

LUPUS IN FABULA

Kárpáti Péter „Díszelőadás” című
regényéről, másodszer

Azt hiszem, mindenki ismeri az olyan könyvet, mely lenyűgöz, bűvkörébe von, hetekig magunkkal hordozzuk az olvasás emlékét, mégsem tudnánk egykönnyen megmondani, hogy miért: az elbűvöltség állapotától messze áll a reflexivitás. Valahogy így vagyok Kárpáti Péter legújabb könyvével is. Páratlan nyelvi megformáltsága, finoman kidolgozott szerkezete és az intertextuális utalások egész sora az első olvasás közben is nyilvánvalóvá tette, hogy jelentős művel van dolgom, mégis eltartott egy darabig, míg sikerült megfogalmaznom, hogy hol is van a kutya elásva.

Merthogy ebben a könyvbene számtalan kutya maratik és hal meg, így hát az a bizonyos kutya is számtalan helyen lehet elásva, az értelmező pedig sok nyomon indulhat a keresésére.

A legegyszerűbben talán a cím és az egész könyv szerkezete adható vissza: Hőgyes Endre pályafutása csúcán, a magyar Pasteur Intézet megnyitásán díszelőadást tart a megjelent publikumnak – a *tagtársak* megszólítás az előadó és hallgatósága között lévő, vélhetőleg tudományos közösségre utal – a kísérleti kórtan fejlődéséről, a veszettség ellenszerének felfedezéséről és arról, hogy milyen utat járt be a magyar tudomány (politika) eddig a jeles napig. A három fejezet, melyre a mű tagozódik, egyrészt egy orvostörténeti előadás látszólag szervesen egymásba illeszkedő részeit alkotja: a *Propagatio* a kérdés jelentőségét emeli ki, a *Preparatio* pedig egy sor kísérleti eljárást mutat be, melyek látszólag a vakcina felfedezéséhez vezetnek a *Gyógyítás* fejezetben. A fejezetek ilyen szónoklattani mintán alapuló olvasása, mely az első fejezetben a probléma evokálását, a másodikban bonczolását, a harmadikban pedig az itt elvégzett munka alapján álló megoldását, hogy stilszerűek maradjunk, a szálak elvárrását látja, amaz olvasás tehát, mely a szöveget a gyógyítás történetének tartja, képtelen mit kezdeni a könyv zilált, kaotikus jellegével.

Igaz, a szöveg a klasszikus narráció egyik alaphelyzetét idézi meg: egy „betétet” kivéve végig egyetlen elbeszélő jól kivethető hangját halljuk, aki mindentudó istenként kalauzol

bennünket az elbeszélt világ útjain, melyek az orvostörténet fejlődésének triádikus fokozatait bejárva a vakcina felfedezéséhez vezetnek. A könyv azonban alaposan rációfal az elbeszélő által keltett befogadói várakozásra: a szöveg ugyanis nem a gyógyítás történetének rekapitulációja, hanem az elbeszélő megörülésének médiuma. Nem a pozitivista tudomány racionalitása, hanem az örület káosza az, ami itt nyelvre talál.

Az elbeszélő beszámolója követhetetlen logikával csapong térben és időben: beszámol egy veszett farkas oroszországi mészárlásáról, a párizsi Pasteur Intézet megnyitásáról, majd tíz farkas marta bosnyákról, azután egy másik veszett farkas boszniai tombolását idézi fel, majd egy sor kísérleti módszert mutat be, melyekben a laikus olvasó még csak sejteni sem tudja, hogy mi közülük lehet a narratíva látszólagos *téloszához*, azaz a vakcina feltalálásához, sokkal inkább az tűnik bennük hasonlatosnak, hogy az elbeszélő mindben páratlan kegyetlenséggel bánik el a kísérlet alanyai-ként szolgáló lényekkel. A látszólag higgadt, szenttelen tudománytörténeti beszámolót ráadásul át- meg átszövik a tudománypolitikai csatákat leíró részek, melyek a Jobbitás, a Tökéletesítés és az Igazság eszméi köré szerveződő szent tudomány travesztiját adják csupán: a személyes rivalizációkról, gyűlölségekről, kisstilú ellenségeskedésekről kiderül, hogy valójában ők a tudomány fejlődésének mozgatói.

