

A feltámadás nehézségei

DARVASI LÁSZLÓ: VÁNDORLÓ SÍROK

„Nem megy a novella. Vagy nem is tudom, nem akarom, hogy menjen, van bennem valami nyűgös fáradtság, és bizonytalanság, hogy minek” – nyilatkozta Darvasi László, szűk tíz éve, a *Literának* adott interjújában. S bár a Darvasi-életmű az eltelt időszakban természetesen módon gazdagodott, a 2006-os *A titokzatos világválogatott* után hat kerek esztendő kellett várni a legújabb Darvasi-novelláskötetre, a *Vándorló sírokra*. Tényleg valamifajta csömör, vagy egy tudatosabb alkotómunka áll a hosszabb érlelődési időszak mögött? Az öt nagyobb ciklusra osztott kötet mindenestre jelzetten visszalép a novellisztika korábbi szakaszainak egy-egy írásmódjához. A *Kína visszatér* című ciklusban *A lojangi kutyavadászok* (2002) írói világa lényegül át, a *Jézus-manökenek* novellái misztikummal átszőtt, történelmi időkoordinátákat egyszerre kijelölő és felfüggesztő világokba visznek vissza, s ismerősnek tűnhet *A szomszéd halála* elbeszéléseinek szürrealizmusa is. Önismétlés, a már bejáratott írásmódok automatizmusa érvényesül, vagy egy gondosan megszerkesztett, az életmű darabjaival párbeszédbe lépő kötetet tartunk a kezünkben? Ez a kérdés valószínűleg a recepció egyik kézenfekvő, bár talán nem a legizgalmasabb dilemmája lesz.

Egyelőre induljunk el más utakon. „A novelláskötet titkos főszereplője Jézus” – olvassuk a kötet fülszövegében, aki „voltaképpen meg sem jelenik a könyvben.” Akár hiszünk, akár nem a borító eltávolításával amúgy is elillanó kommentárnak, azt bizton állíthatjuk, hogy a novelláskötet motívumvándorlásának fő áramát a rejtett vagy nyílt Jézus-utalások, illetve az alakjához köthető képek (ing, szög-szögeles, kert, vér-vérzés) adják. A *Holm-féle előadások* három novellájában (*Júdás; Malkus; A sírásó*) az evangéliumok „történeti valósága” teremődik újjá a fikciós eljárások közegében. Igaz, a történések fókuszpontja nem Jézusra, hanem az „áruló” Júdáásra, az elfogatáskor fülét vesztő katonára, Malkusra helyeződik át, vagy két fiktív sírásóra, akik Jézus végső nyughelyét készítik elő.

A három novella új szint hoz a Darvasi-novellisztikába, mégha nem előzmények nélküli is. A recepció visszatérő szólama, hogy a csoda és a hétköznapiság, az irracionális és a reális együttléte meghatározó mozzanata Darvasi teremtett világainak, legtöbb szövege mesei, mítoszi fénytörést kap. Ám itt az európai kultúrkör eleven mítoszának kellős közepén találjuk magunkat, s ez bizony izgalmas és veszélyes írói vállalkozás. Az irodalmi szövegek nyelvben teremtett valósága egyfajta köztes helyet foglal el a mítoszi elbeszélések szimbolikus világa és a hétköznapi valóságtapasztalat reprezentációja között: a keresztény mítosz egyik alaptörténetének cselekményesítése kifejezetten érzékeny egyensúlyt igényel a két pólus (s két eltérő igazságfogalom) között. A kísérlet ugyanis elsődlegesen szimpla (regény)írói motivációt sejtet: a történelmi világ hétköznapjainak egyszerre leszűkítő és felsokszorozó távlatában minden jóval életszerűbbnek tűnik. A *Júdásban* maga Jézus és tanítványai kerülnek testközelbe, akárcsak az olajfák illata, Malkus vérenek materialitása stb. A nyelvben életre keltett mozdulatok, színek, szagok, látványvilágok hangulatisága a Darvasi-próza erőssége volt, s az is maradt. De az i. sz. '20-as, '30-as évek zsidó világa óhatatlanul a keresztény mítosz szimbolikus világához is elvezet, s ez a kettős bennelét okozhat némi galibát.

