

dal- és dalszerű szerkezetek költői gyakorlatával. Költészetének korábbi szakaszait legalább ennyire jellemezte az avantgárd és beat-költőkre emlékeztető, szólamok által szervezett szabadvers-forma megléte (nem véletlenül hivatkozott régebben, a nyolcvanas évek végén William Blake-re, Apollinaire-re, Kerouacra és Ginsbergre). A *Lóstafféta*ban, bár visszaszorolni látszik az avantgárd és beat-költészet e hosszúverse, a két említett költeményben még felfedhetők utóregzései.

A legújabb Kántor-kötet költeményei között e líra tematikus elmozdulásaira is felfigyelhetünk. A háború, a holocaust-élmény, általában a történelem a szerző régebbi költői korszakainak hozadéka (l.: holocaust- és Szovjetunió-versek, a szarajevói és romániai eseményeket tematizáló költemények stb.), s nyomai itt, a legújabb kötetben is fellelhetők, miként a halál- és apa-versek, a festészet és zene által indukált, egy-egy „fénykép nyomán” íródott vagy a családi legendáriumot megjelenítő költemények. A legújabb kötet verseinek lírai énje most mégis nyomatékosabban számol be arról, hogy menet közben közte és útítársa között átsuhant egy nagy fehér kutya, hogy rossz napja lesz, hogy közös sétára megy TD-vel, hogy a redőnyösre vár, borotválkozik, hogy a yukka pálmája elrohadt, hogy a huszonöt tévécsatornából patakzó élvezet közepette ironikusan értendő, hogy „Megy előre, sőt rohan a világ”, s hogy az ezredforduló egyéne a mitikus szférát is demitizáltként szemléli (*A názáreti ember*) stb. Ezek azok a hétköznapi események (Schein Gábor a vershelyzeteknek a Vas István-líra poétikai hagyományára utaló esetlegességéről beszél), amelyek bölcselkedésre való alkalmatlanságukkal és mindennapiságukkal szembeszállnak a mives költői beszéd magasabb regisztereivel – vagy legalábbis leszállítják azokat, s egy reflexió- és tanulságmentes, visszafogott, illúziótlan, elégikus lírai versbeszéd építőanyagává lesznek.

S hogy miért *Lóstafféta*? Mert a költészet nem lóverseny, legfeljebb – a költő hapax legomenonja? metaforája? értelmében – lóstafféta. Ebben is van némi visszafogottság.

TOLSZTOJ ÉS KIERKEGAARD BERLINBEN

Kukorelly Endre: *TündérVölgy* avagy Az emberi szív rejtelméről. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2003

Hol is találkozhattak ők ketten – Tolsztoj és Kierkegaard – máshol, mint egy szövegben: Kukorelly Endre *TündérVölgy*ében. Az első virtuális találkozás éve a fikció szerint 1977, amikor a két mester *könyve* (Tolsztoj *Családi boldogsága* és Kierkegaard *A csábító naplója* című műve) a regény én-elbeszélőjének úti (és szellemi) pogyázát képezi egy fekete-tengeri üdülőhelyen

(„egy strand, ahol ezeket a könyveket olvastam”, 20); a későbbi találkozásé 1995 egy Berlin melletti kastélyban, illetve a berlini Café Hardenbergben. A kastély a fikció szerint a *TündérVölgy* elkezdésének, a kávéház a regényötlet megszületésének helyszíne, mely helyszíneken újra ott a két kultikus könyv – immár Proust emlékeket idéző madeleine-süteményéhez hasonlatosan. „Ehhez a könyvhöz egy Berlin melletti kastélyban kezdtem hozzá. Igazából Berlinben, a Café Hardenbergben határoztam el (. . .). Nálam volt az a két könyv, amit azon a nyáron olvastam egy fekete-tengeri üdülőhelyen, amikor az apám meghalt. Ahogy kiraktam magam elé a könyveket, a lapok közül a kávéház asztalára pergett pár szem tengeri homok.” (19–20) A homok a szovjetunióbeli nyaralás relikviája, de egyben az emlékezet szétpergő homokszemcséire is utal. „Van, ami végképp megtapad, úgy kell kisikálni belőlem, miközben az egész vidáman perog széjjel, kipereg, mint a homok egy könyv lapjai közül.” (346)

