

MARGÓCSY ISTVÁN

Esterházy és a mérték

Bevezetés a Harmóniatanba

Esterházy és a mérték! Úgy vélem, Esterházy Péter életművének lezárultával, a gyász elültével, itt az idő szembenézni életművével, jelentőségével, jelentésével – s itt az idő *mértéket* venni. Felmérni életművének nagyságát, határait és korlátait, s feltenni a kérdést: *mi* is a mérték, amely rá (is) vonatkozatható, s felmérni a lehetőségeket: *mennyiben* szolgál életműve mértékül az irodalom hagyományozódásában, s mennyiben része, mennyiben alapítója az ő életműve a jelen magyar irodalom hagyománytörténének.

(életmű)

Ha komolyan vesszük a harmadfélévezredes, Arisztotelész-alapította hagyományt, a mértéket akár etikai, akár esztétikai értelemben, úgy kell látnunk: a mérték (a mértékletesség) nem más, mint a szélsőségek kerülése, a szélsőségek közötti „közép” (vagy legalábbis e „közép” keresése). Amint tanultuk: „A mértékletesség a mértéktelenség és az érzéketlenség közötti középhatár. (...) Középhatár két rossz között, melyek közül az egyik a túlzásból, a másik a hiányosságból ered... az érzelmekben éppúgy, mint a cselekvésekben – az erény a középet találja meg, s azt is választja.” A mértékletességből születik a harmónia, az esztétikai művek arányos szépsége – a mértékletesség, amely ismeri a mértéket, szabályozza a gyakorlatot, kerüli a határokat, óva int a határok átlépésétől, s tartózkodó magabiztossággal mutatja fel a gyakorlat és a mű zártságát (vagy legalábbis a zártság igényét).

Persze tudjuk, hogy a romantika ideje óta a mértékletesség kategóriája gyanúba került: a közép keresése szinte a megalkuvó

kompromisszumossággal vált egyenértékűvé, s a legnagyobb és legnagyobb hatású alkotók éppen a mértéktelen nagyság szélsőségeiben találták fel magukat – s alighanem a szélsőséges művek szóródó és szétszóró hatása tette oly végtelenül sokfélévé a 20. századi művészetet. S ez az egyszerre bomlasztó és termékenyítő hatás alakította ki az olyan művészeteket is, mint amilyen az Esterházy Péteré. Az olyan művészeteket, amelyek tudomásul veszik a szélsőségeket, nem félnek a szélsőségek határaitól és háttartalanságaitól, ám mindezt oly módon cselekszik, hogy a szélsőségek mindkét irányában nyitottak maradnak, mindkét határt megközelítik (vagy át-átlépik), s állandóan vibrálnak és oszcillálnak. Így a művük épp azáltal mutatja fel (vagy meg) egy lappangó, megcélzott vagy vágyott közép lehetőségét és elérhetőségét, hogy miközben folyamatosan képviselik a szélsőségek létjogosultságát és kitűnőségét, azonnal érvénytelenítik és relativizálják is e szélsőség kizárólagossági igényét. A szélsőségek nem átsapnak egymásba, s így nem is hoznak létre „szintézist”, hanem felmutatják magukat, majd megszűnnek, más formát öltenek, újra feltűnnek, s újra eljátsszák „cserebomlásukat” – egyszerre képviselik is parodizálják fenségüket és gyarlóságukat.

