

Hattyúdal, avagy az írás apológiája

Esterházy Péter, Tizenhét hattyúk' című könyve úgy áll előttünk, mint valamilyen, a posztmodern elbeszélés-technikákat összegző, azokkal kísérletező tanulmány. Benne, általa figyelemmel kísérhetjük a posztmodern hagyományteremtés különböző szinterein zajló kísérleteket, a szövegtér újrafoglalását, a nyelv és a stílus relativizálódását, a szerző és olvasó közt létrehozott szerződés újraértelmez(őd)ését.

A könyv, fülszövege szerint, „regény és önéletrajz, látomás és valóság” egyben, vagyis a prózairás művészetének szinte valamennyi – formális és metafizikai – dimenzióját magába kívánja foglalni. A mai olvasó számára „szakrális nyelven” íródott, de korszerű vagy éppen séggel időtlen, az idő korlátain túlnövő, és éppen ezért az irodalmi hagyomány egymástól időben távol eső pontjai közt hidat verni képes témáról, egy írói álnév mögé, vagy ha tetszik, az ismeretlenség felhőjébe bújva, (többek között) azzal a céllal, hogy az alkotó és alkotás közötti viszony ne nyomja rá bélyegét a befogadás folyamatára. Természetesen az is igaz, hogy Esterházy nem törekszik formáit, írói eszközeit, a maga kéznyomait a végsőkig rejtegetni, de tudatosan idegeníti el a szöveget a mindenféle, a szerző személyéből adódó „mellékhatástól”. Ezzel az írói álruhával, valamint a régi magyarországi, közelebről a 17–18. századi irodalom stílusjegyeit magán viselő nyelvvezetellel az irodalmi újramondás sajátos útját választja: a posztmodern hagyományteremtésnek (pontosabban a hagyomány újraértelmezésének) egyik legfontosabb kiindulópontja az a megállapítás, hogy mivel az irodalom már olyan szinten telítetté vált, hogy gyakorlatilag lehetetlen valami addig ismeretlen mondani, a mondásnak a nyelvi megformálás és a hagyomány újáteremtésének aktusában kell a maga útját megtalálnia. Nem egyszerű mimézis ez: a történetében felfogott irodalomnak mint hagyománynak nem olyan módon való értelmezéséről van szó, amely megelőlszik annyival, hogy a saját létmódját „a szó esztétikai

megformáltságának elsődlegességében” ismerje fel, vagyis kimerül valamely korábbi poétikus és tematikus irányultság lemásolásában, hanem olyan kísérletről, amely „relatívva tesz minden olyan lényeges epikai tényezőt, amelynek segítségével az elbeszélés világát meghatározni szokás”. (1) Ezen a ponton azonban nem tudjuk majd kikerülni, hogy ne vessük fel az irodalmi öncélúság, illetőleg az irodalmi önkény kérdését, mely reményeink szerint továbbvezet majd az alkotói aktus (szövegteremtés – szövegvilág-teremtés – „szövegvilágot-teremtő-szöveg”-teremtés) vizsgálatához.

A mondás

A 20. századot gyakran jellemzik olyan korként, amely a mondás egyáltalában lehetséges voltának megkérdőjeleződését és ezzel szoros összefüggésben, ennek előfeltételeként a nyelvhez való viszony radikális átértelmeződését hozta. Ez a folyamat azonban ennél jóval hosszabb és összetettebb. Anélkül, hogy a kérdést részletesen tárgyalni kívánnánk, elegendő annyit megjegyeznünk, hogy a közlés nehézségét firtató reflexió, valami mondhatatlan (vagy A Mondhatatlan) artikulálását célzó küzdelem már régóta tart és különböző stratégiákat, fázisokat ért meg, míg végül a szinte elviselhetetlenül súlyossá terhelte mondatoktól és irodalmi alakzatoktól, a nyelven való durva erőszakotól a hallgatás csöndjéig jutott. Ebben a csöndben nyilvánult ki a 20. század közepén, hogy mindaz, ami elmondott eddig, lehetlenné teszi valami újnak a mondását. En-

nek ellenére a mondás igénye azóta is ott munkál a beszélőkben. A bekövetkező fordulat két utat jelöl ki az írás számára: az egyik a hagyomány újrateemtésének, vagy ha tetszik, új hagyomány teremtésének útja, a másik pedig az az út, amelyen járva a mondás lényege, célja éppen magának a mondásnak a folyamatára, mikéntjére irányuló reflexió lesz.

Esterházy könyve többek között kísérlet a feledésbe merült nyelvi múlt beszélgetésére – egy sajátosan felfogott nyelvi játék, melynek célja a nyelvi magatartás megújítása. Kulcsár Szabó Ernő szerint ha pontosan értelmezzük az elbeszélés indokoltságát, akkor a vallomásos önéletírás gazdag hagyományú műfajához jutunk. (2) A kérdés most a magyar irodalomtörténeti szövegvilágban való otthonosság és a belőle fakadó folytonosság megújításának képességére irányul. (3) A regény arra tesz kísérletet, hogy egyszerre mutassa meg az irodalmi folytonosság és az újszerű alakzatok egymásra vonatkozhatóságát. *Adorno* esztétikájáról szólva *Jauss* a negativitás műalkotást létrehozó jelentőségét hangsúlyozza, amikor megállapítja: „A negativitás a műalkotást mind konstitúciójában, mind történetiségében, mind struktúráként, mind pedig eseményként képes meghatározni.” (4) Strukturális tényezőként tehát felfoghatjuk valami öt megelőző tagadásának, illetőleg újraértelmezésének. Ebben az újszerű alakzatban azonban túlhaladottságában is jelen van a korábbinak a nyoma.

