

mációközvetítő alcímek is, amelyekben különféle eligazító s tájékoztató adalékok sorakoznak, nemegyszer épp a hitelességi fok emelésének szándékával.

Nem becsüli le Cs. Szabó a megannyiszor réges-rég túlhaladottnak s így elavultnak minősített fabulázó előadásmódot sem, nem veti meg a narratív-anekdotikus történetkomponálásra épített cselekményes novellatípusokat. Formanyelvet alakító eljárásaiban tartózkodik a látványos technikai megoldásoktól, nem folyamodik különleges hatótényezőkhöz, nemigen törekszik az elbeszélsmód újító kezelésére, nem célja a morfológia feltűnő modernizálása. Éppenséggel hagyománykövetőnek s tradícióisztelőnek mutatkozik inkább elbeszélő művészete. Gátlások nélkül vállalja a klasszikus novellaformák megszentelt örökségét. Úgyszólván nemessen ómódi benyomást kelt ebből a szempontból a válogatás, tehát a hagyományos novellai narratív formák híveként láttatja a szerzőt. Úgy sejtethetjük, meglepő formamegoldási újdonságok elérését nem is érzi feladatának, ilyesfajta kísérletező szándékok és törekvések nem vezérlik az alkotó munkában. Megelégszik a formaizgalmak nélküli alakításmód hagyományosságában rejlő lehetőségek egy részének egyénítő kiaknázásával, a közlés tradicionálisan szabályszerű variációival. Ezekben a poétikai alapformákban jelenik meg a *Közel s távol* novelisztikájának tematikai, szemléleti, jelentési építő elemekből kikerekedő értékvilága. (Magvető.)

FÜLÖP LÁSZLÓ

Esterházy Péter: Ki szavatul a lady biztonságáért?

Hogy a nyelv közvetlenül nem a valóságot képezi le, s hogy jelrendszerében lényegében konvenciók testesülnek meg — azt tételesen ugyan a modern nyelvfilozófiák fogalmazták meg, felismeréséhez azonban már a századforduló irodalma is eljutott. A műalkotás szövegének abszolúttá emelése, a folyamatosan önmagát megalkotó szövetszerűség — melyre nem véletlenül választott provokatív behelyettesítő aktusokkal az avantgarde — századunk művészetértelmezésében így központi helyre állította az esztétikai jelszerűség valóságviszonyának kérdéseit. Nem állítjuk persze, hogy a magyar epika hetvenes években indult hulláma, akár a lírában jelentkező kísérletező áramlatokkal együtt is, *egészében* újszerűen fordulna e dilemma felé. Sokat felidéz azonban belőle, különösen ha némely idetartozó mű fogadtatásának elutasító logikáját tekintjük. (S ezúttal talán kevésbe Hajnóczy, Nádas, Lengyel vagy Bereményi könyveiről, mint inkább a markánsabb alakzatokról: Esterházy és Tandori regényeiről van szó.) A leghesebben itt léptek ugyanis működésbe az uralkodó epikai nyelv(ek)től kialakított ízlésformák elhárító mechanizmusai. Eleddig még az igényesebb formában jelentkezett elutasítás mögött is történetietlen művészetfelfogásra vallóan, hiszen a szövegtechnikai újításnak a klasszikus avantgarde kelléktárába való visszautalása önmagában semmit sem mond e művek valóságképéről, poétikai szemléletében kifejeződő létértelmezéséről. (Nem beszélve most az olyan típusú kritikáról, amelyik a múlt századi epikaeszmény felől tekint ezekre a formációkra.) Hogy e művekben mennyire nem a század eleji avantgarde éled újjá, azt — Esterházy esetében — az értelmezés elemi konzisztenciája kedvéért is ajánlatos jeleznünk néhány választóvonallal. A „kísérletezőnek”, „neoavantgarde”-nak nevezett epikát hol a tagolatlan monologikusság, hol pedig az elbeszélés nem folyamatszerű, az időrendet felcserélő jellege alapján szokás vitatni. Esterházynál mindkét forma megtalálható, s mint itt is, olykor egymásbaolvasztott alakban. Nézzük ezúttal csupán az utóbbit, annak is az úgynevezett idézettechnikás válfaját, amely talán azért is legszembeütőbb jegye az újításnak, mert az irodalmi-