Milyen jellemző, hogy Esterházy két legnagyobb művének már címe is szélsőségesen szemben áll egymással: a nyolcvanas évek főműve, a hatalmas fóliáns szerényen (?) *Bevezetés a szépirodalomba* címet visel, mintegy lealázva a művet a „bevezetés” fokozatára, feltételezve s az olvasóval elhithetve, hogy e művön mintegy túl van az igazi szépirodalom, s mindez, amit e hatalmas fóliáns összegyűjt magába, csupán előfoka lenne valami nagyobbak és fontosabbaknak, s az olvasandó mű nem egyéb, mint propedeutika. Míg a húsz évvel későbbi főmű büszkén viseli a fennkölt *Harmonia caelestis* nevet, azt sejtetve, hogy a mű maga lesz a megtestesült harmónia (vagyis: mérték és arány!), ráadásul mennyei garanciával – amit a cím előkelő, történelmet idéző latinsága is garantálni kész. S valóban, Esterházy Péter életművének egésze és minden egyes darabja állandó szélsőségek között van kifeszítve (felfeszítve?). Legnyersebben kifejezve: egy minden ízében konzervatív értékrendű alkotó folyamatosan a legradikálisabb avantgárd elvek és gesztusok jegyében alkot, s miközben szinte könyörtelenül szétzúzza a konvencionális formákat, állandóan fenntartja a szépség arányosságának primátusát (már első könyvének első lapján állíttatik az örök kategória, akár életmű-mottóként is: „*fancsikó, kalokagatijja, pinta*”). Pazar nyelvi burjánzása és tarka pompája, amely mindig a nyelv végtelen szépségére és gazdagságára hivatkozik ugyanakkor megengedi neki a nyelvi jelentések nemcsak relativizálását, hanem akár kioltását is. Varázsos erejű nyelvi megnyilatkozásai mindig magukban hordozzák a megfeythetlenségnek és az interpretálhatatlanságnak is a mozzanatát; miközben minden gesztusával azt képviseli, hogy az irodalomban (és az életben) a legfontosabb dolog a nyelv milyensége, használata és érvényesítése, a nyelvet – teore-

tikusan is, írói gyakorlatában is – a wittgensteini filozófia hatására (is) csak nyelvjátéknak tekinti, s a szó első értelmében is „csak” játszik vele. Esterházy részéről, úgy látszott és úgy látszik, minden egyes műdarab megjelentetésekor az éppen adott *mű* egésze, megszerkesztettsége, az esetleges avantgárd jelleg ellenére is a zártsága (lezártsága) volt a legfontosabb – ugyanakkor művei tulajdonképpen csak nagyon bizonytalanul kaphatnák meg az *egyedi műalkotás* megnyugtató elnevezését. Hiszen minden műve szinte folytatja a megelőzőt, az egyes darabok átfolynak egymásba, igen sok műve régebbi írásainak nyíltan és kihívóan vállalt újrárásának bizonyult: hiába az egyes művek fontossága és súlyossága, a következő mű (vagy az életmű egészéből visszanezve akár a megelőző mű) önállósága relativizálódik, s a művek csak egymásra vonatkoztatva jönnek számításba (nem egy alkalommal az egyes művek önálló interpretációja nagyon nagy nehézségekbe ütközik). A *Bevezetés a szépirodalomba* kötet darabjainak jó része, mint ismeretes, előzetesen önállóan is megjelent, a nagy könyv a megjelenési sorrendet is újrendezte, az egyes műveket behelyezte egy olyan nagy hálórendszerbe, melynek koordinátáit nem fedte fel az olvasó előtt. Emiatt e könyvet olvasva mindenki maga döntheti el, *egy* művet olvas-e, vagy pedig sok különböző műnek tarka mozaikját. A *Harmonia* kötet felépítése pedig, a két, egymástól nagyon különböző jellegű nagy rész egymás mellettiségének sulykolásával, szinte dezavualja a harmónia feltételezettségét, s harmónia helyett töredékes jelleget prezentál.

S ugyanilyen kettősséget mutat fel az Esterházy esetében oly gyakran dicsért és korholt idézet-használati technika is. Amíg a mű szövege kérlelhetetlen kevélységgel képviseli *saját* nyelviségét, s e nyelviségnek egyediségét, az olvasó lépten-nyomon jelölt és jelöletlen, felismerhető s nagyon elrejtett idézetekre bukkan – s mindez ismét kinyitja a mű határait: ha beengedte magába az idegen szövegeket, akkor a saját szöveget is mintegy kiengedte önnön határai közül, s hagyta, hogy belesimuljon egy meghatározhatatlanul tágas, időben, térben és nyelviségben határtalan irodalmi mezőbe, ahol az idézetek vagy rámutatnak valami *másra* vagy nem, s másságukkal a saját szöveg feltételezhető idegenségére, nem magától értetődő voltára utalnak. S mivel az idézetek kisebb-nagyobb darabjai, morzsái bárhol felbukkanhatnak, s egyáltalán nem élveznek kivételes pozíciót vagy státuszt, a saját szöveg áradó folyama rögtön töredékesnek is látszhatik; ugyanúgy, ahogy a *nagy* művek is, amelyek pedig rendre emlékeztetni akarnak a hagyomány valóban nagynek tekintett kiemelt darabjaira. Tulajdonképpen töredékekből vannak összeállítva, mondhatnánk, összébarkácsolva: a *Harmonia* első részének számozott bekezdései ellene mondanak minden folyamatos narratíva kísértésének, s ugyanígy működik a *Kis Magyar Pornográfia* anekdotafüzére, *A fogadás naplója* című szöveghalmaz – egészen az *Esti* kötetnek időnként a minimalista prózát idéző mondat-fejezeteiig,

