

TANULMÁNY

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A kanonizáltság poetológiája

ESTERHÁZY SZEREFPÉLFOGÁSÁNAK VÁLTOZÁSAI

A BEVEZETÉS... UTÁN

*A szerző nem személy. A személy ír és publikál.
A szöveg és nem-szöveg határán egyensúlyoz,
ő a kettőt összekötő vonal. A szerző arról ismerhető fel,
hogy egyszerre létező és szociálisan felelős személy,
illetve termelője is egy diszkurzusnak.*

(Lejeune: Le pacte autobiographique)

Ha valamely átfogó alaktani kategóriával akarnánk illetni a *Bevezetés...* lezárhatóan szerkezetét, akkor legpontosabban a rhizomatikusság¹ fogalma jelölhetné a benne tárgyiasult epikai alkotásmód sajátos karakterét. Metaforikusan szólva: az elbeszélés egyetlen meghatározott irányban kifejlő „leágazási” struktúrájától eltérően itt olyan eljárással van dolgunk, amely nem centrum és perifériák összjátékában építkezik, hanem az egymással tetszőlegesen, bárhol és bármikor összeköthető pontok hálózatában. Innen tekintve a *Bevezetés...* olyan nagyepikai alakzatként is felfogható, amely funkcionális értelemben épp azért nélküli saját poetológiai középpontját, mert nem kívánja egyetlen („mérvadó”) érték- és értelmezéstávlatba vonni a könyv fejezeteit. És bár igaz, hogy a *Bevezetés...*-t többnyire a korábban önállóan megjelent regények emlékezetével vesszük kézbe, bizonyosan elhibázzuk a befogadás stratégiáját, ha a könyvet valamely „kitüntetett” egysége felől próbálnánk meg egybeolvasni. Az ilyen hierarchikus-integratív befogadásmód ugyanis azért nem fér össze az implicit olvasói szereputasításokkal, mert azok már eleve is csak a centrumnélküliség befogadási horizontjában válnak hozzáférhetővé. Hisz e horizonton túlról csakis olyan poétikai útmutatások „rekonstruálhatók”, amelyek a szöveg igényével szemközt – előbb vagy utóbb sikertelennek bizonyulván – végül önkényesként leplezik le magukat. A *Bevezetés...* tehát bizonyosan nem „fejthető meg” szervesen egymásra épülő jelentések összehangzó rendszereként.

A mű egyik legszembeötlőbb strukturális sajátossága pontosan abban van, hogy Esterházy folyvást ismétli, változtatja és cserélgeti a legfontosabb elbeszélésmodulokat. Azzal viszont, hogy új és új kontextusban szerepelteti, egyúttal meg is fosztja őket attól, hogy rögzített értelemhorizontok indexeivé válhassanak. És végső soron azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a két fordított zárójel, illetve a körkörös kozmosz-ábrázolások közé zárt szöveghalmazhoz a rhizomatikus Megyik-alkotás adja a legfőbb befogadási útmutatást. Ez pedig kifejezetten olyan térbeli olvasásra tesz javaslatot, amely a struktúra minden pontjáról eljuthat bármely tetszőleges másikig. Anélkül, hogy valamely létező centrum előírná a kapcsolat létesítésének pályáit. „A rhizoma-

labirintus – jellemzi ezt az alkotásmódot Eco – olyan sokdimenziósan van megszöve, hogy minden járata összeköthető az összes többivel. Nincs sem középpontja, sem perifériája, még kijárata sincs, hisz potenciálisan végtelen.²

A modernségből így kilépő epikai alkotásmód – párhuzamosan az én-felfogás diszkurzív-nyelvi fordulatával – nemcsak egy új regénystruktúrát, hanem egy a magyar recepcióban szokatlan olvasásmódot is elindított a kanonizálódás útján. Amint azt a kritikai recepció jelzett fogyatékoságai mutatták, persze inkább csak az elvi méltányolhatóság, mintsem a mélyebb esztétikai belátás szintjén. És ennek – sajtósági módon és meglehetősen áttételesen – érzékeltetni lehetett a visszahatását nemcsak Esterházy új műveinek fogadtatására, hanem magára az írói szerepértelmezésre is. S a folyamat mindinkább nyomot hagyott az 1986 utáni művek poétikai arculatán.

