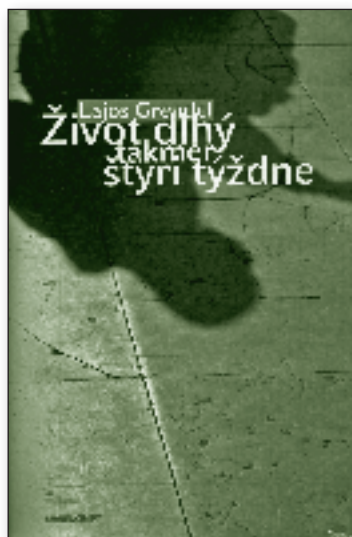


# Emlék-ÉLET Emlék-ÉLET

Grendel Lajos a *Négy hét az élet* című legújabb művében a regény főhősének bőrébe bújva arra a megállapításra jut, hogy „az élet annyi, amennyi az emlékeim összessége”. Az idézett gondolatból nem nehéz rájönni, hogy főhősünk, Varga Sanyi nyugdíjas gimnáziumi számtantanár számára ez a négy hét átélt élményeinek összességét jelenti. Nem véletlen, hogy éppen az emlékek és az emlékezés válik a regény mozgatórugójává – és bizonyos értelemben Sanyi jelenévé. Nélkülük ugyanis Sanyi jelene valójában egy nagy üresség. De ez a jelen a regényben szintén relativizálódik: és – hasonlóan hősünk „emlék-életéhez” – négy hétig tart. Ugyanis ez a négy „relatív” hét, az utolsó Sanyi életében, foglalja keretbe a regényt és az azt át- meg- át- szövő emlékeket is.

Sanyi ez alatt a négy „relatív” hét alatt egy (dél-)szlovákiai városban találja magát – egy olyan helyen, ahová egyébként emlékeiben is vissza-visszatér –, ahol unokaöccse, Béla házára visel gondot, amíg az családjával nyaral. A város azonban „levetkőzte a múltját”, és a hely, mely hősünk életében és világában mindaddig biztos pont volt, már nem olyan, mint ahogy azt emlé-



Grendel Lajos: *Život dlhý takmer štyri týždne*  
(Négy hét az élet)

Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, Bratislava, 2011

keiben őrizte. Ugyanakkor tudatosítja, hogy nemcsak szülővárosa változott meg, hanem ő is. „Azért nem volt az rossz élet”, vallja be Hugónak, egy hajléktalannak, akit befogadott Béla házába és a saját életébe is, és akivel átéli élete utolsó négy hetét. „Más élet volt az. Néha úgy érzem, hogy az egy másik embernek az élete volt, s közben az a másik ember is én voltam. De az a másik ember már régen halott. Ennek a mostaninak pedig az a baja, hogy nem volt ifjúsága, nincs mire nosztalgiával emlékeznie, mert amire emlékezhetne, az egy halott ember ifjúsága volt.”

Hugó nemcsak passzív hallgatója lesz Sanyi visszaemlékezésének, hanem aktív résztvevője is Sanyi négy hetének. Hugó, a volt fegyenc és elítélt katonatiszt, ránézésre egy emberi roncs, főhősünk paradox ellenpólusát testesti meg, aki ugyan kiegyensúlyozottan és oldottan viselkedik, azonban „életének nem volt se kiterjedése, se mélysége. Nem a semmi felé haladt, hanem a semmi-ben volt.” A semmi felé tart a története is – erre már a fejezetek rendhagyó, visszszámolásra hasonlító számozása is utal. Az első fejezetet a 19-es szám jelöli, mely a fejezetek számával fokozatosan csökken egészen az utolsóig, a nulladikig, melyet csak egyetlen, fagyos és roppant tömör szóval jellemezhetünk: Üresség. Az az üresség, mely nemcsak hősünk életének szerves része lett, hanem az is, melyben elveszett Sanyi élete is. Legalábbis az a része, melyet emlékei nem őriztek meg, mely nem lett része emlékeinek – tehát az „emlékezetbeli” négy hétnek.



A regénybeli Sanyi azonban nem csak egy konkrét személyt testesít meg, hanem szimbóluma egy kisebbségnek is annak minden specifikus társadalmi jellemzőjével, mely valamikor létezett, de „amely nincs többé”. Legalábbis nem a valós világban, viszont Sanyi saját emlékvilágában nemcsak hogy tovább él, hanem szerves részét is képezi annak. Úgy, ahogy egykor Sanyi volt annak szerves része. A szlovákiai magyar középosztályról van szó. Sanyi és egész családja is beletartozott. Mára azonban egyedül maradt. Ő az utolsó a családból, aki még emlékszik arra a másikra, az ő világára. Ez „az ő világ tökéletes volt és harmonikus, s valahol az idő fölött vagy az időn kívül létezett”. Ebben a világban „az idő minden este meghalt [...] s másnap reggel újra megszületett”. Nem is szólva arról, hogy „az ő világának a lakói örökéletűek voltak, s aki meghalt, az sem távozott el tőlük, csupán láthatatlanná vált”. Ezt a kort – melyben a magyar középosztály megszűnt, és Sanyi élete kezdetét vette – a szocializmus kora váltotta fel, és ugyan „miféle álmai lehettek neki egy ilyen világban! Egy ilyen szögesdrótkerítéssel elzárt országnyi istállóban!” Lehet, ezért is „képzelt arról, hogy más, boldogabb korban kellett volna születnie”, legalábbis amíg Rómában nem jár. Akkor kezdett elmélkedni arról, hogy „nem más korban, hanem inkább más helyen. Ott, ahol a jövő időnek valóságos tar-

talma van, ahol a jövő nem a ciklikusan ismétlődő múlt következő fázisa”...

Igen, vannak gyermekei. Egy önféjű lánya és egy titkok övezte fia, Dani, akinek az esete követi őt, mint egy árnyék (csupán a történet végén tudja meg az olvasó, hogy mi is ásta alá kapcsolatukat). Csakhogy ők nem értik azt, hogy apjuk „foglya maradt egy olyan világnak, amely nincs már, amely csak az ő és a nála idősebbek emlékezetében létezik, s mégis, még így is, mágnesként húzza vissza, valahányszor szabadulni kívánna tőle.”

Ahogy Mikszáth Kálmánt az ő idejében „a legnagyobb szlovákként” tartották számon a magyar írók közt, úgy Grendel Lajost tiszta lelkiismerettel nevezhetjük a „legnagyobb magyar-nak” a szlovákiai írók közt. Ezt a jelzőt Grendel műveinek köszönheti, melyek közt legújabb regénye életműve csúcának látszik. A szerző ugyanis ebben a regényben nem csak egy ember lényét meztelenítette le, hanem a korát is – köszönhetően a megnyerő, művészi kiforrott történetvezetésnek, az idősíkok és a regénytér váltakozásának és legfőképp az eddig jól bevált ironia, szarkazmus és groteszk alkalmazásának, amelyek időnként levegősebbé teszik a (műben nagyon élethűen ábrázolt) nyers valóságot, ürességet és a semmi érzetét. Díszes és többszörösen összetett mondatok, formabontó szerkezet és főleg a többsikú rétegződés, az egymásba fonódó történetek és idősíkok jelzik a regény eredetiségét és minőségét, és nem utolsósorban újraolvasásra készítetnek. Mely egyedüli eszközként garantálhatja csak a helyes, illetve a lehetséges megértését az összes, többé-kevésbé rejtett nüánsznak és egyetemes életigazságnak, melyeket Grendel Lajos rendkívül megnyerő módon öntött szavakba. ■■■

Blahó Péter fordítása

■ **Mária Bílá:** szlovák irodalomkritikus.

■ **Blahó Péter** (1985, Boldogfa): műfordító, költő, a pozsonyi Comenius Egyetem Bölcsészkarán szerzett diplomát magyar-történelem szakon.