egészen az *Egyszerű történet...* ciklus számozásra ítélt lapjainak önkényes töredékszerűségéig.

Mindennek háttérben ott kell látnunk Esterházy szerzői antropológiájának nagy kettős szélsőségségét: a szerző omnipotenciájának fenséges mindent akarása és a szerző figurájának teljes vagy részleges eliminálása minden művében *egyszerre* van jelen. A *Bevezetés a szépirodalomba* mottójának brutálisan abszurd kettőssége mindenütt felismerhető, s érezteti hatását: az „Én. Én. Én. Én.” gőgös önaffirmációja mellett az olvasható: „Én – az a többiek.” Ezért láthatjuk majdnem minden művében az Esterházy név kitüntetett és hivalkodó jelenléte mellett a szerzői szerepnek, valamint a főszereplő nevének és figurájának állandó variálódását, a *Termelési regény* Eckermanjától (= E. P.) kezdve az *Esti* (= Esti Kornél) alteregók sokaságát elővarázsoló narrátoráig. Az Esterházy-művek mindig szólnak a szerzőről mint Esterházy Péterről és az „esterházyságról”, mindig rengeteget beszélnek (egyesen és mellé) az Esterházy család történetéről és jelenéről – ám úgy, hogy soha nem oldódik meg ama rejtélynek kettőssége: kicsoda is az az Esterházy, aki beszél, s ki az az Esterházy, akiről a mű szól. (Az *Egy Esterházy család vallomásai* című nagy fejezet mottója: „E regényes életrajz szereplői költött alakok: csak e könyv oldalain van illetőségük és személyiségük, a valóságban nem élnek és nem is éltek soha” – felhívnom a figyelmet az *egy* szócska tréfájára!) Mikor az *Ágnes* című regény narrátora így vall, a beszélő pozíciójának végtelen bizonytalanságát érzékeltetendő: „egyesszám harmadik személyben írok, ettől biztonságban érzem magam, azt remélem, hogy nem halok meg olyan hamar”, szinte allegorikusan vágja az olvasó képébe a két lehetséges (ha tetszik: külső és belső) szerzői beszédmód szélsőségeinek elvárható következményeit.

Ily szélsőségek között keresi helyét minden Esterházy-mű. Úgy vélem, amiatt láthatunk ebben a hatalmas és csodálatra méltó, ám súlyosan egyenetlen életműben ragyogó darabokat és könnyű kézzel odavetett felejthető szösszeneteket, szenzációs bravúr-produkciókat és modoros ön-imitációkat, emiatt tűnhetik nem egy műve (kivált az életmű utolsó évtizedében) olyan rejtélynek és feladványnak, amelynek kulcsát a feladványszerző nagyon mélyen elrejtette az olvasó elől; s úgy vélem, emiatt tapasztalható a fantasztikus méretű Esterházy-szakirodalom jelentős részében az az egyoldalúság, amely a művek interpretációja helyett a művek *módszertanának* interpretációját preferálja, amely nem a művekről beszél, hanem az Esterházy-művek új (?) olvasásmódját propagálja, s a mű vagy művek *egésze* helyett az irány elemzésével operál. Holott, úgy vélem, ha e szélsőségek együttes jelenlétét elfogadjuk, s egyszerre nézzük Esterházy műveit mindkét irányból, akkor a műveknek jelentés-központú interpretációját is el tudnánk képzelni.

