

256. A Vörösmarty Akadémia Elnökségének levele Hatvany Lajosnak, Bp., 1919 = *Levelek Hatvanyhoz*, 258.

257. [Szerző nélkül], *A Vörösmarty Akadémia közleményei*, Nyugat, 1925. júl. 1., 100.

258. Gellért Oszkár, Kosztolányi Dezső, Osvát Ernő, *A Nyugat novella-pályázata. Bírálati jelentés*, Nyugat, 1925. Karácsony, 485–489.

259. [Szerző nélkül], *Írók ankétje a költők akadémiájáról*, Literatura, 1928. aug., 253–255.

SZABÓ GÁBOR

Összeraknám a testem

HAZAI ATTILA: *FERI: CUKOR KÉKSÉG*

...egy másik égitesten
(Kontroll Csoport)

A szerző tragikus és korai halála óta Hazai Attila szövegei az irodalmi szubkultúra klasszikusaiává váltak, azaz (általában) mindenki tud róluk, és (nagyjából) senki sem olvassa őket. Nem nagyon találták meg helyüket a kortárs irodalomban,¹ sőt talán még az sem feltétlen látható, mennyiben és miként befolyásolták – ha egyáltalán – az utóbbi évtizedek prózafejlődését. Ráadásul – ahogyan ez már a Magyar Irodalom Háza Kortárs Irodalmi Központjában 1998-ban tartott vitából akkor kitűnhetett – azt még méltatói sem tudták egyértelművé tenni, mi is a *valami* ezekben az írásokban, amiktől nem egyszerűen működőképessé, de élvezetessé is válnak.² Németh Gábor ugyan két, látszólag definitív észrevételt is megkockáztatott a szövegekkel kapcsolatban – hogy tudniillik egyképp rombolják a humanitásesszéményt és a mondatmetafizikát –, ám érvényessége mellett ez a jellemzés is inkább valaminek a hiányáról, megszüntetéséről, nem pedig annak hogyanjáról, a poétikai mechanizmusok pontosabb működéséről informál. Hazai prózájához azért nehéz az értelmezői nyelv elkerülhetetlen fogalmiságán keresztül közelíteni, mert működésének alapvető ambíciója éppen a jelentésekben sűrűsödő világérzékelés szétporlasztása, ami egész egyszerűen érvénytelenné és külsődlegessé teszi a jelentésrögzítő szövegértelmezések aktivitását. Szövegeinek megtévesztő egyszerűsége és átlátszósága olyan üvegfelületként jellemezhető, amely ugyan látszólag pontosan megmutat minden „mögöttet”, ám az üveg kemény felülete azonnal vissza is pattintja a megragadására irányuló kísérleteket. Hogy egy másik, egész másfajta poétikából idecibált hasonlaltal éljek, Petri *Felirat* című versének remek zárósora, a „Jelen van – jelt nem ad.” több értelemben is leírhatja Hazai Attila prózavilágának ezt a sajátosságát. Utal ugyanis a (nyelvi) jeleken keresztül megtapasztalható jelentésnélküliség poétikai megvalósulására, a jelentéseket nem közvetítő, értelmezhetlenné váló jelenidőben otthontalanná váló egzisztencia magányára, sőt akár a kortárs kánonban ugyan jelen lévő, ám *hallgatag* életmű státuszára is.

A *Feri: Cukor Kékség* Hazai Attila 1992-ben megjelent első könyve, amelynek kiadását Géher István, akihez fordítói szemináriumra járt, állítólag „percek alatt elintézte”,³ úgyhogy a szerző váratlan gyorsasággal találta magát az irodalom mélyvi-

zében. A 90-es évek megújuló irodalmának szempontjából a megjelenés éve akár paradigmaticus évszámként is kezelhető, hiszen ugyanekkor látott napvilágot Garaczi *Nincs alvás!*-a, vagy Németh Gábortól *A Semmi Könyvéből* is. Mintha tehát egy, a nyolcvanas évek poétikájának Esterházy és Nádas fémjelezte írásmódján túl lépni szándékozó, illetve – Hazai esetében – azt látszólag tökéletesen figyelmen kívül hagyó szabadcsapatok törtek volna be szervezeten az irodalom féltve őrzött területére. Legalábbis Bán Zoltán András kritikája,⁴ amely együtt tárgyalta az említett szövegeket, mintha a poétikai provokáció, az irodalmi blaszfémia közös tendenciáit – az „üresség” reprezentálását – generációs és esztétikai közösségként egyaránt értelmezhetőnek látta volna, jöllehet a három említett könyv szövegvilága, nyelvi stratégiái, esztétikai programja inkább tűnik eltérőnek, mint egykönnyen azonosíthatónak. Kétségtelen persze, hogy – leginkább Garaczi és Hazai esetében – a szövegekbe épülő szub- vagy popkulturális kódok bizonyos nemzedéki jelleget is kölcsönöznek az írásoknak, ami a már említett poétikai normaszegéseken túl is megnehezíti, vagy éppenséggel lehetetlenné teszi az értelmezői jelentésképzést. Ha ugyanis – írja Bán kritikájára reagálva Farkas Zsolt – a *Nincs alvás!* –ban „felzúg az Elektromos temetés”, akkor ez bizonyos, főként idősebb, olvasóknál meglehetősen üres szintagma maradhat, más, főként fiatalabb emberek számára pedig nagyon is sokat jelenthet, talán többet, mint Bán Zoltánnak egy Ady-vers-cím említése.⁵ Az idézett mondatban Farkas szintén a nemzedéki tapasztalatok kulturális különbözőségére utal, ami egyrészt nyilván jogos, de tágabb értelemben inkább a (nem feltétlen nemzedéki jellegű) értelmezői közösségek (ízlésközösségek) eltérő kulturális beágyazódásai, kompetenciái adhatnak magyarázatot az „üresség könyveihez” fűződő nagyon eltérő olvasói viszonyulásokra. Hazai szövegei annyiban ugyanis mintha valóban redukálnák az olvasói hozzáférést, hogy némely kontextusai tényleg csak bizonyos speciális, rétegellegű előzetes tudás-szerkezet, „helyzetben levés”⁶ birtokában hozzáférhetőek, s ily módon a jelentéstulajdonítás épp azon aspektusaiból zárhatják ki az értelmezők egy részét, amelyek a szövegek működtetésének talán fontos szempontjai lehetnének.

