



Szilágyi István

## Messze túl a láthatáron

MMA Kiadó  
Budapest, 2020

Csordás László

### HORIZONTOK METSZÉSPONTJÁN

Meglehetősen régóta várjuk már Szilágyi István új regényét, a *Messze túl a láthatáron* megjelenése most mégis az őszinte meglepetés erejével hat. Ebben természetesen része van annak, hogy bár tudtunk az új mű készülődéséről, sőt különféle interjúkban, beszélgetésekben elszórt információk alapján a témáját, a fontosabb problémákat is sejthettük, amelyek köré a történet szerveződik majd, de az olvasó arra is felfigyelhetett, hogy a szerző következetesen hátrított, amikor a várható megjelenésről próbálták kérdezni. Annak, aki arra gondolt, milyen műgonddal készülnek a szépirodalmi műalkotások Szilágyi műhelyében, az is teljesen jogosan eszébe juthatott, hogy már jó ideje *készül* ugyan ez a regény, de vajon előfordulhat-e, hogy sosem *készül el*. Ez a megjelenés viszont most határozottan jelzi: az életmű nem zárult le, szervesen épül tovább, a *Messze túl a láthatáron* ugyanis több szálon kapcsolódik az előző regényekhez. A rendkívül töredékes szerkezet az első, kísérleti jellegű regényre, az *Üllő, dobszó, harangra* emlékeztet. A *Kő hull apadó kútba* juthat eszünkbe, amikor az új kötet lapjain többször is utalás történik Jajdonra, és az első részben II. Rákóczi Ferenc, a fejedelem is megelevenedik előttünk.

Mélyebben pedig a bűn értelmezése körüli problémák, a babonaság iránti érzékenység sarkall közös pontok keresésére. Az *Agancsbozót* a részletezés, az abszurd döntéshelyzetek és párbeszédok miatt idéződik fel bennünk leginkább. Míg a *Hollóidőre* az előzményként is tételvezhető történelmi léthelyzet ábrázolása és az írásfikcióhoz (előbbiben a deák mostoha sorsú lejegyzései, utóbbiban pedig Tompay éppen íródó memoárja) való viszony miatt gondolhatunk már az első oldalakon túlhaladva. A *Messze túl a láthatáron* előzménye azonban egyértelműen megnevezhető egy konkrét – bár az imént említettekhez képest kevésbé ismert – címmel az írói életműben: ez pedig a könyvformában eddig nem publikált *A hóhér könnyei*, amely az Utunk Évkönyvben, majd újraközölve az Alföldben, illetve a Digitális Irodalmi Akadémia archívumában volt hozzáférhető. A két mű között olyannyira nagy a hasonlóság, hogy az újabb regény az előbbi szöveg továbbgondolásának, újraírásának tekinthető. A filológiai alaposságú összevetés bizonyára sok szöveghely átvételét, apró, de jelentésszerű módosulásokat (például a Rákóczi-szabadságharc *A hóhér könnyeiben* még kuruc zördülésként szerepel, míg a *Messze túl a láthatáron* következetesen kuruc zajdulást említ), motivikus változásokat, hangsúly-áthelyeződéseket (ilyen a hóhér motívumának háttérbe szorulása, a kocsisok és Rekettye Pila módosult szerepe, a személyes érintettség, motiváció Tompay bírói döntéseiben vagy a nehezen megfejtendő, vízióyszerű befejezés teljes újragondolása) tárna fel, de ebben a rövid írásban csupán a jelzésre van lehetőség.

A *Messze túl a láthatáron* elbeszélte történetei néhány évtizeddel a *Hollóidő* eseményei után játszódnak: a török hódoltság ekkorra már megszépülni látszik az emlékezetben. Egy újabb történelmi esemény, mégpedig a Rákóczi-szabadságharc kerül ezúttal az első, *Emlékirat* című fejezet középpontjába. A kuruc zajdulás végnapjaiba tekinthetünk be ezeken a lapokon, a váratlan vereségbe, a hadak lassú szétzilálódásába, a fejedelem megvalósítatlanul maradó terveibe és a majdani bujdosás előkészületeibe. A Szilágyi-regényekre eddig nem jellemző módon sorakoznak itt pontosan megnevezve a történelmi események (például a trencsényi csatavesztés, a sárospataki országgyűlés, a benderi diplomáciai küldetés), nevek (Rákóczi fejedelem, Vak Bottyán, Esze Tamás, Károlyi Sándor, a sor még folytatható) és helyszínek (Szatmár, Munkácsi vár, Huszt stb.). Ez pedig kétségtelenül új távlatot nyithat a Szilágyi-olvasásban: az eddig többé-kevésbé konszenzusosan elfogadott tapasztalatokat, a szépirodalmi műalkotás – az író által is gyakran említett

– hangsúlyosan megköltött világa és a valóságra vonatkozathatóság közötti értelmezési lehetőségeket módosíthatja.

Tompay Wajtha Mátyás, a *Messze túl a láthatáron* központi alakja a kuruc zajdulás végnapjaiban Rákóczi bizalmasaként lép elénk. Azt a diplomáciai jellegű megbízatást kapja a fejedelemtől, hogy Benderben tárgyaljon a törökökkel az elindulást illetően. Majd a küldetésből hazatérve Tompay – Rákóczi kérésére – elkezd írni emlékiratait. Ezekből az önértelmező töprengésekből olvashatunk részleteket a szövegben, tipográfiaileg is végig elkülönítve. A regény első fejezete a továbbiakban, amely egyfajta előzménytörténetként is felfogható, a szabadságharcot követő, rendkívül kusza, átmeneti történelmi korszakba nyújt betekintést: a zajdulások után megváltozik a világ, útonálló, tolvajok, haramiák lepik el az utakat, járják a vidéket. Általános tapasztalat lett a félelem, mert „[n]incs foglár, nincs bíró, nincs hóhér, mind kámforrá vált” (77), ahogy egy helyen Tompay idős édesanyja illúziótlanul felvázolja a helyzetet. Az igazságszolgáltatás tehát már nem működik rendeltetésszerűen, emellett a lakosságot folyamatosan pestisjárvány tizedeli, és erre az általános állapotra még egy személyes tragédia is rányomja bélyegét. Tompaynak hazatérve azzal a hírral kell szembesülnie, hogy feleségét, Orsolya asszonyt ismeretlenek elcsalták otthonról egy rá hivatkozó hamisított levéllel és üzenettel. Az eset kivizsgálása, a nyomok felderítése után nyilvánvalóvá válik, hogy a befagyott lápos területen elsüllyedt szánon a feleség veszett oda. Ez a tapasztalat pedig végleges törést okoz Tompay életében, amit a regény erőteljes váltással is érzékeltet.

A második részben (*Amerre a világ*) már körülbelül harminc évvel az előzmények után veszi fel a történet fonalát az elbeszélő. Ekkorra Tompay Wajtha Mátyás Tipród vármegye főbírájaként környezetétől teljesen idegen, különös emberré válik, döntéseit nagyon gyakran a kor bírói gyakorlata, illetve az általánosan elfogadott konvenciók ellenében hozza. Szilágyi István azzal az írói döntésével, hogy a regény további fejezeteit a párbeszédes forma uralja, még inkább előtérbe helyezi ezt a különösséget. Amikor pedig Gorbay Ölyves Józsa szolgabíróval, Tsomor Fóris jegyzővel, vagy éppen a megvádoltakkal beszélget Tompay, mindig az ítélethozatal viszonylagossága kap hangsúlyt: a döntések legtöbbször megkérdőjelezhetők, előítéletesek és elfogultak, az egyértelműnek tűnő bűnjeltek pedig más nézőpontból egészen másként mutatkoznak meg. Ez magyarázza azt a mások számára már-már gyanússá váló gyakorlatot, hogy miért nem csikar ki „tortúrázással” vallomást

a gonosztevőkből a főbíró, de azt is, ahogyan az ítéletek végrehajtásakor mindig inkább az emberségesebb változatot választja.

A viszonylagosságra épülő világszemléletet pedig tovább árnyalják a regényben epizodikusan felidézett történetek és döntéshelyzetek. A Jókus-féle ház pitvarában felbugyogó vérről nagyon hamar kiderül, hogy az nem más, mint a gyereklány, Fürjész Kisó és a macska ügködésének következménye, semmiféle csoda nem történt. Egy másik bünténynél, Csűrös János halálánál pedig az egyik véletlenül elejtett mondatot értelmezve Tompay egészen más háttértörténetet is elképzelhetőnek tart, mint amit a bírói döntés nyomán végül elfogadnak. De a *Messze túl a láthatáron* legizgalmasabb részei alighanem a rontók, boszorkányok, babonások, vajákosfélék természetéről szólnak. Főleg azért, mert a főbíró többször is részletesen kifejti, hogy nem hisz ezekben: „A legtöbb rontásféle ártalom mögött rendszerint a félelem, a szorongás, a nyomorúságtól való rettegés munkál. Az áldozatjelölt egyvégtében a bajok okozóját keresi, azt, akinek fölötte hatalma lehet. Aztán lesi, várja, hogy az mikor bocsájt már reá valami nyomorúságot, s miközben ezt rettegi, már-már kívánja is, hogy elkövetkezzék” (288). A két árva kocsis, Kajdi Gergely és Darás Ferenc első látásra boszorkányosnak tűnő tevékenysége (akasztott ember kezével simogatták a lovakat, hogy azok elképesztő teljesítményre legyenek képesek) a fiúk elbeszélése alapján teljesen reális színezetet kap. Ahogy a felmentett és útjára bocsátott (más helyen később persze halálra ítélt), szerencsétlen sorsú Rekettye Pila tevékenysége mögött is felismerhető a számítás, a tudatos rájátszás bizonyos boszorkányosnak hitt praktikákra. „Mindaz, amiből bomlott elméjük e rendkívüli állapotot építi, igazából evilági dolog, csupán kiforgatódik valós természetéből, miután más rendeltetést szánnak neki” (281) – állapítja meg az egyik helyen a boszorkányféléknek tekintett kirekesztettek lelki motivációit elemző Tompay. Hogy Szilágyi mesteri módon ellensúlyozva ezt a regényben, a főbíróat Rekettye Pila büvkörébe vesse egy emlékezetes epizód erejéig. A találkozásról, feltételezett együttlétről gondolkodva rejtély marad, hogy egy ilyen racionális gondolkodású embert miként érhetett el mégis a bűbájosság...