TURI MÁRTON

## Variációk egy illúzióra, amelyet Oroszországnak neveznek

„Úgy érzem, hirtelen rá fogunk döbenni, hogy a legelső pillanattól kezdve egyszerűen csak egy képernyő előtt, egy üres, sötét szobában ültünk” – olvashatjuk Viktor Pelevin, a kortárs orosz irodalom kultikus rajongással és felemás kritikai megítéléssel egyaránt övezett alakjának legújabb, *Ananászlé a szépséges hölgynek* címen megjelent elbeszélésgyűjteményében. Bár a kötet nyitódarabjában elhangzó sejtés meglehetősen nyomasztó, egyszersmind megnyugtató is szolgálhat a Pelevin-rajongóknak, miszerint hiába a múlté a szerző utóbbi néhány évben írt műveinek (vagyis a 2008-as novelláskötetnek, a változó színvonalú írásokat egybegyűjtő *P5*-nek, valamint az egy évvel később kiadott nagyregénynek, a kanonizált Tolsztoj-képet kifejezetten ötletesen dekonstruáló *T*-nek) lakonikus tömörségű címadása, prózájának gondolati alapvetése nem változott. Az egyre terjedelmesebb (és szerencsére magyar nyelven szinte hiánytalanul fellelhető), még a '90-es évek elején útjára indult pelevini életmű ugyanis hiába vonultatta fel ez idáig Oroszország történelmének legváltozatosabb korszakait, keverte a legkülönbözőbb klasszikus irodalmi és bölcséleti hagyományokat a tömegkultúra illékony mítoszaival, összességében mégis egy rendkívül egységes korpuszról beszélhetünk, mivel központi témája mindvégig a külvilág megtévesztő illuzórikusságával, a felszínes látszatrealitás mögött megbúvó pusztasággal történő szembesülés maradt. Előljáróban annyi tehát elmondható, hogy az *Ananászlé a szépséges hölgynek* nem jelent radikális eltérést a korábbi művek irányvonalától – bár a szerző legvárta-  
lanabb megoldásokkal és legvadabb

Viktor Pelevin: *Ananászlé a szépséges hölgynek*

Goretiy József fordítása  
Európa, Budapest, 2012

képzettársításokkal operáló írásmódja sok mindennek mondható, csak éppen „megszokottnak” nem, jelen kötetet az életmű kontextusába helyezve mégis úgy tűnik, hogy ezúttal a lehető „legtipikusabb” Pelevin-szövegekhez van szerencsénk. Az új elbeszélések nem tartogatnak olyan stiláris meglepetéseket sem, mint például a már említett *T* (krimi- és kalandregényeket imitáló) mozgalmas történetvezetése – leginkább a popkultúra és filozófia metszéspontjában játszódó groteszk elmékedések ezek, amelyek nemcsak Pelevin vitathatatlan kreativitását szemléltetik igen meggyőzően, hanem ismétlődő írásművészetének néhány fájó hiányosságát is.

Ahogy az azt már a kötet alcíme (*H@ború és béke*) sejtetni engedi, az élet minden terére beszivárgó üresség körülménye, a semmi mitológiájának továbbszövése ezúttal két felvonásban történik: az első, két hosszabb elbeszélésből álló rész (*Istenek és mechanizmusok*) az évszázados tradícióval bíró Nyugat–Kelet konfliktus mentén a történelem céljára keresi a választ, míg a második, három rövidebb történetet tartalmazó szakasz (*Mechanizmusok és istenek*) platonikus bölcselleteken, rejtőzködő szekták nyomain, végül pedig egy preegzisztens tapasztalaton keresztül az élet transzcendentális dimenziójára kérdez rá – a létezés felszíni sívársága mögött megbúvó titok azonban minden esetben csak valamilyen

elcsempelt közhelyként lepleződik le. Gondolati koncepcióját tekintve tehát az *Ananászlé a szépséges hölgynek* lényegében a (már a kötet *Az árnyék szemlélő* című epizódjának mottójaként is felbukkanó) platóni barlang hasonlat különböző posztmodern újraértelmezéseit adja, alternatívákat arra a végtelenségig variálható történetre, amelynek hőse a fogyasztói társadalom reklámokkal leláncolt rabja, aki (általában valamilyen beavatási szertartást követően) mégis kiszabadul a medializált hétköznapok sötét barlangjából – ezt követően azonban nem valamilyen felsőbb realitásban, hanem legfeljebb csak egy Windows-háttérkép örökzöld mezején találja magát, miközben az ideákat jelképezni hivatott Napot a következő hibaüzenet fedi el: *A keresett fájl nem található!*

Pelevin műveinek kiindulópontja tehát az üresség megtapasztalása – ezt a talajvesztettséget kénytelen átélni a „*Burning Bush*” művelet, az új kötet legelső (egyben legötletesebb) epizódjának főszereplője, Szemjon Levitán is. Szemjon odesszai zsidó családból származó, alkalmi állásokból tengődő értelmiségi, vagyis a „felesleges ember” igazi posztszovjet megfelelője – aki azonban (egy titkosszolgálatok vezetőjévé lett gyerekkori barátjának köszönhetően) mégis betekintést nyer a világpolitika kulisszái mögé, mi több, maga is befolyásolja a történelem alakulását. Ennek módja azonban meglehetősen szokatlan: hősünk neve nem véletlenül utal Leviatánra, hiszen ahogyan az ószövetségben felbukkanó szörnyről, úgy róla is elmondható, hogy „fogainak sorai körül rémület lakik” (Jób könyve 41:14) – Szemjon protézisébe ugyanis az orosz titkosszolgálat különleges rádióadót épített be, hogy ezen keresztül kapcsolatba lépjen a hasonló fogtöméssel rendelkező Bush elnökkel, majd önmagát Istennek kiadva befolyásolja az USA mélyen vallásos elnökét. Hogy az imitáció meggyőző legyen, Szemjonnak először „valódi” istenélményben kell részesülnie, méghozzá „a vezetőség által előírt határidőn belül” – ehhez pedig egy speciális kamrában fekvéssel kell vallásfilozófiai traktátusokat és istenes verseket hallgatnia. Pelevin itt érezhetően a műal-

kotás közvetítői szerepével, a könyv és az írás (az orosz kultúrában fokozottan érvényes) már-már szakrális tiszteletével játszik (ön)ironikus játékot – Szemjon ugyan megvilágosodik Gavril Gyerzsavein *Isten* című ódáját hallgatva, a csoda azonban mégsem az irodalom revelatív erejének köszönhető, hanem annak, hogy hősünk mindvégig speciális tudatmódosítók hatása alatt áll. A projekt mindenestre sikerül, az amerikai külpolitika (például az afgán és iraki háború kirobbantása) ennek eredményeképpen pedig éven keresztül az orosz érdekek szerint zajlik. Szemjonnak azonban hamarosan el kell indulnia lefelé Jákob lajtortáján, mivel Isten után a Sátánt is el kell játszania – időközben ugyanis kiderül, hogy a Kreml titkos szobájában található egy trón, amelyet még Sztálin építtetett, hogy kapcsolatba lépjen bizonyos sötét erőkkel, és amelyben később a CIA helyezett el adóvényt, így suttogva ördögi parancsokat évtizedek óta Szovjet-Oroszország aktuális vezetőjének fülébe. A „*Burning Bush*” műveletben Pelevin tehát (a divatos öszeesküvés-elméleteket felhasználva) jóleső gúnnyal mutatja be a maguk esendőségében a nemzeti sztereotípiákon alapuló nézeteknek (az USA világmegváltó küldetésstudatának, illetve az orosz birodalmiság démonikus jellegének) az egyoldalúságát – a nagyhatalmakat itt már nem valamiféle misztikus erőkhöz kötődő eszmék, hanem nagyon is evilági üzleti megfontolások irányítják: a történet végére mind az orosz, mind pedig az amerikai kommunikációs csatorna egyetlen ember kezébe kerül, akinél ezek ugyanúgy megvásárolhatóvá válnak, mintha csak egy kábeltévé fizetős adásai lennének.