A visszatérés nyersanyaga tematikusan, a műfaj tekintetében és poétikusan egyaránt meghatározott. A posztmodern hagyományban hasonlóképpen maga a hagyomány az, ami nyersanyaggá lesz. A hagyomány a legtágabb értelemben: nemcsak a téma, nemcsak az írói technikák, nemcsak az eszmetörténeti háttér vagy a kifejezői szándék, hanem mindennek az összessége, egyetlen organikus egészként, amellyel az író azt csinál, amit akar. Maga a hagyomány lesz eszközzé a kifejezésben. Amit a ‚Tizenhét hattyúk’ esetében tapasztalunk tehát, nem pusztán mimézis, de nem is merő antitézise az önéletírásnak, nem szűk értelmű dekapitalizáció, hanem

egyszersmind rekapitalizációja is a műfajnak, új szemszögből történő értelmezése az elbeszélői pozíciónak.

Ezzel párhuzamosan az, hogy „tematikusan” miről szól az adott mű, tulajdonképpen saját, szorosabb értelemben vett poétikai meghatározottságának, a kifejezés „miként”-jének rendelődik alá. Esterházy könyvében nem is pusztán egy bizonyos hagyomány, hanem hagyományok vonulnak fel: egyfelől, ami legkézenfekvőbb és a legszembeütőbb: a forma örökisége. Önéletírás, egy nő életének megírása. Mindez a 17. századi *Pázmány Péter* prédikációihoz (5), illetve a 18. századi *Bethlen Katához* és korához kapcsolható tradíciót idéző nyelvezettel (6), melyet a szerző maga mond szakrálisnak. Az önéletírás ugyanakkor több, mint a pusztán tények, élettörténeti elemek jól konstruált, a tematizáció és a poétikai eszközök útján irodalmi értékűvé varázsolt rögzítéssel elbeszélése: a műfaj alakváltozatának elengedhetetlen szervező eleme az identitáskezelés. Vajon a radikális önmeghatározás igénye szintén a hagyomány holdudvarából kerül az alkotói látómezőbe, vagy éppenséggel a mintegy a saját szövege fölé emelkedő és annak világával szemben saját viszonyát meghatározni kívánó író meta-történetével van dolgunk? A kérdés csak akkor érdekes (és akkor is csak kevésbé), ha a szövegteremtés folyamatát egyidejűleg személyiségteremtésnek is tekintjük. Az önéletírás „én”-je ugyanis mindig a szövegben születik meg, hiszen csak a szöveg dialogicitásában foglalt másság révén határozható meg „valaki”-ként. (7) A szerző pedig, bármiféle irodalmi szöveg szerzője, úgyszintén a szöveg által, annak létrehozásában teremődik meg. „Élete nem történeteinek forrása, hanem maga is egy történet, amely párhuzamosan fut művével.” (8) Ez a két megállapítás azonban némileg elmosni látszik a különbséget az önéletírás és a „mintha-önéletírás” meghatározhatósága között. Hiszen a ‚Tizenhét hattyúk’-ban az említett dialogicitás sem olyan módon áll fenn, mint például *Bethlen Kata* írásában: a másság, szerző és ál-szerző különállása

csak a regény létrehozásának aktusában releváns, később azonban nincs értelme az előbbi értelemben vett meghatározottságról beszélnünk. A szerző ugyanis szemmel láthatóan „magára akarja hagyni” a szöveget. A befogadás szintjén – úgy tűnik – nem érdekes a szerző és a szöveg közötti viszony, és éppen így nem mondhatjuk, hogy valóságos identitáskeresés történne a regényben. Inkább egy lehetőség próbája zajlik a szemünk előtt. Kire irányul tehát az állandó reflexió? Esterházyra vagy Csokonai Lilire? Esetleg mindkettőre? Vagy egyszerűen csak magára a szövegre? A szöveg olykor „saját atyjának” sem mond többet, mint az olvasónak. A forma fogalmi határai kitolódnak, vagy talán teljesen el is mosódnak, és Lili élete (a tulajdonképpeni tartalom) is ennek a tágran értelmezett formának rendelődik alá, válik részévé. Az újra-mondás tudatlanul is elsősorban a forma újramondásában megvalósuló nyelvi játékokra korlátozódik.

A beszélő és a nyelv

A szöveg „tudatos önállóvá tétele” ellérére sem tudjuk figyelmen kívül hagyni a kérdést, hogy ki beszél a műben. Hiszen nem pusztán ismeretlenségbe burkolózásról van szó, hanem éppenséggel a valaki más bőrébe bújásról. A modern és posztmodern irodalmi tudat és más-más mértékig egyes elméleti-befogadói tradíciók (például az angolszász „újkritika” és a strukturalista kritika) is – a szöveg poétikai meghatározottságai mentén – igyekeznek eltávolítani a szerzőtől és a keletkezés körülményeitől a létrehozott, illetőleg a vizsgálat tárgyát képező szöveget. Ám mi történik akkor, amikor egy fiktív szerzői individuum megjelölésével erre éppen maga a szerző szólítja fel az olvasót? Ki az a szerzői személy, akitől a „Tizenhét hatytyúk”-ban el kell vonatkoztatni? Lili figyelmen kívül hagyása két szempontból problema-