Szilágyi István nyitott, kísérleti regényformában, a rá jellemző finom motivikus hálóval átszőve fogalmazza meg a bűn meghatározásának és megítélésének fontos kérdéseit. Teszi ezt egyrészt történeti jelleggel, a boszorkányperek hagyományára tekintve, másrészt pedig az egyetemes emberi távlatában gondolkodva. A *Messze túl a láthatáron* lapjain már súlyos erkölcsi dilemmaként jelenik meg, hogy vannak-e

egyáltalán boszorkányok. Ebből pedig egyértelműen következik: ha később kiderülne, hogy nincsenek, tehát sokakat ártatlanul ítélték máglyahalálra, akkor végül is ki lesz a bűnös? Vajon milyen prekoncepciók alapján hozunk ítéleteket? Kinek joga megítélni a teljes mélységében felderíthetetlen bűnöket? Tompay Wajtha Mátyás a titkok mögé próbál tekinteni, végső soron feltárni a babonák, hiedelmek, bűbájosságok és szerelemkötő mesterkedések mögött megbúvó észszerűséget. Olyan értelmezői horizontok metszik egymást izgalmasan a párbeszédekben, melyekről első pillantásra azt gondolnánk, már rég meghaladottak a mai ember számára. De mivel „egy história sohasem annyi, amennyi később kilátszik belőle” (96), épp ezért ebben az átmeneti történelmi léthelyzetben ismerhetjük fel igazán, hogy a láthatáron túlit érzékelni, vagy akár megsejteni is mennyivel nehezebb, mint azt manapság hinnénk.



Bereményi Géza

## Magyar Copperfield

Magvető Könyvkiadó  
Budapest, 2020

Förköli Gábor

## SZUKICS MAGDA ÉN VAGYOK

Ha röviden össze kellene foglalnom, miről szól Bereményi Géza vas-kos önéletrajzi könyve, a *Magyar Copperfield*, azt mondanám, arról, hogyan próbálják meg elhitetni egy örülten tehetséges fiatal emberi lényvel, hogy semmirekellő és haszontalan. Olyan intenzitással munkálkodnak ezen a különféle felnőtt szereplők – legtöbbször persze

öntudatlanul –, hogy nem is nagyon értjük, végül miért nem sikerül nekik. A könyv egyik legnagyobb erénye, hogy a saját sors feletti kontroll elvesztését – amelyet az elbeszélőnek gyermekként gyakran át kell élnie – mindig túélesen exponált szituációk leírásával, pontosan megválasztott szavakkal adja vissza: „Éreztem, én csak ürügy vagyok a felnőtteknek valami csavaros játékában” (128). A felnőttek pedig morális tételekben játsszák ezeket a kiismerhetetlen játszmaikat, és az erkölcsi minősítéseket előre megírt szereposztás szerint húzzák rá szegény narrátorunkra. Mint amikor igaztalanul megvádolják, hogy gyengén áll fizikából, ezért magántanárt szereznek neki: „A szerep végre otthonos nekem. Csak állnom kell bambán. Valamit akar csinálni velem két vagy három jellemzilárd férfi” (396).

A leghatásosabb önvédelmi taktika ilyenkor az idomulás és a hallgatás. A *Magyar Copperfield* legfelkavaróbb tanulsága az, hogy a passzivitás, a sunyiság, a képmutató külvilághoz való hozzáállás, az elhülyülés milyen otthonos tud lenni. Bereményi szövegében kevés a nyílt és kifejtett politikai-történelmi reflexió, és bár az elbeszélő, gyerekként, ’56 sebesültjei és halottai között kóvályog, később semmi olyat nem tesz, amit historikus távlatban sorsfordítónak lehetne mondani. A könyv mégis nagyon sokat elmond arról, mit jelentett a politikum a Rákosi-, majd pedig a Kádár-korban. Leginkább arra figyelmeztet, hogy a közélet és a magánélet elválaszthatóságának kádári alkuja – fogd be a szád, és otthon az lehetsz, aki akarsz – nem működik. A képmutatás, az álságos politikai nyelv legszemélyesebb pillanatainkat is megfertőzi, ahogy a kamasz főhős is kénytelen egy szakítás után megállapítani: „[...] én meg úgy éreztem, a korszak magyar költészete már mindenhová elterjedt, előle nem lehet menekülni. Akkor hát én is kiveszem a részemet belőle, és közhely leszek” (574).

III. Richárd „elhatároztam, hogy gazember leszek”-je után szabadon, a *Magyar Copperfield* főhőse elhatározza, hogy nem lesz semmilyen se. Ebben a dacos, önként vállalt szürkeségben ott van a szándék, hogy görbe tükröt tartson környezete elvárásainak, hogy ő maga váljon a heideggeri *das Man* paródiájává. De ott van a veszély is, hogy eltűnik a reflektált viszony szerep és én között, hogy csak a *das Man* maradjon. Az autentikus élet utáni vágy reménytelenségét, az értelmes állandóság és célirányosság elmaradását végül a honvédségi behívó megérkezése teszi egyértelművé a könyv végén, de az idevonatkozó sorok nemcsak erre a pontszerű eseményre vonatkoztathatók, hanem a könyv egészét összegzik: „Tudtam, én sejtettem, hogy még történni fog valami, mielőtt

tovább folya az életem. Valami ideiglenes, ami feltartóztatja azt, aminek történnie kellene. Azt, ami majd lesz valójában, ámbár talán ideiglenes lesz az is. Mert létezhet ideiglenes egész élet, amiben minden csak átmeneti” (634).

A fenti apóriából csak egy kiút marad, az alkotás, az írás. Voltaképpen, valahol titokban ennek az írói hangnak a megtalálásáról tudósít Bereményi önéletrajzi regénye, és a témát nagyon diszkréten járja körbe. A *Magyar Copperfield* látszólag nem is az íróvá válásról szól: az irodalmi életbe történő megérkezés, a beavatás rítusa, amely általában az ilyen visszaemlékezések elmaradhatatlan részét képezi, ebből a könyvből kimarad. Néhány biztató szó az írogató diáknak egy-egy lelkiismeretes tanár részéről, egy balul sikerült találkozás az ittas Weöres Sándorral – ennyivel kell beérnie annak, aki esetleg művészregényre várt volna. De az első vers születése fontos epizód, alighanem a könyv csúcspontja, ahogyan azt Bárány Tibor is kiemelte kritikájában (*Élet és Irodalom*, 2020. március 20.). Megkerülhetetlen részletről van szó, akár az ismétlés árán is fel kell idézni, most is. Ezt a bizonyos első verset akkor írja meg Bereményi, amikor Szukics Magdát – bizony, a *Megáll az idő* Szukics Magdáját – látszólag minden különösebb ok nélkül kikoszarazza. „Inkább legyek vesztes! A győzteseket én utálom!” (382) – veti oda magyarázatképpen az elbeszélő. Ezek a mondatok visszhangoznak a fejében, majd végül a vesztesek irracionális felmagasztalása ’56 áldozatainak a képével mosódik egybe a tudatában, ahonnan hirtelen kipattan a vers. A Szukics Magda szerelmével szembeni ellenállást, a dacosan felvállalt élheteretlenséget – lásd még Magdával kapcsolatban ezeket a mondatokat: „Utálom magamat. De ha én nem, engem senki más nem fog szeretni” (384–385) – végül ez a vers formálja alkotóerővé, sőt tiszta, erkölcsileg és esztétikailag is igazolható kiállássá. Nem csoda, hogy a szóban forgó szöveg nem is jelent meg soha. A főhős először egy hamiskás, gyengécske kamaszvers társaságában akarja odaadni tanárának, hogy ő válasszon helyette, melyiket közli az iskolaújságban, de végül csak az alibiverset mutatja meg neki. Még meg sem jelenik első szövege, és a gimnazista Bereményi már át is élte azokat a morális dilemmákat, amelyekkel az Aczél-korszakban karriert csináló írók szembesültek – nagyjából ezt a tanulságot vonja le az elbeszélő is az eset után, és körülbelül ennyi a könyv összes reflexiója a kor irodalmi életével és értelmiségi világával kapcsolatban. De nem is kell több.

Minden benne van ebben a gyerekkorban arról, hogy milyen felnőttélet bontakozhatott ki a Kádár-rendszer pökhendi és kisstílű diktatú-

rácskájában. Megint elegáns megoldással van dolgunk: az agyonboncolgatott ügynökkérdést sem az értelmiségi közegen illusztrálja Bereményi, hanem egy különösen alakult nyári szünet történetével, amely a könyv egy másik csúcspontja. Ez a fejezet azt meséli el, hogy a gimnazista elbeszélő balatoni udvarlásának a túlbuzgó rendőrség tesz keresztbe. Miközben egy nevetséges ügy miatt a nyomozók teljesen ellehetetlenítik az első igazán felhőtlenre tervezett nyaralást, maga is átélheti, milyen a bizalmatlanságnak az a foka, amikor már az gyanús, ha valaki normális. Mit tesz az az állampolgár, akit bárki bármivel meggyanúsíthat, és mindenképpen bűnösnek kell éreznie magát? Előre menekül, és ő válik paranoid nyomozóvá: „És a rejtvény tovább bonyolódott” – olvassuk egy rendőrsőn töltött éjszaka után. „Néhány tegnapról ismerős fej is felbukkant a strandon, és nem köszöntek vissza. Talán azt hitték, a rendőrség beépített ügynöke lettem, mert szabadlábom vagyok. Zsuzsa pedig feltétlen megbízott bennem továbbra is, olyannyira, hogy felmerült, talán az ő családja is sáros valamiben, azért tesz úgy, mintha egyáltalán nem érdekelné az én bűnügyi témám. Vagy annyira szerelmes? Fürdőhelyen bármi megtörténhetik. Hol úgy véltem, nagyon is ismerjük egymást Zsuzsával, hol meg úgy, hogy aligha. Bűnt szimatoltam mindenfele, főleg azért, hogy szilárd álláspontra jussak, ahonnan fel tudom gombolyítani a szálakat, mert tettes helyett nyomozó akartam lenni” (508).

