

## *Hrabal könyve* – Esterházy Péter regényéről

Esterházy stílusa veszélyes csáberőt gyakorol a kritikusra, hogy ő is ugyanazon a hangon szólaljon meg: (látszólag) komolytalanul, évődőn, viccelődve: könnyeden és frivolán, csúfondáros iróniát adagolva: semmi súly, semmi mélység – illetve, a mélység és komolyság bohóckodásba fullasztva: filozófuson csörgő sipka. Amolyan posztmodern játszadozás ez, vélhetnénk – a szavaknak nincs tétjük; a realista regény tiszteletre méltó vaskoloncai (a valóság súlya...) helyett az író papírmásé súlyokat emelget: semmi sem „igazi” – azazhogy nem játssza azt, hogy igazi. Minden fordítva van, minden csak látszat, a színének a visszája, sőt, a visszájának a visszája, így aztán mégiscsak a színe – csak nem *úgy*.

A karcsú, kicsi könyv, melyet az író *Hrabal könyvének* nevezett el, behízelve kedves, könnyed, elegáns, briliáns írás (a jelzőket tetszés szerint szaporíthatnánk) – ám minden eddiginél ravaszabb csapdákat rejt. Banális, ám megkerülhetetlen kérdések következnek. Lehet-e ma, a XX. század végén a teljességről szólni, miután már rég elpanaszolták a költők-írók, hogy „minden Egész eltörött”? Megteremtheti-e a prózaíró az elbeszélés közismert krízise idején a teljesség illúzióját? S egyáltalán: jók-e még valamire a szavak, kifejezhetünk-e velük bármit is, amikor megrendült a kommunikáció és a nyelv státusa, a XIX. század zárt, kerek, a természettudományos megismerés fogalmaival körülhatárolt világképét pedig kikezdte a kvantummechanika meg a többi új, már-már irracionálisnak vélhető ismeret?

Mindeme válságokkal való szembenézés különböző fajta védekező vagy támadó gesztusokat csalt ki az irodalomból. Esterházy nem támad és nem védekezik, hanem regisztrál, „lajstromoz”, s felépíti azt a kvázi-teljességet, a világmodellnek azt a XX. század végi változatát, mely imitáció is, de mégsem csak az; parafrázis, paródia, sőt travesztia, ám egy szinten levedli az idegen bőrt, s éli önmaga teljességét: működik, mint a világ. De hát: létezik-e bárminő teljesség?

A *Hrabal könyve*: a *paradoxonok könyve*. Az írás, az irodalom paradoxona, a könyv genezisének paradoxona, hogy a műnek szólnia kell valamiről („Valamiről írni, mit jelent az? Semmit, csupa számárságot, a tartalom és a forma egységét, istenbizonyítékot, társadalmi fejlődést, uralmat a természet fölött, szakszervezeti bélyeget”) – de ha erről a *valamiről* szól, már nem szól az összes többiről, vagyis kirekeszt, elválaszt; a valamiről tehát úgy kell szólnia, hogy egyúttal *mindenről* szóljon, kirekesztés nélkül, hogy a rész tehát egész legyen, s hogy ez az egész, ez a minden: *egy* legyen. Viszont, ha *minden* benne van, akkor benne kell lennie ennek a kirekesztésnek, hiánynak, széttöredezettségnek is, maga a könyv léte, ontológiai státusa paradox, azaz létében hordja önnön léte cáfolatát... (lásd Bertrand Russell: paradoxon).

