelek, szókapcsolatok és sorok, a „vers”- és a „verstelen” helyzetek sokszorosítása a verset az emberi egzisztencia léthelyzeteitől független szituációkba helyezi, vagy helyezné át.

Csak hogy hol vannak az ilyen független szituációk? Legfeljebb a „teóriafüggetlen helyzetet” lehetne annak venni, a versírás teremtett nyelvi és poétikai helyzetét, ha oda még a költészet, vagy a versről való (kritikai?) beszéd nyomdokain el lehet jutni. S hol áll mindebben az Olvasó? Borbély Szilárd válasza igencsak elkedvetlenítő: „a versbe belehelyezett énhelyzet / olyan akár a versben olvasó / kiben találkozik majd vers meg helyzet / az olvassa majd énemben a verset / az én e versben akkor lesz vershelyzet” (Jaz én e vers). A csüggesztő jövő időben lát majd rá a „verstanén”-re az Olvasó, egyelőre a „verstelen” helyzetek elkerülik az énből „kijött szöveget”.

A választott anyag természetesen hagyományos, mert csak így lehet igazán felismerhető. A versszerűség jeleiből is kevés fordul elő Borbély Szilárd kötetében, s azok is tradicionálisak. Azért, hogy a választott teoretikus függőségben a „nyelvtanén” versszövegei sokszorosíthatók legyenek.

A (személyes, tehát inkorrekt módon használt) írásjelek „olvasása” nyomán kikerekedett gondolatmenet egy másik, szintén elméleti keretet is feltételez: a lefelé stilizálás, a tölcésyszerűen leszűkített retorizáltság mostanában oly sokat emlegetett költői gyakorlatát és ezzel együtt a minimalizmus teóriáját. Akár abban az értelemben is, hogy Borbély Szilárd tudatosan igazította verseit az éppen időszerű és mindenképpen kéznél levő, a posztmodern nyomdokain kialakult teóriákhoz. Elfogadta tehát a teória fölényét. A vers és versírás költő választotta és előre elrendezett kerete így alakul át – végső soron – személyes líratörténeti ténnyé, amit a szintén teóriafüggetlen (vers)kritika ítélhet meg akár a „költészet klasszikus koncepcióját”, akár a versértés új elméleti feltevéseit választva gondolatmenete irányjelzőjének.

Így jöhet létre aztán, szinte zavartalanul, ám a jövőbe irányított Olvasó háta mögött, a vers és a verskritika, a költő és a kritikus párbeszéde a „költészet ma” vagy a „vers ma” eleve katasztrófát sejtető és előlegező örökzöld témájáról. Ez a párbeszéd, ha kellő iróniával tekintünk rá, akár eredményes is lehet, hiszen a költészet és kritika mai teóriafüggetlen – félig-meddig katasztrófális – helyzete mellett azt is kifejezheti, hogy a vers a teória mellett a köznapi tevékenységekről, emberi kapcsolatokról, valóságos helyszínekről is elmond valamit, s ezt nem is akárhogyan teszi. Mert ha Borbély Szilárd választott és a sokszorosíthatóságig redukált költői eszköztárát, a versszerűség minimumra csökkentett jeleit nem egyszerűen a versírás szerszámkészletének vesszük, hanem mindegyikhez külön-külön metaforikus jelentést rendelünk, ami semmiképpen sem tekinthető önkényes eljárásnak, akkor az is beláthatóvá válik, hogy ez a költészet nyilvánvaló teóriafüggetlensége mellett másként is olvasható. Az elméleti kéreg alatt a lírai tapasztalatok rétegei rejtőz(het)nek.

Mert mintha vezetne egy kevésbé teoretikus, bár a teóriáktól meg nem tisztított út is Borbély Szilárd verseinek megértése felé. Hogy el ne feledkezünk róla, tegyük zárójelbe, a kötet oly szembetűnő és ezért mintha ravaszul

félrevezető írásképét, alkalmi grammatikáját, csúfolódóan régies verselését. Ne tekintsük tehát a *Mint minden alkalom.*] című kötetet se teóriák számára készült példatárnak, se ún. „irodalmi objektumnak”. (A kötet pontos „műleírását” Kappanyos András kemény kritikája tartalmazza [Jelenkor, 1995. 11]. Ugyanott olvasható Tarján Tamás *Egyet mondok, egy se lesz belőle* című hosszú tanulmánya Borbély Szilárd költészetéről.) Tekintsük a kötetet egyszerűen egy viszonylag hosszúra nyúlt, mondjuk, éppen délelőtti sétának a városban. E séta redukált költői eszközökkel történt leírásának. Séta és leírás együtt, soha jobb alkalom a képzelet és a nyelv szerteágazó hálózatának kidolgozására. Sétával és leírással bejárhatók az emlékezés mellékutcai, a boldogság és szomorúság kutyaszorítói, a mindennapiság – tisztálkodás, ürítés, szeretkezés, fogmosás – terci, a létezés különleges színhelyei: színház, bazár; a célirányos közlekedés alkalmatlanságai: villamos, de ezzel együtt a költészet múltja és jelene is, mindaz, ami ilyen vagy olyan formában együtt lehet azzal a megint csak nagyon egyszerű ténnyel, hogy valaki a költészet meg a verselméletek ismeretében verses szövegek, „verstelen” versek írására adta a fejét. S eközben a versíró én-t vershelyzetnek tekinti, többé-kevésbé lerongyolódott nyelvtani személyes névmásnak vagy személyragnak, a verset pedig jól kivethető stilsztikai és retorikai jelek szövegszervező kombinációjának, miközben ironikusan ádáz harcot vív a költői beszéd – Nemes Nagy Ágnestől tudjuk – alapformája, a hasonlat ellen, és gúnyolódik a különben kedvelt és szeretett jambus meg a rím számlájára. Így lép át – a séta és a leírás sínpárját követve – Borbély Szilárd kötetének versvilága „irodalmi objektumként” való értelmezhetőségéből az istentől elhagyott létezés metaforikus közlésterébe.