Szintén az USA és Oroszország (bibliai reminiscenciákkal tűzdelt) konfliktusáról szól az *Istenek és mechanizmusok* fejezet másik elbeszélése, az *Al-Efesbi légvédelmi kódexe* is. A történet az afganisztáni háborúban játszódik, amely egyre inkább eldőlni látszik az amerikai hadsereg elsöprő technikai fölényének következtében – a közbiztonságot már pilóta nélküli, önálló döntésekre képes robotrepülőgépek felügyelik, amelyek tüzet nyitnak minden ellenségesen viselkedő helybé-

lire. Azonban, mint kiderül, az amerikai hadiipar csúcsteljesítményeinek is megvan a maguk gyenge pontja – mivel a Wikileaks-botrány óta a hadműveletek részletei elkerülhetetlenül kiszivárognak az USA katonai tévedéseire és túlzásaira kiéhezett közvéleményhez, ezért ezeket az úgynevezett drónokat úgy programozták be, hogy csak a legaprólékosabb erkölcsi mérlegeléseket követően cselekedjenek. Ezt a politikailag maximálisan korrekt mesterséges intelligenciát veszi célpontba Szavelij Szotyjenkov, az orosz titkosszolgálat volt ügynöke – az afgán sivatagot prófétaként járó főhős homokba írt profán evangéliumai (különböző trágár üzenetek) hatására megtörténik a „csoda”: a robotrepülőgépek váratlanul összezavarodnak és a földre csapódnak. Bár az *Al-Efesbi légvédelmi kódex*ben ezzel a popkultúra divatos közhelye látszik megismétlődni a robotok öntudatra ébredéséről, a szürreális történet azonban inkább arról a közel sem elképzelhetetlen állapotról szól, amikor már maga az ember kezd el gépként működni, mikor egyetemes érvényűnek fogad el egy ráerőltetett nyelvi sémát. A köznap gondolkodásmódok hazugságára rámutató (a tálíkok által Saul Al-Efesbi néven felszabadító hadvezérként tisztelt) Szavelij azonban nem csak az USA-val, de hazájával szemben is radikális kritikával él, ezért végül maga is feláldozható mellékszereplőjévé válik a világhatalmak politikai játszmáinak. A hősünkre váró embertelen büntetés részleteiről az elbeszéléshöz írt rövidke függelékben (*Szovjet rekviem*) értesülünk – Szavelijt a kapitalista amerikaiak végül (Orwell 1984-ének parafrázisaként) arra kényszerítik, hogy egy legyen közülük, vagyis egyfajta tőzsdéhez láncolt Prométheuszként neki is a világot mozgató iszonyaton, a dollár/euró árfolyamon függjön tekintete az idők végezetéig.

Az *Ananászlé a szépséges hölgynek* első felében tehát olyan mesterséges jelekből és képekből álló (minden fantasztikumuk ellenére is zavarba ejtően ismerős) világok működését ismerhetjük meg, amelyekben egy kiváltságos hatalmi elit már nem egyszerűen elfedi, hanem generálja a mindenna-

pi valóságot – különböző nyelvi és vizuális médiumokon keresztül a realitást már nem tükröző, hanem ki-rekesztő hipervalóságot, más néven szimulákrumot hoz létre. Ahogyan azt az *Al-Efesbi légvédelmi kódex* cím-szereplője is megjegyzi: „Nem a médi-án keresztül folyó, a semmiről szóló ér-telmetlen fecsegés vettetik alá cenzú-rának, hanem maga a valóság, amely eltűnik a bűzös információáradat mö-gött.” Ezekben a történetekben tehát a politika, a média és a pénz szenthá-romsága olyan beszédmódokat, virtu-ális valóságokat és elváráshorizontokat teremt valamilyen megtévesztő szán-dékkal, amelyeknek már semmifé-le objektív igazságuk nincsen, egye-temes kiterjesztésük következtében, kényszerítő erejüknel fogva mégis va-lóságosabban hatnak, mint maga az élet. Jean Baudrillard francia filozófus szimulákrumelméletét felhasználva Pelevin ezzel arra figyelmeztet, hogy a 21. század szimulációinak végtelenít-tett sorozatában nem csak a hétközna-pi valóság tűnik el lassanként, de az in-dividuum belső világa, szabad akarata is végleg elveszni látszik. Az *Ananászlé a szépséges hölgynek* szerencsére azon-ban nem válik a tragikus pátosz ha-tásvadász kiáltványává, az elbeszélések kritikai pesszimizmusát és disztópikus komorságát ugyanis cinikus derű és komikus vonások ellensúlyozzák fo-lyamatosan. Számos korábbi regényé-hhez hasonlóan például Pelevin ezúttal is jó érzékkel parodizálja a negatív utó-piák elmaradhatatlan kliséjét, az abszolut hatalommal rendelkező dikta-túrát: Oroszország hiába tűnik ezek-ben a szövegekben egyfajta kollektív szolipszizmus eredményének, ezt a dé-libábot nem karteziánus „csaló démonok”, hanem egyszerű politikusok és reklámszakemberek keltik, akik ma-guk is csak esendő rabjai a piac állan-dó változásainak. Érdeemes tehát úgy tekintenünk ezekre az elbeszélésekre, mint kedélyes antiutópiákra, amelyek-vel a szerző igyekszik egyszerre szóra-koztató és elgondolkodtató formákba önteni azt a káoszt, amely hétköznap-jaink háttérében dolgozik – és teszi ezt úgy, hogy divatos posztmodernizmu-sát egy pillanatig sem hezitál önirónia célpontjává megtenni.

A kötet első felében tehát egy olyan Oroszország körvonalazódik, amely-nek történelme nem valamilyen fel-sőbb igazság felé halad magasztos ide-áktól vezérelve, hanem egyszerűen csak telik, méghozzá a lehető legprofánabb megfontolások jegyében. Az *Ananászlé a szépséges hölgynek* második fejezeté-ben azonban már olyan emberek életé-re kapunk rálátást, akik tisztában van-nak a lét felszínén zajló manipulációval, és ezért (különböző kultúrtörténeti út-mutatásokat követve) a valóság mé-lyebb, a marketing démiurgoszainak uralmát meghaladó szintjét kutatják. A *Mechanizmusok és istenek* első két elbeszéléseinek hősei mintegy kivo-nulnak a történelemből (nagyreszt en-nek köszönhető, hogy Pelevin művei-nek többségéhez hasonlóan itt sem be-szélhetünk érdemi cselekményről) és meditatív elmélkedésekbe merülve az élet valódi (vagy legalábbis annak hitt) okaira keresik a választ: Az *árnyékszem-lélő* Olegje saját árnyékával folytatott (a platóni barlang hasonlatot szabadon átértelmező) kísérletén keresztül igyek-szik megtapasztalni a transzcendenciát, míg *A thugok* című történetben felbuk-kanó Borisz szerint a világot valójában a halál istennője, Kháli irányítja, ezért az őt szolgáló gyilkos szektába igyek-szik bebocsátást nyerni. Bár a két sze-replő *Az árnyékszemlélő*ben személye-sen is találkozik, elsősorban mégis tra-gikus sorsuk köti össze őket – kaland-jaik végén ugyanis mindketten csúfos bukásra ítéltetnek: Oleg majdnem éle-tével fizet egy semmilyen érdemi felis-meréshez nem vezető látomásért, Bo-risz pedig jól értelmezi ugyan a titkos társaság modern kultúrában elrejtett útjelzőit, arról azonban megfélekedezik, hogy a Khálit végül csak teljes pusztu-lással lehet szolgálni.

