

Nosztalgia és metanosztalgia a mai norvég irodalomban

2002. nyár, Kristiansand, Agderi Főiskola, norvég nyelv és irodalom nyári iskola. Bjarte Breiteig, a fiatal novellista tart előadást az írás mibenlétéről s ehhez kapcsolódóan a saját elbeszéléseiről, amelyek ezt megelőzően a kurzus egyik témavonulatát képezték. Előadását barokk zenei részlettel kezdi, egy orgonamű, Bachtól az *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* korálelőjáték szól a hangszóróból. A rövid bejátszást követően félig költői kérdés: milyen benyomásokat kelt ez a zene? Az előadást mozgásba lendítő válasz szerint rejtély, enigma, misztikum, valami megválaszolhatatlan rejlik a kompozíció hangjai mögött. Ez lenne egyúttal a jó próza titka is, folytatja Breiteig, de lehetne szó bármelyik időben kibontakozó társművészetről – gondoljunk például Stanley Kubricktól a *2001: Űrodisszeiára!*

A fenti, megtörtént élményeket feldolgozó sorok akár egy nosztalgikus énelbeszélés felütését is alkothatnák, és ezen a metanarratív szinten helyes is ilyen formában olvasnunk őket. A két műalkotás – a korálelőjáték és a film – elliptikus összekapcsolása ugyanakkor kristályosan villantja fel annak a részben nosztalgikus, részben misztikus szemléletnek egy központi elemét, amely meghatározó lesz az alábbi esszében. Azzal, hogy Breiteig előadásában nem a Kubrick-filmet ikonikusan bevezető Richard Strauss-fanfárt (*Imígyen szóla Zarathustra*), de még csak nem is Johann Strausstól a filmben szintén meghatározó *Kék Duna-kerिंगöt* választotta, ugyanakkor pedig nem Tarkovszkij monumentális filmjét, a Bach-mű pillérszerű felbukkanásaira mintegy kifeszített *Solarist* említette rövid bevezetőjében, tudatosan vagy tudattalanul bár, de kihagyta a logikai láncolat két fontos elemét, amivel olyan asszociációs teret szabadított fel, amely nem kényszerít e kapcsolat létrehozására, de magában foglalja annak lehetőségét.

Tarkovszkij említése e korai ponton azért is releváns, mert egy másik filmje, a *Nosztalgia* tézisszerűen épít arra a fogalmi kincsre, amelyből a következő eszme-futtatás is bőségesen merít. Először részben e film és recepciója segítségével igyekszem definiálni a nosztalgia, metanosztalgia és posztosztalgikus látásmód néhány elemét, hogy azután áttekintsem, ezek az aspektusok miként és főleg mi célból jelennek meg három mai norvég szerző, a már említett Bjarte Breiteig, illetve Kjersti Annesdatter Skomsvold és Klara Hveberg írásaiban. Ahol lehet, a

norvég szövegekre azok magyar fordítása alapján hivatkozom, emellett az elméleti keretrendszer által is igyekszem a magyar irodalom irányában kiterjeszteni, hogy követem Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos érvelését, akik Tarkovszkij nosztalgiafelfogását Pilinszky János poétikájával kiegészítve tárgyalják. A nosztalgikus gondolkodás vezérmotívumaként akár Pilinszky axiómáit is elfogadhatnánk: „Minden lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen, minden megváltódhat, holott megváltoztathatatlan, jóvátehető, holott jóvátehetetlen és vadonatúj, holott végérvényesen vége van” (idézi KOVÁCS–SZILÁGYI 1997, 261). Az utolsó kitétel, a *lezárt vadonatúj* az, ami jelen szempontunkból különös jelentőséggel bír.

A *nosztalgia* mint abnormis állapot a görög *nosztosz* („hazatérés”) és *algia* („bánat” vagy „betegség”) szóösszetételre megy vissza (CROSS TURNER 2008, 183), amelyet a svájci Johannes Hofer alkotott meg 1688-ban, és amely eredetileg valóban többé-kevésbé egészségügyi jelentéstartományra korlátozódott, arra a jobbára katonák és zsoldosok körében elterjedt érzelmi állapotra, amely németül a *Heimweh*, norvégul a *hjemve*, magyarul pedig a *honvágy* szóval írható le (ROUTLEDGE 2016, 4; STAROBINSKI 1966, 84; CROSS TURNER 2008, 203). A 19. századra aztán előbb a fogalom kóros jellege, majd a térbeli haza- vagy elvágódáshoz kötöttsége homályosult el és olvadt bele egy tágasabb, a melankóliával rokon értelembe. „*Ott* már nincs, *ide* még nem tud megérkezni” (KOVÁCS–SZILÁGYI 1997, 262) – ez a térhez kötött emóció vált mindinkább metaforikussá, és a tér-idő átvitt értelmű kiterjesztésével a most és akkor viszonylag könnyedén lépett az itt és amott helyébe.

Nem mellékes elkülönítenünk e ponton a *nosztalgia* két fontos megjelenési formáját. Svetlana Boym gondolatmenetét követve Cross Turner elválasztja egymástól a „restauratív” és a „reflektív” nosztalgiát: míg az előbbi „a *nosztoszt* hangsúlyozza, és az elveszett haza transzhistorikus helyreállítására tesz kísérletet”, addig az utóbbi „az *algia*ban, magában a vágyódásban éli ki magát, és késlelteti a hazatérést – sóvárogva, ironikusan, kétségbeesve” (BOYM 2001, xviii és CROSS TURNER 2008, 183–184). Kulcsfontosságú, hogy már ezen az elméleti szinten belép a képbe az irónia jelensége, amely osztozik a (*meta*)*nosztalgia* központi elemét jelentő *távolság* motívumában. Csakhogy míg az irónia működésében a szó, jelenség, állapot vagy gesztus átvitt értelme a szoros értelemtől való távolságának következtében aláássa a közlés közvetlen, reflektálatlan jelentését és jelentésmódját, a *nosztalgia* esetében a távolság éppen hogy maga teremti meg azt az érzelmi komplexumot, amely a múltban – vagy a messzeségben – való elveszéssel fenyeget.¹⁵

A kifejezés metaforizációja tehát a romantika korára lényegében lezajlott, ám ez sem az érzelmet, sem annak leírását nem tette meghaladottá. Jóllehet ma könnyen társul a nosztalgiához egyfajta szabadkozás annak vélt vagy valós giccsessége

¹⁵ Ennek az iróniának különösen mulatságos példája Svetlana Boym kétségkívül szándékos címválasztása: *The Future of Nostalgia*, azaz *A nosztalgia jövője*.

miatt, a kultúra területén továbbra is megkerülhetetlennek tűnő jelenségről van szó. A 20. és 21. század eddigi fejleményei – különös tekintettel a *retró* térnyerésére – két irányba mutatnak a nosztalgia alapjelensége felől. Egyrészt beszélhetünk a semlegesebb jelentéstartalmú *posztnosztalgiáról*, amely a *poszt-* előtagtól már megszokott paradox összetettséggel írja le a hullámok időrendi egymásutánját, illetve a *posztnosztalgia* tagadón affirmatív viszonyát a *nosztalgiához*.¹⁶

Másrészt elemzésünk tárgyát képezheti a *metanosztalgia*, melynek előtagja nem kevésbé komplex, mint a *posztnosztalgiáé*, ám a lineáris sorrendiség síkja helyett egyfajta vertikumot jelenít meg, és valamely magaslatról, de legalábbis kívülről tekint eredeti viszonyítási pontjára. Ebben az értelemben a *metanosztalgiát* szigorú határvonal választja el reflexiójának tárgyától, a *nosztalgiától*, amellyel ugyanakkor osztozik a múlt felé fordulás gesztusában, ám jellemezheti egy olyasfajta tárgyilagosság és távolságtartás, amely a nosztalgikus szubjektivitástól definíció szerint idegen. A *metanosztalgia* ráadásul megkettőzi és háromdimenziós térbe helyezi a *nosztalgiától* és az *iróniától* egyaránt elidegeníthetetlen távolságot: kívülről, kellő distanciával értékeli a *nosztalgikus* szubjektumot, melyet egy másik (sok esetben minőségileg is eltérő) távolság választ el saját nosztalgiája tárgyától. Ennek szélsőséges meghatározását jelentheti a metanosztalgia mint „a nosztalgia folyamata iránti nosztalgia” (CROSS TURNER 2008, 190).¹⁷

