

Anyák és fiúk, művészi rendben

ESTERHÁZY PÉTER: SEMMI MŰVÉSZET



**Magvető Kiadó
Budapest, 2008
224 oldal, 2990 Ft**

Első pillantásra Esterházy új regénye az 1985-ös *A szív segédigéi* folytatásaként, illetőleg annak „pontosított” újraírásaként olvasható, a *Harmonia Caestis* és a *Javított kiadás* apai textusai után tehát – már csak az arányok helyreállítása miatt is – *anyakönyvként*.

Ebben az értelemben a *Semmi művészet* *A szív segédigéi* javított kiadása lenne, hiszen az 1985-ös mű utolsó mondata („Mindezt majd megírom még pontosabban is”) látszik valóra válni általa.

A Handkétől kölcsönzött ígélet „majd”-ba helyezése az időt nevezi meg a pontosítás feltételeként, azaz a megfelelő nyelv megtalálása temporális problémaként jelentkezik benne.

Ilyenformán a két szöveg megjelenése között eltelt 23 év íródik bele a *Semmi művészet* megszólalásába, ami nem csupán az időtapasztalat poétikai sűrűsödésének, nyelvvé formálódásának alakzatait teremti meg a szövegben, de felveti a regény saját hagyományához fűződő viszonyának kérdését is.

A pontosítás vágya ugyanis a túllépés reményét hordozza, bizonyos poétikai stratégiák, nyelvi diszpozíciók újraformálásának igényét, ami értelmezhető akár a kanonikus státusz rögzíthetősége, megmerevedése elleni szándéknyilatkozatként is. Annál inkább, mivel már a *Bevezetés...egyik* alapvető poétikai irányultsága – a könyv egészére jellemzően, ám kitüntetett módon *A próza iszkolása* című kötetnyitó szövegben tetten érhetően – éppen a mozgásban lévő, önmagán túllépő, saját igazságaitól folytonosan menekülő, lokalizálhatatlan *írodás* megképzésében volt megragadható. Az időbeliség egy újabb aspektusaként ugyanakkor azzal az irodalomtörténeti ténnyel is számot kell vetni, hogy a *Bevezetés...* paradigmaváltóként rögzült státusza *idővel* szükségszerűen létrehozta az „Esterházy-hagyomány”-t, így a *Semmi művészet*nek nem csupán saját szövegelőzményeihez, de az azóta e hagyományból táplálkozó, vagy vele konfrontálódó szerzői világok tereihez képest is el kell helyeznie magát. Egyszerre revideálni megszólalásának múltbeliségét, és megteremteni a jelen – többek között a maga hagyományától is befolyásolt – irodalmi közegében elfoglalható helyét.

A talányosnak tűnő cím első pillantásra nem ad erősnek tűnő kapaszkodót a „pontosítás” érdekében vívott többfrontos küzdelem tekintetében, sőt elbizonytalanít annak sikerességét illetően is. Tartalmaz ugyanis egyfelől egy utalást arra, hogy a regény magát

a „valóságot” adja vissza, minden „művészi” alakítástól mentesen, mintegy a maga reális rögválójában, de felsejlik benne a Semmi Könyvének megírására vonatkozó flauberti célkitűzés emléke is, ami viszont éppen a művészet legmagasztosabb teljesítményeként lebeggett a francia szerző szeme előtt. A cím így inkább elodázza a pontosításra tett ígéretet, hiszen egyszerre állítja fikció és valóság, művészet és nem művészet egymást nem kizáró jelenlétét, úgyhogy az oppozíció megbontása, a kategóriák egymásba omlasztása a formállogikai szabályok értelmében épp a pontatlanság bűnét csempészi a nyelvi rendbe.

Az első fejezet Goethétől kölcsönzött címe (*Költészet és valóság*) aztán továbbgördíti a bizonytalanságot, hiszen miközben egy mellérendelésben explicitté teszi az Esterházy-mű címében összeolvadó kategóriákat, egyszersmind egy 1812-ben íródott *szöveget* idéz meg referenciaként, ami azonban nyilvánvalóan maga is további értelmezésre sarkall(hat). (Eszünkbe juttathatja egyúttal a *Daisy* lapjain felbukkanó fonnyadt Goethe-kutató ellenszenves alakját, akinek figurájával a fenti Goethe-allúzió magyarázatára vállalkozó értelmező válhat azonossá az interpretáció megkezdésének pillanatában.)

Hasonlóképp az áthelyeződés logikája határozza meg helyiértékét a regény felütésének is: „Az anyának és a fiúnak!”