A három rész oksági, kronológiai vagy retorikai tagolása tehát csak részben tudja megközelíteni a művet. Az alábbiakban ezért három lehetséges megközelítési módot vázlok fel, melyek talán közelebb vezethetnek Kárpáti könyvének megértéséhez. Egyrészt a szöveg retorikai stratégiáját, képzettársításainak rendszerét vizsgálom meg, majd műnemi hovatartozásának kérdését firtatom, végül pedig a szöveg lehetséges társadalomkritikai olvasatát veszem szemügyre.

A DÍSZELŐADÁS egy klasszikus elbeszélővel a klasszikus elbeszélői helyzet ellehetetlenülését példázza, ezért az olvasó, azt hiszem, akkor felel meg leginkább a szöveg belső világának, ha nem a kauzalitás vagy az időrendiség logikáját keresi a narrációban, hanem hagyja, hogy elsodorja a szöveg voltaképpeni szerkesztőelvének tekinthető csapongó képzettársítások folyama. A látszólag követhet-

len asszociációk ugyanis végezetül mégiscsak megrajzolják azt a horizontot, melyen belül a szöveg működik.

Némi egyszerűsítéssel azt mondhatnánk, hogy a DÍSZELŐADÁS néhány alapszó, az *agy* és a *vírus*, valamint az ezek által leírt viszonyok kimeríthetetlen variációjából építkezik. E szavakat a szerző hallatlan nyelvi leleménnyel hol „eredeti”, atropikus, hol pedig metaforikus, illetve metonimikus értelmükben használja. A burjánzó képzettársítások rendszerében az emberi agy egyszerű mint szerv jelenik meg, máskor a földgolyót szimbolizálja, ugyanakkor metonimikusan az emberi intellektust, szellemet jelöli. Megint máskor az agy azonban a vírusokkal való harc csataterét metaforizálja. A szöveg lendületét éppen az adja, hogy kiismerhetetlen, hogy mely helyzetben éppen hogyan használja a szavakat:

Hőgyes mesteréről, Balogh Kálmánról beszél, aki „nagy hévvel fogott a föladatahoz. Lelkében dogmává ért a meggyőződés, hogy amit a német, francia vagy angol agyvelő megbír, avval megbirkózik a magyar agyvelő is”. A retorikai művelet világos: míg az *agy* szó alkalmazható metonimikusan, azaz „helyettesítheti” a *szellemet*, az *agyvelő* szó erre nem alkalmas. A képtörés azonban mégsem tekinthető helytelen nyelvhasználatnak, a mondat közben az elbeszélő ugyanis épp egy kórtani lény (állat?, ember?, bábu? – a színpadon megjelenő „realitás” teljesen kiismerhetetlen – erről később) agyvelőjét operálja ki. A káosz így nemcsak a narrációban, illetve az elbeszélő világ szintjén jelentkezik, hanem eléri a nyelvet is.

Néhány oldallal később ugyanis már nem fejthető meg a fent megkezdett retorikai játék. Itt már nem egy szó tropikus és „eredeti” értelme mosódik össze, hanem a nyelv és a valóság közötti határ válik kitapinthatatlanná. Balogh Kálmán *agy*, melyet az elbeszélő egy katakrézisben idézett meg, egyszerre valóságos agyként jelenik meg. Ami előbb még csak retorikai figura volt, azt most az elbeszélő a kezébe veszi, és tanulmányozni kezdi.

„Kérdezem: vajon mivé lehetett volna Balogh Kálmán, ha csupán egyetlen irányban, csupán szeretett laboratóriumában koncentrálnálhatta volna energicus agyvelejének hatalmas erejét?!

