
Sárándi József

MEZSGYÉN

Mi volt ez a képzelődéssel kezdődő ámokfutás?
Párbeszédeim a személytelen fenevadakkal
s harcom az éjszaka rám uszított konkrét kutyákkal?
Miért bőszített az ökölrel bezúzott ablakok mögött rettegők hallgatása?
Féltemben lennék félelmes pokolfajzat,
s fékevesztett cseréptörő zsonglőr?
Ki volt az öregasszony?
Dzsekim zsebéből apró döglött halakat húzott elő.
Teleholdnál olvastam az *Álmoskönyv*ben:
hallal álmodni szerencsétlenséget jelent.
Nyakam szeghettem volna,
mikor a megtépázott bögrecsárda tetejéről leugrottam.
Köszönöm Neked, részeges ácsok, tetőfedők védőszentje,
hogy ismét Isten kötényébe estem.
Micsoda szerencsém volt, Uram-Atyám!
Meg is kérdeztem a kerítéstől:
„Hogyan férhettem át léceid keskeny részén?”
Emlékszem – felelte –, hogy gyerekkorodban vékony derekad volt.
Utoljára a nyugdíjas postás házaspár
ajtájának kémlelőablakát törtem be fél téglával.
Zárban volt a kulcs, hát kinyitottam.
Manyika néni meg sem lepődött a dolgon:
„Maga mindig ilyen hóbortos, Jóska” – mondta kedvesen,
és hároméves francia pezsgőt bontott.

FIGYELŐ

HÁTTAL A STÉGNEK

Ijjas Tamás: *Fejedelmi többes*
Noran Kiadó, 2008. 138 oldal, 1999 Ft

Amikor egy évvel ezelőtt tanulmányt írtam a Telep elnevezésű művészcsoporthoz tizenegy költőjéről, azt találtam mondani Ijjas Tamásról – nem kis részben a most napvilágot látott kötet korábbi változata alapján –, hogy „...számára a világ jórészt szobából és halastóból, az élet horgászásból és szerelemből áll”. A kötet anyaga azóta alapvetően átalakult, szép számmal maradtak ki és kerültek be szövegek, ha tehát pár évtizeddel ezelőtt lennének, úgy fogalmaznék, hogy a szerző költészete kibontakozott, ő maga fejlődött, és jelentős lépéseket tett előre. Mérték-tartóbban ma azt mondom, hogy témaválasztéka bővült, vagy ma többet veszek észre belőle, mint tavaly ilyenkor, és afféle éntörténet kerekedik ki előttem a könyv darabjaiból. Ironizálhatnék persze azon, hogy a témaválaszték bővülése elsősorban az állatvilág más osztályai (madarak, kétlábúak) és törzsei (puhatestűek, ízeltlábúak) megjelenésének köszönhető a versek világában, és ez csakugyan így is van, bizonyára a magyar irodalom élővilágának diverzitását kutató Géczi János legnagyobb megelégedésére. De már magának a ténynek a megállapítása is ironizálásnak hat, hiszen a magyar irodalomban teljességgel szokatlan, hogy egy költő a tövisszúró gébicsről, a csontkukacról, a nyílméregbékáról vagy az aknázómolylról értekezzen. (Például Juhász Ferencnek éppen az ilyen természetű katalógusvíziói voltak a legkevésbé sikeres poétikai kísérletei.) Ijjas Tamás esetében arról beszélhetünk, hogy napi gondolkodásának és életének szereplői ezek az élőlények, mint olvasmányok szereplői (kuvik, mézkalauz), rádióból, televízióból szerzett ismerősök (nyílméregbeka vagy a sokszorosan lelassított énekű feketeigó), a természettudományos műveltség, iskolázottság fejezeteiből kiemelt példák (a szűznemzéssel szaporodó bot-sáskák, a laboratóriumban kannibalisztikus viselkedésű ájtatos manók), a napi tevékenység

során felbukkanó élőlények (a gesztenyesor fát tépázó aknázómolylak) vagy a szabadidős tevékenység élő kellékei (a horgászatkor horogra szúrt csontkukacok). Vagyis egyfelől azt mondhatjuk, hogy a költő érdeklődésében jelentős teret foglalnak el az élővilág szereplői, amelyek ebből adódóan írásai is bekerülnek. Másfelől azonban ennél átfogóbban és erőteljesebb elkülönbötötéssel: Ijjas Tamás annak az új generációnak a tagja, amely – talán nem túlzás így fogalmazni – nemzedékileg másként, randa szóval környezettudatosan tekint a világra, nem amputálja képzeletéről tudásának azokat a fundusait, amelyek nem a szépmesterségek, hanem a természettudományok részét képezik, hanem a világról való tudását természetes egészként gondolja el. Versgondolkodásába, szójátékaiba ez az asszociációs tér természetes módon kapcsolódik, és ezért mondom, hogy nem egyszerű tematikus bőségről, hanem a gondolkodás új minőségéről van itt szó.

Nézzünk néhány példát, ahol a nyelv játékosága és a természet ismerete kölcsönösen egymást tágitó asszociációs tereket nyit meg.

A TISZTA című vers harmadik szakasza így hangzik: „Ez hosszú menet lesz, és az üresjára- / tokat sem akarom elkerülni. Most nem. / Egy szelet húst nyolc órán át emészték, / és téged? A gyomor, a belek alagútja, / igen, az üresjاراتok. Ezek a megtisztu- / lás útjai állítólag. Reszketek, mint a.” A versszak zárt, jóllehet végül hiányos egész. Záróhiánya egy szólásra mutat: *Reszket, mint a miskolci kocsonya*, és a következő versszakban csakugyan kocsonyáról lesz szó, valamint evésről, tehát képszerűen és tárgyában is folytatja a következő szakasz az előzőt, hangulatilag, megidézett képeiben, utalásaiban mégis más. De ami a legfeltűnőbb: a József Attila ÓBÁ-jára mutató utalások egyrészt a biológiai közléshez kapcsolódnak: „Egy szelet húst nyolc órán át emészték”, melyben a MELLÉKDAL *sül a hús* képe is ott rejtőzik, másrészt az éhezésképpel, az *üres béllal* szójátékosan a Telep-kommentárok gyakori vádját, az *üresjاراتot* veszi magára stigmaként a költő.

Ijjas Tamás szójátékos-asszociatív gondolatrendszerében következetesen működik egy hár-

mas logika: a nyelvi, a képi és a gondolati képzetársítás. Ahhoz, hogy lássuk, ez pontosan hogyan is működik, nagyobb szövegegységet kell megvizsgálnunk. Célszerű ehhez egy teljes verset választanunk: „*Egyre fenem a horgokat – a vágy / csillan így a szemben, ahogy / fényesednek. (Előre kijelented, hogy nem / szeretsz halat pucolni. Kávét szürsöszl. Arcod, / mint a napra kitett margarint, rácsöpög / a pírítóóra.) Én szeretek pikkelyezni / – ezt a csorbát is kiköszörülöm. / Csodálatos, ahogy villan a kés, mint a pisztráng. / (Érdekes a csontiktól sose undorodtál, / csak úgy tűzted csokorba a férgeket. / Mintha egy ikében hoztál volna össze, / úgy tudsz gyönyörködni a kocsonyásan / remegő perisztaltikában.) / De miért pont a csalik? / Engem a szákmány mindig jobban érdekelt. / Vegyük először a keszegeket – halféjek a halászlébe, / a többi sóba, lisztbe, paprikába hempergjen. / Majd a két potyka mehet szintén / a levesbe. Az angolnákat füstöl-ni fogjuk. / A fogast mélyhűtőbe (ahogy / Téged zárójelek közé). Jár a pikkelyező, / mint fogkefe a számban. / Egy gyilkos mosolyt fényezek. / Horgász-idény. Kora nyár van.*” (SZAKÍTÁS ELŐTT KÉT NAP-PAL.) A szöveg témaválasztása nem nagyon költői, még kevésbé emelkedett, de a kettős tárgy (horgászat és haltisztítás) stílusai megjelenítése annál gazdagabb nyelvi képekben. Jellegzetes, az utóbbi idők nyelvjátékos költészetében egyre gyakoribb eljárás a képes kifejezés konkretizálásával való játék. (Tipikus – nem innen való – példája a *szimatoló hajóorr* vagy a *tizenégykarátos jakorona*.) A példában az „*ezt a csorbát is kiköszörülöm*” szóásban lényegében véve kihunytt metaforát éleszt újra, amikor a horog élesítésének konkrét rokon tevékenységével állítja közös gondolati térbe a költő. De a legtöbb hasonlítójátéka nem nyelvi, hanem ikonológiai természetű. A „*vágy / csillan így a szemben, ahogy / fényesednek*”, a „*villan a kés, mint a pisztráng*” vagy a „*Jár a pikkelyező, / mint fogkefe a számban*” hasonlítottjai mind bonyolultabb képzeleti műveleteket foglalnak magukban. A kés és a pisztráng hasonlításában nemcsak arról van szó, hogy mindkettő fényes, hanem az a villanás köti össze őket, ahogyan a pisztráng menekül, illetve a késsel döfnek. A pikkelyező és a fogkefe nemcsak abban hasonlít, hogy ideoda mozgatjuk őket, hanem a hasonlat része a pikkelyező és a fogak láncszerű, gyöngyházszerű ragyogása is, és megint csak a szákmányolás és a felfalás, gyilkos és áldozat szerepe rejti a képek mögött. Ezt erősíti meg az „*Egy*

gyilkos mosolyt fényezek” sor. A vágy és a horgok összehasonlítása ugyanezt a logikát követi. De a legizgalmasabb (ezt neveztem gondolati képzetársításnak), amikor nyelvi, ikonikus és elvont gondolati asszociációk alkotnak egyetlen, rejtett képszerű üzenetet. Ennek a kulcsa az első sor igéje, a *fen*. Ha csak a horog *köszörüléséről* lenne szó, a horog *hegye* jutna eszünkbe. Fenni azonban csak *élet* lehet, és a horog szakállán csakugyan van egy kis él. Ez a kép – a horog éle, a kés éle, a pikkelyező éle – így végigvonul a versen, csupa olyan tárgy, mely a hal elpusztításához és felfalásához alkotott célszerszám. Így állítja fel tehát a költő a szöveg egészen végigvezetve a vers homonimikusan rejtett – *él* és *hal* – ellentétpárját, voltaképpeni témáját, amit aztán (akárcsak kedvesét) ironikusan foglal zárójelbe a pecázgatás szimplifikáló képeivel a vers első és utolsó sorában.

Máskor hasonló képi elemeket szorosabban fűz egybe, nagyszabású allegóriává építve a tó képét: „*Olyan ez, mint tófelszín, csendben ring, / majd megfeszül, apróhalak nyílhegyei / ejtenek sebet rajta, egy rablóhal / mozgatja mindazt, mi bennem van. / Akkor vagyok, ha ő is létezik / – nekem csak harmadik személy, / neked lehet, hogy az első –, ha ő nincs, / csak benned létezem.*” (KEGYETLEN DOLGOK EZEK.) A természeti kép és a létről való elmélkedés úgy kapcsolódik össze, hogy az absztrakt gondolatokat is magába fogadja a tapasztalható dolgok közvetlensége, tehát nem nagyképűsködő agytorna kerekedik belőle, hanem azt érzi az olvasó, hogy a költő közvetlen élményt osztja meg vele.

Korábbi írásomban már érintettem a következő verset, de nem állom meg, hogy ezúttal szó nélkül hagyjam: „*Láttam már hogyan húzgálja elő / orrlukáidból a fáradság, / mint cilindrből a bűvész, / a vér végtelen selymeit, hallottam / oda-bent a nátha vadkacsa hangját, / mintha ragadozó keringene a fiókák / fölött, és éreztem már hátamon a / szőrszálakat, mint korallokat, ringatózni / szuszogásod Golf-áramlatában.*” (TANULMÁNYOK AZ ORRÓL 2.) Az ember hajlamos azt hinni, hogy már minden meg van írva, hogy mindent mondott már valaki. Én is sok olyan verset olvastam már, amelyben a költő szerelmének visszataszító testiségéről, testnedveiről, testnyílásai illatáról beszélt. Ezek azonban szinte mindig a szónokias nagyotmondás példái. Mindannyian tudjuk, hogy a költő nem mond igazat, amikor kedvese fülének mézéről vagy hólyagja óborá-

ról beszél. Ijjas is efféle tesz, amikor *szuszogásod Golf-áramlatáról* képzelődik. Az előző két kép azonban *a maga természetességében* emelkedett; a náthás orr szortyogását ugyanilyen kellemetlen hanghoz hasonlítja, nincs ebben semmi túlzás, csak éppen azt érezteti, hogy mindkét hang *természetes*. Emlékeztet József Attila Ódá-jának testábrázolására (amire konkrét utalások is vannak másutt, így a fentebb már idézett TISZTA című darabban), de még ott is van némi gáláns trubadúrmodor („*gazdag életet nyer a salak*” stb.). A beteg, náthás kedvesnek ez a szépítő túlzás és zánakozás nélküli teljes elfogadása egyedülálló szerelmi vallomás, ilyet még nem olvastam.

De ezek a versek már a korábbi kötetváltozatban is benne voltak, és arról beszéltem, hogy a végleges összeállítás újdonságai változásokat hoztak. Először is meglepő, hogy kimaradt a kötetből a TÖBBES SZÁM című vers, illetve rövidített-megtoldott változata került be A CSÁSZÁR ÚJ RUHÁJA címmel. Ez azért különös, mert a vers zárósora így hangzott: „*Ez maradt belőled. Fejedelmi többes. Hiányod jele*”, vagyis ez volt a kötet címadó szövege. Bekerült ezzel szemben a SAJÁT ROMOK című három átomleírás, ami újabb vers, és van egy ilyen részlete: „*fejedelmi / többes, úgy leszünk szabadok, ha magunkra / nem, mint egy főre, gondolunk*”. Vagyis a kötet címe nem változott, emblematisz darabját azonban már a kötettervnek megfelelően pótolta Ijjas. Még bizarrabb, persze ironikus gesztus, hogy a könyv első ciklusának címe is megmaradt AMATŐR TERMÉSZETBÚVÁR, miközben az azonos című vers kikerült, helyén A KÖTETBŐL KIMARADT című vers áll, amely így kezdődik: „*Fiókba került az Amatőr / természetbúvár. Túl szép / volt ez a mimikri...*” stb. A kötet olvasója persze nem érti ezeket a gesztusokat, és sohasem fog rájönni, hogy „*az imádkozó / sáska hím akkor sem / fejezi be a párzást, amikor / a fejét már leharapta a nőstény*” részletben a *fej* volta-képpen a *fejzet feje*, azaz a cím is lehet. Természetesen a szerző nem köteles és nem is tud mindent elárulni, elvégre a nyelv maga is kifejez olyan dolgokat, amiről a költőnek sejtelme sincs.

A korábbihoz képest bekerült a kötetbe néhány gyermekkora emlékező és utazások élényeit feldolgozó vers, de ezeknél fontosabbnak tartom azt a két teljes ciklust, amely szintén újdonság. Címük: BARLANGHASONLAT és

IJJAS TAMÁS VÉGZETE. Előbbi újdonsága, hogy bibliai és antik mitológiai utalások tömege került a versekbe, ami korábban talán elő sem fordult Ijjasnál. Utóbbi csak a kötetben elfoglalt helyüknek megfelelő sorszámmal jelölt fragmentumok sorozata. Címe és mottója azal az irodalomtörténeti adattal játszik, hogy egy Andor József nevű – némi jó szándékkal középszerűnek mondható – író (a keresztény-konzervatív *Élet* egyik szerkesztője az 1910-es években) írt egy IJJAS TAMÁS VÉGZETE című regényt. Ez a névazonosság persze a szerzői identitás elbizonytalanításával, a szerző fiktív lényként való beállításával jár, és ez a költőnek szemlátomást nincs ellenére. Nem állítom, hogy tisztában vagyok ennek a bizonyos végzetnek a természetével, de megpróbálok erről is mondani valamit. Előbb azonban a másik ciklusról.