Úgy látszik tehát, hogy a szerző komolyan vette azt a több interjújában is hangoztatott gondolatot, hogy huszonöt éves koráig minden lényeges dolog megtörtént vele. Persze szívesen elolvastam volna még Bereményitől, hogyan került a filmezés közelébe, és hogyan lett dalszövegíró. De a filmek és a Cseh Tamás-dalok világa szinte matematikailag levezethető az elmesélt gyermek- és kamaszéveiből. Hiányérzetünk már csak azért sem lehet, mert ha ez a könyve nem született volna meg, Bereményi már akkor is szinte minden lényegeset elmondott volna az életéről, más műveiben. Ami persze nem jelenti azt, hogy ne kínálna ez a kötet sok ponton újfajta, nélkülözhetetlen szempontokat.

Jó néhány önéletrajzi könyvet találunk az elmúlt évek magyar termésében; de talán nincs még egy szerző, aki egyszerre több művészeti ágban alkotva annyi önéletrajzi anyagot használt, mint Bereményi Géza. De miért is fog el minket kellemes bizsergés attól, hogy most végre kiderült, a filmbéli Szukics Magda és Rajnák klubvezető valós személyek voltak, a szerző édesanyja a Cseh Tamás és Másik János által – a *Budapest* című számban – megénekelte Fászkerti elvtárs titkárnőjeként dolgozott, Bereményi nagypapája pedig tényleg a Teleki tér dörzsölt üzlet-



embereként mozgolódott, mint az *Eldorádó*ban? A könyv szerkesztője, Szegő János a *Kincskereső* című műsornak a könyvről szóló videójában<sup>1</sup> arról beszél, hogy a különféle filmekből és novellákból ismert személyek, történetek és mondatok összecsengése nem válik unalmas ismétlődéssé, sőt a mozgóképeken, a korábbi írásokban és most, az önéletrajzban tapasztalható párhuzamosságok csak felerősítik egymást. Ezeknek az egyezéseknek a feltérképezése nem „kulcslyuk-filoszofálás” – Kőszeghy Péter nevezi így Nemeskürty István Balassi-életrajzát –, hanem valami lényegesebből szól. Arról, ahogy az irodalmi fikció és a történeti megismerés kölcsönösen átjárják egymást. De nem csak a fikció történelmi hitele számít, ahogyan elsőre gondolnánk. A szépírás módszerei beszívárognak a történetírásba is, a történelemtől regényességet, a regénytől történetiséget várunk. Ezen, a modernségre jellemző kettős követelmény kialakulását, a regény és történetírás közeledését a nagy német történész, Reinhart Koselleck *Terror és álom: Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalataihoz* című tanulmányának bevezetőjében a 18. századra tette, és így írta le: „A költőtől, főként a regényírótól egyre inkább megkövetelték, hogy magát a történelmi valóságot szólaltassa meg, ha meggyőzni és hatni akar. Fordítva pedig, a történésztől azt várták, hogy különféle elméletek, hipotézisek és indoklások segítségével hitelesítse az elbeszélte történetek lehetőségét. Akárcsak a költőnek, neki is az a dolga, hogy történetéből értelmes egységet teremtsen.”<sup>2</sup> Értelemegészre vágyunk tehát, és ennek létrehozásához arra van szükség, amit a régi retorikák *enargeiá*nak neveztek: a racionális bizonyítást megkerülő képszerű megjelenítésre, a valószínű igazság felmutatására. A nagyapa vagy Magda alakját felidéző filmrajongó a *Magyar Copperfieldet* olvasva egységes alakká gyúrhatja ezeknek a szereplőknek a képét, anélkül, hogy akár a film, akár a könyv megbénítaná a fantáziáját, ahogy az a filmes adaptációknál gyakran megtörténik.

Az értelemadás igénye, a szelektív emlékezet, a lényeges és a lényegtelen elválasztása persze buktatókkal járhat, és ennek elméletével a történettudomány jó ideje ugyanúgy tisztában van, mint az irodalomkritika. Ám jó esetben ez a belátás nem terméketlen szkepticizmushoz vezet, hanem az emberi megismerés sokféleségének örömteli felfedezéséhez

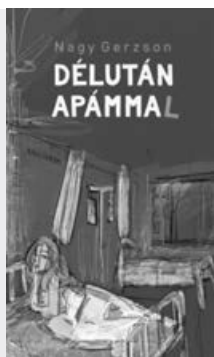
1 Bereményi Géza különös gyerekkora, [www.youtube.com/watch?v=dPdEAR1nA0A](https://www.youtube.com/watch?v=dPdEAR1nA0A).

2 Reinhart KOSELLECK, *Terror és álom: Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalataihoz* = Uő., *Elmúlt jövő: A történeti idők szemantikája*, ford. Hidas Zoltán – Szabó Márton, Atlantisz, Budapest, 2003, 322–323.

– végső soron pedig az irodalomba vetett bizalom helyreállításához. Erről sokat tudott Flaubert, akit a narrátori távolságtartás, a regényhősök élveboncolásának kegyetlen mestereként szokás emlegetni. Van is ennek alapja: a regényéért pornográfiával és a házasságtöréssel vádolt szerző ügyvédje kényszerűségből az első modern narratológussá vált, hogy bebizonyítsa, az inkriminált szöveghelyek elbeszélői szólama nem azonos az író saját hangjával. De Flaubert mondta azt is: „Bovaryné én vagyok.” Bereményi Géza elbeszélői empátiájával, a láttató emlékezés több médiumban is uralt technikáival méltó örököse ennek a mondatnak.

Nagy Gerzson  
**Délután apámmal**

Kalligram  
Budapest, 2020



Benke András

## MI TÖRTÉNHEK KÉT SZTRÓK KÖZÖTT?

Nagy Gerzson debütökötetében többnyire nem történik semmi különös. Semmi olyasmi, amit ne élhetett volna át bárki, aki a rendszerváltás környékén volt tinédzser, élt már kollégiumban, focizott tornaórán, vagy épp az aktuális kedvenc számát játszotta le fejben, míg tartott az apja hegyi beszéde. Olyan felnöves- és fejlődéstörténet ez, melynek a különböző fázisai, harcai, szépségei, megküzdési mechanizmusai az olvasók többségének direkt vagy indirekt módon már ismerősek lehetnek. Ennek fényében az sem meglepő, ha a szerző olyan neveket említ az irodalmi előképei közt, mint Ottlik, Salinger vagy Mészöly.

Ugyanakkor, ha ezen a ponton venné kezébe a kötetet az olvasó, az első fejezet/novella elolvasása után joggal kérhetné számon rajtam a fenti bekezdést. Hiszen a kórházban, az elbeszélő apjának sztrókját követően játszódó rész olyan posztapokaliptikus vízióvá terebélyesedik, ami közel sem nevezhető hétköznapiinak. „Lehet, hogy nem is favágók, hanem katonák vannak odakint? Ellenálló csoportok, hegyi partizánok? A puffanások nem a fejsze hangjai, hanem puskalövések?” (17) Szinte észrevétlenül csúszunk át a képzelet birodalmába, ahol az apa már nem csupán egy magatehetetlen, kiszolgáltatott test, hanem egy háború közepén szolgálatot teljesítő, sérült ezredes is. Röviden csattanó, tárgyilagos mondatok pörgetik tovább az akciófilmbe illő jeleneteket, melyekben a fiú az életét is kockára téve menekíti ki a kórházból és viszi biztonságos helyre apját, hogy az visszanyerhesse régi nimbuszát.

Innen indulunk tehát, hogy a továbbiakban a narrátor, János első szám első személyben kalauzolja végig minket életének jelentőség-teljes momentumain. Momentumok alatt pedig olyan tematikus csomópontokat értek, amelyek pontosan az olvasás – János szempontjából pedig az írás – aktusa által töltődnek fel jelentéssel. A kötet ugyanis műfaji önmeghatározása szerint *regény közölkéssel*, amely tulajdonképpen egy olyan laza szerkesztésű (?) narrációs technikát takar, amelyben a fejezetek együvé tartozásának fő markere nem a lineáris történetvezetésben kibomló, autobiografikus emlékezés, hanem egy meghatározott időintervallumban és szociokulturális térben történő anekdotázó pásztázás.

A kezdőfejezet posztapokaliptikus, abszurd víziójából tehát egy olyan tárgyilagos, szenttelen, helyenként pedig meglehetősen analitikus elbeszéléstechnikához érkezőnk, amely egy tinédzser életének csomópontjait bontja ki és teszi egymás mellé, látszólag mindenféle rendezési elv nélkül. „Tesiórán focizunk. Ebben nemcsak hogy konszenzus van, de egyhangú akarat. Ez történelem, alapvetés, axióma. Ez ellen nincs mit tenni, ez így van, és örökké így is marad” (180). Az elbeszélés ugyan mindvégig jelen idejű, retrospektív voltára azonban – az időbeli előre- és visszaugrások mellett – a narrátor is direkt módon utal, több alkalommal is: „később megtanulom, hogyan lehet zenével túlélni az életveszélyes helyzeteket” (50); „az ultit majd később tanulom meg, az egyetlenem” (125).

Az említésre érdemes, kiemelkedő életesemények, motívumok vagy éppen helyszínek pedig látszólag élesen elválnak egymástól a többnyire egyszavas, témamegjelölő, tárgyilagos fejezetcímek által. Ez viszont

némileg félrevezető is lehet, az adott fejezet tartalma ugyanis nagyon sokszor ellentmond az olvasó előzetes elvárásainak. A filmszerű, képileg rendkívül cizellált és objektivitásra törekvő narráció véleményem szerint ezeken a pontokon válik mélységesen szubjektívvé. Mit jelenthet ugyanis egy városnév, egy üzleti út, egy sztrók vagy egy lomtanánítás? Szeged például annak a történelmi vetélkedőnek a helyszíne, ahol Edina közli Jánossal, hogy most látják egymást utoljára, a körhinta pedig valójában az az iskolához közel eső, eldugott hely, ahová a diákok szünetekben cigizni járnak. Folytonos átlénygüléseknek, jelentésmorbidításoknak, vagy éppen -telítődéseknek lehetünk tehát tanúi.

