

Szolláth Dávid

Csökkentett üzemmódú emberek (Tóth Krisztina: Akvárium)

Egyre inkább úgy tűnik, hogy az utóbbi tíz-egynéhány évben „konszolidálódik” a magyar regény. A prózafordulat nagy forma-robbantása, hagyománykritikája, a kilencvenes évek játékosága, áltörténelmi bravúrojai után egyre több egyszerűbb, tán konzervatívabb poétikájú, a történelmi emlékezetet esztétikai tétnek tekintő regény születik. A kilencvenes években keletkezett számos általam kedvelt regény (Márton, Garaczi, Láng, Darvasi, Parti Nagy műveire gondolok elsősorban) még leírható volt az önreflexió, a metafikció, a metaforikusság, az ironia fogalmaival, azonban Oravecz, Spiró, Bodor (*Verhovina madarai*), Rakovszky, Závada Pál, Tompa Andrea, Borbély Szilárd (*Nincstelenek*) utóbbi években született regényeinek erősségei nem biztos, hogy megragadhatók pusztán ezekkel a kategóriákkal. Talán az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* poétikai különbségeinek egy része is magyarázható ezzel a hangsúlyváltással. A múltnak másként van tétje, kevésbé tekinthető szövegjátékok könnyen ironizálható pretextusának, ugyanakkor megmaradt a személyesség, a „szenzibilitás”, és megmaradt a nyelvkritika mint a kommunális ideológiák ellenszere. Újra fontos a történet (de nem lett naiv az elbeszélés), megint érdekesek az elmesélt „dolgok”, helyszínek, történések, nem csak az elbeszélő eljárások eredetisége köti le a figyelmet. A történetmondás él és virul, az elbeszélés nehézségeinek emlegetése viszont közhellyé vált.

Ez persze nem új megfigyelés. Balassa Péter már 1984-ben a prózafordulat második hullámáról beszélt, amelyben a történet újra fontossá válik az elbeszéléseelvűség mellett,¹ Grendel Lajos – szintén Mészöly példáján – 2002-ben a próza új történetelvűségének lehetőségeit kereste.² Mint általában, most sem autochton magyar irodalomtörténeti alakulásról van szó. Tóth Krisztina például Jean Rouaud regényének utószavában számol be hasonló tapasztalatról. „Ha valaki a nyolcvanas évek végén föltette volna azt a kérdést akár az olvasóknak, akár az irodalom hivatásos befogadóinak, [...] hogy hisznek-e a történelmi regény vagy a családregegy újraéleszthetőségében, bizonyára elnézően mosolyogtak volna.”³

Könnyen lehet, hogy csak nekem változott lassan az ízlésem, és talán nagyon is utólagos már a következtetés: az igazán jelentős magyar regények jó ideje nem a prózafordulat és nem a posztmodern paradigmájában születnek. Jól tudván, hogy a művészetek terén minden évszámhoz kötött korszakhatár eleve tarthatatlan, 2002 mégis szimbolikus jelentőségűnek tűnik. Az addig itthon alulértékelt Kertész Nobel-díja fölfogható a magyar szövegirodalom külső, „deus ex machina” kritikájaként. A *Javított kiadást* pedig nehéz nem rezignált felvonásvégként olvasni, ahol a minden irányba nyitott, égi könnyedségű, történelem feletti jelölőrendszer („Édesapám”) szembesül három dosszié ügynökjelentés – a „végtelen disszeminációt” megakasztó – személyes és történelmi súlyával. „Posztmodern jóhírünknek lóttak.”

A műformát illető kérdés, amely az említett újabb regények kapcsán felmerül, az az, hogy miként lehet elérni olyan jól olvasható (mert ne feledkezzünk meg közben a könyvpiaci elvárásokról és a prózaolvasási szokások öröklődő konzervativizmusáról sem) epikai nagyformát, amely nem jelent visszalépést a „nagy elbeszélés”-hez, a naiv realizmushoz, nem jelent visszalépést az elbeszélői önreflexió korának nyelvkritikája elé.