A BARLANGHASONLAT darabjai néhány kivételtől eltekintve (VALAHOLO TOKIÓBAN, LAPOR WASHINGTONBA, EGY KIS SZLAVISZTIKA; fogalmam sincs, hogy ezek mit keresnek itt) műveltséganyagukban, hangvételükben, nyelvkezelésükben többé-kevésbé egységesen eltérnek Ijjas korábbi munkáitól. A cím természetesen Platón-tól való, a cikluson belül a JUPITER MEGLÁTOGATJA APJÁT A BOLDOGOK SZIGETÉN című versben szerepel erre utalás. Szaturnusz mondja: „*Húst eszek, / de a fehér csontokra rá sem merek / nézni. Nem hó roppan a lábam alatt, / itt nincs enyhülés, mintha a koponyámat / törném szülánkjaira, felreped a csiga- / házak csendje. A tél legalább barlang- / hasonlat, a képek belül villódnak, nem / a külvilágban.*” Elvont, összetett, erősen gondolati szövegek ezek, melyekben az antik elem nem díszítményként működik, hanem a vers gondolatiságának a magja az, ami a mítoszokból való. Fiatal költők közül egyre többeknél látok ilyen tendenciát, a középnevezédekben talán Payer Imre az, aki következetesen műveli ezt a verstípust, és érdekes lehet látni Gyukics Gábor amerikai versfordításaiban, hogy az Egyesült Államok „egyetemi” költészetében ez a motívika mennyire elterjedt és természetes. Érdekes, hogy ilyen típusú verseket, elsősorban viszonylag fiatalok tollából sokkal gyakrabban látok a világhálón, tematikus fórumokon, baráti vagy privát oldalakon, mint a folyóiratok versrovatában. A szerkesztők közül sokan idegenkednek, és sokuknál kifejezett ellenszenvet látok; legutóbb Háy János fejtette ki, hogy a SZÉP VERSEK anyagának összeállításakor az ilyen verse-

ket tudatosan mellőzte. Magamon is ambivalens érzéseket figyelek meg, míg ezeket a verseket olvasom, mert egyfelől ez a kultúrreteg az európai műveltség legerősebb energiaközpontja, másfelől meglehetősen könnyű az innen kiemelt toposzokból és idézetekből irodalmi műalkotás látszatát keltő fantáziátlan kompilációkat szerkeszteni. A legkézenfekvőbb eljárás, amikor az antik nagyság ironikus lefokozásával operálunk, vagy amikor egyszerűen aktualizálva megismételjük az ősi történetet. Ijjas természetesen sokkal tehetségesebb annál, hogy ilyesmivel beérje. Talán nyelvét is meg akarta újítani, de mindenképpen tágasabb kizengést igyekezett teremteni megszólalásának, amikor ezzel az antikizálással kísérletezett. Talán az eddiekből is kiderült, hogy Ijjas költészetében különös fontosságot kapott az élményszerűség, megélttség, eredetiség. Ahol ilyesmit nem produkál, mindjárt megszólal az *üresjárat* (l. fentebb) vádjá. Márpedig a költő olykor evidenciákat is szeretne elmondani, és ha nincs kedve ahhoz, hogy ezeket a gondolatait játékosan-ironikusan lefokozza, akkor olyan hangtérbe kell lépnie, amely korábbi megszólalásaitól idegen hangzást kölcsönöz versbeszédének. Hadd idézzek néhány paszszust ezekből a versekből. A már idézett JUPITER...-ben (mely Szaturnusz és Jupiter párbeszéde) Jupiter mondja: „*A férfiakat a veszély életeti, nekik / süjtőlég a tavasz, büszkén villogtatják eszüket, izmaikat, / míg a szikra be nem lobbantja az egészet. A kikelet: / retorika, emlékszel, még Tè is benyelted a bepölyált / követet, anyám még tejet is csorgatott rá, egészen / babaszagú legyen. Igen, erről szól az egész. Hazudjunk / csak húst a vázra, és tűnjön el a csend, a tél, / mintha mi szívtuk volna fel a hó kokaincsikját.*” A TANNHÄUSER VÉNUSZ BARLANGJÁBAN című darabban a férfi mondja: „*Mikor a barlangszájon beléptem, csúsós agyag / fogadott, az én saram, tudtam, semmi szél / le nem szárítja rólam. Ez itt nem búvóhely, / ez a barlang kagyló, és ahogy testébe fúródtam, / körém izzadtott téged, váratlan gyöngyszemet.*” A LÁZÁLOM című, bibliai motívumokból építkező vers pedig így zárul: „*Csak a hiányod mondja ki az áment. / Elhalt a mag, kiszór, megvet az ágy. / Az élet a feltámadásra ráment. / Lázár halott. Többé ki ne találj.*” Nem állítom, hogy ezek a versek ugyanolyan jók, mint amelyeket korábról idéztem. Sokkal több bennük a sztereotip fordulat, az olyan hely, amit evidencia helyett inkább trivialitásnak minősíthetnénk. Képei (kagylóban a gyöngy) vagy

szentenciái (a veszélykereső, büszke férfiakról) laposak, közhelyesek. Az újraélesztett kihunyt metaforák („*csúsós agyag / fogadott, az én saram*” – értsd: adósságom), a váratlan képek (a hó kokaincsikja) inkább különködésnek hatnak, mint helyénvalóan eredeti megoldásoknak. Lázárról szólva azonban a *megvetem az ágyat* kifejezés inverze, a „*megvet az ágy*” csakugyan váratlanul kitágítja a jelenet asszociációs terét. És vannak hasonlóan sikerült nyelvi játékok a ciklus más verseiben is. Tehát ezekben az antikizáló kísérletekben azokat a darabokat szeretem, ahol Ijjas bírja tüdővel ezt a zengőbb hangot; ilyennek tartom a Jupiter-versből először idézett, „*Húst eszek*” kezdetű, kissé talán Vörösmartyra is emlékeztetően tragikus/romantikus részt. Ez bármennyire is öblösen modoros, mégis az a kettős felismerés adja a gondolati alapját, hogy Gaia (az egyetlen élőlényként tekintett földi életközösség, illetve a lény, akiből kiárad és akibe visszatér minden és mindenki, aki él és mozog a földön) és Mnemoszüné (a múzsák anyja, aki tehát azokat a lényeket hozta világra, akiknek elménk értelmes működését köszönhetjük) ikernemtői életünknek, hogy a szöveghez illő pátozzsal fogalmazzak.

Végül az IJJAS TAMÁS VÉGZETE című ciklusról valami. Ez az LVII-től LXIX-ig számozott darabokból álló sorozat általában egyes szám harmadik személyben beszél főszereplőjéről, aki többnyire rutinszerűen végez különös dolgokat (melyek talán száz éve nem lettek volna különösek), például hintóport szór a zoknijába, és folytonos célzások történeke arra, hogy az illető „*ma forradalmár lesz*”, jóllehet ezt „*nem tudja még*”. A tévében a Szabadság tér és mérgezett nyíl vadászó indiánok, Menő Manó és a telefonban „*félretett kagyló, vonalhang*”. A fiatalember eljár és hazatér, gépiesen él és magányosan; szemlátomást nehezezen esik a beszéd, és ez kétségbe ejti: „*A forradalom ott kezdődik, és nem a sebzenzín / lángra lobbantásánál, hanem ott, a begyulladt / torokban, hogy fél: nem lesz többé szava.*” (LXII.) Ez a magány pedig árulkodó a korábbi igencsak társas vershelyzetek után. Persze nem Ijjas Tamásról, a költőről, hanem az IJJAS TAMÁS VÉGZETE című versciklus és az azt ihlető regény főszereplőjéről állapítom meg, hogy elmagányosodott. Addig megy az egyedülléttel, hogy kijelenti: „*Be kéne tiltani a / fejedelmi többes használatát*”, ami azért is ijesztő, mert így magát ezt a címet viselő kötetet is be kellene tiltani. Persze van indoka, ha érteni

nem is engedi az olvasónak. Azt mondja: „*el-híteti velünk* [mármint a fejedelmi többes használata], *hogy az alázuhanás közben / egyszerre több helyen is lehet az én*”. (LXV.) Hogy ez az alázuhanás miben áll, arra nézve a továbbiakban sem leszünk okosabbak, de valamiképpen a forradalom látomásához kapcsolódik, amelyben a beszélő majd részt vesz, noha ő ezt még nem sejtí (és a közelmúlt utcai jeleneteinek említése sejtetni engedi, hogy egyfajta elvont közérzeti beszámoló ez a fejezet, ami napjaink konkrét valóságában vizionálja a bukást, illetve éppen ezt a konkrét valóságot érzékeli zuhanásként); valamint az is nyilvánvaló, hogy az *én* zuhanás közben nem lehet másutt, csak abban a valamiben vagy valakiben, aki zuhan; ez a bizonyos zuhanás volt *Ijjas Tamás végzete*. A ciklus utolsó darabja így zárul: „*Nem ez volt a cél, de azt hiszem, / célba értem, ez a tükör másik oldala. / Amit meg akartam oldani, mint / megoldott köntös a meztelen testről oda / zuhant, ahol nincs felfogni padló, nincs / felfogni agyam.*” (LXIX.) Vagyis valamiképpen a szerző alteregója kiesett az anyagi világ és az értelem teréből egyaránt. Igaz, a könyv utolsó mondata után más sorsra nem is juthatott volna. Vagyis *IJJAS TAMÁS VÉGZETE* voltaképpen az, hogy története így is, úgy is véget ér. Ijjas Tamásnak, a költőnek a története azonban folytatódik, és ezt a történetet kitűnő versek és egyelőre nem igazán érthető vagy egyértelműen félresikerült kísérletek dokumentálják. „*Lehetem örömmöm ezer dologban*”, ahogy a CSAVARGÓ-ban írja. Úgy van. Az olvasó pedig, ha nem is mind az ezer dologban, de közülük néhányban minden bizonnyal szintén örömet leli majd.

Bodor Béla

BOLYGÓ APÁK

Bán Zoltán András: *Hölgyeszónáta és más történetek*
 Scolar Kiadó, 2008. 219 oldal, 2495 Ft

Ha egy csellista annyira virtuóz, hogy képes a hangszerébe bújva is játszani, ez mindenkéltől csodálatot kelt, ám azok számára, akik csak a zenére figyelnek, a tisztán lejátszott dalmokra, a zenében hanggá nemesedett szenvedélyekre, ez az élmény korántsem lesz fel-

hőtlen. Az élő test ugyanis képtelen átvenni a hangszer holt anyagának rezonanciáit, a zenítő hang zuhanva, testesebben cseng le, maga tereit kitöltetlenül hal el, mint azt a zene szelleme megkívánná. Bán Zoltán András második prózakötetének olvasása közben néha hasonló érzés támad a kritikusban. Az a fajta komplex vagy virtuóz írásmód, ami előző kötetében (SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA, Scolar, 2007) hibátlanul szerveződött, itt néha szembe találja magát az olvasó túlzott és stílárisan rendkívül magasra csigázott elvárásaival. Az író mentségére talán csak annyit, hogy jelen írások előbb keletkeztek, mint az említett, a kritikusok által nagyra tartott kisregény, s hogy Bán képes volt már néhány írásával is a mai magyar irodalom nyelvét – sajátosan burjánzó, az érzelmi, érzéki és intellektuális teherbíró képességet fesztelenül hordozó stílusával – alapjaiiban megújítani.

A kötet leghibátlanabb és a sokféle látásmódot legszerencsésebben, sőt mesterien ötvöző írása az APÁM VOLT. A körítés itt is gazdag, bár külön-külön terebben muzsikálnak a zeneszerek, de ez a legkevésbé sem zavaró. A hangok összeérnek, az előadásmód és a gondolat hibátlan. Csak annyi tán egyedül a kifogásunk, hogy szívesen hallgattuk volna még hosszú perceként ezt a szöveget. A bernhardi–kerteszi–Bán Zoltán András-i stílusjegyek jótékonyan és egymással feleselve, egymást gazdagítva keverednek az elbeszélésben. Lényegében Kertész Imre KADDIS-ának merész és sokértelműen komponált ellendarabja, provokatív szembeszegülés egy általa is nagyra tartott írói életművel, legalábbis annak bizonyos vetületeivel. A kritikusok szívesen megkerülik ezt a problémát, hiszen túlságosan is szentségtörő Kertész tabujá nemesedett írásművészetével való bármilyen nyersebb polémia. Ám Bán ügyesen csúsztat, hátrább tolja a novella frontvonalait. Visszalép Thomas Bernhardhoz, hiszen mindkét író (Kertész, Bán) a nagy oszt-rák stílusának leplébe burkolózva fogalmazza meg meglehetősen karakteres, metszetszerűen kontúros világlátását. Bán elbeszélése nemcsak a KADDIS egy bizonyos vetületének ellendarabja, hanem a közös ós, Bernhard IRTÁS című regényének egyik kényes szituációját is beemeli a novellába, és ezáltal megadja más-hogy látásának paramétereit. Ott az író (Bernhard) egy szokványos színházi vacsora alkal-mával, kezében egy gyakran újratöltött pez-

gőspohárral (Bánnál nagyfröccs) néz farkaszemet, „a *fülesfotelből*”, teljes passzivitásba burkolózva (Bánnál sarokasztalnál), fiatalok-rának mára kissé lecsúszott, elzüllött példaképeivel. A nagyságnak mindkét írásban van generációs vetülete is, ez a csúcson való létezés azonban alig élhető valóság. Bernhardnak (irodalmilag és életrajzilag is) apakomplexusa van. Hiányzik neki, hogy nem tud már felnézni azokra, akikre egykor felnézett. Mindhárom szerzőnk életművében hol nyíltan, hol rejtetten visszatérő motívum ez, kitágítva persze a kulturálisan eltérő írói látásmód finom különbségeivel.

Bán novellájában a szerző megfigyelésének tárgya a közben világhírűvé lett író figurája, aki hajdan kabarészerzőként, sikeres operettek szövegírójaként kereste senyerét, s kedvenc klubjában és közegében most már idegenként mozog, a világhír nem tette más emberré, csak a belső túl erőteljesen vált külsővé, most igazi értékeit közvetítik a drága ruhadarabok, ám a régi környezetben ez az ellentét túlságosan is beszédes. A szerző falja, szinte megemésztí a híres író, nem véletlenül akarja a tekintetével elfogyasztani. Évek óta tudja, hogy ez az író (anyja vallomása szerint) az ő apja, aki persze mit sem tud az egyszer volt kaland következményéről, *róla*. A novella fikció természetesen, és bár „Homage Kertész Imre szellemének”, azoknak a műveknek a sorába illeszkedik, amelyekben egy-egy író még élő kortársát, az irodalmi élet jellegzetes figuráját állította a középpontba (Krúdy: Szemere Miklóst, Bródy Sándort, Adyt), hogy ezáltal a valóság egy második síkját is elevenné és beszédessé tegye (hiszen ezek az alakok a valóságban majd tovább beszélnek és cselekednek, ezáltal utóbb „beleíratlanul” is gazdagítják a regény világát), ugyanakkor valamiféle kannibalizmus is, hogy a sarokasztal távolából ezt a hírességet valamiként elfogyassza, azzá tegye, ami: tulajdon testévé. Ahogy az ókori masszageták cselekedtek: „*megölik szüleit és megeszik őket, és úgy gondolják, gyermekeikbe temetkezni a legszebb temetés*”. (A SZOFISTA FILOZÓFIA. Atlantisz, 1993. 111.) Az apa szellemileg történő bekebelezése Kertész életművével való mély és átszemlelt azonosulásról tanúskodik, ekképpen most is belebújik a hangszerbe, a megszólaltatni kívánt mű hangzódobozába, hogy gyerek- és apakomplexusoktól terhelt és az Auschwitz által jelzett borzalmakat feldolgozó,

az egzisztencializmusban menedéket és vallást találó író, valamiként legyőzze vagy negligálja, de túljusson rajta. Az elbeszélés Kertész művészetének sokirányú, de persze egyoldalúan éles cáfolata. Komplex és naiv érzelmi kitörésnek látszik, ám nagyon is tudatosan felépített ária. Egy nemzedék, aki nem lel magának apafigurát (mint Esterházy Ottlikot), jogos fájdalommal és megvetéssel tekint az egyetlen lehetséges apára, aki talán túlzott és halálosan komolyan vett következetességgel cáfolja, hogy őt genetikailag vagy szellemileg folytathatónak nyilvánítsák. Hiszen nemcsak a megtagadott gyermekről, hanem erről is szól talán a KADDIS.