A létező könyv tehát önnön létének logikai bizonyítéka kell hogy legyen. Szerkezete épp ezért nem epikai szerkezetet, hanem logikai struktúrát imitál: a külső szerkezet a tézis-antitézis-szintézis hármasságot; a belső, gondolati szerkezet pedig az imént jelzett paradoxonok, a halmazok belső ellentmondásainak logikáját követi. Így aztán a logikai *tézis*, *A hűség fejezete* épp a tagadás gesztusát és a nemlét érveit tartalmazza, az *antitézis* – *A hűtlenség fejezete* – pedig az állítást, a létre vonatkozó bizonyítékokat. E kvázi-logikai szerkezet tiszta fogalmiságához, matematikára csupaszítható vagy (s ez a szerkezet másik, lehetséges interpretációja) tiszta zenei formává leparolható *lényeghez* viszonyítva a műben megmutatkozó dolgok – a logikai érvelés konkrét anyaga – *metaforaként* jelennek meg: egymás metaforáiként, és valami más metaforájaként („Az ember metaforákban beszél a világról: »ez vakmerőség és felelőtlenység«”). A *lét* nyilvánvalóan a *teremtés* aktusán át válik bizonyítottá: elsődlegesen magának a könyvnek a teremtési, megszületési aktusán át. Mert a könyv mondatfüzére éppúgy *teremtődik* a lapokon (létrehozva a Semmit állító, majd a tagadást tagadó, s végül a kettőt szintézisben egybefogó hármasságot – mint ahogyan a világ az idő-tér végtelenjében és az emberi tudatban, s mint a gyermek a terhesség kilenc hónapja alatt. A könyv tétje: megszületik-e végül a regény, a gyermek, s létezik-e a világ? A teremtésmetaforák (a világ, a könyv, a gyermek) voltaképp a Történet helyett állnak (ez itt a történet helye): történet nincs, csak történetek vannak.

A *hűség fejezetében* a meghatározottságok lajstromozása folyik, kijelöltetnek a szöveg születésének földrajzi-történelmi koordinátái; s a nyelv kompetenciájának, az elbeszélés érvényességének a határai. „Ó, a históriát faggatni, vagy a létet?” – teszi fel a kérdést a könyvbéli Író, de az olvasó tudja: a kérdés beugratós, nincs vagy-vagy, nincs elválasztás, a „dolgok összeérnek” a regényben, ahogyan az életben is: kicsi és nagy, távol és közel, múlt és jövő, Jó és Rossz, Angyal

és Ördög egyszerre van jelen, összeér, találkozik; különbözik, de azonosul is, amolyan többszólamú dallamként, mely olykor unisonóban szólal meg, a tercek (dunántúli terc!) egybesimulnak, hogy kizengessék az egységet, a regényét és a világot, egyszerre. Így hát az absztrakt Lét dimenziójába szervesen ágyazódik a társadalmi létezés dimenziója, a históriáé: az „emberi létezés” itt és most-ja a kelet-európai, a magyar valóság. Ez a magyar lét és történelem az író terepe, ezt a Múltat kell elrekesztenie az idő végtelenjéből; ez a Múlt (mely a családé és az országé egyszersmind) determinálja őt. Magyarsága így egyszerűen az emberi sors egy megjelenési formája – nem jobb és nem rosszabb, mint bármely sors, csak tán nehezebb: a lét eredendő abszurditása e kelet-európai tájakon nyersebb és gyötrelmesebb az egyén számára, s jobban megérleli a szenvedést. *A hűség fejezete* amolyan szomorkás posztmodern töredezettséggel idézi meg ezt a sorsot: tekint végig e tájakon s merül vissza a múltba, lévén az író feladata az emlékezés, sorsa pedig az, hogy ő tartsa a vállán az egymásra rétegződött idők súlyát – a család történetét és a nemzetét.

S ezen a ponton rövid kitérével szakítjuk meg a könyvbéli dolgok „lajstromozását”. Esterházy talán mindenkinél jobban értette (érti) létünk e *speciális* irracionálisításának, abszurditásának komikumát és tragikumát; a kedélyes borzalmak világát, az iszony sajátos meghittségét. Talán mindenkinél jobban tudta érzékeltetni ezt a tudathasadásos létállapotot: azt, hogyan lehet feloldani a *benne levés*, a bezártság (nyelvi szinten: a kimondhatatlanság) állapotát az irónia és az önirónia eszközeivel; hogyan lehet megteremteni, ha csak virtuálisan is, a kívül- és felülállás pozícióját ebben a bentlétben; nemcsak a helyzet tudatosításának a kényszerét, hanem a belső szabadság mindennél fontosabb lehetőségét is megmutatva az olvasónak. Esterházy a ki-nem-mondva kimondás mestere volt az elmúlt két évtizedben, aki úgy mozgott a korlátok és falak között, hogy világossá és egyértelművé tette: itt korlátok és falak vannak. *Szinte* mindent közölni tudott az olvasóval, amit csak akart, s amit a *szinte* szó takar, az maga volt az evidencia, létünk sűrű közege.