A szív segédigéi első és – a keretezett lapokon – utolsó mondata idéződik itt meg torzított formában, ami – figyelembe véve a mű bizonyos ödipális vonatkozásait is – már maga is némileg blaszfémikus újramondása volt Pascal gondolatainak.

Mindezzel annyit szeretnék jelezni előljáróban, hogy valójában még be sem léptünk a *Semmi művészet* regényterébe, a szöveg máris létrehozta az önteremtés és önmegsemmisítés azon áthelyeződő játékát, amely a mű egészét fogja aztán meghatározó elvként működtetni.

A nyelvi önrevízió Esterházy egész pályájára jellemző poétikai elem, a *Bevezetés...*-ben ez legszembeötlőbb formában a szövegek közé ékelt *Transzformáció* feliratú oldalakon tárgyasul, amelyek hol a megszólalás logikai alapelveit, hol a már olvasott szövegek megformáltságát kérdőjelezik meg. Az alakítás, áthelyezés ugyan minden esetben visszamenőlegesen módosít, egyúttal azonban a szöveg(ek) mindenkori jövőjébe helyezi át a megnyugtató értelemképzés lehetőségét.

Így a pontosabb megírás jövőbeli gesztusának ígérete – amely a *Bevezetés* utolsó szövegeként álló *A szív segédigéi* utolsó mondataként a teljes kötet záró állítása is egyben – a *Semmi művészetet* a *Bevezetés...* soron következő *Transzformáció*-jaként láttathatja.

Amiképpen persze már az 1986-ban megjelent szöveg is az 1985-ös kiadás variánsa volt, hiszen az először számozatlan oldalakkal megjelenő regény a *Bevezetés...*-ben oldal-számozással látott napvilágot, ami nem csupán formai, hanem szemantikai értelemben is elkülönbözödést jelentett a két szöveg közt. Az „új” mű így ugyanis kilépett atemporalitásából, magába írta az időt, részint nyilván a lapok lineáris sorjázásának jeleződése miatt, részint pedig mert egyik eleme lett a kötet 22 szöveget tartalmazó mátrixának, magába sűrítve más szöveghelyek és szövegidők metszéspontjait, miközben maga is egyéb szövegek időtereiben szóródott szét.

Úgy tűnik, a *Semmi művészet* e tekintetben az Esterházy-hagyományon belül jelöli ki diskurzusának feltételeit, olyan szövegvariánsként nevezve meg magát, amely a pontosabb megszólalás lehetőségét javarészt saját múltjának újraformálásaként gondolja el. Épp ezért talán minden eddigi Esterházy regénynél erősebben egy olyan ideális olvasót vesz

célba, aki többé-kevésbé jártas az életmű előzményeiben, úgy tudja magát visszaolvasni a régebbi szövegeibe, hogy azok által keltse életre az újat.

A regény által feltételezett, beavatott olvasó számára megtalálhatók benne az Esterházy-prózából ismerős poétikai és stiláris trükkök, a játék nyelv és valóság ironikus ütköztetésével, a referencialitás illékony státuszának hol pamfletszerű, hol (látszólag [?]) nyelvelméleti megalapozású kritikája, család – és térségi történet, ám mindez egy olyan erősen kontrollált, jelzett formában, ami alighanem az ön-hagyomány, a saját-megelőzőség jelenlétének erőteljes tudatosítását szolgálja.

Mindemellett az életmű számos szövege, mondata is beleforgatódik a *Semmi művészetbe*, ám ezek az önidézetek is minden esetben reflektálódnak, gyakorta bibliográfiai adatokkal korrektil megtámogatva jelennek meg a műben: a regény úgy szakad el saját hagyományától, hogy előtte lelkiismeretesen beletárolja. (Az ön-katalogizálás poétikai alkalmazása mellesleg szintén fontos része volt már a *Bevezetés...* megformáltságának is.)

Ezzel a pontossággal idéződik meg pl. a *Termelési regény* (145), vagy az *Utazás a tizenhatos mélyére* (117). Más esetben csupán címekre, szituációkra történik hivatkozás (*Harmonia Caelestis* [30], *Termelési regény* [86]), esetleg egy-egy ismert szókapcsolaton keresztül – „Gaffiot-lexikon” (142) „nem találtam szavakat” (52) – utalódik egy régebbi mű, jelen esetben az *Ágnes*, és a *Termelési regény*. Előfordul az is, hogy a szöveg önméltókezete dob felszínre régebbi regényekkel kapcsolatos emlékfoslányokat, („A legutóbbi könyvemben...” (14), „és akkor, abban a könyvemben.” (16) vagy mindezek sajátosságos variánsaként, a „valahol ezt már írtam” (48) bizonytalansága juttathatja eszünkbe az „idézte, maga se tudja, honnét” irodalmi programjának szállóigévé lett hajdani bejelentését.