Az a fordulat, amelyet Esterházy a magyar epika történetében végrehajtott, a 90-es évektől elvileg új alapokra helyezhette volna irodalmunk interkulturális összehasonlíthatóságát. A *Bevezetés...* számos idegen nyelven megjelent – darabjai legalábbis lehetővé tették prózánk élvonalának szembesülését a kortárs világirodalmi folyamatokkal. Már maga a tény, hogy Esterházy regényei az artisztikus alakítású nyelvi játéktérben nem a konstatív jelentésképzés elveit termelték újra, hanem a szövegek összjátékának performatív lehetőségeit szabadították fel, elvileg másutt is ráirányíthatta volna a figyelmet a magyar irodalom megújult önértelmezésének jelzéseire. Hiszen a befogadási kultúra hagyományait tekintve az bizonyosan nem következmények nélküli fejlemény, hogy Esterházy műveiben olyan irodalom lépett a kanonizálódás útjára, amely az esztétikai jelentésképzés kiteljesítésének műveleteit nálunk szokatlan mértékben engedi át a recepciónak.

Anélkül természetesen, hogy alábecsülnénk ennek a világirodalmi összefüggésben is számottevő fordulatnak a jelentőségét, látnunk kell, hogy a *Bevezetés...* idegen nyelvre fordított darabjai a komolyabb külföldi sikernek csupán a küszöbéig jutottak. Holott a *Függő* és *A szív segédigéi*, de kivált *A próza iszkolása* jelentősen gazdagíthatta volna az új epika nemzetközi színpétét. Az, hogy éppen ez utóbbi hiányzott a fordításra javasolt művek közül, azért feltűnően érthetetlen, mert talán épp benne mutatkoznak meg legtisztábban a hetvenes évek meghatározó epikai folyamataival való együtt-alakulás jegyei. (Az elmulasztott lehetőség miatt ma már alighanem megítélhetetlen, milyen irányt vett volna Esterházy epikája, ha *A próza iszkolásával* veszi kezdetét könyveinek külföldi fogadtatástörténete. Vagy, ha legalább a szűkebb szakmai környezetében akadt volna olyan megbízható világirodalmi tájékozódású pályatárs – író vagy kritikus –, aki a kézirat önálló publikálására ösztönözte volna *A próza iszkolása* experimentális poétikája láttán elbizonytalanodó íróit.)

Mert ne áltassuk magunkat: a *Bevezetés...* kivételes értékeit külön-külön nem hordozhatták annak szeszélyes rendben lefordított darabjai. Ha tehát azt állítjuk, hogy Esterházy világirodalmi jelenléte csak hazai nézetből volt elképzelhető a Pynchon, William H. Gass, Cortázar, Calvino, Handke, Ransmayr vagy Nadolny művei képezte erőterben, az vélhetőleg azon is múlhatott, hogy nem sok szakértelemmel építették meg neki az oda vezető utakat. Mert miközben valóban fennállt az oda való belépés esélye, mára többé-kevésbé belátható, miért nem váltak részévé művei a sztenderd szaktudományi hivatkozásoknak. A posztmodernség korának mérvadó szakirodalmában Esterházynek – mondjuk Pavichoz képest – éppúgy nincs érdemleges nemzetközi recepciója, mint Hrabalnak, Danilo Kišnek, Nádasnak vagy Kunderának. Voltaképpen még a legértőbb – és díjak dolgában legfigyelmesebb – német fogadtatásban is csak elvétve van nyoma a kulturális publicisztikát meghaladó érdeklődésnek.

Annak a kérdésnek persze, hogy a *Bevezetés...* miért nem kerülhetett be a kortárs világirodalom posztmodern kánonjába, nemigen járunk a végére, ha az avatatlan közvetítést vagy a külső méltánytalanságot kárhoztatjuk. A nemzetközi fogadtatást befolyásoló nyelvi, művészeti és kultúrideológiai hatóelemek összjátéka ugyanis jóval bonyolultabb annál, hogysem egyvalamiben okát lehetne adni egy-egy joggal remélt áttörés elmaradtának. A *Bevezetés...*-t követő művek hazai visszhangjáról viszont joggal állapítja meg Szirák Péter, hogy „Esterháznak a nyolcvanas évek végén született műveit sem övezik analizáló-kritikai írások”³. Sőt, már a *Hrabal könyve* után akad megfigyelés, mely szerint „mintha már nem élveznék annyian Esterházy prózáját, mint a korábbi időkben”⁴. És valóban, meglehetősen szembeötlő fejlemény, hogy Esterházy művei iránt nemcsak a szakbírálati érdeklődés csökken, de változás észlelhető a – nemrég még alélтан ámuldozó – zsrnálkritika hangnemében is. Úgyannyira, hogy a Holmi tréfás „recenziója” többek közt már a jólismert térben való terjeszkedést, a kényelmes és könnyed önismerlést veti szemére az írónak: „Csokonai Lili könyve, Hrabal könyve, Hahn-Hahn grófnő könyve, Házy Eszter könyve. Állítsatok meg Esterházy Pétert. A buhera szinonimája: vakera. *Bevezetés...* után kivezetés az irodalomból!”⁵