S okoz is, de nem a – mítoszi történetet jelentősen felülíró – *Júdásban*, amelyben Darvasi a Júdás-magyarozók hagyományát folytatja: élő, lélegző, cselekvő figurát teremt Júdásból. Az árulásával és öngyilkosságával nevet szerző Krisztus-tanítvány mindig is fejtörést okozott az evangéliumok magyarozóinak, de a szépirok-nak is. („Júdás alakja sem volt olyan köznapian az „áruló”, mint ahogy a monda szajkolja. Örök alak, nem ártana egyszer szemügyre venni” – úja 1946-os naplójában Márai Sándor, aki később a *Harminc ezüstpénzben* regényesíti meg ötletét.) A magyarázat dogmatikus regiszterén egyértelmű a helyzet: Isten fiának és tanításának elárulója ki más lehetne, mint egy velejében romlott ember, a gonoszság archetipikus megtestesítője? Ám a mítoszi elbeszélés szándékolt homályosságában mindig ott dereng a logikus kérdés: vajon miért is kellett elárulni Jézust, amikor nyilvános tanításai amúgy is kitüntették az alakját? Ráadásul János evangéliumában maga Jézus jelöli ki árulóját (Jn, 13, 26), s ebben a szimbolikus helyzetben vajon nem annak a beavatottnak sújtja-e a lelkét az árulás bűnterhével, akit talán a legjobban tisztel? Ezt az ellentmondást több Júdás-értelmezés magán hordja. John Caroll például – morálisan elítélő retorikai gesztusait követően – azt állítja, hogy Júdás került legközelebb a tanítványok többségében csalódó Jézushoz: „Júdás ez-zel szemben csillogóan okos és az ítélőkénessége is jó. [...] Júdás és közte benső-

séges a viszony, közös a sorsuk, éppen azért, mert a tizenkettő közül Júdás az egyetlen, aki megérti [Jézust].” (*Jézus, a Létező*, Bp., 2009, 99, 105.)

Darvasi Júdása egy ösztönösen kreatív figura, aki szinte jézusi attribútumokkal ruházódik fel: legszembetűnőbb képessége az anyagok átforgalmazásában mutatott kezűgyéssége („Őt az érdekelte, különösebb filozófiai megfontolás nélkül, hogy mi a rossz, a javítani való dolog.” 73.); gyógyteákkal gyógyít és ért a pénzteremtés művészetéhez; a jelenlét figyelme és szentsége rá is jellemző. Képességeit legalább olyan hatékonysággal alkalmazza, mint az itt túlságosan emberi oldaláról megmutalkozó, kissé egzaltált és vehemens Jézus, s szinte kiegészíti a próféta emberien és istenein is egyoldalú képét. Elhívójához ambivalens, de mégis hűségre épülő szeretetkapcsolat fűzi („Júdás azt érezte, Jézus a testvére lett. De arra is gondolt, hogy a testvérünk mindig az életünk idegen része marad.” 78.), s Jézus elfogatásakor egyedül ő tart ki a Getszemáni kertben, árulása pusztán a közösség szóbeszédéből csírázik majd ki. Darvasi *Júdás*ában tehát nincs szó árulásról: ugyanakkor a Júdás–Jézus kapcsolatot imitációja, valamint az árulás bűnterhe a novelláskötet több pontján is előkerül. A kötet nem erőlteti az olvasói rejtvényfejtést, ám a tematikus és motivikus utalások áthelyeződései, egymást árnyaló vagy éppen ellenpontoszó tendenciái tudatos koncepció nyomaira utalnak.