Ám minden provokatív nyelvi, stiláris megoldása, poétikai normaszegése és szubkulturális referenciái mellett a *Cukor Kékség* még javarészt a „hagyományos” értelmezői stratégiák szempontrendszerére alapszik is olvasható és élvezhető szöveg. Szigorú következetességgel alkalmazza ugyanazokat a jelentéstulajdonítást ellehetlenítő, az ideológiavezérelt olvasást zárójelező eljárásokat, amelyek a későbbi rövidprózák poétikájában majd domináns szöveggépző erőként fognak működni, de a történet egésze az „Esterházy-megelőzöttségre” adott olyasféle szerzői válaszként (is) tekinthető, amely tulajdonképpen épp az Esterházy által a *Bevezetés...*-ben kimunkált, a szöveghagyomány szereplehetőségein történő túllépés „apagyilkos” szerzői stratégiáinak provokatív és élvezetesen (ön)ironikus imitációja. Ezt az olvasatot erősítheti Hazai Attila imént említett interjújának az a passzusa, ahol arról beszél, milyen sokáig idegesítette, sőt haraggal töltötte el az előtte járó írógeneráció nyelvi játékokban tobzódó szövegvilága. A *Cukor Kékség* részben talán e „hatásviszony” ironikus demonstrálásának, illetőleg egyidejű eltörlésének példás szövegyszerűsítése, a saját szerzői hang megtalálása érdekében végzett szövegterápia, amit a kisregény számos (ál)pszichológizáló kijelentése is alátámasztani látszik, például:

„Elkezdtém írni, öngyógyítási szándékkal.”⁷⁷ A szöveghagyomány fölötti győzelemért folytatott küzdelem, és ezzel összefüggésben az autentikus szerzői „én” rögzíthetőségének folytonosan reflektált kísérlete a *Bevezetés...* egyik fontos szólama, ami a *Cukor Kékség* világában a posztmodern poétikai stratégiák infantilizált újramondásaként válik használhatatlanná és nevetségessé. Úgy idézi meg a posztmodern poétika ismert elemeit – intertextualitás, allúziók halmozása, a szerzői pozíció problematizálása, az integráns „én” szubjektumelméleti vonatkozásainak játékba hozása, az író szöveg metareflexív, belső tükrök segítségével történő modellálása stb. – hogy ezek új kontextusba helyezésével egyrészt ugyan a túllépés lehetőségét imitálja, ám ironikus, banalizáló szétírásukon keresztül egyúttal éppen saját „apagyilkos” ambícióinak (terápiás jellegű) eltörlését végzi el. A jelentés eltávolítása, semlegesítése Hazai legjobb történeteiben a jelenlét metafizikájának egészen különös erejű és hangoltságú érzékeltetését eredményezi. A *Cukor Kékség* alighanem azért tűnik olyan zavarba ejtően „üresnek”, mert ahogy a tálcán felkínált (posztmodern) értelmezői kondíciók sorra érvénytelenednek el a történet előre haladtával, a kisregény egyre pimaszabbul bújik ki az ideológiavezérelt, moralitás-elvű magyarázatok hálójából, fokozatosan döbbsentve rá az értelmezőt a bevált hermeneutikai sémák használhatatlanságára. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy Hazai kisregényében ne mutatkozna meg valamiféle morál – jóllehet, semmiképp sem abban a „küldetéses” formában, amit egyébként roppant elegáns kritikájában Bán Zoltán András kér számon a szövegtől –, ám ez kétségtelenül nehezen kapcsolható vissza a magyar irodalom hagyományához. Viszont ha már Bán a francia irodalomból hoz példát, és meglehetősen pikírtséggel Flaubert két szerencsétlen hivatalnokát, Bouvard és Pécuchet figuráját nevezi meg írásában az „üresség szerzőinek” elődeiként, érdemes megemlíteni azt a Flaubert által befolyásolt francia irodalmi tradíciót is, amely szintén a jelentés eltüntetésének – ha úgy tetszik, a morál szövegből történő kilúgozásának – *etikai* munkáját végezte el. Robbe-Grillet korai szövegeinek mérnöki pontosságú mondatai, precíz, rigorózus tárgy-leírásai, kimért, érzelmentes, humortalan retorikája persze a legtávolabbi rokonságban sem áll Hazai nyelviségével, ám az a makacs törekvés, amellyel a francia szerző írásai a „mélység ósdi mítoszát”⁷⁸ igyeksznek kompromittálni, alighanem mutat némi ismeretelméleti hasonlóságot Hazai hasonlóképp jelentéskióltó törekvéseivel. Az emberi szellem és a világ közti szolidaritás megbomlásának poetizálása a francia új regényben tulajdonképpen a teljes művészeti hagyománnyal való provokatív szembeszegülés gesztusa volt, hiszen a művészet egésze pontosan eme közösség feltételezésén, az ember és a dolgok közé épített híd-szerep bázisán nyugszik, annak mintegy esztétikai demonstrációja. Roland Barthes ezért láthatta Robbe-Grillet technikájának felforgató erejét éppen abban, hogy az író a „jelentek-e valamit a dolgok?” kérdését formálja szövegekké, mert ezt az evidenciának tűnő kapcsolatot a próza történetében még soha senki nem vonta kétségbe. Ez az ismeretelméleti agnoszticizmus – ami természetesen maga is jelentős filozófiai előzményekkel rendelkezik – a pusztán jelenlét etikájának idegenségét csempészi a szövegekbe, ellehetetlenítve a „humanista” bázisú szövegmagyarázatok megannyi bevált módszerét. Ebből – és csakis ebből – a szempontból a közelmúlt magyar hagyományában talán Mészöly bizonyos szövegeivel rokonítható Hazai írásainak a

jelentés zsarnokságával szembeszegülő, csupán a felület jelenségvilágán megmaradni kívánó ambíciója. A francia szerzőhöz hasonlóan érzésem szerint Hazai sem tekinti ártatlan szóképeknek a metaforát, hanem olyan trópusnak, amely a nyelvhasználaton keresztül a mélység metafizikájával való akaratlan közösségvállalást kényszeríti ki. Szövegeinek nyelvhasználata ezért tudatosan tartózkodik a metaforák használatától, s helyettük inkább a hasonlatokat részesíti előnyben, amelyek a „mélység” érzete helyett a „felszín” képzetét keltik. Nem mellesleg a kisregény *Utca* című betétfejezetének szenttelen, a tárgyak-dolgok helyzetét mérnöki pontossággal bemérő leírásai érezhetően egy Robbe-Grillet imitációt sejtetnek.