A könyvheti ritmusra járó túltermelés feltartóztatási szándékában talán nem is az a tanulságos, hogy először éppen a konzervatív esztétizmus fórumában tűnik elénk. A klasszikus modernség itt csak annak a – nálunk Lukács óta közkedvelt – dichotómiának a tüneteit termeli újra, amelynek jegyében ez az irodalmi episztémé inkább saját hadállásait szokta védelmezni. A recenzens ugyanis gyanútlan nyíltsággal igen hamar előrebocsátja fenntartásainak végső indokát: „Esterházy nem regényt ír, hanem szövegekörnyezetet. Amelyben mondatainak jó az akusztikája.”⁶ Ennek az értelmezésnek az esztétikai axiomatikája épp azzal derít fényt egy marxista átszínezésű, kései esztétizmus előfeltevéseire, hogy lényegében nem tartalmaz egyebet a régi klasszikus vs romantikus művészetfogalom értékellentéténél. Amely szerint az „igazi” műalkotás titka tartalom és forma zárt harmóniájában, nem pedig hatásának *nyitottságában* volna. A mű így értett létmódja láthatóan a mű-szerűség értékfogalmát rejtí – szemben a hatásától elválaszthatatlan szöveg létmódjának dialogicitásával. Nem egyebet tehát egy normatív, századeleji esztétikánál.

De csak a felületes szemlélőnek tűnhetik fel úgy, mintha a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* nyelvhasználatát utánzó szellemeskedésnek – ez sem lévén idegen az esztétista kritikától – a művel versengő ékesszólás volna a célja. A szerző iránti rokonszenv ironizált retorikája másfelé irányul. Az improduktív írói önismerlése ugyanis pont azzal kívánja felhívni a figyelmet, hogy Esterházy elbeszélő stílusát elvileg immár bárkitől imitálhatónak nyilvánítja. Ami az esztétikai önelvűség nézetéből akár még rendjén is volna, ha ezt sikerrel és nem a '86 utáni legjobb Esterházy regénnyel tenné a kritikus. Az ilyen jelzések háttérben mindazonáltal valóságos dilemmák erősödtek fel, még ha jórészt megalapozatlanok voltak is a fentebbi típusú ítéletek. Vagy legalábbis mértéket tévesztők, amennyiben megfeledeztek az élvonalbeli pályatársak ekkortájt írt műveiről. Mert elfogultság nélkül az adott periódusra visszatekintve sem igen állítható, hogy 1986 után akárcsak egyetlen magyar regény is homályt tudna vetni a *Tizenhét hattyúk* nyelvi kísérletére vagy a befogadás megosztottságát jelentésképző funkciókkal felruházó *Hahn-Hahn grófnő pillantására*.

Legyenek azonban mégoly kétségesek is a kortárs világirodalommal való összehasonlítás műveletei, annyit feltétlenül képesek jelezni, hogy az analóg helyzetekben hozott eltérő alkotói döntések miként befolyásolhatják a következő pályaszakasz alakulá-

sát. (Az ilyen összehasonlításoknak persze fontos szerepük van már a *Bevezetés...* befo-gadására vonatkoztatva is. A könyv elején elhelyezkedő Megyik-konstrukció többek közt arra is figyelmeztethet, Esterházy művét nem a *Rayuela* rejtett útmutatásaihoz ha-sonló szisztematikával kell olvasnunk. A rhizomatikusság elve, noha látszólag sokban hasonlít Cortázar regényének szerkesztésére, itt például épp azért nem feleltethető meg az „ugróiskola” szabályrendszerének, mert hatását – a *Rayuela* identitáskereső „vezér-fonalával” ellentétben – nem integráló funkcióval feje ki.) A térségi közelség kedvéért idezzük csupán annak a Ransmayr-nak a példáját, aki manapság azért számít e világiro-dalmi régió epikai reprezentánsának, mert művei sok tekintetben ugyan felismerhetően egyfajta történelmi és kulturális peremvilág anyagából építkeznek, mégsem közép-euró-pai, netán „kelet-közép-európai” regények. Az esztétikai tapasztalatnak ezt a tematikai korlátozhatatlanságát poétikailag úgy érik el, hogy a tér- és időviszonyok attraktív összeszövése mindvégig egy kivételes nyelvművészeti igényesség teljesítménye marad. A regény kontextusában egymást olvasó szövegek kulturális, térbeli és időbeli hova-tartozása ugyanis olyan nyelvben válik értelemképző komponenssé, amely egyszerre képes a történelmi, mitológiai és kortárs képzetrendszerek kölcsönös aktualizálására. Az egymást értelmező elbeszéléselemek és történetmodulok ilyenkor olyannyira elszakad-nak saját retorika- és stílustörténelmi indexektől, illetve eredeti megtörténésük földrajzi terétől, hogy valójában már nem annyira rájuk „emlékeztetnek”, hanem új értelem-horizontot nyitva részesítenek egy episztémén túli virtualitás tapasztalatában:

Itt meg volt írva, hogy Tereus a búbos banka. Procne pedig a csalogány. hogy Echo a visszhang, Lycaon pedig egy farkas. És nem csupán múltbeli, hanem a vasváros jövődő sorsai is ott lobogtak Trachila köemlékein a szélben, vagy csusszantak át megfejtve Cotta ujjai közt. A rongyok felfedték annak a hókoron-ázta hegynak a nevét is, amelynek fénye átsugárzott a repedt ablakon: Olüm-posz. Hatalmasabban, mint bármi más. ami valaha is tükröződött a Fekete-tenger vizében, vetette árnyékát ez a hegy a vasváros partjaira.