Filozófiai és etikai harc dűl, amelyben megidéződnek Kertész fontosabb munkái, mely elemzésként is olvashatjuk, a kallódó, apátlan nemzedék látásmódjáról, ahol végül is minden egy szögre kerül. Kafka A PER című művének megidézett végjelenetében mindhárman (Bernhard, Kertész, Bán) egy kampóra akasztják fejfedőjüket, bevallva az egzisztencialista látásmód elkésett voltát, a mai kor problémáira való alkalmatlanságát. A „komolyan venni valamit” sosem tudta belakni az irodalmiság talmibb anyagból épült erőrendszere. Mindenki máshol gondolta élni és írni ezeket a problémákat. Bán írása egy esztétikailag releváns és pimasz kérdés is egyben, és Kertész életműve mindenképpen alkalmas erre, hogy feltegyük: a mélységeken átívelő színpadon (Auschwitz botránnya) mi a személyes és mi nem? Mi az, ami már csak irodalom? Mit jelent a KADDIS rettenetes *nemje* Thomas Bernhard álarcában? Mi az irodalmilag nem vállalt gyerek és az irodalmilag meggyanúsított apa helyzete? „*En már nem a sikerért küzdök, hanem a kudarcért*” – idézi Kertész Beckettet a GÁLYANAPLÓ-ban (Magvető, 1992. 356.). Valamiként egy önmagát túlélt filozófia kissé negédes hiúsága lóg ki mindeből. Az elszenvedett kudarcért itt valóban majd sok lehetőséget felégetnek. A kudarc azonban magánügy. Ahogy Kertész két regénye (SORSTALANSÁG, KUDARC) egyetlen pallón majd egymással szembemegy, alig értik egymást, és mindkettőt át akar menni a túlsó partra. Mindenesetre a GÁLYANAPLÓ-ban és a KADDIS-ban a zsidó lét és a kudarc paradox gondolatmenetei bármilyen messzire vezetnek is, valamiként szervesen terméketlenek. Ennek mély belátása Bán novellájának legfőbb mondanivalója.

A KOTÁNYI FŐHADNAGY kevésbé nagyigényű, de sokkal áttekinthetőbb, szerényebb gondolati anyaggal dolgozik, mint az APÁM VOLT. Az 1956 őszi játszódó kamaradarab figurái meglehetősen távol esnek attól a művészközeli, a zene és a színház szellemének örökös anyanyelvét beszélő báni világtól, amit eddigi írásaiból megismerhettünk. Míg odakint véresen tombol a felkelés, egy nyájasan barátságos lakásban szerelmi tragédia zajlik. A váratlanul hazatérő Kotányi főhadnagy ávós felettesét találja felesége ágyában. Kint is, bent is fegyverek dördülnek, a végeredmény egy (politikai és magánéleti) csapdába került figura, aki egy ördögszerűen mindent tudó és mindenható házmesterrel kötött alku révén remél kitörni eddigi életéből. A tárgyak (perzsaszőnyeg, értékes bélyeggyűjtemény, piros borítójuk miatt utcára hajított világirodalmi remek és bútorok) mutatják a világ állandóbb, értékesebb, lélekben gazdagabb valóságértékét. Ahogy az előző elbeszélésben az író apa figurájának finoman drága eleganciája mondott ellent a környezetnek, itt az emberek a tárgyak kulturális értékének tudata nélkül már csak szagokká, nedvekké, eltaposható és eltaposandó, visszataszító férgékké válnak. Az antik Róma romjai között élhettek így a barbárok, mit sem tudva a tárgyak lelkeről, a beléjük rejtett évszázados tudás népeket összetartó és felemelő hatalmáról, hogy aztán évszázadok múlva újra megértsek, kiásva őket, még mindig élő hatásukkal segítsenek az ember szellemének jobb megértésében. A hangszerbe való bebújás (Kleist gyors, szikrázóan tárgyias és kíméletlenül eseménydús stílusa) itt sem jelent akadályt. A lehetséges apafigura, aki szintén e kor „katonája” (Binda), csak egy búcsúfellépésben jelenik meg. Hajdan a perzsaszőnyeg, most a bélyegalbum ajándékozásával szeretné a fiaként szeretett Kotányit javakhoz segíteni, mielőtt, megérve a kor szavát, öngyilkos lesz. Itt azonban semmilyen tere nincs az érzelmeknek. A történet és a nyelv egy irányban dolgoznak, az író beledarálja őket a történelem lucskos iszapjába. A belső értékek teljes hiánya és a valóság látszólagos konfrontációja egyetlen tiszta pillanatot engedélyez a saját életét képtelenül elszalasztott főhadnagynak. Kotányit meggyalázzott felesége elárulja a határon. A tömeg a szokásos módon áll bosszút a rangrejtve menekülő ávóson. Egy kicsi lányka ártatlan alakjába kapaszkodva érezhet még valami önsajnálá-

tot, amit saját maga lényéből talán már nem is tudott volna előbányászni. Valakik még éreznek, gondolhatja, miközben már a tömeg alhasi szervét nyiszatolja.

A kötet harmadik, leghosszabb elbeszélése már komolyabb kétségeket ébreszt az olvasóban, holott stílusbravúrijaiban, nyelvi-gondolati feltöltöttségében, expresszív látomásaiban ez közelíti meg legjobban a SUSÁNKA ÉS SELYEMPINÁ-t. Itt a bőgő hangja, a belebújt Roberttel, aki az Elbeszélés Jellemeként megidézi a történetet, már szellemileg és mint egy regény egyszerű csodája, nem szárnyal fel a feleségek által alkotott Tricinium énekegyüttes összhangzattanának gótikus magasába. A roppant méretű masinéria, amellyel a szerző dolgozik, egy Wagner-nagyopera színrevitelére is elegendő volna szellemi értelemben, ennek ellenére egyáltalán nem teszi nehezkessé a mű befogadását. Pedig felsorolni is nehéz, milyen utalásrendszerek, megidézettégek, párhuzamos világok dolgoznak a szerző keze alá. A szöveg úgy szólván csordultig telített. Újabb prózánkban is keresni kéne párját, ha a vendégzövegeket használó művektől eltekintünk. Az APÁM VOLT című novellára gondolva, itt Robert apjának figurája hozza vissza a novellából már jól ismert és a korábbi regény Zsigó alakjával is sok hasonlóságot mutató színházi kellékes-súgó, az életben sikertelen mindenés karakterszínész. Mélyebb párhuzam, hogy míg a KADDIS-ban Kertész a levegőbe ássa a sírokat (Celan–Auschwitz motívum), egy légies égbé temetés ismétlődik, itt az élőhalottak zsírosodnak, hullaszappanosodnak, az anyag, a föld lesz az élet elmúlásának terepe, és más értelemben is a halálba tart az egész elbeszélés. (A kávéházi asztalok gyertyák világította sírhalmok, a sügölyükből is sírdomb lesz.) A KADDIS elején Kertész álságos módon azt mondja, nem ismeri a természetet, nem tudja, hogy néz ki a bükkfa. A platánok a kedves fái, amelyeket egyedül felismer. Lehetséges ez, kérdezhetjük, hogy aki Buchenwaldban (Bükkerdő) időzött, ne ismerne e fa sajátos erezetű leveleit? Bánnál is a platánfa lesz a domináns. Talán Ady hozta be legerősebben a magyar irodalomba (A PLATÁN-FA ÁLMA), és A HALÁL ROKONA ciklusban található, néhány oldalnyira a PÁRIZSBAN JÁRT AZ ŐSZ-től. Nem kell talán külön hangsúlyozni, hogy a magyar irodalom legerősebb halálverseinek megidézettége milyen mély hangulati töltéssel erősíti az egész cselekmény fölött delelő mors

imperatort. Bán Zoltán Andrásnál is a platánfa terebélyes lombjai alatt időznek legszívesebben Bécs kertjeiben, parkjaiban a szereplők.

Szövegszerűen és anyagában szinte jelentéktelen a hatás, de Bán sokszorosan beleszokolja az olvasóba a VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK-kal való párhuzamot. Charlotte levele Roberthez, természetesen az anyegini felütésen túl (Tatjana levele), Goethe-reminiscenciáktól hangos, leginkább Robert számára fontos a költőfejedelem, mint irodalmi kutatásainak legfőbb tárgya, s egy Goethe előadása adott alkalmat arra is egykor, hogy Lottétját meghódítsa. Egészen azonban inkább megtévesztő ez a sok hivatkozás, mert a regény mélyebb áramának kevés köze van a világirodalomnak ehhez a remekéhez. Nagyobb súllyal van jelen Thomas Bernhard világa ebben a kisregényben, s ha a Kertész-novellát is tekintetbe vesszük, Krúdyn kívül mindenképpen az osztrák volt legnagyobb hatással Bán Zoltán Andrára. A gondolkodás- és íráskényszerrel sújtott Robert akár melyik Bernhard-regény hőse is lehetne (MÉSZÉGETŐ, ALSÓZÁS, KORREKTÚRA stb.). És akkor még nem említettük a szerző által az utószóban említett D. P. Schreber memoárját, a Strauss család megidézett, az egész bécsi milió halálszagát édesen letakaró polkák, operettek világát, az operairodalom nagyjeleneteit, amelyek sokszor egy hosszú monológnak szolgálnak alapul (például Olga „Te jó vagy” kezdetű tirádája Rigoletto áriáját idézi Verdi operájának 3. felvonásából), a filozófiai betéteket, amelyek oly sűrűséggel szövik át a kisregény anyagát. Érzéken gazdag, perzselően erotikus (mint a könyv címlapja, ahol félig leoltott betűk vörösből kocsonyásodik elő egy mellbimbójába csipentő nőalak), zeneileg és gondolatilag a Krúdy–Bernhard-féle eszmény felé megtett hatalmas lépés, cirkalmas és mégis lendületes szöveg ez. De valahogy hiányzik a gondolatok és szituációk mögül a háttér: Párizs, Bécs, parkok, lakások, bejzlik, kávéházak: mindezek önértékükön nem mutatnak túl, e látszólagos világokban mintha csak magukkal nem tudnának érintkezni a szereplők. Hiába mászkálják agyon a tereket, egyre halványabb nyomokat hagynak bennük.

Mindezt akár szándékoltnak is gondolhatnánk, hisz Bán megismétli a SUSÁNKA ÉS SELYEMPINA elbeszélői státusát. Itt is a főhős agyában egy egész másolóiroda dolgozik. Neki termelnek anyagot ezek az agysejtek fölös mennyi-

ségben, és az Elbeszélés Jelleme, amely önmagában elég furcsa, kissé erőltetett fogalom, próbál úrrá lenni ezen az emberien esendő és hamis anyagon. Mégiscsak szellem ő, úgy gondoljuk. Túlságosan is az elbeszélés szelleme. Mégpedig az elbeszélés kissé beteges szelleme, hiszen Robert súlyosan beteg, depressziótól szenvedő, mániákus kényszerképzetekkel küszködő figura. Már az is gond, ha a központi hős ennyire beteg, de ha az Elbeszélés Jellemének szerepét tölti be, tehát a kisregény minden megszólalása, minden ténye, sőt magáról a betegségéről való állapotjelentés is az ő beteg agyának a terméke, akkor a mű hangzódobozába csak kevés eszményien tiszta hang juthat. Mert ha mindez az ő agyán keresztül lesz szöveggé, akkor nagyon nehéz kijelölni a valóságos történések határait. Valóságos-e Marina és Jean-Paul kettőse? Igaz-e, ami fia, Georg és Editha között szövődik? Mennyire valóságos a Charlotte–Robert kapcsolat, amely Robert tudatában két nehéz sorsú ember lassan kihűlő szerelméről szól? A Robert szexuális kényszerképzeteiként értelmezhető elbeszélésben leginkább a másik szál hiányzik. Valóban az Editha iránti reménytelen szerelem mozgatja és az ehhez szorosan kapcsolódó féltékenység a történések menetét? Ennek ábrázolását, hiteles nyomát alig látjuk. Szerelmi szálak szövődnek keresztül-kasul, de ehhez tudatot egy mélyen zavart személyiség szolgáltat, aki sikertelen tudós, dilettáns író, rangját veszített apa, érzéseit veszített férj, ráadásul betegesen züllött alakja végig ott ólálkodik a háttérben (a saját ábrázolása háttérben!), s csak az elbeszélés második részében tör ki gondolkodás- és íráskényszer szorongatta magányából. Így mint informátor megbízhatatlan minden tekintetben, azt sem tudja, mi történt 1956-ban, amikor apjával, a színházi statiszták vezetőjével, egy jellemetlen rippacsal elhagyja Magyarországot. Valóban meggyilkolta és kirabolta az apját, és most, harminc év múlva éri el a büntetés? A szellemesen szárnyaló, a bécsi zene könnyed műfajait magába olvasztó straussi nagyoperett fokozatosan veszít varázsából. Pontosan ott törik meg a sodró lendület, amikor az Elbeszélés Jelleme magát lépteti színre a Volksgartenben, egy szintén magyar zongoratanárnő társaságában. A beteg elme objektív (?) önábrázolása pusztá nyomorúság. Innen kezdve egyre erősebben már csak a hangszerbe bújó Robert testének és szellemének zö-

rejeit halljuk. Az ellene szótt összeesküvés fikciójában az elbeszélés kereteit, lehetőségeit messze meghaladó ámokfutás kezdődik, ahol az elbeszélés minden szereplője végre együtt van. A végjátékban, a fináléban, a Tricínium énekegyüttes templomi fellépésekor a szexuális játékokra összeszerveződött három nővel (legalábbis kettővel) végez az akkor már teljesen összezavarodott tudat, hogy aztán a sívár elmebaj porzó ezüstjét nézhesse egy elmeosztályon, ahol tettei következtében vélhetően örök időkre zárva tartják.