Ezt a többszörös elméleti rétegződést hadd illusztráljam egy konkrét példával, Bjarte Breiteig „Késő estig” című novellájával. Az elbeszélés egyes szám első személyű narrátorának életkora homályban marad, minden okunk megvan azonban azt feltételezni, hogy jóval az események után emlékszik vissza arra a konkrét esetre, amely hatodik osztályos korában játszódott le vele. Mint a *Fantomfájások* című kötet sok más elbeszélése, ez a szöveg is nagyon markáns helymeghatározással indít, amely felvillantja, ám nem engedi érvényesülni az elbeszélő vélelmezhető nosztalgiáját: „Amikor Anya összejött Jannel, beköltöztünk Jan nagy tóparti házába.” Azonnal megismerkedhetünk Jan lányával, az elbeszélő (mint kiderül, átmeneti) mostohatestvérével is: „Én egy padlásszobát kaptam, falszomszédja let-

¹⁶ Amint azt Vivian P. Y. Lee kifejti, a *posztnosztalgikus* jelző „nem »anti-nosztalgikus«, hanem a múlthoz mint történelemhez/szöveghez/képhez való árnyalt viszonyulást implikál; mint ilyen, azt, ami poszt-nosztalgikus, felfoghatjuk a *meta-(kon)textuális önkritika* formájaként is” (LEE 2009, 6; kiemelés az eredetiben). Ahol másként nem jelzem, az idegen nyelvű forrásszövegeket saját fordításomban közlöm.

¹⁷ Maria Freij a Cross Turnerétől eltérő metanosztalgia-definíciót használ, amikor egy Lars Gustafsson-versről értekezve kifejti: „A veszteségérzet a nosztalgiaköltészet hagyományosan melankolikus értelmében nem jelenik meg itt, hanem az emberi állapottal összefonódó, nagyobb léptékű magányosság és az idő múlása játszik szerepet [...] felidéz egy visszavonhatatlan veszteséget, de a vers igencsak tudatában van e szempontok visszavonhatatlanságának is [...] a reflexión túllépve válik metanosztalgikussá” (FREIJ 2018b). A metanosztalgia e távolságtartó válfaja különösen Kjersti Annesdatter Skomsvold műveinek elemzésében nyert majd jelentőséget.

tem Jan lányának, akit Theának hívtak, egy évvel idősebb volt nálam, hetedikbe járt, és amikor valakivel róla beszéltem, mindig azt mondtam, hogy a nővérem” (BREITEIG 2019, 69). Fontos elem az otthonosság megteremtésének nosztalgikus vágya, a kegyes hazugság, amellyel az elbeszélő létrehozza azt a viszonyítási pontot, a család melegét, amelyből előzőleg kiragadták őt a körülmények.

A vízparti villa hamar különös jelentőségre tesz szert, ugyanis a tetőablakából rálátni arra a fjordhotelra, amely egy szép nyári nap kigyullad, és a katasztrófa kilenc ember halálát okozza. Kétszeres, ha nem többszörös távolság létesül tehát a kezdet kezdetén: az új helyre költözésnek az elbeszélést megelőző időbeliségét a tó két partján álló ingatlanok térbeli kontrasztja ellenpontozza. Emocionális és esztétikai szempontból ugyanakkor a szép családi idill sztereotípiája kerül további antagonisztikus ellentétbe a halálos veszedelem fenségességével, valamint a szemmel és távcsővel is látható épülettüzet tovább mediatizálja az, hogy a rádióban, majd a televízióban is hírt adnak a tragédiáról – mi több, Jan először a rádióból értesül az eseményekről, és emiatt ragad távcsövet, hogy maga is megbizonyosodjon a tudósítás helytállóságáról.¹⁸ Pedig megvan minden, amire markerként szükség lehet az együttlét aláfestéséhez:

Jan pöszmételekvárt és bacont is rakott a palacsintájára. És cukrot. Én nem szerettem így, mégis leutánoztam. A bacon jól át volt sütve, és ropogott a fogam között, majd összekeveredett a lekvárral. Két palacsintával jóllaktam, de azért vettem még egyet, lekvárral, baconnel, cukorral, és sikerült is legyűrnöm. Jan hetet evett meg. Milyen jó itt kint a melegben, mondta két harapás között, hát nem fenségese? (BREITEIG 2019, 71),

de rögtön ezután felbukkan az aggódás árnyéka. Érdekes és váratlan, mondhatni ironikus módon nem Thea édesapja, Jan aggódik leginkább a lányáért, hanem az elbeszélő édesanyja: „Anya gyümölcslet töltött a műanyag kancsóból, és megkérdezte, Thea nem mondta-e, hová megy. Azt feleltem, hogy nem. Furcsa, hogy nincs még itt, mondta Anya. Aztán meg ez a tüzeset” (BREITEIG 2019, 71).

Jan előbb csak kifigurázza, később kimondott ingerültséggel reagál arra, hogy az elbeszélő édesanyja aggodalmában végigtelefonálja az ismerőseiket, mi több, nyomatékosan így mutatkozik be: „Thea anyukája vagyok” (BREITEIG 2019, 74). A fiúhoz hasonlóan az anya is igyekszik restaurálni a családi idillt. Thea persze végül megkerül, s mint kiderül, egy közeli hegytetőről nézte végig a szállodatüzet. Összeveszik az apjával, majd az elbeszélő szobájába vonul, aki egyfajta epifániát él

¹⁸ Ez a mediatizáció paradox módon egyszerre távolítja a közelben zajló eseményeket és közelíti őket azáltal, hogy mintegy a család „nappalijába” hozza a helikopterek közeli képét és a mentésben segédkező tűzoltókat és mentőket.

át – jóllehet, mint Breiteignél szinte védjegyszerűen hozzászokhatunk, a narratívum lezáratlan marad, ha ez nem is kelti a befejezetlenség benyomását.

Az idősebb elbeszélő szándékolt reflektálatlanságát érzékletesen fejezi ki a különböző hangok és megszólalások elkülönítésének teljes hiánya: a párbeszédes részek még bekezdésekre sem tagozódnak, és az így kibontakozó tudatáramban sosem tudni, hogy a visszatekintő elbeszélő én vagy a kiskamasz elbeszélő (szereplő, részt vevő) én szempontjából követjük-e az eseményeket. Az író–szerző–elbeszélő kontinuumban sem az író, sem az implicit vagy dramatizált szerző nem kap külön jelölőt, egyedül a dramatizált első személyű narrátor azonosítható, viszonylag szűk korlátok között.¹⁹ Emiatt igazi nosztalgikus gesztusként egymásba mosódik az elbeszélő, illetve a szereplő én, és egyfajta ismeretlen eredetű visszavágyódásból mint triggerből adódik az egész narratív kontextus, hiszen idejekorán, az első bekezdés végén megtudjuk: „Aztán Anya meg én továbbköltöztünk, és azóta nem találkoztam” Theával (BREITEIG 2019, 69).