tikus: egyrészt mivel szerzőként, az önéletírás megalkotójaként áll előttünk, másrészt pedig a fentebb elmondottak miatt, vagyis mert az írás aktusában egyszerre lesz megalkotója saját történetének és a történetmondásban egyidejűleg önmaga tárgya. Alakja, miközben kirajzolódik a könyv lapjain, végső soron már „készen”, a maga „valóságában” áll előttünk, a szöveget mint saját, megélt és újraszülető történetét illető szelektív, értelmező (és egyúttal létesítő) atitűdjével együtt. Az ilyen konstelláció meglehetősen zavarba ejtő az olvasó számára. Tanácstalanná válunk a szöveggel szemben, mert nehezen lelhető meg az a pont, ahol a szöveg átépülhet számunkra befogható s befogadható struktúrává. „Ha Csokonai Lili történetét vonatkoztatható, azaz nem-esztétikai világteremtés logiká-

Mi határozza meg Csokonai Lili identitását? Hogy a szöveg kinyitható legyen, ismét fel kell tennünk, hogy az nem más, mint magára az írásra irányuló kísérlet. Lemondunk arról, hogy meghatározzuk, tulajdonképpen ki is beszél a műben, mert erre a kérdésre végeredményben csak azt válaszolhatjuk: maga a szöveg.

jával is értelmezhető történetnek tekintjük, akkor egy különös, kettős kísérletnek leszünk a tanúi. A főhős ugyanis a tizenötödik fejezetnél valójában megszakítja az addig érvényesülő folyamatszerűséget, s „Inventárhattyú” cím alatt egy egészen eltérő

értelmezésű s egészen más történetekből összeállított folyamatot tár elénk. A két beszélőegység egyenértékűsége az identitáskeresés két különböző útjának kudarcából vezethető le.” (9) Azonban mi határozza meg Csokonai Lili identitását? Hogy a szöveg kinyitható legyen, ismét fel kell tennünk, hogy az nem más, mint magára az írásra irányuló kísérlet. Lemondunk arról, hogy meghatározzuk, tulajdonképpen ki is beszél a műben, mert erre a kérdésre végeredményben csak azt válaszolhatjuk: maga a szöveg. A „Tizenhét hatytyúk”-ban megmutakozó irodalmi önkény, kezdve a forma és a téma megválasztásától a szöveg tulajdonképpeni meghatározhatatlanságáig egyszersmind irodalmi öncél is: Lili élettörténetének egyetlen célja nem más, mint önmaga, vagyis, hogy legyen. Az élettörté-

net a forma és a nyelv szintjén azonban már létezik – az eszközként felhasznált hagyományban. (10) Csokonai Lili mint a történet szerzője és szereplője kölcsönös egymásrautaltságban áll a szöveggel (s ezen keresztül az imént említett hagyománnyal). Egyszerre kézben tartója és kézben tartottja. „Története jelölő, nem pedig létesítő pozícióba hozza a nyelvet, ismert világba költözik bele, nem pedig a megérthető lét egy új tapasztalatában részesít.” (11)

Azt mondtuk, e nyelvezet nem tartalmazza a múlt valóságát. Az ismert világba költözés azonban nem pusztán egy álruha magunkra öltését jelenti, hiszen akkor a nyelv nem lenne egyéb, mint üres, légszerű burok, melyet kedvünk szerint töltünk meg jelöltekkel, jelölés és létesítés kölcsönösségét felszámolva. A nyelv szakralitása azonban nem engedi kiüresedni a nyelvet: anamnetikus (felidéző) és metektikus (részesítő) természetét nem választhatjuk le róla, s e szakralitás, e kettős tulajdonság teszi képessé a nyelvet arra, hogy az esztétikai szemiozsis egymástól elválasztott elemeinek (jel-dolog-jelentés) időbeli áthelyezhetőségét értelemképző funkcióval lássa el. Egyszerűbben fogalmazva, hogy a hagyomány egymástól távol eső pontjai egymáshoz rendelhetőek, egymásba csúsztathatóak legyenek. A szöveg tehát viszonyban áll egyrészt saját magával, ezt nevezhetnénk egyfajta belső, részesítő viszonynak, másrészt a hagyománnyal, ami külső, felidéző viszony. E kétfajta viszonyulás közötti határ azonban elmosódik, ha teljesen el nem is tűnik, s a ‚Tizenhét hattyúk’ ebből a nézőpontból nem más, mint „a tradíció nyitottságának, lezáratlan-ságának s bármit jelölni képes alkalmasságának bizonyítéka”. (12)