A „mélység” elleni poétikai küzdelem szellemében a *Cukor Kékség* története a műveltségelemek (finoman szólva) látványos halmozásától is tartózkodik, a főszereplő Feri könyvtára pl. három könyvből – az *Agykontroll*, a *Testkontroll* és a cukormentes életmódot propagáló *Sugar Blues* című kiadványokból – áll. Eme pompás könyvállomány lajstromozása, és a főszereplő életére gyakorolt üdvös hatásának lelkes bemutatása látványosan ironizál azon a (posztmodern) szöveg- és szubjektumeszmenyén is, amely a kulturális kódok halmozásán keresztül teremti meg és igazolja magát. A könyv mint a metafizikai mélység kulturális metaforája, illetőleg mint az emberi elme modellje úgy érvénytelenítődik a szövegben, mintha a kisregény saját ars poeticáját mindezek egyszerű megtagadásaként fogalmazná meg. Kérdés azonban, hogy mennyire vehető komolyan ez a szándék, hiszen a *Cukor Kékség* mindeközben a maga ironikus és banalizáló nyelvi szűrőin keresztül mégis pazarló bőséggel használja, működteti a legkülönbözőbb irodalmi, sőt filozófiai allúziókat. Jelzi tehát, hogy jelentős tudással rendelkezik a szöveghagyományt illetően, sőt narrációja alapvetően épp e hagyomány arzenáljából építkezik, ám az ironikus eltávolítások egyúttal azt is világossá teszik, hogy mindez cseppet sem érdekli. Hogy tulajdonképpen saját kulturális bázisa hagyja hidegen.

Az értelmezés során ez a kettősség persze zavart okoz, hiszen ahhoz, hogy észleljük az ironikus V-effektusok jelenlétét, fel kell ismerni azokat az utalásokat is, amelyeket a szöveg ily módon távolít el magától. Ebben az esetben azonban épp azon hagyomány felől olvassuk a szöveget, amelyet az érdektelennek nyilvánít ugyan, ám amelytől pontosan az elszakadás vágyának reprezentálása miatt képtelen elszakadni. A lehetőségek billegéséből fakadó értelmezői tanácstalanság ezt az eldönthetetlenséget jobb híján mint szándékos provokációt, a narratíva tudatos jelentéskiürítő ambícióját olvassa vissza a szövegre. Mindeközben – hipotetikusán legalább, de – óhatatlanul megképezi az eredetét, azt a mintát, amihez *képest* a szöveg pont ebben a formában (formátlanságban) reprezentálja magát. Ilyen módon – igaz, csak árnyékként, negatív lenyomatként – azért mégis csak körvonalazódik az a hiányzó nyelv, forma vagy metafizika, melynek – ezek szerint – csupán pontosan megformált hiánya íródik meg. A norma, a szabály, az ideáltípus nem jelentésként „dudorodik ki” Hazai írásaiból, hanem olyan eltűnésként mutatkozik meg, amellyel szemben aztán a szöveg tökéletesen közömbösnek látszik.

A *Cukor Kékség* több műfajt és hagyományt megidézve az irodalmi mező parodisztikus allegóriájaként bújjik ki az egyértelmű besorolhatóság alól. Műfaji státuszát illetően így talán alkalmas megnevezésnek tűnhet a *hamisítás*, azzal a megszorítással, hogy a *hamisítvány* ezúttal pimaszul jelzi is saját imitatív létmódját. Szi-

lági János György Pauer Gyula *Pseudo*-sorozata kapcsán fogalmaz meg a hamisításról olyan észrevételeket, amelyek a *Cukor Kékség* poétikáját is jellemezve Hazai művészetét a magyar neoavantgárd hagyománnyal kapcsolhatják össze: „mint a művészet újfajta létjogosultságáért vívott küzdelem állomása [...] annak a lehetőségét tárja fel, hogy a hamisítás *mint hamisítás* váljék a művészi kifejezés eszközévé. A hamisítás az antiművészet egyik klasszikus lehetősége – miért ne lehetne megragadni mint kifejezési formát éppen annak demonstrálására, hogy szüntelenül hamisított világban élünk. Ebből indul ki a modern művészetnek az az iránya, amelynek célja pseudo-művek alkotása, amelyek pseudo-eszközökkel pseudo-formákban pseudo-tartalmakat ábrázolnak”.⁹

A pikareszk hamisság-esztétikája felől nézve Hazai kisregénye viszont az „arisztokratikus” művészet „demokratikus” szatírája, amely a kreativitást imitálva semmisíti meg az „eredetit”. Destruáló, deheroizáló energiái valamiféle plebejus radikalizmussal fordulnak szembe az irodalmi fétisek uralmi rendjével, s a pikareszk regények antihőseihez hasonlóan a nevetés felszabadító kritikájával detronizálják a hagyomány mítoszait. A kreáció és az imitáció, az eredeti és a másolat, a saját és az idegen, a hamisítvány és az eredeti egymásba fonódása a műalkotás autonómiájára vonatkozó, ám eldöntetlenül maradó (és reflektált) problémahalmazként szövi át Hazai kisregényét. A szöveg identitásának ironikusan megjelenített kérdésköre a történetben a főhős parodisztikus énkereséseként tematizálódik, akinek az édeségtől való leszokását célzó küzdelme viszont a szöveg hagyományfüggőségtől történő megszabadulási kísérleteként jelentkezik. Ebben az összefüggésben Feri alapvető vágya, az „átvegyem magam felett a parancsnoklatot” (27), illetőleg a „fel kell kutatnom saját történetemet” (77) kettős imperatívusza a szöveg és a főhős közös és egymástól nehezen elválasztható autonómiatörekvésének már-már teoretikus jellegű megfogalmazása, melynek elméleti éle azonban a szöveg abszurd világában maga is viccé válik.