(Ransmayr: Az utolsó világ)

Az Ovidius nyomába eredő Cottát a ténylegesen megelevenedő *Metamorphoses* vezetí végig a dolgok megértésének azon az útján, amely végül felszámolja élet és mű-vészet, mű és alkotás dichotómiáját. A *Metamorphoses* tehát nemhogy megsemmisült-volna, hanem életbe lépnek a benne írottak:

Naso végül úgy szabadította meg világát az emberektől és az emberi rendtől, hogy minden történetét végigmesélte. Akkor aztán valószínűleg ő maga is belé-pétt az ember nélküli képbe, sebezhetetlen kavicsként legurult a hányók oldalán, kormoránként elsubant a hullámverés habjai fölött, vagy diadalmas bíbormo-haként kuporodott a város egyik utolsó, eltűnőfélben lévő falmaradványára.

Könyv és élet egygyéválásában tehát annak felismerése következik be, hogy a mű-vészi szóznak voltaképpen nem a pusztán anyagi értelemben vett megőrzés állít „emlé-ket”, hanem mindig az az – időről-időre változó – virtuális világ, amivé a mindenkori esztétikai tapasztalat alkotja a vasvárost. A *Metamorphoses* folyamatos „életbe lépése” azt jelenti, hogy – a dolgok megértésében érdekelt – Cotta szemében a kezdetben pusztán *környezetként* észlelt Tomi a regény folyamán lassanként *világgá* változik. Mert ahogyan lét csak a megértésben, úgy világ is csak alkotottságban lehetséges: alkotás által keletkezik. Minthogy azonban a tőlünk elválasztott, távoli alkotás beszédét

csak az alteritást áthidaló esztétikai tapasztalat képes megszólaltatni, a művészet – itt: a *Metamorphoses* – világteremtése mindig rá is lesz utalva a Cottákra, azaz a befogadásra. Az „eredeti”, az egykori Tomi ugyanis nem létezik: a vasváros – mint megérthető világ – mindig csak Ovidius „partvidékeként”, s ami ezzel egyet jelent: a *Metamorphoses* megszólaltatott beszédeként lesz hozzáférhető.

A szövegeköziség temporális összjátéka ilyenkor valóban közel hozza annak beláthatóságát, miért az irodalom képes egyedül olyan hermeneutikai híd megalkotására, amely a távolin, a tőlünk elválasztotton keresztül mindig az új önmegértés váratlan és tervezhetetlen lehetőségeire nyit távlatot. Hisz végül, a mű befejezésében a nyelv életbe léptette átváltozások vezetnek el Cottát is ahhoz a váratlan metamorfózishoz, melynek során önmagára is egy új tapasztalat megváltozott alanyaként ismer rá. Minthogy „a valóság feltalálása már nem szorul feljegyzésekre”, pontosan tudja, mely szótagokat kell tartalmaznia a még hiányzó „dokumentumnak”. A történő megértés pillanata ezért lesz a dolgok teljes átalakulásában részesülő én új konstitúciójának eseménye is. Azaz, a művészet így van mindig önmegértésként is ráutalva a megértésre:

Cotta néha felhajtotta a köveknek ezt a két szótagot és mindjárt válaszolt is: "Jelen!", ha kiáltásának visszhangja utolérte: mert amit így megtörtén és ismerősen vertek vissza a falak, az a tulajdon neve volt.

Cotta tehát nem lehetséges Ovidius, Ovidius pedig nem lehetséges Cotta nélkül. A könyv végén külön is szembesített világok – „a régi világ”, illetve „az utolsó világ” – ezért nem állnak hierarchikus viszonyban egymással. Egyenértékűségüket nem csak szereplőik leírásának párhuzamos tipográfiai elhelyezése sugallja, hanem – döntően és mindenekelőtt – kölcsönös egymásrautaltságuk esztétikai tapasztalata.