A megközelítésnek ezt a „járható” útját a kötetet indító [ahogy most, köztes sort címként viselő vers kínálja fel: „Ahogy most itt megyek / már sokszor mentem itt / most mégsem úgy megyek / mint máskor menni szoktam, / Ahogy most itt megyek / mint annyiszor már mentem / most mégsem úgy megyek / mint akkor ahogy mentem, / Ahogy most itt megyek / másképp tudom már mindazt / és most másképp megyek / mint akkor ahogy mentem, / Ahogy most itt megyek / már annyiszor itt mentem / most mégis úgy megyek / hogy többé sose mentem.” Meghívás sétára, kalandra, afféle mormoló-szóismétlő varázslás, megszólítás, ahogy hosszú verseiket a régiek is indították. S már kéznél a versszövegezés redukált eszköztára, jambikus sorszerkezet, vessző után nagybetű, kis variációkat rejtegető ismétlés, az egyes szám első személy, ami inkább nyelvtan, mint személyiség, a lecsupaszított szóanyag, az idők grammatikai egybeírásából kibújó képtelenség. Nagyobbára ebből a készletből és ezen belül az „úgy megyek, mint” alakzattal célba vett hasonlat dekonstruálásából építkezik az egész kötet. De még szinte el sem indult, a kötet második, [*ha véget ér*, a köztes sort címbe emelő vers első sora bejelenti: „Ha véget ér a vers én

véget érek.” Ami az előző vers utolsó sorába rejtett enigma megoldása, de annak jelzése is, hogy a létezés a vers függvénye. Ahogyan a vers a teóriáé.

Miért kellene pontosan tudni, hogy Borbély Szilárd „azt csinálja” – lírát, metaforát, jelentést –, „vagy csak úgy csinál”, mintha azt csinálná. Sétál és leír, vagy sokszorosít?

EÖRSI ISTVÁN, AZ ELBESZÉLŐ

Eörsi István: *A csomó*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1995

A *Martha szemszögéből* című novelláját Eörsi István a következő mondattal indítja: „Az alábbi történetet egy San Franciscó-i újságban olvastam 1993. augusztus másodikán, hétfőn.” Ahogy beleolvastam a történetbe, felrémlett az újsághír, és hogy nyomában novellát írt róla az író, benne van az *Időm Gombrowiczsal* (1994) című „naplónapló”-ban is. Ezt írhatta meg akkor, a *Martha szemszögéből* címűt? Vagy valami mást, másként, hiszen – a novellában az is olvasható – néhány nap múlva elvesztette „versekkel és feljegyzésekkel” teleírt „molett” füzetét. Az akkor sebtében megírt novellát is talán. Bár lehet, hogy ez a részlet már a fikció körébe tartozik. A fikcióra azért is gondolhatok, mert most, hogy keresem az *Időm Gombrowiczsal* lapjain a bejegyzést, nyomára sem akadok, pedig vannak ceruzajelzések a könyvben, de ez, úgy látszik, akkor nem tűnt fontosnak. Ha másról, nem Eörsi Istvánról lenne szó, akkor nem mondanék le a további keresésről, s akkor akár tovább is lehetne bolygatni ezt az olvasói helyzetet: novella indul az időpont, a hely, az értesülés forrásának pontos megjelölésével, ami nyilván azért van – ha már nem találom a feljegyzést a naplónaplóban –, mert az elbeszélő így igyekszik hitelessé tenni az elkövetkező (kissé) bizarr történetet. Ha már nem találja a keresett helyet, gyanakvó lesz, nyilván fikció az egész, ilyesmit alighanem tényleg ki lehet találni. Ám ha Eörsi Istvánt olvasok, nincs okom a gyanakvársra. Ezért hagyok fel a kereséssel. Az a bejegyzés alighanem benne van a naplónaplóban, csak (egyelőre) nem jött elő. De ettől függetlenül, szó sincs itt fikcióról. Eörsi István szavahihető író. Ha azt mondja, hogy ekkor és ekkor San Franciscóban, akkor mérget lehet rá venni . . . Ő nem játszik el a fikcióval, és nem közöl olyasmit – dátumszerűen –, aminek ne lehetne utánajárni. A kitalálás nem az ő kenyeré, még akkor sem, ha (mondjuk) „képzeltéseket” ír, és nem „éntörténeteket”. Ez nem a fantázia hiányának a jele, hanem azt közli, hogy az elmúlt évtizedekben sok mindenben volt része; a naplónaplóból, részben a versek, a novellák, a darabok nyomán „rekonstruálható” élettrajza fordulataival, eseményeivel bőven „szállít” számára megírásra való „irodalmi” anyagot. Nincs szüksége kitalálásokra adni a fejét. A szabadságára oly finnyásan ügyelő író

nem léphet ki a hitelesítő tények szigora elől, főként nem szorítkozhat csupán az érzés vagy az intellektus amúgy nemegyszer kétes szavatolására.

A csomó elbeszéléseket tartalmaz – szépprózai munkákat –, és az író szerint, aki maga válogatta össze a kötet anyagát az elmúlt harminc év írói terméséből, igencsak bizonytalan az irodalmi publicisztika és a szépprózai műfajok közötti határ, ezért, ahogyan a kötet hátlapján mondja: „Nem szabad csodálkoznom azon, ha tiltakoznak itt is, ott is, a határ mindkét oldalán.” Nem tartozom (a várt) tiltakozók sorába: azért örültem meg a Martha szempontjából indító mondat szikár tényközlésének, és azért kutattam a naplónapló idevágó mondatai után, és azért nem sajnálom, hogy kutatásom eredménytelen maradt, mert így is nyugodt lélekkel közölhetem: Eörsi István novellái, azok a „szépprózai munkák”, amelyeket ő maga is elbeszéléseknek tekint, irodalmi érvényüket és súlyukat (is) a tények, a rekonstruálható adatok bizonyossága révén nyerik el. *A Legyet fogtam a miniszternél* furcsa hőse bizonyosan ott zümmögött, röpködött a miniszter és látogatója feje körül, ide-oda le is telepedett, míg csak le nem csapott rá a végzet tenyere. A hideg faházban elmondott történetek valós körülményei, leginkább az elbeszélés szituációja, de talán a történetmondó történetei is bizonyíthatók lennének, ha valaki éppen bizonyító eljárásra adná a fejét. S ezzel nem sérülnek meg a műfaji határok. Azzal sem, hogy publicisztikájának emlékezetes témái és mondatai gyakran tűnnek fel az elbeszélésekben is. Akkor sem sérülnének meg, ha Eörsi a naplónaplóból áthelyezte volna, minimális módosításokkal, az elbeszélések sorába Kleistnek „a nagy keblű, méhrákos Henriette Vogellel” töltött utolsó napjának történetét, akár az irodalomtörténeti anyaggal együtt. Az is növelné értékét, ha az utolsó napról szóló darab terveként szerepelne *A csomó* elbeszélései között.