Az önmaga utáni nyomozást folytató, addikciójával küszködő, majd a házasság révében függőségéből kigyógyuló (kigyógyulni látszó) Feri története első pillantásra a detektívregény, a tudatregény, az önéletírás és a nevelődési regény műfaji emlékezetét hozza működésbe, illetve bomlasztja fel. A műfajok egységének szatirikus szétforgácsolása műfajtörmelékek össze nem illeszthető darabkáit szórja szét a szövegben, karikatúrisztikus utalásokon, mozaikos persziflázsokon keresztül jelezve a történet kapcsolódását a szöveghagyományhoz. A mű elején például, amikor Feri bejelenti, hogy kisvártatva rátér a „nyomozás” elbeszélésére, azt is megtudjuk, hogy nemrég magához vett egy feltűnően nagy termetű kutyát, aki már harmadik napja él vele a lakásban. A nyomozás és a nagytestű állat együttes említése felkínálja ugyan a lehetőséget a detektívregények klasszikusának számító *A sátán kutyája* felidézésére, ám gyorsan el is lehetetleníti azt, hiszen *Feri kutyája* fogatlan, pürés ételeket fogyaszt és tulajdonképpen mozogni sem tud normálisan. A Conan Doyle-regény vad, ijesztő és erős vérebének szenilis házörzővé minősítése természetesen a beígért „nyomozás” komolyságát is jó előre megkérdőjelezi, de legalábbis jelzi távolságát a kifejezés „nyomozás” komolyan vehetőségének ellillanásával együtt, váratlanul el is tűnik.)

Kicsit később Feri a nyomozás kezdetét egy cukrászdai jelenethez kapcsolja, amikor, mint írja, „egy nagy nyalással lenyaltam az összes porcukrot a süteményem tetejéről”. Minthogy a *Cukor Kékség* Feri függőségével kapcsolatban folyamatosan megadja a lehetőséget a cukor és a drog behelyettesíthetőségére, a fehér por(cukor) kapcsán ismét felsajlik a kokainista Sherlock Holmes alakja. (Akinek közismerten pengeéles elméje még inkább parodisztikus kontrasztban teszi láthatóvá a nyomozó Feri enyhén szólva sem magvas gondolatait.)

Ez az összefüggés aztán előzékenyen megtámogathat egy olyan olvasatot, amely Hazai regényét drogos vízióként, a szétesett tudat összefüggéstelen, zavaros lenyomataként értelmezheti, amelyben tulajdonképpen felesleges is bármiféle rendszert, értelmet vagy poétikát keresni. Egy ilyesfajta reduktív értelmezés jó esetben a Burroughs-hagyományba ágyazott, megváltással, sikeres gyógyulással végződő, lapos junky-történetként olvassa a szöveget.

A nyomozás (a megismerés műfaji modelljének) és a nyomozó (a megismerő én filozofikus karakterének) többszörösen karikírozott megjelenítésével a szöveg a végletekig kompromittálja, nevetségessé teszi saját narratív eszköztárát, hiszen ebben a keretben a „nyomozás” céljai is csupán szatirikus formában jelenhetnek meg. Így tehát a Ferit alapvetően a függésével, a szüleivel, illetőleg saját személyiségével, tudatával kapcsolatban gyötrő gondok segítségével a *Cukor Kékség* az autonóm egzisztencia, az eredet, származás, továbbá a személyes identitás kérdéskörét tárgyaló irodalmi és filozófiai szövegformák kifigurázását viszi színre. Mivel azonban főhősén keresztül a kisregény maga is az efféle szubjektumfilozófiai tétek megszerzését állítja narrációja középpontjába, azok ellehetetlenítésével saját magát is aláaknázza. A szöveg a komolyság komolytalanná bomlasztását és a komolytalanság komolyan vételét játszatja egybe, nem pusztán felcserélve, hanem érdektelennek tekintve a „magas” és az „alantas” értéktartományok közti hierarchiát. Az elbeszélés látszólagos ötletszerűsége, zavarossága, a főszereplő racionálisan elég nehezen magyarázható cselekedetei a narratíva formai és nyelvi esetlegességének érzetét keltik, miközben a kisregény szerintem az egyik legpontosabban megszerkesztett Hazai-szöveg. Egyrészt mert mesterien képes egyensúlyozni az eltérő regiszterek és értékvilágok közötti választási lehetőségek között, kicselezve így a racionális rögzítésre irányuló értelmezői ambíciókat, mindemellett pedig távoli szövegrétegek izgalmas összefűzésén és lebontásán át tud megteremteni egy egyszerre zárt és ugyanakkor nagyon *nyitott* rendszert. (Szentkuthy *Prae*-je és Hazai írásai közt az egyetlen kapocs az a provokatív erő, ami miatt mindkét életmű mindmáig megemészthetetlen maradt a magyar irodalomtörténet számára. Az 1934-es regény egyik önjellemző mondata talán ezért lehet érvényes a *Cukor Kékség* poétikáját illetően is: „mikor az abszolút káosz eléri maximumát, éppen a maximum renddé köti, viszont a rend maximuma automatikusan káosszá szakad, és ez a szaggatás [...] mehet a végtelenségig, egyik a másik feltétele és célja a legvégletesebb kapcsolatban”.)¹⁰

A porcukor lenyalása után a nyomozás egy rikító zöld kalap vásárlásával veszi kezdetét. Ferit ehhez a kalaphoz a regény folyamán mindvégig erőteljesen ambivalens, gyanúsán hangsúlyozott érzelmi viszony fűzi: hol „mágikus erővel vonzza” (18), hol végzetesen gyűlöli (19), sőt minden gond és baj forrásának tekinti (32, 35). Ez az érzelmi hullámváltozás – amellet, hogy meglehetősen mulatságos hatást kelt egy

kalap iránt tanúsított reakciók illetén hevesége – valószínűleg nem függetleníthető a kalapot eladó boltosnő iránti hasonlóan szélsőséges érzéseitől, akiről később kiderül, hogy saját édesanyja. A nővel kapcsolatban a durva szexuális fantáziálás-tól (40) a mély megvetésen át („Ez a nő egy gusztustalan állat” [48]; „lógó húsú, perverz öregasszony” [57]), a kettősséget tudatosítva („valahogy kibaszottul taszított és vonzott engem” [50]), jut el az elfogadásig („sokkal jobban nézett ki, mint azt én éjjelente elképzeltem [54]), majd a feltétlen ödipális azonosulásig, mikor rájön: „mindenki másnál jobban” szereti (90), sőt „kívánja” (100).