A fenti tényezőkből következik, hogy a novella elbeszélőjét nem reflektív, sokkal inkább restauratív nosztalgia mozgatja. Merőben más azonban a helyzet a szöveg metanosztalgikus szintjén. Ez az aspektus nemcsak hogy megköveteli a reflektáltságot, de egyenesen megteremti azt az ironikus távolságot, amely a jelöletlen implicit szerző és az elbeszélő között létesül, részben mentalitásbeli, részben időbeli okokból. Az eredetileg 2000-ben, Breiteig *Surrogater* című kötetében megjelent elbeszélés idején annak technológiai közege már elavultnak minősült, a World Games című, Commodore 64-re az 1980-as évek derekán fejlesztett számítógépes játékot például úgy kell „betölteni”, hogy az nemcsak ma nehezen értelmezhető, de már 2000-ben is az volt. Itt ütközik ki ugyanakkor a nosztalgia és a metanosztalgia újabb megkülönböztető jegye. Míg a nosztalgia definíció szerint zárt érzelmi komplexum, amelyet a múlt és a jelen *elzártsága* pecsétel meg, a metanosztalgia a jövő felé teljesen, a múlt felé részben nyitott komplexum. A metanosztalgikus szöveg tehát idővel maga is változik, így Breiteig novellájának fordítójaként nem volt számomra meglepő, hogy körültekintő szerkesztőm, Kassai Zsigmond rákérdezett: a játék esetében valóban a „betölteni” igenév-e a megfelelő. A konzolok és kontrollerek korában ugyanilyen nosztalgikus anakronizmus a nyolcvanas évek „joystick”-jeinek említése.

A mai középgenerációban alkalmasint nosztalgikus gyermekkori emlékeket ébresztő játék a C64 márka hanyatlásával átmenetileg elérhetetlenné vált. Azóta azonban magát a játékot különféle emulátorok segítségével élhetjük újra modernbb számítógép-konfigurációkon, a pusztá hangulatát pedig visszaadja a video-

¹⁹ A narratívum szerkezeti modelljének tekintetében Wallace Martin 1986-ban közölt sémáját követem, melynek rövid összefoglalójáért lásd GYURIS 2011.

megosztókon közzétett játékmenet-felvétel.²⁰ A metanosztalgiának ez a rétege lehetővé teszi a nosztalgián való felülemelkedést, amennyiben áthidalja a jelent a nosztalgikus múlttól elválasztó időszakot, és alkalmat kínál a nosztalgikus emlékek ha nem is identikus, de legalább analóg újraélésére. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a metanosztalgia a múlt felé is részben nyitott jelenség.

A novellát lezáró leírás vizuális részletessége visszazökkent az elbeszélés idő-síkjába. Míg a norvég nyarak késő estig elhúzódó alkonyatának hangulata – az elbeszélő állításával ellentétben – nagyon is különös a maga módján, egyúttal kísértetiesen hasonlít arra a képre, amelyet Anthony Esolen (2018) vázol fel a nosztalgiáról írott könyvének bevezetőjében: „De most még világos volt, és nem volt semmi látnivaló, csak az egyre vékonyodó füst a város felől, meg néhány szétszórt csónak kint a tavon, melyek feltehetően hazafelé tartottak, kiürült hűtőtáskákkal és nedves fürdőruhákkal” (BREITEIG 2019, 76–77). A „hazafelé” tartó járművek említése explicite hív fel a nosztalgikus olvasatra. A szöveg kódája viszont már metanosztalgikus gesztusként, mintegy Breiteig novellafüzérének védjegyeként hangsúlyozza ki a fizikalitásba horgonyzott jelenvalóságot – „Kibámultam az ablakon, az üveg tiszta mocsok volt a sárgászöld virágportól, jó régóta nem láttunk már esőt” (77) – egyaránt nyitva hagyva a nosztalgikus azonosulást, illetőleg a metanosztalgikus elhatárolódás lehetőségét.²¹

A metanosztalgia manifesztációit boncolgatva itt már láthatjuk, hogy a jelenség és írói eszköz egyúttal a befogadói oldalon is kérdéseket vehet fel, mondhatni tetemre hívhatja az olvasót, akinek ilyen esetben tudatosan vagy tudattalanul, de döntenie kell, hogy a komplett, egyszersmind befejezetlen gondolat- és cselekményfolyamatot milyen dimenzióban kerekíti ki. Ez az irány, annak szélsőséges megnyilvánulási formájában, akár azt is eredményezheti, hogy míg az írói és elbeszélői pólus már-már mentes a nosztalgiától, és a metanosztalgia *antinosztalgikus* irányát jeleníti meg, addig ugyanez a hiány a befogadói póluson annál fájdalmasabb nosztalgikus azonosulást vagy beleérezést követel. Körülbelül így fogalmazhatjuk meg azt a benyomást, amelyet Kjersti Annesdatter Skomsvold *Gyorsuló lépteim a távolba tűnnek* című kisregényének főszereplője – Mathea Martinsen – kelt az olvasóban. A sajátos, közelebbről meg nem határozott mentális konstitúciójú, egyes szám első személyű, jelen idejű elbeszélő hiába idézi fel egymást követő flashbackekben életének legfontosabb emlékeit, szinte sosincs az az érzésünk, hogy nosztalgiát érezne ezek után – még amikor visszatérő sírásrohamait

²⁰Lásd például shorturl.at/agDP6; az elbeszélésben külön említett sziklaugrás versenyszám 14:30 perctől követhető.

²¹Hasonló, igen intenzíven materiális ellenpont festi alá például a „Köd. Rekvium” műlmi nem akaró büntudattal küszködő főhősének kálváriáját, aki egyfajta negatív nosztalgia értelmezési mezőjében kísérel meg (véltetően újra és újra) visszatérni meghatározó élményének helyszínére és időpontjába.

említi, akkor sem. Életének drámai epizódjai mindazonáltal óhatatlanul beleágyazódnak abba a referenciális keretbe, amely minden felnőtt olvasó előtt ismeretes és ismerős lehet: párkapcsolat, veszteség, kudarc – megannyi, a nosztalgiának és megbánásnak hagyományosan teret adó témakör. A befogadói élményben ezek az elemek könnyen rendeződnek nosztalgikus mintázatokba, amelyeket csak tovább élesít a könyv metanosztalgikus és antinosztalgikus hangvétele.

Egyrészt ott van Niels, akit az elbeszélő nem hajlandó, csak a saját maga által ráruházott becenévvel, Epsilonként megnevezni.²² A nosztalgia ebben a tapasztalatot távolító, a könyv végére már-már az összeomlásig megingó identitásstruktúrában szinte nem is értelmezhető. Az egyik utolsó jelenetben az elbeszélő teljes értetlenséggel fogadja a néhai férjét temető lelkész szavait: „– Nielst hirtelen ragadta el a halál, egy röpké nappal a nyugdíjazása után – mondta a pap. – Mi lehet ennek az értelme? – Tekintete végigszántotta a padosorokat, nem jöttek el valami sokan, és közülük sem volt senkinek semmi ötlete. Én a második sorban ültem, és azon töprengtem, ki lehetett Niels. Nem az volt az érzésem, mintha a pap akár csak megközelítőleg is Epsilonnól beszélt volna” (SKOMSVOLD 2014, 134).