Az elbeszélések ellentétes megszólalásai és tudattartalmi ellenére a kötet mégis mutat valami nyugtalanító egységet. Az apákat mindenhol legyőzik, mindenütt a velük szemben fellépő fiúk kerekednek felül, átrendezve az eseményeket, az apák megszűnnek a tőlük elforduló fiúk tudata lenni: „Az Apa kora lejárt, Robert, az Apa legfeljebb csak széplélek, aki nem képes dologgá tenni magát, most a Fiú korszaka következik, hiszen az Apa légbe foszlik, akár az alakatlan gőzpára.” (202.) Egyetlen mondatban ott sűrűsödik a báni stílus sőtükkrű mélysége. Hiszen a regény kezdetének hegeli önanonosság-keresése végighúzódik az egész művön, s most a „széplélek” (Schönggeist) fogalmával döfi szíven az Elbeszélés Jellemét. Ott van ugyanakkor a celani–kertészi levegőbe temetkezés motívuma is, amely az egész regény földhözragadt halálképzetének bizonyos fokú túllépése. És sajátos humor, ha azt mondjuk, hogy az elbeszélés hangja képtelen volt „dologgá tenni magát”. A hősök az önfeladás szélére jutnak, és életüket érvénytelenítve titkosan mosolyognak. Elégedettek. Ezt jelzi az APÁM VOLT végén sorsot és halált annulláló titkos összekacsintás. A fiú utolsó pohár fröccsét issza itt a színészklubban, soha nem tér vissza. Hova lesz? A vélt apa figurája pedig úgy tűnik el (a halála után), hogy megkérdőjeleződik ez a halál: „*valóban mindörökre?*” (26.)

Am az elbeszélés más-más regiszterében már markáns különbségek mutatkoznak. Míg az első két novellában levonul az ár, és tisztán láthatjuk immár az elbeszélés üresen maradó medrét, a HÖLGSZONÁTA végén változatlanul ott az áporodott, bűdös lé. A szöveg, amely jelles filozófusok (legtöbbször Descartes, Hegel, Kierkegaard) magyarázataival indukálja az emberi szellem és test fiziológiai jelenségeit, csak egy ideig lendíti előre az elbeszélést, egy idő után beáll, statikus lesz, szinte gátja a lassan

hőmpölygő eseményeknek. Ugyanúgy az Elbeszélés Jelleme túlzott hatalma meglopja a többi szereplőt, nem érezzük, mi a tétje az ő sorsuknak, ha csak egy beteg elme visszfénye mindez. A kezdet impulzív erotikus nagyjelentének sem lesz igazán kapcsolódási pontja az egész elbeszéléshez, mintha egy másik színpadon játszanák tovább a darabot, a tárgyak és személyek tanácsalának. Ők is ott maradtak tehát, ők is gyarapítják aggályainkat, vágyaik, érzéseik, szexuális képzelődéseik, erkölcs-telenségeik, csalásaik szétázott leple foszló darabokban ott marad a szutykos lében, az egész anyag tisztázatlansága következményeként.

Végül a zene, a Tricínium énekegyüttes kora középkori, reneszánsz vokális énekhangjainak tisztasága, amely a kisregény igazibb sóhaja, értelmes centruma lehetne, mint Robert beteg agya, mint egy szép emlék, az is ott kavargog, ha nem is mindenek fölött, de lent az árban.

Az „odacsínált” olvasónak nehezebbre esik felállnia a székből, de nem a katarzis miatt, hanem a zavar okán, amit a hangszerébe bújó virtuóz zenész (mint egy vonósnégyes gyér szakállas, szemüveges csellistája, kétszer is felsejlik a szerző alakja a műben) már képtelen volt lejátszani.

Sántha József

TALÁLTAM EGY KÖNYVET

NARRATÍVAKONCEPCIÓK LENGYEL PÉTER „MACSKAKŐ” CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Viktor Sklovszkij és Tzvetan Todorov munkái óta sokan és sokféle szempontból hívták fel a figyelmet arra, hogy a detektívtörténetekben a narratíva fogalmának kitüntetett szerepe van – mind tematikai, mind poétikai szinten. Peter Brooks egyenesen „a történet allegóriájának” nevezi a detektívtörténetet: a cselekmény ugyanis itt a történet „ismétlése és újrafeldolgozása a diskurzusban és a diskurzus által”.¹ Todorov szerint a nyomozás története, a mű „szüzséje” feltárja, sőt megismétli a bűntény történetét, pontosabban annak „fabuláját”.² A detektívtörténet ezáltal a szüzsé és a fabula viszonyát drama-

tizálja, ezért a „*narratívák narratívája*”. Bónus Tibor Esterházy Péter TERMELESI-REGÉNY című művéhez hasonlítja a MACSKAKŐ-t abban a tekintetben, hogy szintúgy „*nem egy konkrét művel, de egy egész műfajjal létesít intertextuális kapcsolatot*”. A TERMELESI-REGÉNY szintén „*nem rendelkezik konkrét pretextussal, hanem a sematizmus irodalmának az ötvenes években virágzó műfajával létesít [...] szövegközötti viszonyt*”.³ A detektívtörténet architektusa felől, tekintettel arra, hogy a műfaj – eminens értelemben az ún. „rejtvényregény” – *par excellence* a történetalkotást (a „bűntény” mint történet „megisméltését”) avatja a nyomozói befogadás tétjévé, Lengyel Péter regénye megköveteli a narratíva konstrukcióinak vizsgálatát. A MACSKAKŐ ugyanis a nyomozás és a bűneset történetét párhuzamosan beszéli el, és ezáltal egymásnak feszül benne az a „*kettős logika*”, amit Brooks (részben Jonathan Culler nyomán)⁴ a narratíva legsajátabb jellegének tart. A klasszikus detektívtörténet – pontosabban az ún. „*rejtvényregény*” –, írja Brooks, a nyomozás cselekményét arra használja, hogy a bűntény olyan történetét alkossa meg, amely biztosítja a „megoldásnak” nevezhető „*tematikus koherenciát*”⁵ visszamenőleg. Mindeközben úgy alkotja meg a művet záró történetet, mint amelyhez a nyomozás vezet el, illetve amelyet az eredményez. A „*kettős logika*” kifejezést Brooks Cullertől vette át, aki szerint a narratíva bizonyos pontjain az eseményeket inkább a narratív diskurzus követelményei határozzák meg, sőt állítják elő, semmint fordítva. Más szóval a fabulát olykor a szűzsé követelményei alakítják. A „*totalizálás*” metaforikus eljárása határozza meg a metonimikus működésű szövegrészek jelentését és pozícióját, noha ezek vezettek el a „*vég értelmének*” (Frank Kermode) metaforikájához, ahonnan a cselekmény visszamenőleg újraértelmeződik olyanná, mint amely éppen ehhez a befejezéshez vezet. Lengyel Péter műve a bűneset túlnyomórészt jelen idejű, pontosabban a fiktív jelenidejűség illúzióját keltő elbeszélésébe ágyazza mind a bűneseteket előlegező, mind a tételezett későbbi pontból (a Dajka vizsgálóbíróval folytatott beszélgetés pontjáról) az immáron – a halálban – lezár(ul)t bűnesetekre visszatekintő modalitású közléseket. Az ilyen jellegű közlések performativitása egyszerre alkotja meg az elbeszélte eseményeket a kasszák feltörésére, a gyémánt megszerzésére irányuló, de az elfogatás és a halál felé vezető

eseményekként. Az alábbiakban azt vizsgálom, a MACSKAKŐ hogyan értelmezi újra a klasszikus krimi „totalizáló” igényét, és a narratívaalakítás milyen lehetőségeit teremti meg mind a nyomozó, mind a kasszafűró felől.

A millenniumot ünneplő Budapest városalakító műveletei a bűnesetek történetének alakításához hasonló kérdéseket vetnek fel. Az ezredéves ünnepségek „központosítják” történelmünket, az ország terét, a lakosokat, akik ezrével sereglenek ide, köztük a bűnözőket, a pénzt. Itt koncentrálnak Dajka doktor nyomozásai, akinek a bűnözést kell(ene) kiküszöbölnie ebben az időszakban, és másfelől a kasszafűrók ténykedései. Az ünneplő város (annak bizonyos kiemelt helyszínei) egyfajta múzeumává válik, műemlékek és monumentális struktúrák gyűjteményévé, mégpedig szinte a mnemotechnika klasszikus felfogása alapján elrendezve; meghatározott helyszínekhez társulnak bizonyos gondolatok, hogy azután e gondolatok a helyszínek közötti emlékezeti séttával kapcsolódjanak össze.⁶ Az ünnepségek különféle látványosságai és az új épületek, városrészek elrendezése a város – és az archaizálásokban, a regiszterváltásokban (például a Londíniumot idéző szövegrészekben) a nyelv – emlékezeti rendszerét teremti meg. A városi séta emlékezeti sétaként működik olyan épületek és emlékművek között, amelyek a nemzet történelmét és (technikai, tudományos stb.) eredményeit reprezentálják, azaz egyrészt az ezeréves történelem bemutatása, demonstrálása, másrészt pedig a (fő)városalapítás aktusában. Ebben hasonló feszültség érhető tetten, mint a narratíva említett „*kettős logikájában*”.

A macskakő az ünnepségekkel szemben olyan szövegalakító erő, amely mintegy deklarálja – Jaußszal szólva –, hogy a „*saját időtlenségét*” hirdető emlékművel szemben a város mint mű sem „*önmagában létező tárgy, amely minden szemlélőnek ugyanazt a látványt nyújtja*”, inkább partitúra, „*amelyből az olvasmány újabb és újabb visszhangjai hozhatók ki*”.⁷ Macskakőnek nevezi a szöveg az eseményt, amelyet az emberek más-más oldalról ismernek meg („*a tényeknek más-más részét*”; 19.)⁸ Lengyel Péter regénye ezt a recepcióesztétikai belátást mind – általánosan fogalmazva – a történelem narratívákon keresztül való elsajátításában (legyen szó a világtörténelemről, az emberi faj vagy a kasszafűrások történetéről), mind a város „befogadásában” megszólatatja. „*Emlékmű*” és „*par-*

títúra” Jaub által felállított ellentétét a város vonatkozásában Christine Boyer – nem igazán szerencsés terminusokban ugyan, de rokon megközelítésben – a tér „*műalkotás*” és másfelől „*panoráma*” jellegű élményének szembeállításában fogalmazza meg.⁹ Az előbbinél a képekként megalkotott városi tereket a keretezés mint a „statikus”, „zárt” térbeli elrendezés emblematikusnak tekinthető gyakorlatok határozza meg. A kép irányítja a tekintetet, és meghatározza a narratív tereket is, jelen esetben az ezeréves történelem jegyében vagy a klasszikus detektívtörténet „zárt” terében. Az író elbeszélő a büszkeség modalitásában szól a város alakulásáról, az „első” retorikájában: az első földalatti, telefonközpont... Olyan téralakításokat emel ki, amelyek hálózatokat építenek, legyen szó telefonhálózatról, körutak rendszéről, hidakról, városrészekről, amelyek *elérnek* vagy *benyomulnak* bizonyos terekig (külvárosokig), illetve terekbe vagy éppen a múltat vagy a nemzetet az „egészlegesség” igényével *reprezentáló* épületekről és funkciókról (múzeumok, Országház stb.). A kasszafűró elbeszélő térészlelésében azonban a város nyitott, kiterjedt „panorámaként” („partitúraként”) konstruálódik meg. Amikor például követi Buborékot, várostapasztalatát mozgásban lévő rétegek alkotják: a város statikus, „megszerkesztett” képekként megélt tapasztalatát a folyamatosan változó képek egymásutánja és pillanatnyi találkozások tapasztalata váltja fel, ami a szemlélődő befogadásában értelmezési lehetőségek előtt nyit teret. A kasszafűrók is hasonlóan a szerialitás elvében, a mindig a „legújabb” megértésére vonatkoztatva szerveződnek. A bűnesetek mechanizmusa így alapvetően eltér a például Brooks által hivatkozott rejtvenyregényétől. A kasszafűrés szerialis működése ugyanis nem az egyszeri tetten, hanem – mint ezt a kasszafűró elbeszélő ki is fejti – a mindig legmodernebb „mackók” feltörésén alapszik. Nem egy végpontra irányul, hanem a megismételhetőségre. Sikerét nem egy-egy kassza feltörése, hanem a mindenkori újraalkalmazás képessége adja. A nyomozás így nem egy történet elsajátítására irányulhat, hanem az operativitás elveit demonstráló történetek sokaságára. A bűnténynek ez a konstrukciója a nyomozótól szintúgy az újraértelmezés szükségességének belátását követeli meg. A regény ugyanis nem alkot szövegterében olyan történetet, amely a „megoldás” „totalizáló” alakza-

tában értelmezhetné a nyomozás cselekményét, márpedig ez a „totalizáló” alakzat lehet a narratívának az a „motorja” – Brooks kifejezése e helyütt különösen találó –, amely a klasszikus krimi működését meghatározza. Lengyelnél a nyomozás tehát immár nem teszi lehetővé a klasszikus detektívtörténetekből ismert „metapozíciót”. A „metapozíció” kifejezést itt abban az értelemben használom, hogy a klasszikus krimi városa tele van az értelmezés különböző nyelveivel, a detektív pedig a nyelvek interakcióját olvassa – szembeállítva azt a többi szereplővel, akik be vannak „zárva” a maguk nyelvbe. A nyomozó pozícióját akként alkotják meg a detektívtörténetek, mint amely egyedül ad módot az „eredetként” felfogott bűnügy „identikus” elsajátítására.¹⁰ Ez a detektívtörténetben működő „totalizáló” alakzat az „emlékműhöz” hasonlóan „monológ formájában”¹¹ hirdeti időtlenségét. A MACSKAKŐ így olyan narratívakoncepciót működtető irodalmi műfajhoz és városalakításhoz nyúl, amelynek mint „monologikus” formának egyként lehet metaforája a városban a sugárút, a mottóban a bachi Ricercar fűgaszólama vagy a narratívában a „szál”. (És ekkor valóban emblematikusnak tekinthető, hogy Dajkát a banda ismeretlen 4. tagjának – a kasszafűró elbeszélőnek – a nyomára a megtalált köpeny *szövése*nek mikéntje vezeti.) A város tekintetében ezt az „emlékművi” igényt tematikailag a bűnözés, a város konstrukciójában/térészlelésében a „panoramikus” észlelés ássa alá.

