

Az Esterházy-életmű „szóft olvasata”

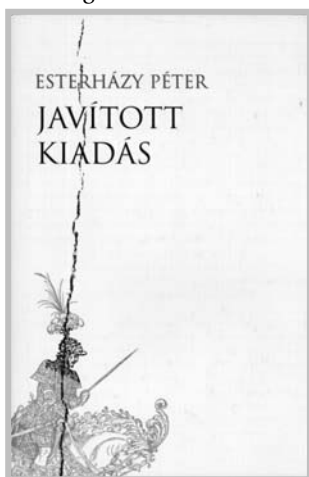
ESTERHÁZY PÉTER: JAVÍTOTT KIADÁS

„magunkat nem lehet a szőnyeg alá söpörni”

Esterházy Péter

Esterházy Péter prózájának befogadástörténetében a kezdetektől kimutatható az a jelenség, amely a művek különféle szubjektum-alakzatait, a szerzői és elbeszélői szólamokat illetve a szereplőket egységes szubjektumokként igyekszik leírni. Ez a művellet legfőképpen azért rejt magában problémákat, mert a prózai életmű eddig megjelent darabjai nagyon is világosan helyezkednek szembe az ilyen olvasási eljárásokkal. Az egyes kötetek ugyan nem homogének abban a kérdésben, a narráció mely szintjeire terjesztik ki az egységes egyéniség megképződésére vonatkozó kételyt, az azonban nagyobb kockázat nélkül kijelenthető, hogy mind a példázatos, mind pedig a vallomásos prózai kód én-formációi felbomlanak, felbomlóban vannak Esterházy Péter prózai szövegeiben. Némi egyszerűsítéssel felvázolható egy olyan tendencia is a korpuszban, amely a *Fancsikó és Pinta* és a *Bevezetés a szépirodalomba* kötetek megjelenése közötti időszakban a fent említett kétely megerősödését mutatja. Az elbeszélői és szerzői szólamok homogenitása azonban már a *Fancsikó és Pinta* szövegének sem sajátja, amennyiben a család szétesését megélt gyermek, az azt felidéző felnőtt és a metafiktív kommentár szólamai egymásba mosódnak, miközben a fiktív realitás és a hangsúlyozottan fiktív világ (a címszereplők) kontaminációja jelzi, hogy kitalált történettel állunk szemben, és hogy ezen megalkotott világ nem fogható fel egyetlen identikus személyiség produktumaként. A jelentésszerkezet bonyolultsága ellenére a korabeli kritika létrehozta azokat a koherens szereplői figurákat, amelyeket prózaértelmezői ideálja elvárt, a pályakezdés kapcsán fontos szerepet játszó, Esterházyt (később is) támogató Bata Imre éppúgy az „apafigura” koherenciáját emeli ki, mint a hatalom arroganciájával megszólaló Bárdos Pál. (Ez utóbbi bírálatot a – szerző és a megjelenés pontos adatai nélkül – idézi is Esterházy *Függelék a Kis Magyar Pornográfia*hoz című írásában, éppen az apafigura plasztikusságát kiemelő mondatokat.) A hetvenes évek közepén a szubjektum osztottságának tapasztalata nemcsak a hivatalos irodalomkánon elvárásaival állt szemben, de a korszak jellemző olvasási gyakorlatával is.

A helyzet meg kellett, hogy változzon az ezredfordulóra, hiszen a huszadik század utolsó harmadának korábban művi úton kirekesztett gondolatrendszerei Magyarországon is elérhetőekké, közismertekké váltak. Annál meglepőbb tehát, hogy a *Harmonia Caelestis* recepciójában az egyéniség integritását mint önértéket – a prózaszö-



Magvető Kiadó
Budapest, 2002
282 oldal, 1990 Ft

veg olvasási ajánlatával szemben is – fenntartó olvasási stratégia milyen hangsúlyosan van jelen. (Esterházy kritikuskai közül Kis Pintér Imre színvonalas bírálatai a legkövetkezetesebbek abban, hogy a művekre a személyiség veszélyeztetett, de az esztéticitás által újraképezhető egysége felől tekintenek.) Ez a jelenlét jól körülírható szakadást mutat, az igényesebb, irodalom- és gondolkodástörténetileg tájékozottabb szakkritika általában érzékeli a mű ellenállását az idézett olvasásmóddal szemben. Sükösd Mihály, aki a *Harmonia Caelestis* Esterházy legjobb könyvének tartja, a posztmodern „eszközök” mérsékelt használatával jellemzi a kötetet, ugyanakkor az egységes szubjektum létesülésének lehetetlenségét a mű legfőbb tapasztalataként azonosítja. Egy másik bíráló éppen a posztmodern szemlélet miatt bírálja élesen a könyvet, gyakorlatilag minden koherenciát, szervezetséget megtagadva attól. A kötetet felértékelő és elítélő kritikusok tehát a könyvben széttartó személyiségképet lokalizálnak. A „széles” olvasóközönség eközben oly egyöntetűen tart ki a könyvbeli figurák referenciális azonosíthatósága, valóságos integritása mellett, hogy a populáris kódok szerepének túlértékelésével aligha vádolható Szegedy-Maszák Mihály a *Harmonia Caelestis* kapcsán külön kiemeli: a könyvbeli apa nem azonos Esterházy Mátyással. Nehezen feloldható, ám talán még nehezebben elkerülhető ez az ellentmondás: egyrészt képzelet, valóság és emlékezés viszonyai olyannyira összetettek a könyvben, hogy e viszonyrendszert a félreértés veszélye nélkül nem hagyhatjuk figyelmen kívül, másrésztől viszont az (ebből a szempontból) naiv olvasat létjogosultsága sem vitatható el. A paradoxon jobb megértésére kínál lehetőséget a posztmodern elméleti diszkurzus *populáritás*-fogalma. A posztmodern művek olyan népszerű műfajok kódjait integrálják, amelyeket a modern művészet irodalom alatti, irodalomhoz méltatlan státuszra kárhoztatott. Esterházy számos művét jellemezheti jól ez a modell, a *Fancsikó és Pinta* a mese, a *Termelési-regény* a (művész)életrajzi –, a *Tizenhét hattyúk* többek között a szerelmi lektűr kódjait építi magába. A szövegek ugyanakkor számos különféle módon jelzik az olvasó számára a szerzői horizont ironikus eltávolodását a populáris kódoktól. A *Harmonia Caelestis* esetében a populáris műfajokat (történelmi lektűr, politikai életrajz, családtörténet, önéletrajz, napló, stb.) ironizáló olvasói szerep a befogadók tömegei számára dekódolhatatlannak bizonyult. A Népszabadság kritikusja a *gyónás, vallomás, szerzői hitelesség* fogalmait mentén értékelte fel Esterházy művét, a népszerű műfajokat „egy-az-egyben” olvasó naiv befogadás a vártnál sokkal szélesebb recepciós teret nyert. Ebbe a paradox befogadási szituációba avatkozik be Esterházy új könyve, mely magát a *Harmonia Caelestis* „javított kiadásaként” aposztrofálva egy „valós esemény” (Esterházy Mátyás ügynökmúltja) kapcsán vállalkozik a 2000-ben megjelent nagy sikerű könyv újraírására, befogadásának befolyásolására.