De nemcsak mások azonosítása válik nehézkessé, ha nem lehetetlenné az elbeszélő-főhős számára, hanem saját identitásától is elszakad. Egy nem sokkal a temetést felidéző flashback előtt leírt jelenetben, miután a nyugdíjasklubban tévedésből kisorsolták a maga készítette fülvédőkből varrott kabátját a résztvevők között, csaknem sikerül eljutnia énjének e mélyre elásott vonásáig: „most már tudom, hogy ez a kabát többet jelentett nekem, mint akkor sejtettem, amikor még megvolt” (SKOMSVOLD 2014, 116–117). Mielőtt azonban a szembenézésre sor kerülhetne, észreveszi maga előtt a rullatoros Rolfot, aki ugyanarról az összejöveteletről tart hazafelé, mint a narrátor. Matheából, aki most szeretne kommunikálni Rolffal, hiányzik a „társasági intelligencia”, ezért a következő meggyőződésre jut: „Einar Lundévé kell válnom, mindenki Einar Lundét nézi” (SKOMSVOLD 2014,

²² Skomsvold előszeretettel használ matematikai képleteket könyvei „mottója” vagy felütése gyanánt, sőt *Litt trist matematikk* („Kis[sé] szomorú matematika”) című versciklusának címe is mintegy eszünkbe idézi, hogy szerzője matematika–informatika szakon végzett. (Érdekes, és egy másik tanulmányban bizonyára gyümölcöző kiindulópont lehetne, hogy Bjarte Breiteig matematika–fizika szakra járt, míg Klara Hveberg doktori fokozatot szerzett matematikából. Odáig a magam részéről egyelőre nem merészkednék, hogy a matematika és a [meta]nosztalgikus írásmód közé bármilyen relációjelet tegyek.) A mottó itt a következő: > , nagyobb, mint epsilon – mintegy a szerelmes szív emotikonjának (< 3) a megfordítása. A kisregény – a szerzővel utólag egyeztetett – magyar címe, *Gyorsuló lépteim távolba tűnnek* (az eredeti *Jo forttere jeg går, jo mindre er jeg*, azaz „Minél gyorsabban megyek, annál kisebb vagyok” helyett) elkülönböző a norvég kiadás relativitáselméletet felidéző szintaxisától, és idejekorán megelőlegezi az olvasó mint szubjektum, illetve az elbeszélő mint szubjektum közötti határvonalat, ami azonban a narratívától egyáltalán nem áll távol.

117).²³ Lunde, a televíziós személyiség ebben az egyszerű közlésfolyamatban egyfajta alteregóvá válik az emberi érintkezést egyébként teljes mértékben kerülő elbeszélő számára, aki egyébként még a postaládához is csak azt követően megy ki, hogy meggyőződött róla, a lépcsőházban biztosan nincs senki. Miután azonban Einar Lundévé lényegülve Mathea szinte vakmerően megszólítja a rullátoros Rolfot („Elnézést, a Királyi Televíziótól jöttem – mondom. – Megengedné, hogy feltegyek önnek néhány kérdést?”, 128), egyszersmind ki is esik a szerepéből, és Lundét már csak külsőségeiben viseli magán, Matheává azonban szintén nem tud visszavedleni, amint azt az ezt követő gondolatmenet megfogalmazása is kifejti:

Összezavarodom, és nem is tudom, mit mondjak, egy csapásra ráébredek, hogy nincs értelme barátkoznom vele, elvégre Mathea Martinsennek van szüksége barátokra. A figyelem, amit magamra vontam, [...] értelmetlen [...], de most, hogy Rolf kérdő tekintettel bámul rám, nem állhatok csak itt szótlanul, és az egyetlen dolog, ami Mathea Martinsen javára válhat, az, ha megtudom, hogyan halhatok meg végre (SKOMSVOLD 2014, 128).

A szubjektum-Mathea és az objektum-Mathea egy mondaton belül válik ketté, amit megtéte a tény, hogy maga az elbeszélő is Mathea, egy tisztázatlan időpillanatból tekintve önmagára.²⁴ Ez a hasadás ideális háttere lehetne a nosztalgikus emóciók felbukkanásának, amit tovább erősíthetnének az elbeszélőnek az Einar Lunde-vezérmotívumhoz kapcsolódó érzései.²⁵ Elvégre nem sokkal korábban, egy másik flashback-képben már kiderült, hogy Mathea tudattalan-tudatelőttés belvilágában központi szerepet játszik Lunde. Egy ízben például, mintegy abszurd retorzióként férje fokozódó érzéketlensége és feltételezett hűtlensége miatt, azt *álmodta*, hogy miután Epszilon „kimondta a nő nevét, én [...] bosszúból az »én bemondómnak« szólítottam Einar Lundét. De a legrosszabb az volt, hogy ál-

²³ Einar Lunde, akinek „sokkal könnyebb beszédbe elegyednie az emberekkel” (SKOMSVOLD 2014, 116), a kisregény visszatérő kívülálló szereplője. Esténként tévéhíradót vezet (20, 35, 40–41, 62, 98–99, 121), amikor pedig valami miatt egy másik bemondó, Jon Gelius helyettesíti, az Mathea számára „csalódás” (67–68).

²⁴ A nyelvi aluldetermináltság lehetővé teszi a tudatáram folyamatos jelen idejű narratívumát éppúgy, mint a röviddel az események után keletkező visszatekintő elbeszélést. Az előbbi interpretáció ugyanakkor a megszakítatlan, jelen idejű beszámoló, illetve a cselekmény végkifejlete alapján valamivel valószínűbbnek tűnik.

²⁵ Noha erre semmiféle explicit diagnosztikai utalás nem történik, a kisregényt olvasva felerősödhet bennünk az érzés, hogy Mathea Martinsen erőteljes autisztikus vonásokkal rendelkezik. Az iménti, 8. jegyzetben felsorolt Einar Lunde-megjelenések monoton, egyszersmind biztonságot adó sora mellett számos más, a Mathea viselkedését jellemző különös, esetenként kényszeres elem is ebbe az irányba mutat. A regény arra sem tesz semmiféle célzást, hogy a nosztalgiaimmunitás vajon ebben a keretben (is) értelmezendő-e, de ez a vonulat eléggé életszerű.

momban is egy széken ültem, ölemben egy babával, s közben rámutattam Einarra, és azt mondtam: – Nézd, apa benne van a tévében” (SKOMSVOLD 2014, 115).

A fenti példákon végighaladva az olvasó annál erőteljesebben érezheti a metanosztalgikus készletet, minél erőteljesebbé válik az elbeszélő viselkedésében az antinosztalgikus tényező. Csaknem ugyanazt állapíthatjuk meg ebben az összefüggésben, amit Maria Freij jelent ki Lars Gustafsson „Austin, Texas” című költeményével kapcsolatban:

míg a hagyományos nosztalgia az otthonhoz és ennek kiterjesztésével egy múltbeli időhöz való visszatérés fájdalmas vágyakozását jelenti, a metanosztalgikus irodalmi kifejezésből hiányzik a nosztalgikus mód fenntartásához [...] szükséges romantizáló mozzanat. [A mű] nem nosztalgikus, de – más témák mellett – a nosztalgiáról is szól. Metanosztalgiája így a nosztalgia feletti hatalmat, nem pedig az annak való alávetettséget követeli meg, és hiányoznak belőle a nosztalgia egyes naivabb vonásai, mint például az érzelemnek való önátadás. Ezt a módot az a tudatosság tünteti ki, amellyel a múltat kezeli (FREIJ 2018a, 71; FREIJ 2018).

Az viszont már a Mathea Martinsenhez kapcsolható metanosztalgia kortárs dimenzióját domborítja ki, hogy ugyanő megjelenik Kjersti Annesdatter Skomsvold autofikciós regényében is (*Monstermenneske [Szörnyember]*, 2012), amely ugyancsak sokszor él az antinosztalgikus értelemben vett metanosztalgia eszközeivel.²⁶

A Mathea Martinsenhez és a róla és Epsilonról szóló regényhez fűződő elentmondásos viszony fejeződik ki például abban, hogy a *Monstermenneske* én-elbeszélése egy pontján a szerzővel azonos nevű főszereplő-narrátor kijelenti: „Jeg hater ME” (SKOMSVOLD 2012, 105), majd habozás nélkül hozzáfűzi, hogy diagnosztizált betegségén, a *myalgias encephalopathián* kívül ez a gyűlölet vonatkozik magukra a betűkre és az általuk monogramszerűen reprezentált Matheára és Epsilonra is. Azt az elbeszélő explicite már nem teszi hozzá, de a fentiekből logikusan következik, hogy létezik a fenti tómondat angolos, az önsegítő kötetek ironikus inverzét megtestesítő olvasat: „I hate ME.” Ebből a pozícióból nemcsak a lehetséges, egyszersmind meg nem valósítható nosztalgia tárgyától elválasztó távolság leküzdése van eleve kizárva, de a visszatérés igényét is idejekorán elfojtja a kimondott (ön)gyűlölet. Pedig egyébként nyílhatna tér a nosztalgia *helyeinek*

²⁶ Az autofikció, autonarráció és tudatáram/tudatfolyam részletezésébe e helyütt nincs mód mélyebben belebonyolódni, jóllehet nagyon is érdekes lehet számba venni, milyen motívumok is vezethetnek egy adott szerző antinosztalgikus attitűdjéhez, amikor pszichológiai értelemben a publikáció és hatásgyakorlás közvetlen igénye mellett a szembenézésre és megbirkózásra is használja az írást. Aki e témakör elméleti, illetve a skandináv irodalomra vonatkozó konkrét kifejtéséről bővebb információkat keres, annak a következő forrásokat ajánlhatjuk: CSÚR 2015; MIHÁLY 2017, 10 *skk.*; CSÚR 2020, 47–57 *et passim*.