A *Semmi művészet* szövegrendjét szinte Alef-szerűen (a hasonlat azért kézenfekvő, hiszen *A szív segédigéi* egyik alap-szövege éppen Borges ismert története) átszövő életmű-emlékek újrastrukturálásával úgy lép be saját múltjába, úgy használja fel saját hagyományát, hogy ezzel annak visszamenőleges módosítására, újraértelmezésére (is) javaslatot tesz.

Kicsit mintha a lezárás vágya, s egyszersmind valamiféle új poétikai rend kialakításának igénye is felsejlene ebben a gesztusban, ami úgy mozdítaná ki az eddigi életmű értelmezését szabályozó kliséket, hogy a (z újraértelmezett) múlt az Esterházy-próza jövőbeli formálódásának előzményeként láttassa magát. (A múlt persze folyamatosan újraformálódik a mindenkori jelen perspektívájából, ez esetben azonban az erre felszólító kódok a corpus belülről történő átrendezését írják elő.)

Annál is inkább, mivel a regény nem csak – és talán nem is elsősorban – *A szív segédigéi*ben elsratott anya feltámasztásának könyve, hiszen már csak az édesanya futballrajongásán keresztül Esterházy több más írásaival is kapcsolatot teremt. Ilyen pl. a *Fancsikó és Pinta*, ahol nem csupán egyes történetek, mint pl. a (*labda, pöttyökkel*) idézik a focit, hanem a hagyma, a léggömb, vagy az üveggolyók képein keresztül a teljes mű a gömbszerűség metaforikájába helyezi magát, és a labda egy írástechnika figuratív megfeleléjévé válik. A *Termelési regényben* aztán már az egyik leglényegesebb szervezőelemmé válik a foci, ahogyan ez történik az *Utazás a tizenhatos mélyére* című regényben is.

A *Semmi művészetben* az anya nyelve a futball nyelve: (anya)nyelv és játék összekapcsolódása azonban nem csupán Esterházy nyelvszemléletének wittgensteiniánus alapvetéseit jelzi, hanem összefüggésben áll az egyéni szabadság, a személyes autonómia megvalósításának gondolatkörével is. A foci játéktere, a pálya lehatárolt területe a társadalmi konven-

ciók, a hatalmi struktúrák által meghatározott rendből kiszakított, annak ellenében létrehozott terep, amely a saját szabályrendszerén keresztül teremti meg a maga valóságát.

A játék a kultúra alapvető tényezője, Huizinga szerint pl. a legtöbb tudás és intézményforma közös gyökere lelhető fel benne. Mindemellett olyan „szabad cselekvés”, amely kívül áll a jó-rossz, igaz-hamis kategóriák választási kényszerén, hiszen mind időben, mind térben kivonja magát a mindennapok viszonyrendszeréből, s csak az ebben a lehatároltságban konstituálódó szabályok érvényessége határozza meg ideiglenes érvényességét. A játék idő és térbeli különállása, kilépése az életből, saját céllal bíró aktivitása a zavaros létezésben a tökéletes rendet teremti meg, ami – tegyük hozzá – egyfajta ellenrend, a Rend pandanja, amely önmaga létében éppen a szembeszegülést ünnepli. A foci így részint az egzisztencia karneváli felszabadulásának lehetséges formájaként jelenik meg, mint anya-nyelvi diskurzus pedig a szubjektum önteremtésének játékerét – ahogyan Esterházy szövegei általában – a nyelvben véli kijelölhetőnek.

Ezért azonosítható egy szellemes szövegrészben az anya és az elbeszélő diskurzusa, melyben az anya valósággal kapcsolatos bizonytalansága az erről szóló kijelentés formájában, a szöveg nyelvi önszemléleteként jelenik meg:

„anyám a valóságot, hogy is mondjam, meglehetősen játékosan kezeli. Belenéz azzal a gyönyörűn szürkés-kék szemével az enyémbe, vagy az egyszer már barna volt? legyen barna” (128)

Ugyanaz az összeolvadás jön itt létre, mint *A szív segédigéiben* az anyát sirató fiú, majd a kötet második felétől a fiát sirató anya szólamiainak a regény nyelvi terében történő egyesülésekor, és amit a *Semmi művészet* egy másik kijelentése ezen a módon fejez ki: „A szó, halasztás, is tőle van, persze mi nem, az anyanyelvemen írok” (20)

Mivel a regényben az Aranycsapat játékosain keresztül mutatkozik meg az anya-nyelvhez való viszony, a szöveg mintha valamiféle Aranykor utáni vágyakozás nosztalgikus terébe helyezné saját megszólalását, azaz – részben legalábbis – a múlt és jelen közötti értékvesztés feltételezése alapozná meg retorikáját, hogy aztán – a szöveg ellenpontozó szerkezetéből következően – le is számoljon ezzel a lehetőséggel, tételesen pl. az *Anyám kitálat (ária)* című fejezetben.