Ebben az értelemben mondható, hogy a *nyelvi* lehetőségek *összjátéka* Ransmayrnál éppen annak teremti meg az esztétikai feltételeit, ahol a receptív megértés nemcsak (és talán nem is elsősorban) a tények vagy a múlt, hanem a közreműködésével történő jövő emlékeztetének eseményévé is lesz. Ezért válthat ki aztán az egymástól távoli szövegek erőterében formálódó, mégis egységes modalitású elbeszélés olyan esztétikai észlelésmódot, amely a lehetséges kontextusváltások sokaságában ismeri fel a főként kerekedő játékok produktív és korlátozhatatlan hatalmát.

Az időközben harminc nyelvre lefordított *Die letzte Welt* világsikere után Ransmayr helyzete annyiban persze különbözött az Esterházyétól, hogy jóval szélesebb nemzetközi nyilvánosság várakozásaival találta szemközt magát. De a küszöbszituáció mindkettejüknél elkerülhetetlenné tette a véghezvitt fordulat következményeinek feldolgozását. Legelőször is pedig annak belátását, hogy a fordulat utólagos művészi megértésének hogyanjáról az elkövetkező művek tanúskodnak majd. Másképpen szólva azt, hogy ennek az önmegértésnek az eseményét az új alkotások teszik majd nyilvánossá. Minősítve is persze a megértés mikéntjét. Ma úgy látszik, a hirtelen kanonizálódás eltérő következménnyel járt a két írónál. Ransmayr küszöbhelyzetre adott válasza mintegy hét esztendő telt el magára, míg Esterházynak már 1987-ben ismét új műve jelent meg, a *Tizenhét hattyúk*. Az 1988-as regény páratlan fogadtatása nyomán Ransmayr, ha lehet, még intenzívebben igyekezett felszabadítani a nyelvnek azt a teljesítő képességét, amely többek között az interkulturális jelentésselértés feszültségéből, korok és emblemaik elmozdításából vagy – színhelyek és kulisszák áthelyezésével – az alakok és tetteik realitáskarakterének felfüggesztéséből adódik. Új műve, a rejtelmes című *Morbus Kitahara* (1995) ennek megfelelően olyan poetológiai szisztémára épül,

amely éppen a tapasztalati látás igényével fellépő olvasásmód elől vonja meg magát. Elsősorban tehát a nyelvben elgondolható, nyelv teremtette s csupán lehetséges világ imaginációján keresztül bizonyul megközelíthetőnek. Mint Ransmayr mondja, a kép(zet)iségnek ezt a valóságra lefordíthatatlan formáját valamennyien birtokoljuk, „még ha e képek örökre rejtettek és láthatatlanok maradnak is és soha nem világosodnak meg”⁸. (Innen a cím – a látás kontúrталanságára, illetve elsötétülésére utaló, álkorrekt orvosi terminus – metaforája is.)

A nyelvi világban, helyesebben: a nyelv képességeiben rejlő poétikai potenciál kiaknázhatóságához az újabb irodalom oly mértékig rendeli hozzá a időbeliség függvényeit, hogy a dolgok és nyelv megfeleltetése helyét mindinkább a nyelv és az idő ekvivalenciájának kérdései foglalják el. A modernség lezárultával láthatóan kialakul annak távlata, amelyben a tények és a dolgok rendjének kritériumait az időbeliség és a nyelvi/mediális létmód összefüggései definiálják majd újra. „A rendőrség és a kamerák gyorsabbak mint a tények” – olvasható Bodo Morshäuser *Berliner Simulation* c. regényében, amely a klasszikus modernség után annak '68-cal tetőző művészetideológiáját is érvényteleníti. És valóban, a posztmodern episztémében ez a nevezetes mondat nem ugyanazt jelenti, mint a vesztes 68-asok horizontjában. A szimulakrumok időbelisége az új korszakküszöbön túl láthatóan épp ezen a tengelyen kapcsolódik a nyelvi világkonstitúció, a szimulációs közvetítettség és egyáltalán, a dolgok mediális létmódjának új poetológiai kérdéseihez – a Proust utáni emlékezettechnikák konstrukciós időfelfogásától (Botho Strauß: *Theorie der Drohung*) a dolgokat eltüntető nyelvalkotáson (Hartmut Geerken: *mappa*) át a másolatban látás és megértés világtapasztalatáig (Bret E. Ellis: *American Psycho*). Hangsúlyoznunk kell itt, hogy a valóságtapasztalat e medializálódásának horizontja távolról sem volt idegen attól az Esterházytól, akinek a tájékozódásában oly meghatározó szerepet játszott a bécsi nyelvanalitikai iskola. Nagyon is jellemző, hogy az *Élet és irodalom* c. elbeszélés (1993) például így fűzi tovább az *Ezredvégi beszélés*ből korábban már idézett⁹ gondolatmenetet: „ha nincs mondat, nincs valóság...”¹⁰