Tóth Krisztina munkásságának alakulásában ez a formakérdés találkozik azzal a másikkal, hogy miként lehet eljutni a lírai koncentrációtól, az egy versben kimetszett léthelyzettől, illetve a kisprózáktól (elbeszélések, tárcák) a nagyepika szekvenciáihoz és világszerű bőségéhez. (Anélkül firtatva ezt, hogy a műnemeket és a műfajokat fejlődéstörténetben hierarchizálnánk, ami krónikus

¹ Balassa Péter, *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma* In uő.: *Észjárások és formák*, Bp. 1985

² Grendel Lajos, *A tények mágiája. (Mészöly Miklós időskori prózája)* Kalligram, 2002, Pozsony.

³ Tóth Krisztina, *Utószó, avagy a meteorológiai regény*, in: Jean Rouaud, *A becsület mezején* (ford.: Lőrinszky Ildikó) L'Harmattan, Budapest, 2011, 133.

kritikus-betegség. Tóth Krisztina, Rakovszky vagy Parti Nagy esetében is találkozni azzal az értékeléssel, amely kompromisszumnak, hanyatlásnak tekinti a prózai életművet a líraihoz képest.) Hiszen az *Akvárium*ban jól kitapinthatók a kisformák építőelemei. A regény epizódjai novellaszerűek, az erős családtörténeti, valamint az életrajzi mesternarratíva ellenére gyakoriak a kitérők, az enklávé-epizódok, a váratlan helyszínváltások. A családregegy műfaja alárendelő, szerves regényszerkezetet és belefeledkező olvasást hoz magával, a novellaszerű epizódok viszonylagos önállósága viszont a regényen belüli mellérendelő logikát, a metaforikus-motivikus szerkesztést erősíti, és szaggatottabb olvasásmóddal jár. A formakérdés összefügg a mű megítélésével. Ha klasszikus háromgenerációs családregegyt szeretnénk kapni a könyvtől, akkor a novellaszerű önállósággal rendelkező részeit szerzetlenségeknek, hibáknak látjuk. Ha kételyeink vannak azt illetően, hogy lehet-e évtizedekkel a *Családregegy vége*, a *Családaradás* vagy a *Száz év magány után* után konvencionális, „háromemeletes” családregegyt írni, akkor üdvözölni fogjuk a mellérendelő, a struktúrát lazító formai megoldásokat.

A *Vonalkódra* (2006) egészében a szerzetlen mellérendelés, az asszociatív-metaforikus logika, a montázselv volt jellemző. A kötet novelláinak összefüggését egy merőben külsődleges eljárás alapozta meg: a novellákból kiemelt szó vagy mondat lett a novellák alcíme, amelyben benne van a „vonat” valamilyen összetételben („bikinivonat”, „élelvonat”, „A vonat foglalt” stb.). A vonat néha fontos, néha mellékmotívum a szövegben, néha pedig teljesen hangsúlytalan. A kötet címe és a novellák alcímeinek összefűzése metasztintű szerkesztői ajánlat az egységteremtésre, amit az olvasó vagy elfogad, vagy nem.