A MACSKAKŐ a narrátori funkciók összetett rendszerét teremti meg, ami az idősíkok egymásba játszásával aláassa a bűneset ama koncepcióját, hogy az a „jelenbeli” nyomozásban identikusan elsajátítható, a múltban „lezárt” történet. Az első olvasás során Dajka vizsgálóbíró nyomozásában a befogadásban – a klasszikus detektívtörténet hagyománya felől – 3. személyű, mindentudó elbeszélői narrátort működtető szöveg jön létre. A folyamatosan érvényesülő grammatikai jelen idő a fiktív egyidejűség, a „megélés” illúzióját kelti. Ennek modalitása azonban megváltozik, amikor a regény utolsó mintegy ötödében új narrációs helyzetet teremt: a kasszafűró az immár nyugdíjas Dajkával beszélget, és újra említi azt a mulatóbeli estét, amikor Bóra, a Csacska Macska énekesnője téglával fejbe ütött „egy férfit”. Ekkor a visszaemlékezés beszédhelyzetét „vetíti rá” a szöveg Dajka nyomozására, akit így –

visszamenőleg újraértelmezve a szöveget – ki zárólag a kasszafúrón keresztül enged megszólalni. Dajka elbeszéli a bűneseteket, őt elbeszéli a kasszafúró, és őket megírja és elbeszéli az író narrátor. A Dajka doktor nyomozásáról szóló szövegrészek így évtizedekkel későbbi visszaemlékezésként értelmeződnek újra, miközben a „(neked: ...)” kezdetű zárójeles megjegyzések mindvégig fenntartják az íróként megalkotott narrátor alakító műveleteit is. Ezt a narratori funkciót teremti meg a „Most” kezdetű címmel ellátott fejezetek: a XX. század második felében él, „könyvírás a mestersége” (145.), kislányához szól, aki a fejezetek előrehaladtával növekszik. A háromszoros narratori funkció és az elbeszélők egymásba játszása, egymás elbeszélése, illetve megírása és ezáltal a detektívtörténet „esztatologikus” és „apokaliptikus” szervezésének kettőssége egyrészt a történet birtoklásának kérdését veti fel, másrészt pedig az idősíkok (a világ teremtése és az ember törzsféjlődése; századvég, millennium; 1980-as évek) összetett játékát teremti meg. A narrátorok folyamatosan előre- és hátrautalnak: a világ, majd az emberi faj történetéről szólva például az író elbeszélő felveti, hogy a hallstatti kultúra népeitől származhat a Baronesz szöke haja (383.), Bóra vágott szeme pedig a tatároktól (387.). Hasonló módon a kasszafúró folyamatosan reflektál arra, hogy adott pillanatban mit tudott és mit nem, ki mit fog vallani, kivel fog még például aznap éjjel találkozni. Vagy hogy a lelkipurdalástól gyötört szerelmes Knorr kislány évtizedekkel később Auschwitzban halála előtt arra fog gondolni: akarata ellenére elárulta a lakásukban szobát bérlő Királyt. Erdődy Edit fontos megállapítása szerint: „*E szemlélet [...] egymástól elszakíthatatlannak mutatja a múlt és a jelen tartományait: olyan megszakíthatatlan és összefüggő folyamatként, melyben a megállított történelmi pillanat, egy adott időmetszet csak mint írói fikció képezhető el. Olyan elemi erejű időfolyam ez, melyben minden esemény, minden tárgyi mozzanat a visszafordíthatatlanság kegyetlen következettségével mutat előre: a különböző időben végbemenő események okokra és okozatokra oszlanak, minden jelenség következményként csapódik le és revelálódik egy korábbi állapothoz képest – illetve előzményként, okként mutatkozik meg egy későbbi állapot fényében. A jelenben is a végtelenül sokarcú, sokszálú múlt sűrűsödik egy adott, pillanatnyi állapottá.*”¹² Ez az a pont, ahol a bűnügyi regény rétegében „a történelmet elsajátíta-

ni akaró”¹³ szándék és ennek problémája összetetallozódik a többi réteggel: a történelmi körképben, az önéletrajzi vallomásban, az őstörténeti visszpillantásban és a nevelési regényben.¹⁴ A történelem elsajátításának és a történet birtoklásának kérdése mintegy a krimirétegben összpontosul, mivel – Török András megfogalmazását idézem – ez az a műfaj, „amely egyedül lehet hordozója a történelmet elsajátítani akaró, közvetlenül világmagyarzó műnek”.¹⁵ És ez az a műfaj, amely éppen a birtoklás vonatkozásában témájává teszi – Brooks koncepciójában – a történet elbeszélésének (és olvasásának) alapvető motivációját, a vágyat. Másrészt pedig témájává teszi azt, ahogyan a vágy (kasszafúrás, Kék Vér; Bóra és Buborék iránti vágy – a kasszafúró elbeszélő, a Király, sőt Dajka részéről is; a kasszafúró és Dajka „vágya” egymás narratívája iránt – a titok, illetve az igazság birtoklása; ezredévi ünnepek; a Csacska Macskában az erotikus jellegű birtoklás) a narratíva dinamikáját adja.¹⁶

A város két fő diskurzusa bontakozik ki. Az egyik a városi tér „anomáliáinak” diskurzusa. Dajka – és általában a detektív – eserint a tekintetben is „doktor”, hogy a város „patologikus” jelenségeit olvassa. Ebben a diskurzusban szerveződnek a korrigálásra hivatott jogi rendelkezések, statisztikák (például csak férfi pincérek szolgálhatnak fel), és a másik oldalról a kasszafúró elbeszélése, amely szerint ő és társai a világnak azokban a „*réseiben*” élnek, ahol „*eltűnhetnek*”: például Agap Kevorg reményei szerint Oroszország végétlen versztáiban vagy Budapesten olyan bérelt szobában, ahol a tulajdonos nem jelenti be lakóját. Christine Boyer megállapítása szerint a XIX. század második feléig, végéig általános volt a város egységes perceptuális képének kialakítása – Walter Benjamin nyomán tegyük hozzá, olvashatóvá tétele – és polgárainak morális irányítása közötti kapcsolatba vetett meggyőződés.¹⁷ Ez viszont másfelől azzal az elgondolással járt együtt, hogy a bűnözés helyét azok a terek alkotják, amelyek ez alól kivonják magukat, amelyek „hézagot” alkotnak a város olvashatóságában. Ez a felfogás a detektívtörténetekben hosszú hagyományra tekint vissza, mégpedig oly hosszúra, hogy amikor Walter Benjamin Edgar Allan Poe A TÖMEG EMBERE című elbeszélését a detektívtörténet „*röntgenképének*” nevezi, akkor éppen a tömeg által nyújtott védelemben rejlő fenyegetést tartja a detektívtörténet „ere-

detének”.¹⁸ Benjamin Poe novellája és az ő nyomán Dana Brand a klasszikus krimi kapcsán arról ír, hogy e mű(faj) a város olvashatatlanságát a bűnnel kapcsolja össze.¹⁹ Ilyen térszerkezetet a Csacska Macska, amelynek „olvashatatlant” terei a mulató „mögött” bordélyt rejtenek, és éppen ezért tette a Baronesz „olvashatatlant”, hogy elleplezze a törvénnyel szemben álló tevékenységet. A város másik diskurzusa a teret rögzítő és olvashatóvá tevő építészeté és a várostervezésé, amely viszont nem engedi meg a megvalósulatlan lehetőségeket és a váratlan eseményeket, azaz a vizualizálható „réseket”.²⁰ A bűnözést tehát nem is képes artikulálni – ebben a vonatkozásban érhető tetten kizáró működése.

Márpedig ilyen „rések” keletkeznek a narratíva szövegében is. Száz oldalakkal később derül ki a kasszafűró elbeszéléséből, hogy a Csacska Macskában téglával megütött *férfi* (olvassuk a szövegben) nem halt meg, és hogy nem más volt, mint a Kasszakirály, akiről időközben sokat olvashattunk. A *Király* név tehát – az utalás megosztásával – nem kapcsolja össze a mulatóbeli férfi és a kasszafűró társaság e tagjának történetét. A kasszafűró elbeszélésében „utólag” értelmeződik át valamely esemény titokká. A példánál maradva, amikor Bóra, az énekesnő téglával fejbe üti a *férfit*, akit a kasszafűró eszméletlenül elvonszol, Bóra halottnak hiszi. Amikor a kasszafűrások, a gyémánt ellopásának tervezéséről szóló elbeszélések haladnak tovább, a szöveg nem indexálja az elrejtés aktusát, az „áldozat” kiléte nem képződik meg kérdésként. Dajka doktor számára is akként merül fel a kérdés, hová tűnt a „holttest”. Amikor a regény vége felé a kasszafűró – a Dajka doktor által újraindított nyomozásról szólva – visszatér a téglával való fejbeütés estéjére, mintha „fordítana” egyet-egy eseményeken, és újrannarratívizálja azokat, ezúttal titokként alkotja meg a leütött férfi személyét. A regényszöveg így a titok nyelvi kiszolgáltatottságának, nyelvi feltételezettségének tapasztalatával szembesít.

Amikor a pusztán férfiként emlegetett leütött ember és az elbeszélő kasszafűró társaként szereplő Király közös referensét állítja a szöveg, az utalás megosztottságával szembesíti az olvasót – a regénycselekményben pedig Dajka doktort. Ez történik, amikor úgy hiszi, két embert keres, a leütött férfit és a jól ismert Kasszakirályt kutatva; vagy amikor a Kasszaki-

rályt üldözi Monte-Carlóban, és a görögöt találja meg; és amikor a Kék Vért, a gyémántot postai úton adják fel, mintha jelentéktelen küldemény volna. Valamint amikor az olvasó a kasszafűró mint énelbeszélőt és a 3. személyű, mindentudó narrátort, ha nem is azonos funkcióként – hiszen a szöveg narratológiai szempontból különbözőképpen „működteti” őket: visszatekintő (immár későbbi többtudással és Dajka doktor elbeszélésével is bíró) narrátorként és (akkori – korlátozottként aposztrofált – tudását közlő) részt vevő szereplőként –, de a történet szintjén egyazon szereplőként értelmezi újra.

A városi térben a „hézagokban” való mozgásnak a narratíva „varratai” feleltethetők meg: előbbi biztosítja a kasszafűrók rejtőzködését, a „varratok” pedig a titok létrejöttét. Erről a filmelméletből kölcsönzött kifejezésről Noël Carroll azt írja, „*a nézőt a filmbe »ölti«, »varrja«*.”²¹ A jelen összefüggésben olyan narrációs eljárásokká értelmezhetők át, amelyek az olvasót „varrják” bele a narratívába. A fogalom ilyen értelmezése segít továbbgondolni a kasszafűró elbeszélésének „elfogatását” egy olyan regényben, amelyben a narrációs eljárások a befogadás kitüntetett kérdésévé teszik a két (vagy három) narratori nézőpont és az elbeszélői szövegek játékát. Amikor a mű vége felé Dajka nyomozásának elbeszélését éppen ahhoz a szereplőhöz rendeli a szöveg, aki a nyomozás „üres helyét” tölti be, akinek elfogására a nyomozás irányul, akkor Dajka doktor elbeszélését a kasszafűró autoritása alá helyezi, amely csak rajta keresztül bizonyul hozzáférhetőnek. Az első olvasás során a „klasszikus” detektívtörténet műfaji kódját (is) mozgósító szövegben az olvasó még hagyatkozhat a mindentudónak vélhető elbeszélő „objektivitásigényére”, azonban a mulatóbeli estére (a mű végén) visszatérve a kasszafűró narrátor rávilágít az elbeszélő események, a szövektént felfogható szöveg „anyagosságában” a darabok, mozaikok „összeillesztésének” szakadásaira és visszamenőleg a narratív illúzió „összefércelésének” aktusaira. Újraolvasva felfigyelhetünk arra, hogy miképpen hoz létre olyan nézőpontot, amely a narratívából kiiktatja a téglával megütött áldozat kilétének kérdését: „*Egy szerelmes leány miatt keveredtünk a rendőrt kiáltó téglás esetbe. Az ő szerelmi háromszögük gabalyította össze végletesen a dolgainkat. [...] Úgy számolom, hogy legkésőbb egy hónapon belül be kell következnie a nagy napnak az*

ékszerésznél. *A holland gyémántsziszoló ezen az évszakán a kész kőben gyönyörködik.*” (183.) Az ütés tehát ebből a nézőpontból a gyémántra való várakozásba ágyazódik. Ekként alakítja „a narratíva logikáját és dinamikáját”, azaz a cselekményt,²² illetve a „textuális energetikát”,²³ az olvasót mozgató „hajtóerőt”, vágyat vagy (Barthes-ot idézve) a „jelentés iránti szenvedélyt”,²⁴ amelyben a rendőrség felbukkanása csak a kasszafúró elbeszélő esetleges lebukása miatt veszélyes. Ez a nézőpont – jelen összefüggésben tehát ekként használva a „varrat” fogalmát – „összevarrja”, „összeférceli” a gyémántrablás narratívájában előidézett szakadást,²⁵ láthatóvá téve az újrannarratívizálás eljárásait.

A macskakő a városnak mind az anyagiságát, mind a terét képezi. A városi lét médiuma, amelyen az emberek élete „pergett” (mint a regényben olvashatjuk; 444.). Másrészt a macskakövek lefektetése összekapcsolódik az új városrészek létrehozásával. Amikor a kasszafúró narrátor Zárában odalép későbbi társaihoz, „az úttest macskakő kockáinak szélét még egyszer sem koptatta gömbölyűre a lábunk”. (9.) A macskakövekre „ráíródnak” a történések, mégpedig a koptatás mechanizmusában – ezért adott idő elteltével el kell őket forgatni. Vagy éppenséggel nem íródnak rá, hiszen a macskakövek nem képesek tárolni, hiszen „egyetlen rendőr sem figyel fel az utcán a fekete ruhás, lefátyolozott nőre, aki Óbuda évszázadok során hat oldalon félgömb formájúra kopott macskakövein pipiskedve tartott a Bokor utcai ház felé” (298.) – Buborék az, a kasszafúró elbeszélő segítője. A macskakő, ellentétben a regényben újdonságként megjelenő ujjlenyomattal és Dajka doktor kartotékjával, nem a tárolás, a rögzítés, hanem az elforgatás, az újra- és újraszervezés, az újrannarratívizálás mechanizmusa. Az elforgatás nem csupán tematikusan válik kiemelt mozzanattá (a kasszafúrában), hanem narratív, szövegszervező erő is.

A MACSKAKŐ a bűntügyi irodalom újragondolására készlet. Milyen hatalmi viszonyok, narrációs eljárások és szemléletbeli meggyőződések mentén jön létre – a detektívtörténet mint pretextus vonatkozásában – a bűntény „áttetszőként” megalkotott narratívája? Nánay Benke a varratelméletéről írva jegyzi meg, hogy az elmélet szerint a varrat (beállítás–ellenbeállítás páriját tekintve) „elhítheti velünk, hogy mi, nézők, a film terében vagyunk. Elhítheti velünk, hogy ahol valójában egy gép, a kamera van (ahonnan a beállítást felvették), ott valójában mi, a nézők va-

gyunk. Ez hazugság. [...] olyan hazugság, melyet a néző nem vesz, nem vehet észre. Ezt a folyamatos hazugságot pedig a varrat teszi lehetővé”.²⁶ Hasonló probléma jelentkezik a klasszikus krimi narratívaalakításában, a detektív „metapozíciójának” megalkotásában, amely úgy narratívizálja a peirce-i abdukció elvei alapján szerveződő nyomozást, hogy a hipotézis megalkotása során rögzített út vezet a jelölőtől a jelöltig. Mint arra Thomas A. Sebeok és Jean Umiker-Sebeok felhívja a figyelmet, az abdukció, amelynél a tények megfontolása sugallja a hipotézist, a lehetőségek mérlegelése nyomán a legvalószínűbb történet létrehozására irányul, és alakítási eljárásokat követel. A hipotézis megalkotása ezért itt merészebb és veszélyesebb lépés, mint az indukciónál.²⁷ A klasszikus krimik ugyanakkor a detektív záró elbeszélését az egyetlen lehetséges történet igazságigényével ruházzák fel. Lengyel Péter műve azonban – mind a fent vizsgált „varratok”, mind a nézőpontok sokfélesége és harmadrészt annak belátása révén, hogy múlt, jelen és jövő folyamatában a kiragadott pillanat elbeszélése „fikció”, konstrukció – a narratíva *konstituuálódására* hívja fel a figyelmet az „összefércelés” és az „elforgatás” kettősségében. A klasszikus krimihagyomány felől a mű szerkesztését úgy értelmezhetjük, mint amely felhívja az olvasót a „hagyományos” kriminarratíva létrehozására, ahogyan erre Dajka és a kasszafúró elbeszélő egyként törekszik. Közben azonban éppen azt nem veszíthetjük szem elől, hogy ez kizárólag az „összefércelés” és „elforgatás” egy újabb aktsa által valósítható meg, ami után újabbak és újabbak következhetnek és következnek – szemben a klasszikus detektívregény narratívakonceptiójával, amelynek (Franco Moretti kifejezésével élve) szintaxisa „ugyanazokat” az elemeket két különböző módon narratívizálja, és így a „fabulában” (azaz a „megoldásban”) érvényesített kombináció megfosztja a „szűzsét” az igazságigény értékétől.²⁸

Dajka méltó ellenfélnek tartja a kasszafúrót, éppen azért, mert a titok megalkotásában nem (vagy nem elsődlegesen) az elrejtéssel, hanem az utalás megosztásával vagy megkettőzésével operál. Ez ugyanis az „összefércelés” eminens retorikai megoldása – beleértve önnön pozíciója megalkotását: hiszen ott zongorázik a mulatóban Dajka előtt minden áldott este; és beleértve a Csacska Macskát, amelynek „bonyolult, rejtett traktusoktól hemzsegő szerkezete mintegy mo-

dellálja a cselekményt, s egyben héja is annak”.²⁹ A referenciák ilyen működésének, illetve másfelől a regény ilyen narrációs eljárásának (is) lehet alakzata (és címe) a többoldalú, elforgatható és elforgatandó macskakő. Edgar Allan Poe TÖRTÉNET A RONGYOS HEGYEBŐL című elbeszélése kapcsán írja Eisemann György, hogy a novellában, amelyben a narrátor egy másik szereplő „érthetetlen” lényét kívánja értelmezni, „az olvasó szabadon cserélgetheti a perspektívákat, hol a szereplőre, hol az elbeszélőre, esetleg mindkettőre vonatkoztathat. Észlelheti, hogy a történet közlésével a történetmondó maga is »megiródik«”.³⁰ Lengyel Péter annyival sokszorozza meg a perspektívákat, hogy mind Dajkát, mind a kasszafúrót narrátori funkcióban is és a történet szintjén szereplőként is megalkotja, ezáltal különféle nézőpontokban téve olvashatóvá a történeteket. A kasszafúró pedig nem csupán a Kék Vér elrablásának narratíváját alkotja meg, hanem Dajka nyomozását is. Dajka ugyanis ebben az ő ellenfele: célja az utalási viszonyok „egyirányúsítása”, és éppen ezt ássa alá a kasszafúró narratívájának létrejötté, aki a fikció szerint újra csak ott ül Dajka előtt, őt hallgatva, noha már évek óta halott. A regénynek ez a zavarba ejtő befejezése az utalások újabb – ezúttal a beszédben és a halálban való – megkettőzésének retorikai megoldása. Sem az utalások megosztottsága/megkettőzöttsége, sem azok „egységesítése” nem bizonyul azonban uralhatóknak: mind a Kék Vér, mind a kasszafúró végül birtokolhatatlan, noha éppen a birtoklás mind a két fél mozgatóereje.