A *Júdás* például izgalmas párbeszédbe lép a nyitó ciklus két novellájával (*Fa; Árulás*), melyekben előbb a nő öngyilkossága, utóbb a férfi természetes halála hoz árulást, s borítja fel az intim szeretetkapcsolatot. A mítoszi igazság leminősítése legendává, egy öntudatos, a tanítványok közül kiemelkedő Júdás-figura áthangolja a mítoszi árulást és Jézus szorongatóan fájdalmas döntését: csak az árulhat el, akihez szeretetkapcsolat, hála és bizalom fűz, s az árulás ezekben a viszonylatokban szinte megkerülhetetlen. Júdásban Jézus mutatkozik meg, Jézusban Júdás: „A rosszat tartjuk, de nem tudjuk sokáig tartani. Amikor a jót tartjuk, észre sem vesszük. Ezt talán éppen Jézustól tanulta. De lehet, hogy csak neki jutott az eszébe. Az is lehet, hogy Jézus éppen fordítva mondta.” (89.) S az is lehet, hogy mindkettő egyszerre igaz, a mítoszi igazság ellentmondásos többértelműségével összhangban. Mindenesetre a sokat kárhoztatott Darvasi-féle „bölcsekedés” itt a legautentikusabb arcát mutatja.

A mítosz hatóereje a *Malkus*ban is felfüggesztődik, hiszen a katonára mért csapást nem kompenzálja Jézus gyógyító kegyelme: Malkus sebe – némileg persze csodaszerűen – nem gyógyul be. Ám inkább a mítoszi csoda áthelyezéséről beszélhetünk itt is: Malkus szenvedésével, az élethől történő fokozatos kikopásával Jézus szenvedéstörténetét éli meg. S ha innen szemléljük élethelyzetét, akkor sorsa nem ironikus fényt vet a mítoszi történetre, hanem konzekvensen keresztülviszi a jézusi keresztihalál, a végső magárahagyatottság egzisztenciális aspektusait. S itt érdemes röviden kitérni egy másik, fura címet viselő novellára, a *Peppo, a Jézus-mánókeremé*, melyben hasonló sorsáthelyeződést figyelhetünk meg. Peppo, aki a fiktív történet szerint „az ezerhatszázötvennyolcas esztendőben látta meg a napvilágot”, szintén egy Jézus-klón: ösztönösen gyógyít, kisebb csodákat tesz, míg végül egy festő (Jacinto) készül Jézus-kepeinek modelljeként alkalmazza, s szadisztikus módon eljátszatja vele a Krisztus által megélt szenvedéseket. A novella zárlatában viszont váratlan szerepcsere történik: Jacinto felfeszíteti magát az ösztönös művészi kreativitással (is) megáldott Peppo helyett. A festményekben közöttük találko-

zet, valamint a szenvedéstörténet vállalása a krisztusi archetípus eleven erejét sugallja ebben a történetben is.

Mitoszi és teremtett élervalóság egyensúlya, egymást kiegészítő és felérősítő tendenciája viszont kibillenni látszik a ciklus harmadik írásában, *A sírásóban*. A novella alapszituációja komikus: egy „szakmai” képességre váltig büszke, ám már öregedő sírásó (valamint egy segítő fiú) kiássa Jézus sírját, ám a holttestet a gyászmenet végül egy sziklabarlangba viszi. Az öreg sírásó örjög, a fiú csak somolyog az egészen, ám két nap múlva – ünneplő ruhába öltözve – kíváncsisághból visszatér a helyszínre. A földbe ásott sírt betemetve találja, ellenben a sziklasír üresen táng, s mikor belép, egy nőalak észreveszi, s eksztatikusan elrohan. Ennyit a krisztusi feltámadásról? Hiába szűkül le távlat egy átélő horizontjára, a történet nem hagy teret a feltámadás misztériumának: hiányzik az az ellentmondásosságában is termékeny többértelműség a végkifejlethől, amit a záratai nyitottságáról ismert Darvasi-novellától joggal elvárhatunk. A szerző izgalmas kísérlete itt csapdahelyzetbe jut: a feltámadás deszakralizálásában irodalmi és mítoszi igazság ellentmondásba kerül, s olyan kérdést generál, melyet a kétfajta látásmód másként válaszol meg. Létezett-e Krisztus, mint az emberi szenvedést testben megtapasztaló, örökéletű lény? Erre egy irodalmi szöveg nem adhat választ, s ne is akarjon választ adni (mint ahogy gyaníthatóan Darvasi is pusztán a visszahelyeződés egy lehetséges szituációjával játszott el). A zárlat berekesztésének azonban visszamenőleges hatálya is van: Júdás (vagy bárki) tényleg az adottságait jóval hatékonyabban kiaknázó ember lehet, mint a világban helyét nem találó, izgága Jézus? Krisztus (majd legenda) inkább csak hosszantartó sebeket ejtett, mint a Malkus-történet sugallja? Nem a szimbolikus terek elmozgatása és egymásbaforogatása az elsőrendű irányultsága a novelláknak, hanem a demitizálás?