Hiszen Esterházy, mikor Bevezetést írt a Harmóniatanba, tulajdonképpen ugyanazt tette csak, amit száz évvel ezelőtt

Arnold Schönberg javasolt *Harmonielehre* című tankönyvének (1911) „bevezetésében”: „Weil sie wissen werden, daß man nur sucht, um zu suchen. Daß das Finden zwar das Ziel ist, aber leicht das Ende des Strebens werden kann. ... Dann wäre es klar, daß es die erste Aufgabe des Lehrers ist, den Schüler recht durcheinanderzuschütteln. Wenn der Aufruhr, der dadurch entsteht, sich legt, dann hat sich wahrscheinlich alles an den richtigen Platz begeben.” (Mert tudniuk kell, hogy csak a keresés végett keresünk. S habár a megtalálás lehet maga a cél, de könnyen törekvésünknek végét is jelentheti. ... S akkor világos lehetne, hogy a tanítónak első feladata az, hogy összezavarja a tanulókat, s ha a zendülés, ami emiatt támad, majd elül, akkor valószínűleg minden a maga igazi helyére kerülhet.)

Mert ahogy szintén Schönberg mondja, ugyanitt: a melódia a harmóniával együtt, egyszerre születik. Amit Esterházy, a maga frivol modorában, akár így is parafrázálhatna: „Az szokott nálam a »baj« lenni, hogy mindenfajta cselekmény, történés helyére a kompozíció lép.”

(élet)

Esterházy irodalmi élete ugyanilyen szélsőségek között zajlott. Megkapta a legnagyobb irodalmi és társadalmi elismeréseket is, s része lett nagyon komoly és nem veszélytelen irodalmi és politikai támadásokban is. A róla szóló diskurzus a politikai és irodalmi mező végletes megosztottsága okán folyamatosan hullámzott, s folyamatosan produkálta akár a legváratlanabb fordulatokat is. De a szélsőségek nemcsak politikai és nemcsak ízlésbéli különbségekben öltöttek testet (ez talán akár „normális” vitákban is megfogalmazódhatott volna), hanem mélyen érintették az általa áhított s betöltött irodalmi szerep alakulását is.

Esterházy indulásakor, a hetvenes években, olyan irodalmi légkörben szocializálódott, amikor éppen radikálisan átalakulóban volt a magyar irodalmi hagyományban mélyen rögzült írószerep: az ún. képviselői irodalmiság, amely azt feltételezte és követelte meg, hogy az író nagyobb közösségének, népének, nemzetének, osztályának *nevében* szólaljon meg, s műveiben a társadalmi, nemzeti élet hagyományos vagy éppen aktuális problémáinak adjon hangot; a közösség érdekeit képviselje, ha politikailag már nem lehetséges is, legalább irodalmi műveiben. Mindez egyre erőteljesebben vesztette el kizárólagos érvényét, s lassan, de biztosan átadta a helyét egy olyan irodalomfelfogásnak, amely az irodalom személyes, magánéleti, lételméleti kérdésfelvetései felé fordult, s az irodalmi megszólalás hagyományos magától értetődését minden elemében és gesztusában problematizálta: arra kérdezett rá, honnan s milyen pozícióból szólalhat meg egyáltalán az irodalom, a megszólalásának meddig terjednek és milyenek a nyelvi határai. Ebben az

évtizedben éledtek fel a magyar hagyománynak ama lappangó elemei is, amelyek már korábban is opponálták a képviselőiség kizárólagosságát, s amelyek – Esterházy egyik példaképének, Ottlik Gézának megfogalmazásában – a társadalmi problémák kimondásának súlyozása helyett „az elbeszélés nehézségeinek” kérdéseit vették műveiknek alapjául. Ebben az évtizedben történt a magyar lírai költészet radikális átalakulása Tandori Dezső, Petri György és sokan mások működése kapcsán, s ekkor mondatott ki a lírai költés szerep individualizálódásának nagy „jelszava” is: „legyek csupán egy személy”.