*Hrabal* könyvében mindez érvényét veszti. A nyomasztó, már-már megváltoztathatatlan és öröknek hitt jelen folyamatos, majd befejezett múltba fordul: leírhatókká váltak mondatok, melyek magát a helyzetet minősítik a maga csupasz, tényszerű valóságában. Megszűnik az az állapot, melyben a leírt dolgok nem lehettek önmagukkal azonosak, pusztán önmaguk, hanem plusz-jelentésekkel telítődtek, *eszközként* funkcionáltak a kimondhatatlanság kijátszásának mezején. Vagyis: *minden arról* szólt, mert semmi sem szólhatott arról. A kizökkent világ talán most visszazökken normális állapotába, a dolgok végre önmaguk lehetnek; immár *kívülről*, külső nézőpontból nézhető az akkori *bentlét*, s leírhatóvá váltak

ilyen mondatok: „Egyszer – egyszer volt, hol nem volt, még ellenforradalomnak mondták a forradalmat, tragikusnak a mézárást, önkritikusan hibának egy ország kifosztását, a gyilkosokat megbírálták, de felelősségre nem vonták, viszonylag békésen folydogált a vörös, fehér, barna és szivárványszínű terrorok után e szürke terror, melyet a reformkommunizmus bűvópatakjának neveztek, a történetekbe is kevesebb katarzis bújít, nem kötöttek föl senkit, és nem szaggattak senkit négyfelé, állítólag, moszkvai utasításra, az emberek élete nem úgy ment tönkre, mint 30–40 évvel ezelőtt, [...] az életek nem kifordultak a sarkukból ez idő szerint, hanem elferdültek, lekókadtak, az életek lekonyultak.”

Az én legszemélyesebb olvasatomban a *Hrabal könyve*: a szabadság első könyve, e bajokkal és félelmekkel terhes, hajnali piszkosszürke szabadságé. S nemcsak, s nem is elsősorban a dolgok kimondhatóságát, a közvetlen politikum változásait jelző szavak-mondatok miatt. Hanem mert az egész könyv részeiben és egészében, a szöveg minden szintjén magának a *szabadságnak a metaforája*: a jelentések sokszólamú kórusából ez a legtisztábban, legerősebben zengő dallam. A könyv „grammatikai terét” is a határtalanság utáni vágy alakítja a határok, gátak, falak ellenében; tágas, szellős, szabadon átjárható, nyitott világot teremt, melyben akadálytalanul találkoznak, jönnek-mennek a történetek, emberek, gondolatok, könyvek és városok. Számos, szimbólum értékű tárgyi motívum erősíti fel a szólamot: az Íróék kicsi lakása a végtelenre néz; Anna monológjában folyók helyett közös tenger köti össze Budapestet és Prágát; s maga az Úristen, aki a kicsit is szerette, a boldogságot is – „a szüket, a behatároltat, a zártat – ki nem állhatta”. A *Hrabal könyve* – a találkozások könyve. Mindenekelőtt a Hraballal, evvel a hetvenöt éves, drága cseh emberrel – való találkozásé, aki személyével és szövegeivel van jelen: ő a regény öntükröződési processzusának központi figurája (róla kellene írni az Íróknak) – s ő a címzettje Anna, az Író felesége monológjának. Találkoznak az anyák, Hrabalé, akit a *Sörgyári capriccio* beszédesen illeszkedő részletei idéznek meg, és az Íróé. Találkozik Anna története – melyet Hrabalnak mesél – Hrabal édesanyjának történetével, s találkozik ily módon a két asszony is, a hajdani, serszín hajú, zabolátlan és gyönyörű, aki maga a szabadság élő megtestesülése, legendája – s az Író felesége, Anna, a szép, szomorú, vidám, meggyötört testű és merész; csodálatos bluesok tudója, akiért az Úristen megtanul szaxofonozni. Hrabal nemcsak történeteivel tölti be az Íróék házát – akárcsak a *Sörgyári capriccio* Pepin bácsija; személye valamiképpen tükörképe és alteregója az Író figurájának, a *Más*, aki mégis ugyanaz: Teremtő, alkotó ő is, Anna számára pedig a számtalan Apák egyike: *Apaként jelenik meg a regényben* Sonny Boy, az Író Édesapja, az Úristen és egy öreg orvos társaságában.