A kötet cím mindenesetre kitüntetett pozícióba teszi ezt a novellát, amely átvezet egy másik történethez, a *Ricardo de Cruz* – kvázi történelmi időben (1492), misztikusan – *vándorló sírjához*. A történetet egy semleges elbeszélői hanggal megtámogatott naiv női történetmondó beszéli el: Isabel, akinek a személye párbajba és gyilkosságba fajuló versengést szít két – nem vér szerinti – testvér között. A vesztes a szabadosabb életű, homályos származású Ricardo lesz, ám a sírja mindenhova követi a párbajban győztes férjet, Sebastiant. Újra egy bonyolult párkapcsolati „árulás” kellős közepén vagyunk, ám hogy ki kit árult el, egyáltalán, történet valójában megcsalás, azt a történet (illetve tolmácsolója) homályban hagyja. Tanulságos viszont a büntudatot kiengesztelő aktus nyelvi formulája, az új sírfelirat, amely megbékélteti Ricardo kísértő nyughelyét: „Itt nyugszik Sebastian de Cruz, aki gyáván és boldogtalanul élt.” (197.) Minden elszenvedett vagy elkövetett árulás végsősoron önmagunk elárulása lenne?

Az eddig elmondottakból is érzékelhető, hogy egyfelől az olvasó számára szabad mozgásteret adó motívumvándorlás és gondolati átjátszások figyelhetőek meg a novellák között, másfelől pedig hol erősebb, hol inkább csak asszociációkra épülő belső kohézió jön létre egy-egy ciklus szövegei között. Ez utóbbi jelenség leginkább a nyitó ciklusra jellemző. A ciklus címe (*Édenkert*) itt is egyfajta mítikus térbe vezeti az olvasót: a férfi-nő kapcsolat külvilágtól leválasztott tere, a kert az Ádám-Éva történet díszletét idézi, mégha a felvillanó háttérképek (gépkocsik, iparosodott

városkép) itt már a 20. század stilizált közegére utalnak is. A szelíd bibliai áthallás a minden párkapcsolatban újratertemtődő férfi-nő viszony archetipikus alaphelyzetét hozza létre. A három novella önállóan is működik, de felfoghatók úgy is, mint időrendben visszafele eljátszott (vagy összezavart) történései ugyanannak a házasságnak. A nyitónovella (*Fa*) a végső alapjaira mezteleníti a párkapcsolati viszony lelki dinamikáját. Az abszurditásig egyszerű történetben a feleség – minden racionális indok nélkül – megkéri férjét, hogy vágja ki a kert egyik fáját. A kérés ismétlődik, a férj udvariasan ellenáll, majd a nőre bízva a munkát, aki végül felakasztja magát. A naiv puritanizmussal elbeszélte novellában a poétikai struktúra feszessége, szelíd csattanóra kielezettsége hívja életre a párkapcsolati dilemmákat: nincs hűtlenség, nincs apró-cseprő veszekeclés, nincs az eltérő értékrendek párharca, a párkapcsolati játszmázás is a legszelídebb arcát mutatja, s mégis megtörténik a legszörnyűbb dolog, amely két emberrel megeshet. Ha asszociatív felidézem azokat a kulcsfogalmakat, melyek egy párkapcsolat intimitását meghatározzák (mondjuk: tisztelet, elfogadás, hála, felelősség, hitelesség, irányítás, bizalom), akkor látható, hogy még egy jól működő viszonyban is bárhol felborulhat az egyensúly: s ez – két valamiképpen összetartozó, ám külön világot élő ember számára – végzetes lehet. Nem is a szuicid tett adja valójában a csattanót (kevésbé érvényesül az öngyilkosság rettenete a zárlatban, mint mondjuk Tóth Krisztina *Pixelének* egyik írásában, *A talp történetében*), inkább az összetartozástudat megszűntének szolid tébolya.