Bár ez a fenti két történet, sajnos (a szerző remek fantáziájának ismere-tében mondom ezt), szokatlanul egy-síkúnak és ötlettelennak mondható, abból a szempontból mégis érdeke-sek, hogy bennük mutatkozik meg legerőteljesebben az egész kötetben fontos szerephez jutó kudarc élménye – ami egyúttal azt is jelzi, hogy a vi-lág illuzórikusságához kapcsolt pozi-tív konnotációk, amelyek a szerző ko-rábbi írásaiban felbukkantak, az új

elbeszélésűjteményben mintha min-den eddiginél jobban háttérbe szorul-nának. A hétköznap-élet kietlenségé-nek megtapasztalása Pelevin legtöbb művében ugyanis nem csak a meg-tévesztésre való rádöbbenést, hanem egyúttal a kiút lehetőségét is magában foglalja – a főszereplő végzete általában meneküléssé szublimálódik a megsem-misülés Nirvana-szerű élményében. Jó példa erre Pelevin 1999-ben megjelent kultuszkönyve, a *Generation P*, amely-nek hőse azzal kénytelen szembesül-ni, hogy a teljes politikai elit csak szá-mítógépek generálta bábok sokasága – a regény végén azonban maga is ebben a virtuális űrben leli meg a szabadságot, mikor (testét bescannelve) technikai-lag megsokszorosíthatóvá, egyfajta di-gitális istenséggé válik. Az *Ananászlé a szépséges hölgynek* központi alakjai-nak azonban még egy ilyen fals hal-hatatlanúság sem adatik meg, köszön-hetően annak, hogy az utópikus ideá-kat ezúttal mintha teljesen felszámol-ná a nyelvi ironia. Bár az új kötetben rendre felbukkan (már a fejezetek cí-meiben is) egy, az individuum halá-lán túlmutató elképzelés Isten és te-remtményeinek (az úgynevezett „me-CHANIZMUSOKNAK”) azonosságáról és örökkévalóságáról, még ez a rendkívül lebutított neoplatonikus bölcselet is súlytalanná válik abban a pillanatban, ahogyan elhangzik. Mikor már kezd úgy tűnni, hogy a főszereplők határ-tapasztalatában (legyen az halálközeli élmény vagy akár narkotikus vízió) valamilyen metafizikai minőség kezd kibontakozni, akkor a szerző azonnal egy hatásvadász giccs-nyelvre vált, ki-üresedett és közhelyes diszkurzív alak-zatok tengerébe fojtva a (már egyéb-ként sem túl meggyőző) kinyilatkoz-tatást. Bár Pelevin műveinek hangsú-lyos önreflexivitása alapján joggal kö-vetkeztethetünk arra, hogy ilyenkor inkább az olvasó játékos félrevezetésé-ről van szó, mintsem az ezoterikus re-gények sekélyes üzenetének szajkózásá-ról, sajnos, ezt mégsem jelenthetjük ki ennyire határozottan – ezeknek a meg-oldásoknak ugyanis az a nagy kockáza-ta, hogy bennük a paródia, illetve ana-nak tárgya sokszor már teljesen meg-különböztethetetlenül válik. A leg-újabb elbeszélésekben is ott kísért te-

hát a Pelevin-szövegekkel kapcsolatos örök dilemma, miszerint nem mindig nyilvánvaló, hogy mikor van szó a populáris irodalmi műfajok banális megoldásainak zseniális kifigurázásáról, illetve mikor azoknak egyszerű (együttal szegényes írói eszköztárról tanuszkodó) megismétléséről. A végső döntést tehát a befogadónak kell meghoznia – aki minden bizonnyal sokkal jobban jár, ha ezeket a problémás szöveghelyeket paródiaként olvassa.

Bármi is volt azonban az alkotói intenció, az eddigiek alapján annyi mindenesetre elmondható, hogy az *Ananászle a szépséges hölgynek* első öt elbeszélésében a transzcendencia valamilyen módon mindig hozzáférhetetlennek és semmitmondónak bizonyul. Egy ötletes perspektívaváltásnak következtében azonban a kötet *Jóságos megtestesülések szállodája* című záró epizódjában váratlanul mégis feltárul az addig elérhetetlen metafizikai dimenzió, mikor is egy angyal nézőpontjából kapunk rálátást a posztszovjet minden napok zürzavarára. Az érezhetően dickensi ihletésű történet főszereplője Mása, egy még meg sem fogant lélek, aki angyali kísérője jóvoltából bepilantást nyer a rá váró világ rejtelmeibe. Bár társa biztosítja Mását, hogy születe után irigylésre méltó gazdagság és szépség vár rá (hiszen szülei egy oligarcha és egy gyönyörű luxusprostituált lesznek), az üzleti szféra farkastörvényeivel, az emberek létét kitöltő kicsinyes vágyakkal, illetve a mindezt elfedő (pszeudo)kommunikáció hazugságával megismerkedve ő mégis inkább amellet dönt, hogy nem lesz részese ennek a felszínes életnek – ezért a kötet legvégén a jövő szépséges orosz hölgye még azelőtt semmivé válik, hogy megízlelhette a címbeli ananászlevet. Napjaink elkeserítő tendenciáinak bírálata az utolsó elbeszélésben minden korábbinál élesebb – Oroszországot a hazug illúziók olyan gyűjtőhelyeként ábrázolja, ahol már nemhogy élni, de talán még megszületni sem érdemes.

Ennek az egész kötetten végigvonuló társadalomkritikának a része az első látásra talán szokatlan (bár az orosz olvasók számára valószínűleg jóval világosabb) címadás is – Pelevin ugyanis nem csak az asszonyi szépséget me-

tafizikai szintre emelő Alekszandr Blok 1904-es bemutatkozó kötetét (*Verssek a Szépséges Hölgyről*) idézi fel benne, hanem Majakovszkij 1915-ben írt, *Nektek!* című forradalmi hangvételű költeményét is (amelynek befejezése Eörsi István fordításában a következő: „Nektek szolgáljak élettemmel, / kik csak faltok és nőztök?! / Inkább a kurváknak szolgálom fel / kocsmában az ananász-szörpöt”), önmaga ellentétébe fordítva ezzel azt a kitüntetett női



princípiumot, amelyet az anyaföldhöz szokott kapcsolni az irodalom. Viktor Jerofejev 1990-ben megjelent hírhedt regényéhez, *Az orosz széplányhoz* hasonlóan itt is visszájára fordul a szülőhaza korporális metaforikája, jelezve ezzel, hogy az Oroszhon makulátlanságáról őrzött kép már csak egy nosztalgikus idea, amely kizárólag a fejekben létezik – a két mű közötti különbség mindössze annyi, hogy utóbbi szerint az ország ártatlanságának meggyalázása a szovjet-érát követően, a posztkommunizmusban is folytatódik.

Míndezek alapján tehát elmondható, hogy a nagy orosz klasszikusok lélektani mélységeivel szemben az *Ananászle a szépséges hölgynek* szétartó, de (mint azt láthattuk) egymáshoz motivikusan mégis szorosan kapcsolódó történeteiben nincs semmiféle abszolút eszme – a lélekre, Istenre, bármifajta metafizikai többlet irányuló kérdések itt végül mind ugyanolyan

céltalannak és banálisnak bizonyulnak, mint a posztkommunizmus kihívásaival küszködő Oroszország (piszkos titkosszolgálati ügyletekkel, olcsó marketinggel és kábítószerrel átitatott) hétköznapijai. Számos bírálója éppen ebben látja ennek a prózának a veszélyét – szerintük ezekben az írásokban a magaskultúra öröksége a tömegmédiá elemével keveredve súlytalanná, a félműveltség táptalajává válik. Az kétségtelen, hogy Pelevin következetesen posztmodern író, vagyis a teljes művészeti hagyományt szabadon újrahaznosítható és párosítható klisék gyűjteményeként kezeli, ez az önként vállalt sekélyesség pedig nem csak a leegyszerűsített bölcséleti sémákban, hanem az unalomig ismert stiláris megoldásokban tobzódó, bár többnyire azért (jelen kötet esetében Goretity József könnyed fordításának is köszönhetően) szórakoztató prózanyelvben is megfigyelhető. *Ananászle a szépséges hölgynek* értékét azonban ez a szándékolt közhelyesség nem csorbítja, hanem éppenséggel megeremti. Az olvasó hiába áltatja magát azzal, hogy az elbeszélések abszurd kavalkádjában Dante és Bulgakov nyomait felfedezve (bár a szövegek sokszor bosszantó didaktikussága miatt talán helyesebb azt mondanunk, hogy készen kapva) közelebb kerül egy mélyebb igazsághoz, Pelevin a klasszikusokat csak ugyanolyan elhasznált frázisokként működteti, mint Tarantino *Ponyvaregenyét* vagy a *Matrixot*. Magas- és tömegkultúra töredékei így nem valami felsőbb jelentéshez, hanem csak egymáshoz vezetnek el, ezért az elbeszélések voltaképpeni tétje abban áll, hogy a szerzőnek mennyire sikerül kreatívan megteremtenie ezeket a találkozási pontokat – és az eddigiek alapján elmondhatjuk, hogy többnyire (az említett kivételeket leszámítva) sikerült ezt ötletesen megoldania. Az egyetlen komolyabb problémának az tűnik, hogy mivel Pelevin két évtizede tulajdonképpen ugyanazt a könyvet írja apróbb változtatásokkal, az önismétlésnek köszönhetően lassan önmaga konkurenciájává vált – az új kötetben több olyan témával is találkozhatunk, amelyeket a szerző korábban már sokkal izgalmasabb formában feldolgozott: például a pénz babonás

tisztelét 2006-os (ál)vámpírregényében, az *Empire V*-ben.