Ottlik Géza nagyhatású kijelentése, miszerint az író „kétség-telenül király, ugye, »mint minden ember, fenség, / Észak-fok, titok, idegenség« – de nem hordozza vállán egy nemzet sorsát, nem letéteményese az emberiség jövőjének, hanem azon kívül, hogy király és lidérces messze fény, csak egy ürge; közte semmi...”, valamint Márai Sándornak az az aperçu-je, miszerint az író helyesebben teszi, hogyha alanyban s állítmányban gondolkodik, nem pedig népben-nemzetben, olyannyira meghatározta Esterházy alapállását, hogy ez utóbbi mondás éppen az ő révén terjedt el a köztudatban, s övéként rögzült. S Esterházy szépíróként valóban nagyon határozottan tartotta is magát az „ürge” írói szerepéhez, azaz szépirodalmi munkáinak nem tulajdonított társadalmi probléma-megoldó funkciót, s ily típusú hatást nem is feltételezett (állásfoglalása már a nyolcvanas években is komoly vitákat szült, s erősen polarizálta műveinek recepcióját). Ám a rendszerváltás mozgalmas éveiben Esterházy nem szépíróként, hanem irodalmár értelmiségiként mégis vállalt közéleti-publicisztikus szerepet is, erőteljes véleményeket formált az aktuális, formálódó politika kérdéseiről is, s ha mindig megőrizte is csoportoktól való távolságtartását és ironiáját, részévé s alakítójává vált a közéleti diskurzusnak. Különös pozíciót foglalt el: szépirodalmi művei mintha nem is érintkeztek volna az aktualitásokkal, míg publicisztikája az aktualitásoknak pillanatnyiségében is teret engedett erőteljes, időnként éles véleményeinek. Megnyilatkozásainak igen széles körű hatása lett (e hatás bizonyára befolyásolta szépirodalmiságának sikerét is) – véleményei lassan-lassan közösségi érvényre is szert tettek –, s élete utolsó két évtizedében az irodalmi közvélemény igen jelentős része benne látta meg azt az írói példát, amely a társadalomról való gondolkodás közösségi képviselőletét mégiscsak ellátja. Így történhetett meg, hogy halála kapcsán az a zavarba ejtő kijelentés is elhangozhatott többször is: korunkban ő volt a legnagyobb magyar.

Esterházy tisztában volt azzal, hogy publicisztikai megnyilatkozásainak hatása átalakíthatja szerepét és szerepvállalását is („az a veszélye megvan, hogy az ember komolyan veszi önmagát, hogy egy véleményformáló erő, és akkor beleesik a klasszikus kelet-európai csapdába”; máshol, *A kitömött hattyú* című kötetének egyik mottójában: „Prófétára hülyülünk előbb-utóbb”), s személyében fantasztikus erővel tartózkodott is e „prófétikus”

szerep vállalásától és alakításától – ám publicisztikájának sikere miatt az ön maga által is átlátott csapdát nem tudta kikerülni: tevékenységének funkciója „képviseletivé” változott. Ha átolvaszuk a halála után megjelent nekrológok hatalmas sorát, meglepő benyomásunk támadhat: szellemi vezér nélkül maradtunk – állítja vagy legalábbis sugallja a nekrológok zöme, egészen addig elmenően, hogy az is elhangzik: „Esterházy mi voltunk. Jelképezett, képviselt bennünket, még azokat is, akiket nem jelképezett és nem képviselt.” Megítélésem szerint Illyés Gyula halála óta nem volt olyan közösségi gyász, amely ennyire hangsúlyozta volna az író képviseleti szerepét. Íme, az irodalmi élet szélsősége: az „ürge” kinőtte magát egy jelentős nemzedék apafigurájává. Hogy ellenpéldával igazoljam e fejlemény különlegességét, elegendő Tandori Dezső irodalmi sorsára utalni. Mivel Tandori mindvégig távol tartotta magát a közéletiségtől még a látszatától is, minden elismertsége mellett is kiforgott az irodalmi diskurzusból, s ha el is hangzott a (túlzó) vélemény, miszerint az újabb magyar irodalom egészében Tandori „köpönyegéből” bújt ki, Tandorinak nemzedéki apafigurakénti kanonizációja soha senkinek nem juthatott eszébe (s Tandorinak azon avantgárd gesztusait, amelyeket Esterházy esetében javallt a közvélemény, erőteljes elutasítás övezte).