A (metafizikai) veszteségen való túllépés igénye – párhuzamba állíthatóan az önhagyomány meghaladásának, illetőleg az anya újratерemtésének kérdéskörével – a szöveg meghatározó trópusának, a gyász-munkának azt a freudi mechanizmusát mutatja, mely szerint a leválás folyamatában az elvesztett tárgyról való elszakadás csak egy újabb fétikus tárgy behelyettesítésével történhet meg, ami jelen esetben az újraértelmezett hagyományként teremtődő nyelv lenne.

„Pontosabban” maga ez a konkrét műalkotás, melynek segítségével újra birtokba veheti, vagy pótolhatja – a regény szerint: életre keltheti – azt, amit elvesztett. Freud *kísértetiesen* idevágó kifejezésével élve „a halott feltámasztása” ebben az új (nyelvi) alakban történő visszaszerzésén keresztül valósul meg.

Ezt támaszthatja alá, hogy a *Semmi művészet* nyilvánvalóvá teszi, ami *A szív segédigéiben* még rejtjelezett poétikai játékként mutatkozott meg, hogy ugyanis az anya – aki ott részint Handke, Camus vagy Borges nőalakjainak textuális emlékezte volt – itt már jelölt módon is a nyelvvel azonosítható: „te is csak szóból vagy”, olvashatjuk a hozzá intézett intelmet egy helyütt (22), sőt az utolsó fejezet címe visszamenőleges hatállyal a szöveg összes szereplőjét is „nyelvi egységek”-ként azonosítja.

E cím – *Búcsú a szereplőktől és más nyelvi egységektől* – ugyanakkor konszolidáltabb formában *A mámor enyhe szabadsága* végjelenetét is felidézi, ahol a szereplők, mint az epikai kelléktár feleslegesnek ítélt, hasznavehetetlen elemei, egy véres mérsárlás áldozataként tűnnek el a történetből. A „te is csak szóból vagy” állításában az „is” kifejezés emellett azt is egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő hang magát sem tekinti másnak, mint pusztán grammatikai pozíciónak, ami – az elhíresült „a grammatikai tér én vagyok”-tól kezdve – ismét csak az életmű egészét jellemzően befolyásoló problémája az Esterházy prózának. Ez magyarázza a regény elején az elbeszélő én elpusztíthatatlanságával kapcsolatos elégedett felkiáltást, hiszen a *Bevezetés...*-ben már *A mámor...* öldöklési-jelenete után nyilvánvalóvá vált, hogy a szöveg mindig megteremti a beszédpozíció lehetséges variánsain keresztül azt az „én”-t, akihez a mondatok aktuálisan hozzárendelhetők.

(„Az első halott tehát én vagyok” – olvasható *A mámor...*-ban az elbeszélő pusztulásának híre, aki meglepő fegyelmezettséggel úgy tudja saját halálát bejelenteni, hogy ez a történet továbbmondódásában se okozzon semminemű fennakadást.)

A szöveg – mint – gyászmunka freudi koncepcióját látszik alátámasztani az „anya” egyik kérdése is: „hát nem azért lettél író, hogy a valóság rideg és érthetetlen és elfogadhatatlan tényeiből a valóság rejtelmes és kibírható tényeit fabrikáld?” (128)

Az írói program-szerű idézet az „elfogadhatatlan” és a „kibírható” realitás közötti távolság áthidalását az irodalmi újratelemeléssel véli megoldhatónak, ugyanazt a „fabrikálni” igét használva, amellyel egyébként Nietzsche jellemezte az *Adalék a morál genealogiájához*-ban a realitástermelés (szerinte szintén pszichológiai szükségleten nyugvó) folyamatát.

A *Semmi művészet* önleplező technikáinak fontos alakzata a *HÁZ ÉS APA* fejezetben olvasható épület-leírás, ami eleinte a regény egészére érvényes önértelmező emblémaként olvastatja magát.