Minden hiányossága ellenére azonban az *Ananászlé a szépséges hölgynek* remekül mutatja, hogy Pelevin a hagyományos világmagyarázatok degradálásából származó „deficitet” továbbra is képes egy izgalmas, az olvasói figyelemre teljes mértékben érdemes esztétikai építmény alapjává megtenni – a keletkezett egzisztenciális űrt ezúttal is olyan szövegkonstrukcióval veszi körbe, amelyben egy összetett (bár sokszor zavaróan szájbarágósan tálalt) intertextuális utalásrendszeren, valamint a legképtelenebb asszociációk morbid humorán túl még egy nagyon is megfontolandó társadalomkritikát is felfedezhetünk. Persze, Pelevin bírálatait csak annyira érdemes komolyan vennünk, mint irracionális világának bármely más elemét – máskülönben könnyedén úgy járhatunk, mint elbeszéléseinek hősei, akik kényszeresen igyekeznek világos útmutatást kihámozni a szemük előtt örvénylő káoszából. Ennek a prózának a valódi érdemei ugyanis nem az ideológiák és prekonceptiók mozgatta értelmezésben mutatkoznak meg, hanem az olvasás önmaga örömeért folytatott játékában – és ennek tükrében talán már érthető, hogy miért írta még évekkel ezelőtt a *Times* Pelevinről, hogy ő „a kiberkor pszichedelikus Nabokovja”. Bár jó eséllyel, persze, ez csak ügyes árukapcsolás volt a legújabb orosz irodalom jobb eladhatóságának érdekében, az *Ananászlé a szépséges hölgynek* alapján azonban (kisebb fenntartásokkal) egyetérthetünk ezzel a rendkívül megtisztelő összehasonlítással – már amennyiben vállaljuk annak kockázatát, hogy az írásaiban a pelevini prózanyelvénél összemérhetetlenül szuggesztívebb és líraibb hangot megütő Nabokov ennek hallatán (habitusát ismerve) valószínűleg fordul párat sírjában. ■■■

■ **Turi Márton** (1986): kritikus, a PPKE esztétika szakán végzett. Elsősorban a kortárs orosz próza foglalkoztatja.

GYÜRKY KATALIN

# A MEGMÉRETTETÉS REGÉNYE

Berlin, 1928. Ez az a helyszín, és ez az az időpont, ahol és amikor a csaknem tíz éve emigrációban élő Vladimir Nabokov, ekkor használatos írói nevén Szirin megírja *Másenyka* című regénye után a második *Király, dáma, bubi* című alkotását.

A német főváros mint a történet helyszíne sok tekintetben meghatározó a regény értelmezése szempontjából. A helyszínválasztás kapcsán ugyanis Nabokov – egyik életrajzírója, Alekszej Zverjov véleménye szerint<sup>1</sup> – többeknek úgy fogalmazott, hogy a berlini életről írni bizony kint jelent a számára. S ezt az érzését még a jóval későbbi, a regény 1967-es angol változatához írott *Előszó*ában is megfogalmazza: „Azt gondolhatná az ember, hogy ha egy orosz író csupa német figurát választ hőséül, (...) akkor leküzdhetetlen nehézséget támaszt magának. Nem beszéltem németül, nem voltak német barátaim, egyetlen német regényt sem olvastam sem eredetiben, sem fordításban.” (6.)

Ennek ellenére a mű írása során mégsem távolodik el a német közegtől, mégsem „változtatja vissza” német szereplőit oroszra, mégpedig azért nem, mert ennek az ismeretlen közegnek az ábrázolásakor végtelen szabadságérzet járja át. „Az ismeretlen helyszínből következő tündérmesei szabadság” (6.), ahogyan azt szintén az *Előszó*ban írja, és az ebből fakadó érzemenyesség, amellyel az ismeretlen város ismeretlen embereihez, azaz saját hőseihez viszonyulhat. Amíg ugyanis első regényében, a *Másenyka*ban orosz szereplőket ábrázolt emigráns közegben, s a saját nemzetiségéhez tartozó hősök sorsa iránt egyáltalán nem tudott közömbös maradni, addig ebben a regényében ezt minden további nélkül megtehetette.

Vladimir Nabokov:

*Király, dáma, bubi*

Vargyas Zoltán fordítása

Európa, Budapest, 2011

A szerző szabadságérzetéből fakadó érzemenyesség a *Király, dáma, bubiban* mindenhol tetten érhető. Először is az a szerelmi háromszög-situáció, amely a gazdag vállalkozó, Dreyer, a felesége, Martha, valamint Dreyer unokaöccse és pártfogoltja, Franz között kialakul, s amely a történet magját képezi – épp a benne szereplő német hősök miatt – semmiféle érzelmi reakciót nem vált ki a szerzőből, legfeljebb némi unalommal vegyített undort. Viszont a banális történettel kapcsolatos közömbössége, s érintettjeitől való távolságtartása teszi számára azt is lehetővé, hogy változtasson a megszokott szűzsen, a szerelmi háromszög klisészerűségét megújítsa, azaz olyan sakkjátékosként játsszon az olvasójával, aki először csapdába csalja „ellenfelét”, majd a történet befogadó által nem várt végkifejletével „győzedelmeskedik” felette.

Másfelől, ez a fajta érzemenyesség biztosítja számára annak a lehetőségét is, hogy ne csak az olvasóit vonja be a játékába, hanem 19. századi íróelődeit is. A szerelmi háromszög mint téma kapcsán ugyanis szintén az *Előszó*ban utal Tolsztoj *Anna Kareninájára* és Flaubert *Bovarynéjára* mint olyan „irodalmi légáramlatokra”, amelyekből a férjét megcsaló feleség prototípusát kölcsönözte. Csakhogy a mű olvasásakor azzal szembesülünk, hogy Tolsztoj Annájához és Flaubert Emmájához képest az itteni megcsalóban, a férje iránt hűtlen Marthában nincs semmi szerethető, semmi olyan,

ami tettének súlyát személyiségéből fakadóan ellensúlyozhatná. Mégpedig azon egyszerű oknál fogva, hogy Marthának – Annával és Emmával ellentétben – nincsen személyisége. S nemcsak neki nincs, hanem a szerelmi háromszög másik két tagjának, a férjnek és a fiatal szeretőnek sincsen. Nabokov szereplői iránt érzett közömbössége tehát mechanikus, lélek- és személyiségnélküli bábokká változtatja mindazokat, akik íróelődei műveiben még hús-vér, érzelmekkel teli alakok voltak, s akiknek halálán vagy bukásán sajnálkozhattunk. Velük szemben azonban a férje halálát tervezgető Martha, aki végül maga válik ármánykodásai áldozatává, és tüdőgyulladásban meghal, semmiféle szájalmat nem tud kiváltani az olvasóból, legfeljebb némi megvetéssel tarkított közönyt.

A szerző íróelődeivel folytatott játék követtekében tehát a szereplők sakkfigurákkal, vagy ahogyan arra a regény címe is utal, kártyafigurákkal lesznek azonosíthatók. Ráadásul úgy, hogy még egy közönséges kártyacsomag figurái is magasabb rendűeknek tűnnek hozzájuk képest. Ezzel kapcsolatban osztom az egyik Nabokov-monográfia szerzőjének, Jean Bleau-nak a véleményét, aki szerint „miközben Nabokov belehelyez bennünket a 20. századi Berlin újfajta és gyönyörűségei dekorációjába, ugyanakkor a polgári házasságtörés elnyűtt, sőt mocskos dekorációjába, feje tetejére állít mindent”<sup>2</sup>, így lesz a Királyból megcsalt férj, a Dámából érdekezérelt, a férjét gátlástalanul csaló feleség, a Bubiból pedig a férj és feleség kiüresedett házasságába akaratán kívül katalizátorként betoppanó, a feleség ki nem élt vágyaihoz szükséges kellék.