A *Javított kiadás* recepciós szituációját még egy fontos tényező befolyásolja, ami szorosan összefügg az irodalomtudományi reflexió és a szerzői önértelmezés posztmodern terminusával. Esterházy Péter életművével kapcsolatban gyakran kerül elő a kifejezés, jóllehet a szerző és a szakirodalom egyaránt többször hangsúlyozta a meghatározás lehetetlenségét, vagyis a posztmodern bizalmatlanságát az öndefinícióval szemben. A kritikai nyilvánosság egy szólama a kifejezést szitokszóvá degradálta, és a kortárs próza némely jelenségei elleni fellépés eszközévé tette. A *Harmonia Caelestis* kapcsán is találkozunk e felfogással, miközben felmerül annak egy új formája, mely Esterházy könyvét a posztmodern „után” lokalizálja, azt meghaladóként tételezi – anélkül, hogy érdemlegeset mondana a „poszt-poszt” szituációról. Thomka Beata például a „kritikai realizmus” (rosszul csengő) terminusát idézi fel a *dekonstrukciót is meghaladó*

új Esterházy-próza meghatározására. Ebben az értelemben a kritikai köztudat posztmodern-ellenességének látens mimetikus olvasási ideálja termelődik újra egy igényesebb tudományos szinten.

A *Javított kiadás* megjelenését tehát mind a szaktudomány, mind pedig a lektűr-olvasó közönség felől megelőzi egy olyan elvárás, mely a hagyományos prózaolvasási gyakorlatot felforgató „eszközök” háttérbe szorulását tekinti az életmű új, előremutató fejleményének. Ezeknek az igényeknek teljes mértékben megfelel Esterházy legújabb munkája. A populáris kódok olyan túlsúlyát mutatja, amely korábban legfeljebb egyes publicisztikai szövegekre volt jellemző. Ezek közül legfontosabb a napló műfaja, az önéletrajz, a fejlődésregény, a közéleti publicisztika és a krimi narratív sémája. A szövegszerveződés döntően a napló szisztémáját idézi fel („naplóféle” 11.), az egyes szövegrészleteket az időrend szervezi. Az időrend ugyanakkor bonyolultabb, mintegy a napló megírásának és többszöri újraolvasásának ciklikusságát is megidézi, azon az alapstruktúrán azonban nem változtat, hogy az egyes szövegszegmentumok kontextusát a fiktív történevilágban a nekik tulajdonított időbeli hely teremti meg. A szöveg négy fő narratív hangot alkot meg, ezek szinte minden esetben azonosíthatók. Az első Esterházy Mátyásé (a tartó tisztek megjegyzéseivel), a második az apja ügynök-jelentéseit olvasó Esterházy Péteré, a harmadik és negyedik az utóbbi olvasása közben keletkezett jegyzeteit kétszer is újraolvasó, jegyzetelő és rendező Esterházy Péteré. A szöveg tehát úgy viszi színre a narrátor olvasási praxisát, hogy azt végig egy metonimikus-időbeli szisztémának rendeli alá.