A gondolatok eleven laboratóriumát, mely még így, ez asztalon, elhagyott nyugalmában is szépek mondható – ha elég szabatos ezen kifejezés.”

Ez a virtuózan érvényre juttatott retorikai tetszőlegesség felszabadítja a szöveget a realitás minden nyúge alól, és az itt kibomló világot hangsúlyosan nyelvi világgá teszi.

A Hőgyes–Kárpáti páros asszociációi nemcsak meghökkentenek, de az össze nem illő összeillesztésével új kapcsolatokat is teremtenek. Míg azonban a metafora általában inkább a világ dolgainak összeilleszthetőségét, kibékíthetőségét sugalló alakzat, addig az itt feltoluló képzettársítások sokkal inkább a heurisztikus felismerések újszerűségével lepnek meg:

(Az elbeszélő egy újságcikket idéz, melyben a szerző – Gogóly Miklós, a név azt sugallja, hogy a karcolat akár Gogol tollából is származhatott volna – egy veszett farkas oroszországi rémtetteit írja le.)

„De még nem találjuk annak tudományi magyarázatát, hogy miért épp e részeg muzsik karjában volt kellő ügyesség és erő, hogy végét vesse a marczangolásnak.

A lélekbúvárok tán azt mondanák, hogy a részeg álom által lekötözött testben gyülemelhetett annyi feszültség és haragos erő, amely mint a nyíl pattant a fenevadra, az álom szakadtán.

Jó. Mondjuk, innét volt Kakansky ereje. Na de a fenevad – fél falu ütötte-vágta –, a bestia miért nem múltott ki véletlenül akár csak egy fél perczel hamarább? Miért várta ki a csattanós véget, a Kakansky baltacsapását?”

„Azért, mert e karcolat hőse Kakansky – mondanák a könyvbúvárok –, emiatt néki köllött álmodni és ölni.”

„De kérem ezt nem Gogóly Miklós írta – felelé a természetbúvár –, ezt a veszett méreg írta, mely évmilliók óta egyképp fejt ki a karczolat.

Azonban a karczolás csupán a forma, melynek metrikai szorításában a vírus szabadjára engedi csapongó költészetét.” (18.)

Jól példázza ez a rész, miként teremti meg a nagy irodalom saját univerzumát. Talán nincs az életben egyetlen „valós” helyzet sem, melyben a test pusztulása és az írás ilyen megkerülhetetlen érvénnyel kerülhetne egyetlen képbe szorítva egymás tőszomszédságába. Karc és karcolat „összehallásával” egy (a műnemi besorolás megválaszolásánál is releváns) paranoid befogadasesztétika körvonalai rajzolódna ki: a vírus (a természetbúvár vizsgálatának tárgya) testet pusztító működése voltaképpen a költészet működéséhez

(azaz a könyvbűvár vizsgálatának tárgyához) hasonlítható: az irodalom, akárcsak a vírus, betolakodó, mely a testbe behatolva elvégzi csodálatosan szörnyű művét.

A képzettársítások radikalizálódásával követhetetlennek tűnhet néha a *vírus* és az *agy* szavakat moduláló és mindig újabb és újabb szöveggörnyezetbe helyező szövegszerkesztési elv, önkényesnek azonban semmiképp nem nevezhető. Ugyanis csak leképezi az ábrázolt világ ama tényét, hogy Hógyes pályafutása során, de díszelőadásában is előrehaladva megőrül; beszéde egy örült agy egymásba forduló és a külvilágtól egyre inkább elzárkózó, zegzugos tekervényeinek szöveges leképezése.

Hogyha pedig belegondolunk, hogy e történetek központi témája és visszatérő motívuma az agy, kiderül, hogy milyen hallatlan kohézió tartja össze ezt a látszólag széteső, követhetetlen szerkezetű könyvet.