A szereplők bábszerűségére, mechanikus, érzelemmentes létére számtalan utalást találunk a regényszövegben. Franzot rögtön a történet elején Martha olyannak látja, mint egy „szemüveges hullát” (25.), Marthának elmosódott madonnaarca van, s amikor ők ketten a férj, Dreyer megölésének tervén dolgoztak, „annyi izgalmat sem éreztek, mint a hazárdjátékosok. (...) Olyan szenttelenül tag-

lalták az emberölés folyamatát, mint ha recepteket tanulmányoznának egy szakácskönyvben.” (182.) Dreyer személytelenségéről, bábszerűségéről pedig sokat elárul, hogy a tulajdonát képező áruházban, ahol Franzot is alkalmazza, „a fürdőzők multságára szolgáló gumi oroszlánfóka Dreyer arcára kezdett hasonlítani” (226.).

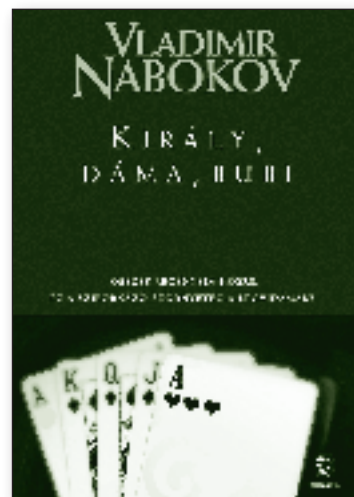
A szerelmi háromszög résztvevőinek bábszerűségét ráadásul Nabokov azzal is érzékelteti, hogy velük szemben a tárgyakat ruházza fel emberi tulajdonságokkal, azokat antropomorfizálja: „Hanyagul feküdtek, lógtak a tárgyak, mint ahogy az emberek távollétében szoktak. Az álkrokdil a padlón hevert. Egy összetintázott parafa dugó, amit nemrég húztak ki egy kis tintatartóból, mert egy tollat újra kellett tölteni, kicsit habozott, és leugrott. A szél a csapkodó eső segítségével megpróbálta kinyitni az ablakot, de nem sikerült neki. A rozoga szekrényben egy fekete pöttyös kék nyakkendő mint kígyó siklott le a fáról. A sublóra nyitva letett ponyvaregény kicsit arrébb lapozódott az ötödik fejezettől.” (113.)

S ez az antropomorfizálódás azokra az „önjáró” vagy „automanökenekre” is kiterjed, amelyekkel Dreyer akar kereskedni, s „általuk” sok pénzt keresni feltaláló barátja zseniálisnak látszó ötletét kihasználva. „Egyvalami már ebben az első, nyers modellben is lenyűgöző volt; nem is annyira az elektromos idegdúcok meg a ritmikus áramtovábbítás, hanem a villanybaba könnyed, kissé stilizált, de bámulatosan élethű járása, ami paradox módon inkább egy meditáló matematikust, semmint egy totyogó babát idézett.” (217.)

A realista hagyományokat a főszereplők személytelenné tételén keresztül lebontó Nabokov azonban még ennél is továbbmegy az íróelődeivel folytatott intertextuális játékában.

A léleknélküli, gépszerű főhősök helyett ugyanis igazi főszereplőkké nála a látszólag epizódszerepet betöltő mellékszereplők válnak, akik egyszer csak a háttérből irányítani, szervezni kezdik a bábszerű alakok sorsát. S az alig néhányszor felbukkanó, mégis szervezni képes szereplők mindegyike azzal a „bűnnel” kapcsolatban fog

megjelenni, amelyet Martha és Franz kíván elkövetni Dreyer ellen. A „bűn” szót nem véletlenül tettem idézőjelbe: hisz Nabokov regényében a realista hagyományokkal folytatott játék következtében Martháék terve ironikus módon az ellentettjébe fordul: ahogy már szó volt róla, a Dreyer ellen elkövetett gyilkosság terve végül visszahat Marthára, s az ő halálát okozza. S épp a sors ilyen jellegű ironikus fordulatát vetíti előre a regényben például az a mellékszereplőnek látszó figura, aki Dreyeréhez vendégségbe érkezvén úgy mutatkozik be, mint a *Fatum* biztosítótársaság igazgatója. Ráadásul ez az úr épp akkor „biztosítja” a történetben a fátumot, azaz Martha végzetét, amikor az Franzzal együtt úgy véli, hogy már semmi sem állhat útjukba Dreyer meggyilkolását illetően.



Arra azonban, hogy Dreyer helyett végül Martha fog meghalni, nemcsak a végzet nevét viselő cég tulajdonosának megjelenése utal, hanem az az első látásra szintén epizódszereplőnek tűnő, Franznak szobát adó háziúr is, akinek először a feleségével való kapcsolata lesz a végkifejlet megváltozása szempontjából fontos. Az idős öregúr ugyanis mindig csak beszél a feleségéről, akivel állítólag a Franz szobája melletti helyiségben lakik, de az asszonyt soha nem lehet látni. S amikor Franz egyik alaklommal véletlenül betéved hozzájuk, a feleség helyett csak egy pálcát lát, egy tetejére odatűzött, fehér színű parókéval. Azaz a háziúr és halott, gyakorlatilag nem léte-

ző felesége előrevetíti a Dreyer házaspár sorsát: Dreyer életben maradását, és szintén pálcaszerűen eltárgyasul felesége, Martha halálát.

Az idő s háziúrnak a sorsot előrevetítő szerepe azonban korántsem mérül ki ennyiben. Egy helyütt ugyanis kiderül róla, hogy „általában is elégedett volt az életével a csatos filcpapucsban csoszogó ősz hajú öreg, különösen, amióta felfedezte magában azt a rendkívüli képességet, hogy mindenféle más élőlényé – lóvá, sertésé vagy akár hatéves matrósapkás kislánnyá – tud változni.” (114.) Hisz valójában ő nem volt más, mint a híres illuzionista és bűvész, Menetek-El-Pharsin.

A titokzatos öregúr így azon túl, hogy halott feleségével Dreyerék bekövetkezendő sorsát mintázza, magára ölti a Nabokov művészetében rendkívül lényeges illúziókeltés, varázslás képességét is. De nem elég, hogy például feleségét élőnek tétellezve számtalanszor félvezeti Franzot és az őt sűrűn meglátogató Martahát, Menetek-El-Pharsinként még egy fontos szerepre lesz predesztinálva. Ha ugyanis tudjuk, hogy maga a szerző a regényírást teremtő, isteni játéknak fogta fel<sup>3</sup>, akkor mellékszereplője a titokzatos neve által ezt a szereplők sorát irányító, történetteremtő szerepet is megkapja. Nabokov ugyanis nem más, mint egy ószövetségi falfelirat nevét kölcsönzi neki, szerzőként immár a Bibliával is intertextuális játékba lépve. A Bibliában ugyanis Dávid király negyedik könyve a Mene, Mene, Tekel, Ufarszin falfelirat kapcsán az Istent magára haragító Belsazar király, s ezzel Babilon közeli végét jövendöli meg. A felirat értelme, a „megmértettél és könnyűnek találtattál”, így az öregúr nevéként nem másra, mint Franz és Martha „könnyűnek találtatására”, utal, s jelzi, hogy a név viselője tudja róluk: céljukhoz, Dreyer likvidálásához, meggyilkolásához bizony kevésnek bizonyulnak.

S hogy mindehhez kevesek, arra visszatérő, szimbolikus motívumok utalnak a műben. Ilyen a látás–vakáság, illetve az álom–ébrenlét motívuma, amely végighúzódik az egész történeten. Kezdve azzal, hogy Franz rögtön Berlinbe érkezésekor eltöri

a szemüvegét, s így alig lát. Vagyis nem láthatja Martha valódi szándékát, hogy ez a nő a szerelméért cserébe „nagybácsi-gyilkosságra” akarja rávenni. A „vak Érosz” – figyelmeztet rá egy helyütt a szöveg – tehát végzetesen előrevetíti sorsuk negatív fordulatait, hogy kapcsolatuk nem érhet jó véget. Martha helyenként meglehetősen erotikus álmai pedig azt bizonyítják, hogy szerelmük Franzzal csak az álmvilágban lehet teljes Dreyer megölésén keresztül, de ebből az álomból felébredve a valóság teljesen más képet fog mutatni. S ahogy az Isten a Bibliában Babilon végét, úgy a szereplők „könnyűnek találtatása” után misztikus neve folytán az öregúr Martha végét is megjövendöli.