A regény egyik kulcsfogalma az emlékezet, mint általában azon (*önéletrajzi*) regények esetében, amelyek a saját élettörténet emlékezet útján való rekonstruálására épülnek. Az emlékezet azonban oly módon kulcsfogalma a *TündérVölgynek*, hogy a regény lapjain nemcsak az általa a múltból felmerülő emlékdarabok, életepizódok jelennek meg, hanem – önreflexív módon – magának az emlékezetnek a kérdésköre (kérdésessége, bizonytalansága, megbízhatatlansága) is. Azaz az emlékidézésnek maga az emlékidézés is tárgyává lesz. „Mindenféle adatok, feljegyzések, összefirkált papírlapok, fénykép, levelek, ahogy véletlenül megmaradtak, aztán ezekre vagy emlékszem, vagy nem.” (18) „Lobogott a tűz a kályhában, ez biztos megvan.” (22) „Alig érthető, lassú anyag, emlékszel jól a nem tudod, mire.” (247) Az emlékezetet, annak szeszélyesen kanyargó szárait, szétcsúszó-összeálló képeit Kukorelly még inkább elbizonytalanítja azzal, hogy minderre az ingoványos talajra rácsúztatja a kitalálás, a fikció eljárását. „Egyszerű emlékezet, előbb elmesélem neki, kitalálom a részleteket, hogy legyen mire visszaemlékeznie.” (13) „Amire visszaemlékszem, azt előbb még ki kell találnom.” (39) „Ha bármit leírok, olyankor nem emlékszem, és nem nem-emlékszem, inkább kitalálom, pontosan abban a formában, ahogy volt, azt a formát.” (161). „Hogy rendesen emlékezzek rá, előbb kitalálom őt.” (358) stb. Kukorelly az emlékezet és fikció egybecsúztatása által művének önéletrajzi jellegét bizonytalanítja el, s így módon áll ellen annak, hogy önéletrajzi elemekre épülő regényét csupán önéletrajzi regényként olvassuk.

Csábítás és családi boldogság (cs. b.) – körülbelül erre a két fő tematikus szölamra épül a regény. Az előbbi főként az én-elbeszélő életkereteit, az utóbbi főként az apáét tölti ki, majd a maga állító-tagadó (főleg tagadó) változataiban, s egyáltalán mint elérhető/elérhetetlen (inkább elérhetetlen) lehetőség az