Az elbeszélő asszociációi olyan világot tárnak fel, melyet a legjobban a veszett farkasról mondottakkal lehetne körülírni. Látása már nem azt mutatja, ami van, *hanem az van, ami látszik*: minden, ami ebben a kötetben elmondatik, csupán egyetlen tébolyult agy szüleménye. Ezt a radikális (és konstruktívista) episztemológiai teorémát téve meg az értelmezés alapjául, a könyv voltaképpen a koponyába tett utazásnak tekinthető. Sem díszelőadás, sem hallgatóság, sem felavatott intézet nincs, *hanem az van, ami látszik*. A monologikus narratíva valójában nem a veszethezről, sem a Boszniában megesett „farkaskalandról”, sem a magyar orvostörténet egy nagyszerű és mégis szánalmas fejezetéről szól, hanem betekintést ad a beteg agy zárt, labirintusszerű világába.

A Thészeusz-olvasó azonban szívesen bolyong a fikció tekervényes útvesztőiben: a szöveg ugyanis szerkesztettsége és kimódoltsága ellenére egyetlen pillanatra sem válik nehézkessé vagy fejnehézzé. Igaz, az értelmező mindig újabb nehézségekbe ütközik.

Ilyen például a szöveg műnemére vonatkozó kérdés, mely esetünkben nem akadémikus természetű, hanem a szöveg értelmezésének egyik alapkérdését jelenti, és amelyet már a könyv címe is hangsúlyosan felvet. Egy ember monológusát jelöli a cím, melyet a hallgatóság (illetve az olvasók) számára tart,

vagy egy ünnepi alkalommal színre vitt színházi előadást?

A könyv tipográfiája prózára emlékeztet, az első oldalon található „szerzői utasítás” azonban mintha színházban előadható műnembe sorolná a művet: „*Egy törekeny asszony, egy nyugtalan ember, egy agg gyermek és hét további kísérleti kórtani lény segítségével előadja a kísérleti kórbűvár.*” Színházi előadás, mondhatnánk, azonban ezzel a szerzői utasítással a szerző magára hagyta a művet, előadásról többé szó nem esik, azazhogy éppen ez az: az előadásról csak szó esik, és az egyes szám első személyű elbeszélő *hangját* halljuk csupán.

Az így létrejövő narratív szöveg a nyelvben csak megidézi azokat a képeket, melyek azután az olvasó *agyában* jelennek meg. A fikatív elbeszélő (ne feledjük, agykutatóval van dolgunk) azonban mindent megtesz, hogy áttörje az elbeszélő szöveg korlátait: nemcsak mesél, de egy sívár laboratórium néhány kelékével *láttatni* is igyekszik az elmondottakat. Bemutatásával, melyet a szöveg propagatiónak nevez, valójában az olvasó agya felett akar uralmat szerezni, amennyiben színpadi eseményekké igyekszik degradálni az elbeszélés látomását.

Jól példázza ezt az a páratlan plaszticitású felvétel, melyen egy gyermeket látunk, akit a falura rontó veszett farkas szét fog tépni: „*Mert ugyan látod-é példának okáért a Novosevcsi falu utcáján a széttépett gyermeket? [...] Űl a hóban, átázik a gatyája, egy kis játszólappal kavargatja a hólátyakot, testvérei sikítva szaladnak, ő megfordul, hogy ne vessen el az a kis játszólappát, fut a néma után, csuppon az apjától örökölt rop-pant bocskora – ki-ki fejezze be a maga ízlése és képzelete szerint – vagy felejtse el!*” (27.)