Rendkívül összetett naplószerkezetet olvasunk, melynek legszembeötlőbb tulajdonsága a kimunkált szerkesztettség, a szöveg önreflexiója eközben éppen ellentétes módon orientál. A kötet öntertelmező passzusait a *realizmus* terminus uralja, melynek nem-történeti használata a marxista irodalomtudomány furcsa öröksége. Akármit is értsünk tehát a fogalmon, a szöveg, miközben rafinált szerkesztési elveket működtet, folyamatosan automatikus, nem átgondolt, nem reflexív prózaként utal saját magára. A realizmus egyrészt „civil őszinteség”-et jelent a kötet értelmezésében, melyet a nyelvi pongyolaságok, a privát- és beszélt nyelvi fordulatok, káromkodások, hiányos vagy hibás mondat szerkesztés hivatott alátámasztani. Az őszinteség illúzióját a metareflexív kijelentéseken túl a szerzői életrajzra való utalások sora teremti meg. A szöveg a narrátort Esterházy Péter íróval azonosítja, azt sugallva, hogy a szerzői szólam és a narratív hang közötti distancia minimális. Az így megidézett önéletrajzi kód magát egy cezúra megalkotásával teszi „hitelessé”: a könyv állítása szerint az apa ügynöki tevékenysége, illetve hogy ezt az író megtudta, egész személyiségét és prózáírását is megváltoztatja. A határpont tehát a szerző „valós” életének egy eseményét a prózai életmű eseményévé transzponálja, a cezúra helye ennyiben az éppen az esemény tükrében „javítandó” *Harmonia Caelestis*, és az azt „kijavítani hivatott” *Javított kiadás* között lenne. A szöveg a korábbi „esterházy” írói módszereket egy lezárult korszak részeként idézi fel, sőt a narrátor az író szerepet mint *nyelvi horizontú* tevékenységet nyíltan elutasítja. A *képzelet*, *irodalmi véna*, *nyelvérzék*, *művészi* és *stílári*s szempontok, *(nyelv)játék* elutasításának gesztusa éppen a korábban e fogalmakkal megközelített prózakorpusztól való elszigetelés ágense, miközben a korábbi művekben folyamatosan hangsúlyozott, önfeltáró fikcióval az új kötet saját – úgymond – *nem fiktív* szerveződését kívánja szembeállítani.

Mint minden határvonal, természetesen ez az *életmű-cezúra* is erőteljes *folyamatosságot* feltételez, mely kontinuitást nem valamifajta, a szövegek között fennálló hasonló-

ság, hanem a szerzői szubjektum egysége teremti meg. Éppen ebből a prózai „életmű” egységét is szavatoló identikus szubjektumképzetből következik a mű egyik fő narrációs eljárása: az elbeszélésfolyamat koherenciáját a narrátor és a főszereplő „fejlődése” teremti meg. A fejlődésregényekből ismert séma úgy jön létre, hogy az elbeszélő mind saját magát, mind pedig az ügynököt egy lineáris változás alanyaként állítja elénk. A két változási sor teljesen párhuzamosan bontakozik ki, az ügynök („Nyomják, nyomja magát bele, centiről centire a szarba.” 69.), és a narrátor egyetlen „fejlődésregény” szereplői („Akár egy fejlődésregény, már nincs érkezésem ávót mondani.”). A fejlődés képzetét a narrátor nyomatékos megjegyzései teszik egyértelművé, kihasználva a speciális naplóforma lehetőségeit, az újabb inszcenírozott újraolvasások temporális egymásutánja is beépül a fejlődésfolyamatba.

A realizmus terminus – az életmű-cezúra eseményével párhuzamosan – azt hivatott jelölni a szövegben, hogy a kötet nem *mondatokra*, hanem a primer *valóságra* vonatkozna. Csakhogy, mint a fentiekből is kiderülhet, olyan műfaji kódok sokaságát építi magába, melyek korántsem „ugyanazt” mondják a valóságról vagy valóságnak. Ha az élet maga is „olyan, mint egy regény”, sőt, konkrét műfaja is van („ócska politikrimi” vagy „ügynökfilm”), a realizmus mint őszinteség beteljesíthetetlen illúzióknak bizonyul. Hiába jelenti ki a narrátor, hogy a szöveg „nem krimi”, szinte lehetetlen elkerülni a krimi műfajának erőteljes jelenlétét a kötetben (pl. *ujjlenyomat*, 007 többször említve, laponként megenni a jelentéseket). Hasonlóan az átlátszó, pusztá rögzítésre, közlésre szánt nyelv, azaz a fiktív világ problémamentes referencializálhatósága ellen szól az elképzelt, tehát tematizáltan fiktív jelenetek beépülése a narratívába, vagy a *mintha (als ob)* szó feltűnő gyakoriságú használata. Kérdés persze, hogy ha egy szöveg az őszinteség illúzióját a műfajok sokasága által teremti meg, szenvtelen „beszámoló” és szenvedélyes „vallomás” egyszerre, fenntartja-e ezt a realista illúziót egyáltalán? Vagyis mennyire hihetünk annak a határvonalat húzó gesztusnak, mely a *Harmonia Caelestis* (és az azt megelőző műveket) „csak” irodalomnak nevezve a vizsgált kötetet kiemeli a fiktív szerveződésű szövegek köréből?

Az elbeszélő önértelmezésének fő identitásképző aktusa a szerzői életmű egységéből kiinduló elhatárolódás a korábbi prózai művek önfeltárási fikciójától. Ennek oka, és ezzel a narrátor szerepértelmezésének másik fő jelenségére térünk át, hogy az Esterházy-korpusz az inszcenírozott megalkotottság révén ellenállt nemcsak a valósággal analóg olvashatóság praxisának, de a direkt módon moralizáló befogadói sémának is. Azaz sem *vallomásként*, sem pedig *morális példázatként* nem olvashatóak Esterházy regényei. Kivétel talán a *Pápai vizeken ne kalózkodj!*, különösen a pincér-novella lehet; a pincér-szerep olyan imperatív kijelentések létrejöttének válik közegévé, melyek egy adottnak tételezett térségi tapasztalat világában morálisan igazolható cselekvéslehetőségek tárházát alkotják meg. A *Javított kiadás* olyan módon kapcsolódik ehhez az életműben egyébként példa nélküli szerkezethez, hogy a narrátor beszédhelyzetét folyamatosan egy rajta kívüli szükségszerűség, kiszolgáltatottság felől határozza meg. Az elbeszélői megnyilatkozások zavarbaejtően gyakran hangsúlyozzák, hogy a könyv megírása ellentétes az írói akarattal, a megszólalás egy részleteiben soha ki nem fejtett, előfeltételezett szükségszerűség felől kikényszerített. Ez a „kell” és „nem szabad” azért különösen nagy teherterele a szövegnek, mert a fiktív világ „valós szituációjának”, az apja ügynöki tevékenységét megismerő író léthelyzetének egyetlen lehetséges következményeként állítja elénk e kötet megírásának gesztusát. Sőt, ezen logika szerint a megírás milyensége, „realizmusa” és „őszintesége”, az életmű „játékos”, tematizáltan fiktív ha-