Az objektivitásra törekvő narrátor saját szubjektivitásáról alkotott képe így rendkívül lényegessé válik, azt is mondhatnánk, hogy tulajdonképpen ez tekinthető a szöveg elsődleges premisszájának, alapfeltételének. Innen nézve pedig sokkal inkább érthető a kötet eleji posztapokaliptikus vízió is, amennyiben az a narrátor saját, érzelmi realitásának szerves részét képezi, ahogy erre a szerző egy interjúban utal is: „hogyan lehet, hogy az apa, ez az elpusztíthatatlannak hitt, elsöprő erejű bálvány ide került, így lerobbant – és akkor az értetlensége levezetéseként kiszabadul belőle valamiféle kontrollálatlan indulat: ha ez, akkor bármi megtörténhet, a világ is összeomolhat, induljanak el akkor a hegyről a forradalmi fegyveres alakulatok, rombolják szét a meglévő rendet.”<sup>1</sup>

Ezzel együtt az írás aktusának jelentésteremtő, illetve újáteremtő jellege is kiemelkedő szerephez jut a regény kontextusában. A külső és a belső világ, a jelen és a múlt nemcsak hogy összecúszik, hanem folyamatosan egymásra támaszkodnak, egyfajta organikus egységet alkotva. Ez pedig János szempontjából nem csupán azért lesz fontos, indokolt, mert több helyen is találunk utalást arra, hogy már tinédzserkorában érdeklődik az irodalom, az írás iránt, hanem a jelentésadás gesztusa által a saját élete fölött történő kontroll visszaszerzésének, illetve a különböző, szorongató hatalmi konstrukciókkal való megküzdésnek is egyik alapvető eszközévé válik.

Az elbeszélő leltárt készít ugyanis, egy leltárt, ami csak az övé, amelyben helyet kaphatnak, értelmet nyerhetnek életének kiemelkedően fontosnak vélt mozzanatai. Nem egészen olyan módon azonban, ahogy azt az apa javasolja két képleírás kapcsán: „Írj le mindent, mondja apám. Amit látsz. Úgy írd le, hogy az, aki nem láthatja a képet, a leírásod alapján pontosan el tudja képzelni” (117). A vonatkoztatási rendszer

1 Rácz I. Péter, *Apai harcok – Nagy Gerzson a hatalom természetéről*, nepszava.hu/3073156\_apai-harcok--nagy-gerzson-a-hatalom-termeszeterol.

és értelmezési keret ugyanis Jánosnak még nem lehet eleve adott és magától értetődő, azt valamilyen módon még létre kell hozni.

Hiszen a regény egyik fő motívumának pontosan az a fajta tinédzserkori, már-már megszállott értelemkeresés és értelemadás nevezhető, amely folyton arra törekszik, hogy identitásának körvonalait autonóm módon rajzolhassa meg valamiképp. Ennek egyik gyűjtőpontja pontosan – a kollégiumba költözéssel, illetve a költözés hatására – a szülői kontroll alól való felszabadulás, ezzel együtt pedig egy másik keretrendszerbe, szociokulturális környezetbe való belekerülés lesz. Ez lesz ugyanis az a hely, ahol létrejöhet és megerősödhet egy olyasfajta csoportidentitás, amitől bár nem idegen a hierarchikus berendezkedés, az a korábbihoz viszonyítva sokkal képlékenyebb, időről időre megbontható és átjárható. Itt még lehet a bunyót követő napon udvariasan elnézést kérni az „ellenféltől”, a *Smells like teen spirit*re pogózni és fellökni a felsőbb éveseket, de a 24 órás kosármeccs alkalmával még smárolni is lehet Marival, a tesitanárnővel. A kollégiumi élet karneváli kavalkádhoz hasonlít a leginkább, egy véget nem érő játékhoz, amely viszont véresen komoly is. Folyamatos helycseréknek és helyezkedéseknek lehetünk tanúi: az alsóbb éveseket elnyomó, zsarnok felsőbből egy perc alatt a diáksereget összekovácsoló, egységre törekvő csapatjátékos válhat.

Ebben az alapvetően biztonságosnak, otthonosnak vélt térben azonban megjelenik a külső kontroll is, ennek az elsődleges megtestesítője Columbo, a felügyelő tanár lesz. A diákok névadása igencsak motíválnak tekinthető, hiszen Columbo nem csupán a hatalom elsődleges képviselőjeként, arcaént jelenik meg, hanem egy olyan rendszert is igyekszik kialakítani a kollégiumban, amely fölött totális kontrollt gyakorol, amelyben semmi sem maradhat rejtve előle. Egy olyasfajta „puha diktatúra” makettjét építi, melynek összetevői, jellegzetességei az olvasók számára már ismerősek lehetnek, a paletta pedig rendkívül színes: verbális abúzus, megvesztegetés, megfélemlítés, ügynökhálózat kiépítése, satöbbi. Columbo tulajdonképpen egy örökséget, bejáratott protokollt ment át és őriz meg a kilencvenes években is, egyfajta zárvánnyá alakítva ezzel a kollégiumot. Sokat sejtet azonban, hogy ő sem egészen teljhatalmú, hiszen egy adott ponton még őt is elmozdítja valaki a pozíciójából.

A regény utolsó, *Zürich* című fejezetében kerül sor a két apafigura – elsősorban a hatalom természetét reprezentáló – viszonylagos párbeszédére. A viszonylagost szó szerint kell értenünk, hiszen minden valószerűség szerint ebben a formában csakis itt, a kötet lapjain tör-

ténik ez meg. Többszörös áttételről van szó, János ugyanis néhány évvel az apa halála után értesül arról, hogy második sztrókja alkalmával apja több napig egy kórteremben feküdt a végstádiumú tüdőrákos Columbóval. A fejezet további részében pedig a narrátor jóvoltából egy fiktív monológot olvashatunk:

„Azt képzelem, hogy Columbo ezekben az utolsó napokban nemcsak hogy szabadabban, őszintébben beszélt az életéről, mint addig bármikor, hanem igazán meg is nyílt apámnak, és egyáltalán nem feszélyezte, hogy apám alig-alig tudott válaszolgatni, sőt, talán könnyebb is volt így gyónnia” (189).

Valóban gyónás ez, amely felér egy beismerő vallomással, hiszen Columbo nem csupán az általa felépített ügynökhálózatot „leplezi le”, hanem arról is beszél, hogy miként választott ki protezsáltjai közül minden évben egy végzős fiút, akit Zürichbe vitt, hogy ott – visszaélve hatalmi helyzetével – szexuális aktust kezdeményezzen vele. Az autoritás rejtélyes, félelmetes arca ekképp szétfoszlani látszik, a maszk és az álnév mögött pedig felsejlik az emberi létezés végtelenül gyarló és sebezhető, ugyanakkor sokkal inkább felfogható, érzékelhető attribútuma. Ezzel a monológgal azonban egyszersmind maga János is lelepleződik, hiszen narrációs technikájának esszenciáját láthatjuk itt premier plánban, amennyiben az elfojtások, elhallgatások, illetve a kollégiumi szobák sötétjében elszuttogott titkok szövevényes hálójából a fikciót (is) segítségül híva teremt egy összefüggő értelemegésztet, illetve az autentikus és autonóm megszólalásra alkalmas csatornát.

Jánosnak így lehetősége nyílik kimondani a kimondatlant, kimondhatatlant. Egy olyan mikrokozmoszt épít fel elbeszélésében, ami palimpszesztiként működik, saját percepciói és tudattörténései ráíródnak a valóságosan megtapasztalt élményekre, az objektivitás és a partikularitás ezáltal elválaszthatatlan egységet alkotnak. Az olvasónak pedig csupán innen, a regény vége felől nyílik lehetősége arra, hogy az elbeszélésre jellemző, látszólagosan esetleges, szemlélő, pásztázó anekdotázást egy összefüggő értelemegységgé olvashassa valamiképpen. Az apa két sztrókja keretezi ugyanis a regényt, amely Möbius-szalagként csavarodik önmagába, fikció és valóság organikus egységéhez hasonlóan fonódik egybe, illetve válik egymás alapfeltételévé a szorongató autoritáskonstrukciókkal való szembenézés és a megszólalás aktusa.



Farkas Balázs

## Ugatás

Napkút  
Budapest, 2020

B. Kiss Mátyás

## UGATÁS

Farkas Balázs erős Camus-hatásokkal és lendületes elbeszélésmóddal jelentkezett első kötete, a három összefüggő kisregényből álló *Nyolcasok* révén. Ezt követően *Isméltés* címmel jelent meg novelláskötete, *Lu Purpu* című kisregényében pedig a kozmicista horror elemeinek beemelésével kísérletezett. Nyomtatásban megjelent kötetekén kívül, ügyes megoldással, egy ingyenesen hozzáférhető e-könyvet is közzétett (*Embertest*), mely a szerzői honlapjáról tölthető le. A digitális kötet novellái (néhány gyengébb darab kivételével) frissen gondolják újra a rémtörténet műfaját, a lovecrafti szövegahagyomány toposzait ötletesen emelve át magyarországi (Zala megyei és budapesti) helyszínekre.