A kasszafúró elbeszélő szövegében folyamatosan érvényesülő jelen idő egyszerre kelti a fiktív egyidejűség, a „megélés”, valamint – a folyamatos előreutalásokkal – a visszatekintő „történetalkotás” illúzióját, mint a fiktív beszédhelyzetben múltbeli eseményeket felidéző szöveg. A jelenidejűség azt az illúziót is kelti – idézi Genette a trópusokról 1730-ban könyvet író Dumarsais-t –, „mintha az éppen a szemünk előtt lenne”, amikor „bizonyos tekintetben a másolat helyett az eredetivel, a kép helyett a tárggyal szolgálunk”.³¹ Ez a jelenség a detektívtörténet műfajának különösen érdekes újraértelmezésévé teszi Lengyel Péter regényét. Ez ugyanis alapvetően tér el a klasszikus detektívtörténet felfogásától, amelyben a narratíva az „eredeti” – a bűntény – identikus elsajátításaként, „rekonstrukciójaként” jelenik meg. Érdekes módon Lengyel Péter prózája kapcsán számos

kritikus írt „elementáris elbeszélő erő[ről], megjelölő képesség[ről]” (Horkay Hörcher Ferenc).³² A regény utolsó oldalán a következő mondat olvasható Dajkáról: „S a három szökevény. Szeretné maga elé idézni ismerős arcukat. Tudni akar mindent. Látni.” (509.) Ezt követi egy rövid leírás a hajókatasztrófa után tizenöt nappal, ami az idézett mondat alapján akár a Dajkának tulajdonítható látványként is felfogható. Dajka „a választ keresi”, látni akar, miközben az elbeszélő nem lát: „szememen apró fűre rákoscskák járnak ki-be”. Buborék, a Király és az elbeszélő halott, az igék pedig („hajával szabadon játszanak”, „kavarog”, „úsztatják”, „lóbálják”) passzivitással ruházzák fel őket – noha a kasszafúró narrátori pozícióját fenntartja a szöveg. Csak-hogy a leírás figuratívítása egy ponton mégis olyan mintát hív elő, amely szembekeverül azzal, ahogyan az elbeszélő halálában is birtokolni akarja a nyelvet. A leírásról ugyanis ezt mondja: „fehér festék fényében derengő kép” – festék által láthatóvá tett kép. Ez az, amit Dajka lát(hat)na, aki alakot adhatna (Paul de Man)³³ a halottaknak, de mégis az elbeszélő alkotja meg a leírást. A regény zavarba ejtő befejezése szerint ugyanis a narrátor évek óta halott, ami az utalások újabb megkettőzésének retorikai megoldása, másrészt a narratíva létrejöttében „alaköltés” és „alakvesztés” együtt járó eseményére hívja fel a figyelmet. Amikor tudniillik a vonásokat festékkel hangsúlyozza, egyaránt alkot és rombol. Egyrészt ezzel a leírással ér véget a regény, pontosabban a következő két mondat: „A választ keresi a doktor a százméteres mélységben, jeges hullámsírukban, hogy két héttel a Wotan vitorlángözös elsüllyedte után mi van velünk. De az már egy másik történet.” Ezzel a két mondatral a maga horizontján túli történetet tétel fel, és egy látványos gesztussal eltávolítja magától a narrátori funkciót. A „rombolás” azonban egy másik tekintetben is megfigyelhető: az idézett mondatral a „hullámsírban” „társává” teszi Dajkát, és ezzel voltaképpen „megöli”. Önmagának halott testként való megalkotása és Dajka sírbatétele „öntükröző módon tematizálja az »alaköltés« és az »alakvesztés« szükségképp együtt járó eseményét, a kettejük feszültségében fellelő »nyelvi szorongatottságot«, mely radikális formájában a halál áthelyeződésének is nevezhető. [...] végrehajtja annak a műveletnek, melyben az »arcfestés« halotti maszkká torzítja az élőként előhívott alakot”.³⁴ Hasonló módon „halotti maszkká” torzítja az elbeszélést: egyrészt

Dajka nyomozásának történetét, amely szintúgy a kasszafűró narrátoron keresztül férhető hozzá, és amely a hullámsírba vezet a cselekmény szintjén és figuratív egyaránt. Valamint „halotti maszkká” torzítja a „maga” elbeszélését is: jelenidejűsége (a fiktív jelenben való történés „alaköltésének” illúziója) még élesebb ellentétben áll az „alakvesztéssel”, amely tehát a narratívaalakítás (a „fragmentáltság”) vonatkozásában is jelentéssé tehető. Ez az a pont a regényben, amikor az utalás megkettőzése élő és halott referensének megosztottságában oxymoronszerűen a végletekig feszül, és ami a „másság” („másik történet”) felé mutató haladható meg. Az idézett mondat („*A választ keresi a doktor a százméteres mélységben, jeges hullámsírunkban*”) másik lehetséges értelmezését Genette nyomán metalepszisnek nevezem: eszerint a „*jeges hullámsír*” nem a keresés, hanem a válasz helye.³⁵ A válasz eszerint el van temetve, Dajkát „megöli” (további történetének elbeszélését elutasítja, és véget ér a regény), és így felfogatja azt a viszonyt, amely a kasszafűrőt mint elbeszélőt és az elbeszélést – a „*reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt*”³⁶ – összeköti. A metalepszisnek egyszerűbb esetéről van szó, de bonyolultabbá válhat a helyzet, ha úgy fogjuk fel, mint ami visszamenőleg kétszeresen is fikcióvá avatja az elbeszélést. A detektívregény ugyanis egyrészt az elejétől „*történeten belüli történetként van jelen, fiktív volta hangsúlyos*”,³⁷ másrészt az idézett ellipszis fel fogható úgy, hogy „*az alakzat [figure] ezúttal szó szerinti értelemben vétetik, és egyúttal fiktív eseményné alakul*”.³⁸ A „*fiktív eseménnyé való alakuláshoz*” járul hozzá az is, hogy a kasszafűró elbeszélő „betekintéssel” rendelkezik a többi szereplő gondolataiba, és hogy egy „halott beszél el” a történetet: ez értelmezhető úgy, hogy „az író beszél el” a történetet, és így a kasszafűró alakja összeolvad az író elbeszélőével, ahogyan ezt számos kritikus tette.³⁹ Ez az értelmezés azonban voltaképpen annak a belátásnak a „konkretizálása”, leszűkítése, hogy ez a „*narratív határátlépés vétsége*” (Genette)⁴⁰ fikcionalizálja az elbeszélést.

Végül visszatérve az említett „*kettős logikához*”, belátható, hogy a kasszafűró elbeszélő (és két társa) halála értelmezhető olyan „fikcionális” vagy topológiai eseményként, amelyet a szignifikáció működése, a diskurzív követelmények állítanak elő. Termékenyebbé válhat a probléma az értelmezésben, ha nem úgy

teszük fel a kérdést, hogyan lehet elbeszélő egy halott (ez volna Culler felfogásában az a megközelítés, amely az „esemény” primátusát tartja fenn), hanem úgy, hogy miért „öli meg” őt (őket) a regény. Mint Culler állítja, ez attól függ, hogy egy vélt narratív eseményt adottnak vagy előállítottnak tekintünk-e.⁴¹ Mert ha a kasszafűró elbeszélő „megöli” Dajkát, akkor ehhez az is hozzátehető, hogy a másik narrátor, az író pedig a kasszafűrőt „öli meg”, Dajka pedig a visszaemlékezésében a kasszafűrőt – újra tematizálva „alaköltés” és „alakvesztés” együtt járó eseményét. Olyan halálesetről van ugyanis szó, amelyről Dajka nem győződhet meg, noha az azonosíthatóság és tárolhatóság nyomozásának alappillére. És mégis meg van győződve halálukról, amire éppen az mutat rá, hogy a „*Látja a meglékelte hajó poklát*” kezdetű bekezdésben a szöveg a Dajkának tulajdonított látvány konstrukció voltát az „áthatolhatatlan” jelzővel még inkább hangsúlyozza. Meggyőződése azonban nem a baleset feltárásából, hanem az általa működtetett narratíva – és a bűneset működésének szerialitása, a kasszafűró által működtetett megkettőzés/megosztás – egyetlen lehetséges zárlatának „totalizáló” metaforikájába vetett meggyőződéséből fakad: „*Hiába várta őket a cinkosok, kiépített kapcsolatok rendszere az Újvilágban, gondolta Dajka doktor. Hiába várta volna akárhogy is, csak ők ezt nem tudták. A bűnözők sosem számolnak vele, hogy az oszt-rák–magyar rendőrség keze milyen messzire elér; hogyan nagyon akarja. [...] Bevégeztetett hát. Egyszerre érzett megkönnyebbülést és valami bizonytalan bánatot. Hogy ilyen ostoba halál várja e nemzetközi csillagait a maguk setét szakmájának. Akik belőle az utolsó pillanatig bohócot tudtak csinálni. Előtte járni a szükséges lépéssel.*” (507.)

A „*hiába várta volna*” megjegyzéssel a szöveg „elszólja magát”, hogy amikor Dajka szerint a kasszafűró meghalt, ez nem a baleset feltárásából, hanem a narratív diskurzus követelményeiből fakad. A regény utolsó néhány bekezdésében olyan pillanatról van szó, amikor a „*narratíva azonosítja tropológikus működését, és amikor a második perspektíva [ti. az a megközelítés, hogy a Dajka narratívájában megképződő jelentés nem egy »megelőző« esemény nyomán jön létre, hanem ez az esemény a szignifikáció követelményeinek terméke] nélkülözhetetlen ahhoz, hogy számot adjunk [a narratíva] erejéről*”.⁴² A narratíva pedig annál erőteljesebbé válik, hogy ez az esemény baleset, azaz a cselekmény

szintjén esetleges, azonban a diskurzív erőik szükségsszerűvé teszik. Ha a kasszafűró a fikció szerint évekkel később Dajkával beszélget, akkor leginkább a nyomozás jelentést konstruáló működésére, a „megoldás” „totalizáló” alakzatára kérdez rá. A bűnesetek történetének többféle eljárás révén való fikcionalizálásával arra hívja fel a figyelmet, hogy a klasszikus krimi „eredetként” tételezett története értelmezhető „megelőző”, „feltárandó” eseményként, amely mint ilyen fiktív jelenidejűségként megjeleníthető, de olyan „fikcionális” vagy topológiai eseményként is, amelyet a szignifikáció működése, a diskurzív követelmények állítanak elő. Mint Culler fogalmaz: „*Ahelyett, hogy egy előzetes tett feltárása határozná meg a jelentést, mondhatni, éppen a jelentés, a jelentés konvergenciája a narratív diskurzusban vezet el minket ahhoz, hogy feltételezzük a tettet annak helyénvaló megnyilvánulásaként.*”⁴³

Hasonló jelenségre mutat rá egy másik irányból Friedrich Kittler E. T. A. Hoffmann SCUDÉRI KISSASSZONY című műve kapcsán: Scudéri kissasszony a világirodalom első detektívtörténetét, azaz figyelemre méltó diskurzív eseményt állít elő, amikor a király előtt a bűnesetről beszélve nem a gyanúsított nézőpontjára támaszkodik, hanem azt beszéli el, ő hogyan jutott benyomások, információk birtokába. Ezzel a diskurzív eseménnyel pedig eléri, hogy a király, akitől az ártatlanul megvádolt ékszerészségét sorsa függ, ne a bűnesetre figyeljen. Kittler úgy határozza meg a detektívtörténet „sémáját”, hogy megkíméli a hattergató/olvasót a hatalom látványától, a tettes „ellenhatalmát” pedig pszichológiailag érthetővé tehető módon „motivációkra” fordítja le. Ezáltal a király az ügy iránt érzett borzadályát kiküszöböli, amely eljárást Kittler „becsapásnak” nevez.⁴⁴ Lengyel Péter regénye annak belátására készlet, hogy a klasszikus krimi általában képes az „eredetinek” tekintett bűntény „rekonstrukciójaként” felfogott narratíva megalkotására, mert elkendőzi a narratíva (és a narratívaalakításban is működő hatalmi viszonyok, stratégiák) jelentéstételező erejét, amely így valamely esemény vagy a szereplő sorsának, bűnösségének előállítására képes. Amikor Walter Benjamin Poe novel-lája és az ő nyomán Dana Brand a klasszikus krimi kapcsán arról ír, hogy e mű(faj) a város olvashatatlanságát a bűnnel kapcsolja össze, akkor voltaképpen kétirányú folyamatról van

szó. Benjamin és Brand azt vizsgálja, hogy a detektívtörténet miként alkotja meg a bűnt mint olvashatatlanságot. A kérdés másik oldala azonban az, hogy miként állítja elő az olvashatóvá tétel a maga „időtlenységét hirdető” narratívát a „totalizálás” alakzatában, mint a bűnről való beszédet, és ezzel a bűnt és a bűnöst.