Nem hiszem, hogy volna olvasó vagy hallgató, aki befejezetlenül hagyná ezt a jelenetet. Az elbeszélő azonban néhány oldallal később épp e vészterhes kép befejezése ellen lázad fel, amikor a jelenetet *eme gyermek nagyságú báb segítségével* kezdi bemutatni. „*A báb kezéhez egy kis játszólappát van hozzáerősítve, és úgy van szabva, hogy a lapát, illetőleg a báb végtagja egyetlen mozdulattal, könnyedén leszakítható. A gyermekbáb fejébe pedig vörös folyadékkal töltött kis ballont helyeztünk. Ha a báb fejét benyomjuk, a ballon szétreped, és a folyadék alácsurog.*”

Az olvasás nagyszerű és rémisztő víziójából itt a színpadi bemutatás talmi látszatvaló-

sága lesz. A széttépett gyermekből csupán egy báb, a farkasból csupán a levágott farkasfej marad. Komikus és egyben szánni való világ a bemutatás színpadi világa, amely azonban mintha megragadhatóvá, elmondhatóvá és így kiiktathatóvá igyekeznék tenni az elbeszélő részek által megidézett Gonoszt.

Az örület azonban, amit a szöveg a vesztség formájában idéz meg, még a színpadnak mondható részeket is összezavarja. Végig tisztázatlan marad ugyanis, hogy mi mit jelöl (az elbeszélő szövegben leírt) színpadon. A törekeny asszony, a nyugtalan ember, az agg gyermek és a többiek egyrészt azt a tíz bosnyákot jelölik, akiken Hőgyes tizenhét évvel diszelődése előtt először alkalmazta sikeresen a vesztség elleni oltást. A „szereplők” másutt azonban kísérleti állatokat jelölnek, a gyerek megint másutt Hőgyes laboránsát is jelöli, de azt a gyermeket is, akinek holttestéből a vakcina készült. Hasonlatosan ahhoz, ahogyan a szöveg szándékosan zavarja össze egy szó „eredeti” és tropikus értelmét, a magukat kényszeresen drámának adó részekben teljesen összekeverednek a reprezentációs viszonyok, sőt az sem válik világossá, hogy drámának vagy prózának akarja-e olvastatni magát a könyv.

En nem rettenek vissza az elbeszélő szöveg önreflexív megállapításaitól, és prózának olvasom a DÍSZELŐDÁS-t, azaz megnyitom agyamat a narráció vírusa előtt. Az olvasás veszélyes üzem, legalábbis ezt sugallja az elbeszélő, amikor a vírust nemcsak a patológiai, hanem a poetológiai érdeklődés homlokterébe is helyezi.

Egy mély lélektani belátásról tanúskodó képzettársítással ugyanis kapcsolatot teremt a vírus általi fertőzés és az elbeszélő szöveg befogadása közt: „*Ha történetünk mélyére hasítunk, hogy fölfedezzük benső, titokzatos életterejét, miként a pusztítás művét boncoljuk a vesztségben elhalt lény belső szervein, hasonlóan nem találunk semmi sajátzerű jelleget, csupán vérbőséget és apró vértömöléseket, melyek más történeteket éppúgy jellemznek, ahogy más betegségeket is.*” E metafora mind a történet geneziséről, mind befogadásáról képes érvényeset mondani: a történet éppúgy, mint a vírus, megfogja a megmart élőlény agyában, hogy ott kiterbélyesedve elvégezze pusztító művét és az agyból kilépve továbbvigye a fertőzést:

„*Utána... utána pedig történetünk kis híján véget ér.*”

De valamely titkos kór élteti, és hurczolja hegyen-völgyön által, a zágrábi vasúton – vagy talán már maga a történetünk az a titkos kór, és elkapjuk, mint ragályt, hogy már a mi történetünk? Ahogy fertőzés minden történet, és szájon által terjed, bár néha a zágrábi vasúton, és nincs rá orvosság, csak egy: a felejtés.”

Talán nem túlzás azt állítani, hogy értekező szöveg képtelen olyan, önmaga által megteremtett férvénnyel beszélni a próza működéséről, mint ahogyan azt a DÍSZELŐDÁS teszi. E víruspoétikai felismerésből válik számomra érthetővé (az amúgy már fertőzött) elbeszélő önvédelmi gesztusa, mellyel visszaretten a fikció vírusától, és a mimetikus bemutatás átlátható, kiszámítható és korlátozható világát igyekszik megteremteni.