De ha Morshäusernál még csak visszajáról jelentkezik az idő valóságosságának, illetve a valóság időbeliségének kölcsönössége, Sten Nadolny regénye már nem a dolgok (térbeli) rendjében-, hanem kifejezetten az időben való elhelyezkedés hogyanjával hozza kapcsolatba a lét- és önmegértés posztmodern lehetőségeit. A *Die Entdeckung der Langsamkeit* c. regényének hőse, John Franklin olyan képességekkel rendelkezik, hogy a növényi növekedést (a tropizmusokat) is képes észlelni. Az időhöz való viszonyának megváltoztatásával így végül a paradoxon elve szerint válik gazdagabb személyiséggé: „Mint-hogy Franklin ilyen lassú, sohasem veszít időt” – jellemzi egy helyütt az elbeszélő.¹¹

Nem csoda tehát, hogy Ransmayr másutt annak különleges előnyeiről számol be, hogy a *Morbus Kitahara* megírásának hét éve alatt olykor csak 7–20 sorra rúgott a napi penzuma¹². E körülmények között Ambras, Lily és Bering története értelemszerűen messze kanyarodik Csokonai Lili életének regényétől. Pedig minden jel szerint Esterházy is tudatában van ugyanannak a határhelyzetnek, amelyből a *Morbus Kitahara* megszületett. Mert egyrészt maga is azzal magyarázza az alkotás időfüggőségét, hogy a nyelvi „készlet” nem a szavak valamiféle tárházaként áll az írás rendelkezésére: „végigdöngetni – olvasható a *Tizenhét kitömött battyúk* c. esszében – (...) azt jelentené, hogy »gyorsan« végigírni valamit, hogy kiderüljön, mi is az, ami van. De nálam az, hogy mi is van, nagyon is szavak függvénye, ami ellentmond a gyorsaságnak”¹³. Sőt, másutt a „hosszú távú” epikával hozza összefüggésbe a nyelvi telítettség poétikáját: „Amikor prózát írok, nem érzem, hogy könnyen fogalmazok, hogy ügyes kezem volna.”¹⁴

Nyilvánvalóan arról van tehát szó, hogy a küszöbhelyzetből adódó tanácstalanság, illetve az újraorientálódás igénye Esterházynál ekkor több értelemben is nyitottá teszi az időre vonatkozó kérdés horizontját. Nemcsak az alkotás közvetlen gyakorlata, hanem a téma kialakításának problémájaként is. A kanonizáltság helyzetében azonban mindkettő sokban érinti az írói szerepértelmezés új – a korábnál jóval tágasabb – mozgásterét is. Mert már a *Tizenhét hattyúk* is felfogható úgy, mint az időbeliség, közelebről: a nyelvi időbeliség regénye. Vagy legalább mint a nyelv művészi teljesítőképségének történeti-temporális próbára tétele. S nemi feledkezhetünk meg végül arról sem, hogy Esterházy egy másik regényben is igyekezett szembesülni a megragadhatatlan egyidejűség és az utólag megértett változás tapasztalatával. Sőt – minthogy a műnek poétikailag az időkérdés az átfogó közege –, a kritikai közvélekedéssel ellentétben azt is mondhatnánk, a *Hrabal könyve* sokkal inkább az idő-, mintsem a tér (Kelet-Európa) regénye. Nagyon is árulkodó azonban, hogy ez az elégizált regény nem annyira nyelvi valóságként érvényesíti, hanem főként tematizálja az időiség kölcsönözte jelenségek változékonyságát.

A *Bevezetés...* utáni továbblépés szándéka – legalábbis az utólagosság nézetéből – az lehetett, hogy a szöveg alkotta befogadási kontextusban mind áttételesebben jusson érvényre a szerzőiség elve. Úgy is fogalmazhatnánk: Esterházy pillanatnyilag talán abban látta saját új epikai lehetőségeinek irányát, ha a „ki beszél?” kérdése nyomán elbizonytalanítja a „ki is ír voltaképpen?” kérdésre adható válaszokat. Akár a szerzőiség felcserélhetőségének imitációja árán is. „Olyan ponton álltam – álmodozások kora –, ahonnan több felé lehetett indulni”¹⁵ – írja a *Tizenhét kitömjött hattyúk* c. esszéjében. S valóban, e kiváló esszé horizontjában szinte minden lényeges kérdése megjelenik a nyitott választutaknak és az eldöntetlen szerepértelmezésnek is. S ezúttal nem is az előbbieket a sokatmondóak. Hiszen e problémák jó része – a pastiche kísértésétől az olyan új írásmódokkal való kacérkodásig, amelyeket a szerzőnek „saját nevében már önnön múltja sem engedne meg”¹⁶ –, valójában az egységes szerzői individuum genetikus képzetével való vitát folytatja. Olyan dilemmákat tartalmaz tehát – új helyzetben persze –, amelyekre a *Bevezetés...*-ben már érvényes feleletet adott az esztétikai praxis szintjén.