ság alapelveivel, az originalitással és a belső idézéssel (utalál, rájátszás) hozható kapcsolatba. Közismert, hogy a klasszikus avantgarde poétikája többnyire leképezni akarta az életvalóság töredékességét, az egészlélmény hiányát. Ha a szövegmontázs elvéhez folyamodott, akkor azal a fragmentaritást kívánta áthelyezni az esztétikumba, mintegy aktusszerűen fogalmazva újra a valóságmetszetet. A mai európai „kísérletező” próza idézettechnikája elvileg ugyancsak eltér Esterházy jelöletlen, belső rájátszásaitól: Heißenbüttel nevezetes kollázsregénye, a *D’Alemberts Ende* a mesterségesen alkotott szövegstruktúrák új valóságát életrehívó funkciójára épül, a szövegnyelv által elvileg megteremthető, új összefüggésekre irányul. Esterházy a „van”-ról beszél, társításvilág poétikája az értelmezésre, a szituáció jelentésvilágára összpontosít. Így, a jellegadó szövegszervezési elv alaki rokonságával együtt sem kényszeríthető tehát bele az epikai avantgarde történeti sémáiba. (Kevésbé vagyunk bizonyosak viszont abban, hogy ugyanez elmondható-e Tandori szövegalkotásának abszolút fenomenalizmusáról is.)

A *Ki szavatol a lady biztonságáért?* a szövegszerűségnek abszolút jelentőséget tulajdonító műalkotások közé tartozik. Ha lehet, még fokozottabb mértékben, mint Esterházy korábbi regényei. Mindez nem csupán, illetve nem elsősorban artisztikus nyelvi megformáltságot jelent. Sokkal inkább a mű jelentéviszonyainak összetettségét feltételezi, ami a szövegképzés tudatos poetizáltságának lehet csak következménye. A hagyományos olvasói értelmezés rendszerint a tapasztalati világ mintájára próbálja elképzelni az epikai fikció berendezkedését, tárgyas arányait és struktúráját. Ha így közelítünk e műhöz, óhatatlanul megnövekszik a szövegfejtés kockázata: a szereplők, de még az elbeszélő esetében is elmosódnak az entitáshatárok, a tér és az idő szintén — vagy immár megszokott módon — a szöveg társításos logikájának függvénye. (E mű második történetében „reális” játéktér és fikatív szövegtér játszik egymásba, úgy, hogy a bennük fellépő figurák nemcsak egymással, de részint az elbeszélővel is azonosíthatók.) Le kell azonban szögeznünk, hogy Esterházy eddigi műveiben sem a kombinatorikus szerkesztés, sem pedig a véletlenszerű jelentéstani egybehangzás nem vált uralkodóvá. Mindkettőre találhatunk többé-kevésbé sikerült példákat (előbbire inkább a tér- és alakképésben, utóbbira főleg a szövegformálás szintjén), az elbeszélő azonban elsősorban a modernség esztétista formáihoz ragaszkodik: a nyelv és a szöveg imaginatív világképését tartja mérvadónak. (A látszólagos hasonlóságok ellenére alapjaiban eltérően a Tandori követte szövegelvektől: Esterházy világképében nincs helye fenomenologizmusnak, nála a viszonylagosság elve nem a megjelenésforma és a mögöttes azonosításából származik.) A szövegszerűség itt az esztétikai jelenségnek mindenekelőtt a nem tapasztalatalanológias észlelésmódját feltételezi, azaz a jelentésbeli viszonylagosság ábrázolási és nyelvi eljárásaira támaszkodva hozza létre az esztétikai többértelműség „lehetőséges világát”. Utaltunk már rá, hogy ez a nyelvi-esztétikai magatartás csak alakilag emlékeztet a századforduló irodalmi irányzatainak általános szöveg-tiszteletére. Eredete Esterházynál inkább nyelvfilozófiai természetű, s voltaképpen a Frege/Wittgenstein-féle elképzelésre megy vissza, amely a szöveg jelentését nem a referenciális, mozdulatlan jelviszonyban (jelölő-jelölt), hanem a *jelhasználát* formáiban kereste. A realista epika viszont általánosan ahhoz a denotációs nyelvértelmezéshez ragaszkodott, amelyben a szöveg jelöli, s egyúttal jelenti is azt a tárgyiaságot, amely azután a maga (szociológiai) teljességében az (újra)megismerés esztétikumának lesz forrása. Esterházy új regénye a jelölő-analogikus nyelvi esztétikummal szemben — a jelviszony relativáló átértelmezésével —, a nyelvi esztétikumnak azt a formáját közelíti meg, amely elsősorban az olvasói *észlelés módját* befolyásolja. Ilyen értelemben a szövegnek nem analógiás jelöltjei vannak, hanem olyan *jelentésvilága*, amely csak a sugallt észlelésmód elsajátításával nyílik meg a befogadó előtt, s teszi lehetővé az irodalmiságnak megfelelő teljes (tehát: többszintű és variatív) értelmezést. Minthogy az értelmezhetőséget maga a jelentő szöveg juttatja a birtokunkba, világát nem analógiásan, hanem jelentéselvéen, a jelentésképzés folyamatát és esztétikai mechanizmusait is előrajzolva formálja meg az ilyen típusú epika. A reflektivitást a szövegalkotás szintjére is beemelő próza Esterházynak olyan leleménye, amellyel a magyar regénytörténetben (ideértve legújabb fejezetként a nemzedék részint eltűzött „ottlikizmusát” is) meglehetősen járatlan úton halad előre.