Esterházy pályájának, működésének alapmozzanataként kell értékelnünk a folyamatos sikert. Már a nyolcvanas években kivételezett helyzetben volt: a *Termelési regény* átütő berobbanása után a *Bevezetés...* köteteinek évenként, könyvheti szenzációként prezentált megjelenése a magyar irodalomban igazán ritka korai elismerést és népszerűséget hozott neki. Recepciója páratlanul gazdag és egységesen dicsérő volt (amint, nem jogtalanul, el is hangzott a korholó megjegyzés is: a magas értékelés egységessége egyáltalán nem jelentette az értelmezés konszenzualitását...), s figurája és műve körül oly irodalmi kultusz alakult ki, amely – a magyar irodalmi kultuszok hagyományához illően – legalább annyi hátrányt hozott magával, mint amennyi sikert kölcsönzött az írónak. A nyolcvanas évek sokat emlegetett prózafordulata, amit Esterházy és Nádas nevéhez kötött az akkori recepció, oly magasra emelte az életművet, hogy – a szakirodalom hatalmas terjedelme ellenére – a kritikai megmértetés, a rákérdezés sok esetben háttérbe szorult az Esterházy-jelenség különlegességének rögzítése mögött. Ugyanakkor a prózafordulat hívei, mikor jogosan törekedtek Nádas és Esterházy kanonizálására, kultikus hevületükben (ahogy ez minden kultusz esetében működik) igen sok nem jelentéktelen alkotót kizártak az alakítandónak vélt kánonból, s oly kizárólagos interpretációs stratégiát igyekeztek kiépíteni, amely az Esterházytól nagyon eltérő irodalmiságok leírására vagy alkalmatlannak, vagy képtelennek bizonyult. Különösen fájlatlható ez ma, mikor már belátható, hogy a nyolcvanas években kialakult nagy, jóslatszerű irodalmi koncepciók a jelenkori magyar irodalom fejlődési tendenciáiról (Balassa Péter, Szil-

ági Ákos, Kulcsár Szabó Ernő fejtegetéseiben) nem váltak be: a 21. századi alakuló irodalom egyáltalán nem úgy bontakozik ki, hogy megfelelné bármelyik jelentős teoretikus hajdani elvárásainak. Hiszen a legújabb irodalom „elfejlődése” a prózafordulat által preferált iránytól alighanem oda is hatott, hogy a kései Esterházy mintha elbizonytalanodott volna a (egy) követendő irányt illetően: utolsó műveinek útkeresései legalább annyi zavart és bizonytalanságot mutatnak fel, mint amennyi értéket megőriznek a hajdani nagy mindentakarásból (ld. pl. az *Egyszerű történet... kardozós változat* egyértelmű kudarcát). S valljuk be megrendülten: a *Hasnyálmirigy* napló szívszorító és felemelő olvasata nem a mű kiküszöbölhetetlen referencialitásán alapul-e (oly referencialitáson, amit a korábbi művek mind leküzdendőnek, sőt mellőzhetőnek mutattak), s vajon hányan fogjuk újra s újra elővenni e könyvet, irodalmiságának önértékei alapján?

S ami a szélsőségek legérdekesebb és legtanulságosabb (ha nem is legörvendetesebb) következménye: Esterházy életműve nem látszik folytathatónak, nem látszik követhetőnek – s a következő nemzedékek irodalmában nem látszik oly törekvés, amely Esterházyhoz kívánná magát – irodalmilag – kapcsolni, amely magát Esterházy jegyében kívánná legitimálni.

(mű)

S ugyanilyen szélsőségek jellemzik az egyes műveket is, még azokat is, amelyek pedig – szándékosan – nagyon hasonlítanak a „hagyományos” regényre, s talán a legsikeresebben és legarányosabban találták meg a szélsőséges mozgások metszéspontját. Vegyük azt a regényt, amely nagyon kevésbé részesült interpretációban: az *Ágnes* című kisregényt, amely első látásra tulajdonképpen nem más, mint egy német romantikus művészregény, igazi „Bildungsroman” újraírása vagy paródiája: a követett séma tökéletesen kirajzolódik. A mű főhőse, a lektorijelentésíró hosszú utazást tesz, új, idegen környezetben keresi helyét s önmagát, miközben regényt olvas és jelentést ír róla, miközben szerelmi vágy úzi az ideálisnak tekintett hölgy iránt. A mű végére a szerelem is beteljesedik, a művel való foglalkozás is befejeződik; a főhős hazatér. Ám e kisregényben, miközben a séma működik, minden épp az ellenkezőjére (is) fordul: a főhősről, miközben olvassa a regényt, nem eldönthető, hogy nem írja-e a szöveget, s a kész (általunk kapott) szöveg nem lesz-e azonos azzal a könyvvel, amelynek kibomlási folyamata épp leíratik. Az író, íme, olvasó lesz (s vice versa: az alkotás és a befogadás összeolvad) – gondoljunk csak a *Bevezetés... kötet* fülszövegére: „Élt egyszer egy Író, maga is Olvasó”). Az ideális szerelem keresése helyett összevissza nemi kapcsolatok zajlanak, amelyeknek utójátéka-ként a főhős ugyan megkapja a vágyott nőt, de csak egy rémesen rosszul sikerült szeretkezés jut osztályrészéül, melynek utójáté-