Tanulságosabb itt a kanonizáltság helyzetének dilemmája. A *Bevezetés...* sikerének távlatában ez a situáció úgy is értelmezhető, mint amelyik nem képes (majd) szavatolni a művészi alkotás értékeiben való megbizonyosodás feltételeit. Az álneven, sőt, az elsőkötetesség és „céhenkívvüliség” látszatával közreadott mű ezt az esélyt is igyekezett megtartani, vagy inkább visszaszerezni. Esterházy azonban alighanem abban az egyben tévedett, hogy a kanonizáltság fedezete nélkül megjelent *Tizenhét hattyúk* értékeinek ellenőrzése – lett legyen bármily elfogulatlan művelet – végbemehet az új situáció tudatának kiiktatásával. Az idézett esszé beszédmódjában, retorikájában ugyanis jól érzékelhető bizonyosfajta termékeny, a helyzet eme kettősségéből adódó poétikai feszültség. (Alighanem épp ez teszi a *Tizenhét kitömjött hattyúkat* Esterházy egyik legjobb esszéjévé.) Az írás – Paul de Man fogalmával – elsősorban a prozopopeiára¹⁷ emlékeztető jellegével éri el ezt a különös, kettős összhatását. Az új situáció tudata és a régi emlékezete közti feszültség a klasszikus minta szerint akár elegendő indoka is lehet annak az (ambivalens) önéletrajziságnak, amely innen tekintve sokkal inkább az ön-átélés mikéntjéről szóló tudósítás¹⁸, mintsem egy – amúgy is körülményesen hozzáférhető – referenciális vonatkozás (a megírás valóságos körülményei, környezete, esemény-összefüggései stb.) dokumentuma. Ez a prozopopeikus sajátosság itt minden kétséget kizáróan a kettős retorikai olvashatóságban mutatkozik meg. Mert az esszé olvasható egyrészt a *Tizen-*

bét hattyük „dokumentatív” műhelynaplójaként, de tekinthető olyan személyes vallomás-megnyilatkozásnak is, amelyben – mint Esterházy több más hasonló írásában – a prozopoeia diszfiguratív funkciója lép életbe. Azaz, amikor „a prozopoeia vagy arckölcsönzés tkp. arctalanítás/kitörlés (*de-facement*)” lesz, hisz „amennyiben az arcot nyelvi aktus adja, a prozopoeia »mindössze« egy alakzat”¹⁹ marad. Erről az alakzatról azonban értelemszerűen más is, több is „leolvasható”, mint am(ennyi)t egy egyszerű műhelynapló közölni szándékozhat.

A szövegben ráadásul fokozottan érvényesül az az összefüggés, mely szerint – az irodalmiságnak megbízható formális megkülönböztető jegye nem lévén – az irodalmi szöveg eleve nem is tekinthető „olyan tárgynak, amelyet a maga különleges tulajdonságairól ismerhetnénk föl”²⁰. Az innen is származtatható kettős olvashatóság elvét Esterházynál aztán külön támogatja az a befogadási tapasztalat, hogy szövegeiben egyébként is meglehetősen átjárhatóak az irodalmi, illetve nem-irodalmi megnyilatkozások határai. Ugyanazok a szövegmodulok többféle műfajba is zavartalanul képesek beilleszkedni. Mármost ha ezt az írást a diszfiguráció irodalmi retorikájával olvassuk, olyan szerep-, illetve helyzetértelmezési paradoxonba ütközünk, amely igen tanulságos Esterházy új alkotói periódusára nézve. Ez a szöveg ugyanis abbéli igyekezetében, hogy – az érték-megbizonyosodás érdekében – felszámolja, vagy legalábbis felfüggeszse az immár kanonizált írói név jelentését, voltaképpen olyan arctalanítást hajt végre, amely furcsamód inkább a kánonon belüli stabilizálódás szándékát leplezi le, mintsem a független megítéltetés igényét. Független kritikai megítéltetést – az írói név jelentéséről leválasztott értelemben, amennyiben ez a jelentés itt (némi egyszerűsítéssel) a korábbi művek megalapozta tekintéllyel egyenlő. Vagyis, a diszfiguráció során nem az önirónia kettős értékrendjének (tehát: nem a kánonon egyszerre belül és kívülről) az egyensúlya alakul ki, hanem éppenséggel maga a maszk diszfigurálódik. Az ön-átelés prozopoeiája így olyan vallomássá válik, amelyben az arc végül mégiscsak „kicsúszik” a maszk alól. Az írói nevet tehát nemhogy elválasztaná a hozzá társult jelentéstől, hanem – a beszélő helyzetével párhuzamosan – a kanonizált oldalon stabilizálja.