A könyv mikrokozmoszának tere átjárható, a fejezetek között nincsenek kemény határok: Anna elbeszélése már *A hűség fejezetének* beékelte szövegrészeiként, idézőjelben feltűnik, hogy azután *A hűtlenség fejezetében* ő vegye át a szót a személytelen elbeszélőtől. Ez a rész (az antitézis) – válasz mindazon kérdésre, melyet az első fejezet kaotikus ismerethalmaza felvet: válasz az emberi és közép-európai lét paradoxonára és abszurdítására is. Madáchi válasz, melynek egyetlen és legfőbb érve a létezés értelme mellett – maga az élet, mely se nem racionális, se nem irracionális, egyszerűen: van. Az első fejezet a férfivilág, a férfigondolkodás és férfitársadalom lenyomata; ez a második a női princípium hangjain szólal meg, a létezés ösztönös vágyát, a dolgokkal való elemi, közvetlen kapcsolatot fejezi ki. Túl és innen van ez a válasz azokon a misztikus vagy vallásos, természettudományos válaszokon, világmagyarázatokon, melyeket az első és harmadik fejezet a kifacsart idézetek, nevek ironikus-játékos seregszemléje, cirkuszi felvonulása során felidéz. Az elbeszélő nem magyaráz, nem kommentál – mint ott a newtoni világkép szét-esésének, szétदारabolásának tanúi és kommentátorai, hanem teremt: a semmiből valamit, a nemlétből létet; a végtelen, ijesztő űr helyébe egy belakható, átjárható és megismerhető mikrokozmoszt állítva.

Anna maga is paradoxon; aki azáltal szabad, hogy kötött; aki azáltal lesz egész, úgy lesz emberi teljesség, hogy ezerfelé osztja magát, akinek létezése mégis a legvalóságosabb – aki a „vagyok az, aki vagyok” enigmatikus mindenértelműsége helyébe az „én feleség vagyok” egyértelmű valóságosságát állítja. Anna: maga a folytonosság. Nemcsak az élet folytonosságát őrzi, a negyedik, a mégiscsak-gyermekkel, hanem letéteményese és hordozója azoknak a tradícióknak, szokásoknak is, melyek otthonossá és elviselhetővé teszik a létet. Anna a maga közegében – az épülő ház, fényesülő öreg bútorok világában próbálja megteremteni a létnek azt a biztonságos, érvényes, önmagával azonos közegét, melyet nagyanyáink, dédanyáink még ismertek, s amelyet mi már végérvényesen elveszítettünk.

Anna az elbeszélés „grammatikai terében” egyfajta híd Hrabal és az Író, Prága és Budapest között. Szerelmi vallomásában kecses fantázia és földközeli humor ölelkezik; fikció ez a fikcióban, szeszélyes arabeszkje a képzeletnek: igazi közép-európai capriccio.

A harmadik fejezetben a nézőpont, a „kamera” eltávolodik, s a végtelen ég magasából tekint alá Annára. Az elbeszélői nézőpont sajátságosan játszat egymásba két személyt: az Írot és az Úristent: a világ-teremtő és a regény-világ-teremtő szólama *unisono* szólal meg, világegész és regénymindenség alkotása, teremtése egymás metaforái. Amikor az Úr szemléli az ulmi székesegyház tornyából a teremtett világot, az ő személyében az író is szemlét tart teremtett világa felett,

felszínre hozva az újabb – ezúttal elbeszélői – paradoxont: hogyan lehet egyszerre benne lenni és kívül? „Látta az író, látta Annát és azt a mondatot, amelyet rajta kívül senki se látott, melyben az író és Anna szavak voltak, és látta saját magát. A torony épült.” Az önnön mulandóságára, végességére rádöbbenő Annának a végtelenből alátekintő, mindentudó és mindenható lény nem segíthet „Mit tehet ő, ki mindent tehet? Mélabúsan megállapította, hogy semmit, a mindenén túl semmit.” Segíteni, vigaszt nyújtani csak *emberi* formájában tud, akinek megadatott a *szeretet* képessége. A végtelenség: nem igazi szabadság; a szabadságfogalom csak a végesség korlátai közt érvényes, szabad: csak az ember lehet...