Arról beszélek, hogy Eörsi István elbeszéléseit nem érheti tiltakozás a műfaji határok megsértése miatt, mégpedig nemcsak azért nem, mert minden igazán jó mű farkaszemet néz e határokkal, hanem azért sem, mert Eörsi írásaiban alig van számottevő jelentősége a műfajnak, ha pedig van, akkor rendre a hagyományos műfajt választja, és még el is szomorodik, ha a történet (a novella) „csattanó nélkül” ér véget, ahogyan a kötet egyik írásának a címe mondja, miközben a kimondottan csattanóra kielezett (hát hagyományos) történet – például a *Két kedd* című – hitelét éppen a kimódoltnak látszó csattanó rontja le. Annak az elvnek a jegyében, amit Eörsi a naplónaplóban így fogalmazott meg: „Ha bármi megtörténhet, akkor nem törvényszerű, hogy éppen az történjen, ami történik.” Ha a megformálás – miként Eörsi véli – kegyelem dolga, akkor sem lehet mindent éppen a kegyelemre bízni. Nem hiszem ugyanis, hogy a kötet legjobb írásai – *A bolondokházában*, a *Buszon*, az *Egy beszélgetés*, a *Godot kudarcjai* – magas szintű megformáltságukat éppen a kegyelemnek köszönhetik, a gyöngébbeknek pedig ebből az áldásból nem jutott. A *Buszon* a sorsfordulatok, a börtönélmények, a börtön utáni évek és

évtizedek eseményeinek, arcképeinek és életútjainak jelképekben és dokumentumokban egyaránt gazdag megjelenítése, az *Egy beszélgetés* – a már-már haldokló Lukács Györggyel – a szeretetnek, a szellemnek, a tragikus végelszámolásnak líraivá sűrített összefoglalása. Ennek a két írásnak minden szava hiteles, nyilván bizonyítható is és ezért, éppen ezért fedezhető fel bennük a kegyelem nyoma. Az agyonformált *Két keddben* pedig azért nem, mert a csattanó mindent szétzúz, még akkor is, ha éppen az történt, ami történt. Furcsán állunk hát a kegyelemmel. Kevesebbet kellene rábíznunk, és sokkal többet a tények és az adatok nyelvére. A kegyelemnél a fikció is megbízhatóbb.

Eörsi István az *Egy szervizben* című elbeszélésben elmondja – valamennyire talán mégis ironikus – szépírói bölcsületét. Hogyan lehet elkezdni egy történetet? Sok változatban mondható, hogy „kezdhetem így is”. Az egyik kezdet ilyen, a másik olyan „praktikus előnnyel” jár. Bárhogy kezd bele azonban az elbeszélő a történet elmondásába (a praktikus előnyök reményében), menthetetlenül beleütközik, miként Eörsivel történt – „a történet elmondásának vágyával együtt” – a kételybe: „érdemes-e belefogni”? Hiszen minden elmondható történet eltörpül „a világ pazar bőségben kínált különcségei” mellett. Ezért – szerinte – az olyan meglehetősen „köznapi” históriákat, amilyen az *Egy szervizben* históriája, csak az mentheti, hogy „valóban megtörtént”. Mintha a másfelől kínált „különcségek” nem történtek volna meg. Például a *Martha szemszögéből* bizarr különcsége. De Eörsi hozzáteszi ehhez még valamit: „Az elmesélt történeteknek kizárólag a becses tanulság adhat létalapot.” Martháék tanulsága az volna, hogy milyen nagyot fejlődött az orvostudomány? Hogy visszavarrták a férj szerszámát, amit Martha büntetésképpen levágott és porba hajított? Az újságcikk ennyivel beérhette. De az irodalom? Az irodalom miféle „becses tanulságokkal” szolgál? Eörsi szerint az *Egy szervizben* címen megkezdett történet sem szolgál világraszóló „becses tanulsággal”. Így be kell érni annyival, „amennyit az eseményekbe beleolvashatunk”. Megnyugtatóképpen még hozzáteszi: „Történetünk ennyiben is az élethez hasonlít.” Mégis kérdés marad, hogy a világ pazar történetkínálata mellett mire való még a valóban „megesett”, az élethez hasonlatos „köznapi históriák” irodalmi feldolgozása is, főként ha ama „becses tanulságot” is nélkülözni kénytelen? Vagy éppen azért mondja el Eörsi szépírói bölcsületét – ironikusan? –, hogy ez a kérdés feltehető legyen? Vagyis nem állítás az, amit mond. A kérdés előkészítése. Az egész irodalomra – történetmondásra – kiterjeszhető evidenciakérdés. Amire nincs válasz. Legfeljebb egy-két jól megírt történet válaszolhat rá; természetesen: homályosan, csendben, tünődve, ahogy illik. Ahol ama becses tanulságot veszi célba az elbeszélő, ott még a jó poén sem segít rajta, ahol másra figyel, arra például, ahogyan valóban megtörtént, vagy a megírásra, a részek összeillesztésére, a megformálásra – valóban a megformálásra –, ott felcsillan maga a tanulság is. A publicisztikában éppúgy, mint a szépírásban. Visszajutok mégis,

bárhogy kárhoztattam az imént, a megformálás kegyelméhez? Ideírom tehát: „A megformálás úgyszólván kegyelem dolga, gondolta Eörsi, biológiai optimizmusából eredő önbizalommal.” Nem tudom, hogy ezt ki mondta, vagy ki írta. A naplónaplóban található, a 267. oldalon.

Személyes és idegen életrajzok, közvetlen és közvetett élmények, újságban közölt hírek, hallomásból ismert történetek, mítoszok, történelmi példázatok, bibliai események, legendák és álmok gyűjteménye *A csomó*. Eörsi mindent megír, ami megírható, mert érdemes megírni. És mindent hitelessé tesz a tényekhez, az adatokhoz, a körülményekhez való szívós ragaszkodásával. Így teremt abból a csúfos világból, amiben élünk, figyelmeztető dokumentumgyűjteményt. A létezés botrányainak gyűjteménye *A csomó*. És az egész gyűjteményt, biológiai optimizmus, önbizalom, életkedv ide vagy oda, az „egyidejűség szégyene” hatja át. A szabadság erkölcsse. *A csomó* írásait éppúgy, mint az *Időm Gombrowiczsal* „naplónapló”-ját és Eörsi István minden más írását. Miért kicsinyeskednék a műfajokkal?