kaként vagy bosszújaként, az útkeresés lezárásául, még egy utcalányt is magáévá tesz – s amelynek beteljesüléseként csupán értelmezhetetlen titokzatos varázsigéket (?) mormol maga elé. A hazatérés pedig egybeesik azzal, hogy a hőst kitiltják egykori kalandjainak helyszínéről. A szöveg elbeszélője rendre hivatkozik a nagy 19. századi regények cselekményességére, mintegy sóvárogván a cselekményesség iránt, miközben a lineáris narratíva időrendje, következményessége minden elemében felbomlik, töredékessé válik. A fejlődésiregény-sémának minden eleme kifordul, az idealitás blaszfémiába torkollik, az önmeztalálás aktusa pedig az ironikus melankólia modalitásában hangzik, s vissza-utal az írás problémájára: a hős kiteljesedett és kiüresedett szíve oly nehéz lesz, mint egy *könyv*.

A kisregény státusza is két szélsőség között feszül: bár önmagában tökéletesen lezárt mű, első megjelenésekor össze volt kötve az erőteljesen átszexualizált *Daisy* című dramatikus szatírájátékkal, amellyel néhány (nagyon nehezen értelmezhető) motívum azonosságán kívül nemigen tartozik „egybe”. A kötet közös cím alatt tartalmazta a két írást – ám e „közösség” csak ideiglenesnek mutatkozik: a nagy *Bevezetés...*-ben összetartozásuk elmosódik, a közös cím, ha nem vész is el, de elkallódik a szöveghez más elemei között. S már maga a cím, a rejtélyes *Ki szavatol a lady biztonságáért* is megfejtendő rejtély: a nyilvánvaló Ottlik-utalás mire céloz? Vajon az általános biztonság-keresés allegóriája lenne? Vagy ténylegesen egy szereplő nő emeltetné ki? De hisz’ senki nem emlékeztet itt egy igazi „lady”-re, a *Daisy* pedig épp a nemi identitás végtelen bizonytalanságát példázza. A nagy könyvben pedig a cím maga inverzeként is megjelenik, ily formában: *Ki szavatol a sir biztonságáért?* – itt a kétértelműség (a ‘sir’ szó vajon az angol ‘Sir’ helyettesítője-e vagy talán a halotti ‘sír’ fenyegetését szavatolja) visszamenőleg is elbizonytalanítással él. A magabiztos (?) fejlődési regény egyik legfontosabb mozzanata itt az elbizonytalanítás lesz: egyrészt, ha kicsit kendőzve is, felismerhetőek önéletrajzi elemek (Esterházy berlini ösztöndíja, Berlin helyszínrajza; a főhőst egyszer csak hirtelen Péternek kezdik nevezni... stb.), másrészt majd minden részlelem „titkosítva” is lesz: rengeteg az elhallgatás, a kihagyás, az Esterházytól megszokott tréfa a (*szövegromlás*) üres helyének beiktatásával; harmadrészt pedig két olyan „történet” is elmesélésre (vagy idézésre?) kerül, amelyek az írói-szerzői problémát prezentálják – ismét egyszerre komolyan veendően és parodisztikusan. Tréfás anekdotaként játszódik el egy olyan jelenet, amelyben tényleges diskurzus részeként hangzik fel a híres (hírhedt?) „Bovaryné én vagyok” írói ars poetica-i vallomás, s remek jelenet víziójaként olvashatjuk (a regény narrátori szövegében egyedül egyes szám első személyben!) a komikus pincérjelenet kommentárjaként a gesztusnak, a műnek és a szerepnek szétválászthatatlan összeolvadását: mikor a groteszk akció lezajlik, a narrátor előlép, vallomást tesz: „ez én vagyok”. A csodálatos játék titokként hagyja

meg az „én” kategóriáját – de a jelenetet mint sikeres produkciót affirmálja!