Minthogy azonban a szöveg minduntalan egymásra rímelteti a kalap és az anya iránti csapongó érzelmeket, s ha mindehhez hozzávesszük még a távollévő, szinte karkai apát, akiről Feri végül megállapítja, hogy a háttérből mindvégig ő mozgatta a szálakat, akkor hirtelen az eredetkeresés banális toposzába botlunk, s az ödipális háromszög zavaros utalási tartományában találjuk magunkat, ahol a kalap mint a ráció, a felettes én apai szimbóluma (illetve Feri ehhez fűződő változékony viszonya) az a középponti erő, ami mozgásban tartja az eseményeket. A „kalap” ki-tüntetett pozíciójára utal a kisregénynek az az eljárása is, ahogy a rész-egész viszony posztmodern szövegeket jellemző egymásba játszásán keresztül tükrözteti a szöveg lényegi aspektusait. Ezt az ismert szerkezeti játékot parodizálja a *Cukor Kékség* azzal, hogy a kalap képe már a regény elején egy nyálcseppben (!) tükröződve megjelenik (9).

Az ocsmány, rikító kalapot övező ellentmondásos érzelmhullám annak a hasonlóképp csapongó küzdelemnek az analógiája, melyet az önmaga feletti irányítás átvétele érdekében vív Feri, s amelyben hol a cukorról való leszokás apai törvénye, a racionális társadalmi self megképzésének vágya, hol a csoki-orgiákban történő dagonyázás öröme, az apai valóságelvet elhárító tapasztalata kerekedik felül. Úgy tűnik, hogy az „átvenni önmagam felett a parancsoklatot” már idézett, elvileg komoly identitásfilozófiai kérdésköre, az öröme és a valóságelv pszichoanalitikus konfliktusa eme látványosan ronda kalapban metaforizálódva válik nevetségessé. Az autonóm személyiség megkomponálhatóságának hasonlóan nem egyértelműsíthető metaforizálása történik egy későbbi szöveghelyen, ami nem csupán egy másik perspektívában ismétli meg, de újra is pozicionálja a kisregény alapkérdését.

Kele bulijáról hazafelé tartva a kocsiban Feri belerévül egy zenébe, melyben valaki azt üvölti, hogy „Én vagyok a király!”, s melynek furcsa lüktetésén – akár csak a kalaphoz és a boltosnőhöz fűződő hasonlóan impulzív viszonyán – hosszan elmélkedik. A szám Nick Cave és a Birthday Party egyik kultikus dala, a *JunkYard*, ami több szempontból is a szöveg fontos kódjának tekinthető.

Nyilvánvaló, hogy a refrénben számtalan intonációban elhörgött, vinnyogott, üvöltött *I am the King!* tulajdonképpen Feri alapvető céljának, az önmaga feletti parancsnokság átvételének rögzítése, amely így az underground zene (nevében is jelzett) alsó regiszterét, értékvilágát, énképét ütközteti az énilozófia alapvetően emelkedett szféráival. Ritmusváltásaiban, egymást ellenpontoszó, megszüntető, mindig másként monoton szekvenciáiban emellett a szám a kisregény narratív ritmusváltásait allegorizálva a szöveg *szerkezetének* belső tükröként is funkcionál, a dal sorai pedig a drogos test élvezettel és fájdalommal teli pusztulásáról tudósítva a *Cukor Kékség* történetének *narratív* ismétléseként működnek. A nevelődési re-

gények önépítő, célelvű szubjektuma ebben a jelenetben a vegetáció, a pusztulás-sal elegy gyönyör birodalmának uralkodójaként fixálja identitását, ami nem csupán a *Cukor Kékség* egyik lehetséges műfaji mintáját destruálja, de erős kétségeket ébreszt főhősének tisztulási lehetőségeit illetően is. És valóban, a kisregény zárófejezete csak látszólag juttatja révbe hősünket, aki, mint majd megtudjuk, tökéletesen leszokott a cukorról, és boldog házasságban él hű feleségével. A fejezet szirupos, giccses, édeskés retorikája ugyanis, az elbeszélte tisztulásfolyamatot ellenpontozva, a szöveg tartalmának éppen az ellenkezőjét sugallva a „cukor” erős jelenlétét hangsúlyozza. A zárlatot értelmezve Szilágyi Márton úgy vélekedik, hogy „nem szűnt meg, hanem kiterjedt a romlás”,¹¹ én inkább a szöveg statikussá merevítésében látom e befejezés érdekességét. Megkérdőjelezi a fejlődéselven nyugvó műfajok narrációs és személyiségformáló haladáseszményét, hiszen Feri cseberből vederbe, azaz cukorból cukorba kerülve a *függőség* elkerülhetetlen létállapotának példázattá válik. Az autonómiatörekvések már említett párhuzama miatt a *függés* a szöveg önértelmező alakzataként is használható lesz (lásd Esterházy 1981-es regényét), és ezzel a végső beismeréssel a *Cukor Kékség* mintha szintén lemondana a hagyománnyal való radikális szakítás, a *tiszta*, önidentikus szöveg megvalósíthatóságáról. Azzal, hogy a történet eleje és vége a „függés” jelentésterét kapcsolja össze, a szöveg tulajdonképpen érvényteleníti, megsemmisíti a kettő közti haladást, a narráció előrejutását is. Ez a poétikai megoldás a későbbi rövid szövegekben meg lehetőségen gyakorivá válik,¹² Hazai prózáiban ugyanis gyakori, hogy a szereplők valamilyen mozgássort hajtanak végre, utaznak, sétálnak, ám a történet ezt ellenpontozva súlyos mozdulatlanságot sugall.