gyományának megszakítása is *automatikusan következik* a fiktív valóság említett szituációjából. Ez az elbeszélői ideológia oly módon redukálja az olvasói játékeret, hogy a „kell” imperativusának elfogadását teszi meg a szöveg tapasztalatában való részvétel előfeltételének. Ráadásul a narrátor azon törekvése, hogy az írást és az írás mikéntjét morális kényszerre vezesse vissza, önellentmondáshoz vezet, hiszen önértelmezésének másik sarkpontja a morális ítélkezés pozíciójának elutasítása. Egy morálisan megalapozott elbeszélői magatartás semmilyen formában nem mentesülhet az ítélkezés pozíciójától, nehéz olyan elbeszélői magatartást elképzelnünk, mely magát etikai előfeltételek felől legitimálja, színre vitt olvasási praxisából azonban számúzná ezt a szempontot. A realista írópóz („munkakör”) hasonlóképpen etikai dimenziókba helyezi a fikció játékeretét, amikor igazság és hazugság paraméterei szerint osztja fel a fiktív valóságot. Az olyan mondatok, melyek a *Harmonia Caelestis* vagy más Esterházy-művek nyelvi világában a nem lokalizálható, nem egy szubjektum szemléletéből következő, hanem szövegjeljárásokból adódó ironia horizontján jelentések széles spektrumát vehetik magukra, most gyakran direkt szerzői megnyilatkozásnak tűnnek. (pl. „Hát ennyit ért a magyar arisztokrácia!” (85.) Vagy: „Ez az igazi aljasság!” (86.)) Hiába határolódik el az elbeszélő az erkölcsi ítélkezés gyakorlatától, a megjelenített írószerep ahhoz a sajátos jelenséghez vezet, hogy a szöveg egésze válik explicit morális ítéletek hordozójává anélkül, hogy értékelhető játékeret hagyna az olvasó saját morális hozzáállásának ki-munkálódásához. Talán éppen ez a kérdéssé nem tett morális szisztéma vezet a nagy hangsúllyal, de redukált jelentéspotenciállal rendelkező kifejezések (minden / semmi / üresség) szövegbeli megjelenéséhez, melyek korábban szinte teljesen hiányoztak az Esterházy-próza világából (egy-két ellenpélda azért akad, pl. a *Termelési-regény* csend-fogalma). Funkciójuk, akár az előfeltételezett etikai konszenzusé, az olvasó egyetértésére való rájátszás, anélkül, hogy a befogadói tevékenység aktiválódhatna.

A nagy érzelmi hangsúlyokat hordozó, de nem jelentésszerű kifejezésekhez hasonló szerep jut az „ez” mutató névmásnak a kötetben. Az „ez az egész” és hasonló fordulatok pontosan arra a konstrukcióra mutatnak, ahol is a fiktív világ központi történése (a megvilágosodó fiú) egy közösségi elismertségűnek feltételezett morális imperativus közvetítésével a jelen mű megírásának gesztusához elvezet. Azáltal, hogy erre a komplex rendszerre a kötet folyamatosan a bizalmas „ez” rámutatással utal, felkelteni hivatott a közös etikai szisztéma képzetét. Az „ez” tehát: a fiktív történet egy eseménye, cezúra a prózai életműben, egy új poétikai magatartás, és az ezeket összekötő morális imperativus. Hogy a szövegben milyen erős az igény a különmemű narratív világok homogenizálására, arra jó példa, amikor is a szöveg az apa *ügynöki* múltját Esterházy Péter *prózai* életművét újraolvasó „poétikai [!] szempontnak” nevezi.

Az „ez” deixisének azonban elképzelhető egy másik jelentése is. A redundancia, a folytonosan ismételt névmás annak a „geneszisnek” az ürességére, utólagos megalkotottságára is rámutathat, amelyik a kötetet megelőző „eredet”-ként azt létrehozta. Azaz, hogy a kötet a családias rámutatással utal újra és újra saját eredetére, láthatóvá válik, hogy azt éppen ez a rámutatás hozza létre, a kötet konstruálja azt a fiktív valóságot, amelyből saját magát eredezteti. Ehhez a felismeréshez a „cezúra előtti” Esterházy-prózát is segítségül hívhatjuk, ahol is a *rózsa*, illetve a *magyar* szavak redundanciája vet fényt a nyelvi rámutatás kiüresedésére és – idézetszerűségére („a magyar az magyar az magyar az magyar”). Hasonló poétikai szerepet tulajdoníthatunk a *súly* szónak a kötetben. „Nagyon nehéz ez. Nagy súly ez rajtam nagyon.” E mondatokban a mutató névmás az elbeszélő hangoltságának irányába mozdul el, miközben redundanciák sorát