„A ház finomságnak és ízléstelenségnek, vagy barátságosabban, színpadiasságnak alig követhető zagyva és megható elegye. Az egész ház semmilyen, a részek kioltják egymást, külön pedig hol ilyenek, hol olyanok, nevetségesek, gyöngédek, plumpok.” (31)

Az elemek, épülettömbök látszólagos rendezetlensége, a stílári jegyek kuszának tűnő keveredése a *Semmi művészet* hasonlóan töredezett, mozaikos, ellentmondásokat és hiányokat magába építő szerkezetét képezi le, ami azonban – a leírásbeli épülethez hasonlóan – mégis az egység (ha másként nem: a fedőlapok közé szorított lapok lezártágának) otthonos illúzióját hozza létre. A leírás a továbbiakban a dolgozószoba helyét az épület toronyszerűen magasodó középső részében jelöli ki, ez eddigiek értelmében a szerző pozíciót a szövegépítmény középponti birtokosaként, a szövegtáj mindent átlátó fallikus uraként lokalizálja, ám a következő pillanatban e gyanúsán kézenfekvő megoldás ironikus tiltás alá is kerül: „zavaróan metaforikus, költő a toronyban”, „ki se lehetne bogozni a mondatot a jelképek hínárjából” olvashatjuk a szöveg önkomentárját, megemlítve ráadásul egy „pártos, jeges és harcos feminista felfogás” (32) vonatkozhatóságát is. A szöveg láthatóan tudja magáról értelmezhetőségének feltételeit, és ezeket kijátszva azonnali igyekszik is érvényteleníteni, vagy legalábbis ironikusan eltávolítani magától. (Erre utal vissza később, de már egy újabb ironikus csavarral megpörgetve az eddigieket a következő állítás: „nagy leleménnyel építettem a munka ethoszának önparodisztikus tornyocskáját” (143–144)

A megnevezésükön keresztül kioltott értelmzői lehetőségek helyett magának a jelentések reflexív viszonylagosításának kódrendszere válik jelentéshordozóvá.

Az idézett szövegrész a fejezet *Tájéolás* című alegységében olvasható, ami így egyszerre lesz a szöveg önmagát elhelyező, de még inkább az értelmezői elvárásokat bemérő és ki-cselező eljárásának metaforája, a befogadó koncepciózus eltájéolásának stratégiai megnevezése. A dolgozószoba ablakainak „rafinált” elhelyezése (33) mindenesetre a szövegtájra nyíló kilátás perspektívájának szokatlanságát, az értelmezői koordináták bemérésének, semlegesítésének és újratereztetésének meglepő keretezését ígéri.

Ugyancsak egyféle tájolóként reflektál a szöveg a megszólalás lehetőségére az *Apám angyalai* című részben, ahol a grammatika mint a metafizikum hordozója jelenik meg az apa monológjában, aki a költői nyelvet – Hamann szellemében – az angyalok nyelvéről való fordításnak tekinti. A fejezet perspektívája a beszélő ironikusan kezelt beállítása miatt viszont el is bizonytalanítja az általa mondottakat, így e megszüntetve-megőrzés a metafizikai dimenzió nyomként történő beíródását pusztá megmutatkozásként hozza létre, és használja fel a regény nyelvén belül. Ami szerintem egyébként általában is érvényes Esterházy szövegeinek nyelvi attitűdjére, hiszen írásainak egyik fontos alakító eszköze éppen a „korai” és a „kései” Wittgenstein nyelvi belátásainak összehangolt poétikai szövedékké stilizálása.

A narratívum ívének megtörése, a történet folyamatosságának széttördelése szintén nem szokatlan eljárás Esterházy korábbi szövegeiben, a történet és a személyiség értelmezhetőségének megragadása ezúttal is a diszkontinuitás és a hiány szövegbe-komponálásán keresztül formálódik meg. Azonban – az iménti építészeti metaforikánál maradván – a szétszórt épületelemek elvileg összerendezhetők akár egy hagyományos alaprajzú építménnyé is, a mikrotörténetek szálai kibogozhatóak, persze, ebben az esetben viszont épp egyik fontos eszköztől, a törésvonalak által teremtett tér, idő és nyelvi szakadékok jelenétsformáló elemeitől fosztódna meg a mű.

A regény szereplői és eseményei az anya és a foci kapcsán kerülnek a történetbe, vagyis az anya/nyelv/játékhoz való viszonyuk lépteti be őket a szöveg rendjébe.