Már első regénye — melynek szerkezeti kettőssége itt is ismétlődik — élt a jelhasználat újszerű kompozícióképző lehetőségeivel. A két történet (a történet elbeszélése és az elbeszélés története, vagyis: az élet és az esztétikum példázata) ott átutaló indexekkel és bizonyos szövegegységek ismétlésével kapcsolódott egymáshoz. Itt az összekapcsolásban talán még nyilvánvalóbban érvényesül az a wittgensteini elv, mely szerint egy és ugyanazon mondat, kijelentés különböző nyelvi cselekvésben is felléphet, s jelentése esetleg homlokegyenest ellentétes lehet — szituációtól és használatától függően. Vagy, ahogy itt az első történet elbeszélője profanizálja a tételt: „ez a nyelv szégyentelen“, minden elmondható rajta, semmi, zéttártan előtünk, »ne legyünk finnyások!«. S valóban, a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* is két történet összeillesztésével, két elbeszélésstílussal, azaz két *jelrendszerrel* kísérletezik. Az első ismét egy erősebben fikcionált, képiesített, színjátékszerűen szcenizált szerkezet (*Daisy*), a második krónikaszerű, narratív elbeszélés, mely a szövegteret az ismert bulgakovi eljárással bontja eljászott és olvasott történetre (*Ágnes*). A *Daisy*-ben a satírtjáték groteszk-obszcén szövegszólam uralkodik a jelenlévő elbeszélő nyelvi tónusán, noha az egész megjelenítés ez utóbbi — szintaktikailag világosan tagolt, első személyű — monológjában megy végbe. Egy „középkori” kényúr jelenléte uralja e nightlokálszerű teret, ahol is a satírtjáték az erőszakolt harsányság ellenére is valamiféle fojtott közvetettséggel zajlik. A színjáték nyelve itt különösen beszédes, hisz jelentéstelítettését nagyrészt az Arisztotelésztől rudimentális tragédiának nevezett műfaj légrétegtől kapja. A burleszk komikum, a pornográf stilizáltságú jelenetek, amelyeket transzvesztita csepürágók adnak elő, jószerint elfedik az egész játék irányultságát, s uralkodóvá a nyers obszcenitásba kényszerített nyelv, illetve a színjáték visszataszító atmoszférája válik. A kurfürst és az elbeszélő jelenlétében produkált „műsor” meglehetősen többértelmű művészi beszéd, melynek ártatlansága a nyelvben kifejeződő, de mindig leplezett magatartás „kényes egyensúlya” csupán. A totális uraltság helyzetében minden önmagába fordul vissza, a körkörös ismétlődés és tehetetlenség célvesztett játéka ez, melyből azonban sem szereplőnek, sem szemlélőnek nincs mód kilépnie. A második rész az önazonosság más típusú példázatára összpontosít, s egy köznapi szerelmi történet dimenzióit ágítja általánosabbá — kissé a *Függő* világképző eljárásait ismételve. Amit a *Daisy* a nyelvi imaginációra bíz, azt az *Ágnes* konkrétabb alakban kísérli meg metaforikus történetbe fogalmazni. Az elbeszélő, a kelet-francia és a lektori-jelentésíró alakjainak egymáshoz való viszonya azonban — a részleges azonosíthatóság következtében — úgy is értelmezhető, mint a szemlélő és az alkotó szituáció egymásravetítése. A szituáltságból következő magatartás értékeségei nagyjából azonosak, csupán a belátásig vezető utak eltérők: az egyiknél a végső, groteszk tehetetlenség ugyanazt jelentti, mint a másiknál a balek Schlemihl-lét. A két elbeszélés végkifejlete a kelet-francia regény lezárásának így egy-egy variánsa, lényegében Ottlik-féle történetértelmezéssel („kiderült számára, hogy nagyon is *sűrű* volt az otléte, s visszatekintve azok a dolgok, melyeket eddig is ismert, most említésre méltók lettek, amin csak annyit ért, hogy emlékezik rájuk, tehát van mire emlékezni, tehát volt”). Történetelvűség helyett tehát ismét a jelentéselvűség, melyet az elbeszélés szerkezetében a metaforikusság, a szövegszerkezetben a folyamatos jelentésátvitel (szillemptizálás) és véletlenszerű társítások hordoznak. Hallatlanul nehéz azonban konkrétabbra vonni az értelmezés tartományait, s nem is elsősorban a két történet laza kapcsolásai okán. Említettük, hogy a megjelenítésnek igazából nem a jelöltek körének pontos körülhatárolása a célja: úgyszólván nem is szereplői magatartásokról kellene tehát beszélnünk, hanem nyelvi-grammatikai „létformákról” a szöveg teremtő, és a történet valami felé mégiscsak irányuló közegében. A látszólag csupán jelentéses tények halmaza, illetve értelmezésük ilyen módon válik kimondottan befogadói előfeltételek függvényévé: a befogadói beállítódás ebben az értelmezési határozatlanságban válik aktívan alkotó jellegűvé, a szöveg pedig — ami ezzel egyet jelent — önállóan „lejátszható” partitúrává.