nyitja meg. Egy-egy esetben nyíltabban is kínálkozik a szubjektum „tragizáló” hangoltságát átértékelő irónia, például amikor a beszélő saját életét úgy határozza meg, mint amelyre mindörökké a tények megismerése vetette *árnyék nehezedik* rá (11.). Ha tehát a szöveg az *árnyék súlyával* méri az elbeszélőre nehezedő tényeket, láthatóvá válik: a nehézség nem „valóságos”, hanem, amint azt a képzavar jelzi, mindössze egy konstruált tropikus szerkezet. Az elbeszélő hangoltságát jelölő talán legszembetűnőbb két „érzelmi” effektus szintén az ismétlődések végtelen sorába vész. Az *önsajnálát* és a *könnyezés* az elbeszélő érzelmi reakciói a fiktív valóság tényeire, az ügynökjelentésekre és az újraolvasott saját szövegekre. Saját színre vitt olvasási gyakorlatát tehát az elbeszélő az olvasottak kiváltotta érzelmi reakciók megjelenítésével szakítja meg. A két érzelmi momentum jelölésére az elbeszélő külön jeleket alkot, így e megnyilvánulások legtöbbször narratív körülírás nélkül szerepelnek, a narráció folyamatába nem illeszkednek be. Az őszinteség, vagyis az áttetsző nyelv illúziójának megteremtésében nem csak a sírás és önsajnálát konkrét esetei vesznek részt, sokkal inkább azok a megjegyzések, amelyek időről időre a stiláris és/vagy művészi, „dramaturgiai” megalkotottság ellenében határozzák meg őket, pontosabban előfordulásuk gyakoriságát (pl. 191., 266.). A narráció gyakori előfordulásukat (könnyezés) több mint 70 alkalommal! tehát az őszinteség szempontjának elsődlegességével magyarázza a stiláris/művészi alkotással szemben, miközben a jelhasználat minimumára redukált „érzelemkifejezés” sokszori visszatérése minden érzelemtől, realitásértéktől és őszinteségtől megfosztja az automatizált jelölési folyamatot. Az ő és k betűk érzelemkifejezésével szembeni irónia más irányból is megérthető; míg az ő(nsajnálát) az Esterházy-publicisztikában az egyik legtöbbször bírált szellemi reakció (vö. pl. *Újabb nyári megjegyzések*), addig a k betű a *Harmonia Caelestis* egy megjegyzése szerint a dédapa margináliája, jelentése: „gyerekes, komolytalan ideák” (HC 420.)

A fenti gondolatmenet alapján látható: ugyanazok az eszközök, amelyek az őszinteség illúzióját teremtik meg, egy más horizonton az átlátszó, csak közvetítő nyelv képzetét assák alá. A közelre mutató névmás, a beszélőre nehezedő lelki *teher* képze, vagy az érzelmi jelenségeket megjelenítő rövidítések egyszerre teremtik meg a vallomásos prózai realizmus képzetét és a számtalan ismétlődés révén meg is akaszthatják az ilyen befogadást. Világos ugyanakkor, hogy az utóbbi effektus elsősorban akkor aktivizálódik, ha az olvasó – eltekintve a kötet önértelmező utalásaitól – nem tételez fel az életművön belül éles cezúrát és az Esterházy-próza korábbi tapasztalatait is bevonja az értelmezésbe. Ennek mellőzésével valószínűleg a lektúrolvasás uralja a kötet egészének befogadását, az olvasó érdekeltsége nem a nyelvi alkotás együttjáró kiegészítése lesz, hanem a primer kíváncsiság a szerzői személyiség „titkaira”, amely a könyv befejezésével kielégül és véget is ér. Ennek a stratégiának a testi fájdalom, amely a narráció folyton visszatérő motívuma, az azonosulás, a részvét és a privát létszférára vetett leelkedő pillantás kéjét nyújtja, s ebben az értelemben a testi bajait megvalló író az őszinteség netovábbja. Egy más horizontból tekintve azonban a fájdalom annak a szerep-párhuzamnak az egyik – nem lényegi – eleme, amelyet elbeszélő-író és ügynök között a könyv több szinten is felvázol. Felsorolni is nehéz az elbeszélő azon megjegyzéseit, amelyek apa és fiú tevékenységét állítják párhuzamba. A kézírások összehasonlításától a leírás „közös” nehézségein át a „kolléga” megnevezésig nagyon is különféle eszközökkel éri el az elbeszélő, hogy a az ügynöki munka és a kötet megírása egymás horizontjává váljon. Az összevetés gyakran ironikus, hiszen a hasonlóságok is etikai vétség és morális cselekvés, bűn és morál kettős ellentéte felől nyernek jelentést; az „áruló”