ELBESZÉLÉSEK, VERSEK, RAJZOK

Háy János: *Holdak és napok* (1993–1994). Kortárs Kiadó, Budapest, 1995

A *Holdak és napok* elbeszéléseket, verseket, rajzokat tartalmaz. Eddigi – hagyományos? – szemléletünk szerint külön könyvekbe illő háromféle (irodalmi, művészeti) beszédmód egyetlen, a füzet terjedelmét alig meghaladó kötetben. Vegyesnek tartaná szemléletünk az ilyen tartalmú könyvet, ha nem derülne ki az olvasás során nyomban, hogy a *Holdak és napok* háromféle beszédmódja között nincs (hagyományos?) műfajformáló lényegi nyelvi vagy formai különbség. Az elbeszélések nem elbeszélések a szó szokásos és máig érvényes értelmében, a versek sem versek, ahogyan a neoavantgárdon és a konceptualizmus különféle jelenségein edződött (meg túlesett) versismertünk még elbizonytalanodva gondolja (vagy gondolhatja), és a rajzok se „rajzok”, inkább – mint Tandori könyveiben – a szavak és mondatok megtoldásai. Más szóval, Háy János kötetében három (irodalmi, művészeti) közlésforma épül egymásba a hagyományos (vagy annak vélt) műfajok, beszédmódok amúgy nagyon megrongált kereteinek átlépésével. Ezt, természetesen, senki sem veheti botrányos határsértésnek. Már csak azért sem, mert a műfaji vagy a közlés- és beszédmódok közötti határokat manapság egyetlen valamirevaló írói szándék sem veszi igazán komolyan.

S az irodalmi kritika is, úgy látszik, rég lemondott a műfaji tisztaság, az elbeszélés és a vers nyelvi elhatárolásának gondolatáról. Beletörődött abba, hogy a könyvet mint az irodalom egyedi megjelenési esetét írja le, nem sokat

törődve réginek és elhasználtak vélt műfajkérdések bolygatásával. Háy János könyvről is mint könyvről kellene elsősorban szólni, mint alaposan végiggondolt és befejezett irodalmi szerkezetről, békén hagyva azt a réginek látszó kritikai beidegződést és elméleti feltevést, hogy „a költőt az egységes és egyetlen nyelv . . . tartja fogva”, míg a prózaíró „a regénybe bevezetett többnyelvűséget” dolgozza fel művészileg, miként M. M. Bahtyin alighogy tegnap méltán állította.

Háy János azonban nem egyszerűen a hagyományos gondolkodásra mégis mindig hajlamos irodalmi kritikát „támadja” könyvének egyes tartalmi felépítésével, hanem az irodalomról – az elbeszélésről, a versről és ennek rajzban való meghosszabbításáról – való gondolkodását reprezentálja. Azt, hogy az irodalom ma nem igazítható sem teoretikus preconcepciókhoz, sem az irodalmi közléstereken túlmutató ideológiai, politikai „felvállalásokhoz”. De prezentálja azt is, hogy Háy János az irodalmi beszédmódok és funkciók viszonylagos leértékelődése nyomán a közlésformák következetes „leszilizálásának”, az elbeszélés, a vers és ezeket követően a rajz nyelvi és formai minimalizálásának útjait járja a stílus szándékos infantilizálásának irányjelzéseit követve. Leértékelődés, lefelé stilizálás, minimalizmus, (ál)gyerekenyelvi retorika, (ál)naivitás – ezek hozzák közös nevezőre a *Holdak és napok* háromféle formateremtő közlés- és beszédmódját.

A kötet mindhárom elbeszélése török kori történet, úgy „történelmi elbeszélés”, ahogyan Háy János *Marlon és Marionját* (1993) Ambrus Judit „egy »történelmi« regénynek” tartja, amelyben „a történelem kiegyenlítése” történik meg, miközben „Háy nem csekély történelmi megalapozottsággal követi végig szereplői sorsát”. A történelmi elbeszélések ezzel szemben minimális „történelmi megalapozottsággal” épülnek, és sokkal inkább a „történelem kiegyenlítésére” törnek. A legendákat megőrző közösségi emlékezetben élő török kori hősi történetek visszájára fordítva: „a magyar katonák becsukták szemüket és sokszor még a fülüket is eldugasztolták”, hogy ne lássák, ne hallják a „gaz török”-öt, amint „megpakolva rabokkal, kincsekkel” „az orruk előtt sipircolt”. Az anyák útra kelnek a janicsárnak elhurcolt fiúgyerekek után nyomozva, de csak egyetlen anya jut el Sztambulba, és ennek is halálát okozza fájdalmas éneke a kaszárnya falai alatt. A fájdalmas énekből az egyik janicsárnak idomított gyerek magára ismer, és mint hogy megtanulta már a janicsárélet első szabályát: „Aki megleli anyját, annak halnia kell”, menekülésre adja a fejét, kijut Sztambulból, körülményes és furfangos utazás után érkezik Budára, ahol kószálása „a városfalakon belül” már azért az asszonyért zajlik, „akinek majdan: megreped a szíve”. Ki ez az asszony? Talán azonos az első elbeszélés – *Török korom Kamaszmagyarországon* – „török nő”-jével, a „szultán talizmánja”-val, „aki földnyi szívünk vesztét őrizte”, netán a másik elbeszélés – *Fényes idők: lelke se, teste se élet* – ködbe vesző, akár krúdys álomasszonynak is vehető

lányhősével, „aki a legszebb volt”. A három török kori történet egyformán a szerelmi érzés kikötőjébe hajózik be, mintha az egész török kori „históriai megalapozottság” csak arra volna jó, hogy a légiés, ködbe vesző, álomból elillanó, „kamaszmagyarországi” „fényes idők” szerelmi háttére legyen. Milyen is ez a háttér? Nincsenek hősi cselekedetek, se nagy tettek, szó sincs kincsek gazdag lelőhelyéről, se „török gyerek megvágta, magyar gyerek gyógyítja”-féle hazafiságról. A könnyek itt másért folynak. A történelem, a historióailag mégiscsak megalapozott török kori háttér mintha csak egy vidéki dilettáns színjátszó csoport érzelmes előadásának díszlete lenne. Ez volna a „történelem kiegyenlítése”? Vagy sokkal inkább a történelemnek köznyelvre, iróniára, humorra, a megmosolygó elnézés beszédformáira való retorikai lefokozása? Aki beszél, mintha mesét mondana, fényesre és kamaszosra másított legendát a térdén ülő unokának, aki (mellesleg) az elbeszélővel akár egyidős is lehet. Így a török kor is viszonylagossá válik. Kimozdul a históriai megalapozottságból, és kamaszkori álommá, illúzióvá fordul át. Megszűnik az idő, századok inverziói csomósodnak a beszéd, az írás, az elbeszélés ködbe tűnő lányképzete körül. A lecsupaszított, minimalizált, gyerekrajzfélére egyszerűsített történet, elbeszélés, legenda így tárja fel a líra kapuit, hogy aztán a versek (és rajzok) ciklusban ezt az enyhén elérzékenyülő felhangot a lefelé stilizált vers visszavegye és a köznyelvi szójáték mondattani és szórendi alakjaiban deszakralizálja.