A könyvben uralkodó bizonytalanság-érzetet elsősorban az okozza, hogy a könnyed narráció, a frivol történetek, az erősen áterotizált tarka kalandok mögött állandóan azt érezkelhetni: félelem és hazugság világában járunk. Az egyik kaland során elhangzó felkiáltás akár az egész mű mottójául szolgálhatna: ÖLJÉTEK MEG A KURVA FÉLELMET! (sic) A főhős szorong a hazai politikai helyzettől, a szereplők félnek egymástól együttesen és külön-külön, biztos vagy bizalmas kapcsolatok nem léteznek, s a főhős még a nagy szerelmi pillanatban is csak félelmet érez, s önmagától is fél. S e világot átszövi a hazugság, mind a nyilvánosság terein, mind pedig a magánérintkezések terén, s a főhős (a narrátor) állandóan a hazugság jogos vagy jogtalan voltán töpreng, a megoldás legcsekélyebb reménye nélkül. („Mit számít az, hogy hazudik?», gondolta a lektorijelentésíró. »Mit jelentene az, ha nem hazudnék? Mit.« – »Hazudnom kell«, mondta a lektorijelentésíró a szívében.”) A főhős azzal a hazugsággal küzd folyamatosan, amelyet a külvilágban tapasztal, s azzal, amit ő maga teremt és alkalmaz: a hazug világra ő maga is hazugságokkal válaszol.

S ezzel, úgy vélem, elérkeztünk Esterházy életművének alapfeszültségéhez, ahhoz a feszültséghez, amely írói szélsőségeit teremtette és mozgatta, s amelynek kiegyensúlyozási kísérletei hozták meg pályájának legszebb darabjait. A *Harmonia* sokat idézett, de nemigen interpretált végtelenül paradox vezérmondata, miszerint „Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot”, azt hiszem, Esterházy művészetének kulcsmozzanataként értelmezendő: az írónak és az irodalomnak az igazság képviselése és kimondása lenne a feladata, ám ez az irodalom kiküszöbölhetetlenül fikciós, a jelentéseket egyértelműsíteni és rögzíteni képtelen, s e gyarló természete miatt nem lehetséges, nem megvalósítható, s így a megszületett mű, legyen bármily jó-hiszemű is, az isteni kinyilatkoztatás fényében csak hazugságként hathat. Esterházy az egyik utolsó művében, a *Márk-változatban*, azt hiszem, ezt a benne mindig is élő feszítő dilemmát tematizálta, amikor az *ima* diskurzusát szembesítette az *írás* diskurzusával, s a két diskurzusnak folyamatos vetélkedésében az imának ítélte a pálmát („A szó nélküli imádkozás az igazi. A szó lehúzza a földre. A szó az emberé.”). Úgy mutatta be, mintha a művészet bűnbeesés lenne, az imától való eltávolodás; s az irodalom mint a Istenhez fűződő naiv, közvetíttelen (szavak nélküli) viszonyból történő kilépés funkcionálna (bár e szép teológiai feltételezésnek a poétikai képviselése e műben számomra erősen bizonytalan). S e dilemma feloldhatatlanságából eredeztethető, úgy vélem, a szakadatlan keresés és kísérletezés „kényszere”, hiszen állandóan az újírás befejezhetetlen történetéről van szó, és mindig ugyanazt kell megírni, mivel a végtelen transzcendencia jegyében a legtökéletesebben lezárt műalkotás is töredékesnek és

megismételhetőnek minősül. Ezért nincs lezárt műalkotás. Ezért van az, hogy minden egyes mű csak *bevezetés* a szépirodalomba.

S e feszültségek, e szélsőségek közti harmóniakeresés mint folyamat, mint létmód: *maga a mérték*. Az évezredek óta áhított „közép” a szélsőségek világában és irodalmiságában nem rögzíthető, nem stabilizálható, csak kereshető – de keresendő. S csak a keresés legvégén mondható ki, amit a *Hasnyálmirigynapló* összegez: „Valahol le kell zárni, és persze írni tovább. Az elég jó utolsó mondat volna, hogy a mindigét javítom örökkére.”