apa és a „vallomást tevő” fiú összevetése a polarizálás szolgálatában áll. Mindeközben az ügynöki szerep olyan erőteljesen hatja át az elbeszélői önértelmezés világát, ami immáron nem magyarázható bűnös és büntelen magatartások szembeállításával, sőt a realista megszólalás „őszinteségét” és imperativusát is új összefüggésbe helyezi. Ha ugyanis az írói megszólalás az ügynöki jelentésírás szinonimája („én is jelentéseket írok” 40.), akkor a „mindent megfigyelek és leírok” nem az őszinteség megnyilvánulása, hanem egy írói szerep, maszk, mintha, mimikri és játék. Amikor az elbeszélő az ideális leírás eszközeiként a *magnót* és *videót* jelöli meg, az elbeszélés ideális metaforáivá a lehallgatás, titkos megfigyelés eszközei válnak; nem az elbeszélő maszktalan őszinteségét, hanem sokkal inkább az általa imitált szerepet jellemzik. Az a morális imperativus pedig, amely a megszólaló küldetéseként, egyedül lehetséges „helyes” cselekvésként értelmezi a kötetbeli megszólalást, ebben az olvasatban az ügynökre nehezű *külső kényszer* megfelelője. A „kell” nem az etikai konszenzus, hanem az erőszakkal szembeni kiszolgáltatottság metaforája. A fájdalom és a félelem sem csak az írói civil lét titkainak megvállása, de legalább annyira az ügynöki „munkakör” velejárója, mely ezúttal a megszólalást lehetővé tevő kód. (A *megfigyelő hasonulása* a *megfigyelthez* a heisenbergi reláció kapcsán elő is kerül a szövegben, csak éppen Esterházy Mátyas és az általa „besúgott” személyek kapcsán.) Az őszinte megnyilvánulás magáról azt állítja, hogy nem kódolt, megértéséhez nincs szükség a kódolás mikéntjének felismerésére, valójában azonban inkább az ügynöki jelentésre hasonlít: látszólag pusztán megfigyelés és rögzítés, miközben egy nagyon is bonyolult pragmatikai összefüggérendszer függvénye, mely olvashatóságát garantálja. Ez a szerepfüggő megszólalás a Duna-regény utazó-figurájához, vagy éppen a *Termelési-regény* életrajzírójához hasonlít, amennyiben a narratív megszólalás megkerülhetetlennek mutatja az elbeszélés választott alapkódját, miközben ironizálja is azt. A megszólalás szerephez kötöttségét reflektálhatja másrészt a többszörös utalás Mészöly Miklós *Filmjére*, innen tekintve végképp nehezen tartható fenn a realizmus őszinteség-ideálja, hiszen Mészöly könyvében az elbeszélés metaforájaként olvasható filmkészítő stáb újra és újra beleavatkozik a „valóságba”, az öregek életébe, e kötet horizontján nem létezik a leírás pragmatikájától függetleníthető objektív világ.

Már említettük, hogy a realizmus terminus nem történeti horizontú használata a marxista irodalomtudomány dogmáit idézi fel. Éppen annak az időszaknak az irodalomelméleteivel (vagy elvárásaival) áll párhuzamban a kötet önreflexiója, amely időszakról a könyv „szól”, az ügynök tevékenységével egykorú irodalomszemlélet elképzelhetetlen a fogalom nélkül. Innen nézve az írói önértékelés felfogható a korabeli irodalmi tudat imitációjának is, erre utalnak az elbeszélő „munkáját” értelmező kifejezések is (bánya, lenárugyár, gyár), az elbeszélői reflexió így a „rózsaszín” diktatúra irodalmi világának paródiájaként válik hozzáférhetővé.

Az eddigiekben a *Javított kiadás* azon stratégiájából indultunk ki, amelyik az életmű – a szerzői szubjektum egysége által garantált – koherenciáját egy töréspont révén vélte megoszthatónak. A cezúra, többé-kevésbé párhuzamosan a kortárs kritikai disszenzus világával, a posztmodern önfeltáró fikciót és az őszinteségre épülő realista írásmódot állítja szembe. Bemutattuk, hogy a kötet az olvasóval közösnek tételezett morális imperativus segítségével teremt meg az átétizált szövegvilágot, miközben a közre mutató névmás, a lélek terhe metafora és az érzelmi reakciók jeleinek gyakorítása olyan módon alkotják meg az őszinteség illúzióját, hogy nem engednek rákérdezni a fikatív világ, morális ítélet és narratív önértelmezés viszonyára. Láthatóvá vált eközben,

hogy *ugyanazok* az eljárások, amelyek az őszinteség képzetét teremtik meg, képesek ennek illúziójára is rámutatni egy eltérő olvasási szokásrend horizontján. Ez utóbbi stratégia nagyban támaszkodik azokra a tapasztalatokra, melyek az Esterházy-próza „cezúra előtti” szövegei nyújtanak. Annak eldöntése tehát, hogy a *Javított kiadás* minden korábbi kötettel szembeállítható-e, ahogyan ezt a könyv önértelmezése állítja, legfőképpen attól függ, mennyire vesszük komolyan a realista írásmód lehetőségeit, azaz hogy a lektúr, a populáris regiszter vagy az igényes szövegszerveződésű szépirodalom, például a *Harmonia Caelestis* felől közelítünk hozzá. Ahhoz, hogy a paradoxont alaposabban körüljárhassuk, a *Javított kiadás* saját olvasási stratégiáit kell elemeznünk. Arra már nyílt lehetőségünk, hogy megvizsgáljuk, hogyan olvassa a *Harmonia Caelestis* a *Javított kiadás* kötetét. Most arra keressük a választ, hogyan olvassa a *Javított kiadás* a *Harmonia Caelestis* kötetét.