újbolí felkeresésére, hiszen nem sokkal később a Lutvann-tóhoz tett látogatást felidéző szakasz például egy gyermekkori emlék felbukkanásába torkollik. De az ehhez kapcsolódó érzelmi reakció – „Most meglátom a télben várakozó Lutvannt, és magától értetődik, hogy sírok, hiszen a sírásomnak egyszerűen nem akar vége szakadni soha” (SKOMSVOLD 2012, 126) – nem a retrospektív-restauratív nosztalgia, hanem a jelenben megnyilvánuló szorongás könnyeit takarja. Kiút pedig nem látszik sem a múlt, sem a jövő felé: „Amit most még nem tudok, az az, hogy egy német, akivel a jövőben találkozom majd, úgy beleszeretett Matheába, hogy ideutazik, csak hogy megnézzze a Lutvannt, látni akarja Mathea tavát” (SKOMSVOLD 2012, 127).

Az olvasóval való hamis nosztalgikus kacérkodás ugyanakkor éppúgy megnyilvánul a *Monstermenneske* lapjain, mint ahogy a *Gyorsuló lépteim* egyfajta kihívást intézett a befogadó iránt, akinek döntenie kell, hogy Mathea sorstörténetét el látja-e nosztalgikus árnyalatokkal, avagy sem. A *Monstermenneske* énelbeszélője, aki osztozik például Mathea postaláda-szorongásában – „én nem merek lemenni a postaládához, talán vakmerőség volt a második emeleten venni lakást” (SKOMSVOLD 2012, 37) – a szerencsenapján – „kétezeröt ötödik hó huszonötödike, ötször öt, az huszonöt, és ötös volt a mezszámom, amikor futballoztam [...]. Ezenkívül huszonöt éves vagyok” (SKOMSVOLD 2012, 38) – értesül arról, hogy az imént említett, a regény későbbi részében részletezett súlyos idült betegsége következtében rokkantnyugdíjra jogosult. Ám ennél érdekesebb, hogy milyen hatással van rá a jeles nap fő sporteseménye, a Bajnokok Ligája-döntő, amelyet a haverjaival szurkoló pártjától, Eriktől külön, otthon néz végig:

több tízezer néző éneklí a „You’ll Never Walk Alone”-t, úgyhogy úgy teszek, mintha én sem lennék magányos. Crespo épp most emelte át a labdát [a kapuson], a Liverpool 3–0-s hátrányban van. [...] Háromszor veszem fel a lépésszámlálómát, és indulok el pisilni, arra gondolok, hogy a meccs már úgyis eldőlt, de valahányszor átlépek a küszöböt, tomboló üdvrivalgást hallok, és vissza kell sietnem, hogy megnézzem a gól ismétlését. [...] [Erik] és a Liverpool nyert (SKOMSVOLD 2012, 38).

Az azonosulást az elbeszélővel és Erikkal egyaránt szinte lehetetlenné teszi ez a leírás. Ugyanakkor az az olvasó, akiben élénken él a nevezett futballmérkőzés emléke, nem tudja nem átítatni egyfajta nosztalgiával az erről szóló sorok olvasásélményét. Ezt értem Skomsvold metanosztalgikus gesztusán, amellyel minduntalan felhívja a befogadót, hogy választása szerint esetleg olyan nosztalgiaélményekkel egészítse ki az olvasást, amelyek az elbeszélőtől idegenek, s amelyek ily módon kiélezzik az olvasó mint cselekményen kívüli én, illetve az olvasó mint a cselekménybe önmagát beleélő én közti kontrasztot.

Ha Skomsvold metanosztalgiája a *Gyorsuló lépteim*ben antinosztalgikus képet öltött, és ezt a szerző autonarratív regénye sajátos adalékokkal egészítette ki, Klara

Hveberg első regénye, a *Lene din ensomhet langsomt mot min* (*Támaszd a magányod lassan az enyémnek*) tartalmában és szerkezetében egyaránt kiaknázza a metanosztalgikus elemekben rejlő potenciált. Az alábbiakban következő leíró értelmezés annyiban hasonlít a fenti Skomsvold-szakasz megközelítésére, hogy igénybe veszi Hveberg mint olvasó észrevételeit, csakhogy míg Skomsvoldnál a szerző autofikciós regényéből emeltem ki idevágó részleteket, Hveberg kérésemre privát üzenetben bontotta ki, amit immár nem szerzőként, hanem olvasóként állapíthatott meg regényének (meta)nosztalgikus vonásairól.²⁷

Bizonyos értelemben a *Lene din ensomhet* (HVEBERG 2019) egy kötetben kombinálja a *Gyorsuló lépteim* és a *Monsternenneske* közös metszetét, vagyis fikciós mű erőteljes önéletrajzi áthallásokkal. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélő által fokalizált főhős, Rakel Havberg például alig leplezetten a szerző nevének anagrammáját viseli (Havberg és Hveberg emellett születési évükben, a vicces félreolvasások és nyelvi játékok iránti lelkesedésükben és számos más vonásukban is osztoznak), továbbá kezdettől szembeötlő a főszereplő és a szerző nagyívű matematikai pályája közti párhuzam. Ami a szerkezeti metanosztalgiát illeti, az első sorban az olvasásélmény lehetséges ciklikusságában valósul meg. Mielőtt azonban erre bővebben kitérnék, felvillantok a regényből néhány tartalmilag (meta)nosztalgikus vonást.²⁸

A regény már a legelején, a bevezető „fejezetben” (jobb híján nevezzük így) felvillantja a később felbukkanó szinte összes motívumot. Megemlíti az Oslói Egyetem Abel-épületét és annak lépcsőit, Szofja Kovalevszkáját, a mindössze negyvenegy évesen elhunyt matematikazsenit, Weierstrass kimagasló tanítványát, akiről Rakel rajongásig szeretett professzora, az ekkor még csak névről ismert Jakob Krogstad a későbbiekben monográfiát tervez írni, valamint a zenét, jelen esetben a lépcsőházban füttyült *Holdfény-szonátát*, amelyet a tíz-egynéhány emelet megmászását igénybe vevő idő (felfelé 3:26 perc, lefelé 2:18) alatt el lehet füttyülni. Vagy pedig – ami számunkra fontosabb: „vissza [lehet] gondolni a városra, ahonnan ideköltözött” (HVEBERG 2019, 8).

²⁷ Levelezésünkre ez év májusában került sor. Fontosnak tartom kiemelni, hogy olvasóként Klara Hveberg sem ad megalapozottabb értékelést vagy interpretációt saját művéről, mint tehetné bárki más – ám ugyanezen elvek mentén nem is kell automatikusan rosszabbnak tekintenünk az értelmezését másokénál. A tapasztalat ugyanakkor nemcsak az elemző, de a szerző számára is tanulságos lehet, amint azt Hveberg maga is megjegyzi.