Mert miközben a szöveg folyvást a tájékozódási irányok bizonytalanságáról és a rögzítetlen szituációról beszél, az ironikus defiguratív műveletek – még ha játékosan is, de – rendre a megszilárdítás igényével lépnek föl: „Elgondolni például (...), hogy lehetne Lili az irodalompolitika favoritja”²¹, vagy: „ha olyan valakinek vannak »most« fenntartásai, aki »amúgy« böcsül, rögtön finoman fölhúzom az orrom”²². Kevésbé játékos azonban már az attól való idegenkedés, hogy „úgymond az utcáról jőve, ismeretlen kezdőként adjam be a kéziratot, s várjam, mennyit kereng a könyvkiadás útvesztőiben”²³, illetve a csak kanonizált szerzőt megillető kiváltság „elemi joggá” nyilvánítása²⁴. Az viszont – még ha finom distanciával van is fogalmazva – már egyértelműen a kanonizált szerző szemrehányásba rejtett elvárása, hogy a korábbi sikernek szavatolnia kell az új mű megkülönböztetett fogadtatását: „ez az igazság, egyszerűen nem értem, hogy egyáltalán hogyan is lehetséges ez. Tehát konkrétan: hogy aki jónak tartja pl. A szív segédigéit, az *miképpen* tud kifogást találni itt.”²⁵ A kanonizáltság fedezetével nézni szembe az új recepcióval, nos ez bizony olyan szerepértelmezés, amely némileg elhomályosítja a *Bevezetés...* előtti helyzet emlékezetét. És itt Esterházy valóban olyan választás előtt áll, ahol el kell döntenie, mihez tud kezdeni a „reprezentatív író” fogalmának oly ellentmondásos örökségével.

JEGYZETEK

1. A rhizoma fogalmának általános értelmezését l.: Gilles DELEUZE-Félix GUATTARI: *Rhizome*. Paris: 1976. 14–25.
2. ECO: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. München: DTV 1986. 65. (Burkhard Kroeber fordítását a magyar változat helyett itt a pontosabb értelmezés kedvéért idézzük.)
3. SZIRÁK Péter: *Az Úr nem tud szaxofonozni*. Alföld, 1994/7., 42.
4. MOHAI V. Lajos: *Esterházy-cédulák*. Jelenkor, 1992/3. 287.
5. HORKAY HÖRCHER Ferenc: *Házy Eszter és a káosz*. Holmi, 1993/7. 1025.
6. Uo. 1023.
7. Megjegyzendő, hogy Esterházy Calvino és Danilo Kiš alkotásmódját érzi a sajátjához legközelebb állónak. Az tehát, hogy e két, egymással nem könnyen egyeztethető írói világot egyaránt rokonnak látja a sajátjával, arra utal, valamiképp maga is a keleti és a nyugati kánon határán jelöli ki művei képzeletbeli helyét. Vö.: ESTERHÁZY: *Írások*. Bp., Magvető 1994. 490.
8. Frankfurter Allgemeine Zeitung: FAZ-Magazin 1995. okt. 13., 21.
9. Vö.: Esterházy: *Egy kékharisnya följegyzéseiből*. Bp., Magvető, 1994. 311.
10. KERTÉSZ Imre: *Jegyzőkönyv – ESTERHÁZY Péter: Élet és irodalom*. Bp., Magvető/Századvég 1993. 58.
11. Hogy az egész kérdéskör mily mélyen érinti a kortárs irodalmat, arra igen jellemző, hogy mára már elérte annak populáris regiszterét is. Kundera legújabb regénye például maga is a *La lenteur* címet viseli. A magyarul *Lassúságnak* fordítható cím olyan komikus kettős szerelmi történetet rejt, amelyben az egymástól több évszázaddal elválasztott eseményeket „a lassúság emlékezetének” kódjai nemhogy tisztázni tudnák, hanem kifejezetten összekeverik egymással.
12. Stern, 1995/42. 170.
13. ESTERHÁZY: *Írások*. Bp., Magvető, 1994. 84.
14. Népszabadság, 1995. feb. 4. 11.
15. ESTERHÁZY: *Írások* 85.
16. Uo. 94.
17. Paul DE MAN az önéletírást határozza meg a hang és a név prozopopeiájaként, amely a nyelv révén kölcsönöz hangot és arcot az alanyának. Ez az eljárás, írja *Autobiography as De-facement* c. híres tanulmányában „elfátyolozza és maszkírozza a szellemnek azt a diszfigurálódását, amelyet maga idéz elő”. DE MAN: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia Univ. Press 1984. 81.
18. Uo. 70.
19. Cynthia CASE: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press 1986. 88.
20. David MARTYN: *Die Autorität des Unlesbaren*. In: Karl Heinz BOHRER (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik: Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. 23.
21. ESTERHÁZY: *Írások* 94.
22. Uo. 95.
23. Uo. 96.
24. Uo.
25. Uo. 95.