Tulajdonképpen mindkét elbeszélésben jelen van az a törekvés, hogy a hősök közötti viszonyok ne csupán a nyelvi stílus különbözőségéből, de — konfliktus és akciójelleg helyett — magából a nyelvi magatartásból legyenek kikövetkeztethetők: „Átkozott szolga, így a kur-

fürst, ne használj szavakat. Hogy merészelsz! Valóban, a világ élete botrányos hevenyészett-séget mutat. Helyéről elmozdítani a beszédet, annyi, mint forradalmat kiobbantani. Még megérem, hogy szóhasználatod *egyéni* lesz. Hogy lesz szó, mely tiéd. Vigyázz, fickó, tudd ezért mi jár.” Ez a szövegrész — kisebb-nagyobb változtatásokkal, s más-más referenciával — többször is előfordul a könyvben. Itt éppen egy különös, kóruszerű beszédhelyzetbe állított figura, Jitka idézi, mint a kurfürst Lars Gustafsson lakójának címzett intelmeit. De ugyanezt halljuk közvetlenül az első elbeszélésben, s effélel mond a szobrász férj is Ágnesnek. Itt a konnotatív szerkezet láncolatossá és metaforikus megvalósulásának egyszerre lehetünk tanúi: Jitka a kurfürstről mesél a *lektorijelentés-író*nak (Lars Gustafsson rendreutasítása) (1), korábban a kurfürst az *első történet elbeszélőjének* ugyanezt mondja (2), később: a fajdkakasos hidegtállaal egyensúlyozó *pincérről* kiderül, hogy nem más, mint Lars Gustafsson (3), aki viszont azonosítódik egy pillanatra az *egész mű elbeszélőjével* (4). A pincér alakja pedig az egyik legrégebbi *szervi kulcsfigura* (5). A metaforikus jelentésátvitelek szintjén ugyanez a lektorijelentés-író (és elbeszélő, illetve kelet-francia) és a szobrász között jön létre ellentéző kapcsolat, nem beszélve az egész nyelvszemlélet s a neves svéd író wittgensteini elvei közötti hasonlóságról. Lényegében ilyen bonyolult vontakozási rendszerek együttműködésével alakul ki az az egyéni, csak Esterháznál felismerhető epikai struktúra, amely a nagy jelentésterhelésű, modern lírai alakzatok többirányú motívumszerkesztésére emlékeztet. Ez a típusú kombinatorika azonban nem terjed ki a struktúra egészére, s részlegessége, üres helyekre futása arra utal, hogy Esterházy ezúttal a széttartó rendszereket kevésbé tudja koherens ellenerővel egyensúlyozni. Erre vallanak már a sikerületlen, olcsóbb, önmagukat eljelentéktelenítő szójátékok, vagy a csupán dekoratív szerepű társításos technikák is („Röltex Rózsi”, „ínhüvely veritas”, vagy a Chamisso-variánsok: „sami, samesszó, samisz szilis levelek” stb.). A második történet például anyagában is annyiféle járulékos elemet visz magával, hogy időnként még ez a rájátszó, idéző, utaló, visszahívó