Az áll a *Fényes idők*-ben, hogy „talán mégis jobb kisidőkben élni, mint nagyidőkben képzelegni, vagyis végeredményben a kisidőket tarthatjuk nagyidőknek, s a kishősöket nagyhősöknek, hiszen csak akkor és őáltaluk van: élet”. Ugyanitt olvasható ez is: „Kicsi kalandok kicsi hőseit hordozta akkor a föld.” Nehéz e sok „kicsinyítés” nyomán nem gondolni a fáradékony posztmodern „kis elbeszéléseire”, bár nem árt ellenállni a csábításnak, hiszen a „kisidők” meg a „kishősök” világa akár figyelmet elterelő (ironikus?) megfogalmazása is lehet azoknak az elementáris érzéseknek, amelyeket sem a közvetlen (az alanyi költészet), sem a közvetett (az objektív líra) eszközeivel enyhe viszolygás nélkül már nehéz kifejezni. Marad tehát a kerülő út a Frankfurt–Budapest vonalon, a Budaörsi úton, a Kékgolyó sarkon, ahol a köznyelvi szó- és mondatforma a veresserűség alig látható jeleivel, mondjuk, „csak” szavakra tördelve, közli a másként kimondhatatlan (elementáris) „kisérzéseket”, amilyen többek között, de mindenekelőtt a szerelem.

A *Holdak és napok Verseik, rajzok* ciklusa látszólag szigorúan zárt szerkezetű: kezdetén a *Harangvölgy*, végén az *Indiánszerető* című dőlt betűvel szedett két vers fogja keretbe a ciklus verseit és a szavakkal továbbírt rajzokat. „Ki surrana el meztelen lábbal” kezdődik a *Harangvölgy* és „Ahol völgy, ott hegy” – így az *Indiánszerető*. A két vers szorosan összetartozik, mint valamilyen satu két ága. Mi van a satu szorításában? Indiánversek? Amire a surranás és a kötetzáró verscím utal? Nem indiánversek, de a szerelem, a férfi és nő kapcsolat

lehangolóan köznapi eseményei, melyek mind sorra a szorításról, az egyre fokozódó nyomásról, az összetartozás és elszakadás változatairól szólnak. Az indiánvilág másféle történelmi megalapozottságú, mint az elbeszélések törökvilága. Az *Indiánok* című vers nem idézi fel az indiánok világát, hanem kettős könyvelésű grammatikájával, a többes szám első és harmadik személyének párhuzamba állításával azt a képtelen közlést készíti elő, hogy nem tünhetünk, nem tünhetnek el arra, „amerről az indiánok jöttek”, mert nem dönthetjük, nem dönthetik el, „merről jöttek az indiánok”. Ha ezt nem lehet eldönteni, akkor nincs kiút a nyomasztó szorításból. A satu két ága egyre közelebb kerül egymáshoz. Marad a jókedvűnek látszó groteszk: ebből a szorításból nem nyílik ablak a *Harangvölgyre*: „a nyelv a völgy falában, a falban” rekedt és onnan ki nem törhet. Ezért lesz szinte egyetlen beszédformája a grammatikai inverzió. Hiszen: „Ablakra nyílik a Harangvölgy” (*Meddig*). S ez az inverzió, mint az elbeszélésekben az idő fordítottja, Háy János verseinek konstrukciós és szemantikai elve. Mintha mindent csak fordítva, képtelenné kifordítva lehetne mondani: „úgy szeretsz, ahogy / nemszeretni csak lehet” (*Frankfurt–Budapest*).

A groteszkbe és képtelenbe hajló inverziók, pl. az *Othón*, a *Gyere fel*, a *Ha leesik az első hó* című versekben visszautalnak az elbeszélések dilettáns, színfalszerű (történelmi) hátterére. E festett, akár indiánszínekkel is festett színpalak között hangzanak jól Háy János versei.

A *Holdak és napok* verseiben, prózáiban, „tandorizáló” rajzaiban színpalakat látunk, különös, groteszk játékot és furcsán hangszerelt dalokat hallunk, mígnem a színpalak barlangfalakká válnak, „játékbarlanggá”, ahol a „kisdők” „kishősei” elvesztett „nagyidőket” és „nagyszerepeket” idézve fel játszanak el a megmaradt létezés fenyegető sorskockáival.

MEDVÉK, MADARAK, LOVAK, HALÁL

Tandori Dezső: *Madárzsoké*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1995

A *Döblingi befutó* (1992) – Szilágyi Márton szerint „egy nagyon szép regény” – után olvasott Tandori-prózákhoz: *Kísértetként a Krisztinán* (1994), *Hosszú koporsó* (1994) képest a *Madárzsoké* írásai – kisprózák, elbeszélések, novellák, „olvasónovellák” – különös elmozdulást mutatnak. Szinte ugyanazt mondják, mint az előbbiek: a *Kísértetként* . . . kötetből változatlan formában (?) került át a *Madárzsoké* lapjaira a *Witti és vidékünk*, aztán bőven van majdnem azonos vagy nagyon hasonló szövegek, szövegrészek fölött más (ismétlést álcázó?) címváltozás. És szinte ugyanúgy: az írások szótára meg szóállománya (persze, nem számoltam meg a szavakat), alig változik. A mondatok is majdnem egyformán rendeződnek az alá- és mellérendelés bonyolult irányait követve,

többszörös idéző- és zárójelek, vesszők, pontok, gondolatjelek terhét könnyedén viselve. Mindettől csak a *Madársokét* lezáró polemikus *Avagy Haydock* című esszénovella majdnem egzaltált rövidmondatos szerkesztésmódja tér el. S a műfajkérdésre is szinte azonos választ adnak a Tandori-prózák. Ha a *Hosszú koporsó* „fordításregény”, miként Tandori nevezi, s mért ne hinnék neki, akkor a *Madársoké* írásai (nagyrészt a *Kísértetként* . . . kötetbe gyűjtöttek is) *olvasáselbeszélések*, egyszerűbben *olvasónovellák*. A név, persze, az oly sokat nyújt „olvasónapló” mintájára készült, ám aligha sikeredhet olyan tartásra. Nem az olvasóról szólnak ezek az írások (elbeszélések, novellák, esszék), még csak nem is az olvasásról. Olvasmányt – Wittgenstein *Tractatus*át, Beckettet, Rilket, másokat – formálnak történetbe, itt-ott történeté is. Ha nem hangzana oly nehézkesnek, akár frivolnak is, azt mondhatnám, hermeneutikai novellák az olvasónovellák.