Mindaz persze semmit sem változtat azon, hogy a könyv legsikerültebb részeiben, például a vesztett farkas boszniai történetét leíró részben „próza módjára működik”, és az elbeszélő szövegek különböző műfajaival dolgozik.

A baljós, vészterhes leírások a thriller szövegtípusát idézik, ugyanakkor az elbeszélő a lélektani regény belső perspektíváját alkalmazva a farkas agyából próbálja láttatni az eseményeket.

Az elbeszélést ugyanakkor végigkíséri a kétely, hogy vajon elmondható-e a fertőzés és a vírus ősi története. Ráadásul mindemez elbeszélői technika és perspektíva mögött még jól kivehetően hallatszik egy teljesen irodalmon kívüli, mondhatni az elbeszélés zárt világába beemelt felháborodott hang, mely fellázad az esztelen vérengzés minden formája ellen. Ez a szövegszerűen nehezen elhelyezhető szerzői hang a maga képzettársításaival túllép az elbeszélő világán, és az erőszak és kegyetlenség képeit rávetíti századunk traumatikus történelmére: a földrajzi Boszniából metafora lesz. Ugyanakkor ez a morális szerzői instancia biztosítja, hogy a tudományos kísérletek későbbiekben eszkalálódó kegyetlenségét helyesen, azaz nyelvi mivoltában ragadjuk meg.

A retorikai stratégia, valamint a műnemi besorolhatóság kérdései mellett azonban a szöveg nem zárkózik el egy társadalomkritikai réteget kifejtő értelmezés elől sem. A

könyvnek ez a legdirekttbb rétege egyben a legszánalmasabb is: a GYÓGYÍTÁS fejezetben az elbeszélő javarészt azokról a tudománypolitikai csatákról számol be, melyek kutatásuk tárgyát csak álcaként használják a mindenkori pozíciókért vívott harcban.

Az elbeszélő rövid magyar orvostörténeti áttekintése és lassan kirajzolódó saját sorsa szánni való képet ad a magyar tudomány és a magyar tudományos közélet, e *honi dögtér* helyzetéről. Az egész századfordulós történet mintha csak mai világunk allegóriáját adná: míg boldogabb nemzetek fiai nyugodtan dolgozhatnak, addig Magyarországon tudománypolitikai és bürokratikus csatározásban aprózódnak fel a tehetségek.

Hőgyes észre sem veszi, hogy megjelent (orvostörténetet író) cikke, annyira el van foglalva a másik bemocskolásával, saját kutatása nem kap elismerést, így minden energiáját arra fordítja, hogy Pasteur után még egyszer felfedezze a vesztség ellenszerét: „[közöltem az *Orvosi Hetilap* vegyes rovatában] hogy a fix vírus megvan, meg hogy a fix vírus egyes-egyedül csak nekem sikerült a kerek világon – na meg a Pasteur Lajosnak”. Tevékenysége ebben a fázisban nem áll másból, mint hogy utánozza „a Pasteur Lajosnak mozdulatait, melyekkel kísérletről kísérletre tapogatózva föltalálta annak a fortélyát, hogy miképp lehessen fölfegyverezni a gyámoltalan agyvelőt”.

A fikcióban megrajzolt Hőgyes tudományos útja teljes csődbe vezet: a vesztséggel kapcsolatos egyetlen eredetinek mondható felismerése csak annyi, hogy megtalálja „a magyar agyvelőnek való sajátos eljárást [...] a hígításban”.

Kárpáti könyvének emelkedett, e *honi dögtér* viszonyait maga mögött hagyó humora épp abban rejlik, ahogyan a tudománytörténet úgynevezett kemény tényeit egy retorikai művelettel az általa felvázolt abszurd fikció alapelemeivé teszi. Szerzőnk a nagy vígjátékszerzőkhöz hasonlóan nagyon komolyan veszi a nyelvet. Így történhet meg az, hogy az agyhígítás módszerét felfedező Hőgyes a könyv lapjain ilyen és hasonló hígagyú megjegyzéseket tesz: „E fölfedezés tudományi értékét csak növelte, hogy oly bűvár, mint Pasteur Lajos volt, ki azt már föltalálta!”