A „szövegtest” alcímet viselő *Pixel*ben (2011) viszont találkozik a szerzetlen és szerves formaalkotó elv. Egyrészt – ugyanúgy, mint a *Vonalkódr*ban – itt is van visszatérő elem, ezúttal egy-egy testrészt, ami a fejezetek alcímeként („a comb története”, „a nyak története” stb.) főmotívumnak van megtevé az adott fejezetben, illetve strukturális motívumnak a kötetben, noha ezek a testrészek e kötetrendező gesztus nélkül sok esetben nem volnának központi motívumok. Másrészt a szerves struktúra is megjelenik a *Pixel*ben: a szereplők eltűnnek és visszatérnek a szövegekben, újabb és újabb összefüggésekben találkozunk velük. Ugyanazt a találkozást egyik novellában az egyik, a másik novellában a másik nézőpontból látjuk. A struktúra szerves, de mellérendelő: a gondosan elrendezett véletlenek lehetetlenné teszik a célelvűséget, és nem kerekedik ki semmi, ami a hagyományos nagyepikai totalitásra emlékeztetne, annak legfeljebb az illúziója, csábítása van. Az *Akvárium* esetében úgy tűnik, a családtörténeti mesternarratíva, vagyis a szerves és alárendelő konstrukciós elv az uralkodó, ennél fogva konvencionálisabb mű, mint a *Pixel*. Mégis, megmaradt helyenként a kisforma viszonylag tömbszerű önállósága a regényen belül, illetve időrendi ugrások, kitérők, nézőpont- és szereplőváltások, folytonossági hiányok bontják meg a nagyepikai egységet. A *Vonalkód* novelláskötet, ami a novellaciklus felé közelít, a *Pixel* novellaciklus, ami a regény felé közelít, az *Akvárium* regény, ami nyomokban novellákat is tartalmaz. Az első rész – akárcsak a *Pixel* első fejezete – felvillant számos későbbi főmotívumot (akvárium, játékbaba, anya-lány viszony, nagyanya-lány viszony), ám a fejezet két főszereplője a később kibontakozó fő történetnek csak mellékszereplője lesz. A roppant plasztikusan megformált Klárimama (a gyerekeit nem gondozó „szociális idióta” nagymama figurája a *Vonalkód Hangyatérkép* című novellájából ismerős) a következő száz oldalon eltűnik a szemünk elől, az első rész másik főszereplője, Vica pedig kétszázötven oldallal később születik meg. A családtörténeti nagyelbeszélés csak ezután a bravúros, „teaser”-szerű epizód után indul, évtizedekkel korábbról.

A regényben később is akadnak novella-önállóságú epizódok (diogenészfalvai kitérő, philadelphiai kitérő), sőt, az önmagában kerek első részen belül is akadnak afféle tárca- vagy krokibetétek, mint a boxoló vagy a kalapos börtönlélektörténetei (16-23.). Ennek a szerkesztésnek számos előnye mellett hátránya, hogy a novellaszerű betétek időnként túlságosan lekerekednek, és előfordul egy-egy didaktikus végszó a fejezetzáróban (125-6, 241.). Túlságosan poentírozottnak tűnnek az olyan szakaszáró megoldások, mint Jóska bácsi nagy dramaturgiai körütekintéssel időzített halála. Ő ugyanis pontosan akkor hal meg, amikor hosszasan részletezett előkészületek után végre üzembe

helyezi élete egyetlen kreativitásról tanúskodó, és nyomorult kis világán túlmutató művét, „az egy cseppnyi tengert” jelképező akváriumot.

Talán a szerkezet (alapvetően üdvös) töredezettségével összefüggő szerkesztői hiba az alábbi két cselekményvezetési következetlenség is. Vera lábujját megrágták a patkányok két éves korában: erős kép egy novellában. De ha egy regény harmadik oldalán olvassuk, akkor hiányérzetet kelt, hogy a főalak felcseperedését nyomon követő mű további háromszáz oldalán miért nincs több utalás erre a kisgyermekkorban hajmeresztő körülmények között szerzett sebre, főleg egy olyan regényben, amely nagy figyelmet fordít arra, hogyan szembesül a kamaszlány, majd a fiatal nő saját testével és a női testtel általában. És ha már láb: az elbeszélő a bevezető részben azt közli a játékbabáról (ami az akváriummal egyenrangú központi motívum), hogy „az egyik lába nem eredeti” és „formája is elütött a bal lábétól” (37.), csak hogy később kiderül, hogy „a baba mindkét lábát ki kellett cserélni” (126.). Apróság, nem illenék szóvá tenni, de zavaró, tekintve a játékbaba egyébként nagy műgonddal felépített szimbolikáját.