A vizsgált kötet a fiktív realitás egy eseményét ruházza fel olyan státusszal, amely az elbeszélés ideológiája szerint egy több nyelven megjelent, sikeres, népszerű regény megváltoztatását, visszavonását követeli meg a szerzőtől, ezáltal maga a megszólalás is a kísértésekkel szembenálló, etikus magatartás szinonimájává válik. Annak az illúzióknak a gyökerét, hogy egy regény hatástörténetét egy másik könyvvel önkényesen, mintegy tetszésünk szerint megváltoztathatjuk, az életmű – szerző személye garantálta – egységének képzetében lelhetjük fel. Ha elméletileg lehetséges is egy könyv (kiadási jogának) visszavonása, sokkal nehezebb egy szépirodalmi mű jelentésrendszerét *kijavítani* egy másik kötetrel, hiszen maga a jelentés a befogadókkal létrejött, megjósolhatatlan kimenetelű párbeszéd során jön létre, a hatástörténet eseménye, nem a kötetben, még kevésbé a szerzőben rejlik. Amikor a *Javított kiadás* a *Harmonia Caelestis* visszavonásától a nem tudom/akarom/bírom kifejezésekkel zárkózik el, éppen az a hatástörténeti tény marad ki az érvelésből, hogy erre a lépésre az új könyvnek *nincs módja*, maga a felvetés szemben áll az irodalmi kommunikáció működési mechanizmusával. Csakis olyan szemlélet adhat hitelt e törekvésnek, amelyik a szerzői személyiség feltétlen primátusát hirdeti a szövegekkel szemben, az Esterházy-próza folyamatosan ironia tárgyává teszi az ilyen elképzeléseket. És valóban, a befogadó a szerzői akarattól függetlenül létező, a hatástörténet biztosította szabadságát kevésbé tolerálja ez a könyv. Véletlenszerűen választ ki passzusokat a sikeres regényből, figyelmen kívül hagyja azok műbéli kontextusát és pragmatikai rendjét, és a *Dichtung und Wahrheit* elvét érvényesítve a szövegrész egyes „szereplőit” saját, redukáltabb pragmatikai világához alakítja, mintegy *megfejtve* a nem megfejtendő befogadási pozíciókat előíró szépirodalmi szöveget.

Arra a kérdésre azonban, hogy miért is van erre az eljárásra szükség, vagyis hogy miért szorul „kijavításra” a regény, nem kapunk egyértelmű választ. Mivel a *Harmonia Caelestis* által felkínált olvasói szerepek fikció és valóság(ok) szétválasztására nem adnak lehetőséget, sőt a befogadót – nagyon is produktív módon – a különféle realitástatusú műfajok (életrajz, napló, történelmi esszé, történelmi regény, stb.) határainak folyamatos átlépésére biztatja, a regény igényes olvasója számára evidens, az „apa” és rokon értelmű kifejezései csak esetleges kapcsolatban állnak a szerző valódi édesapjának életeseményeivel. A „tény”, vagyis az a kérdés, hogy Esterházy Mátyás ügynök volt-e, érdemben nem befolyásolja a *Harmonia Caelestis* jelentésszerkezetét. Csak olyan befogadási gyakorlat gondolhatja ennek az ellenkezőjét, amely (ön)életrajzi lektúrként olvassa a regényt. Bármilyen megdöbbentő is, a *Javított kiadás* beszélője legtöbbször éppen ilyen értelemben említi a kötetet. Miközben számtalan olyan reakciót

idéz a regénnyel kapcsolatos megnyilvánulások közül, ahol az olvasó Esterházy Mátyásra vonatkoztatja a fikatív világok egyes elemeit, maga is „aparegény”-nek nevezi a művet, annak hatását a valódi apa megszerettetéseként írja le. Miközben tehát a *Javított kiadás* a „kijavítandó” szöveget az abban megjelenő populáris kód alapján olvassa, figyelmen kívül hagyja azokat a jelzéseket, amelyek a befogadást a lektúr kódjának felülvizsgálatára, a határátlépésre indítják (jellemző módon az idézetek döntő többsége a lineárisabb szerveződésű második részből való). A helyzetet azonban összetettebbé teszi, hogy a *Javított kiadás* reflektálja saját olvasatának inadekvátságát. A szöveg utolsó lapjainak egyikén a narrátor a valóban létezett személy és a regény közötti viszonyt saját, és nem a kötet problémájának nevezi (253.). Máshol saját „elbutulásáról” beszél, mivel a *Harmonia Caelestis* fikatív–valóságos határátlépéseit nem tudja követni (189.); saját olvasási módját olyan tévedésként írja le, amely a (fikatív) regényt a (valós) apáról szóló családi emlékezésnek kezeli (33.); színre viszi a regényt valóságként kezelő magatartást (39.). Többször utal rá, hogy a *Harmonia Caelestis* „többet tud” a *Javított kiadás* beszélőjénél (101., 106.). Ha innen nézzük, a „kijavítás” nem a szerzői onnipotencia fensőbbségéből, hanem egy személyes, esendő és esetleges léthelyzetből következik.