Az „én” uralmi pozicionálásának egy másik, ezúttal kimondottan idiotisztikus lehetősége merül fel Feri csoki-orgiáján, ami tehát a szöveg középponti kalapmetaforájához kapcsolódó ellentmondásos kérdéskör, és az ezt újraértelmező Nick Cave-szám egy újabb kontextusba helyezése, metonimikus eltolása, ha úgy tetszik, a „megoldás” ismételt elhalasztása. Ebben az emlékezetes jelenetben Feri egy csavarhúzóval az orrán keresztül felnyúlva megpróbálja elérni az agyát, hogy abból, mint írja „egy apró, icipici darabkát kihúzzak a langyos és nyirkos sötétségből a reggeli napfénybe” (91). Minden látszólagos brutalitása mellett a próbálkozás elképesztően viccesen szcenírozódik, ám sajnos sikertelen marad, hiszen Feri csak az orrcimpáját sérti meg, de a happyendszerű zárlatban a vérzés csillapítására használt svédcepp alkalmazásakor mégis boldog és elégedett szavakkal emlékezik meg a svéd népről, mint a bajba jutott emberek megmentőiről. A jelenet humora tulajdonképpen a figurális és a literális összecszerelésére, arra a Hazai által gyakran alkalmazott nyelvi trükkre épül, hogy írásaiban az átvitt értelemben használt kifejezéseket időnként szó szerinti értékben kezeli. A „tudat reprezentációja”, mint a kisregény alapvető programja itt ugyanis egész egyszerűen az agy fizikai értelemben vett felmutatásának lehetőségeként merül fel, mintegy a racionális én megjelenítésének végső megoldásaként. A mű egyébként egy látszólag jelentéktelennek tűnő párbeszéd során már az elején megalapozza ezt a nyelvi játékot, ami a későbbiekben aztán magyarázatul szolgálhat Feri és a boltosnő teljesen abszurd találkozásának értelmezéséhez. Mikor ugyanis Feri lestrapált külsejére utalva Kelemen megjegyzi, hogy a saját anyja se ismerné meg, a szöveg – komolyan véve, ám kifordítva

Kelemen kiszólását – úgy szervezi az eseményeket, hogy kisvártatva Feri valóban nem ismeri fel saját anyját az asszonyban. A kisregény egész egyszerűen eseménnyé teszi a nyelv figuratív és literális működése közti oszcillációt, történetképző erővé avatja a nyelvi performatívum játékát. A szöveg erre később rátesz még egy lapáttal, egy új nyelvi kontextusban utalva vissza Kelemen jóslatára azzal, hogy mikor Feri néhány nap múlva visszamegy a boltba, így köszön: „Csókolom. Meg tetszik ismerni?” (53)

A csavarhúzó jelenet ezzel egyébként egy újabb önértelmező műfajkódot is parodisztikus módon magába épít, s a *Cukor Kétség* a XX. századi nagy tudatregények örököséiként is láthatóvá válik, hiszen – legalábbis ezen a literális olvasaton keresztül – azok ambíciója ugyebár szintén a tudat efféle pontos és radikális megmutatása, nyilvánosságra hozása volt.

A kisregény alapproblémájának tekinthető kérdés, vagyis az „én” rögzíthetőségének programja e néhány, egymással is polemizáló, ám összekapcsolódó jelenetben műfaj történeti és énfilozófiai travesztiákon át semmisíti meg magát. Ezt egészítik ki, illetőleg ezekbe tagolódnak azok a szövegrészek, amelyekben a megírás, a textuális reprezentáció, az én szövegbe foglalhatósága az önéletírás formai megidézésén keresztül jelenik meg. Az „én” megképzésének, megírásának és ezzel összefüggő pusztulásának problematizálásával, az önéletrajziság paneljeinek alkalmazásával, a függőséggel vívott küzdelem és a módosult tudat vízióinak szövegbe emelésével a *Cukor Kétség* eléggé egyértelműen utal Hajnóczy *Perzsiájára*. Sőt, az imént említett csavarhúzó próbálkozás akár arra az ott olvasható, szintén az alkotás és az „én” viszonyának ábrázolásaként érthető részletre is rámutathat, ahol egy házépítés során a kőműves százaz szöveget ver módszeresen a fejébe.¹³ Míg azonban Hajnóczynál ez a mozzanat (ami egyébként szintén regényének egyik belső tükre) az „én” irodalmi reprezentációjáról és az alkotó szubjektum ezzel összefüggésbe hozott pusztulásáról, a tudatfeltárás halálos kínjának egzisztenciális tragédiájáról tudósít, addig Hazai jelenete nyilvánvalóan képtelen komolyan venni az ilyesfajta pátozst. Ahogyan természetesen az önéletírás egyéb kérdéseinek szövegbe emelésekor sem érvényesíti, mondjuk így, teljes erőbedobással és következetességgel a műfaj teoretikus szempontjait. Az önéletrajzírás folyamatát és alakzatait kifigurázó, sem egymással, sem pedig a szöveg énfilozófiai kérdéskörével szándékoltan nem egyértelműsíthető szemantikai viszonyokat létesítő részeket az a leírás vezeti fel, ahol Feri a következő élménnyel szembesül: „mintha az ujjamnak, a bal mutatóujjamnak egy cső formájú folytatása lenne, ami kiáll a kezemből, mint ha felhígulnának a csontjaim, kifolyna a testem, lassan és biztosan, ki az utolsó cseppig” (39). A jelenet egyrészt lehetővé teszi, hogy a testtapasztalat feloldódásának valamiféle drogos vízióban történő megjelenítéseként olvassuk, másrészt – és ettől nem feltétlen függetlenül – az írás, még pontosabban az „én” megírásának, s ezen keresztül az „én” megszűnésének (ismét hajnóczys) reprezentációjaként lássuk. Ezt a passzust variálja az a történet, amelyben egy Ferdinánd nevű férfi minden olyan keze ügyébe kerülő iratot elfogyaszt, amelyen a neve, aláírása szerepel (43–44), de ehhez a sorhoz illeszkedik az a rejtélyes esemény is, amikor egy („másik”) Feri nevű fiú kiugrott az ablakon, ám hiába keresték a testét, az végleg és nyomtalanul eltűnt (68), és végül már-már provokatív egyértelműségében az a pillanat, amikor Feri (az „igazi”) darabokra töri a tükrét (86).