Az *Árulás* mintha ugyanazt a párt hozná elénk, egy korábbi (későbbi?) időpillanatban. A mítoszi hangoltság itt misztikusba lép át, a pár kertjében mindennaposak a holtak kísértetei, s a párkapcsolati bizalom itt egy abszurd fogadalomban fókuszálódik: a férj ígéretet tesz feleségének, hogy soha nem hal meg. Az ígéretet értelemszerűen „árulás” követi: a férj meghal, s kísértétként tér vissza. Itt sem a pusztulás egzisztenciális abszurditása a lényeg, s Darvasi ezt az első két novella idő- és világhatárainak egybemosásával éri el: az *Árulás* zárata ugyanis inkább a *Fa* zárataként olvasható, hiszen a férj temeri el a feleségét, melynek logikailag az első novellában kellene megtörténnie. („A férfi a kertben, a lonc bokrok mellett ásta meg a sírt. Olyan könnyű volt a nő teste, hogy a döbbenettől elakadt a lélegzete.” 16.) Összetartozás és szétválasztottság mitikus drámáját viszi színre a két novella, a történetvezetés töréseiben nyomatékosítva ezt a nyugtalanító feszültséget.

A harmadik novella (*Teregetés*) ebből a cikusból is kilóg kicsit, persze csak akkor, ha erőltetjük a három szöveg összjátékát. Újabb férfi-nő alaphelyzet, lehet, hogy ugyanaz, „újrakezdve”, s a férfi halálával újra szétrobbantva. A novella – amellet, hogy motivikusan ráutal a Jézus-történetekre (a férfi állandóan szögel, a nem száradó ing hasonlatos a Júdás által megfoltozott inghez, melyet Jézus ölt magára. [79.] – az egyensúly- és boldogságkeresés dilemmáinak tágabb metafizikai és antropológiai kereteire kérdez rá. „Nincs Isten” – hajtogatja folyton a nő (vagy a „Van Isten?” kérdést mormolja), s a megelőző két novella érzékeny párkapcsolati sugallatait be is nyelik ezek a monoton formulák. Amilyen ügyesen mozdítják ki a Jézus-novellák a mítoszi szöveghasználat mechanisztikusságát, olyannyira válik mechanikussá ez a fajta kérdés az *Teregetés*ben.

A *Jézus-manókenek* novellái egy újabb világregisztert és írásmódot nyitnak meg: a középkor Európájának misztikus tereit megidéző történelmi-alkotmányos