Vera lábujjsebének eltűnése talán csak a konzekvens karakterépítés elvárása felől nézve hiba. A családregegy műfajával együtt járnak a szereplőre vonatkozó régi elvárások. Ezek szerint a jellemzés – és főleg a lélektani jellemzés – a jó regényíró legfőbb erénye, és a sikerült regény elképzelhetetlen „belsőleg rétegzett” figurák nélkül. A családregegy megmutatja a hősök neveltetését, származásuk örökségét, korai traumáikat, megértjük későbbi motivációikat, vágyaikat, félelmeiket, nincs egyetlen lépésük, amelynek ne volna előre kijelölt helye a regény virtuális lélektani forgatókönyvében. Közelebről látjuk őket, mint a saját – ellenséges vagy értetlen – regénybeli családtagjaik, magunkra ismerünk bennük stb. A kisgyerek harmadik lapon közölt testi hibája *ebben az olvasási konvencióban* egészen bizonyosan motívum, amelynek, mint a csehovi pisztolynak, a későbbiekben lesz még szerepe. Kínálkozó jelképe lehetne a lány anyátlanságának, de az *Akvárium* Vera örökbefogadott voltát sem használja fel különösebb karakterépítési célokra, és egyébként sem látunk túl mélyre a kislány lelki világában. Az *Akvárium* a lélekelemzés versenyszámban éppúgy felemás teljesítményt nyújt, mint formateljesség terén. Van karakterrajz, vannak hosszú távú motivációs sorok, de vannak nem teljesen áttetsző szereplők, sőt, olyanok is, akik kimondottan zárványszerűek – mégis épp ők a legjobban sikerült figurák a regényben. Ilyen az enyhén szellemi fogyatékos Edu, az említett Klárimama, és valamelyest ilyenek a gyerekfigurák is: Vera és Vica kislány-alakjai. Edu képtelen felnőtté válni, Klárimama képtelen anyává válni, de egy idő után Vera is megáll a szellemi-lelki érésben, asszonnyá válása az egyik alárendeltség felcserélése egy másikra. A lélekelemzés regénykonvenciója csiszolta tökéletesre a belső késztetések, vágyak, érdekek nyomán cselekvő modern szubjektum hőstípusait. Eugène de Rastignac, Julien Sorel, Anna Karenina. Az *Akvárium* korlátozott képességű vagy gyerekszereplői azonban afféle „csökkentett üzemmódú” emberek, működéseik zártak, nem értelmezhetők az ép és átlagos felnőttekre jellemző racionális érdekevezéreltség vagy lélektani motiváció fogalmaival. Az *Akváriumban* a cselekményalakításban sincs igazán szerepe sem a lélektani megokolásnak, sem a racionális döntéseknek. Nincs is miről dönteniük, hiszen döntési helyzetben általában csak a két családfő, Edit néni és Lali van, s többnyire csak megtörténnek velük a dolgok, nem alakítói saját sorsuknak. Így mintha szociológiailag is adekvát volna a forma, azaz, hogy a regény cselekménye nem folyamat, csak alakulás, sőt, talán tapintat is van abban, hogy nem bontakozik ki megnevesítő, nagyívű történet körülöttük.

Az említett epizodikus-mellérendelő formaelv szerint is strukturált regény ugyanis nem annyira folyamatokat ábrázol, mint inkább helyzeteket rögzít, nagyít, és rendez variatív sorokba. Lásd pl. az „ékszert viselő kislány” ismétlését (33., 35., 145.), a „csúnya gyerek” érkezését a nem épp szerető családba Vera örökbefogadásakor és Vica születésekor (46, 51, 267), a bántalmazó férfiakat, az állandó poénokat ismétlő férfiakat, a regénybeli telefonálásokat, a kórházi jeleneteket, a halálesetek vagy a temetések sorát. A regényben füzére van azoknak a jeleneteknek, amelyekben „korlátolt felelősségű” emberek maradnak magukra (párban vagy egyedül) valami képességeiket meghaladó feladattal. Ezt látjuk a regény prelúdiójában az önmagáról és másokról gondoskodni

képtelen Klárimama és Vica kettősében, ezt látjuk a fő történet nyitányában, amikor a családba épp bepottyant, aznap örökbe fogadott intézeti kislány marad rögtön magára a bűtorszerűen apatikus Eduval, meg egy felette aktív, levágásra ítélt libával. Ugyanóket látjuk eltévedni a városban a babajavító-epizód után, és az egyik gyermekkórház-epizódban, amikor Edunak kell ápolnia a kislányt.