Hattyúdál

Talán a cím miatt, talán az archaizálás miatt, talán a tragikus történet miatt, de nem tudunk ellenállni a kísértésnek, hogy valamiféle allegoretizálható tartalmat, jelentést keressünk a szövegben, a szöveg mögött. Kezdve a rejtélyes címtől, a rész-

letgazdagon ábrázolt VW-n át a nemiség önmagában elsőprő erejű jelképiségéig. Azonban a szöveggel, a szövegért folytatott küzdelem során az egésznek az értelme kérdőjeleződik meg: a szövegszándék keresése most már egy másik, egy szöveg fölötti szinten jelenik meg, ahol nem érjük be azzal a válasszal, hogy a szöveg célja önmaga, amikor nem vagyunk hajlandóak az ősidőktől belénk oltott s immáron toposszá vált gyanúról lemondani, hogy az irodalom szól valamiről, de legalábbis, hogy valami magán túlmutató célja van. A könyv második részében olvashatunk egy jelenetről, amikor Kéri Márton egy „tollforgató barátosával” ismerteti meg Lilit. (13) Kocsikázás közben Lili azt kéri tőle, hogy írjon neki valamit, de az visszautasítja a nőt. Nem tudja, mit írjon. Lili sem tudja, de a lényeg, hogy neki írja. Az író dolga, hogy gondoljon valamire, amiről aztán írni fog. Lilinek ebben a néhány mondatában egyszerre van jelen a mindenkori szöveg iránti bizalom, de a gyanú is. Hiszen valakinek csak akkor szólhat egy szöveg, ha valamiről szól. A ‚Tizenhét hattyúk’ sem pusztán női lélekrajz. A nemiségnek, a szexuális együttlét extatikus ábrázolásának módja arra enged következtetni, hogy Esterházy nem törekedett mindig arra, hogy önmagát megtagadva maradjon észrevétlen. Hiszen Lili megformálása végső soron olyan férfi perspektíváját hordozza, aki szívesen látja a nőt erotikus jelenetekben. (14) Lili számára szinte egész további sorsát meghatározó élmény a Kéri Mártonnal való megismerkedés és szerelmi egyesülés. A ‚Szüzességelvesztéshattyú’ című fejezetben egyszerre látjuk Lilit álmodozó nőnek és a maga védtelenségében kiszolgáltatott jelenségnek. Ugyanakkor a ‚Volkswagenhattyú’ című rész sajátos ketősséget hordoz: egyrészt jelen van a leplezetlen erotika: a leszűkített tér, ha tetszik, szövegvilág, amelyben a titkos légyottokra sor kerül, amelyben Lili a maga nőies-ségének teljességét tapasztalhatja meg, de ahol egyúttal bepárásodnak az ablakok, valamiféle fülledtséget sugall, a kellemetlen és kényelmetlen pozitúra pedig, melyben a szereplők leledznek, az egész léttér

viszonylagosságát érzékelteti. Másfelől Lili jellemzése a Volkswagenről igen nagy szakértelemről tanúskodik. (15) Kéri Márton kocsijáról még azt is megtudjuk, amit a felszínes szemlélő nem vesz észre: gyártási hibáit. Lili valami önmagán kívülre irányítja a figyelmét, mintha csak a Volkswagen által megjelenített miniatürizált valóság tökéletlenségét, esetlegességét akar-ná hangsúlyozni.

Ezen a ponton vissza kell térnünk a címhez. Ez a cím, akármennyire igyekszünk is ellenállni, óhatatlanul felidézi bennünk *Nemes Nagy Ágnes* '64 hattyú' című tanulmánykötetét, amelynek témája és formája ugyan merőben más, de mégis kapcsolható (különösen az első írás) Esterházy könyvéhez. A költőnő a megjelölt hattyú láttán azon kezd elmélkedni, hogy vajon mikor és hol kezdődik el magának a versnek a megpecsételése. Arra a megállapításra jut, hogy azt már tulajdonképpen maga az író elkezdte, aki ilyennek vagy olyan-nak kívánja látni a saját művét. Nem tudhatjuk, Esterházy milyennek látja a művét, Lilit, milyen viszonyban áll vele, de ez nem is olyan lényeges. Sokkal lényege-sebb azonban az, ami a könyv egészében kifejeződik. „Az író érdeklő saját mester-sége, érdeklődik azon eljárások iránt, ame-lyeket többnyire tudattalanul használ. Le-tagadhatatlanul vonzódni kezd eszközei-hez, [...] miközben számtalanszor el is át-kozta őket, ha nem esnek jól a keze ügyébe.” (16) Esterházy tulajdonképpen az írás – a mondás – lehetőségeit vizsgálja. Nemcsak a hogyan, de a miértet is. Csokonai Lili önéletírásának egyedüli moti-vációja talán éppenséggel saját tragikus sorsa, saját élettapasztalása. Amely persze éppúgy fiktív és viszonylagos, mint a VW-ben eltöltött pásztorórák. Nemes Nagy Ágnes írása utolsó bekezdésében még megjegyzi, hogy a hattyú „tulajdonképpen utálatos állat. [...] Szép, szép, már akinek, de vad, összeférhetetlen, nehezen kiismer-hető.” (17) A romantikus hattyúszemlélet itt-ott feltűnik a 'Tizenhét hattyúk'-ban is (18), de sokkal inkább mondanánk a könyvet antiromantikusnak, sőt anti-hattyúinak – a Nemes Nagytól kölcsönvett szójáték-