S ha mindezeket a tulajdonságokat, azaz a bábszerű főszereplők sorsának irányítását, életük szervezését, azaz a szerzőre jellemző isteni teremtés folyamatát itt Nabokov az egyik mellékszereplője kezébe csúsztatja át, az csakis azért lehetséges, mert ebben a korai Nabokov-regényben az egyébként szintén rendkívül fontos, a szerző művészi világát mindvégig meg-

határozó hasonmásprobléma nem az egyes szereplők között, hanem a szerző és egyik, mellékszereplőként felüntetett alakja között fog fennállni. S ahogy Menetek-El-Pharsin előre látta a szereplők végzetes sorsát, úgy a szerző mintha előre érezné azt, hogy a további műveiben – még ha első látásra a különböző szereplői fognak is egymással hasonmásviszonyban állni – valójában ő maga lesz az összes fő- és mellékszereplőjének a hasonmása. Mindazon hőseinek, akik életútjuk során – szerzőjükhez hasonlóan – mindvégig az elveszett gyermekkori édent keresik. ■ ■ ■

1 Ld. Alekszej Zverjov: *Nabokov*. Izdatyelsztvo Molodaja Gvargyija, Moszkva, 2001.

2 Jean Bleau: *Nabokov*. Izdatyelsztvo Russzko-Baltijszkij Informacionnij Centr, 2000, 110.

3 Vladimir Nabokov: Előadások az orosz irodalomról. In *Nagyvilág*, 1996/7–8. 431.

■ Gyürky Katalin (1976): irodalomtörténész, műfordító, szűkebb kutatási területe a klasszikus és kortárs orosz próza.

KRÁNICZ GÁBOR

## Egymásba NYÍLÓ SZÖVEGVilágok

Szöllősi Mátyás második verseskötete *Állapotok* címmel 2011-ben jelent meg a Kalligram Kiadó gondozásában. Ha összevetjük az itt publikált töredékeket az egy évvel korábban megjelent *Aktív kórteremmel*, akkor több olyan szöveget is találunk (az *Állapotok* cikluson kívül ide tartozik még a *Vakság* című vers), amely a korábbi kötetben is szerepelt. Az *Aktív kórterem* appendix így nem csupán az új kötet koncepcióját tartalmazza, hanem az itt található idézetek közül több úgy is meghatározható, mint mindkét kötet paratextusa. Csehy Zoltánnak az

Szöllősi Mátyás:  
*Állapotok, negyvenöt töredék*  
Kalligram, Pozsony, 2011

*Állapotok* című kötethez írt fülszövege, mely szerint a negyvenöt töredék egyetlen folyamó összeálló gondolat és tudatregény, így a két könyv viszonyára is kiterjeszhető. Az *Állapotok* fragmentumai valóban egy történetet beszélnek el, melyben az egyes töredékek úgy olvashatók össze, mint a különböző állapotok egymásba lépésének lezárhatatlan mozdulatsora.



Alanyi költészetéről kell itt beszélnünk, amelyben a költői hang abban az állapotban szemléli önmagát, ahogy ez a másikkal szembeni aktuális szituációban megvalósul, és ahogy mindez az emlékezetben pillanatnyilag felidézhetővé válik.

Az „állapot” fogalmi meghatározásaként – és ez által az egész kötet bevezetéseként – is felfogható az első töredék (az IGNOMINIA), mely az emlékezésben bekövetkező újrafelidezés aktusába helyezi a megaláztatás szituációját: „Sohasem hittem, hogy elfelejtem, / amire most újra ráébredek. Megélek. Megfogalmazok. Felejték – / mint kézfogás közben hallott nevet.” Az első töredék a következőképpen írja le a 42 fragmentumban feltáru-  
ló tudatfolyamot: „Csak az fáj, hogy most már nem szólhatok. / Ebben az összehasonlító módban / látni látok, nem változtathatok, / ahogy azon se, / hogy végül mindig magamról beszélek. / Most is látnivaló az állapot, / a szándék megvolt, mégis hova érek: / »A másikat, csak őt, magát figyelni« / elmaradt, mert *elmaradtunk* mi ketten – / ámde a megaláztatás állapotát / legalább értem, és birtokba vettem.” A megaláztatás állapota tehát a *másik* természetéből fakad, aki már nem beszél hozzánk, és az emlékezetben is megtartja eredendő másságát.

Egy-egy állapot bemutatása lehetővé teszi a másik tekintetének az emlékezetben bekövetkező rekonstrukcióját, de ugyanekkor jelen van e fragmentumokban egy külső pillantás is: a „külvilág” állandóan figyelő tekintete. A megaláztatás állapotában úgy kell állnunk a másik, a külvilág képében megjelenő harmadik, valamint Isten tekintetében, hogy közben el kell tudnunk viselni e három különböző irányból érkező pillantást. Nem csupán a megaláztatás állapotáról van tehát szó, hanem ennek birtokba vételéről az emlékezetben, mely által folyamatosan visszatér, amit legszívesebben elfelejtenénk.

Az *összehasonlító módot* ennek következtében az emlékezésben bekövetkező távlat hozza létre, amely úgy oldja fel a megaláztatás állapotaiban konstruálódó konfliktushelyzeteket, hogy a magyarázkodással szemben már csak

a másik arcának pusztá szemléléséből fakadó tiszta helyzetre törekszik. Mivel azonban mindez már az emlékezés tropológiájában következhet be, ahol a másik már nem felelhet, ezért az állapot pusztán átértékelhető, de nem megváltoztatható. Az EXCUSATIO című töredék éppen ezért állíthatja a magyarázkodással szembe az elismerést, mint a megaláztatásból kivezető egyetlen utat. Az idő rostáján átjutni nehéz, mert emlékekkel szembesít, melyek a felidezésben rendezetlenül összekeveredve – egy más tudatállapotban – a gondolkodó emlékezetben megszülető fragmentumokban öltetnek (egységgé formálva teret, és időt) újra testet. Az *Állapotok* kötet önéletrajzi szövegei azonban az általuk színre vitt megszólalásmód problémájára is reflektálnak: „a rekonstruálás mégis hamis”.

Az emlékezés távlatának változása abban is megfigyelhető, ahogy például az első kötetből ismert ciklus átkerül az *Állapotok* szövegterébe. Mindez nem csupán a szövegek sorrendjének felcseréléseiben érhető tetten, hanem abban is, ahogy az egyes versekben a korábbi szövegváltozathoz képest megváltoznak a dőlt betűvel kiemelt szakaszok. A MORS VOLUNTARIA című töredékben például az *Aktív kórteremben* szereplő változatban a *kötelesség* és a *kényszer* szavak állnak dőlt betűvel szedve - az új kötetben e szavak esetében eltűnik a megkülönböztetés, miközben a *tar-  
tozunk magunknak*, a *némiképpen gyű-  
lölünk*, és a *bármilyen áron ártsunk* szaka-  
szok kerülnek kiemelt helyzetbe. Az EXISTENTIA szövegében a korábbi variánshoz képest az *úgy* szóra kerül hasonló hangsúly, míg a SOLITUDO szó fordításában az elhagyatottság helyére az *Állapotokban* a magány lép. Mindez egyértelművé teszi, hogy itt nem csupán egyes versek átvételéről, hanem a korábbi szövegek újraértelmezéséről is beszélhetünk.