Legújabb, *Ugatás* című novelláskötetében a hétköznapi valóságát vizsgálja, ezúttal a mindennapok szorongásai és nehézségei kerülnek előtérbe történeteiben. A szereplők sajátos érzelmi és nyelvi szegénységben léteznek: az önkifejezésért küzdenek, de nem találják a megfelelő szavakat, és ezt a zavart obszcenitásokkal, a nyelvi agresszió különböző formáival próbálják elrejteni. A kötetben egyszerre érhető tetten a nyelv lecsupaszítására irányuló törekvés és az élőbeszédhez való közeledés igénye – a kétféle nyelvhasználati módot azonban, sajnos, a szerző nem tudja problémamentesen összehangolni. A tizenkét rövid novella között a kutya motívuma jelenti a legfontosabb összekötő kapcsot, és a szerző általában ötletesen építi be szövegeibe a vezérmotívumot (különösen hatásos a *Szörnyetegek* végén a vérző orrú állat feltűnése).

A kötetkompozíció motivikus és tematikus szinten egységes. A *Nyolcasok* történetét továbbbíró, nyitó- és zárónovella segít kiépiteni a kötet szerkezetét. Mégis azt kell mondanom, hogy nem volt szerencsés éppen ezeket a szövegeket (a kötet gyengébb darabjait) helyezni a leghangsúlyosabb pozíciókba. A nyitó- (és egyben kötetcímadó) novella a *Nyolcasok* egyik mellékszereplője, a drogdíler múltjával szakítani próbáló Patrik köré épül. Hősünk a bizonyítékok eltüntetésének legkézenfekvőbb módját választja: „[...] csak füvezett megállás nélkül” (17). A novella legerősebb részét a központi karakter tudatábrázolása jelenti: „És az ugatás nem állt meg. Mély, haragos, sátáni üvöltésre emlékeztetett. A falakból jött. Valami kaparta a falakat és ugatott” (17). A kívülről érkező hanghatás, a szomszédból hallatszódó ugatás visszhangra talál Patrik hallucinációiban, és az auditív effektus fenyegető ereje elviselhetetlenné fokozódik. A szöveg többi részére azonban kevésbé jellemzők a fentiekhez hasonló, hatásos megoldások.

A nyelv lecsupaszításának kísérletei az egyszerű, hiányos mondatok használata felé mozdítják el a novellát (ez a technika távolról emlékeztet Hemingway írásmódjára): „A gitártokra pillantott, lopva. Még tele volt az oldalsó zsebe marihuánával. Laposra nyomorgatott, de azért súlyos zöldkula, alufóliába csomagolva. Az meg légmentesen zárható tasakba. Patrik meg volt róla győződve, hogy így is érezni lehet. Érezni lehet a szagát. Most is érezte. Émelyítő szag volt” (6). Ez a minimalista prózanyelv gyakran mégis keresetnek, mesterkéltnek hat (mint az előbbi idézetben is).

A novellák másik fő nyelvi eszköze az élőbeszédhez való közeledés, például rontott szóalakok, szleng, obszcenitások és töltelékszavak segítségével. Ez az eljárás gyakran komoly emotív erővel bír, és néha invenciózus nyelvi megoldásokhoz vezet – ilyen például a tájszavak használata (*csekkmet*, 80). Az előbbieket sikerét viszont elhomályosítja az az aránytévesztés, hogy a szerző az élőbeszéd ritmusát a töltelékszavak ismétlődésén keresztül próbálja megragadni, túlterhelve a dialógusok és olykor az elbeszélés szerkezetét. E kifejezések (*valami; szerintem; most; teljesen; ilyen*) általában a kommunikáció fatikus (kapcsolatfenntartó) funkcióját teljesítik, és miközben a mindennapi nyelvhasználat extenzív totalitásának elengedhetetlen részei, a novella zárt, lehatárolt nyelvi szerkezetén belül nagyon hamar feleslegessé válnak. Ilyenkor pedig szóhalmaz lép a minimalista prózanyelv helyére. A párbeszéd túlhajtásának legjellemzőbb példáját a *Nyitás* című szövegben találjuk, ahol ez a jelenség a drámai feszültség kibontakozását aknázza alá.



A nyelv redundanciájához való viszony metareflexív szinten is megjelenik, a nyitónovella főszereplője, Patrik megszólalásaiiban: „Alapvetően az emberi kommunikáció nagy része céltalan. [...] Az emberi kommunikáció... *ugatás*. [...] Mindenki azt hiszi, hogy amit mond, jelent valamit a másiknak, ami persze egyáltalán nem biztos. Ritkán figyelünk a másikra. Agresszív, tolkodó a kommunikációnk. Mint az ugatás. Valakinek érezzük magunkat tőle, de ez az ugatás a másik számára üres zaj. Próbálok érvényesíteni a létezésedet, rámutatni, hogy ott vagy. Ideiglenesen működik. De nem is tudom. Nincs értelme. [...] Akármit ugatunk, mindig lesz valaki, aki máshogy ugat vissza, és mindig lesz olyan, aki félreérti a másikat. Minden háború innen ered” (14–15). Észrevehető, hogy a monológ maga is redundáns (különösen az *alapotően* kifejezés zavaró). A metareflexív kitérő sekélyes, közhelyes konyhafilozófiába fullad, és így végül önmaga paródiájába csap át. Ez a bölcsekedő hangvétel jellemző a Patrik történetét folytató zárónovellára is (*Számadás*). A szöveg egy road movie hangulatkeltő elemeiből igyekszik építkezni, de a cselekmény egységét ezek sem képesek megteremteni. Az egyes cselekményelemek ugyanis nem következnek szükségszerűen egymásból, nem hoznak létre ok-okozati összefüggésekből felépülő ívet, ezért nem koherens történetté, hanem véletlenszerű epizódok láncolatává állnak össze.

A kötet egyik legjobb írása a *Macskák és kutyák*. A tizenkilences villamoson (jó ötlet volt ezt a helyszínt választani), utazás közben elalvó főhős arra ébred, hogy egy macskának öltözött lány nyalogatja a kezét. Mire felocsúdik, a lány már le is ugrott a villamosról. Az a mód is eredeti, ahogy a főhős tudatában összekapcsolódnak az állatjelmezek és a „különféle szexuális devianciák” (64). A szöveg egy olyan értelmezést is nyitva hagy, amely egy, a valóságban is létező társadalmi jelenség, az úgynevezett furry szubkultúra felől jelöl ki egy lehetséges referenciális bázist. Farkas a kellő iróniával bontja ki a főszereplő belső konfliktusát, vívódását. A narrációba néhány kétértelműséget, kiszólást is beépít, például a villamoson utazó perverzokról szólva: „Ritka nagy faszarcúak vannak, főleg a Kossuth tér környékén” (65). A szerző azonban nem tudja a zárlatig kitartani a feszültséget, így az írás erőtlen, lapos csattanóval végződik.

A *Bolha* szintén a kötet izgalmasabb darabjai közül való, a bolhapiacra áruuló csonka család egy napját mutatja be. Az egyes családtagok kalandjai egymáshoz lazán kapcsolódó eseményszálakat képeznek, ezt a montázs szerkezetet a közös helyszín tartja össze. A szöveg nagy

erőssége a térábrázolás: egy bolhapiac kétségtelenül megszámlálhatatlan érdekes részletet, rejtett kincset kínál. Ebben a szövegben a nyelvi durvaságok használata sem öncélú, hanem megütőközést keltő, elidegenítő eszköz, amely képes rávilágítani arra az érzelmi és nyelvi szegénységre, melyet a karakterek maguk természetesnek vesznek. Az ígéretes kezdés és téma ellenére a szöveg – mind a párbeszéddek, mind a narráció szintjén – számos sikerületlen megoldást hordoz, és hiába működik jól a térábrázolás, ha a novella nem áll össze koherens szerkezetűvé.

A *Kánikulában* szintén erősek a térpoétikai eszközök (különösen a Zala folyó leírásakor). A cím szójátékként is értelmezhető, hiszen a *kánikula* szavunk a latin *Canicula* ('kiskutya') kifejezésből ered, mely a nyári időszakban megjelenő Nagy Kutya (*Canis major*) csillagkép legfényesebb csillaga, a Szíriusz nevéből származik. A novella szereplői, egy kamaszodó fiú és édesapja horgászni indulnak egy nyári napon, a Zala folyó azonban egy lenyilazott kiskutya tetemét sodorja eléjük. A fokalizáció a fiú nézőpontjához közelít, az ő szemén keresztül ismerjük meg apjának alakját. A két karakter között nincs nyílt konfliktus, de némi látens feszültség érezhető: a főszereplő kezdi megsejteni, hogy apja megcsalja édesanyját. Farkas Balázs novelláinak legnagyobb erőssége a szülő és gyermek közötti viszony sokrétű tematizációja. Legjobb példa erre a *Tanítás után*, mely valóban megrendítő erővel képes felvilágotlítani a nyelvi durvaságok mögötti, rejtett tragikumot. A *Szörnyetegek* és a *Ravasz* című novellák az apa oldaláról mutatják meg érzékenyen a szülő és gyermek közötti kapcsolat nehézségeit, pillanatnyi buktatóit.

Farkas Balázs kötete számos rokonszenves témát, jó ötletet és érzékeny megfigyelést vonultat fel. A záratok általában hatásosan oldják fel a feszültséget néhány lírai mondatban, de ahol a cselekmény szerkezeti egysége nem teljes, ez a megoldás hiányérzettel jár, és ilyenkor az a benyomás támad, hogy a novella nem befejeződik, csak félbeszakad. A karakterábrázolások szintjén is érezhetőek gyengeségek: a szereplők sokszor sematikusak, jellemzésük felszínes, nevükön kívül alig tudunk meg rólok valamit (néha épp csak a név különbözteti meg őket egymástól). Az *Ugatás* egyedi ötletekkel és izgalmas témákkal teli kötet, ám a nyelvi és formai következetlenségek szinte az összes novellában aláássák az intenzív totalitás kibontakozását.