Jegyzetek

1. Peter Brooks: *READING FOR THE PLOT. DESIGN AND INTENTION IN NARRATIVE.* Alfred A. Knopf, New York, 1984. 25. Brooks itt a *diskurzus* szót a *szűzsé* értelmében használja.
2. Tzvetan Todorov: *THE TYPOLOGY OF DETECTIVE FICTION.* In: David Lodge (ed.): *MODERN CRITICISM AND THEORY. A READER.* Longman, London and New York, 1988. (158–165.) 160.
3. Bónus Tibor: *A KORLÁTOZOTT VISZONYLAGOSSÁG. LENGYEL PÉTER PRÓZÁJÁRÓL.* In: Bónus: *DISKURZUSOK ÖSSZJÁTÉKA. IRODALMI OLVASÁSMÓDOK.* Balassi, 2001. (37–59.) 51–52.
4. Jonathan Culler: *STORY AND DISCOURSE IN THE ANALYSIS OF NARRATIVE.* In: Culler: *THE PURSUIT OF SIGNS. SEMIOTICS, LITERATURE, DECONSTRUCTION.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. 169–187.
5. Brooks: i. m. 29.
6. M. Christine Boyer: *THE CITY OF COLLECTIVE MEMORY. ITS HISTORICAL IMAGERY AND ARCHITECTURAL ENTERTAINMENTS.* Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1994⁵. 14.
7. Hans Robert Jauss: *IRODALOMTÖRTÉNET MINT AZ IRODALOMTUDOMÁNY PROVOKÁCIÓJA.* Ford. Bernáth Csilla. In: *uő: RECEPCIÓELMÉLET – ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT – IRODALMI HERMENEUTIKA.* Vál. Kulcsár-Szabó Zoltán. Osiris, 1999. (36–85.) 49–50.
8. Az itt és a továbbiakban hivatkozott kiadás: Lengyel Péter: *MACSKAKÖ.* PONYVA. Európa, 1994.
9. Boyer: i. m. 33–46.
10. L. bővebben korábbi tanulmányomban: *A TÖMEG EMBERE ÉS AZ EMBERTÖMEG. Kalligram*, 2005/3–4. 123–137.
11. Jauss: i. m. 49–50.
12. Erdődy Edit: *REJTÉLY AZ ORFEUMBAN.* LENGYEL PÉTER: *MACSKAKÖ. Új Írás*, 1989/8. (124–126.) 124–125. Károlyi Csaba a regény gazdag motívikája felől fogalmaz meg hasonló megállapítást: „*A művön belül minden mindennel összefügg elve alapján nyomozásra biztatja az író az olvasót, ugyanis egyrészt a detektívsztorival kapcsolatos nyomozás elve a krimiolvasás izgalmaéhoz tartozik, másrészt a sürű utalásos rendszert is nyomon kell követni, és ez kitágítja a nyomozást a történelmi múlt és a vi-*

lágelyetem végtelensége felé.” Károlyi Csaba: „ELLAKNI, NÉZELŐDNI”. LENGYEL PÉTER MACSKAKŐ CÍMŰ REGÉNYÉRŐL. *A '84-es Kijárat*, 1989/1. (75–78.) 77. Györfly Miklós ezzel kapcsolatban aggályainak ad hangot: „*a detektív-történet a Macskakőben ennek a kereső, nyomozó elbeszélő, beavatói magatartásnak a tárgyiasult hordozója. Ahogy Dajka felügyelő nyomoz és ahogy az elbeszélő egyszerre tudatosítója e nyomozásnak és tudója a kinyomozandó igazságnak – bár nem a teljesnek –, úgy nyomoz az író is az elbeszélés »tudott«, ismert eszközeivel, keretein belül egy felderítendő és átadandó igazság után. [...] A legáltalánosabb emberi kérdésektől konkrét történelmi kérdésekig, nevezetesen a múlt század végi új magyar honalapítás és a jelen század végi honvesztés kínzó konfliktusáig terjed az érintett problémák skálája [...]: bizonyos parttalanság, tettségesség jellemzi a célba vett anyag tekintetében, a »minden mindennel összefüggés« érzetének keveset mondó sugalmazása”. Györfly Miklós: LENGYEL PÉTER: MACSKAKŐ (1988). In: Györfly: ÚJ MAGYAR PRÓZASZEMLE. NYOLCVANAS ÉVEK. Pécs: Jelenkor, 1992. (174–177.) 176.*

13. Török András: LENGYEL PÉTER / MACSKAKŐ. 2000, 1994/5. (53–60.) 54.

14. A műfaji megnevezéseket Török András hivatkozott tanulmányából vettem át. A regény e rétegeinek sokfélesége egyúttal rámutat arra is, hogy bár az író elbeszélő számtalan szöveghelyen szembeállítja a századfordulóval a maga korát, mégis – a fent vázolt narrációs eljárások révén – összetettebb szemlélet uralkodik annál, mint ahogyan például Horkay Hörcher Ferenc fogalmaz: „*a történelmi folytonosság érzékeltése mellett egyetlen ellentétprá alkotja az emlékezés szerkezetét. Múlt és jelen két pólusára osztja (osztják) az elbeszélő (az elbeszélők) a történelem birodalmát. [...] legfőbb magyarázata e fekete-fehér montáznak Lengyel egyértelmű történelemfilozófiai állásfoglalása. Kicsit sarkítva a következőképp foglathatnánk össze e felfogást: múlt az, ami – minden baj, bánat és bűn ellenére – jó volt, most pedig az, ami – minden kényelme és fejlettsége ellenére – rossz. Kifejezetten és vállaltan konzervatív álláspont ez*”. Horkay Hörcher Ferenc: KITALÁLT TÖRTÉNETEK NINCSENEK. LENGYEL PÉTER PRÓZÁJA. *Orpheus*, 1991/4. (108–122.) 118. Bónus Tibor szintén felhívja a figyelmet e két kor szembeállítására: „*A narrációjába a közelmúlt történelmének egyes epizódjait is beleszővő elsődleges elbeszélő napjaink tömeggyilkosságait szembeállítja a századvég »etikuss« bűnözésével. [...] nem hiányzik a tanító célzatosság. [...] a két egymás mellé rendelt világ kontrasztja morális tanulságok megfogalmazására is alkalmat ad*.” Bónus: i. m. 54–55.

15. Török: i. m. 54.

16. Brooks: i. m. 143.

17. „*A város egyesített perceptuális képe és lakóinak erkölcsi irányítása közötti kapcsolat*.” Boyer: i. m. 13.

18. Walter Benjamin: DAS PARIS DES SECOND EMPIRE BEI BAUDELAIRE. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1971. 77.

19. Dana Brand: FROM THE FLÂNEUR TO THE DETECTIVE: INTERPRETING THE CITY OF POE. In: Tony Bennett (ed.):

POPULAR FICTION. TECHNOLOGY, IDEOLOGY, PRODUCTION, READING. Popular Fictions Series. London and New York: Routledge, 1990. 223.

20. Boyer: i. m. 18.

21. Noël Carroll: A VARRAT. Ford. Liszka Tamás. *Metropolis*, 2005/1. (58–68.) 58.

22. Brooks: i. m. 10.

23. Uo. 38.

24. Idézi: Brooks: i. m. 37.

25. A „szakadás”, „összevarrás”, „összeférelés” kifejezéseket – a jelen összefüggésben némiképpen más értelemben használva őket – Nánay Bencétől kölcsönzöm: A BEÁLLÍTÁS ÉS ELLENBEÁLLÍTÁS FILOZÓFIÁJA. A VARRATELMÉLET KRITIKAI VIZSGÁLATA. *Metropolis*, 2005/1. 8–20.

26. Nánay: i. m. 8.

27. Thomas A. Sebeok–Jean Umiker-Sebeok: „YOU KNOW MY METHOD”: A JUXTAPOSITION OF CHARLES S. PEIRCE AND SHERLOCK HOLMES. In: Umberto Eco–Thomas A. Sebeok (szerk.): THE SIGN OF THREE. DUPIN, HOLMES, PEIRCE. Bloomington: Indiana University Press, 1983. (11–54.) 24–25.

28. Franco Moretti: CLUES. In: uő: SIGNS TAKEN FOR WONDERS. ESSAYS IN THE SOCIOLOGY OF LITERARY FORMS. London: Verso, 1983. (130–156.) 134.

29. Török: i. m. 56.

30. Eisemann György: POE-TICA. In: uő: A FOLYTATÓDÓ ROMANTIKA. *Orpheus*, 1999. (5–91.) 8.

31. Gérard Genette: METALEPSZIS. AZ ALAKZATTÓL A FIKCIÓIG. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony: Kalligram, 2006. 8.

32. Horkay Hörcher: i. m. 108. Itt írja: „*Lengyel prózájának egyik legfontosabb jellegzetessége az az elementáris elbeszélő erő, megjelenítő képesség, ami az elbeszélés archaikus formájának egyik legfontosabb feltétele és jellemvonása volt, s amire Lengyel iránya tudatos visszatérést sejtet. Ezek a történetek megigézik az olvasót. Eleget tesznek az elbeszélővel szemben támasztott legősibb követelménynek: hogy a szó mágijával megjelenítse azt, ami van.*” (Kiem. D. E.)

33. Vö. Paul de Man: AZ ÖNÉLETRAJZ MINT ARCRONGÁLÁS. *Pompeji*, 1997/2–3. 93–107., különösen 100–101.

34. Eisemann: i. m. 9–10.

35. Ebben az esetben ellipszisként fogható fel, rokonítva a Genette által idézett példával: „*Michelet ezt írja a klasszikus korról: »A XV. században a parasztság szorongások szerelmének bánatos sírásáról beszéltem. Nyilvánvaló, hogy ellipsziszről van szó, mely igen merésznek tűnik azok számára, akik szó szerint veszik, de amely csupán a szerző történeti munkájának egy korábbi, a középkornak szentelt fejezetére utal vissza.*” Genette: i. m. 18. A MACSKAKŐ idézett mondata („*A választ keresi a doktor a százméteres mélységben, jeges hullámsírukban*”) eszerint úgy értelmezhető: „*A választ keresi a doktor, amely a százméteres mélységben, jeges hullámsírukban van.*”

36. Genette: i. m. 11.

37. Bónus: i. m. 53.

38. Genette: i. m. 27.

39. Példaként idézem Bónus Tibort: „A betörés narrátora azonban nem értesülhet a végkifejletről, hiszen Amerikába menekülése közben a kasszakirályal együtt életét veszti, ennek következtében pedig az egész eseménysort sem beszélheti el: azonossága tehát több mint kétséges. A magyarázat kézenfekvő: a regényíró ölti fel a kasszafűró szerepét.” I. m. 53.

40. Genette: i. m. 40.

41. Culler: i. m. 180.

42. Uo. 184.

43. Uo. 174.

44. Friedrich Kittler: EINE DETEKTIVGESCHICHTE DER ERSTEN DETEKTIVGESCHICHTE. In: uő: DICHTER MUTTER KIND. Fink, München, 1991. (197–218.) 215.

Dömötör Edit

EGY ALAPOS BALASSI-REVÍZIÓ

Köszeghy Péter: Balassi Bálint. Magyar Alkibiádész

Balassi Kiadó, 2008. 405 oldal, 3300 Ft

Köszeghy Péter új Balassi Bálint-életrajza figyelemre méltó vállalkozás. Eckhardt Sándor óta, tehát hatvanöt éve, az újabb felfedezések fényében és más érvrendszert alkalmazva eddig senki sem írta meg újra első nagy magyar nyelvű költőnk életét. Nemeskürty István 1978-as könyve, amellyel Köszeghy Balassi-mitológia-romboló bevezetőjében több oldalon keresztül foglalkozik, annyi tárgyi tévedést tartalmaz, és olyan könnyedén tesz Balassiról erősen felületes, de hangzatos állításokat, hogy inkább szépirodalmi lektűrnek tűnik, mint tudományos műnek. Mindenekelőtt tehát magának a vállalkozásnak a súlyát méltányoljuk, meg azt is, milyen mennyiségű szakirodalmon kellett Köszeghynek magát átrágnia ahhoz, hogy egy-egy kérdésben tisztábban lásson elődeinél. Balassi Bálint élete – mindössze negyven év! – ugyanis tele van ellentmondással, hosszan tartó perekkel, rosszul végződő kalandokkal, rövid életű sikerekkel és fájdalmas kudarcokkal. De közben megteremtí a költői életművét, a tizenhatodik században egyedülálló színvonalú magyar lírát, sok idegen példa alapján, de olyan nyelvérzékkel, amelyik egyesíti magában az udvari költészet legszebb fordulatait a teo-

lógusok által megvetett és lenézett virágénekek nyelvével.

Köszeghy életrajzának két fő tételét így lehetne némileg leegyszerűsítve megfogalmazni: Balassi Bálint legsúlyosabb problémája az, hogy anakronisztikusan viselkedik, vagyis olyan módszereket és hangot próbál használni, amelyeken társadalma már túlhaladt – *nincs igazán szinkronban a korával*. Rátartisága és időnként fel-feltörő erőszakossága, ami apjának, Balassi Jánosnak esetében még megbocsátható, az ő pályája során már erős ellenérzéseket kelt – nemcsak jobbágyai vagy a bányavárosok polgárai közt, hanem a többnyire udvarhú birtokos osztály körében is. A másik tétel a pozitívista életrajzírás bírálatából kiinduló, de a posztmodern relativizmustól is távolságot tartó *különválasztása a fikciónak a valóságtól*. Vagyis egyedül a költői életmű állításaira nem lehet életrajzot építeni, viszont gyakran nem az életrajzi adatok gondos elrendezése segít ahhoz, hogy egy-egy vers genesisét, illetve annak „üzenetét” megértsük. Ha pedig az életrajzon belül hézagok vannak, azokat óvatosan kell kezelnünk – szabad felállítanunk hipotéziseket, de nem szabad hagynunk, hogy a *wishful thinking*, vagyis saját irodalomtörténeti óhajunk alapján feltételezzünk nem létező tényeket. Vannak valószínűsíthető és vannak habókos, délibábos hipotézisek. Egy kivétellel Köszeghy óvatos az ilyen hipotézisek felállításában – erre a kivételre még visszatérek.

Balassi Bálint ambícióinak és tévedéseinek megértéséhez Balassi János fordulatokban bővelkedő életének a megismerése is szükséges. Köszeghy könyvében elég hosszan foglalkozik azzal, hogy Bálint apjának milyen helye volt az akkori magyar főúri hierarchiában, s ez hogyan módosult 1569-es bécsi letartóztatása után. Emlékezetes maradt ez az eset, Illésházy jó pár évvel később egy levelében ezzel érzékelteti a Habsburgok törvényszegéseit: „*Dobót, Balassit gyűlésből fogták meg!*” Amit még a kor tüzetesebb tanulmányozói közül sokan elfelejtettek: Balassi Jánost *két összeesküvésben* vélte a bécsi udvar bűnösnek – az 1569-es ügyben Erdélyi való szövetkezéssel vádolták, míg nem sokkal később egy Miksa főherceghez írt levélben (ezt Köszeghy könyvének 123. oldalán említi) a törökkel való paktálás vádját kell visszaautasítania. Levelezni egészen biztosan levelezett Erdélyi, csakúgy, mint a törökkel – de vajon kész volt-e a Habsburgok elárulására? Jóllehet Ba-

lassi János 1572 júniusában végleg királyi kegyelmet nyert, sőt 1574-ben már a „főajtónálló” címet is elnyerte, az udvar vele kapcsolatos gyanakvása, úgy hisszük, haláláig megmaradt.

Ezért logikus és jogos az az új gondolat, amit Kőszeghy a BATHORY ISTVÁN UDVARÁBAN című fejezetben fölvet, majd részletesen kifejti: 1575 nyarán Balassi János idősebbik fiát, Bálintot, nem Bekes Gáspár mellett, illetve Báthory ellen, hanem Báthory István mellé küldte Erdélybe. Egyrészt Istvánffytól tudjuk, hogy 1575 júniusában megszűnt Balassi János főajtónálló hivatala Bécsben, tehát most már formálisan semmi sem kapcsolta a királyi udvarhoz, másrészt ugyancsak Istvánffytól azt halljuk, hogy amikor Bálintot Hagymássy Kristóf emberei foglyul ejtették, apja csak egyetlen dolog miatt aggódott – nehogy fia a török kezébe kerüljön! Bár a jelentésekben az áll, hogy a Bekes-expedíció során Bálintot leütötték a lováról, és agyba-főbe verték, ez nem nagyon aggasztja Balassi Jánost. Vajon miért nem? Mert ez így nem igaz. Nem igaz, viszont remekül használható érve Báthory Istvánnak ahhoz, hogy levélben kimentse magát a szultán előtt, aki nagyon szeretné Bálintot magának megkaparintani: eszerint Balassi, miután fejbe verték, „megsüketült és az kórság is gyakorlatossággal üti el”, teljesen „elvajudt” (150.), vagyis használhatatlan. Kőszeghy megjegyzi, hogy Balassi később sohasem panaszkodott süketiségre, tehát nyilvánvalóan színlelés az egész.