Az Úr vigasza a halállal szembenező Annának: a szaxofonszó. A szaxofon és a rajta megszólaló blues: a könyv talán legsokértelműbb, legszívárványosabban játszó metaforája. Hangulata van: szilaj melankólia, vad szomorúság árad belőle („ami az amerikaiaknak a blues, az a magyaroknak a *keserves*”). A szaxofonszó: az, ami már túl van a kifejezhetőn; de az is, ami még kifejezhető, maga a nyelv, az írás, a kifejezés gyönyörűsége és gyötrelme; a szaxofonszó maga az Idő, hisz a zenében maga az Idő kap formát, maga az elmúlás tehát, az ember tudása a halálról.

A kétfajta nézőpont (az Íróé és az Úré) összecúsztatása, a kétféle – emberi és isteni – lépték, a véges és a végtelen egymásban való megmérettetése – mindez persze merő játék és ironia. Az eddigieknél is tarkább, mozaikszerűbb ez a fejezet: műfajok, modalitások, sőt nyelvek váltakoznak szeszélyes egymásutánban. Az Író (Úristen) és édesanyja beszélgetése – mely műfaja szerint párhuzamos formában előadott filozófiai traktátus – szeretetteljes Isten-ábrázolás-parafrázis, egyszersmind megejtő őszinteségű, személyes vallomás egy anya–fiú kapcsolatról. Az Úr mélabús, kvázi-önironikus monológja már a szaxofontanulás groteszkbe hajló jelenetébe torkoll; az Úr és Hrabal párbeszéde is (Kafka levelezéséből kiollózva) az abszurd drámák levegőjét idézi. Aztán mindent, mindezt a bizarr sokféleséget szinte elsöpri, szertefújja a szaxofon: „ez a regény utolsó, zengő szava, ez az iszonyatos, iszonyatosan elrontott, közönséges, ijesztő, engesztelő hang, ez a tehetségtelenség, egyszerűség és teljesség”.

A regényteremtés csak ezzel a nyelven, szón túli beszéddel lehet valóban teljes, ez az erős, fals hang zeng tovább az olvasóban akkor is, ha becsukta a könyvet; ez az egyszerűség és teljesség, nem befejezettség és lezárttság, hanem a regény végtelen tágasságának, nyitottságának a hangja.

Végezetül: szólni kellene még a temérdek, gyakran titokzatos utalásról, írók-matematikuskok-filozófusok-nyelvészek-teológusok játékosan kifacsart, parodizáló idézéséről; a sok művelődéstörténeti célzás, „rájátszás”, párhuzam stb. posztmodern bújócskájáról. Megannyi keresztretjvény! Sőt, ha belegondolunk, az egész könyv

is felfogható afféle rejtvényként – a címlapfotó rácsozata erre utal. (?) Szellemesek a névjátékok; a nevek viselői az összetett, összeragasztott névtákolmányokban *találkoznak* – mint Milena, Kundera és Erasmus a Milena Cound Erasmusban... A megfejtéseket sorolhatnám (némelyik rendkívül nehéz, mert az író szándékosan félrevezeti az olvasót) – de, végül is, ez értelmetlen és fölösleges lenne. A kereszt-rejtvény az ördög műve, mondja az író: „A Sátán ezt kínálja fel, a rejtezkedést, a világból alagutat csinál, és labirintust, bújj el, súgja, van, ami nem az Isten, lám, hisz én is az vagyok, Istenhiány, lyuk. A Sátán a kereszt-rejtvényfejtő, a rejtvényt adja a titokkal szemben, a sztorit a történettel szemben, a nosztalgiát az emlékezéssel szemben.”

A *Hrabal könyve* tehát a Sátáné is, amennyiben rejtőzik, csapdákat állít, kereszt-rejtvényt csinál nevekből; ez a könyv „ördögi” arca – ez is hozzátartozik a teljességhez, az egységhez. A kritikus talán maga is a Sátán szolgálatába szegődik, amikor megpróbálja megfejteni a rejtvényeket, felfejteni a szépen összesimuló, gondosan elvarrott szálakat, amikor szétszedi az Egészet. Végigmegy, tapogatózva, a regény labirintusán, haladtában fényt próbál gyűjtani itt-ott; de hát hogy is lehetne világos *mindenütt és egyszerre*? A csapda működik.

„Ami kimaradt, az is minden.”

*Vigilia*, 1990/10, 796–800.