Érdemes itt most valamennyit elidőzni (ebben a szóban is bejön a hermeneutika). A *Kísértetként* . . . *Kapcsolatok* című írása alatt műfajmegjelölés (alcím) áll: *elbeszélés*. Idézőjelbe tett mondattal kezdődik az írás, bár nem lehet tudni, hogy ki mondja, csak sokfelől lehet hallani: „Manapság, mikor mindenki főleg utálja egymást . . .” Itt most az irodalmi életről lesz szó, gondolja naiv olvasó. Hogy a szakma területén maradjunk. S nem kell túl sokáig olvasnia a *Kapcsolatokat*, hogy rájőjjön, igaza van. Itt valóban arról van szó, „hogy nem állnak valami nagyon szóba egymással”. Még akkor is erről van szó, ha „nem sok értelme van” az ilyen kijelentéseknek, olyan *körülmények* között, amilyen *körülményeket* a Tandori-írás és létforma teremt (magának) és amilyenek között létezik. Hogy attól még nem „omlik” az elbeszélő (T. D.?) és Eörsi Pista (így áll a *Kapcsolatokban*) „egymás vállára”, ha a „rossz jobboldalt” egyformán (talán mégsem egészen egyformán, mert Eörsi István „madárroyalistának” azért nem menne el) „a legjobban” *röstellik*. Bár egyikük sem kimondottan röstelkedő alkat. S azért sem verik véresre egymást, ha „nem fog a Pista *4 Non Blondes*-szakértővé átvedleni”. Ennyit a *Kapcsolatok*ról, azaz a „kapcsolatokról”, amiből azért kihagytam, hogy az elbeszélő (T. D.?) ezt-azt megbeszél Ferencz Győzővel. Vele (is) szóba áll. De mire való az alcím? A műfaj megnevezése, ha a *Kapcsolatok* inkább az irodalmi élet majdnem publicisztikai „leírása”? Később, a *Madársokéban* mondja Tandori, hogy „én itt már tényleg mindenre rá akarok mutatni, hogyan gondolom, ha egyszer *mondom*”. A *Kapcsolatokban* rá is mutat, hogyan gondolja, ha már alcímet mondott: „Azért neveztem ezt itt elbeszélésnek, hogy azt ne higgye valaki: *kifejtettem* a véleményemet. Ez csak – *vagyok*.” (Az idézetekben a kiemelések T. D.) Tehát nem fejtette ki a véleményét se erről, se arról, főként arról nem, hogy itt mindenki utálja egymást, és hogy nem állnak szóba egymással, hanem elbeszélést írt, ami nem vélemény, főként nem kifejtett vélemény, hanem a létezés egyik, rendkívül fontos, alakja: az elbeszélés „csak” annyi, hogy „va-

gyok”. *Vagyok* a medvékkel, a madarakkal, a lovakkal, a halállal. S minden elbeszélés, a „nagyon szép” regény óta minden Tandori-próza ennek a *vagyok*-nak a közlése, leírása, elbeszélésbe, novellába, *olvasónovellába* sűrítése. Nem kifejtett vélemény se a világról, se az olvasmányról. Ha erről van szó, az is a *vagyok*-nak mint elbeszélésnek a része. Akár tartalma, akár formája. Ha a *vagyok*-ról szólok, akkor az elbeszélésről, ha az elbeszélésről, akkor a *vagyok*-ról beszélek. (Tandori nyomán járok: rámutatok, ha egyszer mondom.)

Az elbeszélést jelentő *vagyok* helyzetét a *Madárszokéban*, miként a kilencvenes évek Tandori-prózájának legtöbb darabjában, „négyfelé ágazó vonalrendszer” határozza meg. A címében Heimito von Doderer osztrák író szavait – „És a szép mintha csak futna innen” – idéző írás (a kötet legszebb elbeszélése, azaz „*vagyok*”-ja, más szóval olvasónovellája) az élet „négy alapirányát” jelöli meg a „négyfelé ágazó vonalrendszer” mintájaként. A gyerekkorból származnak a mackók – az első ág vagy alapirány. Ezek toldattak meg „az ausztrál eukaliptuszerdőkben elevenen élő koalák (képi látványával)”. A hetvenes évek elejétől élnek Tandori műveiben ezek a gyerekkorra visszautaló, de korántsem (csak) „gyerekkori” medvék. 1977-től szállnak be ide a madarak, Szpéró, Samu, Éliás és a többiek. Már fájdalmasan fogynak a verebek, megszületik a kései Tandori-líra legszebb darabja, a *Londoni Mindenszentek*, az első, a *Hamlet*-kötet világához – „nem átra!” – való visszakapcsolásként, amikor – tizenkét év múlva – 1989-ben megjelenik a „közbeiktatott” vonal, a harmadik ág, a lovaké. Hogy miért „közbeiktatott”, érdemes hosszabban idézni Tandorit: Döblingben üldögélt, és ahogy ment el onnét, meglátja az ügetőpályát, „a lovakat indító rajtautó két fehér szárnyát, amely alapmadaram, Szpéró halálát idézi, neki voltak öregségére fehérek már a szárnyai”. Mint a *Londoni Mindenszentekben*: „. . . Nézem a gépen a szárnyat, ahogy lenn föl-s-le-se járnak, / nézem, ahogy – feketülvén – kékbe fehérül az örvény”. Ez a látvány, a színek szenzációja hozza meg a lovakat. A *Döblingi befutóval*. A medvék és a madarak egyenesére merőlegesen esik a lovak vonala, melynek másik végpontját „alkalmasint az önnön haláláig el-gondolható” – most Tandori idézőjele következik – „szellem” teszi. És a „szellem”-hez azon nyomban a rámutatás – „hogyan gondolom, ha egyszer *mondom* –, de zárójelben: „(költészet, esszé-töprengés, evidencia-ráeszmélés, ha tetszik, zen-gondolkodás)”, ami után nyílik egy másik (szintén rámutató) zárójel, arról, hogy ez utóbbi „fából vaskarika”. A „négyfelé ágazó vonalrendszer”, az élet „négy alapiránya”, a medvék és madarak vízszintesei, a lovak és az „önnön haláláig elgondolható” merőlegesei, mintha szabályos négyzetet rajzolna ki, mint Tandori eligazító rajzain az (áthúzott) városnevek határt jelölő táblái vagy az alig stilizált kereszttek táblája, a *4 Non Blondesszal* számjegyével is egybehangzón. E többszörösen leírt és többszörösen lerajzolt táblák a határt jelölik a belépést Wittgenstein világába. A határon túl az „át” van, ahová nem járul a *Mindenszentek* gépe, ahová nem