Selyem Zsuzsa

## Az első világvége, amit együtt töltöttünk

Jelenkor  
Budapest, 2020

Kiss A. Kriszta

### MINDENKI SAJÁT APOKALIPSZISE

*Az első világvége, amit együtt töltöttünk.* Selyem Zsuzsa novelláskötetének címét 2020-ban – és feltehetően még hosszú évekig – olvasva mindenkinek a koronavírus okozta példa nélküli intézkedések jutnak eszébe, hiszen nem könnyű manapság, otthoni magányunkban más kontextusban értelmezni bármit is. Tagadhatatlan, hogy egy olyan helyzetet élünk meg, amelyet a jelenlegi generációk egyike sem tapasztalt még soha, és kétségtelen az is, hogy olyan korlátozásokkal kell szembesülnünk, amik nem megszokottak a nyugati demokráciákban. Azonban fontosnak tartom előre jelezni, hogy a különösen is aktuális, ebből következően figyelemfelkeltő cím okozta elvárasi horizontunkat ki kell tágítani: nem volna helyes és nem is lehetséges kizárólag ebből a nézőpontból olvasni Selyem Zsuzsa elbeszéléseit – noha természetesen nem zárhatók ki az elmúlt hónapok eseményei sem, hiszen azok éppen annak a lassan fél évszázada jelen levő ökológiai krízisnek az eredményei, melyet a kötet novellái különbözőféleképpen („mellék-” vagy „főszereplőként”) ábrázolnak.

A novelláskötet négy ciklusból áll, melyeknek címei rendszerint fel-feltűnnek az adott szövegblokkban szereplő egyik novellában is. A ciklusokon belüli koherencián túl az egész kötetten átível néhány szereplő, cselekményszál, ahogy a legfőbb motívumok is: a világvégeként átélt személyes tragédiák és a személyes tragédiaként lecsapódó közelgő világvége. Szinte kivétel nélkül homodiegetikus, egyes szám első

személyű narrátorokkal dolgozik a szerző, ami arra enged következtetni, hogy különböző (egyéni) nézőpontokból mutat be egy mozaikosan itt-ott összekapcsolódó nagy történetet – ugyanakkor külön-külön olvasva is kerek, egész sztorik rajzolódnak ki. Jellemző, hogy az egyes szereplők az egyik elbeszélésben csupán mellékkarakterekként tűnnek fel, majd később az ő narrációjukban olvashatjuk saját tragédiájukat. A kezdő, *Menekül* című ciklus első szövege egy kudarcba fulladt, Romániából való menekülési kísérletről és annak következményeiről szól. A novella a „wannabe migráns” (12), Simon Ádám egykori, naiv világának a végét és egy szétszakadt új világnak a kezdetét mutatja be – Tilda perspektívájából, aki a kötet „univerzumában” sokszor tűnik még fel (a tárgyalt *Ugyan hová?* mellett a *Bibi halállistáján*, a *Villán túl*, a *Mea Maxima* és a *Szinte végtelen* című szövegekben is), így *Az első világvége*, amit együtt töltöttünk legfontosabb karaktereként is lehetne jellemezni. Az *Ugyan hová?* című szövegből megismert szétszakadt világgal alapozza meg a szerző azt az apokaliptikus alaphangot, amely akkor is jelen van, amikor éppen nem egy közelgő világvéget mutat be, hanem egy többé-kevésbé hétköznapi eseményt.

A kötet egyik kiemelkedő novellája a *Mu, a menekülő csillag*, amely úgy ír le egy 21. századi, Damaszkuszba való meneküléstörténetet, hogy azt az *Ezeregyéjszaka* meséinek keretébe helyezve, annak stílusában, formájában mondja el. Sahrazád elbeszélésébe sok másik történet is ékelődik, vagyis beágyazott narrátorokkal dolgozik a szöveg, ezek az elbeszélők pedig különböző csillagképekkel azonosulnak. A mesés felszín alatt az aktuálpolitika kritikája bújik meg, melyet az összetett narráció ellenére is képtelenség figyelmen kívül hagyni.

A kötet második leggyakrabban előkerülő szereplője az a Bibi, aki a Tilda által elbeszélte két novellában (*Bibi halállistáján*, *Szinte végtelen*) tűnik fel, a *Villán túl* című szöveg pedig az ő narrációjában olvasható. Mindhárom megjelenése során más-más élethelyzetben látjuk őt, de a legfőbb tulajdonsága állandó: Bibi egy túlélésre, „nyerésre kalibrált lány” (54), aki józan paraszti eszével kitűnik a többi karakter közül, kontrasztban áll a bölcsészdiplomásokkal, slammerekkel, művészekkel, világjáró transzvesztitákkal vagy Ozoráról hazatért fiatalokkal. A kötet e két legfontosabb női alakjának nemcsak a társadalmi helyzete különböző, de a megjelenésük is (Bibi figyelemfelkeltően szép, míg Tilda egy Reality Show-ba is biciklivel és könyvekkel érkező „para csaj” [53]), nem beszélve a világfelfogásukról. Míg Bibi csak sodródik az árral és túléli borzalmas gyerekkorát, valamint nemi erőszakkal terhelt felnőtt életét,

Tilda embereket próbál megváltoztatni, valami értelmes üzenetet eljuttatni a valóságshow nézőihez és a közelében levőkhöz. Leginkább azzal a kérdéssel szándékozik elgondolkodtatni mindenkit, hogy vajon változtatnánk-e az életünkön, ha tudnánk, csak néhány évünk van hátra? Ez pedig lényegében a kötet nagy kérdése is egyben. Hasonló felütéssel nyit az *Egy sötét pont a fehér sávon* című novella: „Ha még öt percem volna az életből, mit tennék” (121). Ezt a kérdéskört tárgyalja továbbá a *Már csak két perc* című elbeszélés is, amelyben a két perc nem szó szerint értendő, hanem arra az amerikai atomtudóscsoport által megalkotott itéletnapi órára utal, amelynek alapja egy metafora, miszerint, ha az emberi civilizációt 24 órának tekintjük, akkor már csak két percünk maradt az éjfélt jelentő Doomsdayig. A novella narrátora ezekben a „percekben” méri az idő múlását: „az én falamra egy óra van rajzolva, rajta még 3 perc van a világvégéig, ó, azok a régi szép idők” (85). Ez a mondat arra a 2015-ös bejelentésre utal, mely szerint három percről két percre csökkent a ma ismert civilizáció végéig való időnk – valamint hogy a legutóbbi perc gyorsabban telt le, mint a korábbiak. Tilda önkéntes Messiás-szerepe kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a kötet utolsó, *Szinte végtelen* című novellájának cselekményidejére az ekkor már időskorú nő egy sztrók következtében elvesztette a hangját, vagyis azt a képességét, amivel a célját szeretete volna elérni. Bibinek pedig a szépsége veszett oda a legutolsó megjelenése idejére, és annál a férfinél kötött ki, akinek annak idején – a *Bibi halállistáján* című novella cselekménye során – ittas állapota miatt fel sem tűnt, hogy megerősokolják őt és Tildát. Ekkorra tehát mindketten túl vannak már saját apokalipszisükön, és a megmaradt világuk szemetében próbálnak értelmet találni hátralevő éveikre.

A legkevésbé enigmatikus, a környezetszennyezést és az elkényelmesedett, fal felé forduló modern életmódot leginkább explicit módon kritizáló novella talán *A tökéletes fotó*. Ebben olvasható például az az ok-okozati metonímia, hogy „klímabűnözéssel érkezünk Szingapúr-ból” (68), továbbá a következő mondat is: „repülő, gyermekmunkával készített ékszeres, harmadik világbeli asszonyokat kizsákmányoló ruhák, állatokon tesztelt, és ezt letagadó kozmetikumok, Dzshárkhandban gyerekek bányászta csillámpala alapanyagú kozmetikumok, amikről egyszerűen képtelen vagyok lemondani, és most még ez a nyamvadt plasztik szívószál is, mely előbb-utóbb egy árván maradt bébifóka nyelőcsővét fogja kilyukasztani” (73). A szöveg szereplői tipikusan olyan személyek, akik tudomást vesznek ugyan saját ökológiai lábnyomukról,

valamilyen szinten talán lelkiismeret-furdalást is érznek klímabűnözésük miatt, ezért szívószál nélkül kérik a koktéljukat, de radikálisabb életmód-változtatásra nem hajlandók. A novellában olvasható az a jelenlegi társadalmunkról sokat eláruló mondat is, miszerint: „Egy kicsit arról szól az élet, hogy elkészüljön a tökéletes fotó” (78) – amely arra mutat rá, hogy hajlandók vagyunk részt venni különböző eseményeken, csak mert ott készülhet rólunk egy előnyös kép, amit aztán megoszthatunk a közösségi média platformjain. Ebben is az figyelhető meg, hogy ugyan nagyon sokan tudatában vannak szokásaik értelmetlenségével, mégis mindent megtesznek azért (a novella szereplői még egy verekedésbe is belekeverednek), hogy elérjék a céljukat.

A legkülönlegesebb ciklus a *Minden nesz* című, amelynek novellái különböző állatok nézőpontjaiból szólalnak meg: olvashatunk számár-, kutya-, hangya-, nyúl- és elefántnarrációt is. Selyem Zsuzsa előző, *Moszkvában esik* című kötetében is szerepeltek már állatnarrátorok, amelyek ott – Domján Edit értelmezése szerint – a megbízható elbeszélő funkcióját töltötték be, hiszen az állatoknak „nem fűződik érdekük a tények megmásításához”.<sup>1</sup> Itt pedig meglátásom szerint a vesztébe szaladó világ másfajta érzékelését próbálja lefesteni a szerző – hiszen nem feltétlenül saját magunkra, hanem a környezetünkre vagyunk egyre károsabbak. Fontos megkülönböztetni ezeket a szövegeket az antropomorfizált állatkarakterektől hemzseges meséktől – itt éppen az ellenkezőjével játszik Selyem Zsuzsa: a non-humán elbeszélők nem kapnak emberi tulajdonságokat, mindössze a nyelvet birtokolják, amely a történetük elbeszéléséhez szükséges, azonban erre csak az embereket leginkább megértő, velük legközelebbi kapcsolatban álló kutya reflektál („beszélni kezdett hozzám a furcsa nyelvükön, amiből akkoriban még egy szót sem értettem” [100]). Azt, hogy ezek a szövegek az emberi tulajdonságokat és cselekedeteket igen meggyőzően mutatják be állatszemszögből, a következő mondat bizonyítja: „sokszor volt dolgom olyanokkal, akiknek a saját szagát elnyomta valami más” (98). A kontextusból kiderül, hogy itt a parfümről van szó. Az idézet a *Mielőtt szétszednének* című novellából származik, amelyben az a Patty nevű kutya veszi magára a narrátor szerepét, aki a *Mu, a menekülő csillagban* már szerepelt – tehát nemcsak az emberi karakterek „vándorolnak” egyik novellából a másikba, hanem az állatok is (ami a szövegvilágban való egyenrangúságukat is mutathatja). Azzal párhuzamosan tehát, hogy