Ez utóbbi értelmezési lehetőséget erősíti, hogy a kötet egyaránt kritizálja a saját olvasásmódját és egyes, a *Harmonia Caelestis*szel kapcsolatos megnyilvánulásokat. A *Javított kiadás* beszélője a regény olvasóinak azon reakcióját említi, amelyik *egy az egyben*, a fikatív világ határátlépéseit figyelmen kívül hagyva olvassa a könyvet. Ezt a befogadói gyakorlatot nem utasítja el („Azt tudtam, hogy sokan egy-az-egyben fogják olvasni...” 35.), felvázol ugyanakkor egy másik, sokkal kevésbé elfogadható praxist is, melyet „soft olvasatnak” nevez. A *Harmonia Caelestis* „soft” olvasója „kimazsolázza” a könyvet, vagyis szelektálja annak tapasztalati terét, és csak azokat a momentumokat vonja be a művel való párbeszédbe, amelyek megfelelnek a „nyugalomvonalnak”. Úgy tekintenek a könyvre, mintha az a XX. századi történelem viharait túlélő optimizmus letéteményese lenne. Az elbeszélő azt a következtetést vonja le az olvasók egy részének ilyen reakcióból, hogy a regény „elmulasztotta [...] a szigorúbb szembenézést” az elmúlt évszázad tragikus eseményeivel és ezzel „hibát” követett el. A szerzői megszólalást etikai dimenziókban megalapozó reflexív séma tehát – talán nem is váratlanul – morálisan ítéli meg/el az életmű korábbi darabját. Az etikai horizontú olvasás számára nem érték a *Harmonia Caelestis* nyitott jelentésszerkezete, az, hogy a könyv az olvasónak olyasmint is megenged, ami nem következik a szerzői világlátásból. A szerzői kontrollra vonatkozó megnövekedett igény nyilván összefüggésben állhat a realista prózai szereppel, amely felfogható az olvasói pozíciók szabadságfokának redukálásaként is (ebben az értelemben a „valóság”-ra való hivatkozás az uralni kívánt jelképződési szisztéma metaforája). A történelemmel való „elmulasztott” „szigorúbb szembenézés” azonban végképp olyan elvárások, amelyek nemhogy a prózaszövegek fikatív, de esztétikai karakterét is figyelmen kívül hagyják. Nyilvánvaló, hogy ezek a felvetések csak egy mimetikus kódokat használó befogadói szemlélet felől legitimálhatóak, ám korszerű és színvonalas szépirodalmi szöveg, és a *Harmonia Caelestis* bizonyosan az, nem jöhet létre az ezredfordulón ilyen kódok kizárólagos alkalmazásával. Felvethető, hogy a *Javított kiadás* ezen passzusai a *Harmonia Caelestis*t ért, szintén mimetikus olvasási eljárásokon alapuló, bírálatokra adott válasz lenne (ld. pl. Bojtár Endre írásait a kötetekről). Ez azonban nem magyarázza, miért működteti ugyanezen, a regény megítélésében önmagukban inadekvát, kódokat az újabb kötet beszélője. A kötet utolsó lapjain még erőteljesebb hangsúly esik a *Harmonia Caelestis* bírálatára (272–273.). A narrátor

a történetmeséléssel állítja párhuzamba az implicit szerzői pozíciót, és azt veti a regény „szemére”, hogy az abban elmesélt történet nem reprezentálná megfelelően a magyar történelem elmúlt évszázadát. Sőt tulajdonképpen a magyar közgondolkodás (létező) defektusaira hivatkozva egyfajta „népnevelő” hatás elmaradását kéri számon a könyvön. A történelmi igazságosság, a múlt totalitásának igaz reprezentációja, jól tudjuk, milyen következményekkel jár(t), ha az irodalom e szempontok alapján ítéltetik meg. Azt is tudjuk, hogy Esterházy prózaművészete és vele együtt a kortárs magyar próza java nem felel meg az ilyen jellegű elvárásoknak.

A *Javított kiadás* tartalmaz olyan szövegrészeket, amelyek mintegy felvállalják ezt a nehéz, felvilágosító, tanító feladatot. Műfajilag talán a közéleti publicisztikához hasonlítanak, olyan én-szeropet jelenítenek meg, amely mentes a megszólalás nyelvi feltételezetszerű kétélyeitől, és az én létező tudását hivatottak közvetíteni. Ilyen „esszé” jellegű eszmefuttatás olvasható a kötetben többek között a Kádár-rendszeréről, a kelet-európai ügynöki létről, a katolikus egyház jelenéről és a diktatúrában játszott szerepéről. E részletek az Esterházy-publicisztika második korszakának poétikailag kidolgozatlanabb beszédpozícióját szövegezik meg, tehát sokkal jobban megfelelnek azoknak az elvárásoknak, amelyeket a *Javított kiadás* a *Harmonia Caelestisszel* szemben megfogalmaz, mint maga a regény. Ugyanez elmondható arról az eljárásról is, mely a olvasott ügynökjelentések és az azokra adott reakciók közé a kor történelmi-politikai eseményeit idéző rövid passzusokat illeszt. Ezek döntő részben az 56-os forradalmárok kivégzéséről szólnak, alighanem az apa „arulásának” morális súlyát hivatottak kiemelni. Bizonyos értelemben a diktatúra világát *reprezentálják*, a fentieket figyelembe véve talán azt kellene garantálniuk, hogy az olvasó semmiképpen ne mulasztassa el a szembenézést a múlt tragikus történelmi „valóságával”, és így nemcsak az apa ügynöki tevékenységét, de a *Harmonia Caelestist*, vagy annak „soft olvasatát” is korrigálják. Csak-hogy mind a publicisztikai betétek, mind pedig a poentírozó történelmi szembesítés olyan tudás híján bocsátkozik a múlttal szembenező XXI. századi magyar gondolkodás diskurzusába, mely a *Harmonia Caelestis* legmélyebb „mondanivalója”: hogy tudniillik a történelem tragikuma és totalitása *nem reprezentálható*, hiszen maga ez a szellemi folyamat a megszólalás honnanjának és hogyanjának van kiszolgáltatva. Műfaj, beszédhelyzet és kérdésirány függvénye. A *Harmonia Caelestis* nem pusztán közvetíti ezt a nehezen túlbecsülhető értékű belátást, de az olvasás folyamatában élő tapasztalattá is teszi azt. Ezért sokkal nagyobb a „társadalomformáló” ereje, mint a közéleti publicisztika szólmainak a szembenezés szükségességéről. Ezt a kizárólag az irodalmi műalkotással kialakítható párbeszédben létrejövő tapasztalatot nem szabad, de nem is lehet a szőnyeg alá söpörni.

Palkó Gábor