jut át a füvek árnya, ahonnan nem érkeznek hírek és szavak: „létezésünkben van egy határ, melynek túlján az ismeretlen jön, amiről nem lehet beszélni”. A megismételt *Witti és vidékünk*, a *vagyok* mint elbeszélés mondja el – a *Madárzsoké* egészében – ezt a tovább már nem mondható, csak újra és újra elmondható tapasztalatot. A „szellem”, az önnön halálát el-gondoló *vagyok*. A *dal*, ami mindezen tapasztalatnak végső formája. A *Madárzsoké* bőven szól a dalról, sokfelé szerteágazó mondatai is a dalra figyelnek, ami Tandori új verseskötetének a *Vagy majdnem az* (1995) címűnek is alapformája. Ha Szpéró ennek a költői világnak az „alapmadara”, akkor a dal Tandori kései (mostani) műveinek az „alapformája”.

Maradni a határon innen, az élet négy alapirányával jelölt négyzetben, akár áthúzva is, vagy tévesen írva, ez a *Madárzsoké* egzisztenciális szituációja. Az írás (ami írható, és ami mondható), a „vagy majdnem az” jegyében zajló ismétlések, újramondások, átírások, másolások, leírható „evidencia-történetek”, „sivár közlések”. Ilyenek: „Ma ez van, ma ez a ma.” A határon innen. Ha újra előkerül ugyanez – Szpéró és más madarak halála, a lovak, a névvárzás műveletei, az ügetőpályák, a turf-lapok, az akadályversenypálya fái – akkor már másként is írható. Ez a másik ugyanazon történet arról szól, hogy ma volt ma. A „ma ez a ma” és a „ma volt ma” közötti különbség, az igeidő különbsége nem érinti a „vagyok” helyzetét (az elbeszélést). Ám jelöl valami mást, talán fontosabbat. Amit a *Kísértetként . . .* kötet prózái közé iktatott vers – Azért egy vers is – foglal össze, mégpedig az Olvasó számára: „Nincs egyszerre mindig mindenről szó. / Mindig minden egyszerre van, persze, de szó nincs / róla azért.” A ma az, amiben minden egyszerre van, ez a „minden” az élet négy alapirányára, de hogy nincs egyszerre szó mindenről, azt jelenti, hogy a ma a *vagyok* történeteivé, elbeszélésekké terjed ki. Éppen most játszódó, éppen most íródó történetekké. Azt a „mindig minden egyszerre van”-t is jelölve, benne a sorrendet – az időrendet –, ahogyan a gyerekkortól az ötvenen túli hajlottságig eljutott az élet. A biográfia is benne van tehát a *vagyok*-ban mint elbeszélésben és a „mindig minden egyszerre van” érzésében. És közben annyira elsokasodott minden – medvék, madarak, lovak –, annyi előtörténet és történet, „hirtelen evidencia-rá-döbbenések sora”, hogy egyre esélyesebbé váltak az újabbnál újabb nekirugaszkodások ugyanazon történet, előtörténet, részlet, rádöbbenés (meg)írásához, el-elbeszéléséhez, mint az önnön halál el-gondolásához.

Ezekben az ismétlődő nekirugaszkodásokban, az „írás-fordulatok” bőségében mutatkozik meg az az elmozdulás, amit előzőleg, a *Madárzsokét* viszonyítva a vele szinte egyidős prózakötetekhez, már bejelentettem. Az újra és újra elmondott sokaság helyzetében, a többidejű „má”-ban „az írás kezdett vis-szahasonulni az élethez”. A *Madárzsoké* alapmondata ez, az alapmadár (Szpéró) és az alapforma (dal) után.

A „visszahasonulni az élethez” azt (is) jelenti, hogy a *Madárzsoké* kisprózáiban Tandori semmit sem ad fel a korábbi irányokból: A *Tóni* címűt például így kezdi: „Most akkor én a régi elbeszélők modorában fogok . . . mit is csinálni? Hát elbeszélni.” A régi elbeszélők – Kosztolányi, Ottlik, mások – modorában elbeszélni egy történetet, egy emléket, valami fontosat, természetesen. Itt is a *vagyonok* mint elbeszélés jön elő. Abban, hogy „visszahasonulni az élethez” a régi elbeszélők modorában. Ami azért is lehetséges, mert – miként olvashattuk – Szép Ernő, az egyik „régí”, kitapasztalta már a Wittgensteinnél leírt határt. A gond csak az, hogy nem tudja előre az utolsó mondatot. A régiek tán tudták? Ha ő is tudná, a *Madárzsoké* elbeszélője „a világ legzseniálisabb lóversenyjátékosa lenne”. Mindent megnyerne. Ám Tandori „nem olyan író”, neki fogalma sincs, hogy mire végzi, amit kezdett. A „ma” sem tudja mire végzi, ha „ma volt” – vagyis *írás* – lesz. Honnan tudhatná az elbeszélő? De minthogy erre „ráállt” az elbeszélő, erre az „alkura”, ezért vált lehetségessé a „visszahasonulás az élethez”. Ha ismert lenne az utolsó mondat, akkor megszűnne a titok (a „ma”), és minden csak álcázás, a „régiek modorában” poén lenne. Valójában ez a sokrétegű ma, ez a „négyfelé ágazó vonalrendszer”, az élet „négy alapisiránya”, a *vagyonok* mint elbeszélés, a Wittgensteintől származó határélmény, s minden más, ami még Wittgensteintől származik, teszi a *Döblingi befutótól* errefelé, de különösen a *Kísértetként* . . . és a *Madárzsoké* írásait telítetté, gazdaggá, akár azt is mondhatnám, ha nem vennék tőlem szokatlan provokációnak, hogy vérbő és életteli olvasáselbeszélésekké; a régiek modorában is írható olvasónovellákká.