kal élve, hiszen a történet a záró bekezdés-ben, valamint egy sor korábbi, a saját ma-ga metatextusát létrehozó, autoreflexív ki-szólásban, utalásban a saját, klasszikus ér-telemben vett hattyúdal-mivoltát írja fölül – ha teljességgel megszüntetni nem is kí-vánja azt. Mielőtt azonban továbblépnénk, tisztáznunk kell, hogy mit jelent az össze-férhetetlenség a 'Tizenhét hattyúk' kontex-tusában. Semmiképpen sem pusztá ellen-tétességet két összevetett dolog között. Sokkal inkább a két dolog végtelen egy-másrautaltságából származó dinamikus szembenállást. Ha úgy tetszik, a két dolog egymással, egymásért való küzdelmét. Mindkettő a maga vonzáskörébe, hatalmá-ba akarja hajtani a másikat. A hattyú ösz-szeférhetetlensége megmutatkozik Ester-házy és Csokonai Lili összeférhetetlensé-ge terén: egy író könyve egy írónőről, aki saját könyvét írja. Profanizáltabban: könyv a könyvben, írói figura az írói figu-rában. Ugyanez az összeférhetetlenség munkál fikció és valóság kapcsolódásában is, hiszen egyik sem lehet meg a másik nélkül, de a kettő határának elmosása tra-gédiához vezetne. S végső soron az írás összeférhetetlensége írójával, mely ugyan-az, mint a nyelv (a mondás) összeférhetet-lensége mondójával. Ezt a szembenállást fedezzük fel a tollforgató válaszában is: egyedül nem megy. De Lili is erről beszél, a szótalanság és a szavakra utaltság közöt-ti megfeszítettségéről, igyekezőn uralma alá vonni azt, amiben tovább kellene élnie:

„Akar módi, akar ásatag, nem félek meg-gyónni, a szók nékem legerősb támaszom, ezen sok élemedett szók, túnt mondatrajzo-latok, hótt férfiak szájátul fröcskölkölhető u-jjongások, szók, mik oly világbul valók vol-nának az miben – rémlik innejt – szinte az vala meg, mi bennem heány.” (19)

Mondás (és újramondás) relativizmusa, lét, nyelv és idő relativizmusa, a szövegtér adta kétes lehetőségek (mégis egyedüli lehetőségek) magának az írói entitásnak – és ebben a vonatkozásban mindegy, hogy itt kit tekintünk az írónak – az esetlegességéről, viszonylagosságáról győznek meg ben-nünket. Az elbeszélői helyzet léthelyzetként való értelmezhetősége arra ösztönzi a szer-

zót, hogy erre rámutasson a műalkotásban ábrázolt létfelfogás eszközével. A szövegter átalakul a lehetséges műveletek terévé, ahol a dolgok nem megtörténnek (realitás), hanem kimondatnak (fikció). Ebben az kifejezőmódban nincs is tulajdonképpen ábrázolás. Ami történik, az szövegteremtés, melyben a szavak nem egyszerűen rendelkeznek jelentésükkel vagy jelentéseikkel, hanem a (szövegen belüli) használat útján nyerik azt. A szövegteremtés egyúttal szövegvilágot hoz létre, amelyben kifejeződik a valóság fiktív értelemben lehetséges aspektusa. (20) Csokonai Lili személyes elbeszélői helyzetének értékelésekor, a könyv utolsó fejezetében, mintegy összegzőként felteszi magának a kérdést: miért ír tulajdonképpen? Azt írja le, amit remél – afféle retrospekciós technikákkal élve, egy elképzelt jövőből nézve a jelenbe –, vagy egyszerűen csak valami „viszketeg művészi tisztességkívánás”, kielégítését célozza meg? Egy pillanatra kifordulni látszik az egész addigi történet: az identitáskeresés fókusza nem az ében helyezkedik el. Nem másokkal szemben határozza meg magát Lili, a másságot felmutatva, „hiszen könnyű ám a másságot szeretni,” ha az nem egyéb, mint önmagunk tükörképe. Az önmeghatározás alapjává a környezethez való hasonlóság lesz: „Ugyan bizon én megtanálom vala őbennek azt es, valami én vólnék!” (21) Azonban csak a mondásban az önmagunkat megíró írásban lehetséges Lili számára jelen léthelyzetében maradni. Se előre nem bír nézni, se hátra („üres hely hagyva”).

Az elbeszélői helyzetnek további elmozdulását vagy éppenséggel eltorzulását figyelhetjük meg a regény egészét, annak elő- és utóéletét tekintve. Esterházy Péter számára az írás nem pusztán szövegvilágteremtés, vagy a szövegter visszafoglalása, hanem egyenesen afféle „szövegvilág-teremtő-szöveg” teremtése. Ez a duplikáció még jobban eltávolítja művétől az alkotót. Olyan játékot űz a szerző, melyben nem pusztán a valóság valamely lehetséges aspektus szerinti transzformációja zajlik, hanem ahol e folyamat egészének az újbóli transzformációja is megtörténik. Maga a megteremtett szöveg is része az ál-

tala teremtett szövegvilágnak, ahol minden, a realitásra irányuló megfeleltetési kísérlet az esetlegesség és a bizonytalanság homályába hull. Éppen ezen a szinten válik a tényleges történet tulajdonképpen érdektelenné, s ami marad, az az ennél sokkal elemibb, most a tényleges író entitását érintő kérdésre adott válasz: vagyis, hogy mi az értelme az írásnak, s hogyan lehetséges a mondás és újramondás látszólagos ellehetetlenülése ellenére is írni.