Ebből a jelenettípusból a legmaradandóbb talán az a képsor, amelyben Edu ébred küretének másnapján vértócsában, egyedül a lakásban. Kórházi takarítónőként reflexszerűen lehúzza az eláztatott lepedőt, takarítani kezdi az összecsapógtetett konyhát, anélkül hogy felfogná, hogy ő tegnap még terhes volt, hogy felfogná egyáltalán, mi az, hogy terhesség, hogy sejtelve lenne arról, miért vérzik, miért fáj a hasa, és hogy mit csinált vele tegnap a zugorvos. Miközben patakokban csorog combján a vér, háborodott Ágnes asszonyként takarít, emelgeti a nagyfazekat, sikál. Nem tudja, mi az, aminek a nyomát nem szabad másnak látni, de valami azt súgja neki, hogy a nyomok eltüntetése fontosabb, mint az, hogy miért is vérzik tulajdonképpen. (Ráadásul nem-tudása pontosan eltalálja az igazságot, hiszen a tiltott magzatelhajtásból az orvosra nézve tragikus kimenetelű bírósági ügy lesz később, a lakásba betoppanó, a jeleket látó házmasterlány és hivatásszerűen feljelentő szüleinek köszönhetően.)

Ezeknek a jeleneteknek megvan az a nyilvánvaló dramaturgiai hatása, hogy feszültséget keltenek, az olvasó aggódhat a magára hagyott, veszendő figuráért, azaz olvasmányosabb lesz tőlük a regény. Ennél fontosabb azonban, hogy valószínűleg ezekben keresendő a könyv antropológiája. A szenttelen elbeszélő által beállított, korlátozott képességű emberekkel végrehajtatott experimentumokban mintha tisztábban látszana, hogy az ember korlátozott és kiszolgáltatott, nincs rálátása saját helyzetére, s hogy csodálatosképpen reflexei, beidegződései mégis kisegítik annyira, hogy képes legyen elboldogulni ideig-óráig. Ez értelmezés és parafrázis, ám a regény (az egy-két fent említett, fejezetvégi sugalmazástól eltekintve) sikeresen tartózkodik a szentimentalizmustól és az általánosítástól, pontos és korjellemző leírásai, valamint humora megóvják a moralizálástól. Az *Akvárium* érdemei közé tartozik, hogy múltábrázolása példásan nosztalgia mentes. Pedig elsősre úgy is tűnhet, hogy a szocializmus korszakának újabb retrószemléletű megközelítésével van dolgunk. A történelmi díszletezésben ugyanis akadnak jócskán közkeletű elemek, amelyek valami közös, anekdotikus, kerekre csiszolt korszak-émlékezethez utalják az olvasót, és gyanúsíthatók azzal, hogy nehezítik a korszak sajátosságának újrafelismerését. Ilyenképpen jellemzi a hatvanas éveket a Lehel téri piac, felidézve Bereményi *Eldorádó*jának Teleki téri piacát. És valószínűleg nincs kézenfekvőbb típusa a magyar hetvenes-nyolcvanas éveknek, mint a balatoni lángosos, a „maszek” – a regény ettől a toposztól valóban csak annyiban tér el, hogy Lali a Velencei-tónál nyitja meg lángosütőjét. Ilyen a feljelentő házmaster toposza is, ilyen a szódás, a gangos bérház udvarán körbekiabáló ószeres, ilyen a magasszárú fűzős gyógycipő vagy a nylonruha. Ezek a korszak-közhelyek azonban a legkevésbé sem laposítják el a regény múltképét, a toposzok a legtöbb esetben a korszak ikonikus műveinek és befogadónak önértelmezéseire vezethetők vissza, azaz olyan emlékezetkánonról van szó, amitől nem föltétlenül kell (és aligha lehet) megszabadulni. Az, hogy a regény minden lapján pontosan ráismerünk a korra, megint csak a regény olvashatóságához járul hozzá, az ismerőség az elbeszélő és az olvasó emlékezetközösségét alakítja ki. Maga az akvárium és annak poshadt állóvíze is értelmezhető a korszak posványaként, hiszen ebben a regényben is áll az idő, mint Gothár Péternél. A szereplők az „örök jelen állott, barna levegőjében pácolódnak, folytonosan ugyanazokat a mondatokat ismételve” (207.), s a bűdös barna lé mint a korszak időtapasztalatának metaforája pontosan olyan, mint Méhes László *Langyos Víz* című 1970-es festményének termálja. Itt soha nem lesz semmi, a „ruszkik” soha nem mennek haza (139.), mi pedig mindig szegények maradunk (151.).