immár felnőtt fiúra száll át. Az apa és fiú szorosán egymáshoz kapcsolódó története, azaz az apa halálának ténye folytán egymástól részben elváló, részben a fiú emlékezetében folytatódó történet által rajzolódik ki az én-elbeszélő fejlődéstörténete, amelyen belül a gyermek-, kamasz-, illetve ifjúkort a megismerés kalandja tölti ki, a felnőttkort pedig a felismerés rezignációja hatja át. Mindkettőnek megvan a maga (gyermek-, kamasz-, ifjúkori, illetve felnőttkori) nézőpontja, ám mivel a narráció jelen ideje a felnőtt én-elbeszélő életkorához kötődik, ez a nézőpont uralja a regényt, hagyja beáramlani s tartja kontroll alatt a többi nézőpontot és nézőpont-átfedéseket. A Bildung végpontja (ha van ilyen) a dolgok, jelenségek felnőttkori felismerése és reflexív tudomásulvétele – beleértve a hiányok, hiátusok és megválaszolatlanul maradt kérdések sorát is. E hiányok részben az ötvenes–hatvanas évek társadalmi valóságának valóságot elfedő képmutatásából és szerepjátékaiból, részben az apa – a fiú által gyakran, olykor indulatosan a szemére vetett – hallgatásából erednek. A kimondás, a néven nevezés szabadságának hiánya megsokszorozza az életút fehér foltjait – gátolja a Bildungot, gátat emel az Én megalkothatóságának lehetőségei elé. Mivel pedig az Én-konstruálás nem kis mértékben nyelvi természetű, a fentiekben említett hiányok s az időszakra jellemző nyelvi manipuláltság a fogalmi, nyelvi megismerés, a világ nyelvi elsajátításának, birtokbavételének folyamatát is gátolja, feltartóztatja. „Volt egyfajta szaga, ez tény, a kabátjának, na most ez lehetett az a bizonyos proliszag. (. . .) Apám cigarettázott a konyhában Jánossal, rágyújtottak egy Tervre, olyankor János jóval halkabban beszélt, jóval kevesebbet és egészen mást, ez volt a különbség. / Ennyi a különbség, de akkor mi a különbség? Urak, prolik, úr és cseléd, ezen sokat mérgelődtem, vagy nem is tudom, milyen szó illik ide, és azt se, hogy micsodán. Létezik, látnom kellett, egyfajta leosztás, viszont milyen alapon, mert így azért nem mondták el.” (32–33) „Eltárs, de nem proli, hanem?” (33) „Attól úr, hogy úgy köti meg a nyakkendőjét? Vagy mitől?” (46)

E Bildung közepette kettéválnak a világ megismerhetőségének lehetőségei: a szenzuális érzékelés által a dolgok megismerhetők, elkülönül a jó és a rossz, a kellemes és kellemetlen, ezzel szemben a logikai-rationális (nyelvi) megismerés elé olyan akadályok gördülnek, amelyeket (s közöttük se mindet – l.: „miért maradtunk itt?”, miért nem beszélt az apa sok mindenről stb.) csupán a felnőttkor háríthat el. Elhárításukat azonban nem a felismerés öröme, hanem annak (felnőttkori) rezignációja, valamiféle kesernyés lényegre ébredés követi. A regényben ennek egyik fő szólamát az apa életképlete képezi – hogyan lélni egy életet a diktatúrában, hogyan megőrizni a személyiség belső értékeit.

Kukorelly művének *fejlődésregény*-jellegét is elbizonytalanítja. Az, hogy az Én az életút különféle szakaszai során különféle akadályokba ütközik, melyek

leküzdése az Én megalkotásának záloga, tökéletesen beleilleszkedik a Bildungsroman/Entwicklungsroman goethei hagyományába. Ám a *TündérVölgy*-ben – a regény újabb önreflexív vonatkozásaiként – maga az Én is az elbizonytalanítás tárgyává lesz („Mi az én.”, 310). Legfeljebb az állítható róla, hogy a nyelvi konstrukció része. „Én semennyit sem látok magamból. Nem látom, nincs meg, nem találok. Néhány tovább már nem alakuló, rendes vagy nem rendes magyar nyelvű mondat, ennyi látszik, ebből látszik, hogy van az Én.” Majd következik a Kukorelly lírájából ismerős én-lefokozás – szintén onnan ismerős megszövegezésben: „Mogyoró / van az Én / tetején.” (18)

A *TündérVölgy* középpontjában az apa áll mint mérce, mint követhető és nem követhető példakép, mint a polgári életvitel és identitás képviselője és őrzője egy, az egyéniség, a személyiség értékeire látványosan nem nagy hangsúlyt fektető korban. S bár Kukorelly a mű gyakori ars poetica-szerű kijelentései között elhatárolja magát az „árnyalt jellembrázolástól” (66), regényének szövegében igenis megrajzol egy árnyalt apa-alakot, valamelyest az anya alakját is, körük pedig a rokoni, baráti kapcsolatok szálait és alakjait, minek következtében a műnek van egy *családregény*-olvasata is.