Kézenfekvőnek tűnik egy másik kortárs szerző nagyon hasonló szemléletű és szerkesztésű művével vetni össze a „Tizenhét hattyúk”-at. *Parti Nagy Lajos* az „Ibusár” című színművében külső nézőpontból ábrázolva mutatja be az irodalom lehetőségének karikatúráját, ötvözve azt egy isten háta mögötti kis falu vasútállomásán dolgozó, ábrándjainak élő, irodalmi ambíciókban nem szűkölködő jegykiadó nő tragikomikus történetével. A történet – drámáról lévén szó – meglehetősen történetietlen, hiszen Csokonai Lili önéletírásával ellentétben Jolán életének csupán egyetlen fragmentumát láthatjuk: egyetlen nap eseményeinek időszerkezete foglalja magába az élettörténet egészét, melyet „pars pro toto” retrospektív és prospektív jelenetek egymásra fűzésével ábrázol. Értesülünk a készülő „huszerett”-ről, a keletkezés vizsontagságos körülményeiről, a falu népének Jolánt övező ellentmondásos, de alapjában véve elfogadó-jóváhagyó hozzáállásáról, Jolánnak a darab zenéjének szerzőjével való, tragikusan végződött szerelmi történetéről. Az elbeszélői helyzet itt elsősorban Jolán elbeszélői helyzete, aki a maga álmait, a világról alkotott idealisztikus elképzeléseit mintegy „átírja” a saját darabjába. A konfliktus tulajdonképpen a két színdarabban megjelenő világok között zajlik. Jolán viszonya is kettős: egyrészt viszonyban áll a saját „teremtésével”, a huszerett szereplőivel, másrészt pedig viszonyban áll az őt körülvevő világgal. Mindkét viszonyban végbe megy a sajátos önmeghatározás, de az elbeszélői helyzet végzetes elmozdulásával, a darab végén a „realitásba” való visszatérés képtelenségével (vagyis amikor Jolán

már akármennyire akarja, sem tudja kikapcsolni a hangosbeszélőt) látszik végkifejletéhez érni a tragikomédia.

A szövegteremtés és a szövegvilág szintjén Jolán – Lilihez hasonlóan – az írásban, a valamit (az önmagát, az önmaga huszerettjét való) írásban próbálja fellelni saját identitását. A „szabadság-szerelem – témában” készülő darab saját lelkének lenyomata, amely azonban nyelvi sutasága, bárdolatlansága és a groteszk közeg miatt egyszerre humoros és kétségbeejtő. Jolán is a hagyományt hívja segítségül, darabjában huszáros-pántlikás, kissé bárgyúan és

szentimentálisan heroikus közeget jelenít meg. Közelebb áll a humorhoz, mint a ‚Tizenhét hattyúk’, talán éppen a helyzet- és jellemkomicum, helyesebben szólva tragikomikum révén. Ebben azonban már éppenséggel a mondás totális ellehetetlenülésének, a harmónia utáni vágnak a groteszkül humoros irrelevanciája körvonalazódik. Amit Jolán ír, nemcsak viszonylagos, de egye-

nesen irreális. A régies forma pedig, ellentétben Csokonai Lili önéletírásával, csak erősíti realitását és fikcióját, szerző és mű szembenállását. Ebben a darabban a már említett összeférhetetlenség is túlhaladottá válik: nincs értelme az egymással szemközt álló dolgok egymásraultalságáról beszélni. Minthogy a régies forma sem tudja betölteni a neki szánt szerepet, nincsen jelentést hordozó funkciója (illetőleg e funkció hiánya az, ami adott esetben jelentést hordoz). Nincs szó az esztétikai szemiozis elemeinek szétválasztásáról, mint Esterházynál, nincs szó a hagyomány mint eszköz funkcionalitásáról – amivel szembesülünk, az éppenséggel mindennek a kudarca. Nem marad más, csak az égető, heves

közlésvágy, amely körül egy koszos, rossz levegőjű forgalomirányító szobává zsugorodik a tér – akár Lili számára Kéri Márton Volkswagenjében. Jolánnak nem jut más osztályrészüll, csak a szexuálisan kielégítetlen és kielégíthetetlen Vargányai Guszti, az előadást lelkesen váró, nem éppen műértő mama, és a hangosbeszélőt lapáttal szétverő Jénai Pali – szerzői utasítás szerint „egy hang nélkül” Idegenként mozog ebben a közegben, és Lilivel ellentétben ő nem tudja a mű végén magát a környezetével való hasonlóság jegyében meghatározni. Vargányai szexuális éhségével párhuzamban Jolán „intellektuális kielégíthetlensége”, ennek paródiája áll. Az ő keserves küzdelme a szavakért azonban nem az írói entitás létmeghatározásának, hanem a komikumnak lesz a tárgya. Az írás tehát, mely mindkét műben a középpontban áll, Jolán számára lehetetlenség, Csokonai Lili számára viszont az egyedül lehetséges megoldás.

A hattyúdial nem a mondás és újramondás, nem az írói világalkotás képtelenségének, de nem is a tradíció nyitottságát hangsúlyozó újszerű poétikai megoldásoknak szól. Sokkal inkább a nyelvi-irodalmi hagyományon erőszakot elkövető, az írói léthelyzet meghatározhatatlanságát és a beszéd képtelenségét hirdető kulturális mítosznak, annak, amely szerint az irodalomnak nem lehet önmagja a célja, amely szerint nem igaz, hogy az irodalomnak egyáltalán célja van. Mert a tulajdonképpen cél és értelem az írás maga („üres hely hagyva”).