ihletésű szövegek ezek. A ciklusban némileg megváltozik a narrációs struktúra: a korábbi novellákban inkább a „láthatatlan elbeszélői jelenlét” dominált, itt túlnyomórészt a naiv én-elbeszélői stilizáltság a meghatározó. A *Szegény Henrik* elbeszélője egy Müller Borbála nevű fiatal lány, míg a *Jaufre Rudel* narrátora a – valóban élt – trubadúrköltő dadogó szolgája, aki rákényszerítetik a történeumonddásra. Mindkét írás a szerelemelbeszélések paródiája: a parodizált nyelvi-világfelfogásbeli regiszter az első esetben Hartmann von Aue szerelmes versezete 'a szegény Henrik daliás, dús ifjú lovag bélpoklos megpróbáltatásáról, valamint szerelmes üdvözüléséről', míg a második esetben Jaufre Rudel lovagi költészete. „Úgy szeretem őt, hogy alig kapok levegőt, valósággal fuldoklom az izgalomtól. De nem tudom, miért szeretem” (121.) – keresi a szavakat az érzelmeiben csetlő-botló lány a történet elején, ugyanakkor a történések nyers brutalitása idézőjelbe teszi a szerelem naivitásban is magasztos mítoszát. Az elbeszélő lány távlatába helyezett történetmondás, a realitáseffektek kimozdítják a trubadúr szerelemfelfogás világszerű kereteit, a testi erőszak halmozása, majd a leprás rothadásban létesülő nász viszonylagossá teszik a lelki egyesülés illúzióját. A paródia azonban érzékeny megszólalásforma, hiszen úgy tesz nevetségessé valamit, hogy közben azonosságot vállal vele. A történetben ismétlődő nemi erőszak (először az apa teszi magáévá a lányt, orális szexre kényszeríti a pap, Henrik kertésze szexuális tárgyként használja) viszont nem csak az álszenteskedő jó ízlés vagy a hitetlenkedés miatt tűnik soknak (sajnos az ilyen jeleneteknek komoly valóságpreferenciája van). Egyfelől az események traumatizáló aspektusát nem tudja kezelni a novella, másfelől pedig a zárlat giccsessé válik. Így a paródia szélsőséges mozgásai éppen a testi intimitás érzékenységét nem képesek megmutatni. Azt, ami felé ez a szöveg mégiscsak tartott.

A *Jaufre Rudel*-ben a klasszikus trubadúr attitűd, a távolság érzelmeiket teremtő és megtartó erejét hangsúlyozó szerelemfelfogás kerül (parodikus) középpontba. A Hodierna jeruzsálemi hercegnőhöz írt költeményekkel életben tartott állapot ugyanis azonnal kibillen a költőben, mielőst halvány remény sejlik fel a szerelem közvetlen beteljesedésére. „Nagyobb kínok várnak rátok, mint amilyenekben a Páris részesült, Ámen. Ott fogtok megdöglenni, Ámen” (137.) – jósolja egy szerzetes a második keresztes hadjáratra induló fiatal dalnoknak, ám a távolság misztériumának szerelemfelfogását sutba dobó Rudelt öregkori jeruzsálemi útján éri a végzet: az idős, csúnya, szifilisz Hodierna kivégezteti, miközben a szolgával létesít nemi aktust. A távolság kínjai, majd a közelség kijózanító katarzisa: szerelmesnek lenni, így vagy úgy, szép, de macerás dolog, tudta ezt már az „igazi” Jaufre Rudel is („Szeretni vágyom messziről // mert leghőbb öröm, bárha fáj, // szeretni híven, messziről. De boldogságom nem lelem, // mert megtagadta végzetem // szerelmemért jutalmamat.” – *A nap májusban hosszú már*).

A *Fernando Asahar* tökéletes életében a Darvasi-életmű egyik alapkérdése tér vissza: van-e a szónak és a gondolatnak közvetlen valóságformáló ereje? Ezt a dilemmát görgeti végig a középkori Spanyolországban játszódó történet: Asahar költői szavai-gondolatai sokkoló természetességgel alakítják az életvalóságot, így a költő – az emberi képességek legvégső határára taszító – hatalom és felelősség birtokosa lesz. A motívummal többen eljátszottak már (Quim Monzó: *Irodalom*), ám a novella izgalmas kontextusban élesíti újra azt. A képességére ráébredő Asahar-