Egészen finom kor-érzékenységről tanúskodik az említett telefon-motívumsor. Edit néni félelme a telefonálástól, a doktorék csengőfrásza, viszolygása a lakásukban elhelyezett fekete bakelitelefontól mint orwelli megfigyelőapparátustól, a vágyott és megszerzett státuszszimbólum, Lali feleségellenőrző szokásai, az egyenkészülék háromféle színváltozatának jelentése, az amerikai

telefonhívás – a regény végigveszi mindazokat a lehetséges szimbolikus jelentéseket, amelyeket a telefon ennek a két generációnak az életében betöltött. A regény korjellemző tárgyai tehát ismerősek, de nem nosztalgikusak, időnként arra is képesek, hogy generációk életének tragikumát hordozzák.

A regénynek van emlékezetkritikai aspektusa is. Az ötvenhatos forradalom szinte észrevétlen a műben, éppoly kevés szó esik róla, mint ahogy a Kádár-kori társadalom megtanult nem beszélni róla, sőt, talán érdekelt is lett a gyors felejtésében, és ez a felejtéstörténet néhány vonásában rokon a holokauszt-felejtéssel.⁴ A regény egy holokauszt-túlélő zsidó „prolicsalád” története, amelyben megmaradtak egyes hitéleti formák, afféle életmód-rekvizítumként, hittartalmak és vallási közösség nélkül. Edit néni attól retteg, hogy összekeverik tejes és húsos edényeit, és nagybetegen sem eszik tréflit a kórházban, de nem tartják a szombatot, az ünnepeket, nem járnak zsinagógába, a háború és az üldöztetés pedig tabutéma. (101.) Egyes vonásaiban hasonló hagyományszakadás utáni, a negyvenes években traumatizált, az ötvenes-hatvanas években tovább torzított zsidó identitáskép jelenik meg Borbély Szilárd *Nincstelenek*jében is.

A holokauszt persze, ha csak utalásokban is, elharapott történetekben, mégis jelen van. Nagyjából így volt ezzel a magyar társadalom a szocializmus korszakában, ideértve a túlélő zsidó családok jelentős részét. Gabi bácsi, az öreg tanárfigura, saját családjának egyedüli életben maradt tagja az egyetlen a regény zsidó szereplői közül, aki emlékezik. Alakjának valószínűleg az a funkciója, hogy ellenpontosza a Weiningerékre, a fő történet családjára jellemző (és összességében tipikusabb) felejtést. Gabi bácsi azonban, mint az emlékezés jelképes figurája, hangsúlytalanabb, mint a láger-túlélő Edu figurája, aki a felejtés jelképe. A vészorszak mementója, de neki magának nincs emlékezete, ő a bezárult múlt.

Az *Akvárium* jól olvasható, a közösségi emlékezethez hozzászóló mű, amely mellérendelő eljárásokkal (novellabetétek, motívumvariációk) lazítja a családregény konvencionális kereteit. Néhány kisebb hibája ellenére annyira jól megírt, igényes, időnként megrendítő, máskor humoros regényről van szó, hogy bizvást mindkét olvasótípus elismerésére számíthat, a belefeledkező élményolvasóéra és a kákán is csomót kereső, irodalomtörténeti tudatossággal megvert olvasóéra is.

4vö.: György Péter, *Néma hagyomány*, Magvető, 2000 és uő.: *Apám helyett*, Magvető, 2011.