A 45 töredék szövege úgy illeszkedik egymáshoz, mintha egy összetört kép egyes darabjai lennének, amit emlékezetből szeretnénk rekonstruálni. A fragmentumok szövegében gyakran találhatóak olyan szavak, amelyek egyúttal egy másik töredék cí-

meként is megjelennek, a MORBUS INSANABILIS szövegében például felbukkan a *nyomorúság*, a *mozgás*, a *várakozás*, *hűség*, valamint a *névtelenség* állapota. Egyes töredékek egymásba lépése lineáris sort mutat, mint amikor például a 14-ben a 15., míg a 15-ben pedig a 16. szöveg címében jelölt állapot jelenik meg. Az említett illeszkedés azonban ritkán fordul elő. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy az utalások – az EXCUSATIO című fragmentumban írtaknak megfelelően – ténylegesen egységbe formálják a teret és az időt, amikor arra ösztönzik a töredékek olvasóját, hogy az érintkezési pontokon az adott szöveget együtt olvassa azokkal a megidézett fragmentumokkal, amelyek szövege újabb érintkezési pontokat tartalmaz. Az egyes állapotok egymásba lépésében a töredékek olvasásakor „a legközelebbi s leg-távolabbi / eggyé adódik, összenő – / bár a történetbe a hézagot / egy teljesen más tudatállapot / illeszt be, egységgé formálva teret, időt –”. A töredékek szövegének folyamatos egymásba lépése így végteleníti az értelmezés folyamatát, mivel az egyik állapotnak a másikban való megjelenése mindkét szövegre kihat. Akár tehát egy szótárban, a címekben jelölt állapotok jelentésmezéjét tovább bővíti e szavaknak a különböző kontextusokban való előfordulása. Elképzelhető tehát az *Állapotok* című kötetnek egy olyan olvasata, amely az egyes töredékeket a bennük található utalásokon keresztül próbálja összeilleszteni.

A kötet olvasása így annak az állapotnak feleltethető meg, amikor már nem magyarázkodunk valaminek az összetörése miatt, hanem megpróbáljuk a darabjaira hullott képet a rendelkezésünkre álló fragmentumokból az emlékezetünk segítségével helyreállítani. A kötet olvasásakor tehát a töredékekben jelölt állapotok az érintkezési pontokon keresztül egymásba lépnek, ami egyben a szövegekben feltáru-  
ló állapotok közötti mozgás követését is jelenti. A mozgás állapota azonban a fragmentumok szövegében legtöbbször úgy jelenik meg, mint mozdulat (a kötet 45 verséből 16-ban szerepel így). A 23. fragmentum címe (MOTUS) szintén sokkal inkább

értelmezhető az adott szöveg kontextusában a semmibe ugrás mozdulataként, mint mozgásként. A mozgás folyamata az egyes töredékekben mozdulattá merevedik, amit a fragmentumok egymásba lépése alakít át egy mozdulatsorrá. Mintha egy filmen néznénk *vissza az egészet*, ahol a kötet darabjai képezik a filmkockákat.

A mozgás ellentétpárjaként értelmezhető a kötetben a háborítatlanság állapota. A TRANQUILLITAS című szöveg központi szimbóluma egy falmaradvány, mely egy elpusztult épület mementójaként áll a tájban, megőrizve egy hajdan emberek lakta szoba nyomait. Az elbeszélőt szintén ilyen töredékként érzékeli a külső világ: „Mint egy csonka tornyot, észlel a táj”. A külvilág pillantása hasonló fragmentumként látja az elbeszélőt, ahogy az olvasó a kötetet lapozva 45 látszólag különálló töredékekkel szembesül. A gyűjteménybe szerkesztett töredékek tehát olyan nyugalmi állapotban jelennek meg az emlékezet archívumában, mint a lomtalanítás alatt kitett tárgyak halmaza, melyek között a mozgás úgy értelmezhető, mint e mementók összeolvasási kísérletei a felidézésben.

A töredékek összeolvasására tett kísérletek ezért a kötet kontextusában egyszerre határozhatóak meg kényszerként, valamint olyan elkötelezettségként, amely az abszurd erejénél fogva akarja visszaszerezni, amit elveszített. Az elkötelezettségnek erre a formájára mutatnak rá a kötetben az Ábrahám, Cirénei Simon, és Sziszüphosz typosaival való azonosulást színre vivő fragmentumok. A PROFESSIO című töredék tulajdonképpen nem is közvetlenül Izsák feláldozásnak bibliai történetével, hanem ennek a *Félelem és reszketés* szövegében található olvasatával hozható kapcsolatba. A végső mozdulat – a kés felemelése – azt a pillanatot mutatja be, amely a végtelen rezignáció állapotából a hit fele nyílik. A hit mozdulatát azonban – ahogy erre Kierkegaard figyelmeztet – az abszurd erejénél fogva úgy kell újra és újra megtenni, hogy a végességet ne veszítsük el, hanem teljességgel birtokba vegyük. A másik arcának tiszta szemlélésére

való törekvés a fragmentumokban az emlékezet tropológiájába kerül, amely a felidézésben lehetővé teszi egy ilyen arc megképzésének illúzióját. A töredékek archívumának filmszerű lepergetése, akár egy halott vagy távol lévő megszólítása, a másik iránti elkötelezettségből fakad, amely például a feltámasztás kontextusába helyezi a pusztá név megszólítását.



Az egyes fragmentumokban feltáruló állapotoknak az emlékezetben bekövetkező birtokba vételére irányuló elkötelezettséget az archívum működésbe lépésének folyamatos ismétlődése teremti meg, amely egyszerre értelmezhető Sziszüphosz és Cirénei Simon typosa által. A DESPERATIO című töredékben a követ görgető Sziszüphosz megidézése az emlékek visszatérésének leírására szolgáló allegória. Az utolsó töredék az IGNOMINIA időmegjelölésére utal vissza („Az április most mégis tiszta emlék”) a következő sorokban: „Mindig valahogy akkor / érek vissza, amikor virágoznak éppen.” A DESPERATIO szövegében szereplő Sziszüphosz ezért – Albert Camus értelmezésével szemben – nem abban a pillanatban érdekes, amikor a kő legurulása után visszanéz és visszaindul. A kétségbeesést éppen az okozza, hogy az elengedést követően a kő visszahull, és újrakezdődik a kirakós játék. A DESPERATIO szövegében a kő diadalt arat Sziszüphoszon.

Az *Állapotok* szövegében az egyes állapotok közötti mozdulatsor sokkal inkább válik értelmezhetővé Cirénei Simon történetén keresztül, aki nem csupán Jézus keresztségének ideiglenes

hordozójaként, hanem az ehhez kapcsolódó logion betöltőjeként is meghatározható: „Ha valaki én utánam akar jönni, tagadja meg magát, vegye fel naponként a keresztségét, és kövessen engem.” (Lk 9,23) A PASSIO című fragmentum szövegében azonban nem maga a kereszthordozás, valamint ennek a logion értelmében vett folyamatos ismétlése válik érdekessé, ami bizonyos tekintetben – különösen a textus hétköznapi használatát figyelembe véve – Sziszüphosz cselekedetével rokonítható, hanem az, ahogy a történetet elbeszélő Simon az eseményre visszatér: „Én megszerettem ezt az embert.” Boldognak kell tehát elképzelnünk Simont, amikor a hegy lábánál elhagyjuk őt immár a saját keresztségével.

Szöllősi Mátyás második kötetének e kritikában színre vitt olvasata szoros kapcsolatba állítható azokkal a kérdésfelvetésekkel, amelyek Oravecz Imre *Halászember* című 1997-ben megjelent kötetét követték. Oravecz könyvének alcíme szintén úgy mutatja be a benne szereplő verseket, mint töredékeket (*Szajla. Töredékek egy failuregényhez*), amelyek egy regényhez készültek. A szöveg kritikai recepciójában ennek következtében bizonytalanná vált, hogy Oravecz könyvét líraként vagy epikaként kellene inkább olvasni. Kulcsár-Szabó Zoltán azáltal volt képes e dilemmahelyzetet meghaladni, hogy a kötetben szereplő fragmentumokat annak az emlékezési folyamatnak a keretei között kezelte, amely már nem a felidézéshez, hanem sokkal inkább a feljegyzéshez, a számba vételhez kötődik (*Tiszatáj*, 1999. október). Szöllősi Mátyás kötetében az egyes emléktöredékek hasonló módon válnak a felidézett én állapotait rögzítő feljegyzésekké. Az *Állapotok* így annak ellenére, hogy egyes darabjai önálló versekként is megállják a helyüket, azokkal a szövegekkel rokonítható, amelyek az emlékezés és emlékezet egymásra épülő, és egymást kitöltő játékában egy történet-formálják a bennük szereplő emlék-fragmentumokat. ■■■

■ Kráncz Gábor (Kiskunhalas, 1978): irodalomkritikus, -történész.