szöveglogika sem képes a motívumait megfeleltetni az elbeszélői intencióknak: társíthatóságuk kilép a konstrukció szabta keretek közül, s impulzusaik nemegyszer inkább kioltják, mintsem erősítik egymást. Ornamentálissá válik így számos metaforikus, szóképi megoldás, mint magában a kelet-francia alakjában érzékeltetni kívánt ironikus-ság is. Itt ugyanis csupán az elnevezés fogalmi jelentése utal a kelet-európaisággal részint szemben álló, de — mint kiderül — tartalmilag azzal egybeeső pólusra. Az alak szövegterében gyakorlatilag semmiféle — az elnevezéssel gazdagodni képes — ironikus többértelműség nem jön létre.

Hasonló mondható el a mű egyik legfontosabb szóképeről, az alakítás több szintjén megjelenő — kissé torzítva jelentésbontásnak, jelentéstöbbszörözésnek fordítható — szillepszisről is. Szerepe pedig kulcsfontosságú, hiszen természete folytán talán a legjobban megfelel a Wittgenstein-féle jelentésértelmezésnek. Az eredeti és az átvitt értelem ebben a szóképben ugyanis igen gyakran a *véletlenszerűvé* halványult hasonlóság, vagy egyenesen a *véletlen* elvéből következik („ahogy künn láttam, lovad jó, nagyúr, mért szavakon nyargalsz hát”, vagy: „nyelved mézes, ifjú ember, s hacsak kardod is így forog, tán percekig elodázhatod a kegyelemkérés minutumát”). Legnagyobb részt ezek a szilleptikus szerkezetek biztosítják a kijelentéseknek a szövegből, a stilisztikai színtről a fikció játékerébe való átjátszhatóságát. Szavak, mondatok, sőt jelenetek kerülnek így kontextuálisan eltérő helyzetekbe, míg végül a mellérendelés a szöveg önelvűségéért jelenhetik meg: „úgy kéne válaszolnia, mintha élményeit ismerné, pedig az ő élményei egymás mellé rendelték, azaz, nem mondhatja, ez azt jelenti, az amazt, mert nincsenek kapcsolatban egymással, majd csak akkor, akkor strukturálódik mindez, ha leírja, így lesz, és viszonya a városhoz, melyről kérdezik, s mely láthatóan van, majd így lesz valósággá, megjegyzné azonban, hogy az a viszony talán már nem is az övé, hanem az írásé, de nem akarná az urakat untatni”. Az ilyen jelentésképzés sajátja az aktuális megvalósulásban van, azaz, az átvitt értelem keletkezése valójában a dolgok létrehívója, melyek azáltal lesznek, hogy jelentésük képződött. A mű szövegszerűsége mögött így válik láthatóvá az irodalmiság abszolút elve. Jól mutatva egyúttal azt a különbséget is, amely Otlík epikájá-

nak Nyugat-hagyományú, zártabb, kevésbé reflektált világa és egy nyelvfilozófiai indokoltságú szövegteremtés objektivációja között létrejöhet.