Farkas Zsolt írta le kemény és értő Tandori-bírálatában, hogy „a Tandori-szöveg mindent tud magáról”. És nagyon sok mindent tud az irodalomról, a költészetéről, mindarról, amit ő – idézőjelben – „szellemnek” mond. Ám amikor így minden együtt van, amikor „a problémák lényegileg végleges megoldást nyertek”, akkor látszik meg igazán, hangsúlyozza Tandori Wittgenstein Tractatus-előszavának híres helyét, hogy „milyen kevés intéződött el ezeknek a problémáknak a megoldásával”.

A MI UTCÁNKBÓL JÖTTEK

Tar Sándor: *Minden messze van*. Határ Irodalmi Alapítvány, Debrecen, 1995

Nagyon figyelmesen és majdnem szokatlan írói együttérzéssel írta meg Tar Sándor négy kopott, peremre szorult, elárvult hősének közös történetét. Kisregényében olyan erős a lírai empátia, a hősökkel való érzelmi azonosulás, és oly hatékony az írói figyelmisség, hogy a régi már-már elfeledett jeans-próza írói is elirigyelhetnék tőle, ha Tar keze nyomán nem sejlene fel nagyon is rafinált alakban a kisregény felépítésének természetessége és harmóniája, az

elbeszéli történethez hibátlanul megtalált forma és a történetmondás csendes, tiszta változatossága.

A *Minden messze van* hősei, hónapos szobában lakó alkalmi építőmunkások, mindannyian valahonnan kikoptak, rossz vagy elrontott házasságból, jobb állásból, hiszen ketten közülük érettségiztek is, egyikőjük programozó volt, vagy soha meg sem tapasztalták a jobbat, a mást. Isznak, míg el nem kábulnak, nők után járnak, a Laboda vagy Lobo névre hallgató Ács Elemér a szerelmet (kétszer is) igazából megtapasztalja. Mind a négyen mintha *A mi utcánk*ből, Tar Sándor mostanában megjelent másik regényéből jöttek volna, vagy oda készülnének, a szegények és elfeledettek e kimeríthetetlen poklába, szerencsétlen túlélésük színhelyére.

A véletlen folytán összeállt négyes csapat gyanús körülmények között külföldre kerül, nem lehet tudni, hogy eladták őket, hiszen majdnem rabszolgák, vagy ott vállalt helyettük valaki más megint csak gyanús, másra nem, csak ilyen elesettekre bízható munkát. Külföldön sem változik semmi, együtt vannak, semmit se kérdeznek, se egymástól, se másoktól, ám mind mélyebbre süllyednek, bár egyre több a pénzük; egyikük egy pincében berendezett templomba, másikuk a városi közintézmény föld alatt berendezett groteszk pompájába, Lobo, akit Tar Sándor igencsak megkedvelhetett, végül is összeverve majdhogynem a személtrepre húzott beton alá. Egyre lejjebb tehát, a föld alá, ahonnan aztán valóban minden nagyon messze van. Miként az Éjjel-nappal Vuksi nevezetű kocsmától is, ahonnan elindultak, és ahová végül kalandosan visszajutottak. S folytatják ott, ahol a külföldi kaland előtt minden abbamaradt. Ahová semmi sincs közel.

Tar Sándor nem csíhol ítéletet ebből a történetből, se társadalmi, se erkölcsi. Miről is ítélezhetne? Csak annyit mond, hogy ez történt. Éppen ez történt meg a négy lerongyolódott (ál)vagánnyal. Semmi mást. És ezt is ők maguk mondják el.

A folyamatosan, fejezetek nélkül előadott történet közepe táján kiderül, hogy a négy regényhős kérdésekre válaszol. „Később, mikor a kérdésekre kellett válaszolni . . .” Nem lehet tudni, hogy kinek a kérdéseire válaszolnak, talán nem is fontos, ám sokkal fontosabb, hogy a négy regényhős beszél, megszakításokkal és kihagyásokkal valami elmúltat mondanak el, sokat abból is, amire csak homályosan emlékeznek, és van mellettük valaki, rejtélyes és láthatatlan – egy felügyelő, az elbeszélő? –, aki meghallgatja a válaszokat, és fel is jegyzi azt, amit feljegyzésre alkalmasnak vél. A kihagyások nyilván nem az ő művük, a közvetlen vagy a közvetett idézetek közötti válogatás sem az övék. Talán valóban az elbeszélő, aki sohasem szól közbe. Nem szól közbe, de ettől még nagyon szembeütő, hogy van valahol az írott regénynek egy hangos változata, élőszóval valaki előtt előadott történet, ami sokkal gazdagabb, ragyogóbb is talán, mint az elégikusan líraivá formált írott változat. Tar

Sándor azt mutatja meg, hogy a regény nem más, mint kényszerűen kivonatolt variációja a teljesebb és talán angyalibb történetnek, az elmondott, az előadott történetnek, ami a látható közelében éppoly messzinek tűnik, mint minden, ami messze van.

Négyen vannak a könyvben, és négyen beszélnek valaki előtt. Önmagukat idézik, régen elhangzott szavakat ismételnék – „később”, „Vári úgy emlékezett” –, mintha még benne lennének a történet idejében, holott a később, az emlékezetből felidézett és megismételt szavak már nem azonosak sem a korábbi párbeszédekkel, sem az akkori megtörténésekkel, de nem azonosak az írott változattal sem, mert a feljegyzés már valaki másnak a munkája, akit figyelemre sem érdemesítenek, meg sem említene. Tar Sándor megmutatja nekünk, hogy a kocsmasztalnál vagy valahol máshol elhangzó beszéd idősíkjája nem azonos a történet idősíkjával, valószínűleg az emlékezetével sem, az írás idősíkjával meg végképp nem egyezik meg, hiszen mindezek az idők merőben más és más szituációk. Amott a történet, valahol a beszéd, másutt a jegyzetelés és megint másutt a regény ideje. Így feslik fel a látszólag egyenes vonalú elbeszélés, így keletkeznek benne törések, időbeli és térbeli elmozdulások meg átjátszások, éppen úgy mint az ún. „új próza” irányjaiban, csak rejtettebben és visszafogottabban, óvatosabban, kevesebb teóriával és mindenképpen angyalibb őszinteséggel.

Veszedelmes egyensúlyozás ez persze. De semmivel sem veszedelemesebb, mint Lobo próbatétele a két Ágihoz fűződő szerelemben, és nem kevésbé veszedelmes, mint Vári egyensúlyozása a géppel a szakadék felett.