²⁸ Ennek során szinte már zsinórmértékként használhatjuk a szerző intuitív fogalommeghatározásait: „A »nosztalgia« ebben az összefüggésben a szó hétköznapi jelentésével egyértelmű, vagyis egyfajta vágyakozás az egyén életének egy korábbi időszakába vagy egy általában véve korábbi korszakba, a múlt egyfajta romantizálása [míg] a metanosztalgia egyfajta kettős nosztalgia (vagyis olyan nosztalgia, ami már egy a kiindulásában is nosztalgikus pontra vágyakozik vissza) [illetőleg] a nosztalgikus dolgoknak és azok működésének fűrkészése és kutatása.”

Az első részt lezáró mondat lehetőséget kínál fel, ugyanakkor nem kényszerít arra, hogy a könyvben sűrűn előforduló gyermek- és fiatalokra való visszatekintéseket nosztalgikus keretben olvassuk. Nyelvi eszközként a gyakran – és nemritkán szinteg véletlenszerűen – váltogatott jelen, illetve jövő idejű elbeszélés jelzi, hogy a harmadik személyű, ám erősen fokalizált elbeszélő hangja nem mentes a visszatérés, azonosulás vágyától. És bár a fenti szakaszban ez a visszatérés elsődlegesen térbeli nyomatékú, a regény egészében kiegyensúlyozott a tér- és az időbeli nosztalgia potenciálja.

A bevezetést követő szakaszban olvasható, paradox módon jelen időben, laza kronológiában elbeszélte gyermekkori emlékek kiváló példáját adják ennek. Rakel első emlékei: a zenei hangok, a betűk, a számok, az összeadás növekedése (HVEBERG 2019, 11–13). Az iskola és a krétaszag, apa keze, Bach *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* korárelőjátéka (HVEBERG 2019, 20).²⁹ „Pillanatnyi boldogság”: Arthur Grumiaux kazettáról César Franck *A-dúr szonátáját* játssza a moldei Kringstad-öböl partján (HVEBERG 2019, 23–24). Ezek az önmagukban érzelmekkel telített, de nem szükségképpen nosztalgikus motívumok egyrészt kibontják a bevezetés komponenseit, másrészt megágyaznak a későbbi, nosztalgiával erőteljesebben átítatott epizódoknak. Ez nem véletlen, hiszen a gyermekkor és a családi idill vagy románc archetipikusan jeleníti meg a nosztalgia közhelyeit.

Ugyanakkor ha mutatkozik is valamiféle vágyódás e gyermekkori idill iránt, és tagadhatatlan, hogy Rakel és Jakob kibontakozó kapcsolatának is van egy nagyon erőteljes apa-lány dimenziója, ezt mindig aláássa vagy legalábbis ellenpontoszza egyfajta ironikus távolságtartás. A kringstadi epizódot például beárnyékolja a fenyegetés, hogy Rakel apja és anyja esetleg (véltetően újra) összekülönbözik, de egy másik, németországi nyaralás „boldogságpillanatát” is csorbítja, hogy a négyéves Rakel nem tud segíteni afrikai származású édesanyja szorongásán, amikor egy autóba zárva a kompra várnak, „papa, mama, Mozart és ő” – pedig egy pillanattal előbb még azt kívánja, bár sohasem érné el az autósor a kompot, bárcsak örökké tartana ez a boldogság (HVEBERG 2019, 207). A tiszta nosztalgiához az az epizód kerül a legközelebb, melynek során a kis Rakel egy ifjúsági zenekari táborban egy szőke, göndör hegedűs fiúval kiszökik reggeli előtt, és Grieg *Tavasznak* hangjaira Mariekjekset majszol: „Ezután sohasem fogja tudni úgy hallgatni ezt a zenét, vagy enni a Mariekjekset, hogy ne jusson eszébe a fiú” (HVEBERG 2019, 133). E jelenetben a metanosztalgiát az jeleníti meg, hogy a nosztalgikus érzelmi komplexum megképződésének pillanatában reflektálunk a szóban forgó nosztalgiára. Áttételesen pedig az olvasó asszociálhat saját hasonló, potenciálisan nosztalgikus emlékeire.

²⁹ Ha az olvasónak e ponton a nosztalgiától sem teljesen idegen déja vu-érzése támad, az nem véletlen: Hveberg regénye anélkül utal vissza a Breiteig előadásával kapcsolatban korábban már felidézett zeneműre, hogy bármiféle kauzalitást feltételezhetnénk emögött.

Rakel Jakobhoz fűződő viszonyát viszont a férfi családi háttere bonyolítja, így a szerelmi beteljesedés elérése eleve kétségesnek mutatkozik. S ezen a ponton nem mellékes az sem, hogy Rakel megítélése szerint Jakobnak emocionális okokból vakfolt marad a Kovalevszkaja–Weierstrass-viszony szerelmi dimenziója is, jól lehet a nő szerint levelezésükből ez a napnál világosabb (HVEBERG 2019, 40–43). Ez talán a regény legnyilvánvalóbban metanosztalgikus cselekményszála, hiszen az olvasótól (és saját történetüktől) eleve elkülönülő, reflektált és mediatizált szereplők egy időben (19. századi) és térben (Oroszország–Németország–Svédország) egyaránt távoli, ám saját tapasztalatukkal annál mélyebb rokonságot mutató történetben kapcsolódnak össze.

Ami a metanosztalgia strukturáló szerepét illeti, két szempont merül fel. Az egyik a befelé végtelen fraktálszerkezet és a (meta)nosztalgikus flashbackek viszonya, a másik az olvasás fenomenológiája, ezen belül is az első és a második olvasat közti lényegi különbség. Az előbbi aspektust maga a regény is tematizálja, míg az utóbbi lehetőségét a regény zárórésze nyitja tágra, anélkül azonban, hogy azonnali újraolvasást követelne a befogadótól – adott esetben elégséges lehet egyes epizódok *déjà vu*-szerű felvillanása is.

A fraktáljelenséget az elbeszélő maga vezeti be, sokatmondón egy nosztalgikus visszapillantás keretében. Középkorban az édesapja elvitte egy fraktálok-ról szóló előadásra, ahol különösebb matematikai előismeretek nélkül láthatta a Sierpinski-háromszög, illetve a Mandelbrot-halmaz jelenségét (HVEBERG 2019, 56–57). E fraktálok tetszőleges nagyságrendben ugyanazt a komplexitást mutatják, így értendő, hogy „befelé végtelenek”: saját kópiáikat tartalmazzák egyre kisebb és kisebb méretben, *ad infinitum*. Ennek a szerkesztési elvnek az inverze az, ahogy a fent már idézett, másfél oldalas bevezetés magában foglalja a teljes regény vezérmotívumait. Ez persze önmagában nem újdonság a prózairodalomban, az viszont már annál figyelemreméltóbb, ahogy az elbeszélő a gyarapító ismétlések sorának segítségével, a zenei variációk formájától sem idegenül építi fel az alapelemekből a teljes félfikatív univerzumot. Ilyen ismétlődés vagy visszhangeffektus például a „kompkereztesződés” és a „kompcsók” (*fergekryss* és *fergekys*) nehezen lefordítható félreértésének magyarázó, illetőleg nosztalgikus említése (HVEBERG 2019, 25 és 298) vagy a Luca-napok emléke (HVEBERG 2019, 73 és 191) – „Rakel és Jakob napja”, hiszen ekkor csókolóztak először.