A következő két évet Balassi Bálint nem annyira Báthory foglyaként, mint szolgálatában tölti. Teljesen indokolt Kőszeghy kérdése – mégis, ebben az időben miből élt Balassi? Válasza egyszerű: a fejedelem szolgálatába lépett, szabályos zsolddal, noha ez például a Báthory magyar katonaságának zsoldlistáján nem szerepel. Egyébként alkalmazása alighanem csak Báthory István lengyel királlyá választása után történt, amikor Ungnád Dávid jelenti a portáról, hogy Báthory azért nem adhatja ki Balassi Bálintot a töröknek, mert ezzel „elidegenítené magától a lengyeleket”. (162.) Kőszeghy kiemeli a „lengyeleket” szót, ami utalhat Balassi János befolyására Krakkóban, meg arra is, hogy a Balassi családnak (még 1569-ben vásárolt) várai, birtokai vannak Lengyelországban. Mindenesetre Bálint ott lovagol a több száz magyar huszár között, akik elkísérik Báthoryt a krakkói koronázásra, s mellette marad egészen

addig, amíg 1577 májusában vissza nem kell térnie Magyarországra. Ott van a Báthory fennhatóságát el nem ismerő, ezért ostromgyűrűbe zárt Dancka alatt, onnan indul vissza Magyarországra. Vajon azért, mert apja már betegeskedik, és kéri, hogy térjen vissza? Meglehet. Egy biztos: teljesen egyet lehet érteni Kőszeghyvel abban a tekintetben, hogy ettől a második lengyelországi tartózkodástól kezdve Balassi Bálintnak „Báthory lett, apja mellett, a másik példaképe”. (164.)¹ Ez indokolja későbbi, már-már csökönys fenyegetődését Béccsel szemben: adjanak neki megfelelő megbízatást, kapitányságot, mert különben visszatér Lengyelországba! 1589-ben vissza is tér – Báthory István ekkor már halott, de élnek még a távoli rokonukat pártoló, őt a lengyel kancellárnak beajánló fiatalabb Báthoryk.

Ezzel kapcsolatban fölmerül egy érdekes kérdés, amit Kőszeghy Péter ugyan nem érint, de azért itt megpedzenék: Balassi Bálint katolizálása vajon összefügghet-e lengyel reménységeivel, illetve kapcsolataival? Mert ha először „érdekből” tér át, csak később mélyül el hite a „régí” vallásban (és a szakirodalom, mint ezt Kőszeghy is tudja, ezt vallja), nem lehet a vallásváltásban nőülésén kívül még egy motívumot keresni: azt, hogy mivel Báthory István uralkodása alatt a katolikusok pozíciói látványosan megerősödtek az akkor még többvallású Lengyelországban, Balassi úgy gondolhatta, ha valaha még „karriert” akarna csinálni abban az országban, ahol családját ismerik és megbecsülik,² a legjobb lesz, ha ő is felveszi a lengyel király vallását?

Ami az EURYALUS ÉS LUCRETIA szerzőségét illeti, ezt a művet 1577-ben írta-fordította valaki, akit „Pataki Névtelen” néven tart számon a szakirodalom. Ennek az eredetileg latinul írt, XV. századi széphistóriának egész Európában nagy hatása volt – a XVI. században németre, sőt angolra is fordították, nem mindig versben. Kőszeghy Péter négy oldalon keresztül foglalkozik azzal a kérdéssel, vajon Balassi Bálint fordította-e Aeneas Sylvius szerelmi történetét a siennai Lukréciaőről és Euryalus grófról? A Balassi-szakértők többsége úgy hiszi, a „Pataki Névtelen” azonos Balassi Bálinttal, de érveik – ahogy erre Kőszeghy helyesen rámutat – nem perdöntőek. Meg kell mondanom, hogy én a Balassi-szerzőséget tagadó kisebbséggel tartok, mégpedig egyszerű költői meggondolások alapján. A magyar EURYALUS ÉS LUCRETIA ugyan-

is tele van azokkal a monoton rímekkel, amelyek ma már alig élvezhetővé teszik Tinódi Lantos Sebestyén költészetét, az állandó „valák”-kal. Ezek más korabeli széphistóriákban is előfordulnak, viszont Balassi fennmaradt verseiben egyetlenegyszer sem folyamosodik a „valázshoz”, és ha Eckhardtnak igaza van, amikor az első Balassi-verseket, például a Bebek Judit nevére írottat 1575–76-ra keltezi,³ akkor joggal kérdezhetjük: aki *így tud rímelni*, ahogy azt ebben a versben teszi, miért kezd el „valázni” egy évvel később? Tehát jó okom van rá, hogy úgy véljem, Balassi csak tanult a „Pataki Névtelen”-től, de nem azonos vele.

A Kőszeghy-féle Balassi-revizió fontos része a Losonczy Anna-történet „deheroizálása”. Arról van szó, hihetünk-e Balassinak abban, hogy „Júlia” iránt érzett szerelmét annak tárgya vagy mondjuk inkább „célszemélye” viszonzotta-e már 1578-ban, amikor Balassi megírta MOST ADÁ VIRÁGOM NÉKEM BOKRÉTÁJÁT... című versét? A Nagyciklusban ez a vers közvetlenül a LOSONCZY ANNA NEVÉRE szerzett vers előtt áll, de lehet, hogy ez csak a költő által megkomponált fiktív történet része: vajon a „bokréta” kifejezést szerelmi viszony kezdeteként kell értelmeznünk? Szilády és Eckhardt, Balassi Bálint jeles korábbi kutatói így gondolták – Kőszeghynek viszont erős kétségei vannak ezzel a szövegértelmezéssel kapcsolatban. Vagyis míg az biztos, hogy 1588–89-ben udvarló verseivel Balassi a megözvegyült Losonczy Anna kezét kívánta elnyerni (197.), egyáltalán nem biztos, hogy tíz évvel korábban már viszonya volt, magyaráz szeretkezett a néhány évvel idősebb és mindenben rendkívül céltudatos hölgygel. Kőszeghy érveit erősíti szerintem a MOST ADÁ VIRÁGOM... hetedik sora, ahol a költő szerelmésének „tisztaságáról” beszél: „*Fejér rózsza penig mondja tiszta éltét...*” Még ha feltételezzük is, hogy ez a vers valóban Losonczy Annáról szól, akkor is platonikus kapcsolatra utal, talán késő trubadúri gesztust jelent, nem fizikai kapcsolatot.

Ez az egyik lehetőség. A másik, amit Kőszeghy ugyancsak felvet, s amiben én látok némi fantáziát, az a Choron (ejtsd: Csóron) Anna-ügy. Ez a kevésbé ismert fiatal nő, aki 1580 elején egy másik Balassi, István felesége lett, meglehetősen korábban családi számításba jött, mint Bálint feleségjelöltje. Ebben az esetben lehet arról szó, hogy Choron Anna ekkor (1578-

ban?) még szűzen elérik Balassi Bálintnak, akihez aztán végül mégsem megy hozzá. Végül is Balassi gyakran játszik a női nevekkal, „átszab” verseket annak megfelelően, hogy most éppen kinek udvarol. Ugyanakkor azzal is egyet lehet érteni, amit Kőszeghy könyvének 200. oldalán ír, hogy Balassi komolyabb szerelmi ügyeiben „*nem a férjes asszonyok, hanem az özvegyek és szüzek vigasztalója*”.

Igaz, ennek ellentmondani látszik az érsekújvári Lucia-kaland, a Zamáriané-ügy. Itt megint csak nem lehet tudni, valóban volt-e viszonya Balassinak Zandegger Luciával, sőt még az sem biztos, hogy „*a selmeci gróf özvegye*” valóban ez a Lucia volt-e (ezt egy lábjegyzetben – 282. – egyébként Kőszeghy is fölveti). Mindenesetre Ferdinánd Zamaria érsekújvári kapitány rendkívül féltékeny lett Balassira, és embereivel 1588 kora őszén kiüldözte a költőt a városból. A többi közt ezért áll agyaglábakon Kőszeghy Péter hipotézise arról, hogy Zandegger Lucia lehetett a versek „Céliájának” a modellje. Ugyanis évekkel később Balassi még a fikció kedvéért sem írhatta azt, hogy Céliától „*szerelmesen vígan*” vett búcsút.⁴ A fennmaradt adatok szerint költőnk még az is tagadja, hogy egyáltalán közelebbi köze lett volna Luciához! Másrészt az a tény, hogy a „Célia-versek” egy része már Balassi Lengyelországba menetele előtt íródott, nem cáfolja azt, hogy azok többsége lengyel földön született, és valószínű szerelmi kapcsolatról számol be. Egy korábbi dolgozatomban⁵ még az is megkockáztattam, hogy a lengyel citeráslány jóslata arról, hogy az a „*szép személy*” Balassinak adta „*nagy szerelmű szívét*”, meglehetősen, éppen a jelenleg még azonosítatlan Céliára vonatkozik, akit valahol Krakó tájékán kell keresnünk. Nem biztos, hogy Szárkándi Annában, bár Balassi bizonyíthatóan jól ismerte Wesselényinét, Bekes Gáspár özvegyét, és az egyik Célia-vers utalásai nagyon szuggesztív módon idézik Losonczy Annát, akire a rejtélyes Célia fölöttébb emlékeztet: „*Kinek módján, nevén, szaván, szép természetén jut eszembe énnekem / Régi nagy szerelmem, ki lón nagy keservem...*”⁶ Az „Anna” név nagyon gyakori volt az akkori lengyelben, de itt szerintem a „*szaván*” szó lényeges, mert ha lengyel hölgyről lenne szó, az aligha beszélne „Júliához” hasonló szavakkal – tehát magyarul. Azt, hogy „Célia” főrangú, tehát nevezetes családból származik, a rá alkalmazott „*az ország csil-*

laga” kitétel bizonyítja. De eljátszhatunk azzal a gondolattal, hogy Balassi több nőből gyúrta össze Céliát, amely esetben lehet szó egy magyar és egy (vagy több!, mondjuk, egy Jadwiga nevű) lengyel asszonyról is; s ha már itt tartunk, hadd jegyezsem meg, hogy a Tarnowskiak címerében (akiket Balassi serdülőkora óta ismert, s akikkel 1576-ban is találkozott) két mezőben egy holdsarlót uraló csillag látható. Újabban makacsul nyomozok egy 1590-ben harminc éven felüli, megözvegyült Tarnowski lány után, aki bejáratos volt a lengyel királyi udvarba.

De „Célia” az egyetlen igazán támadható pont Kőszeghy Péter könyvében, amelyben a fent mondtak mellett is vannak újdonságok. Árnyalja például Balassi András, a korábbi kutatók által egyértelműen „gonosz nagybácsi”-nak beállított ember alakját. (250–51.) Rámutat arra, hogy az elhamarkodott és kudarccal végződő pataki kaland mintája – Losonczy Anna sikeres várfoglalása volt! Bizonyos szkepticizmussal kezeli a Balassi–Rimay kapcsolatot, ami ugyan első szép példája a költőbarátságnak, illetve a költői előd emléképolásának, mégis – teljességgel Rimay János forrásaira, illetve interpretációjára támaszkodik. Rimay közlendői között vannak tényeken alapuló dolgok, így például a nevezetes braunsbergi levél, amelyhez Balassi két könyvet mellékel, egy Machiavellit és egy anti-Machiavellit.⁷ Másrésztől viszont a Balassi-kódex bejegyzése, amit Kőszeghy idéz, hogy Balassi halálós ágyán kérte Rimayt, „*ékesítse meg*” verseivel az ő halálát (300.), minden valószínűség szerint inkább a legendák közé tartozik. Végül a szakirodalom mindig is tudta, hogy Bálint öccsét, Balassi Ferencet kora mérvadó véleménye sokkal jobb katonának tartotta, mint pennaforogató bátyját – azt viszont expressis verbis senki sem mondta ki tudtommal, hogy Balassi Bálint rossz katona volt! Kőszeghy, becsületére váljék, kimondja. Remélem, hogy ez nem fogja csökkenteni a Magyarországon évente ünnepélyesen odaitélt Balassi-kard rangját vagy értékét.

Egészében véve (a Balassi-periratok kissé hossz-as-hosszadalmas ismertetése ellenére) érdekes, olvasmányos könyvet irt Kőszeghy Péter. Ha azonban könyve esetleg megjelenne új vagy papírfedelő kiadásban, annak hétoldalas angol nyelvű „Summary”-ját, összefoglalását

alaposan át kellene dolgoznia. Ebben a szövegben a legvitathatóbb kitétel a következő: Balassi „*was not put off by the idea of rape (gentle as it was)*”. Én még eddig nem hallottam arról, hogy valakit „szelíden” is meg lehet erőszakolni – maga a megfogalmazás ellentmondásos. Ettől függetlenül Balassi valóban hajlamos volt az erőszakra, arra, hogy alacsonyabb társadalmi rangú emberekkel durván bánjon, azokat ütlelegeléssel „győzze meg” vélt igazáról. Nőügyeit, nőikkel kapcsolatos botrányait elítélték a kortársak, rossz hírére sokáig még szép istenes versei sem segítettek. Pedig sok kortársával ellentétben – ő verseiben nyilvánosan vezekelt bűneiért, kérte (mint Dávid király is) az Úr bocsánatát. A török ellen harcolva, „keresztény” katonaként halt meg, meglehet, abban a tudatban, hogy versei fennmaradnak, s azokat évszázadokkal később is fogják olvasni és énekelni a nyelvének gazdagságát és szépségét értékelő utódok.

Jegyzetek

1. Vö. tanulmányommal BALASSI BÁLINT ÉS SEBASTIAN GRABOWIECKI BÁTHORY ISTVÁN RÓL. In: BALASSI BÁLINT KÖLTÉSZETE EURÓPAI TÜKÖRBE. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, 2006. 22–29.
2. Balassi János haláláról egyetlen latin nyelvű epicedium jelent meg 1577-ben Nürnbergben, szerzője Joachim Bielski, a Báthory család elkötelezettje. Itt egy apróságban ki kell igazítanunk Kőszeghyt (169.): az epicedium egyetlen ép példánya nem Londonban, hanem Edinburghban található.
3. BALASSI BÁLINT ÖSSZES MŰVEI I. Akadémiai Kiadó, 1951. 155.
4. „*Legtovább Juliát s leginkább Céliát / ez ideig szerettem, / Attól keservesen s ettől szerelmesen – / vígan már búcsút vettem*”. BALASSI BÁLINT VERSEI. Balassi Kiadó, 1994. 164.
5. Vö. Gömöri György: A BUJDOSÓ BALASSITÓL A MEGGYÁSZOLT ZRÍNYI MIKLÓSIG. TANULMÁNYOK. Argumentum, 1999. 57.
6. BALASSI BÁLINT VERSEI, 148.
7. Szerintem Giovanni Botero DEL DISPREGIO DEL MONDO című műve mellett még Antiono Possevino DISCORSO CONTRA L'IMPIETA... DEL MACHIAVELLO (Velence, 1585) című vitairata jöhet számításba, bár utóbbinak én csak 1604-es újrakiadását láttam az IL SOLDATO CRISTIANO függelékében.

Gömöri György