Egymásba fonódó szólamaikban az emlékezés és emlékeztetés dialógusán keresztül történelem, történet és személyes sors ellenállása tárul fel a rendezhetőséggel szemben. A narratív szálak (vö.: „pörgetem anyám életének guzsalyát” [163]) látszatszerű összeillesztése mintha a végleges, egységesíthető értelemképzés feladását poetizálná, ahogyan ezt érzékelteti az is, hogy a szólamok, sors-szálak szinte mindegyike a halálba, hallgatásba, avagy valamilyen veszteség felismerésébe torkoll.

A személyes sorsok leépülése és a klasszikus ívű történetmondás szétbomlása egymást értelmezve teszi láthatóvá a pusztulás erőinek jelenlétét a szövegben, amivel szemben viszont a nyelvek karneváli keveredése, a játék és nem utolsó sorban a „feltámadás” motívuma működtet egy ellentétes irányultságú örömev-dinamikát. Ennek a széttartásnak szerkezeti megfelelője, ahogyan a regény látszólag hanyagul szétdobált szerkezeti elemei, a történet és a személyiség morzsalékszerűsége, a gyász terében történő szétaprózódás egymást erősítő alakzatai pontosan kiszámított módon kerülnek szét, az egyes elemek, darabok, motívumok a szerkezet különböző rétegeiben hirtelen megtalálják illeszkedési pontjaikat, tükrözések, visszhangok, motivikus alakzatok segítségével épülnek egymásba.

Nem csupán a szerkezet jól látható felületén, ahol érezhetően rímel egymásra pl. az *Anyám kitálat (ária)* és a *Tóth Adalbert beszél (ária)* című monológ (érdemes észrevenni az anya és Ádi bácsi között jelzett összefüggést azon a szinten is, hogy ők azok, akik „fiacs-

kám”-nak illetve „kisfiam”-nak szólítják az elbeszélőt, aki így velük kapcsolatban jelzi a származás genealógiai kötődését), vagy hogy a már említett *Apám angyalai* fejezetet az *Ávós etűd* ellenpontosító részlete követi (angyalok metafizikája vs. az erőszak realitása), illetőleg ahogyan a *Szerelem, szerelem, szerelem* című fejezetek három részletben, különböző téridőkben, eltérő perspektívákon keresztül, egymást azonban szinte lego-szerűen építve-kiegészítve mutatják be három férfi kapcsolatát. A fejezetcím érdekessége, hogy amennyiben a Bizottság együttes klasszikus számának idézeteként olvassuk, úgy az ismert sorhoz kapcsolódó „köpni kell!” felkiáltás, mint az idézet elhallgatott fele, mintegy intencionálja a fejezetek modalitását.

Tóth Adalbert és Kertész Lajos kapcsolatának kezdete pedig egy másik szövegszál – az ötvenes éveket megidéző – eseményeihez kapcsol vissza, hiszen – nem minden iróniától mentesen – a Mágus és Lajos (bácsi) románca az előbbi beszerzésének alkalmával ekkor kezd bimbózni, ráadásul a *Casablanca* szállóigévé lett mondatára utaló, *Egy beautiful friendship kezdete* című alfejezet során. Az „eredet” így mintha az ötvenes években jelölődne ki, hiszen az elbeszélés íródo jelenidejének történései is csak innen nézvést lesznek értelmezhetőek. A regény egymástól távol eső tér és időrétegei a történetmondás szaggatottsága által is elkülönítve jelennek meg a regényben, mégis, ahogy már jeleztem, egymást támogatva és értelmezve tagolódnak egymásba. A különböző szövegrétegek által megképzett időtengelyen formálódik mindig újjá a beszélő én, a nyelv és az idő metszéspontján jelölve ki változékony helyét.

A regény emellett olyan egymásra rímelő elemekből szőtt jelhálózatot is teremt, melynek részei időnként nem feltétlen az egyértelmű dekódolhatóság, vagy a könnyed átláthatóság irányába hatnak. Ilyen pl. ama szemképráztatóan piros cipellő, amelyet Kertész vitt az édesanyjának (151), s ami (?) valamivel később vélhetően az elbeszélői-anya lábán bukkan fel. (175)

Így teremt kapcsolatot a ház régebbi lakójaként a régi otthont meglátogató, Ausztráliába szakadt nő történetzála is (36) a disszidens ávós – a feltételezhető férj – sorsával (49), vagy ekképpen rímel egymásra a focipálya négyszögletes alakzata és a kórházi ápolónők köpenye alatt felsejlő háromszög-forma, nyelv, játék és szexualitás közös dimenzióját hozva létre. Ugyanezt a kapcsolatot erősítheti, ahogy a regény *három*, a szerelemmel, halállal és a valóság leképezhetőségével foglalkozó mottója kijelöli a mű – a focipálya metaforikáján keresztül – *négyszögletes* játékkerének kereteit. A három és a négy nem egymást kizáró, hanem egyszerre érvényes jelenléte (a diszkurzivitás logikai rendjének megszegéseként) akár a regény megformáltságának, műfajiságának hasonlóképp heterogén jellegét is allegorizálhatja. Hiszen a *Semmi művészet* olyan életrajzi fikcióként is olvastathatja magát, amelyben fiktív és a referenciális, a narratív és a figuratív kódok együttes érvényessége teremti meg a maga imitatív életrajzi valóságát, melyet az önletrajzi elemek „meglehetősen játékos” kezelése alakít. A valóság, mint a művészet speciális esete.