ban beindul a bölcselkedő reflexiók sora („Ha tollat ragad, a felelősség az övé, az ő becsvágya lehet tragédiák és fölemelkedések forrása” 215.), de az időszerkezetében a nyomorúságos börtönévek utáni jelent és az előtörténetet párhuzamosan lepergető elbeszélés egy ennél komolyabb antropológiai dilemmát helyez a fókuszpontba. Ha a szó és a gondolat tényleg teremt, formál és alakít, akkor miért nem lehet az egyéni boldogság és a kollektív boldogulás szolgálatába állítani? Pedig „[n]éha valóban az az érzése az embernek, [...] hogy a világ rábízható az emberi beszédre. Hogy minden, ami van, a szavaink által is lesz és válik igazzá” (185.) – mondja a történetmondás képességével épphogy megáldott Isabel a *Ricardóban*. Vagy mindig belép valami (valaki) más, amely új, végzetes irányt ad a történeteknek? („Ha csak azt mondod el, amit mondani akartál, akkor voltaképpen meg sem szólaltál. Mert amikor szólsz, mindig szól valami más is, mint ami nem te vagy, egy másik hang, egy másik valaki, egy másik világ.” – *A Boromírok*, 239.)

Ennyire uralhatatlan az írás, a gondolatok cselekedete? Részben választ adnak a kötet második ciklusában „visszatérő” kínai novellák, melyek úgy tematizálják a művészet és a társadalom szerteágazó viszonyait, hogy közben antropológiai su-gallatokat közvetítenek az emberi kicsinyesség démoni hatalmáról, a közösség abszurd lélektani reflexeinek gyilkos lecsapódásáról. A Darvasi-novellisztikában talán *A lojangi kutyavadászok*at kedvelem a legjobban: a parabolisztikus-bölcselkedő írásmód többértelműsítő, eltérő látásmódokat ötvöző nyelvi regisztereibe nagyon beletalál kínai történeteiben a szerző. A *Vándorló sírok*ban tudatosan alakítja át a korábbi kötet mintázatait: az elbeszélésekben markánsan szétválasztja a történetet hordozó narratív szövegegységet, valamint a zen buddhizmushól ismert „koanokat”, melyek egy bölcs konkrét élethelyzetbeli megnyilvánulásának rövid kivonatai. (Lao Szu rövidtörténetei beékelődnek a szövegtestbe, hol megtorik, hol ellenpontozzák-árnyalják az elbeszélést.) Ez a szétválasztás nyilvánvalóvá teszi azt a gondolatrendszerekkel, idősíkok egymáshoz csúsztatásával folytatott játékot, amely már *A lojangi kutyavadászok* elbeszélői dinamikáját adta: a keleti és a nyugati gondolkodás- és írásmód termékeny párbeszéde valósul meg, melyben világ-szemléletek azonossága és távolsága jelentésképző aktivitást kap, s a kereszteződési pontokon művészet (egyén) és zsarnokság, egyén és közösség viszonylatai kerülnek stilizált, mégis életszerű közegbe. A novellákban az eltérő történelmi időszakok tapasztalatai is egymásra montírozódnak: *A festő és szomszédjában* a média gereszti a feszültséget a művész és a szomszéd között, a *Tündérdombban* a brutálisan kivégzendő foglyok panaszt nyújtanak be a kivégzés módja ellen stb., tehát a kínai császárkor történelmi világa 20. századi történelmi tapasztalatokat is reprezentál.

A festő és a szomszédja egy abszurd pereskedés története: egy festőt, aki minden évszakban lefesti szomszédja kertjét, a szomszéd beperel, a hírnévből és a keresetből is részt kíván. Az abszurd követelés kezdeti hiábavalósága miatt előbb kicsinyes módon lerombolja kertjét, majd ellopja az egyik festményt, egészen addig, amíg a média nyomására, és a közvélemény áthangolódásának a hatására végül a bíróság mégis elítéli (halálra ítéli) a festőt. A novella ironikus fénytörésbe helyez egy meglehetősen kártékony közösséglelektani folyamatot: egy ember kicsinyes irigységből neveltséggé, arroganciává válik.

sával jogilag megtámogatott erőszak lesz. Egy korai Darvasi-novella, *A müntenbeimi szörny különös históriája* metapszichológiai alakzatához közelít ez a történet: ott a családirtó figura a közösségi lincshangulattól eljut a megbecsülésig, míg a gyilkosságban eltávozottak emléke nemcsak elhalványul, de meg is bélyegződik a közösségi tudatban.