De vissza Tolsztojhoz és Dosztojevszkijhez. A *Családi boldogság* és az *Egy csábító naplója* nemcsak kultikus könyvek, hanem a *TündérVölgy* intertextualitásának leghangsúlyosabb hivatkozási pontjai is. C., aki „a mű központi alakja”, s akiről kiderül, hogy mégsem az, a Kierkegaard-napló Cordéliájával hozható összefüggésbe. Igazából Kierkegaard szövegéből ered a C.-re vonatkoztatott ezen állítás is („a mű központi alakja”), ami csupán idézetként „igaz”, állításként nem. Úgyszintén innen ered a keresztnevek valódiságára, a költészet és valóság elválasztásának tényére vonatkozó kijelentés, a „semmitmondó feljegyzések”-re való utalás stb. Arról nem beszélve, hogy a *TündérVölgy* intertextualitásába belejátszik a filozófus személyes életéből ismert tény is (l. eljegyzésének felbontását Reginé Olsennel, valamint az én-elbeszélő és C. eljegyzése felbontásának összefüggését). A Tolsztoj-szövegből mondatok, szövegrészek, szókapcsolatok sora kerül intertextusként (mint minden idézet: vastag betűkkel szedve) a regénybe, de az orosz író regényírói gyakorlat tekintetében ellenpélda is: „Történeteket abban a nem különösképpen megemelt, nyugodt és egyenletes stílusban legjobban elmondani, ahogy Lev Tolsztoj csinálta. Itt nem úgy lesz. Úgy nem lesz itt elmesélve semmi.” (15)

A *TündérVölgy* intertextualitásának úgyszintén lényeges összetevője a mű eleji mottókban megidézett többi szerző (mű): Vörösmarty *TündérVölgye* (ebből keletkezett elkülönöződéssel Kukorelly regényének címe), Hölderlin és Kleist. Ez utóbbiak nem valamely művük szövegének szó szerinti idézése révén vesznek részt a szövegek közti folyamatokban, hanem tágabb értelemben:

Hölderlin és Kleist (Vörösmartyval egyetemben) a romantika auráját vonja a regény köré. Ezzel áll összhangban a mű alcíme (*Az emberi szív rejtelméről*), valamint a regényszövegbe írt kulcsfogalmak is (a kierkegaard-i csábítás, a tolsztoji családi boldogság, a szeretet, a szív, a hódítás, a csajozás stb.). Ahogyan a romantika a klasszicizmus (hideg) racionalizmusával szemben a „szív” jogainak hirdetője, a *TündérVölgy* intertextualitásán belül az idézés által „felszabadított” romantikus fogalmak a posztmodernnek a szintén racionális, sőt agyonracionalizált modernnel való szembenállására utalnak. Mindez paradox módon valósul meg Kukorelly regényében. A tudatos regényszerkesztés egyfelől elmentmond a romantikus formátlanságnak. A mű kilenc fejezetből, fejezetenként kilenc számozott szövegrészből áll, e szövegrészek pedig kisebb bekezdésekből épülnek fel. A fejezetek előtt évszámsor fut, mindig eggyel többel növelt évszámmal, s egy-egy fejezet e számsorból kiemelt más-más évszám jegyében szövegeződik meg. A fejezetek az adott évszámhoz rendelt vezérszóval és címszóval is el vannak látva. Ám a regényszerkezet racionális megtervezettségét belülről az emlékezet szeszélyesen kanyargó szólamai lazítják fel. Az események sem időbeli sorrendben, hanem az emlékezet szabálytalan működésének elve szerint követik egymást, sőt az egyes fejezetek sem a cselekmény egy-egy időbeli szakaszát, hanem kevert idejű cselekvésszálakat foglalnak magukban. A mű e töredezettség, szilánkosság révén a romantika által kedvelt *töredékre* emlékeztető kisformák, szövegegyeségek füzérévé lesz. A szabálytalan emlékezetműködés tünetei a regényszerkezetben hangsúlyos szerepet kapó ismétlések is, amelyek a regény különféle helyein, más-más kontextuson belül merülnek fel és el az emlékezet stabil pontjainak jeleként. (L.: „Ezeket már említettem, most még egyszer elmondom, megpróbálom összeszedni. // Lesz olyan, amit többször is összeszedek, máshogy nem megy.”, 346)