A legérdekesebb ilyen visszapillantás, amely talán már kimeríti a vezérmotívum fogalmát, Stein Mehren költészetének ismételt felbukkanása. Fontos metafikciós elem, hogy Mehren költői technikájára jellemző a már közölt versek átdolgozása, újraírása, ami miatt egyes címek ismétlődnek különböző köteteknek tartalomjegyzékében is. Rakel és Jakob (akiben a nő saját benyomása szerint maga „nevelgeti a költőt”; HVEBERG 2019, 79) azt játsszák, hogy egy vers különböző verzióit szín-

tetizálva létrehozzák a számukra, pillanatnyilag ideális változatot (82–85).³⁰ Ez olyan jól sikerül, hogy egyfajta „virális” fraktál gyanánt innen ered a regény címe is: Jakob, aki Stein Mehren szerelmes verseit olvasva nosztalgikusan Rakerre gondol (148), a költő egyik sorát pontatlanul idézi. Ami az eredetiben „csendesen” (*stille*), nála „lassan”-ná (*langsomt*) válik (152), Raker pedig nem tudja eldönteni, hogy véletlen hiba-e, vagy szándékos átértelmezés. A metanosztalgikus elemet Mehren szövegének inherens kétértelműsége erősíti fel: „Hát sohasem válunk el egymástól egészen? / De, mindig elválunk egymástól. / A végünk sohasem ér véget egészen” (148). Ez a soha véget nem érő szerelem igen komor képét is elénk festheti. Hiszen a Mehren által szemügyre vett, kezdetben nosztalgikus érzelmi komplexum egyazon versen belül emelkedik arra a metanosztalgikus szintre, ahol már a nosztalgiáról magáról elmélkedik, és már a szerelmi boldogság pillanata magában foglalja azokat a nosztalgikus emóciókat, amelyek az időben óhatatlanul pusztulásra vannak ítélve. Ezt kiterjesztve, amikor Jakob Mehrent olvasva Rakerre és a vers(re)konstrukciós játéukra emlékszik vissza (Hveberg 2019, 148 és 84), ez a nosztalgikus gesztus a nosztalgia iránti nosztalgia metanosztalgikus értelmében változik át. Raker pedig közvetlenül azután medítal a *lassan-csendesen* tévesztés okai felett, hogy mintegy kívülállóvá zökkent ki, hiszen Jakob közölte vele, nem folytathatják a viszonyt tovább:

Csak nyelvbtlés lett volna? Vagy ezzel a szócserevel találkozásaik sűrű mélységébe kapott bele, melynek folytán lassabban ment az idő, és a pillanatok rögzültek mindörökre? [...] Miféle kifogás volt ez? [...] Az arany szürke kővé változtatható szavakkal csupán? A boldog pillanatok boldogtalanná válhatnak, amikor a jövőben tekintünk vissza rájuk? (HVEBERG 2019, 152) –

bizonyos szempontból maga a metanosztalgia perspektívája ez. A második szerkezeti elem metanosztalgikus vonása a regény újraolvasásakor tárulhat fel. Ez önmagában megint csak nem egyedi jelenség, hiszen Wolfgang Iser az olvasás fenomenológiájának tárgyalásakor már kifejtette, hogy egy mű első, illetve második olvasása során egyes elemeiben radikálisan eltérő élményben lehet részünk. Szempontunkból a második olvasás paradox, a regény *későbbi* szakaszaira *visszatekintő* olvasmányélmény itt a legrelevánsabb. Ez teszi lehetővé például, hogy amikor másodjára is eljutunk a vers(re)konstrukciós epizódhoz, már belengje azt a szakítás felé megelölegezett, előremutató irányú visszapillantás aurája, hiszen „az olvasás folyamatában aktívan egymásba szövődik a várakozás és

³⁰ A matematikus itt is viaskodik a költővel az elsőbbségért: „Jóllehet hat sor mindegyik verzióban azonos, 2592 különböző variánsot lehet készíteni azoknak a soroknak a cserélgetésével, amelyek különbözők” (HVEBERG 2019, 83). Jó ömennek tűnik, hogy kettejük verziói mindössze két sorban térnek el egymástól.

a visszatekintés, ami másodszori olvasás esetében egyfajta megelőlegezett visszatekintéssé [*advance retrospection*] válhat” (ISER 1972, 287).³¹ Ami tehát elsöre talán inkább nosztalgikus befogadói élmény, abban másodjára már a metanosztalgia távolságtartása veheti át az uralmat.

Nem mellékes, hogy az újraolvasás a cselekményszálban is fontos szerepet kap, hiszen Rakel azon a Luca-napon, amikor már az elválás keserűségével emlékszik vissza az első csók Luca-napjára, ismét nekiáll Thomas Hardy *Egy tiszta nő* című regényének. Ez a könyv szerepelt Jakob ötös listáján, amit magával vinne egy lakatlan szigetre, de közvetlenül ezt megelőzően, Rakel kimondott kérése ellenére, Jakob egy új könyvet is küld neki ajándékba: Alice Munro *Mennyi boldogság!* című novelláskötetét. A gyűjtemény címadó darabja nem ok nélkül kelt szorongást Rakelben, hiszen Szofja Kovalevszkajáról szól, és a nő drámai halálával végződik (HVEBERG 2019, 191). Metanosztalgikus elemnek tekinthetjük azt, ahogy Rakel nosztalgikus élményei éles ellentétbe kerülnek Jakob látszólagos érzéketlenségével és egoizmusával, mintegy kikényszerítve a részben hamis nosztalgiával való szembesülést.

Még egy kerettel kijebb lépve azt látjuk, hogy a cselekmény során Rakel elbeszélőként és szereplőként is három alakban jelenik meg. Hol a gyermek, hol a fiatal lány, hol pedig a felnőtt nő kerül a narratívum fókuszába, jóllehet az elbeszélés kitart a harmadik személyű perspektíva mellett. Ez nemcsak a potenciálisan nosztalgikus értelmezéseket kuszálja össze, de a reflektáltság különböző szintjei miatt az olvasótól is folyamatos metanosztalgikus (s egyben metanarratív) döntéseket követel.

Mielőtt megpróbálnánk választ adni a kérdésre, hogy a nosztalgia és a metanosztalgia miért játszik ilyen jelentős pozitív, illetőleg negatív szerepet a mai norvég prózairodalom egy jól látható vonulatában, még két konkrét példát szeretnék bemutatni. Az egyik a zene és a nosztalgia bensőséges viszonya, a másik pedig a tárgy nélküli nosztalgia. Az előbbi visszacsatolható az iménti, olvasási folyamatot leíró elemzéshez, hiszen a zene, akárcsak az olvasás, klasszikus értelmezésében lineáris, időben kibontakozó esztétikai élmény; az utóbbi viszont abban a szélsőséges értelemben válik metanosztalgikussá, hogy a nosztalgia mégoly elvont tárgyát is tagadja, és úgy vágyik vissza valahová, hogy az a *valahol* talán nem is létezett soha.

A zene és a nosztalgia kapcsolatára Klara Hveberg regénye kapcsán már számos példát láthattunk. Elképzelhetjük az ideális olvasót, aki minden egyes zene-művet pusztán említés alapján fel tud idézni – tegyük fel, hogy élettapasztalata

³¹ Az olvasót természetesen semmi sem gátolja meg abban, hogy már az első olvasás során visszaalapozzon a korábbi jelenethez, amikor az utólag új, nosztalgikus jelentőségre tesz szert – amely nosztalgia már eleve benne rejlett ebben az epizódban –, de lineárisan másodjára olvasva a regényt, az élmény zökkenőmentesebben valósulhat meg.

egybevág, vagy tartalmazza Raket Havberg zenei műveltségét és élménykincsét, vagy ha ez nem így van, a regény olvasásával párhuzamosan időt szakít arra, hogy meghallgassa a műben említett zenéket. Bjarte Breiteig novellái közül ez a szempont a „Köd. Rekviem” című elbeszélésben a legerősebb, amelynek hőse Brahms *Német rekviemjének* szövege és dallama által alápontozva keresi (és talán találja meg egy transzcendens síkon) a megváltást egy múltbeli baleset okozta bűntudata alól.³² A nosztalgikus érzelmi komplexumot az elbeszélés szinte tudományos igényű, szélsőségesen materiálisan leírásokkal tűzdeli, ami kézenfekvő módon vezet át a metanosztalgia szenttelen, objektív terepére.