A ciklus legerősebb szövege a *Tündérdomb*, amely a karkai-örkényi abszurd hangvételéből sikeresen lépteti elő az elmúlt évszázadok közösségi erőszaktevételeinek, zsarnoki diktatúráinak a világát, illetve a jelenség lélektani, társadalmi mozgatórugóit. A kiváló minőségű agyag miatt vidéki magányba húzódó szobrász azal szembesül, hogy háza körül rendszeresen tömeges kivégzéseket tartanak, melyek aztán abszurd módon eluralják mindennapi életét: a művésznek le kellene lónie egy elítéltet, majd ennek elutasításán megsértődő katonatiszt előbb az udvarára, majd a házába vezényli a kivégzéseket. A zsarnokság nem feltétlenül a személytelen államhatalom és egyén relációjában, de egyén és egyén között is létrejön, valójában minden zsarnokság gyökere ide vezethető vissza: a kivégzéseket irányító katonatiszt egójával és hatalmi státuszával visszaélve darálja be a művész egzisztenciáját. A zsarnokság démoni módon láncolja magához az egyént, ám ez éppen a másik emberrel való hatalmi interakció miatt lehet hatékony. De ez a fajta hatalmi ösztön talán mindenki lelke mélyén ott lappang: „A magány éltette és tartotta ébren, s bárhová pillantott, bánni anyagra, fára, köre, agyagra, fodrozódó vízre vagy az égre, egy másik ember arcába nézett, a tekintete mintegy visszafordult, és csak magát látta.” (45.)

A záró ciklus (*A szomszéd balála*) novelláinak teljesítőképesége – szerintem – messze elmarad a többi mögött. A 20. századvégi életterek groteszk elrajzolása kifejezetten hatásos a *Hu Wanger ferdébben tartotta volna*, vagy a *Tanácsok kutya-tartóknak* című novellákban, ám a két letisztult írással szemben *A Nagy Hullakereső Verseny* című hosszabb elbeszélésben már olyan szinten keverednek a realitás-regiszterek, hogy nem találtam kapaszkodót benne. A valóságshow-k abszurd világát idézi meg a hullakereső verseny, aztán ott van a naiv elbeszélő és az egész világ mélynyomora, a struccok és más egyebek. Eltévedünk ebben a világban, s a Krisztus-allúziók, a levegőben lógó bölcséleti utalások sem segítenek a helyzeten. Ráadásul itt már azt éreztem, hogy mintha a novellák némelyike megpróbálná ráerőltetni a befogadóra a ciklusban olvasás komplexebb figyelmét. *A Holm-féle előadás* a címszereplőt a Jézus-történetek kvázi szerzőjeként tünteti fel, elbizonytalanítva az elbeszélői hang kilétét. Így visszamenőleg (megint) másként kellene olvasnunk a Jézus-novellákat, vagy a kötet többi szövegét? Nem hiszem. A novellák közötti izgalmas párbeszéd itt elnénul, bennem süket fülekre talált. Talán szerencsésebb lett volna Szív Ernővel megírtni ezeket a szövegeket.

Összességében viszont kiválóan megkomponált keteknek látom a legújabb Darvasi-opuszt, javarészt mélyre látó és/vagy olvasmányos novellákkal, kiforrott szemlélettel és írásmóddal. S az már tényleg csak szubjektív vélemény, hogy valamivel nagyobb olvasói kíváncsisággal várom a soron következő Darvasi-nagyregényt, mint a *Vándorló sírokat* követő novelláskötetet. (*Magvető*)