És akkor újra vissza C.-hez, aki ugyan nem „a mű központi alakja”, sőt személysége, jelleme sincs – esetében valóban érvényes az „árnyalt jellemábrázolás” bejelentett elmaradása, hiszen akár Esterházy Péter *Harmonia caelestis*ének első részében az apa alakja, szétírt figura. Olykor az elbeszélő felesége, olykor másához ment férjhez, olykor német, olykor kijeji lány, öngyilkos, autóbalesetben hal meg, gyereke van stb. Alakja akár a regényben szereplő nők gyűjtőfogalmaként is felfogható – azok gyűjtőfogalmaként, akik az én-elbeszélőt végigkísérték az „érzelmek iskolájának” fokozatain, hogy – a Bildung részeként – hozzájáruljanak „az emberi szív rejtelméről” szerzett tudásához. Mindez azt jelenti, hogy a nők, a „nőügyek”, a csajozás, a csábítás a regény egyik leghangsúlyosabb tematikus rétege. Miközben kívül, a család felnőtt tagjai körül és környezetében zajlik, tombol az ötvenes-hatvanas évek

bárgyú irracionalizmusa, az én-elbeszélő magánvilágán belül folyik az „érzelmekek iskolája”, a love-Bildung: kamaszkori és ifjúkori szimpátiák, szerelmek, csajozás, csábítás, az első csók, a leánytest és a szexualitás rejtélyei, a női mellek arzenálja, az első szexuális tapasztalatok . . . Nők (lányok) miatt kell a jégpályára menni, az ő figyelmükért folyik a focizás („minden amúgy is nőügy . . . mert mi nem az, mondj egyet”, 28) – s az írás is („En valószerűleg, amennyire tudom, a nők miatt írok.”, 370). A *TündérVölgy* legderűsebb, leg-humorosabb, már-már parodisztikus epizódjai a serdülő fiú hamvas-naiv nézőpontját magukon viselő, különféle helyszíneken (strandon, jégpályán, tánccon, focizáskor) történő szerelmi tapasztalatszerzések, amelyek a felnőtt én-elbeszélő öniróniája és humoros-parodisztikus önlefokozása, ellenpontozása által a sóvárgás, az érzéki-erotikus villámcsapások, az undor, a csábulás, az esendő mulyaság sokszögében zajlanak.

C.-vel mint a női princípium gyűjtőfogalmával kapcsolatos a családi boldogság tolsztoji fogalma is, hiszen a regény ismétlésmechanizmusán belül több ízben elhangzik az apa felszólítása, hogy az én-elbeszélő vegye feleségül C.-t. „Ez a könyv nem C.-ről szól, hanem a *családi boldogságról*. Arról szól, van-e cs. b. Nincs.” – bizonytalanítja el az én-elbeszélő (mint annyi mást a regényben) C. szerepét is (305). Az „érzelmekek iskolájának” ugyanis mintegy végpontja a nősülés, általa pedig annak a családi boldogságnak az újraalkotása, amely az apa és az anya házassága által az én-elbeszélő gyermek- és ifjúkorát övezte. Újraalkotható-e a cs. b.? Kukorelly én-elbeszélőjének válasza szerint nem, hiszen a házasság az apa esetében is lemondással járt (egyszerelmi idill ellenére hazatért és megnősült), a fiú számára pedig, aki időközben végre író lett (az író-lét a regénynek egy külön tematikus rétege), még nagyobb lemondást: az alkotással való szakítást jelentené. „Egyszer majdnem megnősültem, aztán nem. Akkoriban elkezdtem verseket írni, és azért. Nem nősültem meg. // Akkor abbahagytam volna az írást, még mielőtt belekezdek. Feladom . . .” (310). Azaz nősülés (cs. b.) vagy írás, élet vagy művészet – nem más ez, mint a *művészregények* mélyén húzódó tematikai kontraszt. Mint ahogyan a regény végkicsengésében diszkrétén észlelhető művészmagány is e regénytípus egyik gyakori toposza.