Míg Hőgyes cellaszerű laboratóriumában eszelősként gyilkolja le az állatok ezreit, ad-

dig a világ minden részén embereket mentenek meg a már létező vakcinával. A gyógyításhoz vezető kísérlet, a rengeteg gyilkolás, megfojtás, boncolás, trepanálás és szemkiszűrés így az öncélú és kegyetlen mézszárlás rémtörténetévé válik.

Így rajzolódik ki végül az elbeszélés igazi játszámája: az elbeszélő voltaképpen a vírus nagyszerű művének krónikásává szegődik, a tanítvány alázatával az élet és az agy pusztítását akarja szóra bírni, és saját kísérleteiben akarja megismételni a roncsolás művészetét. Vállalkozása óhatatlanul bukásra ítéltetik, így nem csoda, hogy végül ő maga is a farkas marta nyomorultak sorsára jut. (Örülete ugyan nem a vesztségre, hanem az elbeszélés által elfedni vágyott történetre vezethető vissza: egy lipótvárosi cselédnői elcsábítása és az agyat faló bujakór nyomai sejlének fel a kavargó képek áradatából.)

A tudomány nyelvének és gyakorlatának perverzciója abban áll, hogy itt már nem alkalmazható az emberiség érdekeire mint mindenfelől álló értékekre való hivatkozás: a vakcina létrejötte mintegy csak mellékes terméke egy tudománypolitikai csatának. Úgy tűnik, mintha az élőlények megkínzása, az eredményes tudományos voyeurizmussal való rögzítése csak ürügy volna arra, hogy létrejöhessen az a nyelvi folyam, mely Kárpáti könyvének legeredetibb és egyben legfélreismertetlenebb sajátja. A nyelv általi (és csak a nyelvben működő) erőszak megjelenésére gondolok. A rémisztő és kegyetlen állatkísérletek jelentősége ugyanis már nem mimetikus mivoltukban ragadható meg: azaz a nyelv nem egy nyelven kívüli eseményről számol be, hanem maga válik az esemény ágensévé és médiumává. A szöveg elhagyja az imitált természettudományos diszkurzust: az emelkedettség és a kegyetlenség elegye, a test megsebzése, a szemkiszűrésök és agykivételek repetitív ismételtetése sokkal inkább samanikus, szakrális nyelvhasználatra emlékeztet. Ezért vonatkozatható mindaz, amit az elbeszélő a vírus működéséről mondott, szinte közvetlenül a könyvre magára is: *a roncsolás művészetével állunk itt szemben, mely „csapongó költészetével [...] festőien iszonyatos” képet tár elénk. Ha nem volna abszurd kategória, már-már azt mondanám, hogy közveszé-lyes könyvvel van dolgunk, ugyanis épp az*

erőszak képei azok, melyekkel büvkörébe von. Persze szó sincs az erőszak apoteózisáról. Az ábrázolt kísérletek felvetik ugyan a másik élet feletti hatalom birtoklásának és az ebből fakadó fájdalomkózos gyönyörteljes mozzanatait, az olvasó számára mégsem élhető át a kínzás perverz gyönyörűsége: a magas fokú szerkesztettség, a többszörös reflexivitás, valamint a komplex retorikai műveletek ugyanis eleve kizárnak bárminemű affirmativitást.

Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy a kegyetlenségről tudósító mimetikus nyelv maga is kegyetlenné válik, mindezt azonban távolságtartó, könnyed és játékos módon teszi. Ráadásul, mielőtt befogadhatatlanná és unalmassá válna a tudományos kísérletnek álcázott kegyetlenség eskalációja, a szöveg levetkőzi nyomasztó jellegét, és abszurdba fordul át:

„Aztán hat új nyulat fertőztünk, még sokkalta gyöngébb kóbor vírussal, utána védőjöttünk. Eredmény: hat veszett nyúl.