Ezek az epizódok olyan konfliktusos jelentésteret képeznek meg, amelyben a szöveg az önmagát író „én” és a reprezentáció viszonyát a megmutatkozás (szövegszerű rögzülés) és az eltűnés (a szubjektum szöveggé oldódása) ellentétét egybejátszva jeleníti meg, s kezeli párhuzamosan az „én” racionális felépíthetőségének és széthullásának középponti problémájával. Ironikus lefokozással, ezúttal is a metaforikus használati érték literálisra váltásával utal a posztmodern szubjektumelméletek olyan jól ismert paneljeire, mint a „szubjektum megszüntetése”, „a szerző eltűnése” vagy az „az én felszámolása”. A szivárgásán keresztül eltűnő, ám a lapon írás formájában mégis rögzülő Feri, az önmagát elfogyasztó, ám épp ezáltal identifikálódó Fer(d)i(nánd), a kizárólag eltűnésében megmutatkozó „másik” Feri – aki amellet, hogy a „szerző halála” remek paródiája, a főhős ideiglenes „láthatatlanná válásának” (28) tükrözése is – egy önmagát véresen komolyan vevő teoretikus szövegalkotás technikai repertoárjának üresre nevetett újrahasznosítása. A jelentéstermelés pazarló gépezete által kialakuló túltermelési válság nem csak ezeken a mérnöki pontossággal megszerkesztett variációs-hálózatokon keresztül értékteleníti el a jelentéseket, hanem például abban az igyekezetben is, ahogy Feri minduntalan magyarázatot próbál találni az életét megnehezítő problémákra. A szövegben időnként teljességgel motiválatlanul, meglepetésszerűen törnek rá a megvilágosodás pillanatai, amikor végre – úgy tűnik – végleges megoldást talál minden bűjára-bájára, ám ezek amilyen váratlansággal bukkannak elő, épp olyan hirtelen merülnek feledésbe, hogy aztán átadhatják helyüket egy újabb, holtbiztos megoldóképletnek. A tisztánlátás rohamszerű előtörései, a „végső megoldások” imitációi a szöveg egészét átszövik: „Azt éreztem, hogy értelmet nyert az életem” (27), „megvilágosodott bennem, hogy szükségem van [...] az agyamra” (31), „Tisztán láttam, hogy minden bajom ettől az ocsmányzöld, rikítóan zöld, széles karimájú kalaptól származik” (32), „végül tisztán láttam apám szerepét” (90), „Megvolt a megoldás. Minden értelmet kapott [...] minden, ami eddig történt, összekapcsolódott és érthetővé vált” (89) stb. Eme szellemi megvilágosodások pandanjaként, ismét a figurális értelem szó szerintivé poentírozásával egy rövid leírás ékelődik be a történetbe egy szomszédról, aki egész éjjel fel-le kapcsolgatta a villanyt: „Minden megvilágosodott egy pillanatra, [...] aztán megint sötétség borult a házra.” (67) – olvassuk itt Feri intellektuális kalandozásainak metaforikus rezüméjét. A *Cukor Kékséggel* nagyjából egy időben keletkezett *Négy nap* című novellában egyes szám első személyben olvasható ez a villanykapcsolgató jelenet: „Lábam előtt áll az asztal, kezemmel elérem a lámpa zsinórját. Pihenésképpen ezt szoktam kapcsolgatni. Az első nap estéjén kezdtem ebbe a játékba, engem megnyugtat, amikor nem tudok aludni. A kapcsoló gyors kattánásai megtörik az öreg bérház némaságát: egy kis kattánás, és a fény belecsap a szemembe, szétszakítja a sötétséget, még egy kattánás, és jön újra a feketeség.”¹⁴ A novellarészlet összeolvasása a kisregény jelenetével Feri tudatának egyébként is nyilvánvaló kettősségét akár a test skizoid sokszorozódásának képzetével is bővítheti.

A jelentés fixálása, illetőleg egyidejű kimozdítása, a rögzítés mindenkori jövőbe utalódó kényszeres folyamata a paranoid szignifikáció mintázatába tagolja Feri, s így az általa íródó szöveg nyelvi energiáit. A jelölők és a jelöltek közt felbomló, újratermelő, korántsem problémamentes viszonyokat, a motivikus szerkezetthá-

ló egymásba csúszo, ám széttartó jelentésirányok felé mozdító elemeit újabb belső tükröként ábrázolja és értelmezi az a jelenet, amikor egy házibuliban különböző számokkal matricázzák fel a tárgyakat, majd adott jelszóra valaki két számot kiált, „a játékosoknak pedig az a dolga, hogy minél gyorsabban kicseréljék a két tárgyat.” (34) A jelölők módosulása, a cserélgetés során mindig újabb és újabb helyzetekbe, kontextusokba kerülése egy idő után persze káoszt okoz: „Egyre gyakrabban szólították fel egymást cserére, izzadtan gyömöszölték a bútorokat, a dolgok egyre-másra törtek szét, egyszerre már több cserét hajtottak végre ugyanabban az időben.” (35) Ez a vad jelölési zavar, a jelek turbulens mozgásba lendülése, a (jelölési) rend széthullása ismét kellő öniróniával képezi le a *Cukor Kékség* nyelvi, szerkezeti és narratív működését. Ráadásul a cserélgetős játék után pár nappal Feriben „ijesztő idő- és térzavarok léptek föl” (37), ami egyrészt megerősítheti a szövegstruktúra széthullásának képzetét, egyszersmind viszont (újabb entrópikus effektust csempészve a viszonyokba) éppen a cserélgetősdihez szükséges kompetenciák elvesztéséről tudósít.

A *Cukor Kékség* különös együttállások, rímek, ellentmondások bonyolult hálózatát rejti, bősséggel tenyésznek benne a véletlenszerűnek tűnő, ám strukturálisan szükségyszerű találkozások, érintkezések, amelyek a szöveg távoli rétegei közt teremtenek kapcsolatokat. Persze ez a szerkezet nem valami mély értelmű determinizmus értelmében áll össze, sokkal inkább annak provokációjaképp.

A szöveg olyan olvasata, amely a pszichoanalitikus önanalízis parodisztikus imitációjának látja a kisregényt, az „inverziós és az átragadásos kapcsolatok”¹⁵ pszichés mozgásainak hasonlóan értett logikájában helyezi el a mű nyelvi és strukturális karakterisztikájának lényegét, amely a nyelvhasználat legelemibb szintjén is kimutathatóan működik. Például abban az esetben, mikor egy ízben Feri hazafelé sétálva azt látja, hogy egy öngyilkos épp az orra előtt landol egy autó motorházán, majd látszólag tudomást sem véve a dolgról, otthon fékevesztett csokievésbe kezd. A szöveg itt a kocsi és a csoki inverz alakzatainak összekapcsolásán keresztül a függőség és az öngyilkosság, a pusztulás és az élvezet kép(zet)ét játssza egybe.