A *TündérVölgy* Kukorelly eddigi írói pályájának csúcsa, olyan nagyszabású írói vállalkozás, amely az eddigi életmű írói teljesítményeit szintetizálja. Nem véletlen hát, hogy az író számos, verses- és prózakötetéből ismerős motívumot, epizódot is felhasznál, újraír (különösen sok tematikus egyezés mutatható ki a *Rom* szövegével), mint ahogyan a Kukorelly-féle nyelv, stílus és írói eljárások is ismerősnek tűnnek az előző verses- és prózakötetek anyagából. Ezek közül most csupán a lírában áthajlásként ismert eljárást emelném ki, amely itt,

prózaszövegbe transzponálva egyszerre szakítja meg és teszi folyamatossá az olvasást, vált ki iróniát vagy hoz létre humoros poént a töredéknyi szövegrészek között.

A *TündérVölgy* várhatóan sokak kedvenc olvasmánya lesz – feltehetőleg a széles olvasóközönsége is. Feltételezett sikerének titka a *Jadвига párnája* című Závada-regény hatásához hasonlítható: Egyszerre lelheti örömét benne a felszínesebb olvasatig s a regény mélyebb rétegeibe is lemerészkedő olvasó. Kukorelly Endre legújabb műve ugyanakkor újabb kísérlet arra, hogyan írható felül újszerűen, olvasói érdeklődést kiváltó módon a regényhagyományban annyiszor célba vett önéletrajzi (fejlődés- és család-) regény.

HARKAI VASS Éva

A KERT ÁRNYÉKA: A VERS

Pap József: *Vesződségek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2003

A művészlét és aspektusai (*mű és alkotás, költészet és versírás*) tematizálódnak Pap József – a költőként való megszólalás kezdeteitől önreflexív tartalmakkal áthatott – költészetében, amelynek a mitikus világértés toposzai és a hagyományos lírai versképzés tematikai-formai alakzatai jelentik építőköveit: *ég és föld, nap és kert, test és lélek*. Élményvilága természetközponitú világtapasztalaton nyugszik, ahol a táj, az érintetlen és az eredeti jelenti az emberélet tágas és harmonikus terét, míg a *társadalmi lét* színterei és motívumai – erőszakolt műviségük és életidegen kreáltságuk folytán – e léttér beszűkülését és egyensúlya megbontását jelzik. E tapasztalat megszólaltatásához (és megszólításához) a „néhány vonásnyi” haiku és az epikus szálon futó hosszúvers formavilága is alkalmas keret, ugyanakkor vallomások és önreflexív irányultsága, a hangvételel meghatározó szomorkás derű és bölcselkedő hajlam az elégia műfaji dominanciáját eredményezi e költészetben.

Amíg 1996-os *Kert(v)észének* című kötetében e „kertköltészet” ünnepi (vers)pillanatai sorjáznak, addig a *Vesződségek*ben megjelentetett versek – a cím költészetidegen hangzása is sugallja – e természetalapú életbölcselet megingásáról, a „derű elvesztése”-nek tényéről tanúskodnak. A *Kert(v)észének* versei a harmónia egységéről, a *kertészet* és a *művészet*, a *természet* és a *költészet*, a *kert* és a *vers*, az *alkotás* és az *ünnep*, az *írás* és a *mulatság* szinonimikus kötődéséről, a *Vesződségek* költeményei a társadalmi kötöttségektől, ellentmondásoktól terhelt, ezért rossz irányba fordult *világ* és az *ember* kapcsolatának felbomlásáról szólnak. Amilyen ütemben és arányban szivárognak, türemkednek, majd hatolnak be a *szigetként*, belterjes világgként értelmezhető kertbe