1 DOMJÁN Edit, „Őrületese mese”, Revizoronline.hu 2017. 01. 25., [www.revizoronline.com/hu/cikk/6466/selyem-zsuzsa-moszkvaban-esik-egy-kitelepites-tortenete/](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6466/selyem-zsuzsa-moszkvaban-esik-egy-kitelepites-tortenete/).

földrajzilag folyamatosan változtatják helyüket a karakterek, még a kötet szövegei közt is mozognak. Ugyanezt a vándorutat megteszi Baltazár, a számár is. Baltazár elsőként a „saját” elbeszélésében, a *Hazárd Baltazárban* tűnik fel mint narrátor, majd a legutolsó szövegben újból megjelenik egy pillanat (illetve egy felismerés) erejéig. A számár monológja során felsejlenek ugyan a háttérben az emberek bonyolult kapcsolatai és különféle tevékenységei, de a szöveg olyan szinten enged azonosulni az ő ártatlan és tiszta perspektívájával, hogy azok számunkra is értelmetlennek és érthetetlennek látszanak. *A felhők földi barátai* című szöveg elbeszélője csak lassan fedi fel kilétét: már mindenre gondol az olvasó, mire egyértelműen kiderül, hogy elefántszemszögből szólal meg. Itt is egy végletekig tragikus történetet olvashatunk: a tragédiák elbeszélésének sorozatát pedig egy refrén – vagy inkább mantra – szakítja meg újra és újra: „Ringatózom, hogy elfelejtsem, hogy mindenre emlékezem. Egész nap és egész éjjel ringatózom. Ringatózom, és lököm a poros szénát a számba, a zizegés elkábít kicsit, legalább addig is nem hallom, mennyire egyedül vagyok ebben a cellában” (113). Ezt a ciklust első pillantásra panaszos állathangok gondosan válogatott sorozatának is tekinthetnénk, azonban a novellák nem ragadnak meg azon a szinten, hogy csak a tartalom tudja lekötni az olvasót, hiszen a forma, amelyben a szerző közvetíti az üzenetét, éppen olyan izgalmas, mint az elbeszélte történet.

A különféle narratív technikák (elbeszélőváltások és ellipszisek, valamint az adott állat – általunk elképzelt – hangjával való maximális azonosulás) segítenek abban, hogy ne „csupán” állatvédő és klímakritikus aktivista szövegek gyűjteményeként tekintsünk a kötetre, hanem finoman komponált posztmodern novellák sorozataként. Az emberi elbeszélőkkel rendelkező novellákban számos intertextust fedezhetünk fel – értelemszerűen azonban a kötetben megszólaló állatok nem ismerhetik például Ady Endre, Arany János műveit vagy a *Megáll az idő című* filmet, így nem az általuk elbeszélte történetekben szerepelnek az ezekből származó vendégszövegek. A narráció összetettségét leginkább a *Hangyák boldogsága* című novella tudja prezentálni, amely számos különböző elbeszélővel operál, és közülük csak az egyik ember. Ő ráadásul egy valóban létező személy, az Unabomberként is ismert Ted Kaczynski volt matematikaprofesszor, aki a civilizációtól elvonulva, egy erdei kunyhóból lázadt a technológia ellen, méghozzá igen radikális módszerrel: levélbombákat küldött az általa bűnösnek ítélt, nagy hatalommal bíró személyeknek. Ebben az elbeszélésben

a narrátorok (hangya, nyúl és maga Kaczynski) egymáshoz szólva, a következőnek átadva a szót változtatják szólamaikat. Ezt a szöveget olvasva könnyen eszünkbe juthat egy 2018-as izlandi film, az *Izlandi amazon* (amely nem kizárt, hogy éppen Kaczynski történetéből inspirálódott). Ennek főszereplője, Halla szintén nem fogja vissza magát, amikor önkéntesen és magányosan harcol az emberiség jövőjéért. Manifesztójának zárlata igen hasonló Kaczynski és a kötet üzenetéhez: „Mi vagyunk a valaha volt legnagyobb hatalommal rendelkező generáció, és egyben mi vagyunk az utolsó nemzedék is, amely megállíthatja a Föld ellen vívott háborúkat. A gyerekeinknek és az unokáinknak nem lesz választásuk, számukra már túl késő lesz. Most kell cselekednünk, a küldetés a miénk.” (Saját fordítás.)

Krasznahorkai László

## Mindig Homérosznak

Magvető Könyvkiadó  
Budapest, 2019



Vácz Balázs

## AZ ÜLDÖZÖTTSÉG POÉTIKÁJA

„mert hisz a nemmúló örök istenek ismerik egymást,  
s össze se tévesztik, lakjék bár távol az egyik.”

Valuska János, *Az ellenállás melankóliája* című Krasznahorkai-regény „csillagokba belebolondult” (39) angyali figurája Sajbók úr szétvert üzletében, az összezúzott mosógépek roncsai közt talál rá arra az elhajított noteszre a hideg földön, amely az alföldi város lerombolásának „eseménytörténetét” beszéli el. A bálnát bemutató vándorcirkusz



„kétségtelenül legtitokzatosabb tagja” (191), a Herceg, rombolásra és pusztításra szólítja fel a hatása alá kerülő „híveit”, a környező településekről verbuválódott kucsmás, bakancsos csöcseléket, amelynek fékevesztett tombolása egy éjszaka leforgása alatt számolja fel az értelem, az észszerűség látszólagos „építményét”, hiszen ahogy a Herceg vallja: „Megépítkezésben minden dolog félig van meg, romban minden dolog már teljesen egész” (179). A beszámoló-töredék eleje voltaképpen ezt a felszámoló-dást, a rombolás folyamatát, lélektanát és filozófiáját rögzíti, majd átfordul egy megdöbbentő eseménysor rohanó leírásába. Az utcák homályában feltűnik egy háromtagú család: egy férfi, egy nő és egy gyermek, akiket egy, a garázdálkodó tömegből kiváló különítmény vesz üldözőbe. Vasrudakkal a kezükben erednek utánuk. Hosszú métereken át követik őket, míg végül a férfi elszakad a családjától, majd kimerültsége szembefordítja őt üldözőivel a kopár szántóföldeken.

A notesz lapjain éppen az üldözés és üldözöttség metafizikája bontakozik ki, maga a kegyetlen hajsza: a megmenekülés reménye és a lassanként, lépésről lépésre kihunyó bizakodás között hullámzó kétségbeesés, a gyilkosok torokszorító fölénye, a levegőért kapkodó zihálás lármája, egyszóval a megsemmisülés felé rohanás zaklatottsága. A leírás itt, a szembefordulással ugyan abbamarad, de korántsem fejeződik be; a szöveg önmagába tér vissza, és előlről kezdődik újra. Nem lezárul tehát, hanem *bezárul*.

Mintha az állandó veszély(érzet) poklából, a félelem e teremtett, zárt körkörösségéből lépett volna most elő az új könyv, a *Mindig Homérosznak* folyton menekülő alakja, a „lény” (21), aki egyedül az űzöttség ontológiai tapasztalatával rendelkezik, és időnként átveszi az elbeszélő szerepkörét.

A szöveg hősenek „az élete nem más, mint hogy üldözés alatt áll” (9), viszont az, hogy miért kell menekülnie, homályban marad. Az lesz elsődlegessé a számára, hogy kiszámíthatatlan mozgásaival, helyváltoztatásaival, pillanatnyi döntéseinek esetlegességével, az örökös hátrafordulás és hátratekintés türelemjátékával elkerülje a találkozást üldözőivel, akik az életére törnek. Nekik azonban nem az számít, hogy elfogják őt, hanem az üldözés maga; a vadászat processzusa és állapota válik tehát lényegivé. A „lénynek” figyelnie kell környezetére minden rezdülését, akárhol is van épp – tömegben, kút mellett, hajón utazva –, és a legapróbb baljós jelzésre, amelyet maga körül érzékelni vél, az életére törők közelségének gyanújával kell onnét mihamarább eliszkolnia. Ennek rendeli alá nemcsak haladásának, spontán elmozdulásainak a se-

bességét, a menetirányát, hanem a különböző helyekhez, helyszínekhez fűződő viszonyát is. Ehhez igazítja beszűkült tudatának megvillanásait, illetve leszűkült létének szükségleteit. Nem alszik (bár egyszer mintha elbóbiskolna egy kikötőben), és alig eszik, alig iszik. A „jó” nála nem morális síkon értelmeződik, hanem elsősorban olyan léthelyzetként, amely azonnal elveszejt a menekülőt, ahogy az meggondolatlanul belehelyezkedik, belekényelmesedik. Helyette résen kell lennie, hiszen „mindig fennáll az akut veszély” (7), hogy utolérjük őt, amit kizárólag úgy kerülhet el, „ha menekül – és menekülésben is marad” (14), ez pedig egyúttal létének és állandósult fenyegetettségének magyarázóelvéül is szolgál. A menekülés dramaturgiája a „megfeszített koncentráció” (21) és a figyelem eltompulásának idegtépő kettősségében zajlik a mű homéroszi topográfiájában.