A jelölési rend elemeinek minden szövegszinten érvényesülő elszigetelhetetlen váltakozása, csúszkálása tovább bonyolódik a regény íródásának folyamatát tematizáló részletekben. A történet vége felé értesülünk arról, hogy Feri milyen körülmények közt kezdi el írni a szöveget (85), pár oldallal később, a csoki-orgia extatikus pillanataiban már lelkesen olvassa az elkészült huszonnégy (!) oldalt (92), majd a következő fejezet, az *Utca* című Robbe-Grillet-paródia már azt a novellát közli, amelyet Feri első próbálkozásképpen az utcán járkálva írt. Az időrendet megtörve a sztori így magába foglalja a történet egy korábbi szakaszát is, miközben Feri egyidejűleg lesz szerzője, szereplője és olvasója saját, a szemünk láttára íródó művének. A *Cukor Kékség* ezzel a múlt század húszas éveinek regénytechnikai újításaira, így például *A pénzhamisítók* vagy a *Pont és ellenpont* formaiságára, illetőleg az önmaguk íródását tematizáló posztmodern regények ezt továbbgondoló hagyományára reflektál, természetesen ismét e kapcsolat ironizáló megsemmisítésével. A satirikus viszonyulás már az írás tökéletesen irreális körülményeinek közrebocsátásakor megalapozódik: „Sétáltam az utcákon, kezemben a papírral meg a tollal, közben néha megálltam írni, aztán már menet közben is megtanultam írni.” (86)

A *Cukor Kékség* a XX. század¹⁶ műfaji, nyelvi, formai hagyományainak összegyűjtésével láthatóan a totális nagyregény enciklopédikus megteremtésének ambícióit dédelgeti, miközben a szöveg jelentésképzési mechanizmusainak erősen konfliktusos működése folyamatosan ezt a törekvését lehetetleníti el, hiszen a kulturális ideológiákat azok burjánzó újratermelésével módszeresen dekonstruálja. Úgy számol le a regény mítoszaival, hogy láthatóvá teszi azokat.

Talán ebben a játékban rejlik a szöveg nehezen megragadható szubverzitása is: azt tudatosítja, hogy nem létezik a kulturális mezőhöz képest olyan külsődleges pozíció, amelyből a rendszer kritikáját úgy lehetne megfogalmazni, hogy az ne tegye nyomban érintetté magát a kritikai beszédet, illetőleg annak alanyát is. E külső kritikai pozíció lehetetlensége helyett választja Hazai prózája a rendszer elleni belső támadást, a „mondás” helyett a „mutatás” minimalista gesztusával,¹⁷ a *forma* politikájának kiaknázásával (átfogó ironikus összűz alá vonásával) fogalmazva meg álláspontját.

JEGYZETEK

1. A Mannheim-féle inkongruencia-fogalom szerint persze mégis, hiszen a valóságba történő betagozódás nem csupán a részvétel, hanem a meg-nem-felelés révén is megvalósul.

2. „Én teljesen homályban vagyok azt illetően, hogy miért volt mulatságos egy csomó rész a Hazai-ból.” (Farkas Zsolt) „Én gyakorlatilag végigröhögtem, és nem tudom elmagyarázni nektek, hogy min röhögtem.” (Németh Gábor) *Vita a Budapesti skizoról. A Hazai-ügy*, Magyar Narancs, 1998/24. http://magyarnarancs.hu/konyv/vita_a_budapesti_skizorol_a_hazai-ugy-58018

3. Szőnyi Tamás, „Én mondjuk szeretek érthetően fogalmazni”. *Beszélgetés Hazai Attilával*, Magyar Narancs 1997/31. http://magyarnarancs.hu/belpol/en_mondjuk_szeretek_erthetoen_fogalmazni_hazai_attila_iro-63513

4. Bán Zoltán András, *Az üresség könyveiből*, Holmi, 1992/9, 1333–1337.

5. Farkas Zsolt, *A második legboldogtalanabb magyar kritikus. Bán Zoltán András Hazai-kritikájához*, Holmi 1998/3, 449.

6. Stanley Fish, *Van szöveg ezen az órán? = Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Atilla et al., Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996, 279.

7. Hazai Attila, *Feri: Cukor Kékség*, Balassi, Bp., 1999, 85. (A további hivatkozások a főszövegben erre a kiadásra vonatkoznak.)

8. Alain Robbe-Grillet, *Természet, humanizmus, tragédia = A „francia új regény” II*, Európa, Bp., é. n.

9. Szilágyi János György, *Legbölcsebb az Idő*, Corvina, Bp., 1987, 47.

10. Szentkuthy Miklós, *Prae*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Bp., é. n., 131.

11. Szilágyi Márton, „El vagyunk veszve?” = *Csipesszel a lángot*, szerk. Károlyi Csaba, Nappali Ház, Bp., 1994, 193.

12. Vö. Nagy Gabriella, *Az élet értelmetlenségébe vetett bit*, Alföld, 2000/12, 96–102.

13. Hajnóczy Péter, *A balál kilovagolt Perzsiából*, Szépirodalmi, Bp., 1980, 22.

14. Hazai Attila, *Négy nap = Uő., A maximalista*, Magvető, Bp., 2015, 67.

15. Berta Ádám, *A szerző neve: Hazai Attila és Feri = Mélylélektan és kultúra. Műhelymunkák egy szemináriumából*, szerk. Csabai Márta és Erős Ferenc, Gradus ad Parnassum, Szeged, 1998, 124.

16. Sőt, Péter, a zseniális költő-barát személyén keresztül a XIX. század is, hiszen bizonyos utalásokon át (Franciaországban találkozik Ferivel, Afrikába megy, majd végül felhagy a költészettel) az ő karakterében Rimbaud, illetőleg a lázadó zseni romantikus irodalmi mítosza is törlés alá kerül. Rimbaud és Verlaine zajos kapcsolata idéződik meg egyértelműen abban a jelenetben, amikor Péter egy alkalommal félholtra veri Ferit. Feri rajongása Péter versei iránt, próbálkozásai azok túlszárnyalására pedig a kisregény határiszony-problematikájának önironikus leképezése.

17. Vö. Sári B. László, „Joe csikorgó fogsora vagyok”, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2014, 88.