Még két idevágó példát említve, ide sorolható az a jelenet is, amikor a kórházban fekvő elbeszélő ágyába hasonló mozdulatokkal bújik be Lajos, mint *A szív segédigéiben* a fiú az édesanya takarója alá, vagy maga az a tükörszituáció, hogy míg *A szív segédigéiben* az anya, itt az elbeszélő fekszik kórházban. Ez a tükörszituáció egyébként metonimikusan kapcsol a könnyed valóságkezelés egy hivatkozott idézetben már az anyának tulajdonított

sajátosságára, ami egyúttal a szöveg biografikus fikcionalitásának imént említett hasonló jellegzetességét tükrözi.

Figyelemreméltó, hogy az anya jellemzésében két (legalábbis a közkézen forgó patriarchális értékszempontok alapján) igencsak férfiasnak tekintett tulajdonság, a focirajongás és az ulti-tehetség kerül domináns pozícióba. Némiképp mintha az anya/nyelv atyai befolyása, a diskurzus patriarchális értékszempontokat érvényesítő logikai és morális rendje jeleződne ezzel, ami már csak azért is kézenfekvő magyarázat, hiszen a nyelvvel kapcsolatos meglátásait a szöveg csak egy ilyesfajta értékeket hordozó szintaxis alapján hozhatja meg, lévén a nyelvet elbeszélőt a nyelv beszéli el.

Az „apai-rész” megjelenését a Tóth Adalberttel létesített, már említett retorikai összefüggés (kisfiam-fiacskám) is erősíti az anya figurájában, az anya/nyelvben, amiképpen erre utal a szöveg saját nyelvhasználatára reflektáló azon kijelentése is, mely szerint „Anyám meglehetősen (ez meg, ahogy már említettem, apám szava volt,...” (130)

S talán az apai befolyás jelenléte mutatkozik meg annak a Balassa Péternek többszöri megidézésében is (96, 150, 175) aki úgy kanonizálta Esterházy prózáját, hogy nagyhatású tanulmányával megteremtette annak kritikai terét, kondicionálta a róla szóló kritikai diskurzusokat, egyszóval az atyai tekintély és gondoskodás erejével egyengette *bevezetését a szépirodalomba*. (A [betűhibás] Balassa idézet egyébként a *Halálnapló* Operarészletek című fejezetéből való, kapcsolatba hozhatóan az Esterházy-regény (*ária*) műfajmegjelölésű részeivel.)

És hát nem beszélve arról, hogy a *Semmi művészet* – mint mindegyik Esterházy mű – jelöletlen vagy jelölt intertextusok formájában számos „apai” elődszöveget épít nyelvébe, ez utóbbiak közül pl. a Camus, Kertész vagy Nádas hivatkozásokat lehet említeni.

Jóllehet a szöveg igyekszik megszólalásának minden mozzanatát önreflexív kontroll alá vonni, a mű mégis a pontosítással kapcsolatos bizonytalanság tanácstalan kérdésével zárul: „jól mondom?”

A regényben némiképp módosított alakban megidézett Wittgenstein-tétel (74) szellemében – hogy tudniillik ha egy kérdést fel lehet tenni, akkor meg is lehet válaszolni azt – a regény zárata egy lehetséges válasz majdani bekövetkezését implikálja, mondjuk egy következő regény formájában.

A *Semmi művészet* azonban nem csupán az utolsó kérdés nyitottsága miatt, hanem szerkezetének íve miatt sem valamiféle integráló-lezáró alakzatban ér véget. A Tizenegyedik fejezetben ugyanis a szöveg tömbjei helyenként már apró morzsalékokká esnek szét, ezt az aprózódást címszerűen is jelzik az olyan alegységek, mint a *Mondatok*, vagy a *Bekezdések*. Mintha a szöveg-építmény amúgy is szétdobált tömbjeit eddig összetartó kohéziós erő megszűnése a szöveg összeomlását idézné elő, mintegy előkészítve a végső, önmagára vonatkozó elbizonytalanodás kérdéssé formálódását, a struktúraképző zárlat lebegéssé oldását. A szöveg utolsó, Tizenkettedik fejezete Görög Miki édesanyja halálának leírásával pedig mintha megkettőzné, az egységesülés helyett a tükröződés játékába kormányozná a történetet.