Esterházy azonban annyira mégsem hagyatkozik a történetmentes szövegtér világteremtő lehetőségeire, hogy az epikai folyamatot egyfajta szeriális, vagy éppen aleatorikus szerkezetre (a véletlenszerű jelentéstani egybehangzásra) építené fel. Így azután a történetyszerűséghez társított konnotatív szövegvilágok, melyek elsődlegesen az elbeszélés terében valósulnak meg, nem egykönnyen kerülhetnek ki a történet uralma alól. Értelmezésükben ezért a történetyszerűség logikáját is keresni kényszerül a befogadó, s ha a két közeget megfeleltetni akarja egymásnak, gyakorta pusztán egy-egy motivikus átutalással kell beérnie. Ha a megformáltság ilyen ellentmondásokat is jelez, feltehetőleg többről van szó, mint egyszerű alakításbeli következetlenségről. Úgy tűnik, mintha a szövegszerű megformálás tere (a „grammatikai tér”) bizonyos fokig más típusú viszonylagosságélnék volna alárendelve, mint amelyek az általa megjelenített fikció terében érvényesülnek. Egyszerűen szólva: a szövegtér a teljes jelentésátvitel és többértelműség jegyében jön létre, miközben a történeteszerű regényvilág térhöz és időhöz kötött konkrétumokat próbál viszonylagos jelentésűvé alakítani. Ez utóbbi viszonylagossága azonban nem társul olyan következetes létértelmezéssel, mint amilyen következetesnek mondható a szövegteremtés mögött álló poétika. Költészettan és létértelmezés összhangjának megteremtése továbbra is dilemmának látszik Esterházy prózájában. Így azután csak annyi állapítható meg, hogy a jelentéstani relativizmus térnyerésével sem gazdagodott lényegesen a korábbi művek világlátása. Komorabb ugyan a történet zárlata, de ez a groteszk helyzetértelmezés („Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst”) még mindig csupán határolt közegben vezethető vissza szatirikusság és létharmónia együttlátására. A világképben folyvást jelenlevő transzcendenciaigény egyelőre nem tud mit kezdeni az átvett világképelemek ellentétes tartalmaival. Mert ebben a kivételes teremtőképességű epikában — a világmagyarázat egészét illetően — egyelőre átvett létértelmezések részletei uralkodnak. Musil, Bulgakov vagy Ottlik csak a térségi vonatkozathatóság révén állítható bele egyazon képletbe, Kelet-Európa-képek azonban sem jelentőségüket, sem eredetüket tekintve nem egykönnyen társíthatók egymáshoz. Együttes jelenlétükkel szemben ez a szöveg az „ontológiai derű” és a vele ellentétes alkotói situáció közt feloldást eleddig nem talált elbeszélő dilemmáira is visszamatat. Talán súlyos a kifejezés, de végső soron a meg nem talált, autonóm létértelmezésre. Az abszolút szöveg ezért áll itt még közelebb egyfajta viszonylagosító allegorizmushoz, mint a világ teljesebb dimenzióit átfogó, jelképteremtő szövegszerűséghez. Fölvethető tehát a kérdés, hogy a nyelvbe ennyire visszahúzódó elbeszélői magatartás képes-e pusztán a nyelvből az epika univerzumát megépíteni? Hogy ez a mérték ma kevés magyar regényre alkalmazható, igaz, de sokat nem mondó ellenvetés. Itt ugyanis már nem helyiértékekről van szó. *(Magvető.)*

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Verses családregény

ORBÁN OTTÓ: HELYZETÜNK AZ ÓCEÁNON

A magyar társadalom negyed évszázada tartó, lényegében békés, konszolidált korszaka kedvez az epikus ábrázolásnak.

Olyan közhely ez, amit — mint minden hasonló „aranyigazságot” — csak illő árnyalással fogadhatunk el. A békés korszak ugyanis lényegbevágó reformkísérletek és kudarcok soroza-