Aztán tizenkét kutya kapott egy veszett asszonyból. Majd pedig a Pasteur-féle intensive móddal gyógyítottunk. Valamennyi kutya megveszett. Mármost volt újabb négy kutyánk. Kettő kapott védőjött, kettő nem kapott. A két védőjött kutyának nem lett semmi baja, tehát immúnis maradt! Ugyanígy életben maradtak a védőjöttatlanok. Ekkor mind a négy kutyát immunitásra vizsgáltuk, melyre mind a négy a veszettségbe dőglött el, ekkor vettünk kilencz birkát, és a szemcsarnokba fertőztük egy nyolcz éves fiúból. E kilencz birkából nyolczon kitért a baj, a tizenharmadiktól tizenhetedik napon. Egy birkánk azonban már a hatodik napon megveszett, de hat napig bírta, és alig pusztult el a tizenkettedik napon.”

A fergetes röhögés persze nem feleltetheti, hogy enyészút végén vagyunk. És nemcsak az elbeszélő személyét vagy az ábrázolt (magyar) valóságot illetően.

A PROPAGATIO látomása ugyanis még a transzcendencia kérdését veti föl. A boszniai nagyjelenetet átszövő elbeszélői hevület a Gonosz, a mindenhol jelen lévő *Werwolf* megidézéseként olvasható. A PREPARATIO leírásai a gyönyörrel terhes kegyetlenség kérdéseit feszegetik. A GYÓGYÍTÁS fejezetben mindez az örület és a kényszeres repetíció bukott enyészvilágának adja át a helyét. Ez a monológus azonban már semmit sem evokál, mindenfajta jelentést lerázva magáról iszonytató-

an önmaga csupán. Míg korábban a laboratórium szegényes kellékei jelölték a világ dolgait, ebben a magába forduló, zárt világban a jelölői viszony is ellentétes irányt vesz, és az egész tapasztalati világ csupán képzelt dögsekrejny jelölőjévé degradálódik.

„*Mehr Licht*”, Goethe utolsó mondata, mely vezérmotivumként vonul végig Kárpáti könyvében, az értelem, az *agy* diadalát hivatott bemutatni a sötétség erői és a halál fölött. Szerzőnk azonban biztosan tudja, hogy a rosszakaratúak szerint azt mondta: *Mehr nicht*.

A *nincs tovább* világában kalauzol ez a könyv, mely egyszerre számol le a transzcendencia és az immanens tudomány mítoszai-val, és a szövegépítés nagyszerű munkája közben odavonit, odahörög az olvasó felé: *Mehr nicht*.

A szöveg persze burjánzik, görög tovább, a semmibe vesző, időt és tért maga alá gyűrő örületben érve el végpontját, az egész rémisztően gyönyörű látomást hermetikusan lezáró felkiáltójelet.

A fejlődés telosza helyett az örület archaikus, kegyetlen világát mutatja meg ez a könyv. Az olvasót mégsem keríti hatalmába a veszettség valamilyen érzete, hisz amúgy sem a tudománytörténeti tényekre figyel, hanem csak átadja magát e szépségesen gonosz szövegfolynamnak.

Lányi Dániel

KORTÖRTÉNETI TANKÖNYV – HALADÓKNAK

Révész Sándor: *Aczél és korunk*
Sík Kiadó, 1997. 435 oldal, 1380 Ft

Tavaly, az 1956-os forradalom negyvenedik évfordulóján egy sor komoly tudományos munka (no meg jó néhány dilettáns mű) jelent meg 1956-ról, előzményeiről és közvetlen utóéletéről. Idehaza és külföldön rendre összesereglettek a jelenkortörténet kutatói, hogy megemlékezzenek arról az eseményről, amely a XX. századi magyar történelemből