Nyelvileg ez a szöveg legerősebb része, a szakrális és a blaszfémikus, vulgáris és magasztos keveredése Céline prózanyelvének intenzív, groteszk tragikumát idézi. Az anya itt bekövetkező halálán keresztül a fejezet ellenpontozza a regény alapmotívumát, a feltámadást, ahogyan a Mágussal való kapcsolatuk alapján Miki és az elbeszélő is egymás pan-

danjai. Ugyanakkor ezeket az oppozíciókat talán meg is szünteti Görög Miki egyik mondata, mely szerint „akkor már mindig én beszéltem a muter helyett” (222), ami a regény már érintett beszédhelyzetének, anya/nyelv – komplexusának lefedésével Görög Mikit a mű elbeszélőjével azonosíthatja.

Mi következik mindebből?

Például az, hogy a *Semmi művészet* rendkívüli pontossággal és arányérzékkel megtervezett mű, amelyben minden motívum, szövegdarab, szerkezeti elem a helyén van, ami pedig nincs, az épp ilyen tudatossággal épp-ott-nincs. Szép, mint egy mesterien megalkotott bútordarab, amelyben minden illeszték, fiók, faragás tökéletes finomsággal simul egymásba, ám ennek ellenére – épp ezért? – mégis van benne valami steril. Minden megvan, minden a helyén, de valahogy mégsem érződik benne a provokatív erő, a mámorok és a szabadságnak az a *kiszámíthatatlan* öröme, vagy tragikum, ami Esterházy legjobb szövegeit olyan lenyűgözővé teszi

Szabó Gábor

A Tiszatáj Alapítvány közhasznúsági jelentése

A Tiszatáj Alapítvány bevételei 2007-ben a következő forrásból származtak: Nemzeti Kulturális Alap (folyóirat): 10.000.000 Ft; Nemzeti Kulturális Alap (könyv): 4.000.000 Ft; Csongrád Megyei Önkormányzat: 2.000.000 Ft; Szeged MJV Közgyűlése: 2.100.000 Ft; Csongrád Megyei Önkormányzataiért Alapítvány: 350.000 Ft; Magyar Szak- és Szépírók Reprográfiai Egyesülete: 1.000.000 Ft; József Attila Alapítvány: 200.000 Ft; Magyar Könyv Alapítvány: 250.000 Ft; Szegedért Alapítvány: 180.000 Ft; vállalkozók támogatása: 545.000 Ft; Orosháza Város önkormányzata: 500.000 Ft; Szegedért Alapítvány: 180.000 Ft; 1% adófelajánlás: 136.203 Ft; folyóirat értékesítése: 2.224.397 Ft, könyv értékesítése: 1.435.137 Ft; egyéb bevételek: 595.235 Ft.

A Tiszatáj Alapítvány jogállását tekintve közalapítvány és közhasznú szervezet, mely elsődleges feladatának tekinti a 62. évfolyamát jegyző, Magyar Örökség- és Pro Arte Hungarica-díjjal kitüntetett Tiszatáj folyamatos és biztonságos megjelentetését. Könyveket ad ki (immár hetvenet), irodalmi esteket rendez, támogatja a fiatal alkotókat. A Tiszatáj az elmúlt év márciusában emlékezett indulásának hatvanadik évfordulójára. Ebből az alkalomból ünnepi számot adott ki, a lap szerzői és olvasói a Bartók Béla Művelődési Központban rendezett esten találkoztak.

2007-ben Darvasi László munkásságát ismertük el Tiszatáj-díjjal, jutalmat Tóth Ákos irodalomtörténész kapott.

A Tiszatáj Könyvek sorozat egyik kötetét, Tandori Dezső: A Legjobb Nap című gyűjteményét líra kategóriában Év Könyve díjjal ismerte el a Szépírók Társasága. 2007-ben megjelent könyveink: Fried István: Siker és félreértés között. Márai Sándor korszakok határán; A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből; Juhász Ferenc: Halandóság-mámor; Kántor Zoltán: Madarak, puha gépek. Esszék Báger Gusztáv költészetéről; Orcsik Roland: Holdnak, Arccal; Bene Zoltán: Év-könyv.

a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma

Szeged, 2008. május 30.