Mindezen összehasonlítás persze

igencsak nehézkesnek bizonyul, hiszen a színmű teljesen más szabályok szerint működik, mint a regény. Más, talán plasztikusabb értelemben kell használnunk a fikció fogalmát, és a szerző és szereplőinek viszonya is sokkal jelöltebb, mint a regényben, ennek bővebb kifejtésére azonban most nem vállalkozhatom. Elegendő annyit megjegyezni, hogy Parti Nagy nem kíván eltávolodni figurától, még kevésbé Jolán a sajátjaitól. Hiányzik az Esterházynál látott duplikáció. Ezek a figurák nem titkoltan teremtmények, a szövegvilág „valóságos” kreatúrái. Az ‚Ibusár’-ban ugyancsak egybemosódik a két szövegvilág: a Joláné és a Jolán által teremtett. Ennek tapasztalata

persze sokkal kézzelfoghatóbb, színműről lévén szó.

Mégis, a szöveg meta-szintjén, vagyis a „szövegvilágot-teremtő-szöveg” teremtésének szintjén Parti Nagy Lajos „kívül reked Jolánon”. Szemben Jolánnal, aki persze szinte tökéletesen azonosulni tud szereplőivel, főként Amália hercegkisasszonnyal. Parti Nagy színművet ír a színműírásról, s ezzel léthelyzetét egyszerre határozza meg (Esterházyhoz hasonlóan) az írás aktusában és azon kívül.

A mindkét műben szervező erőként ható közlésvágy az írásra magára mint létmegértésre irányítja a figyelmet. A szöveg születésének körülményeit dokumentáló kommunikációban az elbeszélői helyzetnek mint léthelyzetnek, mint az írói entitásnak a kérdésére fogalmazódik meg valamiféle válasz. Az írás képessége és képtelensége által teremtett feszültség mint az irodalom lehetőségeinek motívuma határozza meg a két, műfajában eltérő művet. Mindkettő a szövegtér visszafoglalására tesz kísérletet, ám eltérő módszereket választanak és eltérő eredménnyel zárulnak: Esterházy Péter a „Tizenhét hattyúk”-ban az irodalom mint lét, idő és nyelv relativizmusa által meghatározott egység hagyományát használja fel eszközül, hogy e hagyományból táplálkozva, azon túlhaladva eljusson a mégis-mondás, az újra-mondás egyedüli lehetőségéhez. Parti Nagy Lajos pedig a beszéd/mondás ellehetetlenüléséből származó, nyelvi kifejezést illető erőszakot meta-szinten történő megfogalmazására tesz kísérletet. Míg Esterházy az irodalom miértjére és hogyanjára adott választát pozitívnak értelmezhetjük, addig Parti Nagy Lajosé mintha negatívnak tűnne. Ám mégis, éppen e negatívum elfogadhatatlansága ösztönzi tovább az írókat, hogy mondjon, hogy írjon, az irodalmi önkény és öncél nevében.

A hattyúdál tehát nem a mondás és újra-mondás, nem az írói világalkotás képtelenségének, de nem is a tradíció nyitottságát hangsúlyozó újszerű poétikai megoldásoknak szól. Sokkal inkább a nyelvi-irodalmi hagyományon erőszakot elkövető, az írói léthelyzet meghatározhatatlanságát és a

beszéd képtelenségét hirdető kulturális mítosz, annak, amely szerint az irodalomnak nem lehet önmaga a célja, amely szerint nem igaz, hogy az irodalomnak egyáltalán célja van. Mert a tulajdonképeni cél és értelem az írás maga („üres hely hagyva”).

Jegyzet

(1) Kulcsár Szabó Ernő (1996): A szövegtér újrafogalálása. In: *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony. 210.

(2) Uo. De mások is hasonló megállapításokat tesznek a művel kapcsolatban: „Műfajilag a memoárirodalomhoz kapcsolódik; nyelvilag – és részben – tartalmilag a régi önvalomásból merít, szerkezetileg a modern naplóírásra jellemző narrációt alkalmazza.” (Jolanta Jastrzebska [1991]: *Archaizálás és intertextualitás. Irodalomtörténeti közlemények*, 1, 48.); Hódosy Annamária pedig – Kármán *Fanni hagyományai*val vonva párhuzamot, a „memoárirodalom mellett/helyett a szentimentális regénnyel való rokonság”-ra hívja fel a figyelmet (Hódosy Annamária [1993]: *Száll a hattyú... Csokonai Lili és az intertextualitás. Tiszatáj*, 1/10, 59.)

(3) Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945–1992. In: *Beszédmód és Horizont*. 167–170.

(4) Jauss, Hans Robert (1997): Negativitás és esztétikai tapasztalat (Adorno esztétikai szemléletéről – mai szemmel) In: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris, Budapest. 180.

(5) „...nyelvtani szinten, a mondatszerkesztésben: a régies igeidők, az izes alakok, a feltételes mód használata a Tizenhét hattyúkban megfelel Pázmány korának...” – állítja Tolcsvai Nagy Gábor tanulmányában, de ezt az állítást mindjárt árnyalja is, amikor arról tesz kijelentéseket, hogy a szövegben jelentkező grammatika korábbi és későbbi korokhoz is kapcsolódhat. (T.N.G. [1994]: *Nyelv a magasban*. A Tizenhét hattyúk nyelvszemlélete. *Alföld*, 7, 49.)