Míg számos Breiteig-novellában olvashatunk különféle haza- és visszatérésekről, amelyek vagy valamely szereplő halála, vagy egyéb tényezők miatt nem vezethetnek a családi idill helyreállításához, az objektum nélküli metanosztalgia legélesebb megjelenését az „Eltűnni” című elbeszélésben találjuk, melynek alábbi párbeszéde nemcsak a kötet címére (*Fantomfájások*) ad váratlan feloldást, de a nosztalgia nélküli metanosztalgia egyfajta példája vagy meghatározása gyanánt is olvasható:

Hogy bírtad ki ilyen sok éven át teljesen egyedül?

Megint az ablak felé fordult, és nem felel azonnal.

Volt jobb, rosszabb, mondja rövidesen.

De mostanában?, firtatom.

Azt feleli, mostanában nem olyan rossz. Jórészt megbarátkozik vele az ember. Azt válaszolom, hogy nem hiszem.

Nem hiszem, hogy ez lehetséges, mondom.

Feláll, és kinyitja az ajtót, de megáll, és a félfának támaszkodik. Azt mondja, hogy mindenki vágyik valamire. Mindig. De az ember sosem tudja pontosan, hogy mi is az, ami után vágyakozik. Néhányszor lenyomja a kilincset, és csak azután folytatja: Aki elvesztett valamit, azt hiszi, tudja, mi hiányzik neki. Akinek sohasem volt semmije, annak nem kell hinnie semmi ilyesmit. Annak minden hiányzik (BREITEIG 2019, 167).

³² A zene és az iseri befogadás-fenomenológia átfedését kiválóan támasztja alá Stan Erraught alábbi gondolatmenete: „A művészet enigmatikusságának megértése nem egyenértékű konkrét műalkotások megértésével, amelyek belülről jövő objektív tapasztalati újrajátszást követelnek ugyanabban az értelemben, amelyben egy zenemű interpretációja annak hű előadását jelenti. A »belülről jövő objektív tapasztalati újrajátszás« azt igényli, hogy a »rendes« időnkől befektessünk az esztétikai vagy zenei időbe...” (ERRAUGHT 2018, 109). A zene mint cselekményépítő és strukturáló elem tehát eleve magában hordozza a (meta)nosztalgikus dimenziót, csakúgy mint egy rövidebb vagy hosszabb irodalmi mű újraolvasása, újrajátszása.

Vajon mi is állhat e művek (meta)nosztalgikus vonásai mögött, a szerzők esetleges lélektani érdeklődésén és sok ponton átfedő életrajzi háttérén túlmenően? Úgy vélem, a mai norvég (és tágasabb értelemben véve skandináv) irodalom nemcsak követi, de konstruktívan ki is aknázza azt a pszichológiai felismerést, amelyet Constantine Sedikides és társai így foglalnak össze:

A nosztalgia, amelyet évszázadokon át pszichológiai betegségnek tekintettek, most alapvető emberi erőforrásként lép elénk. A mindennapi élet szövetének része, és legalább négy pszichológiai kulcsfunkciót lát el: pozitív affektust generál, emeli az önbecsülést, erősíti a társas összekapcsolódást és enyhíti az egzisztenciális fenyegetést. Ezáltal a nosztalgia segíthet az egyéneknek navigálni a mindennapok megpróbáltatásai között (SEDIKIDES et al. 2008, 307).

Ehhez az itt tárgyalt művek konkrét összefüggésében annyit fűznék még hozzá, hogy a nosztalgia és a metanosztalgia eszközeivel Breiteig, Skomsvold és Hveberg a narratív művek szereplőinek – és sok esetben elbeszélőinek – kívülállóságát is aláfesti. A nosztalgikus motívumok segítenek az olvasónak azonosulni a regényekben és novellákban megjelenő, mégoly idegen karakterekkel is. A metanosztalgia ugyanakkor elidegenítőleg hathat, és nemcsak egyes szereplőkkel szemben teremt távolságot, de az olvasót mint szubjektumot is reflexióra készíti a mű és a szereplők mint objektumok tükrében. Befogadói szempontból ennek a komplex hatasegyüttesnek az olvasás minden szintjén túlbecsülhetetlen hozadékai mutatkozhatnak, az egyén imént említett mindennapi „navigációjától” a közösség identitásépítéséig bezárólag.

Bibliográfia

- BOYM, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- BREITEIG, Bjarte (2014 [1998]), *Fantomsmarter*, Oslo, Aschehoug.
- BREITEIG, Bjarte (2014 [2000]), *Surrogater*, Oslo, Aschehoug.
- BREITEIG, Bjarte (2019 [1998/2000]), *Fantomfájások*, fordította Fejérvári Boldizsár, Budapest, Noran Libro.
- CROSS TURNER, Daniel (2008), Restoration, Metanostalgia, and Critical Memory: Forms of Nostalgia in Contemporary Southern Poetry, *The Southern Literary Journal* 40, 2, 182–206.
- CSÚR Gábor Attila (2015), Közös vonások: irányzatok a kortárs skandináv regényben, *Eötvözet. Acta Szegediensia Collegii de Rolando Eötvös Nominati* 2015/3, 15–22.
- CSÚR Gábor Attila (2020), *A történelmi regény alakváltozatai az ezredforduló utáni skandináv irodalomban*, PhD-disszertáció, ELTE BTK.
- ERRAUGHT, Stan (2018), *On Music, Value and Utopia: Nostalgia for an Age to Come?* London & New York, Rowman & Littlefield.
- ESOLEN, Anthony (2018), *Nostalgia: Going Home in a Homeless World*, Washington DC, Regnery Gateway.

- FREIJ, Maria (2018a), „For Benjamin it’s all Natural, but Never really for Me”: Metanostalgia in Lars Gustafsson’s „Austin, Texas”, in *Once Upon a Time: Nostalgic Narratives in Transition*, szerk. Niklas SALMOSE – Eric SANDBERG, Stockholm, Trolltrumma Academia, 68–81.
- FREIJ, Maria (2018b), Into the Texan Sunset: Metanostalgia, Retro-, and Introspection in Lars Gustafsson’s „Where the Alphabet Has Two Hundred Letters”, *Humanities* 7, 103, 2020/02/10 <shorturl.at/aoqNŹ>
- GYURIS Norbert (2011), *A vénember lányoma – metafikció, szimuláció, hipertextualitás és szerzőség*, Szeged, Americana eBooks.
- HVEBERG, Klara (2019), *Lene din ensombet langsomt mot min*, Oslo, Aschehoug [magyar nyelvű részletek és cím Domsa Zsófia fordításában elérhetők itt: shorturl.at/duCSV]
- ISER, Wolfgang (1972), The Reading Process: A Phenomenological Approach, *New Literary History* 3, 2, 279–299.
- KOVÁCS András Bálint – SZILÁGYI Ákos (1997), *Tarkovszkij. Az orosz film sztalkere*, Budapest, Helikon.
- LEE, Vivian P. Y. (2009), *Hong Kong Cinema since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- MÁTÉ, MIHÁLY (2017), Az autofikció és tudatfolyam-technika Karl Ove Knausgård *Harcom 1* című regényében, OTDK-dolgozat.
- ROUTLEDGE, Clay (2016), *Nostalgia: A Psychological Resource*, New York – London, Routledge.
- SEDIKIDES, Constantine – Tim WILDSCHUT – Jamie ARNDT – Clay ROUTLEDGE (2008), Nostalgia: Past, Present, and Future, *Current Directions in Psychological Science* 17, 5, 304–307.
- SKOMSVOLD, Kjersti Annesdatter (2012), *Monstermenneske*, Oslo, Oktober.
- SKOMSVOLD, Kjersti Annesdatter (2013), *Litt trist matematikk*, Oslo, Oktober.
- SKOMSVOLD, Kjersti Annesdatter (2014), *Gyorsuló lépteim távolba tűnnek*, Budapest, Gondolat.
- STAROBINSKI, Jean (1966), The Idea of Nostalgia, *Diogenes* 54, 81–103.