Érdeemes említést tennünk a figura megformáltságáról – pontosabban a formáltságáról –, akinek karakterisztikája éppen az alkatalanságban nyilvánul meg. Amorf jellege lehetővé teszi alapérzetének, alapélményének a felnagyítását, monumentálissá tételét. Nincsenek emlékei sem, ez pedig eleve megfosztja őt a múltjától és a jövőjétől, amelyek számára elképzelhetetlen kategóriák: belevetettsége az időbe, amely csak a jelen mozdulatlanságában merülhet ki, egyetlen konstans pillanatra korlátozódik. Ebben a végtelenített intervallumban, a körülhatárolt és felfüggesztett idő koordináta-rendszerében esik csapdába „a pillanat foglya” (34), akit mintha pusztán az kapcsolna némileg az emberi világ antropológiájához, hogy „kicsit sántít” (33). Üldözési mániája elhatalmasodik rajta, vagy az is lehet, hogy azonos vele, és így vetítődik rá a szöveg, a képek és a zenei kompozíciók közös territóriumára. Azok, akik feltartóztathatatlanul a nyomában csaholnak, hozzá hasonlóan megfoghatatlanok; nem rendelkeznek határozott körvonalakkal, hiszen „látni még sose látta, folyton csak érzékelté őket” (58).

Érdekesnek tűnhet a párhuzam, hogy az *Aprómunka egy palotáért* elbeszélője, herman melvill (sic!) – harántboltozat-süllyedése miatt – maga is sántít. A narrátor a *Moby Dick* írójának egykori útvonalait járja újra Manhattanben, és az Örökre Zárva Tartó Könyvtár létrehozásán munkálkodik; sántasága ugyanakkor a szakralitáshoz való eljutás akadályozását, képtelenségét fejezheti ki, hasonlóan a *Mindig Homérosznak* kissé bicegő alanyához. Erre játszik rá az egér parabolája is, ahogyan folyamatosan falnak ütközik a labirintusban (12. fejezet). A könyvtáros továbbá folytonosan azt képzei, hogy megfigyelik, és részben ez a paranoia elmeegógyintézetbe is juttatja őt.

A kötetben szereplő képzőművészeti ábrázolások Max Neumann alkotásai, aki – figyelembe véve az *ÁllatVanBent* című projektet – nem először működik együtt Krasznahorkaival. Enigmatikus képei itt a rettegés torz látomásáivá válnak, amelyek egy részén mintha éppen maguk az üldözők mutatkoznának meg; a póre iszonyat feketére festett allegorikus alakjai vonulnak fel rajtuk. Máskor felnagyított, groteszk élőlények tűnnek elő a pasztellhatású látványban, és valamiféle halfejű, állatformájú, dezantropomorfizált ábrázatok vallanak áttételesen a menekülés természetrajzáról és e surranó patkány-lét animális kiszolgáltatottságáról a hajszában (lásd 18. fejezet). A képek közös jellemzője, hogy az ábrázolt figurák szeméből általában hiányzik a tekintet. Feltűnő a sötétre színezett szemgolyó, néhol a kisatírozott száj motívumának ismétlődése. Talán elsősorban éppen a gyilkosok és az áldozat vizuális kiismerhetetlensége és némasága váltja ki a feszültséget a nézőből, amely a fenyegetettség bizonytalanságát és tragikumát eszkalálja. Ha megállunk egy pillanatra a *Reményhez* című fejezet Neumann-képénél, azt láthatjuk, hogy a kissé lehorgasztott fejű alak mintha az egyik szemgolyóját veszítené el éppen, ahogy az kihull a helyéről, a profilból látott arc másik oldaláról. E passzus a menedék lehetőségéről szól, és a könnyebbülő léptekről, amelyek őt a menedék felé viszik. A megnyugvás állapota ennek ellenére valójában csapdahelyzet, amelytől neki távol kell maradnia, máskülönben elveszíti a rá leselkedő veszély érzékelésének, vagyis látásának a reflexét, képességét. A könnyebbülő léptek metaforikusan mintha éppen ettől a látástól fosztanak meg őt magát, vérszenen csökkentve a távolságot üldözők és üldözött közt. (Itt érdemes utalnunk rá, hogy a különben sánta és látását elvesztő figura némileg Oidipusz alakjával rokonítható.)

Miklós Szilveszter „érhangjai”, kísérteties, ihletett dobjártszmái a menekülés archaikus ösztönéről beszélnek. Leginkább a nyikorgás, fészkelődés, szakadás és kopácsolás zörejei ezek; a szüntelen figyelem és készenlét görcsének akusztikája. Rituális lárma. Az *Élet* című fejezetben a hangok arról árulkodnak, mintha épp a kivégzés szerszámaikat éleznék, és a fém súrlódásának rémisztő melódiáját hallanánk. A szövegben egyébként többször előkerülnek a menekülés végpontjaként elgondolt brutális kivégzések képzetei, horrorisztikus jelenetei. A dobverések egyszerre toporgó, ingerlékeny és feszült tempóban idézhetik akár valamiféle szertartásnak a fantazmagóriáit, mintha fáklyatüzek lobognának, és valamilyen kultuszünnepi felvonulás árnyai táncolnának egy barlang falán vagy egy antik szentély márványoszlopán. A képi

és a zenei narratívák mindazonáltal intermediális közegbe léptetik a művet.

A *Háború és háború* című Krasznahorkai-regényhez nemcsak a mindig meglapulóló levéltáros, Korin György, valamint a „lírai” kézirat korokon át menekülő szereplői: Kasser, Falke, Bengazza és Toot kapcsolják a kötetet, hanem Hermész is, akit az eposzban az olümposziak menesztenek Ógügié szigetére azzal, hogy Kalüpszónak – Zeusz parancsára – szabadon kell engednie Odüsszeuszt, aki hosszú évek óta élt már a nimfa szigetén. A görög hős hazavágyott Ithakára, ezért „napközben a sziklás partfokon ülve kesergett, könnyel, sóhajjal, siralommal tépve a lelkét, s könnyhullajtva a meddő tengert nézte csak egyre”.<sup>1</sup> Korin maga is Hermész hatása alá került a Krasznahorkai-regényben: a Hermésszel és a hermészivel való találkozás fosztotta meg őt egzisztenciális kapaszkodóitól, siklatta ki és forgatta fel életét. „[...] Hermész volt tehát [...] az elvezérlő isten, a félresodró, a kibillentő, az elhívó, a félrevonó, az elcsábító, az oldalról, a letről fülbe sugdosó [...]” (42). Más mitológiai alakok is feltűnnek az új kötetben az említés szintjén. A legjelentősebb közülük Athéné, akihez a spliti kikötőben fohászodik a hős. Megrendítő a jelenet, ahogy ez az egyébként sokáig hitetlen teremtmény az őt körülvevő emberek sűrűjében csendesen összeomlik a kilátástalanság fáradt terhe alatt, és maga elé motyogva imádkozni kezd.

A hős egy bárban, ahová a Bóra elől húzódott be, arra lesz figyelmes, hogy a helyi idegenvezető lelkesülve részleteket olvas fel az *Odüsszeiából* japán turistáknak, kedvet csinálva Kalüpszó lakatlan szigetének meglátogatásához (az öreg házaspár ezalatt kínosan feszeng, és inkább szabadulna a helyzetből). Nem beszélve most arról, hogy e jelenetben a turisták eposzszal szembeni közömbössége áttételesen azt jelezheti, mintha a költészetnek már nem volna helye a világban (holott a szőke hajú csaposlányt talán a Múzsával azonosíthatjuk), fontosabb azonban, hogy az intertextuális utalás az értelmezés újabb dimenzióját nyithatja meg. Érdeemes rámutatni, hogy Odüsszeusznak Ógügié a fogságot, a gyötrelmet, míg a Krasznahorkai regényében szereplő lénynek a menedéket és a megnyugvást jelenti.

A történet homéroszi keretezése, másrészt Ógügié (a műben: Mljet) megidézése a költészet révén, valamint a hős szándéka, hogy oda eljusson, felvetheti annak lehetőségét, hogy a nimfa szigetét a költészet

1 HOMÉROSZ, *Odüsszeia* (Ötödik kiadás.), ford., az előszót és a jegyzeteket írta DEVECSERI Gábor, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1976, 93.

megidézett terének tekintsük a műben. A hős végül egy szakadékba zuhan, a „szépfonató” halálnimfa barlangjába, és így áttételesen a mítoszok és a poétika, tágabban a szépség örökkévalóságába hull bele. Előtte azonban napokig barangol a szigeten, és ez a művelet Odüsszeusz bolyongásait vetíti a sziget térszerkezetébe. „[...] ez az út az aleppói fenyővel olyan helyre viszi, ahol nem is találják meg többé, ahol nem kell félnie semmitől, elég csak mennie itt, menni, menni, mindig előre, egy szigeten, amelynek nyilván sosem volt, és soha nem is lesz vége” (78). A sziget végtelen útvonalain a lény elérése a szépség centrumába Simone Weil labirintusképzetéhez vezethet el bennünket.

„A szépség labirintus. Sokan elindulnak benne, de feleúton elfáradnak. Csak keveseknek van erejük bejutni a labirintus közepébe. Ott Isten várja, fölfalja és kiokádja őket. Akkor – e választott kevesek – kijönnek a labirintusból, megállnak a labirintus bejáratában, s az arra jövőket szelíden befelé tesséklik.”<sup>2</sup> A menekülő kreatúra nem fáradt el feleúton; vagyis ahogy az utolsó fejezet hírül adja: „Nem adta fel” (87).

Az *Odüsszeia* és a Kalüpszó-mítosz motívumrendszerének elcsavarása, kifordítása az értelmezést abba az irányba terelheti, hogy a kötetet ne egyszerűen Homérosz-hommage-ként, hanem az eposz vonatkozó énekének egyfajta parafrázisaként olvassuk, amely a költészet halhatatlanságát hirdetve Homéroszból indul ki, tőle vesz lendületet, és hozzá tér egyúttal vissza, megteremtve önmagában a Krasznahorkai-szövegekben megszokott körköröségtapasztalatot.

2 Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János = Uő., *Ami személyes, és ami szent. Válogatott írások*, Budapest, Vigilia, 1998; Pilinszky idézi itt: PILINSZKY János, *Ország Lili búcsúztatója* = Uő., *Esszék, cikkek*, Budapest, Magvető, 2019, 710. (Pilinszky írása eredetileg a Vigilia 1978. novemberi számában jelent meg.)