(6) Gróf bethleni Bethlen Kata Életének maga által való rövid leírása halála után három évvel, 1762-ben jelent meg Kolozsváron. A nagy barokk önéletírás műfajában ő próbált utolsóként megnyilatkozni irodalmunkban. Írásának jellegzetessége világának zárt-sága. Műve elsősorban a saját maga körül, hétköznapi történésekre koncentrált, azokat saját élettörténetének alakulása felől igyekszik értelmezni. Világát-sa konzervatívnak és időszerületlennek mondható. A mű jelen írás szempontjából is érdekes poétikai sajátossága a juxtapozíciós rendező elv: boldog és boldogtalan események egymást váltogatják. A létmegértés fókuszában ennek megfelelően az a szemléletmód áll, amely a rosszban a jót, a jóban a rosszat felel meg.

(7) Kulcsár Szabó Ernő, 211.

(8) Barthes, Roland (1991): *A mítól a szöveg felé. Pompeji*, 3, 95.

(9) Kulcsár Szabó Ernő, uo.

(10) „A nyelv, amely elsősorban irodalmi nyelv, a

prédikációs írásbeliségtől a modern irodalmiság nyitányáig a magyar irodalom nyelve. [...] Az elmúlt valóságokat már nem tartalmazó nyelv szemléletformákat közvetít a jelennek, [...] a nyelvben elvontan kifejeződő létviszony [...] a magyar irodalom intertextuálisan megragadott létviszonya maga. (Kulcsár Szabó Ernő, 212.)

(11) Uo.

(12) Uo. 213.

(13) Esterházy Péter (1987): *Tizenhét hattyúk*. Magvető, Budapest. 107–109.

(14) Molenkamp-Wiltink, Ienke (1994): A női perspektíva szerepe Weöres Sándor *Psyché* és Esterházy Péter *Tizenhét hattyúk* című művében. *Jelenkor*, 6, 533–542.

(15) Uo.

(16) Nemes Nagy Ágnes (1975): *64 hattyú*. Magvető, Budapest. 7.

(17) Uo. 8.

(18) A hattyú-metáforáról mint a regény kulcsmotívumáról Hódosy Annamária megjegyzi, hogy „...eszünkbe juthat a regényben egyébként megemlített A rút kiskacsa is, és – ha hajlandóak vagyunk elfogadni ezt az értelmezést – a szerencsétlen, magányos, árva kiskacsából fejlődő gyönyörűséges hattyú képében az 'ideális, érett' Szubjektum metáforáját sejtethetjük. Ugyanakkor a hattyú az irodalmi hagyomány szerint egyszersmind a költő; azaz a szubjektum-objektum viszonyt a költői nyelv által meghaladni kívánó, de közben Tudatát fel nem adó ember metáforája is.” (Hódosy, 62.)

(19) Esterházy Péter: *Tizenhét hattyúk*. A tizenhetedik hattyú.

(20) Balassa Péter (1987): *Elmélet és ornamentika*. In: *A látvány és a szavak*. Magvető, Budapest.

(21) Az idézetek mind *A Tizenhetedik hattyú* című fejezetből.

Palatinus Levente Dávid

Egy megemlékezés üzenetei

Csillagné Gál Judit, a pszichológiai tudományok kandidátusa, tanszékvezető főiskolai tanár 2003 tavaszán lett volna 75 éves. A Magyar Pedagógiai Társaság és az Academia Ludi et Artis 2003. április 24-én emlékülést rendezett a tiszteletére.

Harminc éve, egy csütörtöki napon 10 órára kaptam meghívót a budai Tanítóképző Főiskolára egy kandidátusi disszertáció házi védésére. A terjedelmes anyagot már korábban megkaptam. Volt rá két hetem, hogy gondosan kijegyzeteljem, s ellássam megjegyzéseimmel, hogy azokat a házi vitán elmondhassam. Egy nappal korábban azonban megbetegedtem, s nem tudtam részt venni az érdeklődésemet egyébként igencsak felkeltő eseményen. Ki kellett mentenem magam, a kimentésben azzal az ígérettel, hogy megjegyzéseimet írásban összefoglalom, s a disszertáció szerzőjének megküldöm. Megjegyzéseim a magam számára azóta elvesztették fontosságukat. A disszertáció fontossága azonban nemcsak a magam számára maradt, mi több, növekedett meg, de úgy vélem, egy bizonyos szakmai kör számára ma is kell, hogy legyen mondanivalója.

A disszertáció címe – „Zeneművekben való tájékozódás pszichológiai vizsgálata”

– azt sugallná, hogy csak a muzsikuskok, köreiken belül zenetanárok, még szűkebbre vonva a kört, iskolai ének-zenetanárok számára jelenthetne újdonságot. Ám ha történetesen a tanár- és tanítóképző intézetek szaktanszékein foglalkoznának a különböző művészeti ágak pszichológiájával, pedagógiájával, azon belül izlésvizsgálatokkal, bizonyára felismerhető lenne a szóban forgó munka inspiráló ereje.

Igaz, a Szerző érthető módon a zenei területre fókuszál, amennyiben vizsgálata tárgya a zenemű, és arra vonatkozóan akarja megfejteni a tetszés, a műélvezés indítékait, azt, hogy hogyan fejeződik ki bizonyos választásokban az izlés, mégis az experimentális esztétika, avagy esztétikai indíttatású kísérleti pszichológia egyik kiemelkedő úttörőjére hivatkozik, *Fechnerre*, aki a képzőművészeti műalkotás élvezete meghatározójának a színek, síkidomok, térelemek egyéni megítélését tekintette. Ám annak igazolására is vállalkozott a Szerző, hogy rámutasson, az elemi